

DIE TEXTE DES *GRUNGE ROCK*:

EIN BEITRAG ZUR FUNKTIONSGESCHICHTE VON POPMUSIK

D i p l o m a r b e i t

zur Erlangung des akademischen Grades  
eines Magisters der Philosophie

an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät  
der Karl-Franzens-Universität Graz

vorgelegt von:

G e o r g P e t z

am Institut für Anglistik

Begutachter: o. Univ.-Prof. Dr. Werner Wolf

Graz, 2003

## **Inhaltsverzeichnis**

<b>1. Einleitung</b>	<b>Seite</b>	<b>1</b>
<b>2. Zum Kontext von Populärkultur und Popmusik: verwendete Terminologie</b>		<b>9</b>
<b>3. Theoretische Überlegungen – Historische Kontexte</b>		<b>15</b>
3.1. Werkinterne Konstituenten und werkexterne Bedingungen von populärer Musik und Popmusik		15
3.1.1. Das Modell der <i>Dynamics of Popular Music</i>		16
3.1.2. Der Text als werkinterne Konstituente von Popmusik		18
3.1.3. Werkexterne Bedingungen von Popmusik		20
3.1.4. Zusammenfassung		21
3.2. Das funktionsgeschichtliche Wirkungspotential der Popmusik und ihrer Texte		22
3.2.1. Kommerzieller Erfolg und Idolbildung als Funktion von Popmusik		23
3.2.2. Die Sozialfunktionen der Popmusik		24
3.2.3. Die Funktion der ästhetischen, emotionalen und weltanschaulichen Beeinflussung		26
3.2.4. Zusammenfassung		28
3.3. Zur Vorgeschichte und Entwicklung des <i>Grunge</i>		29
3.3.1. Die zum <i>Grunge Rock</i> führende musikalische Tradition der Popmusik		29
3.3.2. Die zum <i>Grunge Rock</i> führende Textdichtungstradition der Popmusik		31
3.3.3. Zusammenfassung		38
3.4. Historische Kontexte des <i>Grunge</i> und der 'Zeit-Gruppengeist' der 1990er		39
3.4.1. Allgemein-historische Kontexte		40
3.4.2. Die Popmusik vor 1990		42
3.4.3. Conclusio		45
3.5. Überlegungen zur Textauswahl und zu den Kriterien für eine Analyse der 'Lyrik' der <i>Grunge</i> -Musik		46
<b>4. Die Texte der <i>mainstream</i>-Popmusik der 1990er als synchrone Vergleichsbasis zur 'Lyrik' des <i>Grunge</i></b>		<b>49</b>

<b>5. Die Texte des <i>Grunge Rock</i> – Rekurrenzen und funktionsgeschichtliche Relevanz</b>	54
5.1. Allgemeine Strukturen und rekurrente Muster der Textdichtung des <i>Grunge Rock</i>	55
5.1.1. Die 'Pasticcio-Technik' der ' <i>Grunge</i> -Lyrik'	55
5.1.2. Biographismen	64
5.1.3. 'Pathologische' Muster in den Texten des <i>Grunge Rock</i>	68
5.1.4. Die metrische Form der Texte des <i>Grunge Rock</i>	78
5.1.5. Zusammenfassung	80
5.2. Typische Themen und Motive in der Textdichtung des <i>Grunge Rock</i>	82
5.2.1. Die 'Ich-Konzeption' in den Texten des <i>Grunge Rock</i>	82
5.2.2. Die Konzeption des implizierten Publikums in den Texten des <i>Grunge Rock</i>	94
5.2.3. Zum Verhältnis von Individuum und Gesellschaft in den Texten des <i>Grunge Rock</i>	97
5.2.4. Die Liebesthematik im <i>Grunge</i> zwischen Sexualität und Sehnsucht nach der verlorenen kindlichen Unschuld	104
5.2.5. Die Drogen-Thematik im <i>Grunge Rock</i>	114
5.2.6. Zusammenfassung	122
5.3. Funktionen, Weltbild und implizite Werte des <i>Grunge Rock</i> – der ' <i>Teen Spirit</i> ' der 1990er	123
<b>6. Zum synchronen und diachronen Vergleich mit <i>mainstream</i> und <i>Punk</i></b>	126
<b>7. Zusammenfassung und Ausblick</b>	132
8. Bibliographie	143

APPENDIX

## 1. Einleitung

Die kulturwissenschaftliche Betrachtung von Gegenwart und jüngerer Vergangenheit findet bereits seit der *high culture – popular culture*-Debatte<sup>1</sup> der 1960er und 1970er nicht mehr ausschliesslich unter einem elitär-kanonischen Blickwinkel statt. In zunehmendem Ausmaß, und auch zur zunehmenden Bereicherung der allgemeinen Debatte, geschieht kulturwissenschaftliche Forschung heute auch unter Berücksichtigung von Produkten der Populär- und Trivialkultur. In diesem Zusammenhang kommt speziell der Popmusik eine immer größere Bedeutung zu: Als neben dem Film mit Abstand wichtigste neue Kunstform des 20. Jahrhunderts bzw. des beginnenden 21. Jahrhunderts ist sie mittlerweile nicht mehr nur reiner Kontrapunkt zur Hochkultur, sondern darüber hinaus auch vielschichtige, in Interaktion mit der Hochkultur befindliche Parallelkultur, spezifische Jugendkultur und auch inspirierendes Moment für 'höheres Kulturschaffen' in einem.

Als kompositmediale Kunstform kann die Popmusik zudem für sich in Anspruch nehmen, neben der einflussreichsten Musikform der jüngeren Geschichte<sup>2</sup> zugleich auch die einflussreichste Form von Lyrik während der letzten Jahrzehnte zu sein. Ihr mag zwar hinsichtlich ihrer literarischen Qualität kein großes Maß an Bedeutung zukommen, mit Sicherheit aber in Bezug auf ihre Verbreitung, ihre Massenwirksamkeit, ihren Bekanntheitsgrad und der damit verbundenen kommerziellen Lukrativität.

Dementsprechend ist es mittlerweile durchaus Usus, die Betrachtung von Popmusik und ihren Texten in den allgemeinen kulturwissenschaftlichen und kulturgeschichtlichen Diskurs einfließen zu lassen.<sup>3</sup> So sind etwa die 1960er Jahre in der allgemeinen Wahrnehmung inzwischen (retrospektiv) das Jahrzehnt von *Pop Art*, von *Beat*, *Rock'n'Roll* und *Flower Power* geworden – kurz, von populärkulturellen Strömungen, die seither auf verschiedenste Art und Weise auch in Werke der Hochkultur ihren Eingang gefunden haben<sup>4</sup> und ohne deren Berücksichtigung jeder Beschreibungsversuch dieser Dekade zweifellos unvollständig wäre.

---

<sup>1</sup> Siehe Winfried Fluck, *Populäre Kultur: Ein Studienbuch zur Funktionsbestimmung und Interpretation populärer Kultur*. Amerikastudien: Studienband 2. Stuttgart: Metzler, 1979. 4-10.

<sup>2</sup> Vgl. Helmut Rösing und Herbert Bruhn, "Musikwissenschaft". Herbert Bruhn und Helmut Rösing, Hrsg. *Musikwissenschaft: Ein Grundkurs*. Rowohlt's Enzyklopädie 55582. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998. 14.

<sup>3</sup> Vgl. Erhard Dahl und Carsten Dürkob, "Editorial", Erhard Dahl und Carsten Dürkob, Hrsg. *Rock-Lyrik: Exemplarische Analysen englischsprachiger Song-Texte*. Sprache und Theorie in der Blauen Eule 7. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1989. 9-11.

<sup>4</sup> Siehe Peter Handkes "Regeln für die Schauspieler" und die darin enthaltenen Verweise auf die Popkultur der 1960er in: Peter Handke, *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*. edition suhrkamp 177. Frankfurt: Suhrkamp, 1966.

Was daher unbestrittenerweise für die Betrachtung der 1960er Jahre gilt, muss auch für die Betrachtung der Zeit danach und selbst für unsere unmittelbare Gegenwart Gültigkeit haben. Hier ist jedoch bedauerlicherweise zu bemerken, dass der Populärkultur der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit in der allgemeinen Kulturdebatte weit weniger Bedeutung zugemessen wird als jener der weiter zurückliegenden Vergangenheit. Zudem lässt das ohnehin nur spärlich vorhandene Material über die Popkultur der jüngsten Vergangenheit auch nur wenige klare Rückschlüsse in Bezug auf den gesamtulturellen Kontext zu. Der Grund dafür ist zum einen sicher in einer Art *time lag* zu sehen, den die zwangsläufig nur in der Retrospektive mögliche Einordnung historischer Phänomene einfach zur Vorbedingung hat. Zum anderen liegt ein wesentlicher Mitgrund dafür aber wohl auch in einer gewissen akademischen Scheu vor der Betrachtung der oft nur schwer erschließbaren, kontroversen und - etwa im Vergleich zur Popmusik der 60er-Jahre - komplexeren Stilrichtungen und Strömungen aus der jüngsten Geschichte der Popmusik.

Ein Großteil der Bedeutung von u.a. auch jener neueren Popmusikströmung, die die vorliegende Arbeit im Titel trägt, i.e. dem *Grunge Rock*<sup>5</sup>, liegt aber gerade darin, dass diese mit einem offen deklarierten höheren ästhetischen und intellektuellen Anspruch agieren möchte als allgemein in der Popmusik üblich. Was also Schwierigkeiten schafft, ist eben das, was die Besonderheit dieses Genres überhaupt erst begründet. Obwohl komplex und schwer erschließbar, ist der Einfluss des *Grunge Rock* auf die Jugendkultur der 1990er sowie auf die weitere Entwicklung der Popmusik bis in die Gegenwart nicht zu unterschätzen. Während der *Grunge* unmittelbar damals etwa - als neue Musikrichtungen - in England den '*Britpop*' nach sich zog und in Deutschland mit der 'Hamburger Schule' zu einer zweiten 'Neuen Deutschen Welle' führte, lassen sich markante Strukturmerkmale dieses Genres selbst in der Hitparadenmusik von heute häufig als musikalisches Zitat oder als Textzitat wiederfinden.

Der folgenden Herausforderung möchte sich die nachfolgende Studie demnach stellen: Sie soll den Texten der *Grunge*-Musik als einer die jüngste Vergangenheit prägenden Richtung der Popmusik und deren funktionsgeschichtlicher Wirkung auf den Grund gehen und so diese sich immer weiter auftuende Wissenslücke in Bezug auf die wichtigsten populärkulturellen Strömungen des letzten Jahrzehnts schließen helfen.

Die erste Schwierigkeit taucht dabei bereits beim Formulieren der Forschungsabsicht auf: *Grunge*-Musik, was ist das? Während der *Rock'n'Roll* und *Beat* der 60er, und sogar noch

---

<sup>5</sup> Siehe auch Kapitel 2 zum *Grunge Rock* bzw. *Grunge* und zu dessen wichtigstem 'Protagonisten', der US-Band *Nirvana*.

der *Punk* und *Pop* der 1980er zumindest als Begriffe weitgehend bekannt sind, sind die Namen und Inhalte der Popmusik der 90er-Jahre mittlerweile - erstaunlicherweise - höchstens noch dem historischen Zeitgenossen selbst bekannt oder dem interessierten Liebhaber. Dafür sind die beiden bereits für den weitgehenden Ausschluss aus der allgemeinen Kulturdebatte genannten Gründe wahrscheinlich ebenso ausschlaggebend wie eine generelle Tendenz zur Distanz und zur Verdrängung des eben erst Vorangegangenen im Rezeptionsverhalten der unmittelbar nachkommenden Jugendgeneration. Auch die Aufsplitterung der Popmusik in beinahe unüberschaubar viele verschiedene Stilrichtungen<sup>6</sup> spielt dabei eine wichtige Rolle: Sie setzte bereits früh ein, wurde dann insbesondere in den späten 1980ern durch verschiedenste musikalische und technische Neuerungen evident und setzte sich - mit Ausnahme eines kurzen Intermezzos zu Beginn der 1990er-Jahre - bis heute ungebrochen weiter fort. Genau dieses 'Intermezzo' am Anfang des vergangenen Jahrzehnts beschreibt jedoch die mit Sicherheit bedeutsamste Popmusikrichtung der 1990er, und zugleich auch die bisher wahrscheinlich letzte einheitliche Jugendkultur bzw. Jugendbewegung überhaupt: den *Grunge*.

Der Begriff '*Grunge*' bzw. '*Grunge Rock*' bezeichnet dabei eine Musikrichtung, die zu Beginn der 1990er-Jahre ihren nahezu kometenhaften Aufstieg aus der (Seattler) *Underground*-Szene erlebte und die für die darauffolgenden fünf Jahre zur wichtigsten und einflussreichsten (Pop-)Musikrichtung ihrer Zeit wurde. So prägte der *Grunge* z.B. nicht nur den *Punk* der 1990er neu und fungierte als Starhilfe für spätere Stilentwicklungen wie den *Britpop* oder den *Hard Core*, sondern er fand auch auf verschiedene Weise in andere Kunstformen Eingang, wie etwa in die Literatur<sup>7</sup> oder in den Film<sup>8</sup>.

Musikalisch basiert der *Grunge* auf dem *Punk Rock* der auslaufenden 1970er, er ist jedoch melodischer bzw. durch zahlreiche harmonische Elemente aus dem 60er-Rock und der

---

<sup>6</sup> Vgl. Carsten Dürkob, "'... it doesn't matter what I say'? – 100 Jahre 'Pop-Musik' – 100 Jahre *lyrics*", Erhard Dahl und Carsten Dürkob, Hrsg. *Rock-Lyrik: Exemplarische Analysen englischsprachiger Song-Texte*. Sprache und Theorie in der Blauen Eule 7. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1989. 37.

<sup>7</sup> Siehe Nick Hornby, *About a Boy*. New York: Penguin Putnam, 1998. Nicht nur der Titel dieses Buches (bzw. von dessen Verfilmung) ist an den *Nirvana*-Song 'About a Girl' angelehnt, sondern auch der Plot des Romans stellt *Nirvana* und die Sozialisationsfunktion des *Grunge* (insbesondere durch deren Haupt-Identifikationsfigur Kurt Cobain) ins Zentrum einer Geschichte rund um das Erwachsenwerden in den 1990ern.

<sup>8</sup> David Finchers äußerst kontroverser Film *Fight Club* thematisiert nicht nur dieselben Themen wie *Nirvana* bzw. der *Grunge Rock* (Desillusionierung, die Verlierer der Globalisierung und der Konsumgesellschaft, die Ich-Konzeption in der Gesellschaft der 1990er sowie die innerliche Rebellion gegen diese Gesellschaft, die in diesem Film letztlich zur Persönlichkeitsspaltung der Hauptfigur führt), sondern er bedient sich auch ähnlicher *devices* in seiner Argumentation (z.B. einer unaufgelösten Dialektik) und Darstellung (düstere, schmutzige Szenarien und gewaltgeladene Stimmungen bzw. Situationen). Direkte Anklänge an den *Grunge* lassen sich auch aus dem Soundtrack zu diesem Film ersehen, der von diversen *Grunge*-Bands wie den *Melvins* oder den *Pixies* getragen wird. Siehe David Fincher, *Fight Club*. Twentieth Century Fox, 1999.

US-amerikanischen Country-Musik 'stimmungsgeladener' angelegt.<sup>9</sup> Die Hauptvertreter des *Grunge Rock* waren die beiden Seattler Bands *Pearl Jam* und - als unumstrittenes Zentrum der Bewegung - *Nirvana*. *Nirvana*, und hier insbesondere der Leadsänger, Gitarrist und Komponist/Texter der Band, Kurt Cobain, begründeten nicht nur den Höhenflug des *Grunge Rock*, sondern sie beendeten ihn auch wieder durch Cobains Selbstmord am 5. April 1994. (Trotz des Schocks über diese Gewalttat und des plötzlichen Zentrumsverlustes der *Grunge*-Bewegung verschwand diese allerdings nicht sofort wieder 'im Nichts', sondern wurde noch eine Zeit lang quasi von ihrer Peripherie fortgesetzt, bis sich diese schließlich zu den bereits zuvor genannten eigenständigen Musikrichtungen und 'Schulen' weiterentwickelte.) Einem der populärsten Lieder der Band ist auch der Begriff des '*Teen Spirit*' entnommen, der zum Schlagwort dieser Epoche wurde und der im Popmusikjournalismus heute immer noch gebräuchlich ist - wengleich auch in erweiterter Bedeutung.<sup>10</sup>

Sowohl in ästhetischer und thematischer als auch in musikalischer Hinsicht steht der *Grunge* der beginnenden 90er-Jahre in scharfem Gegensatz zum dominanten *mainstream*-Pop der Dekade davor. Damit stellt der *Grunge* bzw. insbesondere seine gewaltige Popularität in mehrerer Hinsicht ein Phänomen der Popmusik dar: Erstens gelang der Höhenflug des *Grunge Rock* ohne sonderliche Starthilfe durch die Musikindustrie, was in der maßgeblich von kommerziellen Überlegungen bestimmten Popmusikbranche als Überraschung anzusehen ist.

Zweitens erteilte der *Grunge Rock* dem (insbesondere im *mainstream* manifestierten) bestimmenden 'visuellen Denken' der Dekade davor bzw. deren Fixierung auf Äußerlichkeiten eine klare Absage. Damit rückte er entgegen der historischen Entwicklung und den bestimmenden, vom Markt vorgegebenen Tendenzen der Popmusik seiner Zeit wieder verstärkt nicht-visuelle Elemente wie Textinhalt und subjektive Ausdruckskraft in den Vordergrund. Dadurch erhielt die Popmusik einen neuen Fokus, wie er sonst für gewöhnlich nur noch im *Jazz*, im *Soul* oder in ähnlichen Stilrichtungen außerhalb des Hitparaden-Pops üblich war.

Drittens stellte der *Grunge Rock* - von seiner musikalischen Tradition und Gestalt aus gesehen - so etwas wie einen Anachronismus in der Popkultur seiner Zeit dar. Er erinnerte sowohl im Arrangement als auch in der Komposition, in den Inhalten seiner Texte, in der

---

<sup>9</sup> Vgl. Gerhard Dietel, *Wörterbuch Musik*. dtv 2650. München: Deutscher Taschenbuch Verlag sowie Kassel: Bärenreiter, 2000. 121.

<sup>10</sup> Vgl. Klaus Walter, "Smells Like Teen Spirit: Grunge, Bewegung aus Seattle". Peter Kemper, Hrsg., '*alles so schön bunt hier*': *Die Geschichte der Popmusik von den Fünfzigern bis heute*. Stuttgart: Reclam, 1999. 294ff.

Performanz etc. eher an die Rockmusik der 1960er und 1970er als an den Synthesizerpop und die Computer-Musik der auslaufenden 1980er.

Damit birgt die Geschichte vom 'Aufstieg und Fall des *Grunge Rock*' allerdings eine entscheidende Fragestellung in sich, die mit im Zentrum der vorliegenden Arbeit stehen soll: Wie war es möglich, dass eine prinzipiell völlig anachronistische Popmusikrichtung entgegen den historischen Entwicklungen innerhalb der Popkultur ihrer Zeit, und entgegen deren grundlegendste Gesetzmäßigkeiten, einen derartigen (kommerziellen) Erfolg feiern konnte und so zu einer der letzten einheitlichen, weltweit wirksamen Jugendbewegungen wurde?

Als Antwort auf diese Frage sehe ich folgende These, die ich im weiteren Verlauf dieser Studie auch nachweisen werde:

Der plötzliche Erfolg des *Grunge Rock* ist nur dadurch erklärbar, dass es dem *Grunge* gelungen sein muss, eine (oder mehrere) bestimmte Funktion(en) - v. a. für die ihn hauptsächlich rezipierende Adoleszenzgeneration - zu erfüllen, die der *mainstream*-Pop der Dekade davor nicht mehr erfüllen konnte. Das wiederum geschah vor allem deshalb, weil bestimmte historische, soziale und ökonomische etc. Veränderungen zu Anfang der 1990er-Jahre auch eine Veränderung im 'Funktionsbedarf' der Adoleszenzgeneration nach sich zogen. Diesen neuen Kontexten, der gewandelten historischen Realität, entsprach der *Grunge* einfach mehr als die typischen Musikstile des zu Ende gegangenen Jahrzehnts.

Ziel der vorliegenden Arbeit soll es daher sein, den verschiedenen Funktionen des *Grunge Rock* am Beispiel seines unumstrittenen Hauptvertreters<sup>11</sup> *Nirvana* nachzuspüren und ihre Übereinstimmung mit den historischen, sozialen, mentalitätsgeschichtlichen etc. Kontexten zu überprüfen.

Meine besondere Aufmerksamkeit kommt dabei den **Texten** des betreffenden Liedguts zu: Elemente oder Funktionen der musikalischen Seite sollen nur in dem Ausmaß in die Studie miteinbezogen werden, als die musikalische Seite von Bedeutung für die Textaussage des einzelnen Liedes ist, also wenn die Textaussage entweder entscheidend ergänzt oder verändert wird.

Diese Konzentration auf die Textseite des *Grunge Rock* geschieht aus mehreren Gründen: So legen etwa bereits die oben erwähnten Eckpunkte des 'Phänomens *Grunge Rock*' den Schluss nahe, dass derart tiefgreifende Umbrüche bzw. Veränderungen wie die zuvor

---

<sup>11</sup> Vgl. Christoph Dallach und Thomas Huetlin, "Cobains Himmelfahrt". *Der Spiegel* 43/2002. 198.

beschriebenen von u.a. sogar der inhaltlichen Aussage von Popmusik nicht alleine über deren musikalische Seite transportiert und ausgelöst werden konnten. Dieser Eindruck wird zusätzlich noch dadurch verstärkt, dass die musikalische Seite des *Grunge* keineswegs ein Novum in der Popmusik darstellte, dass die ästhetische und soziale Wirkung des *Grunge* in ihrer Art aber dennoch revolutionär war. Folglich kann das Innovative des *Grunge* nicht primär seiner musikalischen Seite zugeschrieben werden, sondern es muss auch auf zumindest einer anderen seiner Kompositions-Ebenen<sup>12</sup> angesiedelt sein: entweder im Arrangement, was aufgrund der begrenzten Fähigkeit des Arrangements zum Transport von über den ästhetischen und emotionalen Aspekt hinaus verweisenden *messages* eher unwahrscheinlich wäre, oder aber im Text.

Des weiteren belegen auch zahlreiche Rezeptionszeugnisse die große Bedeutung, die den Texten des *Grunge* hinsichtlich seiner historischen Wirkung zukommt. Eine der darin am häufigsten geäußerten Ansichten - nämlich die, dass Nirvanas Kurt Cobain genau das gesungen habe, was man selber fühlte und so u. a. die wichtige Sprachrohrfunktion erfüllen konnte - hat demnach auch Nick Hornby (wenngleich in der literarischen Transformation und mit ironischen Zwischentönen) in seinen Roman *About a Boy* eingebaut:

"Why does that [Anm.: Kurt Cobains Suizid] matter so much?" he asked her quietly. "I mean, I know you like his records and everything, and I know it's sad because of Frances Bean [Anm.: Kurt Cobains Tochter], but-

"I loved him."

"You didn't know him."

"Of course I knew him. I listened to him every single day. I wear him every single day. The things he sang about, that's him. I know him better than I know you. He understood me."

"He *understood* you?" How did that work? How did someone you had never met understand you?

"He knew what I felt and he sang about it."

Marcus tried to remember some of the words to the songs on the Nirvana record that Will had given him for Christmas. He had only ever been able to hear little bits: "I feel stupid and contagious." "A mosquito." "I don't have a gun." None of it meant anything to him.<sup>13</sup>

Neben einer Vielzahl ähnlicher Beispiele steht für die funktionsgeschichtliche Bedeutung der Texte auch noch einmal der zuvor erwähnte epochenmachende Begriff des '*Teen Spirit*' ein, der ja einem Liedtext entnommen wurde und nicht etwa einem musikalischen (oder arrangement-technischen) Aspekt des *Grunge Rock*.

---

<sup>12</sup> Vgl. Robert L. Root, "A Listener's Guide to the Rhetoric of Popular Music". In: *Journal of Popular Culture*. Summer 1986. Vol. 20, No. 1. 15-26.

Zitiert nach: Martina Elicker, *Semiotics of Popular Music: The Theme of Loneliness in Mainstream Pop and Rock Songs*. Buchreihe zu den Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 13. Tübingen: Narr, 1997. 36f.

<sup>13</sup> Nick Hornby, *About a Boy*. New York: Penguin Putnam, 1998. 274.

Auch die Tatsache, dass die Texte zu den Liedern häufig auf dem Albumcover bzw. im Booklet zu den CDs (etwa auch bei *Nirvana*) abgedruckt wurden, bestätigt die Bedeutung, die bereits von Produzentenseite dem Text *qua* Text beigemessen wurde.

Diese wichtige Einzelstellung des Liedtextes kann erfahrungsgemäß auch durch die Gewohnheiten bei der Rezeption von Popmusik bestätigt werden: Die Musik agiert zwar üblicherweise als erster und wichtigster Stimulus, sie verliert aber (gerade aufgrund der speziell in der Popmusik üblichen Simplizität der Komposition) schnell wieder an Faszination. Der Text hingegen entfaltet seine Wirkung längerfristig. Erst der Text eines Liedes bestimmt, ob das Lied eine bleibende Mehraussage hinterlässt und damit dazu fähig ist, auch einen intellektuellen Einfluss auf sein Publikum auszuüben. Selbst Popsongs, die in der Filmmusik ihre Verwendung finden, werden demnach häufig aufgrund ihrer thematischen Übereinstimmung mit dem Szeneninhalte ausgewählt und nicht so sehr aufgrund ihres musikalischen Aspekts.

Selbst einfache inhaltliche Aussagen können von der Musik allerhöchstens lautmalerisch imitiert werden, wobei die konkrete Ausdrucksfähigkeit dabei relativ bescheiden ist. Zum Transport inhaltlich komplexerer Aussagen, wie sie z.B. notwendig wären, um das Gedankengut einer bestimmten Jugendbewegung ausformulieren oder prägen zu können, muss daher der Text als Medium herangezogen werden. Dementsprechend enthält der Text auch mehr relevante Motive, Themen und Formulierungen als die (speziell in der Popmusik ohnehin eher monoton und wenig aussagekräftig angelegte) musikalische Ebene eines Liedes. Er ist wesentlich klarer, aussagekräftiger, ergiebiger und auch - siehe das zuvor Gesagte in Bezug auf das Innovative im *Grunge* - origineller als seine musikalische Seite.

Damit bietet sich für diese Studie eine Textanalyse des *Grunge Rock* an, d.h. eine vorerst grundsätzlich nur auf den literaturwissenschaftlichen Aspekt dieser Popmusikströmung konzentrierte Betrachtung. Zur ersten Erfassung dieses jugend- und populärkulturwissenschaftlichen Phänomens ist dies zweifelsohne eine sinnvolle und auch legitime Vorgehensweise. Für die weiterführende wissenschaftliche Betrachtung hingegen, insbesondere wenn sie dem Anspruch einer holistischen Darstellung gerecht werden will, wäre die musikalische Ebene des *Grunge Rock* jedoch auf jeden Fall eine eigene Untersuchung wert. (Dasselbe gilt übrigens auch für eine weiterführende Untersuchung des Arrangements, der Performanz-Ebene oder der wichtigsten werkexternen Bedingungen).

Zuletzt ist das Abtrennen des Textkörpers von der musikalischen Seite des *Grunge* außerdem noch deshalb zulässig, weil die prinzipielle Überstrukturiertheit von Kunst ja in der

Praxis eine Vielzahl von Parallelen und Entsprechungen auf **allen** Ebenen des Kunstwerkes nach sich zieht. Das hat auch für den *Grunge* seine Gültigkeit: Elemente auf der Ebene der Musik haben für gewöhnlich auch Entsprechungen auf der Ebene des Textes (und des Arrangements etc.). Sofern diese Elemente also nicht in Opposition zueinander stehen, ist folglich davon auszugehen, dass die Betrachtung einer einzelnen Ebene zugleich auch Aufschluss über alle anderen Ebenen geben kann – wenngleich mit weniger weitgehendem Gültigkeitsanspruch. Als ausgewählte Einzelebene bietet sich für diese Arbeit jedoch aufgrund des bereits vorhin eingebrachten Arguments der größeren Ergiebigkeit und Authentizität wiederum die Textebene als primäre Betrachtungsebene an, und nicht etwa die Musik: Anders als in der klassischen Musik ist der Text in der Popmusik, und hier v.a. im *mainstream*-Pop, zumeist der komplexere und vielfältigere Teil der gesamten Komposition, zwangsläufig bedingt durch das allgemein eher niedrige Kompositionsniveau dieses Genres.

Nachdem Fokus und Vorgehensweise der vorliegenden Studie nun dargelegt sind, sollen nun einige theoretische Überlegungen betreffend die verwendete Terminologie und ihre Implikationen folgen. Ausserdem geht der Textanalyse noch ein kurzer Exkurs auf diejenigen historischen, kulturellen und sozialen etc. Kontexte der Adoleszenzgeneration der frühen 1990er voraus, die für die literaturwissenschaftliche Betrachtung der Texte der *Grunge*-Musik ebenso unumgänglich sind wie für die Erfassung ihrer funktionsgeschichtlichen Wirkung.

Zuletzt sei an dieser Stelle noch angemerkt, dass alle Texte, die in der vorliegenden Studie genauer analysiert werden bzw. die für sie von thematischer Relevanz sind, im Anschluss an diese Arbeit in einem Appendix zusammengefasst sind. Die Beispieltex te für den *Punk Rock* (dies sind alle Liedtexte des Albums *Never Mind the Bollocks... here's the Sex Pistols* von den *Sex Pistols*<sup>14</sup>) und für den *mainstream* entstammen ebenso meiner eigenen Transkription wie die Texte der (*Grunge*-)Songs aus dem Nirvana-Album *Nevermind*<sup>15</sup>. Diese sind: "In Bloom", "Stay away", "Something in the Way", "On a Plain", "Lithium", "Come As You Are" und "Smells Like Teen Spirit". Alle anderen im Appendix unter der Kategorie *Grunge Rock* angeführten Texte sind Nirvanas Album *In Utero* entnommen, dessen *booklet* sie bereits abgedruckt enthält.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Sex Pistols, *Never Mind the Bollocks... Here's the Sex Pistols*. 3 Virgin U (Virgin), 1977.

<sup>15</sup> Nirvana, *Nevermind*. Geffen Music, 1991.

<sup>16</sup> Nirvana, *In Utero*. Geffen Music, 1993.

## 2. Zum Kontext von Populärkultur und Popmusik: verwendete Terminologie

Um inhaltlichen Missverständnissen vorzubeugen, erscheint es zunächst sinnvoll, die in dieser Arbeit verwendete Basisterminologie einzuführen und sie, wo nötig, genauer zu definieren.

Der Begriff 'Populärkultur' bezeichnet im weitesten Sinn jede Form von Kulturschaffen, das nicht für eine (soziale oder intellektuelle) Elite konzipiert ist, sondern für ein größtmögliches Publikum. Massenwirksamkeit, die weitgehende Anpassung an den Geschmack eben dieses größtmöglichen Publikums und damit inbegriffen eine gewisse Nivellierung 'nach unten' hin sowie kommerzielle Lukrativität sind folglich die wichtigsten Elemente von Populärkultur.<sup>17</sup>

Historisch betrachtet, lässt sich die Entstehung der Populärkultur ungefähr in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts festsetzen, wobei bestimmte gesellschaftspolitische Entwicklungen als Begründung für diese Datierung anzusehen sind. Im Wesentlichen sei dafür die zunehmende intellektuelle Elitarisierung der Kunst (siehe etwa das *l'art pour l'art* des *fin de siècle* oder die Moderne) genannt sowie die einsetzende Industrialisierung und damit die Möglichkeit zur Massenproduktion von Kulturwaren.<sup>18</sup>

In einer eingeschränkteren Bedeutung bezeichnet der Begriff der 'Populärkultur' speziell ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts jede Form von Kulturproduktion, die sich ins Umfeld des neu als Kunstform etablierten 'Pop' einordnen läßt. Synonym dazu ist auch der dieser speziellen Einschränkung eher Rechnung tragende Begriff der 'Popkultur' in Gebrauch. Die Darstellung von Alltäglichem, die Tendenz zum Antielitären, zur Massenproduktion und zum kommerziellen Massenerfolg sind hier nun die wesentlichsten Elemente.

Der Begriff des 'Pop' hat mehrere Wurzeln. Erstens bezeichnet 'Pop' ungefähr ab den 1960er Jahren, also ab seiner Etablierung als eigenständiges Genre, zum Großteil dasselbe, was für die Zeit davor als 'Populärkultur' bezeichnet wird. 'Pop' leitet sich dabei durchaus als Kurzform von '*popular culture*' ab, erfährt jedoch zunehmend eine Bedeutungseingengung. Während die 'Populärkultur' als weitgefasserter und allgemeiner kultureller Überbegriff bestehen bleibt, bezeichnet 'Pop' genau jene Form von Populärkultur, die sich ab den 1960ern in ihren Strukturen stabilisiert. Die Massenverbreitung und -reproduzierbarkeit von

---

<sup>17</sup> Vgl. Ansgar Nünning, Hrsg. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1998. 432.

<sup>18</sup> Ebda.

Kulturgütern sowie eine zunehmende Konzentration auf die Musik als wichtigste Kunstform des Pop schlagen hier als wichtigste Elemente zu Buche.<sup>19</sup>

Eine zweite Wurzel des 'Pop' sind die Konzepte der *Pop Art* aus der bildenden Kunst der 1950er und 1960er Jahre. Auch hier steht die Massenreproduktion von Kulturprodukten und vor allem die künstlerische Darstellung von Banalem, Trivialem und Alltäglichem im Mittelpunkt.<sup>20</sup> Während die *Pop Art* der bildenden Kunst gegen Ende der 1960er Jahre jedoch allmählich wieder an Bedeutung verliert, bleibt ihr Konzept in der Popmusik-Produktion weiter erhalten und ist bis in die Gegenwart einer ihrer wesentlichsten Bestandteile.

In einer weiteren, noch spezifischeren Bedeutung bezeichnet 'Pop' die sanftere, für gewöhnlich weniger anspruchsvolle Tradition der Popmusik ab den 1960ern und 70ern.<sup>21</sup> Durch die Stilaufsplitterung der bis gegen Ende der 1960er noch stark einheitlichen Popmusik in zwei wesentliche Traditionsstränge wird diese zusätzliche Unterscheidung notwendig. Während der härtere, komplexere Zweig der Popmusik als 'Rock' bzw. 'Rockmusik' bezeichnet wird<sup>22</sup>, heißt die langsamere, auf radiotauglichere Melodien achtende Popmusiktradition von da an 'Pop' oder - beziehend auf ihre Tendenz zur Massenverbreitung - '*mainstream*'<sup>23</sup>.

In einer vierten, letzten Bedeutung schließlich bezeichnet 'Pop' die dominante populäre Musikströmung der 1980er Jahre, die sich in ihren Grundzügen durch eine Fokussierung auf optische Reizerregung, die Tendenz zur Perfektion und zum Aufgeblasenen, Bombastischen hin charakterisieren läßt. Hauptvertreter dieser Musikströmung sind u.a. Michael Jackson, Madonna oder George Michael.<sup>24</sup>

Um aufgrund dieser Mehrfachbedeutung des Begriffes 'Pop' nicht Gefahr zu laufen, insgesamt in meiner Arbeit unscharf zu werden, erscheint mir der nachstehend erläuterte Begriffsgebrauch sinnvoll:

Für das allgemeine Konzept des 'Pop', wie es ursprünglich auch aus der bildenden Kunst stammt, soll weiterhin der Begriff 'Populärkultur' verwendet werden. Dieser Begriff ist

---

<sup>19</sup> Vgl. Helmut Rösing, "Musikalische Lebenswelten". Herbert Bruhn und Helmut Rösing, Hrsg. *Musikwissenschaft: Ein Grundkurs*. Rowohlt's Enzyklopädie 55582. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998. 143ff.

<sup>20</sup> Siehe das Interview zu Fragen betreffend die Populärkultur, die Pop-Art der darstellenden Kunst und des Popbegriffs allgemein mit Umberto Eco in: José Ragué Arias und Umberto Eco, *Pop: Kunst und Kultur der Jugend*. rororo-Sachbuch 7120. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978. 9-28.

<sup>21</sup> Vgl. Gerhard Dietel, *Wörterbuch Musik*. dtv 2650. München: Deutscher Taschenbuch Verlag/Kassel: Bärenreiter, 2000. 234.

<sup>22</sup> Vgl. ebda., 258.

<sup>23</sup> Vgl. ebda., 178.

<sup>24</sup> Vgl. Paul du Noyer, Hrsg., *The Story of Rock'n'Roll: The Year-by-Year Illustrated Chronicle*. New York: Carlton Books, 1995. 177.

weitgehend unverfänglich und spiegelt noch ein wenig den allgemein-kulturellen, gattungsübergreifenden Aspekt wider, der anfangs im 'Pop' zu finden war.

Die zweite Bedeutung des 'Pop', nämlich die der etablierten und stabilisierten sowie zum Großteil bereits auf die Musik konzentrierten Form der Populärkultur, wie sie sich gegen Ende der 1960er herausgebildet hat, werde ich in Zukunft als 'Popkultur' oder - mit direkter Referenz auf ihren musikalischen Aspekt - als 'Popmusik' bezeichnen. Die Popmusik selbst sei dabei wie folgt definiert, und zwar als:

[...] Musik angloamerikanischer Prägung des 20. Jh., die sich sowohl von der [...] Folklore wie der [...] Kunstmusik abgrenzt und sich bei hohem Bekanntheits- und Beliebtheitsgrad an ein Massenpublikum wendet. [...] Im engeren Sinn die seit ca. 1960 aus [...] Schlager, [...] Song, [...] Blues und Rock entstehende Mischung, die eine leicht konsumierbare, Extreme vermeidende Mittelposition zwischen diesen Richtungen anstrebt.<sup>25</sup>

Für den ab den 1970ern stilistisch abgespalteten Zweig der Popmusik als Gegenpol zum 'Rock' empfiehlt es sich, weiterhin den Begriff des 'Pop' zu verwenden, während die dominante Musikströmung der 1980er am besten als 'Pop der 80er' bezeichnet werden soll.

Entsprechend dem Zuvorgenannten läßt sich der Begriff des 'Rock' am einfachsten als die härtere, inhaltlich kontroversere, aber auch strukturkonservativere Form der Popmusik ab den 1970ern bezeichnen. Der Rock orientiert sich im Wesentlichen an der Tradition des Rock'n'Roll in seiner ursprünglichen Form. Damit übernimmt er sowohl wichtige musikalische Elemente des Rock'n'Roll (als der dominanten Form von Popmusik in den 1960ern) als auch dessen inhaltliche Schwerpunkte und Themen. Rebellion gegen bestehende Strukturen, jugendliche Sinn- und Identitätssuche und die Definition der individuellen Position zur Erwachsenengesellschaft sind hier die wichtigsten Punkte. Sie erfüllen im Rock (wie schon im Rock'n'Roll) sowohl eine ästhetische als auch eine entwicklungspsychologische Funktion und eine 'Sozialisationshelferfunktion' für die grundsätzlich adoleszente Trägerschicht der Popmusik.

Rock und Pop stehen zumeist in Opposition zueinander. Sie sind sowohl als Reaktion aufeinander als auch als unvereinbare Gegenspieler aufgrund ihrer unterschiedlichen Konzeption und Intention zu sehen.

In der Tradition des Rock ist auch der '*Punk*' zu sehen, der als Begriff eine aufsehenerregende und einflußreiche Musikströmung gegen Ende der 1970er Jahre

---

<sup>25</sup> Vgl. Gerhard Dietel, *Wörterbuch Musik*. dtv 2650. München: Deutscher Taschenbuch Verlag/Kassel: Bärenreiter, 2000. 234.

bezeichnet. *Punk* entstand in England und wurde zu dieser Zeit im Wesentlichen von den *Sex Pistols* und *The Clash* getragen. Diese Musikströmung ist in thematischer Hinsicht als kompromisslos, anarchistisch, teilweise gewaltbereit und provokativ zu definieren.<sup>26</sup>

In die Tradition des Punk läßt sich – wie bereits in der Einleitung erwähnt - ab den 1990ern der maßgeblich von der Band *Nirvana* geprägte bzw. getragene '*Grunge*' einordnen, wobei der '*Grunge*' vereinfacht wie folgt definiert wurde:

**Grunge** (engl.: *grungy* = trüb, schmutzdelig), Grunge Rock. Musikstil der weißen US-Popmusik seit Ende der 1980er Jahre, der Einflüsse von [...] Punk Rock, [...] New Wave, [...] Heavy Metal mit Rückgriffen auf [...] Country Rock und [...] Folk Rock verbindet.<sup>27</sup>

Der Begriff des '*alternative*' bzw. des weiteren des '*indy*' (i.e. '*independent music*'), des '*crossover*', des '*overdrive*' bzw. eines popmusikalischen '*fringe*' umfasst prinzipiell immer dasselbe: Er versucht, so gut als möglich das weite Spektrum der Pop- und Rockmusik in den 1980ern und 1990ern abseits des *mainstream* zusammenzufassen. In Anlehnung an das experimentelle Londoner Theater der 1950er und 1960er erscheint mir hierfür als wissenschaftliche Terminologie der Begriff des '*fringe*' am sinnvollsten. Dies vor allem deshalb, weil sich ein Großteil der zuvor genannten Begriffe lediglich auf einzelne Aspekte dieser Musik bezieht: '*indy*' bezieht sich etwa auf Musik, die prinzipiell nur von unabhängigen kleinen Radiosendern verbreitet wird, '*overdrive*' auf Musik mit dominanten verzerrten Gitarren und '*crossover*' auf Stilüberkreuzungsversuche zwischen Rock, *HipHop* und *Hard Core*. Es versteht sich von selbst, dass derart enge Begriffsdefinitionen nur unzureichend dazu geeignet sein können, ein weites Spektrum von Pop- bzw. Rockmusik zu bezeichnen, ohne dessen verbindende Gemeinsamkeiten zu sehr zu vernachlässigen und die jeweiligen Detailunterscheidungen gleichzeitig überzubetonen.

Abgesehen von diesen wesentlichen Klarstellungen betreffend die Terminologie der Popmusik bzw. ihrer geschichtlichen Epochen ist es notwendig, auf einen weiteren Begriff aus dem Diskurs dieser Arbeit genauer einzugehen. Der Begriff des '*Zeit-Gruppengeistes*', den ich in dieser Arbeit verwenden werde, ist als Neologismus näher zu erläutern.

Der '*Zeit-Gruppengeist*' hat zwei Wurzeln, auf die er Bezug nimmt. Zum einen bezieht er sich auf das abstrakte Konzept eines '*Zeitgeistes*', das jedoch nicht mit dem philosophischen und relativ problematischen Zeitgeistbegriff (bzw. dem Hegelschen '*Weltgeist*')<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Vgl. ebda., 240f.

<sup>27</sup> Vgl. ebda., 121.

<sup>28</sup> Vgl. Peter Kunzmann, Franz-Peter Burkhard und Franz Wiedmann, *dtv-Atlas Philosophie*. 9., aktualisierte Auflage. dtv 3229. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001. 157.

deckungsgleich ist. Das im 'Zeit-Gruppengeist' enthaltene Konzept eines Zeitgeistes meint vielmehr einen allgemeinen Sammelbegriff von allen möglichen sozialen, kulturellen, ökonomischen etc. Vorstellungen und Wünschen einer bestimmten Zeit. Dieser abstrakte Sammelbegriff bildet somit den geistigen Hintergrund einer Gesellschaft, der sowohl das Einzelindividuum prägt als er auch vom Einzelindividuum selbst reziprok geprägt wird. Dabei ist es wichtig zu sehen, dass dieser 'Zeitgeist' für die vorliegende Arbeit lediglich eine Art Werkzeugfunktion einnimmt, was die Verwendung dieses problematischen Begriffes meines Erachtens trotz aller Bedenken durchaus rechtfertigt: Das Konzept des 'Zeitgeistes' mag vielleicht nicht dazu genügen, seine ursprünglich intendierte Funktion als historische Erscheinungsform des alles steuernden 'Weltgeists' zu erfüllen. Es erfüllt aber durchaus zufriedenstellend die Funktion, als abstrahierter Sammelbegriff für die Themen, Normen, Weltanschauungen und Fragestellungen einer bestimmten zeitgenössischen Gegenwart zu fungieren, in dem sich alle diese Themen, Normen, Weltanschauungen und Fragen etc. explizit und gut zusammenfassen lassen. Eine solche Darstellung wiederum ermöglicht es, Rückschlüsse auf die 'Bedürfnisstruktur'<sup>29</sup> eines bestimmten zeitgenössischen Publikums zu ziehen und damit auch auf den 'Gebrauchswert'<sup>30</sup> der von diesem Publikum konsumierten Kulturgüter. Erst mit diesem Hintergrundwissen kann dann versucht werden, Thesen über eine mögliche Funktion dieser Kulturgüter aufzustellen und anschließend auf ihre Gültigkeit zu überprüfen.

Es ist noch einmal zu betonen, dass der Begriff des 'Zeit-Gruppengeistes' in der Bedeutung, wie sie für diese Arbeit maßgeblich ist, als ein Sammelbegriff definiert ist, dessen einzelne Bestandteile nur in der Zusammensetzung ein Zustandsbild einer gewissen Zeit ergeben können. Sowohl die Zusammensetzung der einzelnen Bildbestandteile als auch das daraus erwachsende Gesamtbild müssen aber einer tiefgehenden, kritischen und einfühlsamen Interpretation unterzogen werden, bevor sie ihren oben beschriebenen Zweck erfüllen können.

Ein weiterer Grund, warum ich den Begriff des 'Zeitgeistes' trotz der darin enthaltenen Problematik in den in dieser Arbeit verwendeten Neologismus des 'Zeit-Gruppengeistes' einfließen lasse, ergibt sich auch aus dem zweiten Stamm dieser Wortprägung: dem 'Gruppengeist'. Dieser 'Gruppengeist' nimmt als Begriff Bezug auf die speziell in der Adoleszenz dominanten gruppendynamischen Vorgänge, die etwa auch in der Psychologie in

---

<sup>29</sup> Vgl. Winfried Fluck, *Populäre Kultur: Ein Studienbuch zur Funktionsbestimmung und Interpretation populärer Kultur*. Amerikastudien: Studienband 2. Stuttgart: Metzler, 1979. 34.

<sup>30</sup> Vgl. ebda.

Begriffen wie der *peer group* oder dem *peer pressure* manifestiert sind. Da die Beschäftigung mit der Popmusik aufgrund dieser ihrer wichtigsten Zielgruppe immer auch eine Beschäftigung mit der Adoleszenzgeneration sein muss, liegt es nahe, die starken gruppenspezifischen (und daher unreflektierten) Prozesse<sup>31</sup>, die für dieses Entwicklungsalter typisch sind, auch in die betreffende Terminologie mit einfließen zu lassen.

Der gruppenspezifische Zwang zur Integration in eine bestehende Gesellschaft sowie in Opposition dazu auch die Notwendigkeit zu einer individuellen Identitätsfindung, dem bzw. der die Adoleszenzgeneration immer unterliegt, sind dabei prinzipiell Prozesse, die sich nur durch die Orientierung an allgemeinen gesellschaftlichen Maßstäben und Erwartungshorizonten erfüllen können. Entwicklungspsychologisch gesehen ist damit eine solche abstrakte Orientierungsebene *conditio sine qua non* für eine erfolgreiche Bewältigung der Adoleszenz. Des Weiteren darf davon ausgegangen werden, dass diese Orientierungsebene sowohl im Bewusstsein der Gesellschaft allgemein als auch in demjenigen der spezifischen Gesellschaft 'Adoleszenzgeneration' praktisch vorhanden ist. Diese Orientierungsebene ist sowohl in ihrer Form und ihrem Inhalt als auch in ihrer Funktion deckungsgleich mit dem Begriff des 'Zeitgeistes', in der Bedeutung, wie ich sie zuvor eingeengt habe.

Um jedoch aufgrund der Problematik des Zeitgeistbegriffes und meiner starken Einschränkung seiner Gültigkeit in dieser Arbeit keine Unschärfen aufkommen zu lassen, soll diese abstrahierte Orientierungsebene im weiteren Prozedere als der schon zuvor genannte 'Zeit-Gruppengeist' bezeichnet werden. Dementsprechend sei der Begriff an dieser Stelle noch einmal zusammengefasst und definiert:

Der 'Zeit-Gruppengeist' ist ein abstrakter Sammelbegriff, der eine kollektive Einstellung bezeichnet, die sich aus den zeitgenössischen sozialen, kulturellen, technologischen, ökonomischen, ökologischen und individuellen Werten, Normen, Erwartungen und Weltanschauungen der jeweiligen Adoleszenzgenerationen einer bestimmten Epoche zusammensetzt. Der 'Zeit-Gruppengeist' funktioniert dabei als Sammelbezeichnung für all diese Faktoren, wobei sowohl die Wahrnehmung (Interpretation) als auch die reziproke Prägung dieser Faktoren von gruppenspezifischen Prozessen der jeweiligen Adoleszenzgeneration abhängig sind. Entwicklungspsychologisch dient dieser Zeit-Gruppengeist zur Sozialisation und zur individuellen Identitätsfindung. Für die

---

<sup>31</sup> Aus diesem Grund erscheint mir der Terminus des 'Zeit-Gruppengeistes' hier auch treffender als der Begriff der 'Mentalität', der zum einen eine über einen längeren Zeitraum hin stabile sowie zum anderen eine mehr als bloß eine Gesellschaftsschicht erfassende Geisteshaltung bezeichnet. Vgl. Peter Dinzelbacher, "Zur Theorie und Praxis der Mentalitätsgeschichte". Peter Dinzelbacher, Hrsg. *Europäische Mentalitätsgeschichte: Hauptthemen in Einzeldarstellungen*. Kröners Taschenausgabe 469. Stuttgart: Kröner, 1993. xxi/xxvi.

Literaturwissenschaft kann die Beschaffenheit dieses Zeit-Gruppengeistes Aufschluss über den speziellen, adoleszenten Geschmackszustand einer bestimmten Jugendgeneration geben, sowie über deren Bedürfnisse, Fragen, Normen und Weltanschauung.

### **3. Theoretische Überlegungen – Historische Kontexte**

#### **3.1. Werkinterne Konstituenten und werkexterne Bedingungen von populärer Musik und Popmusik**

Bereits bei der ersten Betrachtung von Popmusik wird offensichtlich, dass die Popmusik sich aus einer Vielzahl verschiedener Konstituenten zusammensetzt. Diese Konstituenten sind nicht nur verschiedenen Medien (Sprache bzw. Literatur, Musik) zuzurechnen, sondern sie bringen darüber hinaus eine nahezu unüberschaubare Vielzahl unterschiedlichster Kontexte und Funktionen in das von ihnen konstituierte Ganze ein. Daraus ergeben sich zwangsläufig bestimmte Probleme für die Interpretation dieses Ganzen, i.e. der Popmusik. Ebenso zwangsläufig erhält die Popmusik als Genre durch dieses Konglomerat von Kontexten und Funktionen aber auch bestimmte Eigenarten, die für ihre spezielle Wirkungsweise verantwortlich zeichnen und die von einer Analyse z.B. ihrer Texte unbedingt erfasst werden müssen, will man darin der Popmusik in ihren besonderen Strukturen gerecht werden. Daher ist es erforderlich, noch vor einer solchen Analyse einzelner Konstituentenebenen der Popmusik - wie etwa im Fall der vorliegenden Studie der Textebene - einen kurzen Überblick über diese Konstituenten von Popmusik zu geben.

##### **3.1.1. Das Modell der *Dynamics of Popular Music***

Die größte Schwierigkeit bei der Analyse von Popmusik bzw. von ihren Texten ist, dass nicht alle die Popmusik konstituierenden Elemente werkinterner Natur sind. Einige ihrer wichtigsten Konstituenten sind auch außerhalb des Kunstwerks angesiedelt: Popmusik

'funktioniert' z.B. nur im Rahmen von soziologischen<sup>32</sup> und damit werkexternen Komponenten.

Als vernünftigstes Modell zur Darstellung erscheint mir daher das an die Struktur der Kommunikations-Modelle angelehnte Modell der *Dynamics of Popular Music* bei Root<sup>33</sup>, weil es ausnahmslos alle Komponenten berücksichtigt, die für das Funktionieren von Popmusik verantwortlich sind, ohne etwa deren werkexterne Konstituenten gleich von vornherein auszuschließen.

Für Root stellt sich die innere Struktur der Popmusik als ein dynamisches Kommunikationsmodell mit drei einander gegenüberliegenden Polen dar. Diese drei Pole beinhalten die drei wesentlichsten Faktoren der Kommunikationssituation Popmusik: die Komposition (i. e. das eigentliche 'Werk'), die Performanz und den 'response', also quasi die soziale Reaktion, die das Werk hervorruft und die ebenfalls wieder prägend auf das Werk zurückwirkt. In gewisser Weise entspricht der Pol des 'response' damit jener Ebene, auf der auch die Funktion bzw. der Effekt des Werkes wirksam wird. Er ist dabei unbedingt selbst als ein Teil des popkulturellen Kunstakts anzusehen, der nicht davon abgetrennt werden kann.

Jeder einzelne dieser drei Pole setzt sich noch einmal aus drei Komponenten zusammen. Diese stehen wiederum – auf der internen Kommunikationsebene ihres jeweiligen 'Poles' – in Wechselwirkung miteinander. Die Ebene der Komposition besteht aus Text, Arrangement und Musik, die Ebene der Performanz setzt sich aus dem Sprecher/Sänger, dem Publikum und einem 'subject' zusammen, das als die Art und Weise definiert wird, auf die die Komposition dem Publikum vermittelt wird. Die Ebene des response schließlich wird von den drei (relativ variablen) Abstrakta des Geschmacks ('taste'), des Moments ('occasion') und der Beurteilung ('judgement') gebildet.<sup>34</sup>

Indem dieses Modell die prinzipiell ja außerhalb des Werkes liegende Ebene des response gleichwertig mit Komposition und Performanz in den Kommunikationsakt Popmusik mit einbezieht, verdeutlicht es sehr gut die enge Anbindung von Popmusik an ihre werkexternen Funktionen, wie eben an die besagte soziologische Komponente. Nur wenn

---

<sup>32</sup> Siehe Winfried Fluck, *Populäre Kultur: Ein Studienbuch zur Funktionsbestimmung und Interpretation populärer Kultur*. Amerikastudien: Studienband 2. Stuttgart: Metzler, 1979. 34-46.

<sup>33</sup> Siehe Robert L. Root, "A Listener's Guide to the Rhetoric of Popular Music". In: *Journal of Popular Culture*. Summer 1986. Vol. 20, No. 1. 15-26.

Zitiert nach: Martina Elicker, *Semiotics of Popular Music: The Theme of Loneliness in Mainstream Pop and Rock Songs*. Buchreihe zu den Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 13. Tübingen: Narr, 1997. 36ff.

<sup>34</sup> Vgl. ebda., 36.

das Werk auch eine bestimmte 'Außenwirkung' zeitigt, einen Effekt innerhalb seiner Rezipientenschicht, ist die popmusikalische Kommunikationssituation und damit in letzter Konsequenz das Werk selbst vollständig.

Des Weiteren wird durch dieses Modell die Tatsache betont, dass das Kunstwerk und seine Rezipientenschicht in gegenseitiger Wechselwirkung zueinander stehen. Die 'klassische' These von der Spiegelung der Wirklichkeit in der Kunst ist damit zumindest für die Popmusik alleine nicht ausreichend: Das Werk bildet nicht nur einen Realitätszustand ab, es ist darüber hinaus auch dazu fähig, diesen Realitätszustand reziprok zu verändern.

Das Textelement der Popmusik findet sich nach diesem Modell - wie oben erwähnt - auf der Ebene der Komposition wieder. Diese Ebene (bzw. der 'Pol') der Komposition ist als definitiv werkitern anzusehen, während die Ebene der Performanz hingegen aus nicht mehr eindeutig zuzuordnenden, prototypisch aber immer noch werkiternen Konstituenten besteht. Lediglich das 'Publikum' ist als klar werkiterner Faktor anzusehen. Die Ebene des *response* besteht dann überhaupt zur Gänze aus werkiternen Elementen. Ungeachtet dieser Tatsache sind allerdings auch die werkiternen Elemente der *response*-Ebene noch immer Teil des 'Kommunikationsakts Popmusik'.

Damit kann an dieser Stelle wie folgt Resumé gezogen werden: Die werkiternen Konstituenten der Popmusik lassen sich – mehr oder weniger eindeutig - auf zwei von dreien der die Popmusik konstituierenden Polen finden. Auf der Ebene der Performanz sind das '*subject*' und der Sprecher als (eher) werkiterne Konstituenten anzusehen, auf der Ebene der Komposition sind es die Musik, das Arrangement und der Text.

### **3.1.2. Der Text als werkiterne Konstituente von Popmusik**

Die gegenseitige Beeinflussung der drei werkiternen Konstituenten Musik-Text-Arrangement bedingt in weiterer Folge auch die Eigenarten der Textgattung 'Popmusiktextdichtung' im Gegensatz zur allgemeinen Textlyrik: Die Texte der Popmusik **müssen** sowohl an die Musik angepasst werden als auch an das Arrangement. Ersteres bedeutet, dass sich die Verslänge, die Strophenlänge und -anzahl und auch der Lautklang der Textdichtung in Bezug auf seine praktische Singbarkeit (d.h. wenig Frikative oder Plosive in

hohen Tonlagen etc.) den Vorgaben der Musik fügen müssen. Zweiteres bedeutet, dass sich die Textdichtung thematisch nach den Vorgaben des Arrangements richten muss, um so gut als möglich den auch über das Arrangement transportierten Botschaften zu entsprechen. Es versteht sich von selbst, dass z.B. ein 'aggressives' Arrangement im Regelfall eine 'aggressive' Entsprechung auf der Textebene hat (wie auch auf der musikalischen Ebene), sofern keine chiastischen Bezüge oder Verfremdungseffekte beabsichtigt sind. In der Praxis werden sich Musik und Arrangement zwar auch nach dem Text orientieren, so dass nicht zwangsläufig immer nur die Textkonstituente den anderen beiden Konstituenten angepasst werden muss, es ist aber davon auszugehen, dass der Popmusiktext zumindest über ein derartiges Anpassungspotential verfügt. Dieses Potential unterscheidet die Lyrik der Popmusik von der reinen Textlyrik, die sich eben nicht erst apriorisch nach der Beschaffenheit 'lyrikexterner' Faktoren richten muss.

Des Weiteren muss sich die Popmusiktextdichtung gewissen Konventionen beugen, die traditionell in der Popmusik bestehen. Dies ist insbesondere deshalb interessant, weil die Popmusik trotz ihres Rufs, eine dynamische, innovative und experimentelle Kunstform zu sein, prinzipiell sehr strukturkonservativ ist. Sowohl auf der musikalischen als auch auf der textlichen Ebene der Popmusik wird lieber Bekanntes variiert als wirklich Innovatives eingebracht. Neuerungen auf einer der beiden Ebenen sind meist nur durch neue technische Entwicklungen (z.B. neue Instrumente etc.) bedingt.<sup>35</sup> Dementsprechend konservativ sind zumeist auch die Konventionen der Popmusik für ihre Textdichtung: Der Text sollte gereimt sein, und zwar im Paarreim oder im Kreuzreim und nicht etwa im umschließenden Reim oder in komplizierteren Mustern. Die Rhythmik ist der Lieddichtung entsprechend - in Maßen - frei.<sup>36</sup> Im Aufbau gilt das Prinzip von Strophe-Refrain-Strophe-Refrain. Der Text sollte zudem nur eine begrenzte Anzahl von Themen und Motiven transportieren, wie z.B. die Liebesthematik, Sozialkritik, Humor, Identitätsfragen, Freude oder Leidklage.<sup>37</sup> Die Vermittlung des Textes geschieht zumeist im Monolog bzw. im monologischen Appell an ein stummes, impliziertes Gegenüber, seltener im Dialog zweier Gesprächspartner oder mit narrativen bzw. balladischen Elementen als Bericht über eine dritte Person.

---

<sup>35</sup> Vgl. Vgl. Robert L. Root, "A Listener's Guide to the Rhetoric of Popular Music". In: *Journal of Popular Culture*. Summer 1986. Vol. 20, No. 1. 15-26.

Zitiert nach: Martina Elicker, *Semiotics of Popular Music: The Theme of Loneliness in Mainstream Pop and Rock Songs*. Buchreihe zu den Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 13. Tübingen: Narr, 1997. 27f.

<sup>36</sup> Vgl. Werner Faulstich, *Rock-Pop-Beat-Folk: Grundlagen der Textmusik-Analyse*. Literaturwissenschaft im Grundstudium 7. Tübingen: Narr, 1978. 88-90.

<sup>37</sup> Siehe ebda., 71-81.

Um diese wenigen Basisbedingungen herum, die aus der Konvention der Popmusik stammen und die in diesen Grundzügen bereits seit der Lieddichtung des Mittelalters bekannt und kaum erweitert worden sind, muss sich die Textdichtung der Popmusik formieren, um wirksam sein zu können. Der Grund für diese relativ starren Strukturen speziell in der Popmusik und ihrer Textdichtung ist dabei auf jeden Fall der schon zuvor erwähnte, allgemein eher konservative und innovationsfeindliche Charakter von Massenkulturströmungen wie eben der Popmusik. Das vielfach zitierte Prinzip der Popmusik, ihr vorgebliches 'Alles ist möglich, alles ist offen' ist daher mit Sicherheit nicht richtig.

Der Text, der in dieser Arbeit im Zentrum des Interesses steht, muss sich damit zusammenfassend sowohl an den werkiternen Komponenten der Musik und des Arrangements orientieren als auch an den (werkexternen) Konventionen der Popmusiktextdichtung und ihrer Tradition.

### **3.1.3. Werkexterne Bedingungen von Popmusik**

Die werkexternen Bedingungen der Popmusik lassen sich im Wesentlichen - wie bereits erwähnt - der Ebene des '*response*' zuordnen: *taste, judgement* und *occasion*.<sup>38</sup> Darüber hinaus enthält Roots Modell der '*Dynamics of Popular Music*' noch zwei weitere Komponenten, die ebenfalls als werkexterne Bedingungen zu klassifizieren sind: *mode* und *purpose*. '*Mode*' beschreibt dabei die Stilrichtung der Komposition und der Performanz (z.B. Jazz, Rock etc.) und entspricht damit im Grunde den Konventionen bzw. der Tradition der Popmusik (Gattungskontext), wie sie bereits zuvor für die Textgestaltung beschrieben wurden. '*Purpose*' steht für die Motivation hinter dem Kompositions- und Performanzakt, also für die Autorintention und die angestrebte Funktion der Komposition.

Während die entwicklungsgeschichtliche Tradition der Popmusik (*mode*) für das Verständnis ihrer gegenwärtigen Form meistens ebenso unumgänglich wie unproblematisch zu ergründen ist, ist die Motivation bzw. die Intention (*purpose*) hinter dem einzelnen Werk mitunter schwieriger zu erkennen: Die beabsichtigte Wirkung bzw. Funktion eines

<sup>38</sup> Vgl. Robert L. Root, "A Listener's Guide to the Rhetoric of Popular Music". In: *Journal of Popular Culture*. Summer 1986. Vol. 20, No. 1. 15-26.

Zitiert nach: Martina Elicker, *Semiotics of Popular Music: The Theme of Loneliness in Mainstream Pop and Rock Songs*. Buchreihe zu den Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 13. Tübingen: Narr, 1997. 37.

Kunstwerkes muss nicht mit dessen tatsächlicher (historischer) Funktion identisch sein und auch nicht deckungsgleich mit dessen Funktionspotential.<sup>39</sup>

Da die **beabsichtigte Wirkung bzw. Funktion** eines Werkes, also die Autorintention, außer bei guter Dokumentations- und Quellenlage nahezu unmöglich zu erschließen ist<sup>40</sup>, muss sie als weitgehend unzuverlässig betrachtet werden und ist damit auch für die nachfolgende Arbeit zu vernachlässigen.

Das Funktions**potential** eines Werkes ist in seiner Vollständigkeit ebenso unmöglich zu ergründen. Es unterliegt immer wieder den Neudeutungen im Wandel der Zeit und lässt sich daher nur kurz- bis mittelfristig voraussagen, weshalb es ebenfalls bloß von eingeschränkter Relevanz für diese Studie ist.

Die tatsächliche **historische Wirkung bzw. Funktion** eines Werkes ist demnach, als drittes, der unproblematischste aber zugleich wichtigste Aspekt, der im Begriff des '*purpose*' impliziert ist. Wenngleich die historische Funktion eines Werkes auch nur unter dem retrospektiven Konstrukt der geschichtlichen Betrachtung erfasst werden kann<sup>41</sup>, so ist sie zumeist doch am solidesten dokumentiert und damit - nach ausführlicher und kritischer Untersuchung - gut argumentierbar. Aus diesem Grund soll in dieser Arbeit der historischen Wirkung als der realen Funktion des Werkes das Hauptgewicht zukommen.

Die entscheidendste werkexterne Bedingung der Popmusik wird in Roots Modell allerdings nicht explizit erwähnt: ihre stark kommerziell-industrielle Ausrichtung. Diese kommerziell-industrielle Ausrichtung ist bereits implizit in der Tendenz zur Massenverbreitung und Massenwirksamkeit der Popmusik enthalten, die ja definierende Konstituente dieses Genres ist, und daher aus mehreren Gründen erwähnenswert: Erstens ist sie selbst inhaltliches Kriterium des Pop<sup>42</sup>, zweitens ist sie hauptverantwortlich für die Form (Liedlänge, *mode*, Arrangement etc.) und den Inhalt (populäre und vermarktbar Themen) der Popmusik, und drittens ist im kommerziell-industriellen Erfolg der Popmusik auch ihre Hauptfunktion zu sehen. Speziell für die Betrachtung der *Grunge*-Texte ist dieser Kommerziaspekt noch aus einem weiteren, vierten Grund von Bedeutung: Er repräsentiert das

---

<sup>39</sup> Siehe Roy Sommer, "Funktionsgeschichten. Überlegungen zur Verwendung des Funktionsbegriffs in der Literaturwissenschaft und Anregungen zu seiner terminologischen Differenzierung". *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 41. 319-341.

<sup>40</sup> Vgl. ebda.

<sup>41</sup> Vgl. ebda.

<sup>42</sup> Vgl. José Ragué Arias und Umberto Eco, *Pop: Kunst und Kultur der Jugend*. Rororo-Sachbuch 7120. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978. 29.

System, als dessen Gegenpol sich der *Grunge* sieht und das ihm damit als der Hintergrund dient, den er benötigt, um seine eigenen, spezifischen Funktionen erfüllen zu können.<sup>43</sup>

#### **3.1.4. Zusammenfassung**

Damit kann in Bezug auf die werkinternen Konstituenten und werkexternen Bedingungen populärer Musik wie folgt zusammengefasst werden: Popmusik besteht aus einer Vielzahl verschiedener Konstituenten, die wiederum jeweils in einer Vielzahl spezifischer Kontexte angesiedelt sind. Das Wissen um diese Kontexte ist unumgänglich für das Verständnis der einzelnen Konstituenten von Popmusik und damit auch von Popmusik insgesamt.

Popmusik besteht sowohl aus werkinternen Konstituenten als auch aus dominanten werkexternen Bedingungen. Die einzelnen Konstituenten von Popmusik stehen in Kommunikation miteinander; sie beeinflussen sich wechselseitig sowohl in ihrer Form als auch in ihrem Inhalt und in ihren Funktionen. Zusätzlich dazu werden die einzelnen werkinternen Konstituenten der Popmusik noch von deren werkexternen Bedingungen beeinflusst, und zwar ebenfalls in Form, Inhalt und Funktion.

Die wichtigsten werkexternen Bedingungen der Popmusik sind ihre kommerziell-industrielle Ausrichtung, *purpose, mode*, sowie die Ebene des *response*, die teilweise mit dem von mir definierten 'Zeit-Gruppengeist' deckungsgleich ist. Auf der Ebene der Performanz ist als werkexterne Bedingung die *audience* angesiedelt.

Als werkinterne Konstituenten der Popmusik sind auf der Ebene der Performanz das *subject* sowie die *persona*, also der performierende Interpret, anzusehen. Die zentralen werkinternen Konstituenten der Popmusik sind auf der Ebene der Komposition zu finden: Diese sind die Musik, das Arrangement und der Text.

Das Modell der *Dynamics of Popular Music*, dem diese Komponenten entnommen sind, erklärt im Wesentlichen die Kommunikation der einzelnen Komponenten miteinander

---

<sup>43</sup> Die große Bedeutung, die dem kommerziellen Aspekt der Popmusik als Hintergrund für den *Grunge* zukommt, wird bereits auf dem Album-Cover von Nirvanas *Nevermind* ersichtlich: Das Cover trägt eine Unterwasseraufnahme von einem Baby, das in einem Swimming-Pool mit leuchtenden Augen einer Dollar-Note nachschwimmt, die an einem Angelhaken im Bildvordergrund als Köder für das Baby ausgeworfen ist. Die Kritik an der kapitalistischen Gesellschaft, die bereits aus diesem ersten visuellen Stimulus des Albums spricht, ist dabei unübersehbar.

bzw. deren gegenseitige Abhängigkeiten und Beeinflussungen. Zudem illustriert es gut, welche Faktoren in Interaktion miteinander treten müssen, damit eine erfolgreiche Wirkung von Popmusik zustande kommen kann. Damit eignet es sich hervorragend dazu, die Position und das Gewicht der hier von allen übrigen Konstituenten abgetrennten Textkonstituente innerhalb des Gesamtgefüges der Popmusik noch einmal deutlich zu veranschaulichen und dadurch auch das Verständnis für bestimmte Spezifika von Popmusiktexten in Hinblick auf deren Interpretation zu verbessern.

### **3.2. Das funktionsgeschichtliche Funktionspotential der Popmusik und ihrer Texte**

Das funktionsgeschichtliche Funktionspotential von Popmusik und ihren Texten lässt sich als relativ allgemeiner Rahmen aus dem genrespezifischen Kontext von Popmusik herauslesen. 'Wirkung' kann dann eintreten, wenn zumindest zu einem bestimmten Anteil Übereinstimmung zwischen dem von Produzentenseite vorgegebenen Funktionspotential und den von Rezipientenseite in den 'Kommunikationsakt Popmusik' eingebrachten (ästhetischen, weltanschaulichen und emotionalen) Bedürfnissen, Wünschen und Erwartungen besteht. Diese Übereinstimmung muss, wie bereits zuvor bemerkt, im Einzelfall nicht immer zur Gänze gegeben sein, sie muss aber wenigstens im Kontext des Genres implizit als Basiskonstellation eines funktionsgeschichtlichen Wirkungspotentials angelegt sein: So wie es das primäre Ziel des Schauerromans ist, Schauer zu erregen, und wie das in gleichem Maße auch von seiner Leserschaft erwartet wird, operiert auch die Popmusik innerhalb eines bestimmten Erwartungshorizontes.

Nachdem die Bandbreite wahrscheinlicher Effekte immer größer sein wird als die der tatsächlich gezeitigten Effekte können zwar von Sänger zu Sänger oder von Musikrichtung zu Musikrichtung Abweichungen in Bezug auf die funktionsgeschichtliche Wirkung auftreten, für das allgemeine Funktionspotential von Popmusik (bzw. von ihren Texten) spielen diese einzelnen Charakteristika allerdings nur mehr eine untergeordnete Rolle: die der Konstitution des *mode*.

Welches allgemeine funktionsgeschichtliche Wirkungspotential enthält aber nun die Popmusik?

#### **3.2.1. Kommerzieller Erfolg und Idolbildung als Funktion von Popmusik**

Die augenfälligste Funktion von Popmusik ist die, in relativ kurzer Zeit möglichst viel finanziellen Gewinn zu erwirtschaften bzw. weltweite Bekanntheit und Verbreitung zu erreichen. Mit kaum einer anderen Kunstform sind Begriffe wie 'Starruhm', 'Luxus', 'Massenhysterie' und 'Idolisierung' so eng verbunden wie mit der Popmusik, sie sind bereits zu Komponenten des Erwartungshorizontes im Umgang mit ihr geworden, und damit letzten Endes auch zu (externen) Konstituenten dieses Genres selbst. Kommerzieller Erfolg steht dabei nicht etwa nur im Hintergrund der Popmusikproduktion, sondern er wird häufig genug explizit als einer ihrer treibenden Faktoren genannt<sup>44</sup>. Damit ist kommerzieller Zugewinn der wahrscheinlich relevanteste Teilbereich des Funktionspotentials von Popmusik - eine Funktion, deren Bedeutung für die Popmusikbranche sich sowohl historisch als auch gegenwärtig jederzeit leicht ersehen lässt.

### **3.2.2. Die Sozialfunktionen der Popmusik**

Eine weitere, ebenfalls historisch erwiesene Funktion von Popmusik bzw. ihren Texten besteht darin, der jeweiligen Adoleszenzgeneration als Instrument zur Sozialisation zur Verfügung zu stehen.<sup>45</sup> Üblicherweise geschieht das durch die Rebellion gegen die bestehende Erwachsenengesellschaft: Diese Rebellion gegen die Erwachsenenwelt sowie im Gegensatz dazu der sichere, die soziale Identität bildende Zusammenhalt innerhalb der Cliques der *peer group* tragen durch Konflikt bzw. Konsens mit diesen beiden Welten letztlich zur Herausbildung der individuellen, sozialisierten Identität bei. Der Popmusik kommt dabei - bedingt durch ihre spezielle Ausrichtung auf ein adoleszentes Zielpublikum - eine entscheidende Rolle zu. Sie dient sowohl als gemeinschaftsstiftendes Element innerhalb der *peer group* als auch als 'Sprachrohr' in Richtung der Elterngeneration bzw. als 'kulturelle' Abgrenzung zu ihr. Gemeinsame musikalische Vorlieben von Adoleszenzgeneration und Elterngeneration lassen sich - zumindest während dieser Identitätsfindungs- und Sozialisierungsphase der Jugendgeneration - nur in seltenen Fällen finden.

---

<sup>44</sup> Vgl. Tom Holert, "Abgrenzen und durchkreuzen: Jugendkultur und Popmusik im Zeichen des Zeichens". Peter Kemper, Hrsg., *'alles so schön bunt hier': Die Geschichte der Popmusik von den Fünfzigern bis heute*. Stuttgart: Reclam, 1999. 21f.

<sup>45</sup> Vgl. Winfried Fluck, *Populäre Kultur: Ein Studienbuch zur Funktionsbestimmung und Interpretation populärer Kultur*. Amerikastudien: Studienband 2. Stuttgart: Metzler, 1979. 47.

Dieser Reifungsprozess über den Weg der 'Rebellion' trifft zwar nicht auf jede spezifische Adoleszenzgeneration im gleichen Ausmaß zu, er ist aber dennoch weitgehend gültig und kann daher legitimerweise als Ausgangsbasis für die weitere Betrachtung der Sozialisierungsfunktion von Popmusik in dieser Arbeit betrachtet werden. Dazu muss allerdings auch angemerkt werden, dass im Zuge der Stildifferenzierung der Popmusik ab den späten 1960ern nicht alle Popmusikrichtungen dieses Rebellions- und Sozialisierungselement in gleichem Ausmaß übernommen haben, sondern je nach Wirkungsintention bzw. 'Sendungswunsch' als mehr oder weniger essentiellen Bestandteil. Für den Zweig der Rockmusik, dem ab den 1990ern auch der *Grunge* zuzurechnen ist, bleibt die Thematik der 'Rebellion' und deren implizite Sozialisierungsfunktion jedenfalls auch in der Folge von zentraler Bedeutung, während sie etwa im *mainstream* weitgehend auf die Funktion als fossilierter *cognitive frame* aus der Geschichte der Popmusik reduziert wird.

Damit verbleiben als soziale Funktionen aus dem Wirkungspotential der Popmusik zum einen ihre (von der öffentlichen Wahrnehmung aus gesehen) primäre, indirekte 'Rebellions- und Sozialisierungsfunktion', in der die Popmusik als Medium für die Botschaft an die Adoleszenzgeneration fungiert, zum anderen ihre sekundäre, direkte 'Sprachrohrfunktion', in der die Popmusik und ihre Texte selbst die Botschaft der Adoleszenzgeneration an die Elterngeneration darstellen. Vor allem bei der Erfüllung der zweiten dieser beiden Funktionen kommt dem Text eine größere Bedeutung zu als der Musik: Er transportiert - nun, da mit einem Mal die inhaltliche Aussage der Popmusik wichtig wird - explizit die Botschaften, die die Musik nur lautmalerisch bzw. in der Imitation vermitteln kann.

Das gilt im Wesentlichen auch noch für die Rock- und Popmusik von heute bzw. für den *Grunge* der 1990er. Dieser ist aber darüber hinaus noch in einem weiteren, ganz speziellen Kontext zu sehen: Mit dem Aufkommen des Musikvideos in den 1980ern verschiebt sich nämlich der Schwerpunkt innerhalb der verschiedenen Konstituenten der Popmusik auffallend einseitig auf die Ebene der Performanz, und auf dieser wiederum auf alle optischen bzw. visuellen Elemente.<sup>46</sup> Damit verschieben sich auch die Konstituenten, auf der diese 'Rebellions- und Sozialisierungsfunktion' bis dahin angesiedelt war: Optische Reizelemente wie Kleidung, Frisuren, schrille Farben, Lichter und Showeffekte transportieren nun die Botschaft der 'Rebellion', die bis dahin auf der Textebene zu finden war. Während der

---

<sup>46</sup> Siehe Helmut Rösing und Alenka Barber-Kersovan, "Musikvermittlung in der modernen Mediengesellschaft". Herbert Bruhn und Helmut Rösing, Hrsg. *Musikwissenschaft: Ein Grundkurs*. Rowohlt's Enzyklopädie 55582. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998. 378f.

*Grunge* der 1990er als 'Retro-Richtung' diese Entwicklung zwar noch einmal für kurze Zeit rückgängig macht, ist für die Zeit danach bzw. für die Popmusik der Gegenwart tendentiell abzulesen, dass sich eher wieder die Fixierung auf optische Aspekte denn auf textuell-inhaltliche fortsetzt. Die Rebellionsfunktion in der Popmusik ist somit gegenwärtig weniger im Text oder in der Musik angelegt als vielmehr auf deren optischer - und damit verbunden auf einer in letzter Konsequenz körperlichen bzw. sexuellen - Ebene. Der anhaltende Boom um 'Teenie Stars' wie Britney Spears bzw. die auf geschlechtlichen Kriterien basierende Kategorisierung einer Vielzahl der gegenwärtigen Popgruppen in *Boy Groups* und *Girlie Bands* stehen als deutlicher Beweis für diese Entwicklung ein.

Ebenso sei angemerkt, dass die 'Rebellion', um eine solche bleiben zu können - und es muss bis auf weiteres davon ausgegangen werden, dass die (zumindest heute bestehende) Notwendigkeit der Adoleszenz zur Sozialisierung diese oder eine ähnliche Form von Sozialisierungsfaktor nahelegt - einem inneren Druck zur ständigen Steigerung unterliegt. Sofern sich diese Funktion nicht auf andere Faktoren verschiebt, wie etwa im vorangegangenen Absatz dargestellt wurde, muss der diese Funktion tragende Faktor entweder immer weiter aufgebläht oder aber bewusst reduziert werden, um eine Veränderung des *status quo* erkennbar zu machen. Diese Veränderung des *status quo* ist wiederum notwendig, weil der *status quo* ja den bestehenden, also den bereits etablierten und damit als Teil der Erwachsenengesellschaft ausgewiesenen Zustand der Popmusik beschreibt, gegen den die Nachfolgeneration von Jugendlichen - wollen sie sich absetzen - auch rebellieren muss. Diese stetige Steigerung lässt sich z.B. sehr gut an der Haarlänge oder an der Ausgefallenheit der Frisurenmode der vergangenen Jugendbewegungen erkennen, die über die 'Elvis-Tolle' und die Pilzköpfe der Beatles bis hin zum Irokesenschnitt der Punks der 80er-Jahre führte.

Das Wissen um diese elementaren Prinzipien - Rebellion als Sozialisierungsfaktor, Steigerung der Rebellion oder ihre Neuorientierung und Neuformierung auf anderen Ebenen der Popmusik - ist unumgänglich sowohl für ein umfassendes Verständnis des funktionsgeschichtlichen Wirkungspotentials von Popmusik im allgemeinen, als auch für das der *Grunge*-Musik der 1990er mit ihren speziellen historischen Kontexten. Nach diesen Prinzipien 'funktioniert' die Rebellion in der Popmusik - sowohl als primär-indirektes Medium im Kontakt mit der Elterngeneration als auch als sekundär-direktes Instrument zur Findung der individuellen und gesellschaftlichen Identität der jeweiligen Adoleszenzgeneration.

### **3.2.3. Die Funktion der ästhetischen, emotionalen und weltanschaulichen Beeinflussung**

Als dritte potentielle Funktion von Popmusik möchte ich die Funktion der ästhetischen, emotionalen und weltanschaulichen Beeinflussung in diese Arbeit einführen. Unter 'ästhetischer, emotionaler und weltanschaulicher Beeinflussung' ist dabei jenes Konzept zu verstehen, das als implizite Annahme bereits den frühesten Äußerungen über bzw. Verurteilungen von Popmusik zugrunde liegt: i.e. die Vorstellung, dass die während der Adoleszenz weitgehend unreflektierte Rezeption von Popmusik zur Übernahme des darin transportierten Gedankenguts bzw. der damit vermittelten Vorstellungen von Ästhetik, Kunst, Geschmack etc. und vor allem der darin ausgedrückten Emotionen führen kann.<sup>47</sup> Während diese - zweifelsohne zutreffende - Funktion von Popmusik lange Zeit ein wesentlicher Kernpunkt der Kritik an der Populärkultur bzw. an ihrer wissenschaftlichen Aufarbeitung war und dementsprechend negativ konnotiert wurde<sup>48</sup>, bedeutet sie bei heutiger, wertfreier Betrachtung im Grunde nur eines: Ähnlich wie die unreflektierte Weltwahrnehmung während der Kindheit, kann auch die Popmusik aufgrund ihrer unreflektierten Rezeption während des Adoleszenzalters und ihrer engen emotionalen Anbindung an den Jugendlichen als gemeinschaftsstiftendes Element innerhalb der *peer group* emotionale, weltanschauliche und ästhetische Parameter oder Vorstellungen des späteren Erwachsenen beeinflussen.

Da diese Beeinflussbarkeit durch die Popmusik jedoch an bestimmte psychologische und soziale Entwicklungsstufen gebunden ist, ist davon auszugehen, dass sie mit dem Erreichen des Erwachsenenalters und dem Ende der Adoleszenz wieder weitgehend an Bedeutung verliert. So wie die Kindheit ist die Adoleszenz, und damit auch die während dieser Zeit rezipierte ästhetische und weltanschauliche Gedankenwelt bzw. die damit verbundene emotionale Konstitution, jedoch weiterhin Teil des Erwachsenen und kann somit - zumeist im nostalgischen Rückblick - durchaus ihre Renaissance erleben. Das Funktionspotential der einmal rezipierten Popmusik geht daher durch diese einstmalige enge Verknüpfung mit einem Alters- bzw. Lebensabschnitt nie vollständig verloren, sondern es

---

<sup>47</sup> Siehe Helmut Rösing, "Musikalische Lebenswelten". Herbert Bruhn und Helmut Rösing, Hrsg. *Musikwissenschaft: Ein Grundkurs*. Rowohlt's Enzyklopädie 55582. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998. 145f.

<sup>48</sup> Siehe Winfried Fluck, *Populäre Kultur: Ein Studienbuch zur Funktionsbestimmung und Interpretation populärer Kultur*. Amerikastudien: Studienband 2. Stuttgart: Metzler, 1979. 21-33.

bleibt latent immer weiter vorhanden. Dadurch können z.B. adoleszente Konfliktlösungsstrategien wie die 'Rebellion' aus der Popmusik selbst für den Erwachsenen ebenso immer wieder aufs Neue zum Tragen kommen wie die einmal via der Popmusik-Rezeption angenommenen ästhetischen und weltanschaulichen Vorstellungen und die emotionale Verfassung.

Diese könnten daher mit einer gewissen Zeitverzögerung wirksam werden: für die Kunstproduktion einer ehemaligen Adoleszenzgesellschaft im Erwachsenenalter zum Beispiel, oder für deren Kultur- und Werteverständnis, für politische Auffassungen usw. Nicht umsonst lassen sich etwa in der Literatur der Gegenwart bereits zahlreiche Anspielungen auf die Popkultur der 1960er und 1970er, i.e. der Adoleszenzzeit der Autoren ausfindig machen: Peter Handkes *Lucie im Wald mit den Dingsda*<sup>49</sup> ist etwa in diesem Sinne als deutliche Anlehnung an den Beatles-Song *Lucy in the Sky with Diamonds* zu sehen, das Lied muss in der Folge auch mit entsprechendem Gewicht zur Interpretation des Buches herangezogen werden. Ähnliches gilt - wenn auch mit mehr Bezug zum frühen Erwachsenenalter als zur eigenen Adoleszenz - u.a. für Werke wie Hanif Kureishis *The Buddha of Suburbia*<sup>50</sup>, durch das sich der *Punk Rock* der 1970er als popmusikalischer 'Generalbass' zieht, Bret Easton Elliss Psychogramm der MTV-Generation *Less Than Zero*<sup>51</sup> oder Douglas Couplands eindringliche Illustration der 1990er des *Grunge Rock, Generation X*<sup>52</sup>.

### **3.2.4. Zusammenfassung**

Zusammengefasst lässt sich das funktionsgeschichtliche Wirkungspotential der Popmusik und ihrer Texte demnach wie folgt darstellen: Popmusik erfüllt ganz allgemein eine 'kommerzielle' Funktion, eine 'Sozialisierungsfunktion' und eine Funktion der 'ästhetischen, weltanschaulichen und emotionalen Beeinflussung'. Die Sozialisierungsfunktion ist (abgesehen von der kommerziellen Funktion, die gewissermaßen *self-explaining* ist) die relevanteste Funktion der Popmusik. Sie läuft nach dem Schema der Abgrenzung und Rebellion gegenüber der Erwachsenengeneration ab, bzw. nach dem Prinzip der Cliquenbildung und gemeinsamen Identität innerhalb der *peer group*. Ursprünglich wurde der

<sup>49</sup> Peter Handke, *Lucie im Wald mit den Dingsda: Eine Geschichte*. Frankfurt a. M. Suhrkamp, 1999.

<sup>50</sup> Hanif Kureishi, *The Buddha of Suburbia*. London/New York: Penguin Books, 1991.

<sup>51</sup> Bret Easton Ellis, *Less Than Zero*. London: Random House, 1985.

<sup>52</sup> Douglas Coupland, *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*. New York: St. Martin's Press, 1992.

'Rebellionsgedanke' über den Text oder über die Musik (und im weitesten Sinn noch über den stimmlichen Ausdruck des Interpreten) transportiert, doch sowohl die Ebene des Transports für dieses Konzept als auch die Form des 'Rebellionsgedankens' an sich sind wandelbar und haben sich - abgesehen von der Zäsur in der Popmusik-Geschichte durch die *Grunge*-Musik - v.a. seit den 1980er-Jahren stark gewandelt.

Die Funktion der ästhetischen, weltanschaulichen und emotionalen Prägung wird häufig als problematisch angesehen. Sie kann auch nach Eintritt in das Erwachsenenalter weiterhin wirksam bleiben, während die beiden erstgenannten Funktionen mit dem Erreichen dieser Entwicklungsstufe für gewöhnlich an Bedeutung verlieren. Die Funktion der ästhetischen, weltanschaulichen und emotionalen Prägung rechtfertigt zudem noch einmal die wissenschaftliche Analyse der *Grunge*-Musik und ihrer Texte: Sowohl als historisches Phänomen der 1990er-Jahre als auch als noch zu erwartende Folgewirkung für die Zeit danach ist die *Grunge*-Musik für eine akademische Betrachtung von Interesse, ist sie doch Spiegel und gestaltender Faktor ihrer (Pop)Kultur und Gesellschaft in einem. Zudem ist sie eine Musikrichtung, die sich in Rückbesinnung auf die Tradition des *Rock* bzw. des *Punk Rock* vor den Umbrüchen der 1980er-Jahre wieder verstärkt der Textebene als Transportebene für das Konzept der 'sozialisierenden Rebellion' bediente. Damit ist die *Grunge*-Musik und ihre Textgestaltung nicht nur - aus genannten Gründen - für die allgemeinen *Cultural Studies*, sondern insbesondere auch für die Literaturwissenschaft relevant.

### **3.3. Zur Vorgeschichte und Entwicklung des *Grunge***

#### **3.3.1. Funktionen der eigenen generischen Tradition im *Grunge Rock***

Um den *Grunge-Rock* der 1990er Jahre in seinen wichtigsten Kontexten verstehen bzw. interpretieren zu können, ist zunächst einmal ein kurzer Blick auf die **spezifische** Tradition unumgänglich, der sich diese Musikrichtung zuordnen lässt. Im Modell der *Dynamics of Popular Music* entspräche diese Tradition dem *mode*, sie ist eine externe Bedingung und damit gleichzeitig auch eine notwendige Komponente für das 'Funktionieren' von Popmusik.

Für den *Grunge* ist diese Tradition aus zwei Gründen von besonderer Relevanz: Erstens in funktionaler Hinsicht, weil sich der *Grunge* wiederholt selbst in der Tradition des Rock mit der für diese Stilrichtung zentralen 'Rebellions- und Sozialisationsfunktion' sieht. Zweitens in weltanschaulicher-ästhetischer Hinsicht, weil der *Grunge*, wie erwähnt, eine Art popmusikalischen Anachronismus darstellt, eine 'Retro-Stilrichtung', die eher an die 1960er und 1970er erinnert als an die späten 1980er - die also ihrer eigenen Tradition mehr ähnelt als ihrer unmittelbaren Gegenwart und damit auch bewusst spielt.

Dieser Anachronismus ist im übrigen wiederum nur im Kontext der frühen 1990er Jahre zu verstehen, die in vielerlei Hinsicht ganz massiv und in nahezu als 'postmodern'<sup>53</sup> zu bezeichnender Vorgangsweise die Wiederaufnahme bzw. das bewusste Vermischen historischer Stile forcieren: Sowohl im Automobildesign ('*New Beetle*', '*New Mini*'...) als auch an der Kleidung lässt sich ein solcher 'Retro-Trend' nachweisen, sowie anhand der zahlreichen Wiederauflagen von Popmusik aus den 60er und 70er-Jahren auf dem neuen Medium CD (z.B. das Gesamtwerk der Beatles<sup>54</sup>). Dementsprechend lassen sich auch mehr Parallelen zwischen dem *Grunge* und der Rockmusik der 1960er ausfindig machen als etwa im Vergleich zur Diskomusik und zum Synthesizerpop der 1980er.

Nachdem diese Parallelen nicht etwa zufällig auftreten, sondern im Gegenteil in deutlichen Anspielungen auf mehreren Ebenen der *Grunge*-Musik noch hervorgehoben werden, muss des Weiteren davon ausgegangen werden, dass auch diese Betonung der eigenen Tradition und das Spiel damit eine Funktion zu erfüllen hat. Tatsächlich wird im *Grunge* die bisherige Tradition der Rockmusik - retrospektiv selbstverständlich - so montiert, dass gewisse bestehende Bedürfnisse der eigenen Jugendgeneration damit befriedigt werden können. *Grunge* enthält quasi von allem etwas: Die Präsentation des *Grunge* ist ein *patchwork* von Versatzstücken, von den Höhepunkten der Rockgeschichte. Damit positioniert sich der *Grunge* nicht nur selbst auf einer Stufe mit diesen historischen Höhepunkten, sondern er kann darüber hinaus aufgrund seiner *patchwork*-Architektur auch als strukturell neue, quasi-postmoderne Popmusik bezeichnet werden – letzteres insbesondere, zumal einzelne ironische Elemente diesen Versatzstückcharakter zusätzlich noch absichtlich demaskieren und solcherart dekonstruieren.

So ist z.B. bereits der Titel von *Nirvanas* erfolgreichstem Album, *Nevermind*, als eine direkte Anspielung auf das zentrale Album des *Punk*, auf *Never Mind the Bollocks... here's*

---

<sup>53</sup> Vgl. Ansgar Nünning, Hrsg. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1998. 438f.

<sup>54</sup> Vgl. Peter Schuster, *4ever: Die Geschichte der Beatles*. Stuttgart/Zürich: Belser Verlag, 1991. 148f.

*the Sex Pistols* von den *Sex Pistols* zu lesen. Bewusst im *Grunge*-typischen Stil interpretierte Coverversionen alter David-Bowie-Songs ("*The Man Who Sold The World*") oder Huddie-Ledbetter-Nummern ("*Where Did You Sleep Last Night?*") unterstreichen diese Strategie noch einmal. Besonders deutlich tritt sie - neben solchen Text- bzw. Musikbeispielen – auch in der Videopräsentation einzelner Lieder auf, wie z.B. im Video zur Single-Auskoppelung von "*In Bloom*" (siehe Appendix Seite xv, Nr. 18):<sup>55</sup>

Das Video ist in schwarz-weiß gehalten und erinnert in seiner Machart an die Filmaufnahmen von Konzerten oder Fernsehauftritten der großen Rockbands der 1960er-Jahre. Sowohl im Haarschnitt als auch in der Kleidung und im Gehabe (etwa im offen zur Schau gestellten naiven Cliquenverhalten innerhalb der Band) imitieren *Nirvana* Bands der 60er-Jahre: Paul McCartneys markantes Kopfwiegen ist ebenso Bestandteil der Video-Performance wie die typischen Frisuren der *Kinks* oder Buddy Hollys berühmte Brille, die in diesem Fall von Kurt Cobain getragen wird. Auch das Publikum ist im Stil der Swing- und Beat-Ära der 1960er gekleidet und reagiert, den (retrospektiv stilisierten) Klischees über die 60er-Jahre entsprechend, teils hysterisch, teils missbilligend und verständnislos auf die Aufführung.

Die Ironie dieses Liedes wird zusätzlich noch durch den Refrain-Text gesteigert, der einen potentiell gewalttätigen, dummen und gefühllosen Durchschnittsmann besingt, der nichts mehr liebt, als - wie großteils auch das Publikum im Video - lauthals Lieder mitzujohlen, ohne wirklich über deren inhaltliche Aussage Bescheid zu wissen: '*He's the one / who likes all the pretty songs / and he likes to sing along / and he likes to shoot his gun / but he knows not what it means / knows not what it means, yeah!*' (Zeilen 5-11)

Musikalisch gesehen ist *In Bloom* eine Mischung aus langsamem *Punk*-Song und dem ohrgängigen mehrstimmigen Gesang etwa der *Beatles* oder der *Rolling Stones*. Lied und Video enden mit der ekstatischen Wiederholung des zuvor erwähnten 'Mitsing-Refrains' bzw. - im Video - mit einer Instrumenten- und Kulissenzertrümmerung, wie man sie aus der Popgeschichte von *The Who* oder der britischen *Punk*-Band *The Clash* kennt.

Hier jedoch verändert sich plötzlich der Charakter der Videoperformance: Bis dahin waren der offensichtliche 'Versatzstückcharakter' der Aufführung und die zuvor angesprochene, mehr oder weniger versteckt darin enthaltene Ironie die einzigen beiden Elemente, die "*In Bloom*" sowohl in der Komposition als auch in der Aufführung von einem Popsong der 60er-Jahre unterscheiden halfen, die das Lied also als Produkt einer späteren

---

<sup>55</sup> Vgl. Michael Azerrad, *Nirvana: Die wahre Kurt-Cobain-Story*. Höfen: Koch GmbH/Hannibal, 1994. 307-309.

Epoche markierten. Nun aber verlässt auch diese abschließende Instrumenten- und Kulissenzertrümmerung historisch bekanntes Terrain. Gewalt und Wut dienen nun nicht mehr - wie noch im Rock oder im *Punk* - zur 'physisch-optischen' Unterstützung eines Programms, wie etwa dem der 'jugendlichen Rebellion', und sie sind auch nicht mehr nur als Anspielung auf die eigene Tradition zu werten, in der der *Grunge* sich sieht: Im *Grunge* ist die physische Gewalt selbst Programm, und hier wiederum vor allem die Autoaggression - ein Phänomen, das sich übrigens auch in zahlreichen Filmen aus der *Grunge*-Epoche und der Zeit unmittelbar danach wiederfinden lässt, wie etwa in Quentin Tarantinos *Reservoir Dogs*<sup>56</sup> und *Pulp Fiction*<sup>57</sup>, in Oliver Stones *Natural Born Killers*<sup>58</sup> oder in David Finchers *Fight Club*<sup>59</sup>.

Für die Funktion der Montage der Rockmusik-Tradition im *Grunge* der 1990er gilt vorerst Folgendes: Durch die Anspielung auf die zum Mythos erstarrten 60er-Jahre werden nostalgische Gefühle nach einer für den Jugendlichen der 1990er 'arkadisch' anmutenden Vergangenheit geweckt, die mit den Weltschmerz- und Kindheitsverlustgefühlen während der Pubertät durchaus stimmig sind.

Zusätzlich wird damit auch die Sehnsucht nach einer neuen, global einheitlichen Jugendbewegung verstärkt, als deren Träger sich *Nirvana* implizit selbst anbieten. Das Motiv vom Zusammenhalt innerhalb kleiner, intimer Gruppen im Gegensatz zu den (parodierten) Massenhysterien der 1960er sowie das Motiv der physischen Gewalt (und Autoaggression), die hier ebenfalls kurz angeklungen sind, sind weitere typische Charakteristika des *Grunge* und der 1990er-Jahre, die in dieses Schema von Sehnsucht und ihrer Enttäuschung passen (siehe auch 5.2.1 und 5.2.3.). Sie sind zwei zentrale Lösungsansätze, die der *Grunge* der Adoleszenz-Generation seiner Zeit für ihr Problem von emotionaler Zerrissenheit zwischen dem Nicht-mehr-Zurückkönnen und dem Noch-nicht-Vorwärtskommen anbietet.

Drittens gewährt der auffällige Hinweis auf die Vorgängertradition der *Grunge*-Musik dem Jugendlichen die Möglichkeit, sich aus der Distanz der Ironie heraus über Verrücktheiten der Vergangenheit zu amüsieren und auf diese Art - durch die Betonung der Historizität von Popmusikphänomenen - zugleich seinen eigenen Platz als Geschichtsphänomen in der Pop-Geschichte zu finden.

Darüber hinaus wird durch die Thematisierung der Popmusik-Tradition immer auch deren größtenteils aus kommerziellen Gründen motivierte, überdimensionale Aufgeblätheit

<sup>56</sup> Quentin Tarantino, Director (1992). *Reservoir Dogs* [Film]. Jersey: A Band Apart.

<sup>57</sup> Quentin Tarantino, Director (1994). *Pulp Fiction* [Film]. Jersey: A Band Apart/Miramax.

<sup>58</sup> Oliver Stone, Director (1994). *Natural Born Killers* [Film]. Los Angeles/New York: Warner Bros./Regency.

<sup>59</sup> David Fincher, Director (1999). *Fight Club* [Film]. Los Angeles/New York: Twentieth Century Fox.

und Artifizialität verdeutlicht.<sup>60</sup> Da Popmusik jedoch für die Adoleszenzgeneration über die rein ästhetische Funktion hinaus auch noch eine entscheidende emotionale und soziale Funktion erfüllt, wird damit zugleich die starke Abhängigkeit persönlicher Befindlichkeiten von kommerziell-industriellen Interessen während des Jugendalters aufgedeckt. Damit schlägt der *Grunge* im Prinzip in dieselbe Kerbe wie die ersten Globalisierungsgegner und eignet sich demnach gut dazu, entsprechende, bereits latent vorhandene Ängste zu transportieren und auszudrücken.

### **3.3.2. Die zum *Grunge Rock* führende musikalische Tradition der Popmusik**

Nachdem ich in meinen bisherigen Ausführungen veranschaulicht habe, welche wichtige Funktion die Tradition der Popmusik für das funktionsgeschichtliche Wirkungspotential des *Grunge* spielt, stellt sich nun die Frage, wie diese Tradition konkret überhaupt aussieht. Welche Entwicklungen gingen dem *Grunge* voran, welche Geschichte führte zu Anfang des letzten Jahrzehnts zur Herausbildung dieser darin so anachronistisch anmutenden Musikrichtung?

Wie bereits aus den Erläuterungen zur verwendeten Terminologie dieser Arbeit hervorgeht, ist der *Grunge* im Genre des Rock bzw. des *Hard Rock* angesiedelt, und darin wiederum präziser im *Punk Rock*, der gegen Ende der 1970er in England entsteht. *Rock* und *Punk Rock* sind dabei beide als krasse Gegenpole zum *mainstream*, d.h. zum Pop oder zum *Soft Rock* zu verstehen, die ab der zweiten Hälfte der 1980er die Popmusikszene dominieren. *Rock* und *Punk* verschwinden zu dieser Zeit aus dem Zentrum des allgemeinen Interesses an den ebenfalls in Kapitel 2 beschriebenen *fringe* bzw. in die Alternativ-Musikszene. Vor allem unter dem Einfluss von Bands wie *R.E.M.*, den *Melvins*, *Hüsker Dü*, den *Pixies*, *Soundgarden* und *Sonic Youth* bildet die Alternativ-Musikszene (insbesondere an der Nordwestküste der USA) zu Anfang der 1990er den *Grunge* mit seinem Zentrum *Nirvana* heraus. Mit ihrem Album *Nevermind* leiten *Nirvana* den überraschenden weltweiten Erfolg des *Grunge-Rock*

---

<sup>60</sup> Vgl. Andreas Vick, "Glanz und Glamour: Glitterlook und Bombastwelle der Siebziger". Peter Kemper, Hrsg., *'alles so schön bunt hier': Die Geschichte der Popmusik von den Fünfzigern bis heute*. Stuttgart: Reclam, 1999. 120f.

ein, den der Bandleader von *Nirvana*, Kurt Cobain, 1994 durch seinen Suizid ebenso abrupt (zumindest in dieser einheitlichen Ausformung; vgl. Seite 4) auch wieder beendet.<sup>61</sup>

Dieser 'Genese' entsprechend hat der *Grunge* zwei entwicklungsgeschichtliche Kontexte, auf die er sich beruft: erstens den relativ allgemeinen Kontext der Rockmusik, wie sie seit den 1960ern etabliert ist und die verschiedensten Typen, Motive und Klischees hervorgebracht hat, und zweitens den speziellen Kontext der eigenen unmittelbaren Entwicklungsgeschichte, der vor allem Typen, Motive und Klischees des *Punk* sowie der Musik des *fringe* in deren krasser Antithese zum *mainstream* der 1980er enthält. Dieser *mainstream*, also *Disco*, *Techno*, *Pop*, *Soft Rock* und der speziell von den schwarzen US-Bevölkerungsschichten getragene *Rap*<sup>62</sup>, der zeitgleich aufkommt, sind im Umkehrschluss wiederum die wesentlichsten Musikrichtungen, als deren Antithese sich der *Grunge* versteht. Typische Elemente dieser Musikrichtungen - sowohl textuelle, musikalische oder die Performanz betreffende Elemente - werden vom *Grunge* demnach entweder völlig ignoriert oder parodiert.

Während bereits viel über den wechselseitigen Einfluss von musikalischen Elementen der obengenannten Bands aufeinander gemutmaßt bzw. publiziert wurde, ist für diese Arbeit das textuell-motivische Element und dessen Entwicklung bis hin zum *Grunge* von größerem Interesse. Zwar ziehen - dem Modell der *Dynamics of Popular Music* entsprechend - Veränderungen in der Form der musikalischen Ebene des Werkes zwangsläufig auch Veränderungen in der Form der Textebene desselben Werkes nach sich, und damit verbunden auch in ihrer Aussage, diese Veränderungen sollen aufgrund der bereits in der Einleitung angeführten Gründe an dieser Stelle allerdings nicht im Detail beschrieben werden. Lediglich der rhythmisch-stotternde, quasi-fragmentarische Gesangsstil, der am *fringe* häufig vorzufinden ist, und der gemäß den Gesetzen der Popmusikdichtung auch eine Fragmentierung der einzelnen Verszeilen bzw. des syntaktischen Aufbaus der Liedtexte zur Folge hat - unterstützt von einer ebenso 'fragmentarischen', rauhen, unreinen und für gewöhnlich tiefregistrigen Gesangsstimme - soll hier als auffallendster musikalischer Einfluss der Alternativ-Musikszene auf die Herausbildung des *Grunge* Erwähnung finden.

### **3.3.3. Die zum *Grunge Rock* führende Textdichtungstradition der Popmusik**

<sup>61</sup> Vgl. Siegfried Schmidt-Joos und Wolf Kampmann, *Pop-Lexikon*. Rororo-Sachbuch 61114. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002. 434.

<sup>62</sup> Vgl. Paul du Noyer, Hrsg. *The Story of Rock'n'Roll: The Year-by-Year Illustrated Chronicle*. New York: Carlton Books, 1995. 244.

Folgende Fragestellungen drängen sich somit auf, um in Bezug auf die Entwicklung der Textebene vom *Punk* von 1977 bis zum *Grunge* der 1990er zu neuen Erkenntnissen gelangen zu können. Erstens: Wie wurden welche Themen im *Punk Rock* transportiert, welche Motive sind speziell für den *Punk Rock* üblich? Zweitens: Wie behandelte die zeitgenössische *mainstream*-Popmusik welche Themen, welche Motive waren für sie - als Kontrast zum *Punk* und zum *Grunge* - üblich? Drittens: Welche spezifischen Themen und Motive kommen im *Grunge* vor und wie werden sie dort gestaltet? Wo liegen die Unterschiede im Vergleich zu den beiden erstgenannten Musikrichtungen, wo sind etwaige zufällige oder beabsichtigte Gemeinsamkeiten zu finden?

Diese drei Fragestellungen ergeben sich aus dem spezifischen entwicklungsgeschichtlichen Kontext des *Grunge*. Eine Ausweitung dieser Fragestellungen z.B. auf den allgemeinen entwicklungsgeschichtlichen Rahmen der Rockmusik, oder überhaupt der Popmusik als gesamte, wäre allerdings nicht weiter sinnvoll, weil dadurch eindeutig zu weit am eigentlichen Ziel - der funktionsgeschichtlichen Betrachtung der Texte der *Grunge*-Musik - vorbeigegangen würde. Zudem hieße ein solches übermäßiges Ausweiten des Fokus, historisch Unvergleichbares gegeneinander aufzuwiegen, was von vornherein berechtigte Zweifel an den Schlüssen aus einer solchen Vorgehensweise sowie an deren praktischer Verwendbarkeit hervorrufen müsste.

Zur Beantwortung der drei zuvor aufgeworfenen Fragestellungen erscheint es mir somit am zielführendsten, chronologisch sowie so komprimiert als möglich vorzugehen: Da dieses Kapitel sich mit der Vorgeschichte und Entwicklung des *Grunge* auseinandersetzt, sollen bereits hier die typischen Themen und Motive bzw. Textgestaltungsstrategien des *Punk Rock* knapp umrissen werden. Exemplarisch für den *Punk* wird dafür sein 'Herzstück' zur Analyse herangezogen, das Album *Never Mind the Bollocks... here's the Sex Pistols* von den *Sex Pistols*. Auf diese Weise soll ein kurzer, aber aufschlussreicher Überblick über die Textdichtung in der Vorläufertradition des *Grunge*-Rock gegeben werden. Dieses Überblickswissen soll, wo notwendig, später auch in die Analyse der Motive, Themen und Inhalte der *Grunge*-Texte einfließen, die dann im Anschluss an die theoretischen Überlegungen vorgenommen wird. Zwischen diesem eigentlichen Analyseschwerpunkt meiner Arbeit und den theoretischen Vorüberlegungen soll auch noch eine knappe Betrachtung der Texte des *mainstream* erfolgen, die als synchrone Vergleichsbasis zum *Grunge* dessen Eigenheiten und Charakteristika noch deutlicher illustrieren sollen.

Die Texte des *Punk* scheinen im Wesentlichen von zwei 'Leitmotiven' bestimmt zu sein, die in ihrer Form bzw. in ihrer thematischen Gewichtung ein Novum für die damalige Popmusiktextdichtung darstellen: vom Motiv der Provokation und vom Motiv der gesellschaftlichen Verweigerung.

Dem Motiv der Provokation kommt dabei die größte Bedeutung zu - immerhin wäre selbst die 'gesellschaftliche Verweigerung' in letzter Konsequenz als **eine** Form von Provokation zu interpretieren. (Während dies für die Analyse von Texten anderer Popmusikrichtungen prinzipiell auch so gesehen werden sollte, muss die 'gesellschaftliche Verweigerung' in den Texten des *Punk* aufgrund ihrer Erscheinungshäufigkeit und ihrer umfangreichen Platznahme allerdings eher als ein mit dem Provokationsmotiv zwar zusammenhängendes, aber dennoch weitgehend eigenständiges Motiv betrachtet werden.)

Die Provokation im *Punk* richtet sich vor allem - nicht nur in der Tradition der Subkultur - gegen die bürgerliche, etablierte Gesellschaft und ihre Wertvorstellungen und Normen.<sup>63</sup> Provoziert wird durch Beschimpfung des impliziten Publikums, durch niedriges Sprachniveau und eine entsprechende Wortwahl, durch den Aussageinhalt ('*God Save the Queen / Her fascist regime*'<sup>64</sup>) oder durch negative Ästhetik ('*Throbbing squirm / gurgling bloody mess*'<sup>65</sup>). Die Provokation im *Punk* ist dabei Programm, sie ist Provokation um der Provokation willen, so wie es zuvor für den *Grunge* anhand des Motivs der physischen Gewalt kurz erläutert wurde. Die wichtigste Funktion dieser Provokation in den Texten des *Punk* - die im übrigen auch zahlreiche Entsprechungen auf anderen Ebenen findet, wie etwa in der Kleidung, der Frisur und im absichtlichen musikalischen Dilettantismus - ist dabei zum einen sicherlich die 'adoleszente Rebellion' mit ihren schon zuvor ausführlich geschilderten Implikationen. Zum anderen ist allerdings auch die Demaskierung der Doppelmoral der bürgerlichen Gesellschaft als Funktion solcher Provokationsakte anzusehen: Durch das ständige Voraugenführen der eigenen Tabus und oberflächlichen *political correctness* soll der Bürger<sup>66</sup> zur Selbsterkenntnis und quasi zur befreienden 'Katharsis' gelangen.

---

<sup>63</sup> Vgl. Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*. 7., verb. u. erw. Aufl. Kröners Taschenausgabe 231. Stuttgart: Kröner, 1989.

<sup>64</sup> Siehe Appendix Nr. 6, Seite v.

<sup>65</sup> Siehe Appendix Nr. 2, Seite ii.

<sup>66</sup> Dem durchaus denkbaren Problem, dass der Bürger gar keinen *Punk* hören würde und dieser folglich wirkungslos bleiben müsste, kann man mit dem Verweis auf den Aktionismus der *Punk*-Bewegung entgegen. Auffälliges Äußeres, die Besetzung von Häusern oder öffentlichen Plätzen oder gar Konzerte mitten auf Straßenkreuzungen (wie von der Band *U2*) zwingen auch den desinteressierten Bürger geradezu dazu, sich mit dem *Punk* in irgendeiner Weise auseinander zu setzen.

Dieselben Funktionen erfüllt auch das Motiv der 'gesellschaftlichen Verweigerung': Normen, Hierarchien und bestehende Weltanschauungen werden ignoriert, um auf diese Art zu rebellieren bzw. ebendiese Normen, Hierarchien und Weltanschauungen umzugestalten. In diesem Sinn enthält die 'Rebellion' im *Punk* immer auch ein wesentliches politisches und grundsätzlich optimistisches Moment: Der Glaube sowohl an die prinzipielle Möglichkeit politischer Veränderungen als auch an deren Herbeiführung durch das eigene Engagement ist implizit noch vorhanden. Dem kann auch die Negation und offen zur Schau gestellte Verweigerung auf der Oberfläche des *Punk* keinen Abbruch mehr tun: Das Gewicht, das der Auseinandersetzung mit politischen Themen in den Texten von *Never Mind the Bollocks...* zukommt, bestätigt ebenso einen unter dieser verneinenden Oberfläche verborgenen interessierten und bejahenden Zugang zur Gesellschaft wie die Tatsache, dass neben den beiden zuvor genannten Leitmotiven auch die Zeitkritik immer wieder als wichtige thematische Rekurrenz ihren Niederschlag in der '*Punk-Lyrik*' findet. Allgemeine gesellschaftliche und menschliche Verfehlungen sowie globale Mißstände - sowohl politischer als auch sozialer und insbesondere ökonomischer Natur - werden dabei kritisiert, und nicht etwa individuelle Probleme oder Belange intimerer Gesellschaftsgruppen: Der Fokus der Zeitkritik in den Texten des *Punk* ist relativ allgemein gehalten, subjektive Sichtweisen fließen zwar ein, aber sie sind nicht das zentrale 'Objektiv' zur Weltanschauung.

Es mag auf den ersten Blick überraschen, dem *Punk* eine solche im Grunde optimistisch-positive Haltung zuzuschreiben, wo er an der Oberfläche doch deutlich von Ablehnung, Kritik, Hohn und einem Anstürmen gegen jede bestehende Ordnung gekennzeichnet ist. Die stillen Implikationen unter dieser Oberfläche sprechen allerdings eine zu klare Sprache, um sie überhören zu können. Die Relativität des '*No-Future*'-Motivs etwa kann als gutes Beispiel dafür eintreten: Dieses zukunfts pessimistische Motiv legt etwa sowohl durch den Absolutheitscharakter seiner Formulierung als auch aufgrund seiner - durch zahlreiche Redundanzen zusätzlich betonten - zentralen Bedeutung im Liedtext von "*God Save The Queen*" (Appendix Seite v-vi, Nr. 6) vordergründig den Schluss auf eine allgemein zukunfts pessimistische Haltung des *Punk* nahe. Eine Betrachtung des Gesamtwerks relativiert die Zulässigkeit dieses Schlusses allerdings wieder eindeutig: Lediglich in diesem einen von insgesamt zwölf Songs von *Never Mind the Bollocks...* kommt dem '*No-Future*'-Motiv diese gesteigerte Bedeutung zu. Damit ist der *Punk* alles in allem **nicht** als zukunfts pessimistisch zu bezeichnen, selbst wenn das '*No-Future*'-Motiv in einzelnen seiner Liedtexte ("*God Save The*

*Queen*" bzw. ansatzweise noch in "*New York*"<sup>67</sup>) in prominenterer Stellung auftaucht als etwa im Vergleich zum *mainstream* oder zur Popmusiktextdichtung aus der Zeit vor ihm.

Darüber hinaus stellt der *Punk* der '*No-Future*'-Problematik auch gleich selbst eine Lösung entgegen und widerlegt dadurch nicht nur erneut jeden ihm zugeschriebenen Pessimismus, sondern auch seine eigene, vordergründig zur Schau gestellte Ignoranz gegenüber der Gesellschaft und ihren Normen: Der optimistische Glaube an die **Möglichkeit** einer Antwort bzw. Problemlösung ist, wie gesagt, implizit immer noch in den Texten des *Punk* spürbar, ebenso wie der Glaube an die Zielführendheit politischer Agitation. So ist etwa die Antwort des *Punk* auf die '*No-Future*'-Problematik eine - wenn auch negativierte und äußerst problematische - **politische** Antwort: die Anarchie ("*Anarchy in the UK*"; Appendix Seite vi-vii, Nr. 8).

Diese Motive, die allesamt mehr oder weniger die Funktion der 'sozialisierenden Rebellion' erfüllen (und damit wiederum einmal mehr die gesellschaftspolitische Interessiertheit des *Punk* offenbaren), nehmen sowohl in ihrer Erscheinungshäufigkeit als auch in ihrem Umfang das größte Gewicht in den Texten von *Never Mind the Bollocks...* ein. In Bezug auf die Radikalität und auf den Stellenwert dieses 'Rebellions'-Elements stellen die Texte des *Punk* damit den Zenit an Rebellionsgeist in der Textdichtungstradition der Popmusik dar: weder davor noch in der Zeit danach wurden die 'Extremwerte', die der *Punk* in dieser Hinsicht setzte, überschritten.

Auffallend ist des Weiteren, dass - möglicherweise als Konsequenz aus der Überbetonung des Rebellionselements - andere, insbesondere im *mainstream* unverzichtbare Themen und Motive in den Texten des *Punk* zu kurz kommen. So findet etwa die zentrale Thematik der Lieddichtung schlechthin, die Liebesthematik, in den zwölf Liedern von *Never Mind the Bollocks...* lediglich gezählte dreimal ihre (lexikalische) Erwähnung – und selbst dann nur in negativ konnotierter Form: einmal als zerstörerische Eigenliebe ("*No Feelings*"; Appendix Seite ii-iii, Nr. 3), einmal als mysteriös-unergründliche Liebe ("*Sub-Mission*"; Appendix Seite vii-viii, Nr. 9) und zuletzt als haßerfüllte Liebesklage ("*Liar*"; Appendix Seite iii-iv, Nr. 4).

Auch dem ansonsten in der Popmusik häufig auftauchenden Motiv des Drogenge- bzw. -missbrauchs kommt erstaunlich wenig Bedeutung zu: Es ist nur zwei Liedern ("*Sub-Mission*", "*New York*") zuschreibbar, und selbst darin häufig nur intertextuell über den

---

<sup>67</sup> Siehe Appendix Seite ix, Nr. 11.

Umweg von historischen Zitaten eines entsprechenden Inhalts wie etwa der Beatles-Songs "Yellow Submarine" oder "Octopus's Garden" in "Sub-Mission" (Zeilen 1; 18; 27-28).

Statt dessen tritt - als weiteres Novum - die 'physische Gewalt' in den Texten des *Punk* erstmals so rekurrent auf (z.B. in "Bodies"<sup>68</sup>, "No Feelings", "Anarchy in the UK"), dass von ihr als einem eigenständigen Motiv gesprochen werden kann. Dieses Motiv der physischen Gewalt, das im *Punk* wie schon die Provokation, die Zeitkritik und die gesellschaftliche Verweigerung primär die Funktion der sozialisierenden Rebellion erfüllt, wird in weiterer Folge insbesondere in den Texten des *Grunge Rock* zum bestimmenden Element.

Auch auf der formalen Ebene der Texte des *Punk Rock* wiederholt sich das zuvor dargestellte Phänomen von einer (weitgehend jedoch nur auf die Oberfläche beschränkten) Zelebration der eigenen Widerspenstigkeit und Normverachtung. So sprechen etwa aus dem formalen Aufbau der Liedtexte keinerlei Tendenzen zur Formzerschlagung, wie sie in der Hochkultur spätestens seit der Moderne ein zentrales Element auch in der Lyrik sind, sondern das starre Korsett der Textdichtungskonventionen der Popmusik wird nur geringfügig verändert: Die Silbenanzahl pro Verszeile variiert innerhalb des durch das Metrum gesetzten Rahmens mehr als etwa im *mainstream* üblich, und die Reime werden bewusst unsauber gehalten. Sowohl das traditionelle Reimschema als auch ein trotz all dieser 'Unsauberkeiten' immer noch erkennbarer Gleichklang der Verszeilenendsilben werden allerdings unbeeinträchtigt beibehalten, so dass eine gewisse 'rebellische' Wirkung des formalen Aufbaus lediglich suggeriert, aber nicht durch weitere Textelemente bestätigt wird.

Überhaupt kommt dem Erzielen einer starken Suggestivwirkung die weitaus größte Bedeutung auf der formalen Ebene der *Punk*-Texte zu. Das Erreichen eines solchen Suggestiveffekts ist etwa auch als Hauptfunktion ihrer beiden weiteren auffallendsten Formeigenheiten anzusehen: der häufigen direkten Anrede des implizierten Publikums und der Vorliebe zu monoton-einhämmernenden, indoktrinierend anmutenden Wiederholungen – weit über das übliche Maß von form- und traditionsbedingten Rekurrenzen in der Popmusiktextdichtung hinausgehend. Der dadurch erzielte massive Appell- und Indoktrinationscharakter der Texte von *Never Mind the Bollocks...* unterstreicht und unterstützt so noch einmal das bereits für die semantische Ebene festgestellte politische und sogar politdidaktische Interesse des *Punk* mit allen darin eingeschriebenen Implikationen.

---

<sup>68</sup> Siehe Appendix Seite i-ii, Nr. 2.

Damit kann wie folgt zusammengefaßt werden: Die Hauptfunktion der Texte des *Punk Rock* ist die sozialisierende Rebellion. Diese wird insbesondere von den Motivkreisen Provokation, gesellschaftliche Verweigerung, Zeitkritik sowie physische Gewalt getragen. Klassische Themen der Popmusiktextdichtung wie etwa die Liebes- oder Drogenthematik spielen hingegen nur eine untergeordnete Rolle.

Demnach offenbart sich der *Punk* unter einer pessimistischen, sich jeder Integration entziehen wollenden Oberfläche als implizit gesellschaftspolitisch engagierte Stilrichtung. Dieser Schluß wird auch durch die Handhabung der Formalebene in den Texten des *Punk Rock* bestätigt: Traditionelle Muster werden weitgehend beibehalten, sie werden nur oberflächlich 'rebellisierend' und widerspenstig gestaltet, während auf der darunterliegenden Ebene der politische und damit gesellschaftsbefürwortende Appell eindeutig im Vordergrund steht. Vor allem im Vergleich zu (lyrischen) Texten der Moderne oder sogar der Postmoderne, deren Episteme zur Zeit der Geburtsstunde des *Punk* im Jahr 1977 beide bereits lange wirksam waren, ist das tatsächliche 'rebellische' Potential der *Punk*-Texte minimal – was bleibt, ist eine Textdichtung, die 'rebellisierende' Elemente massiv zur Erfüllung sozial und politisch couragierter<sup>69</sup>, wenn auch mitunter bedenklicher<sup>70</sup> Ziele instrumentalisiert. Der Fokus der politischen Agitation des *Punk* ist dabei weit geöffnet, d.h. er ist immer von allgemeingesellschaftlicher und weniger von spezifisch-individueller Relevanz.

Die nachfolgende Tabelle soll noch einmal die wichtigsten, in den Texten von *Never Mind the Bollocks...* enthaltenen Motive und deren Gebrauch veranschaulichen. Die angeführten Ziffern (Z.x) beziehen sich auf die - von mir selbst eingefügte - Verszeilenzählung im Appendix am Ende dieser Arbeit, der alle Texte, die in diese exemplarische Analyse der Inhalte des *Punk Rock* eingeflossen sind, gesammelt abgedruckt enthält.

THEMA ►	Provokation	Verweigerung	Zeitkritik	Gewalt	Liebe	Drogenmissbrauch	'No Future'
TITEL ▼							

<sup>69</sup> Siehe die zwar von viel negativer Ästhetik getragene, aber vor dem Hintergrund der englischen Gesellschaft im Jahr 1977 mit Sicherheit sehr engagierte und couragierte Kritik an der Abtreibung in '*Bodies*'.

<sup>70</sup> Als solches muss etwa die Forderung nach einer '*Anarchy in the U.K.*' bezeichnet werden.

<b>Appendix Seite i Nr. 1</b> "Holidays in the Sun"	Z.3, Z.36;		Z.1, Z.5, Z.13-Z.16, Z.25, Z.30- 34; Z.39-44;				
<b>Appendix Seite i-ii Nr. 2</b> "Bodies"	Z.10-17, Z.20-26;		Z.2-8, Z.27- 28;	Z.10-Z.17;			
<b>Appendix Seite ii-iii Nr. 3</b> "No Feelings"	Z.25;	Z.5, Z.9-11, Z.20-23; Z.32-38;		Z.14-17, Z.29;	Z.1-3; Z.6;		
<b>Appendix Seite iii-iv Nr. 4</b> "Liar"					Z.13;		
<b>Appendix Seite iv-v Nr. 5</b> "Problems"	Z.11, Z.18;	Z.12-16, Z.26-29;	Z.40-42;				
<b>Appendix Seite v-vi Nr. 6</b> "God Save The Queen"	Z.2-8, Z.25- 28;	Z.9-10, Z.27;	Z.4, Z.17-20;				Z.11-12, Z.25, Z. 35-46;
<b>Appendix Seite vi Nr. 7</b> "Seventeen"		Z.5-21;					
<b>Appendix Seite vi-vii Nr. 8</b> "Anarchy in the U.K."	Z.2-14, Z.20- 21; Z. 28-33;	Z.2-3;	Z.12, Z.22- 27;	Z.6;			
<b>Appendix Seite vii-viii Nr. 9</b> "Sub- Mission"					Z.10, Z.30;	Z.1; Z.17-20; Z.25-28;	
<b>Appendix Seite viii-ix Nr. 10</b> "Pretty Vacant"		Z.1-46;					
<b>Appendix Seite ix Nr. 11</b> "New York"	Z.1-4, Z.7-12, Z.15-23, Z.27-34;						Z.5, Z.24-26;
<b>Appendix Seite x Nr. 12</b> "E.M.I"	Z.18-27, Z.37;	Z.13-17;	Z.1-10, Z.28- 35;				

### 3.3.4. Zusammenfassung

Der *Grunge* entwickelt sich zu Anfang der 1990er Jahre aus der Tradition des *Punk Rock* heraus (bzw. in weiterer Folge aus der Alternativ-Musikszene der 1980er). Um den *Grunge* verstehen zu können, ist es daher unumgänglich - insbesondere aufgrund seiner Tendenz zu Rückgriffen auf die eigene Tradition und zu (intertextuellen) pophistorischen Zitaten -, zunächst einmal ein ungefähres Bild von dieser Vorgängertradition zu gewinnen. Diese Vorgängertradition, i.e. der *Punk Rock* als Vorgeschichte zum *Grunge Rock*, lässt sich in aller Kürze wie folgt zusammenfassen:

Der *Punk Rock* entsteht gegen Ende der 1970er Jahre in London und wird vor allem von Bands wie *The Clash*, *The Ramones* und - im Zentrum der Bewegung - von den *Sex Pistols* getragen. Der *Punk* gibt sich auf seiner Oberfläche als provokative und aggressive Jugendkultur: Die Verweigerung gesellschaftlicher Anpassung, die Verhöhnung und Parodierung bürgerlicher Werte und Normen sowie der fortwährende Versuch der Tabudurchbrechung (z.B. durch ein auffälliges Äußeres) sind dabei die charakteristischsten Merkmale. Demnach eignet sich der *Punk* in Hisicht auf sein funktionsgeschichtliches Wirkungspotential besonders gut zur Einlösung der Funktion der 'Rebellion', wenngleich die Extrempositionen, die der *Punk* zu manchen Punkten bezieht (z.B. die politische Forderung nach Einführung der Anarchie), dem unter Umständen kontraproduktiv entgegen wirken könnten.

Auf der Textebene manifestieren sich diese Eigenarten des *Punk Rock* in folgenden Faktoren: Durch eine leichte 'Verwischung' der in der Popmusiktextdichtung prinzipiell strengen Formalelemente wie Reim, Metrum und Rhythmus soll der Eindruck von 'rebellischer Unsauberkeit' erweckt werden; die Tiefenstruktur des Textes bleibt davon allerdings unbeeinträchtigt. Die Verwendung von einer Art 'Schlachthofvokabular' soll ebenfalls 'Schmutz' suggerieren und - via einer dominanten negativen Ästhetik - provozieren bzw. Ekel erregen.

Den Textinhalt der '*Punk*-Lyrik' dominieren Themen von gesellschaftspolitischer Relevanz, Zeitkritik oder solche Topoi, die eben auf die Provokation der etablierten (Erwachsenen)Welt abstellen. Die für die Popmusiktextdichtung an sich zentrale Liebesthematik wird vom *Punk Rock* ungewöhnlich weit an den Rand gedrängt.

Wie bereits angemerkt, beschränkt sich der Großteil dieser Phänomene jedoch auf die Oberfläche der *Punk*-Textdichtung. Die Tiefenstruktur des *Punk* und eine Betrachtung der

implizit in dieser Jugendbewegung enthaltenen Normen, Werte und Weltanschauungen offenbart hingegen häufig ein reges Interesse an Politik und am sozialen Geschehen. Demzufolge scheint dem *Punk Rock* ein positives, die Welt bejahendes Denken noch nicht vollständig abhanden gekommen zu sein: Der *Punk* ist engagiert, interessiert und glaubt an die Möglichkeit der politischen Umgestaltung von den Ausformungen der Gesellschaft, die sich auf den einzelnen Menschen, auf das Individuum, negativ auswirken.

Als letzte popmusikalische Tradition, auf die der später nachfolgende *Grunge* vor allem über seine 'Pasticcio-Technik' (vgl. 5.1.1.) Bezug nimmt und die zudem auch wieder für dessen musikalische Seite von größerem Einfluss ist, sei noch die frühe, ursprüngliche Rock- bzw. Popmusik der 1960er Jahre genannt. Diese als von den Kommerzialisierungstendenzen der Popkultur noch weitgehend unverfälscht wahrgenommene Musik aus der Zeit vor der Stilaufrissplitterung der 1970er Jahre dient gerade in Hinsicht auf ihren 'Authentizitätscharakter' als wichtige Referenz für den *Grunge Rock*. Für diesen ist die frühe Rock- und Popmusik die selbst als solche ausgerufene Vorläufertradition in Bezug auf (sugerierte) Echtheit, Spontaneität, Nicht-Kommerzialisiertheit und Ästhetik, aber auch in Bezug auf bestimmte psychosozialen Funktionen wie die Stärkung des Gruppenzusammenhalts oder eines 'Ich-im-Wir-Gefühls'.

#### **3.4. Historische Kontexte des *Grunge* und der 'Zeit-Gruppengeist' der 1990er**

Sind bisher schon zahlreiche Kontexte erläutert worden, ohne die ein fundiertes Verständnis bzw. eine sinnvolle Analyse des *Grunge* und seiner Texte nicht möglich wäre, so ist als letztes noch der historische Kontext der 1990er Jahre näher zu beleuchten. Er erfasst die historischen, sozialen, ökonomischen etc. Umstände, die zur Herausbildung des von mir in Kapitel 2 eingeführten jugendlichen Zeit-Gruppengeistes geführt haben. Nur eine weitgehende Übereinstimmungen zwischen den in diesem Zeit-Gruppengeist enthaltenen Bedürfnissen und Defiziten und dem funktionsgeschichtlichen Wirkungspotential des *Grunge* erklärt dann den - auch kommerziell messbaren - Erfolg dieser Musikrichtung am Anfang des vergangenen Jahrzehnts.

### 3.4.1. Allgemein-historische Kontexte

In Hinsicht auf die historischen Kontexte der 1990er verschwimmen die Grenzen zwischen Populärkultur und Hochkultur: Die historischen Problemstellungen, die an beide 'Kulturformen' herangetragen werden, sind zwangsläufig weitgehend dieselben. Lediglich in der Art ihrer Beantwortung und in ihrer Gewichtung gehen Hochkultur und Populärkultur unterschiedlich vor. Die historischen Kontexte, die somit z.B. auf der Ebene der Pop- und Jugendkultur zur Herausbildung und zum Erfolg des *Grunge* beigetragen haben, sind demnach dieselben allgemeinen kulturellen und historischen Kontexte der 1990er, die thematisch auch für die Hochkultur relevant sind. Entsprechend der Definition des Zeit-Gruppengeistes eröffnet sich allerdings für die Betrachtung der 'Jugendkultur Popkultur' zusätzlich noch die folgende Fragestellung: Was waren die spezifischen popkulturellen und popmusikhistorischen Kontexte der 1990er, und welche Bedingungen prägten vor allem die Sozialisation und die Identitätsfindung der **Jugend**generation von damals?

Die 1990er Jahre scheinen generell von einer Art Identitäts- und Authentizitätsproblematik betroffen zu sein, die sich wie ein roter Faden durch das gesamte Jahrzehnt zieht. Ähnlich dem '*Novelist at the Crossroads*'<sup>71</sup>, dessen ursprünglich auf die 1960er bezogene 'Scheidewegsituation' für die 1990er immer noch als zutreffend, wenn nicht geradezu als in ihrer Gültigkeit gesteigert erscheint, ist es in Selbstreflexivität versunken. Es ist ein zutiefst postmodernes Jahrzehnt etwa im Sinne einer verstärkt auftretenden *précession des simulacres*, wie diese Jean Baudrillard beschrieben hatte<sup>72</sup>, oder im Sinne des ironischen

---

<sup>71</sup> David Lodge sieht den Romanschreiber der Postmoderne an einer Art Kreuzweg zwischen mehreren Richtungen fiktionalen Schreibens, zwischen denen er sich entscheiden muss. Eine der Richtungen ist der traditionelle Realismus des Erzählens, der jedoch (u.a. durch das Fernsehen) nach und nach obsolet wird. Dennoch kann diese Richtung fortgesetzt werden. Zwei andere Richtungen sind zum einen das auf die Sprache bzw. das Sprachexperiment fixierte 'Fabulieren' - wie man mit Blick auf die spätere Entwicklung sagen könnte - der Radikalen Postmoderne, zum anderen das historiographische, nicht-fiktionale Schreiben z.B. im Stile Norman Mailers. Lodge selbst empfiehlt als vierte Richtung einen Kompromiss aus allen diesen Richtungen, die sogenannte '*problematic novel*'. Sie ist vor allem dadurch charakterisiert, dass der Schreiber um seine Stellung am Kreuzweg weiß und sein Zögern, seine Überlegungen um zu einer Entscheidung zu finden, selbstreflexiv zum Thema des Erzählens selbst macht.

Siehe: David Lodge, "The Novelist at the Crossroads". In: *The Critical Quarterly* 11/1969, 105-132.  
Zitiert nach: Malcolm Bradbury, Hrsg. *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*.  
Manchester: Manchester University Press/Rowman and Littlefield, 1977, 84-110.

<sup>72</sup> Was Jean Baudrillard als Phänomen bereits 1978 beschrieben hat, scheint für die 1990er Jahre (ähnlich wie die zuvor zusammengefassten Überlegungen von David Lodge) eher an Gültigkeit zu gewinnen, als durch die historische Entwicklung widerlegt zu werden. Jean Baudrillard stellt die klassische Reihenfolge von Realität und *imitatio* dieser Realität im Artefakt auf den Kopf. Für ihn geht die 'Imitation', das von der Wirklichkeit nicht oder kaum mehr zu unterscheidende Bild, der Wirklichkeit voran. Konsequenterweise geht die

Spiels mit Elementen aus vergangenen Epochen.<sup>73</sup> Der zuvor angesprochene 'Retro-Trend' zu Beginn der 1990er kann an dieser Stelle wiederum als Beweis dafür eintreten.

Wenngleich ein direkter Zusammenhang zwischen dem Zeit-Gruppengeist der 'Grunge-Ära' und den historischen Entwicklungen in seinem Vorfeld wahrscheinlich nur schwer nachweisbar ist, so lassen sich dennoch bestimmte Faktoren in der Geschichte ausmachen, die die Herausbildung eines solchen Zeitgefühls unterstützt haben müssen. So zerfiel etwa mit dem Ende des Kalten Kriegs 1989 nicht nur die politische Weltordnung, wie sie seit 1945 Bestand gehabt hatte, sondern Hand in Hand damit auch die durch sie forcierte, streng binär-kontrastive Werteordnung und Denkweise, die jahrzehntlang maßgeblich gewesen war und die als Konsequenz daraus zumindest auch eine grundsätzliche Erfassbarkeit der Welt nach diesem Schema möglich gemacht hatte. Zugleich mit dieser abrupten Zäsur in der Weltgeschichte vollzog sich – z.T. noch als ein Produkt des Kalten Krieges - die Entwicklung des Internets bzw. die Weiterentwicklung des Computers. Regte der Computer in den 1980ern noch zu futuristisch-euphorischen Zukunftshoffnungen an, so verursachte er Anfang der 1990er massive Arbeitsplatzverschiebungen zwischen den einzelnen Wirtschaftssektoren, verursachte in manchen Industriesparten ein unglaubliches Wachstum und in anderen Rezession, und damit verbunden sozialen Notstand. Die Gefahr, hinter die technische Entwicklung zurückzufallen und damit auch wirtschaftlich und sozial absteigen zu müssen, verunsicherte ebenso wie das - durch das Internet zusätzlich noch forcierte - notwendig gewordene Denken in Vernetzungen und Zusammenhängen, in 'Ökosystemen' anstatt in binären Kontrasten wie während der Epoche davor. Während (auch auf politischer Ebene) Altbekanntes zerfiel, bildeten sich anderswo neue und noch unbekannte Einheiten heraus (z.B. die neuen Staaten auf dem Gebiet der ehemaligen UdSSR und Jugoslawiens) bzw. nahmen an Bedeutung zu (z.B. die Europäische Union), was entweder den Verlust oder die Neuausrichtung der jeweiligen, bisher als unumstößlich erachteten persönlichen, nationalen, sozialen etc. Identitäten nach sich zog. Gesellschaftliche Normen

---

Wirklichkeit durch diese *'Précession des Simulacres'* verloren, so dass sich das 'Abbild' letzten Endes selbst abbildet und selbst zur Wirklichkeit wird.

Die Folgen dieses Phänomens, wie sie sich auch in den 1990ern beobachten lassen, sind ein Verlust von Authentizität (zugunsten von Artifizialität), von Originalität und Individualität (zugunsten von Massenreproduzierbarkeit) und von Orientierung (zugunsten der Ununterscheidbarkeit von Matrix und Kopie).

Siehe: Jean Baudrillard, "The Precession of Simulacra". Brian Wallis, Hrsg. *Art after Modernism: Rethinking Representation*. 7. Aufl. Documental Sources in Contemporary Art 1. New York: New Museum of Contemporary Art, 1995. 253-281.

<sup>73</sup> Vgl. Ansgar Nünning, Hrsg. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1998. 438f.

(Ehe, Familie...) verloren in ihrer Gültigkeit an Absolutheit<sup>74</sup>; Werteverlust und eine von der historischen Entwicklung aufgezwungene, massive Individualisierung bei steigender Verunsicherung bezüglich der tatsächlichen Identität des Individuums waren ebenfalls die Folge dieses Zeitalters der Umbrüche. Ökologische Katastrophen, denen man zunehmend hilflos gegenüberstand (Treibhauseffekt, Ozonloch, El-Niño-Phänomen, Exxon-Valdez-Unglück...) und der Durchbruch der Gentechnik, die sich mehr denn jede andere Technologie zuvor als Projektionsfläche für alle möglichen Horrorvisionen eignete, sorgten gemeinsam mit der nahenden Jahrtausendwende<sup>75</sup> für weitere Verunsicherung und eine gewisse Weltuntergangsstimmung.

Bereits ein kurzer Blick auf Film, Literatur, bildende Kunst, Musik - und hier natürlich auch auf die Popmusik - offenbart, in welcher Fülle diesem Kontext entsprechende Themen aufgearbeitet und diskutiert wurden. Es ist daher leicht nachzuvollziehen, wie stark sich diese historischen Veränderungen auf das Lebensgefühl - und damit auch auf den Zeit-Gruppengeist - der 1990er ausgewirkt haben müssen. Als anekdotisch anmutende Illustration dazu sei etwa das Beispiel der Alternativ-Musikgruppe R.E.M. genannt, die gegen Ende der 1980er ihre ersten größeren Hits bezeichnenderweise mit Songs namens *Its the End of the World (As We Know It)* und *Losing My Religion* landete.<sup>76</sup>

### **3.4.2. Die Popmusik vor 1990**

Ähnlich problematisch wie die oben beschriebene historische Situation, und damit verbunden die emotionalen und sozialen Folgen für die Adoleszenzgeneration der frühen 90er, musste auch der spezifische *status quo* der Popmusik von damals erscheinen:

Erstens hatte die Stilaufsplitterung der Popkultur bereits seit den 70er-Jahren auch eine Aufsplitterung der einst als globale Einheit verstandenen Jugendkultur in unzählige Kleingruppen unterschiedlichen Geschmacks und unterschiedlicher Gesinnung zur Folge

---

<sup>74</sup> Vgl. Robert Christgau, *Grown Up All Wrong: 75 Great Rock and Pop Artists from Vaudeville to Techno*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 1998. 448.

<sup>75</sup> Die Millenniumswende sei vor allem noch einmal rückblickend unter dem Gesichtspunkt der maßlos übertriebenen Hysterie um das Y2K-Computerproblem betrachtet, in dessen Lösung Milliardenbeträge investiert wurde, dem man den 'Aufstand der Elektrogeräte' ebenso zuschrieb wie das Ende der entwickelten Welt oder den nuklearen Overkill, das im Endeffekt jedoch nahezu überhaupt keinen Schaden anrichtete.

<sup>76</sup> Vgl. Paul du Noyer, Hrsg. *The Story of Rock'n'Roll: The Year-by-Year Illustrated Chronicle*. New York: Carlton Books, 1995. 252f.

gehabt.<sup>77</sup> Neben dieser Zersplitterung der Jugendkultur in verschiedene 'Interessensgemeinschaften' brachten die 1980er noch eine weitere Zersplitterung aufgrund ethnischer und geschlechtlicher Unterschiede mit sich: Der *Rap* der 80er Jahre gab den schwarzen Jugendlichen (v.a. der US-Ostküste) eine neue, verstärkt auf der - für den weißen Jugendlichen nicht leicht nachvollziehbaren - afrikanischen Musiktradition beruhende musikalische Identität.<sup>78</sup> Die frühesten Formen von *Girlie-Pop*<sup>79</sup> hingegen boten dem weiblichen Publikum die Möglichkeit zur eigenen Emanzipation. Stilaufsplitterungen dieser Art auf der einen Seite und Stilfusionen der gegensätzlichsten, allen möglichen ethnischen Regionen entstammenden Musiktraditionen auf der anderen Seite, sorgten zwar für einen bunten und abwechslungsreichen Sound der 1980er. Dessen Charme ging jedoch mit der zunehmenden Vereinnahmung durch die Musikindustrie rasch wieder verloren und konnte der Adoleszenzgeneration seiner Zeit somit keine neue, dauerhafte Identität geben. (In diesem Zusammenhang sei das Schlagwort der 'Generation X' erwähnt, das diese Identitätskrise gewissermaßen bereits im Namen trägt).

Als zweites spezifisches Problem für die Adoleszenzgeneration gegen Ende der 1980er bzw. am Anfang der 1990er ist die technologische Weiterentwicklung der Popmusik zu sehen, die von drei wesentlichen Neuerungen geprägt war: Vom Musikvideo<sup>80</sup>, das eine massive Verschiebung innerhalb der Gewichtung der einzelnen Komponenten von Popmusik nach sich zog, weg von akustischen Elementen und Textelementen hin zu Elementen des optischen Reizes wie der Performanz (Tanz, Bühneneffekte, Körperlichkeit) oder der medialen Präsentation; von der CD<sup>81</sup>, die erstmals eine nebengeräuschfreie und damit perfekte Aufnahme- bzw. Wiedergabequalitäten ermöglichte; und zuletzt vom Synthesizer, der in den 80ern perfektioniert wurde und der moderne, computerisierte Klänge ebenso in seinem Repertoire hatte wie ausladenden, klassischen Orchestersound – alles war möglich in der Darbietung durch einen einzigen Interpreten.

---

<sup>77</sup> Vgl. Helmut Rösing, "Musikalische Lebenswelten". Herbert Bruhn und Helmut Rösing, Hrsg. *Musikwissenschaft: Ein Grundkurs*. Rowohlt's Enzyklopädie 55582. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998. 144f.

<sup>78</sup> Vgl. Gerhard Dietel, *Wörterbuch Musik*. dtv 2650. München: Deutscher Taschenbuch Verlag/Kassel: Bärenreiter, 2000. 247f.

<sup>79</sup> Siehe Kerstin Grether, "Material Girls: Geschlechterkonstruktionen im Pop". Peter Kemper, Hrsg., *'alles so schön bunt hier': Die Geschichte der Popmusik von den Fünfzigern bis heute*. Stuttgart: Reclam, 1999. 299f.

<sup>80</sup> Siehe Thomas Langhoff, "Video Killed the Radio Star: MTV und Clip-Kultur". Peter Kemper, Hrsg., *'alles so schön bunt hier': Die Geschichte der Popmusik von den Fünfzigern bis heute*. Stuttgart: Reclam, 1999. 236-240.

<sup>81</sup> Vgl. Paul du Noyer, Hrsg. *The Story of Rock'n'Roll: The Year-by-Year Illustrated Chronicle*. New York: Carlton Books, 1995. 177.

Diesen technologischen Entwicklungen entsprechend, sind die Achtziger geprägt von der Suche nach dem perfekten Sound bzw. dem perfekten Popsong. Ins Ohr gehende, leicht rezipierbare und gut tanzbare Songs mit meist relativ kurzem 'Verfallsdatum' sind signifikant für dieses Jahrzehnt, das dem gemäß von einer Vielzahl von 'One-Hit-Wonders' gekennzeichnet war und so auf der einen Seite die Re-Installierung einer einheitlichen Jugendkultur weiter erschwerte, die Sehnsucht danach auf der anderen Seite aber gleichzeitig noch verstärkte. Nur wenige Einzelsänger konnten länger andauernde Erfolge erzielen. Sie wurden, wie Michael Jackson, Prince oder Madonna, von der Musikindustrie zu Superstars gigantischen Ausmaßes 'aufgebläht', zu absoluten und damit auch unnahbaren Idolen, die noch dem optimistischen Wachstumsdenken der *Reaganomics* entsprachen<sup>82</sup>, jedoch nicht mehr den beginnenden Globalisierungsängsten der nachfolgenden 1990er. Perfektion und Tanzbarkeit der Musik, sexuelle Reizstimulation und Offenheit, sowie eine Tendenz zur Androgynisierung (Boy George, Michael Jackson) sind dabei die Eckpfeiler des Pops der 80er-Jahre. Diese - großteils werkexternen - Komponenten der Popmusik trugen auch deren Botschaft an ihr Publikum mit sich, die vielfach nicht mehr war als der Impuls zum Konsum. Stimmliche Ausdruckskraft wie etwa ein rauher Tonfall, musikalische 'Unebenheiten' wie Atemgeräusche oder eine dem Rhythmus der Musikbegleitung zuwiderlaufende Rhythmik der Gesangslinie verkamen ebenso wie die Textebene der Popmusik von deren einst sinn- und funktionstragender Ebene zum nichtssagenden und austauschbaren Ballast.<sup>83</sup>

Zudem litt der Pop der Achtziger gegen Ende des Jahrzehnts hin unter einem - durch den häufigen Einsatz von Synthesizern, Studiomusikern und Körper-Doubles hervorgerufenen - Authentizitätsproblem. Nicht nur, dass durch die Computer-Nachbearbeitung von Musikaufnahmen selbst der Unmusikalischste plötzlich perfekt singen konnte - auch die als die Interpreten des Musiktitels ausgegebenen und auftretenden Personen (in der Regel Tänzer<sup>84</sup>) hatten nahezu nichts mehr mit der Produktion des eigentlichen Werkes zu tun: Der Skandal um *Milli Vanilli* aus dem Jahr 1989<sup>85</sup> soll als markantes Beispiel für diese

<sup>82</sup> Vgl. Christoph Dallach und Thomas Huetlin, "Cobains Himmelfahrt". *Der Spiegel* 43/2002. 200.

<sup>83</sup> Diese Entwicklung im Pop der Achtziger ist mit Sicherheit auch als Gegenreaktion auf den relativ radikalen Punk von 1977 zu sehen sowie auf die Rockmusik zu Ende der 1970er, die entweder in überkommenen Formen erstarrt war oder sich im Experiment dem Massengeschmack allzu sehr entfremdet hatte.

<sup>84</sup> Vgl. Paul du Noyer, Hrsg. *The Story of Rock'n'Roll: The Year-by-Year Illustrated Chronicle*. New York: Carlton Books, 1995. 177.

<sup>85</sup> *Milli Vanilli* waren ein äußerst erfolgreiches (männliches) Popduo, das insbesondere mit sanften Balladen und - in der Performanz - mit perfektem, körperbetontem Tanz weltweit die Hitparaden eroberte. Als Popband der Zukunft gefeiert, verschwanden *Milli Vanilli* 1989 von einem Tag auf den anderen im Nichts, nachdem bekannt wurde, dass die beiden 'Sänger' der Gruppe niemals selbst gesungen hatten, sondern nur als attraktive 'eye-catcher' mit Playback agiert hatten. Bekanntgegeben wurde dieses vom Management 'generalstabsmäßig' inszenierte Täuschungsmanöver durch die eigenen Studiomusiker der Band, die sich selbst finanziell übervorteilt gesehen hatten und die danach in der falschen Hoffnung auf die Fortsetzung des

Artifizialität und Über-Kommerzialisierung der Popmusik entstehen, die im übrigen auch - nach einer kurzen 'Schrecksekunde' durch den *Grunge* - bis in die Gegenwart ungebrochen ihre Fortsetzung fand.

### **3.4.3. Zusammenfassung**

Welcher Zeit-Gruppengeist lässt sich nun zusammenfassend aus den obengenannten allgemein-kulturellen und pop- bzw. jugendkulturspezifischen Kontexten für die Zeit um 1990 ableiten?

Nachdem die optische Oberflächlichkeit, der Pomp und die Artifizialität des Pops der 80er der veränderten historischen Situation der 1990er nicht mehr entsprechen konnten, mussten die solcherart unbefriedigt gelassenen Bedürfnisse der damaligen Adoleszenzgeneration bzw. deren Sozialisationsdrang anders erfüllt werden als zuvor. Die Sehnsucht nach Sicherheit und Stabilität sowohl im Berufsleben als auch im Privatleben, sowie der Wunsch nach mehr Authentizität und nach lebensnahen, erreichbaren Idolen anstelle der 'Popgötter' der 1980er sind Emotionen, die vor dem vorhin geschilderten historischen und popkulturellen Hintergrund leicht nachvollziehbar sind. Dementsprechend bestimmen sie auch weitgehend den Zeit-Gruppengeist der frühen 1990er.

Auch die für die jugendliche Sozialisation unumgängliche 'Rebellionsfunktion', die im Pop der Achtziger allerhöchstens noch auf der optischen Reizebene der Popmusik vorhanden war, in Text, Musik und Arrangement (also auf den werkinternen Konstituenten von Popmusik) aber kaum mehr, musste ihre Neuentdeckung erleben und, den veränderten historischen Gegebenheiten gemäß, auch eine neue Form und Orientierung annehmen. Neue Identifikations- und Sozialisationsangebote innerhalb der zersplitterten *peer group* wurden ebenso zum dominanten Bedürfnis dieses Zeit-Gruppengeistes wie der Wunsch nach einer neuen, identitätsstiftenden Gemeinsamkeit für die gesamte Adoleszenzgeneration. Die nach dem Zusammenbruch der bisherigen Denk- und Weltordnung notwendig gewordene selbstreflexive 'Nachdenkpause' der westlichen industrialisierten Gesellschaften fand somit auch in der spezifischen 'Gesellschaft Jugendgeneration' ihre Parallelen: Diese lassen sich etwa im Wunsch nach mehr gedanklicher Tiefe in der Popmusik finden, oder in der Forderung

---

kommerziellen Erfolges selbst noch einige Zeit als *The Real Milli Vanilli* auftraten.

nach weniger oberflächlichen, lebensnäheren ('realistischeren') Themen; nach Vorschlägen zur Neugestaltung des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft und - damit Hand in Hand gehend - nach einer stärkeren subjektiven Persönlichkeit und Authentizität von Popmusik und dem sie darbietenden 'Ich'.

Diese Elemente setzen im Wesentlichen den spezifischen Zeit-Gruppengeist der Adoleszenzgeneration zu Anfang der 1990er zusammen. Diese unsichere, pessimistische und von Verlustängsten getragene Grundstimmung, die, wie erwähnt, später häufig auch mit dem Begriff des '*Teen Spirit*' bezeichnet wurde, ist als der Kontext anzusehen, der den *Grunge* für knapp vier Jahre zur bestimmenden Musikströmung des vergangenen Jahrzehnts machte. Im folgenden gilt es daher zu untersuchen, inwieweit und warum der *Grunge* diesem Zeit-Gruppengeist so viel besser entsprechen konnte als der *mainstream*-Pop der späten Achtziger und frühen Neunziger.

### **3.5. Überlegungen zur Textauswahl und zu den Kriterien für eine Analyse der 'Lyrik' der *Grunge*-Musik**

Aufbauend auf die vorhin angestellten theoretischen Überlegungen erscheint mir folgende weitere Vorgangsweise für die Auswahl und Interpretation von Texten der *Grunge*-Musik als am sinnvollsten und zielführendsten:

Zur Analyse herangezogen werden nur die Texte jener Lieder der *Grunge*-Musik, die auch den größten kommerziellen Erfolg verzeichnen konnten. Dies geschieht aus drei Gründen: Erstens veranschaulichen diese meistverkauften Lieder am deutlichsten den in meiner These enthaltenen Paradigmenwechsel innerhalb der Popmusik, deren Erfolgsmaßstab nach außen hin ja der Verkaufserfolg ist. Zweitens enthalten die meistverkauften Lieder aufgrund ihrer weiteren Verbreitung das größere Funktionspotential, v.a. in Hinsicht auf die Funktion der ästhetischen, weltanschaulichen und emotionalen Prägung. Drittens kann für die meistverkauften Lieder am legitimsten in Anspruch genommen werden, dass sie den Zeit-Gruppengeist der 1990er transportieren, da ihre dementsprechende Wirkungsweise gerade durch ihren Verkaufserfolg historisch belegt ist.

Um das Format dieser Arbeit nicht unnötig zu strecken, soll innerhalb dieser Vorauswahl noch eine weitere Selektion der Texte für die Analyse erfolgen. Das Kriterium

dafür ist die jeweilige Thematik der Texte. Pro unterschiedlichem Thema oder 'Leitmotiv' sollen maximal ein, zwei anschauliche Liedtexte zur exemplarischen Illustration herangezogen werden. Um die thematische Gewichtung des Gesamtwerkes dadurch nicht zu verfälschen, soll die Bedeutung jeder solchen Thematik bzw. jedes tragenden Motivs vor ihrer endgültigen Abhandlung zusätzlich aber auch noch in Hinsicht auf das Gesamtwerk kurz umrissen werden.

Der Analyse der Songtexte von *Nirvana*, die in jederlei Hinsicht das 'Epizentrum' des *Grunge* darstellen, soll dabei das größte Gewicht in dieser Arbeit zukommen. Textbeispiele aus der *mainstream*-Popmusik der Zeit um 1990 sollen wiederum - vergleichbar den Ausführungen über den *Punk* in Kapitel 3.3.3. - nur illustrativ zusammengefasst und noch vor der Textanalyse des *Grunge* als synchrone Vergleichsbasis für Auswahl, Form- und Inhaltsgestaltung der jeweils abgehandelten Schwerpunktthemen dargestellt werden.

Die Auswahl des Vergleichsmaterials aus dem *mainstream*-Pop orientiert sich dabei ebenfalls an den Verkaufszahlen. Themen, denen sich der *mainstream* der 1990er nur sekundär oder gar noch weniger intensiv widmete, werden als nicht relevant bzw. aussagekräftig für den damaligen *mainstream*-Pop auch nicht zur Analyse herangezogen.

Textmaterial des zuvor beschriebenen *Rap* sowie mancher Strömungen des *fringe* werden ebenfalls nicht in die Analyse mit einbezogen: Ersterer ist gewissermaßen als afro-amerikanisches 'Äquivalent' (wenngleich chronologisch etwas früher anzusetzen) des *Grunge* zu sehen und wäre damit eine eigene, ausführliche Untersuchung wert. Letztere werden deshalb außer Acht gelassen, da sie trotz ihrer dem *Grunge*-Rock ähnlichen thematischen Ausrichtung kommerziell - zumindest in den 1990ern - nicht annähernd so erfolgreich waren wie dieser und damit sowohl in ihrer Massenwirksamkeit als auch in ihrer funktionsgeschichtlichen Bedeutung für diese Dekade im Vergleich zum *Grunge* vernachlässigbar sind.

Wichtigstes Kriterium für die Textanalyse ist - wie zuvor bereits angeklungen ist - die Betrachtung bestimmter Themen und Motive (i.e. im Wesentlichen die Ebene des Textinhalts) in den Texten der *Grunge*-Musik, da diese am besten einen gewissen thematischen und auch weltanschaulichen Paradigmenwechsel in der Popmusik widerspiegeln. Die Fragestellungen dazu lauten wie folgt: Welche Themen und Motive sind typisch für den *Grunge*? Wie gestaltet der *Grunge* seine typischen Themen und Motive? Welche Themen übernimmt der *Grunge* aus der allgemeinen Tradition der Popmusiktextdichtung und in welcher Hinsicht

verändert er sie, in welcher Hinsicht belässt er sie gleich? Welche Themen übernimmt der *Grunge* aus seiner spezifischen generischen Tradition des *Punk Rock* und in welcher Hinsicht verändert oder belässt er diese? Was transportiert der *Grunge* auf welche Weise, vor allem im Vergleich zum *mainstream*-Pop seiner Zeit, und warum kann er - wenn er es kann - dem Zeit-Gruppengeist seines Publikums dadurch besser entsprechen als dieser? Welche gesellschaftlichen Funktionen kann der *Grunge* erfüllen, die der *mainstream* der 1990er unerfüllt lässt?

Für eine solche Betrachtung von Themen und Motiven (bzw. der darin implizierten Weltanschauungen und Normen) des *Grunge* empfiehlt sich die Untersuchung der Isotopien seiner Texte, v.a. auf der semantisch-lexikalischen Ebene. Formale Kriterien sollen hingegen nur kurz umrissen und lediglich dort genauer betrachtet werden, wo sie relevant für eine Mehraussage sind.

Interpretationsansätze, die sich aus der Biographie des Textdichters begründen, sind für diese Arbeit nur dort sinnvoll, wo ein Verständnis der Texte sonst nicht möglich wäre. Aufgrund der starken Subjektivität vor allem der Texte von *Nirvanas* Kurt Cobain und der für ihn typischen engen Verknüpfung von erzählperspektivischem 'Ich' und realem 'Ich' sind solche Ansätze manchmal unumgänglich, sie sollen jedoch eher die Ausnahme darstellen als die Regel. Damit sollen vor allem gewisse Unschärfen vermieden werden, die aus der oft sehr tendenziösen und auch unvollständigen Biographie-Schreibung über Kurt Cobain resultieren müssten. Des Weiteren würden biographische Interpretationsansätze, wie sie in der populärwissenschaftlichen Literatur in großer Zahl zu finden sind, lediglich Auskunft über die Entstehungsgeschichte einzelner Texte, über die (problematische) Autorintention oder eben über die literarische Transformation biographischer Fakten geben können, nicht jedoch über die im Text gespiegelten Werte, Normen, Anschauungen und Emotionen etc. einer bestimmten (Adoleszenz)Generation. Auch die Funktion, d.h. die reale, historische Wirkung der Songtexte, ließe sich nur unzureichend daraus ablesen.

Ebenso sollen Elemente von anderen Konstituentenebenen der Popmusik (vgl. Kapitel 3.1.) nur dann in die Textinterpretation mit einfließen, wenn sie von Relevanz für die Aussage der Texte sind. Diese Einschränkung ist notwendig, um den Schwerpunkt dieser Arbeit auf der Textkomponente des *Grunge* zu belassen und nicht durch Abschweifungen oder allzu weites Ausholen auf andere Konstituentenebenen am eigentlichen Thema dieser Studie vorbei zu gehen.

Zuletzt soll noch angemerkt werden, dass ich am Ende dieser Arbeit alle in die Analyse einbezogenen Texte einschließlich der bereits in Kapitel 3.3.3. zusammengefassten Texte von *Never Mind The Bollocks... here's the Sex Pistols* in einem Appendix beilege. Damit soll eine gewisse Überschaubarkeit und Nachvollziehbarkeit meiner Textanalyse gegeben werden. Strophen-, Refrain- und Verszeilenmarkierungen dieses Appendix sind meine eigene Beifügung.

#### **4. Die Texte der *mainstream*-Popmusik der 1990er als synchrone Vergleichsbasis zur 'Lyrik' des *Grunge***

Während auf den vorangegangenen Seiten die Textdichtungstradition des *Punk Rock* als diachrone Vergleichsbasis zur 'Lyrik' des *Grunge* genauer beleuchtet wurde, ist es nun unumgänglich, auch den *mainstream*-Pop der 1990er als synchrone Vergleichsbasis dazu kurz in Form und Inhalt zu umreißen. Für die Frage nach der funktionsgeschichtlichen Wirkung des *Grunge* und seiner Texte kommt dem *mainstream* dabei die wichtige Rolle der Kontrastierung zu: Gerade die thematischen und formalen Elemente, die in den Texten des *mainstream* **nicht** vorkommen, die aber in den Texten des *Grunge Rock* zum Ausdruck gebracht werden, sind aller Wahrscheinlichkeit nach als diejenigen Faktoren anzusehen, die die bessere 'Zeit-Gruppeneist'-Entsprechung von Letzterem ausmachen. Diese Elemente sind für den Erfolg des *Grunge* hauptverantwortlich. Nach allem in den vorangegangenen Kapiteln Ausgeführten sind sie damit nicht nur die tragenden Säulen der 'Ästhetik des *Grunge*', sondern auch die typischen Charakteristika, die bei der zuvor beschriebenen Funktion der ästhetischen, weltanschaulichen und emotionalen Prägung zum Tragen kommen. Ihre Beschaffenheit enthält demnach auch die meisten und wichtigsten Implikationen für den Teil der Gesellschaft außerhalb des direkten Wirkungsfeldes der Pop- und Populärkultur, und damit auch für die Hochkultur, wie im Abschluss dieser Arbeit noch genauer skizziert werden soll.

Zur Untersuchung der markantesten Merkmale der *mainstream*-Textdichtung der 1990er-Jahre wurden exemplarisch fünf Lieder jeweils verschiedener Interpreten herangezogen, wobei das Kriterium für die Auswahl auch hier ihr Verkaufserfolg d.h. ihre Chart-Platzierung war. Die Gründe für dieses 'Auswahlverfahren' wurden schon zuvor

ausführlich dargelegt. Die ausgewählten Songs fassen die Höhepunkte des *mainstream*-Pop-Schaffens während fünf Jahren – parallel zur dominanten Phase des *Grunge Rock* – zusammen, also während der Jahre von 1990 bis 1994.

Bereits nach einer kurzen Betrachtung der 'Lyrik' des *mainstream* treten deren typische Eigenschaften und Rekurrenzen – vor allem im Vergleich zum vorhin zusammengefaßten *Punk* – deutlich zutage. So ist etwa die von der *Punk*-Textdichtung nur stiefmütterlich behandelte Liebesthematik im *mainstream*-Pop das dominierende Element schlechthin: Sie ist die zentrale Thematik aller fünf Beispieltex-te. Andere, weitere Themen oder Motive tauchen in den Texten des *mainstream* nicht auf. Damit stehen diese wiederum in krassem Gegensatz zur Dichtungstradition des *Punk Rock*, die sich eher durch eine Tendenz zur Akkumulation der vielfältigsten Themen und Motive auszeichnet.

Immerhin wird die Liebesthematik im *mainstream* aber in all ihren möglichen Facetten variiert. An erster Stelle steht dabei die Klage über die verlorengegangene, unerwiderte und betrogene Liebe und die damit Hand in Hand gehende Einsamkeit. Als untergeordnete Themen dieses Motivs der 'unerfüllten Liebe' lassen sich darüber hinaus noch je einmal die folgenden Topoi feststellen: die zerstörerische, gefangennehmende Liebe ("*Girl I'm Gonna Miss You*"; Appendix Seite xi, Nr. 13) und das Motiv der 'mannstollen' Frau ("*All That She Wants*"; Appendix Seite xiii, Nr. 16). Beide Motive sind jedoch für die Lieddichtung insgesamt genauso wenig Novum wie die Liebesthematik an sich: Ihre Spuren lassen sich z.B. im weitesten Sinne noch bis in die mittelalterliche höfische Liebeslyrik zurückverfolgen. Wenngleich ein Vergleich mit der mittelalterlichen Minnedichtung in mancherlei Hinsicht weit hergeholt erscheinen mag, illustriert er doch sehr deutlich, wie wenig sich die Liedtextdichtung – insbesondere die populäre Liedtextdichtung und die des volkstümlichen Liebesliedes – seit dieser Zeit verändert hat und welch zutiefst konservativer Charakter ihr damit zu eigen ist. Während die Minnellyrik des Mittelalters aber noch weitgehend elitäre, höfische Formkunst war, ist die 'Lyrik' des *mainstream* des 20. Jahrhunderts weitgehend nur noch als die fossilierte, manieristische und inhaltsleer gewordene Imitation dieser Dichtungstradition anzusehen. Authentischen Gefühlsausdruck, moderne psychologische Konflikte oder sozial relevante Fragen über eine derart erstarrte Oberfläche zu transportieren erscheint als schlichtweg unmöglich – ein Schluss, der durch die in meinen theoretischen Überlegungen angeführten Punkte über den *mainstream*-Pop der Vor-*Grunge*-Ära noch zusätzlich untermauert wird. Nicht der Text ist

die Transportebene für die *message* und die (sozialisierenden) Funktionen der Popmusik der späten 80er, sondern die Ebene des visuellen Reizes.

Zwar muss eingeräumt werden, dass sich - auch außerhalb des *mainstream* - unzählige Liedtexte solcher uralten und quasi universalen Themen der Literatur wie der Liebesthematik bedienen, ohne deswegen gleich als oberflächlich-manieristisch bezeichnet werden zu können, die entscheidende Frage dabei ist aber nicht allein das **Was**, sondern auch das **Wie**. Allerdings erweist sich die *mainstream*-Textdichtung hier ebenfalls als wenig innovativ: Die sprachlichen Figuren (hauptsächlich Alliterationen und Vergleiche) sind mehr konventionsbedingt als wirklich realistischer Gefühlsausdruck: *'play this painful part'* oder *'cold as ice'* sind etwa die Höhepunkte der Rhetorik in "Girl I'm Gonna Miss You", die weder in traditioneller noch in innovativer Hinsicht von größerem künstlerischen Gehalt sind.

Auch die typischen Publikumsbeschimpfungen und das Geschrei des *Punk Rock* als Formen des direkten Gefühlsausdrucks seiner Textdichtung scheinen an der Textdichtung des *mainstream*-Pops vollkommen spurlos vorbeigegangen zu sein: Jammervolles Seufzen und Stöhnen ("Without You"; Appendix Seite xiii-xiv, Nr. 17) ist die wichtigste spontane Reaktion des *mainstream* auf die 'enttäuschte Liebe' – ein distanzierendes und äußerst stilisiertes Verhalten, das der psychologischen Realität zuwider zu laufen scheint: Emotionen wie Hass, Wut oder Aggression werden im *mainstream* nahezu vollständig ausgeblendet. Sie fallen damit quasi einer Art von modernem *decorum*-Prinzip für die Bewältigung von Konflikten und psychologischen Problemen zum Opfer.

Wie die Analyse der *Grunge*-Texte später zeigen wird, ist die Verfahrensweise des *Grunge* mit denselben Themen grundlegend anders als die des *mainstream*, trotz der weitgehenden historischen Gleichzeitigkeit beider Stile und ihrer durchaus vorhandenen thematisch-motivischen Parallelen.

Das Motiv der erfüllten, glücklichen Liebe kann den Vorwurf der starren Oberflächlichkeit an den *mainstream* und seine Textdichtung ebenfalls nicht entkräften. Sowohl das **Was** – Liebe bis zur Selbstaufgabe und zur Selbstaufopferung ("Everything I Do..." ; Appendix Seite xi-xii, Nr. 14), sowie lustvolle, anzügliche Plänkelei ("Don't Talk Just Kiss"; Appendix Seite xii, Nr. 15) – als auch dessen **Wie** bestätigen das zuvor gefällte Urteil noch einmal. Die sexuellen 'Anzüglichkeiten' des letztgenannten Liedes kommen z.B. selbst Jahrzehnte nach der sexuellen Revolution der 1960er Jahre und nach den Tabubrüchen durch den *Punk* nicht wesentlich über *'kissing'* und *'fooling around'* hinaus und entbehren

damit jeglichen Bezugs zur tatsächlichen Realität so mancher geschlechtlicher Beziehung der 1990er.

Andere Themen als dieses in all seinen Klischees variierte Liebesthema kommen - wie bereits der kurze 'Ausschnitt' der ausgewählten Beispieltex te deutlich veranschaulicht hat - in den Texten des *mainstream* so gut wie gar nicht vor. Sowohl die Provokation des *Punk* als auch dessen politischer Aktionismus und seine gesellschaftliche Interessiertheit sind dem auf äußere Perfektion und 'Geschmeidigkeit' abzielenden *mainstream* der ausgehenden 1980er-Jahre eher ein Dorn im Auge als probates Mittel zum spontanen Ausdruck der eigenen Gefühlswelt.

Auch die Betrachtung der formalen Ebene der *mainstream*-Textdichtung bestätigt diese zuvor konstatierte manieristische Artifizialität und Tendenz zur 'Geschmeidigkeit': Der 'klassische Aufbau' von Strophe-Refrain-Strophe wird in allen untersuchten Textbeispielen beibehalten, ebenso wie die typischen Reimschemata des Kreuzreims und insbesondere des Paarreims. Das Metrum wird korrekt eingehalten, alle Verszeilen sind von der Silbenzahl her gleich lang und – im Gegensatz zum *Punk* – rhythmisch regelmäßig gesetzt. In vier von fünf der untersuchten Lieder ("*Girl I'm Gonna Miss You*", "*Everything I Do*", "*Don't Talk Just Kiss*", "*Without You*") spricht eine erste Person im monologischen Appell ein impliziertes Gegenüber (in der zweiten Person) an, nur in einem einzigen Lied ("*All That She Wants*") wird in der dritten Person über einen anderen, fiktiven Charakter erzählt – allerdings auch das in der Hinwendung an eine angesprochene zweite Person. Über Absichten, Herkunft oder Wesen der sprechenden ersten Personen wird so gut wie gar nichts verlautbart, ausser dass ihre Liebe enttäuscht wurde. Den Rezeptionsgewohnheiten im Umgang mit Popmusik entsprechend, sind die sprechenden ersten Personen (bzw. der implizite 'Sänger' aus "*All That She Wants*") aber weitgehend mit den performierenden Akteuren gleichzusetzten – zumindest in Hinsicht auf ihr Geschlecht – und sind damit, weil nirgendwo sonst genauer charakterisiert, von einer werkexternen Bedingung abhängig.

Die formale Ebene der untersuchten *mainstream*-Texte spiegelt damit deren bereits für die Inhaltsebene festgestellte Vorliebe zur Perfektion und zur 'Geschmeidigkeit', zum einfach Konsumierbaren, wider. Ebenso bestätigt sie den Manierismus und die Oberflächlichkeit einer zur inhalts- und bedeutungslosen Hülle verkommenen Textdichtung, die wie im

Ritual nur mehr ihre eigene Tradition imitiert, ohne damit noch wirklich etwas zu transportieren.

Zur Veranschaulichung der in diesem Kapitel zusammengefassten typischen Charakteristika der 'Lyrik' des *mainstream* sei an dieser Stelle – wie bereits für die Texte des *Punk* – noch einmal eine Tabelle ihrer wichtigsten Themen und Motive angeführt. Sie soll insbesondere für die nachfolgende Analyse der *Grunge*-Texte als Vergleichsbasis herangezogen werden, um auf diese Art die gravierenden Unterschiede zwischen beiden Popmusikstilen aufzuzeigen, die in letzter Konsequenz dann auch zur Verdrängung des *mainstream* im Stile der 1980er und zum Durchbruch des *Grunge Rock* während der ersten Hälfte des vergangenen Jahrzehnts geführt haben.

THEMA ►	Liebe					
	unerfüllte / betrogene Liebe				erfüllte / glückliche Liebe	
TITEL ▼	Einsamkeit	Liebesklage	Zerstörerische Liebe	'Mannstolheit'	Liebesopfer	Lustvoll-'sexuelle' Liebe
Appendix Seite xi Nr. 13 "Girl I'm Gonna Miss You"	Z.6-7, Z.10, Z.18; Z.25-26;	Z.8-9, Z.11-18; Z.20;	Z.1-5, Z.19-24;			
Appendix Seite xi-xii Nr. 14 "Everything I Do (I Do It For You)"					Z.5-8, Z.11-16, Z. 21-26;	
Appendix Seite xii Nr. 15 "Don't Talk Just Kiss"						Z.1-33;
Appendix Seite xiii Nr. 16 "All That She Wants"	Z.1-2,			Z.10-25;		
Appendix Seite xiii-xiv Nr. 17 "Without You"	Z.16-23, Z.32-39;	Z.1-15, Z.24-31;				

Damit kann für die Texte der *mainstream*-Popmusik der 1990er abschließend Folgendes zusammengefaßt werden: Sowohl in Hinsicht auf seine Form als auch auf seine thematischen Topoi tendiert der *mainstream* zur Formerhaltung und zur 'glatten' Bauweise. Damit ist er zwar relativ einfach zu rezipieren, erfüllt aber kaum mehr die sozialen und emotionalen Funktionen von Popmusik, die grundsätzlich zentrales Bedürfnis seines

Publikums wären. Nahezu alleinig vorherrschendes Thema des *mainstream* ist die Liebe, die in allen ihren Facetten und allen seit jeher bekannten Formen und Klischees dargestellt wird. Die meisten Lieder beinhalten zudem nur ein einziges Thema, i.e. besagtes Liebes-Thema, und stehen damit - zusammen mit dem bereits zuvor Angeführten - im Gegensatz zur vielschichtigeren, engagierteren und 'schwer verdaulichen' Textdichtung aus der Tradition des *Punk Rock*.

Diese Tradition, sowie die wichtigsten Charakteristika des in diesem Kapitel beschriebenen *mainstream*, fungieren im weiteren Verlauf dieser Arbeit als diachrone und als synchrone Vergleichsbasis für die Texte des *Grunge*. Anhand dieser Vergleichsbasis soll die 'Lyrik' des *Grunge Rock* eingeordnet und darüber hinaus in Hinsicht auf ihre funktionsgeschichtliche Wirkung genauer beleuchtet werden.

## **5. Die Texte des *Grunge Rock* – Rekurrenzen und funktionsgeschichtliche Relevanz**

Nachdem in den vorangegangenen Kapiteln die Relevanz und die Genese des *Grunge Rock* und seiner Texte dargelegt wurden, sowie eine synchrone Vergleichsbasis zu seiner treffsicheren Einordnung, sollen nun im Folgenden die wichtigsten Charakteristika der Textdichtung des *Grunge* veranschaulicht werden. Dazu stellt sich vor allem die Frage nach dominanten, rekurrenten Mustern oder Motiven und nach deren wirkungsästhetischen und psychosozialen Funktionen. Die nachstehend vorgestellte 'Ästhetik des *Grunge Rock*' soll - im Einklang mit den zuvor angestellten theoretischen Überlegungen - zugleich auch einen Überblick über die funktionsgeschichtliche Wirkung dieser Popmusik-Strömung und ihrer Texte bieten.

Der Vergleich mit den Textdichtungstraditionen des *Punk Rock* bzw. des *mainstream* erfolgt jeweils mit der Zusammenfassung dieser typischen rekurrenten Muster. Die Reihenfolge der Behandlung dieser Isotopien erfolgt vom allgemeinen zum Speziellen gehend, d.h. die markantesten, in allen Liedern vorkommende Strukturen und Motive werden vorneweg abgehandelt, während den spezifischen Leitthemen der wirkungsvollsten *Grunge*-Songs später eine gesonderte und detailliertere Analyse zukommen soll.

Diese Trennung in allgemeine Textgestaltungsmuster und spezifische Textinhalte entspricht in ihren Grundzügen der Trennung in die Ebenen der *enunciation* und des *enounced*. Da aber - begründet durch die Vermittlungsinstanz der Texte - zentrale Elemente der *Grunge*-Dichtung wie etwa die Ich-Konzeption, die 'Pasticcio-Technik' und auch die 'pathologischen Muster' sowohl auf der Ebene der Textgestalt als auch auf der Ebene des Textinhalts angesiedelt sind<sup>86</sup>, ist es meiner Ansicht nach sinnvoller, von einer allzu kategorischen Trennung in *enunciation* und *enounced* in dieser Arbeit abzusehen. Meine Klassifizierung der zuvor genannten tragenden Elemente der *Grunge*-Textdichtung erfolgt dann entsprechend dem größeren Gewicht dieser Elemente jeweils auf die eine oder auf die andere 'Seite'.

## **5.1. Allgemeine Strukturen und rekurrente Muster der Textdichtung des *Grunge Rock***

### **5.1.1. Die 'Pasticcio-Technik' der '*Grunge*-Lyrik'**

Was ich in dieser Studie als 'Pasticcio-Technik' bezeichnen möchte, stellt eines der am häufigsten vorkommenden stilistischen Merkmale in der Textdichtung des *Grunge Rock* dar. Unter 'Pasticcio-Technik' ist dabei die bereits in den theoretischen Überlegungen angesprochene (teils intertextuelle) Zitate- und 'Versatzstück'-Collagen-Bauweise der Liedtexte von *Nirvana* bzw. Kurt Cobain zu verstehen:

Während ältere Hörer Kurts Texte manchmal als unzusammenhängend bezeichneten, entsprachen seine an Walt Whitman erinnernden Collagen von Bildern, Ideen und Gefühlen den kurzen Aufmerksamkeitsrhythmen der jungen Medien-Kids. [...] Wie Black Francis von den Pixies schrieb Kurt seine Texte nicht für ein geradliniges Verständnis. [...] Die impressionistische Qualität entspringt also weniger einem bewußten Vorsatz als vielmehr dem Nebeneinanderstehen scheinbar beziehungsloser Zeilen.

Es ist wie ein musikalischer Rorschach-Test, viel wichtiger ist jedoch, dass die Zeilen sich auf diese Weise zu viel zusammenhängenderen Ideen und Gefühlen verdichten, als man sie vorsätzlich erzeugen kann.<sup>87</sup>

Als Collage-Material werden vor allem Zitate aus der genrespezifischen Textdichtungstradition der Popmusik herangezogen, wie etwa die in 3.3.1. bereits dargelegten

<sup>86</sup> Vgl. Eva Müller-Zettelmann, *Lyrik und Metalyrik: Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 171. Heidelberg: Winter, 2000. 71.

<sup>87</sup> Michael Azerrad, *Nirvana: Die wahre Kurt-Cobain-Story*. Höfen: Koch GmbH/Hannibal, 1994. 226f.

Anspielungen auf die *Sex Pistols* gut belegen, oder Phrasen aus Rundfunk und Fernsehen, und hier wiederum insbesondere aus der Werbesprache. Diese werden dann gemeinsam mit Ausschnitten aus der eigenen Dichtung, wie etwa im vorliegenden Fall aus der Kurt Cobains<sup>88</sup>, zu einem Pasticcio mit mehreren Neuaussagen und einem erweiterten Wirkungspotential zusammengesetzt.

Hand in Hand mit dieser 'Versatzstück'-Bauweise geht konsequenterweise eine Ausweitung der thematischen Relevanz solcherart konstruierter Liedtexte: Üblicherweise fließt nämlich eine Fülle verschiedenster Motive und Themen in unkommentierter Aneinanderreihung in diese neue Textgestalt ein. Darin unterscheidet sich die *Grunge*-Textdichtung vom monothematischen *mainstream*, steht aber voll in der spezifischen Textdichtungstradition des *Punk*, wie sie bereits anhand der *Sex Pistols* illustriert wurde.

Eine solche Textbauweise erfüllt mehrere wirkungsästhetische Funktionen. Erstens wird die syntaktische Ebene des Textes stark 'aufgesplittet'. Die Texte wirken damit in der Rezeption quasi 'zerschlagen' bzw. zerstört und fragmentiert und spiegeln so bereits auf ihrer syntaktischen Ebene eines der wesentlichsten Gefühle aus dem in 3.4. beschriebenen Zeit-Gruppeneist wider: das Gefühl des Verlustes einer sinnstiftenden Ordnung (und sei es auch nur eine vollständige Syntax), sowie allgemein des Zusammenbruchs aller tragenden Systeme – sowohl sozialer, politischer als auch persönlich-emotionaler Natur. Solche Gefühle können nun über die 'Pasticcio-Bauweise' der *Grunge*-Texte transportiert, befriedigt, aber auch ausgelöst werden (im Sinne einer Verstärkung von latent bereits Vorhandenem). Dieses Vertextungsverfahren des *Grunge* stellt damit im Vergleich zum *Punk Rock* oder zum *mainstream* eine Neuerung in der Popmusik dar und kann den veränderten Gegebenheiten der 1990er mit Sicherheit besser entsprechen als die beiden zuletzt genannten Strömungen.

Eine ähnliche Fragmentierung der Textoberfläche ist in der reinen Textlyrik zwar spätestens seit der Moderne Usus, die philosophische Konsequenz dieser Systemdurchbrechung entspricht im *Grunge* aber dennoch eher postmodernem<sup>89</sup> als modernem<sup>90</sup> Denken: Nicht die **Unmöglichkeit der Erkenntnis** einer absoluten Wahrheit und Realität (z.B. durch perspektivische, personale Wahrnehmung) steht im Zentrum seiner philosophischen Aussage, sondern die definitive **Abwesenheit** einer solchen absoluten Wahrheit und Realität.

---

<sup>88</sup> Vgl. ebda., 227.

<sup>89</sup> Vgl. Ansgar Nünning, Hrsg. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1998. 438f.

<sup>90</sup> Vgl. ebda., 378-381.

Dementsprechend sind die syntaktischen und auch logischen Leerstellen, die aus der Fragmentierung der *Grunge*-Texte durch die 'Pasticcio-Technik' resultieren, vom rezipierenden Publikum nur sehr schwer aufzufüllen. Zusammenhänge herzustellen ist oft ein Ding der Unmöglichkeit. Was aber trotzdem im Hörer zurückbleibt, ist der Eindruck einer überaus kryptischen Textdichtung, die eine gewisse Spannung erzeugt und die zwar Fragen aufwirft, aber keine Antworten darauf geben kann. Das einzig zusammenhaltende und einigermaßen sinnstiftende Element, das diese Leerstellen vielleicht aufzufüllen vermag, ist ein undefinierbares, melancholisches, vom Sinnverlust bestimmtes Gefühl, das auf diese Weise von der Textdichtung des *Grunge* evoziert wird (und das scheinbar in der Figur des lyrischen Ichs konzentriert wird: siehe 5.2.1.). Damit wird die eigene Emotion des Rezipienten, seine eigene Lebenserfahrung, sofern sie diesem *Grunge-Feeling* einigermaßen entspricht, zum tragenden Bogenschlusselement der *Grunge*-Textdichtung: Der Hörer wird aktiviert, er wird dazu motiviert, selbst emotional zu werden. Damit ist er, wie auch in der modernen Textlyrik, ein aktiver Faktor in der ästhetischen Wirkung des jeweiligen Liedtextes – ein Phänomen, das sowohl im *mainstream* als auch im *Punk* in dieser Form nicht auftaucht. Bei beiden dieser Stilrichtungen bleibt der Rezipient nur Rezipient und damit außerhalb des Werkes.

Über diese wirkungsästhetische Funktion hinaus hat die 'Pasticcio'-Bauweise auch eine entscheidende psychosoziale Funktion für die adoleszente Höferschaft zu erfüllen, nämlich die der Zeitkritik. Zeitkritik wird dabei – wie schon zuvor oft angemerkt wurde – nur zum Teil aus tatsächlichen altruistischen Motiven heraus geübt. Weitaus gewichtiger ist der lediglich dem Individuum dienenden 'Hintergedanke' der sozialisierenden Rebellion, der über die Zeitkritik und den Konflikt mit der etablierten Gesellschaft zum Ausdruck gebracht wird.

Die Collagen-Technik der *Grunge*-Textdichtung wird im Wesentlichen in drei unterschiedlichen Formen zur Zeitkritik eingesetzt: Erstens als Parodie, deren weitere Implikationen bereits in 3.3.1. detaillierter beschrieben wurden. Zweitens, quasi metasprachlich, zur Kritik an denjenigen Sprachen (im Sinne von technischen Sprachen) und dahinter stehenden Systemen, denen die einzelnen Versatzstücke entnommen wurden - i.e. in der Regel die Sprache der Werbeindustrie und des Fernsehens. Drittens zur Kritik an der Sprachlosigkeit und bedeutungsleeren 'Phrasendrescherei' der eigenen Generation.

Zur expliziten Darstellung dieser beiden letztgenannten Punkte bietet sich der Text von "*Stay Away*" an, der dieser Arbeit auch im Appendix (Seite xv, Nr. 19) beigelegt ist.

## STAY AWAY

1. Monkey see, monkey do (*I don't know why*).  
I'd rather be dead than cool. (*I don't know why*).  
Every line ends in rhyme. (*I don't know why*).  
Less is more, love is blind (*I don't know why*).

5 Refrain 1: Stay. Stay away! [*x3*]

Give an inch, take a smile (*I don't know why*).  
Fashion shits, fashion stile (*I don't know why*).  
Throw it out and keep it in (*I don't know why*).  
Have to have poison skin (*I don't know why*).

10 Refrain: Stay. Stay away! [*x3*]

Refrain 2: I don't know why.  
I don't know why.

Refrain 1: Stay. Stay away! [*x3*]

15 Monkey see, monkey do (*I don't know why*).  
I'd rather be dead than cool. (*I don't know why*).  
Every line ends in rhyme (*I don't know why*).  
Less is more, love is blind (*I don't know why*).

Refrain 1: Stay. Stay away! [*x5*]

(*Refrain 2 und Refrain werden wiederholt*)

20 God is gay!

Die einzelnen Verszeilen in den Strophen dieses Liedes bestehen im Grunde nur aus einer Auflistung von relativ 'altbackenen' Sätzen bzw. von deren Verballhornungen. So spielt etwa das einleitende '*Monkey see, monkey do*' (Zeile 1), das durch seine Fragmentstruktur eine gewisse Hektik bzw. eine Art 'Getriebensein' nahelegt, auf den Begriff des '*Monkey business*' an. Die Zeilen 3, 4, 6 und 9 sind hingegen aus verhältnismäßig leeren Phrasen wie etwa '*less is more*' oder '*love is blind*' zusammengesetzt, oder aus den bekannten Dogmen der eigenen Textdichtungstradition, also quasi aus 'Platzhaltern der eigenen Sprachlosigkeit' wie z.B. '*Every line ends in rhyme*' in Zeile 3.

Die Verszeilen 7 und 8 enthalten ein Wortspiel mit dem Begriff des '*throwing out*', das entweder als Parodie auf die Modehörigkeit der Gesellschaft und ihr daraus resultierendes

Konsumverhalten gelesen werden kann (in der Bedeutung von 'behalten oder weggeben'), oder als Ablehnungsbekundung (in der Bedeutung von 'auskotzen oder unten behalten').

Zeile 2 ist - insbesondere deshalb, weil sie als einzige mit einem Personalpronomen in der ersten Person Singular eingeleitet wird (ausgenommen das '*I don't know why*' des Chors) - als persönliches Statement des Sprechers, d.h. in diesem Fall des impliziten Autors, zu sehen.

Die abschließende Verszeile des Liedes, '*God is gay*' (Zeile 20), ist ebenfalls eine Versatzstückphrase. Sie ist ursprünglich ein der Graffiti-Szene entnommener feministischer Slogan, der nun dem Song als letzte Worte nachgestellt wird.<sup>91</sup> Da jedoch weder davor noch danach im Lied eine weitere Thematisierung eines feministischen Motivs, der Homosexuellenthematik oder etwa des ebenfalls darin anklingenden religiösen Motivs erfolgt, ist davon auszugehen, dass sich die Funktion dieser Phrase auf die als bloße intertextuelle Versatzstückphrase beschränkt.

Zusammen mit dem auch auf der musikalischen Ebene im Staccato wiederholten '*Stay away*' des Refrains ergibt sich damit für diesen Liedtext folgende Lesart: Vergleichbar Peter Handkes *Kaspar*, dessen Spracherwerb sich nur über sinnlose, dem Kaspar von der Gesellschaft an den Kopf geworfene Phrasen vollzieht, sind auch die Strophen von "*Stay away*" eine Auflistung von dem 'Sänger-Ich' zugeworfenen Hohlphrasen, Floskeln und gesellschaftlichen Konventionen. Das 'Sänger-Ich', das sich lediglich in Verszeile 2 und im chorhaft-kommentierenden '*I don't know why*' des Background-Gesanges zu erkennen gibt, bzw. sich im weitesten Sinne auch noch aus der Verwendung einer Imperativform im Refrain ableiten lässt, lehnt diese Phrasen jedoch klar ab (was im übrigen auch auf der musikalischen Ebene des Liedes durch eine atonale Lärmcollage seine Entsprechung findet). Zusammen mit diesen Phrasen werden konsequenterweise auch deren Inhalte bzw. die 'Ursprungssysteme' dieser Inhalte abgelehnt.

Die Hohlphrasen in "*Stay Away*" sind großteils wirtschaftssprachlicher Natur, sie entstammen dem Sprachgebrauch der modernen Leistungs- und Wettbewerbsgesellschaft und sind Verballhornungen von deren Durchhalteparolen ('*Have to have poison skin*'; Zeile 9), biedermeierlichen Bescheidenheitsforderungen ('*Less is more*'; Zeile 4) und Floskeln der Abwertung von Subjektivität und Emotion ('*Love is blind*'; Zeile 4).

Durch ihre Auflistung und Verballhornung werden diese Phrasen allerdings demaskiert und so gleichzeitig parodiert. Während zudem noch die eigene Sprachlosigkeit vor

---

<sup>91</sup> Siehe Michael Azerrad, *Nirvana: Die wahre Kurt-Cobain-Story*. Höfen: Koch GmbH/Hannibal, 1994. 228f.

einem Hintergrund des immer größer werdenden Wortschatzes von immer bedeutungsloseren Aussagen angeprangert wird, erfolgt eine bewußte Positionierung dagegen durch das 'Sänger-Ich'. Diese Gegenpositionierung erfolgt durch Verweigerung, durch Ablehnung und Bloßstellung der ihm an den Kopf geworfenen Floskeln und steht somit in der ideologischen Tradition des *Punk Rock*, wie bereits geschildert. Damit ist diese Art der 'Pasticcio'-Bauweise von Liedtexten im *Grunge* über alle zuvor dargelegten Implikationen hinaus auch dazu fähig, der eigenen genrespezifischen Tradition entsprechend Gefühle der adoleszenten Rebellion zu transportieren. Dadurch fügt sich der *Grunge* nicht nur gut in die historischen Rahmenbedingungen seiner Zeit ein, wie zu Anfang dieses Kapitels gezeigt wurde, sondern er kann, im Gegensatz zum mit ihm konkurrierenden *mainstream*, auch problemlos die wichtige Sozialisierungsfunktion der Popmusik erfüllen.

Damit kann wie folgt zusammengefasst werden: Die 'Pasticcio-Technik' ist ein sehr wichtiges Vertextungsverfahren der Lieddichtung des *Grunge Rock*. Dazu werden Zitate und Textversatzstücke aus der eigenen, genrespezifischen Tradition, aus dem eigenen, persönlichen Werk und aus der öffentlichen Werbe- und Fernsehsprache einander in verknappter Form, kontrastierend oder sich gegenseitig neutralisierend gegenübergestellt und ergeben so ein neues Ganzes.

Wirkungsästhetische Konsequenzen dieser Vertextungstechnik sind ein Fragmentcharakter der Verszeilensyntax, ein hektischer Leserhythmus, sowie eine Fülle von semantischen Leerstellen, die nur schwer und, wenn überhaupt, nur über die Ebene der eigenen, persönlichen Emotionen zu ergänzen sind. Die Leseraktivierung durch diese Leerstellen erfolgt somit nicht über die 'Vernunftseite' des Rezipienten, sondern über die Suggestion an dessen Gefühlskosmos. Dennoch ist der Rezipient dadurch Teil des Kunstwerks, das Kunstwerk entsteht erst in ihm: zwar nicht in seinem Kopf, aber in seinem Unterbewußtsein und seinen subjektivsten Emotionen. Ein solcher Effekt stellt, vor allem im Vergleich zur Textdichtung des *mainstream* der 1990er, mit Sicherheit ein Novum in der 'Lyrik' des *Grunge* dar.

Weitere Funktionen der 'Versatzstück'-Bauweise sind die bereits in 3.3.1. angeschnittene Karikatur gewisser eigener Unzulänglichkeiten, sowie eine über die Gleichsetzung oder den Kontrast mit dem Kontext der jeweiligen Versatzstücke erfolgende Selbst-Positionierung des neu entstandenen Ganzen, sowohl in ästhetischer als auch in ideologischer Hinsicht.

Als psychosoziale Funktion dieser 'Pasticcio-Technik' ist darüberhinaus erstens die Fähigkeit der *Grunge*-Texte zum Transport des 'sozialisierenden Rebellions-Gedankens' zu nennen, zweitens die Fähigkeit zur (ebenso der Sozialisierung dienenden) Zeitkritik, sowie drittens die Veranschaulichung der eigenen Sprachlosigkeit der Adoleszenzgesellschaft der 1990er-Jahre.

Gemessen am Zeit-Gruppeneist der vergangenen Dekade wird offensichtlich, dass bereits die Vielzahl von Funktionen, die sich lediglich aus diesem einen Vertextungsverfahren ablesen lässt, deren veränderten historischen Gegebenheiten besser entsprechen konnte als parallel dazu der glatte *mainstream*-Pop dieser Zeit. Vor allem in Hinsicht auf die Bedürfnisse und Defizite der Adoleszenzgeneration, die ja als primäres Zielpublikum anzusehen ist, bieten die Texte des *Grunge* so bereits wesentlich bessere Lösungsansätze als etwa die Disco-Musik der 1980er.

### **5.1.2. Biographismen**

Trotz aller Gefahren, die biographische Interpretationsansätze in sich bergen, sind Erklärungsversuche aus dieser Richtung für die Analyse der '*Grunge*-Lyrik' häufig unumgänglich, da insbesondere das Werk von *Nirvana* von zahllosen Biographismen des Bandleaders und Textdichters Kurt Cobain durchzogen ist. Dementsprechend häufig sind biographische Deutungsansätze auch in der populären Literatur zum Thema vorzufinden; sie reichen von bloßen Mutmaßungen bis hin zum gut recherchierten und überlieferten Zeitzeugnis. Biographische Textinterpretationen sollten daher in dieser Arbeit nicht im Vordergrund stehen, um die besagte methodische Einseitigkeit der Literatur zum Thema nicht noch zusätzlich zu unterstützen, sie sind aber zumindest in mancher Hinsicht für ein korrektes Textverständnis unverzichtbar. Dies gilt vor allem deshalb, weil Biographisches immer wieder, mehr oder weniger umfangreich, in fast allen Liedern von *Nirvana* auftaucht bzw. allgemein als typisches Stilmerkmal der Liedtextdichtung des *Grunge* anzusehen ist. Es versteht sich dabei von selbst, dass nur diejenigen Biographismen auch als solche interpretiert werden dürfen, deren Authentizität unzweifelhaft erwiesen ist.

Als markantes Textbeispiel für die Bedeutung und Funktion der Autorenbiographie in der Dichtung des *Grunge Rock* wird an dieser Stelle exemplarisch "*Something In The Way*" analysiert (Appendix Seite xvi, Nr. 20), das Nirvanas 1991er-Album *Nevermind* entnommen ist. Weiter Reichendes zum biographischen 'Ich-Sänger' der *Grunge*-Songs soll darüberhinaus in 5.2.1. unter dem Aspekt der 'Ich-Konzeption' im *Grunge* behandelt werden.

### SOMETHING IN THE WAY

1. Underneath the bridge  
The tarp has sprung a leak  
And the animals I've trapped  
Have all become my pets
- 5 And I'm living off of grass  
And the drippings from the ceiling  
It's ok to eat fish  
Cause they don't have any feelings
- Refrain: Something in the way  
hmmhmmm
- 10 Something in the way, yeah  
hmmhmmm

*(Refrain und Strophe wiederholt)*

"*Something In The Way*" erzählt in kurzen, impressionistisch zusammengesetzten Bildern von Kurt Cobains Erfahrungen aus jener Zeit, als er als Jugendlicher aufgrund persönlicher und familiärer Probleme anstatt zuhause unter einer Brücke der Kleinstadt Aberdeen bei Seattle lebte. Die im Text geschilderten Szenen entsprechen dabei zum Teil der Wirklichkeit, zum Teil sind sie Ausschmückungen und ausschweifende Vorstellungen Cobains über sein obdachloses Dasein.<sup>92</sup> Diese Tendenz zur Ausschmückung, also zu einer 'poetischen Transformation' der biographischen Realität macht dabei noch einmal deutlich, wie riskant es wäre, sich trotz einer Fülle von Biographismen in Nirvanas Texten alleine auf einen biographischen Deutungsansatz zu verlassen.

In diesem Sinne sind auch die Biographismen in "*Something In The Way*" wie alle Biographismen in der '*Grunge*-Lyrik' nicht wirklich biographisch zu lesen: Die erste Verszeile ('*Underneath the bridge*') entspricht zwar bezeugterweise noch der biographischen Realität, aber diese ist nicht viel mehr als ein Aufhänger, als der *starting point* für einen dessen

---

<sup>92</sup> Vgl. Michael Azerrad, *Nirvana: Die wahre Kurt-Cobain-Story*. Höfen: Koch GmbH/Hannibal, 1994. 238.

Thematik variierenden Strom von Impressionen und Gedankengängen. Deren Realität, wohlgerichtet, ist aber bereits die fiktive der Textwelt.

Diese erzählt, vereinfacht, aus der Sicht eines Ich-Sängers (er wird in Zeile 3 zum ersten Mal bemerkbar) vom Leben unter der Brücke: Die Tiere, die er fängt, werden seine 'Spielkameraden', und er ernährt sich nur vom Wasser, das vom Brückenboden tropft, und vom Gras (Zeile 5 und 6). Letzteres kann dabei durchaus doppeldeutig als Widerhall der Drogenthematik gelesen werden, die eine der zentralen Thematiken in der Popmusik darstellt, und der insbesondere im *Grunge* auch wieder eine größere Bedeutung zukommt als etwa im *mainstream* des Vergleichszeitraums (vgl. 5.2.5.). Beide Lesarten von 'grass' ergeben jedoch auch für sich genommen Sinn in Hinsicht auf den Gesamtkontext des Liedes.

Schwieriger darin einzufügen sind allerdings die beiden Verszeilen 7 und 8. Der logische Anschluss von Zeile 7 auf das davor Gesagte ließe sich vielleicht noch durch die Vermutung herstellen, der Ich-Sänger würde im zwangsläufig unter einer Brücke befindlichen Fluss nach Fischen angeln, doch wäre diese Erklärung trotzdem noch allzu 'naturalisierend'. Hier tut sich eine logische Leerstelle im Text auf, die zusätzlich noch dadurch verstärkt wird, dass in Zeile 8 der Fokus der Betrachtung plötzlich vom Ich-Sänger auf den Fisch hinüberwechselt, von seiner Befindlichkeit auf die – wenn auch negierte – des Tieres.

Diese Leerstelle lässt sich nur unter Anwendung des vorhin für die 'Pasticcio-Technik' der *Grunge*-Textdichtung Festgehaltenen schlüssig auflösen: Zeilen 7-8 enthalten bereits nur mehr eine jener Leerfloskeln der Gesellschaft, die der Ich-Sänger wie Handkes *Kaspar* wiedergibt. Hier ist die Transformation der jeweiligen Versatzstücke, die 'Verballhornung' durch den Autor jedoch komplexerer Natur. Zwei 'Hohlphrasen' der modernen Gesellschaft sind hier zu einem neuen Ganzen verquickt: Erstens die 'ernährungswissenschaftliche' Hohlphrase, Fisch könne bedenkenlos verzehrt werden (im Vergleich zum Fleischkonsum), und zweitens das Stereotyp vom kalten, gefühllosen Fisch. Diese beiden, grundsätzlich vollkommen voneinander unabhängigen Kontexte werden nun – sprachlogisch unerwartet, weil nicht aneinanderreihend - kausal zusammengefügt zu der neuen Aussage, es sei in Ordnung Fisch zu essen, **weil** der keine Gefühle habe. Damit bekommen die beiden Hohlphrasen mit einem Mal eine zwar triviale, aber durch den Fokuswechsel und die Endstellung am Strophenende zusätzlich betonte und so bedeutungsschwer gemachte 'moralisch-philosophische' Aufladung, die ihnen vorher noch nicht innegewohnt hatte. Die sich aus dieser Aufladung ergebenden Fragen, ob es nun - moralisch - korrekt sei, alles zu essen, wenn es nur keine Gefühle habe, und ob nun der Fisch tatsächlich keine Gefühle habe,

also ob sein Verzehr wirklich korrekt sei, sowie alle möglichen daraus resultierenden Implikationen und Übertragungsversuche auf den Menschen bzw. die Gesellschaft, werden jedoch unbeantwortet im Raum stehen gelassen. Was für den Hörer zurückbleibt, ist das dumpfe Gefühl einer unaufgelösten Spannung, eine Ahnung, aber auf gar keinen Fall eine kognitive Erkenntnis. Damit obliegt es, wie schon einmal zuvor veranschaulicht, auch hier der Emotion und nicht so sehr dem Verstand des Rezipienten, diese Leerstelle aufzufüllen.

Als solches 'Pasticcio'-Element sind die Verszeilen 7 und 8 jedoch schon längst nicht mehr Teil der Autorenbiographie Kurt Cobains, sondern das Ende des Gedankenstroms des 'Sänger-Ichs', das sich vom ursprünglich sehr subjektiven Bilder- und Gedankenstrom mehr und mehr zum Allgemeinplatz weiterentwickelt: Das subjektive Empfinden und die Sprache lösen sich in den Hohlphrasen der Gesellschaft auf. Damit wird allerdings in erster Linie erneut das Phänomen der eigenen Sprachlosigkeit thematisiert, und nur mehr unwesentlich Autobiographisches.

Das '*Something in the way...*' des Refrains lässt sich demnach abschließend bereits nicht mehr weiter erklären, auflösen oder mit Sicherheit einem einzigen Sprecher bzw. einer (biographischen) Realitäts- oder (literarischen) Fiktionsebene zuordnen.

Damit lässt sich für die Funktion der biographischen Elemente in diesem Song sowie allgemein in der Textdichtung des *Grunge Rock* Folgendes festhalten: Obwohl biographische und pseudobiographische (nicht mit absoluter Gewißheit überlieferte) Passagen in den Texten des *Grunge* häufig vorkommen, erfüllen sie keine spezielle Funktion. Sie dienen zumeist nur als Ausgangspunkt für eine nicht-biographische, der Fiktion der Textwelt zugehörige Fortsetzung der in ihnen aufgebrachten Thematiken. Wenngleich das Wissen um die Biographie des Autors zum richtigen Verständnis dieser *starting points* unverzichtbar ist, ist eine vollständige biographische Deutung der '*Grunge-Lyrik*' sowohl irrelevant als auch riskant in Hinsicht auf ihre Verlässlichkeit.

Neben dieser Funktion für die Textgestaltung des *Grunge* hat die häufige Verwendung von Biographismen und Pseudobiographismen allerdings auch noch eine psychosoziale Funktion: Die biographischen Elemente verstärken den Eindruck, dass die *Grunge*-Dichtung eine sehr subjektive Dichtung ist, was den im Zeit-Gruppensgeist der 1990er enthaltenen Bedürfnissen entgegenkommt. Zudem bieten sie sich bei einer Kongruenz von den im Text so exponiert beschriebenen Lebenserfahrungen und den persönlichen Lebenserfahrungen des jeweiligen Rezipienten hervorragend dazu an, Stimmungen des Lesers/Hörers zu

transportieren, ihnen Ausdruck zu verleihen und so als 'Sprachrohr' für den Hörer einzustehen. Die Vageheit und Kryptik ihrer Aussage erleichtert es dem Rezipienten zudem, seine eigenen Gefühle in die Texte hinein zu projizieren. Durch ihre Subjektivität und die vielen biographischen Elemente wirken die Texte des *Grunge* darüberhinaus ehrlich und authentisch.

Der *mainstream*-Pop, der im allgemeinen frei von solchen 'Subjektivismen' und Biographismen ist, kann diese Funktion im Vergleich zum *Grunge* hingegen nur ungenügend erfüllen. In der Tat ist es auch genau diese 'Sprachrohrfunktion' der Texte, die in den zeitgenössischen Rezeptionszeugnissen aus der Zeit des *Grunge* besonders häufig als ausschlaggebend für den Erfolg dieser Musikrichtung angeführt wird.<sup>93</sup>

### **5.1.3. 'Pathologische' Muster in den Texten des *Grunge Rock***

Einige der vielleicht charakteristischsten Merkmale der Textdichtung von *Nirvana* bzw. des *Grunge Rock* im allgemeinen lassen sich am besten unter dem Begriff des 'pathologischen Musters' zusammenfassen. Als solche sehe ich dabei im Detail drei verschiedene Textgestaltungselemente: Erstens eine starke Dialektik von These und Antithese, also Bejahung und Verneinung, ohne eine darauffolgende Synthese. Zweitens, ein zum Teil dieser Dialektik entsprechendes ständiges Wechseln zwischen semantisch positiv und negativ Assoziiertem, das in letzter Konsequenz die pathologischen Symptome einer manischen Depression imitiert. Drittens, die auffallend häufige Verwendung von medizinischem Vokabular und von 'klinischen' Bildern. Letztere dürfte ihre Begründung dabei ebenso in der Biographie von Kurt Cobain haben wie die zuvor angesprochene Imitation der manischen Depression: *Nirvanas* Leadsänger litt nachweislich sowohl unter offenen Magengeschwüren als auch unter manischen Depressionen. In diesen beiden Krankheiten wird im Übrigen auch oft ein Mitgrund für seinen späteren Suizid gesehen.

Die Zusammenfassung dieser drei Elemente unter einem Sammelbegriff ist meines Erachtens nach deshalb gerechtfertigt, weil alle drei Elemente trotz ihrer Formverschiedenheit im Prinzip immer nur ein und dasselbe Konzept thematisieren. Sie alle rücken eine leidende, kränkelnde und damit abstoßende Körperlichkeit in den Vordergrund, die einer der zentralen Bestandteile des '*Teen Spirit*' ist. In einer Art pathologischer Mimesis spiegelt dieses negativierte Körperbewußtsein in vielerlei Hinsicht auch die Gesellschaft der 1990er-Jahre wieder: Zum einen steht es im Gegensatz zu den 80er-Jahren mit ihren Supermodels und absoluten Schönheitsidealen, zum anderen lässt sich daraus womöglich die allmähliche

---

<sup>93</sup> Vgl. Michael Azerrad, *Nirvana: Die wahre Kurt-Cobain-Story*. Höfen: Koch GmbH/Hannibal, 1994. 238.

Platznahme der Gentechnik im Bewußtsein der Gesellschaft ablesen: Der Körper wird weniger als sinnlich oder ästhetisch wahrgenommen, sondern zunehmend als etwas Organisches, als Organismus mit zugehörigen Krankheitsbildern und Defekten. Dieses negative Bild von Körperlichkeit entspricht damit sowohl der - hauptsächlich ja aus körperlichen Prozessen resultierenden - Unsicherheit des großteils in der Pubertät befindlichen Publikums, als es auch die Weltuntergangs- und Zerfallsängste der letzten Dekade vor der Milleniumswende transportieren kann, und stellt darüber hinaus ein völlig neues ästhetisches Element in der Tradition der Popmusiktextdichtung dar. Alle diese Funktionen können die drei Elemente jedoch nur in der Kombination miteinander zum 'pathologischen Muster', und nicht als Einzelkomponenten, erfüllen. Sie treten in den Liedtexten des *Grunge* folglich meist auch gemeinsam auf; wo dies nicht der Fall ist, kommt ihnen hingegen weder eine sonderliche wirkungsästhetische noch eine entscheidende psychosoziale Bedeutung zu.

Zur besseren Veranschaulichung von Form und Funktionsweise dieses 'pathologischen Musters' soll an dieser Stelle der Text von "*Pennyroyal Tea*" zur Analyse gelangen (Appendix Seite xvi, Nr. 21). "*Pennyroyal Tea*" ist Nirvanas 1993 erschienenen Album *In Utero* (bereits der Titel dieses Albums enthält ein solches 'pathologisches Muster') entnommen.

## PENNYROYAL TEA

- I. I'm on my time with everyone  
I have very bad posture
- Refrain: Sit and drink Pennyroyal Tea  
Distill the life that's inside of me  
5 Sit and drink Pennyroyal Tea  
I'm anemic royalty
- II. Give me a Leonard Cohen afterworld  
So I can sigh eternally
- Refrain: I'm so tired I can't sleep  
10 I'm a liar and a thief
- Sit and drink Pennyroyal Tea  
I'm anemic royalty
- III. I'm on warm milk and laxatives  
14 Cherry-flavored antacids

(Refrain wird wiederholt)

Das Prinzip der dialektischen Textbauweise ohne spannungsauflösende Synthese wird bereits in den ersten beiden Verszeilen des Liedes offensichtlich. Dem Zustand des guten Auskommens mit jedermann (*'I'm on my time with everyone'*) steht das eigene, schlechteGehabe gegenüber (*'I have very bad posture'*). Die erste Verszeile, *'I'm on my time with everyone'* ist übrigens als eine der im vorangegangenen Unterkapitel beschriebenen typischen Verballhornungen der *Grunge*-Lyrik zu lesen. Sie ist ein Konglomerat aus den Phrasen *'to be on (good) terms'* und *'to be on time'*, letzteres dabei in zweierlei Bedeutung: Es kann sowohl 'Pünktlichkeit' bedeuten als auch - in diesem **Lied**text naheliegender - selbstreferentiell ein Verhältnis guter Eingespieltheit miteinander im musikalischen Sinne von *'to be on time'*, d.h. im (richtigen) Takt sein.

Auch Zeile 9 trägt einen solchen Kontrast in sich: *'I'm so tired I can't sleep'* ist - wenn nicht als tatsächliche Schlafneurose - ein logischer Gegensatz zweier Pole, der keine unmittelbare Auflösung erfährt: Selbst im kausalen Anschluss gelesen, also als *'I'm so tired because I can't sleep'*, müsste sich die unbeantwortet belassene Frage stellen, wieso man trotz aller Müdigkeit noch immer nicht schlafen könne. Die zwei wichtigsten sinntragenden Wörter

dieser Verszeile, *'tired'* und *'sleep'* stehen damit trotz ihrer semantischen Verwandtschaft in unaufgelöster Opposition zueinander.

Zeile 9 ist zusammen mit Zeile 7 und 8 darüber hinaus auch als Versatzstück aus der 'Pasticcio'-Bauweise der *Grunge*-Texte zu verstehen, das auf die Tradition melancholischer Popsongs (*'So I can sigh eternally'*) aus den 1960er-Jahren verweist: Einmal auf die grundsätzlich als melancholisch charakterisierbare Musik von Leonard Cohen (z.B. *"So long, Marianne"*, *"Like a Bird on the Wire"* oder *"Suzanna"*), die hier explizit erwähnt wird, das zweite Mal auf den Beatles-Song *"I'm so tired"* aus deren berühmtem 'Weißen Album'. Die erste Verszeile dieses Liedes lautet bemerkenswert ähnlich: *'I'm so tired, I haven't slept a wink'*. Dieses intertextuelle Collage-Element dient hier jedoch weniger zur Parodie von Cohen und den Beatles, wie es etwa für *"In Bloom"* gültig war (vgl. 3.3.1.), als vielmehr der Etablierung eines gewissen *mode*, und damit verbunden einer Selbst-Positionierung sowohl des Liedes (*"Pennyroyal Tea"*) als auch von dessen Interpreten (*Nirvana*) innerhalb derselben Kontexte wie der beiden zitierten Quellen.

Der Effekt, den das Konstruieren von Verszeilen in starken semantischen Gegensätzen beim Leser hervorruft, ist dabei wie folgt zu beschreiben: Zum einen entsteht eine gewisse Spannung im Hörer, die jedoch keiner Auflösung zugeführt wird. Als einzige logische Lösungsmöglichkeit für diese Spannung ist dabei am ehesten noch die Person des Interpreten selbst anzusehen, die dem Hörer sowohl durch die - bereits angesprochenen - zahlreichen Biographismen in den *Grunge*-Texten nahegelegt wird, als auch durch die häufige Referenz beider Gegenpole auf den Ich-Sänger als 'kleinsten gemeinsamen Teiler'. Dadurch erfolgt eine enge Verknüpfung der prinzipiell so widersprüchlichen Inhalte mit der, wenn schon nicht biographisch-realen, so zumindest doch fiktiv-impliziten Person des Sängers.

Sieht man darüber hinaus die unaufgelösten Gegensätze in der *Grunge*-Textdichtung als Spiegelungen der zahlreichen unaufgelösten Konflikte und immer komplexeren Probleme der 1990er-Jahre, so bedingt diese Textbauweise nachstehende Implikationen: Zuerst wird die Auflösung dieser Widersprüche, die Lösung privater wie auch gesellschaftlicher Spannungen, auf die Person des impliziten Sängers-Ichs der Lieder übertragen, und in einem zweiten Schritt über die Publikumsidentifikation mit diesem Sängers-Ich auch auf die eigene Person des Lesers/Hörers. Dadurch wird massiv Subjektivität und die eigene emotionale Befindlichkeit in den Mittelpunkt des Interesses gerückt: Die Lösung des Konflikts, die harmonisierende Synthese, ist demnach nicht (wie etwa im *Punk*) im allgemeinen politischen Aktionismus zu

finden, sondern in der eigenen, intimen Gefühlswelt, in der Zurückgezogenheit in die eigene Subjektivität.

Daneben wird eine logische Leerstelle aufgetan, die sich nicht mehr über den Verstand erschließen lässt. Diese logische Leerstelle, die rational unergründlich bleibt, kann nur durch ein Ausweichen auf die irrationale, emotionale Ebene des Lesers 'überbrückt' werden. Der Leser wird dazu animiert, emotional aktiv zu werden, und zwar entsprechend den in der Musik und im Rest der Texte transportierten Affekten, also gemäß deren *mode*. Das wiederum ist der Anküpfungspunkt an das später noch genauer beschriebene Muster des Wechsels zwischen positiver und negativer Assoziation und der Grund, warum die unaufgelöste Dialektik des *Grunge* dessen 'pathologischer' Konstruiertheit zuzurechnen ist und nicht als eigenständiger Punkt dasteht: Sie erfüllt ihre Funktion erst durch die Verbindung mit dem typischen 'Emotionsschema', das im *Grunge* transportiert wird, und das ist das der Melancholie bzw. der manischen Depression. Die Widersprüchlichkeit, die Gegensätzlichkeit der einzelnen Textteile dient nur zur emotionalen Höreraktivierung. Der derart aktivierte Hörer und seine Emotionen werden dann hingegen entsprechend dem 'pathologischen Emotionsschema' des *Grunge* gelenkt.

Dabei versteht es sich von selbst, dass ein solcher Lenkungseffekt nur dann möglich ist, wenn im Zeit-Gruppengeist des Publikums *a priori* zumindest teilweise mit diesen vom *Grunge* evozierten Affekten korrespondierende Emotionen vorhanden sind. Diese können nun – besser als etwa im *mainstream* – über den *Grunge* und seine Texte transportiert und, über die Sprachrohrfunktion von Popmusik, z.B. der Elterngeneration gegenüber artikuliert werden. Dadurch wird sowohl den individuellen Bedürfnissen des einzelnen Jugendlichen entsprochen, als auch den allgemeinen Sozialisierungsbestrebungen der gesamten Adoleszenzgeneration. Zusätzlich jedoch kann der *Grunge* durch seine relativ deutliche thematische Ausrichtung, durch seine Forderung nach mehr Subjektivität, Emotionalität und Authentizität auch bestimmte Gefühle und Stimmungen innerhalb der Adoleszenzgeneration, die bisher nur vage formuliert waren und latent diesem Inhalt entsprechen, 'ausformulieren' helfen bzw. sie beeinflussen und ihnen Gestalt geben. In dieser Hinsicht würde der *Grunge* den 'Zeit-Gruppengeist' seiner Epoche nicht nur widerspiegeln, sondern auch reziprok verändern können.

Eine ähnliche funktionsgeschichtliche Wirkung ist auch dem zweiten 'pathologischen' Vertextungselement der '*Grunge*-Lyrik' zuzuschreiben, dem ständigen Wechsel von positiver

Assoziation zu negativer Assoziation, der ja, wie gesagt, gewissermaßen das vorhin beschriebene Stilmuster erst vervollständigt bzw. nur zusammen mit ihm Sinnhaftigkeit und Relevanz erlangt.

Bei der exemplarischen Analyse von "*Pennyroyal Tea*" wird dieses Textgestaltungselement bereits in Verszeile 1 und 2, Hand in Hand mit der zuvor erwähnten Opposition dieser beiden Zeilen, sichtbar. Dem prinzipiell positiven, friedlichen Gefühl, das in Zeile 1 suggeriert wird, folgt in der darauffolgenden Verszeile die negative Zurücknahme.

Verszeile 3 bedient sich ebenfalls dieses Musters von quasi 'emotionaler Konstruktion und Dekonstruktion': '*Sit and drink Pennyroyal Tea*' suggeriert auf den ersten Blick Angenehmes, es erweckt die Illusion von ruhigem Teegeuss und vom Einklang des Trinkenden mit sich und der Welt. Der Schlussteil dieser Zeile, '*Pennyroyal Tea*' zerstört diese positive Illusion jedoch bei genauerer Betrachtung relativ brutal wieder: '*Pennyroyal*' bedeutet auf Deutsch Poleiminze bzw. Flohkraut und soll, als Tee zubereitet, einen Schwangerschaftsabbruch bewirken können. Diese Wirkung ist jedoch ungewiß und tritt zumeist nur nach dem Konsum von so hohen Dosen Flohkrauttees ein, dass diese meist auch für die Mutter selbst tödlich sind.<sup>94</sup>

Dieser Hintergrund wird nun dem schönen Bild vom Teetrinken nachgestellt. Dessen positive Assoziation wird zerschlagen, die nachfolgende negative Assoziation wirkt im Kontrast dazu noch umso schrecklicher.

Auch die metaphorisch verschlüsselte Verszeile 6 ('*I'm anemic royalty*') ergibt nur in Bezug auf das Muster von 'emotionaler Konstruktion und Dekonstruktion' Sinn. Den prinzipiell erhabenen Konnotationen des Wortes '*royalty*' ist in diesem Fall das eher beängstigend-pathologisch wirkende Wort '*anemic*' vorangestellt. Die rezeptionsästhetisch positive Wirkung von '*royalty*' wird so gebrochen und ins Negative verkehrt.

Nach diesem Muster sind auch die letzten beiden Verszeilen des Liedes konstruiert: Den positiven Assoziationen, die das Bild der warmen Milch ('*warm milk*'; Zeile 13) bzw. des Kirschgeschmacks ('*cherry-flavoured*'; Zeile 14) im Hörer weckt, sind die negativ assoziierten pharmazeutischen Begriffe der '*laxatives*' (Zeile 13) und '*antacids*' (Zeile 14) beigelegt.

Was sind nun die Funktionen dieses Vertextungsverfahrens?

In den Texten des *Grunge* wird beständig versucht, positive Konnotationen bzw. Assoziationen im Hörer zu erwecken, nur um diese dann ins Negative zu verkehren. Für

---

<sup>94</sup> Vgl. Michael Azerrad, *Nirvana: Die wahre Kurt-Cobain-Story*. Höfen: Koch GmbH/Hannibal, 1994. 345.

gewöhnlich endet nach einer solchen 'Dekonstruktion' dann auch die dem Sinnzusammenhang nach zusammengehörige Einheit von zumeist einer, selten mehr als zwei Verszeilen. Die darauffolgende Verszeile, also die neue 'Sinneinheit' (bzw. aufgrund der Pasticcio-Technik oft auch das nächste 'Versatzstück'), beginnt dann wieder mit einer positiven Konnotation bzw. Assoziation, bevor auch diese ihrer Dekonstruktion zugeführt wird. Auf diese Weise wird in den Texten des *Grunge* das pathologische Symptom der manischen Depression nachgeahmt<sup>95</sup> – einer Krankheit, die aus zuvor erwähnten Gründen ein entscheidender Hintergrund der *Grunge*-Textdichtung ist.

Darüber hinaus taucht die manische Depression auch häufig in mehr oder weniger expliziten Anspielungen auf anderen Textebenen der *Grunge*-Lyrik auf: So ist etwa der Songtitel '*Lithium*' zugleich der Name eines Präparats, das bei der Behandlung manischer Depressionen zum Phasenausgleich eingesetzt wird. Ähnliche Verweise auf dieses Krankheitsbild finden sich ebenfalls in nahezu allen anderen Liedtexten von *Nirvana*.

Die pathologischen Symptome der manischen Depression stellen damit gewissermaßen das Haupt-Kompositionsprinzip für die Liedtextdichtung des *Grunge Rock* dar. Da aber nicht angenommen werden kann, dass auch das Publikum vollständig manisch depressiv veranlagt ist und folglich seine eigene Gefühlswelt in diesem Kompositionsprinzip gespiegelt sieht, muss der Erfolg des *Grunge* (und darin inbegriffen auch die Wirkung seiner Texte) anders begründet werden als nur über das Argument der geteilten persönlichen Erfahrung von Publikum und Interpret. Mit Ausnahme weniger, auf die das vielleicht tatsächlich zutrifft, ist das 'pathologische Muster' der manischen Depression darum weniger Ausdruck individuellen Leidens als vielmehr die Spiegelung von Symptomen der 'Krankheit' der Gesellschaft zu lesen – ungeachtet des realen, biographischen Hintergrunds des Autors. Die manische Depression ist somit als treffende Metapher für die Gesellschaft der frühen 1990er-Jahre zu lesen, und als solche entfaltet sie auch ihre Wirkung. Als solche spiegelt sie die neue Unsicherheit der westlichen Welt nach dem Kollaps der globalen politischen Ordnung ebenso wider, wie die durch den Prozess des Erwachsenwerdens bedingten Unsicherheiten und Stimmungsschwankungen des adoleszenten Publikums. Die Texte des *Grunge* evozieren diese Emotionen, lenken sie und geben ihnen Resonanzraum und Ausdruck. Dementsprechend erkennt sich das Publikum in ihnen zum einen selbst besser wieder, zum anderen fühlt es sich darin besser 'aufgehoben' als vergleichsweise in den Texten

---

<sup>95</sup> Siehe Hanfried Helmchen und Ole J. Rafaelsen, *Depression, Melancholie, Manie: Ein Buch für Kranke und Angehörige*. Stuttgart: TRIAS - Thieme Hippokrates Enke, 1992. 15-28.

des *mainstream*, die nicht nach einem solchen Muster komponiert sind. Zudem fügt sich der *Grunge* auf diese Weise gut in die veränderte Realität nach dem Ende der 80er-Jahre ein.

Eine Antwort auf die von ihm thematisierten Widersprüche und Probleme gibt der *Grunge* in seinen Texten jedoch nicht. Die daraus resultierende Spannung bleibt bestehen, ihre Auflösung ist allerhöchstens in der erneuten Fokussierung auf die eigene, subjektive Person und damit auf die Ebene der Emotionalität zu finden.

Als drittes und letztes der 'pathologischen Muster' ist die auffallend häufige Verwendung von medizinischem Vokabular zu nennen. Nicht nur das hier exemplarisch analysierte "*Pennyroyal Tea*", sondern das gesamte Opus von *Nirvana* ist von Begriffen durchzogen, die entweder der Genforschung, der Medizin oder der Pharmazie entnommen sind. Dass diesen dabei eine ansonsten in der Popmusik unübliche Dominanzstellung zukommt, wird relativ schnell offensichtlich.

So steht etwa neben dem Titel bereits der Refrain von "*Pennyroyal Tea*" ganz im Zeichen dieser 'pathologischen' Färbung: Worte wie eben '*Pennyroyal Tea*' (Zeilen 3 und 5), aber auch '*distill*', '*life*' (Zeile 4) und '*anemic*' (Zeile 6) stehen dafür ein. Die letzte Strophe greift dieses Muster ebenfalls auf. Hier bezeugen die Begriffe '*laxatives*' (Zeile 13) und '*antacids*' (Zeile 14) einen 'pharmazeutischen' Einschlag in den Text dieses Liedes.

Der Verwendung solcher Begriffe kommen dabei folgende wirkungsästhetischen und psychosozialen Funktionen zu: Erstens dienen sie zum Schock-Effekt und dadurch in letzter Konsequenz zur Provokation. Damit übernehmen sie im Wesentlichen die Funktion der '*4-letter-words*' aus der Dichtung des *Punk Rock* im Stile der *Sex Pistols*.

Die Provokation durch die negativ ästhetische Wirkung solcher medizinisch-pathologischen Begriffe ist dabei indirekter und hintergründiger als etwa die durch direkte Publikumsbeschimpfung: Sie charakterisiert den 'Sprecher' alleine durch seine Wortwahl als gebildet (im Vergleich etwa zum 'Sprecher' des *Punk*) und damit als Teil des Establishments, gegen das er revoltiert. Mit ihrer eigenen pathologischen Metaphorik formuliert, hat die Rebellion im *Grunge* damit selbst etwas 'Organisches' an sich: Sie gleicht mehr einem vorsätzlichen Versagen der inneren Organe als einer Verletzung von außen. Sie ist damit allerdings auch 'introvertierter', sie findet nur zwischen den Zeilen und unter der Oberfläche des Textes statt. Dadurch ist ihre Rebellionsabsicht auf den ersten Blick zwar schwerer durchschaubar als etwa noch bei den *Sex Pistols*, aber vor dem spezifischen Hintergrund der großteils enttabuisierten 1990er vermutlich umso effektiver.

Als zweites spiegeln solche pathologischen Begriffe – unter den vorhin eingebrachten Vorbehalten – autobiographische Erfahrungen des Dichters/Sprechers wider. Dadurch lassen sie den Text authentisch, offen und emotional erscheinen, was den Bedürfnissen des Zeit-Gruppengeristes der Adoleszenzgeneration der 1990er ebenfalls entgegen kommt.

Drittens korrespondieren sie hervorragend mit bestimmten, durch die politische und technische Entwicklung des vergangenen Jahrzehnts aufgeworfenen Fragen und Problemen, die über sie hervorragend transportiert bzw. auf diese Weise ausgedrückt werden können. Die Texte des *Grunge* werden dadurch zum Sprachrohr für alle möglichen Zerfalls- und Zerstörungängste, die aus einer sich verändernden Weltordnung resultieren. Diese werden metaphorisch auf die Körperlichkeit umgelegt, die ebenfalls durch bestimmte Entwicklungen immer bedeutsamer wird: Körperkult, Gentechnik, ökologisches Denken und die beinahe schon 'klassische' Morbidität im Angesicht der nahenden Jahrtausendwende konzentrieren (bzw. reduzieren) den Menschen immer mehr auf seine 'organische' Dimension. Indem *Nirvana* ebenfalls diese organisch-körperliche Dimension ins Zentrum ihrer Texte rücken, indem deren Schwächen aufgezeigt werden, indem sie sie zerstören und bloßstellen, kritisieren sie zum einen diese neue Perspektive, zum anderen können sie alle daraus resultierenden Ängste und Unsicherheiten aufnehmen und dem üblichen 'Lösungsansatz' des *Grunge* zuführen.

Wie bereits erwähnt, gilt dasselbe Funktionsschema auch für alle Gefühle der körperlichen Unsicherheit bzw. Unzulänglichkeit, unter denen neben der allgemeinen, etablierten Gesellschaft insbesondere die spezifische Gesellschaft der Pubertierenden entwicklungspsychologisch bedingt zu leiden hat, die als wichtigstes Publikum des *Grunge Rock* anzusehen ist.

Neben diesen Funktionen, die der Verwendung von 'pathologischem' Vokabular in allen Texten des *Grunge Rock* zuzuschreiben sind, erfüllt dieser spezielle Wortgebrauch in "*Pennyroyal Tea*" darüber hinaus noch eine weitere Funktion in Hinsicht auf die bessere Verständlichkeit der Aussage des Liedes. Wie in diesem konkreten Fall auch über die Darlegung der Autorintention<sup>96</sup> bekannt ist, handelt das Lied von der Infiziertheit eines 'Ich-Sängers' durch eine vergiftete Welt und von seinen verzweifelten Entgiftungsversuchen. Ein gewisses Paradoxon wird dabei offenbar: Um der Vergiftung zu entgehen, vergiftet sich der Ich-Sänger selbst. Dementsprechend steht das Lied neben seiner auffallenden

---

<sup>96</sup> Vgl. Michael Azerrad, *Nirvana: Die wahre Kurt-Cobain-Story*. Höfen: Koch GmbH/Hannibal, 1994. 345.

Charakterisierung durch 'pathologische Muster' auch wieder im Zeichen einer starken, unüberwindbaren Opposition von Leben und Tod, von Positivem und Negativem.

Begriffe wie '*time*' (Zeile 1), '*life*' (Zeile 4), '*afterworld*' (Zeile 7), '*sigh eternally*' (Zeile 8) bzw. in etwas weiterer semantischer Entfernung dazu '*tired*' und '*sleep*' (Zeile 9), die alle in irgendeiner Weise dem Themenbereich Leben/Tod zuzurechnen sind, belegen einen solchen Konflikt zwischen todbringender Vergiftung und möglicher, lebenserhaltender Reinigung davon.

Der Wortgebrauch von '*bad posture*' (Zeile 2), '*inside of me*' (Zeile 4), '*anemic royalty*' (Zeile 6), '*I'm a liar and a thief*' (Zeile 10) hingegen verweist auf einen inneren moralischen Konflikt zwischen Gut und Böse, Positivem und Negativem in der Selbstdarstellung des 'Sänger-Ichs', der sich angesichts der Vergiftung und dem Paradoxon einer möglichen Klimax dieser Vergiftung durch das Entgiftungsritual selbst auf tut.

Damit birgt "*Pennyroyal Tea*" eine transzendente Parabel in sich, deren Paradoxon von seelischer Vergiftung, Entgiftung und daraus resultierender neuerlicher Vergiftung - also in gewisser Weise die Frage nach Leben oder Tod - jedoch ebenso wenig aufgelöst wird, wie auch der Frage nach Gut und Böse keine Antwort zugeführt wird. Das einzige mögliche Bindeglied zwischen den beiden Polen dieses moralischen Konflikts, sowie der einzig denkbare Schlüssel zur Auflösung des transzendenten Paradoxons, ist der 'Ich-Sänger', die 'Sprecher-Person' des Liedes, doch auch die gibt keine Antwort. Dadurch wird der Fokus wieder einmal verstärkt auf die Subjektivität dieser Person gelegt, auf deren irrationale Gefühlswelt, deren innere Widersprüchlichkeit ihre einzig mögliche Auflösung in einem vagen Gefühl der Melancholie findet. Darauf verweist ja bereits das Versatzstück der '*Leonard Cohen afterworld*' (Zeile 7). Auf diese Art wird im Hörer dasselbe Gefühl hervorgerufen, er wird emotional aktiviert und somit auch emotional Teil des Textes. Dadurch kann der *Grunge* nicht nur seine Sprachrohrfunktion hervorragend erfüllen, sondern er befriedigt darüber hinaus die Bedürfnisse nach Emotionalität, Subjektivität und Authentizität, die im Zeit-Gruppeneist der 1990er, wie oft bemerkt, in zentraler Position enthalten sind.

Damit kann wie folgt zusammengefasst werden: Als 'Pathologisches Muster' in der Textdichtung des *Grunge Rock* ist erstens eine starke Dialektik der Argumentation zu betrachten, zweitens eine rasche und unaufgelöste Abfolge von positiven und negativen Assoziationen, die durch den Text im Hörer hervorgerufen werden, und drittens der gehäufte Gebrauch von Vokabular aus der Biologie, der Medizin oder der Pharmazie. Die Verwendung

dieser Elemente erfüllt im Wesentlichen die Funktion einer 'emotionalen Leser'<sup>97</sup>- bzw. Höreraktivierung' und die Funktion als 'Sprachrohr' für die Hörschaft. Zudem gibt sie ein gewisses emotionales Grundmuster vor - nämlich das der manischen Depression - , das nicht nur als Spiegel der Gesellschaft dieser Zeit gelesen werden kann, sondern das auch einen konkreten Lenkungseffekt auf den Hörer und seine persönliche emotionale Befindlichkeit ausüben kann. Der Hörer soll emotional aktiv werden, und er soll das gemäß den Grundmustern des *Grunge Rock*. Durch diese Vorgehensweise wird die Bedeutung von Emotionalität und Subjektivität in den Vordergrund gerückt. Beide sind dabei als dringende Bedürfnisse des Zeit-Gruppengeistes der 1990er anzusehen.

Durch die enge Verknüpfung dieser 'pathologischen Muster' mit der Biographie Kurt Cobains wird darüber hinaus auch das Bedürfnis nach Authentizität und 'menschlicheren' Pop-Idolen bedient.

Der Gebrauch von medizinischem Vokabular erfüllt, als Letztes, die spezifische Funktion der Rebellion, die in der Textdichtungstradition des *Punk Rock* im Stile von z.B. den *Sex Pistols* noch dem anzüglichen Wortgebrauch sowie der 'Publikumsbeschimpfung' vorbehalten war. Das Element der 'Rebellion', das in der Verwendung dieses medizinischen Vokabulars verborgen liegt, ist dabei in erster Linie ein gewisser, auf den Hörer asozial und befremdend wirkender Schock- und Ekeleffekt.

#### **5.1.4. Kriterien der äußeren Form in den Texten des *Grunge Rock***

Was in Bezug auf die äußere Form der Texte bereits für den *Punk Rock* gesagt wurde, gilt in seinen Grundzügen unverändert auch für die 'Lyrik' des *Grunge*: Die äußere Form der *Grunge*-Texte ist nur von geringer Bedeutung für die Interpretation.

Die Texte des *Grunge* folgen sowohl im Aufbau (Refrain- und Strophenfolge) als auch im Reimschema den bereits in den theoretischen Überlegungen beschriebenen Konventionen der Popmusiktextdichtung. Jede Strophe hat nach Möglichkeit vier Verszeilen, von denen sich

---

<sup>97</sup> Obwohl Popmusiktexte grundsätzlich mündlich weitergegeben werden, muss im Falle von *Nirvana* berücksichtigt werden, dass z.B. die Texte des Albums '*In Utero*' allesamt im *booklet* zum Album abgedruckt sind. Darum muss hier begrenzt auch von einem 'Leser' und von einer schriftlichen Textübermittlung die Rede sein.

Nirvanas Album *Nevermind* fokussiert, nebenbei erwähnt, in anderer Art und Weise auf die Texte der darauf befindlichen Lieder: Hier sind Versatzstücke der markantesten Texte des Albums zu einem Gedicht zusammen montiert worden - gewissermaßen zu einem selbstreflexiven und metalyrischen 'Pasticcio' – und ebenfalls im *booklet* abgedruckt.

mindestens zwei einigermaßen rein reimen. Dies erfolgt entweder nach dem Schema a a b b oder a b a b bzw. a b c b. In Anlehnung an die genrespezifische Tradition des *Punk* versucht zwar auch der *Grunge*, so unrein wie möglich zu reimen, bzw. das feste Formschema der Popmusiktextdichtung in Ansätzen zu durchbrechen, er kommt jedoch über diese Ansätze ebenfalls nicht weit hinaus. Metrum und Rhythmus bleiben zumeist ebenso regelmäßig wie die Silbenzahl. Lediglich beim Reim selbst ist der *Grunge* etwas 'mutiger' als der *Punk* und lässt mehr Waisen stehen, für eine Zerschlagung der Form reicht dies allerdings auch nicht aus. Wenngleich sich die äußere Form der Textdichtung des *Grunge* – wie bereits die des *Punk* – im Vergleich zum *mainstream* als durchaus unsauber und 'rebellisch' ausnimmt, ist sie bei genauerer Betrachtung mit Sicherheit **nicht** das die Funktion der 'sozialisierenden Rebellion' tragende Element.

Wie schon der *Punk* leidet auch der *Grunge* hier unter einem inneren Widerspruch, dem jedoch im Gegensatz zur widersprüchlichen Dialektik und Irrationalität seiner Texte keine weitere Bedeutung oder Funktion zukommt: Trotz aller artikulierten Bereitschaft zur 'Rebellion' gegen das Establishment fügt sich die äußere Form seiner Textdichtung den angestammten Konventionen. Nachdem der 'Rebellionsanspruch' des *Grunge* jedoch nicht so stark ist wie der des *Punk*, fällt auch dieser Widerspruch vergleichsweise geringer aus.

Immerhin kritisiert der *Grunge* – etwa im bereits diskutierten Beispiel von "*Stay Away*" – die Textdichtungskonventionen der Popmusik, wie etwa den Endreim, er hält sie aber dennoch selbst weitgehend ein. Der konventionelle Textaufbau des *Grunge* kann dabei auch nicht als 'formale Versatzstücktechnik' gewertet werden und so eine zusätzliche Sinnaufladung bzw. Relevanz erfahren: Dazu fehlt ganz klar die Markiertheit der einzelnen Versatzstücke als solche, ebenso wie eine erkennbare Stoßrichtung der daraus resultierenden Parodie, Bewertung oder Zeitkritik.

Aufgrund dieser geringen Bedeutung der äußeren Form der '*Grunge*-Lyrik' soll hier auch kein spezifischer Liedtext zu deren exemplarischer Veranschaulichung zur Analyse gelangen. Dafür ist die äußere Form der Texte zu offensichtlich. Phänomene wie der reduzierte, syntaktisch lediglich fragmentarische Satzbau wurden ja bereits zuvor abgehandelt und müssen daher nicht erneut betrachtet werden.

Als Grund für diese Konventionalität der äußeren Form ist wohl die insgesamt gesehen noch relativ neue Selbständigkeit der Popmusik als eigenes Genre zu sehen. Selbstpositionierungstendenzen und Tendenzen zum bewußten Festhalten an der eigenen, jungen Tradition sind daher noch entsprechend stark ausgeprägt. Was jedoch in dieser

Hinsicht ebenfalls nicht ausser Acht gelassen werden darf, ist der grundsätzliche Strukturkonservatismus der Popmusiktextdichtung und ihr auffälliges Verhaftetsein in einem weitgehend noch als 'romantizistisch' zu bezeichnenden Poesieverständnis. Diese in der allgemeinen Popmusiktextdichtung weit verbreiteten 'Romantizismen' sind unverändert auch in der spezifischen Textdichtung des *Punk* und des *Grunge* anzutreffen. Vor allem in Letzterem spielen sie darüber hinaus eine wesentliche Rolle, wie im nachfolgenden Kapitel anhand der 'Ich-Konzeption' (vgl. 5.2.1.) der *Grunge*-Lyrik genauer illustriert werden soll.

### **5.1.5. Zusammenfassung**

In den Texten des *Grunge Rock* kommen bestimmte Vertextungsverfahren bzw. Textelemente zum Einsatz, die typisch für die Textdichtung dieses Musikstils sind, die jedoch im Vergleich zur allgemeinen Textdichtungstradition der Popmusik in ihrer Vielfalt und Komplexität ungewöhnlich erscheinen müssen. Das Wissen um Art und Funktionsweise dieser Verfahren und Elemente ist unumgänglich für ein Verständnis der '*Grunge*-Lyrik', und damit in letzter Konsequenz auch wesentlicher kulturhistorischer Kontexte der 1990er-Jahre. Die markantesten typischen Strukturen und Muster der Textdichtung des *Grunge Rock* sind die 'Pasticcio'-Struktur der Texte, die häufige Verwendung von Biographismen (bzw. Pseudobiographismen) und eine starke Tendenz zu 'pathologischen Mustern'. Die äußere Form der *Grunge*-Texte stimmt hingegen weitgehend mit den allgemeinen Konventionen der Popmusiktextdichtung überein und ist somit für die vorliegende Arbeit ohne sonderliche Relevanz.

Jedes dieser Textkompositionsmuster erfüllt sowohl eine wirkungsästhetische als auch eine psychosoziale Funktion für den Rezipienten. Als wichtigste dieser Funktionen sei hier die 'emotionale Leseraktivierung' genannt: Logische Leerstellen, unaufgelöste dialektische Widersprüche und Paradoxa zwingen den Hörer, aktiv zu werden und sich selbst in den Text einzubringen. Das einzige funktionierende, sinnstiftende Element, das diese Leerstellen auffüllen könnte bzw. Antwort auf gewisse Widersprüche geben könnte, ist allerdings die Person des 'Sprechers', der 'Ich-Sänger' der Texte. Nur in der irrationalen Welt seiner Emotionen - die durch zahlreiche Biographismen und Pseudobiographismen einen hohen 'Authentizitätsgehalt' bekommen - ist eine sinnvolle Auflösung der zuvor genannten

Irrationalitäten möglich. Auf diese Weise wird das Emotionale, das Subjektive und Persönliche in den Vordergrund gerückt. Die in den Texten des *Grunge* enthaltenen Leerstellen und Widersprüche können demnach nicht logisch aufgelöst werden, sondern nur emotional, und zwar durch eine ganz bestimmte Emotionslage, die vom Text sowohl geweckt und gelenkt als auch transportiert und artikuliert wird. Diese Emotionslage entspricht einer Art wütender Melancholie, sie folgt im Wesentlichen den Mustern der manischen Depression und damit dem Prinzip von beständig einander ablösender 'Konstruktion und Dekonstruktion'.

Neben dieser zentralen Funktion – dem Erzielen von Emotionalität, Authentizität und Subjektivität – erfüllen diese Vertextungsverfahren weitere wichtige Aufgaben: Erstens helfen sie, den *Grunge Rock* in der Geschichte der Popmusik zu positionieren; sie dienen zur Zeitkritik und zur Parodie ('Pasticcio'-Technik). Zweitens helfen sie, das Bild eines 'realen', menschlich erreichbaren Pop-Idols zu zeichnen; außerdem unterstützen sie die Hereinnahme des Hörers in den Text bzw. seine Identifikation mit dem darin Ausgedrückten (Biographismen). Drittens dienen sie zur Provokation und sozialisierenden Rebellion, zur Erfüllung der 'Sprachrohr'-Funktion und zur reziproken Spiegelung bzw. Prägung der zeitgenössischen Gesellschaft.

Diese Muster, die in nahezu allen *Grunge*-Texten zu finden sind, helfen damit, bestimmte Bedürfnisse zu befriedigen bzw. gewissen Wünschen zu entsprechen, die im Zeit-Gruppensgeist der 1990er enthalten sind. Dadurch können sie der veränderten Mentalität und den veränderten historischen Rahmenbedingungen dieses Jahrzehnts ungleich besser entsprechen als der in den 1980ern 'heimische' *mainstream*-Pop und dessen Texte.

Somit wird offenbar, wie bereits die Textgestaltung der '*Grunge*-Lyrik', also im Prinzip die Ebene der *enunciation*, ganz entscheidend mitverantwortlich für den Durchbruch und Erfolg dieses Musikstils anfangs der vergangenen Dekade war. Dadurch wird auch deutlich, welches funktionsgeschichtliche Wirkungspotential Texte der Popmusik (oder zumindest gewisser Popmusikstile) enthalten können, und wie dieses wirksam werden kann. Noch bevor ich zur genaueren Betrachtung der typischen Themen und Motive (*enounced*-Ebene) des *Grunge Rock* komme, die an diesen Punkt anschließt, kann meine eingangs aufgestellte These somit als weitgehend untermauert angesehen werden.

## **5.2. Typische Themen und Motive in der Textdichtung des *Grunge Rock***

Neben dem 'Wie?' der Texte des *Grunge Rock* ist auch deren 'Was?' als entscheidender Faktor für den Erfolg und das große funktionsgeschichtliche Potential dieser Musikströmung anzusehen. Gerade bei der Auswahl der Themen und Motive, die Eingang in die Liedtexte gefunden haben, wird die Zeit-Gruppengeist-Entsprechung der Textdichtung am offensichtlichsten. Für die Betrachtung der '*Grunge-Lyrik*' stellt sich dabei insbesondere die Frage, inwieweit darin die Balance gewahrt werden kann zwischen der leicht rezipierbaren Oberflächlichkeit und 'Monothematik' (durch die Dominanz der Liebesthematik) des *mainstream*-Pops und der Dichtungstradition des *Punk*, die zwar ausgezeichnet ihre Rebellionsfunktion erfüllen kann, sich aber nur 'widerspenstig' konsumieren lässt. Meiner Eingangsthese entsprechend, müsste die Textdichtung des *Grunge* in dieser Hinsicht den veränderten historischen und kulturellen Bedingungen der 1990er-Jahre mehr gerecht werden können als ihre diachrone und synchrone Vergleichsbasis.

Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob die Texte des *Grunge* auch noch weitere Funktionen erfüllen können als eben diese beiden: leichte Rezipierbarkeit und daraus folgende Massenverbreitung bzw. -wirksamkeit, sowie adoleszente Rebellion und darüber Sozialisation und Hilfestellung zur eigenen Identitätsfindung. Inwieweit kann auch die Wahl der in die Texte eingegangenen Themen und Motive jene sozialen und wirkungsästhetischen Funktionen erfüllen, die bereits Ziel der Textbauweise und typischer rekurrenter Strukturmerkmale der '*Grunge-Lyrik*' waren? Welche neuen Perspektiven und Funktionen ergeben sich aus der Betrachtung der im *Grunge* abgehandelten Inhalte?

### **5.2.1. Die 'Ich-Konzeption' in den Texten des *Grunge Rock***

Wie bereits aus der Beschreibung markanter Vertextungsverfahren der '*Grunge-Lyrik*' hervorgegangen ist, ist die Betonung der Subjektivität sowie die Fokussierung auf ein zentrales 'Sänger-Ich' in den Texten von *Nirvana* eines der bemerkenswertesten Charakteristika dieser Dichtung. Gemeinsam mit der Betonung dieses lyrischen Ichs der Songtexte rückt damit naturgemäß auch dessen 'Aufbau' in den Mittelpunkt des Interesses, insbesondere weil diesem lyrischen Ich im *Grunge* wesentliche Funktionen zukommen. Damit stellt sich die ganz entscheidende Frage nach der Art der 'Ich-Konzeption' im *Grunge Rock*.

Wie ist das lyrische Ich beschaffen, welches Identitäts- und Identifikationsangebot kann es seinem Publikum machen, und welche Weltanschauungen und eventuellen Zeit-Gruppensgeist-Entsprechungen sind implizit darin enthalten?

Diese zentrale Bedeutung des lyrischen Ichs in den Texten des *Grunge Rock* ist nebenbei auch der Grund, warum dieses Element in der vorliegenden Studie nicht als allgemeiner Bestandteil der Textstruktur betrachtet wird, sondern als eigenständiges Thema.

Im Œuvre von *Nirvana* lassen sich im Wesentlichen drei verschiedene Konzepte des lyrischen Ichs ausmachen, die auch in ihren psychosozialen und wirkungsästhetischen Funktionen unterschiedlich gewichtet sind. Das erste Ich-Konzept ist das des lyrischen Ichs als Sänger bzw. Dichter. Diese Form des 'Ich-Sängers' lässt die meisten Anknüpfungen an ein postmodernes Textverständnis zu: Weit über den an sich in der Popmusiktextdichtung häufigen Unsagbarkeitstopos (im Stile von z.B. '*I love you more than I can say*'...) hinausgehend, thematisiert das lyrische Ich in diesem Fall den Prozess des Schreibens (von Popmusiktextdichtung) und die darin implizierten Konventionen und Konflikte. Die Funktion dieser am besten als 'Dichter-Ich' zu bezeichnenden Vermittlungsinstanz ist dementsprechend auch mit der Funktion solcher *devices* in der postmodernen Literatur vergleichbar. Durch die Thematisierung des 'Gemachtheitscharakter' von Popmusik und ihren Texten erfüllt sie darüber hinaus die schon für die 'Pasticcio-Technik' beschriebenen Funktionen von Parodie, Zeitkritik und vor allem vom Ausdruck des Zeit-Gruppensgeistes der 1990er mit der auffallenden Sprachlosigkeit seiner zeitgenössischen Adoleszenzgeneration.

Zur Illustration dieses Konzepts des lyrischen Ichs und seiner Funktionsweise sei an dieser Stelle exemplarisch der Text von "*On A Plain*" (Appendix Seite xvi-xvii, Nr. 22) analysiert.

## ON A PLAIN

- |  |  |
|--|--|
| <p>I. I'll start this off<br/>Without any words<br/>I got so high that<br/>I scratched 'til I bled</p> | <p>Refrain 2: I'm on a plain<br/>I can't complain<br/>I'm on a plain</p>   |
| <p>5 Refrain 1: Love myself<br/>Better than you<br/>I know it's wrong<br/>So what should I do?</p>     | <p>Refrain 3: Somewhere I have heard this before<br/>40 In a dream my memory has stored<br/>As defense I'm neutered and spayed<br/>What the hell am I trying to say?</p>   |
| <p>II. The finest day<br/>10 That I've ever had<br/>Was when I learned<br/>To cry on command</p>       | <p>V. It is now time<br/>45 To make it unclear<br/>To write off lines<br/>That don't make a sense</p>  |
| <p>Refrain 1: Love myself<br/>15 Better than you<br/>I know it's wrong<br/>So what should I do?</p>    | <p>Refrain 1: Love myself<br/>50 Better than you<br/>I know it's wrong<br/>So what should I do?</p>  |
| <p>Refrain 2: I'm on a plain<br/>I can't complain<br/>I'm on a plain</p>                               | <p>VI. One more special<br/>Message to go<br/>And then I'm done<br/>And I can go home</p>  |
| <p>20 III. My mother died<br/>Every night<br/>It's safe to say<br/>Don't quote me on that</p>          | <p>55 Refrain 1: Love myself<br/>Better than you<br/>I know it's wrong<br/>So what should I do?</p>  |
| <p>Refrain 1: Love myself<br/>25 Better than you<br/>I know it's wrong<br/>So what should I do?</p>    | <p>Refrain 2: I'm on a plain<br/>60 I can't complain<br/>I'm on a plain<br/>I can't complain<br/>68 I can't complain</p> |
| <p>IV. The black sheep got<br/>30 Blackmailed again<br/>Forgot to put<br/>On the zip code</p>          |  |
| <p>Refrain 1: Love myself<br/>35 Better than you<br/>I know it's wrong<br/>So what should I do?</p>    |  |

"*On A Plain*" umfasst alles in allem zwei wesentliche Motivkreise: Einen autobiographischen, der hier zu keiner genaueren Erklärung mehr gelangen soll, und den besagten Motivkreis über das Schreiben an sich. Darin offenbart der Ich-Sänger, der sich bereits in den ersten beiden Verszeilen als Verfasser des gesamten nachfolgenden Textes zu

erkennen gibt, quasi noch einmal so etwas wie ein 'poetologisches Konzept' seiner Lyrik, einschließlich der in 5.1.1. beschriebenen Collagen-Technik.

Wie ebenfalls bereits zuvor erwähnt, dienen die autobiographischen Versatzstücke, die in diesem Text als zweiter Motivkreis enthalten sind, lediglich dazu, das lyrische Ich ganz besonders in die Nähe der realen Dichterpersone Kurt Cobain zu rücken, um so den Eindruck von Authentizität im Text zu erwecken. Als wesentlich von solchen autobiographischen Versatzstücken bestimmt sind die Strophen 2 und 3 (die ersten beiden Verszeilen), sowie die von mir als Refrain 1 gekennzeichneten Passagen anzusehen. Zur Deutung dieser biographischen Versatzstücke finden sich genügend Hinweise in der zahlreich vorhandenen populärwissenschaftlichen Literatur.<sup>98</sup>

Bereits der Titel des Liedes, "*On A Plain*", nimmt implizit vorweg, welche Thematik Kernpunkt der nachfolgend umrissenen 'Poetik' ist: die Frage danach, **was** geschrieben werden soll und **wie** es geschrieben werden soll. Wie der "*Novelist at the Crossroads*" steht das lyrische Sänger-Ich im *Grunge* reflektierend auf einer Ebene ('*on a plain*'), ohne eine problemlose weitere poetologische Richtungsentscheidung treffen zu können. In diesem Sinne bewegt sich der Text von "*On A Plain*" thematisch nicht nur nahe an zentralen Fragen der höheren Gegenwartsliteratur, sondern er ist auch im Vergleich zur Textdichtungstradition und -konvention der Popmusik beachtlich selbstreflexiv, mit allen daraus resultierenden philosophischen Implikationen. Bemerkenswert ist auch die Antwort, die der *Grunge* auf diese Orientierungsfrage seiner eigenen Textgestaltung gibt – nämlich keine. Dem Zeitgefühl der Postmoderne entsprechend, spürt das lyrische Sänger-Ich zwar einige Bedenken während des literarischen Schaffensprozesses, spürt die Unzulänglichkeiten und das starre Korsett der Textdichtungstradition der Popmusik und artikuliert sogar seine Bedenken darüber, doch die Lösung, der diese Problematik zugeführt wird, liegt lediglich in einer Art 'Sagen von Nichtssagendem'. Ein 'sprachloses Sprechen', das so neben den darin anklingenden philosophischen Zwischentönen noch einmal die eklatante eigene Sprachlosigkeit thematisiert und kritisiert, und das mit dem eigenen Sprachverlust auch den der (adoleszenten) Gesellschaft der frühen 1990er-Jahre durch die am Anfang dieser Dekade manifest werdende Orientierungslosigkeit, durch Wertewandel und Sinnverlust anprangert.

Seinen konkreten Ausdruck findet dieses Gefühl etwa in Formulierungen wie '*I'll start this off / without any words*' (Zeile 1-2), '*It's safe to say / don't quote me on that*' (Zeile 22-23),

---

<sup>98</sup> Siehe Michael Azerrad, *Nirvana: Die wahre Kurt-Cobain-Story*. Höfen: Koch GmbH/Hannibal, 1994. 237f.

'Somewhere I have heard this before / in a dream my memory has stored' (Zeile 39-40), 'What the hell am I trying to say?' (Zeile 42) sowie in den gesamten Strophen 5 und 6.

Neben dieser für die Popmusiktextdichtung ungewöhnlichen Häufung von literarisch selbstreflexiven Phrasen ist darüber hinaus auffallend, dass selbst diese großteils nach dem zuvor beschriebenen pathologischen Muster von 'Konstruktion und Dekonstruktion' strukturiert sind. Dem optimistischen 'I'll start this off' (Zeile 1) wird etwa ein genau diese Aussage ins Negative verkehrendes 'Without any words' (Zeile 2) nachgestellt. Die bereits gefallenen Worte der Einleitung werden so im Nachhinein zur Wortlosigkeit aufgelöst. Auch die Gültigkeit von Sprache wird 'dekonstruiert': Auf das positive 'It's safe to say' (Zeile 22) folgt ein genau die darin artikulierte Sicherheit wieder revidierendes 'Don't quote me on that' (Zeile 23) nach – das einzig sicher Sagbare ist, dass nichts sicher sagbar ist.

Strophe 5 (nach meiner Kennzeichnung) enthält dann vereinfacht noch einmal das für den Grunge typische 'poetologische' Konzept der 'Pasticcio-Technik': 'It is now time / To make it unclear / To write off lines / That don't make a sense' (Zeilen 43-46).

Die semantisch-logische Spannung, die daraus resultiert, dass der Liedtext aus zwei völlig unabhängig voneinander funktionierenden Motivkreisen besteht - nämlich aus diesem literarisch-selbstreflexiven und einem autobiographischem - , wird allerdings nicht aufgelöst. Wieder einmal ist das einzige denkbare Verbindungsglied zwischen beiden Polen die Person des lyrischen 'Sänger-Ichs': Sie ist als einzige sowohl in den dargestellten autobiographischen Versatzstücken heimisch als auch in der selbstreflexiven Welt des Sänger-Ichs als 'Dichter-Ich', das damit noch einmal zusätzliche Betonung erfährt.

Das zweite Konzept des 'Sänger-Ichs' ist das eines sehr subjektiven, nahe an die biographische Wirklichkeit Kurt Cobains angelegten Sängers, der viel Einblick in sein innerstes Gefühls- und Seelenleben gibt. Dies geschieht zwar über den Umweg einer verschlüsselten und kryptischen Metaphorik, deren gefährlichste 'Untiefen' bereits in 5.1. 'umschiff't wurden, doch selbst die Verwendung dieser Metaphorik und die Art ihrer Verschlüsselung offenbaren wiederum zutiefst Persönliches und (teilweise Pseudo)Biographisches. Dieses 'Ich-Konzept' verleiht den Bedürfnissen des Zeit-Gruppengeistes der 1990er nach mehr Emotionalität, Authentizität, Subjektivität und 'realeren', menschlicheren Pop-Idolen Ausdruck. Seine Funktionen sind die Höreridentifikation mit dem 'Sänger-Ich' und den implizit über ihn transportierten Normen

und Weltanschauungen, also ein Identitätsangebot an die Adoleszenzgeneration, sowie die eines 'Sprachrohrs' an die etablierte Gesellschaft.

Das dritte Konzept des 'Sänger-Ichs' in der Lyrik des *Grunge Rock* ist ein vermutlich aus der romantisierenden Tradition der Popmusiktextdichtung stammendes Klischee, das dem klassischen 'Byronischen Helden' vergleichbar ist. Das lyrische Ich dieser Prägung leidet unter verborgenen inneren Schmerzen oder Konflikten, die es sogar oft bis an den Rand des Suizids drängen. Das 'Ich' des *Grunge* entspricht aber auch - zusätzlich betont durch den Suizid Kurt Cobains - bis zu einem gewissen Grad dem 'Werther-Typus' der Empfindsamkeit, dem emotionalen und verwundbaren Stürmer und Dränger. Damit werden nicht nur manche romantisierenden Sehnsüchte gestillt und es wird den für die Sozialisierung unverzichtbaren, typischen Verhaltensmustern während der Pubertät Ausdruck verliehen, sondern auch emotionale Reaktionsmuster können erlernt werden, wie etwa der Umgang mit eben dieser Empfindsamkeit, mit der mit dem Jugendalter Hand in Hand gehenden Gefühlsgeladenheit. Diesem 'Ich-Konzept' kann in Hinsicht auf seine funktionsgeschichtliche Wirkung kaum genug Gewicht zugesprochen werden, ist es doch einer der entscheidendsten Aspekte schlechthin des vielzitierten *Teen Spirit*. Tatsächlich war es für die Adoleszenzgeneration Anfang der 1990er modern, romantisierend-melancholisch, nachdenklich und vom 'Weltschmerz' geplagt zu sein – ein scharfer Kontrast zur ebenso häufig zitierten, nachfolgenden '*fun generation*'.

Sowohl in der Form als auch in ihren weiteren Funktionen ist diese dritte Ausprägung des lyrischen Ichs eng mit der an zweiter Stelle genannten 'Ich-Konzeption' verbunden. Sie soll darum auch in der nachfolgenden Muster-Textanalyse gemeinsam mit ihr abgehandelt werden. Zu ihrer klaren Veranschaulichung soll der Text des Songs "*Lithium*" zur Untersuchung gelangen (Appendix Seite xvii-xviii, Nr. 23).

## LITHIUM

I. I'm so happy.  
Cause today I found my friends.  
They're in my head.

II. I'm so ugly.  
5 But that's ok. 'Cause so are you.  
We've broke our mirrors.

III. Sunday morning.  
Is everyday for all I care.  
And I'm not scared.

10 IV. Light my candles.  
In a daze 'cause I've found god.

Refrain 1: Yeah!

V: I'm so lonely.  
And that's ok.  
15 I shaved my head. And I'm not sad.

VI. And just maybe.  
I'm to blame for all I've heard.  
And I'm not sure.

VII. 20	I'm so excited. I can't wait to meet you there. And I don't care.	IX. 35	I'm so happy. Cause today I found my friends. They're in my head.
VIII.	I'm so horny. That's OK. My will is good.	X.	I'm so ugly. But that's ok. 'Cause so are you. We've broke our mirrors.
25	Refrain 1: Yeah!	40 XI.	Sunday morning. Is everyday for all I care. And I'm not scared.
Refrain 2:	I like it. I'm not gonna crack! I miss you. I'm not gonna crack!	XII.	Light my candles In a daze 'cause I've found god.
30	I love you. I'm not gonna crack! I kill you. I'm not gonna crack!	45	Yeah!

Refrain und Strophen dieses Liedes bestehen, auf einen gemeinsamen Nenner gebracht, aus einer Auflistung von inneren Befindlichkeiten und Selbstcharakterisierungen des 'Sänger-Ichs'. Alleine in den zwölf teilweise fragmentarischen Sätzen der ersten vier Kurzstrophen kommt das Personalpronomen der ersten Person Singular (bzw. dessen besitzanzeigendes Fürwort) achtmal vor, davon dreimal in der selbstcharakterisierenden Form von *'I'm'*. In den zweiten vier Strophen taucht es bereits in zehn von zwölf Zeilen auf, davon immerhin siebenmal auch in der Form von *'I'm'*, und im zweiten Refrain dominiert die erste Person Singular alle acht Verszeilen zur Gänze (davon viermal als *'I'm'*). Unter dem Strich bestimmt damit das 'Sänger-Ich' inklusive aller zugehörigen Fürwörter etc. ganze 26 von insgesamt 33 verschiedenen - mehr oder weniger syntaktisch vollständigen - Sätzen des Liedtextes von *"Lithium"*. Andere Personen bzw. Personalpronomen kommen hingegen kaum vor: Ein *'they'* in Zeile 3, ein *'you'* und ein *'we'* in Zeile 5 und 6 bzw. eine implizit im Imperativ von *'light my candles'* enthaltene zweite Person in Zeile 10 sowie ein letztes *'you'* innerhalb der Strophen in Zeile 20 und im zweiten Refrain (Zeilen 28, 30, 32) sind die magere Ausbeute der Suche nach weiteren, zumindest implizit auf der Textebene des Gedichts vorhandenen Personen.

Damit ist die Personengewichtung in der 'Lyrik' des *Grunge* klar: Das singende Ich steht im Mittelpunkt des Geschehens, die ästhetische Wirkung der so zentral um diese erste Person herum aufgebauten Texte ist dementsprechend dazu angetan, den Eindruck von großer Subjektivität und Emotionalität im Hörer zu erwecken. Diese enge Anbindung an das Subjektive, Persönliche, wird darüber hinaus häufig noch durch die Verwendung von (Pseudo)Biographismen oder einer Selbstcharakterisierung des lyrischen Ichs als 'Sänger-Ich'

gesteigert: Diese *devices* fördern eine über die literarische Ebene hinausgehende Verbindung des im Text zum Ausdruck Gebrachten mit der realen Person des Interpreten, d.h. im konkreten Fall mit der Person Kurt Cobains. So wird nicht nur dem Zeit-Gruppengeist-Bedürfnis nach mehr Emotionalität und Subjektivität in der Popmusik entsprochen, sondern auch der 'Authentizitätscharakter' der 'Grunge-Lyrik' wird ins beinahe kaum mehr Übertreffbare gesteigert. Gleichzeitig erhält das Publikum endlich den nach dem Größenwahn und den unerreichbaren 'Popgöttern' der 1980er sehnlich erwarteten realen, menschlichen und damit nacheiferbaren Helden.

Als Nebenaspekt dazu ist auch noch zu sehen, dass diese scheinbare 'Konkretisierung' des lyrischen Ichs in einer realen, außerhalb der Textwelt existierenden Person einen idealen Brückenkopf zum Zusammenspiel aller an der Kommunikationssituation Popmusik beteiligten Komponenten schlägt. Werkinterne Konstituenten wie auch werkexterne Bedingungen treffen an diesem einen Punkt, der Person des 'Ich-Sängers' (bzw. Kurt Cobains) zusammen. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass diese Konstellation insbesondere den kommerziellen Systemen der Popmusikbranche entgegenkommt, die nun auch als werkexterne Bedingung einen ungleich größeren Einfluss auf das Werk an sich bzw. seine Wirkung nach aussen hin nehmen können. Ob das in weiterer Folge tatsächlich zu einem (mitunter kolportierten) inneren Leerlauf des *Grunge* führte und, vor allem anderen, zum häufig mit dem immensen Druck durch die Medien, die Popmusikindustrie und den eigenen finanziellen Erfolg begründeten Suizid Kurt Cobains, darf allerdings – und von Seiten der Psychologie ist dies auch bereits geschehen - zu Recht stark bezweifelt werden.<sup>99</sup>

Die Selbstcharakterisierung des lyrischen Ichs in "*Lithium*" erfolgt entweder durch die explizite Offenlegung der inneren Gefühlswelt (*'I'm so happy'*, Zeile 1), oder aber implizit durch ein von verschiedensten Assoziationen ausgelöstes 'Ins-Gedächtnis-Rufen' von Szenen aus der Gegenwart oder jüngeren Vergangenheit des 'Sänger-Ichs': *'We've broke our mirrors.'* (Zeile 6) bzw. *'Sunday morning.'* (Zeile 7), *'Light my candles / In a daze'* (Zeilen 10-11) oder *'I shaved my head'* (Zeile 15). Dies geschieht, wie bereits erwähnt, zumeist nur in kurzen, elliptischen Sätzen, die wiederum zum Großteil nur als Metaphern zu verstehen sind, die auf den eigentlichen Hintergrund, i.e. die Gefühlswelt des lyrischen Ichs, verweisen.

Allein die Verwendung einer solchen metaphorischen Verschlüsselung funktioniert als Klimax des im Hörer entstehenden Eindrucks von Subjektivität und Authentizität: Sie gibt

---

<sup>99</sup> Vgl. Clemens K. M. Stampf, *Der 'Werther-Effekt': Das Problem des Medieneinflusses auf Suizidhandlungen unter besonderer Berücksichtigung des Suizids von Kurt Cobain*. Wien: Univ., Dipl.-Arb., 2002. 74.

vor, quasi wie hinter einer 'harten Schale' (i.e. der kryptische Metaphorik) einen 'weichen, verletzlichen Kern' (i.e. das intimste, authentische Innere des Sänger-Ichs) zu verbergen. Das vom Hörer so erst mühsam entzifferte Persönliche, Authentische in den Texten des *Grunge* muss darum noch einmal umso persönlicher und authentischer wirken. Dass hier allerdings nur ein Eindruck erweckt und gesteigert wird, wird dabei leicht übersehen: Die kryptischen Metaphern von "*Lithium*" referieren im Grunde auf genau dieselben seelischen Befindlichkeiten bzw. auf exakt dasselbe Selbstbild des 'Sänger-Ichs', die bzw. das ohnehin auch schon explizit benannt wurden. Diese jedoch entsprechen beinahe immer dem pathologischen Muster der Dialektik von positiv Empfundene[m] und negativ Empfundene[m], das bereits in 5.1.3. als Spiegelung der Symptome einer manischen Depression beschrieben wurde und das im Falle des vorliegenden Textes wie folgt aussieht: '*I'm so happy*' (Zeile 1) bzw. '*I'm so ugly. / But that's ok*' (Zeilen 4 und 5). Die Struktur dahinter wäre vereinfacht: positiv-negativ-positiv.

Wenngleich diese in sich selbst stark widersprüchliche Struktur, nach der der Text von "*Lithium*" aufgebaut ist, hier ebenfalls keine Auflösung findet, während also auch hier die emotionale Spannung des Hörers nicht aufgelöst wird wie schon so oft zuvor, deutet dieses Lied zumindest zwei mögliche Auswege aus diesem Dilemma an: Als Erstes das schon vorhin oft beschriebene Angebot der Identifikation mit dem 'Sänger-Ich' durch das Publikum und die daraus resultierende Möglichkeit zur 'Auslagerung' eines logisch nicht lösbaren Konflikts auf die ebenfalls nicht logisch funktionierende Ebene der Emotion, die ja durch die breite Darstellung der Emotionen des lyrischen Ichs eindeutig nahegelegt wird.

Der zweite 'Ausweg' für das lyrische Ich und den sich damit identifizierenden Hörer liegt in einem leisen Unterton von Gleichgültigkeit bzw. Resignation verborgen, der aus den Strophen von "*Lithium*" herauszuhören ist, und der gewissermaßen die mittlerweile vollkommen subjektivierten und 'verinnerlichten' Überbleibsel des einstigen Motivs der gesellschaftlichen Verweigerung im *Punk Rock* darstellt. Er kommt in Phrasen wie '*Sunday morning. / Is everyday for all I care*' (Zeilen 7 und 8) oder '*And I don't care*' (Zeile 21) zum Ausdruck, sowie in der Verwendung von '*maybe*' (Zeile 16) oder Phrasen wie '*And I'm not sure*' (Zeile 18), die meist zur Relativierung von zuvor getätigten Aussagen dienen, und die nicht nur dieses Lied sondern allgemein die Textdichtung *Nirvanas* wie ein roter Faden durchziehen. Auch der Albumtitel '*Nevermind*' enthält neben einer Anspielung auf die spezifische Textdichtungstradition des *Punk* einen dominanten Anklang auf dieses Motiv der innerlichen Resignation und Gleichgültigkeit.

Abgesehen davon wird "*Lithium*" (und damit auch dessen lyrisches Ich) jedoch vom pathologischen Muster der manischen Depression dominiert. Nicht nur in den einzelnen Verszeilen lässt sich die dialektische Struktur von Positivem und Negativem, von Hoffnung und Verzweiflung deutlich erkennen, auch Strophe und Refrain stehen in einem solchen Gegensatz zueinander: Während die Strophen im Wesentlichen die Bemühungen des 'Sänger-Ichs' schildern, die aufkeimende Verzweiflung zu unterdrücken, stellt der Refrain einen wütenden Gefühlsausbruch dar; der in den Strophen vorgeführte Kampf gegen die Emotion scheitert. Selbst die musikalische Ebene des Liedes spiegelt diese Struktur wider, mit einer eher langsamen und getragen wirkenden Strophe und einem – zusätzlich noch durch die Instrumentalisierung in seiner Wirkung unterstützten – verzweifelt geschrienen, rasenden Refrain. Dessen auffällige Redundanzen (sowohl das 'yeah' von Refrain 1 als auch das klimaktische '*I'm not gonna crack*' des Refrains 2) vermitteln eher den Eindruck von verzweifelt rezitierten Litaneen als von firmen Bestätigungen der eigenen inneren Stabilität. Dass dem so ist, wird auch durch die Entwicklung der Refrain-Erweiterung (i.e. Refrain 2) sichtbar: Zwischen der erwähnten, staccato-artigen Repetition von '*I'm not gonna crack*' verändert sich das eingangs positive '*I like it*' (Zeile 26) über '*I miss you*' (Zeile 28) und '*I love you*' (Zeile 30) zum negativen '*I kill you*' (Zeile 32). Damit manifestiert sich der Triumph der aggressiven, wütenden Seite des lyrischen Ichs über dessen lethargische Seite neben der Ebene der *enunciation* explizit auch auf der Ebene des *enounced*.

Der zweite 'Ausweg' über die Resignation ist damit trügerisch: Er wird zwar angedeutet, scheint aber nur schwer gangbar, wenn nicht überhaupt von vorneherein zum Scheitern verurteilt. Sofern das Innere, die Gefühlswelt, nicht im Einklang mit sich selbst ist, kann offensichtlich auch nach außen hin keine Beruhigung oder gar Normierung (im Sinne eines pathologisch gesunden emotionalen Verhaltens) des Individuums erfolgen.

Aggressionsausbrüche und Gewalt bis hin zum (Selbst)Mord sind schließlich der dritte 'Lösungsweg' für das seelische Dilemma des Ichs im *Grunge*, das sich nicht zur Gleichgültigkeit und Resignation zwingen lässt. (Der Titel des Liedes, "*Lithium*", ist übrigens wie bereits erwähnt zugleich der Name eines Medikaments, das bei der Behandlung von manischen Depressionen zum Phasenausgleich verwendet wird und das genau diese - trügerische - Gleichgültigkeit erzeugen soll.)<sup>100</sup> Das Motiv der physischen Gewalt, das auch in zahlreichen anderen Liedtexten des *Grunge Rock* zum Ausdruck kommt, gelangte

---

<sup>100</sup> Siehe Hanfried Helmchen und Ole J. Rafaelsen, *Depression, Melancholie, Manie: Ein Buch für Kranke und Angehörige*. Stuttgart: TRIAS - Thieme Hippokrates Enke, 1992. 45-56.

insbesondere durch den tatsächlichen Suizid Kurt Cobains zu größerer Bekanntheit, durch dessen Verknüpfung mit der Realwelt, und erhielt so ein aufgrund der Texte bzw. der Musik alleine nicht begründbares Gewicht.

Wie bereits in den theoretischen Überlegungen angesprochen, sind ja Subjektivierung und physische Gewalt die zwei letzten Endes entscheidendsten gesellschaftspolitischen Implikationen bzw. 'Lösungsansätze' des *Grunge Rock*, die selbst heute noch wesentliche strategische Komponenten z.B. der Anti-Globalisierungsbewegung darstellen. Dazu sei noch einmal betont, dass das Motiv der physischen Gewalt hauptsächlich durch werkexterne Bedingungen, nicht aber durch werkinterne Konstituenten des *Grunge*, wie etwa seiner Texte, derart aufgebläht wurde: Physische Gewalt fließt als Motiv zwar häufig in die Textgestaltung ein, aber wie z.B. in "*Lithium*" immer nur in der Funktion als Klimax im Ausdruck von großen inneren Gefühlen. Gewalt selbst wird im *Grunge* niemals begrüßt oder befürwortet, auch der Suizidgedanke wird in dieser Hinsicht nicht anders behandelt. Dies sei an dieser Stelle insbesondere deshalb klargestellt, da die populärwissenschaftliche Literatur zum Thema Tendenzen zeigt, das Motiv von physischer Gewalt und Suizid über Gebühr ins thematische Zentrum des *Grunge Rock* zu rücken<sup>101</sup>; eine aus solchen Quellen genährte Lesererwartung müsste allerdings in der vorliegenden Studie zu Recht enttäuscht werden.

Zurück im Text von "*Lithium*" entsteht durch die oben dargestellte Vertextungsweise für den Hörer der Eindruck, ein in sich selbst zerrissenes Sänger- bzw. Dichter-Ich von zuvor erwähnter 'byronischer' Qualität kämpfe vergebens gegen seine eigenen Emotionen an. Das lyrische Ich des Liedes verkörpert so das – in der Popmusik ohnehin populäre – Klischee des jugendlichen Stürmers und Drängers, im Stile des Werther-Types. Es bedient auf diese Weise sowohl das Rebellionsbedürfnis des adoleszenten Publikums, als auch ein gewisses Bedürfnis nach 'Empfindsamkeit', das im veränderten Zeit-Gruppengeist der 1990er und ihrer Wettbewerbsgesellschaft mit Sicherheit als Kontrapunkt zu den Beschwerlichkeiten der Realität enthalten ist.

Auch das negativ Empfundene der Gefühlswelt des Sänger-Ichs, das in diesem Lied geschildert wird und das vom lyrischen Ich nicht unterdrückt werden kann, erfüllt eine diesen Bedürfnissen entsprechende Funktion. Darüberhinaus funktioniert es als Sprachrohr speziell für die typischen Probleme seines jugendlichen Publikums: Die Negativierung von '*I'm so*

<sup>101</sup> Siehe dazu: Ian Halperin, May Wallace, und Max Wallace, *Who Killed Kurt Cobain?: The Mysterious Death of an Icon*. New York: Citadel Press, 1999.

Suzi Black, *Nirvana Tribute: The Life and Death of Kurt Cobain: The Full Story*. London: Omnibus Press, 1994. Christopher Sandford, *Kurt Cobain*. New York: Carroll & Graf Publishers, 1996.

*happy. 'Cause today I found my friends.'* (Zeilen 1 und 2), die dadurch erfolgt, dass diese Freunde lediglich 'im Kopf' zu finden sind (*'They're in my head'*; Zeile 3), artikuliert z.B. die Probleme der Identitätsfindung des Jugendlichen innerhalb der *peer group*. Probleme mit dem eigenen Aussehen (*'I'm so ugly. / But that's ok. 'Cause so are you'*; Zeilen 4 bis 5) werden ebenso zum Thema des Liedes gemacht wie die Auseinandersetzung - wenn auch in metaphorischer Verschlüsselung - mit der Sexualität (*'We've broke our mirrors'*; Zeile 6) oder die metaphysische Sinnsuche (*'Light my candles. / In a daze 'cause I've found god.'*; Zeilen 10-11). Damit wird das jugendliche Element in der Ich-Konzeption dieses Liedes noch einmal unterstrichen; die Ich-Konzeption von "*Lithium*" trägt somit nicht nur ganz entscheidend dazu bei, dass die Musik ihre funktionsgeschichtliche Wirkung in diesem für die Popmusik ungewöhnlichen Ausmaß erfüllen kann, sondern auch, welcher Form diese Wirkung ist.

Letzteres kann unverändert als Zusammenfassung für dieses Kapitel gelten. Die Art und Weise, wie das lyrische Ich in den Texten des *Grunge Rock* in den Mittelpunkt gestellt wird, wie es mit der realen Welt und damit auch mit der unmittelbaren Lebenswirklichkeit seines Publikums verknüpft wird, und wie sich das lyrische Ich selbst präsentiert, ist als hauptauschlaggebend für Erfolg und Wirkung dieser Strömung anzusehen. Das 'Ich' im *Grunge Rock* kann dabei drei Konzepten folgen: Erstens dem Ich als Sänger bzw. Dichter, das einen Bezug zur Autobiographie Kurt Cobains herstellt, das den Schreibprozess thematisiert und die Sprachlosigkeit der eigenen Adoleszenzgeneration kritisiert; zweitens einem subjektiven, emotionalen Ich, das den Zeit-Gruppeneist-Bedürfnissen nach mehr Emotionalität, Authentizität und nach 'realeren' Pop-Heroen nachkommt; drittens dem Konzept des lyrischen Ichs als eine Art 'byronischer Held'. Dieses letzte Konzept funktioniert hervorragend als Sprachrohr für die spezifischen Probleme des jugendlichen Publikums. Es bedient darüber hinaus die adoleszenten Bedürfnisse nach jugendlichem 'Sturm und Drang' mit allen gesellschaftspolitischen Implikationen, sowie nach einer ebenfalls erst im Zuge der Pubertät relevant werdenden 'Empfindsamkeit'. Es entspricht damit einer Art Werther-Typus des späten 20. Jahrhunderts, das mit sich selbst ein attraktives (wenn auch nicht unbedingt empfehlenswertes) Identitätsangebot an sein Publikum stellt. Zudem belegt es wiederum den bereits zuvor erwähnten romantisierenden Grundcharakter von Popmusik und ihrer Textdichtung.

Vor allem dieses letzte Ich-Konzept des 'byronischen Helden' gelangte zu besonderer funktionsgeschichtlicher Wirkung. Das weder aus der Musik noch aus dem Text und anderen

werkinternen Konstituenten des *Grunge* begründbare Übergewicht dieses Motivs ist allerdings größtenteils den werkexternen Bedingungen von Popmusik zuzuschreiben, wie etwa der Medienberichterstattung, und dieser insbesondere in Verbindung mit dem Suizid Kurt Cobains. Eine dadurch womöglich zustande gekommene schiefe Optik auf den *Grunge Rock* wieder einigermaßen gerade zu stellen sei daher als willkommener Nebeneffekt dieser Studie vermerkt.

Abgesehen davon macht die Darstellung der 'Ich-Konzeption' im *Grunge* einmal mehr deutlich, welche Defizite der Textdichtung des *mainstream*-Pops er alleine durch seine Art von 'Lyrik' kompensieren konnte. Ebenso wird das wesentlich höhere, weil komplexere Textniveau des *Grunge* offensichtlich, sowie seine bessere Zeit-Gruppenspiegel-Entsprechung vor der veränderten Kulisse der 1990er-Jahre. Insbesondere über das 'Ich-Konzept' als selbstreflexiver Sänger oder Dichter sind hier sogar Anknüpfungspunkte an die Literatur der Postmoderne gegeben, deren genauere Beschreibung und Ausdeutung in meinen Augen eine sinnvolle und wünschenswerte Fortsetzung der vorliegenden Studie darstellen würde.

### **5.2.2. Die Konzeption des implizierten Publikums**

Alleine schon um dem typischen appellativen Monologliedcharakter der Popmusiktextdichtung gerecht zu werden, ist es unumgänglich, neben der Konzeption des 'Ichs' in den Texten des *Grunge* auch die des 'Dus', des impliziten Hörers zu beschreiben. Veranschaulicht werden soll diese Konzeption und Funktionsweise des angesprochenen Gegenübers am Textbeispiel von "*Come As You Are*" (Appendix Seite xviii-xix, Nr. 24).

#### **COME AS YOU ARE**

- I. Come, as you are.  
As you were.  
As I want you to be.
- II. As a friend.
- 5 As a friend.  
As an old enemy.

III. Take your time.  
 Hurry up.  
 The choice is yours. Don't be late.

10 IV. Take a rest.  
 As a friend.

Refrain 1: As an old memory, memory, memory, memory.

V. Come. Dowsed in mud.  
 Soaked in bleach.  
 15 As I want you to be.

VI. As a trend.  
 As a friend.  
 As an old memory, memory, memory,

Refrain 1: Memory.

Refrain 2: And I swear that I don't have a gun.  
 20 No I don't have a gun.  
 No I don't have a gun.

Refrain 1: Memory, memory, memory, memory

Refrain 2: And I swear that I don't have a gun.  
 No I don't have a gun.  
 25 No I don't have a gun.  
 No I don't have a gun.  
 No I don't have a gun.

28 Refrain 1: Memory, memory...

Sieht man einmal von der im Englischen möglichen Bedeutung eines 'you' als allgemeinem 'man' ab bzw. von der Möglichkeit, das in den Liedtexten angesprochene Gegenüber als Doppelung des lyrischen Ichs zu lesen<sup>102</sup> (in diesem Fall hätte es auch nur dieselben Funktionen wie das lyrische Ich), so ergibt sich für die zweite Person in der 'Lyrik' des *Grunge* folgendes:

Das 'you' im *Grunge* steht im Gegensatz zum 'you' in den Texten des klassischen *Punk Rock* **nicht** in erster Linie für einen Antagonisten zum lyrisch Ich, für einen Gegensatz oder die in Opposition zur eigenen Weltanschauung befindliche etablierte Gesellschaft. Die Funktion, die ein solches quasi 'feindlich' eingestelltes Publikum im *Punk* erfüllt - nämlich die des Hintergrunds zur besseren Veranschaulichung der eigenen Rebellionsbereitschaft - ist im *Grunge* hingegen eher den zur Collage montierten und parodierten Versatzstücken und Phrasen zuzuschreiben. Dementsprechend sind auch die typischen 'Publikumsbeschimpfungen' des *Punk Rock* im *Grunge* nicht vorzufinden.

---

<sup>102</sup> Siehe Michael Azerrad, *Nirvana: Die wahre Kurt-Cobain-Story*. Höfen: Koch GmbH/Hannibal, 1994. 234.

Die Beziehung zwischen lyrischem Ich und davon angesprochenem 'you' im *Grunge* ist intimer, sie ist emotionaler als etwa im *Punk*. Mehr als in Opposition zueinander zu stehen, scheint das 'you' mit dem 'I' hier in einer Art Wir-Gefühl vereint zu sein. Während dieses 'wir' im vorhin diskutierten "*Lithium*" etwa durchaus explizit angesprochen wird, wird das Wir-Gefühl im vorliegenden Textbeispiel eher implizit durch Umschreibungen als 'Freund' (Zeilen 4, 5 und 11), als 'alte Erinnerung' (Zeile 12) oder auch als 'alter Feind' (Zeile 6) erzeugt: So entsteht der Eindruck, man sei einander vertraut und am gemeinsamen Weg durch Dick und Dünn allmählich zusammen gewachsen.

Damit ist im *Grunge* nicht nur das 'Ich' real und menschlich erreichbar, sondern auch das 'Du' wirkt weniger abstrakt und unnatürlich, und damit wiederum authentischer, als im Vergleich zum 'Du' des *mainstream*-Pops. Damit befriedigt der *Grunge* zum einen noch einmal dieselben Zeit-Gruppengeist-Bedürfnisse wie bereits die Ich-Konzeption, zum anderen kann er auf diese Art und Weise sein Publikum hervorragend integrieren: Der Hörer fühlt sich - entsprechend etwa dem programmatischen Titel von "*Come As You Are*" - im wahrsten Sinn des Wortes eingeladen und willkommen, sich in die Kommunikationssituation Popmusik als **aktiver** Teil einzubringen.

Diese Publikumsintegration über das 'you' wird zusätzlich noch dadurch erleichtert, dass das 'you' selbst so wenig wie möglich festgelegt wird und dass es zumeist auch nur in nichtssagenden Kontexten auftaucht, so dass sich jeder Hörer ohne sonderliche Schwierigkeiten darin hineinversetzen kann.

Ersteres wird z.B. durch die auffallende Geschlechtsneutralität des angesprochenen 'Dus', unter anderem auch im Beispieltext, erzielt. Entgegen den Dialog/Monologkonventionen der Popmusik von zumeist sprechendem Mann und stummer, nur implizit im Text vorhandener weiblicher Partnerin, ist das 'Du' im *Grunge* häufig beides zugleich, also weiblich und männlich ohne weitere Spezifizierung. Selbst die Liebesklage ist im *Grunge* - wie in 5.2.4 dargelegt werden wird - nicht wie im *mainstream* üblich an eine konkrete zweite Person Singular gerichtet, sondern sie ist zumeist über eine dritte Person Singular verfasst. Dementsprechend wird das 'Du' in "*Come As You Are*" als alles mögliche charakterisiert, nur als eines nicht: als klar festgelegt hinsichtlich seines Geschlechts, seines Alters oder anderer möglicher Unterscheidungskriterien.

Zweiteres - nämlich die Einbettung des 'Dus' in ebensowenig aussagekräftigen Kontexten - wird vor allem durch die typische dialektische Struktur der '*Grunge*-Lyrik' erreicht: Eine Charakterisierung auch des implizierten Publikums über die typische

Gegenüberstellung von unüberbrückbaren Gegensätzen erzeugt zwar wieder die zuvor schon näher beleuchtete Spannung der 'Grunge-Lyrik', verhindert aber zugleich jede Möglichkeit zu aussagekräftigeren Rückschlüssen auf die Beschaffenheit dieser zweiten Person. Insbesondere am Text der ersten Strophe wird diese Strategie ersichtlich: *Come, as you are. [...] As a friend. As an old enemy. Take your time. Hurry up. [...] Don't be late. Take a rest.* (Zeilen 1-10).

Der Konstruktion folgt ihre Dekonstruktion nach, und was zurückbleibt, ist eine semantische und logische Leerstelle, in deren Zentrum diesmal das 'Du' des Liedes angesiedelt ist.

Der Refrain ist hingegen lediglich als weitere Ausformung des im vorangegangenen Kapitel beschriebenen Gewalt-Motivs zu lesen. Seine Funktionen in "*Come As You Are*" sind dementsprechend dieselben wie bereits zuvor für "*Lithium*" geschildert.

Die Funktion dieser Form von 'Publikums-Konzeption' kann somit wie folgt zusammengefasst werden: Gerade in einer Zeit der Zersplitterung der adoleszenten Gesellschaft und damit des typischen Publikums von Popmusik in verschiedenste Interessensgemeinschaften beschränkt sich der *Grunge* durch die offensichtliche Nicht-Festlegung seines impliziten Publikums in Bezug auf dessen Geschlecht, Alter, Hautfarbe etc. auf keine spezifische Hörschicht. Dass dies der Massenverbreitbarkeit und -wirksamkeit der Musik und der Texte effektiv entgegenkommt, kann mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden. Nicht umsonst feierte der *Grunge* seinen 'Siegeszug' zu Anfang der vergangenen Dekade über alle Sprach- oder Landesgrenzen hinweg, um so zur bislang letzten großen Jugendbewegung zu werden.

### **5.2.3. Zum Verhältnis von Individuum und Gesellschaft in den Texten des *Grunge Rock***

Vor dem Hintergrund einer identitätssuchenden adoleszenten Hörschaft kommt dem im Text zum Ausdruck gebrachten Modell des Verhältnisses vom Individuum zur Gesellschaft eine gewichtige psychosoziale Bedeutung zu. Es hat Vorbildfunktion, sowohl für

die Entwicklung der persönlichen Identität, als auch für den Prozess der Sozialisierung dieser Identität innerhalb der *peer group* und der Erwachsenengesellschaft.

Der bisher zur Erklärung gelangten Logik des *Grunge* von starker Subjektivierung und vom Rückzug des Ichs in die eigene Seelen- und Gefühlswelt folgend, ist im *Grunge* auch die Position des Individuums in der Gesellschaft eher an deren Rand angesiedelt als im Zentrum. Das Individuum steht damit im *Grunge* – anders als im *Punk*, wie ebenfalls schon zuvor erwähnt – zwar nicht ausserhalb der Gesellschaft und übt sich als bewußter Kontrapunkt dazu, es ist aber auch nie wirklich darin integriert. Dem Individuum kommt lediglich eine Aussenseiterrolle zu: Es ist zwar aller Form nach Teil der Gesellschaft, lebt aber emotional und sozial gesehen in seiner eigenen, zurückgezogenen Welt.

Diese Positionierung des Individuums in der Gesellschaft kommt dem Zeit-Gruppengeist des Publikums in zweierlei Hinsicht stark entgegen: Zum einen entspricht sie dem 'Mauerblümchendasein', das ein Großteil des adoleszenten Publikums während seiner Sozialisierung und während des Erwachsenwerdens zu fristen hat. Zum anderen spricht sie auch ausserhalb des spezifischen adoleszenten Publikums all jene an, die im Zuge der technologischen Neuerungen und gravierenden sozialen wie wirtschaftlichen Umwälzungen der 1990er-Jahre an den Rand der Gesellschaft gedrängt wurden, kurz: alle Modernisierungsverlierer und Opfer der einsetzenden Globalisierung.

Für diese Gesellschaftsschichten kann der *Grunge* so besonders effektiv zum Sprachrohr werden. Dementsprechend ist neben der Ich-Konzeption des *Grunge* und ihren Funktionen diese Positionierung des Individuums im Verhältnis zur Gesellschaft einer der zentralen Faktoren für die Zeit-Gruppengeistentsprechung und damit für den durchschlagenden Erfolg dieser Musikrichtung. Das von diesen beiden Faktoren abgeleitete, in zahlreichen Rezeptionszeugnissen angesprochene Thema eines sogenannten '*sloppy triumph over loserdom*'<sup>103</sup> (das im übrigen nur über die Textebene kommuniziert wird), erfüllt damit im Zusammenspiel mit der Ich-Konzeption des *Grunge* wesentliche Funktionen: Es dient dem Hörer als Sprachrohr, als Transportmedium für seine Ängste und Bedürfnisse und bietet darüber hinaus ein Modell der Identitätsgestaltung innerhalb der Ellbogengesellschaft der 1990er an, das zumindest in der Zurückgezogenheit in die eigene Seelenwelt sinnvoll und erfolgsversprechend erscheint.

Zur Illustration der Art und Weise, auf die die vorhin beschriebene Positionierung des lyrischen Ichs, also des Individuums, in der Gesellschaft im *Grunge* erfolgt, sei der Text von

---

<sup>103</sup> Robert Christgau, *Grown Up All Wrong: 75 Great Rock and Pop Artists from Vaudeville to Techno*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 1998. 448.

"Smells Like Teen Spirit" einer eingehenderen Analyse unterzogen (Appendix Seite xix-xx, Nr. 25). "Smells Like Teen Spirit" ist im übrigen als das erfolgreichste und damit auch vom funktionsgeschichtlichen Wirkungspotential her bedeutendste Lied von *Nirvana* anzusehen. Es ist nicht nur das kommerziell erfolgreichste Lied des *Grunge Rock* an sich, sondern es wurde auch namensprägend für den Mentalitätsbegriff der Adoleszenzgeneration der 1990er, den 'Teen Spirit'.

### SMELLS LIKE TEEN SPIRIT

I.	Load up our guns Bring your friends It's fun to lose And to pretend	35	Here we are now Entertain us! I feel stupid and contagious! Here we are now Entertain us!
5 II.	She's over-bored And self-assured Oh no, I know a dirty word	40	A mulatto! An albino! A mosquito! My Libido! Yeah!
Refrain 1:	Hello, hello, hello, hello... how low?		
10 Refrain 2:	With the lights out it's less dangerous! Here we are now Entertain us! I feel stupid and contagious!	45 V.	And I forget Just why I taste. Oh yeah, I guess it makes me smile.
15	Here we are now Entertain us! A mulatto! An albino!	VI. 50	I found it hard. It was hard to find. Oh well, whatever, nevermind.
20	A mosquito! My Libido! Yeah!	Refrain 1:	Hello, hello, hello, hello... how low?
III.	I'm worse at what I do best.	55	Refrain 2: With the lights out it's less dangerous! Here we are now Entertain us! I feel stupid and contagious!
25	And for this gift I feel blessed.		Here we are now Entertain us! A mulatto! An albino! A mosquito!
IV.	Our little group has always been and always will until the end.	60	My Libido! A denial! A denial!
30			A denial!
Refrain 1:	Hello, how low?	60	
Refrain 2:	With the lights out it's less dangerous!	63	

"*Smells Like Teen Spirit*" entwickelt sich beinahe wie ein Dialog, der zwischen dem lyrischen Ich - gemäß der im vorangegangenen Kapitel beschriebenen Konzeption – und einem 'Wir' (Zeile 12) geführt wird, wobei die 'Pasticcio-Technik' des *Grunge* eine genaue Unterscheidung zwischen den beiden Dialogpartnern auf den ersten Blick schwierig macht. So besteht die gesamte erste und zweite Strophe als auch der erste Refrain und große Teile des zweiten Refrains lediglich aus verschiedensten Versatzstücken, die trotz direkter Anreden (Zeile 2) und dem scheinbaren Auftauchen eines Sprechers in der dritten Person (Zeile 5) und der ersten Person (Zeile 7) keinen wirklich expliziten Sprecher beinhalten. Als eigentliche Vermittlerperson in diesem Fall wäre höchstens der Monteur dieser Text-Collage anzusehen, der jedoch nur unwesentlich wahrnehmbar ist und damit auch keine weitere Funktion als die der Textvermittlung erfüllt.

Das lyrische Ich des Textes ist logischerweise als Stimme des Individuums anzusehen, während das 'Wir' der Gesellschaft entspricht. Die Dialektik von Individuum und Gesellschaft, die dadurch artikuliert wird, findet in der - ebenfalls bereits geschilderten - dialektisch-kontrastierenden Argumentationsstruktur des *Grunge* im Übrigen ein adäquates Vertextungsverfahren.

Die gesamte erste und zweite Strophe (und auch der Titel) des Liedes bestehen im Wesentlichen aus Versatzstücken von typischen Situationen oder Sätzen aus der Erfahrungswelt der adoleszenten Publikumsgesellschaft. Das Gewalt-Motiv ('*Load up our guns*'; Zeile 1) kommt darin ebenso zum Ausdruck wie die Doppelmoral ('*Oh no, I know / A dirty word*'; Zeilen 7-8), soziale Täuschungsmanöver ('*It's fun to lose / And to pretend*'; Zeilen 3-4) und stereotypen Verhaltensmuster der jugendlichen Party-Gesellschaft ('*It's fun to lose*'; Zeile 3 bzw. '*She's over-bored / And self-assured*'; Zeilen 5-6).

Eine solche Party-Gesellschaft ist auch - nahezu Eliots "Love Song of J. Alfred Prufrock" vergleichbar - das lokale 'Setting' des Gedichts. In logischer Übereinstimmung damit ist als zeitliches 'Setting' der Abend anzunehmen ('*With the lights out*'; Zeile 10). Am Rande dieser Party-Gesellschaft, deren Tendenz zur hohlen 'Phrasendrescherei' bzw. deren eigene Sprachlosigkeit im ersten Teil des Refrains durch ein mehrmals wiederholtes, den 'klassischen' amerikanischen *smalltalk* imitierendes '*Hello*' parodiert wird (das darüber hinaus bis zum Ende des ersten Refrains zum zynischen '*how low?*' gewandelt wird), findet sich das lyrische Ich. Es tritt in seiner Konzeption als Sänger auf, an den die versammelte Party-Gesellschaft nun mit dem Wunsch nach Unterhaltung herantritt: '*With the lights out / it's less dangerous / Here we are now / Entertain us!*' (Zeilen 10-13).

In Zeile 14 und 15 spricht erstmals das lyrische Ich in seiner Rolle als Sänger ('*I feel stupid / and contagious*'), das in den beiden darauffolgenden Verszeilen vom Publikum noch einmal dazu aufgefordert wird, ebendieser Rolle gerecht zu werden.

Die Zeilen 18-22 enthalten eine Art zerfahrenen Gedankenstrom des Sängers, der in extrem knappen Fragmenten Einblick in dessen Gefühlswelt gibt. Diese Gefühlswelt wird, in für die *Grunge*-Liedtextdichtung typischer Vorgehensweise, in starken Gegensatzpaaren vor dem Hörer ausgebreitet. Der erste solche Gegensatz (Zeilen 18-19) enthält etwa einen farblichen Kontrast ('*mulatto*' – '*albino*'), das zweite Gegensatzpaar steht sich in Bezug auf die Wertigkeit der dadurch geweckten Assoziationen unvereinbar gegenüber: dem als negativ empfundenen '*mosquito*' (Zeile 20) steht die mit positiveren Empfindungen konnotierte '*libido*' (Zeile 21) gegenüber. Unter Miteinbezug einer gewissen sexuellen Konnotation hingegen haben '*mosquito*' und '*libido*' auch ein verbindendes Gemeinsames (beide verursachen, zumindest im übertragenen Sinne, ein '*itching*'). Die Zeilen 18-19 hingegen werden trotz ihres 'Farbkontrasts' via der Gemeinsamkeit ihrer Andersartigkeit bzw. Nicht-Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe miteinander verbunden: Sowohl ein Albino als auch ein Mulatte als Mittelding zwischen zwei Hautfarben schlagen in gewisser Weise 'aus ihrer Art'. Beide fallen auf, beide gehören zwar prinzipiell noch gewissen Gruppierungen an, aber nicht mehr zur Gänze. Damit spielen diese beiden Begriffe wiederum in geschickter Kombination miteinander auf die zuvor erwähnte 'Mauerblümchensituation' an, auf die Nischenplätze der Gesellschaft, in denen das Individuum des *Grunge* angesiedelt ist.

Zudem enthält die Situation des Individuums in "*Smells Like Teen Spirit*" gewisse Anklänge an das leicht romantisierende Motiv des *Cyrano de Bergerac*: Es soll eine Gesellschaft unterhalten (und tut dies offenbar auch mit 'ansteckendem' Erfolg), deren Teil es nicht ist. Andere tummeln sich im Licht seiner Kunst, während es für sich allein danebensteht und dem Treiben – selbst immer zynischer werdend – zusieht.<sup>104</sup>

Vor diesem Szenario entwickelt das lyrische Ich jedoch, wiederum in logisch unauflösbarer dialektischer Struktur ('*I'm worse at what / I do best*'; Zeilen 23-24), ein Modell von Identität, das selbst vor diesem Hintergrund bestehen kann und das letzten Endes den '*sloppy triumph over loserdom*' ausmacht: Den Rückzug ins Ich, in die eigene 'kleine Welt',

---

<sup>104</sup> Auch Edmond Rostands Held Cyrano de Bergerac agiert als Entertainer (im Dichterwettstreit mit seinen Feinden) und als Sprachrohr: Er leiht dem hübschen aber einfachen Christian Stimme und Verse, um so für ihn die dem Intellekt und der Dichtkunst zugetane Roxane zu erobern, der Cyrano im Grunde selbst in Liebe verfallen ist. Seine eigenen Gefühle beiseite schiebend, vermittelt er - im Geiste genial, aber durch eine überdimensional große Nase entstellt - zwischen den beiden. Er wird damit zum unverzichtbaren Verbindungsstück in der Liebesbeziehung zwischen Roxane und Christian und steht dennoch immer nur allein am Rand.

i.e. in diesem konkreten Fall eine Gruppe intimster Freunde (vermutlich die begleitende Band), deren Zusammenhalt das Nischendasein in der Gesellschaft erträglicher werden läßt. In diesem Sinne sind die Zeilen der dritten und vierten Strophe zu lesen. Sie enthalten damit jenes Konzept, das ich bereits zuvor häufig als Subjektivierung bzw. Emotionalisierung bezeichnet habe.

Die fünfte und sechste Strophe spinnen den Faden der Identitätsbildung aus der zweiten Strophe weiter. Die Verszeilen 45-52 zerbrechen in Hinsicht auf ihren logischen Zusammenhang immer mehr zu einer knappen, unkoordiniert aneinandergereihten Benennung innerer, seelischer Zustände, deren realer, außerliterarischer Bezug immer unklarer wird, bis jeder Sinn am Ende der Strophe auch von Seiten des lyrischen Ichs aufgegeben wird: *'Oh well, whatever, nevermind'* (Zeilen 51-52). Die fünfte und sechste Strophe kommunizieren dem Hörer damit das ebenfalls zuvor schon angesprochene Motiv der Resignation vor dem Rückzug in das eigene Seelenleben.

Mit diesem Rückzug wird jedoch nicht nur jeder weitere Versuch aufgegeben, das Individuum aus seinem Nischendasein heraus näher ins Zentrum der Gesellschaft zu führen. Das *'nevermind'* der sechsten Strophe von *"Smells Like Teen Spirit"* - das ja nicht nur innerhalb dieser Strophe an die markante Endposition gesetzt wurde, sondern das zugleich auch der übergeordnete programmatische Titel des Albums ist, das mit diesem Song eröffnet wird - gilt auch dem Ärger über dieses Aussenseiterdasein, über das Nicht-Teilhaben des Individuums an der Gesellschaft und seiner daraus resultierenden inneren Zerrissenheit.

Damit wird in letzter Konsequenz auch dem Streben nach einer Auflösung dieses problematischen Zustands, nach einer alles harmonisierenden Synthese, vom Ich-Sänger des Liedes eine bewußte Absage erteilt. Mit dem Rückzug in den Schutz des 'Elfenbeinturms' und der inneren Zufriedenheit über diese Position gerade noch innerhalb Gesellschaft wird alles andere rundherum irrelevant.

Im Zuge dieser endgültigen Fixierung der Positionen von Individuum und Gesellschaft im Verhältnis zueinander wird nun auch der Refrain von *"Smells Like Teen Spirit"* (und damit das Lied als gesamtes) zu Ende gebracht. Der *'Libido'* in der letzten Zeile des Refrains wird ein – musikalisch wütend intoniertes – *'a denial'* (Zeilen 61-63) angehängt, mit dem der Song ausklingt. Dieses *'denial'* gilt den Hohlphrasen, Schlagworten und stereotypen Verhaltensmustern der adoleszenten Gesellschaft, über die der Sänger nun von seiner Randposition aus durch seine Resignation und den Rückzug in die eigene Seelen- und Gefühlswelt triumphieren kann.

Durch dieses 'Anhängsel' bekommt im übrigen auch die '*Libido*' des Refrains eine neue Bedeutung, nämlich die einer '*denied libido*'. Die Implikationen bzw. Funktionen, die eine solche erweiterte Bedeutung beinhaltet, sind allerdings nicht von Relevanz für das im *Grunge Rock* zum Ausdruck gebrachte Modell vom Verhältnis von Individuum und Gesellschaft zueinander. Dementsprechend sollen sie auch erst im anschließenden Punkt, der sich der Gestaltung der Liebes- und Sexualthematik im *Grunge Rock* widmet, zur Erklärung gelangen.

Damit gilt: Der *Grunge* positioniert sein lyrisches Ich (stellvertretend für 'das Individuum') im Gegensatz zur genrespezifischen Tradition des *Punk Rock* **innerhalb** der Gesellschaft. In der Adaption von dessen genrespezifischen Tradition kommt das Individuum innerhalb dieser Gesellschaft jedoch nicht weit über ein 'Fremdkörper'- bzw. 'Mauerblümchendasein' hinaus. In Anklang an die Thematik des *Cyrano de Bergerac* dient das lyrische Ich zwar als Unterhalter der Gesellschaft, ist aber nicht wirklich Teil davon. In der ironischen Reflexion über die Gesellschaft, im Rückzug in die eigene Gefühlswelt, erschafft sich das lyrische Ich jedoch eine eigenständige, von der Gesellschaft unabhängige Identität, so dass es nun auch der Gesellschaft selbst triumphal eine Absage erteilen kann.

Damit enthält der *Grunge* ein Modell von Individuum und Gesellschaft, das nicht nur den Mühen des Sozialisierungsprozesses der adoleszenten Publikumsgeneration entspricht, sondern das darüber hinaus auch hervorragend als Sprachrohr und als Vorbild für die ersten Modernisierungs- und Globalisierungsverlierer der 1990er geeignet ist. Aufgrund dieses Modells kann der *Grunge* nicht nur die unumgängliche Sozialisierungsfunktion der Popmusik erfüllen (wenngleich mit einer leichten Abschwächung des dafür gerne benutzten 'Revolutionsgedankens'), sondern auch - in deren Spiegelung - die als Transportmedium für die Ängste und Probleme aus dem Zeit-Gruppengeist. In letzter Konsequenz kann der *Grunge* allerdings auch selbst prägend werden, d.h. der *Grunge* und insbesondere seine Texte können auf diese Art und Weise ihrem Publikum ein aktives Identitätsangebot machen und damit werte- und weltbildgestaltend auf dieses einwirken.

#### **5.2.4. Die Liebesthematik im *Grunge* zwischen Sexualität und Sehnsucht nach der verlorenen kindlichen Unschuld**

Die Liebesthematik muss als einer der bedeutendsten Inhalte der Popmusiktextdichtung angesehen werden.<sup>105</sup> Dies gilt – wie bereits in Kapitel 4 dargestellt wurde – insbesondere für den *mainstream*, trifft aber auch auf fast jedes andere Genre seit den Anfängen der Popmusik zu. Die zentrale Stellung der Liebesthematik in der Tradition der Lieddichtung ließe sich vermutlich noch bis zum Minnesang und weiter zurück verfolgen. Lediglich der *Punk Rock* stellt – wie in Kapitel 3.3.3. veranschaulicht – in dieser Hinsicht eine Ausnahme dar und drängt die Liebesthematik zugunsten eines sozialkritischen und rebellisch-provokativen Diskurses an den Rand seines Interesses.

Der *Grunge* scheint in dieser Beziehung die Brücke zwischen seiner generischen Tradition, i.e. dem *Punk*, und den Konventionen der Popmusiktextdichtung zu schlagen: Er blendet die Liebesthematik nicht aus, wie es der *Punk* tut, setzt sie aber auch nicht so gehäuft ein wie der *mainstream*. Darüber hinaus erfährt die Liebesthematik im *Grunge Rock* eine Anreicherung durch weitere, sowohl dem *Punk* als auch dem *mainstream* fremde Konnotationen und Kontexte, die dafür umso mehr mit dem bisher über den *Grunge* Gesagten korrespondieren. Diese sind u.a. die bereits erwähnten Versatzstücke, die pathologischen Begriffe und die dialektische Entwicklung des Diskurses sowie - als neu einzuführendes Element - die assoziative Verbindung zu den Motivkreisen Kindheit, Unschuld und Gewalt.

Zur praktischen Veranschaulichung von Form und Funktion der Liebesthematik im *Grunge Rock* analysiere ich nachstehend das 1993 auf dem Album *In Utero* veröffentlichte Lied "*Heart Shaped Box*" (Appendix Seite xx, Nr. 26).

#### HEART SHAPED BOX

1. She eyes me like a pisces when I am weak  
I've been locked inside your Heart-Shaped box for a week  
I was drawn into your magnet tar pit trap  
I wish I could eat your cancer when you turn black

5 Refrain: Hey  
Wait  
I've got a new complaint

---

<sup>105</sup> Vgl. Werner Faulstich, *Rock-Pop-Beat-Folk: Grundlagen der Textmusik-Analyse*. Literaturwissenschaft im Grundstudium 7. Tübingen: Narr, 1978. 74f. bzw. 77-80.

Forever in debt to your priceless advice  
 Hate  
 10 Haight  
 I've got a new complaint  
 Forever in debt to your priceless advice  
 Hey  
 Wait  
 15 I've got a new complaint  
 Forever in debt to your priceless advice  
  
 II. Meat-eating orchids forgive no one just yet  
 Cut myself on angel's hair and baby's breath  
 Broken hymens of your highness I'm left black  
 20 Throw down your umbilical noose so I can climb right back

(1. Strophe und Refrain wird wiederholt)

Die Sprecher-Situation von "*Heart Shaped Box*" entspricht voll und ganz den Konventionen der Popmusiktextdichtung, wie sie etwa auch im *mainstream* manifestiert sind: Ein lyrisches Ich monologisiert – mit teilweise appellativem Charakter – an eine implizite Hörerschaft und klagt sein Leid über eine klar weiblich definierte dritte Person Singular. Das entspricht der 'klassischen' Kommunikationssituation der Liebesklage z.B. bei Petrarca, und als eine solche ist "*Heart Shaped Box*" auch aufzufassen.

Während in dieser Beziehung zwar Deckungsgleichheit zwischen *Grunge* und *mainstream* herrscht, 'kontextualisieren' und 'konnotieren' die nachfolgend beschriebenen markanten Isotopien des Textes allerdings das Motiv der Liebesklage in einer weit über die standardisierte Handhabung der Popmusiktextdichtung hinausgehenden Kunstfertigkeit.

Die vermutlich auffallendste Isotopie ist die des Motivkreises 'Gefangenschaft'. Explizit wird das Motiv eines 'Gefangenen der Liebe' dabei jedoch nur einmal (Zeile 2: '*I've been locked...*') zum Ausdruck gebracht, während für den Rest des Textes gilt, dass das Motiv subtil und lediglich implizit über den Weg der Konnotation oder Assoziation 'angespielt' wird. Dies geschieht etwa bereits in der Titelzeile ("*Heart Shaped **Box***") sowie darüber hinaus durch die Verwendung von Phrasen wie '*drawn into your **magnet tar pit trap***' (Zeile 3) oder '*forever **in debt***' (Zeile 8).

Auffällig an diesen Phrasen ist, dass die 'Liebesgefangenschaft' des Sänger-Ichs scheinbar weniger in seiner Liebe selbst begründet liegt als vielmehr anderen Umständen entspringt. Hier spielen moralische Konnotationen ('*debt*') ebenso mit herein wie negativ-ästhetische Kontexte ('*tar pit trap*' – mit Teerfallen fängt man für gewöhnlich Vögel oder

Ungeziefer) oder Kontexte von etwas 'Elementarem' ('*magnet*') bzw. in letzter Konsequenz sogar Schicksalhafter: Darauf spielt sowohl die Unausweichlichkeit suggerierende '*drawn into*' der dritten Verszeile an als auch der Verweis auf zwei Sternzeichen ('*pisces*' in Zeile 1 sowie '*cancer*' in Zeile 4). Diese beiden Tierkreiszeichen stehen sich einerseits (in Bezug auf den Jahreskreis) gegenüber, teilen aber andererseits miteinander die Eigenschaft, die 'Wasserzeichen' ihres Tierkreiszeichen-Segments zu sein. Damit wird – in der Konnotation des Schicksalhaften, Prädestinierten – hier im Grunde das auch in "*Smells Like Teen Spirit*" beschriebene, logisch unvereinbare Muster von Gegensätzlichkeit bei gleichzeitiger Gemeinsamkeit wiederholt, quasi als '*pair of star-cross'd lovers*'<sup>106</sup> mit einem kleinsten gemeinsamen Teiler.

Der Großteil dieser 'Gefangenschaft' suggerierenden Isotopien wird in Zeile 3 zu einer pleonastisch anmutenden Akkumulation von Nomen komprimiert ('*magnet tar pit trap*'), die – zwar mit variierten Konnotationen – im Grunde stets ein und dasselbe aussagen. Auf diese Art und Weise imitiert auch die semantische Ebene dieser Verszeile im Ansatz das Monotone, Repetitive und 'Immer-Demselben-Verhaftete' des Eingesperrtseins.

Explizit nicht als Grund für diese Gefangenschaft angeführt wird jedoch – wie erwähnt – die Liebe: Trotz der unbestreitbaren Tatsache, dass es sich bei "*Heart Shaped Box*" um ein Liebeslied handelt, findet sich die Liebe selbst, das Lexem 'Liebe', nicht ein einziges Mal im Text wieder. In dieser Hinsicht folgt der Text verstärkt den Traditionen des *Punk Rock* mit seiner Tendenz zur Marginalisierung von Emotionalität und Sentimentalität. Die Liebesthematik, die eigentlich im Vordergrund des Textes stehen sollte, wird lediglich durch über den gesamten Text verteilte motivische Rekurrenzen gestützt. Als solche wäre erstens die bereits zuvor erwähnte Kommunikationssituation des Textes zu nennen, die offensichtlich ein Verhältnis zwischen einem – allerdings lediglich via der Performanzebene so definierbaren – männlichen Ich-Sänger und einer '*she*' zum Inhalt hat. Zweitens steht dafür der in der Titelzeile programmatisch angeführte und in Zeile 2 erneut auftauchende Begriff der '*Heart-Shaped Box*' ein. Weitere Verweise auf den Themenkreis 'Liebe' lassen sich jedoch danach nicht mehr ausmachen.

Anders als der Liebe kommt im Text jedoch der Sexualität eine wichtige Rolle zu. Die Sexualität wird neben der Konnotation des 'Gefangennehmens' bzw. 'In-Abhängigkeit-Bringens', die bereits für sich alleine eine eigenständige Thematik des Liedes darstellt, auch noch mit der Konnotation von 'Zerstörung' und 'Verlust der Unschuld' versehen. Dies ist etwa

---

<sup>106</sup> William T. Bektan, Hrsg. *The Other Shakespeare: Unexpurgated Edition: Romeo and Juliet*. Rhinebeck, NY: Bardavon Books, 1985. 3.

aus der zweiten Strophe von "*Heart Shaped Box*" ersichtlich. Begriffe wie '*orchids*'<sup>107</sup> (Zeile 17), '*breath*' (Zeile 18) oder '*hymen*' (Zeile 19) legen einen sexuell-sinnlichen Kontext nahe, der jedoch durch negativ konnotierte Attribuierungen in seiner Wirkung ebenfalls negativiert wird: Die Orchideen vom Anfang der Strophe werden 'fleischfressend' und 'vergeben nichts mehr', der 'sanfte Atem' wird 'abgeschnitten' (Zeile 18) und das 'Hymen' aus Zeile 19 schließlich wird 'zerrissen'. Damit wird die Sexualität in diesem Liedtext eindeutig als destruktiv konnotiert. Eine solche Art der Handhabung und Kontextualisierung von Sexualität ist für die Popmusiktextdichtung ungewöhnlich – vor allem, wenn man bedenkt, dass es sich bei "*Heart Shaped Box*" immer noch um ein Liebeslied handelt, das allerdings scheinbar weder den geistigen noch den körperlichen Aspekten von Liebe Positives abzugewinnen vermag.

Eine weitere Kontextualisierung der Sexualität erfolgt im *Grunge* durch die Verbindung der Isotopie 'Sexualität' mit der Isotopie 'Kindheit'. Phrasen wie '*angel's hair*' oder expliziter '*baby's breath*' (beides Zeile 18) und '*umbilical noose*' (Zeile 20) belegen deutlich eine Rekurrenz von 'Kindlichkeit' und 'Zerbrechlichkeit' (siehe auch wieder das '*broken hymen*' in Zeile 19) suggerierenden Bildern. '*Umbilical noose*' in Zeile 20 ist dabei eine der bereits in 5.1.1. vorgestellten und für *Nirvana* typischen Verballhornungen zweier unterschiedlicher Kontexte zu einer neuen und erweiterten, wenn auch auf diese Art und Weise 'chiffrierten' Bedeutung. '*Umbilical*' ist dem Begriff der '*umbilical chord*', also der 'Nabelschnur' entnommen und steuert so dem Neologismus der '*umbilical noose*' zwei Konnotationen bei: die für den *Grunge* typische Konnotation des 'Pathologischen' und eben die Konnotation von Kindheit bzw. Geburt. '*Noose*' hingegen bedeutet '(Galgen)schlinge' und bringt damit aufs Neue den Kontext von Zerstörung und Negativität in die letzte Zeile der zweiten Strophe ein.

Der ebenfalls in dieser Zeile geäußerte Wunsch des lyrischen Ichs, an dieser – zweiseitig konnotierten – '*umbilical noose*' wieder zu einem explizit zwar nicht genauer präzisierten, implizit aber leicht denkbaren<sup>108</sup> Ausgangszustand zurückklettern zu können, untermauert die eingangs dieses Kapitels vorgebrachte Interpretation der Liebeshematik im *Grunge* als ein Zerrissensein zwischen (destruktiver) Sexualität und wehmütig geäußerter

---

<sup>107</sup> Die Orchidee verfügt über zwei verschiedene sexuelle Konnotationen: Zum einen leitet sich ihr Name vom griechischen Wort für Hoden (*orchis*) ab, zum anderen verfügt sie über ausgeprägte Lippen (*labella*) und ein sogenanntes *gynostemium*: Dabei sind Narbe, Griffel und Staubblätter zu einem Organ verwachsen.

Vgl. *Brockhaus Enzyklopädie: in 24 Bänden*. 19., völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 16. Nos – Per. Mannheim: Brockhaus, 1991. 240.

<sup>108</sup> Immerhin lautet auch der übergeordnete Titel des Albums '*In Utero*'.

Sehnsucht nach einem verlorengegangenen Kindheitsgefühl bzw. eines Zustandes von Geborgenheit und Unschuld. Begründung und Hergang des Verlusts dieser Unschuld, also die Vorgeschichte zur gegenwärtigen Leidenssituation des lyrischen Ichs, werden allerdings komplett ausgespart. Der Text von "*Heart Shaped Box*" wird dadurch zwar schwerer erschließbar, suggeriert aber durch diese ebenso historische wie auch kausale Nicht-Situiertheit auch eine extreme Unmittelbarkeit im Sinne von Allgemeingültigkeit sowie den Eindruck von Unvermitteltheit und damit Authentizität des Gesagten.

Als letzter Kontext, der in diesem Beispieltext der 'Liebeslyrik' des *Grunge Rock* eingeschrieben wird, muss der für diese Musikrichtung typische 'pathologische' Kontext ausführlicher betrachtet werden, der auch hier unüberhörbar ist.

Erstens verfolgt auch der Text von "*Heart Shaped Box*" die *Grunge*-typische Strategie von einer unaufgelösten Dialektik zwischen positiv und negativ Konnotiertem, um auf diese Weise ein Gefühl der Zerrissenheit zu artikulieren und auf die Person des lyrischen Ichs zu fokussieren. Wie bereits zuvor - aus anderen Gründen - dargestellt wurde, werden durchwegs positiv assoziierte Begriffe wie '*orchid*' (Zeile 17), '*angel's hair*' oder '*baby's breath*' (Zeile 18) durch verschiedene Attribuierungen ins Negative verkehrt oder überhaupt widerrufen.

Zweitens ist der Text – vor allem im Vergleich zur Popmusiktextdichtung des *mainstream* – 'gespickt' mit medizinisch-pathologischem Vokabular wie etwa '*heart*' (im Doppelsinn als Organ oder als Liebessymbol in der Titelzeile bzw. in Zeile 2), '*cancer*' (Zeile 4), '*hymen*' (Zeile 19) und der Verballhornung '*umbilical noose*' in Zeile 20.

Die Funktion dieser pathologischen Muster ist im Fall dieses Liedes dieselbe wie auch für die zuvor erwähnten und interpretierten Beispieltexte. Bemerkenswert ist aber, dass die Isotopie 'Pathologie' selbst in einem **Liebes**lied des *Grunge Rock* mehr Gewicht erhält als die Isotopie 'Liebe' selbst. Damit steht auch das Sänger-Ich des Textes bzw. dessen innere Verfassung mehr im Vordergrund des Textes als das Verhältnis des Liebenden zu seiner Geliebten. Diese Zentralstellung des lyrischen Ichs und seiner Verfassung manifestiert sich auch anderweitig sehr deutlich im Text: Das '*she*', die Geliebte, wird nur einmal, und zwar in Initialstellung und als grammatikalisches Subjekt der ersten Zeile der ersten Strophe erwähnt, während das Personalpronomen '*I*' ganze zehnmal als Subjekt im Text auftaucht, davon sogar sechsmal in Initialstellung (Zeilen 2, 3, 4, 7, 11 und 15).

Hier scheint der *Grunge* in seiner Liebesdichtung noch einmal über die bloße Synthese der beiden Extrempositionen der Liebesthematik im *mainstream* und im *Punk Rock* hinauszugehen. Die Liebesthematik ist im *Grunge* - wie auch eine Vielzahl anderer von ihm

behandelter Thematiken - vor allem ein *starting point* zur Introspektion des lyrischen Ichs, also quasi erneut zum Rückzug ins Innere. Damit ist der Text von "*Heart Shaped Box*" trotz der Tatsache, dass es sich dabei um ein Liebeslied handelt, im Grunde nicht auf das Objekt der Liebe ausgerichtet, sondern auf das liebende Subjekt und ist damit auffallend egozentrisch. Diese implizite Egozentrik des Textes fügt sich dann auch wieder gut zur Isotopie 'Kindheit' (Stichwort 'frühkindlicher Egoismus'), so dass sich nach der Textrezeption *summa summarum* folgendes Bild eröffnet:

Im Mittelpunkt des Textes von "*Heart Shaped Box*" steht ein männliches lyrisches Ich, ein Liebesgefangener, der sich in einer negativen, von einer gewissen 'pathologischen Ästhetik' und schicksalhaft terminativen Welt wiederfindet. Er hat seine kindliche Unschuld verloren und krankt nun scheinbar daran, seine Sehnsucht gilt der Rückkehr in diese unwiederbringlich zerstörte kindliche Unschuld. Aus dieser Sehnsucht heraus ergeht sich das lyrische Ich in weinerlichen und zugleich wütenden Appellen an seinen einzigen 'Ansprechpartner' in der Kommunikationssituation der Liebeslyrik: an die Geliebte, die aber weniger Geliebte ist als Ursache für den Fall des Ich-Sängers (vgl. Zeile 2: '*I've been locked inside your heart-shaped box for a week*').

Als deutlichste Manifestation des oben erwähnten weinerlich-wütenden Appells im Text ist der Refrain zu sehen. Während der Text eher selbstreflexive und auf Introspektion bedachte Lamentationen enthält, stellt der Refrain den direkten und spontanen Gefühlsausdruck des lyrischen Ichs dar. Direktheit und Spontaneität werden dabei durch das hintereinander geschriene, durch Vokalgleichklang zueinander in Beziehung gesetzte '*Hey*' (Zeile 5) bzw. '*Wait*' (Zeile 6) suggeriert. Diese beiden Ausrufe wirken wie - quasi im Vorbeigehen - ausgestossene Reklamationschreie, was ja auch explizit von der nachfolgenden Verszeile (ebenfalls durch Vokalgleichklang angeschlossen) bestätigt wird: '*I've got a new complaint*' (Zeile 7).

Die nächste Zeile des Refrains ('*Forever in debt to your priceless advice*', Zeile 8) nimmt danach wieder Bezug auf die Abhängigkeitssituation des 'Liebesgefangenen', wobei die darin enthaltene Dankbekundung für den '*priceless advice*' – also für die Handlung beim 'Sündenfall' des lyrischen Ichs – angesichts der Situation des Sänger-Ichs natürlich als gehässige Ironie zu verstehen ist.

In diesem Sinne wird der Refrain in seinem weiteren Verlauf auch noch gesteigert, '*hey*' und '*wait*' durchlaufen die Klimax zu '*hate*' und dem logisch nicht ganz klar

einordenbaren *'haight'* in Zeile 9 und 10. Danach klingt der Refrain in der Wiederholung seiner ersten 4 Zeilen wieder aus.

Diese Mischung aus Wut und Weinerlichkeit wird übrigens auch auf der musikalischen Ebene von *"Heart Shaped Box"* nachvollzogen: Die Ausrufungen von Zeile 5 und 6 werden durch ein atonales 'Quietschen' gedoppelt, während der Sarkasmus von Zeile 8 nicht nur in der Stimme des Sängers zum Ausdruck kommt, sondern auch in einem wütenden Hämmern von Gitarre und Schlagzeug gegen Ende der musikalischen Phrase.

Wie schon bei den meisten der in dieser Arbeit diskutierten Texte von *Nirvana* entsteht das zuvor beschriebene Bild eines infantil-egozentrischen und kranken Liebesgefangenen nicht aus einem logisch strukturierten oder kohärenten Diskurs heraus. Vielmehr präsentiert sich der Textverlauf stark fragmentarisch und metaphorisch verschlüsselt. Die Bilder, die der Text dennoch gewissermaßen 'vor dem Auge des Hörers' erzeugt, entstehen aus bestimmten Assoziationen heraus, die von relativ isoliert stehenden Phrasen oder gar Einzelwörtern suggeriert werden. Durch die ständige Rekurrenz solcher Assoziationen entsteht dann erst die Illusion einer bestimmten, dem gesamten Liedtext zugrunde liegenden Szenerie und eines darin agierenden Sprechers. Diese Illusion bleibt aber kryptisch und vage, sie lässt sich kaum festmachen oder verallgemeinern.

Dies mag neben dem zuvor Erwähnten mitunter daran liegen, dass angeblich auch der Text von *"Heart Shaped Box"* großteils aus vom Autor aufgeschnappten Phrasen oder Phrasenversatzstücken besteht, die als Pasticcio zu einem neuen Ganzen zusammengefügt wurden. Im konkreten Fall des vorliegenden Liedes bezweifelt jedoch sogar die wenige Sekundärliteratur zum Thema den Wahrheitsgehalt diesbezüglicher Aussagen<sup>109</sup>. Darüber hinaus wäre eine Rückführung der einzelnen hier verwendeten Versatzstücke auf ihren Originalkontext (nach dem derzeitigen Stand der Sekundärliteratur) nahezu unmöglich, so dass hier wohl gelten muss: Die Pasticcio-Technik wird als Vertextungsverfahren zwar angewandt, allerdings in geringerem Ausmaß, weniger gut gekennzeichnet und mit geringerer Bedeutung als beim Großteil der zuvor diskutierten Texte.

Zur Form von *"Heart Shaped Box"* wäre noch anzumerken, dass sie ebenso wie die der meisten hier abgehandelten Liedtexte grundsätzlich sehr konventionell ist. Der Text besteht aus zwei Strophen, die sich wiederum aus je zwei im Paarreim zusammengefügt

---

<sup>109</sup> Vgl. Michael Azerrad, *Nirvana: Die wahre Kurt-Cobain-Story*. Höfen: Koch GmbH/Hannibal, 1994. 341f.

Verszeilenpaaren zusammensetzen. Jede Verszeile besteht aus einer abgeschlossenen syntaktischen Einheit.

Eher ungewöhnlich erscheint nur der Refrain des Liedes: Er setzt sich aus drei gleich langen Teilen zusammen, wobei der erste Teil mit dem dritten Teil identisch ist und lediglich der Mittelteil des Refrains auf der semantischen Ebene von den beiden anderen Teilen abweicht. Jeder dieser drei Teile ist wiederum aus vier verschieden langen Verszeilen aufgebaut. Die ersten drei Zeilen von Refrainteil 1 und 3 reimen miteinander, die vierte Zeile stellt jeweils eine Waise dar. Im zweiten, variierten Teil des Refrains reimt die erste Zeile im Kreuzreim mit der dritten und die zweite mit der vierten Zeile und unterstützt bzw. betont durch diese Aberration vom Gesamtschema – wenn auch nur geringfügig – auch auf der Formebene des Textes die vorhin erwähnte semantische Klimax an dieser Stelle.

Für die Interpretation der funktionsgeschichtlichen Wirkung von "*Heart Shaped Box*" ist die Form bzw. der Aufbau des Liedtextes allerdings nicht mehr von weiterer Relevanz.

Welche Funktion lässt sich nun *summa summarum* für die Verwendung der Liebesthematik im *Grunge* auf der Basis dieser Musteranalyse feststellen und inwieweit ist diese anders ausgerichtet als im *Punk Rock* oder im *mainstream*?

Zunächst einmal erfüllt die Liebesthematik in "*Heart Shaped Box*" wie jedes andere Liebeslied auch die 'Standardfunktionen' von Liebesdichtung: Erstens, als Sprachrohr zur Veräußerlichung innerer Befindlichkeiten zu fungieren, also den eigenen starken Gefühlen Ausdruck zu verleihen; zweitens, eine Art Emotionsmodell für den Rezipienten anzubieten, das sowohl für die Art des Gefühls Liebe als auch für den Umgang damit relevant ist. Letztere Funktion entspricht somit in weiten Teilen der Sozialisierungsfunktion der Popmusik, während erstere eher dazu dient, quasi auf 'Tuchfühlung' mit dem Rezipienten zu gehen und – unter der Prämisse eines gemeinsamen Erfahrungshorizontes – so zur Identifikation und Sympathie mit dem Gesagten (und in Verbindung damit auch mit dessen Sprecher) beizutragen. Damit wird gewissermaßen erst die 'Kommunikationssituation Popmusik' hergestellt und die Bereitschaft des Publikums, sich auf diese Art der Kommunikation einzulassen.

Diese beiden Funktionen sind Basisfunktionen der Liebesdichtung und als solche auch Konvention der Popmusiktextdichtung. Sie sind darüber hinaus insbesondere für den *mainstream* von Bedeutung, der ja – wie bereits zuvor angemerkt – die Liebesthematik zum alles andere marginalisierenden Zentrum hat. Sympathieherstellung, Identifikationsangebot

und emotionale Modellfunktion sind daher auch für die Mehrheit des *mainstream* als einzige Funktionen der Liebesthematik anzusehen, die ihre Wirkung nicht zuletzt im kommerziellen Erfolg des *mainstream* zeitigen: Sie betreiben gewissermaßen das '*product placement*', sie sind die 'Haupt-Werbebotschaft' des *mainstream*, die in letzter Konsequenz zum Konsum anregen soll.

Im *Grunge* werden die Funktionen der Liebesthematik jedoch noch zusätzlich erweitert. Sie transportieren implizit die 'ideologischen' Normen, die Weltanschauungen der *Grunge*-Bewegung, die (anders als im *Punk*) die eigentliche Liebesthematik zwar nicht vollständig verdrängen, sie aber zumindest ein wenig an den Rand schieben oder überlagern.

So steht etwa das für "*Heart Shaped Box*" relevante Gefühl des Liebesleids, der Liebesklage, im Schatten einer wesentlich schmerzhafter (und lautstärker) geäußerten Klage über die verlorene Unschuld, über den – teilweise gewaltsam erfolgten und auch in entsprechenden Isotopien so zum Ausdruck gebrachten – Verlust der Kindheit. Negativität und 'Pathologie' als zentrale Elemente der '*world view*' des *Grunge* folgen dem amourös-sexuellen 'Sündenfall' des Individuums. In diesem Sinne ist das Individuum – das wieder über das Vertextungsverfahren der unaufgelösten Dialektik in den Vordergrund gerückt wird – in Wahrheit kein Gefangener der Liebe, wie aus der Textdichtungskonvention zu schließen wäre, der dieses Lied zuzuordnen ist, sondern einer, der nur deshalb nicht mehr entkommen kann, weil ihm die Gegenwart sinnlos geworden ist und die Vergangenheit unwiederbringlich zerstört hinter ihm liegt.

Damit 'funktioniert' der Text von "*Heart Shaped Box*" aber nicht mehr nur als Sprachrohr für die oben genannten Befindlichkeiten, sondern auch – ungewöhnlich für ein Liebeslied – als Sprachrohr für den ganz spezifischen Zeitgruppengeist der 1990er-Jahre (siehe 3.4.). So bekommt das Lied entgegen seinen Konventionen eine zusätzliche sozial- und vor allem zeitkritische Komponente.

Der zuvor angesprochene Egozentrismus hingegen, der implizit aus dem Text spricht und der ebenfalls die Liebesthematik überlagert, spiegelt den typischen Egozentrismus des Kindes wider, des noch nicht sozialisierten Individuums, das nun die leidvolle Erfahrung der Sozialisation (und darin eingeschlossen später auch der Entwicklung der Sexualität) durchzumachen hat. Auch in diesen Zustand von Kindsein und Unschuld führt kein Weg mehr zurück. In dieser Hinsicht artikuliert der Text von "*Heart Shaped Box*" mit bemerkenswerter Treffsicherheit die latenten Probleme und Ängste seines adoleszenten Publikums: Er legt seinem Publikum nicht nur die dem Zeitgeist entsprechenden, sondern

auch die seiner entwicklungspsychologischen Stufe entsprechenden Worte in den Mund und leistet ihm so Hilfestellung bei der Überwältigung dieser Ängste und Probleme. Diese Hilfestellung erschöpft sich allerdings nicht – wie im *mainstream* – auf konventionsbedingte Hohlphrasen, auf dem '*decorum*'-Prinzip der Popmusik zuzuschreibende Euphemismen und stereotype Situationsmodelle nach dem Schema '*I love you and you love me*'. Der *Grunge* macht (oder suggeriert zumindest sehr stark, dies zu tun) gerade durch seine Negativität, durch seine innere Zerrissenheit und Fragmentierung sowie durch seinen Verzicht auf einen einfachen Lösungsansatz, ein als 'realistisch' zu bezeichnendes Hilfsangebot. Dieses ist zwar mehr emotionaler Beistand als tatsächliche Problemösung, kann aber wenigstens seine 'Beistandsfunktion' erfüllen - im Gegensatz zu einem aller Wahrscheinlichkeit nach unrealisierbaren Lösungsangebot für die Probleme des adoleszenten Publikums.

Zuletzt gelingt es dem *Grunge* durch seine kryptische Metaphorik und seine (im Vergleich zum *mainstream*) komplexeren Textgestaltungsverfahren, die für ein adoleszentes Publikum bedeutsame Liebesthematik nicht einfach als kontextloses Abstraktum zu präsentieren. Die Liebesthematik wird durch zahlreiche Isotopien und durch eine die Assoziation stimulierende Vertextung mit einer Fülle von zwar negativen, aber persönlich und authentisch wirkenden Kontexten angereichert, wodurch das Abstraktum Liebe 'lebendig' verbildlicht wird, wodurch die Liebe und insbesondere die Erfahrung (des lyrischen Ichs) mit ihr greifbar und solcherart wiederum 'realistisch' gemacht wird.

Daraus wird ersichtlich, dass die Liebesthematik im *Grunge* trotz ihrer eher untergeordneten Bedeutung aufgrund bestimmter und für die Popmusik vergleichsweise kunstvoller Textgestaltungsverfahren sowie aufgrund ihrer Anreicherung durch Kontexte, Werte, Normen und Weltanschauungen mehr Funktionen erfüllen kann als etwa im *mainstream*. Obwohl die Liebesthematik das zentrale Element von letzterem darstellt, nutzt der *mainstream* das funktionsgeschichtliche Wirkungspotential, das die Liebesthematik zweifellos bereits *per se* enthält, im Verhältnis zum *Grunge Rock* weniger vielseitig und damit effektiv aus.

Da der *Punk* auf die Behandlung dieser Thematik nahezu vollständig verzichtet, kann der *Grunge* im synchronen und im diachronen Vergleich somit – unter der 'Prämisse' des Zeit-Gruppengeistes der 1990er – in funktionsgeschichtlicher Hinsicht als ideale Synthese aus beiden Textdichtungstraditionen bezeichnet werden. Er nimmt sich gewissermaßen das Beste

von beiden Stilrichtungen und schafft damit eine neue, eigenständige Stilrichtung, deren historisch belegter Erfolg dieser Strategie des *Grunge* Recht zu geben scheint.

### **5.2.5. Die Drogen-Thematik im *Grunge Rock***

Als letzte in der vorliegenden Arbeit abgehandelte Thematik von Relevanz für den *Grunge Rock* soll die Drogenthematik angeführt und kurz illustriert werden. Die Thematik von Drogenkonsum bzw. –mißbrauch nimmt in der Popmusiktextdichtung eine wesentlich prominentere Stelle ein als etwa in der reinen Textlyrik. Die Bedeutung, die ihr zukommt, ist daher als eine genre-bedingte Besonderheit der Popmusiktextdichtung zu sehen: Das Angesiedeltsein der Popmusik in einem speziell adoleszenten Kontext hat zwangsläufig auch eine Aufwertung von 'adoleszenten' Themen zur Folge.

Dass die Drogenthematik selbst als markant 'adoleszente' Thematik bezeichnet werden muss, ist anzunehmenderweise wohl weniger auf empirisch-demographische Erhebungen zum Drogenkonsum zurückzuführen als vielmehr darauf, dass sie quasi in das Kapitel 'Ausloten von Grenzbereichen' fällt. In diesem Fall entspricht sie den adoleszenten Notwendigkeiten zur Rebellion (mit dem Ziel der Sozialisierung) und zur Selbsterfahrung (mit dem Ziel zur Entdeckung der eigenen Identität). Zwischen diesen beiden Polen – Rebellion und Selbsterfahrung – oszilliert die Drogenthematik in der Popmusiktextdichtung auch ständig. Dies ist insbesondere für die – immerhin genreetablierende – Popmusik der 1960er und 1970er wichtig, wo der Pol der Selbsterfahrung zusätzlich noch um das Element der 'spirituellen Selbsterfahrung' ausgeweitet wurde, ja sogar zu einem eigenen Subgenre von Popmusik, zum *Psychedelic Rock*<sup>110</sup> führte.

Ohne jetzt eine genauere 'Genealogie' der Drogenthematik in der Popmusik aufstellen zu müssen, kann an dieser Stelle festgehalten werden, dass Drogenkonsum in der Popmusiktextdichtung mehrheitlich – um nicht zu sagen, nahezu durchwegs – positiv konnotiert wurde. Der Grund für diese positive Konnotation ist dabei wahrscheinlich in den beiden zuvor erwähnten positiven Funktionen des Motivs vom Drogengebrauch zu sehen.

Des weiteren ist festzuhalten, dass zwar der Drogenkonsum zur 'thematischen Konvention' von Popmusiktextdichtung wurde, dass aber der Alkoholkonsum nicht in dieselbe Kategorie fällt. Die Thematisierung des Alkoholkonsums (die übrigens im *Punk*

---

<sup>110</sup> Siehe Gerhard Dietel, *Wörterbuch Musik*. dtv 2650. München: Deutscher Taschenbuch Verlag/Kassel: Bärenreiter, 2000. 240.

kurioserweise sogar von größerer Bedeutung ist als die Drogenthematik) bleibt großteils dem wesentlich älteren und eigenständigen Genre des Trinklieds überlassen.

Kritik am Drogenkonsum wird in der Popmusiktextdichtung nur sehr selten zum Ausdruck gebracht. Mit dem Nachlassen der Begeisterung der 60er- und 70er- Jahre mit ihren teilweise den Drogenkonsum verherrlichenden Liedern tabuisiert die Popmusik die negative Seite des Drogenmissbrauchs eher, als sie zu thematisieren: 'Verschweigen' in der Art eines modernen *decorum*-Prinzips oder weiterhin konventionskonform zu verharmlosen scheint als Maxime der Popmusiktextdichtung im Umgang mit dem Drogenkonsum, und insbesondere mit dessen fatalen Auswirkungen, für die Zeit nach der Euphorie zu gelten. Vor allem im *mainstream*-Pop, der synchronen Vergleichsbasis zum *Grunge* in dieser Arbeit, lässt sich ein Zurückdrängen und Tabuisieren der Drogenthematik bemerken. Für den *Punk* hingegen gilt, wie gesagt, dass das 'Trinklied' wesentlich mehr im Vordergrund steht; er widmet sich der Drogenthematik ebenfalls nur rudimentär.

Was bereits für die meisten der zuvor abgehandelten Themen und Motive gilt, trifft für den *Grunge Rock* nun auch in Hinsicht auf die Thematik des Drogenkonsums zu: Er 'rekrutiert' gewissermaßen Elemente sowohl aus seiner Vorläufertradition als auch aus dem *mainstream*, kombiniert sie miteinander und erweitert sie um eigenständige, neue Charakteristika bzw. montiert sie im 'Retro'-Stil.

Der *Grunge Rock* rückt die Drogenthematik stärker ins Bewusstsein als etwa der *mainstream* oder der *Punk Rock* und kann damit als Zitat der ursprünglichen, authentischen Popmusik der 60er-Jahre gelesen werden. Während er einerseits an den von dieser Tradition abstammenden Konventionen im Umgang mit der Drogenthematik festhält, ergänzt er sie andererseits um neue Aspekte, die ansatzweise auch die 'Kehrseite' der Medaille zeigen. So wird zumindest geringfügig auch den veränderten Realitäten der 1990er-Jahre entsprochen, deren Schlagworte in Bezug auf den Drogenkonsum einfach nicht mehr 'Bewußtseinsweiterung' oder 'Selbstfindung' heißen können. Der *Grunge* fügt der Drogenthematik außerdem eine neue, pathologisch-therapeutische Facette hinzu, die bis dahin in der Popmusiktextdichtung nicht vorhanden war. Dennoch – das sei an dieser Stelle noch einmal klar gesagt – gelingt es ihm nicht (und steht es auch nicht in seinem Interesse), die dominant euphemistische Tradition der Handhabung des Drogenkonsums in der Popmusik zu durchbrechen: eher das Gegenteil, die Bestärkung, ist der Fall. Zur Illustration der Verwendung und Funktion der Drogenthematik im *Grunge* sei exemplarisch "*Dumb*" analysiert, das 1993 auf *In Utero* erschienen ist (Appendix Seite xx-xxi, Nr. 27).

## DUMB

<p>I. I'm not like them But I can pretend The sun is gone But I have a light 5 The day is done But I'm having fun I think I'm dumb Or maybe just happy</p>	<p>Refrain 2: Skin the sun 20 Fall asleep Wish away The soul is cheap Lesson learned Wish me luck 25 Soothe the burn Wake me up</p>	
<p>Refrain: Think I'm just happy...</p>	<p>III. I'm not like them But I can pretend The sun is gone 30 But I have a light The day is done But I'm having fun I think I'm dumb Or maybe just happy</p>	<p>10 II. My heart is broke But I have some glue Help me inhale And mend it with you We'll float around 15 And hang out on clouds Then we'll come down And have a hangover</p>
<p>Refrain: Have a hangover...</p>	<p>35 Refrain: Think I'm just happy</p> <p>Chor: Think I'm just dumb 37 I think I'm dumb...</p>	

Wie bereits der Großteil der zuvor beschriebenen Texte wird auch dieser Liedtext von einem dominanten lyrischen Ich getragen sowie von einigen Isotopien, die über den Weg der Assoziation und der Suggestion den Text trotz seiner (typischen) Fragmentstruktur erschließen helfen. Darüber hinaus folgt dieser Text ebenfalls dem 'pathologischen' Prinzip von 'Konstruktion und Destruktion'.

Letzteres ist etwa im dialektischen Fortschreiten der Argumentationsstruktur der Strophen manifestiert; negative Konnotationen und positive Konnotationen wechseln sich - in diesem Fall recht deutlich von einer Verszeile auf die nächste - ab. Diese dialektische Struktur offenbart sich alleine schon anhand der Verwendungshäufigkeit der adversativen Konjunktion 'but', die mit einer Ausnahme jede zweite Verszeile der ersten Strophe in Initialstellung einleitet bzw. die zweite Verszeile der zweiten Strophe, bevor die Adversativstellung dann im koordinierenden 'and' aufgelöst wird.

Auf der semantischen Ebene zelebrieren die beiden Strophen eins und zwei (Strophe drei ist übrigens eine Wiederholung der ersten Strophe und enthält damit nichts Neues oder weiter Relevantes mehr) den bereits an "*Smells Like Teen Spirit*" dargestellten 'Rückzug ins Ich', weg vom Großen, Sozialen, Marginalisierenden und hin zum Intimen, Kleinen,

Integrativen. *'I'm not like them'* in Zeile 1 weckt etwa negative Konnotationen ans Fremdsein, ans Aussenseitertum. Diese werden jedoch in Zeile 2 wieder – zum Positiven – gewendet: *'But I can pretend'*. Durch seine Fähigkeit, sich selbst bzw. den anderen etwas vorzumachen, entgeht das lyrische Ich seiner Andersartigkeit in der (lediglich als *'them'* titulierten und nicht weiter präzisierten) Gesellschaft.

Dem Fehlen der Sonne (*'The sun is gone'*) in Zeile 3 lassen sich hingegen wieder negative Konnotationen einschreiben, steht die Sonne doch für etwas Helles, Warmes, Höheres und Orientierung Bietendes etc. Auch hier wird die negative Konnotation von der nächsten Verszeile umgestoßen: *'But I have a light / The day is done / But I'm having fun'*.

Während das große, das quasi 'öffentliche' Licht zwar fehlt, hat das lyrische Ich sein eigenes, privates Licht zur Substitution. Dementsprechend schließt auch die erste Strophe aufgrund der Verszeilen 5, 6 und 8 trotz negativer Prämisse (z.B. *'The day is done'*) grundsätzlich positiv ab. Betont sei dabei allerdings noch einmal, dass etwa der *'fun'* aus Zeile 6 wie jede positive Auflösung in diesem Text untrennbar mit dem *'I'*, dem lyrischen Ich verbunden ist: Er ist abhängig von dessen Individualität, von dessen Identität, während der 'Allgemeingesellschaft' (als Opposition zum Einzelindividuum) alles negativ Empfundene des 'Tagesendes' (Zeile 5) angelastet wird.

Ähnlich konstruiert ist auch der erste Refrain: Der einleitenden negativen Selbstbezeichnung aus der ersten Strophe (*'I think I'm dumb'*; Zeile 7) folgt ein versöhnlicher Ausklang in den folgenden beiden Verszeilen: *'Or maybe just happy / Think I'm just happy'* (Zeilen 8 und 9).

Das erste Zeilenpaar der zweiten Strophe (Zeilen 10/11) folgt ebenfalls noch diesem Muster: *'My heart is broke / But I have a glue'*, das jedoch im weiteren Verlauf dieser Strophe ebenso wie die bis dahin dominante adversative Konjunktionsstruktur auf der syntaktischen Ebene abgelöst wird.

Auffallend ist, dass entgegen der bisherigen Vorgehensweise des *Grunge Rock* die dialektische Argumentationsstruktur im Falle von *"Dumb"* invertiert scheint: Nicht das Positive wird vom Negativen abgelöst, wie es etwa in den zuvor analysierten Texten Usus war, sondern einer *a priori* negativen Situation wird etwas Positivierendes, Tröstliches nachgestellt. Gerade vor dem Hintergrund dieser bisher üblichen Negativierung von Welt- und Wertanschauungen stellt sich daher in diesem Fall die Frage, was nun in diesem Liedtext quasi der 'krankenden' Welt als Therapie verschrieben wurde, was das Trostspendende eigentlich ist.

Die Antwort darauf kann in der zweiten bestimmenden Isotopie von "*Dumb*" gefunden werden, in der Thematisierung des Drogenkonsums. Diese Thematisierung erfolgt zum Teil explizit wie etwa in Zeile 12 (*'Help me inhale'*) oder in den Zeilen 16-18 (*'Then we'll come down / And have a hangover / Have a hangover...'*). Zum Teil erfolgt sie allerdings auch nur implizit über Anspielungen oder über Versatzstücke aus der Textdichtungstradition der Popmusik, aus mehr oder weniger zur Konvention gewordenen Umschreibungen für den Drogenkonsum. Ein Beispiel dafür wären etwa die Zeilen 14/15 (*'We'll float around / And hang out on **clouds**'*)<sup>111</sup>.

In gewisser Weise bezieht sich auch der Titel des Liedes, "*Dumb*", auf die Thematik von Drogenkonsum und –missbrauch. Er lässt sich ebenfalls diesem Bedeutungsfeld zuordnen, fungiert aber gleichzeitig als Bindeglied zur dritten bestimmenden Isotopie dieses Liedtextes, die wiederum an die zuvor erläuterten 'pathologischen' Isotopien, an die *Grunge*-typischen pathologischen Muster anschließt.

Diese Isotopie ließe sich am ehesten als 'therapeutische Betäubtheit' beschreiben. Dementsprechend häufig sind im Text Begriffe aus dem Sinnfeld 'Betäubung' oder 'Schlaf' (implizit mit allen weiteren Konnotationen des 'Schlaf'-Begriffes versehen) zu finden, wie etwa besagtes '*Dumb*' (Titelzeile und Zeile 7), '*Fall asleep*' (Zeile 20), '*Wish away*' (Zeile 21) und '*Wake me up*' (Zeile 26). Der Aspekt des Therapeutischen, Heilsamen wird der 'Betäubtheit' durch Beifügungen wie '*mend it with you*' (Zeile 13), '*Soothe the burn*' (Zeile 25) bzw. in weiterer Folge auch '*Or maybe just **happy** / Think I'm, just **happy**'* (Zeilen 8 und 9) verliehen. Alle diese Begriffe suggerieren in Kombination miteinander die Assoziation von einer Art 'Heilschlaf', von einer Art über den Ausweg der Betäubung bezogener Alternativwelt zur Realität. Dazu sei auch auf die musikalische Ebene des Liedes verwiesen, die sowohl durch seine Melodieführung (quasi aufwallend und erschöpft wieder abfallend) als auch durch einen 'müden' Stimmtönen diese Suggestion von 'therapeutischer Betäubtheit bzw. Schlaf' noch einmal zusätzlich verstärkt.

Strophe 2 bringt neben dem bisher Angeführten wieder die Liebesthematik ins Spiel, allerdings nur kurz und auch nur in derselben Funktion wie etwa zuvor in Strophe 1 die

---

<sup>111</sup> Das Motiv der '*clouds*' scheint typisch für z.B. die den Drogenkonsum thematisierenden Poptexte der 1960er Jahre zu sein. So heisst es etwa im Beatles-Song '*The Fool on the Hill*': '*Day after day / Head in the **clouds** / The man with the thousand voices / speaking perfectly loud*'. Im Beatles-Song '*Lucy in the Sky with Diamonds*' (dessen Titel als Akronym gelesen ja 'LSD' ergibt) wiederum lautet eine Textzeile: '*Newspaper taxis appear on the shore / Waiting to take you away / Climb in the back with your head in the **clouds** / And you're gone*'.

'Gesellschaft der Anderen' Erwähnung gefunden hat: Als negatives Start-Szenario, gewissermaßen als 'Fluchtpunkt' für den Ausweg des Individuums in die positiver wahrgenommene Welt seiner Drogenvision. Ein nahezu kontextlos belassenes, wie vor den Hörer hingeworfenes Bild muss jedoch zur Einführung der Liebesthematik genügen (vergleichbar dem *'them'* in Zeile 1 der ersten Strophe zur Einführung der Thematik 'Gesellschaft'): *'My heart is broke'* (Zeile 10). Die nachfolgenden drei Verszeilen nehmen zwar noch Bezug auf das Subjekt dieses Satzes, sind aber bereits definitiv der Drogenthematik und nicht mehr der Liebesthematik eingeschrieben: *'But I have some glue / Help me inhale / And mend it with you'* (Zeilen 11-13).

Alle übrigen Textteile, die sich keinem dieser Kontexte bzw. keiner dieser Isotopien zuordnen lassen, sind entweder als alleinstehende Fragmente (*'Skin the sun'*; Zeile 19) oder als Versatzstücke gesellschaftlicher Floskeln zu sehen (*'The soul is cheap / Lesson learned / Wish me luck'*; Zeilen 22-24). Ihnen kommen im Text von *"Dumb"* keine weiteren relevanten Funktionen mehr zu als bereits an anderer Stelle in dieser Arbeit für derartige Vertextungsverfahren beschrieben wurden.

In der Rekonstruktion ließe sich der Inhalt von *"Dumb"* unter Berücksichtigung aller Fragmente, Versatzstücke, Suggestionen und Assoziationen damit wie folgt zusammenfassen: Ein lyrisches Ich (das nicht weiter präzisiert wird) stellt einem impliziten Hörer in den zwei Strophen des Liedes jeweils eine Situation (Aussenseitertum, zerbrochene Liebe) vor - in der ersten Strophe monologisierend, in der zweiten Strophe sogar im einladenden Appell an den Hörer - in der es gescheitert oder verletzt worden ist. Der unbefriedigende Ausgang dieser Situationen findet allerdings Trost in der durch Drogenkonsum initiierten Flucht in eine Alternativwelt, in eine Art 'therapeutische Betäubung' oder 'Heilschlaf', die über diese Verwundungen hinweghilft.

Welche Interpretation bezüglich der Verwendung der Drogenthematik in den Texten des *Grunge Rock* darf damit am Ende stehen bleiben? Alles in allem scheint der Drogenkonsum, wie am Beipieltext *"Dumb"* dargestellt, eine Hilfestellung zur bereits in den vorher behandelten Texten häufig angeklungenen Flucht aus der Gesellschaft zu leisten, zum Rückzug ins Innere und ins Intime, Kleine. Die Flucht in eine Alternativwelt der Betäubung (vgl. *'Dumb'*) scheint quasi die Therapie für die Krankheit der Gesellschaft darzustellen bzw. das Anästhetikum gegen im Umgang mit den anderen erlittene Verletzungen (vgl. wiederum

die stark mit dem Topos der Verletzlichkeit spielende Handhabung der Sexualthematik in 5.2.4.).

Mit dieser grundsätzlich positiven Kontextbehaftung des Drogenmissbrauchs läuft der *Grunge* allerdings Gefahr, sich moralisch – insbesondere im Vergleich zum *mainstream* – zu weit nach vorne zu wagen. Darum muss auch die Bewertung von Funktion und Wirkungsweise einer derart kontroversen Kontextbehaftung zwiespältig ausfallen: Was auf der einen Seite für das (adoleszente) Publikum zwar abschreckend wirken kann, kann auf der anderen Seite selbstverständlich auch für die Elterngeneration abschreckend wirken und würde so für die erste Seite wieder zum Teil an 'Attraktivität' gewinnen. Damit könnte die Drogenthematik in den Texten des *Grunge* nicht nur die Funktion des Aufzeigens von (moralisch äußerst bedenklichen) Alternativen oder Auswegen erfüllen, sondern quasi *en passant* auch die von der synchronen 'Vergleichsbasis *mainstream*' vernachlässigte Funktion der sozialisierenden Rebellion einlösen. Potentiell positive und potentiell negative psychosoziale Wirkung würden sich in diesem Fall die Waage halten.

Eine Funktion, die der zuvor beschriebene Umgang der *Grunge*-Texte mit der Drogenthematik hingegen ohne jeden Zweifel für sein Publikum erfüllen kann ist die, sowohl die Auswirkungen des Drogenkonsums als auch die Beweggründe für den Drogenkonsum ungleich realistischer darzustellen - wenn auch teilweise einfach nur dadurch, **dass** eine Darstellung davon erfolgt - als es bis dahin für die Popmusiktextdichtung Usus war. Dies gilt insbesondere für die veränderte Realität, für den Zeitgruppengeist der 1990er-Jahre, vor dem die spirituell angehauchte und mittlerweile längst schon zu Hohlphrase verkommene Euphorie der 1970er und ihrer Poptexte im Umgang mit dem Suchtgift entweder lächerlich oder als blanker Zynismus anmuten muß. Damit konnte dem im Zeitgruppengeist der 1990er enthaltenen Bedürfnis nach Authentizität und mehr 'Realismus' wesentlich besser entgegen gekommen werden als etwa in den Texten des *mainstream* mit seinen Tabus und konventionsbedingten Prinzipien eines modernen *decorum*.

Negative Konnotationen lassen sich dem Drogenkonsum im *Grunge* anhand des analysierten Beispieltextes dennoch nur wenige zuschreiben. Allenfalls die Isotopie des Schlafes, die in letzter Konsequenz implizit auch auf den Tod weiter verweisen würde, könnte einen Ansatz von Kritik an der Selbstbetäubung enthalten – mehr als ein derartiger Ansatz ist allerdings nicht in den Text hinein zu interpretieren.

Lediglich eine Lesart könnte diese Deutung noch ins Gegenteil verkehren: wenn man nämlich den Titel des Liedes, "*Dumb*", über die Maßen programmatisch auffasste und den

nachfolgenden Monolog als den gewissermaßen sich selbst verratenden Diskurs eines 'Dummen', eines durch Drogenmißbrauch geistig 'Verkümmerten' verstünde. In diesem Fall (der quasi einen *unreliable speaker* voraussetzen müßte) wäre "*Dumb*" beissende Kritik und Warnung vor den Folgen des Drogenmissbrauchs.

Eine solche Art der Interpretation lässt sich aus dem Text heraus aber kaum glaubwürdig bestätigen. Sowohl der Hinweis auf einen *unreliable speaker* als auch auf die dann zwangsläufig notwendige ironische Färbung des gesamten, dem programmatischen Titel nachfolgenden Textes lässt sich nicht in der erforderlichen Deutlichkeit ausfindig machen. Es kann daher weitgehend ausgeschlossen werden, dass der Text von "*Dumb*" eine dementsprechende Interpretation ernsthaft rechtfertigt. Auch die vorhin angesprochenen Funktionen von Kritik, Warnung und ironischer Bloßstellung, die eine solche Interpretation dem Text einschreiben müsste, sind demnach allerhöchstens potentiell im Text enthalten, entfalten faktisch aber keine dahingehende Wirkung.

In Hinsicht auf die Textdichtungstraditionen der Popmusik nimmt der *Grunge* durch seine Art der Handhabung der Drogenthematik eine Sonderstellung zwischen *Punk* und *mainstream* ein. Zwar versucht er auch hier gewissermaßen die Synthese zwischen diesen beiden spezifischen Traditionen herzustellen, bringt aber mehr Eigenständiges ein, als sich lediglich aus diesen beiden Traditionen 'rekrutieren' läßt. Zentrale Referenz des *Grunge* dürfte dabei einmal mehr die 'ursprüngliche' Popmusiktextdichtung der 1960er sein, die quasi desillusioniert, sinndezentriert, entspiritualisiert und zeitgeistig gemacht für die 1990er adaptiert wird. (Auch die musikalische Ebene von "*Dumb*" bietet auffallende Anklänge an die Musik der 1960er.) Versehen mit den typischen Charakteristika eigener Prägung wie etwa dem 'pathologischen Muster' entsteht damit auch rund um die Thematik des Drogenkonsums und -missbrauchs eine suggestive, wirkungsvolle, kontroverse und mit der Realität des vergangenen Jahrzehnts korrespondierende 'Lyrik', die in einer solchen Intensität bis dahin in der Popmusiktextdichtung unbekannt war.

#### **5.2.6. Zusammenfassung**

Sowohl die Auswahl der Themen und Motive, die der *Grunge Rock* in seinen Texten behandelt als auch die Art und Weise, wie er dies tut, offenbaren ein großes

funktionsgeschichtliches Wirkungspotential, insbesondere für ein adoleszentes Zielpublikum. Darüber hinaus entsprechen Themenauswahl und -handhabung sehr gut den historischen, den im Zeit-Gruppengeist der 1990er angelegten gesellschaftlichen Bedürfnissen und Problemen.

Das Zentralthema des *Grunge* schlechthin ist das Individuum, und zwar das Individuum außerhalb der Gesellschaft, das (z.B. in sexueller Hinsicht) unsichere, verletzte und unschuldig 'gefallene' Individuum. Geschlechts- oder Klassenzugehörigkeit des Individuums sind dabei weitgehend ohne Belang, das Ich des *Grunge Rock* ist gewissermaßen ein Ich, das bereits soweit reduziert, destruiert oder erkrankt ist, dass ihm außer seiner eigenen Existenz nichts mehr bleibt. Es ist nur noch Fragment, ist ohne jedes Bezugssystem und muss seine ganze Anstrengung darauf verwenden, seine Existenz einigermaßen aufrecht zu erhalten.

Dementsprechend reduziert und 'existentialistisch' lesen sich auch die markanten Themen der *Grunge*-Textdichtung im Überblick: das Ich, das Du, das Ich im anderen und das Ich vor dem elementaren 'Problem' der Liebe. (Die Hereinnahme der Liebesthematik ist dabei als Synthese mit dem *mainstream* bzw. als Konzession an die allgemeinen Traditionen der Popmusiktextdichtung zu sehen.)

Für diese Situation im gesellschaftlichen wie im 'existenziellen' Abseits bietet der *Grunge* nun halb wütend-trotzig, halb hoffnungslos-wehleidig die Flucht als Ausweg an: entweder die Flucht ins Innere oder ins Kleine, Intime und damit Ungefährliche, oder aber die Flucht in die Alternativwelt der Drogenillusion.

Wie bereits erwähnt, wird (ausschließlich) über die Ebene der Textgestaltung auch noch die 'Krankheit', ein pathologischer Zustand, und eine implizite verzweifelte Gewaltbereitschaft thematisiert.

Damit nimmt der *Grunge* in ganz besonders intensiver Art und Weise sowohl typische Probleme des Adoleszenzalters in seine Texte auf als auch ganz allgemeine Probleme aus dem Zeitgefühl der 1990er, die aus der Globalisierung, einer 'darwinistisch-kapitalistischen' Marktwirtschaft und einem allgemeinen System- und damit Werteverlust (bzw. -kollaps) zu Anfang dieses Jahrzehnts resultieren. Allerdings belässt es der *Grunge* nicht dabei, diese Gefühle oder Ängste etc. zu transportieren und so seinem Publikum das Gefühl zu geben, verstanden zu werden und quasi im Text 'geborgen' zu sein. Er belässt es auch nicht dabei, seinen Lösungsansatz, die Flucht bzw. den Rückzug ins Ich, seinem Publikum feilzubieten. Der *Grunge* artikuliert – vergleichbar dem halb sich ergebenden, halb wütenden 'Hey! Wait!'-Geschrei in "*Heart Shaped Box*" – trotzig und wütend seinen Protest; er gibt sich geschlagen,

aber er erhebt gleichzeitig Einspruch. Dadurch macht er sich zu einem Sprachrohr für das 'loserdom' in Richtung der Gesellschaft der '*Shiny Happy People*'<sup>112</sup>. Durch seine Betonung der Sängerfunktion des Ich-Sprechers seiner Texte wird quasi auch noch eine 'Vermittlungsfigur' zwischen diese beiden Pole geschoben, ein Fürsprecher, der auf der Ebene der 'Gefallenen' steht und der scheinbar doch mit einer unnachgiebigen Wut und einer letzten, existenziell-elementaren Ausdauer entgegen 'die anderen' schreit. Sprachrohrfunktion als auch Rebellionsfunktion können so in ziemlich breientauglicher Weise für das Publikum eingelöst werden.

### **5.3. Funktionen, Weltbild und implizite Werte des *Grunge Rock* – der '*Teen Spirit*' der 1990er**

Nachdem in den vorangegangenen Kapiteln die wesentlichen Elemente und Vertextungsverfahren des *Grunge Rock* exemplarisch dargestellt wurden, drängt sich nun die Frage auf, welches Weltbild, welches implizite Werte- und Normensystem sich dieser Musikströmung einschreiben lässt und welche psychosozialen Funktionen sie damit für ihr Publikum erfüllen kann. Vereinfacht stellen sich folgende Fragen: Was kann aufgrund der in dieser Arbeit empirisch gewonnenen Erkenntnisse als Inhalt des bisher lediglich vage gezeichneten und relativ inhaltslosen Begriffs des '*Teen Spirit*' zusammengefasst werden, der weitläufig zur Betitelung der Essenz des *Grunge Rock* dient? Und wo überschneiden sich dieser *Teen Spirit* des *Grunge Rock* und der Zeit-Gruppengeist der 1990er?

Wie aus der Analyse der Beispieltexte hervorgeht, ist der *Grunge* hinsichtlich seiner Funktionsweise gut dazu geeignet, durch seine Texte wesentliche psychosoziale Funktionen von Popmusik zu erfüllen: Er erfüllt sowohl Rebellionsfunktion als auch Sprachrohrfunktion, bietet darüberhinaus Identitätskonzepte an und gibt - wenn auch mitunter kontroverse - Lösungsansätze für spezifische Probleme und Fragen aus dem Zeit-Gruppengeist seiner Epoche. Zum genaueren Vergleich dahingehend, inwieweit der *Grunge* diese Funktionen

---

<sup>112</sup> '*Shiny Happy People*' ist der Titel eines der bekanntesten Lieder der Alternative-Band R.E.M., die quasi zu den 'Gründervätern' der Alternativmusik zählt und die nicht nur über ein freundschaftliches Verhältnis zwischen den Leadsängern der beiden Bands großen Einfluss auf *Nirvana* hatte. In '*Shiny Happy People*' wird die Gesellschaft der immer Jungen, Reichen, Glücklichen und Schönen als ein eng an den Mythos vom '*American Way of Life*' angelehntes Nationalstereotyp kritisiert.

besser (oder schlechter) erfüllen kann als seine diachrone und synchrone Vergleichsbasis in dieser Studie sei an dieser Stelle auf das nachfolgende Kapitel 6 verwiesen.

Das Weltbild, das sich aus den Texten des *Grunge Rock* ableiten lässt, kann in aller Kürze wie folgt zusammengefasst werden: Viele der großen Sinnstiftungssysteme (wie etwa auf der sprachlichen Ebene die Syntax) versagen oder sind insoweit irrelevant, als sie nicht in Betracht gezogen werden. Ein dominanter Zukunftspessimismus verstellt dem Individuum jeden Ausweg aus seiner misslichen Situation, in der es von Krankheit, von Inauthentizität, von Hohlphrasen und Sprachlosigkeit, von Gewalt und sozialer Isoliertheit gequält wird. Was bleibt, ist lediglich der Blick in die Vergangenheit (und selbst der kann nicht mehr unschuldig geschehen, sondern lediglich mit verbitterter Ironie), die Wut oder der Rückzug ins Ich, in eine selbsterrichtete kleine Welt der Intimität, die nicht zerstört und in der nicht verletzt werden kann. Das Individuum ist sprachlos bzw. sein sprachlicher Diskurs ist von zahlreichen 'Fremdsprachen' zerfressen, die Sprache krankt gemeinsam mit dem Individuum und unterliegt ebenso wie dieses den alles umschließenden Mustern von Destruktion und Pathologie.

Die Gesellschaft stellt für das Individuum eine es ausschließende, alles andere ausfüllende Gegenwelt dar, die nicht genauer präzisiert wird, die allerdings so dominant ist, dass sie schlicht als der Antagonist zum Individuum des *Grunge* erscheint. Sie ist alles, was das lediglich auf seine ureigenste Existenz reduzierte Individuum nicht ist. Bemerkenswert ist dabei, dass nicht einmal der Versuch unternommen wird, zu erklären, wie es zur Herausbildung dieser für das Individuum scheinbar so destruktiven 'Gesellschaft' gekommen ist: Jede Ausführung im Text erscheint entweder als Fragment oder als ins Leere hineingeworfen, als unmittelbar in einem nicht weiter beschriebenen 'Nichts' situiert.

Entgegen diese 'Anderswelt' stellt sich das Individuum mit Melancholie, mit bitterer Ironie und mit Gewalt und Wut, aber auch mit dem Letzten seiner ihm verbliebenen Authentizität, seiner Unangepasstheit und seiner Persönlichkeit, was das Ich verletzlich macht und woran es letztlich auch erkrankt. Überfordert von Entwicklungen (gesellschaftlichen, biologisch-sexuellen, emotionalen etc.) der Welt der anderen, mit deren Tempo es nicht mithalten kann, scheitert das Individuum schließlich. Es tut dies jedoch nicht, ohne zuvor aufgestanden zu sein und sich zumindest mit dem Rest seiner Existenz für ebendiese Existenz eingesetzt zu haben.

Aus diesem Weltbild lassen sich einige Reminiszenzen an den Existenzialismus herauslesen, wie etwa an Karl Jaspers Grenzsituationen von Tod, Kampf, Leiden und Schuld, an Satres Ideen von der inneren Negation, der Widersprüchlichkeit des Seins oder an Camus Sisyphus, der sich mit seiner letzten, unzerstörbaren Existenz und mit Verachtung gegen das Absurde auflehnt, ohne jedoch dadurch seiner Leidenssituation entgehen zu können.<sup>113</sup> Vor dem Hintergrund einer globalisierten, kapitaldarwinistischen, postindustrialisierten Welt nimmt sich dieses existentialistische Konzept jedoch - insbesondere mit dem Wissen um die eher romantisierenden Textdichtungstradition der Popmusik - als noch einmal gesteigert an.

Damit ergeben sich auch in Hinsicht auf die impliziten Werte und Normen des Weltbildes des *Grunge Rock* gewisse Übereinstimmungen mit diesen Epistemen. So zelebriert der *Grunge* etwa geradezu Authentizität und Individualität, wenngleich sein Individuum nur noch in entropistischer 'Restexistenz' dahinvegetiert. Er zelebriert gemeinsam damit die Fähigkeit des Individuums, sich gegen sinnlose und zerstörerische Konstellationen zur Wehr zu setzen und diese mittels intellektueller Ironie oder physischer Gewalt zu zerstören. In gewisser Weise transportiert der *Grunge* damit die Idee vom Individuum als einer Art letzten, unzerstörbaren *nukleus*. Gemeinsam mit Gleichgesinnten, sich in derselben Situation Befindenden (gleich welcher Rasse, Schichtzugehörigkeit oder welchen Geschlechts) kann sich dieses im Kleinen zu einem neuen, **alternativen** Ganzen reformieren.

Dadurch trägt der *Grunge* zu allerletzt doch noch einen Funken optimistischer Weltsicht in sich, wenngleich dieser auch nur mehr aufs Minimum reduziert ist. In diesem Sinne bedeutet der '*Teen Spirit*' von *Nirvana* nicht nur die reine Negation, den reinen Sinnverlust, sondern er vermag denen, die sich in seiner 'Welt' wiederfinden, in letzter Konsequenz auch Zuversicht zu geben und Auswege aus der '*magnet tar pit trap*' aufzuzeigen.

## **6. Zum synchronen und diachronen Vergleich mit *mainstream* und *Punk***

Nachdem nun wesentliche Vertextungsverfahren und Inhalte der '*Grunge*-Lyrik' zur Analyse gelangt sind, ist es sinnvoll, an dieser Stelle und noch vor einer endgültigen Zusammenfassung zu subsummieren, wo sich die '*Grunge*-Lyrik' im synchronen und

<sup>113</sup> Siehe Peter Kunzmann, Franz-Peter Burkhard und Franz Wiedmann, *dtv-Atlas Philosophie*. 9., aktualisierte Auflage. dtv 3229. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001. 201-205

diachronen Vergleich positionieren lässt. Dabei ist nicht nur alleine die Position zwischen synchroner Vergleichsbasis (*mainstream*) und diachroner Vergleichsbasis (in dieser Arbeit: *Punk*) von Relevanz, sondern auch die unterschiedliche Wirkungsweise, die Funktion, die der *Grunge* aufgrund dieser Positionierung erfüllen kann und die von den beiden anderen erwähnten Genres nicht im gleichen Ausmaß erfüllt werden konnte bzw. kann.

Die meisten Unterschiede lassen sich dabei im synchronen Vergleich, also mit dem *mainstream*-Pop der 1990er ausmachen. Sie sind relativ deutlich bemerkbar, sowohl in Bezug auf die Gestaltungsebene als auch in Bezug auf die Inhaltsebene der Texte.

Auf der Textgestaltungsebene kann der *Grunge* mit seiner Dichtung vor allem eine gewisse De-Strukturierung seiner Texte als Eigenständigkeit für sich verbuchen. Die Texte werden syntaktisch wie auch semantisch stark fragmentarisiert, sie werden reduziert und so gleichzeitig verschlüsselt. Unterstützt durch eine ebenfalls sehr kryptische Metaphorik, durch die Technik der Pastiche und durch pseudobiographische Elemente im Text wird diese Chiffrierung auf die Spitze getrieben, so dass sich die Texte des *Grunge* letzten Endes häufig nur noch über die Assoziation erschließen lassen. Damit ist es allerdings so gut wie unmöglich, eine **definitive** Textaussage heraus zu destillieren: Die Assoziationen, die der Text hervorruft, werden aller Wahrscheinlichkeit nach von Hörer zu Hörer variieren und sich lediglich um einen groben, eher 'ungestalten' Kern herum formieren, um eine gewisse 'Grundahnung' oder 'Grundstimmung', die wohl als einziges – der losen Textstruktur entsprechend – einigermaßen 'lokalisiert' werden kann.

Während diese Fragmentierung auf der einen Seite eine logisch orientierte Rezeption so gut wie unmöglich macht (dazu tun sich im Text zu viele Leerstellen<sup>114</sup> auf); während sich damit der Text in weiterer Konsequenz jedes klaren Verständnisses, jeder Zuordenbarkeit zu einem bekannten Gattungskontext und damit auch der Herausbildung eines Erwartungshorizontes für die Rezeption verweigert, eröffnet er sich so auf der anderen Seite auch eine Vielzahl neuer, anderer Wirkungsweisen:

Er ist erstens nicht mehr auf den Zwang zur logischen Erschließbarkeit angewiesen bzw. auf die Konformität mit den Konventionen der traditionellen Popmusiktextdichtung und kann daher unter Mißachtung dieses eng gesteckten Rahmens relativ frei und kreativ agieren.

Zweitens gelingt es ihm, quasi durch die Verschiebung seines Instrumentariums zur Texterschließung weg von einer allgemein zugänglichen Logik auf die verstärkt im Bereich

---

<sup>114</sup> Siehe Ansgar Nünning, Hrsg. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1998. 307.

der individuellen Wahrnehmung angesiedelte Assoziation, eine wesentlich intimere, emotionalere (weil auch nicht-rationale) und direktere Verbindung zwischen dem Text und seinem Hörer herzustellen. Über diese direkte Verbindung kann sich dann auch seine Suggestivwirkung (deren Inhalte zumeist, wie zuvor festgestellt wurde, in eine ähnliche Richtung tendieren) wesentlich direkter entfalten. Die Musik und die Texte des *Grunge* werden so zu etwas Persönlichem und verbleiben nicht nur als oberflächliches Konsumgut.

Drittens gelingt es der fragmentierten Argumentationsstruktur des *Grunge* (zumindest vor dem Hintergrund eines Denkens in Analogien) besser als einem fest strukturierten Text, ein gewissermaßen 'fragmentarisches' Weltbild, etwas Zerbrochenes oder noch Unfertiges, wie es dem Zeit-Gruppenegeist der 1990er eingeschrieben ist, glaubhaft auszudrücken und zu transportieren. Solche Tendenzen der Formzerschlagung zum Ausdruck innerer, psychologischer und oft konfliktbelasteter Prozesse lassen sich spätestens seit dem 'Sturm und Drang', einer ebenfalls größtenteils von **jungen** Autoren getragenen Bewegung, von Epoche zu Epoche gut beobachten und kommen auch im Fall des *Grunge Rock* zur Geltung. Das 'Fragmentarische', das so vom Text gut transportiert werden kann, kann dabei (im Falle der 'Grunge-Lyrik') entweder aus einem zerrütteten Zeitgeistgefühl kommen, wie etwa aus besagtem Zeit-Gruppenegeist der 1990er, oder auch aus den Unsicherheiten der persönlichen Entwicklung, wie sie z.B. für das Adoleszenzalter typisch sind. Damit kann der fragmentarische Text des *Grunge Rock* gut als Sprachrohr, als Ausdrucksmedium für eigene, innere Befindlichkeiten funktionieren, während etwa der *mainstream* in dieser Beziehung aufgrund seiner Form- und Konventionsgebundenheit eher steril wirken muss.

Dem kann im Prinzip auch die Tatsache keinen Abbruch mehr tun, dass sich die Textdichtung des *Grunge* dennoch zumindest an die grundlegendsten Formen und Gattungskonventionen hält, wie etwa an Reim und Metrik. Die 'Störungswirkung' durch die Fragmentarisierung von Semantik und Syntax ist als höher einzustufen als die 'Stabilisierungswirkung' durch diese beiden Kriterien der Form: Reim und Metrik sind gewissermaßen als dermaßen erstarrte Konventionen der Gattung Popmusiktextdichtung anzusehen, dass sie (wahrscheinlich im gleichen Ausmaß von Produzenten- als auch von Rezipientenseite) kaum als potentielle Kriterien der freien Textgestaltung wahrgenommen werden. Dafür steht u. a., dass selbst der *Punk Rock*, der sich die Dekonstruktion von (bürgerlichen) Normen als Programm auf die Fahnen geheftet hat, Reim und Metrik größtenteils unbeeinträchtigt lässt. (Paradoxerweise setzt hier gerade die 'bürgerliche' Hochkultur seit dem Modernismus auf Reimlosigkeit und freie Rhythmen.)

Als wichtige, eigenständige Entwicklung bringt der *Grunge* seine – zum Teil wahrscheinlich aus der Biographie seiner Zentralfigur Kurt Cobain motivierten – 'pathologischen Muster' in seine Texte ein. Damit ist es ihm möglich, bestimmte Funktionen zu erfüllen (vgl. 5.1.3.), die als dringende Bedürfnisse aus dem Zeit-Gruppensgeist der 1990er zu sehen sind, die allerdings der *mainstream* (und auch der *Punk*) seinem Publikum nicht einmal im Ansatz bieten kann.

Gemeinsamkeiten des *Grunge* mit dem *mainstream* lassen sich auf der Textgestaltungsebene hingegen nahezu keine ausmachen. Die Textgestaltungsebene von *Grunge*-Dichtung und *mainstream*-Dichtung sind in den ausschlaggebenden Punkten grundverschieden – was auch ihre unterschiedliche funktionsgeschichtliche Wirkung zu Anfang der 1990er-Jahre erklärt, wobei der *Grunge* hier den größeren Erfolg für sich verbuchen kann. Lediglich in den zuvor erwähnten formalen Kriterien wie etwa Reim, Metrum etc. oder auch in der typischen Sprechersituation der Popmusiktextdichtung, dem 'appellierenden Monolog', herrscht Übereinstimmung zwischen den beiden Genres.

In Bezug auf die Ebene des Textinhalts hingegen lassen sich zumindest einige wenige Gemeinsamkeiten zwischen *Grunge* und *mainstream* feststellen. Hier schafft der *Grunge* teilweise die Synthese mit dem *mainstream*-Pop. Als erste und wichtigste Übereinstimmung ist dabei wohl die Hereinnahme der Liebesthematik in das Repertoire des *Grunge Rock* zu sehen, wodurch sich dieser entgegen dem *Punk* und damit entgegen seiner generischen Tradition positioniert. Zweiter (und bereits letzter) thematischer Überschneidungspunkt mit der synchronen Vergleichsbasis wäre etwa die Behandlung des Themas der 'Ich-Identität'.

Abgesehen von der gemeinsamen Behandlung dieser Themen ist allerdings auch hier das Trennende stärker als das Verbindende. So widmet sich der *mainstream* diesem Thema etwa nur am Rande und das zumeist auch nur als Teilaspekt seiner Zentralthematik, der Liebesthematik. Die Liebesthematik beherrscht den *mainstream* in ungleich größerem Ausmaß als sie etwa im *Grunge* zu Geltung kommt, sie schenkt dem Problem der Identitätskonstruktion am Rande zwar Beachtung, aber keine tatsächliche Aufmerksamkeit.

Der *Grunge* hingegen zeigt sich in dieser Hinsicht ausgewogener, er gewichtet den Großteil der Themen, die er behandelt, annähernd gleich. Zum *Grunge* muss jedoch angemerkt werden, dass die Individuumskonstellation wenn schon nicht explizit, so zumindest implizit auch allen anderen Thematiken eingeschrieben ist und so für diesen

Musikstil zumindest annähernd von gleicher Dominanz ist wie die Liebesthematik im *mainstream*.

Damit gelingt es dem *Grunge* letzten Endes aber immer noch, in Summe mehr Themen zu behandeln als der *mainstream*, und er behandelt sie komplexer, als dieser es tut. Damit verfügt der *Grunge* konsequenterweise auch über ein größeres bzw. vielschichtigeres Wirkungspotential. Dadurch z.B., dass der *Grunge* im Gegensatz zum *Punk* die wichtige Liebesthematik nicht ausschließt, kann er auch deren traditionell dem *mainstream* gehöriges funktionsgeschichtliches Wirkungspotential ausschöpfen.

Die im *Grunge* implizit (bzw. häufig intertextuell) über die Ebene des Textinhalts erfolgende teils selbstreflexive, teils ironische Thematisierung der eigenen Tradition, i.e. der Popmusiktradition, ist - als letzter Punkt - als selbständige Entwicklung des *Grunge* anzusehen. Demnach kann auch nur der *Grunge* die daraus ableitbaren Funktionen erfüllen. Dass Selbstreflexivität und Ironie weitgehend Implikationen der postmodernen Episteme enthalten, ist für ein Genre der Popmusik nicht nur sehr beachtlich, sondern es fügt sich auch gut in den Zeit-Gruppengeist der 1990er. Damit kann an dieser Stelle noch einmal auf meine Eingangsthese rückverwiesen werden – nämlich, dass der *Grunge* sowohl durch die Themenwahl in seinen Texten als auch durch deren Handhabung den veränderten Kontexten der 1990er besser entsprechen konnte als andere Popmusikströmungen seiner Zeit, und dass er so auch aus einem wesentlich größeren Potential von Funktionen schöpfen konnte, was letzten Endes seine historisch belegte Wirkung zeitigte.

Mit dem *Punk Rock* als Begründer des Genres, aus dem sich später auch der *Grunge* heraus entwickelt hat, gibt es naturgemäß mehr Übereinstimmung als mit dem *mainstream*. Auf der Ebene der Textgestaltung sind das vor allem die Tendenzen zum unreinen Reim (die jedoch, wie gesagt, zu gering sind um tatsächlich als anti-formalistisch gelten zu können) oder der Gebrauch einer derberen, gröberen und damit in manchen Fällen auch 'realistischeren' Sprache zum spontanen Gefühlsausdruck. Dazu muss jedoch angemerkt werden, dass der *Grunge* die im *Punk* häufig verwendeten skatologischen Begriffe und auf Provokation abzielenden Fluchformeln nur in verhältnismäßig geringem Ausmaß übernimmt – wesentlich wichtiger ist im *Grunge* die Substitution dieser '*offensive language*' durch die vorhin beschriebenen pathologischen Muster.

Dementsprechend ändert sich auch die Interpretation dieses Elementes der Textgestaltungsebene: weg von der sozial engagierten Provokation des *Punk* hin zum

Ausdruck des introvertierten Leidens, des 'Gesellschaftskranken' des *Grunge Rock*. Damit erfüllen zwar beide Varianten dieses Elements immer noch dieselbe Funktion – nämlich die, ein Modell für das Individuum in der Gesellschaft aufzuzeigen – allerdings mit unterschiedlichem Inhalt: Dem Gestaltungswillen, der Offensive des *Punk* hält der *Grunge* den desillusionierten Rückzug ins Ich entgegen. Während der *Punk* als Sprachrohr für Aussteiger und Rebellen dient, funktioniert der *Grunge* nur noch als Sprachrohr für perspektivenlos Gewordene, für Ausweglose und Verlierer. Insbesondere vor dem Hintergrund der Globalisierung muss der *Grunge* damit ab den 1990ern aber wesentlich näher an der Lebenswelt des Popmusikpublikums liegen als der den 1970ern entsprungene *Punk Rock*.

Mehr Übereinstimmung mit dem *Punk Rock* als auf der Ebene der Textgestaltung findet der *Grunge* allerdings auf der Ebene des Textinhalts. Der *Grunge* übernimmt vom *Punk* nicht nur dessen generelle Vorliebe zu einer (im Vergleich zum *mainstream*) breit gesteckten Themenvielfalt, sondern auch ganz spezifische Einzelthemen wie etwa konkret die Frage nach dem Verhältnis vom Individuum zur Gesellschaft (vgl. 5.2.3.). Ähnlich wie für die Synthese mit dem *mainstream* gilt jedoch auch hier: Der *Grunge* handhabt dieses Thema mit einem anderen Fokus. Während, wie erwähnt, im *Grunge* das leidende Individuum im Mittelpunkt steht, dominiert im *Punk* die Rebellion, die neue gesellschaftliche Vision, explizit oder implizit den Großteil der Texte. Alle anderen Themen stehen im Schatten dieses einen, großen Anliegens.

Auch die Drogenthematik übernimmt der *Grunge* noch aus der Tradition des *Punk Rock*. Da sie allerdings auch dort vom Aspekt der 'sozialisierenden Rebellion' bzw. der gesellschaftlichen Utopie überlagert wird, ist die Popmusiktextdichtung der 1960er hier wohl als die wichtigere Referenz für den *Grunge* zu nennen. Sie bringt das Thema vom Drogenkonsum erstmals auf, und zwar in einer ursprünglichen und noch nicht im gleichen Ausmaß wie im *Punk* instrumentalisierten Form. Die Handhabung der Drogenthematik im *Grunge* entspricht demnach, wie im vorangegangenen Kapitel dargestellt wurde, eher der der Popmusik der 1960er als der des *Punk*.

Damit kann insgesamt für den synchronen und diachronen Vergleich, für die Positionierung der '*Grunge*-Lyrik' in der übergeordneten Gattung Popmusik, festgehalten werden: Der *Grunge* besetzt vor allem auf der Ebene des Textinhalts, in seiner

Themenauswahl, eine Mittelposition zwischen dem traditionell massentauglichen *mainstream* und der weniger 'publikumsfreundlichen' Textdichtungstradition des *Punk Rock*. Weitere Themen rekrutiert der *Grunge* aus der Entwicklungsgeschichte seiner übergeordneten Gattung, der Popmusik, bzw. er erhebt deren Entwicklungsgeschichte selbst zum für ihn relevanten Thema.

In Bezug auf die Ebene der Textgestaltung gilt, dass die Überschneidungen zwischen *Grunge* und *mainstream* gering sind, dass der *Grunge* aber sehr wohl Überschneidungen mit dem *Punk* aufzuweisen hat – wenn auch zumeist bereits in variiert und seiner eigenen Weltsicht, seinen eigenen impliziten Werten und Normen angepasster Form. Insbesondere auf der Ebene der Textgestaltung hat der *Grunge* aber auch sein größtes selbständiges Kreativpotential entwickelt: Die für ihn wichtigsten Vertextungsverfahren, die 'Pasticcio-Technik' und die 'Pathologischen Muster', sind eigene Entwicklungen des *Grunge Rock*, die sich in keiner der beiden zum Vergleich herangezogenen Musikströmungen finden lassen.

Damit konnte der *Grunge Rock* nicht nur die Popmusiktextdichtung insgesamt um einen neuen Aspekt erweitern, sondern er verfügte Anfang der 1990er auch über ein im Text begründet liegendes funktionsgeschichtliches Wirkungspotential, das keiner anderen Popmusikrichtung sonst so zu eigen war. Die Fähigkeit, aus diesem Potential heraus zentrale Bedürfnisse und Fragen des Zeit-Gruppengeistes der 1990er befriedigen bzw. beantworten zu können, d.h. als einzige wesentliche Funktionen für die Rezipientenschicht erfüllen zu können, erklärt demnach plausibel den bahnbrechenden Erfolg des *Grunge Rock* und seine prominente Stellung als Initialzündungsgeber zu einer neuen Jugendbewegung am Anfang des vergangenen Jahrzehnts.

## **7. Zusammenfassung und Ausblick**

Der *Grunge Rock* und seine Texte nehmen eine Sonderstellung unter den zahlreichen Genres und Subgattungen der Popmusik und ihrer 'Lyrik' ein. Der Ertrag dieser Arbeit sollte es sein, zu begründen und zu beschreiben, warum dem *Grunge* diese postulierte Sonderstellung nicht nur aufgrund seines kommerziell meßbaren Erfolges zufällt, sondern warum sie auch in anderer Hinsicht voll und ganz gerechtfertigt ist: Der *Grunge* erfüllt wesentliche psychosoziale, emotionale und wirkungsästhetische Funktionen für sein

Publikum und entspricht darüber hinaus, im Gegensatz zum aus den 1980ern 'überlieferten' *mainstream*-Pop, dem Zeit-Gruppenegeist der 1990er Jahre.

Bemerkenswert am *Grunge* ist aber nicht nur die Tatsache, dass er aus einem vielfältigen Pool von funktionsgeschichtlichen Wirkensstrategien schöpfen kann, sondern auch der Umstand, dass ihm diese Möglichkeit ganz entscheidend durch seine Texte eröffnet wird. Textgestalt und Textinhalt der '*Grunge*-Lyrik' tragen zumindest mit dem gleichen Gewicht wie Melodie und Arrangement der Lieder dazu bei, dass der *Grunge* so wirken kann, wie er es tut. Außerdem zeichnet die Textebene dieses Popmusikgenres hauptverantwortlich für den für den *Grunge* typischen Katalog von Wert- und Normvorstellungen sowie für die von ihm transportierten Weltanschauungen. (Dass der *Grunge* über eine eigene und zusätzlich sogar noch relativ konsistente Weltanschauung verfügt, hebt ihn ebenfalls aus der typischen Popmusikproduktion heraus und untermauert den zu Kapiteleingang gestellten Anspruch auf Sonderstellung noch einmal). Im Gegensatz zum *mainstream*-Pop fällt der **Textebene** im *Grunge*, quasi als historischer Regress in Richtung der Anfangsstadien der Pop- und Populärmusik, eine gesteigerte Bedeutung zu. Das manifestiert sich sowohl in der Betonung dieser Textebene (etwa durch das Abdrucken der Texte im *booklet* zum Album) als auch in den belegten Bemühungen um die Komposition dieser Textebene. Nicht selten werden diese Bemühungen um eine ansprechende Textebene sogar selbstreflexiv (metalyrisch) zum Gegenstand ihrer eigenen Argumentation erhoben.

Damit eröffnet sich der *Grunge* ganz spezielle funktionsgeschichtliche Wirkungsweisen, die die vor allem auf den optischen Reiz (in der Video-Präsentation) und auf eine leicht rezipierbare musikalische Oberfläche fokussierte *mainstream*-Popmusik der 1990er nicht ausschöpfen kann.

Die Texte des *Grunge Rock* fallen durch eine starke Fragmentierung sowohl ihrer syntaktischen als auch ihrer semantischen Ebene auf. Form- und Lautebene werden hingegen in Übereinstimmung mit den Basiskonventionen der Popmusiktextdichtung von dieser Fragmentierungstendenz kaum betroffen. Nur in manchen Fällen lassen sich auch für die Formebene - insbesondere für das Element des Reims - Auswirkungen eines 'Zuges zum Fragment' feststellen, die aus dem ideologischen Anspruch auf Formzerschlagung in der Vorläufertradition des *Grunge Rock*, dem *Punk* herrühren. Weder im *Grunge* noch im *Punk* erfolgt allerdings eine tatsächliche Formzerschlagung: Lediglich die Reimpaare werden

unrein 'gefärbt' und das Reimschema (zumeist Paarreim oder Kreuzreim) wird insoweit aufgelöst, als die eine oder andere Verszeile als Waise belassen wird.

Damit ergibt sich für den *Grunge* und seine Texte, dass sie über eine relativ stabile und gut erfassbare formale und phonetische Ebene verfügen, während die Ebenen von Syntax und Semantik stark reduziert sind. Während der *Grunge* also mit Form und Laut quasi die Basisbedingungen für Dichtung unbeeinträchtigt lässt, scheinen alle weiteren, um einen über dieses Basisniveau hinausgehenden Zusammenhang (Kohärenz und Logik) 'bemühten' Gedichtebenen von seinen Fragmentierungstendenzen betroffen. Sowohl die 'inersprachliche Sinnstiftung', die Sinnbildung durch den grammatikalischen Zusammenhang als auch die Sinnstiftung über die außersprachliche Referenz via der Ebene der Semantik funktionieren nicht mehr problemlos.

Diese insoweit fragmentierte Struktur der '*Grunge*-Lyrik' ist das Resultat zweier bestimmter Vertextungsverfahren, die der *Grunge Rock* als erster in solcher Intensität und Zentralstellung in die Popmusiktextdichtung einbringt: die (u.a. intertextuelle) 'Pasticcio-Technik' und die (von mir als solche bezeichneten) 'pathologischen Muster'.

Bei der 'Pasticcio-Technik' werden sprachliche Versatzstücke aus den verschiedensten Kontexten miteinander zu einem neuen Ganzen montiert. Diese Versatzstücke können sowohl dem mündlichen als auch dem schriftlichen Sprachgebrauch entnommen sein. Auch ihre Ursprungskontexte variieren von zufällig im Gespräch Aufgeschnaptem bis hin zu Textzeilen aus Graffiti-Sprühereien. Die meisten dieser Versatzstücke sind jedoch der Werbungs- und der Wirtschaftssprache entnommen, Radio- und Fernsehsendungen oder älteren, traditionsbildenden Texten der Popmusiktextdichtung (Stichwort 'Intertextualität'). Die Art und Weise, wie diese Versatzstücke aus den verschiedensten Kontexten dann im Text miteinander kombiniert werden, variiert ebenfalls: Häufig werden sie unverändert und auch völlig unkommentiert montiert, wobei ihr Umfang bis zu Verszeilenlänge reichen kann, oder sie werden willkürlich zertrennt und ebenso unkommentiert in zufälliger Reihenfolge wieder zusammengefügt. Dadurch kommt es oft zu den für den *Grunge* typischen Verballhornungen von Phrasen oder einzelnen Wörtern, wobei die Verballhornung letzterer mitunter wieder bis hin zu neuen Wortbildungsprozessen wie etwa dem *Portemanteau* fortgeführt wird.

Aus diesem Vertextungsverfahren ergibt sich für den *Grunge* und seine Texte eine vielschichtige *patchwork*-Struktur von verschiedensten Kontexten. Die '*Grunge*-Lyrik' kann dadurch sowohl historische Zitate enthalten, ironische Parodien und scharfe Zeitkritik als

auch Sprachspiel, Ausdruck von Sinnverlust oder vom Verlust der eigenen Kommunikationsfähigkeit, oder sie verbleibt einfach nur als stimmungsvolles Enigma. Da die 'Pasticcio-Technik' den Großteil ihrer aus der Popmusiktextdichtungstradition entnommenen Zitate im vollen Bewusstsein um deren historische Dimension montiert, lassen sich in dieser Art der Textgestaltung auch viele Anknüpfungen an postmoderne (metatextuelle, selbstreflexive) Episteme ausfindig machen.

Die 'pathologischen Muster' des *Grunge Rock* sind gewissermaßen die Weiterführung der provokativen Negativästhetik des *Punk* mit anderen Mitteln: Während das Provokative und das soziale Engagement des *Punk* im *Grunge* unbedeutend wird, wird das Element der negativen Ästhetik im Gegenzug gestärkt und auch inhaltlich abgewandelt. Nicht mehr die Gesellschaft wird negativ illustriert – politische Repression, Abtreibung, Armut, Gewalt auf der Straße waren etwa die typischen Themen des *Punk* -, sondern im *Grunge* ist es der Mensch selbst mit seiner biologisch-organischen, mit seiner pathologischen und seiner existentialistischen Dimension. Demnach tauchen etwa in den Texten des *Grunge Rock* häufig die Namen von Krankheiten auf (ein 1992 auf dem Album *Incesticide* erschienenes Lied von *Nirvana* trägt etwa den Titel "*Aneurism*"), von Medikamenten ("*Lithium*") oder von Begriffen aus der Anatomie (siehe den Albumtitel '*In Utero*').

Ein besonderes 'pathologisches Muster' des *Grunge* liegt in einer Art *imitatio* manischer Stimmungsphasen, wie sie etwa von manisch depressiven Patienten durchlaufen werden. (Das Krankheitsbild der manischen Depression liegt in diesem Fall sowohl aufgrund der Biographie Kurt Cobains nahe als auch aufgrund bestimmter Hinweise im Text wie eben dem zuvor erwähnten Medikamentennamen.) Diese *imitatio* erfolgt durch die unmittelbare und stets unaufgelöst belassene Abfolge von positiven vom Text evozierten Konnotationen auf negative Konnotationen oder von logisch Erschließbarem auf logisch nicht mehr Auflösbares. Die Lyrik des *Grunge* entwickelt sich so beständig entlang des Musters von These und Antithese, die erwartete Synthese bleibt jedoch aus. Die Mehrheit der Texte endet darüber hinaus auf der negativen Konnotation bzw. auf dem Unlogischen, was für die Interpretation einen impliziten Glauben an deren Triumph nahe legt. Damit ist dieses pathologische Muster auch von entscheidender Bedeutung für die Gestalt des dem *Grunge* einschreibbaren Weltbildes.

Aus dieser dialektischen Struktur heraus entsteht jedoch eine starke Spannung im Leser/Hörer, der kein Lösungsangebot bekommt, das seinem an der herkömmlichen

Popmusiktextdichtung (des *mainstream*) herausgebildeten Erwartungshorizont entspricht. Diese Spannung zu überbrücken gelingt allerhöchstens über die 'Verlängerung' des Ausgedrückten in die eigene, ebenfalls keiner Logik folgende Gefühlswelt bzw. über die Fähigkeit, die einfach nicht zwingend logische oder erschließbare Beschaffenheit von Emotionen zu akzeptieren. In diesem Sinne sind die Texte des *Grunge Rock* sehr suggestiv: Sie zielen auf eine emotionale und nicht unbedingt auf eine logische Reaktion des Publikums ab.

Als zweiter, wesentlicher Katalysator für dieses Problem neben der 'Verlängerung in die persönliche Gefühlswelt' bietet sich der Ich-Sänger der Liedtexte an, der zwar als literarische 'Figur' anzusehen ist, der aber durch pseudobiographische Elemente und aufgrund der Gattungskonventionen von Popmusik (wo alleine aufgrund der Aufführungssituation eine enge Verknüpfung zwischen dem lyrischen Ich und der performierenden *persona* besteht) gut dazu geeignet ist, Authentizität zu suggerieren. Der *Grunge* rückt seinen Ich-Sänger massiv in den Mittelpunkt seiner Texte, in denen dieser dann als Sprachrohr für sein Publikum das oben beschriebene Spannungsgefühl artikulieren kann.

Beide dieser Strategien führen dazu, dass das Ich - sowohl das des Sängers als auch das des Rezipienten - mehr beachtet und so aufgewertet wird. Auf dem 'Ich', auf dem Einzelnen, liegt der Fokus dieser Popmusikströmung.

Diese Vertextungsverfahren – die genannten Kriterien der äußeren Form, die 'Pasticcio-Technik', die 'pathologischen Muster' und die (pseudo)biographischen Elemente im Text – sind charakteristisch für die Lyrik des *Grunge Rock*. In ihrer Gesamtheit konstituieren diese Elemente einen Prototyp, von dem je nach der von Liedtext zu Liedtext unterschiedlichen Gewichtung bzw. Kombination dieser vier zentralen Vertextungsverfahren miteinander abgewichen werden kann. Sie zeichnen maßgeblich für den markanten lyrischen Stil der *Grunge*-Dichtung verantwortlich: Die Betonung des Ichs, des (mitunter auf seine Restexistenz reduzierten) Individuums, und des synthetischen Montagecharakters tragender Konzepte eben dieses Individuums, seiner Gesellschaft und insbesondere der Jugendgesellschaft der 1990er Jahre, erfolgt etwa ebenso über diese Textgestaltungsmuster wie die Artikulation des Glaubensverlustes in jegliche sinnstiftenden Elemente. Daraus lässt sich auf ein implizites Weltbild weiterschließen, das durch seine Nähe zur postmodernen Episteme wohl eine Besonderheit in der Popmusiktextdichtung darstellt. Aber nicht nur aufgrund seines speziellen Weltbildes, sondern auch aufgrund seiner – in der Popkultur

üblicherweise mit finanzieller Erfolglosigkeit bestraften – Mißachtung von einer Vielzahl der eigenen Gattungskonventionen kommt dem *Grunge* eine besondere Position zu. Der *Grunge* nimmt sich Problemen an wie der Frage nach der Sinnhaftigkeit des Seins bzw. überhaupt nach einer Möglichkeit des Seins<sup>115</sup>, beschäftigt sich mit der Sprachlosigkeit der eigenen Generation oder mit den Problemen dichterischen Schaffens. Körper und Körperlichkeit werden zu wichtigen Reflexionsthemen erhoben, ihre Fehlbarkeiten und Unzulänglichkeiten werden mit ihren psychosozialen und emotionalen Konsequenzen vorgeführt. Der *Grunge* rüttelt ebenso am optimistischen Fortschrittsglauben des einsetzenden Globalisierungszeitalters wie am Mythos vom amerikanischen Traum. Beides sieht der *Grunge* als unwahr an und beklagt das Zerbrechen des Menschen, des Individuums, daran.

Diesem impliziten Weltbild entsprechend (und der allgemeinen Tendenz des *Grunge* zur Reduktion und Fragmentierung folgeleistend) konzentriert sich auch die Ebene des Textinhalts lediglich auf einige wenige, dafür aber umso 'elementarere' Basisthemen: Individuum und Gesellschaft, Liebe und Sexualität oder die Flucht in die Drogenillusion.

So wie das Thema von Liebe und Sexualität als Konzession an die Textdichtungstradition des *mainstream* zu sehen ist, ist die Thematik des Drogenmißbrauchs eine Anleihe aus der spezifischen 'lyrischen' Tradition von *Rock* und *Punk*. Während der *Grunge* mit der Wahl dieser beiden Themen die Synthese zwischen zwei wichtigen, aber ziemlich gegensätzlichen Popmusikströmungen herzustellen versucht, ist die Problematik von Individuum und Gesellschaft sein eigenes Anliegen.

Daneben bringt der *Grunge* noch zwei weitere eigenständige Themen hervor, die im Prinzip als Konsequenz der lyrischen Kommunikationssituation (in der Basiskonstellation) anzusehen sind: das 'Ich' und das 'Du'. Während ersteres sowohl das allgemeine (biologische) Individuum meint als auch das lyrische, singende Ich, spricht zweiteres das (implizierte) Publikum an. Die 'Ich-Konzeption' stellt dabei in den Texten des *Grunge Rock* das bei weitem gewichtigere Thema dar. Die Tatsache, dass sowohl das zur Hörer/Leser-Identifikation geeignete 'Ich' als auch das direkt-appellative 'Du' in den Rang eines eigenständigen Themas erhoben werden, belegt nicht nur noch einmal das Interesse des *Grunge* am einzelnen Menschen/Individuum selbst, sondern es verdeutlicht auch recht gut die suggestiven und persuasiven Fähigkeiten dieser Popmusikströmung.

---

<sup>115</sup> Vgl. Christoph Dallach und Thomas Huetlin, "Cobains Himmelfahrt". *Der Spiegel* 43/2002. 198.

Der *Grunge*, so scheint es, beschäftigt sich anstatt mit oberflächlichen Gefühlseligkeiten eher mit Grundfragen der menschlichen Existenz, mit dem Ich, mit dessen Gegenüber und mit dem Verhältnis dieser beiden zueinander. Selbst in seiner 'Liebeslyrik' widmet der *Grunge* dem Ich entscheidend mehr Raum und Reflexion als etwa dem Liebesgefühl an sich. Er geht sogar noch einen Schritt weiter und konnotiert das Liebesgefühl bzw. die daraus hervorgehende Beziehung zwischen Ich und Du negativ: mit dem Kontext der Zerstörung, der Schuld und der Krankheit.

Auch die Drogenthematik erscheint in erster Linie Ich-zentriert: Der *Grunge* sieht den Drogenkonsum im Gegensatz zur 'traditionellen' Popmusiktextdichtung als entspiritualisiertes und entmythisiertes Anästhetikum für das leidende Individuum. Der Drogenkonsum hat zwar auch für den *Grunge* negative Konsequenzen - er macht debil - , er wirkt aber mit weit größerem Gewicht positiv als ein willkommenes Instrumentarium zur Flucht aus dem sinnlos und hoffnungslos anmutenden Dasein. Die Alternativwelt der Drogenillusion als Heilmittel für das Ich ist damit die eigentliche *message* der Drogenthematik im *Grunge Rock*.

Nicht nur in dieser Frage, sondern überhaupt hinsichtlich aller Probleme, denen sich der *Grunge Rock* stellt, scheint die Flucht sein bevorzugter Lösungsansatz zu sein. Der *Grunge* zelebriert den Rückzug ins Innere, ins Intime und ins Kleine. Er macht sich stark für kleine und eng vertraute soziale Gemeinschaften und verabscheut im Gegenzug dazu den Tumult und die Oberflächlichkeit der Massen, die das Individuum für seine Leiden (die mit einer nicht immer überhörbaren Wehleidigkeit vorgetragen werden) verantwortlich macht. Aus der Distanz seiner Rückzugsposition heraus gelingt es dem *Grunge* jedoch auch, diesen 'anderen', den Massen, mit Ironie und sarkastischer Kritik ihre eigene Unzulänglichkeit und Heuchelei vor Augen zu führen. Allerdings bleibt dem *Grunge* aus seiner Ohnmacht heraus nicht mehr Möglichkeit, als auf die Forderungen der Gesellschaft mit Gewaltandrohungen zu antworten, die letzten Endes jedoch nie zu mehr entwachsen als zu lautstarkem, quengelndem Protest.

Wenngleich das Thema der Ich-Kozeption im *Grunge Rock* im Verhältnis zu den anderen Themen, die er behandelt übergewichtet ist, beschäftigt sich der *Grunge* insgesamt – vor allem im Vergleich zum eher monothematischen *mainstream* – mit einer Vielzahl von teils sogar stark 'auseinanderstrebenden' Inhalten. Damit steht er grundsätzlich in der Textdichtungstradition des *Punk Rock*, geht aber nicht wie dieser das Wagnis ein, in der Wahl seiner Textinhalte allzu radikal oder unkonventionell vorzugehen.

Die Elemente der Inhaltsebene des *Grunge* sind weder Themen von so allgemeiner noch von so spezifischer Relevanz, als dass sie nicht in zumindest einem Punkt Resonanz beim Publikum finden könnten – bei einem Publikum, das so breitgefächert wie möglich sein kann, vollkommen alters-, geschlechts- und schichtunabhängig. Dadurch wirkt der *Grunge* für sein Publikum relevant, funktional und vor allem – durch seine intensive Miteinbeziehung der Emotionsebene des lyrischen Ichs – authentisch. Nicht zuletzt deshalb gelingt es dem *Grunge Rock*, wenngleich er in mancher Hinsicht nicht entscheidend mehr tut als zwischen *mainstream* und *Punk Rock* eine Brücke zu schlagen, sich ein weit größeres funktionsgeschichtliches Wirkungspotential zu eröffnen als jenes, über das die beiden zuvor genannten Stilrichtungen für sich alleine verfügen können.

Damit gilt: Sowohl die Textgestaltungsebene als auch die Textinhaltsebene der 'Grunge-Lyrik' tragen nicht nur entscheidend dazu bei, dass der *Grunge* dem Zeit-Gruppenegeist der 1990er (wie er in 3.4. beschrieben wurde) entsprechen und so quasi als Zeitgeistphänomen seine Breitenwirkung entfalten konnte, sondern auch zu einem erweiterten funktionsgeschichtlichen Wirkungspotential, aus dem selbst heute noch geschöpft werden kann. Sowohl das 'Wie?' als auch das 'Was?' der Texte ist mitverantwortlich dafür, dass der *Grunge* zu Anfang der 1990er Jahre den *Punk Rock* wie auch den *mainstream*-Pop - und dies vor allem anderen - als dominante Stilrichtung aus den 1980ern überflügeln konnte und sich entgegen den Gesetzen des Popmusikmarktes zu einer neuen Strömung der Populärkultur entwickelte.

Des weiteren konnte durch diese Arbeit belegt werden, dass der Erfolg des *Grunge Rock* neben den Ebenen von Musik und Performanz zumindest zu gleichen Anteilen, wenn nicht sogar in größerem Ausmaß, auch der **Textebene** zuzuschreiben ist. Obwohl der *Grunge*, wie zu Anfang dieser Studie erwähnt, generell textlastiger ist als die meisten anderen Popmusikstile, beweist dies unbeeinträchtigt davon dennoch, dass die Bedeutung der Liedtexte für das Lied und seine Wirkung als gesamtes nicht unterschätzt werden darf. Gerade die 'weltbildgeladenen' Texte des *Grunge Rock* zeigen, dass erst die Textebene einem Lied seinen endgültigen Charakter und vor allem seine endgültigen Funktionen für sein Publikum verleihen kann, selbst wenn die Textebene mitunter unscheinbarer wirken mag als die beiden anderen Konstitutionsebenen der 'Kommunikationssituation Popmusik': Immerhin hat der Text auch mit dem 'Nachteil' zu kämpfen, dass er erst über den Intellekt erschlossen werden

muss, während Performanz und Musik bereits viel schneller über die optische bzw. akkustische Rezeption wirken können.

In diesem Sinne darf gegen Ende der vorliegenden Arbeit - durchaus mit ein wenig Pathos - eingemahnt werden, auch in der zukünftigen wissenschaftlichen Betrachtung von Popmusik den Text nicht stiefkindlich zu behandeln, ihn nicht in dieselbe Randlage zu drängen, wie sie das Individuum des *Grunge Rock* besetzt, und sich alleine den (vor allem in der Popmusik) häufig trivialen, aber oberflächlich ansprechenden 'anderen', will sagen den Faktoren Musik und Performanz, zu verschreiben.

Mit Ausblick auf die zukünftige wissenschaftliche Betrachtung von Popmusik und ihren Texten seien abschließend noch folgende Anmerkungen und Anregungen erlaubt: Ausgehend von meinen Erkenntnissen und 'Entdeckungen' während der Entstehung der vorliegenden Studie fände ich es wünschenswert, wenn die hier geleistete Basisarbeit zur ernsthaften, analytischen Erfassung des *Grunge Rock* weitergeführt werden könnte. Eine genauere Abhandlung z.B. von Performanz und Musik wäre nicht nur des holistischeren Bildes wegen sinnvoll, sondern auch darum anzustreben, um die dynamische Kommunikation zwischen den einzelnen Konstituentenebenen von Popmusik, ihre wechselseitige Interaktion, besser veranschaulichen zu können. Darüber hinaus wäre auch eine genauere Untersuchung der werkexternen Bedingungen von Popmusik rund um den *Grunge Rock* von Interesse, wie etwa der Medienberichterstattung, der Videopräsentation, des graphischen Erscheinungsbildes von CD-Covern, *booklets* oder Merchandising-Produkten etc.

Auch die Erforschung der zeit- und kulturhistorischen Kontexte des *Grunge Rock* sollte nach Möglichkeit ausgeweitet werden. Während für diese Arbeit noch lediglich *Nirvana* als Zentrum der *Grunge*-Bewegung im Blickpunkt standen, wäre es denkbar, dass eine Verbreiterung des Fokus auf andere Bands wie etwa *Pearl Jam*, die *Smashing Pumpkins*, *Sonic Youth* oder *R.E.M.* auch weitere relevante Erkenntnisse über diese Popkulturströmung zutage fördern könnte.

Ein ebenso wünschenswertes Projekt von etwas größerer Dimension wäre der Versuch, überhaupt eine Klassifizierung der hier als *fringe* bezeichneten Popmusik vorzunehmen. Dies wäre vor allem deshalb interessant, weil sich daraus auch die Wirkung und Einflussnahme des *Grunge Rock* auf spätere Popmusikstile wie auf den - mit einer nationalistischen Komponente versehenen - *Britpop* oder auf den von jeder Schwermütigkeit

wieder befreiten *Fun Punk* kalifornischer Prägung (zu finden etwa bei *Green Day*, *Offspring*, *No Doubt* etc.) ersehen ließe.

Was mir allerdings als nahezu dringlichste Notwendigkeit erscheint, wäre die Erarbeitung einer Art 'Kulturgeschichte' der Popmusik.

Die meisten Pop-Chroniken beschränken sich leider lediglich auf das Auflisten von Erscheinungsdaten, Hitparadenplatzierungen und biographischen Angaben über einzelne Popmusikschaffende, gelegentlich aufgelockert von Anekdoten oder Presseberichten. Zudem herrscht in ihnen eine für die wissenschaftliche Arbeit etwas ablenkende Tendenz zur Illustration vor.

Auf musikalischer Vergleichsarbeit basierende Chroniken lassen sich sogar noch seltener finden. Eine Chronik der Popmusik allerdings, die die verschiedensten Popmusikstile und deren 'Lyrik' auf ihre inhaltlichen Aussagen hin untersucht, auf ihre impliziten Normen, Werte und Weltanschauungen und ihre eventuelle Nähe (oder Ferne) zu den aus der Hochkultur bekannten Epistemen, gibt es meinem 'Ermittlungsstand' nach bislang überhaupt nicht.

Ein solches Werk hätte mir z.B. das Schreiben dieser Arbeit nicht nur erleichtern, sondern auch stark verkürzen können - insbesondere in den Abschnitten, wo ich auf einzelne (historische) Popmusikstile verweisen musste bzw. auf deren Traditionen und Kontexte. Im Fehlen eines derartigen (seriösen) Nachschlagewerks ist darum auch der Hauptgrund dafür zu sehen, dass ich in der Argumentationsstruktur der vorliegenden Untersuchung häufig 'Umwege' in Kauf nehmen musste und weiter ausholen, als ich es etwa für eine Arbeit tun hätte müssen, deren Thematik in der anerkannteren und bereits besser 'ausgeleuchteten' Hochkultur angesiedelt ist. Als Problem für meine Arbeit ist damit zwangsweise ein gewisser Verlust von 'Zielstrebigkeit' zu beklagen, der meiner Ansicht nach jedoch aus eben genanntem Grund nicht zu vermeiden war.

Gerade eine solche 'Kulturgeschichte der Popmusik', oder eine 'Philosophie der Popkultur' könnte dazu beitragen, die oft schwierig zu durchschauende weil sehr schnelllebige Popkultur zu verstehen und die Kluft zwischen scheinbar trivialem und hochstehendem Kulturschaffen ein wenig zu verringern.

Da Popkultur zudem zu einem wichtigen Anteil Jugendkultur ist, könnte ein solcher Brückenschlag auch die einschlägig bekannten Missverständnisse zwischen den Generationen überwinden helfen, die vielfach aus dem in einem neuen historischen, sozialen, ästhetischen

etc. Kontext stattfindenden Sozialisierungsprozess der Adoleszenzgeneration resultieren, während die Elterngeneration von anderen, älteren Kontexten geprägt wurde.

Zuletzt wäre eine derartige wissenschaftliche Erfassung von Popkultur dazu angetan, dass die Populärkultur genauso wie die Hochkultur als Spiegelbild ihrer Zeit funktionieren könnte. Bei ähnlich seriöser Darstellung könnte dann auch die Popmusik mit ihren Texten vermehrt dazu führen, die Betrachtung der Geschichte, der Gültigkeit bestimmter Episteme, von Zeitgeistphänomenen oder auch einfach nur von den allgemeinen Funktionsweisen der Literatur und deren Wirkungspotential im Wandel der Generationen um neue Erkenntnisse zu bereichern.

Die vorliegende Untersuchung kann in diesem Sinne zumindest als ein Beitrag zu einer solchen 'Kulturgeschichte' angesehen werden. Obwohl hier nur ein kleiner und relativ spezieller Abschnitt der Popkultur behandelt werden konnte, darf am Ende dieser Arbeit dennoch bemerkt werden, dass - zumindest für den Verfasser - neben den Texten des *Grunge Rock* und ihrer funktionsgeschichtlichen Wirkung auch dieses illustriert wurde: Erstens, dass selbst das Partikuläre und das scheinbare Triviale von allgemeiner kulturhistorischer Relevanz sein kann. Zweitens, und abschließend, dass die Literaturwissenschaft trotz ihrer Spezialisiertheit über ein probates und flexibel einsetzbares Instrumentarium dazu verfügt, um auch auf eher 'unbekanntem Terrain' Erkenntnisse von solcher Relevanz zu Tage zu fördern.

## **8. Bibliographie**

### **Verwendete Literatur und Werke**

#### **Primärliteratur**

Coupland, Douglas (1992). *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*. New York: St. Martin's Press.

Ellis, Bret Easton (1985). *Less Than Zero*. London: Random House.

Handke, Peter (1999). *Lucie im Wald mit den Dingsda: Eine Geschichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Handke, Peter (1966). *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*. edition suhrkamp 177. Frankfurt: Suhrkamp.

Hornby, Nick (1998). *About a Boy*. New York: Penguin Putnam.

Kureishi, Hanif (1991). *The Buddha of Suburbia*. London/New York: Penguin Books.

#### **Musik**

Ace of Base (1993). *All That She Wants*. Polydor/Universal Music.

Bryan Adams (1991). *Everything I Do (I Do It For You)*. A&M Reco/Universal Music.

Mariah Carey (1994). *Without You*. Sony Music.

Milli Vanilli (1990). *Girl I'm Gonna Miss You*. Bertelsmann Music Group.

Nirvana (1991). *Nevermind*. Geffen Music.

Nirvana (1993). *In Utero*. Geffen Music.

Right Said Fred (1992). *Don't Talk Just Kiss*. Bertelsmann Music Group.

Sex Pistols (1977). *Never Mind the Bollocks... Here's the Sex Pistols*. 3 Virgin U (Virgin).

## Sekundärliteratur

- Arias, José Ragué und Eco, Umberto (1978). *Pop: Kunst und Kultur der Jugend*. rororo-Sachbuch 7120. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Azerrad, Michael (1994). *Nirvana: Die wahre Kurt-Cobain-Story*. Höfen: Koch GmbH/Hannibal.
- Baudrillard, Jean (1995). "The Precession of Simulacra" [1978]. Brian Wallis, Hrsg. *Art after Modernism: Rethinking Representation*. Documentary Sources in Contemporary Art 1. 7. Aufl. New York: New Museum of Contemporary Art. 253-281.
- Bekten, William T., Hrsg. (1985). *The Other Shakespeare: Unexpurgated Edition: Romeo and Juliet*. Rhinebeck, NY: Bardavon Books.
- Black, Suzi (1994). *Nirvana Tribute: The Life and Death of Kurt Cobain: The Full Story*. London: Omnibus Press.
- Brockhaus (1991). *Brockhaus Enzyklopädie: in 24 Bänden*. 19., völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 16. Nos – Per. Mannheim: Brockhaus.
- Christgau, Robert (1998). *Grown Up All Wrong: 75 Great Rock and Pop Artists from Vaudeville to Techno*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press.
- Dahl, Erhard und Dürkob, Carsten, (1989). "Editorial". Erhard Dahl und Carsten Dürkob, Hrsg. *Rock-Lyrik: Exemplarische Analysen englischsprachiger Song-Texte*. Sprache und Theorie in der Blauen Eule 7. Essen: Verlag Die Blaue Eule. 9-11.
- Dallach, Christoph und Huetlin, Thomas (2002). "Cobains Himmelfahrt". *Der Spiegel* 43/2002. 198-200.
- Dietel, Gerhard (2000). *Wörterbuch Musik*. Deutscher Taschenbuch Verlag 2650. München: Deutscher Taschenbuch Verlag sowie Kassel: Bärenreiter.
- Dinzelbacher, Peter (1993). "Zur Theorie und Praxis der Mentalitätsgeschichte". Peter Dinzelbacher, Hrsg. *Europäische Mentalitätsgeschichte: Hauptthemen in Einzeldarstellungen*. Kröners Taschenausgabe 469. Stuttgart: Kröner. XV-XXXVII.
- Dürkob, Carsten (1989). "'... it doesn't matter what I say'? – 100 Jahre 'Pop-Musik' – 100 Jahre lyrics", Erhard Dahl und Carsten Dürkob, Hrsg. *Rock-Lyrik: Exemplarische Analysen englischsprachiger Song-Texte*. Sprache und Theorie in der Blauen Eule 7. Essen: Verlag Die Blaue Eule. 13-48.
- du Noyer, Paul, Hrsg. (1995). *The Story of Rock'n'Roll: The Year-by-Year Illustrated Chronicle*. New York: Carlton Books.

- Elicker, Martina (1997). *Semiotics of Popular Music: The Theme of Loneliness in Mainstream Pop and Rock Songs*. Buchreihe zu den Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 13. Tübingen: Narr.
- Faulstich, Werner (1978). *Rock-Pop-Beat-Folk: Grundlagen der Textmusik-Analyse*. Literaturwissenschaft im Grundstudium 7. Tübingen: Narr.
- Fluck, Winfried (1979). *Populäre Kultur: Ein Studienbuch zur Funktionsbestimmung und Interpretation populärer Kultur*. Amerikastudien: Studienband 2. Stuttgart: Metzler.
- Grether, Kerstin (1999). "Material Girls: Geschlechterkonstruktionen im Pop". Peter Kemper, Hrsg., *'alles so schön bunt hier': Die Geschichte der Popmusik von den Fünfzigern bis heute*. Stuttgart: Reclam, 1999. 297-305.
- Halperin, Ian, Wallace, May und Wallace, Max (1999). *Who Killed Kurt Cobain?: The Mysterious Death of an Icon*. New York: Citadel Press.
- Helmchen, Hanfried und Rafaelsen, Ole J. (1992). *Depression, Melancholie, Manie: Ein Buch für Kranke und Angehörige*. Stuttgart: TRIAS - Thieme Hippokrates Enke.
- Holert, Tom (1999). "Abgrenzen und durchkreuzen: Jugendkultur und Popmusik im Zeichen des Zeichens". Peter Kemper, Hrsg., *'alles so schön bunt hier': Die Geschichte der Popmusik von den Fünfzigern bis heute*. Stuttgart: Reclam. 21-33.
- Kunzmann, Peter, Burkhard, Franz-Peter und Wiedmann, Franz (2001). *dtv-Atlas Philosophie*. 9., aktualisierte Auflage. Deutscher Taschenbuch Verlag 3229. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Langhoff, Thomas (1999). "Video Killed the Radio Star: MTV und Clip-Kultur". Peter Kemper, Hrsg., *'alles so schön bunt hier': Die Geschichte der Popmusik von den Fünfzigern bis heute*. Stuttgart: Reclam, 1999. 228-240.
- David Lodge, (1977). "The Novelist at the Crossroads". Malcolm Bradbury, Hrsg. *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. Manchester: Manchester University Press/Rowman and Littlefield. 84-110.
- Müller-Zetzelmann, Eva (2000). *Lyrik und Metalyrik: Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 171. Heidelberg: Winter.
- Nünning, Ansgar, Hrsg. (1998). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze –*

- Personen - Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Rösing, Helmut (1998). "Musikalische Lebenswelten". Herbert Bruhn und Helmut Rösing, Hrsg. *Musikwissenschaft: Ein Grundkurs*. Rowohlts Enzyklopädie 55582. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 130-152.
- Rösing, Helmut und Barber-Kersovan, Alenka (1998). "Musikvermittlung in der modernen Mediengesellschaft". Herbert Bruhn und Helmut Rösing, Hrsg. *Musikwissenschaft: Ein Grundkurs*. Rowohlts Enzyklopädie 55582. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 364-389.
- Rösing, Helmut und Bruhn, Herbert (1998). "Musikwissenschaft". Herbert Bruhn und Helmut Rösing, Hrsg. *Musikwissenschaft: Ein Grundkurs*. Rowohlts Enzyklopädie 55582. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 9-14.
- Sandford, Christopher (1996). *Kurt Cobain*. New York: Carroll & Graf Publishers.
- Schmidt-Joos, Siegfried und Kampmann, Wolf (2002). *Pop-Lexikon*. Rororo-Sachbuch 61114. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Schuster, Peter (1991). *4ever: Die Geschichte der Beatles*. Stuttgart/Zürich: Belsler Verlag.
- Sommer, Roy (2000). "Funktionsgeschichten. Überlegungen zur Verwendung des Funktionsbegriffs in der Literaturwissenschaft und Anregungen zu seiner terminologischen Differenzierung". *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 41. 319-341.
- Stampf, Clemens K. M. (2002). *Der 'Werther-Effekt': Das Problem des Medieneinflusses auf Suizidhandlungen unter besonderer Berücksichtigung des Suizids von Kurt Cobain*. Wien: Univ., Dipl.-Arb.
- Vick, Andreas (1999). "Glanz und Glamour: Glitterlook und Bombastwelle der Siebziger". Peter Kemper, Hrsg., *'alles so schön bunt hier': Die Geschichte der Popmusik von den Fünfzigern bis heute*. Stuttgart: Reclam. 120-128.
- Walter, Klaus (1999). "Smells Like Teen Spirit: Grunge, Bewegung aus Seattle". Peter Kemper, Hrsg., *'alles so schön bunt hier': Die Geschichte der Popmusik von den Fünfzigern bis heute*. Stuttgart: Reclam. 286-296.
- Wilpert, Gero von, Hrsg. (1989). *Sachwörterbuch der Literatur*. 7., verb. u. erw. Aufl. Kröners Taschenausgabe 231. Stuttgart: Kröner.

## **Filme (Erwähnungen)**

Fincher, David, Director (1999). *Fight Club* [Film]. Los Angeles/New York: Twentieth Century Fox.

Stone, Oliver, Director (1994). *Natural Born Killers* [Film]. Los Angeles/New York: Warner Bros./Regency.

Tarantino, Quentin, Director (1992). *Reservoir Dogs* [Film]. Jersey: A Band Apart.

Tarantino, Quentin, Director (1994). *Pulp Fiction* [Film]. Jersey: A Band Apart/Miramax.

## **Appendix**

1. **HOLIDAYS IN THE SUN** (siehe Seite 37)

A cheap holiday in other people's misery!

I. I don't wanna holiday in the sun

I wanna go to the new Belsen

I wanna see some history

5 'Cos now I got a reasonable economy!

Refrain: Now I got a reason

Now I got reason

Now I got reason

And I'm still waiting

10 Now I got a reason

Now I got a reason

To be waiting

The Berlin wall

II. In censeround sound in a two inch wall

15 I was waiting for the communist call

I didn't ask for sunshine and I got world war three

I'm looking over the wall and they're looking at me !

Refrain: Oh I got a reason

Now I got a reason

20 Now I got a reason

And I'm still waiting

Now I got a reason

Now I got a reason

To be waiting

25 The Berlin wall

Ref. 2: They're staring all night and

They're staring all day

I had no reason to be here at all

But now I got a reason

30 It's no real reason and I'm waiting

At Berlin wall

I gotta go over the Berlin wall

I don't understand this bit at all

I gotta go over the Berlin wall

35 Ref. 2: Claustrophobia there's too much paranoia

There's too many closets I went in before

And now I got a reason it's no real reason

To be waiting !

The Berlin wall

40 Gotta go over the wall

I don't understand this bit at all

*(Zwischenworte variieren von Aufnahme zu Aufnahme oder fehlen sogar zur Gänze!)*

I gotta go over the Berlin wall.

I don't understand this bit at all

44 Please don't be waiting for me.

2. **BODIES** (siehe Seiten 35-37)

I. She was a girl from Birmingham

She just had an abortion

She was a case of insanity

Her name was Pauline she lived in a tree

5 She was a no one who killed her baby

	She sent her letters from the country		Body I'm not an animal
	She was an animal		Body I'm not an animal...
	She was a bloody disgrace!	34	I'm not an animal Mummy!
Refrain:	Body I'm not an animal!		
II. 10	Dragged on a table in a factory		<b>3. NO FEELINGS</b> (siehe Seiten 34-37)
	Illegitimate place to be	I.	I've seen you in the mirror when the story began
	In a packet in a lavatory		And I fell in love with you I love your mortal sin
	Die little baby screaming!		Your brains are locked away but I love your company
	Body screaming		I only ever leave you when you got no money
15	Fucking bloody mess	II. 5	I got no emotions for anybody else
	It's not an animal		You better understand I'm in love with myself
	It's an abortion		Myself
Refrain:	Body I'm not an animal		My beautiful self
	Mummy I'm not an abortion !		
20	Ref. 2: Throbbing squirm	Refrain:	And no feelings
	gurgling bloody mess	10	No feelings
	I'm not a discharge		No feelings for anybody else
	I'm not a loss in protein	III.	Hello and goodbye and a runaround sue
	I'm not a throbbing squirm		You follow me around like a pretty pot of glue
III. 25	Fuck this and fuck that		I kick you in the head you got nothing to say
	Fuck it all and fuck the fucking brat	15	Get out of the way 'cos I gotta get away
	She don't wanna baby that looks like that		
	I don't wanna baby that looks like that	IV.	You never realize I take the piss out of you
Refrain:	Body I'm not an animal		You come up and see me and I'll beat you black and blue
30	Body I'm not an abortion		Okay
	Body I'm not an animal		

	I'll send you away	I.	Lie lie lie lie liar you lie lie lie lie lie lie
20	Refrain: No feelings		Tell me why
	No feelings		Tell me why why you have to lie
	No feelings for anybody else		Should've realized that you
	Except for myself my beautiful self dear	5	Should've told the truth
			Should've realized
v.	There ain't no moonlight after midnight		You know what I'll do.
25	I see you stupid people out looking for delight	Refrain:	You're in suspension
	Well I'm so happy I'm feeling so fine		You're a liar
	I'm watching all the rubbish, you're wasting my time	II. 10	Now I wanna know know know know
vi.	I look around your house you got nothing to steal		I wanna known
	I kick you in the brains when you get down to kneel		why you never look me in the face
			Broke a confidence just to please your ego
30	And pray		Should've realized
	you pray to your god	15	You know what I know
Refrain:	No feelings	Refrain:	You're in suspension
	No feelings		You're a liar
	No feelings for anybody else	Ref. 2:	I know where you go everybody you know
35	No feelings		I know everything that you do or say
	No feelings	20	So when you tell lies
	No feelings for anybody else		I'll always be in your way
	Except for myself		I'm nobody's fool and I know all
	Your daddy's gone away		'cos I know what I know
40	Be back another day		You're in suspension
41	See his picture hanging on your wall.	25	You're a liar
			You're a liar
4.	<b>LIAR</b> (siehe Seiten 34; 37)		You're a liar, lie...

			You got your brains dehydrated
III.	Lie lie lie liar you lie lie lie lie		
	I think you're funny you're funny ha ha	Refrain:	Problem problem problem
30	I don't need it don't need your blah blah	20	The problem is you
	Should've realized I know what you are		What you gonna do with your problem
			The problem is you
Refrain:	You're in suspension (3x wiederholt)		Problem, problem.
33	You're a liar (3x wiederholt)		
		Refrain:	Problem problem problem
<b>5.</b>	<b>PROBLEMS</b> (siehe Seite 37)	25	The problem is you
I.	Too many problems oh why I am here	V.	In a death trip I ain't automatic
	I need to be me cos you're all to clear		You won't find me just staying static
	Well and I can see there's something wrong with you		Don't you give me any orders
	But what do you expect me to do ?		For people like me there is no order
II. 5	At least I gotta know what I wanna be	VI. 30	Bet you thought you had it all worked out
	Don't come to me if you need pity		Bet you thought you knew what I was about
	Are you lonely you got no one		Bet you thought you solved all your problems
	You got your body in suspension		But you are the problem
Refrain:	That's the problem problem problem	Refrain:	Problem problem problem
10	The problem is you	35	The problem is you
III.	Eat your heart out on a plastic tray		What you gonna do with your problem
	You don't do what you want then you'll fade away		I'll leave it to you
	You won't find me working nine to five		The problem is you
	It's too much fun being alive		Oh what you gonna do
IV. 15	I'm using my feet for my human machine	Ref. 2: 40	They know a doctor gonna take you away
	You won't find me living for the screen		They take you away and throw away the key
	Are you lonely all needs catered		They don't want you and they don't want me
			You got a problem the problem is you

	Problem what you gonna do?		
45	Problem are you, the	v.	Oh god save history
	Problem are you, the		God save your mad parade
47	Problem, problem...		Oh lord god have mercy
			All crimes are paid
<b>6.</b>	<b>GOD SAVE THE QUEEN</b> (siehe S. 32-37)	25	Refrain: When there's no future how can there be sin
I.	God save the queen		We're the flowers in the dustbin
	Her fascist regime		We're the poison in your human machine
	It made you a moron		We're the future your future
	A potential H-bomb !	VI.	God save the queen
II. 5	God save the queen	30	We mean it man
	She ain't no human being		We love our queen
	There is no future		God saves
	In England's dreaming	VII.	God save the queen
Refrain:	Don't be told what you want		We mean it man
10	Don't be told what you need	35	There is no future
	There's no future no future		In England's dreaming
	No future for you	Ref. 2:	No future
III.	God save the queen		No future
	We mean it man		No future for you
15	We love our queen	40	No future
	God saves		No future
IV.	God save the queen		No future for me
	'Cos tourists are money		No future
	And our figurehead		No future
20	Is not what she seems	45	No future no future for you
		46	No future no future for you

Right now! Ha, ha!

**7. SEVENTEEN** (siehe S. 37)

I. You're only 29  
Got a lot to learn  
But when your mummy dies  
She will not return

II. 5 We like noise it's our choice  
It's what we wanna do  
We don't care about long hair  
I don't wear flares

III. See my face not a trace  
10 No reality  
I don't work I just speed  
That's all I need

Refrain: I'm a lazy sod

I'm a lazy sod

15 I'm a lazy sod

I'm so lazy

I'm a lazy sod

I'm a lazy sod

I'm a lazy sod

20 I can't even be bothered

Lazy

**8. ANARCHY IN THE U.K.** (siehe S. 36-37)

I. I am an antichrist

I am an anarchist

Don't know what I want

5 But I know how to get it

I wanna destroy the passerby

Refrain: 'Cause I wanna be anarchy

No dog's body!

II. Anarchy for the U.K

10 It's coming sometime and maybe

I give a wrong time stop at a traffic line

Your future dreaming is a shopping scheme

Refrain: 'Cause I wanna be anarchy

In the city

III. 15 How many ways to get what you want

I use the best

I use the rest

I use the enemy

I use anarchy

20 Refrain: 'Cause I wanna be anarchy

It's the only way to be

IV. Is this the M.P.L.A.?

Or is this the U.D.A.?

Or is this the I.R.A.?

25 I thought it was the U.K.

Or just another country

	Another council tenancy	Ref. 2:	For there's a mystery
			Under the sea
Refrain:	I wanna be anarchy!		Under water
	I wanna be anarchy!		
30	Know what I mean?	20	Come share it
	I wanna be anarchist	Refrain:	Submission going down down
	Get pissed		Dragging me down
33	Destroy!		Submission
			I can't tell ya what I've found
<b>9.</b>	<b>SUB-MISSION</b> (siehe S. 34-37)	25	Ref. 2: 'Cos it's a secret
I.	I'm on a submarine mission for you baby		Under the water
	I feel the way you were going		Under the sea
	I picked you up on my TV screen		Octopus Rock
	I feel your under-current flowing	III.	Got me pretty deep baby
5	Refrain: Submission going down down	30	I can't figure out your watery love
	Dragging me down		I got to solve your mystery
	Submission		You're sitting it out in heaven above
	I can't tell ya what I found	Refrain:	Submission going down down
II.	You've got me pretty deep baby		Dragging me down
10	I can't figure out your watery love	35	Submission
	I got to solve your mystery		I can't tell ya what I've found
	You're sitting it out in heaven above	Chor:	Submission
Refrain:	Submission going down down		Submission
	Dragging me down		Going down down under the sea
15	Submission	40	I wanna drown down under the water
	I can't tell ya what I found	41	Going down down under the sea.

**10. PRETTY VACANT** (siehe S. 37)

I. There's no point in asking you'll get no reply  
Oh just remember I don't decide  
I got no reason it's all too much  
You'll always find us out to lunch

5 Refrain: Oh we're so pretty

Oh so pretty

We're vacant

Oh we're so pretty

Oh so pretty

10 A vacant

II. Don't ask us to attend 'cos we're not at all

there

Oh don't pretend 'cos I don't care

I don't believe illusion 'cos too much is real

So stop you're cheap comment 'cos we know  
what we feel

15 Refrain: Oh we're so pretty

Oh so pretty

We're vacant

Oh we're so pretty

Oh so pretty

20 We're vacant

Oh we're so pretty

Oh so pretty

Ah but now and we don't care

III. There's no point in asking you'll get no reply

25 Oh just remember I don't decide

I got no reason it's all too much

You'll always find me out to lunch

We're out on lunch

Refrain: Oh we're so pretty

30 Oh so pretty we're vacant

Oh we're so pretty

Oh so pretty we're vacant

Oh we're so pretty

Oh so pretty ah

35 But now and we don't care

Ref. 2.: We're pretty

A pretty vacant

We're pretty

A pretty vacant

40 We're pretty

A pretty vacant

We're pretty

A pretty vacant

We're pretty

45 A pretty vacant

46 And we don't care

**11. NEW YORK** (siehe S. 34-37)

I. An invitation from New York

	You're made in Japan from cheese and chalk	25	Cheap thrills
	You're hipy tarts' hero 'cos you put on a bad show		
	You put on a bad show, oh don't it show	Ref. 2:	Anadins, Aspros, anything
			You're condemned to eternal bullshit
5 Ref. 1:	Still out on those pills		You're sealed with a kiss
	Oh do you remember?		Kiss me.
II.	Think it's well playing Max's kansas	30	A kiss a kiss you're sealed with a kiss
	You're looking bored		Ah, looking for a kiss you're coming to this
	And you're acting flash		I wanna kiss anything
10	With nothing in your gut you better keep your mouth shut	34	Oh kiss this
	You better keep your mouth shut		eh boy!
	In a rut	<b>12.</b>	<b>E.M.I.</b> (siehe S. 37)
Refrain 1:	Still out on those pills	I.	There's unlimited supply
	Do the sambo		And there is no reason why
III. 15	You're four years on and you still look the same		I tell you it was all a frame
	I think it's about time you changed your brain		They only did it 'cos of fame!
	You're just a pile of shit, you're coming to this	5	Who ?
	Ya poor little faggot, you're sealed with a kiss	Refrain:	E.M.I.
	Kiss me...	II.	Too many people had the suss
			Too many people support us
			An unlimited amount
IV. 20	Think it's well playing in Japan	10	Too many outlets in and out
	When everybody knows Japan is a dishpan		Who ?
	You're just a pile of shit, you're coming to this		
	You poor little faggot, you're sealed with a kiss...	Refrain:	E.M.I.
		Ref. 2:	And sir and friends are crucified
Refrain 1:	Still out on those pills		

	A day they wish that we had died		
15	We are an addition	v.	Unlimited edition
	We are ruled by none		With an unlimited supply
	Never ever never!	30	That was the only reason
			We all had to say goodbye !
III.	And you thought that we were faking		
	That we were all just money making	Chor:	Unlimited supply ( <i>E.M.I.</i> )
20	You do not believe we're for real		There is no reason why ( <i>E.M.I.</i> )
	Or you would lose your cheap appeal ?		I tell you it was all a frame ( <i>E.M.I.</i> )
		35	They only did it 'cos of fame! ( <i>E.M.I.</i> )
IV.	Don't you judge a book just by the cover		I do not need the pressure ( <i>E.M.I.</i> )
	Unless you cover just another		I can't stand the useless fools! ( <i>E.M.I.</i> )
	And blind acceptance is a sign		Unlimited supply ( <i>E.M.I.</i> )
25	Of stupid fools who stand in line		Hello E.M.I.
	Like	40	Goodbye A&M
Refrain:	E.M.I.		

13.	<b>GIRL I'M GONNA MISS YOU</b> (siehe S. 50-53)	20	Now I can't erase those memories
I.	I knew it from the start you would break my heart  But still I had to play this painful part	VI.	Like a fairy tale you are so unreal  You left a scar that's so hard to heal
II.	You wrapped me 'round your itty-bitty finger with your magic smile  You kept me hangin' on a lovers cross a while	VIII. 24	When you had a taste of paradise  Back on earth can't feel as cold as ice  I'm gonna miss you
III. 5	You put your spell on me, took my breath away  But there was nothin' I could do to make you stay  I'm gonna miss you	26	I miss you ...  <i>(Refrain wird wiederholt)</i>
IV.	All the love I feel for you  Nothing could make me change my point of view	<b>14.</b> (siehe S. 51-53)	<b>EVERYTHING I DO (I DO IT FOR YOU)</b>  I. Look into my eyes - you will see  What you mean to me
10	Oh girl, I'm gonna miss you baby	II.	Search your heart - search your soul  And when you find me there you'll search no more
Refrain:	Giving all the love I feel for you  Couldn't make you change your point of view  You're leavin'  Now I'm sittin' here wastin' my time	Refrain: 5	Don't tell me it's not worth tryin' for  You can't tell me it's not worth dyin' for  You know it's true  Everything I do - I do it for you
15	I just don't know what I should do  It's a tragedy for me to see the dream is over  And I never will forget the day we met  Girl I'm gonna miss you	III. 10	Look into my heart - you will find  There's nothin' there to hide
V.	Like a honey bee you took the best of me	IV.	Take me as I am - take my life  I would give it all I would sacrifice

**Appendix**

**Mainstream:** *Everything I Do (I Do it For You)*  
*Don't Talk Just Kiss*

(Bryan Adams – 1991)  
 (Right Said Fred - 1992)

Refrain: Don't tell me it's not worth fightin' for I can't help it there's nothin' I want more 15 Ya know it's true Everything I do - I do it for you	II. 10	Ooh yeah, there's people there's love You and I both apply to the above The one and only reason is fun fun fun Well baby, we've only just begun
Refrain 2: There's no love - like your love And no other - could give more love There's nowhere - unless you're there 20 All the time - all the way	Refrain: 15	So don't talk just kiss We're beyond words and sound Don't talk just kiss Let your tongue fool around
Refrain: You can't tell me it's not worth tryin' for I can't help it there's nothin' I want more I would fight for you - I'd lie for you Walk the wire for you - Yeah I'd die for you 25 Ya know it's true 26 Everything I do - I do it for you	III. 20 Refrain: 25	Huh-huh we're wasting precious time Don't talk, kiss, make it mine The one and only reason is fun fun fun Well baby, we've only just begun Don't talk just kiss We're beyond words and sound Don't talk just kiss Let your tongue fool around
15. <b>DON'T TALK JUST KISS</b> (siehe S. 51-53)		
I. Ah yeah, surrender me a kiss Let me lose on you inch by inch The one and only reason is fun fun fun Well baby, we've only just begun	30	Come on, come on, come on, come on Fool around Surrender your love to me So don't talk just kiss We're beyond words and sound
Refrain: 5 Don't talk just kiss We're beyond words and sound Don't talk just kiss Let your tongue fool around Let's fool around	33	Don't talk just kiss Let your tongue fool around Let's fool around what d'you say? [4x] What would you say?

- 
16. **ALL THAT SHE WANTS** (siehe S. 50-53)
- She leads a lonely life
- She leads a lonely life
- I. When she woke up late in the morning light  
And the day had just begun
- 5 She opened up her eyes and thought  
Oh what a morning
- II. It's not a day for work  
It's a day for catching tan  
Just laying on the beach and having fun
- 10 She's going to get you
- Refrain: All that she wants is another baby  
She's gone tomorrow boy  
All that she wants is another baby  
All that she wants is another baby
- 15 She's gone tomorrow boy  
All that she wants is another baby  
(*All that she wants - all that she wants*)
- III. So if you are in sight and the day is right  
She's the hunter you're the fox
- 20 The gentle voice that talks to you  
won't talk forever
- IV. It is a night for passion  
'Cause the morning means goodbye
- Beware of what is flashing in her eyes
- 25 She's going to get you
- 26 Refrain: All that she wants...
17. **WITHOUT YOU** (siehe S. 51-53)
- I. No I can't forget this evening  
Nor your face as you were leaving  
But I guess that's just the way  
The story goes
- 5 You always smile  
But in your eyes  
Your sorrow shows  
Yes it shows
- II. No I can't forget tomorrow  
10 When I think of all my sorrow  
When I had you there  
But then I let you go  
And now it's only fair  
That I should let you know
- 15 What you should know
- Refrain: I can't live  
If living is without you  
I can't live  
I can't give anymore

20 I can't live  
If living is without you  
I can't give  
I can't give anymore

iii. Well I can't forget this evening  
25 Nor your face as you were leaving  
But I guess that's just the way  
The story goes  
You always smile  
But in your eyes

30 Your sorrow shows  
Yes it shows

Refrain: I can't live  
If living is without you  
I can't live

35 I can't give anymore  
I can't live  
If living is without you  
I can't live

39 I can't give anymore

- 18. IN BLOOM** (siehe S. 9; 59ff.; 71)
- Every line ends in rhyme. (*I don't know why*).
- I. Sell the kids for food. *Less is more, love is blind (I don't know why)*.
- Weather changes moods.
- Spring is here again. 5 Refrain 1: Stay. Stay away! [x3]
- Reproductive glands.
- 5 Refrain: He's the one *Give an inch, take a smile (I don't know why)*.
- who likes all the pretty songs. *Fashion shits, fashion stile (I don't know why)*.
- And he likes to sing along. *Throw it out and keep it in (I don't know why)*.
- And he likes to shoot his gun. *Have to have poison skin (I don't know why)*.
- But he knows not what it means.
- 10 Knows not what it means. 10 Refrain: Stay. Stay away! [x3]
- Yeah.
- Refrain 2: I don't know why.
- II. We can have some more. *I don't know why*.
- Nature is a whore.
- Bruises on the fruit. Refrain 1: Stay. Stay away! [x3]
- 15 Tender age in bloom. 15 *Monkey see, monkey do (I don't know why)*.
- Refrain: He's the one *I'd rather be dead than cool. (I don't know why)*.
- who likes all the pretty songs. *Every line ends in rhyme (I don't know why)*.
- And he likes to sing along. *Less is more, love is blind (I don't know why)*.
- And he likes to shoot his gun.
- 20 But he knows not what it means. Refrain 1: Stay. Stay away! [x5]
- Knows not what it means.
- 22 Yeah. (*Refrain 2 und Refrain werden wiederholt*)
- 20 *God is gay!*
- 19. STAY AWAY** (siehe S. 9; 61ff.; 79)
- I. *Monkey see, monkey do (I don't know why)*.
- I'd rather be dead than cool. (I don't know why)*.

**20. SOMETHING IN THE WAY**

(siehe S. 9; 64ff.)

- I. Underneath the bridge  
 The tarp has sprung a leak  
 And the animals I've trapped  
 Have all become my pets
- 5 And I'm living off of grass  
 And the drippings from the ceiling  
 It's ok to eat fish  
 Cause they don't have any feelings

Refrain: Something in the way  
 hmmhmmm

- 10 Something in the way, yeah  
 hmmhmmm

*(Refrain und Strophe wiederholt)***21. PENNYROYAL TEA** (siehe S. 69-78)

- I. I'm on my time with everyone  
 I have very bad posture
- Refrain: Sit and drink Pennyroyal Tea  
 Distill the life that's inside of me
- 5 Sit and drink Pennyroyal Tea  
 I'm anemic royalty
- II. Give me a Leonard Cohen afterworld  
 So I can sigh eternally

Refrain: I'm so tired I can't sleep

- 10 I'm a liar and a thief

Sit and drink Pennyroyal Tea

I'm anemic royalty

- III. I'm on warm milk and laxatives

14 Cherry-flavored antacids

*(Refrain wird wiederholt)***22. ON A PLAIN** (siehe S. 9; 82-87)

- I. I'll start this off  
 Without any words  
 I got so high that  
 I scratched 'til I bled

5 Refrain 1: Love myself

Better than you  
 I know it's wrong  
 So what should I do?

- II. The finest day  
 10 That I've ever had  
 Was when I learned  
 To cry on command

Refrain 1: Love myself

Better than you  
 15 I know it's wrong  
 So what should I do?

Refrain 2: I'm on a plain

I can't complain  
 I'm on a plain

- 
- 20 III. My mother died  
Every night  
It's safe to say  
Don't quote me on that
- Refrain 1: Love myself  
25 Better than you  
I know it's wrong  
So what should I do?
- IV. The black sheep got  
Blackmailed again  
30 Forgot to put  
On the zip code
- Refrain 1: Love myself  
Better than you  
I know it's wrong  
35 So what should I do?
- Refrain 2: I'm on a plain  
I can't complain  
I'm on a plain
- Refrain 3: Somewhere I have heard this before  
40 In a dream my memory has stored  
As defense I'm neutered and spayed  
What the hell am I trying to say?
- V. It is now time  
To make it unclear  
45 To write off lines  
That don't make a sense
- Refrain 1: Love myself  
Better than you  
I know it's wrong  
50 So what should I do?
- VI. One more special  
Message to go  
And then I'm done  
And I can go home
- 55 Refrain 1: Love myself  
Better than you  
I know it's wrong  
So what should I do?
- Refrain 2: I'm on a plain  
60 I can't complain  
I'm on a plain  
I can't complain  
I'm on a plain  
I can't complain  
65 I'm on a plain  
I can't complain  
I'm on a plain  
68 I can't complain
- 23. LITHIUM** (siehe S. 9; 74; 87-94; 97; 135)
- I. I'm so happy.  
Cause today I found my friends.  
They're in my head.
- II. I'm so ugly.

---

5	But that's ok. 'Cause so are you. We've broke our mirrors.		I'm not gonna crack!
III.	Sunday morning. Is everyday for all I care. And I'm not scared.	IX.	I'm so happy. Cause today I found my friends. They're in my head.
10 IV.	Light my candles. In a daze 'cause I've found god.	X.	I'm so ugly. But that's ok. 'Cause so are you. We've broke our mirrors.
Refrain 1:	Yeah!	40 XI.	Sunday morning. Is everyday for all I care. And I'm not scared.
V:	I'm so lonely. And that's ok.	XII.	Light my candles In a daze 'cause I've found god.
15	I shaved my head. And I'm not sad.	45	Yeah!
VI.	And just maybe. I'm to blame for all I've heard. And I'm not sure.	<b>24.</b>	<b>COME AS YOU ARE</b> (siehe S. 9; 94-97)
VII.	I'm so excited. I can't wait to meet you there. And I don't care.	I.	Come, as you are. As you were. As I want you to be.
VIII.	I'm so horny. That's OK. My will is good.	II.	As a friend.
25 Refrain 1:	Yeah!	5	As a friend. As an old enemy.
Refrain 2:	I like it. I'm not gonna crack! I miss you. I'm not gonna crack!	III.	Take your time. Hurry up. The choice is yours. Don't be late.
30	I love you. I'm not gonna crack! I kill you.	10 IV.	Take a rest. As a friend.

		Oh no, I know
Refrain 1:	As an old memory, memory, memory, memory.	a dirty word
V.	Come. Dowsed in mud.	Refrain 1: Hello, hello, hello, hello... how low?
	Soaked in bleach.	
15	As I want you to be.	10 Refrain 2: With the lights out
		it's less dangerous!
VI.	As a trend.	Here we are now
	As a friend.	Entertain us!
	As an old memory, memory, memory,	I feel stupid
Refrain 1:	memory.	15 and contagious!
		Here we are now
Refrain 2:	And I swear that I don't have a gun.	Entertain us!
20	No I don't have a gun.	A mulatto!
	No I don't have a gun.	An albino!
		20 A mosquito!
Refrain 1:	Memory, memory, memory, memory	My Libido!
		Yeah!
Refrain 2:	And I swear that I don't have a gun.	
	No I don't have a gun.	III. I'm worse at what
25	No I don't have a gun.	I do best.
	No I don't have a gun.	25 And for this gift
	No I don't have a gun.	I feel blessed.
28	Refrain 1: Memory, memory...	IV. Our little group
		has always been
		and always will
<b>25.</b>	<b>SMELLS LIKE TEEN SPIRIT</b>	30 until the end.
	(siehe S. 9; 97-104; 106; 117)	
I.	Load up our guns	Refrain 1: Hello, how low?
	Bring your friends	
	It's fun to lose	
	And to pretend	Refrain 2: With the lights out
5 II.	She's over-bored	it's less dangerous!
	And self-assured	Here we are now

35	Entertain us! I feel stupid and contagious! Here we are now Entertain us!	60	My Libido! A denial! A denial!
40	A mulatto! An albino! A mosquito! My Libido! Yeah!	63	A denial!
45	v. And I forget Just why I taste. Oh yeah, I guess it makes me smile.	<b>26.</b>	<b>HEART SHAPED BOX</b> (siehe S. 104-114; 123)
vI.	I found it hard.	I.	She eyes me like a pisces when I am weak I've been locked inside your Heart-Shaped box for a week I was drawn into your magnet tar pit trap I wish I could eat your cancer when you turn black
50	It was hard to find. Oh well, whatever, nevermind.	5	Refrain: Hey Wait I've got a new complaint Forever in debt to your priceless advice Hate
Refrain 1:	Hello, hello, hello, hello... how low?	10	Haight I've got a new complaint Forever in debt to your priceless advice Hey Wait
55	Refrain 2: With the lights out it's less dangerous! Here we are now Entertain us! I feel stupid and contagious!	15	I've got a new complaint Forever in debt to your priceless advice
60	Here we are now Entertain us! A mulatto! An albino! A mosquito!	II.	Meat-eating orchids forgive no one just yet Cut myself on angel's hair and baby's breath Broken hymen of your highness I'm left black
		20	Throw down your umbilical noose so I can climb right back

(I. Strophe und Refrain wird wiederholt)

---

		iii.	I'm not like them
			But I can pretend
			The sun is gone
27.	<b>DUMB</b> (siehe S. 114-121)	30	But I have a light
i.	I'm not like them		The day is done
	But I can pretend		But I'm having fun
	The sun is gone		I think I'm dumb
	But I have a light		Or maybe just happy
5	The day is done	35	Refrain: Think I'm just happy
	But I'm having fun		
	I think I'm dumb	Chor:	Think I'm just dumb
	Or maybe just happy	37	I think I'm dumb...
Refrain:	Think I'm just happy...		
10	ii. My heart is broke		
	But I have some glue		
	Help me inhale		
	And mend it with you		
	We'll float around		
15	And hang out on clouds		
	Then we'll come down		
	And have a hangover		
Refrain:	Have a hangover...		
Refrain 2:	Skin the sun		
20	Fall asleep		
	Wish away		
	The soul is cheap		
	Lesson learned		
	Wish me luck		
25	Soothe the burn		
	Wake me up		