
Dietmar Voss

Am Sternenweiher

Magischer Glanz und innere Logik von Georg Trakls Dichtung

»Magie« moderner Dichtung und das Nachleben »mythischer Lebenswelten«

Die Zeitspanne, während der Georg Trakl lebte und dichtete (also das späte 19. und frühe 20. Jahrhundert), war, eingebettet in die Hochphase des europäischen Kolonialismus und des bürgerlichen Heroenkultes, geprägt durch eine Hochkonjunktur des Magischen, Mythischen, Okkulten, wie entsprechende mentalitätsgeschichtliche Studien eindrucksvoll belegen.¹ Diese sind indes nicht immer dagegen gefeit, projektive Klischees der damaligen Ethnologie (Morgan, Frazer, Mauss u. a.) als genuine historische Realität des Magischen auszugeben. Nicht selten unterschiebt man den magischen Zeichenpraktiken naturreligiöser Gentilgesellschaften Kategorien moderner Subjektivität: den Willen zur »Macht« (mit »Magie« angeblich substanziell »verwandt«), zur technischen Naturbeherrschung, zur »Macht über andere Menschen«.² Im archaischen Schamanen, so mag es scheinen, schlummern schon die dämonischen Wissenschaftler/Hypnotiseure à la Prof. Spalanzani, Dr. Mabuse, Dr. Caligari, die in romantischen Erzählungen und expressionistischen Filmen Karriere machten. Gegen solch tendenziöse Privilegierung des *Machts-* gegenüber dem *Kommunions-*aspekt der Magie, welche auch noch Freud ausdrücklich teilte,³ hatte Ernst Cassirer Einspruch erhoben: »Weder der bloße Wunsch, die Natur zu erkennen, noch der Wunsch, sie zu besitzen und zu beherrschen, kann die Magie erklären. [...] Doch alle Magie ist in ihrem Ursprung und in ihrer Bedeutung »sympathetisch; denn der Mensch würde gar nicht versuchen, in magische Berührung mit der Natur zu kommen, wenn er nicht überzeugt wäre, daß es ein gemeinsames, alle Dinge umschließendes Band gibt – daß die Trennung zwischen ihm und der Natur, zwischen den verschieden gearteten Naturdingen eine künstliche, keine wirkliche ist«, dass es eine anonyme energetische Qualität gibt (ob *mana* der Polynesier, *orenda* der Irokesen, *wakan* der Sioux usw.), die »den Dingen jene Spannung verleiht, von der sie zusammengehalten werden«.⁴

Das wurde grundlegend für Cassirers Begriff einer *mythischen Lebenswelt*, verstanden als eine nicht weiter hintergehbare Grundstruktur menschlicher Welterfassung. Folgende Elemente zeichnen sie aus: Sie markiert die *Schwelle* des Kulturprozesses, der »dazu bestimmt ist, »Ich« und »Welt« gegeneinander

abzugrenzen«;⁵ ein Primat des sympathetischen Energie-Zusammenhangs der Dinge, einer fundamentalen *Society of Life*, gegenüber den durchaus bewussten Grenzen zwischen ihnen, die aber »flüchtig und fließend« sind;⁶ das Gesetz der *Metamorphose*, wonach »sich jedes Ding in jedes andere Ding verwandeln« kann; die Kontinuität des Lebendigen in Raum *und* Zeit, ein Ganzes, das, da es keinen naturnotwendigen Tod gibt, einen »leidenschaftlichen Protest gegen den Tod« impliziert.⁷ Schließlich ist die mythische eine *pansemiotische* Welt: ein lebendiges, beseeltes Ganzes, worin »alles mit allem kommuniziert«, Ding, Bedeutung, Zeichen »konkreszieren«,⁸ worin der Mensch ausdrücklich »keine Vorrangstellung« besitzt, »in keiner Hinsicht höher« steht, allen Einzelwesen »die gleiche religiöse Würde« zukommt.⁹

Statt magische Rituale aus einem subjektiven Unterwerfungsprinzip oder narzisstischen Allmachtsgefühl abzuleiten, begreift Lévi-Strauss sie im Sinne der Eingeborenenlogik als Zeichenpraktiken, die eingreifen, um Störungen jener universalen Kommunikation zu beheben. Das betrifft nicht nur Krankheiten, Unfruchtbarkeit, Tod;¹⁰ jede »praktische Aktion« menschlicher Naturaneignung (Jagen, Pflügen, Schlachten) gilt als schuldhaft-unheimliche »Einnischung in die physische Welt« mit »zentrifugalen« Gefährdungseffekten, was nach Kompensation verlangt – etwa nach einem Besänftigungsritual, das die Naturmächte dazu verführt, »eine Beziehung herzustellen«.¹¹ Darauf zielt auch die mythische Erfindung von tellurischen *Arbeitsgeistern* (Daktylen, Kentauren, Zwergen etc.): ein Akt projektiver Entlastung von Schuld durch »Naturalisierung menschlichen Tuns«.¹² Dies beharrliche Streben nach Balance, Gleichgewicht, Dialog zwischen Natur und Kultur, Lebenden und Toten, zwischen sozialen Gruppen, Mann und Frau, erscheint als genuiner Sinn der (narrativen) Zeichen des Mythos und magischer Zeichenpraxis in naturreligiösen Gentilgesellschaften.

Inmitten einer versachlichten, entmythologisierten Welt der Moderne, die mit entfesselter Kapitalwirtschaft, Verwertungskalkülen, Marketingstrategien »Sprache« zum reinen, zweckrationalen Instrument degradiert, entwickelte die Dichtung der historischen Avantgarden, autonom geworden, eigensinnigen »Widerspruchsgeist« (Adorno). Der »Geist der Kunst« – wesentlich »Geist der Sache selbst«, der »Konfiguration von Erscheinendem« – ist zugleich »Widerspruch zur empirischen Realität«,¹³ was bezogen auf die Sprache bedeutet: Widerspruchsgeist zu dem, was im Sprechen gewöhnlich erscheint – ein determinierendes System von Zeichen, deren Form und Bedeutung Effekte von syntagmatischen und paradigmatischen Verknüpfungs-Strukturen sind. Auf der Grundlage einer eigens konstruierten Leere, die als artifizielles Vakuum das gesellschaftliche Gewoge kommunikativer Diskurse abhält,¹⁴ macht die Dichtung aus dem Wort »ein kristallines Schmuckstück« (Baudelaire), lässt sie die Worte eines Gedichts »im gegenseitigen Widerschein« aufleuchten, »wie ein virtuelles Gleiten von Feuern über Edelsteine« (so Mallarmé in *Crise de vers*).¹⁵ Poetische Kristalli-

sationen suchte Paul Ricoeur mit dem Begriff des Wort-Ikons zu fassen.¹⁶ Als »in sich abgeschlossenes Objekt«, als eine Art Matrix »zur Konstruktion von Bildern«¹⁷ trägt das Wort-Ikon deutlich *magische* Charaktere: Sein »ikonischer« Sinn haftet unablässig an der sinnlichen Materialität des Wortes, ist weder vollständig zu paraphrasieren noch in begriffliche Allgemeinheit aufzulösen. Eingelagert in Klangfarbe, Schriftbild, Aroma des Wortes, blitzt seine Bedeutung »am Schnittpunkt mehrerer semantischer Felder« auf; das Wort-Ikon stellt »das *ekstatische* Moment der Sprache« dar;¹⁸ es leuchtet, da aufgeladen mit libidinöser Triebenergie. Bereits Hugo Friedrich sprach im Blick auf Poe und Baudelaire davon, dass der Dichter »zum Klangmagier« werde und sein Tun zur »Hingabe an magische Sprachkräfte«.¹⁹

Solch eine überraschende *Magie von Worten* hat mit den Zauberformeln der alten Schamanen nichts zu tun. Moderner Poesie geht es allein – nach einer produktiven Unterscheidung von Stockhammer – um die »immanente Magie der Sprache«, nicht um eine nach oder »von Außen wirkende Magie«, deren Ausschaltung gerade zur »Bedingung« der ersteren wird.²⁰ Kunstreligiöse Rituale, wie sie etwa seit 1907 Stefan George mit pseudosakraler Aura, prophetischen Beschwörungen veranstaltete, verraten gerade den Geist der Kunst, der »aus der Konfiguration ihrer sinnlichen Momente« entspringt,²¹ indem sie ihn aus dem »autonomen« Bezirk der Kunst »ins Leben« drängen, wo er erzieherisch, das heißt ideologisch wirken soll. Sartre resümierte die »poetische Haltung« der modernen Wort-Magier als eine, welche »die Wörter als Dinge und nicht als Zeichen betrachtet«, sodass der Dichter sich zunächst »außerhalb der Sprache« (und der Sprecher) situiert, als einer, der »die Wörter verkehrt herum« sieht.²² Die Bedeutungen, Konnotationen, Referenzen der Worte geraten ihm »zu etwas Natürlichem«, zu inneren »Eigenschaften« der Worte, die ihnen »wie der Ausdruck eines Gesichts« zukommen.²³ Die poetische *Verkehrung* des gewöhnlichen Sprachverhältnisses, setzt den Horizont des modernen Sprachbewusstseins voraus, dem Worte an sich arbiträre Zeichen sind, Effekte einer strukturalen Verkettung auf syntagmatischen und paradigmatischen Achsen. Das Bewusstsein der strukturalen Relativität der Worte ist die Möglichkeitsbedingung für ihre poetische *Verdinglichung*. Indem sie Dingen ähnlich werden, deren semantische Energien von ihrer Zeichenmaterialität ausstrahlen, verwandeln Worte sich in magische Zeichen. So verliert bei Proust das Wort »Parma« seine geographische Referenz, ist »fest und glatt in sanftem graurosa Ton gehalten [...], dazu in stendhalische Wehmut und den Duft seiner Veilchen getaucht«.²⁴ So hat bei Benjamin das Wort »Brauhausberge« von einem »Brauhaus überhaupt nichts«, dafür hat es die Luft, die Atmosphäre sommerlicher Schmetterlingsjagden in seiner Zeichenmaterie aufgesogen.²⁵

Damit rückt die Wort-Magie des avantgardistischen Dichters in diametralen Gegensatz zu derjenigen des archaischen Schamanen. War es dessen Aufgabe, die

Energie-Ströme der Kommunikation im mythischen Universum von Störungen zu befreien, so geht es jenem darum, die Sprache der Kommunikation zurückzudrängen, eine Leere zu schaffen, um aus Worten, die *etwas* sagen wollen, etwas *anderes* zu machen. Die alten Zauberer operierten im Kontext der mythischen Lebenswelt: Das Zeichen funktioniert hier – anders als symbolische, allegorische oder rein arbiträre Zeichen – auf der Basis einer ›magischen‹ Real-Präsenz des Bezeichneten in der Zeichenmaterie. Das mythische Zeichen ließe sich als Sonderfall der Peirce'schen Klasse der ›indikalischen‹ Zeichen verstehen, denn es funktioniert aufgrund eines ›Real-Zusammenhangs‹ von Zeichen und Bezeichnetem,²⁶ der allerdings beim mythischen Zeichen nicht wie im Fall des Index empirisch verifizierbar, sondern als kulturelle Konvention magisch unterstellt ist. Die wortmagischen Beschwörungen gingen darauf aus, jenen punktuell gestörten Real-Zusammenhang wiederherzustellen, indem entsprechende Wort-Zeichen zeremoniell »in die Substanz« der Materie hineingesprochen, dort »eingeschlossen«, indem sie »in die Tiefe, in den Leib der Erde eingehen und dort verankert werden«.²⁷ Dagegen operiert der moderne Dichter auf der prosaischen Grundlage der arbiträren Zeichenwelt, einer unüberbrückbaren Kluft zwischen den Worten und den (materiellen) Dingen des Lebens; und er geht darauf aus, die verlorene Substanz der Zeichenmaterie der Worte auf Augenblicke wieder zugänglich zu machen. Dazu muss er in der Regel die subjekt- und objektkonstitutionelle Leistung der Sprache experimentell vorübergehend revidieren (nicht zuletzt durch Techniken des Rausches).

Wenn sich Wort-Ikonen untereinander vernetzen, eine eigentümliche Struktur ausbilden, entsteht – wie im *Ceuvre Trakls* – aus Worten eine *magische Zeichenwelt*. Das heißt nicht, dass der Dichter dabei als Maestro von Wortzauberei agierte oder gar aufträte, um ein Publikum magisch zu manipulieren. Das Dichtwerk impliziert hier vielmehr »das sprechende Hinwegtreten des Dichters, der die Initiative den Wörtern überläßt«.²⁸ Anders gesagt: Das Gedichtete, die Worte verlieren auch ihre Referenz auf ein sprechendes Subjekt, das sich, seine persönlichen Gefühle, seinen Enthusiasmus ausdrückte, – »la vaporisation du moi« (Baudelaire). Gegenüber der *poésie pur* der Symbolisten, welche jenes Aufleuchten der Worte in ein hermetisches Spiegelkabinett sperrten, zeichnet Trakls Dichtung eine besondere Eigentümlichkeit aus: Mit ihren magischen Zeichen webt sie ein imaginatives Panorama jener ›mythischen Lebenswelt‹, macht sie diese in ihren wesentlichen Strukturen sinnlich nachfühlbar. Damit gibt sie der Sprache Augenblicke einer gleichsam körperlichen Schwere und Tiefe zurück. Mit diesem Impuls blieb Trakls Dichtung nicht allein. Im direkten und ausdrücklichen Anschluss an Cassirer formulierte der mexikanische Dichter Octavio Paz, dem Surrealismus tief verbunden, recht genau, was die unausgesprochene Intention von Trakls Dichten ausmacht: »Sich zur Wirklichkeit der Magie bekennen, bedeutet nicht, die Wirklichkeit der Phantasmen der Magie

zu akzeptieren«, und etwa »die Fruchtbarkeitsriten wieder einzuführen oder im Chor zu tanzen«. Sondern: »Unsere Beziehung zur Welt erotisch, elektrisch zu machen« und »sich die alte und noch lebendige Auffassung der Welt als einem lockeren System von Korrespondenzen und nicht als einer blinden Verkettung von Ursachen und Wirkungen zu eigen zu machen«. ²⁹ Jedes Gedicht – gilt dann – »lädt uns ein, uns zu wandeln und andere zu sein, ohne aufzuhören, wir selbst zu sein«. ³⁰

Die folgende Reise in die Zeichenlandschaft von Trakls Dichtung, die semiologisch wie ein »einziges| Gedicht« zu betrachten ist, ³¹ sollte nicht zuletzt zeigen, dass das Thema »immanente Magie« dichterischer Sprache es verdient, sowohl vor einem ausgrenzenden, hybriden Rationalismus ³² als auch vor seiner Vereinnahmung durch okkultistische Esoterik ³³ bewahrt zu werden.

Bewegungsprofile des lyrischen Ich

In Trakls Gedichten geht ein lyrisches Ich um, das sich in eine Vielfalt von Masken hüllt. Aber ob als »Heimatloser«, »Einsamer«, »Wahnsinniger«, »Abgeschiedener«, »Fremdling« oder »Aussätziger«: Immer ist es in einer *dynamischen Bewegung* begriffen, immer ist es ein »Wanderer«, ³⁴ der unterwegs und auf der Suche ist. Ihm stehen alle Elemente offen: Er wandelt »durch den dämmervollen Garten«, folgt »der Vögel wundervollen Flügen« (*Verfall*, T, 35), befährt »den nächtigen Weiher« ebenso wie »den Sternenhimmel« (*Geistliche Dämmerung*, T, 66), ob »auf schwarzer Wolke« oder auf »schimmerndem| Schaukelkahn« (*Frühling der Seele*, T, 77). Das verummte lyrische Ich schwebt in einem Strom synästhetischer Zeichen, trifft »im Vorübergleiten« sowohl auf »dunkle Augen« als auch auf »Gitarrenklänge« (*Melancholia*, T, 198), auf Schwaden von »Resedenduft« (T, 35) oder »Weihrauch« (T, 67) oder auf die »mondene Stimme« (T, 66) der Schwester.

Was ist die Triebkraft für solch »dunkle Fahrt« (T, 211)? Ein Vers aus *Frühling der Seele* gibt die Antwort: »Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden« (T, 78). Das ist nicht im metaphysischen, platonistischen oder christologischen Sinn zu verstehen, als ob die Seele zum Reich des Übersinnlichen gehörte und den Körper, die Erde als ein Gefängnis hätte, aus dem sie in eine überirdische, ätherische Heimat fliehen wollte. Ganz im Gegenteil erscheint die Seele bei Trakl tellurisch, als irdisches Element. Sie »sucht die Erde erst, flieht sie nicht«, ist suchend unterwegs »auf den Ort zu, wo Isiel als Wanderndes |auf der Erde| bleiben kann«. ³⁵ Sie geht auf eine sinnliche Heimat in der Erde selbst aus, statt dass sie sie zu verlassen strebte.

Entsprechend kommt der *Anstoß* zu jener suchenden Wander-, Schweb-, Gleitbewegung aus dem Innern der lebendigen Natur selbst; meist von einer Vogelstimme: »|...| da im grünen Geäst/ Die Drossel ein Fremdes in den Unter-

gang rief« (T, 53); oder: »Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft,/Dieses ist dein Untergang« (T, 49). Die »dunklen Rufe der Amsel« sind ebenso wie »das Blau des Frühlings« initiatorische Winke »durch brechendes Geäst« (T, 77). Das Wort »Untergang« bedeutet in Trakls magischer Zeichenwelt im Unterschied zur Alltagssprache keineswegs ein Verschwinden in der Welt der Toten, kein katastrophisches Wegsterben, Vernichten; vielmehr ein Unter-Laufen der verdinglichten Erscheinungsformen der modernen Welt und der von ihr unterworfenen Natur, ein Gehen in die Unterwelt, in mythische Unterströme der modernen Gesellschaft, wie sie exemplarisch der Schlaf, die Träume »eines Erdarbeiters,/ [...] am glühenden Asphalt« (*Psalm*, T, 32) verkörpern oder die Ströme der »Arbeiter« als »Traumsüchtige«, deren Seele, Wünsche, »Märchen in Fabriken grau versperrt« sind (*Unterwegs*, T, 19).

Die Vogelstimmen sind oft im Geäst versteckt. Als magische Zeichen unterhalten sie verborgene metonymische Beziehungen zu einer phantasmatischen Figur, die die »fremde Seele« heimlich führt, bewegt, begleitet: »Der Schwester Mund in schwarzen Zweigen flüstert« (*Seele des Lebens*, T, 22). Wozu die Stimmen aufrufen, verführen: eine ekstatische Auflösung ins beseelte Ganze der mythischen Lebenswelt (Cassirer) oder in Heideggers noch zu erläuternden Worten: ein »Sichverlieren in die geistliche Dämmerung der Bläue«.³⁶

Bläue, Dämmerung, Wild, Schatten - ein atmosphärisches Syntagma

Wann immer in Trakls Gedichten eine Atmosphäre sanften, schwermütigen Glücks aufscheint (und ein anderes Glück kennen sie nicht), dann ist es von Bläue durchschienen. Elis – ein weiterer Deckname des lyrischen Ich – geht »mit weichen Schritten in die Nacht,/ [...] im Blau« (T, 205). Die »Bläue spiegelt den Schlummer der Liebenden« (T, 204). Das »blaue Wild« durchstreift die symbolische Landschaft der Gedichte: Es folgt als »ein Äugendes unter dämmernden Bäumen« (T, 70); »ein blaues Wild« gedenkt der Pfade des Fremdlings (T, 75); »blaues Wild« tönt »unter Bäumen« (T, 34) oder »blutet leise im Dornengestrüpp« (T, 51).

Unschwer ist zu erkennen, dass Trakls Bläue auf ein »Heiliges« bezogen ist: als wesentliches Attribut von »Bläue« sticht ihre »Heiligkeit« (T, 40) hervor; »in heiliger Bläue« leuchten die »Schritte« der suchenden Seele, die im »blauen Augenblick« ganz sie selbst ist (T, 47); und ein »Heiligenschein« entpuppt sich als »blauer Glanz« (T, 59). Aber wie ist »das Heilige« hier zu begreifen? Ähnlich wie die »Fremdheit« der Seele ist auch »das Heilige« bei Trakl nicht im Sinne der antiken Metaphysik und ihrer christologischen Erben zu verstehen. Darauf weist schon »das Heilige blauer Blumen« (T, 63), das eben diesen innewohnt und nicht etwa »blaue Blumen« als abstraktes Zeichen einer überweltlichen göttlichen Macht dienstbar macht. Das führt zurück auf das von Trakl beschworene

nichtmetaphysische Heilige der Frühromantiker: die »Blaue Blume« von Trakls Gedichten (z. B. T, 63, 65) ist ein Zeichen, das diachronisch mit der »Blauen Blume« verknüpft ist, die Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* finden und »pflücken« soll – ein Symbol für die »Poetisierung der Welt«, wonach alle Elemente der Natur- und Menschenwelt »wie Eine Familie oder Gesellschaft [...] sprechen und handeln«. ³⁷ Die »neue Welt« wird sein, wie die lebendige Natur stets war und ist – ein beseeltes Ganzes, eine energetische, pansemiotische Totalität: »Alles schien beseelt. Alles sprach und sang«. ³⁸

Auf die antiplatonistische, antichristologische Statur jener heiligen Bläue spielen Verse an, die sich an Elis wenden: »Dein Leib ist eine Hyazinthe, / In die ein Mönch die wächsernen Finger taucht« (T, 50). Wie das »blaue Wild« möchte auch das poetische Ich vom Heiligen beschienen sein, an dessen hyazinthener Bläue teilhaben. ³⁹ das heißt ein Element jenes mythischen Ganzen sein, das die Einzelwesen in Raum und Zeit zusammenhält, beseelt, durchpulst. Doch ist es dabei den Angriffen, Verführungen eines »verwesend Geschlecht[s]« (T, 90) der westlichen Moderne ausgesetzt, zu dessen tiefverwurzelter »Weltsicht« nicht zuletzt »die Kluft zwischen dem Übersinnlichen (noetón) und dem Sinnlichen (aisthetón)« gehört. ⁴⁰ Eben diese Kluft wird in den »wächsernen Fingern« des lüsternen Mönchs – poetisches Bild.

Trakls poetische Bilder »stehen nicht mehr für die Wahrnehmung einer real vorfindlichen Außenwelt«, sind magische Sprachfiguren, »deren Sinn nicht mehr die Natur oder eine persönliche Situation [...] erläutern kann«. ⁴¹ Das gilt auch gerade dann, wenn syntagmatische Zeichen-Verknüpfungen den – illusionären – Schein einer empirischen Evidenz hervorbringen; wenn also etwa »Bläue«, »blaues Wild« mit den Zeichen der »Dämmerung« verschwistert werden. Das mythische Heilige, das Trakl zuweilen das »Geistliche« (T, 66) nennt, was statt auf die *christliche* »Geistlichkeit« auf deren »heidnischen« Gegensatz anspielt, durchscheint das Wild, metonymisches Zeichen für ein lebendiges Einzelwesen. Dies wird *dadurch* und nicht etwa, weil ein Reh zur Abenddämmerung am Waldsaum erschiene, zum »blauen Wild« – zu einer Wort-Ikone, welche die »heilige Bläue« in sich birgt, worin – Tat eines gleichsam pantheistischen Geistes – die Gegensätze von Geist und Materie, Vernunft und Sinnlichkeit überwunden sind.

Doch »Blau ist auch der Abend« (T, 34). Das in Trakls Gedichten allgegenwärtige »hyazinthene / Antlitz der Dämmerung« (T, 48) ist *auf eigene Art* dem mythischen Heiligen verwandt: als zentraler atmosphärischer Wert des Dionysischen, als welche es besonders Hölderlin – neben Rimbaud Trakls wichtigstes poetisches Idol – profiliert hat. Vertraut mit dem »magischen Dämmerlichte«, dem heilsamen »Schatten«, weiß Hyperion, dass die »Dämmerung [...] unser Element« ist; hier genießt er Augenblicke selbstvergessener Hingabe: »Verloren ins weite Blau« der »unergründlichen Natur«, weint er »selige Tränen« und ihm ist, als »verginge lichts mit allem, was um mich ist«. ⁴² In dionysischer Emphase

beschwört Hyperion »das Glück« des Dämmrig-Schattigen: »O komm, o bleib in dieser Dämmerung! Dies Schattenland ist ja das Element der Liebe!«, schreibt er reumütig an die geliebte Diotima.⁴³ In Hingabe, Rausch, sanfter Ekstase lösen sich – *das* Signum des Dionysischen – die Fesseln von sozialen Rollen, personalen und geschlechtlichen Identitätszwängen. Die Atmosphäre des Dämmrigen – bei George auch der »Abendhauch«⁴⁴ – erinnert an die Unterwelt, aus der für die Griechen Dionysos im *carro navale* periodisch zurückkehrte.

Nicht ein subjektives Erleben oder Gestimmtsein, sondern die imaginative Logik kultursemiotischer Zusammenhänge ruft solche Bilder hervor: Die Liebenden »wohnen in der beseelten Bläue der Nacht« (T, 79), befahren »auf schwarzer Wolke« den »nächtlichen Weiher«, »den Sternenhimmel« (T, 66), den nächtlichen Sternenweiher.⁴⁵ Die Bläue oder das Heilige umfassen die beseelte Totalität des Lebendigen auf der Erde und zugleich die Erde und ihre *Atmosphäre*, den sich im »nächtigen Weiher« spiegelnden »Sternenhimmel«.

Das Schweben des ›Ich‹ im Raum des Unbewussten

»Bläuliche Schatten. O ihr dunklen Augen,/Die lang mich anschauen im Vorübergleiten./Gitarrenklänge, die sanft den Herbst begleiten« (T, 198). Die ersten Verse von *Melancholia* setzen die Suchbewegung der Seele als ein *Schweben* ins Bild, das paradigmatisch auf Novalis verweist: das nach Freiheit strebende »Ich« strömt mit »produktiver Imaginationskraft« im »Lichtpunkt des Schwebens« zusammen, »Ich-sein, Frei-sein und Schweben sind Synonymen.«⁴⁶ Die Seele schwebt bei Trakl in der Zone »bläulicher Schatten«. Dunkle Augen gleiten vorüber, deren Blicke das lyrische Ich ansaugen. Sie sind ikonisch verknüpft mit den weiblichen Augen aus Baudelaires *A une passante*, die das schmerzliche Glück einer Liebe auf den letzten Blick schenken: »Moi, je buvais [...] Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,/La douceur qui fascine et le plaisir qui tue« Ich aber trank [...] aus ihrem Auge, einem fahlen unwetterschwangeren Himmel, die Süße, die betört, die Lust, die tötet.⁴⁷ Das vorübergleitende Auge ist metaphorisch einer flüssigen Substanz gleichgesetzt, woraus der Flanierende trinkt, ohne Aussicht, seinen Durst zu stillen. Zugleich ist das Auge einem »unwetterschwangeren Himmel« gleichgesetzt, der schon auf van Goghs Bild *Getreidefeld mit Raben* (1890) vorausdeutet, wo der Himmel wie ein aufgewühltes Meer dunkel violett wogt und schäumt. Dies Bild hat Trakl in die Verse der zweiten Strophe (zusammen mit anderen⁴⁸) eingeschmolzen und mit der Schwermut der für immer entwindenden Augen verbunden: »Ein Stoppelfeld. Ein schwarzer Wind gewittert. Aufblühn der Traurigkeit Violentfarben« (T, 198). Die »dunklen Augen« – ein flüssiges Violett, in dessen Glanz sich ein elektrisch geladener, aufgewühlter Himmel spiegelt.

Zur mythischen Welt der Dämmerung, Bläue gehören wesentlich »sanfter Gesang« (T, 97) und Lautenklänge; es ist der Zeit-Raum, da »Orpheus silbern die Laute rührt« (*Passion*, T, 69), da am Abend »silbern tönt die Leier/Des Orpheus« (T, 103) oder »der Schwester mondene Stimme« (T, 66) zu hören ist. Die Zone der »feuchten Bläue« (T, 36) ist eine schwermütige, orphisch besänftigte dionysische Welt. Und sie ist zugleich – im Blick auf den Mythos von Orpheus und Eurydike – eine *Unterwelt*, das heißt psychoanalytisch akzentuiert, der *Raum des Unbewussten*, wo die »Dunkle Liebe / Eines wilden Geschlechts« (T, 69) wohnt, wo Triebströme wogen, wo »die Kindheit/In blauer Höhle« (T, 47) ebenso aufgehoben ist wie der »Titanen dunkle Sagen« (T, 93) »uralte Legenden/Und dunkle Deutung des Vogelflugs« (*An den Knaben Elis*, T, 49). Das schwebende Ich von Trakls Dichtung führt uns, »folgend dem Schatten der Schwester« (T, 69) – »Schwester, deine blauen Brauen/Winken leise in der Nacht« (*Klage*, T, 93) – zielgenau in den Raum des Unbewussten, der stets ein individueller und kollektiver Raum ist. In der Sprache einer religionsphilosophisch versierten Psychoanalyse: Trakls Fremdling macht die »Erfahrung der Überschreitung dieser Eigen-Welt [des Ich-Bewusstseins] zur mythischen Lebenswelt – als Fundament aller Lebenswelten«, wobei die »eigene Welt [...] verlassen [wird], um einzutauchen in die andere Welt der eigenen Trieb-(Tier-)Natur«.49 Die Überschreitung der individuellen Diskontinuität erschließt »die ekstatische Erfahrung«, »die Erfahrung der dionysischen Bilder«, womit die psychoanalytische »Erfahrung der Nichtigkeit des Subjekts« impliziert ist.⁵⁰

Was die mythische Lebenswelt – z. B. in den rezenten Überresten skalter Kulturen von Jäger- und Hirtennomaden – mit den Räumen des Unbewussten verbindet, ist die Abwesenheit von linearer, leer homogener Zeit. Indem Trakls Poesie in die »stillere Kindheit« (T, 65), in deren »dunkle Stille« (*Jahr*, T, 75), in den Raum unbewusster Zeichenströme zurückgeht, wendet sie sich ab von der in der Oberwelt der modernen Gesellschaft herrschenden chronometrischen Zeit. Sie vergegenwärtigt (ungleichmäßige) Rhythmen der zyklischen Zeit (des »geistlichen Jahres«) oder goldene Momente ekstatischer Augenblicks-Zeit. Trakls Dichtung lässt »keine Ordnung der Zeitrelationen und Zeitmaße« mehr zu und nähert sich »so weit« wie möglich »dem absoluten Präsens«.51

Kein Zufall, wenn das maskierte lyrische Ich bei Trakl in einer Strömung *synästhetischer Zeichen* schwebt: von Stimmen, Klängen ebenso durchzogen wie von Reseden- oder Weihrauchdüften, von Farben und visuellen Figuren ebenso geprägt wie von atmosphärischen, taktilen Reiz-Werten (»Die Erde ist hart, nach Bitterem schmeckt die Luft« [*Winternacht*, T, 71]). Damit fängt die Dichtung den »rhythmischen Raum« des Unbewussten ein, wie ihn, anknüpfend an Platons *chora*,⁵² Julia Kristeva entfaltet: als Zeichen-Strömung, die sich *zwischen* Trieb und Sprache ausbreitet; als eine rhythmische Bewegung von Stimmen, Gesten, Tönen, Farben, Figuren (»semiotisierbares Material«), welche

auf lustgeladene Frequenzen des »Gebärden- und Stimmspiels« zurückgeht, die sich in die entstehende Psyche durch Kooperation mit dem mütterlichen Körper einschreiben.⁵³ Dabei organisieren sich die Zeichen »nach Ähnlichkeit oder Opposition«, das heißt nach dem »Prinzip von Metonymie und Metapher«, die »von der Triebökonomie nicht zu trennen sind.«⁵⁴ Trakls Dichtung bringt den Raum des Unbewussten als semiotische *chora*, als Strömung synästhetischer Zeichen buchstäblich – zur Sprache.

Dabei zeichnen sich *zwei entgegengesetzte* Triebstrebungen ab: einmal die (bei Trakl) starke Tendenz zu einer »Oralisierung« der Sprache, welche unbewusste Verschmelzungswünsche artikuliert, auf ein »Wiederfinden des mütterlichen Körpers« ausgeht; zu einer »Oralisierung«, die sich als »Melodie, Harmonie, Rhythmus, »sanfte« und »wohllautende« Töne, Musikalität« in der Sprache zeigt und oft mit der »Erotisierung des Vokalapparats«, etwa harmonisierenden Assonanzen einhergeht.⁵⁵ Zum andern die – gerade für die historische Avantgarde-Dichtung charakteristische – Aufladung der Sprache mit »negativer«, sadistischer Lust am Trennen, Verwerfen, Verletzen, das heißt mit einer »Lust, die mit einem Verlust, mit der Trennung vom [mütterlichen] Körper und der Isolierung von Objekten im Draußen zusammenfällt« und die libidinöse Prämie für die »Grunderfahrung der Trennung« darstellt.⁵⁶ Zeichen einer »anal«, destruktiven Triebstrebung unterbrechen bei Trakl regelmäßig den harmonischen Fluss dionysischer Bilder, heiliger Bläue. Zeichen, die »orale« Verschmelzungswünsche artikulieren, wechseln mit Zeichen ab, die – wie für den Sadismus kennzeichnend – »fundamental gegen die Mutter gerichtet« sind, »aktive Negation« der mütterlichen Natur und der »Verschmelzung« mit ihr betreiben.⁵⁷

Die Figur der »Schwester« - Seelenführerin, Zauberin, erotische Triebkraft

Den Weg zur Erfahrung des Unbewussten weist bei Trakl »die Schwester, womit nicht – wie traditionelle psychoanalytische Deutung unterstellt – die natürliche Schwester Gretl intendiert ist. Sie bildet vielmehr eine eigene phantasmatische Figur: als erotische Chiffre unüberbietbarer Grenzüberschreitung, als Zauberin, Priesterin eines mythischen Naturgeistes.⁵⁸ Sie wird in harmonischen dreifüßigen Daktylen besungen: »Wo du gehst wird Herbst und Abend / Blaues Wild, das unter Bäumen tönt, / Einsamer Weiher am Abend« (*An die Schwester*, T, 34). Wo das »Karfreitagskind« geht, verzaubert es seine Umgebung, anverwandelt es sie dem »Blauen Wild«; stiftet es »tönende« Zusammenhänge zwischen den Dingen, eine in den Chiffren »Herbst und Abend« verschlüsselte Atmosphäre des Dionysischen, geprägt von Hingabe, Verströmen, »sanftem Wahnsinn« (T, 70). Sie erzeugt Augenblicke einer mythischen Lebenswelt.

Das Sonett *In der Heimat* beschwört die Geschwisterliebe. »Das Dach durch-

bricht ein goldener Strahl und fließt / Auf die Geschwister traumhaft und verwirrt« (T, 35). Der goldene Strahl ruft den griechischen Mythos von Danae und Zeus auf, der als flirrender Goldregen zu der begehrten Königstochter dringt, die ihr Vater, König Akrisios, in ein unterirdisches Gewölbe gesperrt hatte, um ein Orakel abzuwenden. Damit geben Trakls Verse der Geschwisterliebe ein goldenes Gepräge: Sie ist das »Goldne, Wahre«, das sich »sanftem Wahnsinn« zeigt (*Winkel am Wald*, T, 23). In der erotischen Ekstase, blasphemisch als »Gebet« zelebriert, enthüllt sich paradigmatisch die Dialektik von Eros und Thanatos: »O die Nähe des Todes. Laß uns beten. / In dieser Nacht lösen auf lauen Kissen / Vergilbt von Weihrauch sich der Liebenden / schwächliche Glieder« (T, 34). Im erotischen Überschwang singt eine »Flamme im Herzen« und »gewaltiges Sterben« (*la petit mort* der Ekstase) bricht an (T, 78). Dabei ist die Entdeckung einer verschwenderischen Sinnlichkeit, »die sich am Tod entzündet«, zugleich eine »Wiederentdeckung des polymorph-perversen Leibes«, einer »Entgrenzung« des Begehrens, welche mündet »in die Entdeckung der zwei Subjekte in einer Person, der Ahnung der eigenen Androgynie«.⁵⁹

Genau diese Erfahrung materialisiert sich in Trakls Versen: unter den »silbernen Lidern der Liebenden« erstrahlt »Ein Geschlecht« (T, 67). Die Geschwisterliebe ist »Dunkle Liebe / Eines wilden Geschlechts, / Dem auf goldenen Rädern der Tag davonrauscht« (T, 69). In dieser verbotenen Liebe begegnen sich nicht nur Mann und Frau, sondern ebenso sehr das Weibliche im Mann und das Männliche der Frau, enthüllt sich die ursprüngliche Bisexualität und Androgynie des Begehrens. Doch das goldene Gepräge, mit dem Trakls Poesie die Geschwisterliebe adelt, ist ambivalent. »O, das gräßliche Lachen des Goldes« (*An die Verstummen*, T, 69) stört und untergräbt die ruhige, stille Wahrheit »des Goldes«.

Atmosphärisch-triebenergetischer Umschlag ins Grauen

Die zweite Strophe von *Passion* verwandelt abrupt die eben noch golden prunkende Geschwisterliebe: »Unter finsternen Tannen / Mischten zwei Wölfe ihr Blut / In steinerner Umarmung; ein Goldnes / Verlor sich [...]« (T, 69).⁶⁰ Bei Trakl sind sich die Geschwister zugleich – Wölfe, die einander Gewalt antun.⁶¹ In *Offenbarung und Untergang* spricht der Schwester »blutender Mund: Stich schwarzer Dorn« (T, 95). Als »ein wilder Jäger« schreckt das poetische Ich ein »Wild« auf und lässt »das Blut« der Schwester »aus silberner Wunde« auf sich rinnen (T, 96). Man erinnert sich eines »blauen Wilds«, das »blutet leise im Dornengestrüpp« (T, 51). Offenbar bricht hier in die Dichtung ein, was auf der Ebene einer »psychobiographischen« Analyse als verborgene »sadistische Komponente in der Schwesterbeziehung Trakls« zur Sprache kam;⁶² was eine poststrukturalistisch

verierte Psychoanalyse als Elemente einer symbolischen Ordnung sadistischer Triebphantasien ausmachen kann. Die Figur der ›Schwester‹ fungiert hier als Substitut des mütterlichen Körpers, der diesem geltenden Trennungs- und Vernichtungslust, welche die ›früheren‹ Verschmelzungswünsche überlagert und zersetzt. Eben noch als naturreligiöse Zauberin besungen, die dem »Heiligel[ut] blauer Blumen«, »Herbst und Abend« (T, 34) tief verbunden, »trunken von bläulicher Witterung« (T, 63) ist, schlägt der Pol der Triebmächte plötzlich um und die Gestalt der »Schwester« erscheint »in [...] schwarzer Verwesung« (T, 63), ähnlich den »in schwarzer Verwesung« mündenden »Straßen« der dämonischen Städte (*Grodek*, T, 94). Sogar der ›anale‹ Charakter der sadistischen Trieblust agiert sich an der ›Schwester‹ aus, wenn sie als »Engel mit kotbefleckten Flügeln« ins Bild tritt, dem »Würmer« von den Lidern tropfen (*Psalm*, T, 33), und als medusenhafte Gestalt Ekel und Grauen auslöst, die das lyrische Ich versteinern: »O wie starrt von Kot und Würmern ihr Haar« (T, 42).

Im Gedicht *Melancholie* markiert ein in die dritte Fassung eingefügtes Komma im vierten Vers jenen triebenergetischen Umschlag ins Grauen. Die schwermütige Schönheit, das sanfte Dahingleiten von bläulichen Schatten, dunklen Augen, Gitarrenklängen wird (nach »Garten,«) plötzlich ausgelöscht: die orphischen Klänge sind »aufgelöst in braunen Laugen«; die »feuchte[n] Locken« des »Sonnenjünglings« (des Apollon-Sohns Orpheus) verschwinden in »schwarzen Laugen« (T, 22). Unvermittelt bricht eine »Windstille der Seele« (T, 70) herein, die sich in stehenden »Wassern« spiegelt, denen »ein schwüler Dunst« entströmt, in deren »Tiefe« die »Verwesung« glüht, aus denen man »schwarzer Kröten ekle Brunst« vernimmt (*Die drei Teiche in Hellbrunn*, T, 143). Solche Wasser drohen – ähnlich wie bei Edgar A. Poe oder Robert Müller⁶³ – mit saugender Verschlingung. Was zuvor oder andernorts als »Sternenweiher« beglückte, wird zum Inbegriff abgründigen Schreckens: »Angst, grünes Dunkel, das Gurgeln eines Ertrinkenden« (T, 56). Das sind Gegenbilder der mütterlich bergenden und umfangenden Gewässer, Gegenbilder auch des dionysischen Fließens, befreiender Ekstase und Verzauberung (deren »feuchter Bläue« sie ein Schwarz, ein stumpfes Braun oder Grün entgegensetzen). Zwischen den oppositionellen Zeichenketten besteht ein dialektischer Zusammenhang: Das »Angstbild vom Ertrinken erweist sich als Kehrseite des Wunschbildes vom Hinabsteigen in den Schoß des Weiher[s] [...]. Der Wunsch, von der archaischen Mutter »umfangen« zu werden, weckt die Angst, von ihr »verschlungen« zu werden.«⁶⁴ Auf solche »Verschmelzungsängste« reagieren »sadistische Tendenzen.«⁶⁵ Als Substitut der »versagenden Mutter«⁶⁶ ist die ›Schwester‹ ihnen ausgesetzt, ist ihr Bild Zielscheibe ikonoklastischer Angriffe.⁶⁷

Das Gebirge des Schmerzes - eine Schutz- und Vermittlungsstation

Das Gedicht *Passion* verwandelt die liebenden Geschwister nicht nur in blutrünstige Wölfe; es spricht auch von ihrer »steinernen Umarmung« (T, 69). Das hat man zu Recht auf den griechischen Mythos von den »frechen Töchtern des Propoitos« auf Zypern bezogen, die sich öffentlich prostituierten und daraufhin, »als sie alle Scham verloren hatten«, von der Göttin Aphrodite »in kalte Steine verwandelt« wurden.⁶⁸ Im Gestein ist die Wollust erstarrt, verschlossen und verhüllt. Bei Trakl verbirgt das Steinerner sowohl die Wollust als auch den Schmerz, den Scham und Schuld, ja auch die Wollust selbst hervorrufen mögen. »Schmerz und Hoffnung/Bewahrt zyklologisch Gestein« (T, 92), heißt es in *Heimkehr*. In Trakls magischer Zeichenlandschaft erhebt sich ein »Gebirge des Schmerzes«.⁶⁹ Das Steinerner verbirgt den Schmerz. Aber der Schmerz und die Versteinierung sind hier nicht, wie das griechische Mythologem nahelegen könnte, als eine *Strafe* zu verstehen. Schmerz ist bei Trakl kein zustoßendes Übel.

Das Gedicht *Heiterer Frühling* weist auf den Weg, den Sinn des Schmerzes zu erfassen. »So schmerzlich gut und wahrhaft ist, was lebt;/Und leise rührt dich ein alter Stein:/Wahrlich! Ich werde immer bei euch sein« (T, 29). Hier spricht der »Stein« selbst und lässt in seiner Rede den Schmerz zu Wort kommen. Der Schmerz ist seinem Wesen nach dem kreatürlichen Kreislauf des Lebens, dem *samsara* der Inder, verbunden; »schmerzlich« ist alles, »was lebt«. Beharrlicher und verlässlicher als in Lust und Wollust (mit ihren Augenblicks-Ekstasen) erfahren die Lebewesen der Natur, die Menschen eingeschlossen, im Medium des *Schmerzes*, dass sie intimer Teil des beseelten Ganzen des Lebens sind. Darum »scheint doch alles werdende so krank!« (T, 29) Das Ganze der lebendigen Natur heißt in Trakls Poesie »sanfter Geist« (ein Nachkomme des Goethe'schen »Erdgeistes«), der »aus Gezweigen winkt« und das Gemüt »öffnet« (T, 29). Hell-sichtig bemerkte Heidegger, dass »ein verborgener Bezug zur Bläue«, mithin zum »Heiligen« der mythischen Lebenswelt, den Schmerz auszeichnet, der insofern selbst etwas »Beseelendes«, »Belebendes« enthält.⁷⁰

Kein Zufall ist es nun, wenn gerade im *Stein* der Schmerz aufgehoben, verschlossen und gleichsam beruhigt ist. Angesichts von »Bläue, ihrer Heiligkeit«, ist das »Schweigen im Stein« - »gewaltig« (*Nachtlied*, T, 40). Was schweigt im Stein? Die Steine - so Tiecks *Runenberg* - haben »Feuer und Licht« »in ihren inwendigen Herzen begraben«, sind *introvertierte* Elementargewalten, in denen sich die Energien des universellen Natur-Zusammenhangs verdichtet und zusammengezogen haben.⁷¹ »Die Steine [...] sind das Höchste«, weil sie nicht nur integraler Teil, sondern energetische Grundlage, verdichtetes Kraftzentrum der »Realität der Sympathie« im Ganzen der Natur darstellen. Ihr »inneres Licht« - was sich z. B. im »Galvanismus«, in piezoelektrischen Effekten bestimmter Gesteine wie des Turmalin zeigt - deutet Novalis als »Spur der Empfindung im

anorganischen Reiche«.72 Die magische Steinwelt entfacht bei dem, der (etwa als Bergmann/Künstler) in sie eindringt, »eine Welt von Schmerz und Hoffnung«73 oder, nicht weniger beziehungsreich, »ein unbeschreibliches Gefühl von Schmerz und Wollust«.74

Das »Gebirge des Schmerzes« verwahrt nicht nur die intime Partizipation der Einzelwesen am lebendigen Ganzen der Natur. Es verbirgt und beruhigt auch die an den Schmerz geknüpfte sadistische *Trieb*dynamik, den triebhaften Impuls zur »Erniedrigung des Mutterbildes«, ein Impuls, der sich mit unbewussten Anteilen des »Über-Ich« verbündet, das einen »sadistisch strafenden Charakter« angenommen hat.75 Das Steinerne in Trakls Welt erstickt die züngelnden Flammen der Gewaltlust. Umgekehrt sind etwa im »versteinerten Haupt« (T, 91) ebenso wie in den »steinernen Zimmern«, an denen der Suchende »nachtwandelnd« vorübergeht (T, 95), »die dunklen / Spiele der Wollust« (*Die Nacht*, T, 91) in zurückgezogener Latenz gegenwärtig.

Im Haus der Väter - ein Ort des Schreckens und der Wunscherfüllung

Die sadistische Trieblust nährt sich aus der Quelle »eines allesverschlingenden Über-Ichs«.76 Sogar in der Lust des Sadisten, auch einmal selbst geschlagen zu werden, triumphiert ironischerweise das Über-Ich über das Ich. Die Phantasien des Sadismus zielen darauf ab, die Mutter zu peinigen und das Ich auszutreiben. Im Kosmos der Trakl'schen Dichtung waltet ein strenges Über-Ich, das mit dem (poetischen) Ich kaum verwoben ist, sondern seine Macht aus dem Raum des Unbewussten gewinnt. Das Über-Ich und seine Erscheinungsformen wie Straferwartung oder Verfolgungsangst (»Stimmen [...] hadernder Männer im Rücken« [T, 56]) sind in der Dichtung allerdings eigens imaginativ verwirklicht: im »dunklen Haus des Vaters« (*Traum und Umnachtung*, T, 84).

Das ruhelose lyrische Ich ist nicht nur unter freiem Himmel unterwegs, auch in beklemmenden Räumen. Es drückt sich »die Seele grauenvoll erschüttert / Entlang an Zimmern, leer und dunkelfarben« (T, 198). Oder sie gleitet »nachtwandelnd an steinernen Zimmern hin« (*Offenbarung und Untergang*, T, 95), irrt durch »diese kalkgetünchten kahlen Gänge«, durch eine »Flucht aus leeren Zimmern« (*Traum des Bösen*, T, 196). Die bedrückenden Gehäuse stehen im Zeichen patriarchalischer Macht, im »Schatten des Vaters«, welcher »ängstigt« (*Erinnerung*, T, 210). Die Macht des Über-Ichs bannt den Suchenden »im Hausflur« oder »auf verfallner Wendeltreppe im Haus der Väter« (T, 210). Der Hausflur – Zentrum ödipaler Dramatik – ist ein unheimlicher Ort, wo man dem Tod begegnen kann: Kaspar Hauser sieht »im dämmernden Hausflur den Schatten des Mörders« (T, 56); und »vorbei tanzt nackt Gebein« (*Abendlicher Reigen*, T, 106).

Wenn es in *Traum und Umnachtung* heißt: »Seine Träume erfüllten das alte Haus der Väter« (T, 80), dann handelt es sich nicht nur um Albträume. Ein Ort des Schreckens ist das »Haus der Väter« nicht zuletzt deshalb, weil es zugleich ein Ort der Wunscherfüllung ist. Die Wünsche, die dabei im Spiel sind, sind zwielichtiger Natur: »Huschend über fremde Stiegen begegnete er einem Judenmädchen und er griff nach ihrem schwarzen Haar, und er nahm ihren Mund« (T, 81). Hausflur und Stiegenhaus stiften Verbindungen zwischen trennenden Zimmern: »Auf der Wendeltreppe/Rauscht dein Kleid« (*Sommer*, T, 74); sie sind Orte, wo die »Kinder des Hausmeisters« (T, 33), Sohn und Tochter des Herrn des Hauses, zueinander finden können. Hausflur und Stiegenhaus⁷⁷ versprechen eine erotische Begegnung: »Vertraute Schritte auf der dämmernden Stiege« lassen wie ein »offenes Fenster« »ein süßes Hoffen« entstehen (*Unterwegs*, T, 49). Zumal dann, wenn »der Sohn ins leere Haus seiner Väter« tritt und die »Schwestern [...] unter den Säulen im Hausflur« findet (*Helian*, T, 42). Im Gegensatz zum Aufenthalt in separaten Zimmern, wo allenfalls eine vage, sublimierte erotische Verlockung winkt (»Im Nebenzimmer spielt die Schwester eine Sonate von/Schubert« [T, 48]), und der »Balken« (T, 49), die väterliche Barriere erotischer Tabus, in Kraft bleibt, bieten – in der phantasmatischen Logik des Traums, der Poesie – Flure und Treppenhäuser die Chance der Wunscherfüllung, der verbotenen Grenzüberschreitung. Nicht nur »im Park«, auch im Hausflur »erblicken zitternd sich Geschwister« (*Traum des Bösen*, T, 197).

Erotische Begegnungen erhalten bei Trakl oft eine sadomasochistische Tönung. Das Haselgebüsch, ein magischer Ort, wo sich »Liebende [...] im Schlaf umschlingen« (*Menschliches Elend*, T, 36),⁷⁸ ist zugleich ein Ort sadistischer Gewalt- und Mordlust: »Unter dem Haselgebüsch weidet der grüne Jäger ein Wild aus« (*Verwandlung des Bösen*, T, 56). Das erotische Erleben nimmt zuweilen Züge einer Schwarzen Messe an: »Du, ein blaues Tier, das leise zittert; du, der bleiche Priester, der es hinschlachtet am schwarzen Altar« (T, 57). Der »Jäger« erscheint auch als ein »flammender Wolf«, der sich »in dunkler Höhle [...] verbarg« und mit »Wollust« einem »schweigenden Kind Gewalt tat« (T, 80f.). Doch innerhalb der Dynamik des Begehrens (abgesehen von gesellschaftlichem Machtgefälle) sind die Verhältnisse von Täter und Opfer nicht so eindeutig. Das Begehren nach dem Anderen schließt auch ein, selbst in *dessen* Perspektive zu begehren. Es wirft um den Anderen eine Schlinge, in der es sich selbst verfängt.

Die »purpurne Flamme der Wollust« (T, 57) entzündet sich zwischen denen, die – im Gehäuse der ödipalen Dramatik – einander begehren. Die »Flamme aus jenes [des Bösen] Herzen« brennt auch in der »Schläferin«, der das »Lächeln des Bösen« gilt (T, 210). So ruft im Dramenfragment *Blaubart* Elisabeth »wie verzaubert« aus: »Komm Lieber! Feuer fließt mir im Haar,/Weiß nimmer, was gestern war/[...] Möchte nackt in der Sonne gehen,/Vor aller Augen mich lassen sehn,/Und tausend Schmerzen auf mich flehn/Und Schmerzen dir tun,

zu rasender Wut!« (T, 242) Die »Flamme« der grausamen Wollust, deren Extreme in den Bild-Szenen des Jägers und des Opferpriesters erscheinen, greift über auf den Pol des femininen ›Opfers‹. Daher rührt das »scharlachfarbene Haar« der ›Schwester« (T, 210), die sich signifikant verwandelt: »sein flammender Dämon, die Schwester« (T, 82).⁷⁹ Besagte Dialektik des Begehrens gilt auch in umgekehrter Richtung: So fällt die sadistische Täterfigur, purpurn umwölkt, »über sein eigenes Blut und Bildnis« her, nimmt im Bild ›der Schwester‹ *sich selbst* wahr – »ein sterbender Jüngling« (T, 84). Damit ist nicht nur eine passive ›sie‹, sondern »er, ein sanftes Wild« (T, 83); der Unterwerfer begehrt auch in Position und Perspektive des weiblichen ›Opfers‹, entwickelt eine Lust an Hingabe, an Leiden.

Die Dichtung materialisiert das strafende, ödipale Über-Ich im Gehäuse der väterlichen Macht. Daran sind die Bilder der Schuld, der Straferwartung, der Angst innig geknüpft. Wenn ›der Sohn‹ mit dunklen Absichten »ins leere Haus seiner Väter« tritt, ist er sofort ein vor Angst »bleicher Engel« (T, 42). Immer gegenwärtig ist des »Vaters Stille, da er im Schlaf die dämmernde/Wendeltreppe hinabstieg« (T, 52); immer präsent »die harte Stimme des Vaters«, welche »das Haus« erfüllt (T, 80). Im ›Haus der Väter‹ erfährt der ›Fremdling‹ sich und sein Wunschobjekt als die »Schuldbeladenen« (T, 83). Und er sieht sich bereits der Verwesung preisgegeben: »an hölzerner Stiege lehnt« ein »armer Sünder ins Blaue versehnt/Ließ seine Fäulnis Lilien und Ratten« (*Gericht*, T, 179). Im dunklen Haus des Vaters gewinnen Verfolgungsangst und Todestrieb die Oberhand: Dort erfasst *Das Grauen* (im gleichnamigen Gedicht) das lyrische Ich: »Sehr leise rauscht die samtene Portiere./Durchs Fenster schaut der Mond gleichwie ins Leere,/Da bin mit meinem Mörder ich allein« (T, 134). Angst, Schuld und Todeswunsch haben unbewusst an der Dynamik des Begehrens – bzw. seiner symbolischen Ordnung – teil. Auf dessen Ambivalenz weist der besondere Stellenwert des Farbwortes *silbern* in Trakls Œuvre. Anders als Farbwoorte wie *golden* oder *grün*, die je nach Kontext mehrdeutig sind, wirkt es als poetische Chiffre, worin die widersprüchlichen Pole des Begehrens: Zärtlichkeit und Grausamkeit, Männliches und Weibliches, Lust und Schmerz, Unterwerfung und Hingabe, Liebe und Tod alchimistisch *verschmolzen* sind.⁸⁰ Daher »zittert im Dunkel der Fremdling«, wenn er »die Silberstimme des Windes im Hausflur« vernimmt (*Hohenburg*, T, 51). Es sind »die silbernen Lider« der Liebenden, unter denen »ein Geschlecht« erstrahlt (*Abendländisches Lied*, T, 67). Und »die Wollust des Todes« blüht auf, wenn »silbern schimmern die bösen Blumen des Bluts« (T, 83). Wenn das Lautenspiel des Orpheus »silbern« tönt (vgl. T, 69, 103), so deshalb, weil sich im Tun des Sängers sowohl der Inbegriff des Lebendigen darstellt, als auch die endgültige Macht des Todes bezeugt.

Im Feuer rasender Grenzüberschreitung, versengender Wildnis

Was auf den ersten Blick frappieren mag: in Trakls magischer Zeichenwelt sind ›Wollust‹ und ›Geist‹ keineswegs Gegensätze. Die »purpurne Flamme der Wollust« (T, 57) ist syntagmatisch mit der »heißel[n] Flamme des Geistes« (*Grodek*, T, 95) verknüpft; ebenso wie das »Feuer« der ekstatischen Elisabeth (T, 242) mit dem – auch »geistlichen« – Feuer, das in *Kleines Konzert* der »Sonne« am »Mittag« entströmt, die »Felder« versengt, den »grünen Tümpel« vor »Verwesung« glühen lässt – sogar »die Fische stehen still« (T, 25). Ähnlich wie Hölderlin versteht Trakl »den Geist nicht zuerst als Pneuma, nicht spirituell, sondern als Flamme, die [...] außer Fassung bringt«, in schwermütiges Glück und in panischen Schrecken versetzten kann; denn der ›Geist‹ in Trakls Poesie enthält die »Möglichkeit des Sanften und des Zerstörerischen«.⁸¹ Der Geist rasender Grenzüberschreitung, der »Schrecken« über Natur und Menschen bringt, ist an dem Rand der oppositionellen Achse im Zeichensystem der Dichtung angesiedelt, der dem anderen diametral entgegengesetzt ist: dem »sanftel[n] Geist«, der »aus Gezweigen winkt« (*Heiterer Frühling*, T, 29), dem »Geist« der »in blauen Schatten« schwebt (T, 25) oder aufseufzt »im Wassersturz« und in »wogenden Föhren« (*Die Nacht*, T, 90). Der ›Geist‹ der ekstatischen Flamme ist nicht darum ein »Geist des Bösen« (*Traum des Bösen*, T, 197), weil er unter anderem im Sinnlichen der Natur, der Sexualität am Werke ist, »verrückt vor Wonne« (T, 25) macht, sondern insofern er zerstörerische Triebregungen, »die Wollust des Todes« (T, 83) entfesselt, die Liebenden zu Wölfen macht. Der Geist kann aber auch sanft entflammen, »glühende Schwermut« hervorrufen (T, 186). Dann wird in struktureller Opposition zur »Windstille der Seele« (T, 70) die Seele »bewegt von nächtigem Wohllaut, / Sanftem Wahnsinn« (*Passion*, T, 79), berührt vom »sanften Gesang der Kindheit« (T, 70) und auf den dionysischen Weg zur »heiligen Bläue« (T, 47) gebracht.

Diesen Weg kreuzen in der Zeichenlandschaft der Poesie »die furchtbaren Pfade des Todes, / Des grauen steinernen Schweigens« (T, 77); Pfade, die dahin führen, »wo kalt und böse / Ein verwesend Geschlecht wohnt« (T, 90), ein Typus Mensch, der seinem Wesen fremd, mithin »verwest« ist. Dieser Ort ist – wie für viele zeitgenössische Dichter des ›Expressionismus‹ – der Raum der industriellen, elektrifizierten Großstadt, wo »im Tigergespann« ein dämonischer »Gott« durch die Straßen jagt, wo »vor Banken bleich ein Dämon wacht« (*Westliche Dämmerung*, T, 163), wo »das gräßliche Lachen des Golds« erschallt und »Licht mit magnetischer Geißel die steinerne Nacht verdrängt« (*An die Verstummen*, T, 69). Diese Dämonie der »steinernen Stadt« (T, 185) mit ihrem maschinellen Getöse, den Blutströmen der Schlachthäuser, dem »Duft von Teer« (T, 48), der »Luft von gräulichem Gestank« (*Vorstadt im Föhn*, T, 30), teilt die Bilderwelt von Trakls Poesie zweifellos mit der Lyrik eines Georg Heym oder Oskar Loer-

ke.⁸² Jedoch nimmt das Thema ›Dämonie der Großstadt‹ in Trakls magischer Zeichenwelt nur ein Randgebiet ein – als signifikantes Gegenbild zum »Wohnen in der beseelten Bläue der Nacht« (T, 79). Deren Bläue »erstrahlt [...] gegen die Stadt« (T, 90) der industriellen Moderne hin.

Jene zerstörerischen Möglichkeiten des ›Geistes‹ kommen bei Trakl in einem Bildraum zur Sprache, der in die Tiefe von paradigmatischen Zeichenketten der historischen Avantgardedichtung führt: die gleißende Mittagssonne in der panischen Atmosphäre »der sengenden Wildnis des Tiers« (T, 70). Zwei Verse aus *Westliche Dämmerung* verbinden die ›dämonische Großstadt‹ mit der zerstörerischen Sonne: »Metallischer Brodem um Stahlarkaden/ Der Stadt, die um die Sonne rollt« (T, 163). Die industrielle Stadt, mithin auch die »verweste Gestalt« des Menschen, »gefügt aus kalten Metallen« (T, 70), erscheint als Trabant einer versengenden, ›schwarzen‹ Sonne, *dem* bildgewordenen zerstörerischen ›Geist‹ der Moderne.

Die Weichen zur Wiederentdeckung einer ›vernichtenden Sonne‹ – im ›christlichen Abendland‹ in dem Maße verdrängt, als eine platonistisch idealisierte ›Sonne⁸³ zu *dem* Symbol von Macht und Autorität (Gottes, des Königs, des Vaters) aufstieg – hatte Hölderlin gestellt, indem er die bildrhetorische Kraft der ›Sonne‹, der besonderen Atmosphäre Pans und der Mittagsdämonen der griechischen Antike erinnerte.⁸⁴ Die verzehrende Mittagssonne der Griechen verwandelt sich bei Hölderlin zur Allegorie des modernen Schicksals: Der moderne Mensch ist wohl »vernünftig geworden«, aber auch »vereinzelt«, »ausgeworfen aus dem schönen Garten der Natur« und »vertrocknet| an der Mittagssonne.«⁸⁵ Das auflösende Sonnenlicht wird Chiffre des »Nichts, das über uns waltet«,⁸⁶ was für Baudelaires Ästhetik der Korrespondenzen grundlegend werden sollte.

In Baudelaires Gedicht *Une Charogne*, für Trakl nicht weniger wegweisend als für Rilke, kocht eine gnadenlose, zersetzende Sonne einen verwesenden Tier-Kadaver und löst ihn in seine Elemente auf. Statt Ordnung schafft sie Chaos.⁸⁷ In den von van Gogh inspirierten »Sonnenblumen schwärzlich und verwittert« (*Melancholia*, T, 197), in der ›blutroten‹ Mittagssonne aus *Kleines Konzert* (»Kaum hörst du noch der Grillen Singen«), verschwistert der »Verwesung« und den »Aussätzigen« (T, 25), selbst in scheinbar erlebnislyrischen Versen wie: »Die Stille wächst und der Mittag glüht« (*An einem Fenster*, T, 142), greift Trakls Dichtung sowohl auf antike Mythologeme der *demoni meridiani* zurück, als auch auf deren allegorisch-kritische Transformation in der Poesie der historischen Avantgarden.

Für Trakl selbst war Arthur Rimbaud, wie ausgiebig erforscht,⁸⁸ die wichtigste Anschlussstation zu jener radikalen Revolution der Poesie. Trakls Dichtung transformiert jedoch bestimmte Rimbaud-Sequenzen. So geht »die Qual verbrannter Gärten« (*Unterwegs*, T, 169) ebenso wie der Vers »Metallne Minute: Mittag, Verzweiflung des Sommers« (*An Mauern hin*, T, 226) zweifellos auf Passagen

aus Rimbauds *Les Illuminations* zurück.⁸⁹ Während Rimbauds Textpassagen eine psychologische Deutung wenn nicht nahelegen, so doch nicht ausschließen, liegen die Dinge bei Trakl anders. Hier erfüllt sich exemplarisch Trakls operative Devise, das Gedichtete sei um »so viel besser als [...] es unpersönlich ist.«⁹⁰ Die »Verzweiflung des Sommers« und die »metallne« Härte einer »verbrennenden« Sonne sind nicht auf ein subjektives Gestimmtsein des poetischen Ichs beziehbar, sondern entfalten ihre Bedeutungen erst im strukturalen Kontext einer dichterisch hervorgerufenen »mythischen Welt«. Danach erscheint die steinern-metallische Welt der großindustriellen Moderne in der panischen Atmosphäre der zerstörerischen Sonne und »der sengenden Wildnis des Tiers« (T, 70). In ihr regiert »des Menschen verweste Gestalt; gefügt aus kalten Metallen«, unter einer versengenden Sonne, die mit der »Verwesung« im Bunde steht, die in »brennender Luft« und trüben »Wassern« auf Hochtouren kommt (vgl. T, 143, 25). In dieser allegorischen Welt gewinnt »der purpurne Mensch« (T, 226), ein von destruktiven, größenwahnsinnigen Trieben beherrschter Sozialcharakter, die Oberhand, »umdüstert vom [...] dunklen Gold/verfallner Sonnenblumen« (T, 48), »durchglüht von gigantischen [...] Sonnen« (*Drei Träume*, T, 131). Kein Zufall ist es, wenn Nietzsche die Geburt des »höheren Menschen«, der die Tugenden der Selbsterhaltung verachtet, in der panischen Atmosphäre der Mittagszeit ansiedelte, wo griechische Dämonen seinem *Zarathustra* jene Vision im »Schlaf« einflößen, die er aus dem »schauerliche[n] Mittags-Abgrund« schöpft.⁹¹

Der »Sohn des Pan« als subversiver Dichter der Moderne

Eine verwandte Transformation betrifft den berühmten »Sohn des Pan«, der bei Trakl »in Gestalt eines Erdarbeiters [erscheint],/Der den Mittag am glühenden Asphalt verschläft« (*Psalm*, T, 32); oder im Gestein unter »der Sonne« verborgen ist: »Leise klingen die Schritte im Gras; doch immer schläft/ Der Sohn des Pan im grauen Marmor« (*Helian*, T, 40). Das ist mehr als eine Hommage an Rimbaud, der in *Antique* einen »Sohn des Pan« beschworen hatte (»Gracieux fils de Pan!«), der nicht nur äußerlich (mit blumenbekränzter Stirn) dionysischen Charakters ist, sondern sogar dionysische Androgynie verkörpert.⁹² In die Figur des »Sohn des Pan« sind zweifellos Trakls dichterische Idole (Hölderlin, Rimbaud) eingeschmolzen. Und doch geht ihre Bedeutung darüber hinaus. Der »Sohn des Pan«, dem Rimbaud nachrief: »Promène-toi, la nuit« [Wandle einher in der Nacht],⁹³ verwandelt sich in Trakls poetischem Kosmos. Er atmet den »Duft von Teer« (T, 48), »schläft« im Gestein der großindustriellen Moderne, ist deren »versengende[n] Wildnis« (T, 70), dem »Wahnsinn der großen Stadt« (T, 69) ausgesetzt. Zugleich ist er als Dichter auf »Wanderschaft« (T, 210), um Elemente der »mythischen Lebenswelt« auszugraben, die hinter verdinglichten Fassaden verborgen sind.

Deshalb ist er ein »Erdarbeiter«, der nicht nur in Unter-Gesellschaften der offiziellen Welt, mithin – Signum eines *poète maudit* à la Rimbaud – in einer Welt der Marginalisierten (Huren, Träumern, Süchtigen, Aussätzigen usf.) zu Hause ist; sondern zugleich den mythischen Raum unbewusster Unterströme der Subjektivität, der modernen Gesellschaft (»Märchen in Fabriken grau versperrt« [T, 169]) erkundet.

»Träumen wir die Schrecken/Unseres nächtigen Blutes/Schatten der steinernen Stadt« (*An Johanna*, T, 185). Wenn der »Sohn des Pan« im *Gestein* verborgen schläft, träumt, imaginiert, dann ist er versunken ins beseelte Ganze der »mythischen Lebenswelt: Denn »leise tönt in vergilbtem Gestein« – die »Blaue Blume« (*Verklärung*, T, 67). Im Stein sind die um Schmerz und Gewalt kreisenden Triebimpulse beruhigt und besänftigt. In seiner Nähe zum »magischen« Gestein enthüllt sich der »Sohn des Pan« als subversive Gestalt des Dichters, die dem »purpurnen Menschen« (T, 226) diametral entgegengesetzt ist: verkörpert dieser den zerstörerischen Geist der Moderne, deren vernichtende entgrenzende Energie, so jener den »sanften Geist«, der die Seele »öffnet« (T, 29). Statt subjektive »Verzweiflung« auszudrücken, entfaltet Trakls poetische Zeichenwelt ein Panorama der »Entzweiung« der modernen Welt seiner Zeit,⁹⁴ worin sich die »gigantischen, prasselnden Sonnen« (T, 131) und »feuchte«, »heilige Bläue« (T, 37, 47), eine glücklich »glühende Schwermut« (T, 186) und »tödliche, /Wutgeifernde Ekstase« (*Der Heilige*, T, 150), der machtgestützte »purpurne Mensch« und der ohnmächtige, marginalisierte Dichter unversöhnlich gegenüberstehen.

Verlassene, abgeschiedene Gärten - imaginäre Räume der Dichtung

Passagen von Rimbauds *Proses évangéliques* beschwören »l'eau de Mort«, »l'eau ensevelie« (das schlammige Wasser) unter einer stechenden Mittagssonne. Am Rande dieser schwarzen Wasser (»L'eau était toujours noire«) drücken sich »Bettler« und »elende Krüppel« herum.⁹⁵ Bei Trakl sitzen am Ufer der »grünen Tümpel« – die »Aussätzigen« (T, 25). Was keine ephemere Verbindung ist: »In schwarzen Wassern spiegeln sich Aussätzige« (*Helian*, T, 43); zuvor schon ging »der Fremdling [...] an Mauern von Aussatz hin« (T, 41). Der »Aussätzige«, der »Fremdling« sind nicht nur Masken des lyrischen Ichs, sondern darüber hinaus – ähnlich dem »Sohn des Pan« – Figuren der Selbstverständigung des modernen Dichters. So portraitierte sich schon Rimbaud gegen Ende von *Une saison en enfer* als Aussätziger: »Je me revois, la peau rongée par la boue et la peste, des vers plein les cheveux et les aisselles et encore de plus gros vers dans le cœur, étendu parmi les inconnus« (Ich sehe mich wieder, die Haut zerfressen von Kot und Pest, das Haar und die Achselhöhlen von Würmern und noch dickere Würmer im Herzen, ausgestreckt inmitten der Unbekannten).⁹⁶

Der »dämmervolle Garten«, den Trakls Wandernder im Sonett *Verfall* durchstreift (T, 35), ist wie die schwarzen Wasser Rimbauds, die leuchten »par ces lueurs d'orages précurseurs des éclairs d'enfer« in jenem Gewitterlicht, das die Blitze der Hölle ankündigt,⁹⁷ in eine Atmosphäre des Satanischen getaucht. Der »höchst seltsame Garten« ist »erfüllt von Schlangen, Nachtfaltern,/Spinnen, Fledermäusen« (*Der Schlaf*, T, 88) – biblischen Attributen des Satanischen. War der biblische *Garten Eden*, der *hortus conclusus* der christlichen Klöster von umfriedenden Mauern umgeben, mit dem Brunnen ewigen Lebens im Zentrum, so Trakls verfallener Garten von »kalten Mauern«, an denen »tote Waisen« liegen (*Psalm*, T, 33), wo »dunkle Brunnenränder [...] verwittern«, über die sich »Asterne neigen« (T, 35).

»Gewaltig ist das Schweigen des verwüsteten Gartens« (T, 41). Er ist von tiefer Ambivalenz gezeichnet. Zum einen ist er mit dionysischen Bild-Werten aufgeladen, von »dämmernder Bläue« durchweht; ist er »Schwesters Garten«, wo sie zum »Engel« wird (T, 180), wo die Geschwister einander »erkennen«: »O das Wohnen in der Stille des dämmernden Gartens,/Da die Augen der Schwester sich [...] im Bruder aufgetan« (T, 178). Dabei weht »feuchtes Blau um unsre Schläfen« (T, 178). Die »Stille des dämmernden Gartens« erweist sich als Äquivalent und Sonderfall »der beseelten Bläue der Nacht« (T, 79): In beiden findet der »Fremdling« zu seiner irdischen Seelen-Heimat, wo sich im Rückgang in die beseelte Welt des mythischen Lebens und im Einklang mit der »Stille der Verstorbenen«, die gerade den »alten Garten« lieben (T, 177), endlich »wohnen« lässt, wo die Zeit des ekstatischen Augenblicks regiert, in der man »der Stunden Weiser kaum mehr rücken« fühlt (T, 35).

Auf der anderen Seite ist er ein verwüsteter Ort der Abgeschlossenheit, wo im Gegensatz zu den repräsentativen Gärten der gesellschaftlichen Macht (Kloster-, Schlossgärten, Grand-Hotel-Parks) anstatt Ordnung und Ratio – Ödnie, Wahnsinn, Chaos herrschen. An dieser Stelle zeigt sich, dass das »Satanische« in Trakls Dichtung nicht in erster Linie – wie bei Baudelaire oder Rimbaud – Element einer »Ästhetik des Bösen« ist.⁹⁸ Das Böse in Trakls Dichtung ist strukturell und funktional *aufgespalten*: Einerseits bezeichnet es das Gottlose eines »sanften«, beseelenden (Natur-)Geistes, das unchristliche Heilige einer mythischen Ganzheit des Lebendigen in Raum und Zeit. Und als solches ist es Gegenbild zur göttlichen Weltordnung und zur darin gespiegelten hierarchischen Ordnung gesellschaftlicher Macht. Andererseits aber bezeichnet das Böse die Entfesselung grenzüberschreitender Gewalt, wie sie sich im menschlichen Triebleben und in der Dynamik der großindustriellen Moderne zuträgt. In der magischen Zeichensprache der Dichtung gesagt: im »Bösen« Trakls begegnen sich das Purpurne von Wollust, Gigantismus, blutiger und sachlicher Gewalt (»Ihr grauen Türme/Überfließend von höllischen Fratzen,/Feurigem Getier« [*Die Nacht*, T, 90]); und die Bläue einer orphisch besänftigten, dionysisch ak-

zentuierten mythischen Welt. Diese Welt findet im »dämmervollen Garten« ein Asyl inmitten der bürgerlichen Ordnung der Dinge, der sachlichen Rationalität der Moderne. Zugleich finden die Opfer von deren Gewalt: all die Aussätzigen, Süchtigen, Elendsgestalten, wie sie das Bild »blasser Kinder Todesreigen« (T, 35) metaphorisch verdichtet, ihrerseits Asyl in jenem Garten.⁹⁹

Dieser ist unschwer als Allegorie der modernen Poesie zu erkennen. Wenn Trakl die schwindstüchtigen Kinder in seinen »Garten« mitnimmt, vorm Vergessen bewahrt, lässt er sie im Bezirk seiner Poesie wohnen, denn dieser Garten ist ein selbstbezügliches Bild des poetischen Raumes. Insofern steht er in der Tradition symbolistischer Bilder wie Mallarmés »jardins d'améthyste« lamethystene Gärten, seiner »Parkalleen« in »erlesener Selbstvergessenheit« *Iles allées de son parc, la vacance exquise de soil*,¹⁰⁰ oder des »todgesagten Parksl« bei George:¹⁰¹ Solche Bilder sind »Teile der dichterischen Selbstdeutung, selbstgeschaffene Welten, die [...] manchmal zu einer großartigen Einöde werden«.¹⁰² Es sind Bilder einer Poesie, die sich als autonomen Raum setzt, deren Sprache sich abseits gesellschaftlicher Kommunikation, in *Abgeschiedenheit* behaupten will. Der abgeschiedene Garten gewinnt den Sinn einer artistischen Leere, aus deren Grund – wie paradigmatisch aus dem »blanc« Mallarmés, aus dem »Weiß, das ihr Ider Poesiel die Weihe gibt«¹⁰³ – die Worte, gesellschaftlich zweckhafter Sprache entzogen, verwandelt hervorgehen: als magische Wort-Ikonen wie »blaues Wild«, »Sternenweiher«, »eisige Woge der Ewigkeit«.

Trakls »verlassener Garten« unterscheidet sich indes dadurch von symbolistischer *poésie pure à la Mallarmé* oder George, dass seine Abgeschiedenheit nicht nur den Sinn einer artistischen Leere besitzt, sondern in ihr die Fülle einer mythischen Lebenswelt aufscheint. Das verdichten trochäische Verse aus *Herbstseele*: »Blaue Seele, dunkles Wandern/Schied uns bald von Lieben, Andern« (T, 61). Die unentwegte Suchbewegung der Masken des poetischen Ichs nach einer »mythischen« Seelen-Heimat, welche keineswegs mit esoterischer Mystik, okkulten Theosophie zu verwechseln ist,¹⁰⁴ macht das poetische Ich und seine Spiegelungen zu *Abgeschiedenen*. Es trennt sie vom konventionellen Sinn der »Anderen«, die in der modernen Markt- und Verwertungsgesellschaft funktionieren müssen. Sie sind auch insofern »abgeschieden«, als sie einen sozialen Tod gestorben sind.

Das wirft neues Licht auf eine der Masken des poetischen Ichs: den *Wahnsinnigen*. Statt ein im modernen Sinne Geisteskranker ist er ein poetisches Medium des Unbewussten: So »zeigt sich sanftem Wahnsinn oft das Goldne, Wahre« (*Winkel am Wald*, T, 23). Die Dichtung selbst ist »tönend von Wohllaut und weichem Wahnsinn« (*In ein altes Stammbuch*, T, 24). Trakls »Wahnsinniger« ist ein der antiken *mania*, des Wahns Sinniger: Er spürt die latenten Übergänge, Schwellen zwischen Vernunft und Wahn auf; ist das subjektlose Subjekt einer dem Unbewussten geöffneten ästhetischen Imagination. Er ist ein später Nach-

komme von Goethes *Egmont*, der »eingehüllt in gefälligen Wahnsinn« versinkt, außer sich kommt, zu sein aufhört, der »der Abgeschiedene« ist, der von Ferne in Anderen fortlebt.¹⁰⁵ Trakls wandernder »Fremdling« ist ausgesetzt im autonomen Raum der Poesie, abgeschieden vom gesellschaftlichen Funktionsbetrieb, »versunken in das sanfte Saitenspiel seines Wahnsinns« (T, 41), das freilich im Unterschied zu Goethe nicht mehr »gefällig« ist.

Trakls Dichtung umfängt »die Schatten der Alten«, die verhallte »Klage eines großen Geschlechts« ebenso »liebend« (T, 79) wie die frühe, magische Kindheit. Der strukturalen Leere der modernen Verwertungsgesellschaft setzt sie die poetische Konstruktion einer Referenz auf die latent im Unbewussten der Gesellschaft fortwirkende »mythische Lebenswelt« entgegen. Dieser Prozess kommt in ihr selbst zur Sprache – im Eingangsvers von *Psalm*: »Es ist ein Licht, das der Wind ausgelöscht hat« (T, 32). Das »Auslöschung« von Licht und Feuer (durch den Wind) bedeutet im Sanskrit *nirvana*, das zum heiligen Nichts des Buddhismus wurde. Dem Nirwana der rastlosen, ziel- und sinnlosen Dynamik der modernen Lebensform setzt die Dichtung trotz ihr eigenes Sein, ihr »es ist...« entgegen, das in sich zugleich das Sein der mythischen Welt aufbewahrt.

Anmerkungen

- 1 Siehe etwa Michael Rohrwasser, *Freuds Lektüren. Von Arthur Conan Doyle bis Arthur Schnitzler*, Gießen 2005; Robert Stockhammer, *Zaubertexte. Die Wiederkehr der Magie und die Literatur 1880-1945*, Berlin 2000.
- 2 Vgl. Stockhammer, *Zaubertexte*, 16, 33f. (das Magische bestehe »seiner basalen Bestimmung« nach darin, »direkt und zwingend auf die Außenwelt einzuwirken«, das heißt sie zu unterwerfen lebd., 33f.).
- 3 Siehe Sigmund Freud, *Totem und Tabu*, Frankfurt/Main 1970, 101ff.
- 4 Ernst Cassirer, *Versuch über den Menschen [Essay on Man]*, Frankfurt/Main 1990, 148f. – Bereits Malinowski hatte auf den »sympathetischen« energetischen »Kontext« der magischen Praktiken verwiesen (Bronislaw Malinowski, *Eine ethnographische Theorie des magischen Worts* [1935], in: ders., *Schriften zur Anthropologie*, Frankfurt/Main 1986, 170).
- 5 Ernst Cassirer, *Das mythische Denken*, in: ders., *Philosophie der symbolischen Formen. Teil II*, Darmstadt 1953, 31.
- 6 Siehe Cassirer, *Versuch über den Menschen*, 132, 130.
- 7 Ebd., 130, 133f.
- 8 Hans-Jürg Braun, *Mircea Eliades Interpretation des Mythos im Blickfeld der »Philosophie der symbolischen Formen«*, in: ders. u.a. (Hg.), *Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*, Frankfurt/Main 1988, 206–219, hier 214, 213. – Vgl. Umberto Eco, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, übers. von Günter Memmert, Frankfurt/Main 1977, 112f.
- 9 Cassirer, *Versuch über den Menschen*, 132f.
- 10 Der Tod eines Einzelnen ist (Cassirer präzisierend) »sowohl natürlich als auch antikulturnell«, bedeutet einen »Schaden, den die Natur der Gesellschaft zugefügt hat«, und »zieht eine Schuld der ersten nach sich«, die zu begleichen (etwa bei den brasi-

- lianischen Bororo) ein kollektives Jagd-Ritual erforderlich macht: eine »Expedition gegen die Natur«, übelwollende Naturgeister als Sühneaktion (Claude Lévi-Strauss, *Traurige Tropen* [1955], übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt/Main 1978, 225).
- 11 Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken* [1962], übers. von Hans Naumann, Frankfurt/Main 1997, 255, 260.
- 12 Ebd., 256; Beispiele ebd., 64–67. – Vgl. Cassirer, *Das mythische Denken*, 241–245.
- 13 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1974, 135, 137.
- 14 Siehe hierzu Dietmar Voss, *Die Neuentdeckung der Leere. Zur Rekonstruktion des ›Amor Vacui‹ in Ästhetik und Dichtung der klassischen Moderne*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge, 3 (2000), 547–561.
- 15 Stéphane Mallarmé, *Sämtliche Dichtungen*, übers. von Rolf Stabel, München 1995, 285 [s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries«].
- 16 »Wie die Ikone des byzantinischen Kultus besteht das Wort-Ikon in jener Verschmelzung von Sinn und Sinnlichem; es ist auch jener harte skulpturartige Gegenstand, zu dem die Sprache wird, wenn sie von ihrer Referenzfunktion abgelöst und auf ihre undurchsichtige Erscheinungsform reduziert wird« (Paul Ricœur, *Die lebendige Metapher*, übers. von Rainer Rochlitz, München 1986, 200). – Ein an der Peirce'schen Semiotik geschulter Leser mag hier an den Begriff des *ikonischen Zeichens* denken (vgl. Michael Franz, Art. *Zeichen/ Zeichenklassen*, in: Achim Trebeß (Hg.), *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst. Medien. Design und Alltag*, Stuttgart–Weimar 2006, 434–436); allerdings ist das Wort-Ikon, dessen Begriff Ricœur aus dem Umkreis des *New Criticism* (Wimsatt, Beardsley) entlehnte, von referenzieller Verweiskfunktion gerade entbunden und rein auf Sprache bezogen.
- 17 Ricœur, *Die lebendige Metapher*, 199, 203.
- 18 Ebd., 165, 241.
- 19 Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik* [1956], Reinbek/Hamburg 1985, 50f.
- 20 Siehe Stockhammer, *Zaubertexte*, 212f. Gewonnen wurde diese Unterscheidung im Kontext der Benjamin-Philologie (vgl. ebd., 208–214).
- 21 Adorno, *Ästhetische Theorie*, 135. Abgelöst von seinem ästhetischen Bann im Werk, leuchtet jener Geist »nur als Negation« von Kunst (ebd., 137).
- 22 Jean-Paul Sartre, *Was ist Literatur?*, übers. von Traugott König, Reinbek/Hamburg 1981, 17.
- 23 Ebd., 17.
- 24 Marcel Proust, *Swanns Welt 2*, in: ders., *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, übers. von Eva Rechel-Mertens, Frankfurt/Main 1964, Bd. 2, 513.
- 25 Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, Frankfurt/Main 1970, 28f.
- 26 »Der *Index* ist ein Zeichen, dessen zeichenkonstitutive Beschaffenheit in [...] einer existentiellen Relation zu einem Objekt liegt. Ein *Index* erfordert deshalb, daß sein Objekt und er selbst individuelle Existenz besitzen müssen« (Charles S. Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, hg. und übers. von Helmut Pape, Frankfurt/Main 1983, 65); vgl. auch Franz, *Zeichen/ Zeichenklassen*, 434.
- 27 Malinowski, *Eine ethnographische Theorie des magischen Worts*, 170f., 180.
- 28 Mallarmé, *Sämtliche Dichtungen*, 285. – Rimbauds Verse: »*Ô saisons! Ô châ-teaux! / Quelle âme est sans défaut?*« kommentiert Sartre: »Niemand wird gefragt, niemand fragt: der Dichter ist abwesend« (Sartre, *Was ist Literatur?*, 20).
- 29 Octavio Paz, *Magische Kunst*, in: ders., *Essays 2*, übers. von Carl Heupel und Rudolf Wittkopf, Frankfurt/Main 1984, 285, 284f.

- 30 Ebd., 283.
- 31 Martin Heidegger, *Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht*, in: ders., *Unterwegs zur Sprache*, Stuttgart 1959, 35–82, hier 37. – Im Folgenden werden einige Hinweise Heideggers zur Analyse der immanenten Logik von Trakls poetischer Zeichenwelt genutzt, ohne dass damit Heideggers gegenaufklärerische Strategie geteilt würde, Dichtungen (Hölderlins, Rilkes, Trakls) als vermeintliche »Rufe des Seins« zur Remythisierung des philosophischen Diskurses zu verwenden.
- 32 Vgl. Winfried Menninghaus, der eine magische Materialität von Worten als »jeglicher rationalen Diskussion verschlossen«, als kindische »hilflose Unbedarftheit« akademisch exkommunizieren will (Winfried Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt/Main 1980, 43, 244).
- 33 Vgl. exemplarisch Gunther Kleefeld, *Mysterien der Verwandlung. Das okkulte Erbe in Georg Trakls Dichtung*, Salzburg 2009. – Kleefelds Bestreben, die Dichtung Trakls unter okkultistische Esoterik (etwa der Anthroposophie Rudolf Steiners) zu subsumieren, spricht dem aufklärerischen Erbe Hohn, das Kleefeld in seinen früheren psychoanalytischen Trakl-Deutungen noch bewahrt hatte.
- 34 Siehe Georg Trakl, *Das dichterische Werk*, München 1998, 208; im Folgenden nachgewiesen mit der Sigle T und Seitenangabe, gegebenenfalls unter Hinweis auf den Gedichttitel.
- 35 Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, 41.
- 36 Ebd., 51.
- 37 Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, in: ders., *Werke*, hg. von Gerhard Schulz, München 1981, 289, 288, 289.
- 38 Ebd., 256.
- 39 Bezogen auf die Unterart des *Hyazinthus orientalis*, dessen wilde Blüten vorwiegend violettblau sind. Die Gleichsetzung von Elis mit der (blauen) Hyazinthe geht – abgesehen vom griechischen Mythos von Apollon und Hyazinthus, der von jenem begehrt, aber unabsichtlich getötet wird – wiederum auf Novalis (*Die Lehrlinge zu Sais*) zurück: Hyazinth heißt der jugendliche Held, der in der ganzen Welt »die Mutter der Dinge«, »die verschleierte Jungfrau«, die »heilige Göttin« der Natur (Isis) sucht, und schließlich hinter dem »Schleier« den Körper seiner (gar nicht »himmlischen«) Geliebten findet (siehe Novalis, *Werke*, 111f.).
- 40 Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, 59.
- 41 Wolfgang Preisendanz, *Auflösung und Verdinglichung in den Gedichten Georg Trakls*, in: Wolfgang Iser (Hg.), *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, München 1966, 241.
- 42 Friedrich Hölderlin, *Fragment von Hyperion*, in: ders., *Werke*, Berlin–Weimar 1989, Bd. 2, 30, 23, 30.
- 43 Friedrich Hölderlin, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, in: ebd., 177.
- 44 »Es winkte der abendhauch / Mit dem geneigten glücke / Nimm und bewahr es auch / Eh dir ein andrer es pflücke« (Stefan George, *Das Jahr der Seele* [1897], Stuttgart 2005, 117).
- 45 Im Gedicht *Gesang des Abgeschiedenen* erscheint Hölderlin als »der Bruder«, der, eingeführt mit »Brot und Wein«, mit »nächtigen Augen« aus der besetzten Bläue den Suchenden anschaut, »daß er ruhe von dorniger Wanderschaft« (T, 79). Zu Hölderlins obsessiver Wander-Leidenschaft und ihrem Zusammenhang mit der poetischen Praxis siehe Pierre Bertaux, *Friedrich Hölderlin. Eine Biographie*, Frankfurt/Main 2000, 268–279.
- 46 Novalis, *Fragmente und Studien bis 1797*, in: ders., *Werke*, 310, 311. Im Theorem

- des freien Ich als »Schweben zwischen Extremen, die notwendig zu vereinigen und notwendig zu trennen sind« (ebd., 310), kombiniert Hardenberg Fichtes radikale Subjektphilosophie mit der dialektischen Naturphilosophie des jungen Schelling. Theorieformationen, die er – ähnlich wie Hölderlin, nur zwei bis drei Jahre später – kurz hintereinander rezipierte.
- 47 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du Mal. Vollständige zweisprachige Ausgabe*, übers. von Friedhelm Kemp, München 1986, 198 f. – Vgl. auch Trakls Gedicht *Einer Vorübergehenden* (T, 150).
- 48 Wie van Goghs *Der Sämann* (1888) und *Vier Sonnenblumen* (1887).
- 49 Manfred Pohlen, *Psychoanalyse als Mantik*, in: Hans-Martin Lohmann (Hg.), *Die Psychoanalyse auf der Couch*, Frankfurt/Main–Paris 1984, 151 f.
- 50 Ebd., 152.
- 51 Preisendanz, *Auflösung und Verdinglichung in den Gedichten Georg Trakls*, 242.
- 52 Siehe hierzu Platon, *Timaios*, übers. von Franz Susemihl, in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Erich Loewenthal, Köln–Olten 1969, Bd. 3, 132, 136–138.
- 53 Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, übers. von Reinold Werner, Frankfurt/Main 1978, 37, 38, 39.
- 54 Ebd., 39.
- 55 Ebd., 157 f.
- 56 Ebd., 155. – Im Blick auf den Raum der Sprache ist das »aggressive Triebverwerfen« »seine Bedingung und sein Verdrängtes zugleich« (ebd., 153). Avantgardistische Poesie holt diese verdrängte Triebquelle des Symbolischen zurück in die Sprache.
- 57 Gilles Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* [1968], übers. von Gertrud Müller, in: Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz* [1869], Frankfurt/Main–Leipzig 1997, 163–281, 211.
- 58 Hierin ähnelt ihre Rolle derjenigen von Diotima in Hölderlins *Hyperion*: Der feiert Diotima als Priesterin unserer »neuen Kirche«, »wo wir uns versammeln und vereinen in den Armen unserer Gottheit, der Natur« (Hölderlin, *Werke*, Bd. 2, 67, 50). – Vgl. auch Otto Basel, *Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek/Hamburg 1965, 70 (Trakl habe die Schwester in eine Phantasie-Figur, »eine Sagen-gestalt verwandelt«, sie »mythisiert«).
- 59 Manfred Pohlen, Lothar Wittmann, *Die Unterwelt bewegen. Versuch über Wahrnehmung und Phantasie in der Psychoanalyse*, Frankfurt/Main 1980, 91.
- 60 Weniger »entpersonalisiert« heißt es in der ersten Fassung des Gedichts noch: »Zwei Wölfe im finsternen Wald / Mischten wir unser Blut in steinerner Umarmung / Und die Sterne unseres Geschlechts fielen auf uns« (T, 217).
- 61 Womit sie sich prägnant von *Brüderchen und Schwesterchen* (im gleichnamigen Grimm'schen Märchen) unterscheiden, die, halb vertiert, in einer Waldeshöhle glücklich zusammenleben. Vgl. auch Franz Fühmann, *Der Sturz des Engels. Erfahrungen mit Dichtung*, München 1985, 218–222.
- 62 Gunther Kleefeld, *Das Gedicht als Sühne. Georg Trakls Dichtung und Krankheit. Eine psychoanalytische Studie*, Tübingen 1985, 63.
- 63 Vgl. Edgar A. Poe, *Der Fall des Hauses Asher* [*The Fall of the House of Usher*], übers. von Arno Schmidt, in: ders., *Werke*, hg. von Kuno Schuhmann und Hans Dieter Müller, Olten 1966, Bd. 1, 636–640, 663 f. – Robert Müller, *Tropen. Der Mythos der Reise* [1915], Stuttgart 1993, 22–26, 36 f. (Die »braunen Wasser« der Tropen verbergen eine »Welt des Grauen«, das heißt »das große Geschlecht, [...] Mutter und Hure zugleich«).
- 64 Kleefeld, *Das Gedicht als Sühne*, 292. – Kleefelds Deutungsarbeit wird freilich ge-

- trübt durch ihre dem Trakl'schen Werk unangemessene *personalisierende* Tendenz. So heißt es etwa symptomatisch: »Der Wunsch Trakls, in den Schoß des Wassers zurückzukehren, verwandelt sich in Angst vor dem Ertrinken, in psychotische Angst« (ebd., 293).
- 65 Ebd., 62.
- 66 Vgl. dazu ebd., 66–71. Trakls Leben / Poesie steht »im Banne einer unheilvollen Mutterimago«.
- 67 Insofern greift es zu kurz, »daß das Bild der Schwester [...] immer mehr ins Strahlende und Erhabene sich wandelt« (Fühmann, *Sturz des Engels*, 217).
- 68 Siehe Ovid, *Metamorphosen*, übers. von Gerhard Fink, München 1990, 243; vgl. auch Fühmann, *Sturz des Engels*, 219; sowie Walther Killy, *Über Georg Trakl*, Göttingen 1960.
- 69 Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, 45.
- 70 Ebd., 65, 62.
- 71 Siehe Ludwig Tieck, *Der Runenberg*, in: ders., *Schriften*, Berlin 1828 [Nachdruck 1966], Bd. 4, 243.
- 72 Novalis, *Werke*, 540, 555, 540.
- 73 Tieck, *Der Runenberg*, 224.
- 74 E.T.A. Hoffmann, *Die Bergwerke zu Falun*, in: ders., *Dichtungen und Schriften sowie Briefe und Tagebücher*, Weimar 1924, Bd. 9, 191.
- 75 Siehe Kleefeld, *Das Gedicht als Sühne*, 64f.
- 76 Deleuze, *Masochismus*, 269.
- 77 Zum Wortfeld »Steigen, Stiege, Treppe« in Träumen siehe Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, in: ders., *Studienausgabe*, Frankfurt/Main 1972, Bd. 2, 287–289, 349f.
- 78 Vgl. auch *De Profundis*: »Im Haselgebüsch / Klängen wieder kristallne Engel« (T, 27). Kleefeld stellt daher das »Haselgebüsch« in eine »paradigmatische Beziehung« zur »blauen Höhle« des Wassers: in beiden realisieren sich Verschmelzungswünsche (siehe Kleefeld, *Das Gedicht als Sühne*, 285).
- 79 Die Imagination eines grenzüberschreitenden, ekstatischen Begehrens und seiner Dialektik in Bildern des Feuers und der übergreifenden Flamme geht auf Hölderlin zurück. Siehe Hölderlin, *Hyperion*, in: ders., *Werke*, Bd. 2, 177, 190. – Vgl. auch Dietmar Voss, *Hölderlin und die Triebstruktur des Menschen*, in: *Weimarer Beiträge*, 63(2017)3, 347–366.
- 80 Vgl. hierzu Elsbeth Wolffheim, »Die Silberstimme des Totengleichen«. *Das Farbwort »silbern« im lyrischen Werk Georg Trakls*, in: *Text+Kritik*, 4/4a (1985), 39, 45. – Irreführenderweise nennt Wolffheim das Trakl'sche *silbern* »Metapher«. Vielmehr setzt hier die Dichtung ein *absolutes* Bild ohne jede Spur von Ähnlichkeitsbeziehungen zum Bezeichneten.
- 81 Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, 60.
- 82 Siehe dazu das Kapitel *Expressionismus* (paradigmatisch etwa Georg Heyms Gedichte *Die Dämonie der Städte*, *Der Gott der Stadt* oder *Verfluchung der Städte*; sowie Oskar Loerkes Gedichte *Der steinerne Wabenbau* oder *Die gespiegelte Stadt*) in: Wolfgang Rothe (Hg.), *Deutsche Großstadtdyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1973, 107–197; darin die genannten Gedichte 111–116, 164f., 167f.
- 83 Vgl. Platon, *Politeia. Buch IX. Griechisch und deutsch*, Frankfurt/Main–Leipzig 1991, 513.
- 84 Siehe dazu Roger Caillois, *I demoni meridiani*, Turin 1988.
- 85 Hölderlin, *Hyperion*, 42f.

- 86 Ebd., 178, 81.
- 87 Siehe Baudelaire, *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du Mal*, 64–67.
- 88 Siehe etwa Reinhold Grimm, *Georg Trakls Verhältnis zu Rimbaud*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 9 (1959), 288–315; Bernhard Böschstein, *Hölderlin und Rimbaud. Simultane Rezeption als Quelle poetischer Imagination im Werk Georg Trakls*, in: Walter Weiß, Hans Weichselbaum (Hg.), *Salzburger Trakl-Symposium*, Salzburg 1978, 9–27; Rémy Colombat, *Existenzkrise und »Illumination«*, in: Hans-Georg Kemper (Hg.), *Interpretationen. Gedichte von Georg Trakl*, Stuttgart 1999, 61–79.
- 89 »[...] et ce vent du Sud excitait les vilaines odeurs des jardins ravagés [...]. Le Sud me rappelait les misérables incidents de mon enfance, mes désespoirs d'été« [und dieser Südwind entfachte alle häßlichen Düfte der verwüsteten Gärten ... erinnerte mich an die jammervollen Begebenheiten meiner Kindheit, an meine Sommerververzweiflungen] (Arthur Rimbaud, *Sämtliche Dichtungen. Französisch und deutsch*, hg. und übers. von Walter Küchler, Gerlingen 1992, 208f.).
- 90 Trakls Brief an Buschbeck (Oktober 1912); zit. nach: Preisendanz, *Auflösung und Verdinglichung*, 245.
- 91 Siehe Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, in: ders., *Werke*, hg. von Karl Schlechta, München 1969, Bd. 2, 512f., 515, 522.
- 92 »Ton cœur bat dans ce ventre où dort le double sexe« [Dein Herz schlägt in diesem Leib, in dem das zwifache Geschlecht im Schlaf liegt] (Rimbaud, *Sämtliche Dichtungen*, 194f.).
- 93 Ebd.
- 94 Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, 50. Darin bezieht Heidegger »die Zwietracht der Geschlechter« ausdrücklich ein.
- 95 Rimbaud, *Sämtliche Dichtungen*, 260f.
- 96 Ebd., 322f.
- 97 Ebd., 260.
- 98 Siehe dazu Dietmar Voss, *Ästhetische Semiotik des Bösen. Avantgardistische Dichtung und negative Trieblust*, in: *KulturPoetik*, 16(2016)2, 173–194.
- 99 Vgl. dazu Fühmann, *Sturz des Engels*, 147 (Trakl habe die todgeweihten Kinder »in seinen schönen Garten genommen; nichts hätte ihn dazu zwingen können, doch er zwingt uns damit zur Brüderlichkeit, mit jenem Zwang, der Dichtung eigen« ist).
- 100 Mallarmé, *Sämtliche Dichtungen*, 52f., 168f.
- 101 »Komm in den todgesagten park und schau:/ Der schimmer ferner lächelnder gestade/ Der reinen wolken unverhofftes blau/ Erhellte die weiher und die bunten pfade« (George, *Das Jahr der Seele*, 12). Das ist der Raum des Dichters, »der nach dem parke sich zur ruhe wandte« (ebd., 40).
- 102 Werner Vortriede, *Novalis und die französischen Symbolisten*, Stuttgart 1963, 62f.
- 103 Mallarmé, *Sämtliche Dichtungen*, 310. – Vgl. dazu Christian Paul Berger, *Die Setzung und die Kritik des poetischen Nihilismus. Mallarmé, Trakl und die Poetik der klassischen Moderne*, in: Rémy Colombat, Gerald Stieg (Hg.), *Frühling der Seele. Pariser Trakl-Symposium*, Innsbruck 1995, 21–46.
- 104 Vgl. wie eingangs erwähnt Kleefeld, *Mysterien der Verwandlung*. Der Autor verdunkelt darin die latenten Verbindungslinien zwischen Vernunft und Mythos, denen etwa das Interesse der Psychoanalyse und der Surrealisten sowie der Kultursemiotik gilt.

- 105 Johann Wolfgang von Goethe, *Werke der Hamburger Ausgabe*, München 1982, Bd. 4, 452, 450 (»Die Menschen sind nicht nur zusammen, wenn sie beisammen sind; auch der Entfernte, Abgeschiedne lebt uns.«).