

Károly Csúri (Szeged)

Wiederholungsvariationen

Ein Beitrag zur Literatursemantik

(Plenarvortrag, Jahrestreffen der ungarischen Germanisten 2018)

1. Einführung

1.1 Es gibt wahrscheinlich nur wenige Bereiche der Wissenschaft, der Kultur, der Kunst und des Alltags allgemein, in denen die Variation als spezifische Form der Wiederholung keine Rolle spielt. Kennzeichnend ist sie auch für die Literatur, selbst wenn die Literaturwissenschaft nur selten diesen Begriff gebraucht. Deshalb ist es überraschend, dass die Zürcher Universität seit 1998 eine Spezialfachzeitschrift mit dem Titel „Variations“ herausgibt. Hier wird zum ersten Mal versucht, verschiedene Gebiete und Formen der Wiederholung in der Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft unter dem gemeinsamen Begriff der „Variation“ zu subsumieren. Das Forum zählt bisher 24 Hefte und behandelt Themen wie den Film, die Fälschungen, die Serien, die Mythen, die Monumente, die Politik und Fiktion, die Diskontinuität, die Translation, die Sprache als Material, die Musik und Literatur und den Tanz. Es wird dabei angestrebt, bisher systematisch wenig erforschte Terrains und Beziehungen aus der Sicht der Variation zu erschließen, um zu neuen theoretischen und komparatistischen Einsichten zu gelangen.

1.2 Das Untersuchungsgebiet traditioneller Philologen ist offenbar enger, aber selbst hier bietet sich eine breite Palette von Wiederholungsvariationen an. Die verschiedenen Charakteristika klassischer Verstexte, um nur eine Textsorte zu erwähnen, die Rhythmik und die Metrik, die Reimordnung, das Strophen- und Gedichtmaß, die zahlreichen rhetorisch-stilistischen Figuren oder eben die editionsphilologischen Probleme der Entwürfe und Varianten belegen diese Annahme. Gerade wegen der Uferlosigkeit des Themas werde ich mich in meinem Vortrag auf ein verhältnismäßig kleines, wenn auch nicht unkompliziertes Teilgebiet der Problematik beschränken. Es geht dabei um die Rolle der Wiederholungsvariationen aus der Sicht der semantischen Kohärenzbildung. Um die relevanten Typen der Wiederholung genauer kennzeichnen zu können, werden zunächst einige theoretische Prämissen vorausgeschickt. Von der Vielzahl möglicher

Interpretations- und Wiederholungstheorien wird hier – vielleicht ist dies bei einem Jahrestreffen der ungarischen Germanisten zu entschuldigen – die in Szeged ausgearbeitete und in den vergangenen Jahrzehnten als funktionsfähig erwiesene Variante präsentiert.¹

2. Skizze der literarischen Erklärung von Texten

2.1 Ein semiotisches System funktioniert laut Bernáth anders, wenn man annimmt, dass die Sachverhalte – eigentlich das Weltfragment, das es darstellt – auch unabhängig von diesem System bestehen, und wiederum anders, wenn man annimmt, dass sie unabhängig von diesem System nicht bestehen. Im ersten Fall werden die Sachverhalte als das Dokument von etwas bereits Vorhandenem betrachtet. Im letzteren Fall bringt es dagegen etwas Selbständiges zustande, das für den Leser allein durch das gegebene Zeichensystem zugänglich und erkennbar ist und allein durch dieses System existiert. Bei sprachlichen Texten stellt für Bernáth das *Verstehen* die erste Phase der Textverarbeitung dar, das heißt die Etablierung von Textwelten, die Zuordnung von Sachverhalten zu den Textaussagen. Selbst bei erfolgreichen Zuordnungen bleibt aber der *Aufbau* der Textwelt notwendigerweise willkürlich. Der Leser kann nicht wissen, ob die Textaussagen wahr sind oder nicht, und auch nicht, warum die etablierte Textwelt gerade aus den gegebenen Sachverhalten und gerade auf die gegebene Weise aufgebaut ist. Immerhin kann eine Welt, die durch eine Textwelt dargestellt wird, aber auch unabhängig von ihr besteht, in solchen Fällen als mögliche Erklärungsinstanz für den Aufbau der Textwelt fungieren. Das Verfahren, mit dem Textwelten in diesem Sinne auf vorgegebene Welten zurückgeführt werden, bezeichnet Bernáth als die *nichtfiktionale* und *nichtliterarische Erklärung* von Textwelten. Möglich ist aber auch, dass es keine von der Textwelt unabhängige Wirklichkeit gibt, die sich für deren Analyse als relevant erweist. Das Problem lässt sich allerdings auch in diesem Fall lösen, wenn der Leser imstande ist, eine Theorie zu konstruieren, die alle wichtigen Aufbauprinzipien für die Textwelt enthält und somit ihre Willkürlichkeit aufhebt. Gelingt dies, dann kann man mit Bernáth von einer *fiktionalen* und *literarischen Erklärung* der Textwelt sprechen.²

1 Folgende Arbeiten liegen der Betrachtungsweise des hier vertretenen Konzepts zugrunde: Bernáth (1978), Bernáth/Csúri (1980) und Bernáth/Csúri (1985). In der ungarischen Germanistik fanden die ersten systematischen Versuche über die Rolle der Wiederholung in literarischen Werken in Szeged statt. Vgl. u. a. Bernáth (1971) und Bernáth/Csúri (1978). Zahlreiche Arbeiten entstanden auch in den vergangenen Jahren zu diesem Thema: Bernáth (2008), Mihály (2015a), Csúri/Jacob (2015), Szabó (2015), Horváth, M. (2015), Horváth, G. (2015), Orosz (2015) und Mihály (2015b).

2 Vgl. Bernáth (1978).

2.2 Fiktional gelesene und literarisch erfolgreich erklärte Textwelten bezeichne ich gegenüber nichtfiktional und nichtliterarisch erklärten Textwelten als poetologisch mögliche Welten. Stellt und beantwortet man die früheren *Warum*-Fragen, dann wird die Textwelt im Leseprozess virtuell in eine mögliche Welt, d. h. in eine Textwelt mit verändertem Referenz- und Sinnbereich verwandelt – in eine Welt, die allein durch die erschlossenen Konstruktionsprinzipien existiert und in deren System sich der Leser nunmehr auskennt und zurechtfindet. Stellt und beantwortet man dagegen die *Warum*-Fragen nicht, dann bewegt man sich im nichtliterarischen Bereich der ursprünglichen Textwelt. Demnach haben zwar die Textwelt und die mögliche Welt eines Werkes formal dieselbe Textbasis, aber sie werden auf Grund jeweils unterschiedlicher Prinzipien geordnet und schaffen daher verschiedene semantisch-symbolische Räume.

3. Aspekte der Wiederholung³

3.1 Die Bestimmung von Wiederholungen wie auch die Unterscheidung *literarisch relevanter* und *nichtrelevanter* Wiederholungen können nun auf Grund der theoretischen Unterscheidung zwischen der Textwelt und der poetologisch möglichen Welt durchgeführt werden. Als literarisch relevant gelten demnach sinngemäß jene Wiederholungen, die sich als Wiederholungen in der möglichen Welt des zu Grunde liegenden Textes ausweisen. Das heißt, um feststellen zu können, welche Wiederholungen literarisch relevant sind, muss zuerst die poetologisch mögliche Welt des fraglichen Textes konstruiert werden.

3.2 Eine Konsequenz dieser Überlegung ist, dass literarisch relevante Wiederholungen nicht unbedingt Wiederholungen in der Textwelt des untersuchten Textes oder in der wirklichen Welt darstellen. Da jede mögliche Welt auf abweichenden Prinzipien beruht, unterscheiden sich auch ihre Komponenten, etwa die Wiederholungen von Wiederholungen in anderen Welten, da sie jeweils die eigenen Prinzipien auf verschiedenen Ebenen des gegebenen Werkes vergegenwärtigen. Sollten die Wiederholungen in der Textwelt und der möglichen Welt eines Werkes formal zusammenfallen, dann werden sich ihre Funktionen in beiden Bereichen unterscheiden.

3.3 Zu erkennen ist ferner, dass literarisch relevante Wiederholungen zugleich auch Manifestationsformen der Konstruktionsprinzipien der gegebenen Welt repräsentieren. Die Aufbauprinzipien durchdringen und vernetzen auf diese Weise mittelbar, etwa mit Hilfe von Wiederholungsvariationen, alle Komponenten des Werkes und integrieren sie organisch in das Werkganze. Während die Handlung

³ Ausführlicher wird die Frage in Csúri (2015) behandelt.

einer Textwelt für den Leser meist gut verfolgbar ist, dienen die literarischen Wiederholungen oft einer Kohärenzstiftung anderer Art. Sie können die Textweltkohärenz virtuell überschreiben, indem sie diese ergänzen und bestärken oder kontrapunktieren und in Frage stellen.

3.4 Bekanntlich gibt es nicht nur textinterne Wiederholungen innerhalb derselben Textwelt, sondern, um in diesem Kontext nur einen weiteren wichtigen Typ anzusprechen, auch intertextuelle Wiederholungen – sie werden von Bernáth als Motive und Embleme definiert⁴ – zwischen der aktuellen Textwelt und beliebigen anderen verbalen und nichtverbalen Welten. Im letzteren Fall geht es um Beziehungen, die, sollten sie von literarischer Relevanz sein, ähnlich den motivischen Relationen durch die Konstruktionsprinzipien des Werkes systematisch integriert werden.

4. Literarische Textbeispiele

Im Folgenden wird die Funktionsweise der Wiederholungsvariationen zunächst an einem Verstext von Georg Trakl demonstriert. Zu zeigen ist dabei vor allem, wie ein abstraktes Schema des Gedichtes im Textverlauf durch verschiedene Metaphern modelliert wird. Diese Metaphern, verbunden durch das Schema als gemeinsame Grundlage, stellen untereinander Wiederholungsvariationen dar, die in der Textwelt selbst unsichtbar bleiben.⁵

4.1 Georg Trakl: „Ruh und Schweigen“⁶

Hirten begruben die Sonne im kahlen Wald.
Ein Fischer zog
In härenem Netz den Mond aus frierendem Weiher.

In blauem Kristall
Wohnt der bleiche Mensch, die Wang' an seine Sterne gelehnt;
Oder er neigt das Haupt in purpurnem Schlaf.

Doch immer rührt der schwarze Flug der Vögel
Den Schauenden, das Heilige blauer Blumen,
Denkt die nahe Stille Vergessenes, erloschene Engel.

⁴ Vgl. Bernáth (1971).

⁵ Das Gedicht habe ich bereits mehrmals unter verschiedenen Aspekten analysiert, vgl. z. B. Csúri (2015, 2016). Eine erste ausführliche Interpretation, die in den späteren Versionen leicht überarbeitet wurde, findet sich in Csúri (1995).

⁶ S. Trakl (1987, Bd. I, S. 113). Die Ausgabe wird im Weiteren als „HKA“ abgekürzt.

Wieder nachtet die Stirne in mondenem Gestein;
 Ein strahlender Jüngling
 Erscheint die Schwester in Herbst und schwarzer Verwesung.

Es ist unschwer einzusehen, dass den einzelnen Bildern des Textes Referenz zwar meist zugeordnet werden kann, aber zwischen ihnen keine Kohärenz zu erkennen ist. Ohne umfassende Hypothesen ist kaum erklärbar, auf welche Weise Gestalten wie ‚ein Fischer‘, ‚der bleiche Mensch‘, der ‚Schauende‘, der ‚strahlende Jüngling‘ und die ‚erloschenen Engel‘, die in der Textwelt nicht verbunden sind, in der möglichen Welt des Gedichts Varianten einer abstrakten Ich-Figur darstellen. Noch weniger scheint glaubhaft, dass die (mögliche) Welt des Gedichts im Grunde auf lauter Wiederholungsvariationen beruht. Die meisten Bilder sind nämlich zumeist metaphorische Abbildungen eines abstrakten Himmelsschemas: „Mond aus frierendem Weiher“ – „In blauem Kristall / Wohnt der bleiche Mensch“ – „das Heilige blauer Blumen“ – „Denkt die nahe Stille [...] erloschene Engel“ – „Wieder nachtet die Stirne in mondenem Gestein“ und „Ein strahlender Jüngling in [...] schwarzer Verwesung“. Zu betonen ist dabei, dass das Himmelsschema und seine metaphorischen Manifestationen allein auf Trakls Gedicht als ein spezifisches Weltfragment zutreffen und mit der Erfahrungswirklichkeit nur vage und kontingent zusammenhängen.

Die mögliche Welt von *Ruh und Schweigen* etabliert sich in einem quasi-narrativen Verlauf. Ihre abstrakte Grundlage bildet das Schema des anbrechenden Abends mit der untergehenden Sonne, dem aufsteigenden Mond und dem gestirnten oder schwarzen Himmel. In den Strophen, den einzelnen Phasen dieses Prozesses, werden Fragmente einer individuellen Leidens- und Erlösungsgeschichte als Teile einer allgemein-menschlichen Verfalls- und Auferstehungsgeschichte transparent. Beim Sonnenuntergang, dem Ablösen einer mythisch-arkadischen Sonnen- und Hirtenzeit durch eine christlich-nächtliche Mondzeit von Leiden und Buße⁷, inszeniert sich das Ich in Strophe 1 als ein ‚Fischer‘, der ‚in härenem Netz den Mond aus frierendem Weiher‘ zieht. ‚Hären‘ bildet dabei ein Schlüsselwort für jede weitere Interpretation. Es ist zwar auch der Stoff des Fischernetzes,⁸ da aber in diesem Netz „ein Fischer“, weit über die Realität hinaus, den „Mond aus frierendem Weiher“ zieht und damit die Kälte und das Leiden nach dem Begraben der Sonne am Anfang gleichsam freiwillig auf sich nimmt, bezieht sich „hären“ in der möglichen Welt des Gedichts zugleich und vor allem auf den rauen Stoff des Büberkleides der Mönche.⁹ Dieser Bezug verweist nahezu unmittelbar auf die Problematik der Schuld, die, obwohl sie nicht konkretisiert wird, das

7 Ähnlich Kemper (1983).

8 Man beachte, dass das Gedicht aus dem Jahre 1913 datiert. Zur Entstehungsgeschichte vgl. Zwerschina (1990: 230–232).

9 Als erster verweist darauf in diesem Zusammenhang Lachmann (1954: 193).

zentrale Thema des Gedichts bildet. Der ‚frierende Weiher‘, aus dem der ‚Fischer den Mond zieht‘, lässt sich als Spiegelbild des Himmels wie auch als unmittelbares Himmelsbild begreifen, aus dem das Ich, der ‚Schauende‘, den Mond symbolisch durch sein Schauen, das heißt das ‚härene Netz‘ des Büßers zieht. In Strophe 2 kehrt das Ich als schuldhafter ‚bleicher Mensch‘ wieder, der ‚in blauem Kristall‘ wohnt. Der ‚blaue Kristall‘ als gesteigerte Variante des ‚frierenden Weiher‘ ist ebenfalls eine Metapher des Schemas des blauen Himmels als gleichzeitige Transparenz und Versteinerung. Aus seiner schuldhaft-irdischen Existenz scheint es für das Ich keinen Ausbruch zu geben; während sich einerseits das Himmlische vor ihm steinern verschließt, fühlt sich das Ich andererseits steinern vom Himmlischen umschlossen. Zugleich bleibt jedoch für ihn das Himmlische als ‚Kristall‘ selbst in seiner Verschlossenheit transparent. Vor die Alternative gestellt, in seinem Verhalten dem Verfallsmodell der untergehenden Sonne zu folgen, indem der ‚bleiche Mensch‘ ‚das Haupt in purpurnem Schlaf neigt‘, oder die Hoffnung zu bewahren, indem er ‚die Wang‘ an seine Sterne lehnt‘ (Strophe 2), wendet er sich in Strophe 3 den Sternen – der Hoffnung und, wie noch zu sehen sein wird, seiner ehemaligen unschuldigen Existenz – zu, die ihm am Himmel als ‚das Heilige blauer Blumen‘ erscheinen. In dieser Vision wird die frühere Verschlossenheit, der ‚blaue Kristall‘, von dem ‚Schauenden‘, der poetischen Variante des Ichs, für einen Augenblick virtuell durchbrochen. Der gestirnt-erblühende Nachthimmel, ein biblisch-emblematisches Bild, verwandelt sich in eine göttlich-heilige Sphäre. Andererseits, durch die intertextuelle Heraufbeschwörung des Mädchenbildes aus der ersten Traum-Szene von Novalis’ ‚Heinrich von Ofterdingen‘, lässt ‚das Heilige blauer Blumen‘ latent bereits hier eine unsichtbar-imaginäre Frauengestalt assoziieren, die dann am Ende des Gedichts in der Figur der Schwester konkrete Gestalt annimmt.

In der Lichtepiphanie von Jüngling und Schwester in Strophe 4 – eine Metapher des Schemas des gestirnten Himmels – werden die ehemaligen ‚erloschenen‘ – eine Metapher des Nachthimmels ohne Sterne –, die gefallenen ‚Engel‘ vom Ende der 3. Strophe ‚strahlend‘, als ein engelhaft-androgynes Phänomen wiedergeboren. Antizipiert wird die Szene durch die ‚wieder‘ ‚in mondenem Gestein‘ nachtende ‚Stirne‘ zu Beginn von Strophe 4. Diese Metaphorik bildet das Schema eines wiederum verhärteten, monden und steinern, sternenlos und undurchlässig gewordenen Himmels ab, wobei das Auftaktwort ‚wieder‘ ein wiederkehrendes Ereignis und daher eine längere Periode individueller Lebens- und Leidensgeschichte bezeichnet. Im Bild summieren sich motivisch der ‚Mond im frierenden Weiher‘ und der mondene ‚bleiche Mensch in blauem Kristall‘, die latent von Anfang an die hoffnungslose Leidens- und Bußperiode des Verschuldeten vorwegnehmen. Motivisch stellt das Bild der leidenden, im mondenen Gestein ‚begrabenen‘ Stirne den schärfsten Kontrapunkt zu der sternen- und engelhaften

Vision des Geschwisterpaars am Himmel dar. Ihre poetisch-visionäre Erlösung von der Schuld, die imaginierte Wiedergeburt als Transparenz des paradiesischen Ein-Geschlechts¹⁰ ist jedoch von ‚Herbst und schwarzer Verwesung‘ umrahmt, einem Bild, das wiederum die metaphorische Abbildung des Schemas eines nächtlich-dunklen Himmels ohne Sterne darstellt. In der Hoffnungslosigkeit des herbstlich-nächtlichen Bildes wiederholt und vollendet sich latent das Begraben der Sonne im herbstlich-kahlen Wald am Anfang des Gedichts.

4.2 Thomas Mann: „Tonio Kröger“¹¹

Im zweiten Analysebeispiel werden Szenen aus Thomas Manns „Tonio Kröger“ besprochen.¹² Neben selbständigen motivischen und intertextuellen Beziehungen soll hier auch ihre Verflechtung aufgezeigt werden, wobei sich die Vollendung einer textinternen Motivreihe in der Erzählung merkwürdigerweise als gleichwertig mit einem intertextuellen Bezugskomplex erweist.

4.2.1 Zum Aufbau der Handlung

Die Erzählung „Tonio Kröger“ gliedert sich formal in neun Kapitel, von denen die ersten drei mit dem 6., 7. und 8., das 4. und 5. mit dem 9. motivisch eng zusammenhängen. Die drei Kapitel am Anfang handeln von Tonios Jugend, der Zeit in seiner Vaterstadt und später in Italien. Kapitel 4 und 5 sind dem Besuch Tonios bei der Malerin Lisaweta Iwanowna gewidmet, mit der er ein langes Gespräch über das Grundthema der Erzählung, das Verhältnis von Leben und Kunst, führt. Die nachfolgenden drei Kapitel beschreiben Tonios Weg nach Norden, zuerst in seine Vaterstadt, dann nach Dänemark. Die nächtliche Meerfahrt ist dabei ein besonders wichtiger Schritt bei der Herausbildung seiner neuen Poesie. Kapitel 8 erzählt von Tonios Ferienaufenthalt in Aalsgaard. An einem Abend wird im Badehotel ein ‚Ballfest‘ veranstaltet, das eine Variante des Tanzabends bei Konsulin Husteede in Kapitel 2 darstellt. Ballettmeister François Knaak und Magdalena Vermehren, Rechtsanwältin Vermehrens Tochter, kehren hier in den Figurenvarianten des Postadjunkten und des blassen Mädchens wieder. In einem

10 In der letzten Strophe des Gedichts „Abendländisches Lied“ heißt es: „Aber strahlend haben die silbernen Lieder die Liebenden: / Ein Geschlecht. Weihrauch strömt von rosigen Kissen / Und der süße Gesang der Auferstandenen.“ HKA I, S. 119.

11 Mann ([1903] 1981: 273–341). Nach den Textziten werden im Weiteren die Seitenzahlen dieser Ausgabe angegeben.

12 Da die angeführten Textbeispiele aus der Sicht der Wiederholungsvariationen untersucht werden, wird hier sinngemäß keine komplexe Analyse der Erzählung angestrebt. Eine umfassendere Interpretation von „Tonio Kröger“ habe ich in Csúri (1994a) und deren teilweise erweiterten und überarbeiteten ungarischen Fassung (vgl. Csúri 1994b) dargelegt. Als Einführung zu Tonio Kröger und den Erzählungen Thomas Manns bieten sich vor allem Vaget (1984: 105–122), Vaget (1990) und Wiegmann (1992: 103–117) an.

dänischen Paar meint Tonio sogar seinen Freund Hans Hansen und seine Jugendliebe Inge Holm wiederzuerkennen. In Kapitel 9, das motivisch die Münchener Dialogszene variiert, schreibt Tonio einen Brief an Lisaweta mit dem theoretischen Entwurf seiner neuen Poetik.

4.2.2 Erzählvarianten des Dionysischen und Apollinischen

(a) Die „krassen Extreme“: Kunst und Leben im Süden

Im romanisch-germanischen, südlich-nordischen Namen von Tonio Kröger deutet sich die symbolische Spaltung seiner Persönlichkeit an, die der Antagonismus von Kunst und Leben bestimmt. Daher lässt sich Tonios Reise aus der nordischen Vaterstadt nach Italien, in die südliche Heimat der Kunst als das Verlassen seines bürgerlichen Kröger-Seins und die Entfaltung des künstlerischen Tonio-Seins seines Wesens begreifen. In Italien ergibt er sich ganz „der Macht des Geistes und Wortes, die lächelnd über dem unbewußten und stummen Leben thront“ (291f). Von der „Sonne des Südens“, der „durchschwängerten Luft eines beständigen Frühlings“, der ‚treibenden‘, ‚brauenden‘ und ‚keimenden Zeugungswonne‘ und dem ‚ausschweifenden‘ und ‚außerordentlichen Leben‘ verspricht er sich „ein üppiges Reifen seiner Kunst“. Sein Weg führt in eine Welt der „krassen Extreme“ von „eisiger Geistigkeit“ und „verzehrender Sinnenglut“, die er „im Grunde verabscheut“. In dieser exzentrisch-dionysischen und schein-apolinischen Atmosphäre des Südens wird er zwar ein berühmter Schriftsteller, aber er erkennt zugleich, „daß [...] man gestorben sein muss, um ganz ein Schaffender zu sein“. Seine Überzeugung, dass Kunst und Leben miteinander unvereinbar sind, gibt er allerdings nur langsam, erst am Ende seines Aufenthalts in München auf, nach dem vernichtenden Urteil Lisawetas, die ihn „einen verirrtten Bürger“ nennt.

(b) Das Meer im Norden als dionysisches Lebens- und Kunstprinzip

Der schöpferische Geist des Lebens vollendet sich während der Schifffahrt im Bild des unbändig-wilden Meeres. Dennoch wird die neue Kunst durch bestimmte Motive bereits seit Anfang der Erzählung vorgeformt. So wird Tonio, der im Einklang mit der Natur schon als Kind die Geige spielte und Verse dichtete, von vornherein durch den Wohlklang nordischer Namen und Sprachen angezogen. Etwa durch das warme Klingen von Inges Stimme und die besondere Art, wie sie „ein Wort, ein gleichgültiges Wort“ betonte. Oder durch das Klingen der Namen und Vornamen „dort oben“, wie es heißt, von denen Ingeborg wie „ein Harfenschlag makellosester Poesie“ auf ihn wirkt (S. 308). In Kopenhagen trifft ihn manchmal ein „Blick, ein klingendes Wort, ein Auflachen ins Innerste“ (S. 325) und in Aalsgaard hört er gerne den „dänischen Kehlklängen, den hellen und trüben Vokalen“ zu (S. 327). Die letzte Stufe dieser und zahlreicher ähnlicher Motive, in denen Leben und Kunst miteinander harmonieren, stellt jedoch in gesteigerter Form die Szene der nächtlichen Meerfahrt nach Kopenhagen dar:

Der Abend rückte vor, und der Wind war nun so heftig geworden, daß er das Sprechen behinderte [...] Das Meer tanzte. Nicht runde und gleichmäßige Wellen kamen in Ordnung daher, sondern weithin... war die See zerrissen, zerpeitscht, zerwühlt, leckte und sprang in spitzen, flammenartigen Riesenzungen empor [...] und schien mit der Kraft ungeheurer Arme in tollem Spiel den Gischt in alle Lüfte zu schleudern. (S. 323f)

Tonio Kröger [...] blickte hinaus in all den unbändigen Übermut. In ihm schwang sich ein Jauchzen auf, und ihm war, als sei es mächtig genug, um Sturm und Flut zu übertönen. Ein Sang an das Meer, begeistert von Liebe, tönte in ihm. Du meiner Jugend wilder Freund, so sind wir einmal noch vereint [...] Aber dann war das Gedicht zu Ende. Es war nicht fertig, nicht rund geformt und nicht in Gelassenheit zu etwas Ganzem geschmiedet. Sein Herz lebte [...] Lange stand er so [...]. Und wenn der kalte Schaum in sein Gesicht spritzte, so war es ihm im Halbschlaf wie eine Liebkosung. (S. 324)

Im nichtliterarischen Bereich der Textwelt würde man die beiden Szenen wahrscheinlich als poetisch gefärbte Realitäten ansehen. Fiktional gelesen lässt sich jedoch in der charakteristischen Merkmalverbindung des ‚heftigen Windes‘, der Wellen als ‚flammenartigen Riesenzungen‘ und des in Tonio entstandenen ‚Sanges‘ unschwer eine Variation des biblischen Pfingstwunders erkennen. Die intertextuelle Beziehung geht auf die Stelle der Apostelgeschichte des Lukas zurück, die über die Herabkunft des Heiligen Geistes auf die Urgemeinde berichtet:

Und als der Tag der Pfingsten erfüllt war, waren sie alle beieinander an einem Ort. Und es geschah plötzlich ein Brausen vom Himmel wie eines gewaltigen Windes [...] und es erschienen ihnen Zungen, zerteilt, wie von Feuer; und er setzte sich auf einen jeglichen unter ihnen, und sie wurden alle voll des Heiligen Geistes und fingen an zu predigen in andern Zungen, wie der Geist ihnen gab auszusprechen. (Apg. 2,1–5)

Die biblische Szene kehrt insofern variiert zurück, als sie hier aus dem Himmlichen in das Meer versetzt wird. Der Wind ist ein ständiges Begleitmotiv von Tonios Reise nach Norden. Tonio spürt den ‚Druck des Windes, des starken Windes‘ bereits in seiner Vaterstadt (S. 313), dann ‚erstarkt‘ der Wind ‚mehr und mehr‘ auf dem Schiff (S. 320). Die See wird von ihm ‚zerrissen‘, ‚zerpeitscht‘ und ‚zerwühlt‘, so dass die gewaltigen Wellen die Form von ‚flammenartigen Riesenzungen‘ annehmen. Wenn der stürmische Wind das ‚Sprechen‘ an Bord behindert, behindert er symbolisch das alte ‚Sprechen‘, die alte Kunst des lebensabgewandten Literaten. Das neue ‚Sprechen‘, der plötzlich mit elementarer Kraft ertönende ‚Sang an das Meer‘, die poetische Sprache des Lebens, entspricht dem Sprachwunder der Pfingstszene in der Erzählung. Das Entstehen des Gedichtes wird man in erster Annäherung bestimmt auf die göttliche Kraft des Heiligen Geistes zurückführen. Es geht nämlich dabei nicht um einen individuellen Willensakt. Nicht Tonio ist es, der ‚jauchzt‘, sondern in ihm ‚schwung sich ein Jauchzen auf‘. Und nicht Tonio ist es, der ‚an das Meer singt‘, sondern es tönte in ihm ein ‚Sang an das Meer‘.

Es gibt aber auch grundlegende Unterschiede zu der biblischen Szene. Wie schon erwähnt kommt hier der Heilige Geist nicht ‚vom Himmel‘ und die ‚flammenartigen Riesenzungen‘ werden vom Meer zum Heiligen Geist des Lebens geformt. Der ‚unbändige Übermut‘, der im Bilde der ‚flammenartigen Riesenzungen‘ mit der Kraft des Heiligen Geistes verglichen wird, repräsentiert gerade dessen Kontrahenten, das dionysische Lebensprinzip. Im ‚Halbschlaf‘ fühlt Tonio das Meer, den kalten Schaum im Gesicht ‚wie eine Liebkosung‘. Auch dieses Bild ist eine Variation der biblischen Pfingstszene, in der der Heilige Geist, die ‚Feuerzungen‘ sich auf die Köpfe der Jünger niederlassen. Wie sie alle ‚voll des Heiligen Geistes‘ wurden und ‚in andern Zungen zu predigen‘ anfangen, so ähnlich wirkt hier der ‚kalte Schaum‘ des Meeres, der in Tonios Gesicht spritzt. Es entsteht ein ‚Sang‘, das nicht fertig gewordene, ‚nicht rund geformte und nicht in Gelassenheit zu etwas Ganzem‘ geschmiedete Gedicht. Eine vom Leben inspirierte ‚andere‘ Kunst, die das Leben repräsentiert und sich an das Leben, an das ‚Meer‘ richtet. Das sich aufschwingende Jauchzen scheint ‚mächtig genug‘ zu sein, um ‚Sturm und Flut zu übertönen‘. Die neue Sprache, die ‚neue Zunge‘, die sich plötzlich und unwillentlich in dem ‚Sang‘ offenbart, macht es verständlich, warum das Pfingstwunder auf der Meerfahrt heraufbeschworen wird und warum der Heilige Geist des Göttlichen in den dionysischen Geist des Lebens transformiert erscheint. Das nordische Meer als dionysisches Lebensmotiv steht nämlich im klaren und unversöhnlichen Gegensatz zu der lieb- und leblosen dionysisch-schein-apollinischen Welt des Südens, zu deren ‚eisiger Geistigkeit‘ und ‚verzehrender Sinnenglut‘.

(c) Die Sonne des Nordens als apollinischer Künstler

Die neue Kunst wird aber nicht allein mit der Dynamik und Formlosigkeit des Dionysischen identifiziert. Sie wird durch die Form gebende und ästhetisierende Komponente des Apollinischen ergänzt, die in der Erzählung von Anfang an als kosmische Motivreihe erscheint und am Ende, durch ihre harmonische Verbindung mit dem Dionysischen, wesentlich zur Herausbildung von Tonios neuer Kunstauffassung beiträgt. Das fragliche Motiv setzt mit dem Eröffnungsbild der Erzählung ein, das später in verschiedenen Variationen in jeder entscheidenden Lebensphase Tonios wiederkehrt:

Die Wintersonne stand nur als armer Schein, milchig und matt hinter Wolkenschichten über der engen Stadt. (S. 273)

Dieser Ausgangszustand, in dem die ‚Sonne‘ und die nordische ‚Stadt‘ durch die ‚Wolkenschichten‘ voneinander getrennt werden, hebt sich erst nach dem erfolgreichen und endgültigen Durchbruch der Sonne am Ende des 8. Kapitels auf. Zwischen beiden Stadien gibt es mehrere Übergangszustände, von denen

hier nur die Münchener Atelier-Szene und der Aalsgaarder Morgen kurz behandelt werden sollen. In Lisawetas Atelier, in dem sich das hereinströmende Leben, „des Frühlings junger, süßer Atem“ mit dem Kunstgeruch „von Fixativ und Ölfarbe“ vermischt, „überflutet“ die „Sonne“ als „goldiges Licht“ die „Kahlheit“ des Zimmers, die leblose Künstleratmosphäre, und das „werdende Werk auf der Staffelei“ mit der Malerin und dem Dichter davor. In ihrem vollen Glanz zeigt sich aber die Sonne erst in Aalsgaard, wo sie Tonio gleicherweise in ihren Bann zieht, wie er auf der Meerfahrt bereits durch den dionysischen Geist des Lebens überwältigt wurde. Den Sonnenaufgang erlebt er an einem Morgen als „unirdische Verklärung und Illumination“. In dem „Beleuchtungszauber“ sehen seine „schlaftrunkenen Augen“ das Zimmer „über und über getaucht in einen unsäglich holden und duftigen Rosenschein, der Wände und Möbel vergoldete und den Gaze-Vorhang“ – eine motivische Entsprechung der Himmel und Erde trennenden „Wolkenschichten“ – „in ein mildes, rotes Glühen versetzte“. Der einfache Wohn- und Schlafraum, der die motivische Variante von Lisawetas Atelier darstellt, wird von dem Licht der Sonne, dem kosmisch-göttlichen Künstler, gleichsam übermalt und „unirdisch verklärt“. Für eine kurze Zeit verwandelt sich der überhöhte Raum für Tonio in ein Kunstwerk vergeistigten Lebens. Während in Lisawetas Atelier der Kunst Leben verliehen wird, wird hier das Leben selbst zu Kunst, indem es in Tonios Augen vom „Beleuchtungszauber“ der Sonne zum apollinisch-schönen Schein umgeformt wird.

(d) Menschliche Kunst als Nachahmung dionysisch-apollinischer Naturmächte
Die irdischen und kosmischen Naturereignisse der Meerfahrt und des Aalsgaarder Sonnenaufgangs finden jeweils in Bezug auf Tonio statt, weil er als Künstler allein ihren metaphysischen Bezug zu erkennen vermag. Zuerst durchdringt ihn das Dionysische als die schöpferische Urkraft des Lebens, dann verklärt ihn das Apollinische im Aalsgaarder Hotelzimmer als „das goldige Licht“ der Sonne. Anschließend vollzieht sich in Tonios Präsenz ihre Vereinigung: eine Liebeszene, ein antiker Topos der Vereinigung von Himmel und Erde, von Sonne und Meer, wobei die Sonne die Wolken endgültig durchbricht und die chaotisch-elementare Lebenskraft des Dionysischen im kosmisch-irdischen Himmelsbett durch das Apollinisch-Künstlerische liebend bewältigt und gezähmt wird:

Mehrere Tage war es trüb und regnigt gewesen; jetzt aber spannte sich der Himmel wie aus straffer, blaßblauer Seide schimmernd klar über See und Land, und durchquert und umgeben von rot und golden durchleuchteten Wolken erhob sich feierlich die Sonnenscheibe über das flimmernd gekrauste Meer, das unter ihr zu erschauern und zu erglügen schien [...]. (S. 329)

Zu erklären ist in diesem Zusammenhang ferner, warum die irdischen und kosmischen Ereignisse der Natur Tonios künstlerische Irrwege motivisch vom Anfang

bis zum Ende der Erzählung begleiten oder vielmehr antizipieren und warum sie sich mit Tonio und auch miteinander in symbolischen Liebesakten vereinen. Bevor diese Frage beantwortet wird, sei hier auch explizit darauf hingewiesen, in welchem Sinne die narrative Lösung des Leben-Kunst-Verhältnisses in „Tonio Kröger“ eine klare Parallelität mit Nietzsches Kunstauffassung zeigt. Diese deutet die Kunst, wie durch die Meerfahrt-Szene auch narrativ nahegelegt, „als unmittelbaren Ausdruck des elementaren, dionysischen Lebens“ (Meyer 1993: 28). Bei Nietzsche (1988: 30) gilt ferner, wie dies die Sonne-Stadt- bzw. die Sonne-Meer-Motivik der Erzählung zum Ausdruck bringt, dass die Doppelheit des Dionysischen und Apollinischen in der Natur selbst begründet ist. Er betrachtet sie als künstlerische Mächte, die aus der Natur selbst hervorbrechen, ohne dass sie durch einen menschlichen Künstler vermittelt werden sollten. Diesen „unmittelbaren Kunstzuständen der Natur gegenüber ist jeder Künstler ‚Nachahmer‘, und zwar entweder apollinischer Traumkünstler oder dionysischer Rauschkünstler und endlich – wie beispielsweise in der griechischen Tragödie – zugleich Rausch- und Traumkünstler [...]“ (Nietzsche 1988: 30). Dieses Konzept verwirklicht eine wichtige Erzählphase, zunächst werden die beiden ebenfalls getrennt, dann aber miteinander vereint. Tonio wird, bevor sein neues Künstlertum entsteht, durch das Meer und die Sonne, das Dionysische und das Apollinische gleichermaßen durchdrungen, damit ihm später deren Vereinigung als kosmische Liebe in der Natur erscheint und sie in seinem veränderten Verhältnis zu Leben und Kunst als Vorbild betrachten kann. In Meyers Formulierung (1993: 29): „Erst die Identifikation mit dem ‚Urkünstler‘, dem schöpferischen Leben selbst, ‚eine mystische Einheitsempfindung‘ [...] ermöglicht die schöpferische Tätigkeit des ‚menschlichen Künstlers‘.“

5. Abschließende Bemerkungen

Trotz dieser Entsprechungen muss auch gesehen werden, dass der Leser, erkennt er die erörterten motivischen Wiederholungsvariationen in der Erzählung, in vieler Hinsicht auch ohne die Kenntnis von Nietzsches philosophisch-ästhetischen Ansichten zu ähnlichen Schlussfolgerungen über Tonios neue Poetik gelangen kann. Obwohl die Nietzsche-Bezüge dem Werk zweifellos eine gewichtige philosophisch-theoretische Dimension verleihen, sollte ihnen angesichts der gesamten Erzählung ein text- bzw. textweltzentriertes Vorgehen vorgezogen werden. Da die literarische Erklärung, wie dargelegt, nicht einem vorgegebenen Modell folgt, wird sie die Erzählung „Tonio Kröger“ auch nicht bloß auf eine Art narrative Umsetzung von Nietzsches Kunstauffassung reduzieren. Vielmehr wird sie ihr anhand ihres Aufbaus Selbständigkeit und eigene Sinnkonstruktion zuerkennen. Liest nämlich der Leser fiktional erfolgreich, dann erscheint ihm Thomas

Manns Erzählung als ein vielschichtiges und umfassendes System feinstrukturierter Zusammenhänge, in dem das Dionysische und Apollinische zwar bedeutungsvolle und harmonisch integrierbare Teilkomponenten sind, aber nur partiell zu seinen Grundwerten gehören. Obwohl das Prinzip der Liebe, wie gezeigt, mittelbar auch in Verbindung mit Tonio und im kosmisch-irdischen Liebesakt des Apollinischen und Dionysischen erscheint, ist es bereits von vornherein und im zweiten Teil der Erzählung immer dominanter präsent. Die Zuneigung, die Tonio, damals noch unreflektiert, schon als kleiner Knabe für seine Umwelt und Jugendlieben Hans Hansen und Inge Holm empfand, äußert sich nach Italien in zunehmender Liebe zum Einfachen, zum Gewöhnlichen, zum Lebendigen. Es ist auch kein Zufall, dass die Figuren von Hans und Inge am Ballfest in Aalsgaard in Tonios Augen vereint als junges dänisches Liebespaar wiederkehren. Zu beobachten ist am Ende von Kapitel 9 auch eine bedeutende intertextuelle Akzentverschiebung und Überführung von Nietzsches ästhetischem Programm in eine stärker betonte, christlich konnotierte Liebe als Voraussetzung für jede wahre Poesie. Der Hinweis darauf lässt sich wortwörtlich und biblisch-intertextuell¹³ gleichermaßen interpretieren wie durch das Bild der „Menschen- und Engelszungen“ auch motivisch leicht mit den „flammenartigen Riesenzungen“, dem Wesensattribut des Heiligen Geistes in der Meerfahrtszene, verbinden:

Denn wenn irgend etwas imstande ist, aus einem Literaten einen Dichter zu machen, so ist es diese meine Bürgerliebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen. Alle Wärme, alle Güte, aller Humor kommt aus ihr, und fast will mir scheinen, als sei sie jene Liebe selbst, von der geschrieben steht, daß einer mit Menschen- und Engelszungen sprechen könne und ohne sie doch nur ein tönendes Erz und eine klingende Schelle sei. (S. 340f)

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- Nietzsche, Friedrich (1988): Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Kritische Studienausgabe. München: dtv/de Gruyter.
- Mann, Thomas ([1903] 1981): Tonio Kröger. In: Thomas Mann: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Peter de Mendelssohn. Bd.: Frühe Erzählungen. Frankfurt am Main: Fischer.
- Trakl, Georg (1987): Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Walther Killy und Hans Szklener. 2 Bde., 2., erg. Aufl. Salzburg: Otto Müller Verlag.

¹³ Vgl. den ersten Brief des Paulus an die Korinther (1. Kor. 13,1).

Sekundärliteratur:

- Bernáth, Árpád (1971): A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéséről [Zur Frage der Motivstruktur und der Emblemstruktur]. In: Hankiss, Elemér (Hg.): Formateremtő elvek a költői alkotásban [Formbildende Prinzipien im dichterischen Werk]. Budapest: Akadémiai Kiadó, S. 439–468.
- Bernáth, Árpád (1978): Narratív szövegek irodalmi magyarázata [Zur literarischen Erklärung narrativer Texte]. In: *Literatura* 3–4, S. 191–196.
- Bernáth, Árpád (2008): Fortschreibung und Kommentierungsbedarf. Über die „Kölner Ausgabe“ der Werke Heinrich Bölls. In: *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 27, S. 51–70.
- Bernáth, Árpád/Csúri, Károly (1978): Zur Theorie literarisch relevanter Wiederholungstypen in narrativen Textstrukturen. In: *Proceedings of the Twelfth International Congress of Linguists*. Vienna, August 28–September 2, 1977. Hg. v. W. U. Dressler und W. Meid. Innsbruck, S. 643–646.
- Bernáth, Árpád/Csúri, Károly (1980): „Mögliche Welten“ unter literaturtheoretischem Aspekt. In: *Literary Semantics and Possible Worlds / Literatursemantik und mögliche Welten*. Hg. v. Károly Csúri. Szeged (= *Studia poetica* 2), S. 44–62.
- Bernáth, Árpád/Csúri, Károly (1985): Remarks on Literary Text-Explanation. In: *Quaderni di Semantica* 4, S. 53–64.
- Csúri, Károly (1994a): Wiederholungsstrukturen – aus literarischer Sicht. Am Beispiel von Thomas Manns „Tonio Kröger“. In: *Zeichen, Sprache, Bewußtsein*. Hg. v. Jeff Bernard und Katalin Neumer. Wien/Budapest: ÖGS/JSSS, S. 27–70.
- Csúri, Károly (1994b): Ismétlésstrukturák – irodalmi nézőpontból. Thomas Mann „Tonio Kröger“ című elbeszéléséről [Wiederholungsstrukturen – unter literarischem Aspekt. Über Thomas Manns „Tonio Kröger“]. In: *Literatura* 4. S. 372–402.
- Csúri, Károly (1995): Theorie und Modell, Erklärung und Textwelt. Über Trakls „Ruh und Schweigen“. In: *Weltbürger – Textwelten*. Helmut Kreuzer zum Dank. Hg. v. L. Bodi/G. Helmes/E.Schwarz/F. Voit. Bern: Peter Lang, S. 128–151.
- Csúri, Károly (2015): Wiederholung. Kohärenzstiftung in poetologisch möglichen Welten. In: Csúri/Jacob (Hg.): S. 35–45.
- Csúri, Károly/Jacob, Joachim (Hg.) (2015): Prinzip Wiederholung. Zur Ästhetik von System- und Sinnbildung in Literatur, Kunst und Kultur aus interdisziplinärer Sicht. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Csúri, Károly (2016): Konstruktionsprinzipien von Georg Trakls lyrischen Textwelten. Bielefeld: Aisthesis.
- Horváth, Géza (2015): Romantisches Heilsgeschehen in Novalis’ Romanfragment Heinrich von Ofterdingen. In: Csúri/Jacob (Hg.): S. 307–321.

- Horváth, Márta (2015): Orientierung in mentalen Räumen. Literarische Wiederholungen aus der Sicht der kognitiven Poetik am Beispiel von Adalbert Stifters *Bergkristall*. In: Csúri/Jacob (Hg.): S. 115–128.
- Kemper, Hans-Georg (1983): Gestörter Traum. Georg Trakl: ‚Geburt‘. In: Vietta, Silvio/Kemper, Hans-Georg: Expressionismus, 2., bibliographisch erg. Aufl. München, S. 229–245.
- Lachmann, Eduard (1954): Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls. Salzburg: Otto Müller Verlag (= Trakl-Studien 1).
- Meyer, Theo (1993): Nietzsche und die Kunst. Tübingen/Basel: Francke.
- Mihály, Csilla (2015a): Figuren und Figurenkonstellationen in Kafkas Erzähltheater. Zur Erklärungsfunktion der Wiederholungsstrukturen im mittleren Werk. Wien: Praesens Verlag.
- Mihály, Csilla (2015b): Kafkas *Proceß* als Wiederholungskomplex. Figurenkonstellationen im Werk. In: Csúri/Jacob (Hg.): S. 349–360.
- Orosz, Magdolna (2015): Wiederholungen als Strukturierungsmittel in narrativen Textwelten. In: Csúri/Jacob (Hg.): S. 79–96.
- Szabó, Erzsébet (2015): Analogie, Ähnlichkeit und Wiederholung bei der Interpretation von fiktional-literarischen Erzähltexten. Mit einer Beispielanalyse von Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl*. In: Csúri/Jacob (Hg.): S. 97–114.
- Vaget, Hans Rudolf (1984): Thomas Mann-Kommentar: zu sämtlichen Erzählungen. München: Winkler.
- Vaget, Hans Rudolf (1990): Die Erzählungen. In: Thomas-Mann-Handbuch. Hg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner, S. 534–618.
- Wiegmann, Hermann (1992): Die Erzählungen Thomas Manns. Interpretationen und Realien. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Zwerschina, Hermann (1990): Die Chronologie der Dichtungen Georg Trakls. Innsbruck.