



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Irritationen

Das Ambivalente in der Dichtung Georg Trakls

Verfasser

Christian Suntinger

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil)

Wien, im Jänner 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Arno Dusini

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
1.1 Arbeitsweise Trakls bzw. Eigenheiten seiner Gedichte.....	1
1.1.1 Wortschatz.....	2
1.1.2 Entwürfe.....	4
1.2 Wahrnehmung der Schwerverständlichkeit.....	5
1.3 Eigener Zugang.....	6
1.3.1 Vorgehensweise und Ziele.....	7
1.3.2 Auswahl der Gedichte.....	7
1.3.3 Methodik.....	9
2. Verfall.....	12
2.1 Das Sonett.....	13
2.2 Überblick.....	14
2.3 Die Quartette.....	16
2.4 Die Terzette.....	20
3. Trompeten.....	24
3.1 Überblick.....	25
3.2 Erste Strophe.....	27
3.2 Zweite Strophe.....	31
4. Verklärung.....	36
4.1 Überblick.....	37
4.2 Erste Strophe.....	39
4.3 Zweite Strophe.....	40
4.4 Dritte Strophe.....	42
4.5 Vierte Strophe.....	43
4.6 Fünfte Strophe.....	44
4.7 Sechste Strophe.....	46
5. Das Herz.....	48

5.1 Überblick.....	50
5.2 Erste Strophe.....	51
5.3 Zweite Strophe.....	54
5.4 Dritte Strophe.....	57
6. Nachtergebung.....	60
6.1 Überblick.....	62
6.2 Erste Strophe.....	64
6.3 Zweite Strophe.....	66
6.4 Dritte Strophe.....	68
7. Schluss.....	71
7.1 Begriffsbestimmung.....	71
7.2 Prinzipien der Irritationen und deren Entwicklung.....	73
7.3 Strategien der Irritationen.....	78
8. Bibliographie.....	81
8.1 Primärliteratur.....	81
8.2 Sekundärliteratur.....	81
9. Anhang.....	88
9.1 Abstract.....	88
9.2 Lebenslauf.....	89

1. Einleitung

Ich verstehe sie nicht; aber ihr Ton beglückt mich.

Es ist der Ton der wahrhaft genialen Menschen.¹

LUDWIG WITTGENSTEIN

Georg Trakl gilt zweifellos als einer der bedeutendsten deutschsprachigen LyrikerInnen des 20. Jahrhunderts. Sein Werk hat in der Literaturwissenschaft „eine stetig wachsende Wertschätzung erfahren“² und wird auch heute noch umfassend rezipiert. Zudem bezeichnen viele DichterInnen Trakl als maßgeblichen Einfluss für ihr eigenes Schaffen.³

Trotz der intensiven Auseinandersetzung mit Trakl gibt es in der Forschung große Uneinigkeit hinsichtlich der Einschätzung seiner Dichtung. Eva Thauerer fasst diese Problematik präzise zusammen:

Auch die neuere Trakl-Philologie hat bislang keine objektiv konsensfähigen, wirklich aufschlußreichen Thesen zum adäquaten Verständnis ihres Gegenstands gefunden. Sie präsentiert sich vielmehr zersplittert, verloren an Details, subjektive Wahrnehmung und unhaltbare Vorannahmen der Forschung.⁴

Fehlender Konsens ist allerdings nicht weiter verwunderlich, gilt Trakls Lyrik doch seit jeher als äußerst schwer verständlich und wird immer wieder sogar als hermetisch bezeichnet. Diese Arbeit setzt sich zum Ziel, die Gründe für die Verständnisprobleme konkret zu benennen und Möglichkeiten aufzuzeigen, wie man als InterpretIn angemessen damit umgehen kann.

1.1 Arbeitsweise Trakls bzw. Eigenheiten seiner Gedichte

Für eine Auseinandersetzung mit dieser Thematik ist es hilfreich, sich damit vertraut zu machen, wie sich Trakl seine Gedichte erarbeitet hat und welche Charakteristika es sind, die diese so unverwechselbar machen. Eine Beschäftigung mit dem Wortschatz und den

1 Ludwig Wittgenstein zitiert nach Basil, *Georg Trakl*, 1983, S. 145.

2 Kemper, *Gedichte von Georg Trakl*, 1999, S. 7.

3 Siehe Finck u. Weichselbaum (Hg.), *Antworten auf Georg Trakl*, 1992.

4 Thauerer, *Ästhetik des Verlusts*, 2007, S. 69.

Entwürfen offenbart auch schon einige der interpretatorischen Probleme, mit denen sich der/die LeserIn konfrontiert sieht.

1.1.1 Wortschatz

Trakls Gedichte haben einen sehr hohen Wiedererkennungswert. Während es sogar ausgewiesenen ExpertInnen manchmal schwerfällt, ein ihnen unbekanntes Gedicht einem Dichter /einer Dichterin mit Gewissheit zuzuschreiben, gelingt dies bei Trakl selbst ungeübten Lesern/Leserinnen recht leicht. Es ist nicht ungewöhnlich, dass ein Gedicht von Trakl bereits bei der ersten Lektüre sehr vertraut wirkt.

Einer der Hauptgründe für die Unverwechselbarkeit von Trakls Gedichten ist sein verglichen mit anderen Lyrikern/Lyrikerinnen auffallend kleiner Wortschatz. Dieser umfasst nach der Zählung von Wolfgang Klein und Harald Zimmermann lediglich 3807 Lemmata.⁵ Zum Vergleich: Das Goethe-Wörterbuch kommt bei der Erfassung von Goethes gesamtem überlieferten Wortschatz auf 93000 Lemmata.⁶ Man muss dabei natürlich berücksichtigen, dass Goethe ungleich mehr Werke geschrieben hat als Trakl und im Goethe-Wörterbuch auch Tagebucheinträge und Briefwechsel erfasst werden; der Vergleich verdeutlicht Trakls auffällige Beschränkung des Wortmaterials dennoch sehr gut. Klein und Zimmermann stellen die fünf häufigsten Adjektive in Trakls Werk als Motto über ihre Bemerkungen: *dunkel, blau, schwarz, leise, still*. Diese Adjektive bringt man intuitiv mit Trakl in Verbindung, und es gibt tatsächlich nur wenige Gedichte Trakls, in denen nicht mindestens eines davon vorkommt.

Mit dem kleinen Wortschatz hängt auch die „Ökonomie [der] Bilderwelt“⁷ unmittelbar zusammen, welche Trakls Gedichte so unverkennbar macht. Darin liegt allerdings auch ein erstes größeres Problem für den Interpreten /die Interpretin begründet: Trakl arbeitet in verschiedenen Gedichten oft mit den gleichen, oder zumindest sehr ähnlichen Bildern. Wenn man die Bedeutung einer bestimmten Wendung in einem Gedicht erschlossen hat und in einem weiteren erneut darauf trifft, neigt man womöglich dazu, diese Bedeutung für die neue Analyse zu übernehmen. Die scheinbare Vertrautheit mit manchen Bildern oder ganzen Gedichten kann einem allerdings schnell zum Verhängnis werden, da die meisten Begriffe bei Trakl keine feste Bedeutung haben, sondern diese

5 Klein u. Zimmermann: *Index zu Georg Trakl Dichtungen*, 1971, S. VII.

6 <http://www.bbaw.de/forschung/gwb/uebersicht>

7 Killy, *Über Georg Trakl*, 1967, S. 57.

einem stetigen Bedeutungswandel unterliegen. Eckhard Philipp bringt dieses Phänomen auf den Punkt: „Offenheit der Wortbedeutung ist ein konstituierendes Prinzip der Dichtung Trakls überhaupt.“⁸

Es hat auch immer wieder Versuche gegeben, den einzelnen Farben, die Trakl in expressionistischer Manier einsetzte, fixe Funktionen zuzuschreiben, die jedoch allesamt kläglich scheiterten, weil ständig Widersprüche auftraten. Man musste schließlich einsehen, dass eine derartige Vereinfachung der Komplexität von Trakls Dichtung nicht gerecht wird. Das folgende Zitat von Károly Csúri bezieht sich auf einen Teilzyklus in Trakls zweitem Gedichtband „Sebastian im Traum“, ist aber für das gesamte Werk gültig:

Es lassen sich die einzelnen Wertsphären keineswegs ein für allemal positiv oder negativ bewerten. Ihre Beurteilung kann sich – entsprechend den Figuren, die sie repräsentieren, oder gemäß den wandelbaren Kontexten – von Textwelt zu Textwelt, von Gedicht zu Gedicht ändern.⁹

Zwar trifft auch für Trakl zu, dass das Verständnis umso tiefer wird, je mehr Gedichte man gelesen hat; es kann allerdings leicht passieren, dass man gerade bei umfangreicher Kenntnis des Werks nur mehr wenige Schlüsse wagt, da beinahe jede Behauptung von einem anderen Gedicht widerlegt werden kann. An Thauerers Propagierung der Einzelgedichtanalyse lässt sich erahnen, wie viele LiteraturwissenschaftlerInnen sich schon erfolglos an einer Gesamtdeutung von Trakls Dichtung versuchten:

Daß die Kenntnis des Gesamtwerks notwendige Voraussetzung für das Verständnis des einzelnen Gedichts ist, gilt für jedes dichterische Werk, zumal für das Traklsche. Allerdings hat dieselbe Einsicht in der Trakl-Forschung zu einer Vernachlässigung und Nivellierung des je für sich besonderen, einzelnen Gedichts geführt, dessen Bedeutung als geschlossener Einzeltext in vielen Arbeiten kaum Berücksichtigung fand.¹⁰

Thauerers kritische Bemerkung ist berechtigt, es sei allerdings auch darauf hingewiesen, dass es Trakl dem Interpreten /der Interpretin nicht leicht macht, ein einzelnes Gedicht aus dem Kontext zu lösen. Besonders der Gedichtzyklus „Sebastian im Traum“, welcher zudem noch in vier Teilzyklen unterteilt ist, fordert den/die LeserIn aufgrund der zahlreichen Motivwiederholungen zu intratextuellen Vergleichen geradezu heraus.

8 Philipp, *Die Funktion des Wortes in den Gedichten Georg Trakls*, 1971, S. 17.

9 Csúri, *Einzelgedicht und zyklische Struktur*. In: *Georg Trakl und die literarische Moderne*, 2009, S. 46-47.

10 Thauerer, *Ästhetik des Verlusts*, 2007, S. 64.

1.1.2 Entwürfe

Mit der historisch-kritischen Ausgabe von Walther Killy und Hans Szklenar, die 1969 im Otto Müller Verlag veröffentlicht wurde, konnte man erstmals die Entstehung der Gedichte Trakls rekonstruieren. Die Einsicht in die Entwürfe sorgte allerdings für große Verunsicherung in der Forschung. Trakl experimentierte nämlich oft in einer einzigen Wendung mit vielen verschiedenen, teilweise auch völlig gegensätzlichen Begriffen, bevor er sich für einen Wortlaut entschied. Im Entwurf „Wo an schwarzen Mauern...“ setzt Trakl den Versanfang *Über verschüttete Stiegen hinab wo fort mit Verfluchte, niemand, Sterbende, Verstorbene, Einsame und Tanzende*, ehe die Wahl schließlich auf *Böse* fiel.¹¹

Diese scheinbare Beliebigkeit sorgte bei manchem Interpreten /mancher Interpretin für Unverständnis. Hans-Georg Kemper zitiert beispielsweise Hanns Haeckel, der sich fragt, „ob hier nicht ein eigenartiger Dichter uns narrt“¹². Man muss die Aufrichtigkeit Trakls aber gar nicht anzweifeln, um die Frage zu stellen, wie sicher er sich seiner endgültigen Fassungen überhaupt war, wenn er zwischenzeitlich auch geradezu kontradiktorische Versionen in Erwägung gezogen hatte. Kemper findet darauf eine überzeugende Antwort:

Intentionsänderungen des Autors, die eine ganze Fassung oder Entwurfsabschnitte umstrukturieren und innerhalb einzelner Verse Kontradiktionen hervorrufen, bedeuten für den Interpreten, daß er die vorangehende Arbeitsstufe, weil Trakl sie verworfen hat, in die Deutung der folgenden nicht mehr miteinbeziehen muß. Daher kann es kaum legitim sein, einen vom Autor verworfenen Wortlaut als Begründung für die Nichtinterpretierbarkeit des endgültigen Textes zu nehmen. Voraussetzung ist freilich die Möglichkeit, sinnvolle Gründe für die Änderungen des Dichters zu erkennen.¹³

Die Schwierigkeit, Trakls Intentionen beim fortwährenden Austausch einzelner Satzteile zu begreifen, sollte allerdings nicht unterschätzt werden; zu widersprüchlich wirken die einzelnen Entwürfe, als dass man von einer festen Vorstellung Trakls ausgehen könnte, auf welche dieser hinarbeiten würde. Genau mit dieser Problematik befassen sich Eberhard Saueremann und Hermann Zwerschina, die Herausgeber einer zweiten, noch nicht abgeschlossenen historisch-kritischen Ausgabe, welche den Fokus weniger auf den fertigen Text, sondern mehr auf dessen Genese legen. In ihrem editorischen Bericht beschreiben sie den Arbeitsstil Trakls, dessen Kenntnis für eine adäquate Einschätzung

¹¹ Trakl, *Sämtliche Werke und Briefwechsel*, II, 1995, S. 218.

¹² Kemper, *Georg Trakls Entwürfe*, 1970, S. 3.

¹³ Ebd. S. 69.

der Entwürfe unerlässlich ist:

[D]as Geschriebene, der Text ist [...] nicht Repräsentant einer a priori feststehenden Idee, sondern nur Repräsentant der zuletzt entstandenen; das Schreiben ist nicht bloß und nicht in erster Linie das Werkzeug, die Idee auszudrücken, sondern das Medium, in dem die Idee entsteht. Wichtig ist, daß die Lösung erst gesucht werden muß. Wenn Trakl sich z.B. grundsätzlich über sein poetisches Schreiben äußert, nämlich ‚der Wahrheit zu geben, was der Wahrheit ist‘, und daß er sich – um das zu erreichen – ‚immer und immer wieder berichtigen‘ müsse, dann heißt das nicht weniger, als daß sein Schreiben nicht ein Mitteilen von Vorgedachtem, sondern ein Erarbeiten von etwas Neuem ist. Trakl kennt zu Beginn seines Schreibens nur vage das Ziel und den Weg dorthin.¹⁴

Diese präzise Darstellung von Trakls Herangehensweise an Dichtung schafft es, einige Schwierigkeiten für die Interpretation zu beseitigen, da sie dazu veranlasst, Widersprüchlichem in Entwürfen nicht zu große Bedeutung beizumessen.

Man stößt allerdings auch bei den zur Veröffentlichung bestimmten Fassungen oft auf Inkonsistenzen – so werden beispielsweise immer wieder die Regeln der deutschen Grammatik gebrochen, oder „Syntax und Semantik konterkarieren sich gegenseitig“.¹⁵ Wer mehrere Gedichte analysiert, stellt schnell fest, dass diese Ambivalenzen ein integraler Bestandteil von Trakls Dichtung sind. Wie die Forschung damit verfährt, wird im folgenden Abschnitt erörtert.

1.2 Wahrnehmung der Schwerverständlichkeit

Die hohe Komplexität von Trakls Lyrik, die zu einem entscheidenden Anteil auch auf die Ambiguitäten und Ambivalenzen zurückzuführen ist, hat viele LiteraturwissenschaftlerInnen dazu bewogen, sie als hermetisch und damit uninterpretierbar zu bezeichnen. Stephan Jaeger weist auf das Paradoxon hin, dass es genau diesen Literaturwissenschaftlern/Literaturwissenschaftlerinnen im Umgang mit den nicht zugänglichen Gedichten aber anscheinend dennoch gelingt, „diese Hermetik zu entschlüsseln und die abgeschlossene Innenwelt wieder aufzuschließen.“¹⁶ Wer einen Text tatsächlich für hermetisch hält, muss in letzter Konsequenz jegliche Deutung unterlassen. Ganz offensichtlich sind dazu aber die wenigsten bereit, was insofern verständlich ist, als dies schließlich einer Kapitulation vor dem Text gleichkommt.

¹⁴ Trakl, *Sämtliche Werke und Briefwechsel*, I, 2007, S. 23.

¹⁵ Jaeger, *Intensität statt Hermetik*. In: *Georg Trakl und die literarische Moderne*, 2009, S. 86.

¹⁶ Ebd. S. 79.

Ein alternativer, aber ebenso unbefriedigender Lösungsansatz ist die schlichte Negation der Relevanz von Doppeldeutigkeiten und Widersprüchlichem, die immer wieder in Interpretationen festzustellen ist. Ein Beispiel: Viele Gedichte enthalten Wörter, die völlig unterschiedliche Bedeutungen haben; manchmal geht aus der Syntax nicht einmal hervor, um welche Wortart es sich überhaupt handelt. In solchen Fällen erklären die Interpreten/Interpretinnen dann – oft mit fragwürdiger Argumentation –, warum Trakl *dies* und nicht *jenes* zum Ausdruck bringen wollte. Das erweckt den Eindruck, als hätten sie ein Rätsel, das Trakl ihnen gestellt hat, gelöst. Die Wirkung der Gedichte beruht aber gerade darauf, dass sie keine einfachen Antworten liefern, sondern den/die LeserIn im Ungewissen lassen. Trakl scheint sich des Grundes für die anhaltende Faszination, die seine Lyrik ausübte, bewusst gewesen zu sein. An der Entstehung der Gedichte erkennt man nämlich, dass er diese Uneindeutigkeiten gezielt forcierte. So enthalten die endgültigen Fassungen häufig mehrdeutige Passagen, die in den Entwürfen noch unmissverständlich waren.

Während sich offenbar noch heute manche Interpreten/Interpretinnen an der Offenheit der Gedichte stoßen, plädierte Killy schon vor mehreren Jahrzehnten dafür, sich auf diese Wesensart der Lyrik Trakls einzulassen: „[W]enn man der Poesie das Umspielen der geheimnisvoll-geahnten Regel und diesem Dichter die tragische Erfahrung der Widersprüche nimmt, so nimmt man seinen Gedichten den Daseinsgrund.“¹⁷

1.3 Eigener Zugang

Die unbefriedigenden Ergebnisse, die die Forschung hinsichtlich der Irritationen in Trakls Werk vorzuweisen hat, sind der Anstoß, sich dezidiert mit diesen näher zu befassen. Dabei sind die Fragestellungen an die analysierten Gedichte natürlich vom eigenen Interesse geprägt, sie stellen aber auch den Anspruch, für alle an Trakl Interessierten von Belang zu sein. Die Untersuchung wird mit der Überzeugung durchgeführt, dass eine intensive Beschäftigung mit dem Ambivalenten für ein Verständnis von Trakls Werk unumgänglich ist.

17 Killy, *Über Georg Trakl*, 1967, S. 4.

1.3.1 Vorgehensweise und Ziele

In dieser Arbeit werden die von Killy angesprochenen Widersprüche in den Gedichten als solche wahrgenommen, ohne dass deshalb die Texte als Ganzes für unverständlich erklärt werden. Dieser Mittelweg ist Jaeger zufolge bis dato noch nicht gegangen worden: „Die Forschung scheint nicht über eine klassische Zweiteilung des Verstehens und Nicht-Verstehens, zwischen Sinnzuweisung und Destruktion jeder sinnhaften Interpretation hinwegzukommen.“¹⁸

Um dies möglich zu machen, wird das Hauptaugenmerk auf die Zwiespältigkeiten und Widersprüche gelegt, denen gegenüber viele Interpreten/Interpretinnen eine Verweigerungshaltung eingenommen haben. Der zu oft schon bagatellisierten Problematik des Ambivalenten muss man mit der notwendigen Ernsthaftigkeit begegnen. Deshalb werden in fünf Einzelanalysen die formalen Auffälligkeiten nicht isoliert betrachtet, sondern deren Funktion im Gesamtzusammenhang des Gedichts erörtert. So soll gezeigt werden, welche weitreichende Konsequenzen sie für die Interpretation haben.

Um dem Bauprinzip von Trakls Gedichten Rechnung zu tragen, werden immer mehrere, manchmal auch auf den ersten Blick unplausibel erscheinende Bedeutungen eines Wortes bzw. Satzes durchgespielt. Die Gefahr, aufgrund persönlicher Präferenzen oder reiner Beliebigkeit eine Variante vorzuziehen und somit einen interessanten Interpretationsansatz zu übersehen, soll durch diese Vorgehensweise minimiert werden. Die Arbeit hat ihr Ziel erreicht, wenn es ihr gelingt, einen tieferen Einblick in die komplexen Zwiespältigkeiten von Trakls Lyrik zu gewähren und einen adäquaten Umgang mit diesen für weitere Interpretationen aufzuzeigen.

1.3.2 Auswahl der Gedichte

In der Literaturwissenschaft ist man sich weitgehend darüber einig, dass die Dichtung Trakls in vier Werkphasen eingeteilt werden kann. Aufgrund seines frühen Todes war die Schaffenszeit sehr begrenzt, nichtsdestotrotz fand in dieser eine bemerkenswerte Entwicklung statt. Walter Methlagl schreibt dazu in seinem Beitrag über Trakl im Killy

18 Jaeger, *Intensität statt Hermetik*. In: *Georg Trakl und die literarische Moderne*, 2009, S. 78.

Literaturlexikon: „In weniger als einem Jahrzehnt drang T. aus konventionellen Anfängen zur Neuerschließung lyr. Formen vor, welche die Sprachkunst des 20. Jh. maßgeblich beeinflussen sollten.“¹⁹

Die fünf ausgewählten Gedichte decken alle vier Werkphasen ab, es wird jedoch nicht der Anspruch erhoben, dass jedes einzelne die Werkphase, in der es entstanden ist, perfekt repräsentiert. Zum einen ist dies nur schwer möglich, weil die Gedichte einer Werkphase doch deutlich vielfältiger sind, als es viele verknappende – ihre Zwecke dennoch erfüllende – Darstellungen vorgeben. Zum anderen ist es durchaus beabsichtigt, auch Gedichte zu analysieren, die bis jetzt noch nicht so sehr in den Fokus der Trakl-Forschung gerückt sind. Obwohl natürlich nicht jedes einzelne Stilmittel in einem der fünf Gedichte vorkommt, wurden diese mit Rücksicht darauf ausgewählt, möglichst viele davon abzudecken.

Das Sonett „Verfall“ ist wegen seiner traditionellen Bauweise ein typisches Beispiel für die erste Werkphase, enthält allerdings schon mehr der für Trakl so charakteristischen widersprüchlichen Elemente als die meisten anderen Gedichte, die in dieser Zeit entstanden sind. Die Analyse von etlichen geschickt platzierten formalen Auffälligkeiten soll zeigen, dass man die dichterischen Fähigkeiten des „frühen Trakl“ nicht unterschätzen darf.

„Trompeten“ enthält einerseits typische Elemente des Reihungsstils der zweiten Werkphase – z. B. Simultaneität der Vorgänge und deren fragmentarischen Charakter –, andererseits kann man bereits eine Auflösung der festen Metrik feststellen, womit das Gedicht bereits auf die nächste Werkphase vorausweist, in der sich der wohl bedeutendste Wandel in Trakls Lyrik vollzogen hat. „Trompeten“ markiert also einen Wendepunkt und ist insofern ein besonders lohnendes Analysebeispiel.

In „Verklärung“ finden sich sowohl inhaltlich als auch formal alle für die dritte Werkphase charakteristischen Merkmale, es könnte also durchaus als „Paradebeispiel“ für ein Gedicht aus „Sebastian im Traum“ bezeichnet werden. Die zahlreichen Motivverflechtungen, die Trakls spätere Dichtung so komplex und faszinierend machen, können an „Verklärung“ sehr schön exemplifiziert werden.

Trotz seiner außer Frage stehenden Qualität fand „Das Herz“ im Vergleich zu anderen Gedichten der vierten Werkphase in der Trakl-Forschung wenig Beachtung. Unter anderem auch wegen der Vermengung mehrerer Bild- und Sinnbereiche ist es nicht

19 Methlagl, *Trakl, Georg*. In: Killy Literaturlexikon, Bd. 11, 2011, S. 570.

leicht, einen Zugang zum Gedicht zu finden. Die Aufnahme in die Auswahl fiel nicht zuletzt deswegen auf „Das Herz“, weil seine Schwerverständlichkeit eine besondere Herausforderung für den Interpreten /die Interpretin darstellt.

„Nachtergebung“ zählt ebenfalls zur vierten Werkphase, deren formale Charakteristika sucht man in diesem Gedicht aber vergeblich. Durch die erstaunlich exakte Bauweise wirkt „Nachtergebung“ eher wie eine Rückbesinnung auf das „klassische Gedicht“. Die Einfachheit ist allerdings nur eine scheinbare; kaum ein anderes Gedicht Trakls lässt so viele unterschiedliche Deutungen zu wie dieses. Zudem ist die Entstehung von „Nachtergebung“ besonders gut dokumentiert, weshalb man bei der Analyse viel über die Arbeitsweise Trakls lernen kann.

1.3.3 Methodik

Der Literaturwissenschaft sind einige Umstände in Trakls Leben bekannt, die dessen Dichtung maßgeblich beeinflussten. Seine großen psychischen Probleme thematisiert er mehrfach im Briefwechsel mit ihm nahestehenden Menschen, sie schlagen sich aber auch in seinen Gedichten nieder. In dem Buch „Das Gedicht als Sühne“ geht Gunther Kleefeld so weit, Trakls Lyrik als „Lyrik eines Geisteskranken“²⁰ zu bezeichnen.

Dessen exzessiver Drogenkonsum, der ihm durch seine Anstellung als Apotheker erleichtert wurde, hängt wohl auch unmittelbar mit seiner psychischen Konstitution zusammen. Viele Interpreten/Interpretinnen sehen den häufig ungewöhnlichen Gebrauch von Farbadjektiven in Trakls Dichtung als Indiz für das Experimentieren mit bewusstseinsverändernden Substanzen.

Einen immensen Einfluss auf das Werk Trakls – im Besonderen auf den zweiten Gedichtband „Sebastian im Traum“ – hat zweifelsohne auch dessen Verhältnis zu seiner Schwester Margarethe. Dieses wurde in der Forschung zwar immer wieder neu beleuchtet, gesicherte Erkenntnisse gibt es darüber bis heute allerdings nur wenige.

Das Wissen über biographische Hintergründe wie die eben erwähnten sind für das Verständnis von Trakls Lyrik essenziell. Da einem die *Schwester* in Trakls Gedichten immer wieder begegnet, ist es schließlich unumgänglich, sich mit dem Ursprung dieser

20 Kleefeld, *Das Gedicht als Sühne. Georg Trakls Dichtung und Krankheit. Eine psychoanalytische Studie*, 1985, S. 21.

Figur zu befassen. Die Untersuchung soll aber ganz klar den jeweiligen Text in den Mittelpunkt stellen, um nicht Gefahr zu laufen, sich in biographische Anekdoten zu verlieren. Der Fokus liegt dabei auf der Struktur der Gedichte, an der die Irritationen, welche die Lyrik Trakls wieder und wieder auslöst, festgemacht werden sollen. Dabei wird selbstredend großer Wert darauf gelegt, dass die Analyse intersubjektiv abgesichert ist, um Vergleichbarkeit und die Möglichkeit einer Überprüfung zu gewährleisten.

Die Analysemethode orientiert sich stark an jener des russischen Philologen, Linguisten und Semiotikers Roman Jakobson und seinen Erkenntnissen, die er im Aufsatz „Linguistik und Poetik“ formulierte, welcher als sein „*bedeutendster Beitrag zur Literaturtheorie*“²¹ gilt. Jakobsons Leistung wird von seiner wissenschaftlichen Weggefährtin Grete Lübke-Grothues gut zusammengefasst:

Was ein Gedicht zum Gedicht macht, ist die Vorherrschaft der poetischen Funktion über andere Funktionen der Sprache (zu informieren, sich auszudrücken, etwas zu wollen, Kontakt zu haben, über Mittel der Verständigung sich zu verständigen). Wo das Poetische dominiert, dominiert das Prinzip der Äquivalenz. Bei allen Formen des Reims (lautliche Äquivalenzen), des Refrains (syntagmatische Äquivalenzen) und des Rhythmus (metrische Äquivalenzen) kann das jedermann leicht einsehen; wie sehr es auch für die grammatischen Klassen gilt, hat erst Jakobson entdeckt.²²

Die Feststellung, dass Gedichte grammatische Äquivalenzen aufweisen, ist gerade für die Trakl-Forschung sehr wesentlich, da sich die zahlreichen syntaktischen Auffälligkeiten, die sich durch alle Werkphasen ziehen, unter diesem Aspekt gut untersuchen und beschreiben lassen.

Als Werkzeug dient die präzise Sprache der Linguistik, von deren diesbezüglicher Kompetenz Jakobson fest überzeugt ist, was folgendes Zitat belegt, welches das Verhältnis zwischen Poetik und Linguistik sehr klar darstellt: „Die Analyse von Versen gehört ganz in den Kompetenzbereich der Poetik, und die letztere läßt sich als derjenige Teil der Linguistik definieren, der die poetische Funktion in ihrem Verhältnis zu den anderen Funktionen der Sprache behandelt.“²³

In „Linguistik und Poetik“ formuliert Jakobson eine weitere bahnbrechende Erkenntnis,

21 Birus, Vorwort zu Jakobson, *Linguistik und Poetik*. In: *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie*, Bd. 1, 2007, S. 155.

22 Lübke-Grothues, *Gedichte interpretieren im Anschluß an Roman Jakobson*. In: *Roman Jakobsons Gedichtanalysen*, 2003, 185.

23 Jakobson, *Linguistik und Poetik*. In: *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie*, Bd. 1, 2007, S. 173.

die auf den Schriften von anderen Wissenschaftlern/Wissenschaftlerinnen, speziell aber jenen von Gerard Manley Hopkins aufbaut. Diese soll noch einmal ganz bewusst hervorgehoben werden, da die hier vorgenommene Analyse der Gedichte Trakls ohne sie nur sehr schwer denkbar wäre:

Die Überlagerung der Wortfolge durch das Äquivalenzprinzip, oder mit anderen Worten: der *Ritt* der metrischen Form auf der gewöhnlichen Form der Rede, führt notwendigerweise dazu, daß jeder, der Sprache und Versbau kennt, eine doppelte, ambige Gestalt wahrnimmt. Sowohl die Konvergenzen als auch die Divergenzen zwischen beiden Formen, sowohl die bestätigten als auch die enttäuschten Erwartungen, vermitteln diese Wahrnehmung.²⁴

Was Jakobson hier schreibt, hat zweifellos Gültigkeit für Lyrik im Allgemeinen, auf jene von Trakl trifft es in besonderem Maße zu. In vielen Gedichten ist nämlich nicht nur das Verhältnis zwischen Metrik und Satzbau ambig, auch andere Bereiche konterkarieren sich gegenseitig. Wie in den Analysen zu sehen sein wird, widersprechen sich beispielsweise Syntax und Semantik, oder die Struktur eines Gedichts vermittelt einen völlig gegenteiligen Eindruck als der in ihm transportierte Inhalt. Was Jakobson so scharfsinnig beobachtete, führte Trakl also schon auf mehreren unterschiedlichen Ebenen aus, erhob es sogar zum Prinzip seiner Dichtung. Jakobson war sich der Vorreiterschaft der SchriftstellerInnen gegenüber den Wissenschaftlern/Wissenschaftlerinnen durchaus bewusst und scheute nicht davor zurück, dies auch einzugestehen:

Das poetische Material, das in der morphologischen und syntaktischen Struktur der Sprache verborgen liegt, – kurz, die Poesie der Grammatik und ihr literarisches Produkt, die Grammatik der Poesie –, ist von Kritikern nur selten erkannt und von den Linguisten meist nicht beachtet worden, aber die Schriftsteller haben es in ihren Schöpfungen geschickt gemeistert.²⁵

24 Ebd. S. 184.

25 Ebd. S. 199.

2. Verfall²⁶

Am Abend, wenn die Glocken Frieden läuten,
 Folg ich der Vögel wundervollen Flügen,
 Die lang geschart, gleich frommen Pilgerzügen,
 Entschwinden in den herbstlich klaren Weiten.

Hinwandelnd durch den dämmervollen Garten
 Träum ich nach ihren helleren Geschicken
 Und fühl der Stunden Weiser kaum mehr rücken.
 So folg ich über Wolken ihren Fahrten.

Da macht ein Hauch mich von Verfall erzittern.
 Die Amsel klagt in den entlaubten Zweigen.
 Es schwankt der rote Wein an rostigen Gittern,

Indes wie blasser Kinder Todesreigen
 Um dunkle Brunnenränder, die verwittern,
 Im Wind sich fröstelnd blaue Astern neigen.

*Komm in den totgesagten park und schau.*²⁷

STEFAN GEORGE

Das Gedicht ist 1909 entstanden und in der „Sammlung 1909“ enthalten. Für die Veröffentlichung in „Gedichte“ (1913) änderte Trakl den ursprünglichen Titel „Herbst“ und drei weitere Wörter im Text.²⁸ Ansonsten blieb das Gedicht bis auf Orthografie und Interpunktion unverändert. „Verfall“ muss daher zu Trakls Frühwerk gezählt werden, dessen Wert die meisten LiteraturwissenschaftlerInnen durchwegs gering schätzen.²⁹

26 Trakl, *Dichtungen und Briefe*, I, 1987, S. 59.

27 George, *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, IV, S. 12.

28 Der Garten war in der früheren Fassung *nachtverschloßen*, es klagte *Ein Vogel* und die Astern waren *fahl*. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, I, 1987, S. 219.

29 Erich Bolli beispielsweise konstatiert eine „offensichtliche künstlerische Schwäche der dichterischen Gestaltung“. Bolli, *Georg Trakls „dunkler Wohllaut“*. *Ein Beitrag zum Verständnis seines*

Auch Trakl selbst zweifelte an der Qualität von „Verfall“ und war sich über eine Aufnahme in „Gedichte“ unsicher, wie ein Brief an seinen Freund Erhard Buschbeck im Dezember 1912 belegt.³⁰ Dieser reagierte mit den aufmunternden Worten: „Warum Du wegen der Aufnahme von ‚Verfall‘ in Zweifel warst, verstehe ich nicht. Ich ließ ihn jedenfalls drinnen“³¹, was Trakl schließlich dazu veranlasste, das Gedicht doch nicht aus der Satzvorlage zu streichen.

Obwohl sich „Verfall“ nicht auf einem Niveau mit den herausragenden Werken aus Trakls mittlerer und später Schaffensphase befindet, ist seine Machart deutlich raffinierter als von vielen InterpretInnen angenommen. Eine eingehende Analyse dieses frühen Gedichts soll zeigen, dass sich schon hier die Grundzüge von Trakls Verfahrensweise, den/die LeserIn zu verunsichern, feststellen lassen. Die Untersuchung konzentriert sich hauptsächlich auf Trakls Verwendung formaler Mittel zum Konterkarieren von scheinbar Eindeutigem. Aus Platzgründen können viele Bezüge nur angedeutet werden; manches bleibt unerwähnt. Nach einigen allgemeinen Beobachtungen arbeitet sich die Analyse mehr oder weniger linear durch das Gedicht. Um wichtige Verbindungen herzustellen, sind Vor- und Rückverweise allerdings unerlässlich.

2.1 Das Sonett

Bei „Verfall“ handelt es sich um ein Sonett, das als die wichtigste Gedichtform der europäischen Literaturen in der Neuzeit gilt.³² Vor allem in den frühen Jahren schrieb Trakl mehrere Sonette, griff aber auch noch in „Sebastian im Traum“ auf diese Form zurück.³³

Das klassische Sonett, entstanden um 1230 in Italien, besteht aus zwei vierzeiligen und zwei dreizeiligen Abschnitten. Häufig bilden die Quartette und die Terzette gedankliche Einheiten – ein Umstand, der auch für die Analyse dieses Gedichts von großer

dichterischen Sprechens, 1978, S. 21.

30 Trakl, *Dichtungen und Briefe*, I, 1987, S. 497.

31 Trakl, *Sämtliche Werke und Briefwechsel*, I, 2007, S. 224.

32 *Metzler Lexikon Literatur*, 2007, S. 715-716. Die weiteren Angaben zum Sonett entstammen derselben Quelle.

33 Die Titel der Sonette, alphabetisch geordnet: „Afra“, „Andacht“, „Das Grauen“, „Dämmerung (1)“, „Dämmerung (2)“, „Dezembersonett“, „Ein Herbstabend“, „Ich sah viele Städte als Flammenraub“, „In der Heimat“, „Märchen“, „Sabbath“, „Traum des Bösen“, „Verfall“, „Von den stillen Tagen“.

Bedeutung sein wird. Gemäß den Vorgaben bestehen die 14 Verse des vorliegenden Sonetts (mit einer Ausnahme, auf die noch einzugehen ist) aus je elf Silben. Die strenge Form des Sonetts ließ in den Quartetten nur zwei Reime zu, im Laufe der Jahrhunderte wurde die Gestaltung aber zunehmend freier. Die Quartette von „Verfall“ enthalten insgesamt vier Reime; deren Anordnung nach dem Schema *abba* (bzw. *cddc*) entspricht der üblichen Handhabung ab dem Dolce Stil novo. Mit ihren zwei Reimen, die nach dem Schema *efe fef* verteilt sind, erfüllen die Terzette die Vorgaben.

Die Verse von „Verfall“ sind fünfhebiger jambischer Vers und haben durchgehend weibliche Endungen, was im deutschsprachigen Raum seit August Wilhelm Schlegel als Idealform gilt. Bei jambischen Versen mit weiblichen Endungen treffen beim Übergang von zwei benachbarten Versen immer zwei unbetonte Silben aufeinander. Die so entstehende Pause isoliert den einzelnen Vers und verleiht ihm damit mehr Gewicht.

Trakls Wahl, Reflexionen über den Niedergang in eine jahrhundertalte, feste Form zu gießen, wirkt auf den ersten Blick befremdend und wurde von einzelnen InterpretInnen völlig unterschiedlich gedeutet. Während für Albrecht Weber die Sonettform „noch das Zerstörende bannt“³⁴, „verstärkt“ für Thauerer „die traditionelle Gedichtform den nihilistischen Gehalt“³⁵. Eine vertiefende Analyse soll zeigen, welche der beiden Deutungen angemessen ist.

2.2 Überblick

Wenn man das Sonett überfliegt, nimmt man eine deutliche Kluft zwischen den Quartetten und den Terzetten wahr: In den Quartetten herrschen positiv besetzte Substantive und Adjektive wie *Friede*, *wundervoll*, *fromm* und *klar* vor, denen in den Terzetten solche wie *Todesreigen*, *rostig*, *dunkel* und *bläss* gegenüber stehen. Ein elegantes Satzgefüge, das das Eingangsquartett bildet, kontrastiert Trakl mit schmucklosen, einzeiligen Hauptsätzen am Beginn des ersten Terzetts. Auch inhaltlich scheinen die sehnsüchtigen Schwelgereien in den ersten zwei Versgruppen und das jähe Bewusstwerden und Erleben des Verfallsprozesses in den letzten beiden klare Gegenpole zu bilden.

34 Weber, *Georg Trakl*. In: *Wege zum Gedicht*, 1968, S. 342.

35 Thauerer, *Ästhetik des Verlusts*, 2007, S. 217.

Aber so einfach, wie eine oberflächliche Lektüre das vorgibt, lässt sich dem Sonett eben nicht beikommen. Der/Die aufmerksame LeserIn entdeckt immer mehr Widersprüche, die nicht beseitigt werden können, ohne das Gedicht dabei zu entstellen.

Bereits eine genauere Betrachtung der Endreime lässt an der Polarität zwischen den ersten und letzten zwei Abschnitten erhebliche Zweifel aufkommen. So weist in beiden Quartetten mit *läuten – Weiten* und *Geschicken – rücken* jeweils ein Reimpaar unüberhörbare Abweichungen in der Klangfärbung auf. Durch den „unreinen“ Reim auf die Wendung *Frieden läuten* deutet Trakl vielleicht schon an, dass es sich dabei um einen trügerischen Frieden handeln könnte. Eine Verfallstendenz macht sich jedenfalls auf subtile Weise schon bemerkbar.

In den Terzetten hingegen kommen ausschließlich reine Reime vor. Dem Verfall, der sich in diesen zwei Versgruppen inhaltlich manifestiert, stellt Trakl eine auffallende Harmonie in der Struktur gegenüber. Der Gleichklang geht hier über die Reimwörter hinaus – drei der Verse enden mit der Vokalfolge *e – i – e* und drei mit *e – ei – e*.

Auf lautlicher Ebene nutzt Trakl weitere Gestaltungsmöglichkeiten, die den/die LeserIn hinsichtlich der „klare[n] Antithetik“³⁶ zwischen den Quartetten und den Terzetten zweifeln lassen. Elf der 14 Verse beginnen mit einsilbigen Wörtern, und in fünf davon wird der Vokal aus dem Auftakt in der darauffolgenden Silbe wiederholt. (Ein weiteres Mal folgt *ü* auf *u*.) Die erste Zeile sowohl des ersten Quartetts als auch des ersten Terzetts beginnen mit der Doppelung des Vokals *a* – in *Am Abend* als Alliteration und als Assonanz in *Da macht*. Mit *So folg* und *Im Wind* weisen die Anfänge des Schlussverses des zweiten Quartetts und des zweiten Terzetts ebenfalls Gleichklänge auf.

Man könnte argumentieren, dass Trakl zwar in den Quartetten sowie in den Terzetten die gleichen lautlichen Mittel anwendet, da sich diese aber in beiden Fällen am Anfangs- und Schlussvers der Quartette bzw. der Terzette befinden, bildeten sie jeweils eine Klammer um die acht bzw. sechs Verse. Dieses Argument ist allerdings nicht länger haltbar, wenn man die Anfänge der Verse 1, 8, 9 und 14 nicht nur auf ihre Lautgestalt hin untersucht, wegen der die Verknüpfung ja ursprünglich hergestellt wurde; denn in Bezug auf Wortarten finden sich ebenfalls auffällige Entsprechungen. So folgt sowohl in Vers 1 als auch in Vers 14 jeweils ein Substantiv auf eine Präposition, während in Vers 8

36 Preisendanz, *Auflösung und Verdinglichung in den Gedichten Georg Trakls*. In: *Immanente Ästhetik*, 1983, S. 238.

und Vers 9 die Kombination eines Adverbs mit einem Verb auftritt. Die Klammern, die sich bilden lassen, schließen die Abschnitte also nicht gegeneinander ab, sondern halten diese zusammen; die äußere verbindet das erste Quartett mit dem zweiten Terzett, die innere das zweite Quartett mit dem zweiten Terzett.

Symmetrische Konstruktionen, wie man sie hier beobachten kann, finden sich bei Trakl immer wieder und werden auch in einer der nachfolgenden Analysen eine tragende Rolle spielen. Spannung entsteht bei Trakls Symmetrien dadurch, dass sie sich in Konkurrenz zu einer gegenläufigen Bewegung befinden, was in diesem Sonett besonders deutlich wird.

„Verfall“ hat auch eine vertikale Ausrichtung, die in 14 Versen von hoch oben bis tief unten weist. Der Kirchturm, den die läutenden Glocken im Anfangsvers implizieren, findet sein Gegenstück im Brunnen im vorletzten Vers, wodurch eine Abwärtsbewegung klar ersichtlich wird.³⁷ Beim Kirchturm und beim Brunnen handelt es sich um menschliche Bauwerke, die ihren Ausgangspunkt auf gleicher Ebene haben und (vielleicht sogar in gleichem Ausmaß) in die genau entgegengesetzte Richtung ragen. Insofern ist sogar dieser Bewegung von oben nach unten eine Symmetrie eingeschrieben.

2.3 Die Quartette

Der Anfangsvers des Sonetts vermittelt sowohl inhaltlich als auch formal das Gefühl völliger Harmonie. Lautlich wird diese durch die bereits erwähnte Alliteration in *a* evoziert, einem Vokal, den der/die LeserIn „im Gegensatz zu den Extremvokalen bei gänzlicher Ruhelage der Sprechwerkzeuge formuliert.“³⁸ Mit diesem Einstieg sorgt Trakl für die notwendige Fallhöhe – und verwendet diese nicht ohne Grund in vielen weiteren Gedichten.³⁹ Die *Glocken*, die *Frieden läuten*, wecken ebenso positive Gefühle, Wolfgang Preisendanz ist aber schon hier skeptisch hinsichtlich der Eintracht. Der Nebensatz wirkt auf ihn „so seltsam iterativ, daß man kaum an einen faktischen

37 Auf die Gefahr hin, allzu Offensichtliches anzumerken, sei darauf hingewiesen, dass in „Verfall“ das Wort „Fall“ steckt, was zusätzlich auf die Bewegung auf der Vertikalachse hinweist.

38 Wetzels, *Klang und Bild in den Dichtungen Georg Trakls*, 1968, S. 116.

39 Allein in der „Sammlung 1909“ und in „Gedichte“ beginnen neben „Verfall“ bzw. „Herbst“ folgende, alphabetisch geordnete Gedichte mit dieser Wendung: „Abendlied“, „Dezember“, „Ein Abend“, „Vorstadt im Föhn“, „Zu Abend mein Herz“.

Abend und auch nicht an eine Folge oder Summe faktischer Abende denken mag.“⁴⁰ Abgesehen von dieser subtilen Verunsicherung lässt sich aber noch keine Störung feststellen, und auch der Hauptsatz, der den 2. Vers bildet, setzt die positive Stimmung fort. Albrecht Weber spricht zurecht von der Schönheit der vollen Vokale und der Alliterationen in *f*, *v* und *w*⁴¹ und stellt fest: „Da spricht nichts von Erregtheit, von Morbidität, da ist nichts von Verfall“⁴². Obwohl sich Weber direkt auf die Alliterationen bezieht, ist ihm mit *Vögel – Verfall* eine wesentliche entgangen, in der man sowohl eine klangliche Ähnlichkeit von etwas (in diesem Gedicht) Gegensätzlichem als auch die Vorankündigung⁴³ des zweiten Begriffs im ersten sehen kann.

Vers 3 beginnt mit einem Pronomen, das den Relativsatz einleitet. Dieser wird jedoch noch vor seiner Ausführung von einer Partizipialgruppe unterbrochen, welche wiederum in einem Vergleich näher beschrieben wird. Diese komplexe hypotaktische Konstruktion, die sich über 4 Verse zieht, grenzt sich ganz offensichtlich von jeglicher Form der Alltagskommunikation ab. Das Träumerisch-Entrückte der ersten beiden Versgruppen, das im zweiten Quartett expliziert wird, setzt Trakl syntaktisch also schon hier um.

Mit dem Vergleich der Vogelschar mit *frommen Pilgerzügen* wird deren positive Bewertung in Vers 2 (*wundervoll*) noch einmal auf eine höhere Ebene gehoben. Die religiöse Dimension, die das Sonett dadurch bekommt, wurde von vielen InterpretInnen zurecht sehr intensiv untersucht. Da sich die vorliegende Gedichtanalyse vornehmlich mit Irritationen auf formaler Ebene beschäftigt und eine ausführliche Diskussion der christlichen Bezüge in Trakls Werk hier nicht möglich ist, sei auf die präzise Deutung Csúris verwiesen.⁴⁴ Thauerer zitiert in diesem Zusammenhang Eichendorffs berühmte „Mondnacht“⁴⁵, die Trakl für sein Sonett beeinflusst haben könnte.

Betrachtet man das erste Quartett isoliert, finden sich – abgesehen von einem

40 Preisendanz, *Auflösung und Verdinglichung in den Gedichten Georg Trakls*, In: *Immanente Ästhetik*, 1983, S. 239.

41 Weber, *Georg Trakl: Verfall*. In: *Wege zum Gedicht*, 1968, S. 340.

42 Ebd.

43 Damit ist der *Verfall* in Vers 9 gemeint. Übersehen hat Weber die Alliteration im gleichnamigen Titel des Gedichts.

44 „Das Ich folgt nicht zufällig der Vögel wundervollen Flügen, ihr leichtes Wesen und freies Fliegen, ihre Überwindungsfähigkeit irdischer Gebundenheit sind gleichsam seelische Eigenschaften, kurz, die Vögel stellen Transfigurationen der Seele dar. Ganz offensichtlich ist dies, wenn ihre lange Schar dann mit frommen Pilgerzügen, mit dem geistlichen Ziel im Menschlich-Irdischen verglichen wird. Die herbstlich klaren Weiten, in denen sie entschwinden, assoziieren daher nicht nur ferne Länder auf anderen Erdteilen, sondern auch geistliche Weiten als neue Heimat der sich sehnenen Seele.“ Csúri, *Grundprinzipien in statu nascendi*. In: *Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Lyrik*, 1996, S. 67.

45 Thauerer, *Ästhetik des Verlusts*, 2007, S. 211.

„unreinen“ Reim – so gut wie keine Spuren des Verfalls. Die eben aufgezeigte Alliteration als Vorahnung sollte aber dazu animieren, schon im zweiten Quartett sehr aufmerksam nach Zeichen des Niedergangs Ausschau zu halten. Fündig wird man gleich in dessen Anfangsvers. Auch hier begegnen uns wieder die in diesem Gedicht so große Bedeutung tragenden räumlichen Bezüge: Dem zielgerichteten Flug der Zugvögel in großer Höhe steht das planlose Spazieren des Ich am Erdboden gegenüber. Durch syntaktische Verschiebungen stellt Trakl *Entschwinden* und *Hinwandelnd* an markante Positionen im Gedicht, um die Kontrastwirkung zu verstärken. Ähnlich einem bereits beobachteten Verfahren finden sich die in Opposition stehenden Worte jeweils am Anfang des letzten Verses des ersten Quartetts bzw. des ersten Verses des zweiten Quartetts. Beide Dreisilber – übrigens die ersten beiden des Sonetts – enthalten die im Gedicht vorherrschende Alliteration in *w*⁴⁶ und in jeder Silbe ein *n*. Lautliche Ähnlichkeit trifft hier auf inhaltliche Opposition.

Die Gegenüberstellung betrifft jedoch nicht nur die genannten Verben, sondern auch die lokalen Angaben, auf die sie sich jeweils beziehen. Innerhalb von zwei aufeinanderfolgenden Versen findet von den *herbstlich klaren Weiten* zum *dämmervollen Garten* eine Verengung und Verdunkelung statt. Der Wechsel war in der ursprünglichen Fassung „Herbst“ noch radikaler; das Ich wandelte in der „Sammlung 1909“ durch einen *nachtverschloßnen Garten*. Der für die Veröffentlichung in „Gedichte“ veränderte Wortlaut stellt einen zusätzlichen Bezug zu den *wundervollen Flügen* her; Epitheta mit der gleichen Endung (*-voll*), aber völlig unterschiedlicher Bedeutung, zeigen den Gegensatz zwischen den so bezeichneten Substantiven auf.

Trakl stellt noch zu einem weiteren Vers eine inhaltliche und lautliche Verknüpfung her. Die *helleren Geschicke* alliterieren mit dem *dämmervollen Garten* im Substantiv und haben beide ein *ll* im Adjektiv. Zudem festigt die Alliteration *herbstlich* (4), *Hinwandelnd* (5) und *helleren* (6) die Bindung. Dieses Hin-und-Her-Schwanken zwischen „hell“ und „dunkel“ innerhalb der drei Verse führt eine zusätzliche Bewegung im Gedicht ein und zeigt einmal mehr die Komplexität seiner Richtungsverläufe.

In Vers 6 wendet Trakl außerdem einen kleinen metrischen Kunstgriff an, der nicht nur „dem ansonsten monotonen Versgesang Lebendigkeit und Spannung verleih[t]“⁴⁷, sondern auch die Semantik beeinflusst. Bei *nach* handelt es sich nicht um eine Präposition, sondern das Präfix der konjugierten Form *nachträumen*. In einer Betonung,

46 Mit *Weiten*, *Wolken*, *Wein* und *Wind* findet sich im Schlussvers jedes Abschnitts ein Wort, das mit *w* beginnt. Trakl unterwandert auch dadurch die Antithetik zwischen den Quartetten und den Terzetten.

47 Ebd. S. 210.

die dem Sinn dieses Hauptsatzes gerecht wird, fallen die Hebungen auf *träum* und *nach*. Danach folgt in der Rezitation automatisch eine kleine Pause, welche die Verbindung des Ich von *ihren helleren Geschicken* kappt und so die Distanz vermittelt.

Dem Verfallsprozess, der die Zeitlichkeit in radikaler Weise vergegenwärtigt, stellt das Ich in Vers 7 das Gefühl entgegen, den Augenblick konservieren zu können. Der Beginn des ersten Terzetts zerstört jede diesbezügliche Hoffnung, angedeutet wird die Ausweglosigkeit aber schon in der Assonanz *fühl – rücken*, die zeigt, dass das Stillstehen der Zeit nur eine Illusion ist.

Eine gegenläufige Tendenz zur Trennung des Ich von den fortziehenden Vögeln in Vers 6 zeigt sich am Schluss des zweiten Quartetts. Durch eine subtile Verschiebung in der Syntax lässt sich, wie Preisendanz richtig bemerkt, *über Wolken* nicht mehr eindeutig auf die Vögel beziehen, er zieht dafür jedoch zu Unrecht künstlerisches Unvermögen in Erwägung.⁴⁸ Thauerer greift diese Überlegungen auf und meint dazu: „Preisendanz verwechselt hier das Problem grammatikalischer und inhaltlicher Ambivalenz.“⁴⁹ Dem ist ebenfalls zu widersprechen. Mit dem Hyperbaton nähert Trakl Subjekt und Objekt einander an; das Ich fühlt sich den Vögeln so stark verbunden, dass es an ihren Flügen teilnimmt.

Die Intensität dieser Sehnsucht findet auch in der Wortwahl ihren Niederschlag. Das Verb *folgen* ist das einzige, das im Sonett zweimal vorkommt und bezieht sich in beiden Fällen auf das Verhältnis des Ich zu den Vögeln. Im 2. Vers werden deren Bewegungen noch mit dem dafür üblichen Wort des Flugs bezeichnet, durch den Gebrauch des Wortes *Fahrten* im 8. Vers schreibt Trakl den Vögeln erneut menschliche Eigenschaften zu – hier im Gegensatz zu den *Pilgerzügen* im 3. Vers ohne den abschwächenden Wie-Vergleich.

Betrachtet man die beiden Quartette noch einmal als Einheit, lohnt sich ein genauer Blick auf die Verben. Alle vier, die zum Ich gehören, sind apokopiert. Was beim einmaligen Auftreten im ersten Quartett noch nicht weiter auffiel, wird durch die Häufung im zweiten Quartett so offensichtlich, dass man wohl kaum von einem Zufall sprechen kann. Anscheinend gelingt es dem Ich nicht, seine Tätigkeiten vollständig auszuführen. Dies ist ein weiteres Indiz dafür, dass die Harmonie der ersten beiden Versgruppen nur eine oberflächliche ist.

48 Preisendanz, *Auflösung und Verdinglichung in den Gedichten Georg Trakls*. In: *Immanente Ästhetik*, 1983, S. 238.

49 Thauerer, *Ästhetik des Verlusts*, 2007, S. 213.

2.4 Die Terzette

Mit dem ersten Terzett werden die vorher nur angedeuteten Verfallserscheinungen ganz explizit. Alle Beispiele, mit denen versucht wurde, zu zeigen, dass eine klare Gegenüberstellung von den zwei Quartetten und den zwei Terzetten unhaltbar ist, sollen nicht den Eindruck erwecken, Trakl hätte den Übergang schlicht ignoriert.

Im 9. Vers wird sich das Ich der Zeitlichkeit, die zwei Verse zuvor fast nicht mehr wahrnehmbar war, jäh bewusst. Preisendanz stellt sich auch bei diesem Satz die Frage, wie die ungewohnte Wortstellung zu interpretieren sei: „Macht ein Hauch, der von Verfall zeugt, erzittern, oder erzittert einer, weil er selbst ein Verfallender ist, bei einem plötzlichen Hauch?“⁵⁰ Auch hier urteilt Thauerer vorschnell: Für sie ist „der Sinn, der durch den Kontext bestimmt ist, eindeutig.“⁵¹ Daher sei der Vers „weder syntaktisch unklar noch inhaltlich ambivalent.“⁵² Indem sie die außergewöhnliche Satzstellung ignoriert, übersieht Thauerer, dass Trakl den Inhalt des Verses strukturell wiedergibt – das heißt, die Syntax des Satzes, der das Thema des Gedichts direkt anspricht, ist selbst vom Verfall betroffen. László Komlósi und Elisabeth Knipfs Behauptung, Trakl „richtet sich [...] nach den Regeln des deutschen Satzbaus“⁵³ – sie beziehen sich dabei explizit auf „Verfall“ –, scheint fragwürdig, da es sich beim vorliegenden Beispiel erneut um ein auffälliges Hyperbaton handelt.

Durch die Umstrukturierung des Satzgefüges erzielt Trakl noch einen weiteren Effekt: Sechs aneinandergereihte einsilbige Wörter beschleunigen das Gedicht und kontrastieren so mit der „zeitentrückten Tagträumerei in Versgruppe 2“⁵⁴.

Aufschlussreich ist auch eine Auseinandersetzung mit den Personalpronomen. Während *ich* in den Quartetten dreimal in aktiver Form vorkommt, wird es am Beginn des ersten Terzetts zum Objekt degradiert und ist damit dem Verfall ausgesetzt. In den übrigen fünf Versen verschwindet das Ich vollständig.

Die Wahl des Subjekts im 10. Vers ist von großer Bedeutung. Trakl ersetzte den unbestimmten *Vogel* aus der „Sammlung 1909“ durch die *Amsel*. So bekommt dieser Vogel, der einer undefinierten Menge (*lang geschart*) von Verwandten gegenüber steht,

50 Preisendanz, *Auflösung und Verdinglichung in den Gedichten Georg Trakls*. In: *Immanente Ästhetik*, 1983, S. 238.

51 Thauerer, *Ästhetik des Verlusts*, 2007, S. 215.

52 Ebd. S. 216.

53 Komlósi u. Knipf: *Leitpfade der Vorstellungen und die Brücken zwischen begrifflichen Fragmenten*. In: *Georg Trakl und die literarische Moderne*, 2009, S. 129.

54 Thauerer, *Ästhetik des Verlusts*, 2007, S. 215.

quasi eine Persönlichkeit. Die Amsel zieht in Mitteleuropa über Winter nur selten weg und kann demnach – ebenso wie das Ich – dem Verfall nicht entfliehen. Die Tatsache, dass es sich bei der Amsel um einen bekannten Singvogel handelt, erleichtert darüber hinaus eine Anthropomorphisierung, die wiederum Identifikationspotenzial für das Ich liefert. Während die Vögel in den Quartetten stumm nach Süden ziehen, *klagt* die Amsel und steht dem Ich durch diese dem Menschen zugeschriebene Gefühlsäußerung doch deutlich näher. Mit den Klagelauten *au* in *entlaubt* und vorweggenommen schon im *Hauch* aus dem vorherigen Vers verstärkt Trakl das Beschriebene auch auf der Klangebene.

Die Tragik der kahlen Zweige bringt Weber sehr schön auf Punkt: „Die Bäume haben, herbstlich, das Laub, ihr Organ zu atmen und leben, verloren. Sie stehen nackt.“⁵⁵ Zusammen mit dem *schwankenden roten Wein* und den *sich fröstelnd neigenden blauen Astern* zeigen die *entlaubten Zweige* an, „daß sich die Perspektive von der Dämmerung auf den Herbst, von der Tageszeit auf die Jahreszeit verschoben hat.“⁵⁶

Der 11. Vers ist der einzige, der von der Vorgabe des klassischen Sonetts abweicht und statt elf Silben zwölf aufweist. Thauerer hält den so entstehenden Daktylus für „kaum auffällig“⁵⁷, diese Einschätzung muss man aber nicht teilen. Gerade bei einer derart strengen Form wie dem Sonett fällt jeder noch so kleine Regelbruch ins Gewicht. Da es sich bei diesem metrischen Verstoß noch dazu um den einzigen im gesamten Gedicht handelt, kommt ihm eine besondere Bedeutung zu. Trakl wählte die Minimalabweichung gezielt, um die Brüchigkeit der festen (Sonett-)Struktur zu demonstrieren. Dass der Daktylus auf *rostigen* fällt, das für die Vergänglichkeit von allem von Menschenhand Gebautem steht, untermauert diese Sicht.

Thauerer macht eine treffende Bemerkung zu einem weiteren Aspekt dieses strukturell stark aufgeladenen Verses: „Die ambivalente symbolische Verwendung des Farbtons ‚Rot‘ – ‚rot‘ und ‚rostig‘ – verweist auf die Vergänglichkeit alles Schönen und mithin auf die Präsenz des Todes schon in der äußeren Erscheinung bzw. inneren Wahrnehmung.“⁵⁸

Eben diese Präsenz wird zu Beginn des zweiten Terzetts noch eindringlicher. Die Beschleunigung der Abwärtsbewegung, die in Vers 9 mit einer Häufung von einsilbigen Wörtern erfolgte, wird hier durch ein Überspielen der Versgruppengrenze erreicht.

55 Weber, *Georg Trakl: Verfall*. In: *Wege zum Gedicht*, 1968, S. 341.

56 Csúri, *Grundprinzipien in statu nascendi*. In: *Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Lyrik*, 1996, S. 68.

57 Thauerer, *Ästhetik des Verlusts*, 2007, S. 210.

58 Ebd. S. 214-215.

Durch das Fehlen einer Pause entsteht quasi ein Sog, der den/die LeserIn ans Ende des Gedichts, also nach unten zieht.

Nach dem ersten Vergleich der Vogelflüge mit *frommen Pilgerzügen* weiter oben folgt im 12. Vers der zweite. Wie schon zuvor fungiert der Mensch lediglich als Bildspender des Vergleichs. Diesen Sachverhalt deutet Weber folgendermaßen: „Der Mensch scheint nur Element, aufgehend im Kosmos, dessen Fatum unterworfen.“⁵⁹

Gänzlich unzufrieden mit den Vergleichen ist Marianne Hepp, die den zweiten als „[n]och schlimmer“⁶⁰ als den ersten empfindet und an Trakls spätere Gedichte erinnert, in denen das Wie „ausgemerzt“⁶¹ ist. Die Kritik ist etwas überzogen, liefert aber einen wichtigen Hinweis auf die Tendenz in Trakls Schaffen, durch verknappte Gleichsetzungen anstelle von Vergleichen eine Dechiffrierung seiner Gedichte zusätzlich zu erschweren.

Der Vergleich der *blauen Astern* mit dem *Todesreigen* der *blassen Kinder* stellt den Interpreten /die Interpretin tatsächlich vor größere Schwierigkeiten. Die kreisförmige Tanzbewegung lässt sich nämlich auch mit bestem Willen nicht mit der Verwurzelung der Blumen in Einklang bringen, obwohl das auch die Alliteration *bläss – blau* nahelegt und mit *fröstelnd* eine weitere Antropomorphisierung erfolgt.

An dieser Stelle rückt noch einmal das Zentrum des Totentanzes in unseren Fokus. Nach überwiegend hellen Vokalen im Gedicht tritt am Beginn von Vers 13 der Vokal *u* in drei aufeinanderfolgenden Worten auf. Dies verdeutlicht lautlich die Tiefe des Brunnens, mit dem das Sonett nach „Schauplätzen“ in luftiger Höhe und am Boden jetzt unter der Erde angekommen ist. Am augenscheinlichsten wird dies in der Gegenüberstellung der *dunklen Brunnenränder* mit den *helleren Geschicken* der Vögel.

Für die Bedeutung des Brunnens ist seine Präzisierung im Nebensatz entscheidend. Ein *verwitterter* Brunnen hat seine Funktion, Wasser zu liefern, eingebüßt. Der Todesreigen um die versiegte Quelle (des Lebens!) evoziert den Gedanken, dass es sich beim Brunnen um ein Grab handelt, das von Astern als Grabblumen geschmückt wird. Mit Worten wie *bläss*, *fröstelnd* und *blau*, die schon schon eher an Winter als an Herbst denken lassen, intensiviert Trakl die Endzeitstimmung.

Diese Bedeutungserweiterung des Brunnens lässt die Glocken aus Vers 1, zu denen schon vorhin deutliche Bezüge hergestellt werden konnten, rückwirkend in einem neuen Licht erscheinen; hier wird schon der ewige Frieden geläutet, nämlich von den

59 Weber, *Georg Trakl*. In: *Wege zum Gedicht*, 1968, S. 341.

60 Hepp, *Kommentar zu ausgewählten Gedichten Georg Trakls*, 1987, S. 74.

61 Ebd.

Todesglocken. Diese Lesart unterstützt die These von der Kontamination des gesamten Gedichts wohl am prägnantesten: Selbst der völlig unverdächtige Anfangsvers enthält eine versteckte Todesbotschaft.

Hepps Einschätzung, dass „das fröstelnde Sich-Neigen der Asten [...] ein sehr gemilderter Verfall“⁶² sei, ist nicht leicht von der Hand zu weisen, weil das Sonett mit dem auf den letzten Vers reimenden *blasser Kinder Todesreigen* einen fraglos dramatischeren Schlusspunkt hätte. Man mag dieses Manko mit der noch nicht vollendeten Meisterschaft Trakls argumentieren – oder man widmet sich noch einmal dem letzten Wort des Gedichts und revidiert möglicherweise sein Urteil. Schließlich steckt in *neigen* ein *nein*, und diese absolute Negation beendet das Sonett wohl durchaus würdig.

Die Frage, in welchem Verhältnis die feste Form des Sonetts zu dem darin kommunizierten Inhalt steht, lässt sich nach dieser Analyse noch immer nicht eindeutig beantworten. Sowohl Thauerer als auch Weber haben mit ihren oben zitierten konträren Beurteilungen recht, aber nur zum Teil. Die zahlreich festgestellten Ambivalenzen in „Verfall“ zeigen, dass Trakl ständig mit den Erwartungen des Lesers /der Leserin spielt und ihnen ganz bewusst nicht gerecht wird. Ständig streut er Zweifel und sorgt so dafür, dass sich die Funktion der Sonettform einer letztgültigen Festlegung entzieht.

62 Ebd.

3. Trompeten⁶³

Unter verschnittenen Weiden, wo braune Kinder spielen
 Und Blätter treiben, tönen Trompeten. Ein Kirchhofsschauer.
 Fahnen von Scharlach stürzen durch des Ahorns Trauer,
 Reiter entlang an Roggenfeldern, leeren Mühlen.

Oder Hirten singen nachts und Hirsche treten
 in den Kreis ihrer Feuer, des Hains uralte Trauer,
 Tanzende heben sich von einer schwarzen Mauer;
 Fahnen von Scharlach, Lachen, Wahnsinn, Trompeten.

*eine Kritik des Wahnsinns, der sich selbst übertönt.*⁶⁴

GEORG TRAKL

Ende 1912 widmete die Zeitschrift „Ruf“, die als „wichtigstes Dokument des österreichischen Frühexpressionismus“⁶⁵ gilt, eine Ausgabe dem Thema „Krieg“, für die Trakl sein Gedicht „Trompeten“ zur Verfügung stellte. In einem Brief an Erhard Buschbeck, der für die Veröffentlichung des Gedichts in der Zeitschrift sorgte, schrieb Trakl: „Hoffentlich fällt das Gedicht nicht zu sehr aus dem Rahmen einer kriegerischen Nummer des Rufs. Ich glaube, es wäre gut dafür zu verwenden.“⁶⁶ Nur wenige Tage später brachte Trakl in einem weiteren Brief Korrekturen an der ersten Fassung an und bat Buschbeck: „Vielleicht kannst Du es einrichten, daß das Gedicht auf der letzten Seite des Heftes gedruckt wird, da es mir sehr erwünscht wäre, daß nach der letzten Zeile der geneigte Leser nicht auf die erste Zeile eines kriegerischen Gesanges von Paul Stephan hinübergleitet.“⁶⁷ Offensichtlich teilte Trakl die Kriegsbegeisterung vieler ZeitgenossInnen nicht, was manche InterpretInnen früher fälschlicherweise annahmen.⁶⁸

63 Trakl, *Dichtungen und Briefe*, I, 1987, S. 47.

64 Ebd. S. 495.

65 Weichselbaum, *Georg Trakls Weg in die literarische Moderne*. In: *Georg Trakl und die literarische Moderne*, 2009, S. 225.

66 Trakl, *Dichtungen und Briefe*, I, 1987, S. 493.

67 Ebd. S. 494.

68 Vgl. Weichselbaum, *Georg Trakls Weg in die literarische Moderne*. In: *Georg Trakl und die literarische Moderne*, 2009, S. 229.

Bei der Vorbereitung für „Gedichte“ änderte Trakl *weisse Kinder* zu *schmutzige Kinder* und stellte dem *Kirchhofsschauer* den unbestimmten Artikel voran. Auf den Korrekturfahnen besserte er noch kurzfristig *schmutzige* zu *braune* aus, bevor das Gedicht in der vorliegenden Fassung in Trakls erstem Gedichtband veröffentlicht wurde.⁶⁹

Obwohl „Trompeten“ eines der kürzeren Gedichte Trakls ist, enthält es zahlreiche formale Auffälligkeiten. Die Analyse setzt sich vorwiegend mit syntaktischen Mehrdeutigkeiten auseinander, die den/die LeserIn mehrmals im Gedicht in unterschiedliche Richtungen abzweigen lassen und ihn/sie zunehmend verunsichern. Außerdem beschäftigt sich die Untersuchung mit der gezielten Verwendung von homonymen und polysemen Wörtern, die für zusätzliche Irritationen sorgen. Metrik und Lautgestalt übernehmen wie so oft bei Trakl auch in diesem Gedicht wichtige Funktionen, fließen aber aufgrund der Fülle von formalen Besonderheiten nur partiell in die Analyse ein.

3.1 Überblick

Die Zitate aus der Einleitung belegen klar, dass Trakl sich kritisch mit dem drohenden Krieg beschäftigte. Da der Entstehungszeitpunkt von „Trompeten“ vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs liegt und Trakl selbst noch nicht in kriegerische Auseinandersetzungen eingebunden war, finden sich hier keine direkten Verweise auf Schlachtfeldszenen wie im späteren „Grodek“. In *Trompeten* setzt sich Trakl auch weniger mit dem Krieg selbst, sondern vielmehr mit der Begeisterung für diesen auseinander.⁷⁰ Dennoch ist es erstaunlich, dass sich im gesamten Gedicht kein explizites Kriegsvokabular findet. In der frühesten überlieferten Niederschrift steht der Satz *Marschtakt stürzt durch Staub und Stahlschauer*⁷¹, den Trakl bereits in der darauffolgenden Fassung verworfen hat. Wenn man über Trakls Biographie und die Entstehung des Gedichts nicht Bescheid weiß, ist es durchaus denkbar, dass man die Kriegs-Thematik bei der ersten Lektüre gar nicht wahrnimmt.

⁶⁹ Trakl, *Sämtliche Werke und Briefwechsel*, II, 1995, S. 191.

⁷⁰ Siehe Doppler, *Die Lyrik Georg Trakls*, 2001, S. 75.

⁷¹ Trakl, *Sämtliche Werke und Briefwechsel*, II, 1995, S. 190.

Johann Holzners Aufsatz „Lyrik im Umfeld von Trakls ›Grodek‹“⁷² zeigt die unreflektierte Kriegsbegeisterung einiger Dichter-ZeitgenossInnen Trakls, die dessen Weitsicht, welche sich im vorliegenden Gedicht offenbart, noch einmal höher einschätzen lässt.

„Trompeten“ besteht aus zwei Strophen, was keiner Erwähnung wert wäre, wenn es sich dabei nicht um das einzige zweistrophige Gedicht des gesamten Gedichtbands handelte. Mit „Die Nacht“ hat Trakl nur noch ein weiteres zweistrophiges Gedicht zur Veröffentlichung bestimmt; viele seiner Gedichte sind in drei oder vier Strophen gegliedert, manche haben keine strophischen Grenzen. Diese Tatsache weist darauf hin, dass die Zweigliederung des Gedichts für die Interpretation von großer Bedeutung ist.

Die vier Verse jeder Strophe, die allesamt weibliche Endungen haben, sind durch das Reimschema *abba* bzw. *cbbc* miteinander verknüpft. Die Hälfte der Verse enden auf *-auer*, wobei *Trauer* sowohl Vers 3 als auch Vers 6 abschließt. Eine weitere Doppelung findet sich in den Versen 3 und 8, die beide mit *Fahnen von Scharlach* beginnen. Das Wort *Trompeten* bildet nicht nur den Titel des Gedichts, sondern schließt auch dessen ersten und letzten Satz ab und ist damit neben der unscheinbaren Präposition *von* das einzige Wort, das im Text dreimal vorkommt. Es fällt auf, dass sich die lexikalischen Konkordanzanzen ausnahmslos auf beide Strophen aufteilen und somit einen Vergleich der Wörter in ihrer jeweiligen Funktion provozieren.

Die Länge der acht Verse von „Trompeten“ reicht von 12 bis zu 15 Silben. Die Verse 1-7 weisen jeweils sechs Hebungen auf, wobei man darüber diskutieren könnte, ob im 6. Vers die Silben 9, 10 und 11 alle betont werden müssen. Sofern dies der Fall ist, hat der 8. Vers mit seinen nur fünf Hebungen ein Alleinstellungsmerkmal, das das Gleichmaß des Gedichts stört.

Da die Hebungen innerhalb der Verse unregelmäßig verteilt sind, lässt sich kein klares Metrum feststellen, man kann allerdings doch bestimmte Muster erkennen, sodass es falsch wäre, von einer freien Versfüllung zu sprechen. Der 1. Vers beginnt beispielsweise mit drei Daktylen, die von drei Trochäen abgelöst werden, und die Verse 3, 4 und 7 sind mit fünf Trochäen, die auf einen Daktylus folgen, metrisch ident. Der 5.

72 Holzner, *Lyrik im Umfeld von Trakls ›Grodek‹*. In: *Georg Trakl und die literarische Moderne*, 2009, S. 235-248.

Vers ist mit seinen sechs Trochäen der einzige mit einheitlichem Versmaß.

„Trompeten“ ist als Paradebeispiel der kurzen Übergangsphase zwischen dem festen Metrum der Frühphase und den freien Rhythmen des „Sebastian im Traum“ ein außerordentlich wichtiges Gedicht in Trakls Schaffen.

Die Alternationsverse, die immer länger geworden waren, boten auch, als sie schließlich die Länge von sechs Hebungen erreicht hatten, der Variation schon soviel Raum, daß es nur noch eines kleinen Schrittes bedurfte, um in *Trompeten* den Wechsel zwischen ein- und zweisilbiger Senkung nicht nur als Ausnahme zu dulden, sondern ihn zum Prinzip zu erheben. Indem Trakl dann noch in der zweiten Strophe die Gleichheit der Verslänge aufhob und schwere Zäsuren einführte, brauchte er, um zu der Form der freirhythmischen Langzeilen zu kommen, nur noch den Reim aufzugeben.⁷³

Das gesamte Gedicht steht im Indikativ der dritten Person im Präsens und enthält keinen der für Trakl so typischen Konditionalsätze, was eine absolute Bestimmtheit des vermittelten Inhalts suggeriert. Umso irritierender wirken die zahlreichen Ambiguitäten auf syntaktischer Ebene, welche die durch den Modus vorgetäuschte Sicherheit untergraben.

In „Trompeten“ kommen außerdem weder adverbial gebrauchte Adjektive noch Vergleiche jeglicher Art vor. Die diesbezügliche Nüchternheit wird durch die Offenheit der Wortbedeutungen kompensiert. Selbst wenn der/die InterpretIn sich auf eine Bedeutung festlegt, klingen die übrigen quasi als Vergleich mit an.

3.2 Erste Strophe

Das Gedicht beginnt mit einem lokalen Adverbial, das von zwei Lokalsätzen ergänzt wird. Trotz dieser Präzisierung bleibt für den/die LeserIn der Ort des Geschehens unklar, was Rosmarie Zeller „Desorientierung des Örtlichen“⁷⁴ nennt. Das Geschehen selbst ist ebenso schwer zu bestimmen. Im knappen Hauptsatz wird der Titel des Gedichts aufgegriffen, die Funktion des *Tönens* erschließt sich hier aber noch nicht. Das Wort lässt weniger an Musik, sondern eher an ein Signal denken; Alwin Binder spricht von „Zeichen, die nicht auf sich selbst aufmerksam machen, sondern auf etwas anderes verweisen, das sie bedeutungsvoll ankündigen.“⁷⁵

Für sich betrachtet bezeichnet das Verschneiden eines Baumes oder Strauches keinen

73 Wetzlar, *Klang und Bild in den Dichtungen Georg Trakls*, 1968, S. 63.

74 Zeller, *Destruktion und Konstruktion in Trakls Gedicht „Trompeten“*, 1979, S. 145.

75 Binder, *LiteraturLesen*, 2003, S. 118.

ungewöhnlichen Vorgang. Im Gedicht thematisiert Trakl jedoch mehrfach das ambivalente Verhältnis zwischen Mensch und Natur, die an zwei Stellen explizit anthropomorphisiert wird. Vor diesem Hintergrund kann man *verschnitten* auch als *kastriert* lesen.

Im Zuge der Vorbereitung des Bands „Gedichte“ änderte Trakl *weisse* in *braune Kinder*, nachdem er kurz auch *schmutzige* in Erwägung gezogen hatte. Der Vorzug des Unbestimmten der letztgültigen Fassung gegenüber dem recht eindeutigen Epitheton aus dem Zwischenschritt ist typisch für Trakl. Eckhard Philipps Auffassung, „Offenheit der Wortbedeutung ist ein konstituierendes Merkmal der Dichtung Trakls“⁷⁶, gründet wohl nicht zuletzt auf der Tatsache, dass Trakl vornehmlich Wörter mit möglichst großem Interpretationsspielraum wählte. Die *treibenden Blätter* lassen den/die LeserIn an den Herbst denken, was rückwirkend auch die Deutung der *braunen Kinder* beeinflusst. So spielt Trakl darauf an, dass sich die Kinder bereits im Herbst ihres Lebens befinden.⁷⁷

Im Metrum des ersten Verses findet die geraffte Zeit ebenfalls ihren Ausdruck: Nach drei Daktylen zu Beginn wird das Sprechtempo durch drei Trochäen merklich erhöht.

Die schon erwähnten Schwierigkeiten der Verortung eines nicht ganz fassbaren Geschehens beschreibt Werner Abraham so: „Die Asyndesen im ersten Vers haben den Charakter des reinen Aneinanderreihens von Details zum Bildkomplex ohne irgendwelche logische oder temporale Implikationen.“⁷⁸ Obwohl sich keine zwingenden Verknüpfungen ergeben, fügen sich die vier Bilder des ersten Satzes zu einer bedrohlichen Stimmung.

Die darauffolgende Ellipse stellt den/die LeserIn abermals vor Deutungsprobleme. Handelt es sich beim *Kirchhofsschauer* um ein Gefühl von Angst und Entsetzen, das jemanden dort beschleicht? Und sollte das der Fall sein, bleibt immer noch unklar, wer diese Erfahrung macht – ein im Gedicht einzig an dieser Stelle auftauchendes Ich, oder eine unbestimmte Person. Oder ist der *Kirchhofsschauer* als Sehender, im Sinne eines Propheten, zu verstehen, dessen Visionen sich qua Alliteration auf die Zukunft der *Kinder* beziehen? Die offenen Fragen nach der Bedeutung sorgen dafür, dass die Unsicherheit, die der erste Satz verursacht hat, durch den zweiten noch verstärkt wird.

Auch der nächste Vers entzieht sich einer eindeutigen Interpretation. Binder bezeichnet ihn als „schwer verständlich“, weil seine Bilder „aus keinem allgemeinen

76 Philipp, *Die Funktion des Wortes in den Gedichten Georg Trakls*, 1971, S. 17.

77 Siehe auch Binder, *LiteraturLesen*, 2003, S. 119.

78 Abraham, *Trakls „Trompeten“ – Spiel mit Syndesen und Asyndesen*, 1979, S. 135.

Erfahrungsbereich abrufbar sind.⁷⁹ Abraham legt sich bei der Deutung der *Fahnen von Scharlach* fest. Für ihn sind sie „nicht Bild- und Farberfahrungen des Dichters am Ahornbaum, sondern konkret die flatternden Kavalleriewimpel, die unter den Ahornbäumen hindurchstürzen (hindurchbrechen).“⁸⁰ So bestätigen sie auch den Signalcharakter der *Trompeten* aus dem vorherigen Vers; nach mehreren unzusammenhängend wirkenden Elementen beginnt sich jetzt ein kriegerisches Bild herauszukristallisieren.

Diese Lesart ist zwar legitim, aber nicht die einzig gültige. Indem Abraham andere Interpretationszugänge ausschließt, verkennt er, dass Trakl in jedem einzelnen Vers die Negation der Eindeutigkeit forciert. Mit den *Fahnen* können schließlich auch die Blätter des Ahorns gemeint sein, die dieser *durch* – im Sinne von wegen – seine *Trauer* verliert. Ein weiteres Indiz für die Plausibilität dieser Deutung liefert Binder, der darauf hinweist, dass der Rot-Ahorn auch als Scharlach-Ahorn bezeichnet wird.⁸¹

Was aufgrund zahlreicher Asyndesen auf syntaktischer Ebene unzusammenhängend wirkt, verknüpft Trakl durch lautliche Mittel. Die Assonanz in *a* setzt die *Fahnen von Scharlach* mit dem *Ahorn* in Relation, dessen *Trauer* durch den Reim mit dem *Kirchhofsschauer* verbunden wird und so dessen negative Konnotationen verstärkt.

Die *sch*-Laute stellen ein dichtes Beziehungsgeflecht innerhalb der ersten drei Verse her. Das Verschneiden – und somit auch das darin mitschwingende Kastrieren – der Weiden droht über das alliterierende *spielen* auch den Kindern, wodurch sich auch eines der wenigen positiv besetzten Wörter des Gedichts als problematisch erweist. Die schon mit der Alliteration *Kinder* – *Kirchhof* und der Assonanz *braune* – *Schauer* hergestellte Verknüpfung festigt der Gleichklang *spielen* – *Schauer*. Dass *Kirchhof* auch eine veraltete Bezeichnung für Friedhof ist, macht den Gedanken des nahenden Todes der Kinder noch plausibler. Unterstützt wird diese These durch die (formal auch über den *sch*-Laut hergestellte) Verbindung zu *Scharlach*. Schließlich handelt es sich dabei nicht nur um eine Farbbezeichnung, sondern auch um eine Kinderkrankheit, die zur Entstehungszeit des Gedichts tödliche Folgen haben konnte. Obwohl Trakl explizit sehr wenig über die Kinder sagt, scheint allein durch die gezielte Verwendung formaler Mittel deren Zukunft besiegelt. An der Textoberfläche erwähnt Trakl den Krieg nicht einmal, in dessen Tiefenstruktur zeichnet er aber ein Untergangsszenario.

Je mehr unheilvolle Beziehungen man erkennt, desto bedrohlicher wirken auch die

79 Binder, *LiteraturLesen*, 2003, S. 120.

80 Abraham, *Trakls „Trompeten“ – Spiel mit Syndesen und Asyndesen*, 1979, S. 141.

81 Binder, *LiteraturLesen*, 2003, S. 120.

Trompeten. Da sie sowohl mit *treiben* als auch mit *Trauer* alliterieren, kündigen diese wohl etwas Negatives an, ein Eindruck, den der unmittelbar auf ihren Einsatz folgende *Kirchhofsschauer* bekräftigt. Zurecht fühlen sich mehrere Interpreten an die Posaunen des Jüngsten Gerichts erinnert.⁸² Intensiviert wird das *Tönen* durch ein zusätzliches Blasinstrument – das in den *Ahorn* eingeschriebene *Horn*. Der *Ahorn* erfüllt im Gedicht aber noch eine weitere Funktion: Dessen Personifikation lässt das Verschneiden der *Weiden* rückwirkend als grausamen Akt erscheinen, als Verbrechen des Menschen an der Natur. Dazu Binder:

„Des Ahorns Trauer“ könnte anzeigen, dass der ‚Ahorn‘ stellvertretend für an ihrer Entfaltung gehinderte Trauer-, ‚Weiden‘ deren Trauer ausdrückt und stellvertretend für die unempfindlichen Menschen gegen die Kastrierung der Natur protestiert. Er wäre sozusagen der Anwalt der vergewaltigten Natur.⁸³

Die Vieldeutigkeit des Gedichts setzt sich im 4. Vers fort, indem Trakl auf syntaktischer Ebene für Verwirrung sorgt. Es bleibt unklar, ob es sich wie im Vers 2 um einen elliptischen Satz handelt, oder ob *stürzen* zeugmatisch auf die *Reiter* zu beziehen ist. Das Wort *leeren* kann als Adjektiv zu den *Mühlen* gelesen werden, aber auch als Prädikat. Im ersten Entwurf des Gedichts ist die Formulierung *entlang an leeren Mühlen*⁸⁴ eindeutig, was aber nicht heißt, dass in der endgültigen Version nur die Interpretation als Adjektiv gültig ist. Trakl hat sich nicht ohne Grund für eine ambige Syntax entschieden. Dazu Zeller: „Die Tendenz des Gedichts zu größerer Destruktion scheint mir aus dem Vergleich der Fassungen klar hervorzugehen.“⁸⁵

Deutet man die *Reiter* als Synekdoche des Militärs, drückt sich das Scheitern des Kriegs im *Stürzen* aus, wenn dieses auch durch die mögliche zeugmatische Beziehung stark verschleiert wird. Versteht man *leeren* als Prädikat, werden die *Reiter* zu Räubern, die die Getreidevorräte plündern. Welchen Zugang man auch wählt, das Subjekt bleibt negativ konnotiert.

Die *leeren Mühlen* bekommen durch den zeitlichen Rahmen des Gedichts zusätzliche Brisanz. Im Herbst müssten die Felder bereits geerntet und die *Mühlen* dementsprechend voll sein. So sind sie jedoch ihrer Funktion beraubt und das Sinnbild einer drohenden Krise.

82 Siehe Zeller, *Destruktion und Konstruktion in Trakls Gedicht „Trompeten“*, 1979, S. 146 und Malkowski, *Das geheime Fest*. In: *1000 Gedichte und ihre Interpretationen. Sechster Band*, 1994, S. 370.

83 Binder, *LiteraturLesen*. 2003, S. 120.

84 Trakl, *Sämtliche Werke und Briefwechsel*, II, 1995, S. 190.

85 Zeller, *Destruktion und Konstruktion in Trakls Gedicht „Trompeten“*, 1979, S. 146.

3.2 Zweite Strophe

Die zweite Strophe beginnt mit einer unscheinbaren Konjunktion, die in den Aufsätzen zu „Trompeten“ aber so umfassend diskutiert wurde wie kein anderes Wort des Gedichts. *Oder* scheint eine Alternative zu dem zuvor Beschriebenen zu bieten. Versteht man die Konjunktion in ihrer im alltäglichen Sprachgebrauch üblichen Bedeutung, kann nur eine der beiden Strophen Gültigkeit besitzen. Für welche Strophe dies gilt, bleibt jedoch unentschieden. Diese Irritation wurde von Trakl mit Sicherheit bewusst gestiftet, das *Oder* kann aber auch anders gelesen werden. Im Duden findet man dazu Folgendes:

Die **alternative** (zur Wahl stellende) **Verknüpfung** eröffnet ein Feld gleichberechtigter Möglichkeiten. Alternativen, die mit *oder* codiert sind, können entweder nebeneinander gelten (inklusive Lesart) oder sich gegenseitig ausschließen (exklusive Lesart).⁸⁶

Hier wird ersichtlich, dass die Funktion von *Oder* offen bleibt. Die Konjunktion eignet sich daher für Trakls Intention, Gedichte in verschiedene Richtungen zu lenken und kommt nicht zufällig öfters am Beginn einer Strophe vor.⁸⁷

Die Alternative, welche die zweite Strophe zu bieten scheint, steht in augenscheinlichem Gegensatz zum Schreckensszenario der ersten Strophe. Formal wird der Unterschied durch das Metrum im 5. Vers umgesetzt, das als einziges im gesamten Gedicht völlig regelmäßig ist.

Den *Reitern* aus dem Schlussvers der ersten Strophe werden gleich zu Beginn die *Hirten* gegenübergestellt. Obwohl beide in einem sehr engen Verhältnis zu Tieren stehen, unterscheidet sich die Art der Beziehung grundlegend. Ein Reitpferd wird gefügig gemacht und ist ein „potenzielles Kriegsinstrument“⁸⁸, der Hirte hingegen nimmt eine Schutzfunktion gegenüber seiner Herde ein. Binder formuliert treffend: „Auch der Hirte ist kein bloßer Tierliebhaber, auch er ‚benutzt‘ die Tiere, aber er verhält sich ihnen gegenüber so, dass Jesus sich in einem Gleichnis als der ‚gute Hirte‘ bezeichnen konnte (Jh 10, 11).“⁸⁹

Das *Singen* ist zudem die ursprünglichste Form der Musik und kontrastiert stark mit den Trompetenstößen aus der ersten Strophe. Während man mit Trompeten zum Angriff bläst, hat das Singen im 5. Vers eine gänzlich andere Funktion, was auch auf formaler

86 *Der Duden in zwölf Bänden. Band 4: Grammatik*, 2009, S. 1077.

87 Die Gedichttitel, alphabetisch geordnet: „Abendland“, „Gericht“, „Nächtliche Klage“, „Sebastian im Traum“ (Hier beginnen drei Strophen mit *Oder!*).

88 Binder, *LiteraturLesen*. 2003, S. 120.

89 Ebd.

Ebene ersichtlich wird – die Vokale in *Hirten* und *singen* hellen die bedrohliche Nacht auf. Das Bild der guten Hirten wird noch auf zusätzliche Weise verklärt: Über die Assonanzen *Kinder spielen* und *Hirten singen* werden die Attribute der Unschuld von Ersteren auf Letztere übertragen.

Indem sich die *Hirsche* in den Schutz der *Hirten* begeben – die Alliteration intensiviert diese Bindung – entsteht der Eindruck eines „paradiesischen Urzustand[s]“⁹⁰. Das gestörte Verhältnis zwischen Mensch und Natur, auf das Trakl in der ersten Strophe mehrfach angespielt hat, wird hier nicht bloß normalisiert, sondern durch die Schilderung einer Idylle überhöht. Dass Trakls Wahl für die „Stellvertreter“ der gesamten Natur auf die Hirsche fällt, trägt zur Intensivierung bei, sind diese doch beliebte Jagdobjekte, die den Menschen meiden müssten. Die *Hirsche* sind mit den *Kindern* nicht nur durch Assonanzen, sondern auch über die gleiche Position in der jeweiligen Strophe miteinander verbunden, was ihre Schutzbedürftigkeit bestätigt; das gilt im Übrigen auch vice versa.

Die Eintracht zwischen Mensch und Natur währt aber nicht lange. Trakl irritiert mit der Wendung *des Hains uralte Trauer*, die dem/der LeserIn eine klare Bezugssetzung verwehrt. Handelt es sich dabei um eine Referenzidentität mit dem *Kreis ihrer Feuer*, oder um einen elliptischen Satz wie den *Kirchhofsschauer*, mit dem sie sowohl die Strophenposition als auch den Reim teilt? Sowohl bei *des Ahorns Trauer* als auch hier liegt eine „Pseudodetermination“⁹¹ vor; dem/der LeserIn wird durch den bestimmten Artikel suggeriert, mit etwas schon Bekanntem konfrontiert zu sein. Durch das poetische Wort *Hain*, das Alfred Doppler einen „biblische[n] Erscheinungsort Gottes“⁹² nennt, wird die Idylle des vorherigen Verses zwar sprachlich fortgesetzt, die Gleichsetzung mit *des Ahorns Trauer* (die als Synekdoche gelesen werden kann) bedeutet aber quasi einen Rückfall in die Endzeitstimmung der ersten Strophe. Die Trauer, von Rainer Malkowski als „nicht zu stillende Wunde der Existenz“⁹³ bezeichnet, wird durch das Epitheton *uralte* sogar noch merklich gesteigert und metrisch ebenfalls hervorgehoben. Während sich im restlichen Gedicht vor und nach jeder Hebung eine Senkung befindet, werden die 9., 10. und 11. Silbe des 6. Verses betont. Ob man hier drei aufeinanderfolgende Hebungen konstatiert, oder Heinz Wetzels folgt und die 10.

90 Zeller, *Destruktion und Konstruktion in Trakls Gedicht „Trompeten“*, 1979, S. 146.

91 Ebd. S. 147.

92 Doppler, *Die Lyrik Georg Trakls*, 2001, S. 86.

93 Malkowski, *Das geheime Fest*. In: *1000 Gedichte und ihre Interpretationen. Sechster Band*, 1994, S. 368.

Silbe als einzige betonte Senkung des Gedichts bezeichnet⁹⁴, spielt innerhalb des Verses insofern keine Rolle, als beide Zugänge einen einmaligen Sonderfall ausweisen.⁹⁵

Obwohl die Verse 6 und 7 nur durch einen Beistrich getrennt sind, fällt es schwer, eine logische Verknüpfung zwischen ihnen herzustellen. Wie so viele andere kann auch dieser Satz nicht widerspruchsfrei aufgelöst werden, was unter anderem daran liegt, dass *sich heben* in Kombination mit der Präposition *von* streng genommen grammatikalisch inkorrekt ist. In einer möglichen Deutung heben sich die *Tanzenden* gegenseitig von der *Mauer*. Man könnte den Satz aber auch so verstehen, dass sich die Menschen wie Silhouetten von der Mauer abheben, wobei offen bleibt, ob sie sich auf oder vor dieser befinden. Andrew Jászi und Winfried Kudszus sprechen hier von einer „Ambiguität, die sich nur gewaltsam in einer in sich kohärenten Struktur zusammenfassen lässt.“⁹⁶ Im Gegensatz zum vom Feuer erleuchteten Kreis aus dem vorherigen Vers, in dem die Hirten und die Hirsche zusammen kommen, scheint die *schwarze Mauer* als Trennlinie zu fungieren. Wenn die Trompeten zum Angriff blasen, könnte man den Tanz (zu dieser „Musik“) als Kriegsbegeisterung interpretieren. Stellt man sich die Menschen auf der Mauer vor, die zwei Welten voneinander trennt, liegt es nahe, dabei auch an einen Totentanz zu denken, was durch den Reim *Trauer – Mauer* bekräftigt wird. Von der nur zwei Verse zuvor geschilderten Idylle ist jedenfalls nichts mehr zu spüren.

Der abschließende Vers ist syntaktisch so stark reduziert, dass sich für den Interpreten /die Interpretin ein äußerst großer Deutungsspielraum auftut. Binders Vorschlag, den Vers (auch) als Apposition zu den Tanzenden zu lesen⁹⁷, ist nicht unbedingt naheliegend, aber die klangliche Übereinstimmung zwischen *Tanzende*, *Fahnen* und *Wahnsinn* stellt tatsächlich einen unüberhörbaren Bezug zwischen den Substantiven her. Aufgrund der Abwesenheit eines Prädikats kann der Vers auch als Aufzählung mehrerer Fahnen verstanden werden, oder als Aneinanderreihung von vier Ellipsen.

Im Schlussvers fallen die Klangkorrespondenzen, welche sich durch das gesamte Gedicht ziehen, ganz besonders auf. So sind die ersten vier Substantive durch Assonanzen in *a*, die schon im vorletzten Vers auftreten, miteinander verbunden. Das fortwährende Klagen durch den Laut *au*, der die letzte betonte Silbe der Hälfte aller

94 Wetzels, *Klang und Bild in den Dichtungen Georg Trakls*, 1968, S. 62.

95 Wie schon eingangs erwähnt, hängt davon allerdings ab, ob der 8. Vers der einzige mit fünf Hebungen ist.

96 Jászi, Kudszus, *Begriffene Literatur und Literatur als Prozeß: Trakls „Trompeten“*, 1979, S. 131-132.

97 Binder, *LiteraturLesen*. 2003, S. 123.

Verse bildet, wird mit dem gedoppelten *ach* in *Scharlach* und *Lachen* verstärkt. Das zweifache, unmittelbar aufeinander folgende *lach*, das aus denselben Wörtern ebenfalls isoliert werden kann, klingt wie ein fiebriges Lachen, das schließlich in den *Wahnsinn* mündet. Am Ende des Gedichts ist den *Trompeten*, deren Funktion in der ersten Strophe noch diskussionswürdig war, kaum etwas Positives mehr abzugewinnen. Trakl selbst schreibt in dem Zusammenhang in einem Brief an Buschbeck von einer „Kritik des Wahnsinns, der sich selbst übertönt.“⁹⁸

Nachdem sich die zweite Strophe als Gegenentwurf zur bedrückenden ersten Strophe gebärdete (und dieses Versprechen zu Beginn auch einzulösen schien), endet diese ebenso desaströs. Das Wiederaufgreifen von Wörtern aus der ersten Strophe, das Zeller als „Geschlossenheit und Reflexivität des Gedichts“⁹⁹ beschreibt, zeigt, dass hier nur eine Pseudoalternative angeboten wird, die keinen substantiell anderen Ausgang ermöglicht. Die Wiederholungen finden aber nicht nur auf lexikalischer Ebene statt, wie ein Blick auf die Versschlüsse zeigt. In beiden Strophen steht dort im Anfangsvers ein Verb und in den weiteren Versen jeweils ein Substantiv. Auch der Numerus ist in beiden Strophen nach dem gleichen Schema, in dem zwei Wörter im Plural zwei im Singular umarmen, verteilt. Die Parallelen manifestieren sich also formal in mehrfacher Weise. Der Vergleich der Versschlüsse lässt den heilen ersten Vers der zweiten Strophe letztlich auch in einem negativen Licht erscheinen: Im Satzgefüge ist das Wort *treten* zwar im Sinne einer Fortbewegung zu verstehen, stellt man es aber isoliert dem Wort *spielen* gegenüber, beschreibt es eine gewaltsame Handlung. Die Tatsache, dass *treten* in (die kriegerischen) *Trompeten* eingeschrieben ist, betont diese zweite Bedeutung des Wortes zusätzlich.

Obwohl die negativen Bilder in „Trompeten“ dominieren – das Positive am Beginn der zweiten Strophe hat schließlich keinen Bestand –, nimmt Malkowski im Gedicht „auch ein Moment der Festlichkeit“¹⁰⁰ wahr. Tatsächlich bringt man Wörter wie *Trompeten*, *Fahnen*, *singen* und *Tanzende* unschwer mit Feierlichkeiten in Verbindung. Der Zusammenhang, in dem diese stehen, verbietet allerdings eine Idealisierung. Selbst wenn man die Interpretation des 7. Verses als Totentanz für überzogen hält, bleibt diese Passage äußerst problematisch, wirkt doch die Ausgelassenheit in Anbetracht der

98 Trakl, *Dichtungen und Briefe*, I, 1987, S. 495.

99 Zeller, *Destruktion und Konstruktion in Trakls Gedicht „Trompeten“*, 1979, S. 147.

100 Malkowski, *Das geheime Fest*. In: *1000 Gedichte und ihre Interpretationen. Sechster Band*, 1994, S. 370.

drohenden Ereignisse sehr verstörend. Die dem Kontext geschuldete Bedeutungsveränderung einzelner Wörter zeigt sich besonders deutlich beim Schlussvers: Das – isoliert – positiv besetzte *Lachen* erfährt durch die unmittelbare Nachbarschaft von *Scharlach* und *Wahnsinn* geradezu eine Bedeutungsumkehr. Einen ähnlichen Effekt erzielt Trakl auf ungleich subtilere Weise im 6. Vers; im Personalpronomen ist der *Wahnsinn*, in dem das Gedicht gipfelt, im klangähnlichen *irrer* bereits vorweggenommen.

4. Verklärung¹⁰¹

Wenn es Abend wird,
Verläßt dich leise ein blaues Antlitz.
Ein kleiner Vogel singt im Tamarindenbaum.

Ein sanfter Mönch
Faltet die erstorbenen Hände.
Ein weißer Engel sucht Marien heim.

Ein nächtiger Kranz
Von Veilchen, Korn und purpurnen Trauben
Ist das Jahr des Schauenden.

Zu deinen Füßen
Öffnen sich die Gräber der Toten,
Wenn du die Stirne in die silbernen Hände legst.

Stille wohnt
An deinem Mund der herbstliche Mond,
Trunken von Mohnsaft dunkler Gesang;

Blaue Blume,
Die leise tönt in vergilbtem Gestein.

soviel Farben weil Vision.

Sichtbarwerden, Ereignischarakter dieser Dichtung¹⁰²

PAUL CELAN

¹⁰¹ Trakl, *Dichtungen und Briefe*, I, 1987, S. 120.

¹⁰² Paul Celan zitiert nach Böschstein, *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*, 2006, S. 290.

Die Entstehung des Gedichts lässt sich auf die Zeit von September bis Dezember 1913 eingrenzen. Für diese Datierung spricht der Umstand, dass Trakl alle sechs weiteren Gedichte, in denen das Motiv der *blauen Blume* vorkommt¹⁰³, in diesem Zeitraum verfasste.¹⁰⁴ Den ersten handschriftlichen Entwurf änderte Trakl grundlegend, wobei etliche Verse einer Kürzung zum Opfer fielen. Erst in der dritten Textstufe bekam das Gedicht den Titel „Verklärung“. Nach der Streichung eines weiteren Verses und zusätzlichen Minimalkorrekturen wurde es als achtens von 15 Gedichten des Teilzyklus „Siebengesang des Todes“ in „Sebastian im Traum“ veröffentlicht.

Für ein adäquates Verständnis des Gedichts muss der Fokus der Analyse, der bislang in erster Linie auf formalen Kriterien lag, erweitert werden. Trakl verwebt Bibelstellen mit dionysischem Rausch und aus der Romantik entlehnten Sehnsuchtsmotiven und öffnet damit einen großen Interpretationsspielraum. Dass „Verklärung“ in einen Teilzyklus eingebunden ist, in dem einzelne Bilder mehrmals aufgegriffen werden, diese allerdings nie vollkommen bedeutungsgleich sind, erschwert die Untersuchung erheblich. Wie die vorangegangenen Interpretationen zeigten, kann das Ziel der Auseinandersetzung mit dem Gedicht nicht dessen vollständige Auflösung sein. Die Betrachtung mehrerer formaler und motivischer Aspekte soll aber die für die Wirkung von „Verklärung“ essenziellen Irritationen auf unterschiedlichen Ebenen aufzeigen und das Verständnis des Gedichts vertiefen.

4.1 Überblick

„Verklärung“ ist in fünf dreizeilige und eine zweizeilige Schlussstrophe gegliedert. Verkürzte Strophen am Ende des Gedichts kommen bei Trakl häufiger vor¹⁰⁵ – in „Siebengesang des Todes“ finden wir solche in vier von 15 Gedichten.¹⁰⁶ Das Prinzip der Reduktion spielt, was mehrere Beobachtungen zeigen, gerade für „Verklärung“ eine wichtige Rolle. Wie eingangs erwähnt nimmt die Gedichtlänge von Fassung zu Fassung sukzessive ab. Üblicherweise ersetzt Trakl bei der Bearbeitung eines Gedichts

103 Die Gedichttitel, alphabetisch geordnet: „Am Abend I“, „An einen Frühverstorbenen“, „An Novalis“, „Gericht“, „Ruh und Schweigen“, „Sommer. In Sonnenblumengelb...“.

104 Siehe auch Zwerschina, *Die Chronologie der Dichtungen Georg Trakls*, 1990, S. 111.

105 Siehe Wetzel, *Klang und Bild in den Dichtungen Georg Trakls*, 1968, S. 94.

106 Die weiteren drei: „An die Verstummen“, „An einen Frühverstorbenen“, „Der Wanderer“.

verworfenen Wendungen durch neue, in diesem Fall finden sich jedoch alle Bilder der finalen Version bereits in der ersten Fassung. Trakl scheint so lange zu kürzen, bis nur mehr die Essenz des Gedichts übrig bleibt.

Besonders interessant hinsichtlich einer Verknappung sind die sechs Anfangsverse: Innerhalb der Strophen lässt sich eine Gegenbewegung feststellen, weisen doch die weiteren Verse ausnahmslos mehr Wörter, Silben und Hebungen auf. Ein Vergleich der Anfangsverse untereinander bestätigt aber wieder die Tendenz zur Reduktion. In diesen ist die Zahl der Wörter folgendermaßen verteilt: 4 – 3 – 3 – 3 – 2 – 2.

Ähnlich verhält es sich bei Zahl der Sätze pro Strophe, die ebenfalls kontinuierlich abnimmt. Bestehen sowohl die erste als auch die zweite Strophe noch aus zwei Sätzen, werden die nächsten drei aus jeweils nur einem Satz gebildet. Die Schlussstrophe ist überhaupt elliptisch, da das Prädikat in einem Relativsatz steht.

Trakls Abkehr von der klassischen Gedichtform zeichnete sich schon bei „Trompeten“ ab. Er verzichtete bereits auf ein festes Metrum, verteilte die Hebungen aber noch regelmäßig auf die einzelnen Verse und verwendete den Endreim. In „Verklärung“ – beispielhaft für einen Großteil der Gedichte von „Sebastian im Traum“ – finden sich weder Endreime noch ein durchgängiges Metrum, und die Verteilung der betonten Silben scheint auf den ersten Blick auch keiner Systematik zu folgen. Die fehlende Regelmäßigkeit sollte allerdings nicht als Absage Trakls an die rhythmische Gestaltung des Gedichts missinterpretiert werden. Wie noch zu zeigen sein wird, erzeugt er nämlich durch die Konfrontation von steigenden und fallenden Bewegungen große Spannungen. Wetzel stellt fest, dass dazu „die in den freien Rhythmen anderer Dichter beliebten syntaktischen Umstellungen bei Trakl kaum begegnen.“¹⁰⁷ Das ist umso erstaunlicher, als Trakls Spiel mit dem Satzbau in beiden bereits analysierten Gedichten eine entscheidende Rolle einnahm. Der Verzicht auf einige für Lyrik typische formale Mittel lässt bei vielen Gedichten des „Sebastian im Traum“ die Grenze zur Prosa verschwimmen. „Verwandlung des Bösen“, „Winternacht“ und „Traum und Umnachtung“ sind überhaupt nicht mehr in Verse gegliedert und müssen daher als Prosagedichte bezeichnet werden. „Traum und Umnachtung“ bildet den Abschluss des Bands und hat zudem den Status eines eigenen Teilzyklus, was die wachsende Bedeutung der prosanahen Form für Trakl unterstreicht.

„Verklärung“ erweist sich in diesem Zusammenhang als besonders interessantes

107 Ebd. S. 82.

Beispiel. In den ersten vier Strophen fehlen zwar Kohäsions- und Kohärenzmittel, was durch die ständig wiederkehrende Anapher *ein* noch offensichtlicher wird, unter metrischem Gesichtspunkt können diese Verse aber wie Prosa gelesen werden. Dass die Verse 3 und 6 jambisch organisiert sind, fällt nämlich auch nicht sofort auf.

Achtet man bei der fünften und sechsten Strophe lediglich auf die Hebungen und Senkungen, kann man keinen markanten Unterschied zu den vorherigen Strophen feststellen. Die Verse 14, 15 und 17 werden aber durch Zäsuren in zwei Hälften geteilt, wodurch ein rhythmischer Sog entsteht. Dem/Der LeserIn drängt sich eine Umstrukturierung der letzten beiden Strophen in acht Verse mit je zwei betonten Silben auf:

Stille wohnt

An deinem Mund

Der herbstliche Mond,

Trunken von Mohnsaft

Dunkler Gesang;

Blaue Blume,

Die leise tönt

In vergilbtem Gestein.

Offenbar findet innerhalb des Gedichts eine stilistische Veränderung statt: „Verklärung“ beginnt als prosanahe Dichtung mit Langzeilen, die bis zu sechs Hebungen haben und endet mit zweihebigen Kurzversen. Die Darstellung ist nicht als Umschreibung des Gedichts zu verstehen, sondern als Übertragung der akustischen Wahrnehmung, die im Wechselspiel mit der optischen steht. Zudem bewirkt diese Aufspaltung, dass die starke Verbindung der Wörter *wohnt*, *Mund*, *Mond*, *Mohnsaft* und *Gesang* durch den Klang auch qua Position im Vers verdeutlicht wird.

4.2 Erste Strophe

Gleich im ersten Vers gibt das Gedicht Auskunft über seine zeitliche Situierung, und wie so oft bei Trakl setzt auch „Verklärung“ in der Übergangsphase zwischen Tag und Nacht

ein. Der Anfangsvers anstelle des häufig gebrauchten alliterierenden *Am Abend* gibt schon einen ersten Hinweis auf den prosanahen Stil. Im Aufsatz „Einzelgedicht und zyklische Struktur“, der sich mit Motivwiederholungen in „Siebengesang des Todes“ befasst, stellt Csúri fest, dass „es sich beim Anbruch der Dämmerung, des Abends oder der Nacht nicht um konkrete Phasen einer Tageszeit, das heißt nicht um die unmittelbare Wirklichkeit, sondern nur um ihre stereotypen Schemata bzw. Schema-Komponenten handelt.“¹⁰⁸ Die Sehnsucht evozierende Überhöhung des sich verdunkelnden Himmels in Vers 2 macht Csúris These gut nachvollziehbar. Unter Miteinbeziehung der Schlussstrophe, die auf den Anfang zurückverweist, wird das Transzendieren der Tageszeiten noch deutlicher.

Im nächsten Vers führt Trakl den poetischen Topos des Singens ein, den er noch in zwei weiteren Strophen aufgreift. Dass der *kleine Vogel* ausgerechnet im *Tamarindenbaum* singt, ist kein Zufall; dieser ist aller Wahrscheinlichkeit nach Baudelaires Gedicht „Fremdländischer Duft“ entlehnt¹⁰⁹, welches sich im Band „Die Blumen des Bösen“ findet. Das ist insofern relevant, als die *Blaue Blume* eine zentrale Funktion in „Verklärung“ einnimmt. Indem der Ort, an dem die künstlerische Darbietung des Vogels stattfindet, spezifiziert wird, erweist Trakl seinem literarischen Vorbild Baudelaire die Ehre. Über die klangähnlichen Wörter *blau* und *Baum* setzt er diesen wiederum in Beziehung zu Novalis, der sein Schaffen ebenfalls maßgeblich beeinflusste.

Der Zusammenhang zwischen den ersten beiden Sätzen ist überhaupt eher klanglicher als sprachlogischer Natur. Neben der Alliteration *Verläßt – Vogel* und der Assonanz *leise – ein – ein – kleiner* verdient auch das Vokalspiel in den letzten vier Silben der Verse 2 und 3 Beachtung. Die erste Folge (*au – e – a – i*) wird von der zweiten (*a – i – e – au*) variiert, was auf subtile Weise die klangliche Verbundenheit der beiden Verse stärkt. Zusätzlich zu den bereits erwähnten lautlichen Auffälligkeiten trägt dazu auch die Häufung des Buchstaben *l* bei, der in neun aufeinanderfolgenden Wörtern sechs Mal vorkommt.

4.3 Zweite Strophe

Die biblisch-religiösen Motive, die nun folgen, sind nur schwer mit den vorhergehenden

¹⁰⁸ Csúri, *Einzelgedicht und zyklische Struktur*. In: *Georg Trakl und die literarische Moderne*, 2009, S. 46.

¹⁰⁹ Siehe auch Trakl, *Sämtliche Werke und Briefwechsel*, III, 1998, S. 334.

Versen in Verbindung zu bringen. Zwar können die Beziehungen der Strophen untereinander erst am Ende der Analyse untersucht werden, das Fehlen logischer Verknüpfungen zwischen den ersten beiden weist aber schon auf eine In-sich-Geschlossenheit der einzelnen Strophen hin.

Der *Mönch* selbst ist positiv besetzt, die *erstorbenen Hände* machen das Bild aber ambivalent. Durch das Enjambement und die zwei Hebungen in Serie, die nur ein weiteres Mal im Gedicht vorkommen, entsteht eine deutliche Pause, die das Kippen ins Negative dramatisiert. Verstärkt wird der Effekt durch die steigende Alternation in Vers 4, die eine hohe Erwartungshaltung aufbaut und die fallende Alternation in Vers 5, der den/die LeserIn dann enttäuscht.¹¹⁰ In diesem Kontrast manifestiert sich einerseits Trakls prinzipielle Wertschätzung des Religiösen (Vers 5), andererseits aber auch der Zweifel an dessen Erlösungspotenzial (Vers 6). Die Geste des Betens mit *erstorbenen Händen* muss jedoch nicht zwangsläufig als sinnlose Handlung gelesen werden, sondern kann auch ein Urvertrauen des Mönchs in Gott bedeuten.

Ebenso zwiespältig fällt die Einschätzung des Bibelverweises im nächsten Vers aus. Obgleich das Wort *Heimsuchung* im Kontext der Verheißung der Geburt Jesu durchaus üblich ist, kann dessen negative Bedeutung im alltäglichen Sprachgebrauch nicht vollständig ausgeblendet werden. Trakl lässt die Frage, ob es sich bei dem *weißen Engel* um einen erwünschten oder einen unerwünschten Besuch handelt, unbeantwortet. Die Vokalstruktur des Verses macht aber eher letzteres plausibel. Den Zwielaute in den Wörtern *Ein*, *weißer*¹¹¹ und *heim*, die sich auf den Engel beziehen, widerstrebt das *ie* in *Marien*, was eine negative, zumindest aber ambivalente Lesart des Verses stützt.

Bei aller Zurückhaltung bezüglich einer biographischen Lesart soll doch darauf hingewiesen werden, dass die Apotheke, in der Trakl sein dreijähriges Praktikum absolvierte, *Zum weißen Engel* hieß, wo er bekanntermaßen mit bewusstseinsverändernden Substanzen in Berührung kam. Da in der fünften Strophe rauschhaft-trunkene Töne anklingen, kann dies durchaus als Anspielung darauf verstanden werden – nicht zuletzt deshalb, weil der Verbstamm in Vers 6 und das Substantiv *Sucht* unter Nichtbeachtung der Groß- und Kleinschreibung homograph sind.

110 Siehe auch Wetzel, *Klang und Bild in den Dichtungen Georg Trakls*, 1968, S. 82.

111 Trakl verwarf den *purpurnen Engel* der ersten Fassung wohl (unter anderem) aus klanglichen Gründen.

4.4 Dritte Strophe

Wer sich von den nachfolgenden Versen eine Entschlüsselung der kryptischen Verweise erhofft, wird enttäuscht. Statt einer Konjunktion, die eine Beziehung zum Gesagten herstellen ließe, verwendet Trakl zum wiederholten Male die Anapher *ein*, um die dritte Strophe einzuleiten, welche die christliche Thematik hinter sich lässt und sich einem neuen Motiv widmet. In der Beschränkung auf monotones Aufzählen scheint sich die Bedeutungsschwere des Inhalts zu spiegeln, die sprachlich kaum mehr zu fassen ist. Paradoxerweise stellt gerade diese erzwungene Reduktion des Stils¹¹² Trakls Kunstfertigkeit unter Beweis. Die „meditative Stimmung“¹¹³, die Doppler vernimmt, ist wohl teilweise auf die Wiederkehr der gleichen formalen Elemente zurückzuführen – so enthalten beispielsweise alle neun Wörter der ersten beiden Verse von Strophe 3 den Nasal *n*.

Die Sterne, in deren Beschreibung das Irdische mit dem Kosmischen verschmilzt, sind „in zahlreichen kulturellen Schemata und auch den meisten Trakl-Gedichten, grundsätzlich mit der Hoffnung, sowie mit der Beziehung des Schauenden mit einer transzendent-seelischen, anthropomorph-nächtlichen Welt des Himmlischen, verbunden.“¹¹⁴ In den *Veilchen*, dem *Korn* und den *purpurnen Trauben* zeigt sich nicht nur „der jahreszeitliche Zyklus von Vorfrühling bis Spätherbst“¹¹⁵ auf der Erde; Sterne durchlaufen in ihrem „Leben“ tatsächlich genau dieses Farbspektrum – von blau über gelb hin zu (purpur-)rot. „Eine der für Trakls Poesie charakteristischen Grundstrukturen, die simultan-gegenläufige Bewegung von Opak- bzw. Transparentwerden“¹¹⁶ lässt sich an dieser Strophe besonders anschaulich zeigen. Mit der fortschreitenden Verdunkelung auf der Erde, die sich bereits zu Beginn des Gedichts ankündigte, intensiviert sich das Farbenspiel am Firmament.¹¹⁷ Der *Schauende* überführt die Strophe ins Mystisch-Visionäre¹¹⁸ und hat wahrscheinlich deshalb den Vorzug gegenüber dem *Ruhenden* und

112 Das anfangs konstatierte Prinzip zeigt sich auch auf dieser Ebene.

113 Doppler, *Die Lyrik Georg Trakls*, 2001, S. 25.

114 Csúri, *Einzelgedicht und zyklische Struktur*. In: *Georg Trakl und die literarische Moderne*, 2009, S. 47.

115 Ebd. S. 62.

116 Ebd. S. 41.

117 Die Kurzinterpretation von Gertrud Fussenegger beschäftigt sich mit der farbkompositionellen Logik des Gedichts. Fussenegger, *Farbiges Licht*. In: *1000 Gedichte und ihre Interpretationen. Sechster Band*, 1994, S. 372-373.

118 Hier sei auch auf das Zitat am Beginn der Analyse hingewiesen, bei dem es sich um eine Notiz Celans in dessen Trakl-Gedichtband handelt.

dem *Trauernden* aus früheren Fassungen bekommen. Da er im 9. und somit zentralen Vers des Gedichts steht, durchdringt er auch die übrigen Strophen. Trakl stellt in diesem Satz – der aufgrund der Inversion zusätzlich an Dramatik gewinnt – keinen Vergleich zwischen dem *nächtigen Kranz* und dem *Jahr des Schauenden* an, sondern setzt diese miteinander gleich. Durch die Identifikation zweier an sich schon vieldeutigen Komponenten erweitert sich der Bedeutungsspielraum der Strophe erneut; in dieser enormen Komprimierung werden gleichzeitig auch die Grenzen der Verständlichkeit ausgelotet.

4.5 Vierte Strophe

In der vierten Strophe tritt erneut ein Bibelmotiv in den Vordergrund, das in seiner Verfremdung dem/der LeserIn ein weiteres Rätsel aufgibt. Trakl nimmt hier ganz deutlich Bezug auf eine Stelle des Matthäus-Evangeliums, wo sich die *Gräber* auftun (Mt 27,52). An die Stelle von Jesus, der über Zukunft der *Toten* entscheidet, tritt aber ein schemenhaftes *du*, das über deren Schicksal verfügt. Die ambivalente Haltung gegenüber dem Glauben in der zweiten Strophe weicht hier einer Überwindung des Christlichen, indem die „biblisch-religiöse Emblematis des Gedichts [...] poetisch transformiert [wird]“¹¹⁹.

Dieses *du*, das auch im zeitnah entstandenen und ebenfalls zum Zyklus „Siebengesang des Todes“ gehörenden „Anif“ vorkommt, interpretiert Csúri dort als „kollektives Subjekt“¹²⁰. In „Verklärung“ tritt es in drei von sechs Strophen auf, wobei weder eindeutig zu klären ist, ob dessen Identität in den Strophen 1, 4 und 5 gleich bleibt, noch ausgeschlossen werden kann, dass ihm manche Figuren in den restlichen Strophen entsprechen. Dass Trakl mit Identitäten spielt, wird beispielsweise im Vergleich der *silbernen Hände* mit den *erstorbenen Händen* des *Mönchs* augenscheinlich, über deren (Un-)ähnlichkeit wir nur mutmaßen können.

Der in Vers 12 beschriebene Vorgang ist unklar, und der Bedeutungswandel des Farbadjektivs von Gedicht zu Gedicht erschwert das Verständnis obendrein. Dies ist insofern prekär, als von der Erfüllung des Konditionalsatzes nichts weniger als das Öffnen der Gräber abhängt. Während Csúri hier die Pose eines Nachdenkenden zu

119 Csúri, *Einzelgedicht und zyklische Struktur*. In: *Georg Trakl und die literarische Moderne*, 2009, S. 63.

120 Ebd. S. 54.

erkennen glaubt¹²¹, sind die *silbernen Hände* für Bernhard Böschenstein die der *Toten*¹²². Obwohl sich die zwei Deutungen ganz klar widersprechen, muss keine von beiden notgedrungen falsch sein. Mehrdeutigkeit als „intrinsischer, unveräußerlicher Charakterzug jeder auf sich selbst zentrierten Botschaft“¹²³ entsteht in diesem Fall eben durch das Fehlen unmissverständlicher Zuschreibungen. Das Identitätsproblem, das umso zentraler scheint, je mehr Strophen man miteinander in Beziehung setzt, äußert sich also in mannigfaltiger Weise.

In formaler Hinsicht interessant sind die *Gräber der Toten*: Konnten wir bisher die Tendenz zu Komprimierung und Reduktion feststellen, zeigt sich in dieser Formulierung Gegenläufiges. Das Genitivobjekt ist hinsichtlich des Informationsgehalts obsolet, da *Gräber* die Existenz der *Toten* bereits implizieren. Dramaturgisch ist die Doppelung aber durchaus relevant, äußert sich in ihr doch die Intensität des Wunsches nach Auferstehung bzw. Transzendenz.

4.6 Fünfte Strophe

Stilistische Besonderheiten lassen sich in jeder Strophe von „Verklärung“ zur Genüge aufzeigen, die fünfte muss aber als die formal am deutlichsten überstrukturierte bezeichnet werden. Das liegt zum einen an den schon zu Beginn konstatierten Zäsuren und den rhythmischen Implikationen und zum anderen an der Klangdichte, die nirgendwo sonst so hoch ist. Trakl nimmt zwar Anleihen bei einem weiteren literarischen Vorbild, Maurice Maeterlinck¹²⁴, kopiert diesen aber nicht, sondern überführt die Einflüsse in seinen eigenen, unverwechselbaren Duktus.

Beachtet man die Vokalverteilung in der Strophe, stellt man fest, dass diese den *dunklen Gesang* nicht bloß thematisiert, sondern selbst als solcher bezeichnet werden kann. Die Autoreferenzialität zeigt sich vor allem an den Enden der ersten zwei Verse, wo mit der Folge *i – e – o* eine hörbare Verdunkelung stattfindet. Klangliche Mittel wie die Alliterationen *deiner – der – dunkler* bzw. *Mund – Mond – Mohlsaft*, die Assonanzen

121 Ebd. S. 63.

122 Böschenstein, *Von Morgen nach Abend*, 2006, S. 291.

123 Jakobson, *Linguistik und Poetik*. In: *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie*, Bd. 1, 2007, S. 191.

124 Saueremann/Zwerschina weisen auf die Ähnlichkeit mit der Wendung „Die Sterne zwischen ihrer Lippen Rand“ hin. Trakl, *Sämtliche Werke und Briefwechsel*, III, 1998, S. 334.

und der – trinken – dunkler sowie die (erneute) Häufung des *n*, mehrfach in Verbindung mit dem Dental *d*, sorgen zusammen für einen so melodiosen Ton, dass die Titulierung der Strophe als *Gesang* berechtigt scheint. Kam dieser am Beginn des Gedichts noch von einem *kleinen Vogel*, so hat er jetzt – *trinken von Mohnsaft* – eindeutig dionysische Züge.¹²⁵ Der Rausch, der im *weißen Engel* noch stark chiffriert war und sich in den *purpurnen Trauben* als Vorstufe des Weins erst ankündigte, entfaltet in dieser Strophe seine volle Wirkung.¹²⁶

Wachsende Intensität von Musik und Trunkenheit im Laufe des Gedichts lässt sich auch innerhalb der fünften Strophe beobachten, die mit *Stille* beginnt und mit *Gesang* endet. Durch die Prothese und die Großschreibung am Versanfang scheinen beide Wörter – wenn man sie von der restlichen Strophe isoliert – einer Wortart anzugehören, was die Wirkung der Gegenüberstellung verstärkt.

Zum *Mond*, der wie kaum ein anderer Begriff in Trakls Gedichten mit Bedeutung aufgeladen ist, bemerkt Csúri: „Die zyklische Zusammengehörigkeit hat in verschiedenen Gedichten wahrscheinlich gemacht, dass das *Mondene*, neben seiner vielschichtigen semantischen Rolle in der Einzelstruktur, auch als himmlische Projektions-Figur der Schwester angesehen werden kann“¹²⁷, fügt aber auch hinzu, „dass es nicht einmal innerhalb des Zyklus Fixpunkte der Referenz gibt: Der Mond erweist sich nur dann als mögliches Modell des Schwester-Bezugs, wenn eine solche Erklärung durch besagtes Gedicht als Ganzes und – durch zyklische Zusammenhänge – gemeinsam begründet wird.“¹²⁸

Folgt man den Ausführungen Csúris (eine eigenständige Analyse des Teilzyklus „Siebengesang des Todes“ ist hier nicht möglich) und wendet den Schwester-Bezug in diesem Gedicht an, ist der erotische Aspekt der Verbindung *wohnt – Mund – Mond* nicht zu übersehen. Biographischen Deutungen entzieht Trakl durch die schon konstatierte Verschlüsselung des *du* aber ihre Grundlage. Doppler, der das Gedicht als „ein Beispiel für den neuen Ton des orphischen Gesangs“¹²⁹ bezeichnet, sieht im *du* den Rezipienten /die RezipientIn des Gedichts: „Er [Orpheus] ist ein Sänger, der nicht als

125 Der *Mohnsaft* ist zudem eine weitere Reminiszenz an Baudelaire, der regelmäßig Opium konsumierte und seine Erfahrungen damit literarisch verarbeitete.

126 In dieser Strophe steht das Exzessive im Vordergrund, aufgrund der Verwendung von Opium als Schmerzmittel kann *trinken von Mohnsaft* aber zugleich auch im Sinne von *betäubt* verstanden werden.

127 Csúri, *Einzelgedicht und zyklische Struktur*. In: *Georg Trakl und die literarische Moderne*, 2009, S. 74.

128 Ebd. S. 75.

129 Doppler, *Die Lyrik Georg Trakls*, 2001, S. 24.

ein Ich in Erscheinung tritt, sondern im Du den Leser anredet, er sieht von sich ab und spricht aus den Dingen und Figuren heraus¹³⁰. Wie schwierig für Trakl die Wahl des Personalpronomens war, zeigt die Entstehungsgeschichte von „Verklärung“. Die ursprüngliche Formulierung *Verläßt dich* wurde bereits in der ersten Fassung mit *Verläßt ihn* ersetzt, eine Entscheidung, die in der dritten Textstufe aber wieder revidiert wurde.

Der Wunsch nach Konservierung des ekstatischen Zustands drückt sich im Verb *wohnen* aus, das etwas Dauerhaftes impliziert. In harter Opposition dazu befindet sich allerdings das in Trakls Werk so präzise Adjektiv *herbstlich*, welches stets für Vergänglichkeit bzw. eine Phase des Übergangs steht.

4.7 Sechste Strophe

Getrennt durch das einzige Semikolon im Gedicht, das vom Leser /von der LeserIn eine Pause einfordert, aber doch einen deutlichen Bezug zum Vorhergehenden erkennen lässt, setzt die zweizeilige Schlussstrophe mit einem stark aufgeladenen Bild, der *blauen Blume*, ein. Wir finden hier Anklänge an das *blaue Antlitz* aus der ersten Strophe, schließlich ist in Novalis' Romanfragment „Heinrich von Ofterdingen“, aus dem das Motiv der *blauen Blume* stammt, auch von einem „blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte“¹³¹ zu lesen. Das ist aber bei weitem nicht die einzige Verknüpfung innerhalb des Gedichts:

Über *Veilchen* und die *blaue* Farbe stellt die *Blaue Blume* auch zu der *Marien*-Gestalt in *Verklärung* eine potenzielle Beziehung her und lässt sich als deren motivische Fortführung und poetische Verwandlung interpretieren. Dies umso mehr als in zahlreichen stereotypen Verkündigungs-Darstellungen der Engel mit einer Blume, meist Lilie oder Rose vor Maria erscheint.¹³²

Wie wir schon festgestellt haben, bedeutet in „Verklärung“ eine Strophengrenze fast immer Motivablösung und Neuansatz. Vergleicht man jedoch auch Strophen miteinander, die nicht in unmittelbarer Nachbarschaft stehen, entdeckt man – wie das Zitat zeigt –, dass Trakl sich immer wieder auf zuvor Thematisiertes bezieht und auch mehrere Anleihen bei ein und demselben literarischen Vorbild macht.

130 Ebd.

131 Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*. In: *Novalis Werke*, 2001, S. 132.

132 Csúri, *Einzelgedicht und zyklische Struktur*. In: *Georg Trakl und die literarische Moderne*, 2009, S. 64.

Im letzten Vers schließt Trakl die Trias *singt – Gesang – tönt* ab, ohne dabei auch nur einmal die Stimme Gottes zu bemühen, die in der Bibel die Verklärung erwirkt.¹³³ Das Gedicht ist also wohl in erster Linie als poetische Verklärung zu lesen, deren biblische Komponente allerdings nicht unterschätzt werden darf. Auch Doppler hält fest, dass in dem orphischen Gesang „antike und christliche Überlieferung einander durchdringen.“¹³⁴

In der nur scheinbar simplen Schlussstrophe verstecken sich mehrere formale Besonderheiten, welche die Überhöhung potenzieren. Die im Laufe des Gedichts fortschreitende Reduktionen auf der syntaktischen Ebene gipfelt in einer Ellipse. Durch diese Leerstelle wirkt die *blaue Blume* noch dominanter. Auffällig platziert an den Versenden zeigt sich in *Blume* und *Gestein* außerdem die Opposition zwischen Belebtem und Unbelebtem. In einem Gedicht, das so vor Farben sprüht, dass sich Fussenegger an alte Glasmalereien erinnert fühlt¹³⁵, hat *Vergilben* eine besondere Bedeutung, bezeichnet es doch den Verlust der ursprünglichen Farbe. Das so noch negativer konnotierte *Gestein* steigert den Triumph der *blauen Blume*, die dieses im *leisen Tönen* transzendiert, zusätzlich.¹³⁶ Der/Die LeserIn, der/die von diesem gänzlich positiven, ja beinahe euphorischen Ende irritiert ist, sei auf eine weitere Bedeutung des Gedichttitels verwiesen; schließlich lässt man durch eine *Verklärung* auch etwas besser erscheinen, als es tatsächlich ist.

133 Siehe auch Ebd. S. 63.

134 Doppler, *Die Lyrik Georg Trakls*, 2001, S. 24.

135 Fussenegger, *Farbiges Licht*. In: *1000 Gedichte und ihre Interpretationen. Sechster Band*, 1994, S. 372.

136 Im gewöhnlichen Sprachgebrauch beschreibt *vergilben* den Verfall von *Papier* und nicht den von *Gestein*. Die Gegenüberstellung vom aktiven *Tönen* in seiner zweiten Bedeutung als *Färben* und dem passiven *Vergilben* kann daher vielleicht auch poetologisch, als literarische Erneuerung gelesen werden.

5. Das Herz¹³⁷

Das wilde Herz ward weiß am Wald;
 O dunkle Angst
 Des Todes, so das Gold
 In grauer Wolke starb.
 Novemberabend.
 Am kahlen Tor am Schlachthaus stand
 Der armen Frauen Schar;
 In jeden Korb
 Fiel faules Fleisch und Eingeweid;
 Verfluchte Kost!

Des Abends blaue Taube
 Brachte nicht Versöhnung.
 Dunkler Trompetenruf
 Durchfuhr der Ulmen
 Nasses Goldlaub,
 Eine zerfetzte Fahne
 Vom Blute rauchend,
 Daß in wilder Schwermut
 Hinlauscht ein Mann.
 O! ihr ehernen Zeiten
 Begraben dort im Abendrot.

Aus dunklem Hausflur trat
 Die goldne Gestalt
 Der Jünglingin
 Umgeben von bleichen Monden,
 Herbstlicher Hofstaat,
 Zerknickten schwarze Tannen
 Im Nachtsturm,

137 Trakl, *Dichtungen und Briefe*, I, 1987, S. 154-155.

Die steile Festung.
O Herz
Hinüberschimmernd in schneeige Kühle.

*So sprachlos starrt
Im Schnee sich Menschliches an*¹³⁸
GEORG TRAKL: „Das Herz“, Entwurf

Aus den sehr sorgfältigen Datierungen von Hermann Zwerschina geht hervor, dass Trakl „Das Herz“ im zweiten Viertel des Jahres 1914 verfasst hat.¹³⁹ Im ersten handschriftlichen Entwurf trug das Gedicht den Titel „Münch“; der wahrscheinlich von Trakl erfundene Name kam auch in frühen Fassungen der Gedichte „Herbstseele“ und „Traum und Umnachtung“ vor, wurde aber wie beim vorliegenden Gedicht in weiterer Folge getilgt.¹⁴⁰ Dieses bekam in der zweiten Fassung mit „Schmerz“ nicht nur einen neuen Titel, sondern wurde in mehreren Anläufen grundlegend verändert. Die endgültige Fassung, die sich in den Anfangs- und Schlussversen noch einmal signifikant von den vorherigen unterscheidet, wurde schließlich unter dem Titel „Das Herz“ am 1. Juli 1914 im ‚Brenner‘ erstveröffentlicht.

Wenn auch die Druckfassung die Wörter *Frieden* und *Soldaten* aus dem ersten Entwurf nicht mehr enthält, steht außer Zweifel, dass der Krieg ein zentrales Thema des Gedichts ist. Im zirka eineinhalb Jahre früher entstandenen „Trompeten“ setzte sich Trakl mit der Kriegsbegeisterung auseinander, das war bei allen Schwierigkeiten, die das Gedicht dem Interpreten /der Interpretin bereitete, augenscheinlich. „Das Herz“ hingegen lässt sich nicht auf das Thema „Krieg“ reduzieren. In der dritten Strophe begegnet dem/der LeserIn nämlich die ominöse androgyne *Jünglingin*, die am Kriegsschauplatz völlig deplatziert wirkt. Neben den schon vertrauten formalen Irritationen ist für diese Analyse daher auch die Vermischung von heterogenen Bildwelten von Belang. Ihrer wechselseitigen Beeinflussung und den Konsequenzen, die sich dadurch für die Interpretation ergeben, gilt die verstärkte Aufmerksamkeit.

¹³⁸ Trakl, *Sämtliche Werke und Briefwechsel*, IV.2, 2000, S. 130.

¹³⁹ Zwerschina, *Die Chronologie der Dichtungen Georg Trakls*, 1990, S. 124-125.

¹⁴⁰ Siehe auch Trakl, *Sämtliche Werke und Briefwechsel*, IV.2, 2000, S. 123.

5.1 Überblick

Beim Vergleich des vorliegenden Gedichts mit dem zuletzt analysierten stellt man einen markanten Unterschied zwischen beiden fest, noch bevor man überhaupt mit dem Lesen begonnen hat. Obwohl „Verklärung“ und „Das Herz“ im Abstand von nur wenigen Monaten verfasst wurden, ist am Erscheinungsbild der Gedichte – die paradigmatisch für die jeweilige Werkphase sind – nicht zu übersehen, dass Trakl in dieser kurzen Zeit einen entscheidenden stilistischen Wechsel vollzogen hat. Walter Methlagl fasst diesen Übergang in seinem biographischen Abriss über Trakl prägnant zusammen:

Die Kürze der Verszeilen in Gedichten wie *Die Nacht*, *Die Heimkehr* [und auch *Das Herz*, C.S.] ist als Variante zur »harten Fügung« in Hölderlins späten Hymnen zu sehen; die zuvor »horizontal« auslaufende Struktur in weicher Musikalität verklingender Verse u. ganzer Gedichte kehrt sich ins »Vertikale« einer Folge von Exklamationen, die den »apokalyptischen Ton« dieser späten Gedichte ausmacht.¹⁴¹

Diese Verknappung treibt Trakl hier so weit, dass es legitim ist, in den Versen 24 und 28 jeweils nur eine Silbe zu betonen.

„Das Herz“ ist in drei Strophen gegliedert, wobei zwei mit je zehn Versen eine mit elf umschließen. Diese ungewöhnliche Verteilung veranlasst dazu, in der Mittelstrophe nach einem „überschüssigen“ Vers, der das Gleichgewicht stört, zu suchen. Ein Vergleich des Gedichtanfangs mit seinem Ende führt aber zu einem Umdenken: Das Gedicht beginnt mit dem *Herz* und endet auch mit diesem. Darüber hinaus gibt es eine klare Korrespondenz zwischen *weiß werden* und dem *Hinüberschimmern in schneeige Kühle*, die dem/der LeserIn einen zusätzlichen Hinweis auf eine symmetrische Bauweise des Gedichts liefert. Der 16. Vers ist also mitnichten überschüssig, sondern bildet die Zentralachse des Gedichts. Angesichts des Gedichttitels und seiner Wiederaufnahme am Anfang und am Ende fällt es nicht schwer, *eine zerfetzte Fahne* mit dem *Herz* zu identifizieren, zumal im nächsten Vers der Zusatz *vom Blute rauchend* folgt.

Dass beide Enden des Gedichts auf die *zerfetzte Fahne* zusteuern, lässt sich auch an der Verteilung der Hebungen im Gedicht zeigen. Der erste und der letzte Vers haben jeweils vier betonte Silben, eine Zahl, die nirgends im Gedicht übertroffen wird. In der Gedichtmitte (Vers 13-19) dagegen folgen sieben Verse mit je zwei Hebungen aufeinander, was zu einer merklichen Beschleunigung im Gedicht führt. Eine auf Trakls

141 Methlagl, *Trakl, Georg* In: *Killy Literaturlexikon*, Bd. 11, 2011, S. 570.

Spätwerk allgemein bezogene Bemerkung von Wetzel trifft besonders auf „Das Herz“ zu:

Die Zeileneinheiten dienen in diesen späteren Gedichten fast nur noch dazu, die rhythmischen Einheiten der Sätze zu unterbrechen; nur sehr selten überbrücken sie noch einen syntaktischen Einschnitt. So führen die immer kürzeren Zeilen zu dem Staccato, das man zunehmend in ihnen wahrnimmt.¹⁴²

Genauso deutlich wie optisch ist die Straffung hier auch akustisch zu bemerken. Einen Teil seines Effekts verdankt das Staccato dem metrischen Bau der ersten Strophe. Deren Verse sind durchgehend jambisch und haben alle mit Ausnahme des 5. männliche Enden. Durch die fortwährende Alternation – wer das Gedicht bloß hört, nimmt viele Zeilenumbrüche gar nicht wahr – stellt sich eine Monotonie ein, die das in der zweiten Strophe einsetzende Staccato noch stärker zur Geltung kommen lässt.

Exklamationen, laut Methlagl typische Merkmale der späten Gedichte Trakls, finden sich einmal pro Strophe. Welche Funktion sie haben, kann erst im jeweiligen Kontext ermittelt werden; die Wiederholung, die wir schon beim Wort *Herz* festgestellt haben, ist auf jeden Fall als verbindendes Element zu sehen.

Neben diesen Ausrufungen findet sich ein weiteres Morphem, das in abgewandelter Form in jeder Strophe vorkommt. *Gold* wird am Beginn substantivisch gebraucht und ist in der Mittelstrophe Teil des Kompositums *Goldlaub*; abschließend wird es bei der *goldnen Gestalt* als Epitheton verwendet.

Außerdem kommt in allen drei Strophen das Adjektiv *dunkel* vor, was von der düsteren Grundstimmung des Gedichts zeugt. Während die uneinheitliche Metrik eine Abgrenzung der Strophen untereinander bewirkt, lassen sich auf lexikalischer Ebene einige Parallelen feststellen, die den gegenteiligen Effekt haben.

5.2 Erste Strophe

Gleich im ersten Vers wird der Titel des Gedichts aufgegriffen und das Schicksal, das das *Herz* erleidet, offenbar. Im Adjektiv *wild* ist noch die ungezähmte Kraft des Herzens spürbar, die Wendung *ward weiß* annihiliert die Wirkung des Wortes aber noch im selben Vers. Laut Walter Falk benutzt Trakl die Farbe Weiß „zur Charakterisierung des

142 Wetzel, *Klang und Bild in den Dichtungen Georg Trakls*, 1968, S. 100.

Ungeborenen, sie diene ihm aber auch, um auf die Blässe des Todes hinzuweisen¹⁴³.

Unterstrichen wird die Dramatik der Aussage von der Wucht der Alliterationen, die am Beginn des Gedichts völlig unvermittelt einsetzen. Die veraltete Form *ward* anstelle von *wurde* ist nicht nur der Metrik geschuldet, sondern trägt in ihrer poetischen Färbung ebenfalls zur Wirkung des Verses bei. Warum das Geschehen gerade *am Wald* situiert ist, lässt sich nicht eindeutig sagen, es ist aber denkbar, dass das Erbleichen mit dem Verlassen der schützenden Behausung – deshalb nicht *im Wald* – zusammenhängt, eine Vermutung, die auch von der Bindung *wild – Wald* gestützt wird.

Lässt der 1. Vers noch offen, ob das *Weißwerden* vielleicht auch als Blutverlust zu lesen ist¹⁴⁴, werden in den nachfolgenden Versen das *Sterben* und die *Angst* davor direkt angesprochen. Trotzdem bleibt vieles im Unklaren, was sich auch im Epitheton *dunkel* ausdrückt. Dieses kontrastiert zwar mit *weiß*, andererseits stehen beide Wörter für die Abwesenheit von Farbe bzw. den Verlust der Farbwahrnehmung. Auch das *Gold*, das für einen farblichen Impuls sorgt, findet seinen Tod in der *grauen Wolke*. Da es nur unschwer mit der Sonne zu identifizieren ist, würde ihr Tod das Versiegen der zentralen Lichtquelle bedeuten, die gesamte Szenerie wäre also in Finsternis getaucht. Obwohl diese Lesart von Trakl möglicherweise auch intendiert wurde, ist es wohl plausibler, das *Sterben* der Sonne als zeitweiliges Verschwinden hinter der *grauen Wolke* zu lesen. Auch klanglich ist die Verfinsterung deutlich wahrnehmbar. In diesem Abschnitt des Gedichts dominieren dunkle Vokale, und die drei betonten Silben des 3. Verses haben sämtlich ein *o* im Nukleus. Die so entstehende Monotonie intensiviert die Trostlosigkeit zusätzlich.

Das unscheinbare Wort *so* stellt den/die LeserIn vor Interpretationsschwierigkeiten: Versteht man es als Adverb, also als Synonym von *infolgedessen*, führt die Angst vor dem Tod zu einer Verfinsterung des Himmels. *So* könnte aber auch eine konditionale Konjunktion sein; demnach würde die Todesangst um sich greifen, *falls* sich der Himmel verfinstert. Mit einer auf den ersten Blick banal erscheinenden Uneindeutigkeit schafft Trakl nichts Geringeres als eine sich beim Wechsel des Interpretationsstandpunktes vollziehende Umkehrung des Ursache-Wirkungs-Verhältnisses.

Durch die Erwähnung von Jahres- und Tageszeit im nächsten Vers wird der Sonnentod quasi wieder zurückgenommen, die Nüchternheit des Einwortsatzes *Novemberabend*.

143 Falk, *Leid und Verwandlung*, 1961, S. 313.

144 Siehe Lachmann, *Kreuz und Abend*, 1954, S. 171.

sorgt aber dafür, dass die Stimmung düster und trostlos bleibt. In seiner Interpretation des Gedichts schreibt Albrecht Weber zu diesem Satz: „Nacht und Winter stehen an, der Tod setzt den Fuß auf die Schwelle.“¹⁴⁵

Im Übergang von Vers 5 auf Vers 6 treffen das einzige Mal in der gesamten Strophe zwei Senkungen aufeinander, die den Leser zum Innehalten veranlassen. Nach dieser Pause konfrontiert Trakl den/die LeserIn mit einem weiteren Bild, das unmissverständlich apokalyptische Züge hat. Der monotone Klang der Verse vermittelt schon das Gefühl von Hoffnungslosigkeit, noch bevor man sich mit deren Inhalt auseinandergesetzt hat. Auffällig ist die Häufung der einsilbigen Wörter mit dem Vokal *a*, die sich gemeinsam mit solchen, die den Diphthong *au* enthalten, durch die gesamte erste Strophe ziehen und so wie ein unaufhörliches Wehklagen klingen.

Obwohl es auf der Inhaltsseite eine Progression gibt, ändert sich an der Stimmung des Gedichts nur wenig. So setzt sich die Tristesse in den Formulierungen *am kahlen Tor* und *der armen Frauen Schar* unnachgiebig fort. Durch die Bezeichnung der vielen Frauen als *Schar* findet eine Entpersonalisierung, ja sogar eine Entmenschlichung statt, die zur Endzeitatmosphäre beiträgt. Gleichzeitig ist im *Schlachthaus* auch der Tod wieder unmittelbar präsent.

Im 9. Vers drückt sich der Ekel so intensiv aus, dass er beinahe körperlich spürbar wird. Trakl isoliert den Vers per Zeilenumbruch und bringt dessen klangliche Wirkung so noch besser zur Geltung. Alliteration (*fiel faules Fleisch*) und Anapher (*Fleisch – Eingeweid*) greifen im *Fleisch* ineinander, wodurch sich der Fokus des Lesers automatisch auf das zentrale Wort des Verses richtet.

Im Erbleichen des Herzens am Beginn hat sich bereits angekündigt, was hier zur Gewissheit wird: Trakl reduziert das Körperliche auf Fäulnis. Über den Diphthong *ei* setzt er das *weiße Herz* in Bezug zu *Fleisch* und *Eingeweid* und führt es so auch dem *Schlachthaus* zu. Selbstverständlich ist das *Herz* in diesem Gedicht nicht bloß ein Organ, sondern auch als Zentralmetapher der Liebe zu verstehen. Für Falk deutet der Titel des Gedichts an, „daß der Dichter glaubte, hier von der Wesensmitte seines Menschentums gesprochen zu haben.“¹⁴⁶ Die Verletzung beschränkt sich also nicht auf das Körperliche, sondern betrifft das Gesamt-Menschliche.

Nach der Exklamation in Vers 2 folgt am Ende der Strophe eine weitere. Deren Funktion ist je nach Kontext, in dem man sie betrachtet, unterschiedlich: Innerhalb des

145 Weber, *Georg Trakl. Gedichte*, 1957, S. 97.

146 Falk, *Leid und Verwandlung*, 1961, S. 232.

Verses sind sie als Ausrufe zu verstehen, durch die Anhäufung – die Apostrophierung *O* setzt sich ja in den weiteren Strophen fort – wirken sie wie eine Klage. Die bereits dargelegten Erkenntnisse aus der Untersuchung der Vokalstruktur bekräftigen diesen Eindruck.

5.3 Zweite Strophe

War in der ersten Strophe das Negative allgegenwärtig, macht sich hier gleich zu Beginn Hoffnung breit. Die *blaue Taube* ist für Falk „ein Bild des schönen Tönens“ und soll „offenbar an die Taube Noachs erinnern, welche als Zeichen des Friedens und der Versöhnung einen Ölzweig brachte.“¹⁴⁷ Auch ohne diesen biblischen Verweis kann die Taube nur positiv gedeutet werden, schließlich bringt man sie im Kriegskontext des Gedichts mit *Frieden* in Verbindung, obwohl dieses Wort in der endgültigen Fassung nicht mehr vorkommt.

Die Hoffnung währt jedoch nur kurz und wird noch im gleichen Satz zunichte gemacht. Jählings lösen die Trochäen die Jamben aus der ersten Strophe, die sich bis zum Eingangsvers der zweiten durchzogen, ab. Durch den harten Metrikwechsel wird nicht nur das Scheitern der *Versöhnung* formal wiedergegeben, die fallende Alternation macht zudem die Ernüchterung hörbar.

So unzweifelhaft trostlos diese Wendung ist, so uneinig sind sich die Trakl-InterpretInnen über ihre genaue Bedeutung. Falk meint: „Trakl gibt damit zu verstehen, daß das schöne Tönen, der orphische Gesang, unfähig gewesen sei, jene Befriedung zu bringen, welche der Dichter von ihm erwartet hatte.“¹⁴⁸ Doppler kritisiert diese seines Erachtens falsche Einschätzung des Orpheus-Symbols: „Orpheus ist nicht bloß der Sänger verklärender Harmonie oder besänftigender Melancholie, er ist vor allem eine tragische Gestalt, ein Gescheiterter, einer, der, verzweifelt über seine Existenz, den ihn zerstörenden Schmerz aussingt.“¹⁴⁹ Wetzel wiederum sieht in den zwei Anfangsversen die „Fruchtlosigkeit der Versuche, in friedvollem Untergang Erlösung zu finden“¹⁵⁰. Auch Verse ohne formale Ambivalenzen bereiten der Forschung oftmals große Probleme und lassen die Beurteilungen stark divergieren.

147 Ebd. S. 234.

148 Ebd.

149 Doppler, *Die Lyrik Georg Trakls*, 2001, S. 25-26.

150 Wetzel, *Klang und Bild in den Dichtungen Georg Trakls*, 1968, S. 182.

Gerade erst ist die Versöhnung fehlgeschlagen, schon ertönt im nächsten Vers der kriegerische *Trompetenruf*. Vor allem die außergewöhnliche Häufung des tiefen Vokals *u* trägt entscheidend dazu bei, dass sich die Stimmung zusehends verfinstert. Die klangliche Wirkung der Verse 13-15 geht aber nicht nur vom dominanten Vokal aus, auch das Spiel der Konsonanten *l* und *r* sowie die Spiegelung *Ruf – fuhr* haben maßgeblichen Anteil daran. Wetzel verweist auf die Wendung *um dunkler Ulmen Bucht* aus dem 1911 entstandenen Gedicht „Luna I“ von Georg Heym, in dem sich dieser auf frappierend ähnliche Weise der *Ulme* bedient.¹⁵¹ Da das akustische Signal durch die Formulierung *durchfahren* mit so viel Gewalt aufgeladen wird, hat das erhabene Bild von *nassem Goldlaub* keinen Bestand, was schon in der ersten Strophe mit dem *Novemberabend*, der den nahenden Winter ankündigte, vorweggenommen wurde.

Der 16. Vers bildet nicht nur formal, sondern auch inhaltlich ohne Zweifel das Zentrum des Gedichts. Schon in der ersten Strophe war die Verletzung des Herzens unübersehbar, hier wird nun seine endgültige Zerstörung festgestellt. Die Bezeichnung des Herzens als *Fahne* weckt zum einen Kriegsassoziationen und erinnert erneut an „Trompeten“, zum anderen führt die Übertragung auf einen unbelebten Gegenstand zu einer völligen Entmenschlichung und Entemotionalisierung. Dass der Fokus ganz auf der Vernichtung des Herzens liegt, bewirken auch die drei aufeinanderfolgenden Senkungen¹⁵² als Auftakt vor der Kernsilbe des Wortes *zerfetzt*.

Im nächsten Vers wird der Bezug zwischen *Herz* und *Fahne* noch einmal gefestigt und gleichzeitig das Schreckensszenario um ein sehr eindrückliches Bild erweitert. Während bisher mit Wörtern wie *dunkel*, *kahl* und *nass* eine spätherbstliche Atmosphäre geschaffen wurde, impliziert der Vers Wärme, sofern man *rauchend* im Sinne von *dampfend* interpretiert. Die Kraft ist hier nicht mehr im Herzen gebündelt, sondern löst sich quasi in Luft auf.

Im stetigen Wechsel des Metrums seit Beginn der zweiten Strophe wird die Zerrissenheit auf Inhaltsseite auch formal realisiert. Friedrich Georg Jüngers Einschätzung, die Verse 13-17 grenzten an den Hexameter¹⁵³, ist nur schwer nachvollziehbar. Das Verbindende zwischen den mittleren Versen der Strophe ist eher

151 Ebd. S. 137. Ob Trakl das Gedicht Heyms kannte, ist unklar, ganz offensichtlich ist jedoch, dass Trakl das Bild aus seinem eigenen Gedicht „Trompeten“ entlehnt hat. Falk zeigt außerdem Parallelen zu den Gedichten „Vorstadt im Föhn“, „Elis“ und „Im Park“ auf (Falk, *Leid und Verwandlung*, 1961, S. 233-234); die bei Trakl durchaus üblichen Selbstzitate ändern jedoch nichts an der Eigenständigkeit der einzelnen Gedichte.

152 Innerhalb eines Verses ist dies im Gedicht einmalig.

153 Jünger, *Rhythmus und Sprache im deutschen Gedicht*, 1966, S. 150.

ihre konstante Zweihebigkeit, die allerdings zu einem Staccato führt, was wiederum für Unruhe sorgt.

Vers 18 und 19 sind formal so wenig bestimmt, dass sie mehrere Interpretationsmöglichkeiten zulassen. *Daß* kann im vorliegenden Fall sowohl einen Konsekutiv- als auch einen Finalsatz einleiten. Intuitiv spricht wohl einiges für die erste Variante, bei einem Blick auf die Zeitformen macht sich jedoch Skepsis breit. Bis hierher stand das Gedicht nämlich im Präteritum¹⁵⁴, was den Eindruck vermittelt, dass es sich dabei um eine Erinnerung oder einen Rückblick handelt. Wenn ein konsekutiver Sinn vorliegt, stellt sich die Frage, wieso Trakl bei *hinlauscht* ins Präsens wechselt, nur um gleich darauf wieder zum Präteritum zurückzukehren.¹⁵⁵

Da diese Variante zumindest auch nicht unproblematisch ist, scheint es berechtigt, sich mit dem möglichen Finalsatz auseinanderzusetzen. In dem Falle wäre das Herz ein Opfer, das (irgend)einen Mann dazu bringen soll, *hinzulauschen*, damit er sich der Tragödie wenigstens bewusst wird – von einem Handeln ist hier gar nicht die Rede. Angesichts des Orpheus-Verweises kurz zuvor muss sich dieser Abschnitt nicht ausschließlich auf den Krieg beziehen, sondern kann durchaus auch poetologisch gedeutet werden. In der inneren Widersprüchlichkeit der Wendung *wilde Schwermut* äußert sich die für die ganze Strophe symptomatische Zerrissenheit im Kleinen.

Das Wort *ehern* im nächsten Vers kann mit *unbeugbar fest* übersetzt werden, es bedeutet aber auch *aus Erz bestehend*. Da *Erz* in *Herz* steckt und außerdem *Ehe* in *ehern*, ist der Ausruf ambivalent, weist also über den kriegerischen Kontext hinaus. Die in der ersten Strophe negativ besetzte Körperlichkeit (*faules Fleisch*) wird hier in ein Bündnis (*Ehe*) überführt, allerdings nur, um *begraben* zu werden.

Es spricht einiges dafür, dass sich der Schlussvers nicht nur auf den vorherigen beziehen lässt, da der symmetrische Aufbau des Gedichts auch eine Verbindung zum Eingangsvers der Strophe nahelegt. Tatsächlich weisen die Verse deutliche Parallelen auf: Beide sind jambisch, beginnen jeweils mit der Vokalfolge *e – a – e*, enthalten das Morphem *Abend* und ähneln sich auch im Spiel mit klanglichen Mitteln (*blaue Taube* bzw. *dort – Abendrot*). Die vielen Gemeinsamkeiten geben dem/der LeserIn einen deutlichen Hinweis darauf, dass mit der *blauen* Taube jegliche Hoffnung auf Versöhnung farbenprächtig im *Abendrot* begraben wird.

154 Gedichte in einer anderen Zeitform als dem Präsens sind bei Trakl eine seltene Ausnahme.

155 Dass Trakl das Verb apokopierte, ist zwar eher unwahrscheinlich, aber auch nicht auszuschließen.

5.4 Dritte Strophe

Unversehens taucht am Beginn der dritten Strophe die *Jünglingin* auf. Der *Jüngling* ist bei Trakl nicht ungewöhnlich, in der androgynen Form gibt es ihn bzw. sie aber nur in diesem Gedicht.

Verklärt durch die *goldne Gestalt* wird ihre Erhabenheit kontrastiert vom profanen *dunklen Hausflur*, aus dem sie *austritt*. Sowohl in der ersten als auch in der zweiten Strophe unterliegt das *Goldne* dem *Dunklen*, hier kehrt sich das Verhältnis jedoch um.¹⁵⁶ In dieser poetischen Überhöhung kommt es natürlich zu einer Bedeutungserweiterung der einzelnen Wörter, was das *Austreten* zu einem Akt der Transzendenz des Irdischen macht. Obwohl Trakl den Niedergang alles Menschlichen in den ersten beiden Strophen in mehreren Bildern beschworen hat, keimt hier – in Gestalt der kaum chiffrierten Schwester-Figur – wieder Hoffnung auf. Kempers Ausführungen sind für das Verständnis der *Schwester* in Trakls Werk und speziell für diese Passage so essenziell, dass sie ausführlich wiedergegeben werden:

Die Schwester als Sinnbild eines zur Androgynität erlösten und damit vollkommenen Menschentums wird zugleich zum »alter ego« des lyrischen Ichs und ermöglicht ihm am Ziel seiner poetischen Wanderung den Narzißmus einer tautologischen Selbstreferenz, sie vermittelt ihm das ozeanische Allmachtsgefühl totaler Vereinigung alles Gegensätzlichen und Getrennten, totaler Welt- und Ich-Vollkommenheit in einer zur Vollendung gelangten Identität, und dies als vollkommene Kompensation des biographischen Welt- und Identitätsverlustes.¹⁵⁷

Gerade in den so heterogenen Bildwelten zeigt sich also die Kraft, die Trakl der *Jünglingin* zuschreibt. Die Kriegsgräuel scheinen sie nicht zu affizieren; vor diesem Grund strahlt sie nur umso heller. Klanglich wiederum erfolgt die Hervorhebung durch die Häufung des Konsonanten *g* in den Versen 23-25: *Die goldne Gestalt / Der Jünglingin / Umgeben [...]*.

Bezeichnenderweise handelt die *Jünglingin* im Gedicht gar nicht, sondern geht allein in ihrem Dasein auf. Mit dem *herbstlichen Hofstaat* verleiht ihr Trakl weltliche Macht, da dieser aber von *bleichen Monden* gebildet wird, vollzieht sich gleichzeitig eine Entrückung in Surreale. Dazu Achim Aurnhammer: „Durch ihre Verknüpfung mit dem hermaphroditischen Mond wird die explizite Androgynie der *Schwester*-Metonyme noch verstärkt“¹⁵⁸. Beide Adjektive, *bleich* und *herbstlich*, bringen die Vergänglichkeit

¹⁵⁶ Die Funktion der im Überblick festgestellten Dreifachnennung beider Begriffe erschließt sich erst hier zur Gänze.

¹⁵⁷ Kemper, *Georg Trakls »Schwester«*. In: *Zur Ästhetik der Moderne*, 1992, S. 93.

¹⁵⁸ Aurnhammer, *Androgynie*, 1986, S. 281.

der Substantive zum Ausdruck, allein die *Jünglingin* selbst scheint außerhalb von Raum und Zeit befindlich. Eduard Lachmann erkennt hier „eine Jenseitsvision über rauchender Schlacht und tausendfältigem Untergang.“¹⁵⁹ Dass sich der Niedergang rund um die Jünglingin unbeirrbar fortsetzt, sieht man auch am *Zerknicken* der *schwarzen Tannen*. Da das Prädikat in Vers 27 an erster Stelle steht, gehören Vers 25 und 26 notwendigerweise auch zu diesem Satz.¹⁶⁰ Man muss deren zuvor hergestellten Bezug zur Jünglingin deshalb jedoch keineswegs revidieren, vielmehr gilt es festzustellen, dass die Satzgrenzen hier verschwimmen und die Relationen zwischen einzelnen Wendungen mehrdeutig werden.

Besonders gut lässt sich die von Trakl forcierte Unbestimmtheit am Beispiel der *schwarzen Tannen*, die *zerknicken*, veranschaulichen: Diese kann man wörtlich verstehen, was auch die im darauffolgenden Vers genannte Ursache *im Nachtsturm* nahelegt. Aufgrund des im gesamten Gedicht präsenten Kriegsbezugs ist der Nachtsturm aber auch ein Angriff, der nach Einbruch der Dunkelheit erfolgt. Folgerichtig sind die zerknicken schwarzen Tannen dann mit getöteten Soldaten zu identifizieren, was ihre Gleichsetzung mit dem herbstlichen Hofstaat bekräftigt. Die Verdammung der Sexualität, die in Wendungen wie *faules Fleisch* mitschwingt, erlaubt es schließlich, in Vers 27 auch eine Zerstörung des Triebhaft-Männlichen zu sehen. Neben dem Ideal der zwischen den Geschlechtern oszillierenden Jünglingin hat dieses keinen Platz mehr.

Bei Vers 29, einem elliptischen Satz, fällt die Zuordnung schwer. Zwar ist er nur durch einen Beistrich vom vorherigen Vers getrennt, eine logische Verknüpfung ist dennoch nicht gegeben. In früheren Handschriften stand an dieser Stelle *die versunkene* und später *die schwankende Stadt*, was sich nahtlos ins Bild des Untergangs eingefügt hätte. Mit der offensichtlichen Gegenbewegung in der *steilen Festung*¹⁶¹ findet in der Letztfassung aber ein Aufbäumen statt, trotz, oder gerade wegen der Entwicklung von der *grauen Wolke* in Strophe 1 zum *Nachtsturm* in Strophe 3. Doppler teilt diese Einschätzung:

Die späten Gedichte Trakls, die das Kriegsgeschehen thematisieren, oszillieren zwischen Trauer, Klage und Anklage. [...] Es ist ein Pathos, das nie zum Lamento wird, sondern die Geste des Protestes und der Auflehnung bewahrt; als eine letzte mögliche Form von Hoffnung.¹⁶²

¹⁵⁹ Lachmann, *Kreuz und Abend*, 1954, S. 173.

¹⁶⁰ Die Satzzeichen legen nahe, dass es sich bei Vers 25 und 26 um eine Gleichsetzung handelt.

¹⁶¹ Diese ist wohl von der Festung Hohensalzburg, die über Trakls Geburtsstadt thront, beeinflusst.

¹⁶² Doppler, *Die Lyrik Georg Trakls*, 2001, S. 80.

Genährt wird diese Hoffnung von den zwei Abschlussversen. Im Gegensatz zu den vorherigen Klagen wirkt das *O Herz* energiegeladen, was nicht zuletzt daran liegt, dass dieser Vers als einziger im gesamten Gedicht nur Hebungen aufweist. Auch spricht das Ich das Herz zum ersten Mal direkt an.

In den Strophen 1 und 2 findet sich in den Versen, die auf die Apostrophierungen folgen, ein unmittelbarer Verweis auf den Tod. Da die Ausrufe nie in einen vollständigen Satz eingebunden sind, wirken sie unsicher und kraftlos. Auch die *schneeige Kühle* deutet unmissverständlich auf ein Ende hin, das Ich spricht jedoch nicht von *Kälte*, was Einverständnis mit der Situation anzuzeigen scheint. Zudem endet das Gedicht nicht abrupt, sondern klingt in dem mit Abstand längsten Vers (der auf den kürzesten folgt) sanft aus. Die zahlreichen Alliterationen in *h* in der dritten Strophe verleiten schlussendlich dazu, im transzendierenden *Hinüberschimmern* auch einen *Hoffnungsschimmer* zu lesen.

6. Nachtergebung¹⁶³

Mönchin! schließ mich in dein Dunkel,
Ihr Gebirge kühl und blau!
Niederblutet dunkler Tau;
Kreuz ragt steil im Sterngefunkel.

Purpurn brachen Mund und Lüge
In verfallner Kammer kühl;
Scheint noch Lachen, golden Spiel,
Einer Glocke letzte Züge.

Mondeswolke! Schwärzlich fallen
Wilde Früchte nachts vom Baum
Und zum Grabe wird der Raum
Und zum Traum dies Erdenwallen.

*Fremdlingin unter den Menschen*¹⁶⁴

FRIEDRICH HÖLDERLIN: „Die Nacht“

Es gibt wenige Gedichte Trakls, deren Entstehung so gut dokumentiert ist wie dieses, und an kaum einem anderen lässt sich besser zeigen, wie problematisch es sein kann, der Akkuratessse der Herausgeber von Trakls Werk blind zu vertrauen. In seinem Aufsatz über „Nachtergebung“¹⁶⁵ nimmt Wetzel die von Killy veröffentlichten fünf Fassungen des Gedichts¹⁶⁶ als Textgrundlage. Die „aus den Handschriften mitgeteilt[e]“¹⁶⁷ Wiedergabe ist allerdings sehr fehlerhaft, was für die Interpretation Wetzels durchaus gravierende Folgen hat. Dieser bezieht beispielsweise *frühe Früchte* in seine Untersuchung mit ein, der diplomatischen Umschrift des Faksimiles von Eberhard

163 Trakl, *Dichtungen und Briefe*, I, 1987, S. 164.

164 Hölderlin, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zeitlicher Folge*, Bd. 11, 2005, S. 111.

165 Wetzel, *Über Georg Trakls Gedicht »Nachtergebung«*. In: *Text+Kritik: Georg Trakl*, 1985, S. 16-28.

166 Killy, *Georg Trakl »Nachtergebung«*. In: *Gratulatio. Festschrift für Christian Wegner*, 1963, S. 244-246.

167 Ebd. S. 244.

Sauermann und Hermann Zwerschina zufolge handelt es sich allerdings um *faule Früchte*.¹⁶⁸

In der zusammen mit Szklenar edierten historisch-kritischen Ausgabe hat Killy den Text zwar von einigen Fehlern bereinigt, die (beibehaltene) Art der Präsentation von „Nachtergebung“ und ihrer Entstehung ist jedoch kritikwürdig. Das Gedicht wird mit dem Untertitel „5. Fassung“ versehen und im Kapitel „Nachlass“ durch die vorangegangenen vier Fassungen ergänzt. So, wie diese wiedergegeben werden, entsteht der Eindruck, Trakl habe zuerst vier Versionen von „Nachtergebung“ verfasst und schließlich im fünften Anlauf den endgültigen Wortlaut gefunden. Ein Blick auf die von Sauermann/Zwerschina veröffentlichten Faksimiles zeigt jedoch, dass Trakl in seinen Handschriften zu „Nachtergebung“ einzelne Wörter mehrfach änderte und am Ende eine teilweise sehr energische Streichung aller Verse vornahm. Da Trakl die Entwürfe als ebensolche sah, ist deren Darstellung als in sich geschlossene Fassungen irreführend. Kemper äußert sich solchen Einteilungen gegenüber ebenfalls kritisch:

Wieviel Verlorengegangenes mag manchem Entwurf vorausgegangen sein, der nur deshalb als 1. Fassung bezeichnet wird, weil er sich zufällig als einziger im Nachlaß gefunden hat! Und selbst bei einem ersten Entwurf: läßt sich absehen, wieviel der Autor in Gedanken vorgeformt hat, bevor er mit der Niederschrift begann?¹⁶⁹

Aus diesen Ausführungen sollte hervorgegangen sein, dass das von Killy/Szklenar hinzugefügte „5. Fassung“ unter dem Gedichttitel verzichtbar ist und auch nicht der Intention Trakls entspricht, der ja keineswegs beabsichtigte, die Vorstufen zu „Nachtergebung“ zu veröffentlichen.

Killy/Szklenar unterläuft bei der Wiedergabe des Entstehungsprozesses von „Nachtergebung“ noch ein weiterer schwerwiegender Fehler: Sie bezeichnen „Im Schnee“¹⁷⁰ als 1. Fassung des Gedichts und „Anblick“¹⁷¹ als dessen 2. Fassung. Sauermann/Zwerschina, die in ihrer historisch-kritischen Ausgabe beide Gedichte als eigenständige Werke behandeln, weisen aber darauf hin, dass „Anblick“ *vor* „Im Schnee“ entstanden ist¹⁷², was die Ausführungen Wetzels, der die Entstehung der

168 Siehe Trakl, *Sämtliche Werke und Briefwechsel*, IV.2, 2000, S. 274-275. Das Faksimile ist zugegebenermaßen äußerst schwer zu entziffern.

169 Kemper, *Georg Trakls Entwürfe*, 1970, S. 69.

170 Trakl, *Dichtungen und Briefe*, I, 1987, S. 414.

171 Ebd. S. 415.

172 Siehe Trakl, *Sämtliche Werke und Briefwechsel*, IV.2, 2000, S. 289. Das Originalmanuskript kann hier nicht überprüft werden, da sich Zwerschina aber intensiv mit der Datierung von Trakls Gedichten beschäftigt hat (Zwerschina, *Die Chronologie der Dichtungen Georg Trakls*, 1990), sollten seine Angaben als verbindlich gelten.

einzelnen Fassungen aus der jeweils vorhergegangenen nachzuzeichnen versucht, ad absurdum führt.

Aus welcher Zeit die ersten Entwürfe stammen, ist ungeklärt; die finale Fassung dürfte im Juli 1914 entstanden sein. Veröffentlicht wurde „Nachtergebung“ erst nach Trakls Tod im „Brenner“-Jahrbuch 1915.

6.1 Überblick

„Nachtergebung“ ist aufgrund seiner Entstehungszeit der vierten und letzten Werkphase Trakls zuzuordnen, hat formal allerdings nur sehr wenig mit „Grodek“ oder „Das Gewitter“, die zu den bekanntesten Gedichten dieser Periode zählen, gemein. Die Unterschiede zum zuvor analysierten Gedicht „Das Herz“, welches ebenfalls in die vierte Werkphase fällt, sind offensichtlich.

Trakl hat vor allem in der zweiten Hälfte seines Schaffens Lang- und Kurzverse miteinander kombiniert, die Grenzen der Metrik ausgelotet und damit zum Teil auch Gedichte geschaffen, die schon fast der Prosa näher stehen als der Lyrik. „Nachtergebung“ ist insofern erstaunlich, als Trakl in der Zeit seines radikalen Experimentierens ein Gedicht schrieb, das eine „klassische Einfachheit“¹⁷³ hat.

Das Gedicht besteht aus drei Strophen, die formal exakt gleich gebaut sind. Alle vier Verse jeder Strophe sind vierhebiger trochäischer, wobei es zu keiner einzigen schwebenden Betonung kommt. Ermöglicht wird dies durch die hohe Anzahl an zweisilbigen trochäischen Wörtern – Vers 8 beispielsweise besteht nur aus solchen – und ungewöhnlich vielen Einsilbern. Zwei Verse mit weiblichen Enden umschließen zwei mit männlichen; im Übergang vom 2. auf den 3. und vom 3. auf den 4. Vers stoßen daher zwei betonte Silben aufeinander, wodurch eine kleine Pause entsteht. Die Verse 1 und 2 sind dementsprechend stärker miteinander verbunden.

Durch umarmende Reime sind die einzelnen Strophen in sich geschlossen. Da das Gedicht über die Strophengrenzen hinweg keine Endreime aufweist, ergibt sich das Reimschema *abba – cddc – effe*. Mit *kühl – Spiel* ist der Reim der zwei zentralen Verse der einzige unreine im gesamten Gedicht. Dessen Funktion soll später noch thematisiert werden.

Die Analyse der zum Teil sehr auffälligen Vokalstruktur ist im Zusammenhang mit den

¹⁷³ Lachmann, *Kreuz und Abend*, 1954, S. 188.

einzelnen Versen ertragreicher, einige Besonderheiten seien aber schon hier erwähnt: Von 48 betonten Silben fallen lediglich drei auf den Vokal *e* – in allen drei Fällen betrifft dies die vorletzte Hebung jeder Strophe. Außerdem findet sich bei Übergängen vom ersten zum zweiten Vers der Strophen 1-3, die wie bereits erwähnt metrisch stärker aneinander gebunden sind als die restlichen, die Vokalfolge *e – i – e*. Mit diesen vielleicht nicht sofort ersichtlichen, aber doch spürbaren Parallelen sorgt Trakl für die klangliche Geschlossenheit des Gedichts.

Noch viel deutlicher wird die Überstrukturierung von „Nachtergebung“ jedoch auf Buchstabenebene: Laut Friedrich Bauer hat der Buchstabe *l* im Deutschen eine Häufigkeit von 3,49 %¹⁷⁴. Ohne den Titel enthält das Gedicht 299 Buchstaben, das *l* müsste laut Wahrscheinlichkeit also zirka zehn bis elf Mal vorkommen. Tatsächlich finden wir es 24 Mal, also mehr als doppelt so oft wie zu vermuten wäre.¹⁷⁵ Durch die Kombination der sehr konsequenten Metrik mit der ständigen Wiederholung verschiedener formaler Mittel wirkt das Gedicht beinahe wie eine Beschwörungsformel. Wie streng diese Komposition ist, die nur nach flüchtiger Lektüre einfach scheint, zeigt sich auch an der Wortverteilung: Zwei Strophen, die aus 19 Wörtern bestehen, umschließen eine mit 18 Wörtern, womit ein nahezu perfektes Gleichgewicht entsteht. Noch erstaunlicher wird der Aufbau, wenn man feststellt, dass von den 18 Wörtern der Mittelstrophe neun zur ersten und neun zur zweiten Strophenhälfte gehören. „Nachtergebung“ besteht also einerseits aus drei formal außerordentlich ähnlichen Strophen, andererseits teilt die Symmetrieachse zwischen Vers 6 und 7 das Gedicht in zwei „gleichwertige“ Hälften. Beide haben die idente Anzahl an Wörtern sowie an betonten und unbetonten Silben (28 bzw. 24 bzw. 21). Durch den umarmenden Reim lassen sich die Hebungen und Senkungen an der Mittelachse exakt spiegeln. Teilt man die einzelnen Strophen jeweils in zwei Hälften, was durch die Zäsur am Ende der Verse 2, 6 und 10 berechtigt scheint, zeigt sich auch in der Wortverteilung eine Symmetrie, die über das Verhältnis 28:28 hinausgeht. So haben die aus zwei Versen bestehenden Gruppen folgende Anzahl an Wörtern: 11 – 8 – 9 – 9 – 8 – 11.

174 Bauer, *Entzifferte Geheimnisse*, 1995, S. 223.

175 Macht man den Test mit anderen Buchstaben, kommt man – unter Berücksichtigung der natürlichen Schwankungsbreite – auf Werte, die der statistischen Wahrscheinlichkeit entsprechen.

6.2 Erste Strophe

Dass Ambivalenz zu einem der wichtigsten Merkmale von Trakls Dichtung zählt, wurde schon an etlichen Beispielen ersichtlich. Dieses Gedicht weist dem Interpreten aber schon mit dem ersten Wort mehrere Richtungen. Der von Trakl in der Entstehungsphase erwogene Titel *An die Nacht* lässt keinen Zweifel daran, dass mit der *Mönchin* ebendiese gemeint ist, außerdem kann man *dein Dunkel* problemlos darauf beziehen. Zugleich verweist die „zwitterhafte Wortbildung“¹⁷⁶ auch auf Friedrich Hölderlins Gedicht „Die Nacht“, in dem dieser sie „Fremdlingin unter den Menschen“¹⁷⁷ nennt. Die *Fremdlingin* selbst taucht bei Trakl im Prosagedicht „Offenbarung und Untergang“ sowie in einem Dramenfragment als Schwester-Metonymie auf und mit der *Jünglingin* ist uns bereits in „Das Herz“ eine dritte androgyne Figur begegnet. Lachmann bestreitet zwar vehement, dass mit der *Mönchin* auch Trakls Schwester mitgemeint ist, bleibt jedoch unterstützende Argumente schuldig.¹⁷⁸ Auch Wetzel hält sich hinsichtlich eines möglichen Schwester-Bezugs sehr zurück, setzt sich aber immerhin mit der Frage auseinander, warum Trakl das weibliche Pendant zum Mönch vermied:

›Nonne‹ wäre in diesem Kontakt beinahe die Perversion von dem gewesen, was *Mönchin* meint; dieses Wort hätte mit der Betonung des real Weiblichen zu leicht – der Kontext hätte es bewirkt – Sinnliches in eine Sphäre getragen, in der eben das Sinnliche vollkommen aufgehoben und das Weibliche mit einer überirdischen Reinheit in Verbindung gebracht wird.¹⁷⁹

Wie zentral die „Vorstellung vom bergenden Weiblichen“¹⁸⁰ in dieser Passage ist, lässt sich auf formaler Ebene sehr gut zeigen: Zum einen umschließen Verse mit weiblichen Enden solche mit männlichen; zum anderen wird im 1. Vers das passive *mich* von der *Mönchin* und ihrem *Dunkel* geschützt. Durch die Einbettung von einsilbigen Wörtern mit hellen Vokalen in zweisilbige mit dunkler Kernsilbe wird zudem der Gleichsetzung der *Mönchin* als *Nacht*¹⁸¹ Rechnung getragen.

So wenig wie mit der Nacht nur die konkrete Tageszeit gemeint ist¹⁸², so wenig sind die *Gebirge kühl und blau* ausschließlich in der Wirklichkeit zu verorten. Auch sie entstammen „dem Grenzgebiet zwischen empirischer Realität und einer Komposition,

176 Aurnhammer, *Androgynie*, 1986, S. 280.

177 Hölderlin, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zeitlicher Folge*, 11, 2005, S. 111.

178 Lachmann, *Kreuz und Abend*, 1954, S. 188.

179 Wetzel, *Über Georg Trakls Gedicht »Nachtergebung«*. In: *Text+Kritik: Georg Trakl*, 1985, S. 23.

180 Ebd.

181 Siehe Lachmann, *Kreuz und Abend*, 1954, S. 188-189.

182 Siehe auch Csúri, *Einzelgedicht und zyklische Struktur*. In: *Georg Trakl und die literarische Moderne*, 2009, S. 46.

die sich nicht an die Wirklichkeit hält“¹⁸³. Durch die erneute Apostrophierung im 2. Vers vermitteln die *Gebirge* ein Gefühl von Erhabenheit, gleichzeitig evozieren die beiden Epitheta allerdings Distanziertheit, vielleicht sogar Entfremdung.

Eine Gegenbewegung dazu findet im nächsten Vers statt, in dem Trakl durch die Verletzung des Himmels Nähe zwischen Dies- und Jenseitigem herstellt. *Niederblutet* rückt wegen des Verstoßes der Wortstellungsregel auch formal in den Fokus und macht so die Unvollkommenheit des Jenseits noch deutlicher. Wetzel spricht hier völlig zurecht von einer Anthropomorphisierung des Himmels¹⁸⁴; zwar können auch Tiere Blut verlieren, der dunkle Tau weist aber zugleich auf ein Weinen des Himmels hin, wobei es sich schließlich um einen genuin menschlichen Gefühlsausdruck handelt.

Wie schon im 1. Vers stellen wir auch hier eine Übereinstimmung von Form und Inhalt fest, was die Prägnanz der Aussage merklich steigert: In den drei Wörtern des Verses findet eine Reduktion, genauer gesagt eine Halbierung der Silbenzahl statt (4 – 2 – 1), wodurch die Abwärtsbewegung quasi hörbar wird. Diese ist aber nicht nur negativ zu deuten: Durch das Blut (bzw. die Tränen), das auf die Erde tropft, nimmt diese ganz direkt Anteil an der himmlischen Sphäre.

Eine erneute Bewegungsumkehr vollzieht Trakl im Abschlussvers der ersten Strophe mit dem *steil ragenden Kreuz*. Der Vorzug der Richtungsangabe gegenüber dem Epitheton *blutend* aus früheren Fassungen ist ein weiteres Exempel für die Fokussierung auf räumliche Bezüge in dieser Strophe. Verbunden mit dem Bildmaterial entsteht so „eine dunkle Landschaft von fast kosmischer Weite“¹⁸⁵. Zwar war schon der vorherige Vers ganz klar religiös geprägt, aber erst hier wird mit dem *Kreuz* ein dezidiert christliches Symbol eingeführt. Die Formulierung lässt offen, ob dieses ein Sternbild ist, oder ein (Gipfel-)Kreuz, das vor dem Hintergrund des *Sterngefunkels* als Negativbild sichtbar wird. Für welche Deutung man sich auch entscheidet, das menschliche Streben nach dem Göttlichen offenbart sich in beiden Fällen. Das Adverb *steil* drückt dabei aus, dass dieser Weg in den Himmel ein direkter ist, verweist aber zugleich auf die Schwierigkeit des Unterfangens. Durch die vier aufeinanderfolgenden einsilbigen Wörter entsteht eine Stauung, die sich im poetischen *Sterngefunkel*, das als Bindeglied zwischen Irdischem und Himmlischem fungiert, löst, womit die Hoffnung auf ein Aufgehen des Menschen in Gott genährt wird.

183 Wetzel, *Über Georg Trakls Gedicht »Nachtergebung«*. In: *Text+Kritik: Georg Trakl*, 1985, S. 28.

184 Ebd.

185 Ebd.

6.3 Zweite Strophe

Während die Bilder der ersten Strophe vornehmlich Kälte und Distanz vermittelten, beginnt die zweite auffallend intim. So weckt das adverbial gebrauchte Adjektiv *purpurn* in Zusammenhang mit dem *Mund* erotische Assoziationen. In diesem Kontext wirkt das Verb *brechen* wohl ungewohnt, kann aber als Öffnen des Mundes verstanden werden; Trakl drückt durch die Wortwahl entweder Zwang oder eruptiertes Verlangen aus. Erschwert wird das Verständnis durch den Umstand, dass sich das Verb auch auf *Lüge* bezieht, ein Substantiv, das man damit auch nicht problemlos in Zusammenhang bringt. Lachmann bietet eine Interpretation, diese ist allerdings beinahe genauso kryptisch wie der Vers selbst:

Die Lüge ist im Mund zerbrochen, in dem purpurnen, dem Leidensmund. Purpurn von gebüßter Leidenschaft. Man könnte kein genaueres Wort für Trakls Dichtersprache finden als das Wort „purpurner Mund“. Wenn die Lüge zerbrochen ist, hat die Wahrheit Raum zum Leuchten gewonnen.¹⁸⁶

Da in der modernen Trakl-Forschung der Verweis auf die eigene Schwester bei *Mönchin* unumstritten ist, muss der Bezug auch in die Interpretation dieses Verses mit einfließen. Bei der *gebrochenen Lüge* könnte es sich um das Eingeständnis eines sexuellen Verlangens handeln – allerdings so stark chiffriert, dass noch keine biographischen Rückschlüsse gemacht werden können. Gestützt wird diese These durch den erst relativ spät beschlossenen Titel *Nachtergebung*, der ja auch auf ein *klagloses Sichfügen* verweist, welches durch die Verbindungslinie *Nacht – Mönchin – Schwester* an Brisanz gewinnt. Einen weiteren Hinweis auf das Verhältnis von zwei sich sehr ähnelnden Menschen liefert vielleicht auch die Doppelung der Silben in *purpurn* sowie in *Mund und*. Trakl spielt mit dem/der LeserIn, indem er den doch ziemlich stark verschleierte Inhalt mit der einzigen Vergangenheitsform im gesamten Gedicht kontrastiert, die das Geäußerte als definitiv darstellt.

Der Ort des Geschehens, der im nächsten Vers genannt wird, steht diametral zu den räumlichen Gegebenheiten in der ersten Strophe. Zum einen opponiert die Weite, oder sogar Unbegrenztheit, die in *Gebirge* und *Sterngefunkel* mitschwingt, mit der Enge der *Kammer*, zum anderen auch deren Erhabenheit mit dem Adjektiv *verfallen*. Auffallend ist die erneute Verwendung des Adjektivs *kühl*: Als Beschreibung der Gebirge in der Nacht noch leicht nachvollziehbar, verstört es in Zusammenhang mit dem im vorherigen

¹⁸⁶ Lachmann, *Kreuz und Abend*, 1954, S. 189.

Vers Geschilderten. Dieser ließ Leidenschaft vermuten, wird ihrer durch *kühl* aber vollständig beraubt. Beide adverbial gebrauchten Adjektive des Satzes sind formal gleichwertig, logisch jedoch nicht in Einklang zu bringen. Ihre Gegensätzlichkeit zeigt sich auch an ihrer Position im Satz, in dem sie als Anfangs- bzw. Schlusswort fungieren. Das nachgestellte *kühl* schafft es quasi im letzten Moment, die Aussage zu desavouieren und das gesamte Satzkonstrukt in Frage zu stellen. Durch die Anhäufung an Ambivalenzen droht der/die LeserIn außerdem zusehends den Faden zu verlieren.

Vers 5 und 6 bilden zwar zusammen einen vollständigen Satz, dieser endet allerdings mit einem Semikolon. Der Grund dafür ist, dass Vers 6 auch die Funktion als Lokalobjekt des darauffolgenden Satzes einnimmt, was die Stellung des Prädikats *scheint* notwendig macht.¹⁸⁷ Da der 6. Vers aber nicht gleichzeitig ein Satzglied des vorherigen und des nachfolgenden sein kann, oszilliert er zwischen beiden Aufgaben, woran sich die Ambiguität des Gedichts sehr schön exemplifizieren lässt.

Uneindeutig ist auch das Prädikat in Vers 7; Wetzels hat zwar keine Zweifel und behauptet: „Die Verbindung von *scheint* mit *Lachen* ist sicher als Synästhesie, *scheint* als ›lucet‹, zu verstehen“¹⁸⁸, begründet dies aber nicht ausreichend. Dass diese Deutung ihre Berechtigung hat, soll keinesfalls bestritten werden. *Scheint* bildet in dieser Variante einen starken Gegensatz zur Dunkelheit, in die die erste Strophe getaucht ist und greift den farblichen Impuls von *purpurn*, welcher durch *kühl* gestört wurde, wieder auf. Darüber hinaus wird das *Lachen* durch die Verschmelzung von optischem und akustischem Reiz intensiviert und „überstrahlt“ somit das in der ersten Strophe an gleicher Position stehende Weinen des Himmels. Was ebenfalls für die Deutung von *scheint* im Sinne von ›lucet‹ spricht, ist die Verbindung mit dem Adjektiv *golden*, in dem sich „der Glanz, der Wert, das alles Organische Überdauernde und das Artifizielle“¹⁸⁹ zeigen.

So positiv die Entwicklung im Gedicht wirkt, so leicht lässt sie sich in Frage stellen, wenn man *scheint* als ›videtur‹ liest. Die in dieser Auslegung zutage kommende Unsicherheit beeinflusst nicht nur den Vers, sondern durchdringt die gesamte Strophe. Vom triumphalen *Lachen* ist aufgrund des zurückhaltenden ›videtur‹ nur mehr wenig übrig und das *golden Spiel* verliert seine Unschuld. *Kühl* und *Spiel* bilden ja den einzigen unreinen Reim des gesamten Gedichts. Durch die im Überblick dargestellte strukturelle Regelmäßigkeit von erstaunlichem Ausmaß kommt der – an sich recht

187 *Kühl* bezieht sich in diesem Fall auf *scheint*.

188 Wetzels, *Über Georg Trakls Gedicht »Nachtergebungs«*. In: *Text+Kritik: Georg Trakl*, 1985, S. 21.

189 Ebd. S. 19.

dezenze – Regelbruch deutlich zur Geltung. Da es sich um den zentralen Reim des Gedichts handelt, dieses also im Kern „fehlerhaft“ ist, wirken alle Symmetrien und Wiederholungen nur mehr wie eine Fassade. Auch wenn diese Deutung zu weit gehen mag, muss der Reim *kühl – Spiel* ernst genommen werden. Weil er unrein ist, stellen sich beide Wörter gegenseitig in Frage. Zum einen heißt das, dass die in Vers 5 angedeutete sexuelle Handlung eben kein *Spiel* war bzw. ist, zum anderen ist die Distanziertheit, mit der diese stattgefunden haben soll (*kühl*), nun ebenfalls anzuzweifeln.

Im nächsten Vers lässt Trakl die „Sterbeglocke“¹⁹⁰ erklingen und unterbricht so die Spekulationen des Interpreten /der Interpretin, welche durch die zahlreichen Ambiguitäten im bisherigen Verlauf der Strophe genährt wurden; der nahende Tod relativiert die Wichtigkeit der irdischen Geschehnisse. Obwohl der Vers lediglich durch einen Beistrich vom vorherigen getrennt ist, wirkt er doch stark abgesondert, was auch daran liegt, dass das Prädikat aus Vers 7 nicht auf ihn bezogen werden kann. Da er selbst kein Prädikat hat, steht er als Gegebenheit unangreifbar und unverrückbar im Raum. Zu dieser Wirkung trägt auch der monotone Klang des Verses bei, den die Kombination von vier zweisilbigen trochäischen Wörtern verursacht. Die religiöse Prägung des Gedichts wird zugleich immer deutlicher: Schon die erste Strophe endete mit dem *Kreuz*, und diese wird von der (Sterbe-)*Glocke* als einem weiteren christlichen Symbol abgeschlossen.

6.4 Dritte Strophe

Wie die erste Strophe beginnt ebenso die dritte mit einer Apostrophierung. Da, wie wir schon in der Analyse von „Verklärung“ gesehen haben, „das *Mondene* [...] auch als himmlische Projektions-Figur der Schwester angesehen werden kann“¹⁹¹, ist die *Mondeswolke* eng mit der *Mönchin* verknüpft, wenn auch nicht damit gleichzusetzen. Das Hapax legomenon vermittelt nach Wetzels „zugleich die Vorstellung von kaltem Licht und dessen Verhüllung“¹⁹², ähnelt also auch in seiner Ambivalenz der *Mönchin*. Aber nicht nur die Schwierigkeit, mit der sie zu fassen sind, eint beide Gestalten, sie

190 Lachmann, *Kreuz und Abend*, 1954, S. 189.

191 Csúri, *Einzelgedicht und zyklische Struktur*. In: *Georg Trakl und die literarische Moderne*, 2009, S. 74.

192 Wetzels, *Über Georg Trakls Gedicht »Nachtergebung«*. In: *Text+Kritik: Georg Trakl*, 1985, S. 28.

sind außerdem formal über die Alliteration miteinander verbunden. Im Anfangsvers der zweiten Strophe steht ein Wort, das klanglich in das gleiche Schema passt: *Mönchin*, *Mund* und *Mondeswolke* bilden eine Trias, die aus den einzigen mit *M* beginnenden Substantiven des Gedichts beginnt. Über das *n*, welches in allen drei Wörtern auf den ersten Vokal folgt, wird deren klangliche Zusammengehörigkeit zusätzlich verstärkt. Dadurch betont Trakl erneut die strukturellen Parallelen der drei Strophen.

Eine weitere Funktion der *Mondeswolke* ist die Verlagerung des Geschehens aus der räumlichen Enge der zweiten Strophe nach draußen, wo das Gedicht schon am Anfang situiert war. Auch die Zeit des Geschehens entspricht wohl ungefähr der der ersten Strophe, worüber Wörter wie *Mond*, *schwärzlich* und *nachts* Auskunft geben. Die zweite Strophe hingegen liefert keine Hinweise auf die Tageszeit, in ihr wird aber mit *scheint* und *golden* Helligkeit vermittelt. Das System des Umschließens, das wir schon innerhalb eines einzelnen Verses und auf Strophenebene festgestellt haben, zeigt sich auch beim Gedicht als Ganzem. Die Gliederung *dunkel – hell – dunkel*, auf der der Anfangsvers des Gedichts beruht, wiederholt sich hier noch einmal in größerem Rahmen.

Nachdem schon die *Mönchin* über Umwege auf „Die Nacht“ von Hölderlin verwiesen hat, erkennt man auch in den ersten zwei Versen dieser Strophe den Einfluss von Trakls großem literarischem Vorbild. Im Gedicht „Der Kirchhof“ lautet eine Passage: „ein Baum mit Früchten hängt; / Mit schwarzen“¹⁹³. Trotz der eindeutigen Bezugnahme auf Hölderlin steht die Eigenständigkeit der vorliegenden Verse außer Frage, da es Trakl gelingt, durch die Verwendung der Farbe Schwarz als Adverb eine zusätzliche Aussage in diese Wendung einzubauen. In *schwärzlich fallen* versteckt sich nämlich *ich falle*, womit das Ich nach dem Anfangsvers des Gedichts zum zweiten Mal in Erscheinung tritt. Mittels dieses Kunstgriffs vollzieht Trakl zudem auch eine Vermenschlichung der *Früchte*. Die Gedichtentwürfe zeigen, dass Trakl das diese näher bestimmende Adjektiv mehrmals durch ein anderes ersetzte. So zog er *faul* und *golden* in Erwägung, bevor er sich schließlich für *wild* entschied. Dazu Wetzels:

Nur *wilde Früchte* fallen vom Baum, wenn sie vollkommen reif sind. Ihr Reifen aber wird durch keine Gewaltigkeit unterbrochen; es wird erwartet, und deshalb ist Ergebung die einzig mögliche Haltung für den, der den Übergang ersehnt.¹⁹⁴

Tatsächlich ist das ganze Gedicht frei von Klage und die im Titel angekündigte Einstellung wird im gesamten Verlauf konsequent beibehalten. Die Vorstellung vom Tod

193 Hölderlin, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zeitlicher Folge*, 12, 2005, S. 48.

194 Wetzels, *Über Georg Trakls Gedicht »Nachtergebung«*. In: *Text+Kritik: Georg Trakl*, 1985, S. 28.

scheint überhaupt nicht angstbesetzt, vielmehr deutet der Rhythmus der letzten Verse darauf hin, dass dieser herbeigesehnt wird. Ab der Mitte des 10. Verses beginnt eine Folge von zwölf einsilbigen Wörtern, die nur das zweisilbige *Grabe* unterbricht. Hierdurch entsteht ein Sog, der den/die LeserIn nach unten bzw. zum Ende des Gedichts zieht. Verstärkt wird dieser Effekt von der Konjunktion *und*, welche durch die zweimalige Platzierung am Anfang der letzten beiden Verse die natürlichen Pausen an den Versenden überspielt. Wohl auch zwecks Beschleunigung des Leseflusses hat Trakl das Semikolon nach *Baum* in der finalen Version von „Nachtergebung“ getilgt, womit nur der Schlussvers der letzten Strophe mit einem Satzzeichen endet.

Der *Raum* in Vers 11 „kann, weil im Dunkel seine Grenzen nicht zu erkennen sind, sowohl mit dem *Grabe* als auch mit der Unendlichkeit identifiziert werden“¹⁹⁵, einer Unendlichkeit, nach der das Ich strebt. Wetzel beschreibt dies treffend: „Das Dunkel, in dem alle Grenzen aufgehoben sind, ist die einzig mögliche bildliche Darstellung der Potentialität, in welche der Sprechende sich vom ersten Vers des Gedichtes an aus der Existenz zurücksehnt.“¹⁹⁶

Dass der Glaube daran besteht, bestätigt der Schlussvers sehr eindrücklich. Die Überstrukturierung durch den Mittenreim (*Baum* –) *Raum* – *Traum* erzeugt eine Feierlichkeit, die vom Pathos des poetischen Worts *Erdenwallen* noch einmal überhöht wird. Dieses bildet gemeinsam mit dem ebenfalls viersilbigen *Mondeswolke* eine Klammer um Ein- und Zweisilber, wodurch Trakl einmal mehr das Thema des Umschließens ausführt. Darüber hinaus wiederholt der Vers hinsichtlich der Silbenverteilung eins zu eins den abschließenden Vers der ersten Strophe (1 – 1 – 1 – 1 – 4), wobei sich die jeweiligen Schlusswörter vokalisch mit *e – e – u – e* bzw. *e – e – a – e* stark ähneln. Dieser Rückverweis auf das *Sterngefunkel* als einem „himmlische[n] Hoffnungsschimmer“¹⁹⁷ rückt das Untergangsszenario in ein so positives Licht, dass es dem/der LeserIn nicht mehr schwer fällt, das *Erwachen* aus dem Traum selbst zu vervollständigen.

195 Ebd. S. 27.

196 Ebd.

197 Csúri, *Einzelgedicht und zyklische Struktur*. In: *Georg Trakl und die literarische Moderne*, 2009, S. 49.

7. Schluss

*und ich werde mich immer und immer wieder berichtigen müssen,
um der Wahrheit zu geben, was der Wahrheit ist.*¹⁹⁸

GEORG TRAKL

Wie die Interpretationen gezeigt haben, unterscheiden sich die fünf Gedichte hinsichtlich ihrer Thematik sowie ihrer Machart teilweise stark voneinander, bei jedem von ihnen konnten aber zahlreiche unauflösbare formale Widersprüche festgestellt werden. Diese waren jedoch nicht der Grund für ihre Auswahl, mit anderen Worten, man ortet sie auch in den meisten anderen Gedichten Trakls.

An dieser Stelle soll nun versucht werden, die Bedeutsamkeit der formalen Auffälligkeiten, die sich wie ein roter Faden durch Trakls Werk ziehen, zu ermitteln. Im ersten Schritt gilt es, eine Begriffsbestimmung für die doch im einzelnen sehr unterschiedlichen Phänomene vorzunehmen. Anschließend wird erläutert, ob es in Trakls kurzer Schaffensphase einen Wandel der Ambivalenzen gibt. Den Abschluss bildet die Auseinandersetzung mit der wohl wichtigsten Frage, welche Intention Trakl mit deren Einsatz in seiner Dichtung verfolgte.

7.1 Begriffsbestimmung

In der Einführung und den Einzelanalysen wurden die formalen Widersprüche mit den unterschiedlichsten Bedeutungen versehen. Obwohl diese durchaus ihre Berechtigung haben, scheint es hilfreich, eine Systematik der Begriffe einzuführen.

Ambiguität, nach Jakobson „intrinsic, unveräußerlicher Charakterzug jeder auf sich selbst zentrierten Botschaft, kurz, eine Begleiterscheinung der Dichtung“¹⁹⁹, nimmt auch bei Trakl einen sehr hohen Stellenwert ein. „[D]er *Ritt* der metrischen Form auf der gewöhnlichen Form der Rede“²⁰⁰ spielt beispielsweise im frühen Sonett „Verfall“ eine große Rolle, da dort die Bedeutung mehrerer Verse davon abhängt, ob man der von der

¹⁹⁸ Trakl, *Dichtungen und Briefe*, I, 1987, S. 486.

¹⁹⁹ Jakobson, *Linguistik und Poetik*. In: *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie*, Bd. 1, 2007, S. 191.

²⁰⁰ Ebd. S. 184.

Metrik vorgegebenen Betonung oder jener vom Satzbau folgt.

Wenn Jakobson von Ambiguität spricht, bezieht er sich vornehmlich auf die Überlagerung von zwei Ebenen in einem Gedicht, wie es im erwähnten Beispiel der Fall ist. Dabei ergeben sich nicht zwangsläufig Widersprüche; es kann sich auch um miteinander kompatible Mehrdeutigkeiten handeln. So führt das „Historische Wörterbuch der Rhetorik“ Ambiguität als Synonym von *Doppelsinn*, *Zwei-* und *Mehrdeutigkeit* an.²⁰¹ Obwohl die untersuchten Gedichte Beispiele für Ambiguität lieferten, ist diese Bezeichnung für eine Vielzahl der untersuchten Phänomene nicht ganz zutreffend. Schließlich enthält jedes der fünf Gedichte Passagen, die der/die LeserIn nicht entschlüsseln kann, ohne sich dabei in Widersprüche zu verstricken. Als Beispiel dafür sei wiederum „Verfall“ herangezogen, wo der harte Gegensatz zwischen Form und Inhalt unauflösbar ist. Für Fälle wie diesen bietet sich der Begriff Ambivalenz an, den der Duden mit *Zwiespältigkeit*, *Spannungszustand* und *Zerrissenheit* umschreibt.²⁰² Trakls Dichtung gilt nicht deshalb als so schwierig, weil sie mehrere Deutungsmöglichkeiten zulässt, sondern weil sehr oft keine von ihnen widerspruchsfrei zu Ende gedacht werden kann.

Wie schwierig eine strikte Trennung der Begriffe Ambiguität und Ambivalenz ist, veranschaulicht eine Passage in „Nachtergebung“ sehr gut. Das Verb *scheint* kann als *lucet* und als *videtur* gelesen werden, wobei sich sowohl die eine als auch die andere Variante im Kontext des Gedichts argumentieren lässt. Dies spricht dafür, *scheint* als ambig zu bezeichnen. Da *lucet* im Vers positiv, *videtur* hingegen negativ konnotiert ist, führen die zwei Varianten aber zu völlig konträren Deutungen. Aus Ambiguität auf der Wortebene ergibt sich also Ambivalenz auf jener des Verses.

Obwohl Ambivalenz ein durchaus brauchbarer Begriff zur Beschreibung der formalen Auffälligkeiten in den fünf Gedichten ist, gibt es einige bei Trakl sehr wesentliche Phänomene, auf die er nur mehr in erweitertem Sinne anwendbar ist. Dazu gehören beispielsweise Satzkonstruktionen, die laut den Regeln der deutschen Grammatik als inkorrekt zu bezeichnen sind. Ambivalent sind solche Sätze insofern, als der/die LeserIn einerseits den Wortlaut des Autors hinzunehmen hat, sich andererseits aber genötigt sieht, sie so zu verändern bzw. komplettieren, dass sie korrekt und/oder verständlich sind. Diese eher freie Auslegung des Ambivalenzbegriffs rechtfertigt den Untertitel der Arbeit, welcher der *Zwiespältigkeit* als vorherrschendem Prinzip in Trakls Dichtung

201 *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, 1992, S. 436.

202 Da sich im „Historischen Wörterbuch der Rhetorik“ weder zu *Ambivalenz* noch zu *Irritation* ein Artikel findet, wird hier der Duden herangezogen.

Rechnung tragen soll.

Bei allen Unterschieden der formalen Schwierigkeiten, auf die der/die LeserIn in Trakls Gedichten stößt, unterliegen sie alle einem gemeinsamen Prinzip, die im Titel zum Ausdruck kommt. Unter einem dezidiert literatur- bzw. sprachwissenschaftlichen Begriff könnten wahrscheinlich nicht alle für diese Untersuchung relevanten Phänomene subsumiert werden. *Irritation* soll eine solche Ausgrenzung vermeiden, ohne dass dabei der Fokus auf den Untersuchungsgegenstand verloren geht. *Konfusion*, *Verunsicherung* und *Verwirrung*, vom Duden als Synonyme angeführt, beschreiben den Zustand, in dem man sich als LeserIn bei einer intensiven Beschäftigung mit einem Gedicht Trakls befindet, zudem sehr treffend. Gleichzeitig ist der Titel aber auch im Sinne von *Reiz* zu verstehen, den der/die LeserIn durch eine Auseinandersetzung mit dem Problem loszuwerden sucht. Dies ist möglich, weil die Normabweichungen in den Gedichten nie so stark sind, als dass man davor kapitulierte; vielmehr strebt man stets nach Verstehensmöglichkeiten. Auch jene LiteraturwissenschaftlerInnen, die Trakls Lyrik als hermetisch und somit uninterpretierbar bezeichnen, bieten nichtsdestotrotz Deutungen an. Stephan Jaeger, der sich in seinem Aufsatz „Intensität statt Hermetik“ mit dieser Problematik beschäftigt, schreibt dazu Folgendes:

[D]ie Reflexion über Hermetik als *ästhetisches Prinzip* [ist] grundlegend, um sich als Interpret nicht in die Verstehensfalle von Trakls Lyrik zu begeben. Dieses ästhetische Prinzip der Hermetik basiert auf dem Paradox, dass die Interpreten zur Dekodierung der hermetischen Welt provoziert werden, obwohl diese Dekodierung unmöglich bleibt.²⁰³

Ob man Jaeger hier vollständig zustimmt, hängt davon ab, unter welchen Voraussetzungen man ein Gedicht als vollständig dekodiert bezeichnet. Seine Einschätzung der Provokation bleibt davon unberührt.

7.2 Prinzipien der Irritationen und deren Entwicklung

Aufgrund der Beschränkung auf die Analyse von fünf Gedichten können die *Irritationen* in Trakls Dichtung natürlich nicht systematisch erfasst werden. Da in der Auswahl aber alle Werkphasen repräsentiert sind und auch Beobachtungen an weiteren Gedichten einfließen, ist es möglich, die wichtigsten Prinzipien zu erörtern und zu untersuchen, inwiefern sich diese während Trakls kurzer Schaffensphase verändert

²⁰³ Jaeger, *Intensität statt Hermetik*. In: *Georg Trakl und die literarische Moderne*, 2009, S. 80.

haben.

Obwohl die frühesten, weitgehend epigonalen Gedichte Trakls von der Forschung wohl zurecht als künstlerisch nicht besonders wertvoll eingeschätzt werden, spielt das Prinzip der Irritation auch schon in ihnen eine – wenngleich nicht herausragende – Rolle. Trakl zeigte zu Beginn seiner schriftstellerischen Laufbahn einen Hang zu sehr präzise gebauten Gedichten, was sich unter anderem in der Häufung von Sonetten, die später nur mehr vereinzelt vorkommen, spiegelt. Wie schon gezeigt, spielt Trakl in „Verfall“, aber auch in einer Reihe anderer Sonette mit der Diskrepanz zwischen Form und Inhalt. Dieses Oszillieren zwischen Struktur und Verfall setzt sich bis in die Tiefenstruktur des Gedichts fort, das mehrmals zu kippen droht, so zum Beispiel an einer einzigen überschüssigen Silbe, die die ansonsten perfekte Metrik zerstört.

Syntaktische Auffälligkeiten, die zu den markantesten Irritationen in Trakls Schaffen zählen, sind auch in der Frühphase keine Seltenheit. In „Verfall“ sind sie allerdings noch so dezent, dass die Frage, ob es sich dabei überhaupt um Verstöße gegen den deutschen Satzbau handelt, kontrovers diskutiert werden kann. Im Gegensatz zu späteren Gedichten stellen ungewohnte Satzgefüge im Sonett den/die LeserIn vor keine großen interpretatorischen Schwierigkeiten, sondern lassen sich unschwer als Veranschaulichung des Verfalls auf formaler Ebene deuten.

Nicht nur die Auslegung der Syntax erweist sich verglichen mit den anderen vier Gedichten als unproblematisch, auch die Deutung des gesamten Gedichts ist weitaus weniger umstritten. Das liegt daran, dass sich beinahe jede einzelne der zahlreichen Irritationen auf die Form-Inhalt-Dichotomie bezieht. Es sind zwar dennoch mehrere Deutungen des Sonetts möglich – „Verfall“ kann ja beispielsweise auch als poetologisches Gedicht gelesen werden –, die Struktur bleibt aber unabhängig vom jeweiligen Zugang dieselbe.

Ungleich vielschichtiger sind die Irritationen in den Gedichten der zweiten Werkphase. „Deren häufig krasse, zuvor gar nicht kunstfähige Bilder aus der zivilisatorischen Realität werden durch Reihungsstil und Simultaneität zu gleichwertigen und gleichgültigen, letztlich austauschbaren Fragmenten heterogen kontaminiert und bringen so die formale Abwesenheit des »lyrischen Ich« als Prozeß der Fremdthematisierung und damit Selbstentfremdung von Subjektivität zur Anschauung.“²⁰⁴

204 Kemper, *Georg Trakls »Schwester«*. In: *Zur Ästhetik der Moderne*, 1992, S. 88.

„Trompeten“ ist zwar gar nicht im typischen Reihungsstil gehalten, der sich am Gedicht „Musik im Mirabell“ vielleicht am besten exemplifizieren lässt, trotzdem trifft die Beschreibung Kempers auch auf dieses Gedicht zu. Der Grund dafür liegt nicht zuletzt in mehreren darin vorkommenden Irritationen, die die zweite Werkphase entscheidend prägen. Obwohl sich die Gedichte dieser Zeit teilweise stark voneinander unterscheiden, erzielt Trakl mit ihnen oft ähnliche Effekte. Der von Kemper erwähnte fragmentarische Charakter entsteht in „Trompeten“ beispielsweise durch etliche Ellipsen. Hinzu kommt der Einsatz weiterer formaler Mittel, die eindeutige Interpretationen verhindern – wie zum Beispiel die Möglichkeit zeugmatischer Verknüpfungen, oder des Homonyms *leeren*, das als Verb und als Adjektiv verstanden werden kann.

Die Entwürfe zeigen ganz deutlich, dass Trakl sich häufig für Varianten entschied, die dem/der LeserIn einen größeren Interpretationsspielraum lassen. Wie schon in der Einzelanalyse ausgeführt wurde, hat Trakl im (Anti-)Kriegsgedicht zudem jegliches Kriegsvokabular vermieden, um damit eine über die spezifische Thematik hinausgehende Aussage machen zu können. In einem Brief an Erhard Buschbeck, in dem es um die Neufassung eines Gedichts geht, äußert sich Trakl über seinen Stilwandel:

Anbei das umgearbeitete Gedicht. Es ist umso viel besser als das ursprüngliche als es nun unpersönlich ist, und zum Bersten voll von Bewegung und Gesichtern. Ich bin überzeugt, daß es Dir in dieser universellen Form und Art mehr sagen und bedeuten wird, denn in der begrenzt persönlichen des ersten Entwurfes.²⁰⁵

Dass das Streben nach einer universellen Form in etwa zeitgleich mit einer auffälligen Erweiterung der Irritationen vonstatten geht, ist keineswegs dem Zufall zuzuschreiben. Beide Entwicklungen sorgen für eine in den früheren Gedichten noch absente Vielschichtigkeit. Auf zeitlicher Ebene setzt Trakl diese durch simultane Handlungsabläufe um, die im Reihungsstil besonders gut zur Geltung kommen. Die bereits ausführlicher besprochene Konjunktion *oder* am Beginn der zweiten Strophe von „Trompeten“ verdeutlicht einmal mehr, dass Trakl unterschiedliche Zugänge wählte, um ein ihm wichtiges Prinzip umzusetzen: Durch den fehlenden Hinweis, welche der zwei Alternativen auszuschließen ist – der alltägliche Sprachgebrauch fordert schließlich eine Entscheidung –, sind beide *gleichzeitig* gültig. Dass Erkenntnissen wie solchen bei Trakl sehr häufig ein Zustand der Verunsicherung vorausgeht, darf auch als Charakteristikum seiner Dichtung gelten.

205 Trakl, *Dichtungen und Briefe*, I, 1987, S. 485.

Obwohl die Übergänge zwischen den einzelnen Werkphasen Trakls fließend sind, was „Gedichte“ wie „Abendland“, „Helian“, oder „De Profundis“ zeigen, die schon vieles von „Sebastian im Traum“ vorwegnehmen, kann vereinfachend gesagt werden, dass der Beginn der Arbeit am zweiten Gedichtband einen entscheidenden Wandel bedeutet. Die erneute Erweiterung der Irritationen gründet in den schon in zahlreichen Aufsätzen diskutierten stilistischen und inhaltlichen Veränderungen.

Während das Thema von Trakls früheren Gedichten meist noch relativ klar zu definieren ist – in den ersten beiden Analysebeispielen wäre dies *Verfall* bzw. *Kriegsbegeisterung* –, verbietet sich für den Großteil der Gedichte in „Sebastian im Traum“ eine schlagwortartige Beschreibung. Titel wie „Passion“, „Ruh und Schweigen“ oder „Untergang“ scheinen zwar eine eindeutige Sprache zu sprechen, die dazugehörigen Gedichte lassen sich aber nur selten auf diese Bezeichnungen reduzieren. Der Grund dafür ist, dass Trakl aus zahlreichen literarischen Einflüssen ein engmaschiges Beziehungsgeflecht webt; in das kurze Gedicht „Verklärung“ haben beispielsweise Motive aus dem griechischen Mythos, der Bibel, der Romantik und dem Symbolismus Eingang gefunden, und ähnliche Beobachtungen können bei vielen anderen Gedichten ebenfalls gemacht werden. Besonders auffällig ist die Präsenz des Schwester- bzw. Geschwister-Motivs, welches im ersten Gedichtband nur sechs Mal vorkommt.²⁰⁶ Wie die Irritationen mit der zunehmenden Bedeutung dieses Motivs in Trakls Schaffen zusammenhängen, soll im letzten Abschnitt des Kapitels erörtert werden.

Aufgrund „der sich in den einzelnen Schaffensphasen zunehmend ausbildenden polyvalenten Struktur“²⁰⁷ führen die Interpretationen ab „Sebastian im Traum“ oft zu gänzlich unterschiedlichen Ergebnissen, da diese schließlich ganz stark davon abhängen, welchen der vielen Zugänge zum Gedicht man wählt. Die stilistischen Ähnlichkeiten der Gedichte aus dieser Zeit haben dazu geführt, dass man von einem „unverwechselbaren »Trakl«-Ton als Individualstil“²⁰⁸ gesprochen hat. Ausschlaggebend für diese Bezeichnung sind in erster Linie der auffallend kleine Wortschatz und die strikte Beschränkung des Bildmaterials. Da manche Wendungen bei Trakl in mehreren Gedichten vorkommen, aber jeweils unterschiedlich konnotiert sind, lassen sich mit der „richtigen“ Auswahl auch waghalsige Interpretationen untermauern. Bezieht man jedoch alle Belegstellen in seine Untersuchung mit ein, stellt man schnell

206 Siehe Kemper, *Georg Trakls »Schwester«*. In: *Zur Ästhetik der Moderne*, 1992, S. 88.

207 Cellbrot, *Trakls dichterisches Feld*, 2003, S. 8.

208 Kemper, *Georg Trakls »Schwester«*. In: *Zur Ästhetik der Moderne*, 1992, S. 88.

fest, dass widerspruchsfreie Deutungen unmöglich sind. Einerseits provoziert Trakl also durch die zyklische Bauweise von „Sebastian im Traum“ intratextuelle Vergleiche, andererseits verweigern sich die Gedichte einer kohärenten Auslegung. Die Komplexität der Irritationen nimmt also nicht nur im Einzelgedicht graduell zu, Trakl stiftet hier auch in einem größeren Zusammenhang „Verwirrung“.

Nach „Sebastian im Traum“ hat Trakl noch einmal einen stilistischen Wandel vollzogen, der so deutlich war, dass die Gedichte, die in dieser Zeit entstanden sind, einer eigenen Werkphase zugerechnet werden. „Die Motive steigern sich ins Monumentale, das »lyrische Ich« zieht sich aus der von »Hügel« und »Ebene« beherrschten Landschaft des »Sebastian im Traum« in das unwirtliche »Gebirge« zurück.“²⁰⁹ Trotz der sofort ins Auge springenden Entwicklung von Langzeilen hin zu Versen, die oft nur aus ein bis zwei Wörtern bestehen, sind die Veränderungen aber nicht mehr so radikal wie im Übergang von der zweiten zur dritten Werkphase; dementsprechend gibt es auch keinen so einschneidenden Wandel bei den Irritationen.

Auch in den Gedichten, die Trakl in den letzten Monaten seines Lebens verfasst hat, deren Ton zunehmend apokalyptischer wird²¹⁰, erscheint immer wieder die *Schwester*, die „durch die visionären Erlösergestalten *Fremdlingin*, *Mönchin* und *Jünglingin* ersetzt ist.“²¹¹ In *Klage* und *Grodek* verarbeitet Trakl zwar vordergründig die traumatisierenden Kriegseignisse in Polen, durch die Präsenz der *Schwester* erweitert sich aber der Bedeutungshorizont der Gedichte. Ähnlich gelagert ist die Situation in *Das Herz*, wo das unvermittelte Auftauchen der *Jünglingin* das Gedicht in eine ungeahnte Richtung lenkt.

Das vielleicht extremste Beispiel für Bedeutungsüberlagerungen ist das von Killy unterschätzte Gedicht *Nachtergebung*.²¹² Es wäre zu einfach, die *Nacht*, an welche sich das Gedicht richtet, mit der *Mönchin*, der *Schwester* oder dem *Tod* gleichzusetzen, aber sie ist zumindest mit allen drei Begriffen sehr stark konnotiert. Während bei anderen späten Gedichten von Trakl ein unerwarteter Einschub eine kohärente Deutung erschwert bzw. unmöglich macht, muss hier die scheinbar banale Frage, worum es in dem Gedicht überhaupt geht, letztlich unbeantwortet bleiben. Zwar wirken mehrere

209 Ebd. S. 102.

210 Siehe Methlagl, *Trakl, Georg* In: *Killy Literaturlexikon*, Bd. 11, 2011, S. 570.

211 Aurnhammer, *Androgynie*, 1986, S. 279.

212 Er schreibt: „Nachtergebung gehört auch keineswegs zu den gelungenen Dichtungen des Autors [...]“. Killy, *Georg Trakl »Nachtergebung«*. In: *Gratulatio. Festschrift für Christian Wegner*, 1963, S. 244.

Zugänge plausibel, aufgrund der bereits in der Einzelanalyse erörterten Ambivalenzen verwickelt man sich jedoch bei jedem einzelnen in Widersprüche. Ganz offensichtlich nimmt die Komplexität der Irritationen in Trakls Dichtung kontinuierlich zu, wenn sich diese zuweilen auch hinter „klassische[r] Einfachheit“²¹³ verbirgt.

7.3 Strategien der Irritationen

Nachdem die unterschiedlichen Kategorien der Irritationen und ihre Entwicklung erörtert sind, gilt es nun, die Gründe für deren systematischen Einsatz in den Gedichten Trakls zu klären.

Der in der Einführung erörterte Arbeitsstil Trakls lehrt uns nicht nur, das Widersprüchliche ins Trakls Gedichtentwürfen zu begreifen, sondern hilft auch, mit einigen der Irritationen in den endgültigen Fassungen umzugehen. Allein Trakls fortwährendes Experimentieren mit Farbadjektiven gibt einen deutlichen Hinweis darauf, dass sein Schreiben nicht als Versuch, die Wirklichkeit abzubilden, missverstanden werden darf.²¹⁴ Trakls Bilder und Wendungen haben allerdings zumindest so viel Bezug zur Realität, dass man als LeserIn dazu bereit ist, sich auf Sinnsuche zu begeben. So rätselhaft manche Gedichte Trakls aber auch wirken mögen, als Leser muss man sich damit abfinden, dass es keine Lösung im klassischen Sinn dafür gibt.

„Die Lyrik spielt nicht mit der Idee des Geheimnisses, das aufzudecken ist, sondern mit der Spannung zwischen äußerer Wirklichkeit und innerer Wahrnehmung, zwischen Beschreibung und einem involvierten Ausdruckssubjekt, zwischen Bedeutung und Vieldeutigkeit.“²¹⁵ Eben dieses Spannungsverhältnis wird in den unterschiedlichsten Irritationen sprachlich transportiert. Die beobachtete Komplexitätssteigerung der Irritationen kann im Umkehrschluss als Hinweis auf eine sich kontinuierlich erhöhende Spannung zwischen Wirklichkeit und Wahrnehmung verstanden werden. Über Trakls schwere Lebenskrisen, die in einem Suizid endeten²¹⁶, gibt es eine beachtliche Anzahl

213 Lachmann, *Kreuz und Abend*, 1954, S. 188.

214 Siehe auch Trakl, *Sämtliche Werke und Briefwechsel*, I, 2007, S. 24.

215 Jaeger, *Intensität statt Hermetik*. In: *Georg Trakl und die literarische Moderne*, 2009, S. 97.

216 Es ist zwar nicht gänzlich auszuschließen, dass es sich bei der Überdosis Kokain am 3. November 1914 um einen Unfall gehandelt hat, in Anbetracht des vereitelten Selbstmordversuchs nur wenige Tage zuvor scheint dies jedoch eher unwahrscheinlich.

an Aufsätzen aus mehreren wissenschaftlichen Disziplinen.²¹⁷ Kemper beispielsweise nennt „Verhaltensstörungen wie Neophobie, Bewegungsabneigungen, Panikreaktionen, Aggressivität und narzißtisches Rückzugsverhalten“²¹⁸. Um sich ein angemessenes Bild von Trakls psychischer Verfassung zu machen, genügt es aber schon, die verzweifelten Briefe an seine Freunde und seinen Verleger und Mentor Ludwig von Ficker zu lesen. An diesen schreibt Trakl: „Es ist ein so namenloses Unglück, wenn einem die Welt entzweibricht.“²¹⁹ Durch zerstörte Syntagmen und semantische Kontradiktionen macht er dies auch für den/die LeserIn seiner Gedichte direkt nachempfindbar.

Eine zusätzliche Funktion haben die Irritationen ab der dritten Werkphase, in der die Rekurrenz des Schwester-Motivs unübersehbar wird. Über Trakls Verhältnis zu seiner Schwester Margarethe ist in der Forschung seit jeher wild spekuliert worden. Ob die innige Beziehung auch eine körperliche war, wird nie mit völliger Gewissheit zu klären sein, da die Briefe, die sich die Geschwister schrieben, nach deren Tod von der Familie vernichtet wurden. Nach Kemper gibt es auch kaum glaubwürdige Zeugnisse, die eine inzestuöse Beziehung bestätigen²²⁰, weshalb man sich vornehmlich auf Hinweise in Trakls literarischem Schaffen konzentrieren muss. Kemper geht von der These aus,

daß zur Biographie auch jene die konkrete Ereignisfolge des Lebenslaufs einer historischen Person übersteigenden Sinndeutungen gehören, die diese Person zur Identitätskonstitution und Weltorientierung hervorbringt. Die literarischen Werke zählen ebenfalls dazu und enthalten insofern auch eine Selbstdeutung des Autors.²²¹

Einerseits wäre es falsch, Trakls Gedichte als Erlebnislyrik zu verstehen, wie dies zuletzt Christoph Stark in seinem Film „Tabu. Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden“²²² tat, andererseits kann die große Bedeutung des Schwester-Motivs natürlich auch nicht übergangen werden. Kempers folgende Überlegung deutet schon an, wieso es ab der dritten Werkphase zu einem Funktionswandel der Irritationen kam:

Wenn Trakl [...] in der Poesie das Motiv der ›Schwester‹ so auffällig oft und mit sexuellen Konnotationen thematisiert, dann *konnte* er sich möglicherweise auch nur in der Form der Poesie über dieses Verhältnis und dieses in der Gesellschaft, nicht aber in der Literatur tabuisierte Thema äußern, dann brauchte er sein Werk also als Mittel der Selbstthematisierung und Selbstdeutung, vielleicht sogar auch –

217 Besonders hervorgehoben sei hier *Das Gedicht als Sühne. Georg Trakls Dichtung und Krankheit. Eine psychoanalytische Studie* von Gunther Kleefeld.

218 Kemper, *Georg Trakls ›Schwester‹*. In: *Zur Ästhetik der Moderne*, 1992, S. 89.

219 Trakl, *Dichtungen und Briefe*, I, 1987, S. 530.

220 Siehe Kemper, *Georg Trakls ›Schwester‹*. In: *Zur Ästhetik der Moderne*, 1992, S. 85.

221 Ebd. S. 86.

222 Stark, *Tabu. Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden*, 2011.

im Schutz der dazu geschaffenen »Unpersönlichkeit« und des l'art pour l'art – als Instrument der Konfliktverarbeitung und Selbsttherapie.²²³

Zweifelsohne bot die literarische Auseinandersetzung mit dem (mutmaßlichen) Inzest eine gewisse Sicherheit für Trakl. Der Tabubruch war jedoch nichtsdestotrotz so groß, dass es weiterer „Vorsichtsmaßnahmen“ bedurfte. Mit den gezielt eingesetzten Irritationen verhinderte Trakl eine widerspruchsfreie Deutung seiner Dichtung und entging somit der Gefahr einer möglichen Identifikation des Ichs im Gedicht – welches zudem sehr oft verborgen bleibt – und ihm selbst.

Ein weiterer wesentlicher Grund für den regelmäßigen Einsatz von Irritationen ergibt sich aus der Lektüre des Aufsatzes „Variante, Invariante. Georg Trakls ›Kaspar Hauser Lied‹“²²⁴, in dem Arno Dusini Sigmund Freuds Konzept der „Sammel- und Mischpersonen“ auf das Werk Trakls bezieht. Er schreibt von „Trakls konstitutiv eingesetzte[r] sprachliche[n] Strategie, Identitäten zu verhandeln, die auf der Rezeptionsebene niemals in einer exakten Identität zum Abschluss kommen“²²⁵ und sieht „die Rede von der Schwester“ gar von einer „Identitätschoreographie [...] erfasst“²²⁶ – Einschätzungen, die die Analysen von „Verklärung“ und „Nachtergebung“ durchaus bestätigen. Einen entscheidenden Anteil am Funktionieren dieser Identitätschoreographie haben eben die formalen Irritationen, die ein konsistentes Bild von der Schwester verhindern, indem sie jede konkrete Zuschreibung umgehend widerlegen.

Nach all den Untersuchungen der Irritationen hinsichtlich ihrer Wirkung auf den/die LeserIn soll abschließend noch ein Aspekt zur Sprache gebracht werden, der den Autor in den Mittelpunkt stellt: Trakls viel zitierter Aphorismus, welcher mit den Worten „dein Gedicht eine unvollkommene Sühne“²²⁷ endet, deutet möglicherweise ja auch darauf hin, dass er sich ob der tief empfundenen Schuld Wohlklang ohne Dissonanzen selbst verwehrte.

223 Kemper, *Georg Trakls ›Schwester‹*. In: *Zur Ästhetik der Moderne*, 1992, S. 85-86.

224 Dusini, *Variante, Invariante. Georg Trakls ›Kaspar Hauser Lied‹*. In: *Georg Trakl und die literarische Moderne*, 2009, S. 199-218.

225 Ebd. S. 215.

226 Ebd. S. 216.

227 Trakl, *Dichtungen und Briefe*, I, 1987, S. 463.

8. Bibliographie

8.1 Primärliteratur

George, Stefan: Sämtliche Werke in 18 Bänden. Stuttgart: Klett-Cotta 1982 ff.

Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zeitlicher Folge. Bremer Ausgabe. Hg. von D. E. Sattler. München: Luchterhand 2005.

Novalis: Heinrich von Ofterdingen. In: Novalis Werke. Hg. und kommentiert von Gerhard Schulz. 4. Auflage. München: Beck 2001.

Trakl, Georg: Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Walther Killy und Hans Szklenar. 2., ergänzte Auflage. Salzburg: Otto Müller Verlag 1987.

Trakl, Georg: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Hg. von Eberhard Sauermann und Hermann Zwerschina. Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1995 ff.

8.2 Sekundärliteratur

Abraham, Werner: Trakls "Trompeten" – Spiel mit Syndesen und Asyndesen. In: Hans-Gert Roloff (Hg.): Jahrbuch für Internationale Germanistik. Jahrgang 11, Heft 1. Bern: Peter Lang 1979, S. 133-144.

Aurnhammer, Achim: Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur. Köln: Böhlau Verlag 1986.

Basil, Otto: Georg Trakl. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Otto Basil. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983.

Bauer, Friedrich L.: Entzifferte Geheimnisse. Methoden und Maximen der Kryptologie. Berlin, Heidelberg: Springer 1995.

Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften: Forschung: Goethe-Wörterbuch. Online unter: <http://www.bbaw.de/forschung/gwb/uebersicht> [eingesehen am 22.01.2013].

Binder, Alwin: LiteraturLesen. Was lässt sich beim Lesen denken? Bielefeld: Aisthesis Verlag 2003.

Birus, Hendrik: Hermeneutik und Strukturalismus. Eine kritische Rekonstruktion ihres Verhältnisses am Beispiel Schleiermachers und Jakobsons. In: Hendrik Birus, Sebastian Donat und Burkhard Meyer-Sickendiek (Hg.): Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologien. Göttingen: Wallstein Verlag 2003, S. 11-37.

Böschenstein, Bernhard: Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan. München: Wilhelm Fink Verlag 2006.

Bolli, Erich: Georg Trakls "dunkler Wohllaut". Ein Beitrag zum Verständnis seines dichterischen Sprechens. Zürich/München: Artemis Verlag 1978.

Brown, Russell E.: The Motif of Uncertainty in Trakl's Poetry. In: Joseph P. Strelka (Hg.): Internationales Georg Trakl-Symposium: Albany, N. Y. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A, Band 12. Bern u. a.: Peter Lang 1984, S. 46-66.

Cellbrot, Hartmut: Trakls dichterisches Feld. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 2003.

Cheie, Laura: Georg Trakls "Ruh und Schweigen". Kreative Bilddynamik im Modus des Obsessiven. In: Károly Csúri (Hg.): Georg Trakl und die literarische Moderne. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009, S. 99-111.

Csúri, Károly: Einzelgedicht und zyklische Struktur. Erklärungstheoretische Überlegungen zum Teilzyklus "Siebengesang des Todes" aus Georg Trakls "Sebastian

im Traum". In: Károly Csúri (Hg.): Georg Trakl und die literarische Moderne. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009, S. 31-76.

Csúri, Károly: Grundprinzipien in statu nascendi. Zyklus-Schemata und Transparenzstruktur in Trakls frühen Gedichten. In: Károly Csúri (Hg.): Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung. Szegeder Symposion. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996, S. 49-85.

Cziok, Peter u. Gerhard Lauer: Parallelismus und Poetizität. Anmerkungen zu einem Grundbegriff Roman Jakobsons und seiner Applikation auf das Hohelied. In: Hendrik Birus, Sebastian Donat und Burkhard Meyer-Sickendiek (Hg.): Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologien. Göttingen: Wallstein Verlag 2003, S. 232-251.

Das Historische Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1992 ff.

Der Duden in zwölf Bänden. Das Standardwerk zur deutschen Sprache. Hg. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. Bd. 4: Die Grammatik. 8., überarbeitete Auflage. Mannheim u. a.: Dudenverlag 2009.

Doppler, Alfred: Die Lyrik Georg Trakls. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte. Salzburg: Otto Müller Verlag 2001.

Dusini, Arno: Variante. Invariante. Georg Trakls "Kaspar Hauser Lied". In: Károly Csúri (Hg.): Georg Trakl und die literarische Moderne. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009, S. 199-218.

Falk, Walter: Leid und Verwandlung: Rilke, Kafka, Trakl und der Epochenstil des Impressionismus und Expressionismus. Salzburg: Otto Müller Verlag 1961.

Finck, Adrien und Hans Weichselbaum (Hg.): Antworten auf Georg Trakl. Salzburg: Otto Müller Verlag 1992.

Grotz, Stephan: "Das reine Dastehen des Gedichts". Metasprache und poetischer Sprachgebrauch bei Roman Jakobson. In: Hendrik Birus, Sebastian Donat und Burkhard Meyer-Sickendiek (Hg.): Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologien. Göttingen: Wallstein Verlag 2003, S. 38-54.

Hepp, Marianne: Kommentar zu ausgewählten Gedichten Georg Trakls. Pisa: Jacques e i suoi quaderni 1987.

Holzner, Johann: Lyrik im Umfeld von Trakls ›Grodek‹. In: Károly Csúri (Hg.): Georg Trakl und die literarische Moderne. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009, S. 235-248.

Jaeger, Stephan: Intensität statt Hermetik: Zur Theorie von Textbewegungen in Trakls Lyrik am Beispiel der Gedichte "Siebengesang des Todes" und "An die Verstummen". In: Károly Csúri (Hg.): Georg Trakl und die literarische Moderne. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009, S. 77-98.

Jakobson, Roman: Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Kommentierte deutsche Ausgabe. Hg. von Hendrik Birus und Sebastian Donat. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2007.

Jászi, Andrew; Kudzus, Winfried: Begriffene Literatur und Literatur als Prozeß: Trakls "Trompeten". In: Hans-Gert Roloff (Hg.): Jahrbuch für Internationale Germanistik. Jahrgang 11, Heft 1. Bern: Peter Lang 1979, S. 129-133.

Jünger, Friedrich Georg: Rhythmus und Sprache im deutschen Gedicht. Zweite, durchgesehene Auflage. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1966.

Kemper, Hans-Georg: Georg Trakls Entwürfe. Aspekte zu ihrem Verständnis. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1970.

Kemper, Hans-Georg: Georg Trakls ›Schwester‹. Überlegungen zum Verhältnis von Person und Werk. In: Gerhart von Graevenitz (Hg.): Zur Ästhetik der Moderne. Für Richard Brinkmann zum 70. Geburtstag. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1992, S. 77-105.

Kemper, Hans-Georg (Hg.): Gedichte von Georg Trakl. Stuttgart: Reclam 1999.

Kemper, Hans-Georg: "Und dennoch sagt der viel, der "Trakl" sagt". Zur magischen Verwandlung von sprachlichem "Un-Sinn" in Traklschen "Tief-Sinn". In: Károly Csúri (Hg.): Georg Trakl und die literarische Moderne. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009, S. 1-30.

Killy, Walther: Georg Trakl »Nachtergebung«. In: Maria Honeit (Hg.): Gratulatio. Festschrift für Christian Wegner zum 70. Geburtstag am 9. September 1963. Hamburg: Wegner 1963, S. 244-246.

Killy, Walther: Über Georg Trakl. 3., erweiterte Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967.

Kleefeld, Gunther: Das Gedicht als Sühne. Georg Trakls Dichtung und Krankheit. Eine psychanalytische Studie. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1985.

Klein, Wolfgang u. Harald Zimmermann: Index zu Georg Trakl Dichtungen. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag 1971.

Komlósi, László I. u. Elisabeth Knipf: Leitpfade der Vorstellungen und die Brücken zwischen begrifflichen Fragmenten: Eine kognitive Analyse des Gedichts "Verfall" von Georg Trakl. In: Károly Csúri (Hg.): Georg Trakl und die literarische Moderne. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009, S. 123-139.

Lachmann, Eduard: Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls. Salzburg: Otto Müller Verlag 1954.

Lübbe-Grothues, Grete: Gedichte interpretieren im Anschluß an Roman Jakobson. In: Hendrik Birus, Sebastian Donat und Burkhard Meyer-Sickendiek (Hg.): Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologen. Göttingen: Wallstein Verlag 2003, S. 181-195.

Malkowski, Rainer: Das geheime Fest. In: Marcel Reich-Ranicki (Hg.): 1000 Deutsche

Gedichte und ihre Interpretationen, Bd. 6: Von Georg Trakls bis Gottfried Benn. Leipzig: Insel Verlag 1994, S. 367-370.

Methlagl, Walter: Trakl, Georg. In: Wilhelm Kühlmann (Hg.): Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes, Bd. 11. Berlin/Boston: De Gruyter 2011, S. 568-572.

Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2007.

Meyer-Sickendiek, Burkhard: Struktur und Ereignis. Zwei Kategorien zur Begründung poetischer Selbstreferenz. In: Hendrik Birus, Sebastian Donat und Burkhard Meyer-Sickendiek (Hg.): Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologen. Göttingen: Wallstein Verlag 2003, S. 55-86.

Philipp, Eckhard: Die Funktion des Wortes in den Gedichten Georg Trakls. Linguistische Aspekte ihrer Interpretation. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1971.

Preisendanz, Wolfgang: Auflösung und Verdinglichung in den Gedichten Georg Trakls. In: Wolfgang Iser (Hg.): Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. München: Wilhelm Fink Verlag 1983, S. 227-261.

Thauerer, Eva: Ästhetik des Verlusts. Erinnerung und Gegenwart in Georg Trakls Lyrik. Berlin: Weidler Buchverlag 2007.

Weber, Albrecht: Georg Trakl: Verfall. In: Rupert Hirschenauer und Albrecht Weber (Hg.): Wege zum Gedicht. 7. erweiterte Auflage. München, Zürich: Schnell & Steiner 1968, S. 339-342.

Weichselbaum, Hans: Georg Trakls Weg in die literarische Moderne. In: Károly Csúri (Hg.): Georg Trakl und die literarische Moderne. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009, S. 219-234.

Wetzel, Heinz: Konkordanz zu den Dichtungen Georg Trakls. Salzburg: Otto Müller Verlag 1971.

Wetzel, Heinz: Klang und Bild in den Dichtungen Georg Trakls. 2., durchgesehene und ergänzte Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1972.

Wetzel, Heinz: Über Georg Trakls Gedicht "Nachtergebung". Eine Untersuchung der fünf Fassungen. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 4/4a: Georg Trakl. Vierte, erweiterte Auflage. München: edition text+kritik GmbH 1985, S. 16-28.

Zeller, Rosmarie: Destruktion und Konstruktion in Trakls Gedicht "Trompeten". In: Hans-Gert Roloff (Hg.): Jahrbuch für Internationale Germanistik. Jahrgang 11, Heft 1. Bern: Peter Lang 1979, S. 144-148.

Zwerschina, Hermann: Die Chronologie der Dichtungen Georg Trakls. Innsbruck: Institut für Germanistik 1990.

9. Anhang

9.1 Abstract

Obwohl sich die Literaturwissenschaft intensiv mit Georg Trakl auseinandergesetzt hat, gibt es große Uneinigkeit hinsichtlich der Einschätzung seiner Dichtung. Eine der wesentlichen Ursachen dafür ist ihre Schwerverständlichkeit; immer wieder wird sie als hermetisch bezeichnet.

Die Arbeit setzt sich zum Ziel, die Gründe für die andauernden Schwierigkeiten der Forschung mit Trakls Lyrik zu erörtern. Den Hauptteil bilden die Analysen von fünf Gedichten aus unterschiedlichen Werkphasen, an denen die Problematiken exemplarisch aufgezeigt werden. Die Analysemethoden orientieren sich an jenen des russischen Philologen, Linguisten und Semiotikers Roman Jakobson und seinen Erkenntnissen, die er im Aufsatz „Linguistik und Poetik“ formulierte.

Im Fokus steht der gezielte Einsatz von formalen Ambiguitäten und Ambivalenzen, mit denen Trakl eine vollständige Auflösung seiner Lyrik verhinderte. Die Arbeit beschäftigt sich mit der richtigen Einschätzung der Widersprüchlichkeiten und versucht einen angemessenen Umgang mit diesen für Interpretationen anzubieten.

Der Schlussteil zeigt die wichtigsten Prinzipien der Irritationen in Trakls Lyrik auf und zeichnet deren zeitliche Entwicklung nach. Außerdem wird die Intention, die Trakl mit dem systematischen Gebrauch der Irritationen verfolgte, beleuchtet.

9.2 Lebenslauf

Christian Suntinger

Geboren am 17.11.1984 in Lienz

Ausbildung

1991 - 1995:	Volksschule in Lienz
1995 - 2003:	BG/BRG Lienz
06/2003:	Matura
10/2003 - 09/2004:	Zivildienst beim Roten Kreuz in Lienz
10/2004 - 02/2008:	Studium der Deutschen Philologie und der Philosophie an der Universität Innsbruck
09/2007 - 01/2008:	Erasmus-Semester an der University of Manchester
03/2008 - 06/2008:	Studium der Deutschen Philologie und der Philosophie an der Universität Wien
10/2011:	Wiederaufnahme des Studiums der Deutschen Philologie und der Philosophie an der Universität Wien

Praktika und Berufserfahrung

07/2006 - 03/2007:	Lektoratsarbeit am Tagungsband „Die geistige Welt des Friedrich Heer“
10/2008 - 09/2009:	Absolvierung der <i>Texterschmiede</i> in Hamburg
10/2008 - 05/2009:	Praktikum als Werbetexter bei <i>weigertpirouzwolf</i>
05/2009 - 09/2009:	Praktikum als Werbetexter <i>Scholz & Friends</i>
11/2009 - 10/2011:	Werbetexter bei <i>Jung von Matt/Donau</i>