

**W I E N E R**  
*digitale*  
**R E V U E**

**Zeitschrift für Germanistik und Gegenwart**

**Susanne Müller und Philipp Böttcher**

**Lyrics im Netz**

Zur Lyrik-Lyrics-Debatte im Lichte populärer  
Diskurse und Rezeptionspraktiken

DOI: 10.25365/wdr-02-02-04

Lizenz:

For this publication, a Creative Commons Attribution 4.0 International  
license has been granted by the author(s), who retain full copyright.

## Lyrics im Netz

### Zur Lyrik-Lyrics-Debatte im Lichte populärer Diskurse und Rezeptionspraktiken

- 1 „Du bist [...] wie ein Gedicht für mich, deshalb [...] schreib ich ein Gedicht für dich.“ – Wenn der Soul-Sänger Flo Mega in seinem mit dem Rapper Nico Suave veröffentlichten Song *Gedicht* (2014) diese Zeilen singt, dann setzt er damit – wie auch mit dem Songtitel an sich – ganz selbstverständlich zwei Dinge miteinander gleich, die in der Literaturwissenschaft in der Regel getrennt voneinander betrachtet werden und deren potenziell enge Verwandtschaft mit zunehmender disziplinärer Aufmerksamkeit diskutiert wird: Songs und Gedichte (vgl. etwa [Ammon/Petersdorff 2019a](#), [Petersdorff 2017](#), [Kaiser/Sina/Bleumer 2016](#), [Huber 2019](#)). Dass eine derartige Gleichsetzung keine Seltenheit darstellt, vielmehr häufig sowohl im Selbstverständnis von Künstler\*innen als auch in der Rezeption durch deren Hörer- bzw. Leserschaft zutage tritt, ist eine Beobachtung, die für die in diesem Beitrag angestellten Überlegungen leitend ist – nicht nur, weil sich hierfür zahlreiche Beispiele anführen ließen, sondern weil diese ihre meta-reflexiven und heuristischen Potentiale bezogen auf die Lyrics-Lyrik-Debatte mitunter selbst zu erkennen geben.
- 2 So verfährt der Rap-Künstler Dendemann auf seinem Album *Da nich für* (2019) zwar auf den ersten Blick ganz ähnlich wie seine genannten Kollegen, wenn er eines seiner Lieder mit *Noch'n Gedicht* überschreibt. Er geht jedoch noch einige Schritte weiter: zum einen, indem er damit nicht nur ein Lied, sondern letztlich alle seiner Songs implizit als Gedichte ausweist; zum anderen, indem er mit ‚Noch'n Gedicht‘ explizit auf Heinz Erhardt anspielt, dessen Gedichte und Lieder zunächst allenfalls als populäre Klein- und Unterhaltungskunst galten, ehe sie den Status des kanonisierten nationalen Kulturguts erreichten und als Lyrik anerkannt bzw. ernstgenommen wurden.<sup>1</sup> Verwiesen wird so zugleich auf die historische Wandelbarkeit wie die normative Dimension des Verständnisses von ‚E‘- und ‚U‘- Kultur einerseits und der Zuschreibung von Lyrizität andererseits.
- 3 Nicht anders als in den feuilletonistischen und wissenschaftlichen Diskussionen über das Verhältnis von Lyrik und Lyrics offenbaren sich auch in den Lyrics und Selbstaussagen populärer Künstler\*innen unterschiedlich weit gefasste Lyrik-Begriffe: Während sich bei Flo Mega ein sehr weites Lyrik-Verständnis artikuliert, das ‚Gedicht‘ vor allem als ästhetische Kategorie fasst (und daher auch eine begehrte Frau mit einem als grundsätzlich ‚schön‘ definierten Gedicht vergleichen kann), während dort also ‚Gedicht‘ eher schlagwortartig gebraucht wird, ohne dass damit ein lyrischer Status in engerem Sinne beansprucht wird, proklamiert Dendemann im weiteren Verlauf des Liedes unter anderem: „In meinem Garten da wachsen große Jamben und Trochäen“ oder: „Das hier ist ein Gedicht, das durch die Blume spricht“, und bedient sich damit eindeutig eines mit ‚klassischer‘ Lyrik assoziierten Vokabulars sowie eines entsprechenden rhetorisch-literarischen Anspruchs. Unterstrichen wird dies zudem durch das Selbstverständnis, ein „Poet“, „ein hammerharter derber Dichter“ (ebd.) zu sein – ein Selbstentwurf, der nicht nur Dendemanns ganzes Werk durchzieht,<sup>2</sup> sondern auch durch das Feuilleton bekräftigt wird, wenn der Rapper etwa mit der Zeit u.a. über Reimtechniken, Heinz Erhardts Doppelreime und Robert Gernhardt spricht (vgl. [Giammarco 2019](#)).

4. Samy Deluxe führt diesen Gedanken mit seinem *Poesie Album* (2011) konsequent zu Ende. Der Prämisse des Albums folgend, dass alle dort gelisteten Tracks als ‚Poesie‘ zu verstehen seien, reiht er sich im namengebenden Titelsong als „beste[r]“ und „größte[r] Poet“ der Gegenwart hinter Goethe, Schiller und Co. in die Tradition der ‚großen deutschen Dichter‘ ein:

Ich bin so Schiller, so Goethe, so bitter, so böse  
Noch immer der größte Poet, der hier lebt  
Wenn ihr jetzt noch mehr wollt  
Fütter ich euch deutschen Dichtern Reime  
Bis ihr alle Brecht wie Bertolt  
Das ist für mich echter Erfolg  
Wenn der Text noch mehr rollt  
Und ich schein' wie der Morgenstern  
Hoffe, dass ihr alle aus den Reim' und den Worten lernt  
Meine Damen und Herren  
Was würde ich bloß tun hier, wär' ich nich' Rapstar?  
Wahrscheinlich wär' ich der neue Erich Kästner  
[...]  
Was für'n geiles Leben, ich mache Scheine, scheine  
Indem ich Reime reime so wie Heinrich Heine

5. Selbst unter Abzug spielerischer Ironie und raptypischer Übertreibung drückt sich hier auf Seiten des Künstlers der Anspruch aus, seine textzentrierten Songs als zeitgemäße Form von ‚Hochlyrik‘ verstanden zu wissen und damit die Trennung zwischen populärer und hoher Kunst überhaupt gesprengt sehen zu wollen.<sup>3</sup> In der bis Ende der 1970er Jahre zurückreichenden (vgl. Urban 1979; Faulstich 1978) und trotz des topisch beklagten Forschungsdesiderats zuletzt stark angewachsenen feuilletonistischen und wissenschaftlichen Beschäftigung mit Songtexten spielt diese Differenz hingegen mindestens subkutan sehr wohl noch eine Rolle. Dort, wo die Literaturwissenschaft ansetzt, sich dem viel diskutierten Verhältnis von Lyrics und Lyrik systematisch zu widmen, macht sie daraus nicht selten doch eine Wertungsfrage (als die sie die Debatte mit „ästhetische[n] Vorbehalte[n]“ (Achermann/Naschert 2005: 213) insbesondere gegenüber Songtexten von Künstler\*innen ohne literarischen Hintergrund zum Teil sogar offensiv behandelt; vgl. etwa Schütte [o.J.]). So wendet die Songtext-Philologie sich mit Vorliebe nicht etwa den Liedern der kommerziell erfolgreichsten Chartkünstler\*innen zu, sondern den Songs jener ohnehin unter vorausgehendem Literarizitätsverdacht stehenden ‚Writern unter den Songwritern‘ (z.B. Dylan, Cohen, Cave und Regener, von Lowtzow), die dann argumentativ gewissermaßen endgültig von der Pop- zur Hochkultur hin aufgewertet werden. Entsprechend wird das literaturwissenschaftliche Interesse für Songs u.a. damit begründet, „dass es längst eine große Zahl auch literarisch anspruchsvoller Songtexte gibt, die den Vergleich mit Gedichten keineswegs zu scheuen brauchen (und dies auch nicht tun)“ (Ammon/Petersdorff 2019b: 9; vgl. Naschert 2006: 112, Rehfeldt 2009: 151). Und zur Nagelprobe wird des Öfteren die Frage, ob der Songtext, auf Papier gedruckt und wiederholter philologischer Lektüre ausgesetzt, bestehen kann, ja ‚überlebensfähig‘ erscheint (vgl. Böttcher 2018: 74).
6. Zwar gibt es eine Forschungsdiskussion, die sich zum einen vor allem um die Zurechnung von Lyrics zur Lyrik dreht, zum anderen nach den spezifischen Analyseverfahren bezogen auf Songtexte, besonders nach der Berücksichtigung von Musik, Stimme sowie Performance und der Lizenz zur lyrikanalogen

Lektüre von Songs als Gedichten fragt; einheitliche oder jeweils eindeutige Positionierungen dazu haben sich aber bisher nicht ergeben.<sup>4</sup> Vielfach bleibt die Lyrics-Lyrik-Debatte, bleiben theoretische Erwägungen ausgeklammert und es dominieren Einzeltextstudien, die sich Songtexten mittels klassischer literaturwissenschaftlicher (Gedicht-)Analysetechniken nähern. Insgesamt fällt auf, dass Songs eher als losgelöstes Phänomen – eben in bspw. Sammelbänden mit entsprechenden Themenschwerpunkten – behandelt werden, während sie sowohl in groß angelegten lyrik- wie popliteraturtheoretischen Abhandlungen oftmals nur am Rande erwähnt werden (vgl. z.B. Baßler/Schumacher 2019, Burdorf 2015: 29–32). Wenngleich häufig betont wird, wie zentral die „Hybridform“ (Huber 2019: 232) von Lyrics, nämlich ihre enge Verbindung zur Musik, auch für die Analyse und Interpretation ist, bleibt eine intensive Beschäftigung mit der klanglichen Dimension teilweise ganz, zumeist größtenteils aus (vgl. ebd.: 229f.).

- 7 Nun gibt es für eine eher textzentrierte Analyse, wie sie der gegenwärtigen literaturwissenschaftlichen Praxis überwiegend entspricht, gewichtige Argumente, die in der hierzulande bisher wenig beachteten internationalen Forschung entschieden verfochten wurden, ohne dabei mit einem letztlich normativen und wertungsbezogenen Literaturbegriff zu operieren (vgl. Bradley 2017a, Bradley 2017b), wie er die Debatte um den lyrischen Charakter der Lyrics seit jeher begleitet.<sup>5</sup> Der vorliegende Text möchte dazu beitragen, sich in der Lyrics-Lyrik-Frage von einem solchen Verständnis zu lösen bzw. ein reflexiveres Verhältnis zu dieser zu gewinnen, indem er den Befund, wonach Songtexte seit dem frühen 20. Jahrhundert Teil der Alltagskultur sind, für das digitale Zeitalter ernst nimmt.
- 8 Im Fokus stehen im Folgenden Beobachtungen zum populären Diskurs über Lyrics als Lyrik, vor allem die in der Diskussion unbeachtete Ebene der Rezeption – und d.h. gegenwärtig: der Netzrezeption. Indem der Beitrag einerseits den Blick auf die eingangs bereits skizzierten künstlerischen Selbstverständnisse lenkt, andererseits nach Songverständnissen, Rezeptionspraktiken und Zuschreibungsakten in der populären (Netz-)Rezeption und den digitalen Wissenskulturen fragt, soll erörtert werden, welche Perspektiven auf die Lyrics-Lyrik-Debatte aus der Betrachtung der populären Kulturen und ihrer Praktiken gewonnen werden können – denn auch dort wird diese Debatte implizit und explizit geführt. Allerdings haben sich hier lyrikanaloge Textumgangsweisen etabliert, die ohne die Unterscheidung von ‚E‘ und ‚U‘ auskommen. Aus der kursorischen Untersuchung der empirischen Rezeptionspraxis im Netz soll schließlich ausblickhaft eine exemplarische, die Text- und Klangdimension von Popsongs gleichermaßen berücksichtigende Analyse entwickelt werden.<sup>6</sup> Die Wahl fällt dabei auf ein Lied, das von der prototypischen ‚Songlyrik‘ à la Dylan denkbar weit entfernt und gerade nicht verdächtig ist, dem gängigerweise literaturwissenschaftlich adressierten Bereich der ‚populären Hochkultur‘ anzugehören.

#### I.

- 9 Die Frage, ob ein Songtext als Gedicht gelten kann und ein\*e Songschreiber\*in als Lyriker\*in, scheint man jenseits akademischer Gefilde weitaus bedenkenloser zu beantworten – oder sich so gar nicht zu stellen. Sowohl Musik-Produzierende (bzw. im Rahmen ihrer Vermarktung Agierende) als auch Rezipient\*innen ziehen die literarische Gattung Lyrik ganz selbstverständlich als Vergleichskategorie für Songs heran. In den Kommentarspalten sozialer Netzwerke, auf (semi-)professionellen Musikblogs, in Musikmagazinen, Foren für Musikinteressierte, Radio-Moderationen, bei Konzertankündigungen und –rezensionen<sup>7</sup>, in Künstler\*innen-Interviews und in den Songs selbst finden sich zahlreiche Beispiele für eine Rezeptionspraxis, die Lyrik und Lyrics mindestens als nahe Verwandte begreift.

- 10 Dies geschieht zunächst ganz explizit: Künstler\*innen bezeichnen sich selbst als „lyrical poet[s]“<sup>8</sup> und ‚Dichter‘, Fans klassifizieren einzelne Songs als „Gedicht[e]“<sup>9</sup> bzw. „poems“<sup>10</sup> oder ganze Alben bzw. Werke als „aggressive poetry“<sup>11</sup>, und Konzertagenturen bewerben das Werk ihrer gebuchten Künstler\*innen vor bevorstehenden Veranstaltungen als „eine wahre Verschmelzung betreffend Lyrik, Pop und unkonventionellen Klangwelten“<sup>12</sup>. Darüber hinaus findet aber auch eine implizite Annäherung von Lyrics und Lyrik statt, wenn beispielsweise Seiten wie *genius.com* die literaturwissenschaftlichen Techniken der Gedichtanalyse auf Songtexte übertragen, Künstler\*innen im Zusammenhang mit Dichter\*innen stillschweigend in Lieblingsgedicht-Sammlungen aufgenommen werden<sup>13</sup> oder Kanye West auf *powerpoetry.com* kommentarlos neben Goethe, Shakespeare und Plath als „famous poet“ aufgeführt wird.<sup>14</sup>
- 11 Fest steht: Wenn Amazon-Rezensent\*innen Bands „für die Gabe[,] Lyrik aus den Boxen fließen zu lassen“,<sup>15</sup> beglückwünschen, offenbart sich darin letztlich ein Lyrik/Lyrics-Verständnis, das sich mit Tobias Schwall, Songwriter für Helene Fischer, folgendermaßen auf den Punkt bringen ließe: „Ein Lied ist ja im Prinzip ein Gedicht.“<sup>16</sup> Das seit 2019 erscheinende Magazin *Lyrics as Poetry* erhebt diese in der populären Rezeption vorherrschende Auffassung gar zum titelgebenden Programm.<sup>17</sup>
- 12 Dass ebenjene Position allerdings nicht so einhellig vertreten wird, wie man aufgrund der angeführten Zitate vermuten könnte, erweist sich bei genauerer Betrachtung in den unterschiedlichen Nuancierungen der Aussagen: Während einerseits Songs hier tatsächlich als Gedichte klassifiziert werden, werden sie andererseits oft nur mit Gedichten verglichen, scheinen sich also nach Meinung der Schreibenden gewisse Eigenschaften mit Gedichten zu teilen, ohne jedoch selbst welche zu sein. In der Regel lässt sich diese Überlegung nur an der Verwendung von Vergleichswörtern wie „wie“ bzw. „like“ ablesen;<sup>18</sup> sie bringen Analogie und Differenzbewusstsein gleichermaßen zum Ausdruck. In einigen Fällen finden sich aber auch im Rahmen der nicht-wissenschaftlichen Beschäftigung mit Songs durchaus ambitionierte und vergleichsweise elaborierte Überlegungen zum lyrischen Status von Songs, in denen ein Unterschied zwischen Songs und Gedichten postuliert wird – obgleich insbesondere Diskussionen in Foren offenbaren, dass die Meinungen diesbezüglich ebenso auseinander gehen wie dies mitunter in der wissenschaftlichen Debatte der Fall ist.<sup>19</sup>
- 13 An einer Moderation, mit der die Schauspielerin Caroline Peters im *Deutschlandfunk* die Band *Selig* ankündigt, lässt sich unter anderem ablesen, dass die wissenschaftliche Debatte nicht von jener zu trennen ist, die in ‚populäreren Räumen‘ geführt wird:

Eine Musik, die in meinem Leben auch immer wieder an verschiedenen Stellen aufgetaucht ist, ist die Musik von Selig, das ist, glaub ich, ein bisschen der Soundtrack meiner Generation gewesen [...]. Und dann sind sie immer wieder verschwunden [...] und auch die *Lieder* sind immer wieder für mich verschwunden und *textlich* zum Beispiel immer wieder zurückgekommen, weil ich tatsächlich behaupten würde – jetzt kommt die steile literarische These – : Jan Plewka [Sänger von *Selig*] ist der *beste Dichter deutscher Sprache* (was natürlich kein Literaturwissenschaftler unterschreiben würde, weil er ja *Popstar* war und *Popstar* ist, dann kann er ja kein Dichter sein), aber in *meinen* Augen ist er ein *fantastischer* Wortkünstler und ein herausragender *Dichter* im Sinne von Dichtern wie Paul Celan oder Ingeborg Bachmann.<sup>20</sup>

- 14 Peters' Aussagen sind gleich in mehrerlei Hinsicht aufschlussreich. Sie zeigen, dass die Gleichsetzung bzw. Subsummierung von Lyrics und Lyrik nicht nur zufällig, achtlos oder deshalb geschieht, weil Rezipient\*innen behelfsmäßig auf Begriffe aus ihrem Schulunterricht zurückgreifen. Peters benutzt das Label ‚Lyrik‘ ganz bewusst und bezieht die damit verbundenen Schlussfolgerungen mit ein: Wer einen Songwriter als herausragenden Dichter klassifiziert, ordnet ihn eben in dieselbe Kategorie ein wie Celan, Bachmann und andere, unstrittige ‚große deutsche Dichter‘. Zugleich artikuliert Peters ein Problembewusstsein für die Kontroversität der Lyrics-Lyrik-Frage und schreibt der Literaturwissenschaft eine den Realitäten so kaum mehr entsprechende normative Trennung von Lyrics und Lyrik zu, die in ihrer eigenen Argumentation durch literarische Werturteile aufgehoben wird – was wiederum als Phänomen auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung begegnet.
- 15 Innerhalb derselben finden die Selbstaussagen von Künstler\*innen in der Regel wenig Beachtung, auch solche nicht, bei denen sich die Repräsentant\*innen der Popkultur kategorisch gegen die Gleichsetzung von Songs und Gedichten aussprechen. Selbst diese Position gibt es jedoch häufiger. So erklärt der Sänger Tamino etwa in einem Interview: „Ich sehe in Songs keine Gedichte. Vielleicht kann man manche Songs einfach lesen und die Aussage bleibt, vor allem bei Songs von Leonard Cohen. Aber die meisten Songs sind keine Gedichte. Sogar Bob[-]Dylan[-]Songs nicht.“<sup>21</sup> Und auch in den Songs selbst finden sich Pendants zu den oben genannten selbstbewussten Künstler\*innen-Bekanntnissen, in denen für das eigene Schaffen eben kein dichterisches Vermögen beansprucht wird, so zum Beispiel, wenn es in *Suck It and See* von den Arctic Monkeys heißt: „I poured my aching heart into a pop song / I couldn't get the hang of poetry“.
- 16 Auch im populären Diskurs lässt sich ein Spannungsfeld in der Lyrics-Lyrik-Debatte beobachten, das sowohl bezogen auf die verschiedenen Akteur\*innen als auch in Bezug auf die vertretenen Positionen von Ambivalenz und Vielfalt geprägt ist. Dabei unterscheidet sich selbst innerhalb vermeintlich homogener Gruppen das Lyrics/Lyrik-Verständnis gravierend, in den meisten Fällen werden aber keine Begründungen oder systematischen Überlegungen zur Rechtfertigung des eigenen Standpunktes angeführt. Dass die Diskussion letztlich axiomatische Züge trägt, zeigt sich z.B., wenn sich der Schriftsteller und Musiker Sven Regener dagegen verwahrt, dass seine Songtexte überhaupt gelesen werden („Songtexte sind für mich nicht zum Lesen da“), obwohl er diese im gleichen Atemzug zur „Dichtung“ zählt und die nicht musikalisch begleitete Lyrik schließlich zum literaturhistorischen Ausnahmefall erklärt („Die Lyrik ist die Musik in der Literatur“).<sup>22</sup>
- 17 Wie komplex das Spannungsverhältnis sich gestaltet, in dem Songs durch Hörerschaft und Produzierende bezogen auf Lyrik verortet werden, lässt sich recht eindrücklich am Beispiel von Eminems *The Monster* (2013) ablesen. Dort heißt es: „Now I ain't much of a poet / But I know somebody once told me to seize the moment“. Zunächst handelt es sich bei der zweiten Zeile um ein wiederkehrendes Motiv in Eminems Songs, das sich wortgetreu und prominent in *Sing For The Moment* (2003) und sinngemäß in *Lose Yourself* (2002) wiederfindet; „somebody“ bezeichnet in diesem Sinne also den Künstler selbst. Darüber hinaus lassen sich die Zeilen jedoch als Verweis auf die berühmte Sentenz „carpe diem“ des römischen Dichters Horaz deuten, wodurch die vermeintlich bescheidene und auf den ersten Blick irritierende Erwähnung des eigenen (Nicht-)Dichter-Seins durchaus ambivalent erscheint – rappte Eminem zudem doch bereits 2001 in *Renegade* darüber, dass er für einige „a regular modern-day Shakespeare“ sei.

- 18 Obschon die eher beiläufig anmutende Bemerkung zum eigenen Dichter-Status durchaus als Kokettieren mit ebendiesem verstanden werden kann, provozierte die Zeile bei seinen Hörer\*innen aufschlussreiche Reaktionen: Auf der Website *songmeanings.com*, die sich zum einen der Bereitstellung von Songtexten verschrieben hat, zum anderen aber vor allem deren Interpretation(en) durch registrierte Nutzer\*innen in den Vordergrund stellt, findet sich ein Kommentar, in dem eine Userin dem Rapper vehement widerspricht: „I know in this song Eminem says that he’s not a poet, but really, that’s what he is! His songs have so much meaning to it [sic].“<sup>23</sup> Neben der beinahe entrüsteten Richtigstellung der künstlerischen Selbstaussage findet sich hier im zweiten Satz zugleich ein wertvoller Hinweis auf das intuitive Lyrik-Verständnis der Rezipientin: das Vorhandensein von Mehrdeutigkeit(en) und ‚tieferem‘, zu entschlüsselndem Sinn.
- 19 Bemerkenswert ist überdies das Selbstverständnis der Rezipientin, die sich fraglos dazu befugt sieht, ihrem Idol entgegen seiner (vermeintlichen) Ablehnung den Dichterstatus zuzusprechen, und die ihm damit letztlich – wenn auch sicherlich unbeabsichtigt – die Deutungshoheit sowohl über seine Person(a)<sup>24</sup> als auch sein Werk abspricht. Diese Beobachtung lässt sich auf ein Gros der in diesem Rahmen vorgestellten Rezeptionseffekte übertragen und führt letzten Endes zu der zentralen Erkenntnis, dass in der Idee von ‚Lyrics als Lyrik‘ die populäre Rezeption (im Gegensatz zur Autorschaft) eine maßgebliche Rolle spielt.<sup>25</sup> Dies gilt zumal für die Netzrezeption als wichtigsten Ort der Songtext-Rezeption (vgl. Böttcher 2018) – und zwar selbst dort, wo (wie bei *genius*) die Künstler\*innen als privilegierte Interpret\*innen ihrer Werke behandelt werden.

## II.

- 20 Um Aufschluss darüber zu erhalten, wie sich in der populären Rezeption der Blick auf Text und/oder Klang sowie deren Verhältnis zueinander – als zentraler Aspekt der Lyrics-Lyrik-Debatte – genauer ausnimmt, lohnt die Beschäftigung mit den Rezeptionspraktiken in den Netzgemeinschaften. In ihnen wird deutlich, dass sich die vielschichtige und multifaktorielle Bedeutungskonstitution von Songs in den Hör- bzw. Lese-Praktiken der Rezipient\*innen widerspiegelt. So lässt sich wiederholt beobachten, dass Kommentator\*innen Songs mindestens als ‚Zweiklang‘ begreifen: als Zusammenspiel von Text und Musik. Userin Michelle Hovatter beispielsweise lobt Cave für dessen „Exquisite music, beautiful poetry“<sup>26</sup>, *artsplung* 106 beschreibt das Arrangement von Glass Animals’ *Agnes* als „the way they add the intensely trancing music with the powerful lyrics“<sup>27</sup>, und eine Amazon-Rezensentin attestiert Max Giesingers Album *Laufen Lernen* begeistert: „Schöne Texte deutsch [sic]! Und tolle Musik.“<sup>28</sup> Auch die verbreitete Auffassung, ‚RAP‘ als Akronym für „Rhythm And Poetry“ oder „Rhythm Assisted Poetry“<sup>29</sup> zu begreifen, verrät eine ähnliche Tendenz.
- 21 Dabei verrät die Bandbreite vergleichbarer Aussagen, die vom deutschen „SongPoeten“<sup>30</sup> Mark Forster („Tolles Arrangement und schoene Texte“)<sup>31</sup> bis hin zum auch in der populären Rezeption gern als „greatest modern poet“ bezeichneten Dylan („another piece of eloquent wordsmithing mastery set to music“)<sup>32</sup> reicht, dass – bei allen genre- und soziokulturell bedingten Unterschieden – die Wahrnehmung von Songs als Zusammenschluss verschiedener Elemente weit verbreitet ist. Auch wenn sich die genaue Bezeichnung dieser Bestandteile insbesondere aufseiten der ‚Musik‘ unterschiedlich gestaltet, sie mal als „Musik“, „Arrangement“, „Rhythmus“, „Melodie“, „Stimme“ oder „Beat“ bezeichnet werden,<sup>33</sup> zeigt sich insgesamt die eindeutige Tendenz, den Text (auch „Lyrics“, „Poetry“, „words“) als ein zentrales Element von Songs zu begreifen, das für sich genommen stehen und bewertet werden kann. Besonders deutlich wird dies

dort, wo für die Rezipienten eine qualitative Diskrepanz zwischen den verschiedenen Bestandteilen eines Songs besteht, so etwa wenn User\*in iam\_alphadon 53 sich anlässlich Justin Biebers Comeback-Single *Yummy* höchst unzufrieden darüber äußert, dass Beat und Gesang zwar ganz nett seien, die Lyrics aber auf ganzer Linie enttäuschten: „All this track has is an interesting beat and nice vocals, it is a mess lyrically. This shouldn't be happening after 4 years“.<sup>34</sup>

- 22 Wie zentral der Songtext für die populäre Rezeption ist, deutet sich bereits in Werner Faulstichs früher hellsichtiger Bezeichnung von Songtexten als „(Massen-)Lyrik“ an (1978: 62). Durch ihre ständige und weitläufige Verfügbarkeit im Internet wurde dieser Effekt in den letzten Jahren massiv verstärkt, sodass die Bedeutung von Lyrics für die Rezeption sich heutzutage allein am enormen Umfang des lyricsbezogenen Internetangebot ablesen lässt (vgl. Böttcher 2018: 74f.; Naschert 2006: 113). Umgekehrt spiegelt sich in der Breite und dem zunehmenden Ausbau des digitalen Angebots das immer schon ausgeprägte Bedürfnis der Rezipient\*innen, Songtexte auch lesend nachzuvollziehen, sowie die besondere Bedeutung der sprachlichen Zeichen, mithin des Textes, für das Verstehen des Songs als Ganzes.<sup>35</sup>
- 23 Dabei geht es mutmaßlich nicht zuletzt um die auditive Wahrnehmung der Hörenden, die sich aufgrund genre-, künstler- oder song-spezifischer Gegebenheiten oder der eigenen (Fremd)-Sprachenkenntnisse mit dem Problem konfrontiert sehen, schlichtweg nicht heraushören zu können, welche Worte im Song überhaupt gesungen werden.<sup>36</sup> Webseiten wie *azlyrics*, *songtexte*, *metrolyrics* oder *lyrics.com*, die bloße Texte und eine seitenintegrierte Möglichkeit zum simultanen Anhören des jeweiligen Songs über Amazon Music anbieten, bedienen ebenjenes Bedürfnis und stellen gleichzeitig einen Gesamttext zur Verfügung, der vom Rezipient\*innen im eigenen Tempo und beliebig oft gelesen werden kann. Sie übernehmen damit die ursprüngliche Funktion von Booklets, ohne diese allerdings zu ersetzen (vgl. Böttcher 2018).
- 24 Wie ausgeprägt die Nachfrage nach Songtexten letztlich ist, lässt sich überdies daran ablesen, dass Google seit Dezember 2014 die jeweiligen Lyrics als Ergebnisse von Songtext-Suchen direkt im Browser anzeigt. Dass es sich hierbei nicht um eine mildtätige Maßnahme des Unternehmens handelt, um seine Nutzer\*innen vor werbeträchtigen Lyricsseiten zu schützen, sondern der Entscheidung marktwirtschaftliche Überlegungen zugrunde liegen, ist offenkundig – führt doch der zugehörige Link zum Google-Play-Store, in dem sich der gesuchte Song direkt käuflich erwerben lässt. Weniger offensichtlich und zugleich deutlich interessanter ist jedoch der – an Led Zeppelins *Stairway to Heaven* angelehnte – Teaser, mit dem Google seine Neuerung ankündigte: „There's a feeling you get when you turn to a song and you know that the words have two meanings. Well it's whispered that now if you go search the tune, maybe Google will lead you to reason. Ooh, it makes you wonder ...“<sup>37</sup> Zum einen spiegeln sich in diesem kurzen Text gängige Rezeptionspraktiken, die (wie oben beschrieben) auf ein ‚Verstehens‘-Bedürfnis zurückgehen und in der Internetrecherche münden. Zum anderen verweist das Zitat aber auf ein weiteres Verständnisproblem, das Musik-Rezipient\*innen ins Netz treibt: die Mehrdeutigkeit von Wörtern bzw. Texten.

### III.

- 25 Die Entschlüsselung solcher Mehrdeutigkeiten hat sich insbesondere *genius.com* zur Aufgabe gemacht, indem dort innerhalb einer inzwischen mehr als zwei Millionen Mitglieder zählenden Community mittlerweile über 25 Millionen Songtexte<sup>38</sup> in standardisierter, von User\*innen vorgenommener Transkription präsentiert werden, die dann im Rahmen eines komplexen Annotationssystems mit

gemeinschaftlich generiertem Wissen angereichert werden. Vorwiegend geht es dabei um intertextuelle Bezüge, Hintergrundwissen zu den jeweiligen Künstler\*innen, Alben und Songs, Übersetzungen von fremdsprachlichen Wörtern oder Slang-Begriffen, doch auch Interpretationsansätze einzelner Textteile und sogar Analysen literarischer Klassiker im engeren Sinn sind dort zu finden (vgl. Böttcher 2018; Dieckmann 2021). Wenngleich ein seitenintegriertes Tool zum Anhören des Songs zur Verfügung gestellt wird – das allerdings nach 30 Sekunden nur noch für Apple-Music-Abonnenten weiter nutzbar ist –, fällt auf, dass eindeutig der semantisch-pragmatisch decodierbare Songtext im Zentrum des Interesses steht. Davon zeugen zum einen die elaborierten Handreichungen in Form von Transkriptionsrichtlinien zur Herstellung einer belastbaren Textgrundlage, die Instrumentierung und andere klangliche Elemente komplett ignoriert, aber auch ein von den ‚Seitenmachern‘ bereitgestelltes Glossar mit gängigen Begriffen der Lyrikanalyse<sup>39</sup> sowie die Tatsache, dass auf die klangliche Ebene der jeweiligen Songs auch vonseiten der Rezipient\*innen in aller Regel nicht (oder höchstens im Rahmen allgemein gehaltener, oftmals wertender Kommentare ohne interpretatorische Ansätze) eingegangen wird.

- 26 Der Erfolg von *genius* spricht Bände: Ständig steigende Besucherzahlen (zur Zeit „mehr als hundert Millionen Menschen im Monat“, Dieckmann 2021), eine enorme Anzahl von Aufrufen der Lyrics von Neuerscheinungen erfolgreicher Künstler\*innen<sup>40</sup> und deren Bereitschaft, an der Entschlüsselung eigener Songs und/oder in den von *genius* eigens produzierten Videoformaten mitzuwirken (häufig zum Thema Lyrics und deren von der Künstlerin, vom Künstler absegnete Entschlüsselung oder auch zur Entstehung der klanglichen Dimension, etwa unter dem Titel „Official Lyrics & Meaning“ in Formaten wie *Deconstructed* oder *Verified*), spiegeln ein enormes Verstehensbedürfnis von Song-Rezipient\*innen wider. Und auch die Künstler\*innen finden an der gemeinhin äußerst autorgläubigen Community Gefallen: „Es ist cool zu sehen, wie Leute meine Lyrics auseinandernehmen, als sei es fucking Shakespeare“, so die Musikerin Phoebe Bridgers (ebd.).
- 27 Nimmt man die bei *genius* praktizierte Umgangsweise mit Songs als Rezeptionspraxis ernst, so erscheint es durchaus angemessen, Lyrics als Lyrik ins Zentrum einer Songanalyse zu stellen. Das kollektive Wissen, welches die mit netzphilologischem Positivismus operierende Community hier generiert und präsentiert, besteht besonders in Decodierungshilfen, Dechiffrierungen (etwa intertextueller Allusionen und subkultureller Referenzen) und Deutungsangeboten, die ein allgemeines, weitgehend voraussetzungsloses Verstehen ermöglichen. Fernerhin finden sich in derart global agierenden Netzgemeinden ebenso User\*innen, die vergleichsweise kleinen Sprachgemeinschaften angehören und durch ihre Tätigkeit als Übersetzer\*innen und Kulturvermittler\*innen auch entlegenere Texte für andere zugänglich machen. Daraus ergeben sich potentiell interessante Hinweise für die Songanalyse und durch die Interaktion von Muttersprachler\*innen und sprachfremden User\*innen neue Rezeptions- und Rückkopplungseffekte.
- 28 So wird der isländische Song *Svefn-g-englar* durch die Übersetzung auf *genius* für viele Leser\*innen überhaupt erst in Gänze verständlich. Die größte Resonanz (mit 102 Likes) erzeugt jedoch eine Anmerkung zur Bedeutung des ‚Wortes‘ „Tjú“<sup>41</sup>, welches den Song prägt und wohl am ehestens als Refrain oder Hook (vgl. Bradley 2017a: 56f. et passim) bezeichnet werden kann. Dass die Annotation solchen Anklang findet, mag zum einen daran liegen, dass auch eine Suchmaschineneingabe kein Übersetzungsergebnis liefert, die User\*innen demnach dankbar dafür sind, nun eine Erklärung zu finden. Zum anderen lässt sich diese Tatsache wiederum darauf zurückführen, dass „Tjú“ gar kein semantisch verstehbares Wort darstellt, sondern „[a] sound that Icelanders make to comfort infants“.<sup>42</sup> Somit kann die Resonanz auch

darin begründet sein, dass sich hier neue Deutungsangebote eröffnen, die überdies zum Titel und ebenfalls bei *genius* präsentierten Cover-Artwork des Songs passen. Dass ein bloßes „Interesting ♥“ als Kommentar zur Annotation noch 26 Likes erhält, spricht für diese Überlegung.<sup>43</sup>

- 29 Bei Songs, die gänzlich ohne entschlüsselbare Lyrics auskommen, stößt die kleinteilig textzentrierte Analysepraxis von *genius* indes an ihre Grenzen. So hat ein anderer Song der isländischen Band Sigur Rós, Olsen Olsen, der in der für die Band typischen Fantasiensprache „Hopelandic“ verfasst ist, zwar ebenfalls einen Eintrag auf der Seite, Annotationen oder Kommentare finden sich jedoch nicht. Nichtsdestotrotz scheint das Bedürfnis, bei *genius* auf eine Textgrundlage zu stoßen und Hinweise zur Bedeutung des Songs zu erhalten, enorm zu sein: 25.402 Menschen haben die Seite bisher – allem Anschein nach erfolglos – besucht.<sup>44</sup>
- 30 Ganz anders verhält es sich auf der ‚Schwesterseite‘ von *genius*: An die Stelle möglichst vieler Fakten und Auflösungen intertextueller Referenzen tritt bei *songmeanings.com* die Rekonstruktion eines Bedeutungsganzen im hermeneutischen Verständnis (vgl. Böttcher 2018: 77–80), die allerdings nicht notwendigerweise auf Lyrics angewiesen ist. Gesammelt werden also keine Einzelstellenkommentare, sondern subjektive Song-Deutungen der User\*innen, die unterhalb des Songtextes in Form von Kommentaren präsentiert werden und ebenfalls mit Likes oder Dislikes versehen werden können. Im Allgemeinen werden auch hier gängige Praktiken der Gedichtanalyse vollzogen, indem bspw. deren Begriffe (,lyrisches Ich‘) Verwendung finden oder Textzeilen zum Beleg der eigenen Interpretation herangezogen werden (vgl. ebd.).
- 31 Besonders interessant ist überdies, dass sich in den Kommentarspalten auf *songmeanings* immer wieder User\*innen finden, die ihr Verstehensbedürfnis explizit artikulieren. So beginnt ein Kommentar mit den Worten: „I can’t quite figure out what this song means, and it’s been bothering me.“<sup>45</sup> Auch Belege dafür, dass Songs und ihre Texte netzphilologische Anschlusskommunikation provozieren, finden sich häufig: „I was just listening to this song on my iTunes and I was just curious about what people thought this song meant to them, and after hearing people[']s theories I decided to create an account and voice my meaning of this song.“<sup>46</sup>
- 32 Doch auch für einen ‚textlosen‘ Song wie Olsen Olsen finden sich hier immerhin 22 Kommentare, die eindrücklich belegen, dass Songs auch ohne Bedeutung im textzentrierten Sinne ein derartiges Kommunikationsbedürfnis auslösen. Besonders prägnant bringt dies User\*in Green Weezer Day auf den Punkt: „What the ... Nobody posted on this song??? Ok, there is no meaning to it because it’s in Hopelandic because it isn’t a language, but doesn’t the end sound like some kind of chorus you’d hear enter in heaven? Maybe it’s just me.“<sup>47</sup> Zum einen wird an dieser Stelle deutlich, wie selbstverständlich Kommentare bei *songmeanings.com* unabhängig vom decodierbaren Songtext erwartbar zu sein scheinen; zum anderen wird Subjektivität als zentrales Merkmal der *Songmeanings*-Philosophie angesprochen. Darüber hinaus findet hier aber auch der Klang des Songs Erwähnung, der – im Gegensatz zur Lektürepraxis bei *genius.com* – eindeutig als ein zentrales und zuweilen bedeutungstragendes Element begriffen wird. Auffällig ist indes, dass der Bezug zum Klang a) besonders dann zum Tragen kommt, wenn über die (nicht vorhandenen) Lyrics kein Zugang zum Song möglich ist<sup>48</sup> sowie b) dass dabei häufig die vom Song ausgelösten Emotionen und Assoziationen hervorgehoben werden, während eine Bedeutung des ‚textlosen‘ Songs im klassischen Sinne

entweder (wie im obigen Kommentar) als nicht vorhanden betrachtet wird bzw. nicht artikulierbar zu sein scheint<sup>49</sup> – oder schlichtweg nicht interessiert: „I really don't care what it means. It touches me in complex way [sic], my whole soul is tuning to the music and emotions.“

- 33 Die hier beschriebene Wirkung von Songs, ihre Fähigkeit, Emotionen auszulösen, tritt besonders dort frappierend zutage, wo nicht einmal mehr eine mit sprachlichen Äußerungen in Verbindung zu bringende Stimme im Song zu verzeichnen ist. So zeigt sich Youtube-User ‚Brian Combs‘ äußerst verblüfft darüber, dass ein ihm unbekannter Videospiel-Soundtrack ihn aus unerfindlichen Gründen zu Tränen rühren konnte:

Whenever I first heard this song, tears fell from my eyes. It wasn't nostalgia, as I have yet to play the original Donkey Kong Country games. It wasn't the characters that gave me this feeling. It wasn't an awe-inspiring story. So what was it? How could *just a song and a song alone* make me feel this way? Is this the power of a true musician?<sup>51</sup>

- 34 Derartige Rezeptionseffekte belegen eindrücklich die emotive Wirkung von Songs und insbesondere ihrem musikalischen Anteil, die auch in der (literatur-)wissenschaftlichen wie (musik-)psychologischen Forschung immer wieder betont wird (vgl. Bradley 2017a: 30, 53; Juslin/Sloboda 2010). Beispielhaft sei in diesem Zusammenhang nur auf die Rezeption von Bruce Springsteens Erfolgshit *Born in the USA* (1984) verwiesen, bei dem der Klang den Text im Endeffekt geradezu konterkariert: Obwohl der Text das trost- und hoffnungslose Leben eines Vietnam-Veteranen zeichnet und zweifelsohne als Kritik am Vietnamkrieg und dem gesellschaftlichen Umgang mit den rückkehrenden Soldaten zu deuten ist, wurde und wird der Song häufig für Wahlkampfveranstaltungen genutzt und von Patriot\*innen vereinnahmt. Die sarkastische Anlage des Refrains und der Charakter des Liedes als Anti-Hymne können hier erst erfasst werden, wenn die Beschäftigung über die klangliche Dimension des Songs mit dem „feierlich-bombastische[n] Charakter der Musik“ (vgl. Behrendt 2017: 21) und dem kraftvollen Gesang Springsteens hinaus sich auch auf den Text erstreckt.

- 35 Zusammenfassend lässt sich mit Blick auf die Netzrezeption zunächst konstatieren, dass bei der Interpretation eines Liedes durch seine Hörer\*innen der Songtext – sofern er vorhanden ist – eindeutig im Zentrum des Interesses steht. ‚Worum es im Song geht‘, darüber geben offenbar erst die Lyrics Aufschluss, und zur Bedeutungsfindung wird die klangliche Dimension nur in absoluten Ausnahmefällen herangezogen. Bei textlosen Songs wiederum wird deutlich, dass der Klang vor allem bezogen auf die Atmosphäre und die emotionale Wirkung des Songs eine zentrale Rolle spielt und damit auch für seine Bedeutung wesentlich ist. Es ist davon auszugehen, dass diese Tatsache für Songs mit dechiffrierbaren Lyrics genauso gilt, ohne dass dies jedoch von ihren Rezipient\*innen explizit geäußert werden muss oder überhaupt wahrgenommen bzw. bewusst reflektiert wird.

- 36 Die Auseinandersetzung mit populären Rezeptionspraktiken im Netz zeigt, wie jenseits akademischer Gefilde analysierend-interpretative Umgangsweisen entwickelt und erprobt werden, die ein methodisches Problembewusstsein gegenüber der Lyrics-Lyrik-Frage und der damit zusammenhängenden Berücksichtigung von textlicher und klanglicher Dimension verraten. Das Bemühen von *genius* um standardisierte Verfahren der Transkription, Kommentierung, Verifizierung und Deutung etwa ist vor diesem Hintergrund zu sehen. Der in der Forschung vor allem von Bradley (2017a, 2017b) vertretene Ansatz, gedichtanalytische Herangehensweisen auf Songs zu übertragen – und zwar ungeachtet ihrer literarischen ‚Qualität‘ oder Genre-Zuordnung –, findet in lyrikanalogen Textumgangsweisen der Netzrezeption sowie

den beispielhaft präsentierten Aussagen von Produzent\*innen und Rezipient\*innen wichtige Argumente und durchaus Anknüpfungspotential. Zugleich offenbart die Beschäftigung mit Songinterpretationen im Netz, dass eine adäquate literaturwissenschaftliche Analyse von Songs deren klangliche Dimension nicht ausblenden kann. Wie sich die Bedeutung aus der Wechselwirkung von Text und Klang konstituiert – eine Konstellation, die sich in der Netzrezeption spiegelt –, soll abschließend an einem Beispiel vorgeführt werden, das auf den ersten Blick musikalisch und sprachlich weit weg von jener Songpoetry liegt, die die Literaturwissenschaft in der Regel zur Untersuchung reizt. Die Beispielinterpretation versteht sich in diesem Sinne als Beitrag zu einer literaturwissenschaftlichen Song-Analyse, die mit Eric Achermann und Guido Naschert ihre „Wertmaßstäbe aus der Analyse der Gattung selbst entwickelt und nicht von außen an diese [heranträgt]“ (2005: 213).

#### IV.

##### 37 Armin van Buuren – *Blah Blah Blah*

All we ever hear from you is blah blah blah  
So, all we ever do is go ja ja ja  
And we don't even care about what they say  
Cause it's ja ja ja ja  
Blah blah blah blah

All we ever hear from you is blah blah blah  
So, all we ever do is go ja ja ja  
And we don't even care about what they say  
Cause it's ja ja ja ja  
Blah blah blah blah

All we ever hear from you is blah blah blah  
Blah blah blah.....

All we ever hear from you is blah blah blah  
So, all we ever do is go ja ja ja  
And we don't even care about what they say  
Cause it's ja ja ja ja  
Blah blah blah blah

All we ever hear from you is blah blah blah  
So, all we ever do is go ja ja ja  
And we don't even care about what they say  
Cause it's ja ja ja ja

Blah blah blah blah

All we ever hear from you is blah blah blah  
So, all we ever do is go ja ja ja  
And we don't even care about what they say  
Cause it's ja ja ja ja  
Blah blah blah blah

All we ever hear from you is blah blah blah  
So, all we ever do is go ja ja ja  
And we don't even care about what they say  
Cause it's ja ja ja ja  
Blah blah blah blah

- 38 *Blah Blah Blah* (2018) ist eine 3:03 Minuten lange Single des erfolgreichen niederländischen Trance-DJs Armin van Buuren. Sowohl textlich wie auch musikalisch ist der Track (genretypisch) enorm repetitiv, lediglich fünf unterschiedliche Verse lassen sich identifizieren, die im Laufe des Songs immer wieder aufgegriffen werden; das titelgebende „Blah Blah Blah“ ist dabei in quantitativer Hinsicht besonders prominent. Der ab 0:45 einsetzende Beat dominiert den insgesamt elektronischen, von Synthesizern geprägten und äußerst tanzbaren Sound. Die stufenweise Zu- und Abnahme von Soundelementen und abrupte Zäsuren prägen die Dynamik des Songs. Auffällig ist eine Klavierpassage (ab 1:42), die nach einer deutlichen klanglichen Zäsur zunächst ohne weitere Soundelemente erklingt, ehe sie mit den bekannten Lyrics kombiniert und schließlich mit den vorherigen elektronischen Soundelementen verwoben wird. Ab 2:17 endet sie jäh und der Sound kehrt wieder zu seiner Ausgangsform zurück. Van Buuren tritt (wie für DJs üblich) nicht selbst als Sänger auf, stattdessen ist eine Jungenstimme zu hören, die durch einen Echo-Effekt wie eine Art trotzig-aufmüpfiger Kinderchor wirkt und (nicht nur in dieser Hinsicht) an Pink Floyds *Another Brick in the Wall* erinnert.
- 39 Auch inhaltlich evoziert *Blah Blah Blah* unweigerlich derartige Assoziationen: Wie beim britischen Vorgänger wird hier textlich eine Opposition zwischen einem Wir und einem angeklagten Du bzw. Ihr aufgemacht („All **we** ever hear from **you** is blah blah blah“), wobei Letzteres in *Another Brick in the Wall* erst im Refrain auftaucht („**We** don't need no education / [...] All in all **you're** just another brick in the wall“). Darüber hinaus sind beide Songs als Kritik an der Schule und ihren Lehrer\*innen zu deuten, auch wenn sich für *Blah Blah Blah* – im Gegensatz zur expliziten Formulierung bei Pink Floyd („**Teachers** leave them kids alone“) – diese Deutung hauptsächlich aus der beschriebenen Gesangsstimme und der intertextuellen Referenz schließen lässt. Dass der Song auch in der populären Rezeption in Zusammenhang mit Schulkritik gebracht wird, unterstreicht diese Überlegungen und wird anhand eines Blickes in die Kommentarspalten im Netz deutlich: Während Youtube-User\*in *Carla Anastas* unter dem Official-Lyrics-Video behauptet, für das Zusenden des Songs von ihrem\*r Lehrer\*in (in welcher Form auch immer) des Unterrichts verwiesen worden zu sein und dafür beachtliche 137 Likes erhält, integriert ihn *nicename 102* zum Gefallen von 389 User\*innen in einen aktuellen Internet-Witz als Reaktion der Schüler\*innen auf die von Lehrer\*innen erteilten Hausaufgaben zu Zeiten des Corona-Lockdowns.<sup>52</sup> Es scheint daher plausibel, *Blah Blah Blah* als moderne Version von *Another Brick in the Wall* zu bezeichnen.

- 40 Der Blick auf die Lyrics des Songs offenbart, dass sein repetitiver Charakter (auf Text- und Klangebene) das im Song beschriebene (Unterrichts-)Geschehen widerspiegelt, welches bereits im ersten Vers durch das „ever“ als sich ständig wiederholendes, einförmiges Ereignis ausgewiesen wird. Auf der Wortebene wird der abwertenden Dummy-Äußerung „blah blah blah“, die die Aussagen des lyrischen Du als end- und inhaltsloses Gerede darstellt, die bloß eingeübt wirkende, ebenso inhaltslose Zustimmung „ja ja ja“ des lyrischen Wir bzw. impliziten Ichs gegenübergestellt. Die direkte Gegenüberstellung von „hear“ und „say“ und auch die phonetische Ähnlichkeit der beiden Dummy-Äußerungen verstärkt den Eindruck, dass aufseiten des Ichs bloß Gehörtes wiedergegeben wird. Das beschriebene Frage-Antwort-Spiel wird somit bereits auf Ebene der Lyrics als sinnloses und stupide-monotones Vorgehen entlarvt. Dieser Effekt wird durch das Wiederaufgreifen der Äußerungen in den jeweils 4. und 5. Versen der Strophen zusätzlich gesteigert. Die Diskrepanz zwischen der aufständisch-ablehnenden geistigen Verfassung und den vorgeblich zustimmenden Äußerungen des Ichs deutet bereits auf einen Konflikt hin, der im Laufe des Songs in irgendeiner Form gelöst werden muss. Dabei fällt außerdem auf, dass im jeweils 3. Vers der Strophen das vormals persönlich adressierte „you“ zum „they“ wird, wodurch eine fortschreitende innere Distanzierung des Ichs vom Du angedeutet und gleichzeitig das Verbundenheitsgefühl des kollektiven Wir intensiviert wird.
- 41 Klanglich ist zunächst ausschließlich die beschriebene, zu Beginn noch mit vergleichsweise wenig Echo-Effekt belegte Stimme zu hören, begleitet von einem zunehmend lauter werdenden, an ein Klatschen erinnernden Beat. Im Verlauf der ersten beiden Strophen nimmt der Echo-Effekt auf der Stimme zu, wodurch die oben beschriebene Chor-Wirkung sich vollends entfaltet. Dem Klatsch-Sound werden mehr Obertöne hinzugefügt, ein unregelmäßiger Drumbeat wird etabliert und die Lautstärke der elektronischen Sounds nimmt im Vergleich zur Stimme stetig zu. Diese klangliche Klimax erzeugt Spannung, bildet den beschriebenen inneren Konflikt des Ichs ab und weist damit bereits voraus auf die erste Zäsur, in die sie in Strophe 3 bereits nach dem ersten Vers mündet: Der Beat setzt aus, die Stimme singt noch die erste Zeile des immergleichen Textes, steigert das repetitive Moment beim „Blah Blah Blah“ jedoch ins Unzählbare und verwandelt sich schließlich in einen zunehmend höheren, schwirrenden Sound, der metaphorisch an den vor Kopfschmerzen und Überforderung ‚schwirrenden Schädel‘ erinnert. Es folgt eine zweite Zäsur mit kurzer Stille, in der lediglich der Hall-Effekt nachklingt.
- 42 Insgesamt wird somit der Eindruck erweckt, dass die Monotonie und die Sinnlosigkeit des Erlebten sich zunächst immer mehr und bis ins Unerträgliche steigern, ehe sie geradezu notwendigerweise in der Befreiung münden, der ab Strophe 4 – allerdings ausschließlich auf klanglicher Ebene – Ausdruck verliehen wird. Erneut ist dort ganz zu Beginn nur die Stimme zu hören, dieses Mal allerdings von Anfang an in ihrer mehrschichtigen Form. Anstelle des spannungssteigernden Klatschens und eher an Drum Fills erinnernden Beats tritt ein regelmäßiger, satter Drum Beat, es kommen nach und nach weitere Synthesizerspuren und Soundeffekte dazu, die jedoch keine spannungssteigernde Funktion mehr übernehmen, sondern den Song vor allem tanzbar machen. Tanzen und Feiern wird hier also als musikalische Befreiung aus dem (Schul-)Alltag inszeniert und Musik als Ausgleich zum immergleichen „Blah Blah Blah“ entworfen. Die Eintönigkeit wird indes nicht gänzlich überwunden, sondern bleibt auf Textebene bestehen; sie erfährt an dieser Stelle allerdings eine Umdeutung sowie klangliche Überformung und wird somit Teil der aufbegehrerischen Hymne einer neuen Generation. Auf eine allgemeinere Ebene übertragen lässt sich *Blah Blah Blah* nämlich zudem als Ausdruck eines Generationenkonfliktes lesen bzw. hören.

- 43 So gilt elektronische Musik, die sich erst aufgrund technologischer Fortschritte und wachsender Möglichkeiten für digitale Produktionsverfahren in ihrer heutigen Form entwickeln konnte, gemeinhin als Ausdrucksform einer eher jüngeren oder musikalisch ‚progressiveren‘ Generation und wird insbesondere von ‚musik-konservativen‘ Anhängern inzwischen etablierter Genres wie Rock oder Jazz oftmals als ‚nicht-handgemachte‘ Musik abgewertet, da sie ‚das Beherrschen eines Instrumentes‘ nicht erkennbar voraussetzt und, so User\*in *roseblood*, „ein DJ, der von seinen PC-Beats lebt, [ohne Strom] womöglich aufgeschmissen [wäre]“.<sup>53</sup> Darüber hinaus entspricht im Falle von *Blah Blah Blah* der stimmlich rotzig-respektlose Gesang in Kombination mit dem bereits geschilderten Klangbild dem Klischee einer an ästhetisch-musikalischer Wohlgeformtheit wenig interessierten, aufs Partymachen fixierten, gegenüber den Älteren respektlosen, kurzum: vollkommen ‚verkommenen‘ Jugend. Der Song erfüllt dieses Klischee jedoch nicht nur, sondern er eignet es sich bewusst an und vollzieht insbesondere mit seiner klanglichen Gestaltung performativ das, was er insgesamt sechsmal explizit äußert: „And we don’t even care about what they say“ – textlich wie musikalisch wird hier Gleichgültigkeit gegenüber der Meinung der anderen zum Programm.
- 44 Insbesondere das ‚Piano-Intermezzo‘, das im Anschluss an eine weitere klangliche Zäsur auf den tanzbaren Teil folgt, erweist sich in Bezug auf den Generationenkonflikt als besonders aufschlussreich: Beim Klavier handelt es sich um ein Instrument, das im Allgemeinen mit klassischer Musik in Verbindung gebracht wird; auch wenn hier wohl eher ein Keyboard zu vernehmen ist, bleibt diese Assoziation bestehen. Nun ist auch das Keyboard in erster Linie ein Tasteninstrument, das beherrscht werden muss und letzten Endes ‚handgemachte‘ Musik produziert. In gewisser Weise übernimmt der Song demnach ganz selbstverständlich ein klangliches Element der Musik älterer Generationen, kombiniert es unverblümt mit dem eigenen Text, webt es freimütig in den elektronischen Klangteppich ein und lässt es schließlich zugunsten eines beat- und synthielastigen Finales verstummen. Übertragen auf Sprache, Traditionen und Kultur lässt sich hierin die Aneignung von Althergebrachtem durch die Jugend, aber ebenso dessen Überformung und letztlich Überwindung lesen.
- 45 Dem Song eignet mithin eine umfassende meta-kulturelle Aussagedimension – auch für eine Literaturwissenschaft, die sich (nicht selten normativ und emphatisch) vornehmlich der Songliteratur ihrer Jugend widmet, mag daraus Grundsätzliches zu lernen sein.

## Literaturverzeichnis

- Achermann, Eric (2019): ‚How can we know the singer from the song?‘. Zu Songs, Lyrics und Stimme, in: Claudia Hillebrandt/Sonja Klimek/Ralph Müller/Rüdiger Zymner (Hg.): Grundfragen der Lyrikologie 1: Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Berlin/Boston: De Gruyter, S. 242–268.
- Achermann, Eric/Naschert, Guido (2005): Einleitung, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 52, Heft 2: Songs, S. 210–213.
- Ammon, Frieder von/Petersdorff, Dirk von (Hg.) (2019a): Lyrik/Lyrics. Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft. Göttingen: Wallstein.
- Ammon, Frieder von/Petersdorff, Dirk von (2019b): Einleitung, in: dies. (Hg.): Lyrik/Lyrics. Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft. Göttingen: Wallstein, S. 7–13.
- Baßler, Moritz (2019): Lyrics im Medienverbund Pop. Am Beispiel von Elvis Costellos und Linda Ronstadts *Alison*, in: Frieder von Ammon/Dirk von Petersdorff (Hg.): Lyrik/Lyrics. Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft. Göttingen: Wallstein, S. 131–146.
- Baßler, Moritz/Schumacher, Eckhard (Hg.) (2019): Handbuch Literatur & Pop. Berlin/Boston: de Gruyter 2019.
- Behrendt, Michael (2017): I don’t like Mondays. Die 66 größten Songmissverständnisse. Darmstadt: WBG.

- Böttcher, Philipp (2018): Gelesener Gesang. Lyrics im Zeichen des Medienwandels, in: Steffen Martus/Carlos Spoerhase (Hg.): Gelesene Literatur. Populäre Lektüre im Zeichen des Medienwandels (text + kritik-Sonderband). München: edition text+ kritik, S. 71–80.
- Bradley, Adam (2017a): *The Poetry of Pop*. New Haven/London: Yale University Press.
- Bradley, Adam (2017b): *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*. New York: Basic Civitas Books.
- Burdorf, Dieter (2015): Einführung in die Gedichtanalyse. 3. akt. und erw. Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Dieckmann, Cornelius (2021): „Ich bin für die Entmystifizierung von Musik“. Songtexte bei Genius. In: FAZ, 9.2.2021. URL: [www.faz.net/aktuell/feuilleton/pop/songtexte-und-ihre-deutung-auf-der-plattform-genius-17187333.html](http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/pop/songtexte-und-ihre-deutung-auf-der-plattform-genius-17187333.html).
- Diederichsen, Diedrich (2014): *Über Pop-Musik*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Erhardt, Heinz (2016): *Von der Pampelmuse geküßt. Gedichte, Prosa, Szenen*, hg. von Heinrich Detering. Stuttgart: Reclam.
- Faulstich, Werner (1978): *Pop – Rock – Beat – Folk. Grundlagen der Textmusik-Analyse*. Tübingen: Narr.
- Giammarco, Francesco (2019): Mit mir in Reimen. Dendemann ist einer der besten Lyriker im deutschen Hip-Hop. Aber wie wird man das? Ein Gespräch über Scham, Neid, Haus/Maus und Erdoğan. In: *Die Zeit*, Nr. 5/2019, 24.2.2019. URL: [www.zeit.de/2019/05/dendemann-rapper-hip-hop-interview](http://www.zeit.de/2019/05/dendemann-rapper-hip-hop-interview).
- Huber, Till (2019): Lyrics als Literatur, in: Moritz Baßler/Eckhard Schumacher (Hg.): *Handbuch Literatur & Pop*. Berlin/Boston: de Gruyter, S. 229–246.
- Julstin, Patrik N./Sloboda, John A. (Hg.) (2010): *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*. Oxford: Oxford University Press.
- Kaiser, Gerhard/Sina, Kai/Bleumer, Hartmut (Hg.) (2016): *8 Lieder – Pop und Philologie*. Stuttgart: Metzler.
- Naschert, Guido (2006): Wider eine halbierte Lyrik. Überlegungen zu den Desideraten und Möglichkeiten eines textwissenschaftlichen Umgangs mit SongPoesie, in: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik 2006*, S. 106–118.
- Petersdorff, Dirk von (2017): In der Bar zum Krokodil. Lieder und Songs als Gedichte. Göttingen: Wallstein.
- Petras, Ole (2011): *Wie Popmusik bedeutet. Eine synchrone Beschreibung popmusikalischer Zeichenverwendung*. Bielefeld: transcript.
- Puhani, Andreas (2019): More than words. Zum Verhältnis von Text und Musik in der Rock- und Popmusik, in: Frieder von Ammon/Dirk von Petersdorff (Hg.): *Lyrik/Lyrics. Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft*. Göttingen: Wallstein 2019, S.79–92.
- Ramazani, Jahan (2014): *Poetry and its others. News, Prayer, Song, and the Dialogue of Genres*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rehfeldt, Martin (2009): Von Lyrics zu Lyrik. Möglichkeiten und Konsequenzen einer Gattungstradition am Beispiel von Dirk Lowtzows Lyrikband *Dekade 1992–2007*, in: Andrea Bartl unter Mitarbeit von Hanna Viktoria Becker (Hg.): *Transitträume. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Augsburg: Wißner, S. 149–190.
- Riddell, Chris: *Poems to Live Your Life By*. London: Pan MacMillan 2018.
- Schütte, Uwe ([o.J.]): Dichter, sing mir ein neues Lied. Über Lyrik, Songtexte und Musikerromane im Zeitalter der Popkultur. URL: [publications.aston.ac.uk/id/eprint/27654/1/\\_ber\\_Lyrik\\_Songtexte\\_und\\_Musikerromane.pdf](http://publications.aston.ac.uk/id/eprint/27654/1/_ber_Lyrik_Songtexte_und_Musikerromane.pdf).
- Urban, Peter (1979): *Rollende Worte – die Poesie des Rock. Von der Straßenballade zum Pop-Song. Eine wissenschaftliche Analyse der Pop-Song-Texte*. Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verl.
- Wolbring, Fabian (2015): *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*. Göttingen: V&R unipress.
- Wolbring, Fabian (2018): „Für mich ist das Schwerste beim Schreiben 'n leeres Blatt zu finden“. Fingierte Schriftlichkeit in deutschsprachigen Raps, in: David-Christopher Assmann/Nicola Menzel (Hg.): *Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur*. Paderborn: Fink, S. 179–190.

## Anmerkungen

- 1 Die charakteristische Wendung „Noch'n Gedicht“, mit der Heinz Erhardt bei Auftritten den Übergang von einem Gedicht zum anderen einläutete, ist inzwischen zum geflügelten Wort geworden. Die gewandelte Kanonizität von Erhardts Schaffen wird etwa durch die folgende Reclam-Ausgabe belegt – und in ihrem Nachwort reflektiert (Erhardt 2016).
- 2 Vgl. bspw. Dendemann: *Beste wo gibt* (2008).
- 3 Insbesondere im Rap werden die Formen und Bedingungen der eigenen Schriftlichkeit sowie die Nähe zur Lyrik permanent reflektiert und ausgestellt. Zudem sprechen gerade Rapkünstler\*innen von ihrer Kunst vielfach als ‚poetry‘ oder ‚literature‘ mit Musikbegleitung; auch die Umgangsweisen der Rezipienten bekräftigen den Charakter von Rap als einem stark textzentrierten Genre, vgl. dazu jeweils genauer Wolbring 2015: bes. S. 128–134; Wolbring 2018.



- 4 Vgl. anders dagegen Achermann: „[D]ie Mehrheit der Pop- und Song-Theoretiker scheinen sich einig: Lyrics sind nicht Lyrik“ (2019: 248).
- 5 Vgl. aus der Perspektive eines normativen Lyrikbegriffs etwa: Ramazani 2014: 184–238; vgl. zu dieser Diskussion außerdem: Rehfeldt 2009: 152–157.
- 6 Für eine vom Grundprinzip her ähnliche, aber detailliertere Analyse mit einem stärkeren musikwissenschaftlichen Einschlag vgl. Puhani 2019.
- 7 „Wer die Gilde der neuen deutschen Popmusiker wie Mark Forster, Joris, Wincent Weiss, Tim Bendzko oder Andreas Bourani als Befindlichkeitspoeten wahrnimmt, als Club der sanften Dichter, der einzig von der demonstrativen Inszenierung von Sensibilität als kleinstem gemeinsamem Nenner lebt: Dieser Auftritt des Pop-Poeten aus Waldbronn nahe Karlsruhe bestätigte Fans wie Kritiker in ihren Ansichten“ (Christof Hammer: „Mit Kinderchor und Häschenohren“ [Rezension zum Konzert von Max Giesinger in der Liederhalle], 8.3.2019. URL: [www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.max-giesinger-in-der-liederhalle-mit-kinderchor-und-haeschenohren.580cb22a-71db-443a-8ea8-fb465e3d7f0b.html](http://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.max-giesinger-in-der-liederhalle-mit-kinderchor-und-haeschenohren.580cb22a-71db-443a-8ea8-fb465e3d7f0b.html)).
- 8 Vanilla Ice – *Ice Ice Baby* (1989).
- 9 Kommentar von Pamela Stefanie zum Musikvideo von Philipp Poisel – *Erkläre mir die Liebe*, 13.12.2018, URL: [www.facebook.com/stefaniemotta/posts/10155700127561455](https://www.facebook.com/stefaniemotta/posts/10155700127561455).
- 10 Kommentar von CaltonDouglas zu Kendrick Lamar – *Poetic Justice*, 8.1.2014. URL: [genius.com/Kendrick-lamar-poetic-justice-lyrics](https://genius.com/Kendrick-lamar-poetic-justice-lyrics).
- 11 Kommentar von Jeremiah Landis zum Musikvideo von Aesop Rock – *Zero Dark Thirty*, [o. D.]. URL: [www.youtube.com/watch?v=Dbd4h1kaFIY&lc=Ugjl0KzBxicVnXgCoAEC.7-HOZ7-HJgs8w\\_2puLuP2f](https://www.youtube.com/watch?v=Dbd4h1kaFIY&lc=Ugjl0KzBxicVnXgCoAEC.7-HOZ7-HJgs8w_2puLuP2f).
- 12 Post der Konzertdirektion Karsten Jahnke Konzerte, Ankündigung von Twenty One Pilots, 2.9.2013: URL: [tinyurl.com/y8orfbkn](http://tinyurl.com/y8orfbkn).
- 13 Vgl. Chris Riddell: *Poems to Live Your Life By*. London: Pan MacMillan 2018; vgl. auch: „Love Letter by Nick Cave is lyrical poetry about passion, remorse and hope that lives on the page just as powerfully as in song“ (ders.: „From John Keats to Nick Cave: poems for every stage in life“, *The Guardian*, International Edition, 4.10.2018, URL: [theguardian.com/books/2018/oct/04/poetry-to-live-by-chris-riddell](https://theguardian.com/books/2018/oct/04/poetry-to-live-by-chris-riddell)).
- 14 Seite für Kanye West auf *powerpoetry.com*. URL: [www.powerpoetry.org/famous-poet/kanye-west](http://www.powerpoetry.org/famous-poet/kanye-west).
- 15 Kundenrezension zu Silbermond – *Schritte*, Tilman Schneider, „Songs mit ganz viel Tiefe“, 26.11.2019. URL: [www.amazon.de/gp/customer-reviews/R1AHGFEA6LWW94/ref=cm\\_cr\\_ar\\_p\\_d\\_rvw\\_ttl?ie=UTF8&ASIN=B07Y36SSXQ](https://www.amazon.de/gp/customer-reviews/R1AHGFEA6LWW94/ref=cm_cr_ar_p_d_rvw_ttl?ie=UTF8&ASIN=B07Y36SSXQ).
- 16 „Wer schrieb ein Lied für Helene?“ [Interview mit Tobias Schwall], *Aachener Zeitung*, 8.2.2018, URL: [www.aachener-zeitung.de/karlo-clever/songwriter-von-helene-fischer\\_aid-24422739](http://www.aachener-zeitung.de/karlo-clever/songwriter-von-helene-fischer_aid-24422739).
- 17 Vgl. die Webpage der Print-Zeitschrift *Lyrics as Poetry*: [www.lyricsaspoetry.com/](http://www.lyricsaspoetry.com/).
- 18 Vgl. etwa den Beitrag von Jennifer Minz auf der Facebook-Seite von Philipp Poisel, 2.1.2012: „ich liebe deine texte. einfach wunderschön... wie Gedichte“ (URL: [www.facebook.com/Philipp.Poisel.official/posts/351937358165464](https://www.facebook.com/Philipp.Poisel.official/posts/351937358165464), Hervorhebung durch die Verf.); vgl. Petersdorff: In der Bar zum Krokodil. *Lieder und Songs als Gedichte*; vgl. außerdem das auf der Homepage präsentierte Motto von *Lyrics as Poetry*: „Lyrics as Poetry is a new print-only journal spotlighting the work of songwriters, where lyrics can be appreciated on their own aesthetic merit—as art on the printed page, like poetry“ (URL: [www.lyricsaspoetry.com/](http://www.lyricsaspoetry.com/), Hervorhg. durch die Verf.).
- 19 Vgl. auch die Diskussion im Forum zur Frage von Myzel (17.6.2011): „Was genau ist der Unterschied zwischen einem Liedtext und einem Gedicht?“, URL: [forum.fanfiktion.de/t/11466/1](http://forum.fanfiktion.de/t/11466/1); Frage von Laraa22: „Sind Lieder Gedichte?“ und Antworten darauf, [o. D.]. URL: [www.gutefrage.net/frage/sind-lieder-gedichte](http://www.gutefrage.net/frage/sind-lieder-gedichte); Edith Jeske: „Lyric und Lyrics – Hintergrundwissen (Buchseite 28)“, 22.7.2011, URL: [songtexte-schreiben-lernen.de/blog/s-28-lyric-und-lyrics-hintergrundwissen/](http://songtexte-schreiben-lernen.de/blog/s-28-lyric-und-lyrics-hintergrundwissen/).
- 20 „David Bowie hat mich wahnsinnig beeindruckt“, Caroline Peters im Deutschlandfunk, *Klassik-Pop-etcetera*, Sendung vom 8.2.2020. URL: [www.deutschlandfunk.de/die-schauspielerin-caroline-peters-david-bowie-hat-mich.827.de.html?dram:article\\_id=465149#](http://www.deutschlandfunk.de/die-schauspielerin-caroline-peters-david-bowie-hat-mich.827.de.html?dram:article_id=465149#) [Transkription und Hervorhebung in Anlehnung an die Betonung von Peters durch die Verf.].
- 21 „Vom Dichten und Performen – Tamino im Interview“ [Interview von Yannick Philippe], *The Postie*, 7.8.2018. URL: [thepostie.de/interviews/tamino-im-interview-vom-dichten-und-performen](http://thepostie.de/interviews/tamino-im-interview-vom-dichten-und-performen).
- 22 „Songtexte sind Dichtung“. Interview mit Wolfgang Niedecken, Sven Regener und Juli Zeh, *Frankfurter Rundschau*, 10.3.2011. URL: [www.fr.de/kultur/buchmesse-frankfurt/buchmesse-rueckblick/wolfgang-niedecken-sven-regener-juli-zeh-songtexte-sind-dichtung-a-934769](http://www.fr.de/kultur/buchmesse-frankfurt/buchmesse-rueckblick/wolfgang-niedecken-sven-regener-juli-zeh-songtexte-sind-dichtung-a-934769).
- 23 Kommentar von leolive zu Eminem – *The Monster*, 19.3.2014. URL: [songmeanings.com/songs/view/3530822107859471346/?&specific\\_com=73016256721#comments](http://songmeanings.com/songs/view/3530822107859471346/?&specific_com=73016256721#comments).



- 43 Kommentar von CharlieFordGray zur Annotation zu „Tjú“ in Sigur Rós - *Svefn-g-englar*, 14.5.2016, URL: [genius.com/6355156](https://genius.com/6355156) (Stand vom 30.5.2020).
- 44 Genius-Seite von Sigur Rós - Olsen Olsen, URL: [genius.com/Sigur-ros-olsen-olsen-lyrics](https://genius.com/Sigur-ros-olsen-olsen-lyrics).
- 45 Kommentar von Anarise zu Fleet Foxes - *White Winter Hymnal*, 07.06.2008, URL: [songmeanings.com/songs/view/3530822107858711972/?&specific\\_com=73015554179#comments](https://songmeanings.com/songs/view/3530822107858711972/?&specific_com=73015554179#comments).
- 46 Kommentar von iAudrey zu Beyoncé - *Halo*, 07.08.2010, URL: [songmeanings.com/songs/view/3530822107858748089/?&specific\\_com=73015953782#comments](https://songmeanings.com/songs/view/3530822107858748089/?&specific_com=73015953782#comments).
- 47 Kommentar von Green Weezer Day zu Sigur Rós - Olsen Olsen, 1.4.2006, URL: [songmeanings.com/songs/view/3530822107858583270/?&specific\\_com=73015007394#comments](https://songmeanings.com/songs/view/3530822107858583270/?&specific_com=73015007394#comments).
- 48 Vgl. bspw. die zahlreichen textzentrierten Interpretationen zu Red Hot Chili Peppers - *Can't Stop* auf [songmeanings.com](https://songmeanings.com), URL: [songmeanings.com/songs/view/134484/](https://songmeanings.com/songs/view/134484/).
- 49 Vgl. Kommentar von Schizophren zu Sigur Rós - *Ný Batterí*, 21.11.2004, URL: [songmeanings.com/songs/view/40097/?&specific\\_com=73014710066#comments](https://songmeanings.com/songs/view/40097/?&specific_com=73014710066#comments).
- 50 Kommentar von sneer zu Sigur Rós - Olsen Olsen, 16.5.2013, URL: [songmeanings.com/songs/view/3530822107858583270/?&specific\\_com=73016211472#comments](https://songmeanings.com/songs/view/3530822107858583270/?&specific_com=73016211472#comments).
- 51 Kommentar von Brian Combs zu *Seashore War* [Donkey Kong Country: Tropical Freeze Sountrack], URL: [www.youtube.com/watch?v=Boqy0Q-4c\\_M&lc=UgidFcC92VoPy3gCoAEC](https://www.youtube.com/watch?v=Boqy0Q-4c_M&lc=UgidFcC92VoPy3gCoAEC), Hervorhebung durch die Verf.
- 52 Vgl. den Kommentar von Carla Anastas zum Official-Lyrics-Video von Armin van Buuren - *Blah Blah Blah*, URL: [www.youtube.com/watch?v=mfJhMfOPWdE&lc=UgwZWY6elidfHRaSelV4AaABAg](https://www.youtube.com/watch?v=mfJhMfOPWdE&lc=UgwZWY6elidfHRaSelV4AaABAg); Kommentar von nicename 102, URL: [www.youtube.com/watch?v=mfJhMfOPWdE&lc=Ugz2C2gxHKL1hdhqrh4AaABAg](https://www.youtube.com/watch?v=mfJhMfOPWdE&lc=Ugz2C2gxHKL1hdhqrh4AaABAg).
- 53 Kommentar von roseblood im Rahmen der Diskussion im Rolling Stone-Forum zur Frage „Handgemachte Musik – Sinnvoller Begriff oder überholte Vorstellung?“, 13.12.2014, URL: [forum.rollingstone.de/foren/reply/handgemachte-musik-sinnvoller-begriff-oder-ueberholte-vorstellung-reply-id-3330606/](https://forum.rollingstone.de/foren/reply/handgemachte-musik-sinnvoller-begriff-oder-ueberholte-vorstellung-reply-id-3330606/).

## Zusammenfassung

Der Beitrag denkt zusammen, was in der Literaturwissenschaft häufig entweder getrennt voneinander betrachtet oder auf Basis eines wertenden Literaturbegriffs gleichgesetzt wird: Songs und Gedichte. Die Lyrik-Lyrics Diskussion wird hier dagegen aus der Perspektive populärer Diskurse, Text- und Rezeptionspraktiken erkundet. Die daraus gewonnen Überlegungen zum Verhältnis von Text und Klang münden in die exemplarische Analyse eines populären Songs.

## Abstract

This article brings together what in literary studies is often either considered separately or, based on a concept of literature that focusses on the aesthetic value of a text, treated as equivalent: Songs and poems. Here, however, the debate on 'lyrics as poetry' is explored from the perspective of popular discourses as well as text and reception practices. The resulting reflections on the relationship between text and sound lead to an exemplary analysis of a popular song.

**Schlagwörter:** Lyrik, Lyrics, Gedicht, Songtext, Genius, Buuren, Netzrezeption

## Authors

**Susanne Müller**

Georg-August-Universität Göttingen

**Philipp Böttcher**

Humboldt-Universität Berlin

