

Gerhard Oberlin

TRAKL

Text + Deutung

VERSTEHEN



Königshausen & Neumann

Gerhard Oberlin

—

Trakl verstehen

Der Autor Dr. Gerhard Oberlin arbeitet als Freier Literatur-, Kultur- und Sportwissenschaftler mit Wohnsitz in Tübingen und Griechenland. Nach einer internationalen Laufbahn als Lehrer, Schulleiter und Fortbilder war er unter anderem Dozent für deutsche Sprache und Literatur an der Beijing Foreign Studies University und am Deutsch-Chinesischen Institut der University of Business and Economics, Beijing/China. Zuletzt Gastdozent der Hebrew University in Jerusalem, der Malayalam University in Tirur/Kerala und am Pookoya Thangal Memorial Government College in Perinthalmanna/Kerala. Neben zahlreichen Aufsätzen in internationalen Fachzeitschriften mehr als 40 Buchveröffentlichungen, zuletzt: *Demokratiedämmerung* (2023); *Palavergehorsam. Über Meinungsdirigismus und den Verlust der Wirklichkeit* (2023); *Homo sapiens – eine aussterbende Art?* (2023). In der von ihm herausgegebenen und kommentierten Reihe „Literatur verstehen – Text + Deutung“ erschienen bisher: *Kafka verstehen – Text + Deutung* (2021); *Kleist verstehen – Text + Deutung* (2023); *Rilke verstehen – Text + Deutung* (2023); *Droste verstehen – Text + Deutung* (2023); *Büchner verstehen – Text + Deutung* (2024); *Goethe verstehen – Text + Deutung* (2024); *Schiller verstehen – Text + Deutung* (2024). Er ist Herausgeber u.a. der Bände: Argyris Sfountouris: *Trauer um Deutschland. Reden und Aufsätze eines Überlebenden* (2015) und Argyris Sfountouris: *Schweigen ist meine Muttersprache. Griechenland – seine Dichter, seine Zeitgeschichte* (2017).

Gerhard Oberlin

Trakl verstehen

Text + Deutung

Königshausen & Neumann

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2025

Verlag Königshausen & Neumann GmbH
Leistenstraße 7
D-97082 Würzburg
info@koenigshausen-neumann.de

Umschlag: skh-softics / coverart
Umschlagabbildung: Georg Trakl vor 1914
Wikicommons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:GeorgTrakl.jpg>
(Letzter Zugriff: 17.06.2025)

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Druck: docupoint, Magdeburg
Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-8831-5
eISBN 978-3-8260-8832-2

www.koenigshausen-neumann.de
www.ebook.de
www.buchhandel.de
www.buchkatalog.de

Alle Dichter sind eitel.

Georg Trakl (ITA II: 11)

*Il faut être absolument moderne. Point de
cantique: tenir le pas gagné. Le combat
spirituel et aussi brutal que la bataille
d'hommes ...*

Arthur Rimbaud: *Adieu* (1997 : 262)

Inhalt

Vorwort	11
Einführung	15
<i>Traumwandler</i>	44
<i>Confiteor</i>	51
Aus: <i>Gedichte</i> (1913)	55
Aus: <i>Sebastian im Traum</i> (1915)	191
<i>Klage</i>	301
<i>Grodek</i>	306
Arbeitsbibliothek	313
1. Siglen	314
2. Literatur in alphabetischer Folge	315
3. Vertonungen	320
Verzeichnis der Gedichttitel in alphabetischer Folge	327
Bildnachweis	329



Georg Trakl im Mai 1914 als 27-jähriger. Abb.: Nachlassmaterialien des Forschungsinstituts Brenner-Archiv der Universität Innsbruck.

Vorwort

Verlag und Autor erinnern an Georg Trakl mit diesem achten Band der Reihe *Literatur verstehen*, die seit 2021 deutschsprachige „Weltliteratur“ mit *Text + Deutung* präsentiert. Zum Konzept der Reihe gehört nicht nur die möglichst authentische Textgestalt in Erstdruckfassung, sondern auch der kurzgefasste Werkkommentar, der Informationen und zum Verständnis anregende Reflexionen vereint. Unvermeidlich sind dabei Wiederholungen, da der Autor nicht davon ausgeht, dass der Leser, die Leserin chronologisch den Seiten folgt. Wer dies dennoch tut, stellt fest, dass viele der Basisinformationen zum Autor, zur Epoche, zur literarischen Tradition usw. in einer gewissen Additions- und Progressionsreihe tatsächlich über das Buch verteilt sind, so dass das *ganze* Bild erst am Ende mit der Lektüre des *ganzen* Bandes vor Augen steht. Auf diese Weise erübrigt sich eine langatmige Einführung, die wiederum (redundante) Textbelege anhäufen müsste, um plausibel zu sein.

Was den Prozess des Verstehens anlangt, der im Konzept dieser Reihe Programm ist, so darf man sich einmal mehr vergewissern, was das überhaupt sei. Wir erinnern alte Bedeutungen: eine Rechtssache ‚durch-stehen‘, also physisch so lange vor einem Gericht, dem germanischen *Thing* etwa, *stehen*, bis seine Sache – zu der man *steht* – durchgefochten ist. Das hat also mit *Steh*-Vermögen zu tun. Offenbar muss man dazu auch ‚zu sich selbst stehen‘, ‚hin-stehen‘, um seine Sache glaubhaft zu machen, vor sich (und anderen) ‚be-stehen‘, angesichts der Auslastung der Instanzen sehr wahrscheinlich auch ‚an-stehen‘, bis ein Berufener einem endlich ‚bei-steht‘.

Will man als eine der Kunstformen z.B. Literatur verstehen, geschieht dies sinnvoller- und methodischerweise aus ihrer Zeit heraus, einer Zeit, die meist lange zurückliegt und Kulturererscheinungen hervorbrachte, die uns heute fremd sind, indem sie uns die Not des Nichtverstehens vor Augen führen. Ist der Drang zu verstehen, wie er aus solcher Not hervorgeht, groß, sind falsche Schlüsse unvermeidlich. Denn nunmehr wird Vergangenes vergegenwärtigt und damit einem Effekt (und Affekt) zugeführt, der zwar als ‚Aktualisierung‘ wünschenswert erscheint, das historische Eigenleben des Kunstgegenstands je-

doch abtötet. So kommt es beim *Verstehen* immer darauf an, das Eigene nicht in das Andere, sondern umgekehrt das Fremde in das Vertraute zu implantieren und dabei, um im Bild zu bleiben, die Immunantwort des Eigenen so vernehmlich zu machen, wie die Einverleibung des Fremden dies erfordert.

Eine vollkommene Transplantation, sprich eine ‚organische Einverleibung‘ wie gelegentlich in der Medizin, wird es in der Hermeneutik, der Technik des Verstehens, nicht geben, so wenig es für die Nachgeborenen einen ungebrochenen Blick auf die Zeiten der Vorväter gibt. Wir müssen uns also mit dem Un-genügen begnügen.

Trakl blieben nur wenige Jahre, um sich als Dichter einen Namen zu machen. Zwischen Mai 1907 und Frühjahr 1915 erschienen gut 120 autorisierte Gedichte, davon 100 in den beiden Erstausgaben vom Juli/August 1913 (*Gedichte*) und Januar 1915 (*Sebastian im Traum*) im Leipziger Kurt-Wolff-, ehemals Ernst-Rowohlt-Verlag. Ca. 50 davon, insgesamt 65, erschienen ab Mai 1912 in der österreichischen Zeitschrift *Der Brenner*, die Trakls Freund und Förderer Ludwig von Ficker herausgab, einige davon noch posthum im *Brenner-Jahrbuch* von 1915. Mehrere lyrische Texte wurden (auch) andernorts veröffentlicht, darunter das erste in diesem Band abgedruckte Gedicht *Traumwandler*, das 1908 im *Salzburger Volksblatt* vom 7. November 1908 erschien.

Abgesehen vom zweiten Gedicht dieser Sammlung, *Confiteor*, aus der von Trakl unveröffentlichten „Sammlung 1909“, und vom letzten Gedicht, *Grodek*, sind die Texte dieses Bandes in Auswahl und Fassung mit den vom Autor autorisierten beiden Gedichtbänden identisch, und zwar ungeachtet anderer veröffentlichter Fassungen bzw. der Nacharbeitungen und Doppelfassungen aus dem Nachlass. Mit Rücksicht auf den knappen Raum musste jedoch der Textbestand dieser Bände mit ihren 51 bzw. 47 Gedichten um etwa ein Drittel gekürzt werden, wobei die Reihenfolge gewahrt wurde. Auf die wenigen Prosastücke, die der Autor hier oder anderswo in den Druck gab, wurde ebenso verzichtet wie auf alles Fragmentarische und die verbliebenen Theatertexte.

Wie experimentell Trakl seine Texte er-, be- und überarbeitete; wie sehr er früh darauf bedacht war, Epigonales zu vermeiden und im Zweifel zurückzuhalten; wie wenig er in der Regel

selbst auf die Drucklegung drängte, zeigt nicht zuletzt der verhältnismäßig umfangreiche Nachlass, der außer der erwähnten „Sammlung 1909“ mit ihren fast 40 z.T. mehrteiligen Gedichten etwa 100 weitere lyrische Texte enthielt, davon viele unveröffentlichte. Erst mit den Recherchen der kanadischen Kunsthistorikerin Marty Bax auf den Spuren von Grete Trakl und ihrem Klavierlehrer und Geliebten Richard Buhlig kamen darüber hinaus 15 Gedichte aus dem Bibliotheksarchiv der California State University Long Beach zum Vorschein, von denen allerdings nur zwei bis zum Jahr 2014 noch unbekannt waren: *Einsamkeit* und *Empfindung*, hier zitiert im Kommentar zu *Kindheit* (193) und *Seele des Lebens* (110).

Die sogenannte „Innbrucker Ausgabe“, die in sechs Bänden bzw. acht Teilbänden und zwei Supplementbänden zwischen 1995 und 2014 im Verlag Stroemfeld/ Roter Stern erschien und inzwischen digitalisiert wurde, dokumentiert den dichterischen Arbeitsprozess in historisch-kritischer Darstellung der Revisionsstufen samt dem persönlichen Briefwechsel. Sie wird neben der einschlägigen Forschungsliteratur bei der Textdarstellung und Kommentierung maßgeblich hinzugezogen.

Zu danken habe ich an dieser Stelle meiner Frau und Gefährtin Heike Oberlin, die die meisten meiner zahlreichen Bücher mit wissenschaftlicher Akribie lektoriert und korrekturgelesen hat. Wohl dem, der eine solche Stütze hat!

Auch dem Verlag sei für die langjährige gute Zusammenarbeit Dank. Zurecht hat er zur Herbstmesse 2024 den Deutschen Verlagspreis erhalten. Herzlichen Glückwunsch!

Einführung

Wer die Mosaiksteinchen in einem Trakl'schen Gedicht als Gesamtbild betrachten will, tritt weit und immer weiter zurück, bis er oder sie schließlich auch andere Gedichte dieses Autors, dann den Autor selbst in den Blick nimmt, die Kunstepoche, die Zeit der Jahrhundertwende, Hölderlin, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine – und am Ende jenem Galeriebesucher gleicht, der in Kafkas Geschichte *Auf der Galerie* „das Gesicht auf die Brüstung [legt] und, im Schlußmarsch wie in einem schweren Traum versinkend, weint [...], ohne es zu wissen“ (2002b: 262).

Von einigen Dramenversuchen abgesehen, besteht Trakls Hinterlassenschaft aus nicht viel mehr als einer dicken Kladde mit Gedichten samt einigen lyrischen Prosastücken. Stattliche 120 davon wurden zu seinen Lebzeiten veröffentlicht; gut noch einmal so viele, darunter Varianten, finden sich im Nachlass. Das schwierige, überaus wirkungsresistente Werk lässt fragen: Warum überdauerte es? Wer las und liest es; verstand, versteht es; zog, zieht daraus Genuss? Welche Summe an Rezeptionserfahrungen lässt sich heute ziehen?

Trakl (1887-1914) steht zwar nicht allein in der deutschen Literaturgeschichte der Jahrhundertwende, jedoch ohne nennenswerte Gesellschaft, wenn man diese in ästhetischen Analogien zum mittleren und Spätwerk misst. Dank seiner über Hölderlin und die französischen Symbolisten bald hinausgehenden Ästhetik scheint er sich eher sporadisch und *en passant* mit anderen Lyrikern deutscher Zunge zu treffen, wie gelegentlich mit Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke, häufiger mit dem gleichaltrigen Georg Heym, ansonsten aber eher unter die Malerexpressionisten zu reihen wie Gabriele Münter, Wassily Kandinsky, Oskar Kokoschka – oder als dezidiierter ‚Sprachmusiker‘ unter Komponisten wie Anton Webern (der ihn 1917 als erster vertonte) oder Arnold Schönberg, der sich selbst als Musiker, Maler und Dichter verstand.

Engagierte, teils prominente Leser und Förderer aus der Literatur- und Intellektuellenszene jener Zeit gab es nicht wenige, allen voran den Herausgeber des *Brenner*-Magazins Ludwig von Ficker, den Verleger Kurt Wolff, den Kulturkritiker Karl Kraus, Rainer Maria Rilke, Ludwig Wittgenstein, Else Las-

ker-Schüler; auch einige Enthusiasten in der Umgebung der *Brenner*-Redaktion, die ihn hochpriesen, und nicht zu vergessen: seinen Schulfreund Erhard Buschbeck, der für den jungen Trakl bis zum Eklat 1913 das wurde, was Max Brod für Kafka war. Der Wirkungskreis jedoch bleibt an diese Namen gebunden, wenn man von gelegentlichen Zeitungsveröffentlichungen absieht, die ein größeres Publikum erreichten. Dort, wo es zu Feuilletonstimmen kam, waren sie eher wohlmeinend bis rat- oder verständnislos als der Wirkung förderlich.

Erst viel später fand der Herausgeber der Werkausgabe von 1949, Wolfgang Schneditz, zu dem Wort von der „Prophetie des Untergangs“ (1949: 114). Mit dieser Feststellung begann Trakls Weg in die Literaturgeschichte, schien es doch, als hätte nach dem Ersten nun auch der Zweite Weltkrieg ihm endgültig rechtgegeben. Allmählich erkannte man, dass die Moderne mehr Fragen stellte, als es Antworten gab, ja dass das gelungene Kunstwerk in Fragen aufgeht, die Tausende auf den Weg nach einer Antwort schicken, statt sich selbst darin zu versuchen. In diesem Sinne fand man in Trakl den „Ton des wahrhaft genialen Menschen“, wie Ludwig Wittgenstein es vorausschauend formuliert hatte (LFG).

Anfangs jedoch schien es, als habe sich an Trakl in besonderer Weise Novalis' Diktum bestätigt: „Wer keine Gedichte machen kann, wird sie auch nur negativ beurtheilen. Zur ächten Kritik gehört die Fähigkeit das zu kritisierende Produkt selbst hervorzubringen. Der Geschmack allein beurtheilt nur negativ“ (1999 II: 323). Seit man um die heuristische Kraft der Großen Fragen weiß, die ein Kunstwerk zu stellen vermag, wenn es den Namen verdient, bezieht sich die Enigmatik oder Opazität eines Gedichts nicht mehr nur auf dessen Ästhetik als solcher, sondern auf die Ästhetik in ihrem Verhältnis zu den ungelösten Fragen der Zeit. Sie zu beantworten ist so wenig seine Aufgabe wie die der Interpreten, zumal all diese Fragen immanenten Charakters und am aktuellen Fehlen von Antworten erkennbar sind.

Wenn sich Trakls Dichtung bis heute eher als ‚Expertenlyrik‘ denn als literarisches Gemeingut erweist, liegt freilich ein fundamentales Missverständnis vor, das wohl vor allem die Germanistik bzw. Literaturwissenschaft verantwortet. Sie hat nicht nur nicht aufgehört, Deutungshoheit zu beanspruchen, statt

solche Wortkunst in ihrer heuristischen Performanz zu würdigen, sondern führt ihre Diskurse weiterhin im Jargon des Elfenbeinturms, der Wissen vor Unwissen produziert. Während z.B. die zeitgenössischen Komponisten sich seit Jahrzehnten um die Gedichte Trakls als Inspirationsquelle für musikalische Nachdichtung reißen – siehe die lange Liste der Vertonungen am Ende des Buches –, ergeht sich Akademia weiterhin in philologischer Selbstdarstellung und analytischer Beckmesserei. In der Folge sind die Rezeptionsgewohnheiten, die dem Wort als Aussage eher denn als Frage Bedeutung zuweisen, bis heute der ästhetischen Moderne nicht gerecht geworden. Anders als in der Bildenden Kunst, anders auch als in der Musik scheitert die Popularisierung der Wortkunst an dem bildungsbürgerlichen Anspruch auf rationales Verstehen, der Kunstwerke als gestaltete (offene) Fragen nicht glaubt ernstnehmen zu müssen bzw. lieber den ‚Experten‘ überlässt.

Dabei war zumindest die existenzielle Thematik allen literarischen Expressionisten seit je gemeinsam. *Menschheitsdämmerung* nannte Kurt Pinthus seine „Sammlung“ von Gedichten, in der er 1919 die lyrischen Stimmen jener Zeit vereinte. Mit freilich erheblichen Anteilen an der Zeitmode war Trakls Thema der in eine naturferne Welt ‚geworfene‘, dem kosmologischen Zusammenhang entfremdete Mensch. Jedoch beschäftigten ihn explizit weder die gesellschaftlichen Verwerfungen der forcierten Industrialisierung noch die politische Umsturzdynamik oder der chiliastische Kulturpessimismus, wie er in der westlichen Welt für apokalyptische Bilder sorgte.

In Wirklichkeit kannte er kein ‚Thema‘ in dem Sinn, dass er *über* etwas schrieb, indem er sich intellektuell damit befasste, sondern nur Fragen ohne Frageform. Er war kein typischer Intellektueller und empfand den Titel ‚Dichter‘ als Anmaßung, würde er doch an die biblischen Vorbilder, insbesondere die Evangelien, nicht heranreichen, wie er betonte. Er schrieb sich selbst – und schrieb dabei immer weiter über sich hinaus in eine Welt ohne Sprache. Ins Zwielicht zuweilen mythischer Zeiten getaucht, war Trakls Bühne die Welt der ersten Menschen, in der die Natur an die Bestimmung des Zerfalls und die animalische Heimat der humanen Art erinnerte, einer Art, die ihre kosmologische Bleibe und *raison d’être* verloren hatte.

Auch Ludwig von Ficker machte das Archaische dieser Gedichte früh aus und hob sie in den Rang buchstäblich zeitloser Dichtung. Am 8. Februar 1913 schrieb er an Trakl nach Salzburg über das *Helian*-Gedicht:

Die Gestalt dieser Dichtung mutet wie erstarrte Ewigkeit an. Ihr Blick hat alles Zeitliche in sich überwunden, und dieser Blick, der – um in sich zu finden – sich erst in alles Menschliche verlieren mußte, wird allem Menschlichen als ein innerster Lichtquell unverloren bleiben. (ITA V, 1: 315)

Trakls Stimmvolumen war gering – erst recht beim persönlichen Vortrag –, doch seine Bildsprache unbekümmert wuchtig und in ihrer hartnäckigen Redundanz durch alle Werkphasen hindurch bewundernswert unbeirrt. Wer sie für enigmatisch hielt, suchte Sinn, wo keiner war, der über den ‚Inhalt der Form‘, also den ästhetischen Mikrokosmos mit seinen beredten Rätselfragen hinausging.

Seine Lyrik blieb Bild oder Ton im selbstversonnenen, introvertierten Eintrag und war nicht auszubuchstabieren. Als einer der ersten Literaturwissenschaftler sprach endlich auch Richard Brinkmann (1970) hier von „Abstrakter Dichtung“, ein Nachtrag, der fast 60 Jahre nach Kandinskys Programmschrift *Über das Geistige in der Kunst* obsolet war, von der Musik eines Arnold Schönberg oder Anton Webern, die der Dichter aus seiner Wiener Zeit kannte, ganz zu schweigen.

Trakls enges Verhältnis zur Musik traf sich auch mit der Musikalität der französischen Symbolisten, etwa Paul Verlaines und dessen Prinzip *De la Musique avant toute chose*, aber auch schon Novalis' romantischem Ideal der „wahren Poësie“, nach welchem der Dichter „wie ein Tonkünstler verschiedene Tönen(!) und Instrumente in seinem Innern sich vergegenwärtigen [kann]“ (1999 II: 843). Dort auch das poetologische Fazit, das wie maßgeschneidert auf Trakl passt, wenn die Rede ist von einem Werk

[...] ohne Zusammenhang, jedoch mit Association, wie Träume. Gedichte – bloß wohlklingend und voll schöner Worte – aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang – höchstens einzelne Strofen verständlich – sie müssen, wie lauter Bruckstücke aus den verschiedenartigsten Dingen

seyn. Höchstens kann wahre Poësie einen allegorischen Sinn im Großen haben und eine indirecte Wirckung wie Musik etc. thun [...] (ebd. 769).

Der Dichter sei gar, so Novalis, „wahrhaft sinnberaubt – dafür kommt alles in ihm vor. Er stellt im eigentlichsten Sinn Subjekt [und] Objekt vor – Gemüth und Welt“ (ebd. 840). Weiter heißt es:

Seine Worte sind nicht allgemeine Zeichen – Töne sind es – Zauberworte, die schöne Gruppen um sich her bewegen. Wie Kleider der Heiligen noch wunderbare Kräfte behalten, so ist manches Wort durch irgend ein herrliches Andenken, geheiligt und fast allein schon ein Gedicht geworden. Dem Dichter ist die Sprache nie zu arm, aber immer zu allgemein. Er bedarf oft wiederkehrender, durch den Gebrauch ausgespielter Worte. Seine Welt ist einfach, wie sein Instrument – aber eben so unerschöpflich an Melodien. (ebd. 322)

Novalis war es auch, der im Vorgriff auf die Moderne in seinen *Fragmenten und Studien* mit der Beschreibung des menschlichen Bewusstseins eine Dynamik benannte, die sich in Form und Inhalt der Dichtung widerspiegeln sollte:

In unserm Gemüth ist alles auf die eigenste, gefälligste und lebendigste Weise verknüpft. Die fremdesten Dinge kommen durch Einen Ort, Eine Zeit, Eine seltsame Aehnlichkeit, einen Irrthum, irgend einen Zufall zusammen. So entstehn wunderliche Einheiten und eigenthümliche Verknüpfungen – und Eins erinnert an alles – wird das Zeichen Vieler und wird selbst von vielen bezeichnet und herbeygerufen. Verstand und Fantasie werden durch Zeit und Raum auf das sonderbarste vereinigt und man kann sagen, daß jeder Gedanke, jede Erscheinung unsers Gemüths das individuellste Glied eines durchaus eigenthümlichen Ganzen ist. (ebd. 811)

Dass Trakl Novalis eingehend kannte, darf man annehmen, ein Nachweis existiert nicht. Neunmal taucht in seinem Werk die „blaue Blume“ aus dem Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen* auf. An ihr (und vielleicht Franz Marc) lehnt das Trakl'sche „Blau“ als häufige Farbmethapher an, die den Blick ins Unstoffliche, Unendliche lenkt, aber auch die kosmische Na-

tur vor Augen führt. Im Herbst 1913 skizziert er einen Gedichtentwurf *An Novalis*, wo er den Dichter in Anspielung auf Kaspar Hauser als „heiligen Fremdling“ bezeichnet und ihm bescheinigt: „Allzu rauh und finster war ihm das Wohnen des Menschen“ (ITA III: 305). Ob er Novalis' *Fragmente* kannte, wissen wir nicht; er spricht von dessen „trunkenem Saitenspiel“ (ebd. 311), was sich allerdings eher auf die *Hymnen an die Nacht* beziehen könnte.

Die beiden Dichter verbindet jedenfalls ein Kunstverständnis, welches die „wahre Poësie“ als synästhetisches Gesamtkunstwerk sieht, dessen autonomer Raum die Form ist, die zum Inhalt wird. Aus erratischen Bildfacetten entsteht per „produktiver Imagination“ (1999 II: 316) ein Bewusstseinspanoptikum, welches das intuitiv Unbewusste zum visionären Zentrum hat und „die *Kräfte* des Individuums mit den Kräften der Menschheit und des Weltalls *verstärckt*, das Ganze zum Organ des Individuums, und das Individuum zum Organ des Ganzen macht“ (ebd. 322).

Es ist gerade das *Produktive* im Prozess der Herstellung, das bei Trakl in den vielfachen Überarbeitungen und sprachlichen Brüchen zu Tage tritt. Die ästhetische Progression findet nicht nur im Besonderen des einzelnen Werks statt, sondern auch im Großen der rasch aufeinanderfolgenden Werkphasen. Grob ist hier das noch eher epigonale, von Symbolismus und Jugendstil beeinflusste Frühwerk der sogenannten „Sammlung 1909“ von der zweiten, eher expressionistischen Phase bis zum Sommer 1912 zu unterscheiden, wie sie der erste Band *Gedichte* (1913) dokumentiert. Die dritte, mit sublimen Techniken der Abstraktion experimentierende Werkphase spannt sich dann vom Herbst 1912 bis zum Frühjahr 1913 und findet in der Sammlung *Sebastian im Traum* (1915) ihren Niederschlag. Die vierte und letzte Phase bis zu seinem Tod setzt diese Tendenz zur Abstraktion fort, radikalisiert sie, findet in Tonalität, Melos und Chromatik mehr und mehr ihre selbstbezügliche Bestimmung und ‚bricht‘ mit der Sprache so oft wie mit den Bezügen zur realen Welt.

Seinem Schulfreund und wichtigsten Förderer Erhard Buschbeck gesteht er einmal, „daß es mir nicht leicht fällt, mich bedingungslos dem Darzustellenden unterzuordnen und ich werde mich immer und immer wieder berichtigen müssen, um

der Wahrheit zu geben, was der Wahrheit ist“ (HKA I: 485f.). Das gilt im Grunde für alle Werkphasen, wobei die Zuspitzung in Richtung lyrische Abstraktion, Essentialisierung des Inhalts und Zunahme an Surrealität das entscheidende Progressionsmerkmal ist. Wer seine Inhalte durch Introspektion gewinnt, muss seine geistige Arbeit von der reinen Imagination trennen und sie einem Prozess zuführen, der die vorschnelle Objektivierung so weit wie möglich hinausschieben kann. Da Wortkunst bei aller Musikalität eben doch nicht Musik ist, bleibt ihr die Auflösung in völliger Abstraktion verwehrt und sie muss sich weiter möglichst unbeirrt der Sprache anvertrauen, die sich ihr zu erübrigen scheint.

Wer das schier endlose Ringen Alberto Giacomettis um die Fertigstellung seiner Werke kennt, wird bei diesem Satz an den Italo-Schweizer Maler und Bildhauer denken müssen, dem das Porträtieren ein Ringen um Menschenkenntnis, sprich um die ‚innere Wahrheit‘ des Porträtierten war, wobei die immer stärkere Verwesentlichung die Ästhetik der Mimesis in den Hintergrund, um nicht zu sagen ins Abseits drängte. Der knapp fünfzehn Jahre jüngere Künstler hatte im Unterschied zu Trakl zwar das Glück, in einer bewegten Kunstepoche in Paris stets Teil einer ‚Szene‘ zu sein, öffentliche Erfolge blieben aber auch bei ihm gegenüber strikter Ablehnung lange in der Minderzahl.

Wenn die subjektive oder gar objektive Unmöglichkeit gewisse Dinge zu rationalisieren zur authentischen Kunst führt, dann ist es in der Regel nicht weniger unmöglich, ja unstatthaft, das künstlerische Resultat in diskursive Begriffsarbeit aufzulösen. Die buchstäblich ‚sprachlose‘ Ratlosigkeit der Kritiker ist sowohl bei Trakl wie bei Giacometti gut zu beobachten. Ringen um Begriffe, ästhetische Kategorien und Genrefragen gehören ebenso zum Feuilleton wie barsche Verrisse, und selbst Wohlmeinende verbergen ihre Sprachnot hinter subjektiver Geschmackssicherheit. Kein Begriff kann indes die Kunst ersetzen, die andernfalls überflüssig wäre. Keine Ratio reicht an die Welterklärungskraft von Kunst, Religion oder Spiritualität heran, die sich zur gegenseitigen Unterstützung gerne zusammenschließen. Die Begriffsnot ist daher hausgemacht, insbesondere, wenn die Kunst skandalisiert (statt zu banalisieren).

Was im Prinzip für alle Kunstwerke gilt, kommt daher in besonderem Maß bei Künstlern zum Tragen, die das Traumlo-

gische, Visionäre, Somnambule ihrer Imagination Ausdrucksmitteln anvertrauen, die dafür per Konvention, Tabu, Zensur oder Gewohnheiten im Alltag nicht geschaffen sind und durch innovative Kombinatorik präpariert werden müssen. Dazu werden dann Register aufgetan, die auf äußerste Abstraktionen zurückgreifen, wie sie das vor- bzw. irrationale Bewusstsein vom rationalen unterscheiden, indem Diskurs-, Zeit- oder Sprachlogik einer musik- bzw. kunstästhetischen Logik weichen, die „in vier Strophenzeilen vier einzelne Bildteile zu einem einzigen Eindruck zusammenschmiedet“ (HKA I: 478) und so der Vermischung von innerer und äußerer Wirklichkeit dient, wobei sie Elemente des Traums mit denen des Wachbewusstseins verbindet.

Soweit solche Abstrakta von der gewöhnlichen Empirie divergieren, ist der Künstler zu Recht dem Verdacht ausgesetzt, seine geistige wie psychische Welt auszubeuten und sich um die überindividuelle Verständlichkeit nicht zu kümmern. ‚Hermetik‘, ‚Opazität‘, ‚Dunkelheit‘ sind die mindesten Merkmale, die man ihm oder ihr bescheinigt, wenn sich die Verdichtung im ästhetischen Neuland statt auf narrativem oder semantischem Gemeingrund abspielt. Kommt es gar zum formalen ‚Bruch‘, wie bei Trakl häufig, entsteht ähnlich wie bei den ‚Strichmännchen‘ Paul Klees leicht der Eindruck des Dilettantismus oder der Provokation. Dass der Bruch ‚innen‘ zu einem Bruch ‚außen‘ führt, wird zum wenigsten verstanden. Ernst Bloch hat das einmal so formuliert:

Das an sich Klare kann auch in der Darstellung klar sein. [...] Anders das Gärende, das sich Gebärdende, das noch im Schwange ist [...] . Ihm entspricht in der Sprache das Bewegte, das Opake, der Neueinsatz, das Anakoluth. Eine solche Sprache des ‚Unvollendbar‘ [...] steht nicht in der Gefahr, dort Vollendung vorzuspiegeln, wo keine ist, während eine geglättete Sprache durch ihre eigene Glattheit das zu Sagende gerade verbirgt. (2006: 142)

Im Extremfall taucht bei der ästhetischen Beurteilung gar der pathologische Befund auf. Das Kunstwerk erscheint dann als Werk eines Wahnsinnigen, wie das einst auch als göttliche Gabe und Grundzug der Genialität gemeint war, bevor man es als ‚deviant‘, ‚krank‘ oder gar ‚entartet‘ diskreditierte. „Psychedelisch“ ist heute noch das Freundlichste, was von solchen Vorwürfen

übrigblieb. In Wirklichkeit gehen die Inhalte in Form auf und sprengen damit alle Konventionen der literarischen Kunst, die doch einst auf Erzählung oder diskursiver ‚Botschaft‘ baute, von der ‚Erbauung‘ und Unterhaltung einmal abgesehen.

Zu bewerten ist dagegen vielmehr die Ästhetik der abstrakten Gegenbildlichkeit in ihrer Alterität und Kontrastfunktion. Entsprechend ist ‚Opazität‘ eine Zerrspiegeleigenschaft, die schwarzes Licht auf die ‚*anderen Verhältnisse*‘ wirft, vielleicht eine Welt des Talmi, der geistigen Verwerfungen, der Flüchtigkeit, Destruktion, Seinsvergessenheit. Die rhetorische Dunkelheit ist damit ein Effekt, der den *Schein* der ‚Normalität‘ Lügen straft, indem sie ihn durch mystische *Essenz* kontrastiert. Nicht die Kunst erscheint nun ‚krank‘ oder ‚deviant‘, sondern die Verhältnisse, aus denen sie hervorging.

Nach solchen Überlegungen liegt es auf der Hand, gerade bei Autoren wie Trakl die geistige Welt ihrer Zeit, die sie widerspiegeln, als Nährgrund eines Zerwürfnisses zu sehen, das Autor und Umwelt zur Scheidung zwingt. Das dunkle Bild dieser Welt im Spiegel der Kunst lässt jedenfalls auf eine Wirklichkeit schließen, die ihre Dunkelheiten durch Blendung überstrahlen, aber den Betrachter darüber nicht hinwegtäuschen kann. Rilke bemerkte zu Trakls Versen in zwei Briefen an den *Brenner*-Herausgeber Ludwig von Ficker:

Gestern abend erst fand ich in dem Umschlag [...] Trakl's Helian -, und danke Ihnen ganz besonders für die Sendung. Jedes Anheben und Hingehen in diesem schönen Gedicht ist von einer unsäglichen Süßigkeit, ganz ergreifend war es mir durch seine inneren Abstände, es ist gleichsam auf seine Pausen aufgebaut, ein paar Einfriedungen um das grenzenlos Wortlose: so stehen die Zeilen da. Wie Zäune in einem flachen Land, über die hin das Eingezäunte fortwährend zu einer unbesitzbaren großen Ebene zusammenschlägt. [...] Trakl's Gestalt gehört zu den linoshaft mythischen; instinktiv faß ich sie in den fünf Erscheinungen des „Helian“. Greifbarer hat sie wohl nicht zu sein, war sie es wohl nicht aus ihm selbst ...

Inzwischen habe ich den „Sebastian im Traum“ bekommen und viel darin gelesen: ergriffen, staunend, ahnend und ratlos; denn man begreift bald, daß die Bedingungen dieses Auftönens und Hinklingens unwiederbringlich ein-

zige waren, wie die Umstände, aus denen eben ein Traum kommen mag. Ich denke mir, daß selbst der Nahstehende immer noch wie an Scheiben gepreßt diese Aussichten und Einblicke erfährt, als ein Ausgeschlossener: denn Trakl's Erleben geht wie in Spiegelbildern und füllt seinen ganzen Raum, der unbetretbar ist, wie der Raum im Spiegel. (Wer mag er gewesen sein?) (1938: 36f.)

Weniger die Dichtung selbst ist der Erklärungsfall als die geistige Welt, auf die sie reagiert und die sie in die Exklave der Abstraktion zwingt. Da der Künstler diese in sich trägt, geht der Versuch ihrer Objektivierung mit einer forcierten Subjektivierung einher, sprich einer defensiven (und stets unterlegenen) künstlerischen Ichbehauptung, die auf Fragilität, Vereinzelung und Isolierung hinausläuft. Wenn wir nach heutigem Verständnis darin Symptome im autistischen Spektrum erkennen – Trakls biografisches Verhaltensbild erinnert an das eines Asperger-Autisten –, spielt das zwar für die Werkbeurteilung und -interpretation keinerlei Rolle, liefert aber Erklärungen für Eigenart und ästhetische Radikalität dieses Werks.

Trakls Selbstporträt im pastosen Stil Oskar Kokoschkas – er begegnete ihm in Wien im Spätjahr 1913 – spricht hier Bände. In seinem Gepäck ist zudem nicht nur die Bürde der Vereinsamung, sondern auch die unerfindlicher Schuld, wie sie die Trennung von ‚normalen‘ Lebensvollzügen und die ewige Last des Andersseins auferlegt. Dazu vielleicht die Verantwortung für das Ganze der Gesellschaft, die in Not ist, ohne es zu wissen. Der Künstler ist einsam, weil er anders ist und weil die *Anderen* ihn alleine lassen.

Gerade bei Trakl spielt das notorische Schuldempfinden, Selbsthass und Selbstekel eine an der Lebensfreude krankhaft zehrende Rolle. Ob es der inzestuösen Neigung zur vier Jahre jüngeren Schwester Grete geschuldet war und/oder der Differenz zu seinem schwindelerregenden Ichideal, die durch Drogenabhängigkeit, soziale Ausgrenzung nach dem Schulausschluss, Geldnot und berufliche Orientierungslosigkeit wuchs, muss dahingestellt bleiben. Schuld ist eine im Unbewussten konstellierte Größe, die der verinnerlichten Dynamik eines krisenhaften sozialen Interaktionsfelds entspringt, indem zahllose Figuren und Konflikte zusammenwirken und ihre Rechnungen aufmachen.

Am Maß der gesteigerten Subjektivität lässt sich auch der introspektive Kampf um Klarheit ermessen, was bei schwerer Unterscheidungsarbeit nur heißen kann: *mehr Gegenbildlichkeit, mehr Alterität, größere manifeste Dunkelheit*. Insbesondere Letzteres sperrt sich hermetisch aus der bekannten Welt, nimmt es doch das Licht aus den Bildern und erhöht durch Mythisieren und Mystifizieren den Abstraktionsgrad. Aus *ultima ratio* wird *minima ratio* und *ultima essentia*.

Zur Genugtuung des Unbewussten entsteht eine Sammlung von Innenbildern, in der jede Ähnlichkeit mit noch Existierendem wegabstrahiert und eine Galerie von Schemen aufgemacht ist. Die Kunst erklärt nun ihre Unabhängigkeit und entscheidet hoheitlich über sich selbst. Der Modus der Darstellung ist jetzt der einer abstrahierenden Konzentration oder geistigen Transformation. *Sub specie mortis* fallen die Masken und Attitüden: ein fürchterlicher Ernst macht sich breit und straft die menschliche Komödie Lügen. In diesem Sinn verwendet Trakl des Öfteren den Begriff der „Gesichte“.

Aus sozialphilosophischer Sicht brachte dies auch Arnold Gehlen auf den Punkt, indem er nicht zufällig am Beispiel von Max Ernsts „Paramythen“ Parallelen zur Malerei zog:

Mit rückhaltloser Offenheit denken solche Autoren die vollkommene Isolierung des Subjekts in einer unzugänglichen und gefährlichen Welt zu Ende [...]. Diese Verwandlung der Wirklichkeit in einen Raum mit nur noch zu ahnenden Dimensionen widerspricht den Leitbildern einer zweckrational ausgerichteten Gesellschaft [...] Da man sich mit den Randgebieten des Daseins beschäftigt, müssen Bücher irritieren, deren in Hieroglyphen geschriebene Mythologie oder „Paramythologie“ in stärkstem Gegensatz zu dem Fortschrittsglauben der Massen wie zu den vereinfachenden Utopien der Glückspropheten steht. Gerade diese Auseinandersetzung scheint aber in Deutschland erschwert, sie wurde einst von Kafka begonnen, kaum fortgesetzt. [...] Die Kritiker verwerfen jede Negation des Eudämonismus als „nihilistisch“, und so gelingt die geistige Durchleuchtung der Situation nicht. (1993: 227)

Wie später auch Walther Killy in seinem Trakl-Buch (1960) verwendet Gehlen hier das Wort „Hieroglyphen“, also „Heilige Zei-

chen', wobei man sich im Klaren sein sollte, dass grafische Schriftzeichen potenziell entzifferbar sind, während transformatorische Kunst die Eigenschaft der Musik besitzt, dass sie, wie Goethe in den *Maximen und Reflexionen* (Nr. 486) schrieb, „keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte. Sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt alles, was sie ausdrückt“ (1990 II: 539). In Killys Worten:

Ohne jeden Zweifel ist es eine Besonderheit der modernen Dichtung [...], daß sie sich nur aus sich selbst erläutert. Um sie zu verstehen, muß man sich erst die Vokabeln erwerben. Sei es, daß wir nach der tiefsinnigen Bedeutung des „goldenen Rauches“ in Hölderlins letzten Hymnen fragen, sei es, daß wir Rilkes *Elegien* verstehen oder Eliot's *Four Quartets* begreifen wollen: wir bringen die Voraussetzungen des Verständnisses nicht mit, weil wir vermeintlich die gleiche Sprache sprechen, sondern wir merken, daß wir verschiedene Sprachen haben. Der verbindliche Grund der Verständigung fehlt. Das Dichtwerk ist eine Welt in sich selbst, eine Welt in der Welt; die Zeichen dieser besonderen Welt müssen wir uns erschließen [...]. (1960: 19f.)

Moderne Kunstrezeption führt so vor allem über eine Differenzwahrnehmung, die jene Alterität umso besser aufspürt, je intimer die Kenntnis des künstlerischen Mediums und seiner traditionellen Gebrauchsformen ist.

Bei Trakl kommt hinzu, dass das Numinose seines inneren Erlebens sich in einem Gespinnst von intertextuellen Bezügen verfängt, die das Zeiterleben der Gegenwart sozusagen kulturgeschichtlich umklammern. Sie zählen zum Inventar dieser Nomenklatur, ja sie sind Stimmen, die aus der Ferne oder der Vergangenheit mitreden.

Für Hölderlin gilt das in besonderer Weise, ist er doch der buchstäblich tonangebende ‚Ahnherr‘ des Trakl'schen Stils, mit dem dieser auf der Suche nach chiffrenfähigen Versatzstücken von Shakespeare bis Rimbaud die Literatur belieh. Kein anderer deutscher Dichter war so nahe an Hölderlin und hat dessen Erbe in Duktus und Phraseologie bis zuletzt so konsequent angetreten und transformiert. Der Makel des Epigonalen wird Trakl vermutlich immer anhaften, solange seine Leserschaft die Autonomie der Form als Zeichen nicht anerkennt.

Oswald Spengler beschrieb die Kunst jener Zeit unter dem Begriff „Impressionismus“, der als „Ausdruck eines Weltgefühls die gesamte Physiognomie unserer späten Kultur durchdringt“. Es handele sich

[...] um die Kunst, mit ein paar Strichen, Flecken oder Tönen ein in seinem Gehalte unerschöpfliches Bild, einen Mikrokosmos für Auge und Ohr [...] zu schaffen, das heißt die Wirklichkeit des unendlichen Raumes durch die flüchtigste, fast körperlose Andeutung von etwas Gegenständlichem, das ihn gewissermaßen zwingt in Erscheinung zu treten, künstlerisch zu bannen. Es ist eine nie wieder gewagte Kunst der Bewegung des Unbeweglichen.“ (2011: 387f.)

Spenglers *Untergang des Abendlands* von 1918 liefert wertvolle Zeiteindrücke, die beispielsweise auch die Trakl'sche Chromatik als Teil seiner Nomenklatur besser verstehen hilft. Gerade die Farben sind es, welche die absolute Metapher in ihrer Affinität zur künstlerischen Malerei auszeichnen. Trakls spezifische Fähigkeit zum *Farbenhören* – ein besonders bei Autisten verbreitetes Wahrnehmungsphänomen – lässt dieses ästhetische Register signifikant hervortreten. Das gilt vor allem für die Farbe Braun in Kombination mit „Stille“, „Schatten“, „Kirche“, „Reben“, „Mädchen“, „Perlen“, „Gärtchen“, „Wein“, „Weiler“ usw. – insgesamt 30 Nennungen sind allein in der Gedichtauswahl dieses Bandes zu verzeichnen.

Oswald Spengler beschreibt das „Rembrandtbraun“ oder „Atelierbraun“, das „aus dem tiefen Leuchten mancher gotischen Kirchenfenster [...] stammt“, als „die unwirklichste Farbe, die es gibt“, „die eigentliche Farbe der Seele, einer historisch gestimmten Seele“, die den „hoffnungslosen Widerstand [...] gegen den Intellekt, der Kultur gegen die Zivilisation“ symbolisiere. Ausdrücklich bringt er es mit der Musik zusammen, z.B. „der dunklen Musik Beethovens“, spricht von „der braunen Musik Bizets“ oder dem „Orchesterklang Bruckners, der so oft den Raum mit einem bräunlichen Golde füllt“. Dieser „magische Goldgrund [...] öffnet den Blick in eine rein formvolle Unendlichkeit“. (2011: 324ff.)

Wenn es ein Trakl'sches ‚Alleinstellungsmerkmal‘ auf dem Feld der Literatur gibt, dann ist es der exzeptionell hohe Grad an abstrakter Verdichtung, wie er sich z.B. in dieser „malerischen Chromatik“ (ebd. 324) äußert, während der paradigmatische Grundton seiner Lyrik, ihre existenzielle Thematik, ihn mit anderen Autoren der Zeit verbindet. Nicht umsonst rangiert er deshalb in Pinthus' „Sammlung“ *Menschheitsdämmerung* von 1919 neben Franz Werfel, Walter Hasenclever, Albert Ehrenstein und fast zwanzig anderen vorzugsweise im Segment „Sturz und Schrei“. Bei aller stilistischen Diversität vor allem des mittleren und Spätwerks ist es die pastos aufgetragene Metaphorik und der exaltierte „O Mensch“-Gestus, der anzeigt, dass die geistigen Umbrüche der Epoche nunmehr auf die Spitze getrieben sind. Gottfried Benn schrieb rückblickend in der Einleitung zu seiner Anthologie *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts* kurz vor seinem Tod 1955:

Ein Aufstand mit Eruptionen, Ekstasen, Haß, neuer Menschheitssehnsucht, mit Zerschleuderung der Sprache zur Zerschleuderung der Welt [...] Sie [die Dichter] kondensierten, filtrierten, experimentierten, um mit dieser expressiven Methode sich, ihren Geist, die aufgelöste, qualvolle, zerrüttete Existenz ihrer Jahrzehnte bis in jene Sphären der Form zu erheben, in denen über versunkenen Metropolen und zerfallenen Imperien der Künstler, er allein, seine Epoche und sein Volk der menschlichen Unsterblichkeit weiht [...]. Noch aber steht sie da: 1910–1920. Meine Generation! Hämmert das Absolute in abstrakte harte Formen: Bild, Vers, Flötenlied... Es war eine belastete Generation: verlacht, verhöhnt, politisch als entartet ausgestoßen – eine Generation jäh, blitzend, stürzend, von Unfällen und Kriegen betroffen, auf kurzes Leben angelegt. (1955: 14)

Auch mit weniger Pathos ließe sich verstehen, weshalb der Zeitgeist am schroffen Übergang vom Neoklassizismus zur Moderne die jungen Zeitgenossen in einem Nicht-Mehr und Noch-Nicht zu einer inneren und oft genug äußeren Zerreißprobe zwang (nur wenige aus Trakls Generation wurden so alt wie Gottfried Benn). Die Moderne hatte endgültig Platz gegriffen und die platonischen Begriffswelten, Werte und Lebensentwürfe unterhöhlt. Wenn Wirklichkeit auf einem begrifflichen

Konsens beruht, entgleitet sie dem sprachlichen Zugriff, sobald dieser nicht mit den Veränderungen synchron geht und hinterherhinkt. Für die Kunst wird damit Gegenständlichkeit an sich fragwürdig. Umso mehr gilt das für die Dichtung, da sie direkt mit Sprache operiert, die stets eine kurze Verfallszeit hat. Für Richard Brinkmann geht Trakls

[...] abstrakte Lyrik hervor aus einem fundamentalen Zweifel an der Wirklichkeit. [...] In der Dichtung vollzieht sich im Zerbrechen der Sprache das Zerbrechen der Wirklichkeit. Die Bruchstücke werden zu Bausteinen einer neuen Wirklichkeit, die der Dichter nicht anschaut in der Welt, sondern die er erst schaffen zu müssen glaubt (1970: 110).

Als neue Religion war mit der forcierten Industrialisierung der Kapitalismus noch nicht in alle Kammern des Geistes und alle Bereiche des Lebens vorgedrungen, hatte aber seine aggressive Herrschaft demonstriert und war dabei auf eine Generation gestoßen, die zeit ihres Lebens angehalten worden war, die Herrschaft über sich selbst an andere abzutreten. Was sich ‚Wirtschaft‘ nannte, erwies sich als autoritäres System, das seine Alleinherrschaft auf die Abhängigkeit der Arbeitenden baute, deren Lebenskraft es im Tausch gegen den sprichwörtlichen Hungerlohn ausbeutete. Was immer der Mensch wert (gewesen) war, nun jedenfalls bestand sein Wert in der Funktion, einer Ware, die gegen Bezahlung tauschbar war.

Der Wert der zum Überleben notwendigen Arbeit als solcher wuchs dabei zu einer Ideologie der Arbeit in dem Maße, wie diese zu einer Ökonomie der Prostitution verkam und aus der Not der Arbeit eine Tugend der Leistungsethik machte. Beides wurde zum Nährgrund faschistischer Verführung, indem aus dem Malocher der Fabriken und Schächte, dem Amtsdieners der Bürostuben und Kontore das ‚Glied‘ wurde, das in Reihe paradierte – eine neue Werthaftigkeit, die auf Wehrhaftigkeit gründete; ein strammes Selbst, das in der Masse zu wissen glaubte, wer es war.

Wenn der niederländische Kulturgeschichtler Johan Huizinga wenig später von der „Puerilisierung“ (1948: 245) der Gesellschaft sprach, brachte er die raunende Theatralik auf den militaristischen Punkt, wie sie sich in Uniformität, Aufmär-

schen und deklamatorischer Rhetorik zeigte. Dass aus diesem Spiel Kampf würde, war angelegt, erhielt dann doch selbst der Krieg Züge einer sophokleischen Tragödie mit götterbestimmten Heldenschicksalen. Markige Worte, wie sie die Suade bestimmten, präludierten die Kommandosprache der heraufziehenden Schlachten und dejustierten das Verhältnis von Wahrheit und Worten.

In solchem Stimmengewirr eine eigene Sprache zu finden, war für den jungen Trakl nicht von Anfang an möglich. Die Dichtung der ersten Werkphase bis 1909 hat z.T. hohen Rang, darunter so bekannte Gedichte wie *Verfall* (151) oder *Musik im Mirabell* (72), hebt sich aber in ihrem noch ansatzweise balladesken Charakter wenig vom suchenden Ton der Spätromantik ab.

Wie viele Hülsen waren im Angebot, wie viele Harmonielehren verordneten oder verboten Kakophonien! Apokalyptiker rangierten neben Heilspropheten, Operettendiven neben Hörsaalrepetitoren. Kanzelprediger und Dichterpriester halfen, das Jahrhundert salbungsvoll zu verabschieden. Für Epigonalität gab es breiten Raum. Hölderlin war allgegenwärtig. Eine ganze Kultur schien sich zwischen Schönheit, Schein und Schimäre nicht entscheiden zu können.

Was Trakl anfangs seines dritten Lebensjahrzehnts blieb, war ein Sammelsurium aus abgenutzten Sprachschablonen, ein Miniaturpanoptikum, das sich zum Innenweltpanorama nur zu eignen schien, wenn man es neu kontextualisierte oder erratisierte. Mit seinem stereotypen Bildinventar drängte es sich in parataktisch lapidare Zeilen. Kam jetzt nicht auch der Briefmarkensammler zu Wort, der Trakl in seiner Jugend gewesen war? Die Taxonomie der bürgerlichen Begriffsordnung wurde reorganisiert und in *eigene* Nomenklatur verwandelt, ein Desperando, das durch ferne Anklänge und sehnsüchtige Wohl-laute ebenso bestach wie blendete.

Trakls Mut zu einer eigenwilligen Sprachgebung ist zu bestaunen, die ungenierte Massierung der immergleichen Motive, das Einerlei der Töne in immer wieder neuen Kombinationen, die sture Behauptung einer autonomen, autistisch wirkenden Kunstwelt im mittleren und späten Werk. Als „gänzlich Unbekanntem und Ungehörten“ (HKA I: 478) konnte er in der „papiernen Welt“ (ebd.) des Literaturbetriebs nicht mit wohlwol-

lendem Kredit rechnen. Wenn nur zwölf Töne ein Notensystem ausmachen, wiederholen sie sich, wenn überhaupt, in serieller Weise. Arnold Schönberg schrieb dazu im Altersrückblick auf seine eigene Kompositionslehre, deren ursprüngliche Rigidität selbst ihn in der Praxis zu Kompromissen zwang:

Und damit sind wir bei einer zweiten Anforderung angelangt, die für die Entwerfung guter Sätzchen in Betracht kommt: das Verlangen nach Abwechslung. Es läßt sich das schwer behandeln, ohne auch von der gegenteiligen Anforderung, von der Wiederholung zu sprechen. Denn bringt die erste Mannigfaltigkeit hervor, so gibt die zweite der ersten Zusammenhang, Sinn, System. Und System kann nur auf Wiederholung beruhen [...]. (1986: 142)

So wäre bei Trakl *cum grano salis* von einem „System“ zu sprechen, vergleichbar dem der seriellen Tonalität, vor allem, wenn man wie Heidegger alle Gedichte als *ein* großes „Gedicht“ zusammen sieht. Trakl selbst entwickelt keine ästhetische Theorie, die dieses Wort verdiente. Er spricht von „meiner bildhaften Manier, die in vier Strophenzeilen vier einzelne Bildteile zu einem einzigen Eindruck zusammenschmiedet [...] die heiß erungene Manier meiner Arbeiten“. [...] das lebendige Fieber [...], das sich eben gerade diese Form schaffen mußte“ (HKA I: 478) – oder er beteuert: „daß es mir nicht leicht fällt, mich bedingungslos dem Darzustellenden unterzuordnen und ich werde mich immer und immer wieder berichtigen müssen, um der Wahrheit zu geben, was der Wahrheit ist.“ (ebd. 485f.).

Dass hier beispielsweise keine Schubert'sche Melodie zustandekommt, illustriert die ästhetische Alterität. Nicht nur reihen sich die Töne nicht zu einer Melodie, sondern sie resonieren auch spärlich, als schläge man eine Stahlsaite mit dem Stimmgamma an. Der Ton trifft zuweilen auf Sympathie im Ohr, aber er irritiert den Verstand, indem er von der Schwingung scheinbar direkt zur Formel wird und die sinnliche Suggestion sich so im dumpfen Hintergrundrauschen verliert.

Mehr als drei Dutzend der bedeutendsten zeitgenössischen Komponisten haben sich bis heute von Trakl inspiriert gefühlt, wie allein die lange Reihe an Kompositionen bezeugt, die wir im Anhang dieses Buches auflisten. Als hätte die moderne Musikwelt nur auf ihn gewartet und als einen der Ihren vereinnahmt.

Wie immer ein Kommentator dieser ‚gemalten‘ und ‚tongedichteten‘ Lyrik vorgeht: ein *Deuter* ist er jedenfalls nicht, auch wenn er dieser Rubrik zugeteilt wird. Wie zu zeigen war, ist Trakls Lyrik keine Schrift an der Wand, die ein Prophet entziffert. Bilder, Töne haben keine ‚Bedeutung‘ im diskursiven Sinn. Sie *resonieren*, aber sie *räsonieren* nicht, d.h. sie korrespondieren mit einem Bewusstseinsbereich, der in operativen Gedanken nicht aufgeht, sondern vage in Kindheitserinnerungen, Träumen, Mythen, Traumen schwelgt. Wo Töne entstehen, verstärkt sie eine Membran, ein Klangkörper. Indem dieser mit-schwingt, gehört er zum Vortrag. In der Resonanz erfüllt sich die Performanz und darin die Signifikanz. Tondichtung braucht Note. Note braucht Instrument. Der Kommentator ist somit Teil des Orchesters. Martin Heidegger sprach daher nicht von Deutung oder Interpretation, sondern von „Erörterung“:

Die Erörterung des Gedichtes ist eine denkende Zwiesprache mit dem Dichten. Sie stellt weder die Weltansicht eines Dichters dar, noch mustert sie seine Werkstatt. Eine Erörterung des Gedichtes kann vor allem nie das Hören der Dichtungen ersetzen, nicht einmal leiten. Die denkende Erörterung kann das Hören höchstens fragwürdig und im günstigen Fall besinnlicher machen. (1953)

Wenn man aus literaturwissenschaftlicher Sicht u.a. bei Trakl von „absoluten Metaphern“ spricht – Karl Heinz Bohrer (1998) und Reinhold Grimm (1966) haben es vorexerziert –, trifft man den Kern des hermeneutischen Dilemmas, doch sagt man damit nur, dass das rhetorische Bild sich individualisiert (nicht: de-symbolisiert), weil es die Vergleichsbrücke hinter sich verbrennt und damit ein Phantom konkretisiert.

Die „absolute Metapher“ wäre aber auf dem Weg zur Privatnomenklatur, gäbe es nicht auch die Mit-Dichter, deren Stimmen wie auch unsere eigenen fast zwanghaft darin mitklingen. „Denn für gewöhnlich“, sagt Hofmannsthal, „stehen nicht die Worte in der Gewalt des Menschen, sondern die Menschen in der Gewalt der Worte. [...] Wenn wir den Mund aufmachen, reden immer zehntausend Tote mit“ (1950: 267). Hermetische Dichtung wie diese lebt von den Mit-Dichtern, zu denen