Showing und Telling bei literarischer Musikdarstellung : terminologische Überlegungen am Beispiel von Helmut Kraussers Roman Melodien

Autor(en): **Lambrecht, Tobias**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): **- (2019)**

Heft 48: **Musik und Emotionen in der Literatur = Musique et émotions dans la littérature = Music and emotions in literature**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1006282

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Tobias Lambrecht

Showing und *Telling* bei literarischer Musikdarstellung

Terminologische Überlegungen am Beispiel von Helmut Kraussers Roman *Melodien*

The representation of music in literature is often conceived in terms of a 'paragone', a debate over which of the arts ranks highest. In this context, literature is commonly spoken of as imitative or emulative of the music it is trying to represent. This premise informs even the most recent terminologies of literary scholars describing the intermedial relationship of music and literature systematically. Using the narratological concepts of 'showing vs. telling' to describe musical representation in literature, as proposed by the *Handbuch Literatur & Musik*, this article argues that such a view is based on a misleading assumption about literary imitation and leads to constrained possibilities of hermeneutical interpretation. After a systematic reconstruction of the proposed terminology and a proposal for its modification, an exemplary analysis of Helmut Krausser's novel *Melodien* [*Melodies*, 1993] will serve to demonstrate how a refined conception of the terminology can help to bring about more precise interpretations.

Wo über literarisch dargestellte Musik gesprochen wird, lässt sich oft der kulturgeschichtliche Reflex beobachten, diese Darstellung unter dem Aspekt des ‚Paragone', des Wettstreits der Künste, zu sehen. Dabei zieht die Literatur oft den Kürzeren: Im besten Fall ämuliere Literatur die Wirkungsmacht der Musik, im schlechtesten Fall komme es zu minderwertiger Imitation. Im Folgenden geht es um zwei Aspekte, die bei Musikdarstellung in Literatur u. a. von ‚imitativen' Verfahren auszugehen scheinen. Dabei handelt es sich einerseits um die neueste theoretische Begriffsbildung, und andererseits um eine Interpretationsstrategie bezüglich literarischer Musikdarstellung, die diese tendenziell unter dem Aspekt defizitärer transmedialer Umsetzung betrachtet. Im ersten Teil des Aufsatzes wird die neueste Begriffsbildung bezüglich literarischer Musikdarstellung kritisch betrachtet. Als Fallbeispiel für Musikdarstellung dient im zweiten Teil Helmut Kraussers Erfolgsroman *Melodien* (1993) – Musik scheint darin, wie der Titel schon ankündigt, ein zentrales Thema zu sein. Zu erwarten wäre, dass die rhetorische Evokation von Musik dort eine wichtige Rolle spielt. Dies ist aber überraschenderweise nicht der Fall. Warum Krausser die (fiktionsintern) durch mehrere Jahrhunderte tradierten Melodien in seinem Roman eher nicht mit ‚imitativen' Mitteln darstellt, bedarf einer Klärung.

Literarische Musikdarstellung

Dass die Vorstellung, literarische Musikdarstellung funktioniere grundsätzlich imitativ oder ämulativ, auch die neueste literaturwissenschaftliche Literatur beeinflusst, bezeugt das aktuelle *Handbuch Musik & Literatur*[1], das die intermedialen Verhältnisse zwischen Musik und Literatur genau klassifiziert. Es bietet folgende, dort in einem Strukturbaum dargestellte Aufgliederung: Kommt es in einem Werk zu intermedialen Referenzen, bei denen die Oberfläche des Werk(teil)s „medial homogen"[2] bleibt, so findet dies entweder mittels expliziter Referenz oder mittels impliziter Referenz statt. Für die intermediale Darstellung von Musik in Literatur schlagen Wolf[3] und in seiner Folge Gess[4] diesbezüglich vor, das aus der angelsächsischen Narratologie entliehene Begriffspaar *telling* und *showing* zu verwenden. Explizite Referenz, oder *telling*, bezeichnet demgemäß die weitgehend denotative Thematisierung und Beschreibung von Musik in Literatur, die „ohne imitative Verfahren"[5] arbeitet und sich selbst keinen ‚musikalischen' Anstrich gibt, z. B. musikästhetische Reflexionen in einem Roman.[6] Dagegen handelt es sich bei impliziter Referenz, oder sogenanntem *showing*, laut Wolf um so etwas wie ‚imitative Inszenierung' von Musik in Literatur, um „punktuell bis systematisch in einem ganzen Werk vorhandene altermediale Einzel- oder Systemreferenz durch imitative Verfahren".[7] Dieses ‚imitative' Verfahren bezüglich Musikdarstellungen steht im Folgenden im Zentrum meines Interesses. Klare, in Handbüchern niedergelegte Systematiken sind unverzichtbar, nicht nur als Sicherung des aktuellen Erkenntnisstands, sondern auch als Ausgangspunkt und Einladung für weitere Verfeinerungen

1 Nicola Gess/Alexander Honold (Hg.). *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017.

2 Werner Wolf. „Musik in Literatur: *Showing*". *Handbuch Literatur & Musik* (wie Anm. 1). S. 98.

3 Vgl. Werner Wolf. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. IFAVW Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 35. Amsterdam: Rodopi, 1999. S. 44-46.

4 Vgl. Nicola Gess. „Intermedialität *reconsidered*. Vom Paragone bei Hoffmann bis zum Inneren Monolog bei Schnitzler". *Poetica* 42:1/2 (2010): S. 139-168.

5 Wolf. Showing (wie Anm. 2). S. 98.

6 Vgl. Christine Lubkoll. „Musik in Literatur: *Telling*." *Handbuch Literatur & Musik* (wie Anm. 1). S. 78-94; sowie Wolf. Showing (wie Anm. 2). S. 98.

7 Wolf. Showing (wie Anm. 2). S. 98. Die Unterscheidung von Einzel- und Systemreferenz bezeichnet bei Wolf grob gesagt, ob z. B. ein bestimmter Film altermedial aufgerufen wird (Einzelreferenz), oder ob ein anderes Medium allgemein auf irgendeine Art aufgegriffen, wiedergegeben oder thematisiert wird (Systemreferenz), vgl. Wolf. Showing (wie Anm. 2). S. 97.

oder Modifikationen des betreffenden Vorschlags.[8] Um eine solche kritische Bestandesaufnahme und einen entsprechenden Gegenvorschlag soll es im ersten Teil des Beitrags gehen, speziell hinsichtlich des Begriffspaares *showing* und *telling*.

Wolf unterscheidet drei Formen der *showing* genannten impliziten intermedialen Referenz, nämlich Teilreproduktion (*showing I)*, formale Imitation (*showing III)* und Evokation *(showing II)*. Die Teilreproduktion bezieht sich dabei auf genuin musikalische (oder eng damit assoziierte) Zeichensysteme, die im Text reproduziert werden (z. B. abgedruckte Noten). Formale Imitation bezeichnet literarische Phänomene, die sich Musik entweder auf der „lautlich-rhythmische[n] Oberfläche"[9] annähern (etwa Kurt Schwitters' *Ursonate*), oder die eine Strukturanalogie zu musikalischen Kompositionsformen und Gattungen herstellen (z. B. eine Erzählung in der ‚Form' eines Rondos).[10] Bei literarischer Evokation von Musik schließlich wird durch technisches Vokabular („forte! fortissimo!") und/oder poetische ‚Ekphrasis', vor allem durch Tropen (uneigentliche Redeformen), die Musik veranschaulicht,

> indem sie nicht nur durch Denotation und rationales Verstehen intermedial referiert, sondern indem sie die Vorstellungskraft des Rezipienten durch ‚technische' Beschreibung mit Hilfe von musikalischer Terminologie und/oder – häufiger – durch literarische Mittel, vor allem poetische Bilder aktiviert.[11]

Die Gemeinsamkeit dieser drei *showing*-Formen (gerade in Abgrenzung zum denotativ verfahrenden *telling*) besteht laut Wolf darin, dass sie alle in irgendeiner Form *ikonische* Ähnlichkeiten zu Musik herstellen: „Gemeinsamer Nenner aller hierunter fallender Formen ist, dass sie altermediale Referenz mehr oder weniger klar durch ikonische Ähnlichkeiten oder, mit anderen Worten, durch ‚Imitation' ausdrücken".[12] Daran anschließend stellt sich die Frage, mit welcher Rechtfertigung man tatsächlich von *imitativen* Verfahren sprechen kann, wenn es in Texten darum geht, Musik zu evozieren. Betrachten wir das Beispiel, welches Wolf für diese ekphrastische, evokative Form des *showings* anführt:

---

8 Für eine thematisch völlig anders gelagerte, aber lohnenswerte Modifizierung der Handbuch-Systematik vgl. Hannes Höfer. „Jazzmusik in der deutschen Literatur. Ein Beispiel für intertextuelle Steuerung von Intermedialität." *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* 13:1 (2017). URL: http://www.uni-muenster.de/textpraxis/hannes-hoefer-jazzmusik-in-der-deutschen- literatur [Zugriff: 22/3/2018].

9 Wolf. Showing (wie Anm. 2). S. 104.

10 Vgl. Wolf. Showing (wie Anm. 2). S. 105.

11 Wolf. Showing (wie Anm. 2). S 101.

12 Wolf. Showing (wie Anm. 2). S. 97.

> [T]he music started with a goblin walking quietly over the universe, from end to end. Others followed him. They were not aggressive creatures; it was that that made them so terrible to Helen. They merely observed in passing that there was no such thing as splendour or heroism in the world. After the interlude of elephants dancing, they returned and made the observation for the second time. Helen could not contradict them, for, once at all events, she had felt the same, and had seen the reliable walls of youth collapse. Panic and emptiness! Panic and emptiness! The goblins were right.
> Her brother raised his finger; it was the transitional passage on the drum.
> For, as if things were going too far, Beethoven took hold of the goblins and made them do what he wanted. He appeared in person. He gave them a little push, and they began to walk in a major key instead of in a minor, and then--he blew with his mouth and they were scattered! Gusts of splendour, gods and demigods contending with vast swords, colour and fragrance broadcast on the field of battle, magnificent victory, magnificent death![13]

So beschreibt E. M. Forster in *Howards End* (1910) den dritten und vierten Satz von Beethovens fünfter Symphonie, fokalisiert durch die Wahrnehmung der Figur Helen. Handelt es sich nicht um bloßes *telling*, so haben wir laut Wolf nach dem Lesen des Textes durch dessen musik-imitierende Eigenschaft eine Vorstellung von Beethovens Komposition:

> [D]ie wiedergegebenen poetischen Bilder vom heimlichen Laufen von Kobolden, von tanzenden Elefanten und kämpfenden Göttern sollen uns auch die Musik vergegenwärtigen: Sie lassen in der Tat eine zwar subjektive, aber doch nachvollziehbare Ähnlichkeitsrelation zu bestimmten Teilen der Komposition erkennen.[14]

Tatsächlich lässt sich Helens narrative Bebilderung[15] beim Hören der Symphonie sehr genau nachvollziehen: Die Kobolde werden anfangs durch hohe Streicher, Klarinetten und Flöten markiert, der Tanz der Elefanten bezeichnet die viel tiefere Passage mit Bässen und Celli, nach der die ‚Kobolde' mit hohen, gezupften Streichern wiederkehren. Dort, wo die Symphonie durch die „transitional passage on the drum" eine klare Zäsur erhält, markiert der Text die Zäsur durch die Unterbrechung von Helens Gedankenwelt, also bemerkenswerterweise durch einen Fokalisierungswechsel – ein Hinweis

13 Forsters *Howards End* zit. in Wolf. Showing (wie Anm. 2). S. 102.

14 Wolf. Showing (wie Anm. 2). S. 102.

15 Wichtig ist Wolfs ausführliche Darlegung, dass Helens idiosynkratische Musikwahrnehmung sogar im Roman selbst von anderen Figuren als zu sehr auf Bedeutungsgebung fokussiert kritisiert wird – der Roman suggeriert weder, dass Helens Wahrnehmung ‚typisch' ist, noch, dass Forster dies für die einzige adäquate Umsetzung von literarischer Musikdarstellung hält, vgl. Wolf. Showing (wie Anm. 2). S. 102f.

darauf, dass narrative Mittel jeglicher Couleur Strukturanalogien zu Musik herstellen können. Auch der triumphale letzte Satz lässt sich durch die Exklamationen, klimaktisch gereihten Satzfragmente, den indirekten Verweis auf die sehr lauten Bläsersätze („he blew with his mouth and they were scattered"), sowie die pathetischen Bilder gut nachvollziehen.

Soweit scheint mir Wolfs Analyse des Beispiels völlig zutreffend. In welcher Hinsicht jedoch handelt es sich hier um musik-imitierende oder *ikonische* Ähnlichkeiten? Eine Art der Ähnlichkeitsrelation besteht sicher zwischen der Abfolge von Intensität und Dynamik der gemeinten Komposition und der Abfolge von Intensität und Dynamik der Vorstellungen und emotionalen Bewegungen der Figur Helen. Dies ist laut der Handbuchsystematik der Bereich der Strukturanalogie, also der formalen Imitation (*showing III*). Die tropischen Wendungen (*showing II)* hingegen, die sich nicht direkt als klangbezogene Metaphern erklären lassen – die Kobolde, ihr Verhalten, ihre Meinung zum Universum – imitieren keine Musik oder musikalische Wirkungseffekte, sondern evozieren metaphorisch *Vorstellungen und Empfindungen* der Figur Helen über diese Musik. Diese werden von den Rezipientinnen und Rezipienten verstanden, aber in der Vorstellung nicht einfach ‚klanglich' umgesetzt, sondern zunächst hinsichtlich der Stimmungen und Empfindungen interpretiert, die die Metaphern auslösen. Ich gehe davon aus, dass die Redeweise von ikonischer Ähnlichkeit sich bei Wolf auf Charles Peirces Zeichentheorie und ihrer Unterscheidung von symbolischen, indexikalischen und ikonischen Zeichen beruft (auch wenn dies nicht expliziert wird). Ein Ikon ist gemäß Peirce ein Zeichen, das seinen Gegenstand durch sinnlich wahrnehmbare Ähnlichkeit repräsentiert (also jede Abbildung von Konkreta, der schematisierte Hund auf Verbotsschildern etc.). Obwohl das Ikon, wie der Name schon verrät, von Peirce sehr visuell konzipiert ist, gibt es bei Peirce auch explizite Aussagen zu onomatopoetischen Klangähnlichkeiten, die ebenfalls ikonisch seien.[16] Onomatopoetische Wörter wie *kawumm!* oder das von einem Menschen imitierte Hundegebell sind also ebenfalls ikonisch, sie ‚klingen wie' der Gegenstand, für den sie zeichenhaft stehen. So verstanden muss man bezüglich Forsters Passage und Wolfs Analyse festhalten: Der Abschnitt ‚klingt' strenggenommen nicht wie Beethovens Musik. Man kann hier nicht von *ikonischer* Ähnlichkeit sprechen, weil die Vorstellungen und Empfindungen bezüglich der Musik mit uneigentlicher Rede, eben mit Tropen, dargestellt werden. Denn obwohl Onomatopoetika

16 „Nehmen wir z. B. das Wort ‚Eule'. Es läßt sich vermuten, daß es, als es zuerst in seiner ursprünglichen Form verwendet wurde, für fähig befunden wurde, die Vorstellung des Vogels hervorzurufen, weil es ähnlich klang wie der Schrei des Vogels oder wie das Wort *Heulen*. Wenn dem so ist, dann war es in seiner anfänglichen Verwendung ein Ikon." Charles S. Peirce. *Phänomen und Logik der Zeichen*. Hg. Helmut Pape. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983. S. 65.

tatsächlich zu den Tropen gezählt werden, arbeiten diverse uneigentliche Redeformen, etwa Metaphern, nicht mit *ikonischen* Ähnlichkeiten, sondern mit *konzeptuellen*, das heißt mit *Bedeutungs*ähnlichkeiten.[17]

Mein Grundeinwand gegen Wolfs obige Analyse der Passage lautet: Es geht bei Evokation durch Tropen nicht primär um Imitation von Musik durch ikonische Ähnlichkeitsrelationen, sondern um Evokation von Vorstellungen und Empfindungen gegenüber der dargestellten Musik durch konzeptuelle Ähnlichkeitsrelationen. Wenn Tropen also nicht ikonische Ähnlichkeiten herstellen, aber trotzdem intuitiv einleuchtend eher zum *showing* von Musik beitragen, dann scheint *showing* über ikonische Ähnlichkeit und Imitation nicht treffend bestimmt zu sein. Sollte man die vorgeschlagene Begriffsverwendung im nächsten Handbuch also lieber gleich wieder fallen lassen? Das wäre angesichts des vielversprechenden Versuchs, eine präzise Terminologie zu etablieren, voreilig. Vielleicht hilft zur Präzisierung ein Blick auf die Entwicklung des Konzeptes innerhalb der Erzähltheorie, aus der das Begriffspaar *showing* vs. *telling* entliehen ist.

Showing *und* telling *in der Erzähltheorie*

Das Begriffspaar *showing* und *telling* entstammt der angelsächsischen Erzähltheorie und ist in der deutschsprachigen Forschung bisher eher unüblich. Ursprünglich von Platons Unterscheidung zwischen Mimesis, als Erzählung via Nachahmung (Tragödie), und Diegesis, als ‚eigentlicher' Erzählung einer Erzählinstanz (Epos), aus gedacht, hat sich die Verwendungsweise davon inzwischen ziemlich weit entfernt. Durch die Jahrhunderte wurden in der Erzähltheorie jedoch zahlreiche daran angelehnte Begriffspaare vorgeschlagen, die alle ungefähr dasselbe narrative Phänomen betreffen:[18]

- Diegesis vs. Mimesis (Platon)
- eigentliche vs. szenische Erzählung (Otto Ludwig, 1891)
- simple narration vs. scenic presentation (Percy Lubbock, 1922)
- berichtende Erzählung vs. szenische Darstellung (Franz Stanzel, 1955)
- telling vs. showing (Percy Lubbock, 1922; Norman Friedman, 1955)
- mode narratif vs. mode dramatique (unter der Kategorie *distance*, Gérard Genette, 1972)
- narrativer vs. dramatischer Modus (unter der Kategorie *Distanz*, Martínez/Scheffel, 1999)

17 Vgl. Erich Meuthen: „Tropus$_2$". *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft.* Bd. 3. Hg. Jan-Dirk Müller. Berlin: De Gruyter, 2007. S. 695-698.

18 Vgl. für ähnliche Übersichten z. B. Tobias Klauk/Tilmann Köppe. „Telling vs. Showing". *The Living Handbook of Narratology.* Hg. Peter Hühn u. a. Hamburg: Hamburg University Press, 2014. URL: http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/telling-vs-showing (Zugriff 22.3.2018).

Bei jedem Begriffspaar geht es darum, ob eine Erzähltextpassage entweder den Eindruck erweckt, man sei in irgendeiner Form nah am Geschehen, sei eine Art Zeuge der dargestellten Szene (*showing*), oder ob sie im Gegenteil den Eindruck erweckt, das Dargestellte werde ohne große Anschaulichkeit nur berichtet, es werde nur ‚über' die Ereignisse geredet (*telling*).[19]

In der deutschen Erzähltheorie wurden dafür auch die Wendungen vom narrativen gegenüber dem dramatischen Modus vorgeschlagen. In der erzähltheoretischen Einführung von Kindt/Köppe (2014) finden sich zur Illustrierung des Gemeinten folgende Beispiele:

> A) Peter war wütend, denn sein Abteilungsleiter hatte ihm an einem Tag, der wie jeder andere begann, und ohne einen Hinweis, der ihn vorbereitet hätte, verkündet, dass er nicht befördert würde.
> B) Peter konnte es nicht fassen. Plötzlich hatte der Abteilungsleiter direkt vor ihm gestanden und ausgesprochen, was er erst jetzt begreifen konnte: „Keine Beförderung", murmelte er mit vor Wut bebender Stimme.[20]

Im ersten Beispiel wird Peters Gemütszustand mit einem einzigen Adjektiv abgehandelt, im zweiten erfahren wir von seiner Fassungslosigkeit, die Plötzlichkeit der Verkündigung wird vom Text nachempfindbar gemacht, wir erfahren was Peter sagt, wie er es sagt, wir erfahren, dass seine Stimme bebt etc. – Text B weist erhöhtes *showing* auf, eine ‚geringere Distanz'. Die Frage ist, wie der Effekt dieser metaphorisch größeren oder kleineren Nähe zum Dargestellten textlich entsteht. Das Beispiel legt nahe, dass die empfundene ‚Nähe' zum Dargestellten durch den erhöhten (qualitativen) Grad der „*vom Text beschriebenen* sinnlich wahrnehmbaren Details"[21] produziert wird.[22] Das zweite Beispiel macht präzisere und konkretere Angaben aus dem Bereich des sinnlich Wahrnehmbaren, die unsere Vorstellungen über die Szene anleiten. Man fühlt sich ‚näher' am Geschehen, die narrative Distanz ist geringer. Ausgehend von dieser Beobachtung wird folgende, relationale Bestimmung für den Modus *Distanz* vorgeschlagen:

> Ein Textabschnitt T verfügt genau dann über eine geringere Distanz als ein Textabschnitt R, wenn T unsere Vorstellungen über den Bereich des sinnlich Wahrnehmbaren der fiktiven Welt stärker festlegt oder einschränkt als R.[23]

---

19 Klauk/Köppe. Telling vs. Showing (wie Anm. 18).

20 Tom Kindt/Tilmann Köppe. *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2014. S. 192.

21 Kindt/Köppe. Erzähltheorie (vgl. Anm. 20). S. 194.

22 Dabei ist quantitative Informations*menge* nicht mit qualitativer Informations*dichte* zu verwechseln. Detailreiche, seitenlange Beschreibungen einer Landschaft können ermüden – ein kürzerer Abschnitt mit wenigen, anschaulichen Formulierungen ist allenfalls evokativer.

23 Kindt/Köppe. Erzähltheorie (vgl. Anm. 20). S. 195.

Vielleicht lässt sich dies folgendermaßen auf das oben zur Musikevokation Gesagte übertragen. Wenn man den *showing*-Begriff der gegenwärtigen Narratologie ernst nimmt, hängt der Grad von literarischer Musikevokation davon ab, wie stark der Text unsere Vorstellungsaktivitäten bezüglich der sinnlich wahrnehmbaren und *emotiven* Eigenschaften der Musik festlegt oder einschränkt. Zusätzlich zu den sinnlich wahrnehmbaren Details scheinen mir auch die emotiven Eigenschaften zentral, da beim Sprechen über Musik gerade uneigentliche Rede dazu dient, den klanglich-deskriptiven oder musikterminologischen Bereich zu verlassen und über Empfindungen und Stimmungen sprechen zu können, die die Musik auslöst. Es scheint sinnvoll, *showing* und *telling* auch bei Musikdarstellungen in dieser Weise zu verwenden: Man fühlt sich beim Lesen mehr oder weniger ‚nah' bei den Vorstellungen und Empfindungen, die eine Figur gegenüber einem Musikerlebnis hat oder haben könnte (nicht unbedingt näher an der Musikwirkung selbst). Nicht die Musik wird imitiert, um ihre Effekte zu reproduzieren, sondern figurale Vorstellungen und Empfindungen werden mehr oder weniger anschaulich evoziert. Zusammenfassend gesagt: Anschaulich dargestellt werden so nicht musikalische Klänge, sondern die Vorstellungen und Empfindungen der zuhörenden Figuren gegenüber dem Musikerlebnis.

Emotive Aspekte sind etwa in Forsters Beispiel ausgesprochen eindeutig: Kobolde konnotieren Unheimliches, sie trippeln und schleichen – so lässt sich jedenfalls das ‚Verhalten' der zupfenden Streicher metaphorisch fassen. Zentral ist aber, dass die Kobold-Metapher und ihre Konnotationen zunächst kaum etwas über den Klang der Musik aussagen, sondern etwas über die Empfindungen einer Figur gegenüber ihrem Musikerlebnis. Wir haben eine ungefähre Vorstellung davon, wie ‚unheimliche' oder ‚triumphale' Musik klingt – transportiert wird diese Vorstellung in *Howards End* aber über Metaphern (unheimliche Kobolde und heroische „gods und demigods contending with vast swords"). Aus diesen Tropen gewinnen wir Einsicht über die Empfindungen der Figur, diese Empfindungen informieren uns über die evozierte Stimmung der Musik. Natürlich wird die Evokation besonders suggestiv, wenn diese Tropen mit den anderen beiden *showing*-Techniken Wolfs kombiniert werden (mit formaler Imitation oder Teilreproduktion). Dies ist aber vor allem ein Hinweis darauf, dass der *showing*-Effekt von literarischer Musikdarstellung auf vielfältig funktionalisierbaren rhetorischen und narrativen Mitteln beruht, die eben nicht alle imitativ sein müssen.

Was bedeuten diese Ausführungen für die eingangs dargelegte Systematik des Handbuchs *Literatur & Musik?* Es lassen sich m. E. mindestens folgende Schlüsse ziehen:

1) Musikevokation (*showing*), wie sie im Handbuch vorgestellt wird, ist über ikonische, imitative literarische Verfahren nicht treffend bestimmt. Während es solche Verfahren natürlich gibt, arbeiten zentrale Phäno-

mene von musikevozierendem *showing* (Tropen) mit konzeptuellen Ähnlichkeitsrelationen.

2) *Showing* ist damit eher als narrativer Effekt bestimmbar, der über Anschaulichkeit, über die Darstellung sinnlich wahrnehmbarer und emotiver Details produziert wird – und dafür kommen diverse narrative Mittel in je unterschiedlicher Kombination infrage. Tropen, auch dort, wo sie Musik weder imitieren noch betreffen, sind besonders gut geeignet, diese Art von Anschaulichkeit herzustellen und gehören deshalb zu den typischen Verfahren, um einen dramatischen Modus, ein literarisches *showing* von Musik zu produzieren.
3) Der scheinbar dichotome Handbuch-Strukturbaum ist eine eher unglückliche schematische Visualisierung. *Telling* und *showing* bilden eine graduierbare Skala. Das Handbuch erkennt dies in gewisser Weise an, wie eine rudimentäre Skala der „Deutlichkeit der Intermedialität" bezeugt, die horizontal unter den Strukturbaum gelegt ist.[24]
4) Literarische Musikdarstellung zielt, auch dort, wo sie durch Tropen im *showing*-Modus stattfindet, oft nicht auf genuin musikalische Wirkungseffekte, sondern zunächst auf die auf Musik gerichteten Empfindungen von Figuren.

Musikdarstellung in Helmut Kraussers *Melodien*

Im Folgenden wird die Präzisierung der Handbuch-Systematik, also die Erkenntnis, dass evokatives *showing* durch Tropen nicht ‚ikonisch' funktionieren muss, beispielhaft auf einen konkreten Deutungsfall der Gegenwartsliteratur angewendet. Gezeigt wird, dass die modifizierte Terminologie genauere hermeneutische Beobachtungen und Beschreibungen erlaubt. Mein Zwischenfazit ist: Gewisse literarische Darstellungen von Musik zielen nicht eigentlich auf die Reproduktion musikalischer Wirkungseffekte für die Leserschaft, sondern machen die auf Musik gerichteten Figuren-Empfindungen anschaulich. Das ist nicht zwingend als Defizit des literarischen Mediums zu werten, sondern kann andere, die ästhetischen und medialen Bedingungen von Literatur und Musik reflektierende Funktionen eröffnen. Trotzdem gibt es eine lange Tradition von literaturwissenschaftlichen und -kritischen Reflexionen, die literarische Musikdarstellung der Tendenz nach unter dem Aspekt des medialen Defizits betrachtet. Dies wurde Kraussers *Melodien* ebenso vorgeworfen wie Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947), dem wichtigen Prätext des Romans, wie auch dem Musikerroman *Schlafes Bruder* (1992) von Kraussers Zeitgenossen Robert

24 Vgl. Wolf. Showing (wie Anm. 2). S. 98.

Schneider.[25] Die Feststellung, dass es bei literarischer Musikdarstellung oft nicht um Imitiation von musikalischen Wirkungseffekten, sondern um Stimmungs- oder Emotionsdarstellung der Figuren geht, erlaubt andere Deutungen als die gerade angesprochenen, wie im Folgenden am Roman *Melodien* demonstriert wird.

Der Roman erschien 1993 und lässt sich im Kontext der sogenannten Wiederkehr des Erzählens[26] in der Folge von anderen postmodernen historischen Romanen wie Ecos *Der Name der Rose* (1980) oder Süskinds *Das Parfum* (1985) einordnen. Zu den Merkmalen dieser postmodernen historischen Romane gehören die pastichehafte Genrevermischung von Historischem, Kriminal- oder Abenteuerroman und das Einarbeiten fantastischer Elemente. Auch ist *Melodien*, typisch für die Postmoderne[27], selbstreferentiell, theorieinformiert und reflektiert die narrative Konstruktion von Wahrheit und Geschichtsschreibung. Die Probleme der Darstellung von Vergangenem werden dabei mit denjenigen der ephemeren, flüchtigen Natur von Musik enggeführt, die fortlaufend thematisierte Konstruktion von Historie überlagert als Thema letztlich die Rekonstruktion der magischen Melodien.

Das Hauptthema von *Melodien* scheinen zunächst die im Titel genannten Musikstücke zu sein. Dabei handelt es sich um eine Reihe in der frühen Renaissance von dem anfangs als Scharlatan dargestellten Alchemisten Castiglio komponierter, fiktiver „Tropoi", die angeblich magische Wirkungen auf Menschen ausüben. Erzählt werden die sich um die verloren gegangenen Melodien rankenden Mythen und deren Entwicklung durch mehrere Jahrhunderte. Eine 1497 einsetzende und bis 1691 reichende Vergangenheitshandlung alterniert mit einer Gegenwartshandlung des Jahres 1988. In der Vergangenheitshandlung werden die Melodien komponiert und tradiert. In der Gegenwartshandlung macht der Fotograf Alban Täubner die Bekanntschaft diverser Musikforscherinnen und -forscher, die ihm aus unterschiedlichen Perspektiven den Melodienmythos in sich teilweise widersprechenden Versionen erzählen. Der zunächst desinteressierte Täubner wird von den Erzählungen nach und nach in Bann geschlagen und verliert im weiteren Verlauf der Handlung auf der Suche nach geschichtlicher Wahrheit seinen Verstand, bis er als Patient einer Nervenheilanstalt glaubt, eine der Melodien gefunden zu haben. Das Ende lässt offen, ob dem so ist.

---

25 Vgl. exemplarisch Hannes Fricke. „Problematische ‚verbal music'. Über sprachliche Darstellung von Musik im Text und deren Umsetzung im Film am Beispiel von Thomas Manns *Doktor Faustus* und Robert Schneiders *Schlafes Bruder*". *Komparatistik* (2002): S. 38-53.

26 Vgl. Nikolaus Förster. *Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.

27 Vgl. Erik Schilling. *Der historische Roman seit der Postmoderne. Umberto Eco und die deutsche Literatur.* Heidelberg: Winter, 2012. Darin bes. S. 38-49.

Die Melodien werden zwar im Roman einige Male gesungen oder gespielt, zu einer Darstellung im *showing*-Modus kommt es an prominenter Stelle allerdings nur einmal – bei ihrer Komposition:

> Dann [...] öffnete er [Castiglio] weit den Mund und begann zu singen.
> Plädoyer um Gnade und Erlösung. In einer wuchtigen Implosion zerbarst die Stille, trieb in Fetzen um ihn her, Klang brach sich in allen Winkeln, tönende Atembrocken stürzten von überall zurück, klatschten über dem Tropator wie Sturmwellen zusammen. Dröhnender Schwall. Gischt des Gesangs [...].
> Alles Innen war Äußerung und Expansion, Verschwiegenheit unmöglich, ein Fest wurde gefeiert im Klangtempel des ETWAS; umfassendes Konzert aller Lagen und Sphären, von der Tiefe des Meeres zu den Höhen der Geister. Die MELODIEN waren in ihm, und das Keckern der Kobolde gehörte dazu wie das Raunen der Fluten und der Baß des Gebirgs, das Plärren der Verwundeten wie der Sopran der Erfüllung; leidvolles Stöhnen, zufriedenes Gurren, Schrei der Ekstase, Flüstern der Demut, das Gähnen des Moders ebenso wie das Jauchzen der Lust.
> Alles, wirklich alles.

Naiv gefragt: Wie klingt diese Musik? Und literaturwissenschaftlich gewendet: Welche Mittel werden zur Musikevokation herangezogen und welche Schlüsse lassen sich über das fiktive Klangerlebnis auf Handlungsebene und dessen Darstellungsfunktion ziehen?

Gemäß der obigen Bestimmung handelt es sich zweifelsfrei um Musikdarstellung mit einem relativ starken Grad an *showing*: zahlreiche Tropen und diverse rhetorische Figuren leiten unsere Vorstellung über die figuralen Empfindungen bezüglich der Musik stark an. Der Text bewegt sich dabei von Anfang an auf einer Ebene rhetorischer Uneigentlichkeit anstelle von musiktechnischem oder klanglich-deskriptivem Vokabular: Den Auftakt bildet eine Ellipse, die den sakralen Quellbereich markiert und als plötzlich einsetzender Anfangston gelesen werden kann: „Plädoyer um Gnade und Erlösung". Der entstehende ‚musikalische' Eindruck folgt der narrativen und rhetorischen Dynamisierung: Die dominanten Kontrastfiguren und Antithesen („Alles Innen war Äußerung") scheinen auf starke Klangkontraste zu verweisen, die Tonhöhen scheinen sich in immer größeren Amplituden zu bewegen („von der Tiefe des Meeres zu den Höhen der Geister"), durch die antithetischen und asyndetischen Reihungen stellt sich eine Art Echo- und Klangschichten-Effekt ein, der ein universales Orchester evoziert (und nicht nur die Solostimme Castiglios). Man hat nach der Lektüre trotz des ausgeprägten *showings* keine sehr konkreten Anhaltspunkte über den Klang der Musik. Worauf die Darstellung rhetorisch hinausläuft, verrät die abschließende Klimax: Das Asyndeton der klanglichen Genitivmetaphern im letzten Abschnitt bezeichnet vermutlich eine rhythmische, klimaktische Beschleunigung der Musik, das abschließende „Jauchzen der Lust" markiert

das fiktive Musikerlebnis der Figur letztlich als Orgasmus mit abschließender Abschlaffung des abfallenden Stoßseufzers „alles, wirklich alles". Das scheint das eigentliche Kommunikat der rhetorischen Übung zu sein. Funktional werden hier nicht Musikeffekte imitiert, sondern der schöpferische Kompositionsakt rhetorisch als sexueller Höhepunkt anschaulich gemacht.

Imitatives showing *als ästhetisches Scheitern?*

Der Forschung ist nicht entgangen, dass Krausser in seinem fast 900-seitigen Roman erstaunlich wenig sprachliche Energie darauf verwendet, das Kernthema des Buches ‚zum Klingen' zu bringen.[28] Das ist u. a. deshalb auffällig, da es gerade wegen des romantischen Unsagbarkeitstopos eine lange Tradition von Literatur gibt, sich explizit in ein ästhetisches Verhältnis zu Musik zu setzen.[29] Hinzu kommt, dass im zweiten Teil des Romans fortwährend suggeriert wird, die magischen Melodien seien möglicherweise in bruchstückhafter Form in bahnbrechende Kompositionen der abendländischen Musikgeschichte seit dem 16. Jahrhundert eingeflossen und so unter der Hand tradiert worden.[30] Ein literarisches *showing* dieser Kompositionen und ihrer potentiellen Wirkungen wäre naheliegend, wenn es darum ginge, sich literarisch in ein hommage-haftes, ämulierendes Wettkampfverhältnis zu ihnen zu begeben.

Gewertet wurde dieser Verzicht oft als literarisches Scheitern bzw. ästhetische Kapitulation vor den Schwierigkeiten, die solche intermedialen Transformationen mit sich bringen: „Die behauptete Bedeutsamkeit [der Musik] wird durch die Bedeutung, die die Erzählung selbst herstellt, nicht eingeholt."[31] Diese Bedeutsamkeit literarisch zu erreichen, muss laut Baßler an der *realistischen* Erzählart des Romans scheitern. Baßler stört sich an den vielen drastischen Gewaltszenen in Kraussers Roman. Ihre Funktion

28 Vgl. exemplarisch Aron Sayed. *‚Erzählte' Musik in der Gegenwartsliteratur. Untersuchungen zu Treichel, Krausser, Meißner und Goetz.* Diss. Freiburg/Brsg., 2013. S. 135f. URL: https://freidok.uni-freiburg.de/data/9418 [Zugriff 22/3/2018].

29 Sayed. Erzählte Musik (wie Anm. 29). S. 9.

30 Die Komponisten, die mit den Melodien in Verbindung gebracht werden, sind: Giovanni Pierluigi da Palestrina (†1594), Carlo Gesualdo (†1613), Gregorio Allegri (†1652) und Wolfgang Amadeus Mozart (†1791). Nicht im Roman, aber in einem wichtigen Paratext, diskutiert Krausser die Idee, den Melodienmythos bis zu Richard Wagner weiterzudenken, vgl. Helmut Krausser. *Mai. Juni. Tagebuch des Mai 1992. Tagebuch des Juni 1993.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995. S. 47 u. 101.

31 Moritz Baßler. „Blutiger Realismus. Zum Verfahren der Sinnstiftung in Helmut Kraussers Prosa. *Sex – Tod – Genie. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser.* Hg. Claude D. Conter u. Oliver Jahraus. Göttingen: Wallstein, 2009. S. 281.

verortet er darin, dass das darstellungsrealistische Verfahren die Kunsthaftigkeit des Textes sozusagen an anderer Stelle als derjenigen der eigenen Medialiät nachholt:

> [Der Text] behauptet mit ihnen [den Grausamkeiten] letztlich, dass es sich hier um große Kunst handelt, und dies muss eigens behauptet werden, weil die *erzählte* große Kunst in Form der Melodien nicht poetologisch werden kann und also die erzählte Bedeutsamkeit innerhalb der Diegese nicht die Bedeutsamkeit der Krausser'schen Erzählung garantieren kann.[32]

Da der realistische Text die viszeralen, affektiven Effekte der Musik, das Gefühl, großer Kunst beizuwohnen, nicht auf Niveau darstellen kann, ergeht er sich ersatzweise in der Darstellung drastischer, viszeraler Gewaltszenen (die den Roman laut Baßler letztlich von ähnlichen, aber als gefällig oder trivial empfundenen neueren Historienromanen unterscheiden[33]). Das ist so gewendet weniger eine Kritik an einer guten oder schlechten Umsetzung, sondern eine Aporie des realistischen Erzählverfahrens an sich, die hier wegen der hypertrophen Gewaltszenen als Ausweichmanöver aufstößt.

Die Argumentation ist überzeugend, wenn man die Meinung teilt, es lasse sich „[s]chon dem Titel des Buches [...] freilich das Begehren ablesen, das, wovon es handelt, irgendwie auch zu sein"[34], also die Annahme, dass hier Literatur die Wirkungsmacht von Musik in irgendeiner Form imitierend einfordert. Diese Lesart ist allerdings ergänzungsbedürftig, denn mit ihr gerät ein zentraler Aspekt des Romans nicht in den Blick: Das auffällige Ausbleiben der Musikdarstellung ist Programm und hat eine eigene, die ästhetischen und medialen Bedingungen von Literatur und Musik reflektierende Funktion.

Sayed folgt Baßlers These, zieht aber eine weitere Erklärung für das ausbleibende Musik-*showing* in Erwägung. Er sieht die Überlagerung der Musik durch ihren Mythos als

> ‚Sonderlösung' für das Problem der literarischen Verbalisierung von Musik [...]. Die Funktion des semantischen Trägermediums, ohne das die Musik nicht verbal vermittelbar wäre, übernimmt in *Melodien* der Mythos. Anders gesagt: durch ihn wird die Musik erzählbar gemacht.[35]

So gelesen lagert Krausser gleich die gesamte Bedeutsamkeit der Musik auf den Mythos um, also auf das Gerede über Musik und ihre Macht. Das ist ebenfalls eine überzeugende These, die dann erstaunlicherweise zunächst rein

32 Baßler. Blutiger Realismus (wie Anm. 32). S. 278.
33 Vgl. Baßler. Blutiger Realismus (wie Anm. 32). S. 279f.
34 Baßler. Blutiger Realismus (wie Anm. 32). S. 278.
35 Sayed. Erzählte Musik (wie Anm. 29). S. 106f.

defizitär gewendet wird: „Realistische Diegese hin oder her, was Kraussers Roman mit den anderen in dieser Arbeit behandelten Erzähltexten verbindet, ist das Scheitern der Verwandlung des literarischen Textes in Musik."[36] Auch hier wird davon ausgegangen, dass Imitation von Musikeffekten das eigentliche Anliegen dieser Texte sei, woran sie *zwingend* scheitern (wobei Sayed diese Deutung noch differenziert). Zumindest hinterfragbar ist an dieser Deutungsstrategie, wie sich jeweils die defizitäre Lesart begründet, ob damit in gewissen Einzelfällen die Funktion der Musikdarstellung überhaupt adäquat erfasst ist. Ich möchte hier eine Gegenlektüre zumindest kurz skizzieren, gemäß welcher der Roman *Melodien* schlicht nicht antritt, um in irgendeiner Form das sprachlich Uneinholbare von Musik zu ämulieren, und dies auch deutlich kommuniziert.

Denn tatsächlich folgt *Melodien* der grundlegenden Erzählstrategie, die anfängliche Faszination für die Melodien Schritt für Schritt mit der Faszination für die Erzählungen über diese Melodien zu ersetzen. Das äußert sich auf mehreren Ebenen: Auf der Makrostruktur etwa bewegt sich die Romanstruktur in toto von der Musik weg und zum Wort hin – erstere erklingt diegetisch nur in der Vergangenheitshandlung, und diese wird nur im ersten Teil (mit dem Titel „DIE TAT") auktorial und mit fantastischen, mythischen Elementen erzählt, während wir im zweiten Teil („DAS WORT") ausschließlich intradiegetisch über die Vergangenheit informiert werden, von Figuren, die die Melodien nie gehört haben. Die Erzählungen dieser Figuren spielen explizit konstruktivistische Theorien der Geschichtsschreibung durch: Die Forscherinnen und Forscher betonen ständig, sich nicht für die Melodien selbst zu interessieren, sondern dafür, wie sie durch Erzählungen verändert und mit Macht ausgestattet werden. Thema des Romans ist nicht die Präsenzmachung von Musik, sondern die Veränderung des Vergangenen durch Sprache. Ähnlich zu lesen ist die Sympathielenkung bezüglich des Fotografen (also auf visuelle, nicht akustische Phänomene spezialisierte) Alban Täubner: Dieser will von den Melodien zunächst nichts wissen, beginnt sich aber wegen der *Erzählung* für sie zu begeistern. Dass die Leserschaft eine ähnliche Entwicklung zu dieser Rezeptionshaltung hin durchmachen soll, zeigen solche Passagen:

> Täubner gestand sich ein, dass er gebannt war, gebannt vom Machwerk eines seit vierhundertsiebenundfünfzig Jahren Toten.
> Und er hatte doch noch keinen Ton *gehört*.
> Ihm kam der Verdacht, Castiglios Werk bedürfe keines Tonträgers, keines Interpreten, keiner akustischen Realisation; konnte gut als Metapher existieren, war DA – in der Stille lauter als durch Megaphone verstärkt.[37]

36 Sayed. Erzählte Musik (wie Anm. 29). S. 137.
37 Krausser. Melodien (wie Anm. 28). S. 428.

Hier wird von einer Romanfigur vermutet, dass Musik in der Stille der eigenen Einbildung eindrücklicher ist, als wenn sie tatsächlich erklänge. Das ist durchaus als poetologische Aussage des Romans über sich selbst zu verstehen, was den narrativen Spannungsbogen angeht, aber wohl nicht als unkritische Einforderung, dass Literatur durch bloße Behauptung eines kapitalisierten „DA" die Bedeutsamkeit magischer Melodien einholen könne, wie Sayed die Passage versteht.[38] Denn Alban Täubner, über deren Schulter die Leserschaft die Entwicklung des Melodienmythos erlebt, bezahlt diese Haltung mit seinem Verstand. Er ist schon durch seinen Namen als ‚banal' und ‚taub', durch den Fotografenbesuch als visueller Mensch markiert, und in musikalischer Hinsicht kaum als Figur mit Vorbildfunktion positioniert. Folgerichtig findet Täubner die vermeintlichen Noten einer letzten Melodie auch auf einem seiner Fotos, also schriftlich notiert. Der Roman endet mit einer in der Schwebe gehaltenen, aber als Wahrnehmung eines Geisteskranken markierten Szene:

> *Er spielt sie [die Melodie] noch einmal. Der Casio leiert ein wenig. Die Geliebte verspricht, beim nächsten Besuch neue Batterien mitzubringen. Alban küßt sie sanft auf die Stirn.*
> *„[...] Ich weiß nicht, welche der Melodien das ist – aber die Mächte haben sie für mich übriggelassen. Ist das nicht wunderbar?"*
> *Die über alles in der Welt Geliebte nickt.*
> *Beide haben das Gefühl, am Beginn einer langen Geschichte zu stehen. Alban kann nicht sagen, ob jene Melodie das bewirkt hat – oder einfach der Umstand, daß er soviel zu erzählen gehabt hatte.*[39]

In dieser Szene wäre noch einmal Gelegenheit, die besagte Melodie zu evozieren, was in auffälliger Weise nicht geschieht – stattdessen wird sie in der Form des Bathos an eine hinfällige Materialität gebunden, das Resultat der Musikdarbietung ist anrührend-lächerlich. In der und für die Diegese gilt: Die Melodie ist eben *nicht* „DA". Der Text markiert auffällig die scheiternde Umsetzung der Melodie, statt zu versuchen, sie literarisch zu evozieren, sie präsent zu machen.

Fazit

Der Roman evoziert an einer einzigen prominenten Stelle per *showing* die titelgebenden Melodien – narrativ gesehen eine Teaser-Funktion, denn die Melodien verschwinden in ihrer literarischen Umsetzung nicht nur auf der Ebene der Handlung, sondern auch auf derjenigen der Textur in der Folge

38 Vgl. Sayed. Erzählte Musik (wie Anm. 29). S. 109.
39 Krausser. Melodien (wie Anm. 28). S. 839.

systematisch. Ersetzt werden sie Schritt für Schritt durch ihren Mythos. Eine als banal-taub-visuell markierte Figur jagt den Melodien nach, verfällt ihrem Mythos und bezahlt diese Jagd mit dem Verstand. Das kann man als Strafe des Textes für die Unfähigkeit Täubners lesen, sich auf das Wesentliche von Musik zu besinnen: auf ihre transitorische Präsenz. Das Thema von *Melodien,* kann man zugespitzt festhalten, ist auf diegetischer, aber eben auch auf extradiegetischer, Ebene nicht die *Präsenz* von Musik, sondern ihre *Absenz*, die als narratives Spannungsmoment inszeniert wird: Musik kann in der tonlosen Erzählung auf dem Papier zwar nicht erklingen, aber so interessant gemacht werden wie möglich – darüber hinaus muss die Leserschaft eben selbst zum Tonträger greifen. Manche Texte, die sich literarischer Musikdarstellung im *showing*-Modus bedienen, verfolgen offensichtlich etwas anderes, als die Effekte und Wirkungsmacht von Musik in irgendeiner Form zu imitieren oder wettkampfmäßig für sich einfordern zu wollen. Aber Literatur vermag bezüglich Musik anderes zu leisten: Sie besetzt ihr mediales Ausbleiben als Sehnsuchtsstelle.

Die Eingangsbeobachtung dieses Aufsatzes war, dass sowohl in der Theorie wie auch in der poetologisch-kritischen Literaturwissenschaft eine Tendenz besteht, literarische Musikdarstellung unter dem Aspekt der Imitation zu fassen. Diese nicht unbedingt zusammenhängenden, aber einer ähnlichen Denkhaltung geschuldeten Phänomene haben u. a. bedenkenswerte Konsequenzen, im einen Fall für theoretische Begriffsbildung, die nicht völlig überzeugt hat, im anderen Fall für Deutungsansätze, die gewisse Prämissen so gewichten, dass andere Deutungen nicht zum Tragen kommen. Summarisch kann man festhalten: Es geht in der Theorie auf einer intermedialen, wirkungsästhetischen Ebene nicht primär um imitative oder nicht-imitative Verfahren, wenn Musik evoziert wird. Analog geht es in *Melodien* (und anderen Einzeltexten) auf einer intermedialen, wirkungsästhetischen Ebene nicht ausschließlich um die Imitation oder Ämulation von Musikeffekten, sondern um das literarische, sprachliche Herstellen von Sehnsucht nach Musik – und diese kann, medial gesehen, problemlos zur Angelegenheit von Literatur werden.