

„Know she breaks“ Das Sirenen-Motiv in Popsongs

DANIELA CHANA
Wien

Abstract

Das antike Motiv der Sirene als unheilbringende Verführerin hat bis in die heutige Populärkultur überdauert. Im vorliegenden Artikel werden vier Popsongs mit Erscheinungsjahren von 1970 bis 2003 vergleichend untersucht, die sich dieser faszinierenden mythologischen Figur auf verschiedene Arten annähern: *There there* von Radiohead, *Song to the Siren* von Tim Buckley, *Siren* von Tori Amos sowie *Sirena* von Calexico. Der Fokus der Besprechung wird dabei auf zwei Punkten liegen: Erstens, welche Gefühle werden durch Musik und Text (und in einem Fall: Video) transportiert, wie halten sich Erregung und Schmerz dabei die Waagschale – überwiegt im Gesamteindruck der Freudentaumel oder doch die verurteilende Moral? Zweitens soll gezeigt werden, welche Schlussfolgerung sich daraus für die Sirene ergibt: Bleibt sie in einer Täterin-Opfer-Dichotomie gefangen oder kann sie als ebenso Glück spendende und/oder selbst tragische Figur von ihrer vermeintlichen Schuld entlastet werden?

Keywords: Pop-Musik; Pop-Lyrics; Musikvideo; Radiohead; Buckley, Tim; Amos, Tori; Calexico; Sirene, mythologisch-literarische Darstellung

Es fällt nicht leicht, die mythologische Figur der Sirene zu betrachten, ohne darin eine unangenehme Schuldzuweisung zu vermuten. Dass zwei Menschen sich einander emotional und/oder körperlich nähern, sollte eigentlich keinen Raum für Verurteilungen lassen, aber Konventionen verschiedenster Art erzeugen manchmal ein Rechtfertigungsbedürfnis. Die Ausrede, mit Absicht und Berechnung verführt worden zu sein, kann für denjenigen entlastend sein, der sich ihrer bedient, während sie für die andere beteiligte Person verheerende Auswirkungen haben kann. Die Popsongs, die in diesem Artikel besprochen werden, haben gemeinsam, dass sie das antike Motiv der Sirene aufgreifen und auf moderne Beziehungen anwenden. Dabei wird sich zeigen, dass die jeweiligen Zugänge und Einbettungen sehr unterschiedlich ausfallen, sodass sich insgesamt ein vielschichtiges, differenziertes Bild ergibt: In verschiedenen Abstufungen zwischen Ironie und Tragik wird uns die Sirene begegnen, eine vereinfachende Dichotomie von kalter Verführerin und willenlosem Opfer ergibt sich daraus jedoch kein einziges Mal.

Die breit gestreuten Erscheinungsjahre der besprochenen Lieder (1970 bis 2003) zeigen,

wie konstant der Mythos in der Popmusik der Gegenwart noch präsent ist. Bewusst werden die einzelnen Songs in diesem Aufsatz nicht in chronologischer Reihenfolge diskutiert, sondern in einen Sinnzusammenhang gestellt. In einem Fall, nämlich Radioheads *There there*, wird zudem der Videoclip in die Besprechung miteinbezogen, da er wesentlich zum Verständnis des Songs beiträgt und sich in der Zusammenschau aus Text, Musik und visueller Darstellung ein besonders reizvolles Gesamtkunstwerk ergibt.

Sehnsucht nach neuem Glanz – Radiohead *There there*

Einen skeptischen und ernüchterten Blick auf die Verführungskraft der Sirene liefert die britische Rockband Radiohead in ihrem Song *There there*, welcher 2003 auf ihrem Album *Hail to the Thief* erschien. Um den Song in seiner Komplexität erfassen zu können, lohnt es sich, zunächst den Videoclip (Hopewell, 2003) zu analysieren. Hier sehen wir anfangs den Leadsänger der Band, Thom Yorke, in dunkler Kleidung durch einen düsteren, verwunschenen Wald gehen. Ein geheimnisvolles Leuchten irgendwo zwischen den Bäumen hat

sein Interesse geweckt und zieht ihn in seinen Bann, jedoch bewegt er sich nur mühevoll fort, hinkend und in gebückter Haltung, als würde ihm die Kraft fehlen. Während er den Blick konsequent auf den Boden gerichtet hat, entdeckt er allerlei Sonderbares: Hasen, Ziesel und Käuzchen tragen altmodische Menschenkleidung und wohnen in winzigen Häusern zwischen dem Wurzelwerk, essen und trinken aus Puppengeschirr. Die Szenen, die er beobachtet, wirken wie ein ironischer Bruch mit dem Klischee, im Tierreich würde nur der Trieb regieren, denn vielmehr sind es gerade jene Waldtiere, die ganz bürgerliche, konservative Ideale zur Schau stellen: Zwei Käuzchen heiraten in Anzug und Brautkleid vor versammelter Hochzeitsgesellschaft, eine Gruppe von Hasen, Igel und Mäusen veranstaltet eine Familienfeier an einer langen, reich gedeckten Tafel. Thom Yorke übernimmt die ruckartigen Bewegungen der Waldtiere, er ist einer von ihnen, als wäre er genauso gesteuert wie sie.

Wie Carol Vernallis in ihrer umfassenden Arbeit über Musikvideos feststellte, erzielen diese einen besonders starken Effekt, wenn sie mit ihrer Bildsprache die Besonderheiten der musikalischen Komposition wie Rhythmus- oder Taktwechsel visualisieren (Vernallis, 2003). Genau dies geschieht in *There there*: Während die Instrumentierung ebenso wie Yorkes Stimme anfangs lange auf einem ruhigen, leisen Niveau verharren, bleiben auch die Farben dunkel und mysteriös. Nach und nach baut sich sowohl visuell als auch musikalisch eine Welle der Erregung auf. Als sich die Gitarren langsam zum Höhepunkt steigern und damit den Strudel der Verführung auditiv spürbar machen, nähert sich Thom Yorke endlich der Quelle des Lichts und entdeckt dort etwas, wovon er magisch angezogen wird. Dankenswerter Weise (denn dies wäre in einem Popmusikvideo gar zu billig) ist es nicht eine Frau an einem Felsen, sondern ein helles, im Licht fast wie Gold erscheinendes Jackett an einem Baumstamm, das einen unwiderstehlichen Sog der Verführung auf ihn ausübt. Durch diese Variation des antiken Mythos entsteht eine Irritation, die bewirkt, die Aufmerksamkeit des Publikums in eine bestimmte Richtung zu lenken. Es wird veranschaulicht, worin die wahre Sehnsucht des Protagonisten besteht: nicht

das Gegenüber einer anderen Person ist im Zentrum seines Wünschens, sondern das Bedürfnis, sich selbst zu erneuern und aus seinem glanzlosen Dasein auszubrechen, versinnbildlicht durch den Tausch des Outfits. Trotz der bedrohlichen Vorboten in Gestalt der Raben, die vom Ast herab jeden seiner Schritte kritisch beobachten, geht er auf das verheißungsvoll schimmernde Jackett zu und zieht es sich an, wodurch seine gesamte Gestalt zu leuchten beginnt. Weiter oben in einer Höhle des Baumstamms findet er zudem ein elegantes Paar Schuhe. Es kostet ihn zwar einige Mühe, aber es gelingt ihm, sich danach zu strecken und sie zu greifen, sodass er seine abgetragenen, schäbigen Sneakers dagegen eintauschen kann. Die neue Kleidung gibt ihm sofort Energie und lässt ihn wie von Sinnen schnell laufen, während die Musik ihren instrumentalen Höhepunkt erreicht. Dass es nicht gut ausgeht, liegt in der Natur des Sirenen-Motivs: Zur Strafe wird der Betörte in einen Baum verwandelt, sein schmerzvoll verzerrtes Gesicht bleibt im Stamm eingeschrieben.

Das Video illustriert kunstvoll die Skepsis gegenüber der Verführung, die auch der Songtext von *There there* (Radiohead, 2003) zum Ausdruck bringt. In der ersten Strophe schildert das lyrische Ich, ganz wie im Video dargestellt, das Eindringen in eine dunkle, unbekannte Landschaft. Düstere Vorzeichen begleiten dieses Unternehmen von Anfang an: Abgebrochene Zweige am Boden behindern seine Schritte. Schon wenige Zeilen weiter wird ein durchaus nüchternes Urteil gesprochen und das Sirenen-Motiv zum ersten Mal heraufbeschworen: „There’s always a siren / Singing you to shipwreck“. Um gefährliche Verführung geht es also, der jedoch eine eigentümliche Resignation beigemischt ist. Offensichtlich ist dies keine romantische, euphorische Liebeserklärung, in der die Einmaligkeit und Unersetzbarkeit einer Person besungen wird: Nein, irgendeine Sirene gibt es immer, sie ist austauschbar, könnte heute diese und morgen eine andere sein. Die verallgemeinernde „you“-Form, die in diesem Fall wohl mit „man“ bzw. „einen“ zu übersetzen ist, verstärkt den Eindruck fehlender Besonderheit zusätzlich. Was sich für einen Moment fast wie Liebe anfühlen mag, ist doch nur eine Illusion, wie der Refrain nahe-

legt: „Just 'cause you feel it / Doesn't mean it's there“. Bei dieser verhängnisvollen Faszination müssen andere Motive im Vordergrund stehen. Hier füllt der Videoclip mit seinem Verweis auf das goldene Jackett und die eleganten Schuhe eine Lücke, die der Songtext hinterlässt: Die Ich-Erneuerung ist der Wunsch, den Thom Yorke ausagiert, wenn er im Wald die neue Kleidung anlegt und sich anschließend in den (gefährlichen) Taumel des Rauschs begibt. Würde man den Text isoliert betrachten, bliebe die Frage, worum es dem Verführten wirklich geht, nur vage angedeutet, wie weiter unten noch gezeigt werden wird.

Die Bezugnahme auf die Antike wird im Lied auch formal umgesetzt. Wie in einer klassischen griechischen Tragödie gibt es einen Hintergrundchor, der warnend und geradezu moralisierend eingreift: „Don't reach out, don't reach out“. Dieser geht jedoch zunehmend unter, als die Instrumente in der zweiten Hälfte des Liedes lauter und eindringlicher werden, als würden sie die Entscheidung der Ich-Figur illustrieren, sich dennoch ohne Rücksicht auf Verluste hinzugeben. Die Melodie erzeugt einen immer stärkeren Strudel, verschluckt die Warnungen und macht somit erlebbar, wie es sich anfühlt, im Rausch der Euphorie den Halt und die Kontrolle zu verlieren. Während der Klang der Gitarren anschwillt, gibt der Text gegen Ende seinen einzigen Hinweis auf den Hintergrund der Anziehungskraft: „Why so green and lonely?“, singt Thom Yorke. Die Sehnsucht nach Jugend hat den Protagonisten ergriffen, im Verein mit einem romantisierten Schmerz. Sehenden Auges rast die Ich-Figur auf ihr Unglück zu, sie ist sich der Illusion bewusst, der sie erliegt, und es ist gerade die Inkongruenz von Wort und Musik, die so stark berührt. Während Thom Yorke die niederschmetternd ehrliche und demaskierende Zeile singt: „We are accidents waiting to happen“, während also der Verstand die gesamte Misere bereits vorwegnimmt, ist die Instrumentierung so lustvoll wie an keiner anderen Stelle. Die Gefahr und der antizipierte Schmerz halten für das lyrische Ich den höchsten Genuss bereit. Etwas ganz Ähnliches wird uns später in der Besprechung des Songs *Sirena* von Calexico begegnen. Indem Radiohead die Sirene als austauschbar entlarven, wird sie moralisch

entlastet. Sie ist nicht die einmalig grausame und berechnende Verführerin, vor der ein unschuldiger Mann sich in Acht nehmen muss. Vielmehr wird sie als Opfer einer Projektion erkannt. Der Protagonist des Songs wie des Videos, dem es um Verjüngung und Ich-Erneuerung geht, bedient sich der Sirene zu seinem Zweck. Dass er selbst damit sein Unheil heraufbeschwört, ist ihm die ganze Zeit über vage bewusst.

Trauer statt Erregung – Tim Buckley *Song to the Siren*

Eine wesentlich stärker romantisierte Hingabe an die Illusion findet sich in Tim Buckleys *Song to the Siren*, der 1970 auf dem Album *Starsailor* erschien. Zwar wird der bedrohliche Kontext auch hier nicht ausgeblendet, dennoch präsentiert sich die ruhige Ballade vor allem als melancholisches Liebeslied. Für Ironie und Ernüchterung ist hier nur wenig Platz, der Schmerz wird zu intensiv erlebt. Rein formal gibt es keinen Gefühlsüberschwang: Eine unaufgeregte Gitarrenmelodie begleitet Buckleys Gesang, der sich ebenfalls nicht durch Pathos oder Sentimentalität auszeichnet. Tonhöhe und Tempo verharren die ganze Zeit auf einem ruhigen, gesetzten Niveau. Sämtliche Erregung findet ausschließlich im Text statt, und dieser bleibt zunächst scheinbar klassisch in seinen Zuschreibungen: Die Frau wird sehnsuchtsvoll angehimmelt und als Verführerin präsentiert: Sie hat gesungen und den Mann auf seinem Boot zu ihrer Insel gelockt. Dezent kommen jedoch leichte Zweifel zum Vorschein, wer hier wirklich Jäger und wer die Beute ist: „Were you hare when I was fox?“ (Buckley, 1970) Darauf deutet auch die Wendung in der Zeile davor hin: „Did I dream you dreamed about me?“ Der zur Schau gestellte oder wenigstens unübersehbare Wunsch, verführt zu werden, kann selbst eine Verführung darstellen, und die Kausalität lässt sich gar nicht so leicht ermitteln: Hat jemand den ersten Schritt gemacht, weil das Gegenüber es provoziert hat, oder hat das Gegenüber nur reagiert, weil es die Andeutung des ersten Schritts spürte und sich geschmeichelt fühlte und so weiter...? Buckley lässt dies kunstvoll offen.

Es ist nicht allein der Gesang der Frau, der

den Mann lockt, sondern auch „your singing eyes and fingers“, also die singenden Augen und Finger. Dadurch entsteht eine reizvolle Verknüpfung zwischen Körper und Geist. Den Fingern wird eine kommunikative Funktion zugeschrieben, so wie es geschieht, wenn eine Berührung nicht auf Befriedigung abzielt, sondern eine liebevolle Botschaft in sich trägt. Ganz dem literarischen Vorbild entsprechend, werden nautische Bilderwelten heraufbeschworen, um die Anspielung auf das antike Motiv zu verdeutlichen: „And you sang / Sail to me“, heißt es oder abweichend, nach dem Schiffbruch: „Hear me sing / Swim to me“. Das Boot wird zu einem Denkmal, mit dem sich der Protagonist identifiziert: „But now my foolish boat is leaning / Broken lovelorn on your rocks“. Im Gegensatz zu Radiohead, Tori Amos oder Calexico findet bei Tim Buckley keine Verortung in der Gegenwart statt. Nirgendwo im Text findet sich ein Hinweis auf moderne Lebenswelten oder Beziehungen.

Noch in einer weiteren Weise unterscheidet sich Buckleys *Song to the Siren* von den anderen Beispielen in diesem Aufsatz: Es ist das einzige der besprochenen Lieder, das gar nicht erst versucht, den freudigen Erregungszustand mit den Mitteln der Musik spürbar zu machen. Hier steht nicht die fatalistische Lust an der Verführung und dem Untergang im Vordergrund, sondern der rückwärts-gewandte, trauernde Blick auf die Zeit mit der Sirene. Das lyrische Ich ist so stark im Schmerz verhaftet, dass es sogar nach dem Schiffbruch immer noch die Hoffnung nicht ganz aufgegeben hat: „Oh my heart, oh my heart / Is waiting to hold you“, singt Buckley bis zum Schluss.

Weibliche Archetypen – Tori Amos, *Siren*

Ähnlich wie Radiohead – und, wie weiter unten gezeigt werden wird, Calexico – gelingt es auch der amerikanischen Singer-Songwriterin Tori Amos in ihrem Song *Siren* (1998), den energetischen Taumel der Verführung musikalisch umzusetzen und so für das Publikum spürbar zu machen. Völlig zu Unrecht ist *Siren* eines der weniger bekannten Werke der Musikerin. Das Lied hat es auf keines ihrer

Alben geschafft, sondern ist 1998 auf dem Soundtrack zu dem Film *Great Expectations* des Regisseurs Alfonso Cuarón erschienen. Tatsächlich hätte *Siren* deutlich mehr Aufmerksamkeit verdient, denn diese ironische, fast zynische Beschwörung des Sirenen-Motivs ist einzigartig. Die stakkatoartig angeschlagenen Klaviertöne erzeugen einen ungeduldigen, hektischen Rhythmus, der an einen Alarm erinnert und somit die zweite, profane Bedeutung des Wortes „Sirene“ im modernen Sprachgebrauch evoziert, nämlich die lautliche Begleitung eines Einsatzfahrzeuges. Mit ihrer Stimme verstärkt Amos diesen Eindruck, indem sie abwechselnd viele kurze und dann wieder langgezogene Töne ausstößt und in der Höhe wild hinauf- und hinuntergeht. Durch zahlreiche Wortwiederholungen wird dieser Sirenenklang auch auf Textebene hergestellt.

Der Zugang zum Sirenen-Motiv ist ebenso illusionsfrei wie bei Radiohead, auch hier wird die Schuldzuweisung in Richtung der Verführerin als (Selbst-)Lüge enttarnt: „And you know you’re gonna lie to you“ (Amos, 1998). Jedoch wird die Skepsis bei Amos durch den fast bedrohlichen Rhythmus als dringlicher, schmerzhafter empfunden als bei Radiohead, die in *There there* deutlich nüchterner klingen. Dies mag daran liegen, dass Amos weniger auf den vermeintlich Verführten fokussiert, sondern stattdessen die andere Perspektive ins Blickfeld rückt: Wie fühlt es sich an, Projektionsfläche zu sein und allerlei Zuschreibungen zu erhalten, die man selbst nicht intendiert hat? Welches Verhalten wird von einer Frau gewünscht, welches abgelehnt, und wie soll sie in diesem Wirrwarr noch wissen, wie sie sich benehmen soll? Wild und bedrohlich wirft der Text mit den Zuschreibungen um sich, die einer Frau schnell um die Ohren fliegen: „prissy girl“, „coquette“, „holy“, „almost brave / almost pregnant / almost in love“. Durch ihren schnellen, hektischen Gesang gelingt es Amos, das unangenehme Gefühl der Bedrängung ästhetisch umzusetzen.

Wer mit dem Werk der Musikerin vertraut ist, erkennt in *Siren* einige Motive, die sie im Laufe ihrer Karriere immer wieder aufgegriffen hat – allen voran das Spannungsverhältnis zwischen weiblicher Sexualität und

Zuschreibungen von außen. In ihrem ebenso autobiografischen wie poetologischen Buch *Piece By Piece* beschreibt Amos ausführlich, wie sie als Tochter eines Pastors schon früh einen kritischen Blick auf die negative Haltung der katholischen Kirche zu Maria Magdalena und die Verherrlichung der Jungfrau Maria entwickelt hat (Amos, 2005, 64). Sie erkennt in dieser künstlichen Spaltung eine schädliche Tendenz, Frauen zur Passivität zu erziehen, denn wer seine erotische Energie ständig blockiere, sei auch in anderen Bereichen des Lebens gehemmt und werde daran gehindert, sein Potential voll auszuschöpfen. Amos' Idealvorstellung besteht darin, als Frau beide Elemente, Jungfrau und Prostituierte, harmonisch in sich vereinen zu können. Fairer Weise gesteht die Musikerin ein, dass dies nicht allein für Frauen gilt – das Fehlen der Körperlichkeit von Jesus Christus in der Bibel identifiziert sie als ebenso verheerenden Mangel (Milano, 1994)

Auch dass Amos auf antike Mythen zurückgreift, um ihre Überlegungen zu Sexualität und Geschlechterverhältnissen historisch einzubetten, ist keine Seltenheit in ihrem Werk. Für ihr Album *American Doll Posse* erschuf sie 2007 sogar einen eigenen Kosmos von Archetypen: fünf verschiedene Frauenfiguren mit Namen und fiktiven Biografien, die sie als Co-Autorinnen einzelner Songs in die Credits eintrug (Amos, 2007), um eine Verbindung zwischen einem Lied und dem jeweiligen *alter ego* herzustellen. Für das Cover-Artwork der CD stellte Amos die Charaktere visuell dar, indem sie sich mit unterschiedlichen Verkleidungen und Attributen fotografieren ließ, und auf ihrer darauffolgenden Welttournee ging sie sogar noch einen Schritt weiter und verkörperte die Figuren auf der Bühne. In einem Interview mit Matt Mazur unterstrich sie später abermals ihre These, dass es ungesund sei, sich nur mit einem einzigen Archetypus zu identifizieren. Vielmehr glaube sie daran, dass jeder Mensch sämtliche Anteile in sich trage und diese wahrnehmen solle (Mazur, 2009). Genau diese Überlegung scheint bereits 1998 in *Siren* angedeutet zu sein, immerhin fast zwanzig Jahre vor *American Doll Posse*. Die alleinige Identifikation einer Frau mit ihrem Sirenen-Anteil ist zu vereinfachend, zu reduzierend und muss daher von der Sprecherin abgewehrt werden. Wie oben gezeigt

wurde, gelingt Amos dies mit viel Witz, Ironie und Leidenschaft, ohne dabei die Tragik auszublenden: „Know, know too well/ Know that she / Know she breaks“ (Amos, 1998), bleibt als langgezogener, häufig wiederholter Text hängen. Darin unterscheidet sich Amos' *Siren* grundlegend von allen anderen Songs, die Gegenstand dieses Artikels sind: Dass auch die Sirene Schmerz und Verheerung erlebt und als Zerstörte zurückbleibt, wird in keinem der anderen Werke in diesem Ausmaß gewürdigt.

Glücklich untergehen – Calexico *Sirena*

Einen fatalistischen Zugang zur Verführung der Sirene liefert die US-amerikanische Band Calexico in ihrem Song *Sirena*, der 2004 auf ihrem Album *Convict Pool* erschien. Hier unternimmt das Sirenen-Motiv eine besonders weite Reise und wird aus der griechischen Antike in einen lateinamerikanischen Kontext versetzt: Die besungene Frau trägt den Vornamen Sirena, der vom Backgroundchor folgerichtig latinisiert ausgesprochen wird. Der für die Band typische Latino-Tanzrhythmus füttert den Text mit einer bizarren, fatalistischen Lebensfreude an, wie um auszu-drücken, man könne ohnehin nichts tun, die Verführung werde das garantierte Verderben bringen, also müsse man sich diesem Schicksal ergeben und werde dabei immerhin glücklich und grandios untergehen. Am komprimiertesten drückt dies der – übrigens weibliche und ganz sirenenhafte – Backgroundchor vor Beginn der finalen Strophe in einem kurzen *Interlude* aus, das aus spanischen Verszeilen besteht: „Bebe mi vino de amor / Besos de kerosina“ (Calexico, 2004). Mit der Aufforderung, den Wein der Liebe zu trinken, werden also sofort die schadenbringenden Kerosin-Küsse verknüpft, was zu einem Gefühl höchster Bedrohung führen muss. Diese wiederum wirkt aber wundervoll und erstrebenswert, angesichts der beschwingten und tröstlichen Tanzmelodie.

Höchst charmant wird diese moderne, lateinamerikanische Sirena mit den klassischen Attributen und Motiven aus dem antiken Mythos angereichert. Die Warnung der Alten kommt vor – „The old ones warn, stay away

„Her love is sweet, but sorrow too great“ –, ebenso wie zahlreiche Anspielungen auf Seefahrt, Ozeane und Schiffe. So ist es etwa kein Zufall, dass die letzte Zeile jeder Strophe vor dem Einsatz des Refrains jeweils mit dem Wort „navigate“ operiert: „Letting passion navigate you“, „Till all passion navigates you“ und „Till desire navigates you“. Auch die letzte Refrainzeile verweist jedes Mal auf die Meeresmetaphorik: „Dancing like ghosts, haunting the shore“, später „Dancing like ghosts over the waves“, sowie in einer folgenreichen Variation im vorletzten Refrain: „Dancing with ghosts under the waves“. Durch das Tauschen weniger Worte wird damit die Abwärtsspirale, sozusagen das Versinken, spürbar gemacht: Während anfangs noch die Küste angestrebt wird, ist der Betörte am Ende schließlich doch untergegangen. Im allerletzten Refrain heißt es bereits: „Joining the mass of bones underneath“. Damit schließt sich kunstvoll der Kreis, und es wird wiederum zum Beginn des Songs verwiesen, denn immerhin hieß es in der ersten Strophe: „The lure of lust no one can deny / A pile of bones hidden from sight“. Diese gruselige Vorausdeutung tritt am Ende also ein: Der Sprecher wird sich zu dem Haufen von Skeletten gesellen, den die Verführerin schon produziert hat.

Die Zerrissenheit des Protagonisten bringt der Text meisterhaft zum Ausdruck. „Sorrow’s worse than the tide’s pull“, stellt der um Vernunft Bemühte fest, bevor er sofort wieder zurückfällt: „sinking deeper, gasping for love“. In nahezu jeder Strophe gelingt es Calexico, das Ziehen in die eine und das Ziehen in die andere Richtung einander gegenüberzustellen, die Worte „love“, „passion“, „lust“, „desire“ stehen permanent neben „sorrow“, „sad“, „tragic“ oder „cry“. Dadurch entsteht die sehr überzeugende Innenansicht eines Sprechers, der im Gedankenkarussell gefangen ist, ständig hin und her überlegt und keinen Ausweg findet. Die rettende Vokabel „navigate“, die jedem Refrain vorangestellt ist, drückt Hoffnung auf Orientierung aus, wird dabei aber stets in Verbindung mit den bejahenden Worten gebracht: „passion navigates you“ und „desire navigates you“. Obgleich die Anziehungskraft der Sirene mit Gefahr und einem schlechten Ende für den Verführten verknüpft wird („mass of

bones underneath“), handelt es sich nicht um eine vereinfachende Schuldzuschreibung im Sinne einer Täterin-Opfer-Dichotomie. Dies liegt wohl primär an der beschwingten Melodie des Songs, die so sehr zur Freude und zum Tanz einlädt. Der antizipierte und schließlich vollzogene Untergang erscheint dadurch so lustvoll und schön, dass der betroffene Mann kaum Mitleid hervorrufen wird. Vielmehr wirkt es wie eine nachvollziehbare, Genuss bringende Entscheidung zur Hingabe, hinter deren Schönheit der Schmerz des Endes zurückbleibt. Auch wenn wir über die Innenansicht der Sirene nichts erfahren, bleibt doch der Eindruck bestehen, dass diese Frau dem Mann etwas gibt oder ermöglicht, das er unbedingt haben will, koste es, was es wolle. Seinen Untergang führt er damit zum Teil selbst herbei, während die Sirene nicht allein als Unheilbringerin, sondern mindestens ebenso sehr als Beglückende gesehen werden muss.

Conclusio

Die in diesem Artikel besprochenen Lieder weisen eine erstaunliche Vielfalt von Perspektiven auf das Sirenen-Motiv auf: eine reife, nüchterne Einordnung der Verführung als Illusion von Liebe bei Radiohead; eine betörte, der Illusion erliegende und leise zweifelnde Romantisierung bei Tim Buckley; eine ironische Auflösung aus Sicht der vermeintlichen Sirene bei Tori Amos; ein fatalistischer „Hinter uns die Sintflut“-Genuss bei Calexico. Mit Ausnahme von Tim Buckley, der eher die Trauer in den Vordergrund rückt, wenden die Musiker*innen in ihren Kompositionen verschiedene Methoden an, um den Erregungszustand und Freudentaumel auditiv spürbar zu machen: die Steigerung zum Gitarren-Höhepunkt bei Radiohead, die schnellen, kurz angeschlagenen Klaviertöne bei Tori Amos in Verbindung mit ihrer ekstatischen Stimme sowie der schnelle Latino-Tanzrhythmus bei Calexico. Gemeinsam ist den Songs, dass sie alle, in mehr oder weniger starker Intensität, einen Zweifel an vereinfachenden Schuldzuweisungen zum Ausdruck bringen und somit die Verführerin wenigstens ein Stück weit entlasten.

Bibliographie/Diskographie

- Amos, T. / Powers, A. (2005). *Piece by Piece, A Portrait of the Artist: Her Thoughts. Her Conversations*. London: Plexus.
- Amos, T. (1998). Siren. *Great Expectations: the album*. Atlantic Records.
- Amos, T. (2007). *American Doll Posse*. Epic Records.
- Buckley, T. (1970). Song to the Siren. *Starsailor*. Straight Records.
- Calexico (2004). Sirena. *Convict Pool*. Quarterstick Records.
- Hopewell, C. (Regie) (2003) *There there*. [Videoclip] <https://www.youtube.com/watch?v=7AQSLozK7aA>
- Mazur, M. (2011, September 18). Leaning on the Everlasting Arms: Tori Amos goes Hunting. Interview with Tori Amos. *Popmatters*. <https://www.popmatters.com/148250-leaning-on-the-everlasting-arms-tori-amos-goes-hunting-2495956521.html>
- Milano, B. (1994, Jänner 21). Of sex and song. Interview with Tori Amos. *The Boston Phoenix*. http://www.yesaid.com/int/1994-01-21_The_Boston_Phoenix.html
- Radiohead (2004). There there. *Hail to the Thief*. Parlophone Records.
- Vernallis, C. (2004) *Experiencing Music Video. Aesthetics and Cultural Context*. New York: Columbia University Press. Kindle File.

DANIELA CHANA

Dr. phil., Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft in Wien. Wissenschaftliche Veröffentlichungen und Vortragstätigkeit zur Geschichte des Cabarets sowie zu Singer-Songwritern und US-amerikanischer Gegenwartslyrik, v.a. der Strömung der *confessional poetry*. Schriftstellerin, Rezensentin und Essayistin. Ihr Gedichtband *Sagt die Dame* (Innsbruck: Limbus, 2018) wurde unter die „Lyrik-Empfehlungen 2019“ der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung gewählt. Zuletzt erschien ihr Erzählband *Neun seltsame Frauen* (Innsbruck: Limbus, 2021), der auf der Shortlist für den Österreichischen Buchpreis 2021 stand.