

Viktoria Grzondziel

## Klangerzeugung durch visuelle Mittel in T. M. Wolfs ,Ohrenroman‘ *Sound*

Jedes künstlerische Medium hat einen besonderen, im Vordergrund stehenden Rezeptionskanal, auf dem es seine ästhetische Botschaft übermittelt und sein Zeichensystem<sup>1</sup> eine Wirkung erzeugt. „Die technischen Möglichkeiten der Medien definieren die Rahmenbedingungen der Kunst, von ihnen her konstituieren sich die verschiedenen Künste und Kunstgattungen.“<sup>2</sup> Beispielsweise wird die Bildende Kunst vom Auge wahrgenommen, Musik wird als Klang durch das Ohr<sup>3</sup> erfasst und Literatur über das visuelle Aufnehmen der Schrift im Leseprozess.<sup>4</sup> Sowohl gegenwärtig als auch in langer Tradition existieren allerdings vielfältige Mischformen, wie jede Art von Bühnenkunst, Film, Hörbücher oder Musikvideos, die sich der ästhetischen Wirkungsweisen anderer Künste bedienen und Medien kombinieren.<sup>5</sup>

So versteht unter anderem die musikwissenschaftliche Forschung unter *Augenmusik* Partituren, welche es dem Betrachter ermöglichen, den Charakter der Musik visuell auf den ersten Blick zu erfassen.<sup>6</sup> Dies äußert sich beispielsweise durch große Notendichte vieler schwarzer Notenköpfe, häufig sinnbildhaft verwendet für Dunkelheit oder Trübsinn<sup>7</sup>, oder durch Veränderungen der Formgebung von Notenlinien.<sup>8</sup> Der Rezipient erfasst in diesen Partituren so visuell bereits vor Beginn der eigenen musikalischen Interpretation und vor dem ersten Klangeindruck, dem Hörerlebnis, den Inhalt der Komposition. Dieser so erzeugte nonauditive Eindruck schafft eine Erweiterung der rein musikalischen Botschaft<sup>9</sup>, die durch die Notation in der Partitur festgehalten ist. Das

---

1 Vgl. Gottfried Willems. „Die Künste, ihre Medien und die Fallen der Spezialisierung. Das ‚Gesamtkunstwerk‘ als Gegenstand der Wissenschaft.“ *Bildtext – Textbild. Probleme der Rede über Text-Bild-Hybride*. Hg. Dirck Linck und Stefanie Rentsch. Freiburg i. Br.: Rombach, 2007. S. 53-73, hier S. 64.

2 *Bildtext – Textbild* (wie Anm. 1). S. 65.

3 Selbstverständlich werden Partituren auch gelesen, dennoch ist Musik eine Kunstform, die vom Klangerleben geprägt ist.

4 Ausgeklammert wird in dieser Betrachtung der Deklamationsprozess von Literatur.

5 Zur aktuellen Entwicklung der Medienkombinationen siehe *Bildtext – Textbild* (wie Anm. 1). S. 7.

6 Vgl. Alfred Einstein. *The Italian Madrigal*. Princeton: Princeton University Press, 1949. S. 235.

7 Vgl. Uwe Wolf. Art. „Notation – 17. bis 19. Jahrhundert“. *Musik der Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 7. Hg. Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter, <sup>2</sup>1997. S. 344.

8 Stellvertretend soll hierfür das Chanson von Baude Cordier *Belle, donne, sage* (ca. 1350-1400) genannt werden, das in Herzform notiert ist.

9 Erste Beispiele der *Augenmusik* sind aus dem 15. Jahrhundert übermittelt, ihren Höhepunkt erlebt diese Form der Partiturgestaltung im Madrigal der Renaissance. Die Intention der Komponisten war in erster Linie, den Interpreten seiner Musik in

Medium Musik, das in erster Linie auf der Klangebene seinen Ausdruck findet, erfährt in der *Augenmusik* auf der Deutungsebene durch den Transmitter der Notenschrift, aber vor allem durch die Ergänzung visueller Zeichen und die daran gekoppelte Veränderung der Rezeption eine Erweiterung seines Inhalts, die meist zur Steigerung der emotionalen Botschaft der Komposition führt.

Eine Umkehr dieses Verfahrens findet sich im Debütroman *Sound* (2012) des Amerikaners T. M. Wolf.<sup>10</sup> Hier wird das Medium Literatur durch die Aufnahme von visuellen Zeichen im Text um die Bedeutungsebene Klang erweitert. Der Schriftsteller, Musikjournalist, Soundkünstler und Jurist<sup>11</sup> erzählt in diesem Werk die Geschichte von Cincy Stiles, einem jungen Mann unserer Tage, der in der Flut von Geräuschen, Klängen und Musik, beeinflusst durch die Medien, vor allem durch Film, Fernsehen und Musikvideos, auf der Suche nach seiner persönlichen, auch musikalischen, Identität ist. Zwischen langweiligem Job, einer aufreibenden und unerfüllten Liebesbeziehung und Stunden des gemeinsamen Musikhörens mit seinem Jugendfreund Tom versucht er, dem Stillstand seines Lebens zu entkommen.

Im Folgenden soll die besondere Bedeutung von Musik und Geräuschen für den Roman aufgezeigt werden. Es gilt dabei nachzuweisen, auf welchen Ebenen und durch welche Elemente Klang Eingang in den Text findet, aber auch zu zeigen, wie die typographische Gestaltung des Romans zu einer besonderen Rezeptionsweise führt, die beim Leser auditive Prozesse einleitet. In diesem Zusammenhang soll analysiert werden, inwiefern die vom Protagonisten thematisierte Musik, also die Rezeption von Musik im Text, die Rezeption des Textes beeinflusst.

## I. Die formale Struktur des ‚Schallplattenromans‘ *Sound*

Bereits der Titel *Sound*<sup>12</sup> verweist auf Klang, der auf multiplen Wegen Eingang in den Text findet und dessen Ausprägung auf unterschiedlichen Ebenen des literarischen Werkes sehr schnell sichtbar wird, was jedoch erst im Anschluss an die formale Analyse der Textgestaltung genauer erläutert werden soll.

Im Vorwort des Romans schreibt Wolf: „I was once told records are made to be spun, not to be read“ (SD, Vorwort), und wie dem zum Trotz baut der Autor seinen Text nach eben diesem medialen Vorbild und lässt sein Werk sowohl auf

---

eine angemessene, der Musik zuträgliche Stimmung zu versetzen. Vgl. hierzu Ulrich Michels. *dtv-Atlas Musik. Systematischer Teil. Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2005. S. 255.

10 T. M. Wolf. *Sound*. London: Faber & Faber, 2012. Im Folgenden zitiert als SD.

11 Vgl. Maik Brüggermeyer. „T. M. Wolf im Interview über seinen außergewöhnlichen Schallplatten-Roman *Sound*“. *RollingStone.de*. RollingStone, 09.10.2012. Web. 26.02.2014. <<http://www.rollingstone.de/magazin/features/article328061/t-m-wolf-im-interview-ueber-seinen-aussergewoehnlichen-schallplatten-roman-sound.html>> und „Tom ‚T. M. Wolf‘“. *Tmwtumblr.com*. *T. M. Wolf*. Web. 26.02.2014. <<http://tmwolf.tumblr.com/bio>> .

12 Der Romantitel der deutschen Übersetzung lautet ebenso *Sound*.

formaler als auch auf inhaltlicher Ebene mit der Illusion spielen, eine Schallplatte zu sein: Wolf versucht mit seinem literarischen Werk die Mediengrenze zu überschreiten und eine Schallplatte ‚zu schreiben‘. Die Umsetzung dieser Idee zeigt sich darin, dass dem Leser beim Aufschlagen des Romans zunächst die Zeilen „Words by Cincy Stiles, recorded, produced, and arranged by Tom Lynman“ (SD 1) begegnen, also Informationen, die zum einen der literarischen Gattung nicht entsprechen und zum anderen suggerieren, es handele sich bei diesem Werk um ein Gemeinschaftsprodukt des Protagonisten und seines Freundes Tom. Die Orientierung am Vorbild der Schallplatte vollzieht der Autor weiter, indem er den Roman in eine A- und eine B-Seite teilt und so seinen formalen Textaufbau an dem der Schallplatte orientiert.

Die 24 Kapitel der beiden Romanteile tragen, diesen Aufbau konsequent fortsetzend, Titel, die eher an Popsongs als an Kapitelüberschriften erinnern und daneben häufig intermediale Referenzen auf einzelne Lieder<sup>13</sup>, ganze Musikalben<sup>14</sup> oder Filme<sup>15</sup> liefern.

Ein Beispiel für die zahlreichen intermedialen Verweise dieser Art ist das zweite Kapitel „Dock of the bay“ (SD 25ff.), das auf den Song von Otis Redding (*Sittin’ On*) *The Dock of the Bay*<sup>16</sup> hindeutet. In diesem Kapitel schildert der homodiegetische Erzähler Cincy seine Eindrücke von einer Werft, wo er gerade als Schichtleiter eine Anstellung bekommen hat und von nun an die meiste Zeit des Tages verbringen wird. Reddings Song spiegelt hier genau die emotionale Lage des Protagonisten wider: Der melancholische Liedtext ist in eine recht heitere Musik gehüllt, die schlank instrumentiert ist<sup>17</sup> und immer wieder von Wassergeräuschen ergänzt wird. Der Song handelt von der Einsamkeit eines Neuankömmlings, der bei der Betrachtung einer Bucht versucht, ein neues Ziel in seinem Leben zu definieren, sich frei zu machen von den Erwartungen anderer, und dennoch das Gefühl nicht los wird, dass alles stets gleich bleibt.

13 Das Kapitel 12 „Where I’m from (Iceberg)“ (171ff.) spielt beispielsweise auf den Song des Rappers Jay-Z *Where I’m from* vom Album *In my lifetime Vol.1* an. New York: Roc-A-Fella Records/Def Jam/Bad Boy Records, 1998.

14 Kapitel 13 „Byrd lives! (Diggin’ in the crates/Ice cream Remix)“ (193ff.) liefert einen Verweis auf Professor Longhairs Doppelalbum *Byrd lives!* New York: Night Train, 1990.

15 Das Kapitel 17 „Triggerman“ (259ff.) bedient sich des Titels des gleichnamigen Films: Regie Ti West. Darsteller Reggie Cunningham, Ray Sullivan, Sean Reid. Los Angeles: Sunfilm Entertainment, 2007.

16 Otis Redding (*Sittin’ On*) *The Dock of the Bay* ist auf dem gleichnamigen Album 1968 veröffentlicht worden: (*Sittin’ On*) *The Dock of the Bay*. New York: Volt/Atco, 1968. Eine detaillierte Einzelreferenzanalyse der übrigen Kapitelüberschriften kann an dieser Stelle leider nicht geliefert werden, da im Roman mindestens elf weitere intermediale Zitate nachzuweisen sind.

17 In der Originalaufnahme gibt es im Intro eine sehr zurückgenommene Gitarrenbegleitung und Wassergeräusche, ab der ersten Strophe wird der Gesang von Klavier, Schlagzeug, Trompeten und immer wiederkehrenden Wassergeräuschen begleitet.

Zwar liegt der einzige Verweis auf das Lied in der Kapitelüberschrift, da es in dieser Textpassage weder weitere Songtextzitate noch metareflexive Verweise auf das Lied gibt. Jedoch ist die in diesem Kapitel dargestellte Handlung in untrennbarem Bezug zur Naturgewalt Wasser zu sehen, die in der Folge für den Text sowohl auf inhaltlicher als auch auf akustischer Ebene eine bedeutende Rolle spielen wird und eines der wichtigsten Elemente der Diegese des Romans darstellt.

Das letzte Kapitel der A-Seite des Romans ist mit „Interlude (eye of the storm)“ (SD 143) überschrieben. Obwohl die Bezeichnung Interludium<sup>18</sup> auch in literarischen Gattungen geläufig ist, hat dieses Kapitel die Funktion des musikalischen Interludiums und dient erzähltechnisch der Überleitung in den zweiten Hauptteil, die B-Seite des Romans. Es werden in den wenigen Zeilen des kürzesten aller Romankapitel zwei Themen aufgegriffen, die den nächsten Teil des literarischen Werkes maßgeblich prägen werden: Die Kontaktpause zwischen Cincy und seiner Angebeteten Vera und der nahende Hurrikan, Sinnbild für das Trauma eines schweren Surfingunfalls, der sich durch die Unberechenbarkeit des Windes und der Wellen ereignete und der den Protagonisten seither nicht loslässt.

Im zweiten Teil von *Sound* mehren sich die intermedialen Referenzen in den Kapitelüberschriften deutlich, und es kommt zur häufigen Verwendung von Verweisen auf vorangehende Kapitel innerhalb des Romans.

Ein Beispiel dafür ist das Kapitel 13 „Byrd lives! Diggin’ in the crates / Ice cream remix“ (SD 193ff.). Neben der Referenz auf das Doppelalbum *Byrd lives!* von Professor Longhair<sup>19</sup> liefert der Untertitel ebenso einen Verweis auf das New Yorker Hip-Hop-Kollektiv *Diggin’ in the Crates (D. I. T. C)* wie auch auf die vorangehende Überschrift des Kapitels fünf „Ice cream“ (SD 93ff.). Doch das wirklich Auffallende ist hier die Verwendung der Bezeichnung „remix“. Mit dieser Entlehnung aus dem musikalischen Sprachrepertoire paraphrasiert der Titel das an dieser Stelle stattfindende Wiederaufgreifen bereits behandelte Themen eines früheren Kapitels – jedoch in abgewandelter Form –, konkret hier einer Verabredung mit Vera. Das neue Vermischen bzw. ‚Abmischen‘ erfolgt, vergleichbar mit einem musikalischen Remix, durch den Verlauf der Szenen. Hat Cincy noch im Kapitel „Ice cream“ berechtigt die Hoffnung auf eine positive Entwicklung der neuen Bekanntschaft, so realisiert er im Remix des Kapitels nach einer erneuten Verabredung mit der jungen Frau: „Whatever I’d had with her was gone, a smile, a frown, a turn-away enough to remix it into something else, less happy, less certain, less mine.“ (SD 212)

Ähnlich wie in diesem Beispiel weist die „B-Seite“ des Romans weitere vier Kapitel<sup>20</sup> auf, die in den Überschriften als „remix“ bezeichnet werden. So werden im zweiten Teil des Werkes bereits zuvor bekannte Themen und Inhalte immer

18 Vgl. Frohmut Dangel-Hofmann. „Intermedium“. *Musik der Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 4. Hg. Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter, <sup>2</sup>1996. S. 1027.

19 Professor Longhair: *Byrd lives!* New York: Night Train, 1990.

20 Es handelt sich dabei um die Kapitel 16, 18, 20 und 24. Eine Ausnahme stellt das Kapitel 18 „Shelter (Hello, goodbye remix)“ (265ff.) dar, welches auf den

wieder neu unter Bezugnahme auf aktuelle Einflüsse, Erlebnisse und Gedanken zusammengeführt.

Die Kapitel drei und 23 bilden im Rahmen der Erzählstruktur eine Binnengliederung, die auch hier wieder zunächst durch die sprachliche Gestaltung der Überschriften deutlich wird. Wie in einer inneren Klammer wird im dritten Kapitel „My new favourite song“ (SD 53ff.) das Mädchen Vera eingeführt, in das sich der Protagonist verliebt. Da seine Gefühle jedoch nicht voll erwidert werden, leidet er unter diesem Zustand bis zum Kapitel 23 „In the music“ (SD 351ff.) fast durchgehend. In dieser Textstelle wird ihm schließlich endgültig klar, dass Vera ihn nicht lieben wird und er sich von ihr lösen muss. Auffallend an diesen beiden Titeln ist in erster Linie, dass sie die einzigen Überschriften im Roman sind, die dezidiert Musik thematisieren. Auf der inhaltlichen Ebene stellen beide Kapitel jeweils einen Wendepunkt im Leben Cincys dar.

Eine weitere Parallele zu einer geläufigen kompositorischen Struktur vieler musikalischer Werke bilden das erste und das letzte Kapitel des Romans. „The truth (Greetings from the Jersey Shore)“ (SD 5ff.) liefert inhaltlich eine Zustandsbeschreibung von Cincys Leben, seines Scheiterns im Graduiertenprogramm einer Universität, der Perspektivlosigkeit und der daraus resultierenden Rückkehr in die Stadt seiner Kindheit, New Jersey. Das Kapitel handelt vom Ankommen in der neuen und doch alten Welt und vom Wunsch, an diesem Ort eine positive Wende für sein Leben einzuleiten. Im letzten Kapitel „The truth (og rock the mic remix)“ (SD 361ff.) ist die Parallele zum Eingangskapitel bereits in der Überschrift angelegt und setzt sich auch inhaltlich konsequent fort, da es hier um die Verarbeitung von Cincys Erlebnissen geht:

I [...] picked up a pen, and began to write. I wrote every night for weeks. [...] It was chaotic; it was contradictory. And it was the whole truth. When I finally finished, I walked into the living room with an armful of sheet of my own. Yo, is the mic still hot? (SD 361f.)

Hier verarbeitet Cincy seine Erlebnisse zu Songs, er erzählt sein Leben durch die Musik und schafft, vergleichbar mit einer *mise en abyme*, genau das, was der Roman macht: in Songform gefasste, aufeinander aufbauende Schilderungen von Cincys Leben und Erleben in Form eines zusammenhängenden Werks, wie einem Schallplattenalbum.

Das Schlusskapitel erzeugt damit eine ‚Da-Capo-Wirkung‘, da, wie in vielen musikalischen Kompositionen, auch hier die unmittelbare Überleitung an den Beginn des Textes zu finden ist und das, was der Protagonist in langer Schreibezeit verfasst hat, mit dem Inhalt des Romans gleichgesetzt werden kann. Zusätzlich untermauert diese Deutung auch ein musikalisches Wiederholungszeichen (vgl. SD 362), das hinter dem letzten Wort des Satzes steht.

---

Beatles-Song *Hello, goodbye* vom Album *Magical Mystery Tour*. Los Angeles/London: Parlophone/Capitol/EMI, 1967, anspielt und vorgibt, ein Remix davon zu sein.

## II. Die Erzählstruktur: Dialoge als polyphone Partitur

Auf der nächsten Textebene, der inneren Struktur der Kapitel, fällt auf, dass auch dieser Aufbau formal fast durchgängig dem von Songs gleicht. Der Anschein entsteht durch die konstante Trennung und klare Gliederung innerhalb nahezu jeden Kapitels in Prosateile und sich davon deutlich abhebende Dialoge – was an den Songaufbau von Strophe und Refrain erinnert.

Dieser Eindruck wird dadurch untermalt, dass sich in *Sound* alles, was nicht zum Prosafloss gehört, auf eine visuelle Art und Weise, die formal an den Aufbau einer Partitur erinnert, absetzt. Elemente, die nicht zur ungebundenen Rede gehören, sind ausgelagert auf Linien, die über die ganze Buchseite reichen und sich somit von der Form des Textbildes der Prosateile graphisch unterscheiden. Neben den Dialogen sind das auch Außengeräusche, Musik, die der Protagonist gerade hört oder an die er denkt, aber auch innere Monologe und seine Gedanken. Jegliche Form des Verlassens der Erzählebene wird damit visuell im Text sichtbar.

Von besonderer Bedeutung sind an dieser Stelle die Dialoge. Jede der sprechenden Stimmen erhält je nach Textmenge eine oder mehrere Zeilen, jede Rede wird von Anführungszeichen auf einer höher liegenden Linie gekennzeichnet. Von diesen umschlossen steht die direkte Rede, jedoch ist das Neue hierbei eine ‚instrumentale‘ Anordnung der sprechenden Stimmen. Die Verteilung der Stimmen erfolgt auf einer Romanseite nämlich nicht traditionell untereinander, in geordneter Abfolge der Sprecher, sondern durch das Versetzen der Redeanteile, ähnlich wie beim Einsatz verschiedener Instrumente in einer Partitur (vgl. SD 51). Zwar wird das Schweigen nicht durch Pausen markiert, jedoch ist es hier die leere Zeile, die bis zum Einsatz des Sprechers deutlich macht, wie die Redeanordnung verteilt ist. Durch diese Visualisierungsform der Dialoge lässt sich die Intensität des Gesprächsflusses verdeutlichen, da mit dem ersten Blick auf die Romanseite die Menge, Dichte und Art der direkten Rede erfassbar ist (vgl. SD 138, 324), Informationen also losgelöst vom Leseprozess vermittelt werden, die mit der Rezeption von Partituren der *Augenmusik* vergleichbar sind.

Die so geschaffene graphische Struktur der Dialogelemente des Textes erinnert darüber hinaus zum einen durch die Linienführung, zum anderen aber durch den deutlich erkennbaren Einsatz der Stimmen im polyphonen Klanggefüge auch an traditionelle musikalische Partituren, durch deren Setzweise man erfassen kann, wann welches Instrument ‚zu Wort‘ kommt, wie viele Stimmen erklingen, wie lange ein Einsatz währt und wie groß oder klein das Klanggebilde in einem Augenblick ist.

## III. ‚Sounderzeugung‘ durch visuelle Textgestaltung und besondere graphische Merkmale

Den gesamten Roman kennzeichnen vom Autor durchgängig verwendete visuelle Kunstgriffe, die dazu eingesetzt werden, Geräusche über die Bildlichkeit der Sprache, die zu diesem Zweck in den Vordergrund gestellt wird, zu erzeugen. Der Text erfährt auf diese Weise die Erweiterung um eine imaginierte Klangebene,

die von einer Vielzahl unterschiedlicher, origineller und kreativer Verfahren erzeugt wird. Nicht der Text selbst beginnt zu klingen, sondern der Autor sucht mit den Mitteln des Textes – auch wenn er diese, wie im Folgenden gezeigt wird, graphisch deutlich ausweitet – kognitiv, visuell und imaginär Klänge zu inszenieren und eine Klangauthentizität in seinem literarischen Werk zu erzeugen. Dies geschieht dadurch, dass Wolf alle Geräusche der Außenwelt, die dem Protagonisten begegnen, auf unterschiedliche Weise in seinem Text erfasst. Die Klänge reichen dabei von Radiomusik (vgl. SD 12), Fernsehkommentaren (vgl. SD 68f.), Straßengeräuschen (vgl. SD 94) oder dem Tosen des Ozeans (vgl. SD 80) bis zu Geräuschen, an die Cincy sich erinnert (vgl. SD 247).

Zunächst gilt es, zwei Formen von Außengeräuschen zu unterscheiden, die semantisch erfasst sind und in den Roman eindringen. Zum einen ist das die vom Protagonisten gehörte Musik, also Lieder, die außerhalb der Textwelt existieren und feste Klanggebilde darstellen, die durch ihre Songtextwiedergabe in das literarische Werk einfließen. Bekannte Liedzitate (vgl. SD 9) erwecken so durch die Erinnerung des Rezipienten an die Musik eine Geräuschebene, die sich parallel zum Text entfaltet. Die Wirkung stellt sich ebenso ein, wenn das Zitat unerkannt bleibt, da die Abbildung des Songtextes an sich schon eine Atmosphäre vermittelt, Rückschlüsse auf den Tenor des Liedes und somit eine Übertragung auf die Stimmung der Szene zulässt. Häufig stehen diese Liedzitate auch in unmittelbarem inhaltlichen Zusammenhang zur Romanhandlung, wie beispielsweise die Zeile „girl, girl / tried to get a hold of you, girl / But it’s hard, ’cause [...]“<sup>21</sup> (SD 161). Hier liegt der Rückschluss auf Cincys Schwierigkeiten mit Vera klar auf der Hand, und sein Liebeskummer findet einen Spiegel in der Musik, die in der Bar aus den Lautsprechern ertönt. Durch die Visualisierung der Liedzeilen und deren textlicher Botschaft wird der Seelenschmerz des Protagonisten für den Leser erfahrbar.

Die andere Form von Außengeräuschen bezieht sich auf die übrigen Klänge, welche nicht in Verbindung zur Musik stehen. Hierbei ist neben klassischen onomatopoetischen Wendungen wie „HAHAHAHAHAHAHAHAHAHAHA“ (SD 254) auch die Vervielfachung von Buchstaben zu beobachten, um so einen Ausruf oder eine besondere Betonung zu verdeutlichen: „Ohhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh shitttttttttttttttttttttt“ (SD 154). Beide Verfahren bedienen sich traditioneller Buchstaben, die aber durch ihre Häufung die phonetische Dimension beim Lesen radikal in den Vordergrund drängen und dadurch auf synästhetische Weise<sup>22</sup> eine erfahrbare Klangebene erzeugen.

Eine Weiterführung dieses Mittels ist in der vielfachen Verwendung comicsprachlicher Elemente zu beobachten. Hier handelt es sich jedoch nicht mehr um die Verschriftlichung von verbalen menschlichen Äußerungen, sondern um die Transformation von Umweltgeräuschen in den schriftsprachlichen Text.

21 In den folgenden Zitaten wird die besondere Setz- und Druckweise in Form von Schriftgröße und -art sowie Kursiv- oder Fettdruck der Lesbarkeit des Aufsatzes halber nicht berücksichtigt.

22 Vgl. Martin Schüwer. *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermediären Erzähltheorie der graphischen Literatur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2008. S. 365.

Dies äußert sich beispielsweise durch das Klopfgeräusch „\*KNOCK\* \*KNOCK\*“ (SD 117) oder nicht näher beschriebene Straßengeräusche „pifffft POP POP POPslapPOP [...]“ (SD 156).

Losgelöst von der morphologischen Ebene werden Klänge auch durch Symbole ausgedrückt. Ein Beispiel hierfür ist das Ozeangeräusch, welches als wiederkehrendes Motiv im gesamten Roman durch die Symbole „o O ~ \ / X“ in unterschiedlicher Anordnung und Anzahl der Einzelemente dargestellt wird. Ein besonderes Exempel, wie dadurch Geräusch erzeugt wird, liefert eine Textszene, in welcher sich Cincy besonders deutlich an seinen Surfunfall erinnert (vgl. SD 80). Hier werden die Symbole auf fast einer ganzen Romanseite so angeordnet, dass visuell der Eindruck des tosenden Rauschens bis hin zum Höhepunkt des Brechens der Welle entsteht. Die runden Symbolelemente versinnbildlichen dabei das gluckerende Geräusch des Wassers, „~“ steht für die wellenförmigen Wasserbewegungen, die Schrägstriche bauen die sich bäumende Welle visuell auf und „X“ steht für Cincys freien Fall, nachdem die Welle, auf der er surfen wollte, bricht. Dieses Typogramm hat die Wirkung, die Eugen Gomringer in seiner *Definition zur visuellen Poesie*<sup>23</sup> beschreibt als

erlebnisse eines besonders intensiven eingehens auf die buchstabengestalt wie auf das angebot der setzkästen und der schriftbücher. poesie entdeckt sich in buchstaben, verändert sie und verändert ganze textbilder, die dadurch gleichzeitig dichterisch interpretiert werden.<sup>24</sup>

Das Symbol „X“ steht zudem an einer anderen Stelle im Roman für ein Geräusch sui generis. Als Cincy unschuldig verdächtigt und von der Polizei festgehalten und verhört wird, steht „XX“ (SD 328f.) in zunehmend größerer Druckform und unterschiedlicher Häufigkeit für die Frequenz seines Herzschlags. Parallel zur Bedrohlichkeit dieser Szene steigt Cincys Puls und wird durch die Verwendung des Zeichencodes „XX“, der jeweils oberhalb der Dialogpassage notiert ist, hörbar. Sowohl die unterschiedliche Größe der Buchstabenkombination als auch die Häufigkeit ihres Auftretens spiegeln die Emotionen des Verhörten, der Herzschlag liefert hier im rhythmischen Sinn den ‚Beat‘ der Textpassage.

Die beschriebenen Stilmittel sind jedoch nur ein Teil der visuellen Merkmale, die den Text zum Klingen bringen.

Alle im Roman dargestellten Geräusche werden linear angeordnet, wodurch der jeweilige Beginn und das Ende eines speziellen Klanges parallel zum übrigen Geschehen markiert werden. Wann etwas passiert, wann welcher Laut entsteht, ein Ausruf stattfindet, die Musik einsetzt etc., wird visuell durch die bereits beschriebene Linienstruktur erfasst und vermittelt so eine zeitliche Ebene im Geschehen.

Hinzu kommt, dass alle Geräusche und Stimmen in ihrer Geräuschintensität sichtbar – und eben dadurch auch imaginierbar und hörbar – gemacht werden,

23 *Konkrete Poesie. Deutschsprachige Autoren. Anthologie.* Hg. Eugen Gomringer. Stuttgart: Reclam, 1976.

24 Ebd. S. 164.

dass sie in Schriftart, -typ und -größe variieren. Ist ein Geräusch oder eine Stimme beispielsweise besonders schrill, so wird dies, vergleichbar mit den Techniken des Comics<sup>25</sup>, durch eine kantige Schriftart ausgedrückt (vgl. SD 284). Die Deutung der Schriftarten verläuft dabei auf der Kognitionsebene des Rezipienten und ist als intuitiv zu beschreiben, da das Schriftbild jeweils Emotionen evoziert, die zur Interpretation des Geräusches beitragen.

Die Lautstärke hingegen wird im Text sichtbar gemacht durch variierende Buchstabengrößen innerhalb eines Wortes oder Satzes, dabei können auch wenige Buchstaben eine gesamte Romanseite füllen (vgl. SD 311). Treffen beispielsweise unterschiedlich laute Geräusche aufeinander, so variieren diese nicht nur in der Schriftart, sondern auch im Größenunterschied der Buchstaben oder Symbole (vgl. SD 115).

Auch erzeugt dieses Verfahren die Möglichkeit einer Raumwahrnehmung, da alle Geräusche immer aus Cincys Wahrnehmungsperspektive dargestellt werden und so ein Lauter- oder Leiserwerden immer in Bezug zum Protagonisten und seiner Entfernung zur Geräuschquelle zu sehen ist.

Durch diese visuellen Mittel entsteht eine große Dynamik im Text, die man vereinfacht auch als Schwarz-Weiß-Kontrast bezeichnen könnte, den jedoch eine Fülle von unterschiedlichen Graustufen, also Übergängen, kennzeichnen. Denn noch vor dem Beginn des eigentlichen Leseprozesses einer neuen Seite erfasst der Rezipient auf einen Blick zum einen durch die Textmenge, zum anderen aber auch durch graphische Besonderheiten und damit einen höheren ‚Schwarz-Anteil‘ die Dynamik, Intensität und vor allem auch den Geräuschpegel des Folgenden.

In diesem Zusammenhang stehen zwei besonders kontrastierende Merkmale des Romans. Wolf stellt das Schweigen konsequent als Leere dar, d.h., fehlen einer Figur bspw. in einem Dialog die Worte, dann wird dies durch eine leere Zeile (vgl. SD. 211) visualisiert. Im Gegensatz dazu wird besonders großer Lärm durch flächendeckende graue (vgl. SD 306) oder, in der Steigerung, schwarze Blöcke (vgl. SD 355f.) versinnbildlicht, in denen einzelne Geräusche nicht mehr auszumachen sind und alles in ohrenbetäubendem Krach untergeht.

Unabhängig von der Geräuschdimension des Romans stehen visuelle Merkmale auch an vielen Stellen für Cincys emotionale Verunsicherung, für seinen aufgewühlten Gemütszustand und seine Unbeholfenheit in zahlreichen Situationen. Chiffren bilden in diesen Textstellen ein Ausdrucksmedium für das Chaos, das man morphologisch nicht formulieren kann und welches sich in der Verwendung von kryptisch wirkenden Buchstaben- und Zeichengebilden, wie beispielsweise „(\*&%%^(\*\*)\_(\*&%^\$#@(\_)\*(\$#!RT&)“ (SD 217), äußert. Aber auch Textpassagen, in denen die Zeilen mehrfach übereinander gedruckt sind, sodass der Inhalt nicht mehr zu entschlüsseln ist (vgl. SD 331), oder Sätze kreuz und quer ohne Zusammenhang und erkennbare Anordnung auf der Romanseite verstreut sind (vgl. SD 239), versinnbildlichen den Unruhezustand des Protagonisten und machen graphisch die Emotionen Cincys sichtbar.

25 Vgl. Ole Frahm. *Die Sprache des Comics*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2010. S. 13ff.

Die hier auf mehreren Ebenen zum Einsatz kommenden visuellen Mittel sind das Hauptmerkmal des Romans *Sound* und prägen die besondere Vermittlung des Textes, der an zahlreichen Stellen zunächst an ein graphisches Kunstwerk erinnert, das über den Rezeptionsprozess in der Vorstellungsdimension des Lesers zu einem Klanggebilde wächst.

#### IV. *Sound*: Ein intermediales, klingendes Werk der Gegenwartsliteratur

Durch den Einsatz der graphischen Mittel in *Sound* zum Zweck der Inszenierung der Klänge schafft Wolf ein intermediales literarisches (Klang-)Zeugnis unserer Zeit und hält das Pulsieren und Treiben im Leben des Protagonisten fest, der, stellvertretend für eine ganze Generation junger Menschen, inmitten des Lärms und des medialen Überangebots der Gegenwart versucht, sich selbst zu finden. Wie die Analyse des formalen Aufbaus und der Erzähltechnik gezeigt hat, kann der gesamte Roman von T. M. Wolf durchaus als ‚klingend‘ bezeichnet werden. Es gelingt dem Autor durch den Einsatz der geschilderten graphischen Mittel, in sein literarisches Werk Klang einfließen zu lassen, Klangkunst zu importieren und eine nahezu durchgehende Geräuschebene darzustellen. Die visuelle Botschaft wird hierbei zum Transmitter des Klangs, sie hat keinen ästhetischen Eigenwert, sondern dient dem Ziel, durch ihre besonderen Möglichkeiten Geräusche sichtbar zu machen, damit diese dann vom Leser als Klang rezipiert werden können.

Neben den so erzeugten Geräuschen hat die Kunstform Musik, wie eingangs auf der formalen Ebene gezeigt, auch inhaltlich für den gesamten Text einen besonderen Stellenwert. Mit einer Fülle von Referenzen durchdringt die Musik den Roman und spielt im Leben des Protagonisten eine bedeutende Rolle. Cincy setzt sich nahezu permanent aktiv oder passiv mit Musik auseinander, was in Form von plötzlich im Bewusstsein des Erzählers auftauchenden Liedstrophen (vgl. SD 52) und über das Mitsingen oder Reflektieren über bestimmte Songs oder Künstler im Text deutlich wird. Da viele dieser Passagen nicht kontextualisiert werden, bleiben zahlreiche intermediale Zitate auf den ersten Blick für den Leser ungeklärt, weil sie zum großen Teil der fundierten Kenntnis der amerikanischen Musikszene der vergangenen fünfzig Jahre entstammen – was jedoch dem Eindruck keinen Abbruch tut, es handele sich um einen vollständig von Musik und Klang durchdrungenen Text.

Die Betrachtung hat gezeigt, wie es T. M. Wolf in seinem Romandebüt *Sound* gelingt, die Grenzen zwischen den Künsten zu verwischen und in Teilen außer Kraft zu setzen und das umzusetzen, wovor Theodor W. Adorno gewarnt hat, nämlich die Gattungsgrenzen zu relativieren.<sup>26</sup> Diese Besonderheit macht das literarische Werk durchaus mit der eingangs geschilderten *Augenmusik* vergleichbar, da in beiden Fällen neben dem Lesen des Textes bzw. der Noten eine

26 Vgl. Theodor W. Adorno. *Ohne Leitbild, Parva Aesthetica*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967. S. 168-192.

weitere, durch ihre besondere typographische Beschaffenheit der Erweiterung von tradierter Buchstaben- und Notenschriftverwendung hervorgerufene Deutungsebene eröffnet wird, welche visuell den Rezeptionsprozess maßgeblich bestimmt. Diese dient dem Zweck, dem Leser beim Imaginieren der Geräusche weitaus mehr Hilfestellungen zu leisten, als das Texte tun, die lediglich von Geräuschen erzählen oder Klänge deskriptiv erwähnen.

Der Mehrwert des analysierten dreidimensionalen künstlerischen Hybriden entsteht dadurch, dass trotz homodiegetischer Narration und interner Fokalisierung die Deutung der visuellen Bausteine dem Rezipienten obliegt, dadurch eine größere Freiheit bei deren Auslegung bleibt und der Text so individueller, auf der Basis assoziativer Verknüpfungen<sup>27</sup> freier, rezipiert werden kann. Das Spiel mit den Formen und der Bruch mit Lesegewohnheiten und bekannten Textstrukturen geschieht hier mit dem Ziel, das Simultane zu zeigen: Das Kontinuum des Erzählens wird außer Kraft gesetzt, indem die Gleichzeitigkeit von Handlung und allen Geschehnissen auf den äußeren Ebenen der erzählten Welt simultan aufgezeigt werden.

*Sound* ist somit als intermediales Gesamtkunstwerk zu betrachten, welches durch das Zusammenspiel von Haupttext und Peritext, also von Text, Graphik und dem darüber visualisierten Klang, auf unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen vom Rezipienten erfasst wird. Dabei erzeugt der Roman eine sogartige Wirkung, die beim Leser den Eindruck hinterlässt, spiralförmig und vergleichbar mit der Nadel auf einer Schallplatte, durch die Spezifität des Textes immer stärker und tiefer in dessen Bann gezogen zu werden.

---

27 Vgl. Sandra Poppe. *Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007. S. 59.