

Seiten aufschlagen. Saiten anschlagen

Formen und Funktionen eines literarischen Soundtracks

HEIDI LEXE

Open the Book, Strike Up the Music

Forms and Functions of a Literary Soundtrack

This article is based on the premise that literary texts exhibit a diversity of sounds that are not audible in the strict sense of the word. Instead, the literary sound experience is delegated to readers' imaginations. It is only during the reading process that, depending on the readers' experiences, sounds can be made ›audible.‹ Within the text, sounds are evoked by different literary devices. These include the use of literary soundtracks, which are generated when individual (pop) songs are quoted or alluded to in the text or the paratext. They also encompass references to band names, song titles or lyrics, or to sound storage media and their specific characteristics or to objects of everyday and popular culture (e.g. T-shirts). For the text analysis, a tool from the field of film music studies is employed: Georg Maas's differentiation between a tectonic, a syntactic, a semantic and a mediating function of film music is used to discriminate between the diverse functions of pop music literary soundtracks. Thus, a theory that spans different media is deployed across another media boundary in order to illustrate the role of pop music in contemporary literary texts for young adults.

Zu den bitteren Erfahrungen einer Corona-Erkrankung kann der Verlust des Geschmackssinns gehören. Es hat sich jedoch gezeigt, dass Menschen auch aufgrund vorangegangener Geschmackserfahrungen schmecken können. Kann der Geschmack eines Gerichts im Gehirn erinnernd abgerufen werden, ist es also möglich zu schmecken, obwohl der Geschmackssinn (temporär) verloren gegangen ist? Ein solches Aufrufen sinnlicher Erfahrungen ist integrativer Bestandteil rezeptionsästhetischer Lektüreaspekte und kann die Bereiche aller Sinneskanäle umfassen: Wird eine innerdiegetische Saite angeschlagen, überträgt sich der Klang aufgrund von Erfahrungswerten in unsere Wahrnehmung. Wir hören, obwohl nur eine Papier-Saite auf einer Papier-Seite schriftsprachlich zum Schwingen gebracht wird. In ihrem 2020 erschienenen Jugendroman *Papierklavier* spiegelt Elisabeth Steinkellner diese Rezeptionserfahrung auf die Handlungsebene:

Heidi hat mehrere Blätter Papier zusammengetragen und weiße und schwarze Tasten aufgemalt. So spielt sie seit Kurzem den ZEBRAWALZER, den sie und Oma Sieglinde zusammen komponiert haben. Eigentlich ist es ein wildes, fröhliches Stück, aber so langsam und leise, wie Heidi es jetzt vor sich hin summt, klingt es beinahe wie ein Trauerstück. (Steinkellner 2020, o. S., Hervorh. i. O.)

Elisabeth Steinkellner nutzt das titelgebende Requisit zeichenhaft für ein Changieren zwischen Wunsch und Wirklichkeit: Durch den Tod der Nachbarin, von den Kindern Oma Sieglinde genannt, verliert Heidi, die jüngere Schwester der Ich-Erzählerin, die Möglichkeit, Klavier zu spielen. Ihrer Sehnsucht danach verleiht sie Ausdruck durch ein

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2021 | www.gkjf.de
DOI: 10.21248/gkjf-jb.62

Papierklavier, mit dessen Hilfe sie die in der Erinnerung abgespeicherte Musik introspektiv abrufte und in Finger-Motorik umsetzt. Innerfiktional hörbar wird dabei maximal ein Summen.

Das hier auf der Handlungsebene etablierte Bild des Papierklaviers kann als zeichenhaft für die Klangvielfalt eines schriftsprachlichen Textes gelesen werden: Mit der auditiven Differenz zwischen Klavier und Papierklavier wird das Hörbare an die Vorstellungskraft delegiert, die mithilfe von Erfahrungswerten aktiviert werden kann.

Dazu zählen Klangbilder aller Art: Stimmungen, Lautstärken und Geräusche können nur aufgrund sprachlicher Marker aufgerufen werden. Wie auch das Visuelle wird das Auditive im schriftsprachlichen Text nur simuliert und der Vorstellungskraft der Leser:innen überantwortet. Auf die Textgestaltung selbst zurückgespielt resultiert daraus die Frage, wie ein *acoustic turn* (vgl. Meyer 2008) sich im Erzählten spiegelt. Für die Jugendliteratur spezifizierend weitergedacht ist zu fragen, wie eine die Jugendliteratur mitbestimmende jugendkulturelle Verortung des Erzählten sich auf der auditiven Ebene eines Textes abzeichnet. Mit welchem Soundtrack sind also Jugend und Adoleszenz in Jugend- und Adoleszenzliteratur unterlegt?

Elisabeth Steinkellners Werke sind in eine Tradition österreichischer Prosa eingeschrieben, in der musikalische Formen und Strukturen (vgl. Scher 1984) nachhaltig Niederschlag finden – von der Musikalität der Texte Thomas Bernhards (siehe Bloemsaat-Vorknecht 2005) über die Fugen-Form von Robert Schneiders *Schlafes Bruder* (1992) bis hin zum Schreibverfahren jener »Komponistin«, als die Elfriede Jelinek sich selbst gerne bezeichnet (siehe Elfriede Jelinek-Forschungszentrum online).

An der Schnittstelle von Literatur und Musik soll an dieser Stelle jedoch eine explizitere Form des Klangs in den Blick genommen werden – ermöglicht durch die Miteinbeziehung der Bedeutungskontexte von Filmmusik. Sie sollen Erzählstrategien jugendliterarischer Texte sichtbar machen, die popmusikalische Einschreibungen nutzen, um auditive Effekte strukturierend oder ausdeutend in die Textgestaltung zu integrieren.

Soundscape und Soundtrack

Filmmusik definiert der Musikpädagoge Georg Maas als »funktionale Musik«, deren Bedeutung »nicht aus musikimmanenten Beziehungen, sondern aus ihrem Beitrag zur Gestaltung eines Films« (Maas/Schudack 1994, S. 30) resultiert. Übertragen auf intermediale Zeichensysteme verweist Filmmusik demnach auf eine Klangform, die integrativer Bestandteil eines Zeichensystems ist, das per se auf einem konstitutiven Miteinander unterschiedlicher erzählender Gestaltungsmittel basiert. Dieserart erhält Filmmusik eine narrative Funktion (und gleicht damit der Illustration im Bilderbuch).

Wo in der traditionellen musikwissenschaftlichen Analyse einer autonomen Komposition auf der Grundlage ihrer Materialbeschaffenheit argumentiert wird, muss die Analyse und Interpretation von Filmmusik die außermusikalischen Bezüge der Musik zur Filmhandlung, zur Textur des Films in den Mittelpunkt stellen. Die resultierende Diskussion um den Beitrag der Musik für den Film gehört zu den wesentlichen Bestandteilen der einschlägigen Literatur zur Filmmusik. Welche Funktionen kann und soll Musik überhaupt im Film übernehmen? (Ebd.)

Vor diesem Hintergrund formuliert Maas drei Aspekte der in ihrem intermedialen Charakter »funktionalen« Filmmusik, die sich unter spezifischen Vorzeichen auch auf jugend-

literarische Analysetools übertragen lassen: Als »ein Gestaltungsbereich des Films« (ebd., S. 31, Hervorh. i. O.) ist Filmmusik relational zu den verschiedenen filmästhetischen Gestaltungsebenen, muss dabei aber stets im »Einzelfall als Bezugs- und Ausgangspunkt« (ebd.) analytischer Betrachtungen in den Blick genommen werden. Klassifikationen von Filmmusik bleiben in der Analyse also stets an konkrete Filme und Filmszenen gebunden und stellen dabei – der Textanalyse gleichend – einen »hypothetischen Interpretationsproze[ss]« (ebd.) dar.

Der *Soundtrack* (oder auch die *Soundscape*) eines Films bezeichnet ursprünglich dessen gesamte Tonspur – Figurendialoge, menschliche Stimmen aus dem Off, Geräusche, musikalische Elemente. Über eine solche Tonspur verfügen auch erzählende Texte – wenn gleich im Sinne schriftsprachlich antizipierter, auditiver Elemente, die rezeptionsästhetisch von Leser:innen akustisch wahrgenommen werden müssen:

Ich mache Mathehausaufgaben und Heidi sitzt wieder mal vor ihren aufgemalten Tasten und klimpert vor sich hin, wenn man es so nennen will. Draußen verdunkelt sich der Himmel.

»Komponierst du ein neues Stück?«, frage ich.

Heidi nickt.

»Spielst du es mir vor?«

Verlegen zuckt sie die Schultern, beginnt dann aber leise eine Melodie zu summen und die Finger dabei über die Tasten zu bewegen.

Ich stehe auf und schließe das Fenster, bestimmt beginnt es gleich zu regnen.

Dann stelle ich mich in die Mitte des Raumes und hebe die Arme über den Kopf.

Heidi spielt und summt und ich drehe Pirouetten und versuche mich im Spitzentanz.

Von einer Sekunde auf die andere peitscht es dicke Tropfen gegen das Fenster, der Lärm übertönt alles, aber das stört uns nicht, wir machen unbekümmert weiter – ich als Primaballerina und Heidi als Solistin am Papierklavier. (Steinkellner 2020, o. S.)

Zur Tonspur dieser Textpassage gehört – schriftsprachlich in diesem Fall durch Anführungszeichen markiert – der Dialog, wobei über die Stimme/Stimmfarbe des Ich ebenso wenig ausgesagt wird wie über die Lautstärke und Tonalität des Gesagten. Die Erschließung der klanglichen Qualität von Maias Stimme/Stimmfarbe wird an einen individualisierten Rezeptionsvorgang delegiert, Lautstärke und Tonalität ihrer Fragen an den Subtext der Szene. Unterstützt wird diese subtextuelle Dezibelregelung durch das im Nicken explizierte Schweigen von Heidi. Die Gesamtszene lässt vermuten, dass es sich um beinahe wortlose Kommunikation handelt, die im zweiten Teil der Szene auditiv durch den explizierten »Lärm« des »peitsch[enden]« Regens überblendet wird. Der Regen kann den Geräuschen der filmischen Tonspur zugeordnet werden, das Summen den musikalischen Elementen.

Das neue Stück, das Heidi Maia »vorspielt«, entspricht dem *Original Score* eines Films, der eigens für den Film komponierten Filmmusik. Es wird, ganz im Sinne der literarischen Tonspur als Hörerlebnis, beim Lesen von der rezeptionsästhetischen auf die innerdiegetische Ebene gespiegelt. Innerfiktional hörbar wird das Klavierspiel hingegen nur durch Heidis Summen, das wiederum die auditive Vorstellungskraft der Leser:innen benötigt. Erst durch die Möglichkeiten des Tonfilms konnte Filmmusik als dessen integrativer Bestandteil in das Zeichensystem Film integriert werden. Davor wurde sie im Sinne einer sichtbaren medialen Trennung während der Filmvorführung live gespielt – professionalisiert »vor dem Hintergrund kommerzieller Interessen der Großstudios« (Maas/Schudack 1994, S. 19).

Als Folge unterschiedlicher Digitalisierungsprozesse wird eine eigens komponierte, orchestral ausgerichtete Filmmusik in Filmen und Fernsehserien heute oftmals von einem digitalen/digitalisierten Sounddesign abgelöst, das Geräusche und musikalische Elemente ineinander übergehen lässt. Als (situativ gewähltes) Beispiel kann die französisch-belgische Fernsehserie *Black Spot / Zone Blanche* (2017–19) genannt werden. Den Kompositionsprinzipien antiker Theaterstücke gleich, in denen letztlich eine spärliche Handlung choral inszeniert wird, wandelt sich der reduzierte Plot durch das Sounddesign zu einem suggestiven Krimi- und Mysterygeschehen. Die Topografie der Ereignisse (eine abgelegene französische Kleinstadt inmitten eines Waldgebietes) inspiriert die akustische Gestaltung: Ein simples Banjo-Motiv wird mit effektiv wiederkehrenden Knack-, Gurr-, Flüster- und Klopferäuschen sowie einem synthetisierten Soundteppich kombiniert, sodass Suspense weniger der Handlung selbst entspringt als vielmehr deren auditiver Inszenierung.

Wie sich am »Lärm« des »peitsch[enden]« Regens in der zitierten Szene aus *Papierklavier* zeigt, kann ein solches Sounddesign auch in literarische Texte eingeschrieben werden. Die Regentropfen dynamisieren die Bewegung der beiden Figuren – das Spiel am Papierklavier gleichermaßen wie Maias Tanz. Jenseits von Hörräumen, Einzelgeräuschen oder Dialogen kann mit dem Sound also auch eine Art Widerhall eines literarischen Textes bezeichnet werden, der durch Sprach- und Erzählstil erzeugt, aber auch diegetisch expliziert werden kann, wie der Roman *Esther und Salomon* (2021) von Elisabeth Steinkellner zeigt:

In Flippas Strandbeutel
rumpelt es:
Die Sonnencreme stößt
Gegen die Taucherbrille,
das Sandkübelchen
gegen die Jausenbox,
während Flippa zum Strand
hinunterhüpft.

Dieses Rumpeln
und Klackern
gepaart
mit dem Schlappgeräusch
ihrer Flipflops
wird für immer
der Sound
dieses Sommers sein.
(Steinkellner 2021, S. 66, Hervorh. i. O.)

Sind es im Fall des illustrierten Jugendromans *Papierklavier* die expressiven Zeichnungen von Anna Gusella, die die Dynamik der zitierten Szene aufgreifen, wird in der Sommergeschichte *Esther und Salomon* durch eine illustrative Hybridisierung noch deutlicher auf das auditive Moment jener Szene verwiesen, in der Esther am Weg zum Strand auf ihre (auch hier jüngere) Schwester Flippa blickt: Zum integrativen Teil der Narration werden aus dem eigentlichen Erzählkontext herausfallende Polaroidfotos, auf welche die Ich-Erzählerin Esther Beobachtungen notiert. Dem »Sound des Sommers« zur Seite gestellt ist das Foto eines Kanaldeckels, der an einen Plattenspieler erinnert;

notiert werden im Weißraum des Polaroids die Mediacontrols (*play, forward, rewind, stop, pause*). Damit wird intermedial auf den diegetischen Sound verwiesen, aber auch intertextuell auf diejenige transmediale Erzählform, die Nils Mohl in seiner Stadtrand-Trilogie nutzt (siehe Lexe 2019a).

War mit dem Soundtrack eines Films früher also die gesamte Tonspur gemeint, hat der Begriff mit den Möglichkeiten einer vom Film unabhängigen Veröffentlichung der Filmmusik eine Bedeutungsänderung erfahren: In der Filmwissenschaft ist mit dem *Original Soundtrack* heute die auf Tonträgern festgehaltene Filmmusik gemeint. Auf Schallplatte, CD oder als MP3 wird dabei die »Musik im Film« (Faulstich 2002, S. 137) gleichermaßen wie die Filmmusik veröffentlicht – eine Unterscheidung, die Werner Faulstich trifft, um Tonspur und Handlungsebene dort voneinander zu unterscheiden, wo in der Diegese des Films Musikstücke aufgeführt oder performt werden. Als literarisches Pendant dazu kann die Musik von Colors of Water in Elisabeth Steinkellners Roman *Dieser wilde Ozean, den wir Leben nennen* (2018) genannt werden. Über die fiktiv-fiktionale Band, deren Gigs und deren Musik (auf Tonträgern) werden mehrere Figuren erzählerisch miteinander verknüpft. Die Musik ›komponiert‹ Elisabeth Steinkellner dabei selbst und integriert Lyrics der Songs von Colors of Water als (metafiktionale) Zitate gleichermaßen wie als lyrische Passagen in den Prosatext.

Vom *Original Soundtrack* und von dessen unterschiedlichen Tonträgern führt mit deren zunehmender Verfügbarkeit der Weg zurück zur Filmmusik – dorthin, wo diese Filmmusik eine Kompilation »vorgefertigter und entlehnter Musikstücke« (Maas/Schudack 1994, S. 296) darstellt.

Filme und Serien bedienen sich dieserart an der Musikgeschichte in ihrer Gesamtheit ebenso wie an der Gesamtheit ihrer Genres. In Abgrenzung zum eigens für den Film komponierten *Original Score* soll an dieser Stelle noch einmal eine Bedeutungsverschiebung von *Soundtrack* vorgenommen werden: Im Kontext der Popmusik sollen damit jene Musikstücke bezeichnet werden, die für einen Film entlehnt und in dessen Tonspur integriert werden. Filmisch aufgerufen werden diese popmusikalischen (gemeint ist damit eine Zusammenschau unterschiedlicher Musikrichtungen von Rock und Pop über Indie bis Hip-Hop und House) Elemente inklusive ihrer gesamt-kulturellen Verortung. Die Entstehungs- und die Rezeptionsgeschichte des aufgerufenen Musikstückes schwingen im filmmusikalischen Subtext stets mit.

Das zeigt auch ein beispielhafter Blick auf eine Szene aus *Tote Mädchen lügen nicht*, einer Netflix-Serie (2017–2019), deren erste Staffel auf dem gleichnamigen Jugendroman von Jay Asher (2009) basiert. In den Soundtrack der Szene eingespielt wird die Coverversion der Chromatics von Neil Youngs »Hey Hey, My My (Out of The Blue)« (siehe dazu auch Lexe 2019b): Die Szene zeigt Alex Stendall, eine der zwölf beschuldigten Figuren, an die Hannah Baker die Hörkassetten adressiert, auf denen sie ihre *Thirteen Reasons Why* ausspricht – die Geschehnisse, die in einer Art Butterfly-Effekt zu ihrem Selbstmord geführt haben. Alex ist einer derjenigen, die sich in der Serienadaption dem kollektiven Verdrängungsprozess zunehmend verweigern, und beginnt, Hannahs Sehnsucht nach einem Ende des Leidens empathisch auf sich zu übertragen – verdichtet in einer Szene aus Episode 4, in der Alex sich wie paralysiert in einen Swimmingpool fallen lässt. Verzögert fokussiert die Kamera sekundenlang das scheinbar unendliche Blau des Wassers, in dem er langsam versinkt. Unterlegt wird dieses Bild mit einem Song, in dessen Lyrics existenzielle Grenzüberschreitungen im Sinne jener Lebensintensität formuliert werden, die der Rock 'n' Roll verkörpert: »It's better to burn out than to fade away« (Neil Young 1979). Genau diese Liedzeile aus dem Song von Neil Young notiert auch Kurt Cobain in sei-

nem Abschiedsbrief, als er sich am 5. April 1994 im Alter von nur 27 Jahren erschießt. Neil Young spielt den Song auf Konzerten seitdem nur noch in Kombination mit seinem Song »Sleeps with Angels« (1994).

Im Soundtrack der Serien-Sequenz von *Tote Mädchen lügen nicht* wird auch dieser Kontext des Songs mit abgerufen und dient sowohl der Ausdeutung der Figur des Alex Stendall als auch – mit Blick auf dessen Schicksal – als subtextuelle Prolepse: Alex ist derjenige unter den Adressat:innen der Kassetten, der nicht über Hannahs Tod hinwegkommt, und beendet sein Leben zum Schluss der ersten Serienstaffel auf dieselbe Art wie Kurt Cobain. Bereits in der vierten Episode wird also durch den Bedeutungshorizont des Soundtracks auf Ereignisse am Ende der finalen Episode verwiesen. (Dass die Serie nach ihrer ersten Staffel fortgesetzt und die Figur des Alex in drei weitere Staffeln mitgenommen wird, soll an dieser Stelle bedeutungslos sein.)

Im Vergleich zu einem *Original Score* fügt ein popmusikalischer *Soundtrack* dem »hypothetischen Interpretationsprozess« (Maas/Schudack 1994, S. 31) des Films weitere »Bezugs- und Ausgangspunkte« (ebd.) hinzu – auch und insbesondere, weil in der Tonspur des Films mit den Lyrics eines Popsongs dem Filmdialog eine additive Sprachebene hinzugefügt wird.

Vor diesem definatorischen und filmästhetischen Hintergrund kann der filmische Soundtrack nun auf einen *literarischen Soundtrack* übertragen werden. Im Sinne der Narration ist der Vorgang derselbe: Popmusikalische Songs werden aufgerufen. Dieses Aufrufen erfolgt nicht mit akustischen, sondern schriftsprachlichen Mitteln, kann im Rezeptionsprozess jedoch ins Auditive übersetzt werden.

Funktionszusammenhänge eines literarischen Soundtracks

Anders als beim Spiel auf dem Papierklavier ist beim *literarischen Soundtrack* nicht allein die auditive Vorstellungskraft in Gang gesetzt; vielmehr werden im Text oder Paratext explizite intermediale Verweise gegeben, mit denen einerseits eine rezeptionsästhetische *Wirkung* (siehe dazu Maas/Schudack 1994, S. 31) erzielt werden kann, mit deren Hilfe aber auch Erzählstrategien verfolgt werden, deren Funktionen denjenigen der Filmmusik ähnlich sind.

Georg Maas unterscheidet vier Funktionen von Filmmusik, die mit Blick auf einen *literarischen Soundtrack* auf die jugendliterarische Textanalyse übertragbar sind. Er spricht von tektonischen, syntaktischen, semantischen und mediatisierten Funktionen (ebd., S. 35 ff.), an die im Folgenden eine Auffächerung möglicher Funktionszusammenhänge eines popmusikalischen literarischen Soundtracks anschließen soll.

Mit tektonischen Funktionen spricht Maas die strukturgebende Qualität von Filmmusik an. Sie nimmt dabei innerhalb der Konzeption eines Filmablaufs eine eigenständige Rolle ein und füllt die Tonspur in einzelnen Abschnitten des Films »mehr oder weniger umfassend aus [...]« (ebd., S. 36). Gemeint sind Titelmusik, Vor- oder Nachspann – oder aber kompilierte Filmmusik. Die aufgerufenen Pop- oder Rocksongs vergleicht er mit den Arien einer Oper, mit einem Wechsel zwischen »aktions- und musikbestimmten Phasen« (ebd., S. 37).

Auf einen literarischen Soundtrack übertragen, wird mit einer tektonischen Funktion aufgerufener Popsongs auf ein Miteinander von Text und Paratext verwiesen, dem einerseits strukturbildende Funktion im Roman zukommt, mit dem andererseits aber Verortungen des Romans in seiner Gesamtheit vorgenommen werden. Gemeint sind damit emotionale gleichermaßen wie (jugend-)kulturelle Verortungen.

Rap und Rosen

Angie Thomas lässt einen literarischen Soundtrack gleich im Titel ihres Romans *Concrete Rose* (2021) anklingen und weist ihm damit tektonische, strukturgebende Funktion zu. Sie expliziert das popmusikalische Zitat, indem sie den drei Teilen des Romans jeweils Zitate aus Tupac Shakurs *The Rose that Grew from Concrete* (1999) voranstellt. Paratextuell hergestellt ist damit per se das Miteinander von Literatur und Musik, denn betitelt sind mit *The Rose that Grew from Concrete* sowohl ein Gedicht des 1996 erschossenen, erfolgreichsten Rappers seiner Zeit als auch eine posthum erschienene *Poetry Collection* (Shakur 1999) und ein darauf basierendes Musikalbum. Im gleichnamigen Song wird der Gedichttext von unterschiedlichen Spoken-Word-Künstler:innen performt und mit von Tupac selbst gesprochenen Textfragmenten kombiniert. Es entstehen gleichermaßen ein für Tupac repräsentativer Rap-Sound und ein poetisch eingekleidetes politisches Statement – ebenfalls bezeichnend für Leben und Werk des Rappers.

Die Gleichzeitigkeit von Rose und Beton versinnbildlicht eine durch die gesellschaftspolitischen Umstände eigentlich verunmöglichte, aber dennoch überraschend geglückte Existenz im Ghetto. Durch die tektonische Funktion des im Paratext aufgerufenen literarischen Soundtracks wird damit strukturgebend auf die Biografie des 17-jährigen Protagonisten Maverick verwiesen, die durch den gleichermaßen intermedialen wie intertextuellen Verweis (Song und Poem) ihre kulturelle Einordnung erfährt – ganz im Sinne des filmmusikalischen Subtextes, der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des aufgerufenen Musikstückes mitschwingen lässt. Diegetisch ergänzt wird diese gesellschaftspolitische Verortung des Ich-Erzählers durch eine explizite historische Einordnung:

Aus der Stereoanlage kommt *Hail Mary* von Tupac. Genau der richtige Song für mich. 'Pac ist der Größte aller Zeiten. Schwer zu glauben, dass er inzwischen schon zwei Jahre tot ist. (Thomas 2021, S. 66 f.)

Die tektonische Funktion des literarischen Soundtracks wird hier mit seiner semantischen verknüpft, durch die nach Georg Maas »Bezug auf den filmischen Inhalt« genommen wird (Maas/Schudack 1994, S. 38). Maas hält fest, dass diese Bezugnahme konnotativ, denotativ oder reflexiv erfolgen kann:

Denotativ wirkt Musik, wenn sie durch Leitmotive auf einzelne im Bild an- oder abwesende Charaktere hinweist, wenn sie musikalisch historisches oder geographisches Kolorit vermittelt und damit verdeutlicht, zu welcher Zeit und an welchem Ort die Handlung ihren Lauf nimmt, wenn sie gesellschaftliche Zustände musikalisch klarstellt, wenn sie Denken oder andere Handlungselemente akustisch symbolisiert. (Ebd.)

Mit dem rhythmisierten, mit Glockenschlägen und Metallofon unterlegten »Come with me« in *Hail Mary* wird Maverick nicht nur im eigenen Lebensrhythmus verortet; es werden durch die von Tupac repräsentierte Rap-Tradition auch das entsprechende Kolorit und die gesellschaftspolitischen Zustände jenes Ghettos »klar[ge]stellt« (ebd.), in dem die erzählten Ereignisse verortet sind.

Concrete Rose (2021) ist in dem fiktiven, urbanen Südstaaten-Ghetto Garden Heights angesiedelt, das Angie Thomas erstmals in ihrem Erfolgsroman *The Hate You Give* (2017) etabliert hat. Bereits dort wird ein Erzählen aus der Black Community heraus durch einen literarischen Soundtrack charakterisiert, der auf der kulturellen Bedeutung der

Rap-Legende Tupac für ebendiese Black Community basiert. Den Titel ihres Debüts entnimmt Angie Thomas dem von Tupac selbst geprägten Akronym T.H.U.G.L.I.F.E («The Hate You Give Little Infants Fucks Everybody») und verbindet damit ihre beiden Romane über einen literarischen Soundtrack und dessen tektonische Funktion. Im Sinne einer denotativen Funktion dieses Soundtracks wird darüber hinaus auf die inhaltliche Verknüpfung der beiden Romane verwiesen. Mit *Concrete Rose* erweitert Angie Thomas die Biografie ihrer Ich-Erzählerin Starr aus *The Hate You Give*: Maverick Carter, 17-jähriges Mitglied der King Lords, droht an den Herausforderungen eines Lebens als gleich zweifacher Vater zu scheitern. Die Entscheidung, aus dem Gang-Leben auszusteigen, mündet am Ende des Romans in eine hoffnungsbefüllende Namensfindung für sein Babygirl – inspiriert von einem singulären Stern am pechschwarzen Himmel.

Punkrock und Schmerz

Folgt man Georg Maas, kann die denotative Variante der semantisch funktionalisierten Filmmusik auch auf eine abwesende Figur hinweisen. Auf den literarischen Soundtrack übertragen können damit (proleptische) popmusikalische Verweise auf Beziehungsmuster gegeben werden, die in der Romanhandlung selbst nach und nach offengelegt werden.

In Kyra Grohs Jugendroman *Sicherheit ist eine verdammte Illusion* (2020) kommt dem steten Aufrufen der Songs der US-amerikanischen Punkrockband blink-182 diese Funktion zu.

Die Autorin ordnet die Kapitel ihres Textes an wie eine Playlist – grafisch ausgewiesen, indem das Abspielen des unterlegten Soundtracks grafisch simuliert wird: An den Beginn jedes Kapitels wird die Digitalanzeige eines Medienabspielgerätes gestellt, mit dessen Hilfe Songtitel, Performer:in und Album aufgerufen werden. Es handelt sich also um einen tektonisch funktionalisierten literarischen Soundtrack, durch den das aus zwei Perspektiven geschilderte Zusammentreffen von Mia und Jake strukturiert wird. Mit »The Party Song« von blink-182 (1999) wird dieses Aufeinandertreffen in Kapitel 10 konkret und mündet in eine konfliktreiche Liebes- und Beziehungsgeschichte.

Zum zentralen Motiv des Romans wird der Schmerz – sowohl in seiner körperlichen als auch emotionalen Komponente. Der tektonisch eingesetzte literarische Soundtrack repräsentiert diesen Schmerz durch Klangbilder und Stilrichtungen, die wehtun und in ihrer niemals zur Ruhe kommenden Punkrock-Rhythmik die innere Getriebenheit der beiden Figuren auditiv untermalen. Oder aber er reagiert kontrapunktisch auf äußere Ereignisse und verweist auf die Sehnsucht nach Befriedung:

Was Mia nicht weiß ist, wie es mir wirklich geht.

Sie hat keine Ahnung, dass die zurückliegende Woche die Hölle war.

Sie weiß nicht, dass ich meine Mom Wörter wie ›Affäre‹, ›Dreckskerl‹ und ›Scheidung‹ habe sagen hören.

Zum ersten Mal. Zum ersten Mal hat sie diese schlimmen Dinge ausgesprochen, die schon seit einer Ewigkeit in unserem Haus herumwabern wie ein unentdeckter Gasgeruch. (Groh 2020, S. 237)

Dieserart setzt ein aus Jakes Perspektive erzähltes Kapitel ein, das tektonisch durch das Aufrufen von »Every Thug Needs a Lady« (Alkaline Trio 2003) in den Erzählverlauf des Romans eingeordnet wird. Die Emo-Punk-Formation Alkaline Trio, deren Musik das

Online-Musikmagazin *laut.de* einen morbid-melancholischen Unterton attestiert, übersetzt die Ängste der beiden Protagonist:innen ins Auditive: Jake schweigt zur eigenen Familiensituation, während Mia ihre vermeintliche Schuld am Tod ihrer Mutter sprachlich übersteigert: »Sie holt tief Luft und sagt dann: ›Ich habe meine Mutter umgebracht« (Groh 2020, S. 247).

Mia selbst wird im darauf folgenden Kapitel in ihrer eigenen Lebenssituation popmusikalisch verortet: »Misery« (wiederum von blink-182, 2016) zeigt in der Playlist des Handlungsverlaufes an, wie beschädigt Mia sich fühlt (»I'm a wreck, I'm out of time / I barely made it out alive«) und wie sehr sie eines vertrauten Gegenübers bedarf (»Lay with me, I can't sleep / Misery loves company«) – musikalisch vorgetragen im herben Punk-Style eines Mädchens, das an Analgesie leidet, also keinen körperlichen Schmerz empfinden kann. Semantisch ist damit eine Leerstelle bezeichnet: blink-182 war die Lieblingsband von Mias Mutter.

Der tektonischen und semantischen Funktion des literarischen Soundtracks fügt Kyra Groh in ihrem Text eine mediatisierende Funktion hinzu. Georg Maas meint damit eine zwischen dem Film und dem Publikum vermittelnde Funktion der Filmmusik (Maas/Schudack 1994, S. 38), die sich an einer expliziten Adressierung von Kyra Grohs Roman auch zeigt, insbesondere durch das engmaschige popmusikalische Verweissystem. Diese rezeptionsästhetische Bedeutung der Popmusik wird zudem in die Diegese des Romans gespiegelt: *Sicherheit ist eine verdammt fiese Illusion* erzählt aus der jugend- und popkulturellen Verortung der beiden Protagonist:innen heraus und determiniert deren Handeln, deren Kommunikation und deren Erzählstil stets intermedial. Dazu zählt auch der fast manische Popmusikgenuss der Figuren, durch den Text und Paratext miteinander verwoben werden. Mediatisierende Funktion erhalten dabei auch die Hörgewohnheiten der jugendlichen Protagonist:innen:

Wenn ich an den Tag zurückdenke, sehe ich ihn wie eine Filmszene. Es wurde langsam Abend und Mama und ich lagen immer noch im Planschbecken. Wir spielten wieder und wieder den gerade neu erschienenen Song *Up All Night* ab und Mama erklärte mir bis ins letzte Detail, wieso *blink* ihre Lieblingsband war. Außerdem musste ich ihr schwören, dass ich das für November angekündigte Album ›auf die alte Weise‹ hören würde – Song für Song auf einer CD, nicht per Shuffle-Funktion auf dem iPod. (Groh 2020, S. 249)

Die Punkrockband blink-182 ist also auf unterschiedlichen Ebenen in den Roman eingeschrieben. Das Aufrufen einzelner Songs im literarischen Soundtrack zeigt in unterschiedlichen Funktionszusammenhängen Mias Bindung an die verstorbene Mutter und den damit verbundenen Schmerz, der keine Entsprechung in ihrer Körperlichkeit findet und daher an ihr intermediales Handeln delegiert wird.

Rockballade und Sehnsucht

Die noch nicht angesprochene syntaktische Funktion der Filmmusik soll noch einmal als Ausgangspunkt dienen, um mithilfe eines weiteren Textbeispiels unterschiedliche Funktionszusammenhänge eines literarischen Soundtracks aufzuzeigen und dabei abschließend eine ganz individuelle Variante des Aufrufens einzelner Stilrichtungen oder Musikstücke vorzustellen.

Es geht los, als ich einfach nur ein Lied höre, das weder zu Radio MV noch zu Radio Ostseewelle passt. Rein zufällig entdecke ich es im Internet, als ich nach irischen Videos suche, und da ist sie: die Frau im blauen Kleid, die *Silent, o Moyle* singt, ich habe das Lied lange nicht mehr gehört und halte es kaum aus. Früher haben wir es in *St. Kilian's* gesungen, aber nicht mal annähernd so gut wie die Frau im blauen Kleid, *Silent, o Moyle, be the roar of thy waters*, ich habe das Lied nie besonders gemocht, aber jetzt ist es so schön und traurig, dass es sich in alle Organe krallt, die es sonst noch finden kann.

Vor allem in mein Herz. (Kreller 2019, S. 129)

Das Verlorensein in einer ihr fremden Umgebung ist für Emma, Ich-Erzählerin in Susan Krellers Jugendroman *Elektrische Fische* (2019), an unterschiedliche Bilder des Meeres gebunden. Im Nirgendwo Ostdeutschlands ist das Meer »klar und langweilig« (ebd., S. 50). Als Naturereignis, das keines ist, fügt es sich – auch auf klanglicher Ebene – in ein Fremdheitserleben ein, das bestimmt wird von räumlicher Leere und menschlichem Schweigen. Emma und ihre beiden Geschwister sind mit der Mutter von Irland in deren Herkunftsort Velgow in Ostdeutschland gezogen. Der Eingewöhnungsprozess könnte besser nicht beschrieben werden als durch einen auditiven Verweis auf Radio MV, in dem Musik so klingt, »als wären alle Sänger bei der Aufnahme ihrer Lieder eingeschlafen und hätten dabei trotzdem weitergesungen« (ebd., S. 29). Jäh unterbrochen wird dieser gedämpfte Zustand vom Brüllen der Irischen See (*the roar of thy waters*) – aufgerufen im literarischen Soundtrack, der in dieser Szene syntaktische Funktion erhält.

Georg Maas versteht darunter die Akzentuierung innerhalb der Erzählstruktur prägender Szenen (Maas/Schudack 1994, S. 37). Bestätigt wird diese Hervorhebung (für die hier ja kein Anschwellen eines *Original Score* zur Verfügung steht) durch den Kontrast zwischen dem Schweigen, das Emma umgibt (expliziert im Verstummen ihrer Schwester Aiofe und in dem neuen Mitschüler Levin: »Der Einzige, der mir helfen kann, redet schon wieder nicht mit mir« Kreller 2002, S. 71), und dem sirenenhaften Klang, der Emmas jähe Sehnsucht nach Irland provoziert. Die körperliche Wirkung, die sie dabei empfindet, wird durch ein an die Rezeptionsebene delegiertes Hörerlebnis bestätigt (für die zum Beispiel Emeare Quinns Version in delirierender Sopranstimme herangezogen werden kann).

Die irische, vom Dichter Thomas Moore stammende Ballade markiert denjenigen Punkt im Handlungsverlauf, an dem Emmas innere Unruhe bei aller *Silent*-Forderung nicht mehr zur Ruhe gebracht werden kann. Sie entschließt sich, ihrem Heimweh nachzugeben und Levins Angebot anzunehmen, ihr bei der heimlichen Rückkehr nach Irland zu helfen. Die syntaktische Funktion des literarischen Soundtracks wird dabei mit einer semantischen verknüpft: Der Text ist bestimmt von Emmas Entwurzelung, die sich auch und gerade im Sprachverlust zeigt: »Ich bin in einem Deutsch gelandet, in dem ich mich immer wieder verlaufe« (ebd., S. 16). Das irische Lied verdeutlicht auf seiner semiotischen wie semantischen Ebene sowohl dieses Verlusterlebnis als auch die stete Sehnsucht nach Irland. Denotativ wird Irland per se musikalisch aufgerufen; konnotativ wird im Hörerlebnis das »stimmungsschaffende« (Maas/Schudack 1994, S. 37) Moment der Musik aufgegriffen und durch Emmas körperliche Reaktion verdoppelt, was der semantischen Funktion des literarischen Soundtracks entspricht (vgl. ebd.).

In die Schilderung von Emmas Hörerlebnis integriert werden sowohl der Titel des Songs als auch die erste Zeile der Lyrics. Beide Nennungen erhalten den Charakter eines Teasers, der Emmas Klangerlebnis an die rezeptionsästhetische Ebene delegiert. Im literari-

schen Soundtrack des gesamten Romans wird diese Szene verknüpft mit dem Paratext: Emmas Ich-Erzählung vorangestellt ist eine Passage aus den Lyrics von »Lights of Home« von U2. Verwiesen ist damit auf einen prototypischen zeitgenössischen Klang Irlands, mit dessen Hilfe ein kollektives gesellschaftspolitisches Empfinden auf das individuelle Empfinden Emmas übertragen wird. Auf einer intertextuellen Ebene der Lyrics verbleibend, ließen sich davon ausgehend breit gefächerte Deutungsmöglichkeiten der Charaktere, Verortungen und Beziehungsmuster zeigen (vgl. dazu auch Lexe 2006, 2019 a und b). Um diese Aspekte abschließend aufzugreifen, sollen hier aber stärker Klangaspekte fokussiert werden. Insbesondere, weil Susan Kreller eine besonders ungewöhnliche Variante nutzt, um den literarischen Soundtrack aufzurufen: das T-Shirt.

Das T-Shirt als Tonträger

Levin ist kein Typ, der viele Worte macht. Aber er ist jemand, der das Gefühl kennt, im eigenen Leben unverortet zu sein. Auch wenn seine Band-T-Shirts das Gegenteil zu beweisen scheinen und ihn musikalisch dort verorten, wo Körperpräsenz und Laustärke dominieren: Black Sabbath, Iron Maiden, Megadeth und Metallica verweisen auf Bands, die unter Strom stehen – und damit in sichtbarem Kontrast zum schlaksigen, zurückgenommenen Levin. Diese Gegensätzlichkeit ist umso berührender, als damit auch auf den Widerspruch zwischen den elektrischen Fischen eines Aquariums und dem Leben am/im/mit dem Meer verwiesen wird. Mitsamt ihren popmusikalischen – und damit auch auditiven – Verweisen werden die T-Shirts zur Oberfläche der Selbstinszenierung und -versicherung. Diese Oberfläche aber wird leer geräumt, als Emma und Levin sich zunehmend ins Leben des/der anderen einschleichen:

Mein Blick fällt auf Levins T-Shirt, auf dem es heute keinen einzigen Totenkopf und keinen blutroten Bandnamen gibt, nur ein winziges Mottenloch in der Nähe des Bauchnabels. (Kreller 2020, S. 106)

Letztlich vermag Levin Emma in Velgow neu zu verorten; und auch Emma schreibt Levin neu in dessen eigenes Leben ein. »Use your Illusion« (ebd., 131) heißt es mithilfe von Guns n' Roses, als die beiden es wagen, das bisher Undenkbare zu denken. Bis der literarische Soundtrack in den finalen Ereignissen des Romans wieder an U2 anknüpft: Als Levin und sein Bruder Emma dabei helfen wollen, zurück auf die Grüne Insel zu gelangen, durchkreuzt die psychisch kranke Mutter der Jungen ihre Pläne. Levin trägt an diesem Tag ein »Electrical Storm«-T-Shirt. Die Lyrics des Songs von U2 markieren die Szene im Handlungsverlauf (»On rainy days we go swimming out / On rainy days swimming in the sound«; U2 2012). Darüber hinaus werden die bereits etablierten Motive im Song gebündelt und zu einem zeichenhaften, sprachlichen und auditiven Sinnbild dafür, dass es nicht die Ostsee ist, die Emma Irland vor die Füße spült (ebd. S. 51), sondern Levin. Er ist es, der sie beim Namen nennt (und damit das paratextuelle U2-Motiv aufgreift). Er ist es, der an Emma festhält (»You're in my mind all of the time«, ebd.) – und nicht Velgow.

[J]etzt steht Levin vor mir und sagt es eben auch: ›Sorry.‹
Obwohl er der Angerempelte ist.
Der Getretene.
Obwohl ihm all das Schlimme ohne mich nie passiert wäre.

Aber er sagt einfach ›Sorry‹, in einem weißen und ziemlich peinlichen U2-T-Shirt und so müde, als hätte er dringend einen fünfwöchigen Schlaf nötig, oder ein fünfwöchiges normales Leben.

Und dann, dann sagt er noch etwas anderes. (Kreller 2020, S. 171)

In die Leerstellen, die Susan Kreller in ihrem Erzählen bewusst setzt, dringt der Klang ihres literarischen Soundtracks. »Electrical Storm« macht es unnötig zu wissen, was Levin zu Emma sagt; denn in seiner denotativen, semantischen Funktion nimmt der Song jene Neuverortung vor, die Emma in dieser Situation intuitiv erkennt, als Ich-Erzählerin aber erst in der nachfolgenden – den Roman beschließenden – Szene formuliert. Der Bedeutungshorizont des Erlebten und Erfahrenen schwingt in den Lyrics des Songs mit, die dem Erzählten additiv hinzugefügt werden, indem der literarische Soundtrack an die Rezeptionsebene delegiert wird.

Der textanalytische Blick auf *Elektrische Fische* gleichermaßen wie derjenige auf die vorangestellten Beispiele zeigt exemplarisch, wie vielfältig die Jugendliteratur sich das Potenzial eines literarischen Soundtracks aneignet. An der Schnittstelle von Literatur und Musik werden dabei die Funktionszusammenhänge popmusikalischer Einschreibungen in die Jugendliteratur gleichermaßen deutlich wie die Möglichkeit, sich diesen literarisch-auditiven Spielformen mithilfe intermedialer Theorieansätze anzunähern. Sodass Musik auch dann hörbar wird, wenn nicht auf dem Konzertflügel, sondern auf dem Papierklavier gespielt wird.

Primärliteratur

Asher, Jay (2009): Tote Mädchen lügen nicht. A. d. Engl. von Knut Krüger. München: cbt [engl. 2007]

Groh, Kyra (2020): Sicherheit ist eine verdammte fiese Illusion. Zürich: Arctis

Kreller, Susan (2019): Elektrische Fische. Hamburg: Carlsen

Mohl, Nils (2011/2013/2016): Es war einmal Indianerland / Stadtrandritter / Zeit für Astronauten. Reinbek: Rowohlt

Shakur, Tupac (1999): The Rose that Grew from Concrete. New York: Pocket Books

Steinkellner, Elisabeth (2018): Dieser wilde Ozean, den wir Leben nennen. Weinheim: Beltz & Gelberg

Steinkellner, Elisabeth / Gusella, Anna (Ill.) (2020): Papierklavier. Weinheim: Beltz & Gelberg

Steinkellner, Elisabeth / Roher, Michael (Ill.) (2021): Esther und Salomon. Wien: Tyrolia

Thomas, Angie (2017): The Hate U Give. A. d. Amerikan. von Henriette Zeltner-Shane. München: cbj

Thomas, Angie (2021): Concrete Rose. A. d. Amerikan. von Henriette Zeltner-Shane. München: cbj

Sekundärliteratur

Bloemsaat-Vorknecht, Liesbeth (2005): Thomas Bernhard und die Musik. Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register. Würzburg

Faulstich, Werner (2002): Grundkurs Filmanalyse. München [UTB 2341]

Lexen, Heidi (2006): Von Tom Waits zu den eels. Musikalisch provozierte Subtexte der Jugendliteratur. In: Kinder- und Jugendliteraturforschung 2005/2006. Herausgegeben vom Institut für Jugendbuchforschung der Johann Wolfgang Goethe-Universität

- (Frankfurt am Main) und der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (Berlin), Kinder- und Jugendbuchabteilung unter Verantwortung von Bernd Dolle-Weinkauff, Hans-Heino Ewers und Carola Pohlmann. Frankfurt/M., S. 73–86
- Lexe, Heidi (2019 a): Wunderland der Selbsterklärung. Zur Wechselwirkung von Jugendliteratur und Popkultur. In: Dettmar, Ute / Tomkowiak, Ingrid (Hg.): Spielarten der Populärkultur. Kinder- und Jugendliteratur und -medien im Feld des Populären. Berlin, S. 265–282 [Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien 13]
- Lexe, Heidi (2019 b): Me and the Devil. Zur Erzählfunktion jugendliterarischer Soundtracks. In: Odendahl, Johannes (Hg.): Musik und literarisches Lernen. Innsbruck, S. 201–215
- Maas, Georg / Schudack, Achim (1994): Musik und Film – Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis. Mainz
- Meyer, Petra Maria (Hg.) (2008): acoustic turn. Paderborn
- Scher, Steven Paul (Hg.) (1984): Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin

Netzquellen

- Elfriede Jelinek-Forschungszentrum online: Elfriede Jelinek und die Musik.
Intermediales Wissenschaftsportal des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums und des Interuniversitären Forschungsverbunds der Universität Wien und der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien.
<https://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/wissenschaftsportale/musik/home> [Zugriff: 13.03.2021]
- laut.de-Biographie: Alkaline Trio. In: laut.de. <https://www.laut.de/Alkaline-Trio> [Zugriff: 13.03.2021]

Filmografie

- Black Spot / Zone Blanche (2017–2019). Serie nach einer Idee von Mathieu Missoffe.
FRA/BEL
- Tote Mädchen lügen nicht / 13 Reasons Why (2017–2020). Serie nach einer Idee von Brian Yorkey. USA

Diskografie

- Alkaline Trio (2003): Every Thug Needs a Lady. In: Good Mourning. Vagrant Records. USA.
Track 8
- blink-182 (1999): The Party Song. In: Enema of the State. MCA. USA. Track 9
- blink-182 (2016): Misery. In: California. Deluxe-Edition. BMG. USA. Track 18
- Guns n' Roses (1991): Use your Illusion I / Use your Illusion II. Geffen Records. USA
- Quinn, Eimear (2020): Silent O Moyle. In: Ériu. Peach Records. IRL. Track 9
- Shakur, Tupac (1996): Hail Mary. Feat. Outlawz & Prince Ital Joe. In: The Don Killuminati. The 7 Day Theory. Makaveli Records / Death Row Records / Interscope Records. USA.
Track 2
- Shakur, Tupac (2000): The Rose that Grew from Concrete. Feat. Nikki Giovanni.
In: The Rose that Grew from Concrete. Universal. USA. Track 12
- U2 (2017): Lights of Home. In: Songs of Experience. Universal-Island / Interscope. USA. Track 2

U2 (2012): Electrical Storm. In: From the Ground Up. Edges's Picks from U2 360°. Universal-Island. USA. Track 5

Young, Neil and Crazy Horse (1979): Hey Hey, My My (Into the Black). In: Rust Never Sleeps. Reprise Records. USA. Track 1

Young, Neil: Sleeps with Angels (1994). In: Sleeps with Angels. The Complex Studios. USA. Track 4

Kurzvita

Heidi Lexe, Dr. phil., ist Leiterin der STUBE – Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur in Wien und Lehrbeauftragte für Kinder- und Jugendliteratur am Institut für Germanistik der Universität Wien. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Motive der Kinder- und Jugendliteratur, Jugendliteratur und Populärkultur, mediale Adaptionen und Neuinszenierungen von Kinder- und Jugendliteratur, österreichische Kinder- und Jugendliteratur.