

Me and the Devil

Zur Erzähl-Funktion jugendliterarischer Soundtracks

HEIDI LEXE

Am Anfang war das Wort, aber das Wort kommt mit der Musik. Und das Wort wird gesungen und das Wort wird geschrieben. Am Anfang ist das weiße Blatt, am Anfang ist der leere Bildschirm, der Seitenumbruch, das neue Kapitel. Und vielleicht ist es Nacht, denn der Tag ist zu voll, gerade hier in diesem Haus. [...] Und um denen da draußen nicht beim Schlaf zuzuhören, um nicht das Klappern zu hören, das die Finger auf der Tastatur erzeugen, steckt man sich die Kopfhörer in die Ohren. Random. Was jetzt kommt ist Zufall, ist Glück. Da oben ist ein Gott, der gute und schlechte Tage hat. Gott ist das Wort und das Wort Musik und die Sprache bin ich. Es ist wie tanzen. Da ist ein Rhythmus, dem deine Finger nicht folgen können, aber, Chaostheorie, vielleicht ein Text. (Bach 2006, 14)

In einem Beitrag für das Fachmagazin *1000 und 1 Buch* schildert die Autorin Tamara Bach die Bedeutung von Musik für ihren Schreibprozess: Sie „[i]st Auslöser und Assoziation. Ist der Takt, zu dem man [...] Geschichten erzählt“ (Bach 2006, 15).

Der Rhythmus der Musik bestimmt den (Sprach-)Rhythmus des Geschriebenen mit. Die Untersuchung einer solchen durch den Produktionsprozess hervorgebrachten Musikalität von Texten, die den Sprachkorpus als Klangkörper oder Schallraum begreifen, hat jedoch bislang keinen Eingang in die Jugendliteraturforschung gefunden. Und sie wird auch an dieser Stelle nicht zum Untersuchungsgegenstand. Vielmehr sollen im Folgenden mit Blick auf mögliche Wechselwirkungen von Literatur und Musik popmusikalische¹ Einschreibungen in jugendliterarische Texte (und deren Funktion) exemplarisch in den Blick genommen werden.

Solche popmusikalischen Einschreibungen sind Teil transmedialer Erzählverfahren. Gemeint sind damit – basierend auf der Begrifflichkeit Gérard Genettes (1993)

¹ Pop(musik) wird im Rahmen dieses Beitrages nicht als spezifisches Genre unterhaltender Musik begriffen, sondern im Sinne eines seit den 1950er Jahren verwendeten Begriffes, mit dem eine Popularisierung musikalischer Angebote – und damit deren massenhafte Rezeption angezeigt ist. Umfasst werden sollen damit kommerziell orientierte Songs, die unterschiedlichen Genres (Rock, Pop, Country, Hip-Hop, Funk, House etc.) zugehörig sind.

– verborgene oder manifeste Bezugnahmen eines schriftsprachlichen Textes auf mediale Realisationen und deren Gestaltungsstrategien.

Jugendliteratur und Jugendkultur

Wenn Hans-Heino Ewers Jugendliteratur, bedingt durch erzählstrategische Veränderungsprozesse in den späten 1990er-Jahren, als Literatur definiert, in der Jugend zentral thematisiert und jugendliche Lebenswelten vergegenwärtigt werden (vgl. Ewers 1997, 8), so muss eine solche Vergegenwärtigung jugendkulturelle Aspekte per se mit einbeziehen. Denn Ewers geht nicht länger von einer Definition der Jugendliteratur über ihre Adressierung aus, sondern bestimmt sie gattungspoetologisch über ihren Darstellungsgegenstand (vgl. dazu Lexe 2016); damit erhalten jugendkulturelle Aspekte in der Gestaltung von Sujets und Figuren gattungsbildende Bedeutung. Gebunden daran sind Erzählverfahren, die eine textbestimmende Manifestation jugendkultureller Aspekte explizieren; als transmediale Erzählverfahren imitieren sie dabei mediale Strategien nicht nur, sondern werden zum bestimmenden Moment einer Jugendliteratur, die nicht in Opposition zu einer modernen Medienkultur zu begreifen ist, sondern als deren integrativer Bestandteil.

Die Pop-Literatur der späten 1990er-Jahre darf als ein erster Vorläufer einer solchen spezifischen Jugendliteratur gelten. Mit Werken wie Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum* aus dem Jahr 1998 ist dabei sowohl auf inhaltlicher wie auch auf struktureller Ebene die Bedeutung der Popmusik angezeigt. Denn mit dem Titel *Soloalbum* ist die Selbst(ent)äußerung eines Lead-Protagonisten gemeint, der ohne seine Band unterwegs ist. Die Freundin des Ich-Erzählers nämlich hat sich kurz vor Einsetzen der Romanhandlung getrennt und das Ich kreist nun solo um sich selbst. Adäquat zum Ausdruck gebracht findet dieses Ich seinen Weltschmerz in den Songs der Brit-Pop-Gruppe *Oasis*, deren Lyrics den Kapiteln jeweils als Motto vorangestellt werden.

Iris Radisch hat die Pop-Literatur als eine „Baustelle des Zeitgeistes“ (Radisch 1999) beschrieben, basierend nicht auf Bildern oder Charakteren, sondern auf einem Rede-Sound, der stets nur sich selbst zum Ziel hat. Diesem Rede-Sound entspricht der Roman *Soloalbum*. Begläubigt werden die Ereignisse durch die Auflösung der Grenzen zwischen Autor und Erzähler; sie werden aus dem popkulturellen Referenzsystem des Autors heraus erzählt und weisen auch allein auf ebendieses Referenzsystem des Autors zurück.

Tamara Bachs Debutroman *Marsmädchen* erscheint 2003, als Stuckrad-Barres Fun-Poesie schon längst wieder in Vergessenheit geraten ist. Sowohl in ihrem 2004

mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis ausgezeichneten Coming-of-Age-Roman als auch in den darauf folgenden Werken zeigt die in Berlin lebende Autorin, dass Popmusik weit komplexere literarische Bedeutung in der Jugendliteratur und damit bei der literarischen Vergegenwärtigung jugendlicher Lebenswelten haben kann.

Mit Zanker zum Beispiel, einem der vier Hauptfiguren in ihrem Jugendroman *Jetzt ist hier*, entwirft Tamara Bach eine höchst ruhelose Figur. Diese Ruhelosigkeit zeigt sich in Zankers ständiger Bewegung im Raum, die in Kontrast zur Enge seiner Herkunftsfamilie gesetzt wird. Im Gegensatz zu seinem Vater, der als Bauarbeiter schuftet, surft Zanker an der Oberfläche eines popkulturell bestimmten Lebens, stürmt von Ort zu Ort und erobert rastlos Räume, in denen er sich dennoch niemals festsetzt. Gemeint sind damit nicht nur Kneipen oder die Bibliothek, sondern auch jene Kopfräume, in denen Zanker Musik rezipiert. Fast manisch lädt er Songs herunter, kompiliert sie zu Mixed-CDs und reicht sie weiter; er schreibt sich selbst damit ins Leben der drei anderen Hauptfiguren ein, denn: Die Deutungshoheit über die zu hörende Musik behält Zanker sich selbst vor. Als er eines Tages bei Fienchen auftaucht (die zugegeben Stunden und Tage auf diesen Augenblick gewartet hat), zeigt sich, dass Zanker mit Musik nicht ein Ich und ein Du in Beziehung zueinander setzt, sondern immer nur sein Ich darin verfestigt:

Musik, denkt Fienchen und rutscht zu ihrer Anlage. „Was magst denn hören?“
Und er nur: „Mir wurscht.“

Wurscht, na super, damit kann Fienchen jetzt nicht arbeiten. Was ist denn hier in diesem Moment die richtige Musik? Fienchen überlässt es dem Schicksal, hängt ihren iPod an die Anlage und schaltet auf Zufall. Kleines Gebet. Interpol, okay, geht für Fienchen klar [...].

„Interpol“, sagt Zanker abfällig.

Fienchen zerbröseln. „Was anderes?“

Zanker macht nur „Pff“, dann erst mal nichts, dann aber: „Wenn man halt Joy Division kennt, hört man, dass das alles nur Neuauflage ist.“ (Bach 2007, 191f.)

Die Gegenfigur zu Zanker ist Bowie, der sein Leben nicht nach außen, sondern nach innen wendet. Bowie stürmt nicht von Raum zu Raum, sondern erschafft durch Deutungen und Umdeutungen Topografien, die sein Leben widerspiegeln – respektive jenes Leben, das Bowie nach dem Tod seiner Mutter verloren hat. Zwischen seinem Vater und ihm herrscht seitdem bedrückendes Schweigen; obwohl der Vater selten zu Hause ist, empfindet Bowie ihn als viel zu raumgreifend. Im Vergleich zur Enge von Zankers Herkunftsfamilie ist Bowies Leben durch Leere geprägt: die Leere in der Wohnung, die Leere im Kühlschrank, die Leere, die zwischen

Vater und Sohn entsteht. „Ich habe Hunger“, formuliert Bowie dem Vater gegenüber am Telefon – als Ersatzhandlung dafür, dass er den Vater in seinem Leben vermisst.

„Dann iss etwas.“ Der Vater ist ungeduldig.

„Hier ist aber nichts!“

Der Vater überlegt sehr schnell, antwortet: Dann geh eben einkaufen. Du wirst doch wohl Geld haben.“

„Hab ich nicht.“ Bowie verschweigt die fünfzehn Euro.

„Hör zu Christian, ich komm nicht zum Einkaufen. Stell dich nicht so an, [...].

Du weißt doch, wo die Kreditkarte für Notfälle ist, nimm dir die.“ (Bach 2007, 83)

Bowie geht also nach draußen und steuert das Einkaufszentrum an; allerdings nicht den Lebensmittelmarkt, sondern das oberste Stockwerk. „[Er] geht zu den CDs. Bei Amazon liegen noch 10 Alben auf seiner Wunschliste. Vater hat gesagt, er soll einkaufen gehen. Er hat nicht gesagt, was“ (Bach 2007, 87).

Während Zanker also in der Musik die permanente Selbstbestätigung sucht, erhält Musik für Christian eine noch viel existentiellere Bedeutung; sie hält ihn am Leben. Schließlich verweist sein Spitzname Bowie auf einen der wohl größten Rock- und Popmusiker des 20. Jahrhunderts.

Musik wird im Sinne populärkulturellen Handelns in Tamara Bachs Roman *Jetzt ist hier* in das Leben jener vier Figuren eingeschrieben, von deren Lebenswelten, Freundschaften und familiäre Verortungen sie erzählt. Aus diesem popkulturellen Handeln resultiert auch ein Soundtrack, mit dem der Roman unterlegt ist. Besondere Bedeutung erhält dieser Soundtrack am Ende des Romans, als er innerfiktional hörbar gemacht und die Schule mit einem Song von Hood in „Schund und Asche gelegt“ (ebd., 349) wird: *The Lost You* ist ein bereits 2004 vorab veröffentlichter Song aus dem 2005 erschienenen Album *Outside Closer* der britischen Band Hood. Im suggestiven Sound und drängenden Rhythmus des Songs verfestigt sich ein Moment des Getrieben-Seins, das den jugendlichen Figuren in Tamara Bachs Roman entspricht: Sie wollen ins Hier und Jetzt, wollen zum Leben kommen. Das Post-Punk-Arrangement des Songs setzt zu dessen Beginn auf abgehackte Sequenzen, die erst zu einem musikalischen Ganzen zusammenfinden müssen; dem entsprechen die *Stop-Motion*-Sequenzen des dazugehörigen Videos, die aber auch später nicht zu einer einheitlichen, narrativen Bildlichkeit finden. Im Video erscheint also der Wunsch danach, zu erzählen, augenfälliger als das Erzählen selbst – und entspricht dieserart mit dem Drang der Romanfiguren nach Deutungshoheit im eigenen Le-

ben. Das Video erhält die Funktion eines Epitextes und deutet als solcher das Bedürfnis der Romanfiguren aus, das eigene Leben zu einem sinnvollen Ganzen zusammenzufügen.

Der Song stellt sich – betrachtet man die Lyrics – dem Verrinnen der Zeit entgegen und beschwört den Moment: „Into the lonely night / I dedicate this day“ (Hood 2005). Es wirkt wie ein popkultureller Befreiungsschlag, als Zanker, Bowie und Mono den Song von Hood über den Schullautsprecher schallen lassen und damit ihrer Vereinzelung entgegenwirken. Der Song markiert ihren Wunsch, endlich ins Erwachsenwerden aufzubrechen.

In den Roman eingeschrieben wird damit ein Soundtrack. Was genau ist begrifflich damit gemeint?

Entliehen ist der Begriff dem filmanalytischen Kontext respektive dem Pool technischer und ästhetischer Mittel des Films. In einem weiter gefassten Sinn bezieht der Soundtrack sich auf die gesamte auditive Ebene eines Films, in einem enger gefassten Sinn ist die dem Film unterlegte Musik gemeint, die auch unabhängig vom Film auf Tonträger erscheinen kann. Im weiter gefassten Sinn umfasst der Soundtrack (oder auch Soundscape) die gesamte Tonspur eines Films (Figuren-Dialoge, menschliche Stimmen aus dem Off, Geräusche), in einem engeren Sinn nur den musikalischen Anteil der auditiven Ebene.

Um den Soundtrack jedoch als literarästhetischen Begriff zu etablieren, muss eine noch deutlichere Differenzierung der musikalischen Ebene eines Films vorgenommen werden: Unterschieden werden soll dazu zwischen einem *Original Score*, dem Sounddesign und dem Soundtrack.

Der *Original Score* meint eigens für den Film komponierte Musik (unabhängig von deren Genre). Etabliert haben sich in diesem Zusammenhang zeitgenössische Künstler_innen wie Ennio Morricone oder Hans Zimmer, deren Werke gerade in den vergangenen Jahren auch vermehrt konzertant aufgeführt werden.

Immer öfter jedoch werden Filme nicht mit einem solchen *Original Score* unterlegt, sondern mit einem Sounddesign, das jenseits des Orchestralen Geräusche und rhythmisierende Elemente zu einem digitalen Kompositionsprinzip zusammenführt. Einer der ersten Filme, in dessen Kontext ein solches Sounddesign umfassender in den Diskurs gelangt ist, war *Drive* von Regisseur Nicolas Winding Refn.

Mit dem Soundtrack wiederum werden im Film bereits zuvor veröffentlichte Musikstücke in der Tonspur des Films aufgerufen. Die Bandbreite reicht dabei von Mozart über Louis Armstrong bis zu Tom Waits. Damit aber weist der Soundtrack über den Film selbst hinaus, denn jeder dieser Songs oder Musikstücke wird mit seiner je eigenen Geschichte und Bedeutungsebene in den Film eingebracht und vermag dem Film dadurch auch eine neue Bedeutungsebene hinzuzufügen.

Als Beispiel dient eine Sequenz aus der Serien-Adaption von *Tote Mädchen lügen nicht*, dem 2009 erstmals im deutschsprachigen Raum erschienenen Jugendroman des amerikanischen Autors Jay Asher. Die Originalausgabe erschien 2007 unter dem Titel *13 Reasons Why*; dieses dreizehnmalige ‚Warum?‘ hat die Protagonistin Hannah Baker vor ihrem Selbstmord auf Hör-Kassetten gesprochen, die nach ihrem Tod in vorher festgelegter Reihenfolge an zwölf Personen weitergereicht werden. (An eine der Figuren sind zwei unterschiedliche Kassetten-Seiten gerichtet, daher 13 ‚Gründe‘). Diese zwölf Personen beschuldigt Hannah, ihren Selbstmord im Sinne eines Butterflyeffekts mit verursacht zu haben.

Bereits der Roman selbst wird stark von einer auditiven Ebene bestimmt, denn eine der beiden Erzählperspektiven – jene von Hannah Baker – findet ihre innerfiktionale Repräsentation als Hör-Erlebnis: Ich-Erzähler Clay lauscht für die Dauer einer Nacht den 13 Seiten der Kassetten und kommentiert das Gehörte, das in kursiv gesetzte Passagen in seinen Erzähltext eingefügt wird.

2017 entstand aus dem Roman eine Netflix-Serie. Im Adaptionprozess wird der hermetische Hör-Raum des Romans aufgelöst, die Erzählzeit deutlich verlängert, die Szenerie geweitet, und jede der zwölf Figuren in ihrem sozialen, schulischen und familiären Umfeld gezeigt. Mit einbezogen wird darüber hinaus der gruppendynamische Prozess, der unter den von Hannah Baker Angeklagten entsteht.

Einer von ihnen ist Alex Stendall – einst ein Freund von Hannah und später derjenige, der eine *Hot-or-not*-Liste in Umlauf bringt – eine Liste also, in der Jungen die körperlichen Attribute von Mädchen bewerten und die Mädchen dabei gegeneinander ausspielen. Nach Hannahs Tod jedoch beginnt er nicht nur an der ihm auferlegten Schuld, sondern auch am kollektiven Verdrängungsprozess zu leiden. Während Mitschüler in einer Serien-Sequenz im Pool-House des Hauptbeschuldigten männlich-kumpelhaft herumtollen, zeigt Alex sich von dieser scheinbaren Unbeschwertheit zunehmend irritiert und flüchtet nach draußen. Hannahs Sehnsucht nach einem Ende ihres Leidens an der Welt greift auf ihn über und er lässt sich wie paralyisiert in den Pool fallen. Im von außen beleuchteten Blau-Grün des Pools versinkt Alex scheinbar leblos ins Nichts, wobei mit den Mitteln der Zeitdehnung sekundenlang auf die weniger werdenden Luftblasen fokussiert wird, bevor Alex sich doch entschließt, wieder aufzutauchen (vgl. *Tote Mädchen lügen nicht*, Netflix-Serie, S1 / E3, 51:00-54:00).

Unterlegt ist die Szene mit dem Neil Young-Song *My My Hey Hey (Out of the Blue)* – in einer Coverversion der Chromatics. Die Synth-Pop-Band eröffnet damit ihr Erfolgsalbum *Kill for Love*.

Zur Erzähl-Funktion jugendliterarischer Soundtracks

Out of the blue and into the black
They give you this, but you paid for that
And once you're gone, you can never come back
When you're out of the blue and into the black

(Neil Young 1979 / Chromatics 2012)

Der Song thematisiert das Moment existentieller Grenzüberschreitungen im Sinne jener Lebensintensität, die der Rock'n'Roll verkörpert: „It's better to burn out / Than to fade away“ (Neil Young 1979). Genau diese Liedzeile jedoch notiert Kurt Cobain, Sänger der legendären Grunge-Band Nirvana, in seinem 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 dem Song *He sleeps with Angels*.

Als Soundtrack der Serien-Sequenz von *Tote Mädchen lügen nicht* wird eben dieser Kontext des Songs mit aufgerufen 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, die nicht über Hannahs Tod hinwegkommen und seinem Leben am Ende der ersten Staffel der Fernsehserie ein Ende setzt. In die Serie eingebracht wird dieser Selbstmordversuch als eine Art Mauerschau: „Alex Stendall shot himself in the head last night.“ (*Tote Mädchen lügen nicht*, Netflix-Serie, S1 / E3, 51:00-54:0055:28) Die Nachricht wird dem Vertrauenslehrer Kevin Porter in jenem Moment überbracht, in dem er selbst das Ausmaß der tragischen Ereignisse rund um Hannah Bakers Selbstmord erst zu begreifen beginnt.² Bereits in Episode 3 wird also durch den Bedeutungshorizont des Soundtracks auf Ereignisse am Ende der finalen Episode 13 verwiesen.

Ist mit dem Soundtrack also ein Aufrufen (popkultureller) Musikstücke/Songs in all ihren Bedeutungsebenen im Film bezeichnet, lässt dieser intermediale Vorgang sich auch auf Romane übertragen. Natürlich können Songs dabei im schriftsprachlichen Text nicht im engeren Sinn gehört werden – so wie im schriftsprachlichen Text nichts im engeren Sinn gehört werden kann und Texte dennoch über auditive Ebenen und Hörräume verfügen (vgl. Rinnerthaler 2015). Das Aufrufen des literarischen Soundtracks erfolgt darüber hinaus entweder im Paratext oder im Text

² Bei Alex Stendalls Selbstmord handelt es sich im Sinne der beschriebenen Handlungserweiterung und filmischen Ausdeutung der Figuren in der Serie um ein Ereignis, das dem Roman hinzugefügt wird, aus dessen Erzählintention aber schlüssig hervorgeht. Die Tatsache, dass Alex Stendall seinen Selbstmordversuch überlebt, soll an dieser Stelle nur erwähnt werden. Sie resultiert aus dem Versuch, die Ereignisse der Fernsehserie 2018 erfolgsbedingt in einer zweiten Staffel zu prolongieren – unabhängig von den inhaltlichen Vorgaben und Erzählstrategien des Romans.

selbst; dort ist er an die Stimme und/oder die Handlungen einer Figur gebunden, die ihrerseits den Song hört und/oder benennt und/oder daraus zitiert.

Literarische Soundtracks und ihre Funktion

Für literarische Figuren hat Popmusik zuallererst situative Bedeutung. Im Sinne eines literarischen Soundtracks jedoch muss sie als eine vom Autor/der Autorin bewusst vorgenommene Setzung verstanden werden, der im Kontext des transmedialen Erzählverfahrens eine bestimmte Textfunktion zukommt. Aus den entsprechenden, im Text verankerten popmusikalischen Musikverweisen kann der Weg – auch im literaturdidaktischen Kontext – über den Song zurück zur Analyse des Texts genommen werden; relevant dabei werden der Song in seiner musikalischen Form, dessen Lyrics, vielleicht auch das dazugehörige Musikvideo oder sogar der Sänger/die Sängerin, die Band und ihre Geschichte(n). Ausschnitthaft sollen die Funktionszusammenhänge eines solchen literarischen Soundtracks im Folgenden an zwei jugendliterarischen Beispielen gezeigt werden.

War mit Blick auf das Musikvideo zu *The Lost You* von Hood vom Getrieben-Sein die Rede, so trifft dies auch auf jene Figur zu, die sich im Musikvideo zu *Sail* der – nunmehr kriminalistisch aufgeladenen – Spurensuche nach der eigenen Existenz stellt.

Der kommerziell außerordentlich erfolgreiche Song stammt von der Alternative-Rockband Awolnation und wurde 2011 sowohl als Single als auch auf dem Album *Megalithic Symphonie* veröffentlicht. Das Synthie- und Schlagzeug-Arrangement sorgt für jene Effekte, die im Kontrast zum später einsetzenden Klavier stehen, und die einmal mehr einen individuellen Grenzgang in Szene setzen: „This is how I show my love“, heißt es in den Lyrics und: „This is how an angel dies“ (Awolnation 2011).

In dem 2016 mit dem Österreichischen Jugendbuchpreis ausgezeichneten Roman *Manchmal dreht das Leben einfach um* von Kathrin Steinberger dient der Song dazu, Kevin Donner, eine der beiden Hauptfiguren, einzuführen: Ali, die 17-jährige Ich-Erzählerin, macht sich über den geheimnisvollen Skater schlau, der ins Nachbarhaus gezogen ist. Kevin Donner ist Anfang 20, als Profi-Skater in der Szene bekannt und weltweit erfolgreich, ist Multimillionär und lebt ein Jet-Set-Leben. Nach einem kapitalen Sturz samt stundenlanger Operation jedoch zieht er sich an den Rand einer Kleinstadt zurück und lässt sich dort einen alten Hof umbauen; er versteckt sich vor der Welt hinter Buschwerk und Mauern.

Genau hier lebt die hochbegabte Ali, die ihrer besonderen Disposition entsprechend das Ritualisierte und Gewohnte braucht; ihr Fenster zur Welt ist das Netz

mit all seinen Film- und Serien- und YouTube- und Musikangeboten. Ihr umfassendes Wissen kanalisiert Ali, als wäre ihr Gehirn ein Computer; sie schubladiert ihr Wissen und lässt es im Erzählen wie Pop-ups sichtbar werden. Erst über diese Pop-ups, über Alis mediale Erfahrungen und Einordnungen, erhält der Charakter der Ich-Erzählerin seine eigentliche Konturierung.

Alis erster Blick fällt durch jene Thujenhecke auf Kevin, die dessen Grundstück umschließt. Erst danach (und nicht schon während die Gerüchte über dessen Zuzug in der Schule kursieren) macht sie sich im Internet über ihn schlau. Das geschieht mit Hilfe eines Skater-Videos, das einem auf YouTube real verfügbaren, von Red Bull produzierten *Skatervideo* entspricht. Kathrin Steinberger paraphrasiert dieses Video und unterlegt es mit einem literarischen Soundtrack, indem sie in die Schilderung dessen, was Ali sieht, einfügt, was Ali hört: „*This is how I show my love*“ (Steinberger 2015, 27; Kursivsetzung i.O.).

Einzelne Songzeilen aus *Sail* werden zitiert, während Ali schildert, wie sich vier Skater in den betonierten Becken eines Wasserparks in Florida mit einem Bunjee-Seil über Hindernisse hinwegkatapultieren. „*Blame it on my own sick pride*“ (Steinberger 2015, 27). Der Song wird also literarisch aufgerufen und unterlegt die Szene mit jenem Rhythmus, der dem Bewegungsablauf jener Körper entspricht, die durch das Bunjee-Seil in die Luft katapultiert werden. Der freie Flug und das wenige Sekunden andauernde Gefühl der Freiheit werden mit Hilfe der Lyrics zurückgeführt auf eine Grenzerfahrung, die der Hyperaktivität entspricht, dem unbedingten Wunsch, das Leben und sich selbst zu spüren „*Blame it on my ADD*“ (Steinberger 2015, 29).

Mit Blick auf die Figur des Kevin Donner verweist der Song aber weit über dieses Lebensgefühl hinaus; er weist voraus auf jenes Geheimnis von Kevin, das den Handlungsverlauf des Romans mitbestimmen wird: „*Maybe I should kill myself. [...] Maybe I'm a different breed*“ (Steinberger 2015, 27f.). Bereits mit der Paraphrase des Skater-Videos und dem darin eingeschriebenen Soundtrack wird auf jene sehr viel später im Roman entstehende Irritation verwiesen, die aus Kevins zögerlicher Art resultiert, sich auf jene sexuelle Beziehung zu Ali einzulassen, die im Roman der Spiegelung des wechselseitigen Vertrauens dient. Denn Kevin empfindet sich nicht in seiner Rolle als Skater als *different breed*, sondern vielmehr aufgrund seiner Herkunftsgeschichte. Er ist geprägt von der Angst, er könnte werden wie sein Vater. Denn dieser Vater war der Vergewaltiger seiner Mutter.

Diese bittere Wahrheit vermag Kevin Ali gegenüber erst am Ende des Romans auszusprechen. *Sail* von Awolnation bildet also eine erzählerische Klammer, die einen ersten Blick Alis auf Kevin mit der 300 Seiten später offen gelegten Wahrheit über Kevin verknüpft. Mit dem Wissen um diese Wahrheit erhalten auch die Zitate, die Kathrin Steinberger dem Text als Motto voranstellt, neue Bedeutung: Im Paratext zitiert wird aus *Pioneers*, einem Song des deutschen Elektropop-Quintetts Claire;

und aus dem Song *Atlas* der britischen Erfolgsband Coldplay. „Old habits heavy on our hearts“ (Steinberger 2015, 5) heißt es in *Pioneers* als Vorausblick auf Kevin, der schwer an seiner Herkunft zu tragen hat; „I carry your world“ (Steinberger 2015, ebd.) heißt es in *Atlas* als Vorausblick auf Ali, die sich Kevins Schicksal auf ihre Schultern lädt, indem sie sich auf eine Liebesbeziehung mit ihm einlässt (vgl. dazu Lexe 2018).

Eine ganz andere Form eines literarischen Soundtracks wählt Nils Mohl für seinen 2012 mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis ausgezeichneten Roman *Es war einmal Indianerland* – wenn auch die Familiengeschichte seines Ich-Erzählers jener von Kevin Donner ähnlich ist.

Auch hier bestimmt ein Geheimnis, oder vielmehr eine explizite Verschleierung der Wahrheit, den ersten Teil des Romans. Verortet ist der Roman ebenfalls an der Peripherie – allerdings in einer Hochhaussiedlung am Rande einer Großstadt.

Dem (vorerst) namenlosen Ich-Erzähler ist von Beginn an Mauser an die Seite gestellt: Mauser, der toughe Boxer, der dann klare Ansagen macht, wenn der Ich-Erzähler verstummt; Mauser, der kein Problem hat, sich Kondor zu stellen, dem Kinderfreund aus der Siedlung, der jetzt mit dem Stadtrand-Capo fraternisiert; Mauser, dessen Vater Zöllner gerade einen Mord begangen hat und auf der Flucht ist. Immer deutlicher werden der Ich-Erzähler und Mauser als spiegelbildliche Figuren inszeniert, bis Mauser sich – strukturell als Wendepunkt in die Mittel des Romans gesetzt – als Alter Ego herausstellt; als Figur, die nur der Vorstellung des Ich-Erzählers entspringt. Das diesbezügliche Eingeständnis des Ich-Erzählers und der Erkenntnisprozess der Leser_innen laufen dabei parallel – bis zu jenem Zeitpunkt, an dem der Ich-Erzähler/Mauser sich selbst gegenüber und damit auch für die Leser_innen Klarheit schafft:

... – und wie geht das Leben weiter, wenn man erlebt hat, was Mauser erlebt hat? [...]

Ich lehne mich gegen das Geländer der Brücke.

Und dann trifft es mich.

Die Fassaden der Siedlung [...] ragen kantig in den Nachthimmel. Darüber der riesige Mond: ein Rund aus hellem Silber und Butterflyklinge. Unter mir rasen die Autos über den singenden Asphalt, schlitzen mit ihren Lichtern die Dunkelheit auf.

Ich bin allein.

Allein. Ich. (Mohl 2011, 184)

Nils Mohl nutzt die Strategien unzuverlässigen Erzählens (vgl. Lexe 2017), um seine Leser_innen über Mauser im Unklaren zu lassen. Eingebettet werden diese Strate-

gien in eine a-chronologische Erzählform, für die Nils Mohl transmediale Erzählverfahren einsetzt. Er entlehnt diversen Audiogeräten die sogenannten *media controls* (die Icons für Play, Pause, Forward, Rewind und Stop) und nutzt sie, um innerhalb der erzählten Zeit seines Romans hin- und herzuspringen. Verwiesen wird damit auf die Tatsache, dass adoleszentes Leben heute nur noch als fragmentarisch begriffen werden kann. Es ist am Ich-Erzähler/Mauser, die Versatzstücke seiner eigenen Existenz in einen sinngebenden Zusammenhang zu bringen – so wie es an den Leser_innen ist, diesen Vorgang nachzuvollziehen, indem die Textpassagen in eine schlüssige Chronologie gebracht werden müssen.

Zu einem (möglichen) Werkzeug der notwendigen Entschlüsselung wird ein Soundtrack, der nicht in den Text eingeschrieben, sondern als Paratext an das Ende des Textes gestellt wird. (Wobei Text und Paratext in Nils Mohls *Stadtrand-Trilogie*, um dessen in sich geschlossenen ersten Teil es sich bei *Es war einmal Indianerland* handelt, grundsätzlich ineinander übergehen.) Der literarische Soundtrack wird also nicht wie im Roman von Kathrin Steinberger im Sinne intersubjektiver Codierungen auf der Figurenebene genutzt. Er dient vielmehr der Befragung des Textes in seiner Gesamtheit – sowie der Gesamtheit seiner Figurenkonstellationen.

Im Soundtrack enthalten ist Gil Scott-Herons Song *Me and the Devil* (dem auch der Titel dieses Beitrags entlehnt ist):

Early this morning
When you knocked upon my door
And I say: hello satan
I believe, it's time to go
Me and the devil

(Gil Scott Heron 2010)

Mit starken Funk-Elementen führt Gil Scott-Herons Song ins Innere eines lyrischen Ichs, in dessen Abgründe. Das teuflische Moment, das hier ganz unmittelbar an das Ich gebunden wird, kann mit Blick auf Nils Mohls Roman mehrere Figurenkonstellationen ausdeuten: Jene, durch die der zögerlich nach sich selbst suchende Ich-Erzähler in Beziehung zur wagemutigen Alter-Ego-Figur Mauser gestellt wird. Jene, durch die das Miteinander von Ich-Erzähler/Mauser und Zöllner bestimmt ist. Wie schon für Kevin Donner in Kathrin Steinbergers Roman gilt auch für Mauser die Frage, ob die charakterliche Disposition des Sohnes jener des (gewaltbereiten) Vaters entspricht.

| Drei Dinge, die ich nicht über Mauser weiß

- Wie ähnlich er Zöllner wirklich gewesen ist.
 - Wie ähnlich er Zöllner wirklich gewesen ist.
 - Wie ähnlich er Zöllner wirklich gewesen ist.
-

(Mohl 2011, 289)

Letztlich verweist Gil Scott Herons Song auch auf die Beziehung zwischen Mauser und Kondor, der gemeinsam mit Mauser in der Stadtrandsiedlung aufgewachsen ist. Die beiden Figuren sind also biografisch eng miteinander verbunden und repräsentieren dennoch konträr zueinander gezeichnete Möglichkeiten einer jugendlichen Existenz vor dem Hintergrund der geschilderten sozialen Gegebenheiten.

Diese Beziehung erhält in der 2018 herausgebrachten filmischen Adaption von *Es war einmal Indianerland* stärkere Bedeutung; denn der Film verzichtet auf eine Visualisierung der Doppelgänger-Figur (vgl. Danow 1996) und delegiert die beiden Stimmen an Mauser, das handelnde Ich (verkörpert vom Jung-Schauspieler Leonard Scheicher), und ein erzählendes Ich, das die Ereignisse (mit Leonard Scheichers Stimme) aus dem Off in Du-Form kommentiert – und dabei nahe am Romantext bleibt. Nils Mohl, der gemeinsam mit Max Reinhold für das Drehbuch verantwortlich zeichnet, arrangiert dafür Text-Passagen des Romans neu. Das Moment der Provokation jedoch, das im Roman an die Alter-Ego-Figur gebunden ist, wird stärker auf das Mit- und Gegeneinander von Mauser und Kondor transferiert. Der Kampf mit dem teuflischen Aspekt seiner selbst wird im Roman ebenso wie im Film durch einen Boxkampf zwischen Mauser und Kondor von einer innerpsychischen Ebene nach außen gespiegelt. Im Film wird dieser Boxkampf verdoppelt und dient an dessen Ende der Aussöhnung Mausers mit seiner Biografie und Herkunftsgeschichte.

Der in den Roman paratextuell eingeschriebene Soundtrack ließe sich für den Soundscape des Films natürlich trefflich nutzbar machen.³ Das Produktionsteam um İlker Çatak jedoch wählt einen ganz anderen Weg und unterlegt den Film mit einem Sounddesign des deutschen DJs Acid Pauli. Betont wird damit der Auflösungsprozess, dem Mauser ausgesetzt ist und der im zweiten Teil des Romans durch

³ Wie Nils Mohl im Rahmen der internationalen STUBE-Tagung *Time Warp und Taschenubr. Zeit in der Kinder- und Jugendliteratur* im Mai 2018 im Rahmen eines Werkstattgespräches betont, lag eine Entscheidung gegen diese Möglichkeit vor allem an den budgetären Möglichkeiten, die dem Produktionsteam des Films zur Verfügung gestanden haben.

die äußeren Bedingungen radikalisiert wird: Mauser bricht auf der Suche nach Zöllner zu einem Musikfestival an der Grenze auf – respektive zu einem Powwow⁴, das dem Musikfestival als ultimatives alternatives Ereignis angeschlossen ist: „Wir feiern nicht, wir eskalieren“ (Mohl 2011, 97).

Der Fragmentierung der Zeit, die sich am a-chronologischen Erzählen und dem Einsatz der *media controls* zeigt, wird damit eine gesteigerte Fragmentierung des Raums hinzugefügt, durch die eine rituell gesteigerte Dekonstruktion des Ich durch das Alter Ego Mauser vorangetrieben wird. Der Soundtrack erhält dabei (natürlich insbesondere in der filmischen Adaption) Live-Charakter und wird gleichermaßen zum Hör- wie zum Handlungsraum, zur Kulisse eines Selbstfindungstrips, der Mauser die Stationen seiner möglicherweise vorherbestimmten Ähnlichkeit zu Zöllner schmerzhaft durchlaufen lässt. Bis es ihm gelingt, jenen „Little Corner of The World“ (Mohl 2011, 347) zu finden, der im paratextuellen Soundtrack durch den Song von Yo La Tengo bereits avisiert wurde. „You’ll soon forget / That there’s any other place“ (Yo La Tengo 1997).

Die Lyrics des Songs verweisen auf jene (emotionale) Enklave, die auch Mauser findet und die ihm das räumliche Umfeld bietet, sich neu zusammzusetzen und in Einklang mit sich selbst in die Stadtrandsiedlung zurückzukehren:

Und ich bin nicht mehr ich selbst.

Nicht mehr ich.

Ich bin nicht mehr.

Ich löse mich auf in Moleküle am Ende, nur um vom unsichtbaren Material gleich wieder zusammengesetzt zu werden, absolut identisch und doch ganz anders.

(Mohl 2011, 246)

Nils Mohl expliziert in dieser finalen Szene noch einmal den Konstruktcharakter seiner fiktionalen Figur, der durchaus dem transitorischen Moment adoleszenter Erfahrungen entspricht und damit gemeinsam mit den jugendkulturellen Einschreibungen zum konstitutiven gattungspoetologischen Element wird. Die Funktion des paratextuellen Soundtracks geht dabei – gleichermaßen wie der in Kathrin Steinbergers Roman eingeschriebene Soundtrack – weit über ein intermediales Spiel hinaus, vielmehr verweist er im Sinne transmedialer Erzählverfahren auf die Modernität einer Jugendliteratur, die aus der Wechselwirkung mit der medialen Lebenswelt ihrer primären Adressat_innen resultiert. Darüber hinaus werden im literaturdidaktischen

⁴ Sprachlich ist das Event der Kultur nordamerikanischer Indianer entlehnt und entspricht damit jenen Metaphern, mit denen der Roman stilistisch durchzogen ist und die dem titelgebenden „Indianerland“ entsprechen.

Kontext zahlreiche Möglichkeiten der Analyse und Anschlusskommunikation eröffnet: Die rasche Verfügbarkeit einzelner Songs und der dazugehörigen Musikvideos lassen popmusikalische Einschreibungen in einen Roman zu einem Werkzeug werden, das in der Rezeption des Textes die Grundlage zur Ausdeutung einzelner Figuren gleichermaßen wie der Motivik des Gesamttextes zu bieten vermag.

Literatur

Primärtexte

- Asher, Jay (2009): *Tote Mädchen lügen nicht*. Aus dem Amerikanischen von Knut Krüger. München: cbt
- Bach, Tamara: *Jetzt ist hier*. Hamburg: Carlsen 2007.
- Mohl, Nils (2011): *Es war einmal Indianerland*. Hamburg: Rowohlt
- Steinberger, Kathrin (2015): *Manchmal dreht das Leben einfach um*. Wien: Jungbrunnen

Sekundärliteratur

- Bach, Tamara (2006): „Vom Hören schreiben“. In: *1000 und 1 Buch* 3/2006, S. 14-15.
- Danow, David K. (1996): „The Enigmatic Faces of the Doppelgänger.“ In: *Canadian Review of Comparative Literature* 23/1996, S. 457-474.
- Ewers, Hans-Heino (1997): „Vom ‚guten Jugendbuch‘ zur modernen Jugendliteratur. Jugendliterarische Veränderungen seit den 70er Jahren – Eine Bestandsaufnahme“. In: *Fundevogel* 123, S. 5-21.
- Genette, Gérard (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Berlin: Suhrkamp
- Lexe, Heidi (2016): „Jugend | Kultur | Literatur“. In: Kriegleder, Wynfried/Lexe, Heidi/Loidl, Sonja/Seibert, Ernst (Hg.): *Jugendliteratur im Kontext von Jugendkultur*. Wien: Praesens, S. 29-51.
- Lexe, Heidi (2018): „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. S. 267-284 (im Druck).

Zur Erzähl-Funktion jugendliterarischer Soundtracks

- Lexe, Heidi (2017): „Literarische Täuschungsmanöver Aspekte unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur.“ In: *kids+media* 2/2017, S. 2-23. <https://www.kids-media.uzh.ch/de/2-2017.html> [19. 9. 2018]
- Radisch, Iris (1999): „Mach den Kasten an und schau. Junge Männer unterwegs: Die neue deutsche Popliteratur reist auf der Oberfläche der Welt“. In: DIE ZEIT vom 14. Oktober 1999. http://www.zeit.de/1999/42/199942.l-aufmacher_.xml [19.09.2018]
- Rinnerthaler, Peter (2015): „Raum? Vom Hörensagen. Akustische Phänomene als Konstituenten räumlicher Strukturen narrativer Texte.“ In: Roeder, Caroline (Hg.): *Himmel und Hölle. Raumerkundungen interdisziplinärer & in schulischer Praxis*. München: kopaed, S. 135-151.

Medien

- Drive* (2011). Film von Nicolas Winding Refn. Sounddesign von Cliff Martinez. USA, 100 min.
- Tote Mädchen lügen nicht* (2017). Netflix Original Serie. Produktion Joseph Incaprera. USA, Staffel 1 in 13 Folgen
- Red Bull Perspective: A Skateboard Film* (2013). YouTube-Original-Beitrag. A, 16,26 min. <https://www.youtube.com/watch?v=nPuEU16P3zg> [Zugriff: 19.9.2018]
- Es war einmal Indianerland* (2017). Film von İlker Çatak. Drehbuch von Nils Mohl/Max Reinhold. Musik von Acid Pauli. D, 97 min.

Songs

- Awolnation (2011): Sail. In: *Megalythic Symphony*. Wals-Siezenheim: Red Bull Studios, Track 10. Musikvideo unter <https://www.youtube.com/watch?v=tgIqecROs5M> [Zugriff: 19.09.2018]
- Chromatics (2012): „Into The Black“. In: *Kill for Love*. Portlan: Italiens Do It Better, Track 1
- Hood (2005): „The Lost You“. In: *Outside Closer*. London: Domino Recording Company, Track 6
- Neil Young (1979): „My My Hey Hey (Out of The Blue)“. In: *Rust Never Sleeps*. Los Angeles: Reprise Records, Track 1
- Gil Scott-Heron (2010): „Me and the Devil“. In: *I'm New Here*. London: XL Recordings, Track 2.
- Video unter <https://www.youtube.com/watch?v=OET8SVAGELA> [25.04.2018]
- Yo La Tengo (1997): „My Little Corner of the World“. In: *I Can Hear the Heart Beating as One*. New York City: Matador Records, Track 16