

Barbara Neymeyr

Lyrisch-musikalische Kadenzen
Zur poetischen Figuration der Dekadenz
in Trakls Gedicht »Kleines Konzert«

Die Thematik der Dekadenz ist in Trakls Lyrik von zentraler Bedeutung. Das Wort ›Verfall‹, das er auch als Titel für ein bekanntes Sonett gewählt hat, gehört zu seinen poetischen Hauptmotiven. Mit der *Décadence*-Atmosphäre in Trakls Gedichten korrespondieren suggestive Bildelemente wie Dämmerung, Abend, Dunkel, Herbst, Tod und die Imagination der ›Verwesung‹, die seit Baudelaires Gedicht »Une charogne« zum Vorstellungsrepertoire der *Décadence*-Literatur zählt. Mit Assoziationen dieser Art verbindet sich bei Trakl ein entsprechendes Spektrum geistig-psychischer Befindlichkeiten und Stimmungen,¹ in dem Melancholie, Klage, Passion, Einsamkeit und Wahnsinn besonders hervortreten. Symptomatisch sind Gedichttitel wie »Untergang«, »Melancholie«, »Trübsinn«, »Die Schwermut«, »Der Herbst des Einsamen«, »Herbstseele«, »Ein Herbstabend«, »Nähe des Todes«, »Dämmerung«, »Melancholie des Abends«, »Im Dunkel«, »Passion« und »Klage«.

Während in Trakls Lyrik zunächst ein elegischer Ton dominiert, eine Art sanfter Schwermut, die durch die bewußte Monotonie eines paraktischen Reihungsstils ihre spezifische Intensität erhält, steigern sich seine letzten, unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs entstandenen Gedichte zu pathetischer Emphase: In grellen Bildern, oft in auffällig harter Fügung und in einem expressiven Stakkato jagen sich die Visionen einer in die Katastrophe geratenden Welt. Dabei radikalisiert sich die Melancholie der *Décadence* zum Schrecken der Apokalypse. »Alle Straßen münden in schwarze Verwesung«: So lautet der zentrale Vers in Trakls spätem, kurz vor seinem Tod geschriebenen Gedicht »Grodek«. Dieser Vers ist für sein Œuvre insgesamt paradigmatisch.

Das Fluidum der *Décadence* bestimmt nicht nur Trakls poetische Aussagen, Bilder und Stimmungen, sondern auch die Konzeption seiner

¹ Kurt Wölfel bezeichnet »Schmerz, Angst, Trauer und [...] Schwermut« als »Grundstimmungen« Trakls. Vgl. Wölfel, Kurt: Entwicklungsstufen im lyrischen Werk Georg Trakls. In: *Euph.* 52 (1958), S. 50–81, darin S. 79. Der Gedichttitel »Melancholia« ist für diese Tendenz signifikant (a.a.O. S. 69).

Lyrik, und dies mitunter so fundamental, daß man geradezu von einer kompositorischen Inszenierung der *Décadence* sprechen kann. Im folgenden werde ich an einem im Frühjahr 1912 entstandenen² und von der Forschung bisher kaum beachteten³ Gedicht mit dem Titel »Kleines Konzert« demonstrieren, auf welche Weise Trakl hier durch ein System von Kadenzen eine poetische Figuration der Dekadenz vollzogen hat. Der Leitbegriff »*Décadence*« wird dabei in dem Sinne verstanden, in dem er sich von Baudelaire bis zur Literatur des *Fin de siècle* etabliert hat: als Bezeichnung für den Verlust genuin naturhaften Daseins und schöpferischer Möglichkeiten, für die Depravation in einer korrumpierten Zivilisation, für literarische Ausdrucksformen, die durch ihre Künstlichkeit und Lebensferne die Gefahr einer narzißtischen Selbstverfallenheit implizieren. Diese pessimistischen Valenzen haben auch in Trakls »Kleines Konzert« Eingang gefunden. Zugleich ist in ihm noch eine andere Komponente der *Décadence*⁴ wirksam: die neuartige artistische Intensität, die sich aus einer ins Rauschhaft-Morbide reichenden Sensibilisierung für sinnliche Reize ergibt; sie steigert sich bis zur Ästhetisierung des Verfalls. Durch eine suggestive Synthese aus Tönen, Farben und Bildern läßt Trakl in seinem Gedicht ein »Konzert« der *Décadence* erklingen.

Bereits im Jahre 1925 erkannte man, daß Trakl durch Rimbauds Lyrik nachhaltig inspiriert worden ist.⁵ Dabei kam dem unter dem Pseud-

² Vgl. Doppler, Alfred: Die Lyrik Georg Trakls. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte. Wien/Köln/Weimar 1992. S. 70.

³ Rudimentär bleiben die Interpretationsansätze von Esselborn und Weber. Vgl. Esselborn, Hans: Georg Trakl. Die Krise der Erlebenslyrik. Köln/Wien 1981. S. 171–175. Weber, Albrecht: Klang und Farbe bei Trakl. In: WW 5 (1954/55), S. 215–224, darin S. 216–219. Webers Aufsatz changiert zwischen bloßer Paraphrase und lyrischen Phantasien aus Anlaß von Trakl. Die folgenden Zitate können als exemplarisch gelten: »Welt ist Wand, worüber die Seele Farben wirft, und Echo inneren Geläutes« (a. a. O. S. 218). Zur ersten Strophe von Trakls »Kleinem Konzert« schreibt Weber: »Purpurfarbene, webende Flut »erschüttert dich«, der Purpur deines Blutes schüttert und hebt aus vordergründigem, verständigem Dasein in bunteres Wachsein, den Traum – »traumhaft«« (a. a. O. S. 216).

⁴ Weitere Aspekte des *Décadence*-Begriffs exponiert Gotthart Wunberg im Anschluß an Nietzsches Schrift »Der Fall Wagner«; hier kontrastiert Nietzsche die Vorstellung »gesunder« Totalität mit »dekadenter« Dissoziation und Fragmentierung als markanten Verfallsphänomenen (Wunberg, Gotthart: Historismus, Lexemautonomie und *Fin de siècle*. Zum *Décadence*-Begriff in der Literatur der Jahrhundertwende. In: *Arcadia*. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft 30 (1995), S. 31–61, darin S. 49–51).

⁵ Vgl. Meschendörfer, Adolf: Trakl und Rimbaud. In: *Klingsor II* (1925), S. 93f. Auf diese rudimentäre »Zusammenstellung von Entsprechungen« zwischen Trakls Lyrik und

onym K. L. Ammer schreibenden Rimbaud-Übersetzer Karl Klammer eine wichtige Vermittlerrolle zu. Später hat Reinhold Grimm in einem Aufsatz detailliert nachgewiesen, daß Trakl zahlreiche Motive und Bildkomplexe aus der 1907 erschienenen deutschen Version von Rimbauds Lyrik übernommen und sich auch an seinem poetischen Verfahren orientiert hat.⁶ Für Rimbaud ist die Auflösung konventioneller Zusammenhänge und gedanklicher Korrelationen charakteristisch, die scheinbar inkohärent-alogische Sprachgebilde entstehen läßt. Darüber hinaus suspendiert Rimbaud in seinen Gedichten den Realitätsbezug durch innovative Metaphern und durch eine ungewöhnliche Farbgebung, die in »Le bateau ivre« besonders markant hervortritt, aber auch etliche andere Gedichte prägt. Für Trakls Lyrik ist eine Verfremdung der Farben ebenfalls typisch.⁷

Auf der Basis der von ihm nachgewiesenen Vielzahl von Rimbaud-Elementen in Trakls Werk formuliert Grimm die folgende These: »Trakl hat das bizarre Labyrinth dieser Dichtung bedenkenlos als Steinbruch benutzt«; Grimm spricht auch von einer als »sprachliches Experiment« aufzufassenden »Montage von Rimbauds eigenen Bild- und Motivteilchen«, von einer »mosaikartig[en]« Zusammensetzung zu neuen poetischen Gebilden.⁸ Ja, er scheint Trakl geradezu eine Art von Collage-Verfahren zuzuschreiben, wenn er seine »wagemutige Hingabe an das Eigenleben der Bilder in den Gedichten« betont, die angeblich »aus einer Aneinander-

Klammers Rimbaud-Übersetzung weist Reinhold Grimm in einem Aufsatz hin, der eine Vielzahl präziser Nachweise zu den Korrespondenzen zwischen Trakl und Rimbaud enthält. Vgl. Grimm, Reinhold: Georg Trakls Verhältnis zu Rimbaud. In: GRM N.F. Bd. 9 (1959), S. 288–315, darin S. 288–289. Grimm vertritt die folgende These: »Trakl hat [...] *den entscheidenden Einfluß* von Rimbaud empfangen, und zwar über Klammer« (a.a.O. S. 304), dessen Rimbaud-Übersetzung Trakl seit 1909 rezipierte (a.a.O. S. 308).

⁶ Vgl. Rimbaud, Arthur: *Leben und Dichtung*. Übertragen von K. L. Ammer, eingeleitet von Stefan Zweig. Leipzig 1907. Der Übersetzer Karl Klammer fungierte auch sonst als bedeutsamer Vermittler moderner französischer Literatur, indem er u. a. Maeterlinck, Villon, Maupassant, Mallarmé, Verlaine und Claudel übersetzte (vgl. Grimm: a.a.O. S. 288). Grimm konstatiert bei Trakl nicht nur »wörtliche Entlehnungen fast ganzer Verszeilen und Sätze« aus Klammers Rimbaud-Übersetzung, sondern auch »Übernahmen syntaktischer Eigentümlichkeiten« und die Adaptation von Intention, Wortschatz und Metrik. »Vor allem aber sind es Rimbauds kühne, neuartige, eigenwillige Metaphern und Motive, welche [...] die Traklsche Dichtung unverwechselbar geprägt haben« (Grimm: a.a.O. S. 304).

⁷ Vgl. Grimm: a.a.O. S. 310–311.

⁸ A.a.O. S. 312–313.

reihung disparater Aussagen bestehen«. ⁹ Exemplarisch zitiert Grimm in diesem Zusammenhang die dritte und vierte der insgesamt fünf Strophen von Trakls Gedicht »Kleines Konzert«, um dann zu konstatieren, Trakl habe hier »mehrere kühne, untereinander völlig unabhängige Bilder und Motive aus dem Klammerschen Rimbaudtext, dazu eine abrupte Formel Hölderlins« und »einen Fetzen roher, ungeformter Wirklichkeit aus den beiden Bereichen des Banalen und des Widerlichen« kombiniert. ¹⁰ Diese These evoziert den Eindruck, Trakls »Kleines Konzert« stelle ein unstrukturiertes Chaos dar, ein dissonantes Konglomerat aus heterogenen Elementen, mithin eine bloße Kakophonie.

Mit meiner Interpretation möchte ich Grimms These widerlegen, indem ich nachzuweisen versuche, daß Trakls »Kleines Konzert« geradezu als eine lyrisch-musikalische Komposition zu betrachten ist – »Tönend von Wohllaut«, um aus einem seiner anderen Gedichte zu zitieren. ¹¹ Keineswegs hat Trakl beliebige Motive von Rimbaud und anderen einfach übernommen, um sie im vermeintlich inkohärenten Text seines Gedichts ein »Eigenleben« führen zu lassen. Vielmehr hat er sie als Elemente in ein exakt durchkomponiertes Sprachgebilde integriert, dessen Duktus der Titel »Kleines Konzert« bereits ankündigt.

Zunächst orientiert sich Trakl an Rimbauds Gedicht »Voyelles«, ¹² das seinerseits auf Baudelaires berühmtes Sonett »Correspondances« zurückgreift. Dadurch wird ein weitgespannter intertextueller Zusammenhang konstituiert. Baudelaire nimmt auf die traditionelle Vorstellung von einer »Sympatheia« ¹³ Bezug: auf eine geheimnisvolle Entsprechung, ja har-

⁹ A.a.O. S.313.

¹⁰ A.a.O. S.314.

¹¹ Diese Formulierung findet sich in Trakls Gedicht »In ein altes Stammbuch«. Vgl. Trakl, Georg: Werke, Entwürfe, Briefe. Hg. von Hans-Georg Kemper und Frank Rainer Max. Mit Nachwort und Bibliographie von Hans-Georg Kemper. Stuttgart 1992. S. 25–26. In Trakls Gedicht »Abendlied« ist »dunkler Wohllaut« thematisch (a.a.O. S. 43–44); »von nächtigem Wohllaut« ist in der 3. Fassung der »Passion« die Rede (S. 81–82). Und in einem Brief vom 5.10.1908 schreibt Trakl mit pathetischer Emphase: »[...] ich lausche, ganz beseeltes Ohr, wieder auf die Melodien, die in mir sind, und mein beschwingtes Auge träumt wieder seine Bilder, die schöner sind als alle Wirklichkeit! Ich bin bei mir, bin meine Welt! Meine ganze, schöne Welt, voll unendlichen Wohllauts [...]« (a.a.O. S. 214).

¹² Diesen Einfluß erwähnen Esselborn (a.a.O. S. 174) und Grimm (a.a.O. S. 311).

¹³ Vgl. dazu M. Kranz, P. Probst, A. von der Lüche: Sympathie. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 10: St–T. Darmstadt 1998. Sp. 751–762.

monische Einheit aller Wesen und Wahrnehmungen. Diese »profonde unité« bezieht Baudelaire, analog zur romantischen Präferenz für die auf ähnlichen Voraussetzungen basierende Synästhesie, auf drei verschiedene Sinneswahrnehmungen: »Les parfums, les couleurs et les sons se répondent«. Rimbaud inszeniert in seinem Gedicht »Voyelles« konsequent diese sympathetischen und synästhetischen Entsprechungen, die ›Correspondances‹ Baudelaires, und zwar dadurch, daß er jeweils Farben und Vokale einander zuordnet.¹⁴

Ähnlich verfährt auch Trakl in seinem Gedicht »Kleines Konzert«, das er als synästhetische¹⁵ Komposition aus Farben und Tönen gestaltet, um diese dann – wie Rimbaud – mit konkreten Phänomenen der Außenwelt in ein Verhältnis der Entsprechung, der ›correspondance‹, zu setzen.

¹⁴ Laut Mautz haben Farbmatahern in Trakls und Heyms Lyrik mitunter »noch den Charakter von Synästhesien« – wie in Baudelaires »Correspondances« und Rimbauts »Voyelles«. Vgl. Mautz, Kurt: Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik. In: DVjs 31 (1957), S. 198–240, darin S. 210. Zu Baudelaires »Correspondances« vgl. Hoffmann, Paul: Symbolismus. München 1987. S. 74–86. »Grundtendenzen der Farbmataphorik Heyms und Trakls« sieht Mautz »in der Farbensprache Rimbauts bereits angelegt« (a.a.O. S. 226); schon Rimbaud löst die Farben vom sinnlich wahrnehmbaren Objekt und besetzt sie »mit affektiven Bedeutungen«, die eine expressive Verfremdung bewirken (vgl. a.a.O. S. 226–227). Zu Trakls aus Synästhesien hervorgehenden Metaphern vgl. Schneider, Karl Ludwig: Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers. Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus. 3. Aufl. Heidelberg 1968. S. 135–140. Im Zusammenhang mit der Synästhesie ist auch auf den dänischen Essayisten Georg Brandes hinzuweisen, der bereits im Jahre 1859 ein Gedicht mit dem Titel »Vokalfarverne« (»Die Farben der Vokale«) schrieb.

¹⁵ In diesem Kontext ist es aufschlußreich, daß Trakl »1910 und 1911 in den Wiener Zeitschriften ›Der Merker‹ und ›Ton und Wort‹ zum ersten Mal einer literarisch interessierten Öffentlichkeit vorgestellt wurde«; denn diese Zeitschriften bemühten sich »programmatisch um eine Synthese von Literatur, Musik und Malerei«: »die Dinge sollten zum Tönen gebracht, Worte in musikalische Schwingung versetzt werden. Gemälde galten als bildhafter Ausdruck von Musik, Musikstücke von Mahler, Richard Strauß, Debussy und Ravel empfand man als lyrisch-epische Kompositionen« (vgl. Doppler: a.a.O. S. 68). Auch im »Brenner«-Kreis, zu dem Trakl seit 1912 Kontakt hatte, wurden wiederholt »Theorien über die Entsprechung von Ton, Wort und Farbe« diskutiert, »vor allem bei der Beschreibung der ›Klangfarben‹ (a.a.O. S. 70). Kemper hebt im Nachwort zu seiner Trakl-Ausgabe (a.a.O. S. 300) ebenfalls die Bedeutung der Synästhesien für Trakls Gedichte hervor.

Kleines Konzert

Ein Rot, das traumhaft dich erschüttert –
Durch deine Hände scheint die Sonne.
Du fühlst dein Herz verrückt vor Wonne
Sich still zu einer Tat bereiten.

In Mittag strömen gelbe Felder.
Kaum hörst du noch der Grillen Singen,
Der Mäher hartes Sensenschwingen.
Einfältig schweigen goldene Wälder.

Im grünen Tümpel glüht Verwesung.
Die Fische stehen still. Gotts Odem
Weckt sacht ein Saitenspiel im Brodem.
Aussätzigen winkt die Flut Genesung.

Geist Dädals schwebt in blauen Schatten,
Ein Duft von Milch in Haselzweigen.
Man hört noch lang den Lehrer geigen,
Im leeren Hof den Schrei der Ratten.

Im Krug an scheußlichen Tapeten
Blühh kühlere Violenfarben.
Im Hader dunkle Stimmen starben,
Narziß im Endakkord von Flöten.

Jeder der fünf Strophen ordnet Trakl (meist schon im ersten Vers) eine bestimmte Farbe zu, und zwar in der Reihenfolge Rot, Gelb, Grün, Blau, Violett. Das ist zugleich eine exakte Wiedergabe des von Rot bis Violett reichenden Regenbogenspektrums.¹⁶ Sofern die zweite Strophe nicht nur »gelbe Felder«, sondern auch »goldene Wälder« exponiert, enthält sie als einzige Strophe des Gedichts zwei Farbwerte. Versteht man »goldene Wälder« im Sinne von Orange, so weist das »Kleine Konzert« als komplette Farbsymphonie¹⁷ sämtliche Primärfarben und Sekundärfarben auf, also die Trias von Rot, Gelb, Blau einerseits und Orange, Grün, Violett andererseits. Dabei fallen markante Korrespondenzen zwischen den Farbwörtern und den betonten Vokalen in der jeweiligen Strophe auf:

¹⁶ Das betont auch Esselborn (a.a.O. S. 173, 174).

¹⁷ Damit korrespondiert auch der Vers »Ein heiteres Konzert von Farben« in Trakls Gedicht »Westliche Dämmerung«.

Rot – Sonne – vor Wonne; gelbe Felder – Der Mäher – Senseschwingen – Einfältig – Wälder; grünen Tümpel glüht; Dädal – blauen Schatten – Haselzweigen – lang – Ratten.

Das triadische Kompositionsprinzip reicht noch weiter: sofern das Gedicht nicht nur drei Primärfarben und drei Sekundärfarben, sondern auch drei verschiedene Wahrnehmungsmodi thematisiert. Außer der optischen ist im Gedicht die akustische Wahrnehmung präsent; darüber hinaus affiziert der »Duft von Milch« den Geruchssinn. Die Trias der über die drei Sinnesorgane Auge, Ohr und Nase wahrgenommenen Farben, Klänge und Düfte findet sich bereits in Baudelaires »Correspondances«. Das Gehör wird in Trakls Gedicht durch dreierlei Naturlaute angesprochen: durch »der Grillen Singen«, durch den »Schrei der Ratten« und durch »dunkle Stimmen«. Überdies ist die Fauna im »Kleinen Konzert« durch drei Tierarten repräsentiert: durch »Grillen«, »Fische« und »Ratten«. Und mehr noch: Trakls musikalisches Gedicht läßt zugleich auch drei verschiedene Instrumente erklingen, und zwar »Saitenspiel«, Geige und »Flöten«. Dabei scheint das »Saitenspiel«, mit dem wohl die Äolsharfe gemeint ist, die Funktion eines Bindeglieds zu erhalten, sofern es zwischen den Sphären der Natur und der Kunst vermittelt. Den Schlußakzent bildet der »Endakkord von Flöten«. In ihm kulminiert das triadische Kompositionsprinzip von Trakls »Kleinem Konzert«. Denn der musikwissenschaftliche Begriff »Akkord«¹⁸ bezeichnet einen Zusammenklang von mindestens drei Tönen verschiedener Höhe. Generell gilt in der Harmonielehre, die sich den Klangbeziehungen der durmoll-tonalen Musik widmet, der Dreiklang als Grundlage. Außerdem formieren sich die malerischen und die musikalischen Elemente, die Trakl in sein Gedicht integriert hat, in Verbindung mit der literarischen Gattung ebenfalls zu einer Trias.¹⁹

¹⁸ Vgl. Brockhaus/Riemann: Musiklexikon in 2 Bänden. Hg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht. Wiesbaden/Mainz 1978. Bd. 1 (A–K): S. 21: Der Begriff »Akkord« (»von spätlat. *accordare* »übereinstimmen«, aus lat. *ad* »zu« und *cor*, *cordis* »Herz«) bezeichnet den »Zusammenklang mehrerer (wenigstens drei) Töne verschiedener Tonigkeit«. Wesentlich ist »die klangliche Komplexität seines kon- oder dissonanten vertikalen Gefüges [...]«. Alfred Doppler (a.a.O. S. 19–20) spricht sogar generell von »der akkordischen Struktur der Gedichte« Trakls; »durch das Ineinanderschieben eines Melodiebogens entsteht [...] eine Simultansynthese, die das zeitliche Nacheinander in ein Miteinander transponiert«.

¹⁹ Das im »Kleinen Konzert« dominierende triadische Kompositionsprinzip kann man sich optisch gut veranschaulichen, indem man in das Gedicht Dreiecke einzeichnet, deren Ecken durch die einzelnen Elemente der jeweiligen Trias gebildet werden.

Noch andere Strukturprinzipien prägen Trakls lyrische Komposition »Kleines Konzert«. Den Mittelpunkt und zugleich den Dreh- und Angelpunkt des Gedichts markiert das adverbial verwendete Adjektiv »still« in dem Vers »Die Fische stehen still«. Auch in der Interpunktion spiegelt sich die zentrale Stellung dieses Wortes wider: Die Zäsur, die ein solcher »Still«-Stand impliziert, wird durch den auffälligen Punkt in der Versmitte betont und zugleich mimetisch abgebildet.²⁰ Das Wort »still« hält eine ungefähr gleichmäßige Distanz zu den beiden auf akustische Rezeption bezogenen Verbformen »hört« und »hört« sowie zu den musikalischen Klängen von »Singen« und »geigen«. Daran zeigt sich die symmetrische Struktur von Trakls lyrischer Komposition.²¹ Der »Still«-Stand in der Mitte des Gedichts wird gewissermaßen prolongiert und zu tödlicher Endgültigkeit gesteigert, wenn es in den beiden Schlußversen heißt: »Im Hader dunkle Stimmen starben, / Narziß im Endakkord von Flöten.« Dem musikalischen Prinzip entsprechen auch die weiblichen, also klingenden Kadenz²² von Trakls Versen; weitaus mehr als männ-

²⁰ Albert Hellmich vernachlässigt zwar die Zäsurfunktion des Punktes, betont aber die »rhythmische Ballung«, die dadurch entsteht, daß durch die Wörter »still. Gotts Odem« drei betonte Silben aufeinander folgen; sie »verlangsamen [...] das Tempo des Rhythmus so, daß es fast zu einem momentanen Stillstand kommt – analog zum Ausgesagten!« (Hellmich, Albert: Klang und Erlösung. Das Problem musikalischer Strukturen in der Lyrik Georg Trakls. Salzburg 1971. S. 119). Aufschlußreich ist Hellmichs »Wörterbuch der musikalischen Motive bei Georg Trakl« am Ende seiner Monographie (S. 161–178).

²¹ Verbindet man die Verbformen »hört« und »hört« miteinander sowie mit den Wörtern »Singen« und »geigen« an den jeweiligen Versenden und diese wiederum miteinander, so ergibt sich ein Quadrat, in dessen Zentrum ebenfalls das Wort »still« steht. Genau hier schneiden sich auch die beiden Diagonalen des Vierecks.

²² Doppler betont die Affinität zu Strukturprinzipien der musikalischen Kadenz in Trakls Lyrik; mitunter enden seine Gedichte mit einer Schlußkadenz: »Anfang- und Endvokal des letzten Verses lauten gleich, so wie die musikalische Schlußkadenz mit einem Akkord über der 1. Stufe einer Tonart beginnt und zum Ausgangspunkt zurückkehrt« (Doppler: a.a.O. S. 75). Dieses Kompositionsprinzip erhellt exemplarisch aus dem Schlußvers des Gedichts »Sebastian im Traum« (»D_a in Sebastians Schatten die Silberstimme des Engels erst_arb«); vgl. auch das »Kaspar Hauser Lied« (»S_ilbern sank des Ungebornen Haupt hin«). Zahlreiche Assonanzen und Alliterationen treten als weitere Klangelemente hinzu. – Vgl. ergänzend den musikwissenschaftlichen Kadenz-Begriff (abgeleitet von lat. cadere »fallen«): Er wurde im 16. Jh. von italienischen Musiktheoretikern als Terminus für eine Akkordfolge eingeführt, die als Schlußformel am Ende einer Komposition oder eines musikalischen Satzes steht. In der Musik des Barock erhielt die Kadenz eine zunehmende Bedeutung, seit der Zeit der Klassik galt sie als umfassendes Ordnungsprinzip für die harmonische Struktur, bis sie diesen Status im 20. Jh. durch die Abkehr von der Tonalität verlor. Seit dem 16. Jh. wurde der

liche, mithin stumpfe Kadenz erfüllen sie den schon im Gedichttitel erhobenen Anspruch auf konzertanten Klang, auf lyrische Musikalität.

Die bisher aufgewiesenen Elemente und Strukturen geben Anlaß zu der Überlegung, warum Trakl für sein Gedicht, in dem er eine optisch-akustische Synthese kreiert, eine umfassende Farb-Ton-Symphonie komponiert und eine synästhetische Universalharmonie zumindest andeutet, ausgerechnet den Titel »Kleines Konzert« gewählt haben mag. Wird nicht durch das Adjektiv ›klein‹ die facettenreiche Polyphonie in Frage gestellt, die Trakl in seinem Gedicht erklingen läßt? – Die Antwort lautet: Nein. Denn der Gedichttitel »Kleines Konzert« erweist sich als konsequent, weil er nicht nur mit dem eher geringen Umfang des Gedichts korrespondiert, sondern darüber hinaus auch dem Prinzip lyrischer Musikalität in besonderer Weise entspricht. Schon durch die k-Alliteration, vor allem aber durch die ei-o-Assonanz präludiert der Titel das Konzert; er stellt also eine Art von Ouvertüre dar. Die jeweils ersten Vokale der Titelwörter geben nämlich bereits den Klang vor, den der erste Vers dann sofort übernimmt und wiederholt: »Kleines Konzert« – »Ein Rot«.

Die Elemente von Symmetrie, Konsonanz und Harmonie kontrastiert Trakl in seinem Gedicht mit einer markanten Gegenbewegung. Sie ist von zentraler Bedeutung für die *Décadence*-Figuration, weil sie durch Kadenz auf mehreren Ebenen eine abfallende Linie entstehen läßt. Die Farbenskala des »Kleinen Konzerts«, die dem Regenbogenspektrum folgt, prägt sich in einer Abstufung aus, die von den positiv konnotierten warmen Farben Rot und Gelb über kühlere Grün-Töne schließlich bis

Kadenz-Begriff auch als Bezeichnung für improvisierte oder ausgeschriebene Auszierungen der Schlüsse verwendet, die dem Konzert-Solisten Gelegenheit zu virtuosen Variationen gaben. Vgl. Meyers Taschenlexikon Musik in 3 Bänden. Hg. von Hans Heinrich Eggebrecht in Verbindung mit der Redaktion Musik des Bibliographischen Instituts unter Leitung von Gerhard Kwiatkowski. Mannheim/Wien/Zürich 1984. Bd. 2 (Ge-Om): S. 140. Vgl. auch den Kadenz-Artikel in: Brockhaus/Riemann: Musiklexikon in 2 Bänden. Hg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht. Wiesbaden/Mainz 1978. Bd. 1 (A-K): S. 617–618. Eine Vielzahl weiterer Differenzierungen bietet das Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz nach Hans Heinrich Eggebrecht hg. von Albrecht Riethmüller. Stuttgart o.J. Ordner III (I–N), darin ›Kadenz‹ (S. 1–20). Zarlino vertritt die Auffassung, die Kadenz habe in der Musik die selbe Funktion wie der Punkt in der Rede (a.a.O. S. 3). Eine Analogie besteht zwischen dem musikalischen und dem poetischen Kadenzbegriff, der »formalisierte Schlußwendungen des Verses bezeichnet« (a.a.O. S. 16).

zu den kalten Farben Blau und Violett führt: In der Sequenz von Rot – Gelb – Grün – Blau – Violett manifestiert sich die Farb-Kadenz des Gedichts, die Trakl als poetische Mimesis von Dekadenz gestaltet.

Schon in der zweiten Strophe geraten die Farbtöne in eine Ambivalenz: Trakls »gelbe Felder« signalisieren einerseits sommerliche Reife, andererseits aber exponieren sie auch die für die *Décadence* charakteristische Farbe Gelb. Sie erhält beispielsweise bei Thomas Mann wiederholt eine symptomatische Aussagekraft, ja mitunter sogar prognostische Valenzen. Mit diesem *Décadence*-Gestus korrespondiert in Trakls Gedicht »Der Mäher hartes Sensenschwingen«, sofern das Bild des Mähers mit der Sense der traditionellen Todessymbolik zuzuordnen ist. Dieser negative Akzent wird durch die positiven Konnotationen im zugehörigen Reim »der Grillen Singen« ergänzt und ausbalanciert.

Die dritte Strophe im Zentrum des Gedichts führt die Ambivalenzstruktur weiter: Mit der Farbe Grün verbindet sich einerseits die positive Vorstellung naturhaften Wachstums, andererseits jedoch assoziiert Trakl sie auch mit dem negativen Aspekt von Fäulnis und Zersetzung: »Im grünen Tümpel glüht Verwesung.« Mit der Imagination der vitalen Natur ist zugleich der Gedanke an die Todesverfallenheit alles Lebens verbunden. Die auffällige Ambivalenz²³ setzt sich konsequent bis zum letzten Vers der dritten Strophe fort, in dem sich »Genesung« auf »Verwesung« reimt. Das äußere Verspaar im umarmenden Reim lautet: »Im grünen Tümpel glüht Verwesung. [...] Aussätzigen winkt die Flut Genesung.«²⁴ Die semantische Opposition zwischen den Reimwörtern gerät hier noch zusätzlich in einen Kontrast zum sanften Klang dieses Reims, der eine (de facto bloß scheinbare) Ausgeglichenheit suggeriert. Die akustische Harmonie steht der semantischen Disharmonie also diametral gegenüber. Sofern Trakl hier Konsonanz und Dissonanz poetisch synthetisiert, ergibt sich erneut eine Affinität zu Prinzipien musikalischer Komposition.

²³ Kurt Mautz vertritt die These, »die Verwendung von Grün in ambivalenter Bedeutung« sei für Trakls Lyrik charakteristisch (a.a.O. S. 221). Das Gedicht »Kleines Konzert« erwähnt er allerdings nicht.

²⁴ Denselben Reim verwendet Trakl auch in seinem Gedicht »Im roten Laubwerk voll Gitarren ...«: »Vom lauen Himmel Spatzen stürzen / In grüne Löcher voll Verwesung. / Dem Hungrigen täuscht vor Genesung / Ein Duft von Brot und herben Würzen.«

Auch das innere Verspaar der dritten Strophe ist durch eine ambivalente Vorstellung geprägt: »Die Fische stehen still. Gotts Odem / Weckt sacht ein Saitenspiel im Brodem.« In diesen Versen läßt Trakl die Äolsharfe erklingen, die traditionell als Inbegriff naturhafter Inspiration gilt.²⁵ Denn der durch die Windkanäle der Äolsharfe gelenkte Wind (»Gotts Odem«) bringt deren Saiten zum Schwingen. Als vollkommen naturhafte Musik stellt der Klang der Äolsharfe eine singuläre Synthese von Natur und Kunst dar. Der Reim »Gotts Odem« – »im Brodem« signalisiert allerdings insofern Ambivalenz, als das Naturhafte, ja geradezu Göttliche des reinen Pneumas hier schon kontaminiert erscheint und damit partiell negativ akzentuiert ist.

Die Ambivalenz des inneren Verspaars korrespondiert mit den semantischen Oppositionen im äußeren Verspaar der Mittelstrophe, die insgesamt vier spannungsreiche Relationen enthält, und zwar: grün – Verwesung, Aussätzigen – Genesung, Verwesung – Genesung, Odem – Brodem. Durch die zentrale Position dieser dritten Strophe im »Kleinen Konzert« und durch den als Zäsur fungierenden Punkt, der den »Still«-Stand in der Mitte des Gedichts mimetisch abbildet, gewinnt die mehrfach markierte Ambivalenz noch zusätzlich an Gewicht. Das sowohl mit Verwesung als auch mit der Genesung Aussätziger assoziierte Wasser ist wohl als Anspielung auf das biblische Heilungswunder am Teich Bethesda zu verstehen. Darüber berichtet die Bibel, der Teich werde gelegentlich durch einen Engel bewegt und bringe anschließend den

²⁵ Vgl. dazu die Informationen, die Braungart in seiner Interpretation zu Mörikes Gedicht »An eine Äolsharfe« gibt (Braungart, Georg: Poetische »Heiligenpflege«: Jenseitskontakt und Trauerarbeit in »An eine Äolsharfe«. In: Gedichte von Eduard Mörike. Hg. von Mathias Mayer. (Literaturstudium: Interpretationen) Stuttgart 1999. S. 103–129). Der Klang der Äolsharfe ist »nicht dem Willen des Künstlers unterworfen«, sondern gründet »sich auf reine Inspiration«. Dieser Begriff geht etymologisch auf das lateinische Wort »spirare« zurück, »das ›atmen, hauchen‹ bedeutet« (a.a.O. S. 105). Einem literarischen Mythos zufolge (vgl. S. 106–108) melden sich die Stimmen Frühverstorbenen durch die Äolsharfe und suchen Kontakt zu den Lebenden (S. 108). Besondere Beliebtheit erlangte die Äolsharfe erst im 18. Jahrhundert. Auch als poetisches Motiv fand sie Verwendung (vgl. S. 111). In der englischen Romantik galt die Äolsharfe als Symbol der mit der göttlichen Schöpfung harmonierenden menschlichen Seele und »als Symbol für den Dichter« (S. 114). Bei Thomson, Coleridge, Herder, Goethe, Jean Paul, Novalis, E. T. A. Hoffmann, Kerner und Mörike läßt sich das Motiv der Äolsharfe belegen (S. 113–115, 122–123), in dem drei Aspekte dominieren: »die Klage der Toten aus dem Jenseits, die Klänge aus dem Ganzen der Natur, die poetische Inspiration« (S. 115).

hineinsteigenden Kranken Gesundheit.²⁶ Das faulige und doch heilende Wasser repräsentiert eine wesentlich ambivalente Natur, die einerseits dem Verfall preisgegeben ist, andererseits aber auch positive Kräfte zu entfalten vermag.

Zugleich stellt diese Natur die Gegensphäre zu einer Zivilisation dar, die Trakl in seinen Gedichten immer wieder mit der Vorstellung heilloser *Décadence* amalgamiert. Daß die Zivilisation auch im »Kleinen Konzert« mit pejorativen Konnotationen verbunden ist, zeigen die beiden Schlußstrophen: Nach der durch Sonne und Wind, gelbe Felder, goldene Wälder und die Flut heilspendenden Wassers veranschaulichten Naturszenerie der ersten drei Strophen, die auch an die vier Elemente denken läßt, dominiert nun die negativ akzentuierte Sphäre der Zivilisation. In einem »leeren Hof« ertönt der »Schrei der Ratten«. Und im »Krug«, einer Dorfschenke, die Trakl in anderen Gedichten präziser als »Heidekrug« bezeichnet, hat die Zivilisation in Gestalt von »scheußlichen Tapeten« ihre banalen Spuren hinterlassen. Sofern Trakl »kühlere Violentfarben« an diesen Tapeten ausdrücklich »blühn« läßt, verbindet er die negative zivilisatorische Dimension immerhin mit einer vagen Reminiszenz an naturhafte Vegetation. Mit den kalten Farben Blau und Violett korrespondiert in den beiden letzten Strophen ein negatives Klangerlebnis: der »Schrei der Ratten« und die Dissonanz hadernder Stimmen, die dann sogar ersterben. Der Atmosphäre von Disharmonie in der fünften Strophe entspricht formal der unreine Reim »Tapeten« – »Flöten«. Und Narziß, das Paradigma des Schönen, geht mit einem letzten harmonischen Klang unter, mit dem das »Kleine Konzert« endet: »Im Hader dunkle Stimmen starben, / Narziß im Endakkord von Flöten.«

Den Duktus des Gedichts bestimmt also eine kontinuierliche Abwärtsbewegung. Mit der Kadenz der Farben, die dem Spektrum des Regenbogens folgt und vom warmen, dynamisch-vitalen Rot zu kalten Blau- und Violett-Tönen überleitet, korrespondiert eine Kadenz der Töne; daß sie nach dem »Saitenspiel« der Äolsharfe zusehends einen negativen *Valueur* erhalten, zeigt sowohl der »Schrei der Ratten« als auch der »Hader dunkle[r] Stimmen«. Und auf die positiv konnotierte Naturszenerie der

²⁶ Hans Esselborn (a.a.O. S. 172) belegt diese biblische Reminiszenz mit »Johannes 5, 2–4«. Reinhold Grimm vertritt die These, Trakl habe das »Motiv der Aussätzigen am Wasser« Rimbauds Prosastück »Beth-Saïda« entnommen; eine Anregung durch Klammers Rimbaud-Übersetzung sei »wahrscheinlicher als ein direkter Einfluß der Bibel« (a.a.O. S. 297).

ersten Strophen folgen die zivilisatorischen Depravationsphänomene in den beiden letzten Strophen. Auch die Adjektivattribute des Gedichts, die keine Farbwörter sind, weisen zum Schluß tendenziell negative Implikationen auf; sie lauten: ›leer‹, ›scheußlich‹, ›kühl‹, ›dunkel‹.

Durch die Entsprechungen zwischen der Kadenz der Farben und der Töne wird in poetischer Synästhesie ein umfassender Décadence-Prozeß abgebildet, der im Kontrast zwischen der ersten und der fünften Strophe des Gedichts besonders markant hervortritt. Die erste Strophe setzt sogleich mit emphatischer Expressivität ein. Die Signalfarbe Rot läßt auf geradezu programmatische Weise deutlich werden, daß Farben das ganze Sensorium des Menschen in Schwingung zu versetzen vermögen: Durch onomatopoetische Kunst erklingt ein Ton in der von den Farben gleichsam affizierten emotionalen Sphäre. Die intensiven Gefühle, die das Rot evoziert, finden alle im gleichen Vokalklang Ausdruck: »erschüt-
terst«, »fühlst«, »verrückt«:

Ein Rot, das traumhaft dich erschüttert –
Durch deine Hände scheint die Sonne.
Du fühlst dein Herz verrückt vor Wonne
Sich still zu einer Tat bereiten.

Formal wird das Ausmaß der Erschütterung dadurch markiert, daß der erste Vers als einziger ohne korrespondierendes Reimwort bleibt und insofern das Prinzip des umarmenden Reims sprengt. Die isolierte Position des ersten Verses signalisiert auch der – im Gedicht ebenfalls singuläre – Gedankenstrich am Versende. Immerhin nehmen die betonten Vokale der Reimwörter im mittleren Verspaar den ersten betonten Vokal des Gedichts wieder auf: Rot – Sonne – Wonne. Und das ›ü‹ der Rot-Erschütterung erfährt in der dritten und fünften Strophe eine Reaktualisierung: »grünen Tümpel glüht« – »Blühn kühlere«.

Nicht nur der Ausdruck dynamischer Vitalität kennzeichnet die erste Strophe des Gedichts, sondern auch eine lebendige Subjektivität, die intensiv wahrnimmt und empfindet; sie wird als ›Du‹ mehrmals direkt apostrophiert. In auffälliger Häufung bieten die ersten drei Verse Variationen dieses ›Du‹ (»dich«, »deine«, »Du«, »dein«), das in Vers 4 und 5 fehlt und nach Vers 6, der die akustische Wahrnehmung fast schon negiert (»Kaum hörst du noch der Grillen Singen«), dann endgültig eliminiert ist. Signifikanterweise verschwindet die – vielleicht ad se ip-

sum gerichtete – Du-Ansprache zugleich mit dem Übergang von der dynamisch-vitalen Farbe Rot zu den kühleren Farbtönen. Bis zum Ende des Gedichts wird nun niemand mehr apostrophiert, und die emotionale Bewegung scheint zu erstarren. Dabei zeichnet sich eine Tendenz zur Depersonalisierung der Wahrnehmung ab; die Atmosphäre wirkt zunehmend anonym, unpersönlich und entfremdet. Bei der zweiten Bezugnahme auf die akustische Rezeption wird das hörende ›Du‹ durch ein neutrales, indefinit-diffuses ›Man‹ substituiert: »Man hört noch lang den Lehrer geigen«. In der Schlußstrophe schließlich scheint niemand mehr zu existieren, der die Töne hört. Während die Klänge selbst verhallen, ist auch jedes wahrnehmende Subjekt verschwunden: »Im Hader dunkle Stimmen starben, / Narziß im Endakkord von Flöten«.

In diesem Rahmen erhält der so auffällig exponierte Narziß-Mythos²⁷ einen besonderen Stellenwert. Er fügt sich auf spezifische Weise in den übergeordneten Horizont ein, sofern Narziß in der *Décadence*-Literatur als mythologisches Paradigma einer sterilen Ich-Verfallenheit und Weltferne gilt und einen selbstverliebten Ästhetizismus repräsentiert.²⁸ Indem Trakl die Anspielung auf den Narziß-Mythos am Ende seines »Kleinen Konzerts« plazierte, läßt er den Kontrast zur ersten Strophe markant hervortreten. Dort fühlte sich das angesprochene ›Du‹ noch so stark von Empfindungen, vom ›Rot‹ glühender Lebensintensität ergriffen, daß es sich zu einer über das eigene Ich hinausreichenden Tat in der Welt motiviert sah: »Du fühlst dein Herz verrückt vor Wonne / Sich still zu

²⁷ In Trakls Gedicht »Nachtlied« ist – ähnlich wie im »Kleinen Konzert« – das Motiv des musikalischen Akkords mit der Anspielung auf den Narziß-Mythos verbunden: »Die Maske eines nächtlichen Vogels. Sanfter Dreiklang / Verklingt in einem, Elai! dein Antlitz / Beugt sich sprachlos über bläuliche Wasser. / O! ihr stillen Spiegel der Wahrheit«. Und im Gedicht »Abendländisches Lied« finden sich die folgenden Verse: »O, die bittere Stunde des Untergangs, / Da wir ein steinernes Antlitz in schwarzen Wassern beschaun«. In Trakls Gedicht »Helian« erscheint das Narziß-Motiv in einer mit *Décadence*-Elementen ausgestatteten Untergangsszenarie: »Da Helians Seele sich im rosigen Spiegel beschaut [...]« (V. 84). – Alfred Doppler betont die besondere Bedeutung des Narziß-Motivs in Trakls Lyrik (Doppler: a.a.O. S. 41). Zwar finden sich hier »über 40 Anspielungen auf Narziß«, aber nur das Gedicht »Kleines Konzert« nennt ihn explizit (Williams, Eric: *Schwingendes Tönen: Zur Wiederkehr der Flöten*. In: *Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung*. Szegeder Symposium. Hg. von Károly Csúri. Tübingen 1996. S. 149–167, darin S. 154).

²⁸ Zum Narziß-Mythos generell vgl. zwei instruktive Sammelbände: Orłowsky, Ursula und Orłowsky, Rebekka: *Narziß und Narzißmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse. Vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung*. München 1992. Renger, Almut-Barbara (Hg.): *Mythos Narziß. Texte von Ovid bis Jacques Lacan*. Leipzig 1999.

einer Tat bereiten«. Diesem Akt vitaler Selbsttranszendierung steht die morbide Selbstbezüglichkeit der mythologischen Narziß-Figur diametral gegenüber.

Die erste Strophe in der facettenreichen Farb-Ton-Symphonie des »Kleinen Konzerts« scheint durch eine exzessive, auf Selbstüberschreitung angelegte Dynamik zunächst eine gewisse Affinität zum romantisch-ekstatischen Gestus von Baudelaires »Correspondances« aufzuweisen. Hier beschwört Baudelaire eine durch vielfältige Entsprechungen konstituierte universelle Synästhesie, die den Menschen aus der normalen Realität rauschhaft ins Unendliche entrückt. Die »Correspondances« führen zur »l'expansion des choses infinies«, zur Faszination durch exotische und erlesene Substanzen »wie Ambra, Moschus, Myrrhe, Weihrauch«, welche »die Entrückung des Geistes und der Sinne singen« (»Qui chantent les transports de l'esprit et des sens«). Trakl jedoch kehrt den Duktus von Baudelaires »Correspondances« geradezu um, indem er keineswegs mit suggestiver Emphase auf das Unendliche zielt, auf Baudelaires »infini«, sondern sein »Kleines Konzert« mit einem dekadenten »Endakkord« als Schlußakzent ausklingen läßt: »Im Hader dunkle Stimmen starben, / Narziß im Endakkord von Flöten«. So wendet er das tradierte Vorstellungsmuster ins Negative einer melancholischen *Décadence*-Stimmung. Eine markante Kadenz manifestiert sich im Übergang vom »Du« der ersten Strophe, das anfangs noch durch eine singuläre Gefühlsintensität zur »Tat« motiviert war, zur sterilen Selbstverfallenheit des im »Endakkord von Flöten« sterbenden Narziß. Dieser Duktus bildet die Dekadenz von der ersten bis zur letzten Gedichtstrophe gewissermaßen in kompositorischer Prozessualität ab.

Eine Relation zwischen der ersten und der letzten Strophe des »Kleinen Konzerts« ist noch in anderer Hinsicht zu erkennen: Während in der zweiten, dritten und vierten Strophe die Farben Gelb, Golden, Grün, Blau jeweils als Adjektivattribut einem Substantiv zugeordnet sind, das stets ein konkretes Objekt in der Außenwelt exponiert, enthalten die erste und die fünfte Strophe Farbabstrakta. Sie bilden gewissermaßen den Rahmen. Dabei weisen die »kühlere[n] Violenfarben«, die Trakl auf den Tapeten »blühn« läßt, immerhin noch einen vagen Realitätsbezug auf. Anders verhält es sich mit dem Abstraktum²⁹ »Ein Rot«, dessen

²⁹ Auch der Zyklus »Sebastian im Traum« enthält Farbabstrakta. Vgl. im Gedicht »Die Verfluchten«: »ein Rot«, »ein Blau«. Kemper bezeichnet im Nachwort zu seiner Edition die

Sonderstatus Trakl in seinem Gedicht dadurch markiert, daß er einen konkreten Gegenstandsbezug nicht einmal andeutet.

Während der Narziß-Mythos zu den bereits konventionalisierten *Décadence*-Motiven zählt, setzt die Dechiffrierung des Dädalus-Mythos, den Trakl ebenfalls in sein Gedicht integriert hat, eine exaktere Kontextualisierung voraus. Der Vers »Geist Dädals schwebt in blauen Schatten«, der vermutlich auf Hölderlins Vers »Dädalus' Geist und des Walds ist deiner« in seinem Gedicht »An Zimmern«³⁰ anspielt, ist genau dort plaziert, wo sich das Gedicht mit der kalten Farbe Blau³¹ der bei Trakl tendenziell negativ konnotierten Sphäre der dekadenten Zivilisation³² zuwendet. Noch radikaler als der Narziß-Mythos wird der Dädalus-Mythos, zu dem wesentlich der Absturz des Ikarus gehört,³³ zur Figuration tödlicher *Décadence par excellence*. Schon die technische Kunstfertig-

»Tendenz zur Abstraktion der Farbe« als »Kennzeichen expressionistischer Lyrik«; er betont auch die »Analogie zur expressionistischen Malerei« (a.a.O. S. 299–300). Zugleich aber sieht er Trakls Tendenz zur Abstraktion in einem spannungsreichen Kontrast zur Intention, »gerade auch mit Hilfe sinnlicher Eindrücke einzelne Bilder besonders zu konkretisieren«, um dadurch radikale Gegensätze zu evozieren (a.a.O. S. 300).

³⁰ Auf diesen Hölderlin-Bezug weist Grimm in seinem Aufsatz hin (a.a.O. S. 314).

³¹ Vgl. dazu Becht, Evemarie: Die Farbe Blau in den dichterischen Texten Georg Trakls. In: Bisanz, Adam und Trousson, Raymund (Hg.): Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung. Bd. 2. Stuttgart 1980. S. 108–131.

³² Zum Stellenwert von Technik, Zivilisation und Großstadt als Chiffren der *Décadence* vgl. Rölleke, Heinz: Zivilisationskritik im Werk Trakls. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 4/4a: Georg Trakl. München 1985. S. 67–78, darin zu Trakls Lyrik allerdings nur S. 72–78. Rölleke interpretiert exemplarisch Trakls Gedichte »Westliche Dämmerung« und »Winterdämmerung«. – Im Nachwort zu seiner Trakl-Edition (a.a.O. S. 298) leitet Kemper »den expressionistischen Reihungsstil aus den spezifischen Lebensumständen und »akzelerierten« Wahrnehmungsbedingungen des modernen Großstadtlebens« her, für welche »Simultaneität des Disparaten in der raschen Folge wechselnder Bilder« kennzeichnend ist. Das Spezifikum der Traklschen Lyrik erblickt Kemper in der Konzeption eines neuen Gedichtstypus, »dessen hervorstechendes Merkmal die inhaltliche und strukturelle Dissonanz als Ausdruck eines dissoziierten Subjekts und Wiedergabe einer von Verfall und Untergang geprägten Welt ist« (a.a.O. S. 301). Trakl läßt »Verfall und Leid in ihrer Sinnlosigkeit [...] durch akustische Dissonanz« evident werden (a.a.O. S. 305). Außer einem zivilisationskritischen Impuls im Kontext gesellschaftlicher Entfremdungsphänomene spielen allerdings krisenhafte existentielle Erfahrungen Trakls ebenfalls eine bedeutende Rolle: auch psychopathologische Symptome der Schizophrenie (Angstzustände, Depersonalisierungserlebnisse, Weltuntergangshantasierten und Depressionen) finden in seinen poetischen Bildern Ausdruck (a.a.O. S. 315–316).

³³ Vgl. dazu Aurnhammer, Achim und Martin, Dieter (Hg.): Mythos Ikarus. Texte von Ovid bis Wolf Biermann. Leipzig 1998.

keit des Dädalus, die *conditio sine qua non* sowohl für die gemeinsame Flucht mit seinem Sohn Ikarus als auch für dessen Tod, ist dem naturfernen, mit Geist, Bewußtsein, Reflexion und Kunst verbundenen Bereich der Zivilisation zugeordnet. Denn durch *inventio* und *techne* transzendiert Dädalus die Grenzen, die dem Menschen durch die Natur gesetzt sind. Dem hybriden Aufschwung mit Hilfe künstlich hergestellter Flügel folgt im Mythos schließlich der tödliche Absturz des Ikarus ins Meer – eine extreme, in Trakls Gedicht allerdings implizit bleibende Manifestation desaströser *Décadence*.

Nicht zufällig läßt Trakl den »Geist Dädals [...] in blauen Schatten« schweben. In der Farbentheorie der expressionistischen Künstlergruppe »Der Blaue Reiter«, durch deren Malerei Trakl nachhaltig inspiriert wurde, ist die Programmfarbe »Blau« ebenfalls mit dem »Geist« assoziiert, den gerade die Expressionisten besonders betonten. Diese Grundtendenz macht bereits der Titel von Kandinskys Schrift »Über das Geistige in der Kunst« evident.³⁴ Kandinsky versuchte »das Geistige« durch radikale Entfernung vom Konkret-Anschaulichen zu gewinnen: durch entschiedene Abstraktion. Auch Franz Marc, der mit seinem »Turm der blauen Pferde« gewissermaßen ein Programmbild im Sinne einer konstruktivistischen Vergeistigung des Naturhaften gemalt hatte, fokussierte seine Schriften auf die Begriffe »geistig« und sogar »mystisch«.

Während die Maler des »Blauen Reiter« den mit der Farbe Blau assoziierten »Geist« allerdings uneingeschränkt positiv einschätzten, ja geradezu einem Spiritualismus huldigten, kodierte Trakl, der mit Kokoschka befreundet war, diese Farbentheorie anti-idealistisch um: Er wertet den Geist, den er ebenfalls mit der Farbe Blau in Verbindung bringt, eher ambivalent, oft sogar negativ. Geist, Bewußtsein, Reflexion und die Zivilisation überhaupt erhalten im Horizont von Trakls umfassender *Décadence*-Diagnose einen pejorativen *Valeur*: sofern er sie als denatu-

³⁴ Auf eine Korrespondenz mit Kandinskys Farbenlehre verweist 1954/55 bereits Albrecht Weber in seinem ansonsten völlig verfehlten Trakl-Aufsatz (a.a.O. S. 219). Auch Grimm erwähnt Kandinsky (a.a.O. S. 311). Vgl. außerdem Philipp, Eckhard: Die Funktion des Wortes in den Gedichten Georg Trakls. Linguistische Aspekte ihrer Interpretation. Tübingen 1971. S. 55. Philipp konzentriert sich in einem Kapitel auf die »Farbe als Analogon der Sprache« (S. 28–57). Zu Kandinsky vgl. auch Saas, Christa: Kandinsky und Trakl. Zum Vergleich der Abstraktion in der modernen Kunst und Lyrik. In: The turn of the century. German literature and art, 1850–1915. The McMaster Colloquium on German Literature (2). Hg. von Gerald Chapple und Hans H. Schulte. Bonn 1981. S. 347–375.

rierend, entfremdend und destruktiv betrachtet. Mit analoger Tendenz hatte schon Nietzsche,³⁵ der für Trakl von großer Bedeutung war, Geist, Reflexion und die zivilisatorische Moderne insgesamt in seiner Erstlingschrift »Die Geburt der Tragödie« der *Décadence* zugeordnet. Auf dieser Linie liegt auch Trakl, wenn er in seiner Lyrik die Entfremdung und den Untergang genuiner Natürlichkeit in der Sphäre geistig-reflexiver Gebrochenheit und zivilisatorischer Depravation darstellt. Blau, die Farbe des Geistes, gewinnt in diesem Horizont eine durchaus ambivalente Faszination.

Übrigens weist auch Trakls surreal-verfremdende Farbgebung deutliche Analogien zu den Sujets expressionistischer Maler auf. Wiederholt läßt er in seinen Gedichten »blaues Wild« oder »ein blaues Tier« in Erscheinung treten.³⁶ Trakls kühne und expressive Farbgebung tendiert zur Entwirklichung; in seinem Gedicht »Im Dorf« beispielsweise sind nicht nur »blaue Tiere« thematisch, sondern auch »der rote Abendwind« und »schwarzer Schnee«.

Wo Trakl der Farbe Blau einen negativen *Valeur* verleiht, scheint er eine tragisch-schicksalshafte Bestimmung zur *Décadence*, zum Untergang anzudeuten, und zwar insofern, als der Mensch aus seiner genuin-naturhaften Existenz zwangsläufig ins Stadium des Geistes, des Bewußtseins und der Zivilisation geraten muß. In dem Gedicht »Kleines Konzert« selbst wird der für den Ikarus-Mythos so zentrale Absturz nicht dargestellt, sondern implizit vorweggenommen, sofern der »Geist Dädals« den gleichsam in mythischer Vergangenheit liegenden Anfang der desaströsen Entwicklung signalisiert. Über diesem Vorstadium schwebt noch ein letzter Hauch naturhaften Daseins, »Ein Duft von Milch in Haselzweigen«,³⁷ bevor in den Schlußstrophen die *Décadence* in die Niederungen zivilisatorischer Trivialität und Depravation beginnt.

Der dekadente Übergang von genuiner Natur zur negativ konnotierten Sphäre der Zivilisation manifestiert sich – wie bereits gezeigt – we-

³⁵ Kemper bezeichnet im Nachwort zu seiner Trakl-Ausgabe neben Trakls Novalis-, Hölderlin- und Rimbaud-Rezeption den »weltanschaulichen Einfluß Nietzsches [...] als besonders beweiskräftig« (a.a.O. S. 274); vor allem die »Artisten-Metaphysik« von Nietzsches »Geburt der Tragödie« hatte Auswirkungen auf Trakls Frühwerk (a.a.O. S. 283).

³⁶ Vgl. in Kempers Trakl-Edition (a.a.O.) S. 38, 58, 82, 89 sowie S. 65, 42–43.

³⁷ Diesen Vers korreliert Grimm mit einer Formulierung des Rimbaud-Übersetzers Klammer: »Der Abend strömt frischen Milchduft aus« (a.a.O. S. 293).

sentlich auch in der Kadenz der Farben und Töne. Die naturhaft-inspiratorischen Klänge der Äolsharfe werden durch den häßlichen »Schrei der Ratten« im »leeren Hof« und durch den »Hader dunkle[r] Stimmen« abgelöst und substituiert. Die durch den »Geist Dädals« schon antizipierte Décadence findet im Narziß-Mythos eine wichtige Ergänzung und wird bis zum »Endakkord von Flöten« weitergeführt, mit dem das »Kleine Konzert« ausklingt. Den hier implizit bleibenden Sturz des Ikarus als Figuration einer tödlichen Décadence hat Trakl in seinem Gedicht »Klage«³⁸ emphatisch (wenngleich erneut ohne Nennung des Namens »Ikarus«) gestaltet und im expressionistischen Stil seiner letzten Schaffensperiode ins Apokalyptische gesteigert:

Schlaf und Tod, die düstern Adler
Umrauschen nachklang dieses Haupt:
Des Menschen goldnes Bildnis
Verschlänge die eisige Woge
Der Ewigkeit. An schaurigen Riffen
Zerschellt der purpurne Leib
Und es klagt die dunkle Stimme
Über dem Meer.
[...]

³⁸ Trakl scheint in diesem Gedicht auf Ovids »Metamorphosen« Bezug zu nehmen; hier beklagt Dädalus, über dem Meer schwebend, seinen tödlich abgestürzten Sohn: »At pater infelix, nec iam pater: ›Icare‹, dixit, ›ubi es? qua te regione requiram?‹« (Ovid: Metamorphosen VIII, V. 231f.). – Doppler (a.a.O. S. 44) hingegen meint, in Trakls Gedicht »Klage« gehe es um die »Klage« des zerrissenen Orpheus«.