

Markus Schleich

Universität des Saarlandes, Saarbrücken (Deutschland)

„Wear the Grudge Like a Crown“. Überlegungen zum Heldenstatus des Achilles in Tools *The Grudge*

1. „Temporary Like Achilles“ — Ein antiker Held und die Populärkultur

Dieser Aufsatz beschäftigt sich mit dem Heldenstatus des Achill, wobei es konkret um die Frage geht, wie und ob ein Artefakt der Populärkultur diese antike Figur aufgreift, fort- oder umschreibt. Um dies zu gewährleisten, sind drei Etappen von Nöten: Erstens soll ein Blick auf den Helden an sich und Achill im Besonderen geworfen werden, zweitens wird erörtert, wie ein Popsong erzählt bzw. erzählen kann und drittens, als Synchronisation der ersten beiden Punkte, anhand des Songs *The Grudge* von Tool untersucht werden, wie dieser Track den Achill in Szene setzt.

Kaum ein Zeitalter kommt ohne Helden aus, als quasi anthropologische Konstante braucht jede Gesellschaft Helden, an denen es sich — den jeweiligen Normen der Zeit entsprechend — zu orientieren gilt. Denn der Held ist

[...] einer, der sich mit Unerschrockenheit und Mut einer schweren Aufgabe stellt; der eine ungewöhnliche Tat vollbringt, die ihm Bewunderung einbringt; der sich durch außergewöhnliche Tapferkeit im Krieg auszeichnet und durch sein Verhalten zum Vorbild wird¹.

Dass viele dieser Helden es aus der griechischen Antike bis in das popkulturelle Gedächtnis geschafft haben, ist sicher zwei Umständen zu verdanken. Zum einen werden Heldengeschichten und somit ihre Protagonisten sich durch orale

¹ W. Scholze-Stubenrecht, B. Alsleben, *Duden, das große Wörterbuch der deutschen Sprache*, Mannheim 1999.

Tradierung oder schriftliche Fixierung an folgende Generationen weitergegeben wodurch ihre Aussagepotentiale verfügbar bleiben:

*The people, the tribes, the groups and the clans of the world keep the heroic mythos alive [...] by telling them, and then by trying to live them out in some way that brings one into more wisdom and experience than one had before*².

Zum anderen ist diesen Heroen eine Transaktualität zu eigen — jene Distinktionsmerkmale also, die sozusagen zeitlos sind:

Der köstliche Zauber der antiken Tragödie und auch der gesamten alten Literatur liegt darin, daß die Personen einfach sprechen, daß sie als Menschen sprechen, die einen treflich guten Sinn haben, ohne dies zu wissen, und ehe noch die reflektive Art zu einem vorherrschenden Zug ihres Geistes geworden ist. Unsere Bewunderung für das Antike gilt nicht dem Alten, sondern dem Natürlichen³.

Und auch wenn es in der Popkultur heißt, *Neue Helden braucht die Welt*⁴, so fällt doch ins Auge, dass gerade hier in rezenten Werken gerne Heldentaten vergangener Epochen inszeniert werden, auch um die stete Bedeutsamkeit heroischen Handeln zu verdeutlichen. Werke wie Betchers und Pollacks *Die Ferse des Achilles. Vom antiken Heldenmythos zum neuen Männerbild* verdeutlichen, dass Helden wie Achill zwar Aktualisierungen und Transformationen unterliegen, aber dennoch mit der Gegenwart kompatibel sind und neue Helden stark beeinflussen⁵. Achill z.B. kann als Ur-Heldentyp verstanden werden, quasi als Prototyp, an dem sich auch viele Superhelden der heutigen Zeit orientieren⁶. Das mag daran liegen, dass die heroische Funktion gleichgeblieben ist:⁷ Der Held schützt die Gesellschaft, dabei ist seine moralische Integrität von nicht zu unterschätzender Bedeutung⁸. Das war vor tausenden von Jahren so und das ist auch heute noch der Fall.

Achill ist der wahrscheinlich größte der griechischen Helden, wahrscheinlich noch bedeutsamer als Herakles, da dieser im Unterschied zu Achill über kein spezifisches Epos verfügt, das sich primär mit seinem Werdegang beschäftigt. Achill aber ist der Protagonist der *Ilias*, welche zwar den trojanischen Krieg behandelt,

² J. Campell, *Hero With a Thousand Faces*, Princeton und Oxford 1949, S. xlvi.

³ R.W. Emerson, *Essays*, Zürich 1982.

⁴ Vgl. „Neue Helden (Braucht das Land)“ Erste Allgemeine Verunsicherung [Auf dem Album]: *Neue Helden braucht das Land*. Wien 2010, Track 4.

⁵ Vgl. S. Trauner, *Helden für Kinder: Schluss mit Strahlemann und Gutmensch* <http://www.lvz-online.de/ratgeber/familie/familie-inhalte/familienberichte/helden-fuer-kinder-schluss-mit-strahlemann-und-gutmensch/r-familienberichte-b-339603.html>, Datum des Zugriffs: 28.07.2014.

⁶ Vgl. H.-K. und S. Lücke, *Helden und Gottheiten in der Antike. Ein Handbuch*, Wiesbaden 2006, S. 15f.

⁷ Vgl. B. Meyer, *Heroes. From Hercules to Superman*, Toronto 2006, S. 6.

⁸ Vgl. A. Friedrich, A. Rauscher, *Amazing Adventures*, [in:] *Film- Konzepte. Band 6: Superhelden zwischen Comic und Film*, hrsg. von A. Friedrich, A. Rauscher, München 2007, S. 5–15, hier S. 5.

eigentlich aber die Geschichte eines Zornes ist⁹. So beginnt die *Ilias* vielsagend mit den Worten: „Singe den Zorn, o Göttin, des Peleiden Achilleus“¹⁰. Seine Geschichte ist dabei schnell erzählt:

Achill, Sohn der Halbgöttin Thetis, gilt als der wichtigste Krieger der Griechen im Kampf gegen die Trojaner. Eine Prophezeiung besagt, dass er entweder den Krieg gegen die Trojaner gewinnen und dabei sterben oder sich zurückziehen und ein unspektakuläres Leben führen wird. Ein Wesensmerkmal sticht besonders ins Auge: Sein maßloser Zorn — was gleichzeitig seine *hamartia* (ἀμαρτία) ist, so wie Aristoteles diesen Begriff versteht¹¹. Als Agamemnon ihm eine Trophäe in Form einer Sklavin entreißt, grollt der große Krieger und kehrt erst auf das Schlachtfeld zurück, als sein Freund und Liebhaber Patroklos von Hektor niedergestreckt wird. Der Zorn Achills auf Agamemnon überträgt sich auf Hektor, den er tötet und damit die Prophezeiung erfüllt. Achill muss sich, wie in der antiken Mythologie üblich, zwischen einem langen ruhmlosen oder einem kurzen ruhmvollen Leben entscheiden¹². Ein Held wird er vor allem dadurch, dass er sich bewusst für *kleos* (κλέος) und gegen *nostos* (νόστος) entscheidet. Meine göttliche Mutter, die silberfüßige Thetis,

Sagt, mich führe zum Tod' ein zweifach endendes Schicksal.
 Wenn ich allhier verharrend die Stadt der Troer umkämpfe;
 Hin sei die Heimkehr [νόστος] dann, doch blühe mir ewiger Nachruhm [κλέος].
 Aber wenn heim ich kehre zum lieben Lande der Väter;
 Dann sei verwelkt mein Ruhm, doch weithin reiche des Lebens
 Dauer, und nicht frühzeitig ans Ziel des Todes gelang' ich¹³.

Sich für den Ruhm — also *κλέος* — zu entscheiden, ist gleichbedeutend damit, das eigene Leben für die Gemeinschaft — in diesem Falle Achills griechische Mitstreiter — zu opfern und somit den Zorn sinnvoll zu verwenden: „Achill [...] is a metaphor of self-sacrifice, the idea that here are those who in every society who are willing to die to defend their beliefs, their families and the things they love“¹⁴.

Achill wird erst durch diese Entscheidung zum Helden, davor ist er lediglich ein guter und tapferer Krieger. Und auch wenn die Figur des Achills in ihrer stofflichen Genese einigen Transformationen unterlag — man denke zum Beispiel an Goethes *Achilleis*¹⁵, in dem Achill als sanftmütig, zugleich aber auch als fatalistisch-unerschrockener Kämpfer präsentiert wird, wohingegen Achill in

⁹ Vgl. W. Betcher und W. Pollack, *Die Ferse des Achilles. Vom antiken Heldenmythos zum neuen Männerbild*, München 1995, S. 139.

¹⁰ Homer, *Ilias*, übersetzt von Johann Heinrich Voss. 8. Auflage, Frankfurt 2004, V. 1/1.

¹¹ Vgl. B. Meyer, *Heroes. From Hercules to Superman*, Toronto 2006, S. 190.

¹² Vgl. E. Peterich und P. Grimal, *Götter und Helden. Die Mythologie der Griechen, Römer und Germanen*, Düsseldorf 2008, S. 71f.

¹³ Homer, *Ilias*, übersetzt von Johann Heinrich Voss. 8. Auflage, Frankfurt 2004, V. 9/415.

¹⁴ B. Meyer, *Heroes. From Hercules to Superman*, Toronto 2006, S. 32.

¹⁵ Vgl. K. Liggieri, *Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes ‚Achilleis‘*, Berlin 2010, S 24.

Schillers *Nänie* zum Inbegriff des sterblichen Schönen wird — so bleibt sein Heldenstatus in der Popkultur weitestgehend unangetastet. Gerade in den modernen Figuren von Superhelden — man denke nur an Batman¹⁶ oder Percy Jackson¹⁷ — ist sein Heldenstatus unstrittig. Im Vergleich zu der Auseinandersetzung mit Achill in der Hochkultur — hier wären die negativen Repräsentation Achills in Christa Wolfs *Kassandra* und Marion Zimmer Bradleys *Die Feuer von Troja* zu nennen — scheint die Popkultur unkritisch zu affirmieren, dass es sich bei Achill um einen Helden *par excellence* handelt.

2. Auditive Narrative: Grenzüberschreitungen im Pop

Im Folgenden soll aber anhand eines Popsongs untersucht werden, ob der Heldenstatus von Achill tatsächlich so unantastbar ist, oder ob dieser nicht auch zu hinterfragen ist. Dabei wird der Song *The Grudge* der alternativen Metallband¹⁸ Tool herangezogen, der sich eben mit genau dieser Entscheidung beschäftigt, wie man mit dem Groll bzw. dem Zorn umgehen soll. Der Song ist auch ohne konkrete paratextuelle Verweise oder Namensnennung als transmediale Achilles-Rekonstruktion lesbar, bei dem das kontaktgebende Medium nicht mehr konkret benannt werden kann, da der Song dem Zorn eine adelnde Funktion zuschreibt, ihn als Krone versteht, so wie Achills Zorn schlussendlich auch seinem Werk als Krönung dient. Dieser Aufsatz will versuchen, den Song als Erzählung lesbar zu machen, in dem Lotmans Grenzüberschreitungstheorie von 1975 zur Anwendung kommt. Das könnte in sofern interessant sein, da Popmusik, stärker noch als Musik bzw. Klang im allgemeinen, im Kontext des *spatial turn* lange Zeit vernachlässigt wurde.

Christa Brüstle zeigt sich ihm ihrem Beitrag *Klang als performative Prägung von Räumlichkeit* darüber erstaunt,

dass in der Musik Raum lange Zeit als relativ zu vernachlässigendes Akzidenz behandelt wurde. So hat etwa Arthur Schopenhauer in *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819/1844) formuliert, dass Musik „einzig und allein in und durch die Zeit mit gänzlicher Ausschließung

¹⁶ So zeigt Oswald Wiener überzeugend auf, dass das Verhältnis von Batman und Robin ein ähnliches ist, wie zwischen Achill und Patroklos. (Vgl. O. Wiener, *Der Geist der Superhelden*, [in:] *Vom Geist der Superhelden Comic strips; zur Theorie der Bildergeschichte*, hrsg. von H. D. Zimmermann, Berlin 1975, S. 82–96, hier S. 84).

¹⁷ R. Riordan, *The Last Olympian*, New York 2009, S. 55.

¹⁸ Und auch Metall ist als Genre dem Popdiskurs zuzurechnen, weil dieses Genre sich klar aus dem Rock & Roll der 1950 Jahre herauskristallisiert hat, wobei dieses Jahrzehnt quasi als Gründungsmoment der Popkultur zu werten ist (Vgl. Marcus S. Kleiner, *Die Methodendebatte als ‚blinder Fleck‘ der Populär- und Popkulturforschungen*, [in:] *Methoden der Populärkulturforschung. Interdisziplinäre Perspektiven auf Film, Fernsehen, Musik, Internet und Computerspiele*, hrsg. von M. Kleiner, M. Rappe, Münster 2012, S. 11–39).

des Raum“ rezipiert werde. Und noch für Hans Heinrich Eggbrecht galt Musik in erster Linie als versinnlichte, tönende Zeit¹⁹.

Brüstle argumentiert daran anschließend nachvollziehbar, dass sich seit der „physikalischen Erforschung der Raumakustik“ — deren Entwicklung sich z.B. bei Claus Römer in seiner Studie *Schall und Raum* von 1994 nachlesen ließe — und den „gehörphysiologischen [...] Studien zur Lokalisierung von Schall [...] in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“²⁰ ein Umdenken feststellen lässt.

Für meine Überlegungen sind diese Gedankenspiele weniger von Bedeutung. Spannender erscheint mir der Ansatz Wolfgang Auhagens, der in „Theorien zu Bewegung in Musik“ die These aufstellt, dass der Wechsel von Tonhöhenveränderung und damit verbunden das gesamte Sounddesign im Sinne einer Ortsveränderung aufgefasst werden könnte²¹. Und genau über diese Raumvorstellung, also eben jene Räume, die nach Petra Kempf für Menschen nicht bewohnbar, sondern nur erfahrbar sind²², möchte ich nun im Kontext der Popmusik nachdenken.

Viele rezente Popsongs scheinen auf den ersten Blick nicht zu erzählen, sondern sich in bewährter lyrischer Tradition auf die Evokation eines Gefühls zu beschränken. Diese Betrachtung entstammt aber der zumeist singulär auf textuelle Faktoren ausgerichteten Analyse der Populärmusik, welche die Identität des sprechenden Subjekts als weitestgehend statisch rezipiert. Und wenn hier von Erzählen die Rede ist, dann bezieht sich das auf die räumliche Erzähltheorie Juri Lotmans. Lotmans Grenzüberschreitungstheorie, die dieser 1975 in *Die Struktur literarischer Texte* verfasst hat, geht von erzählten Räumen aus, zwischen denen Figuren hin- und herwechseln. Erst durch die Grenzübertritte — was bei Lotman häufig auch als Normüberschreitung aufgefasst wird — wird die Handlung initiiert. Raum und Bewegung

[...] sind nach Lotman also genau das, was literarische Handlung ausmacht: Erst die Figur, die den Raum durchquert und dabei über Grenzen schreitet, bringt das Sujet in Gang²³.

Jörg Dünne fasst dies so zusammen:

Lotman geht also nicht von Verortungen im geographischen Raum, sondern primär von topologischen Lagerrelationen aus. Lotman[s] raumsemantisches Modell [entwirft] eine grundsätzliche Strukturierung von Welt durch eine binäre Opposition zwischen zwei Teilräumen, zwischen denen eine normalerweise unüberschreitbare Grenze besteht. Dieser Ausgangszustand kann su-

¹⁹ C. Brüstle, *Klang als performative Prägung von Räumlichkeit*, [in:] M. Csáky und C. Leitgeb (Hg.), *Kommunikation — Gedächtnis — Raum. Kulturwissenschaften nach dem „Spatial Turn“*, Bielefeld 2009, S. 113–129, hier S. 117.

²⁰ Ebd. S. 118.

²¹ Vgl. Ebd. S. 119.

²² Vgl. P. Kempf, *(K)ein Ort Nirgends. Der Transitraum im urbanen Netzwerk*, Karlsruhe 2008, S. 9.

²³ M. Frank, *Die Literaturwissenschaften und der spatial turn. Ansätze bei Juri Lotman und Michail Bachtin*, [in:] *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*, hrsg. von W. Halliet, Bielefeld 2009, S. 53–80, hier S. 67.

jehaft dynamisiert werden, indem ein „Held“ diese Grenze passiert und in den anderen Teilraum eindringt — von dort aus ist eine begrenzte Zahl von Anschlussoperationen denkbar²⁴.

Lyrische Texte gelten als Texte ohne Grenzüberschreitungen, hier herrscht meist Stillstand. Natürlich kann man an die „von Matias Martinez und Michael Scheffel formulierten Zweifel, ob wirklich alle narrativen Texte eine klassifikatorische Grenze aufweisen und jede Geschichte eine räumliche Grenzüberschreitung beinhaltet“²⁵ im Umkehrschluss die Frage formulieren, ob nicht auch viele lyrische Werke Grenzüberschreitungen aufweisen. Dennoch darf ich, auch auf die Gefahr hin, den Narratologen unter Ihnen zu sehr auf die Füße zu treten, konstatieren, dass Lyrik eher als Gefühlsevokation aufgefasst wird, weniger als dynamischer Bewegungsraum. Zumindest jedenfalls, wenn die Rezeption auf den Text beschränkt ist.

Es mag nun seltsam erscheinen, einen Literaturwissenschaftler anzuführen, der um den Roman gegenüber der Lyrik aufzuwerten, lyrische Produkte als monologisch und monophon gebrandmarkt hat: Michail Bachtin. Wir erinnern uns, 1935 schrieb er,

das Wort im Gedicht kennt nur sich selbst (d.h. seinen Kontext), seinen Gegenstand, seine direkte Expression und seine einheitliche und einzige Sprache. [...] Es wird von niemandem gestört, niemand zweifelt es an²⁶.

Romane aber weisen eine dialogische und polyphone Struktur auf, wer sie monologisch bzw. monophon zu lesen sucht, macht etwas falsch. Bachtin schreibt diesbezüglich;

Der Gelehrte, der so verfährt, verfehlt die grundlegende Besonderheit der Romangattung, vertauscht sein Forschungsobjekt und analysiert [...] etwas ganz anderes. Er transponiert das symphonische (orchestrierte) Thema in einen Klavierauszug²⁷.

Wie man sich denken kann, führe ich Bachtins Konzept von Polyphonie und Dialogizität in diesem Kontext an, weil ich — wie viele andere Populärmusikwissenschaftler — Popsongs als mediale Artefakte begreife, deren Textur nicht nur aus Buchstaben besteht. Eine analoge Applikation dieser Überlegung auf die Populärmusik liegt auf der Hand, wenn bedacht wird, dass der Versuch, Songs als Lyrik zu denken, exakt die oben beschriebene Überführung darstellt. Anstatt eine textuelle Passage aus einem textuellen Kontext zu rücken, wird eine textuelle Passage aus einem intermedialen Kontext gerückt.

²⁴ J. Dünne, *Geschichten im Raum und Raumgeschichte, Topologie und Topographie. Wohin geht die Wende im Raum?* [in:] *Dynamisierte Räume. Zur Theorie der Bewegung in den romanischen Kulturen*, hrsg. von A. Buschmann, G. Müller, Potsdam 2009, S. 5–26, hier S. 11.

²⁵ M. Frank, *Die Literaturwissenschaften und der spatial turn. Ansätze bei Juri Lotman und Michail Bachtin*, [in:] *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*, hrsg. von W. Halliet, Bielefeld 2009, S. 53–80, hier S. 68.

²⁶ M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt a.M. 1979, S. 168.

²⁷ Ebd. S. 169.

Einer dieser Popmusikwissenschaftler, Dai Griffith, schrieb unlängst: „The negligence most interesting is that of literary criticism, where going on about words in popmusic runs uneasily into the criticism of poetry“²⁸. Denn Popmusik bedeutet nicht nur auf der Textebene. Ole Petras schreibt in *Wie Popmusik bedeutet*:

Die Besonderheit der Gattung besteht aber gerade in der Synchronität verschiedener Elemente. Popmusik ist plurimedial und performativ; ihr Modus umfasst die zumindest virtuelle Gleichzeitigkeit aller Komponenten, welche sich gegenseitig kommentieren und beeinflussen²⁹.

Auch Popmusikforscher Simon Frith ist sich sicher, dass Popmusik zwar auf die Lyrics angewiesen ist, sein Aufsatz „Why Popmusik needs words“ legt Zeugnis davon ab, gleichzeitig merkt auch er an:

You can feel that music is sad but the words give you a sense of why they are sad. Songs need words. [...] Music is too vague in its meanings; you can say that music is profound but vague, whereas words are specific but find it harder to be profound. You need a combination³⁰.

Ausgestattet mit diesen Annahmen könnte man sich nun der Popmusik nähern und sich fragen, ob die Sprechinstanz abseits der *lyrics*, also des Texts, wirklich starr im klanglichen Raum verharrt oder sich dynamisch durch die oft changierenden Landschaften des Sounds bewegt. Hier lassen sich verschiedene Räume — und speziell Grenzüberschreitungen zwischen Räumen — entdecken. Wenn man diese Überlegungen mit Bachtins Konzepten von *Dialogizität* und *Polyphonie* synchron denkt, dann verändert sich natürlich auch die *musical persona* durch ihre Abhängigkeit zum Kontext. Über die Sprechinstanz und seine Umgebung merkte Alan F. Moore einst an: „The environment has always been secondary. What, though, if the two appear more equal“³¹. So lassen sich eben auch Bewegungen und somit Handlungen auf einer Ebene inszenieren, die sich der Textlektüre nicht zwangsläufig entnehmen lassen. Mit diesen Überlegungen ausgestattet, könnte man sich nun dem Song *The Grudge* widmen und untersuchen, ob der Song eine andere Perspektive auf Achill zu bieten hat.

3. Achilles vom Zorn gekrönt: Tools *The Grudge*

Dieser 2001 auf dem Album *Lateralus* erschienene Song lässt sich natürlich auf Textebene als moderne Lyrik auffassen. Wenn man dies tut, hat man es mit

²⁸ D. Griffith, *From lyric to anti-lyric: analyzing the words in pop song*, [in:] *Analyzing Poplular Music*, hrsg. von A. F. Moore, Cambridge 2003, S. 39–59, hier S. 40.

²⁹ O. Petras, *Wie Popmusik bedeutet. Eine synchrone Beschreibung popmusikalischer Zeichenverwendung*, Bielefeld 2011, S. 39.

³⁰ S. Frith, *On Words in Music*. <http://letsgetlyrical.com/features-category/audio-simon-frith-on-words-in-music/> Datum des Zugriffs 28.07.2014.

³¹ A. F. Moore, *The Persona-Environment Relation in Recorded Song*, [in:] *Society for Music Theory*, Vol. 11, Nr 4, Oktober 2005, S. 11–30, hier S. 24.

einem klassischen Selbstgespräch zu tun, in dem die Sprechinstanz, also Achill, darüber sinniert, wie sie mit ihrem Groll, also dem *Grudge* umgehen kann. Ganz abstrakt spekuliert sie, wie der Groll sich kontrollieren ließe und was man damit alles tolles anstellen könnte, gleichzeitig reflektiert sie auch darüber, dass der Groll sie auffressen könnte, wenn sie ihn nicht zügelt. Kann die Sprechinstanz ihrem „Scarlet Letterman“³², also dem Auslöser des Grolls vergeben oder nicht. Im Text heißt es, der Groll könne den grollenden hochheben wie ein Kleinkind und ihn gleichzeitig untergehen lassen, wie einen Stein:

Let's you choose what you will not see and then
 Drags you down like a stone or lifts you up again
 Spits you out like a child, light and innocent.
 [...]
 Saturn comes back around. Lifts you up like a child or
 Drags you down like a stone³³.

Topologisch ließe sich das oben und unten natürlich mit Kategorien wie Rache oder Vergebung kurzschließen, aber natürlich auch mit *νόστος* und *κλέος*. Die Bilder die hier sprachlich entworfen sind, sind mannigfaltig: Es heißt hier auch, man kann sich daran festhalten, wie an einem Grundpfeiler oder ihn loslassen, um den bleiernen Stein in Gold zu verwandeln. Das Bild das zum Ende des mit fast 8 Minuten nicht gerade kurzem Song entworfen wird, ist das eines Ankers, an dem sich die Sprechinstanz festhält, bzw. klammert. Das Bild des Ankers ist deshalb schön gewählt, weil es sich positiv als Halt gegen die wilde Strömung gebend und auch als herunterziehendes Gewicht auffassen lässt. In jedem Fall sinniert sie über die Entscheidung, ob sie den Anker, also den Groll, loslässt und aufsteigt, oder sich daran festhält und untergeht. Auch dies ist gleichbedeutend mit der Entscheidung zwischen *νόστος* und *κλέος*, also zwischen Heimfahrt und Ruhm.

Das heißt für uns, dass der Song quasi im Moment vor der Peripetie verharret, also zwei mögliche Umschlagsbewegungen skizziert, keine von beiden aber einlöst. Da es nicht zu einer Grenzüberschreitung — weder nach oben, noch nach unten, kommt — haben wir es hier streng genommen, mit Lotman gedacht, auch nicht mit einer Erzählung zu tun.

Das liegt auch daran, dass niemand die Perspektive der Sprechinstanz, die davon ausgeht, die Kontrolle über den Groll zu haben, anzweifelt. Der Groll ist für die Sprechinstanz, Achill also, je nach Lust und Laune verschiebbare emotionale Verfügungsmasse.

Meines Erachtens lässt sich dem Song aber durchaus eine Handlung entlocken, wobei diese auditiv inszeniert ist. Aber langsam im Text: Folgen wir der Einschätzung der Sprechinstanz, dass der Groll sich in ihr befindet, dann könnte man die Musik als auditive Repräsentation des Zorns lesen, der unterschwellig vor sich

³² Das wäre dann Agamemnon bzw. später Hektor.

³³ „The Grudge“ Tool, [Auf dem Album]: Lateralus, Volcano Entertainment 2001, Track 1, Min. 04.37.

hin brodeln. Wichtig ist, dass sich das Produktionsdesign auch dahingehend hören lässt, denn die Stimme ist, sobald sie mit Gitarre, Bass und Schlagzeug gemeinsam auftritt, immer am lautesten und klarsten positioniert, was die von Moore monierte klassische Hierarchie von Gesang und musikalischem Umfeld zu untermauern scheint. Achill kontrolliert sein Umfeld; stets scheint es so, dass die Musik der Initiative des Gesangs folgt. Die Überlegungen oszillieren stets zwischen „den Groll unterdrücken“ oder „ihm freien Lauf lassen“; die Musik spiegelt diese Überlegungen wieder, folgt also den Vorgaben. Es gibt musikalische Abschnitte, in denen Achill überlegt, den Zorn abzulegen und Heim zu kehren oder den Zorn zu nutzen, um ewigen Ruhm einzuwerben³⁴.

Wenn man hier auf Rhythmus und Dynamik achtet, so gibt die Sprechinstanz jeweils beides vor. Wenn z.B. die Worte „Let this go“³⁵ erklingen, dann folgt die Musik dieser Prämisse. Die musikalische Umgebung ist für die Sprechinstanz ein Experimentalraum, in dem sie sich vorstellt, welche Konsequenzen ihr Umgang mit dem Groll hätte: Lässt sie dem Groll mehr Freiraum oder marginalisiert sie ihn.

Ich möchte nun aber noch einmal zurückkommen, zu einer Stelle, die ich bereits erwähnt habe: die Ankersituation. Ich meine, dass sich hier durch die Musik ein Wendepunkt, also der Umschlag vom Glück ins Unglück, finden lässt. Wenn es hier nämlich heißt: „Let the waters kiss and transmutate these leaden grudges into gold“³⁶, dann sollte die Musik nun wieder zur Ruhe kommen, wie sie es bei bisherigen Vorgaben auch getan hat. Das tut sie aber nicht. Im Gegenteil, sie bleibt dynamisch am Anschlag. Das dürfte der Moment sein, in dem die Sprechinstanz zu folgendem bedauernswerten Schluss kommt: Was mit dem Zorn geschieht, ist nicht ihre Entscheidung. Keineswegs befindet sich der Zorn in ihr, die Sprechinstanz ist in einem emotionalen Raum des Zorns gefangen. Das bedeutet auch, dass die Sprechinstanz den Anker nicht einfach loslassen kann, wie es ihr beliebt, sondern dass der Anker quasi an ihr festgekettet ist. Das hat zur Folge, dass die Entscheidung nicht bei Achill liegt, der Zorn hat ein Eigenleben und entzieht sich der Kontrolle.

Nun geschieht auf der musikalischen Ebene etwas sehr interessantes: Es kommt zu einem Wettkampf³⁷ zwischen Gesang und Instrumentarien, bzw. zwischen Zorn und Sprechinstanz. Am Ende dieser Sequenz bricht die Stimme ein, wird von den Klangquellen absorbiert was gut mit dem Bild harmoniert, von dem eigenen Zorn übermannt zu werden. Damit hätten wir unsere Peripetie gefunden, ab jetzt geht es abwärts, ziemlich zielstrebig Richtung Katastrophe.

³⁴ Der Song arbeitet mit textuellen Passagen, die in jeweils anderen Kontexten neue Bedeutungen gewinnen. So sind die Worte „Clutch it like a cornerstone. Otherwise it all comes down“ einmal mit ruhigen, fast harmonischen Elementen unterlegt (Vgl. „The Grudge“ Tool, [Auf dem Album]: *Lateralus*, Volcano Entertainment 2001, Track 1, Min. 01:42) und einmal mit lauten, verzerrten Klängen (ebd. Min. 02:40).

³⁵ Ebd. Min. 04:51.

³⁶ Ebd. Min. 06:00.

³⁷ Vgl. ebd. Min. 06:58.

Konkret lässt sich diese Peripetie dem Sounddesign entnehmen, denn hier verändert sich nun die Hierarchie von Sprechinstanz und Umfeld. Die Stimme wird in den Hintergrund gemischt und kann nicht mehr an die Oberfläche auftauchen. Zwar singt die Stimme mehrmals „Let go“³⁸, was zunehmend lauter wird und am Ende in einem Schrei mündet, aber wenn man genau hinhört, ist dieser verzweifelte Ausbruch eben nicht kräftig genug, um sich durchzusetzen. So ließ sich das „Let go“ im Text lesen, als Möglichkeit, den Zorn loszulassen, durch die Musik wird es ein unheldenhaftes Betteln der Sprechinstanz an den Zorn, von ihr abzulassen. Schlussendlich verschwindet die Stimme im akustischen Umfeld. Achill hat sich im Zorn aufgelöst, hat topologisch betrachtet den Weg nach Unten in abgründiges Terrain angetreten und ist nur noch eine Marionette des eigenen Zorns.

So gesehen wird Achill über die Grenze gezogen, er bewegt sich also nicht aktiv, die Motivation ist zwar nicht das klassische Streben nach Freiheit, aber wir haben es mit einer Grenzüberschreitung zu tun, die medial-auditiv inszeniert ist. Es sind, wie bei Lotman, topologische Grenzüberschreitungen, aber — um es etwas polemisch auszudrücken — ohne die Musik bewegt sich hier nichts.

Von seinem Zorn übermannt zu werden signalisiert den Verlust von Kontrolle und schlussendlich auch eine Niederlage gegen einen Gegner und das ist nun tatsächlich etwas, das ganz bedenklich am Heldenstatus des Achill rüttelt. Achill verliert also einen Kampf gegen sich selbst. Nicht Achill entscheidet sich dafür, sich zu Opfern, sein Zorn steuert ihn zielgenau in Richtung Selbsterstörung. Und blinder Zorn ist nun nicht *per se* eine Eigenschaft, die mit der Vorbildfunktion problemlos in Einklang zu bringen ist.

Die Popkultur stellt Fragen an den Mythos, die sich auch in der Hochkultur finden, auch wenn man das nicht unbedingt von ihr erwartet — auch weil Adorno und Horkheimer der Popkultur als Triebfeder der Kulturindustrie jegliches Potential zur Reflexion abgesprochen haben³⁹. Somit zeigt sich, dass die Popkultur zu durchaus komplexeren Überlegungen fähig ist, als eine mythologische Figur ohne kritische Prüfung in ein buntes Superheldenkostüm zu stecken.

“Wear the Grudge Like a Crown”. Thoughts on the Heroic Status of Achilles in Tool’s *The Grudge*

Summary

This paper explores the representation of Achilles’ heroism within an artefact of popular culture — namely, the song *The Grudge* by the American rock band Tool. In order to understand whether

³⁸ Ebd. Min. 07.30.

³⁹ Vgl. J. Toynbee, *Making Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions*, London 2000, S. 3, T. Wall, *Studying Popular Music Culture. Studying the Media*, London 2003, S. 70 und J. Storey, *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, London 2009, S. 63.

the heroic status of this mythological figure is affirmed, questioned, transformed or deconstructed, three steps are necessary. First of all, a closer examination of heroism in general and Achilles' status as a hero serves as a starting point. What defines a hero and how does a heroic figure relate to the society he or she is embedded into. Secondly, one needs to understand the narrative means of popular music — on which media channels does this medium rely for storytelling? There are textual elements in songs — the lyrics — but there is a musical environment that should not be ignored, especially with regard to its relation to the lyrical persona. How do these two different channels interact? Does the lyrical persona wander through the sonic surroundings or is it passively drawn into the musical undertow? Thirdly, the first two steps need to be synchronized to examine how this particular song *The Grudge* presents and evaluates the heroic status of Achilles. While the song reflects on his abilities and potential to become the greatest hero of Ancient Greece, it breaks with the passed down ideal of a brave hero and rather focuses on Achilles' grudge, and the rage it eventually turns into, thus posing the question whether Achilles is a hero who actively shapes his destiny or a victim overpowered by his emotions.

„Wear the Grudge Like a Crown“. Refleksje nad statusem Achillesa jako bohatera w piosence *The Grudge* zespołu „Tool“

Streszczenie

Artykuł omawia przedstawienie heroizmu Achillesa w jednym z artefaktów kultury popularnej — mianowicie w piosence *The Grudge* amerykańskiego zespołu rockowego „Tool”. Aby zbadać czy status bohaterski tej mitologicznej postaci zostaje w istocie potwierdzony, zakwestionowany, przekształcony bądź też zdekonstruowany, konieczne są trzy kroki. Po pierwsze, niezbędne jest dokładne przyjrzenie się heroizmowi w ogóle: status Achillesa posłuży tu jako punkt wyjścia. Przy tej okazji trzeba się też odnieść do definicji bohatera i opisu postaci bohaterskiej w relacji do społeczeństwa. Po drugie, należy zrozumieć specyfikę muzyki popularnej — w jaki dokładnie sposób prowadzi swoją narrację? Piosenki zawierają, oczywiście, elementy tekstowe, ale nie można zignorować warstwy muzycznej, zwłaszcza w odniesieniu do jej relacji z podmiotem lirycznym. Jaka jest wzajemna interakcja tych dwóch — odmiennych — kanałów komunikacji? Czy podmiot liryczny wędruje swobodnie poprzez dźwięki, czy też pasywnie poddaje się prądom muzyki? Po trzecie, pierwsze dwa kroki powinny zostać zsynchronizowane, aby można było stwierdzić, w jaki sposób konkretna piosenka — *The Grudge* — przedstawia i ocenia status bohaterski Achillesa. Choć z jednej strony podkreśla ona jego zdolności i potencjał do tego, by stać się największym bohaterem antycznej Grecji, z drugiej jednak porzuca tradycyjną, idealistyczną wizję dzielnego bohatera, koncentrując się raczej na urazie Achillesa i gniewie, w który w końcu się ona przeradza i stawia pytanie, czy Achilles w istocie jest herosem aktywnie kształtującym swe przeznaczenie, czy też raczej ofiarą własnych emocji.