

DIE "ELIS-GEDICHTE" GEORG TRAKLS.

Gudrun Grapow

Thesis submitted to the Faculty of Arts, University of Cape Town
in fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts.
12th October, 1979.

Promoter: P.R.G. Horn

The University of Cape Town has been given
this thesis in whole or in part as the basis for the degree of Master of Arts.
The University of Cape Town has been given
this thesis in whole or in part as the basis for the degree of Master of Arts.

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

Undertaking

I, Gudrun Grapow, hereby declare that this thesis is my own work and that neither the substance nor any part thereof has been presented for any other degree.

Cape Town, this 12th day of October, 1979

.....G. Grapow.....

Acknowledgements

I am indebted to my promoter, prof. Peter Horn, for his infinite patience, his guidance and encouragement.

My family and friends I would like to thank for their kindness and understanding.

This research was undertaken with the aid of a bursary from the Human Sciences Research Council.

Inhaltsangabe

<u>Kap.</u>	<u>Titel</u>	<u>Seite</u>
	Einleitung	1
1.	Literaturkritische Prämissen	3
2.	Metaphorisches oder Symbolisches Sprechen bei Trakl?	12
3.	Methodologische und theoretische Überlegungen zum Problem der Metapher und des Symbols.	22
4.	Statt "Metapher" und "Symbol": Trakl-Wörter	40
5.	Die Notwendigkeit eines Trakl-Wörterbuches	60
6.	Die "Elis"-Gedichte Trakls. Versuch einer Interpretation.	95
	Anmerkungen	115
	Anhang	133
	Literaturverzeichnis	137

INLEITUNG.

Die Tatsache, dass seit Aristoteles ueber die Jahrhunderte hin die Problematik der Metapher-von weitverzweigten Gesichtspunkten aus-Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen wurde, wirft ein Licht auf den komplexen Charakter dieser sprachlichen Erscheinung. Erschwert wurde eine genaue Bestimmung des Begriffs, seiner Bedeutungs- und Kommunikationsfunktion, durch die der Metapher neben-oder untergeordneten Termini wie Metonymie, Synästhesie, Oxymoron und Personifikation. Die Geschichte der Forschung auf diesem Gebiet zeugt von einer langen Reihe unterschiedlicher und meist unbefriedigender Definitionen, Theorien oder auch nur vager Vermutungen. Das Bestreben, eine einheitliche, falsifizierbare literarische Theorie aufzustellen, die dann auf jeden Fall die vorläufige Bestätigung einer Hypothese ermöglicht, gilt nicht nur fuer die Literaturkritik im allgemeinen,¹ sondern auch fuer eines ihrer vielen Teilgebiete, die Metaphernforschung, da sich besonders hier viele Kritiker oft nur auf metaphysisches und psychologisches Einfühlen und "Würdigen" verlassen haben. Die Metapher verlangt als sprachliches Phänomen interpretatorische Fähigkeiten, die weit über die Beherrschung der syntaktischen, phonologischen und semantischen Aspekte einer Sprache hinausgehen. Diese Bedingungen gelten auch für das literarische Symbol, dessen bewegte geschichtliche Entwicklung die Definition Gero von Wilperts² erkennen lässt:

"Die inhaltlichen Funktionen des Symbols wechseln mit dem Gestaltungsziel der Epochen: im MA. als Heilswahrheit und göttliche Weltordnung, im Sturm und Drang als Kraft, in der Klassik als Tiefe, in der Romantik als Unsagbares, im modernen Symbolismus, der das Symbol zum bewussten Gestaltungsziel erhebt, als Ichaussprache der einsamen Seele, geheimnisvollen Lebensgefühls und persönlichen Erlebens. Ebenso ändert sich die Bezugsweite des Symbols von der

eindeutigen Beziehung auf das Glaubensgeschehen im MA. Über die vieldeutige Tiefe und Unendlichkeit im deutschen Idealismus bis zur Unverbindlichkeit des Bedeutungsbezugs im Symbolismus."

Ein wissenschaftliches Gespräch über die Metapher, das Symbol und die ihnen verwandten sprachlichen Bilder ist nur durch eine Metasprache, die bestimmte literarische Konventionen, Modelle, Definitionen und Verallgemeinerungen benennt, möglich.

Die von Karl R. Popper³ formulierten erkenntnistheoretischen Grundsätze einer empirisch kontrollierbaren Wissenschaft propagieren im Gegensatz zu den induktiven Methoden des Empirismus-Positivismus einen Lösungsversuch, der die Theorie eines Problems an den Anfang stellt. Nicht die Verifikation, sondern die Falsifizierbarkeit dieser Theorie - sei es teilweise oder völlig - muss dann erwiesen werden. Die durch diese Arbeitsmethode festgelegten allgemeinen Faktoren ermöglichen darauf die Erklärung des Individuellen.

Fokkema/Kunne-Ibsch berufen sich zustimmend auf die von Popper geschaffenen Prämissen, wenn sie Ziele einer Literaturtheorie abstecken:⁴

"To begin with, literary theory must create a reservoir of universal or, at least, general concepts by means of which individual facts can be described and explained. If we cannot detect general laws of any relevance, we certainly will be able to see that literature is determined by relations that are universal in character. There is the relation between originality and tradition, form and meaning, fictionality and reality, addresser and addressee, combination and selection of the material. Of these pairs, the number of which can be increased, at least one element is historically conditioned. Every literary theory

must take this into consideration. Theorizing which reduces literature to abstract, a-historical form and on that basis attempts to phrase universal laws, has so far remained in the programmatic stage. On the other hand, the hermeneutic position that deals only with the interpretation of individual works and shirks all generalization cannot further our understanding of literary process either. The only way open for future development of our discipline is the construction of general concepts and models, which allow for individual deviations and take account of the historical basis of all literature."

1. LITERATURKRITISCHE PRÄMISSEN.

Das Ziel dieser Untersuchung ist, verschiedene literarische Modelle zu referieren und einige Einzelanalysen kritisch zu beleuchten, die sich spezifisch mit den "Elis"-Gedichten Trakls befassen, da diese zum besonderen Studiengebiet ausersehen wurden. Es geht in dieser Arbeit um die Darstellung der Struktur als Prozess, der sich als Progression vom Frühwerk ^{Trakls} zum Spätwerk offenbart und im Verhältnis der Struktur des Gesamtwerkes Trakls zu den Einzelteilen aufgezeigt werden soll.

Ein Vergleich der Vor- und Nachteile der verschiedenen, gängigen literaturtheoretischen Ausgangspositionen wie Marxismus, Strukturalismus, Hermeneutik und Rezeptionsästhetik fällt nicht in den Rahmen dieses Projekts, da ein solcher Versuch nur zu banalen Schlüssen führen würde. Wenn trotzdem im nächsten Abschnitt mit Bezugnahme auf die Forschungsergebnisse von Robert Scholes Hermeneutik und Strukturalismus gegeneinander aufgewogen werden, so schien diese Massnahme notwendig, um die Ziele des hermeneutischen "Vorverständnisses" und der literarischen Konventionen Roland Barthes abzustecken.

In seinem Werk "Structuralism in Literature"¹ hebt Scholes die Aktualität und die Vorzüge des Strukturalismus als die linguistische Perspektive hervor, die mit dem Marxismus - den er allerdings persönlich und recht oberflächlich als Prämisse verwirft, da er seiner Meinung nach "zu viel Wert auf die Geschichte" und nicht genügend auf "den Menschen und die Natur" legt²: als Reaktion des modernen Menschen auf Verfremdung und Verzweiflung entstand: "They are opposed to one another in many ways....., but they share a 'scientific' view of the world as both real in itself and intelligible to man. Both Marxism and structuralism are integrative, holistic ways of looking at the world, including man"³.

Scholes vergleicht u.a. auch die intersubjektive kritische Methode der Hermeneutik, wie sie etwa von Dilthey vertreten wird, mit der strukturalistischen, indem er sich auf verschiedene Folgerungen und Aussagen von Gérard Genette beruft. Der Autor kritisiert mit Genette an der hermeneutischen Arbeitsweise, dass deren stets betonte Subjektivität nie vollkommen subjektiv sein kann. Auch im Idealfall müsste ein vom Interpreten hermeneutisch "nachempfundenen" (recovered) Werk sich auf objektive Konstante berufen, die ausserhalb der Subjektivität stehen und eine Deutung rechtfertigen und beglaubigen:

"Merely to recreate a work would be.....to repeat its own words in their own order. Interpretation, however subjective, must justify itself by bringing something external to the work, if only the subjectivity of the critic, which is different from that of the artist..... The hermeneutic 'recovery' of meaning is often just the story of the critic's struggle to recover it."^{4.5}

In Anlehnung an Genette gibt Scholes schliesslich zu, dass sich die beiden Methoden trotzdem ergänzen könnten, da es dem Kritiker nicht darum gehen sollte, seine Prämissen von der Natur des Textes abhängig zu machen,⁶ sondern darum, was sein Verhältnis zu einem bestimmten Text ist und was er darüber in Erfahrung bringen will. Scholes ist sich auch der Gefahren des Strukturalismus bewusst, wenn, wie bei den russischen Formalisten, Bedeutung und Inhalt eines Textes gänzlich ausser Acht gelassen werden und besonders, wenn der Leser dort die systematische Vollkommenheit eines Textes voraussetzt, wo sie überhaupt nicht besteht. Trotz dieser Bedenken kann Scholes die Rolle des Strukturalismus in der modernen Literatur- und Sprachwissenschaft folgendermassen formulieren:

"Structuralism,may claim a privileged place in literary study because it seeks to establish a model of the system⁷ of literature itself as the external reference for the individual works it considers..... At the heart of the idea of structuralism is the idea of system: a complete, self-regulating entity that adapts to new conditions by transforming its features while retaining its systematic structure. Every literary unit from the individual sentence to the whole order of words can be seen in relation to the concept of system. In particular we can look at individual works, literary genres, and the whole of literature as related systems, and at literature as a system within a larger system of human culture"⁸.

Die Flexibilität strukturellen Denkens wird von W.Köller⁹ so formuliert:

"Am Beispiel der Metapher kann besonders gut die heuristische Kraft und Universalität des Strukturgedankens erläutert werden. Neu geprägte Metaphern entsprechen nicht den usuell

stabilisierten Ordnungsstrukturen der Umgangssprache und sind deshalb vor diesem Hintergrund als 'sprachliche Anomalien' zu kennzeichnen. Diese metaphorischen Anomalien sind nun aber wieder so strukturiert, dass sie keine absoluten Kommunikationshindernisse darstellen, sondern es den Hörern durch partielle Umstrukturierung ihrer sprachlichen Ordnungsvorstellungen erlauben, die vom Sprecher mit der jeweiligen Metapher intendierten Information zu erfassen."

Köllers Untersuchungen beziehen sich zwar in erster Linie auf die kommunikative Funktion von Metaphern unter besonderer Berücksichtigung grammatischer Strukturen, doch werden die strukturellen Akzente von der Absicht des Autors überschattet, sein Thema von hermeneutischen Gesichtspunkten aus zu beleuchten. Er formuliert seine Arbeitsdefinition folgendermassen:

"Die Metapher ist ein sprachliches Superzeichen, das auf der ungewohnten und als anomal empfundenen Kombination anderer Zeichen beruht, wobei diese anomale Kombination der Zeichen aber so strukturiert ist, dass sie nicht kommunikationsblockierend wirkt, sondern eine spezifische kommunikative Funktion erfüllt, die möglicherweise nicht durch andere sprachliche Organisationsmuster zu ersetzen ist! Der Autor setzt sich daraufhin zum Ziel, die sprachlichen Normen, die von Metaphern verletzt werden, näher zu untersuchen und aufzuzeigen, dass die "besonderen kognitiven und kommunikativen Funktionen von Metaphern in einem dialektischen Sinn aus eben diesen Normverletzungen resultieren"¹⁰.

An diesen klaren und "modernen" Formulierungen erübrigt sich jegliche Kritik, doch lassen bereits Köllers Vorschläge zur Modellbildung viel zu wünschen übrig, da hier die induktiven Fak-

toren, die bei der Konstruktion eines Modells eine Rolle spielen, zu stark hervorgehoben werden¹¹. und die theoretische Darstellung eher verwirrend als erhellend wirkt wie: "Auf der einen Seite darf das Modell als hypothetisches Konstrukt des Subjekts keine Kausalrelation zum Original haben! (Durch übermäßige Betonung des Offensichtlichen wird die Problematik unnötig kompliziert. Anm. d. V.). "Es muss aber" - so heisst es weiter - "eine Analogierelation besitzen, weil es sonst seine Erkenntnisfunktion einbüsst. Das bedeutet, dass es bei dem Subjekt schon ein grobes Vorverständnis über das Original geben muss, wenn es das Modell als Erkenntnishilfe konstruiert"¹².

Das "Vorverständnis", das hier als eine so wichtige Voraussetzung bei der Modellbildung hervorgehoben wird, widerspricht dem von Köllner vorgeschlagenen Sammeln von Fakten, das dann induktiv zur Regelformulierung führen soll. Der Autor beruft sich hier offensichtlich auf das Vorverständnis der Hermeneutik, deren heuristische Intentionen ihm zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen gelten:

"Wie bei der Analyse aller komplexen Probleme stellt sich auch bei der Analyse des sprachlichen Organisationsmusters 'Metapher' das Problem des 'hermeneutischen Zirkels'; denn auch hier lässt sich ein Erkenntnisfortschritt nicht in einem linearen, sondern nur in einem spiralförmigen Analyseverfahren erzielen. Man braucht schon ein gewisses Vorverständnis von dem, was man 'Metapher' nennt, um Untersuchungsverfahren operationell effektiv ansetzen zu können"¹³.

Dieses "grobe" oder "gewisse" Vorverständnis, das die Grundlage der Hermeneutik im allgemeinen und der Untersuchung Köllners im besonderen bildet, wird meiner Meinung nach wesentlich prägnan-

ter durch die sogenannten literarischen Konventionen formuliert, die Roland Barthes zur Wiedergewinnung (recovery) eines Textes vorschlägt, da diese Methode eine stufenweise Erschliessung des Textes von verschiedenen Gesichtspunkten aus ermöglicht. Greift man hier nochmals auf Köllers "mathematisches" Vokabular zurück, so wäre diese Arbeitsweise weder als linear noch als spiralförmig, sondern konzentrisch, immer um den gleichen Mittelpunkt, den Text kreisend, zu beschreiben.

Jonathan Culler¹⁴ hat ein ganzes Kapitel seines Werkes der Problematik gewidmet, die mit der Wiedergewinnung eines Textes zusammenhängt. Er betont, dass unser Verhalten in der Konfrontation mit Texten - auch wenn sie uns unbekannt sind - nie dem eines "unbeschriebenen Blattes" entspricht. Im Gegenteil, ein Text oder literarisches Genre, sei es ein Gedicht oder ein Zeitungsbericht, erweckt bestimmte Vorstellungen und Erwartungen bei Autor und Leser, und für dieses Vorverständnis verwendet Culler den Begriff literarische Konvention (literary convention). Da es im allgemeinen schwierig ist, sich auf die Aussagen eines Autors über den eigenen Schöpfungsprozess und die Absichten seines Werkes zu verlassen - falls derartige Äusserungen überhaupt vorhanden sind - und der Kritiker doch zudem in erster Linie an den "Folgen" dieses Prozesses interessiert ist, so ist eine intersubjektiv zugängliche Arbeitsmethode notwendig, die diese literarischen Effekte erläutert und beschreibt.

Culler beruft sich auf die Forschungsergebnisse des namhaften Strukturalisten Roland Barthes¹⁵, dessen literaturkritische Methode der Intertextualität er analysiert und kommentiert: "One might distinguish five levels of vraisemblance" (d.h., die "Wahrscheinlichkeit" in der "Wiedergewinnung"- recovery - eines Textes.

Anm. G.G.), "five ways in which a text may be brought into con-

tact with and defined in relation to another text which helps to make it intelligible!"

Das bedeutet also, dass man laut Barthes jeden Text sozusagen über die Schulter eines anderen Textes liest.

Da diese Art des strukturalistischen Denkens, das in grossem Masse das Subjektive ausschaltet,¹⁶ diese Interpretation der "Elis"-Gedichte beeinflusst hat, sollen die fünf Ebenen der vraiseemblance zusammenfassend referiert werden. Barthes Theorien über die Erwartungen und Voraussetzungen,¹⁷ die in der Konfrontation mit einem Text wachgerufen werden, richten sich zwar hauptsächlich an den kritischen Leser, doch beschreiben die untersten Stufen seiner vraiseemblance Leseerwartungen, die auch dem unerfahrenen Leser zugänglich sind.

Die erste Stufe der vraiseemblance nennt Barthes L'habitude¹⁸. (The 'real')¹⁹ und versteht darunter die natürliche Einstellung einer Gesellschaft zu dem gänzlich Vertrauten. L'habitude ist gerade durch diese Vertrautheit diffus und besteht nicht als Text. Die Tatsache, dass sich Menschen hassen, lieben, dass sie leiden, dass eine begonnene Reise schliesslich beendet wird, all diese Dinge gehören zu der "natürlichen" Einstellung des Menschen, wenigstens im Rahmen der westlichen Kultur. Diese Einstellung erlaubt dem Leser, l'habitude intersubjektiv auch ohne philosophische Erklärungen und Argumente zu akzeptieren, l'habitude ist somit im Text erkennbar, d.h., vraiseemblable.

Zweitens erwähnt Barthes die kulturelle vraiseemblance (cultural vraiseemblance), d.h., kulturelle Stereotypen oder akzeptiertes Allgemeinwissen. "Er ist klein, hässlich und geizig wie ein Schotte" sollte jedem Sprecher der deutschen Sprache als Satz verständlich sein, die beiden Adjektive auf der ersten Stufe der vraiseemblance, weil man weiss, dass es kleine und

hässliche Menschen in unserer Gesellschaft gibt, der Vergleich dagegen entspricht den allgemeinen stereotypen Vorstellungen von den Eigenschaften der Schotten. Dagegen wäre ein Satz wie "er ist hübsch, lila und demographisch" nicht ohne besondere qualifizierende Erläuterungen denkbar. Auf dieser Ebene wird der Text demnach am Offensichtlichen, an alltäglichen Maximen gemessen, um somit begreifbar zu werden, doch auch, und das ist wichtig, um interpretatorische Folgerungen zu ermöglichen.

"Nach Mitternacht kam der Mann von der Arbeit nach Hause und gab seiner Frau all das verdiente Geld!" ist dem Leser nicht nur als Satz verständlich, sondern erlaubt auch interpretatorische Schlüsse in Bezug auf das Verhältnis des Mannes zu seiner Familie.

Die dritte Ebene der *vraisemblance* bezieht sich auf die Konventionen und Erwartungen, die der geschulte Leser einem besonderen literarischen Genre entgegenbringt (Models of a genre).

Diese Erwartungen beziehen sich u.a. auf die Vorstellungen, die man von der Gedankenwelt eines bestimmten Autors hat, darauf, wie sich ein spezifisches Werk von den anderen des gleichen Autors unterscheidet, wie eine besondere Art der Darstellung für einen Autor möglich, für den anderen dagegen undenkbar scheint, warum dieses Werk ein gewisses Jahrhundert oder eine Epoche repräsentiert und jenes nicht. Auf dieser Ebene der *vraisemblance* soll also der Kontakt zwischen Leser und Autor hergestellt und Vergleichsmöglichkeiten mit anderen Texten geboten werden.

Die vierte Ebene der literarischen Konvention, das konventionell Natürliche (The conventionally natural), bezieht sich auf jene Aspekte eines Textes, die den Anschein erwecken, dass sie sich gerade nicht an literarische Konventionen halten. Rahmenerzählungen, die die Authentizität eines ungewöhnlichen Manuskripts

oder Tagebuchs beweisen sollen und somit als Kunstgriff Dichtung gegen Wahrheit ausspielen, auch Phrasen wie: "Der Leser nimmt nun sicher an, dass, ...aber....", vielleicht auch eine Formulierung aus einem Kriminalroman: "So etwas geschieht nur im Krimi!", sind Möglichkeiten, die literarische Erwartungen zu negieren scheinen. Durch die dargestellte Negierung wird etwaiger Unglauben schon im voraus zerstreut oder Konventionen werden einander gegenübergestellt und machen nun eine neue Konvention notwendig, damit der Text seine Aussagekraft behalten kann. d.h., diese Stufe der vraisemblance kann all die anderen, bereits erläuterten Ebenen durchdringen und verändern.

Als letzte der Ebenen wären Parodie und Ironie zu besprechen. Man befindet sich hier auf der Ebene einer äusserst spezialisierten literarischen Konvention. Wie auf der vorhergehenden Stufe der vraisemblance werden auch hier im Geiste zwei verschiedene Ordnungen "gegeneinander gehalten" doch erfolgt keine Synthese wie dort, sondern Vergleich und Unterschied bleiben getrennt bestehen, und der Kritiker liest also befreit von den Fesseln des ursprünglichen Genre und gleichzeitig mit Abstand zum neuen. Im Falle der Ironie setzt diese "Doppelschichtigkeit" des Textes voraus, dass das Geschriebene wirklich von manchen Lesern wörtlich verstanden, also nur einschichtig gelesen werden kann.

Die fünf Möglichkeiten, die laut Barthes einen Text vraisemblable machen, sollen demnach schrittweise die Struktur eines literarischen Werkes freilegen: der sozial gegebene Text der dem Leser bekannten Umwelt; der kulturelle Text, oft von der ersten Ebene schwer zu trennen, der durch Allgemeinwissen und Stereotypen die Mitglieder einer Kultur verbindet und daher geändert und korrigiert werden kann; die künstlichen Textkonventionen des literarischen Genre; vraisemblance durch Zitat

der künstlichen Konvention; Intertextualität, die ein anderes Werk zum Ausgangspunkt nimmt und es im Verhältnis zu diesem sieht.

Das von Barthes definierte "Vorverständnis" der literarischen Konventionen soll der Untersuchung der "Elis"-Gedichte Trakls als Grundlage dienen, und es soll gezeigt werden, dass das Werk des Dichters, das augenscheinlich so oft gegen die ersten beiden Stufen der Konventionen verstösst, trotzdem vraiseemblable wird.

2. METHAPHORISCHES ODER SYMBOLISCHES SPRECHEN BEI TRAKL?

Sieht man von Trakls dichterischem Vermächtnis ab, so bleibt uns neben den lückenhaften Zeugnissen seiner intimsten Freunde nur die spärliche, noch erhaltene Korrespondenz, deren Inhalt sich zudem häufig auf sachliche Anweisungen für seine Verleger bezieht. Der Mensch Trakl wirft selbst nur wenig Licht auf das Werk des Dichters. Es ist bekannt, dass Trakl unermüdlich an seinen Gedichten feilte und korrigierte, ehe er sie zur Publikation freigab, aus einigen mündlichen und brieflichen Äusserungen geht hervor, dass er an die eigene Dichtung besondere Massstäbe bewusst anlegte. So heisst es in einem Brief an Erhard Buschbeck, in dem er sich bitter über den Plagiat eines Bekannten (Ullmann) beklagt:^{1.}

"Nicht nur, dass einzelne Bilder und Redewendungen beinahe wörtlich übernommen wurden (der Staub, der in den Gossen tanzt, Wolken ein Zug von wilden Rossen, Klirrend stösst der Wind in die Scheiben, Glitzernd braust mit einemale, etc. etc.) sind auch die Reime einzelner Strophen und ihre Wertigkeit den meinen vollkommen gleich, vollkommen gleich meine bildhafte Manier, die in vier Strophenzeilen vier einzelne Bildteile zu

einem einzigen Eindruck zusammen-
schmiedet (,) mit einem Wort bis ins kleinste Detail
ist das Gewand, die heiss errungene Manier meiner Arbeiten
nachgebildet worden! Ein Auszug aus dem vielzitierten Brief
an die Schwester Minna² erscheint das Entstehen dieser Bilder
zu erläutern:

"Ich habe die fürchterlichsten Möglichkeiten in mir
gefühlt, gerochen, getastet und im Blut die Dämonen heulen
hören, die tausend Teufel mit ihren Stacheln, die das Fleisch
wahnsinnig machen. Welch entsetzlicher Alp!

Vorbei! Heute ist diese Vision der Wirklichkeit wieder in Nichts
versunken, ferne sind mir die Dinge, ferner noch ihre Stimme und
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!...." Auch ein anderer Brief an Buschbeck³ macht
eine ähnliche Aussage:

"Aber ich bin derzeit von allzu viel (was für ein infernalisches
Chaos von Rythmen und Bildern) bedrängt, als dass ich für anderes
Zeit hätte, als dies zum geringsten Teil zu gestalten, um mich am
Ende von dem, was man nicht Überwältigen kann, als lächerlicher
Stümper zu sehen, den der geringste äussere Anstoss in Krämpfe
und Delirien versetzt!

Es liegt nicht im Rahmen dieser Arbeit, tiefenpsychologische
Deutungen von Trakls oeuvre, wie die von Goldmann, Spoerri und
Killy zu wiederholen. Ob seine dunkle, schwerverständliche Spra-
che auf Drogen-und Alkoholrausch oder selbst geistige Umnachtung
zurückzuführen ist, kann kaum über die Spekulation hinausgehen,
da so wenig über Trakl bekannt ist. Zudem ist im Sinne der in der

Einleitung erläuterten literarischen Konventionen der Anstoss zu Trakls Schöpfungsprozess nur am Rande von Interesse, da wir uns in erster Linie mit dessen "Folgen", also dem Traklschen Text befassen. Es ist trotzdem aufschlussreich, die wenigen persönlichen Aussagen des Dichters gegen den Hintergrund eines Werkes wie "Psychologie der Sprache" von Friedrich Kainz⁴ zu sehen. Auch wenn dies eine ältere Forschungsarbeit ist, sind deren Befunde noch immer stichhaltig und gibt sie ausführlich Aufschluss über den Sprachgebrauch in Dämmer- und Ausnahmezuständen des Seelischen. Die Untersuchungen von Kainz beschränken sich zwar auf Traumzustände⁵ und abweichenden Sprachgebrauch bei Geisteskranken, doch können diese Zustände denen gleichgesetzt werden, die nach dem Gebrauch von Drogen eintreten.⁶ Der Abstecher in die Sprachpsychologie soll hier einzig und allein dem Zweck dienen, ein mögliches Licht auf die von Trakl selbst beschriebenen Ausnahmezustände zu werfen, ohne deren etwaige Ursachen zu berücksichtigen, doch um ihre Wirkung auf seine Sprache zu erläutern.⁷ Für Kainz ist das Vorstellungsleben des Träumenden (also auch des Süchtigen oder Schizophrenen) durch zwei Vorgänge gekennzeichnet: Dissoziation, d.h. das Lösen von Vorstellungen und Gefühlen aus ihrer normalen Verbindung und Amalgamierung der Teile, die aus der Dissoziation entstanden und nun durch paradoxe Verbindungen und falsche Zuordnung nicht mehr stimmig sind.⁸ In diesem Zustand decken sich also Inhalt und Wort nicht mehr: "Der unkritische Zustand des Träumers bemerkt das nicht, oder es entsteht durch Amalgamierung des Falschen mit dem Urteil der Richtigkeit eine trügerische Einheit."⁹

Die im Traum und bei ähnlichen Ausnahmezuständen auftretenden

sprachlichen Fehlleistungen bezeichnet Kainz (nach Kraepelin) als metaphorische Paralogie. Auch Trakls Wortwahl wäre im Sinne der ersten beiden Ebenen der literarischen Konventionen als sprachliche Fehlleistung zu verstehen:

"Die Tatsache der metaphorischen Paralogien zeigt, dass die Neigung zum Abgleiten des Gedankengangs vom allgemeinen auf das sinnlich-stoffliche Gebiet besteht Es ist ein Charakteristikum der Traumsprache, dass sie ständig aus dem Begrifflichen ins Bildliche ausgleitet, indem sie an Stelle des nächstliegenden Begriffs eine Metapher setzt. Das Zurückführen der erstarrten Exmetaphern der Alltagssprache auf ihren ursprünglich sinnlich-anschaulichen Gehalt ist eine Grundtatsache der Traumsprache, die ständig die Neigung deutlich werden lässt, die abstrakte Sprachformulierung nach Möglichkeit durch eine anschauliche zu ersetzen, so weit das mit den Mitteln der Sprache überhaupt geht. Im Traum kann die ursprünglich herrschende Vorstellung durch Nebenassoziationen verdrängt werden"¹⁰.

Erstaunlich ist an dieser Stelle ein Vergleich mit der Arbeit Köllers,¹¹ die das Betonen des Sinnlich-Wahrnehmbaren als allgemeines Merkmal der literarischen Metapher festhält.

Aus den beiden letzten Zitaten von Kainz und Köller ist zu entnehmen, dass metaphorischer Paralogie sowie sprachlicher Anomalie, in diesem Fall der vom Autor untersuchten Metapher, das Sinnlich-Wahrnehmbare gemeinsam ist; d.h., beide funktionieren unter "abnormalen" Bedingungen. Bezieht man diese Feststellungen auf die dunkle Bildsprache Trakls, so drängt sich die Folgerung auf, dass der Zustand der Gesichte und Visionen seine "Wirklichkeit" ist,¹² während unsere Realität von ihm als Ausnahmezustand empfunden wird. Entkleidet man z.B. das Epitheton "blau" - vor allem in seiner vielzitierten, befremdlich klingenden Verbindung "blaues Wild" -

aller etwaigen symbolischen, emotionalen oder metaphorischen Konnotation und beschränkt sich nur auf die visuelle Wirkung, könnte man hier von einem durch Dissoziation und Amalgamierung neu entstandenen Begriff sprechen. Dieser neue Begriff könnte durch eine auf einmal stärker hervortretende Nebenassoziation geprägt worden sein oder selbst eine reduzierte Aussage darstellen, d.h. hinter dem einzelnen Wort "blau" mag sich eine ganze Farbskala der vom Dichter wirklich erlebten Schattierungen und Bilder verbergen. Für diese Hypothese spricht auch die Tatsache, dass Trakl bei der Überarbeitung seiner Gedichte vor allem Adjektive so auswechselte, dass die konventionelle semantische Bedeutung des neuen Wortes nicht etwa in feinerer Nuancierung das beschriebene Nomen besser erläutert, sondern eher eine völlig gegenteilige, negativere Aussage, als die ursprüngliche, zur Folge hat. Die Varianten der verschiedenen Texte bieten zahlreiche Beispiele dafür.^{13/4.}

Trakl bekennt sich gequält und leidenschaftlich zu den Visionen, die seine Dichtung sind und nur dort ihren Niederschlag finden können. Auffallend ist das von ihm selbst beschriebene und inzwischen typisch gewordene Aneinanderreihen verschiedener, meistens aus Nomen und Adjektiv bestehender Bilder, die sich in zunehmenden Masse zu einem Gesamtbild des Grauens verdichten. Es ist bemerkenswert, dass die Bilder zwar zahlreich auftreten, sie aber in Bezug auf ihre Thematik wenig Abwechslung bieten. Im Gegenteil, die Auswahl erscheint äusserst begrenzt und schliesslich auf immer wiederkehrende Formeln reduziert. Calverts Forschungsarbeit^{15.} belegt diese Feststellung statistisch. Aus seiner Untersuchung ergibt sich z.B., dass bei einem Vergleich des dichterischen Wortschatzes von Rilke und Trakl

in Bezug auf die sogenannten "Inhaltswörter" (content words), d.h. Nomen, Verben und Adjektive-Adverbien, Rilke bei der gleichen Anzahl untersuchter Zeichen (5000) 640 mehr v e r s c h i e d e n e Zeichentypen verwendet als Trakl. Calvert beweist zudem, dass die auffallend progressive Reduktion auf syntaktischem Gebiet (syntactic reduction), zu der übrigens auch die überwiegend parataktische Satzbildung gehört, nicht nur weitgehend für die Vieldeutigkeit der Traklschen Texte verantwortlich ist, sondern auch, zusammen mit seinem vorwiegend nominalen Stil, die auffallende Statik seiner Dichtung erklärt.^{16.}

Unter den 25 am häufigsten vorkommenden Wörtern des Dichters sind die Adjektive vierzehnmal vertreten, die höchste Frequenz in Trakls Wortschatz hat das Epitheton "blau". Die Problematik der Bilder Trakls erschöpft sich jedoch nicht in ungewöhnlichen Kombinationen von Nomen und Adjektiv wie in "blaues Wild" Häufige, scheinbar konventionelle Verbindungen wie "blauer Weiher" und "schwarze Nacht" eröffnen eine weitere Perspektive auf die Bildsprache Trakls und besonders ein neues Spannungsverhältnis zum Klischee. Zu denken gibt auch ein Brief Trakls, aus dem folgender Abschnitt zitiert wird: "...habe ich auf meinem Balkon ein Mond- und Frostbad genommen und am Morgen endlich ein herrliches Gedicht geschrieben, das vor Kälte schebbert.

In Wien aber 'strahlt' die Sonne am 'heiteren' Himmel und die 'weiche Melancholie' des Wienerwaldes ist auch nicht 'ohne'. Beim Heurigen freut sich das 'goldene' Herz und wenn dort 'schmachtende Weisen' erklingen, so denke o Mensch daran, dass es bei den 'wackeren Älplern' schneit und grimmig kalt ist, O! wie weh ist die Welt, wie wahnig das Weh, wie weltlich der Wahn!"^{17.}

Befremdend klingt auch der kurze Kommentar, der das an Buschbeck gesandte, äusserst düstere Gedicht "Schatten"^{18.} begleitete:

"Möge Dir der 'blaue Himmel' über dieser Landschaft nicht zu hoffnungslos.... erscheinen!"

In beiden Fällen hat Trakl selbst hauptsächlich die Adjektive durch Anführungsstriche hervorgehoben. Das erste Zitat erweckt den Eindruck, dass hier entweder über den eigenwilligen Stil des Dichters gespottet wird oder Trakl sich über die leeren, abgedroschenen Phrasen in der Sprache der Anderen mokiert.

Vergleicht man aber das erste mit dem zweiten Zitat, so könnte Trakl in beiden Aussagen die Attribute seiner eigenen "verkehrten" Dichtungswelt betonen wollen. Der konventionelle "blaue Himmel" steht in scharfem Kontrast zu Trakls Welt des Untergangs und Landschaft des Grauens, das Gedicht, "das vor Kälte schebbert", wird gegen das "strahlende Wien" und die Wirklichkeit der Anderen aufgewogen.

Auch wenn wir die Möglichkeit einer "verkehrten Welt" bei Trakl zugeben und feststellen, dass seine Sprache eine starke, von der Norm abweichende semantische und syntaktische Reduktion erfährt, ist die Frage, ob seine Bildersprache den Ausdruck "Metaphorik" rechtfertigt, noch nicht gelöst.

K.L. Schneider^{19.} stellt fest: "Im Unterschied zu Heym aber versucht er (Trakl, Anm. G.G.), die Fesseln der Metaphorik abzustreifen. Neben der regulären Metaphorik, bei der immer ein wenigstens fiktives Bildungsverhältnis zur Sachspäre zugrunde liegt, gibt es bei ihm Bilder, die man vielleicht am besten als metaphorische Stimmungssymbole bezeichnet!"

Schneider setzt sich darauf mit dem Bild "blaues Wild" auseinander:

"Das Epitheton "blau" ist sachlich als Metapher aufzu-

fassen. Es ersetzt eine andere Merkmalsbestimmung. Aber welche? Ein Beziehungsverhältnis ist jedenfalls nicht zu erkennen. Da Trakl auch andere Farben in den verschiedensten Sinnzusammenhängen so gebraucht, ist anzunehmen, dass die Farbe hier nicht rein metaphorisch angewendet wird. Sie hat symbolische Bedeutung. Das Epitheton "blau" ist ein Stimmungssymbol und nur sekundär metaphorisch. Der Dichter drückt einen Stimmungswert direkt aus. Er bemüht sich nicht umständlich, ein Beziehungsverhältnis zu konstruieren und Vergleichsmomente ausfindig zu machen, an die er anknüpfen könnte. Ohne Umschweife ordnet er der Sache ein Stimmungssymbol zu, gleichviel ob dieses logisch neben dem Bezugsgegenstand bestehen kann. Die Zusammengehörigkeit der Sache (Wild) und Stimmungssymbol (blau) ist nicht logisch begründet, sondern allein in der Gestimmtheit des Dichters gegeben und durch sie begreiflich. Die Metapher soll ja vor allem einen Affekt symbolisieren oder übertragen. Wenn sie dies tut, ist es von sekundärer Bedeutung, ob der Übertragungsvorgang als solcher durchschaubar ist!"²⁰ Schneider argumentiert meines Erachtens zwar ganz richtig, wenn er bei Trakl "eine ganz neue innere Welt, Gefühlswerte und assoziative Vorgänge" vermutet, im ganzen schlägt seine These aber vollkommen fehl, da ein literarisches Bild auf keinen Fall gleichzeitig Symbol u n d Metapher sein kann. Auch Walter Killy wirft mit seiner "absoluten Chiffre"²¹ wenig Licht auf die Funktion des Bildes bei Trakl im allgemeinen und dem Verhältnis zwischen Nomen und Adjektiv im besonderen. Seiner Meinung nach macht die "absolute Chiffre" die Qualifikation einer Sache möglich, "ohne dass der Sinn dieser Qualifikation natürlich oder verständlich wäre. Wir können darüber spekulieren..... Aber es ist unmöglich, irgend eine inhaltliche Gewissheit zu er-

langen! Etwas später heisst es:²² "Jedes Farbwort ist ersetzbar und kann Dingen zugeordnet werden, welche natürlicherweise nichts damit zu tun haben!"

Für Heselhaus²³ besteht bei Trakl die Tendenz, die Metapher zum metaphorischen Gedicht zu steigern. Er untersucht Trakls Metaphorik in verschiedenen sprachlichen Figuren und spricht v.a. den Farbadjektiven eher eine deutende als beschreibende Funktion zu. "Die Metapher bestimmt die Behandlung des Gegenstandes und die Verwendung der sprachlichen Mittel so sehr, dass wir von einer metaphorischen Struktur des Gedichtes sprechen müssen. Das Gedicht objektiviert sich in einer metaphorischen Schicht, die schillernd und glänzend, transparent und perspektivistisch über den zugrundeliegenden Gegenstand gelegt wird. Dadurch wirkt die Beziehung der Metaphern untereinander über ihren Charakter des Schmuckes und der Erläuterung!"

Auch wenn man Heselhaus zustimmen sollte, dass es sich bei Trakls Bildersprache um Metaphorik handelt, ist ein Begriff wie "Schmuckcharakter der Metapher" längst gänzlich überholt. Hinter Heselhaus hochtrabender Beschreibung der Funktion der Metapher verbirgt sich weder Substanz noch Erklärung.

Die drei hier als Beispiele aufgeführten, üblichen vagen Definitionen lassen das Bedürfnis entstehen, sich mit dem Werk Trakls auseinanderzusetzen und festzustellen, ob wir es bei ihm mit konventioneller Sprache, Metaphorik oder Symbolik zu tun haben. Sollte der Begriff Symbol sich am zutreffendsten erweisen, müssen folgende Unterscheidungen gemacht werden:

- a. Haben wir es bei Trakl mit konventionellen Symbolen der allgemein verständlichen Sprache Deutsch zu tun? (wie z.B. das "Kreuz" mit all seinen christlichen Evokationen und Assoziationen).

- b. Handelt es sich um Symbole, die uns nur verständlich sind, da sie innerhalb eines besonderen Gedichts oder Kontexts sich gegenseitig erhellen? (Symbolnetz).
- c. Handelt es sich um Symbole, die zu Trakls Ideolekt oder *trézore* gehören? Wird das Farbadjektiv "blau" zu einem besonderen Trakl-Symbol, weil es wiederholt symbolisch im Werk des Dichters auftritt, kann nicht mehr von einem allgemeinen literarischen Symbol die Rede sein, es handelt sich vielmehr in dem Falle um ein konventionelles Symbol innerhalb Trakls Ideolekt. Die besondere Spannung in Trakls Werk entsteht durch die Tatsache, dass er sich ständig des konventionellen Wortgebrauchs und des eigenen Ideolekts bewusst zu sein scheint. Es könnte darum eventuell eine Genese des Traklschen Symbols vom konventionellen Gebrauch über die Metapher zum Symbol festgestellt werden. Die Richtigkeit dieser Hypothese soll in einem späteren Kapitel untersucht werden.

3. METHODOLOGISCHE UND THEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN ZUM PROBLEM DER METAPHER UND DES SYMBOLS.

"Die Übertragung eines Namens, der einer Sache fremd ist, auf diese Sache, wobei die Übertragung entweder von Art auf Gattung, von Gattung auf Art, von Art auf Art oder durch Analogie stattfindet"¹. Die klassische Definition des Aristoteles betont zwar den dynamischen Charakter der Metapher, wird aber nach Jahrhunderten der Diskussion und Forschung nicht mehr den komplexen Anforderungen der modernen Literaturkritik und-wissenschaft gerecht. Aristoteles stuft die Metapher als sprachliche Ausnahmeerscheinung und übertragene Redeweise ein, da sie aber seiner Meinung nach ein ästhetisches Mittel des Schmucks ist, erübrigt sich für ihn damit die Schwierigkeit, sie logisch erklären zu müssen². Die Betonung der Schmuckfunktion der Metapher wird bekanntlich durch die Rhetorik des 17. Jahrhunderts auf die Spitze getrieben, und diese Tatsache ist sicher hauptsächlich dafür verantwortlich, dass auch heute noch oft ihre ornamentale Funktion als ausschlaggebend bewertet wird. Köllers Kritik³ zielt auf diese veralteten Anschauungen, die vor allem in ihrer Anwendung auf moderne Poesie und Prosa versagen. "Bei der Qualifizierung von Metaphern wird auch darauf verzichtet, von 'übertragenen' oder 'uneigentlichen' Redeweisen zu sprechen, weil die Auffassung vertreten wird, dass dadurch das Metaphernproblem in seinen sprachtheoretischen und pragmatischen Dimensionen eher verdeckt als geklärt wird. Wenn es sich bei Metaphern tatsächlich nur um ornamentale Ersetzung von einzelnen Wörtern durch andere Wörter oder um uneigentliche Redeweisen handelte, dann müsste man auch angeben können, welche Wörter einander jeweils äquivalent sind bzw. durch welche eigentliche Redeweise eine Metapher ersetzt werden kann. Das aber ist entweder überhaupt nicht mög-

lich oder nur dann möglich, wenn man die mehrdimensionale Bedeutsamkeit von Metaphern auf dramatische Weise verkürzt"

Eine modernere Definition, die in dem aktuellen und sachlichen Werk "Encyclopedia of Poetry and Poetics"⁴ als noch immer stichhaltig aufgeführt wird, ist die von Stanford 1936 erarbeitete:

"Metaphor is the process and result of using a term (X) normally signifying an object or concept (A) in such a context that it must refer to another object or concept (B) which is distinct enough in characteristics from A to ensure that the composite idea formed by the synthesis of the concepts A and B and now symbolized in the word X, the factors A and B retain their conceptual independence even while they merge in the unity symbolized by X" Leider verliert Stanfords Metaphernmodell an Wert, weil der Unterschied zwischen "signify", "refer" und "symbolize" nicht zutage tritt, die Begriffe "term X" und "word X" anscheinend identisch sind und auch nicht klargestellt wird, was mit "object" oder "concept" gemeint ist.⁵ Auch wenn Preminger die Funktion dieser Definition zur Analyse der Logik einer Aussage lobt, gibt er doch auch selbst zu bedenken, dass hier die affektiven Elemente des metaphorischen Kontextes von vorneherein ausgeschlossen werden.⁶

Derek Bickerton hat in seinem Aufsatz "Prolegomena to a Linguistic Theory of Metaphor"⁷ auf die Notwendigkeit und die Möglichkeit einer linguistischen Methode in der Auseinandersetzung mit der Metapher gewiesen. Seiner Meinung nach haben nichtlinguistische Modelle bisher das Problem eher verdunkelt als erhellt. Er führt die allgemeine Verwirrung auf drei Fehler zurück, nämlich die Ansicht, dass Wörter eine feste Bedeutung hätten, dass die Bedeutung eines Satzes die Summe der Wörter sei, aus denen er zusammengesetzt ist, und dass die Interpretationsmöglichkeiten eines Textes unabhängig vom Kontext seien. Er führt diese

Fehler auf die falsche Annahme zurück, dass Bedeutung bereits der Sprache inwohnt. Am Beispiel von Metallen wie Eisen und Stahl untersucht Bickerton spezifische Attribute (specific attributes), die im Englischen - und natürlich in unterschiedlicher Weise in anderen Sprachsystemen - mit einem Lexem in Zusammenhang gebracht werden. Indem er Eisenmine-Stahlmine, Eisenerz-Stahlerz, Eisenmagnet-Stahlmagnet, eiserner Wille-stählerner Wille, eiserne Disziplin-stählerne Disziplin usw. einander gegenüberstellt, kommt er zu der Folgerung, dass trotz der grossen Ähnlichkeit der Metalle im Englischen verschiedene der Kombinationen nicht möglich sind, weil in dieser Sprache das Metall Eisen ein spezifisches Attribut, nämlich das der Härte hat.⁸ Lexeme dieser Art bezeichnet der Autor als markierte Zeichen (marked signs), diejenigen, die keine besonderen Attribute haben, sind unmarkierte Zeichen (unmarked signs).

Wenn man annimmt, dass die Metapher gegen die semantischen Normen verstösst, hat man es laut Bickerton mit drei Klassen der sprachlichen Anomalie zu tun: die Metaphern, die gegen die semantischen Regeln der Hauptkategorien verstossen (wie "Lichter dirnen aus den Fenstern"), diejenigen, die gegen die Subkategorien verstossen (wie "die Luft ist ein türkischer Teppich, auf dem sich hinter die Schwermut reisen lässt") und solche, die gegen die von Katz-Fodor-Postal⁹ formulierten semantischen Projektionsregeln verstossen ("the flinty and steel couch of war").

Das bedeutet aber natürlich nicht, dass alle Vergehen gegen die semantische Norm als Metapher eingestuft werden können. Bickerton strebt eine intersubjektive Methode an, welche die vielen Zeichen, die ihre kategorialen Grenzen durchkreuzen, überhaupt sinnvoll beschreiben können, denn der Begriff Metaphorik ist erst angebracht,

wir uns all der Privilegien und Beschränkungen eines Zeichens bewusst sind. Das Problem einer solchen durch Konsensus formulierten "Grammatik der Metapher" wäre natürlich, dass sie, wenn sie alle gegen die "Regel" verstossenden Sätze beschreiben und generieren könnte, zu kompliziert und somit wertlos würde.¹⁰

Bickerton erwähnt die Gewohnheit des Menschen, sich seit eh und je seine Umwelt mit Hilfe der binären Matrix zu erschliessen. Das so entstehende Netz kann progressiv oder hierarchisch zu immer schärferen Begriffseinschränkungen führen. Diese natürliche und einfache Form der Klassifikation (wie lebend-leblos; konkret-abstrakt; natürlich-künstlich) muss jedoch durch progressive Subkategorisierung, d.h., durch Baumdiagramme, gezwungenermassen immer willkürlicher werden, da die Auswahl der Subkategorien unendlich ist. Aus diesem Grunde schlägt Bickerton ein System vor, in dem sich diese binären Oppositionen überkreuzen. Als Paradigma verwendet er die sprachliche Anomalie "bachelor girl".

A,B,C,D, sind Kategorien, in zwei binären Matrizen A/B,C/D, und a,b,c,d, sind Zeichen, die der Reihe nach A,B,C,D, zugeordnet werden. Die Kategorien werden auf zwei Achsen folgendermassen eingeteilt:

	A	B
C	a	c
D	d	b

Diese Einteilung ermöglicht folgende Schlüsse:

- Durch das Durchschneiden der beiden Achsen entstehen vier unabhängige, unvereinbare Kategorien, nämlich AC,AD,BC,BD
- a und c sind mit C/D vereinbar, jedoch unvereinbar mit A/B, d.h., gleichzeitig vereinbar und unvereinbar.

Laut Bickerton gelten in der Sprache beide der oben erwähnten Fälle und zwar die unter a. aufgeführten Kategorien für den sogenannten "wörtlichen" Sprachgebrauch, während b. die Durchkreuzung der Kategorien beschreibt, die den ständigen, aktiven Sprachwandel überhaupt, unter anderem auch das Entstehen neuer Metaphern, möglich macht. Das Entstehen der Anomalie "bachelor girl" erklärt Bickerton nun mit dem gleichen Schema:

	(A)	(B)
	Married	Single
	husband	bachelor
(C) Male	(a)	(c)
(D) Female	(d)	(b)
	wife	spinster

S. 46

Bickerton will an der Existenz eines Begriffes wie "bachelor girl" im Englischen beweisen, dass sprachliche Oppositionskategorien durchschnitten werden können und ursprünglich unvereinbare Begriffe, die an sich in unterschiedliche Kategorien fallen müssten, häufig vereint werden, weil wir sie unter bestimmten Umständen als vereinbar wahrnehmen oder in Bezug auf ein spezifisches Merkmal miteinander verzeihen können. In Bickertons Schema kann "bachelor" als markiertes Zeichen, nämlich "male, single", die Kategorie durchbrechen, wo anderen, unmarkierten Zeichen diese Möglichkeit verstellt ist. (Spinster boy und unmarried wife sind z.B. undenkbar).

Mit Hilfe einer Erweiterung dieses Schemas der Attribut-Zuweisung will Bickerton eine linguistische Metaphertheorie aufstellen, bei der aber folgende Kategorien scharf getrennt werden müssen:

1. "wörtliche" Bedeutung des Attributs (Eisenstab, Stahlklinge)
2. ständige Zuweisung (eisener Wille)
3. zeitweilige, vorübergehende Zuweisung (schwarze Milch, blaues Wild)
4. unsinnige oder bedeutungslose Bezeichnung (Stahlmine)

Aus der ersten Kategorie haben sich die anderen entwickelt, die Metapher kann sich jedoch auf der dritten und zum Teil auch vierten Kategorie entfalten.

An Bickertons Theorie ist trotz ihrer offensichtlichen Logik auszusetzen, dass es fraglich ist, ob diese Art der binären Oppositionen zu einem formellen System geführt werden kann, das die vielen Faktoren der Durchkreuzung einer Kategorie in sich aufnimmt. Zudem bleibt die Wahl der binären Oppositionen letzten Endes immer willkürlich und somit nicht intersubjektiv. Das vorangegangene Diagramm hätte zum Beispiel die Subkategorie der Opposition boy-girl enthalten müssen, um den gesamten Prozess der Kategorienüberschneidung sichtbar zu machen.

Vergleicht man das Metaphernmodell Anton Reichlings^{10.} mit dem Stanfords, so fällt auf, dass in dem ersteren eine wesentlich präzisere wissenschaftliche Sprache gehandhabt wird und folglich eine klare und gleichzeitig umfassendere Definition entsteht. Reichling definiert das Wort als "Einheit mit Bedeutungsunterscheidungen"^{11.} (betekenisonderscheidingen!; benennen wir eine S a c h e mit einem W o r t so sind die Unterscheidungen disjunktiv-relevant, d.h. nicht alle müssen in einem bestimmten Kontext angewandt werden und können im gewöhnlichen, alltäglichen oder konjunktiven Gebrauch des Wortes einfach "weggedacht" werden. Im Falle des disjunktiven oder metaphorischen Gebrauchs des Wortes werden nur eine oder einige der Unterscheidungen angewandt. Da wir uns aber gleich-

zeitig bewusst oder unbewusst der nicht auf die Kontextsituation anwendbaren Unterscheidungen gewärtig sind, schwingen diese mit und verleihen der Metapher ihren besonderen Reiz und ihre Spannung. Im normalen, konjunkten Sprachgebrauch stellen wir uns unter "Rose"¹² eine schöne stolze, kostbare Pflanze mit Wurzeln, Blättern, Dornen usw. vor.¹³ Wird aber eine Frau als "Rose" bezeichnet, so wird vielleicht nur auf ihre Schönheit oder ihren Stolz verwiesen, während wir uns eventuell auch ihrer "Dornen" bewusst sind. Hier wird das Wort also disjunkt verwendet.

Reichling untersucht nicht nur den Gebrauch des Wortes, sondern auch seine Existenzphasen. Er unterscheidet die Bedeutung einer Sache innerhalb eines Systems (de Saussure: langue) und die Benennung einer Sache im Sprachgebrauch (de Saussure: parole), d.h., in einem bestimmten Zusammenhang. An dem Beispiel eines Mannes, der das Kleid seiner Frau als "Sack" bezeichnet, demonstriert Reichling, dass die Benennung der Sache dadurch auf die Formlosigkeit des Kleidungsstücks anspielt. Die anderen, im Augenblick nicht angewandten Bedeutungsunterscheidungen der Sache "Sack" wie "Behälter für Kohle, Kartoffeln" "rauher, grober Stoff", schwingen aber trotzdem im Bewusstsein mit und machen die Eigenart der Metapher aus. Mit Hilfe von Reichlings Erkenntnissen könnte die Definition Stanfords durch Verwendung der Begriffe "Wort, Sache, nennen und bedeuten" verbessert und erweitert werden.

Obwohl es nicht in der Absicht dieser Arbeit liegt, phänomenologische Probleme anzurühren, ist der Aufsatz von Gaston Bachelard¹⁴ insofern interessant, als er versucht, das Dasein von Bildern in der Literatur zu beweisen, die vom Ausgangspunkt einer

psychologischen Analyse, reiner empirischer Wahrnehmung von aussen oder mit Hilfe unserer Kenntnisse der Bildersprache nicht zu erschliessen sind.¹⁵ Wie der Titel des Aufsatzes besagt, befasst sich Bachelard mit dem Problem der Rundheit nicht der des geometrischen Kreises - sondern der Rundheit als Mittelpunkt des Daseins, als "naive" Erfahrung der Vollkommenheit, in der weder Prämissen, noch Erfahrungen und Berührungspunkte eine Rolle spielen.¹⁶ Bachelard versucht, die Existenz einer anderen Dimension, einer neuen, eigenen Welt zu ergründen, die dem uns Natürlichen, Sinnvollen und Verständlichen entrückt und nur als Eindruck zu begreifen ist. Diese Möglichkeit einer anderen Welt wird, m.E. wesentlich prägnanter von H.J. Verkuyl dargestellt,¹⁷ der eine klare Trennungslinie zwischen der "möglichen" und "ausgewählten" Welt zieht. Er beweist an zwei syntaktisch einwandfreien, gleichgebauten Sätzen, dass einer der Sätze dem ersten Anschein nach nicht annehmbar ist. Anhand der Beispiele "Peter bespannt sein Sofa" und "Der Elefant bespannt sein Sofa"¹⁸ zeigt er, dass es unsere erste, natürliche Reaktion wäre, den zweiten Satz als nicht sinnvoll abzulehnen. Das zweite Beispiel wäre nur denkbar, wenn wir darauf aufmerksam gemacht würden, dass es sich hier um einen Auszug aus einem Märchen handelt. Mit Begriffen wie "die Welt des Kindes", "Traumwelt", "Innenwelt" usw. treffen wir Einschränkungen, die bedeuten, dass innerhalb einer besonderen "Welt" andere Regeln und Gesetze gelten, die aber in diesem spezifischen Zusammenhang sinnvoll sind. Gleichzeitig heisst es auch, dass in dieser "möglichen" Welt von einem Mitschwingen der Gegensätzlichkeiten und der Spannung der Metapher nicht mehr die Rede sein kann, da sie hier nicht mehr existiert.

Indem Verkuyl nochmals sein Paradigma vom Elefanten verwendet, demonstriert er, dass derselbe Satz auch in der auserwählten Welt denkbar und in dem Fall metaphorisch zu verstehen wäre, wie etwa: "Der Elefant richtet sich ein Lager aus Stroh, und er erinnert dabei stark an jemand, der sein Sofa bezieht!" Er stellt fest, dass der augenfälligste Unterschied zwischen der Möglichkeit der "anderen Welt" und einer metaphorischen Interpretation in der Tatsache liegt, dass sich die Metapher auf dieselbe Welt wie ihr Subjekt bezieht, während die "andere Welt" Änderungen in ihren lexikalischen Subkategorien verlangt.^{19.}

Wendet man die Forschungsergebnisse Verkuyls auf Trakls Bildwelt an, so bedeutet es, dass die "mögliche" Welt Trakls an der "auserwählten" Welt überprüft werden kann, solange der Leser oder Hörer auf die Tatsache der Trakl-Welt aufmerksam gemacht wird, einer Welt, in der die "Bilder" ihre eigene Bedeutung und Beziehung zueinander haben, metaphorische Bezüge aber nicht mehr existieren.

Falls sich bei Trakl die Möglichkeit der "anderen" Welt ergibt, dann zielt diese Untersuchung aber keineswegs in die Denkrichtung, die Goldmann in seiner "Katabasis"^{20.} vertritt. Er erforscht die Häufigkeit der Farbadjektive bei Trakl und versucht, deren symbolischen "Gehalt" zu bestimmen, indem er sich auf die Tiefenpsychologie stützt und so die spezifische Bedeutung dieser Wörter in Trakls Ideolekt zu erfassen sucht. Das Epitheton "blau" z.B. steht bei ihm u.a. im Zusammenhang mit dem "Geistlichen" (allerdings nicht im herkömmlichen Sinne), doch deutet die Farbe gleichzeitig auf die Dimension der Höhe und Tiefe. Das Farbadjektiv "schwarz" sieht Goldmann als ein negatives, dem "Blau" sinngemäss entgegen-

gesetztes Wort, es steht im Zusammenhang mit Tod und Verderben und stellt das "Unbewusste im Spiegel des verängstigten Ich" dar. Auch wenn man von den begrenzten oder unbegrenzten Möglichkeiten einer tiefenpsychologischen Deutung einmal absieht, so erweist sich allein der Begriff "Gehalt" als nicht zutreffend. Goldmanns Interpretation beruft sich nämlich nur auf gewisse Assoziationen, die beim Nennen eines Wortes wachgerufen werden, einer "Gestimmtheit" vielleicht, um mit Schneider zu sprechen, die aber in Trakls Sprache (tresòre) häufig vom Kontext unabhängig ist. Reichling²¹ erwähnt in Bezug auf seine Bedeutungsunterscheidungen den "Gefühlswert" eines Wortes: "Tientallen jaren geleden maakte men, en ongetwijfeld terecht, veel werk van de z.g. gevoelswaarde van woorden, maar men rekende die ten onrechte tot de 'betekenis! De gevoelswaarde van de woorden bestaat in datgene wat we in het gebruik van een bepaald woord er 'bij' denken of gevoelen!" Die moderne Linguistik verwendet den Begriff "Connative meaning of a word"²² und meint damit alle Assoziationen und Vorurteile, die beim Nennen eines Wortes mitschwingen können, im Gegensatz zu "conceptual (denotive, cognitive) meaning" der Bestimmung eines Begriffs aufgrund der hauptsächlich paradigmatischen Achse der linguistischen Struktur. Hier soll also die kognitive Bedeutung eines Wortes in der Trakl-Welt festgelegt werden, das Epitheton "blau" z.B. bedeutet demnach "Trakl-blau"²³. Wie konsequent ein Wort in seiner Bedeutung in der Welt des Dichters oder seinem Ideolekt verwendet wird, ob vor allem bei ihm von gewohnheitsmäßiger, kollokativer Assoziation die Rede sein kann, soll noch untersucht werden.²⁴

Ursula Omen hat in ihrem Artikel "Taalkundige Analyse van

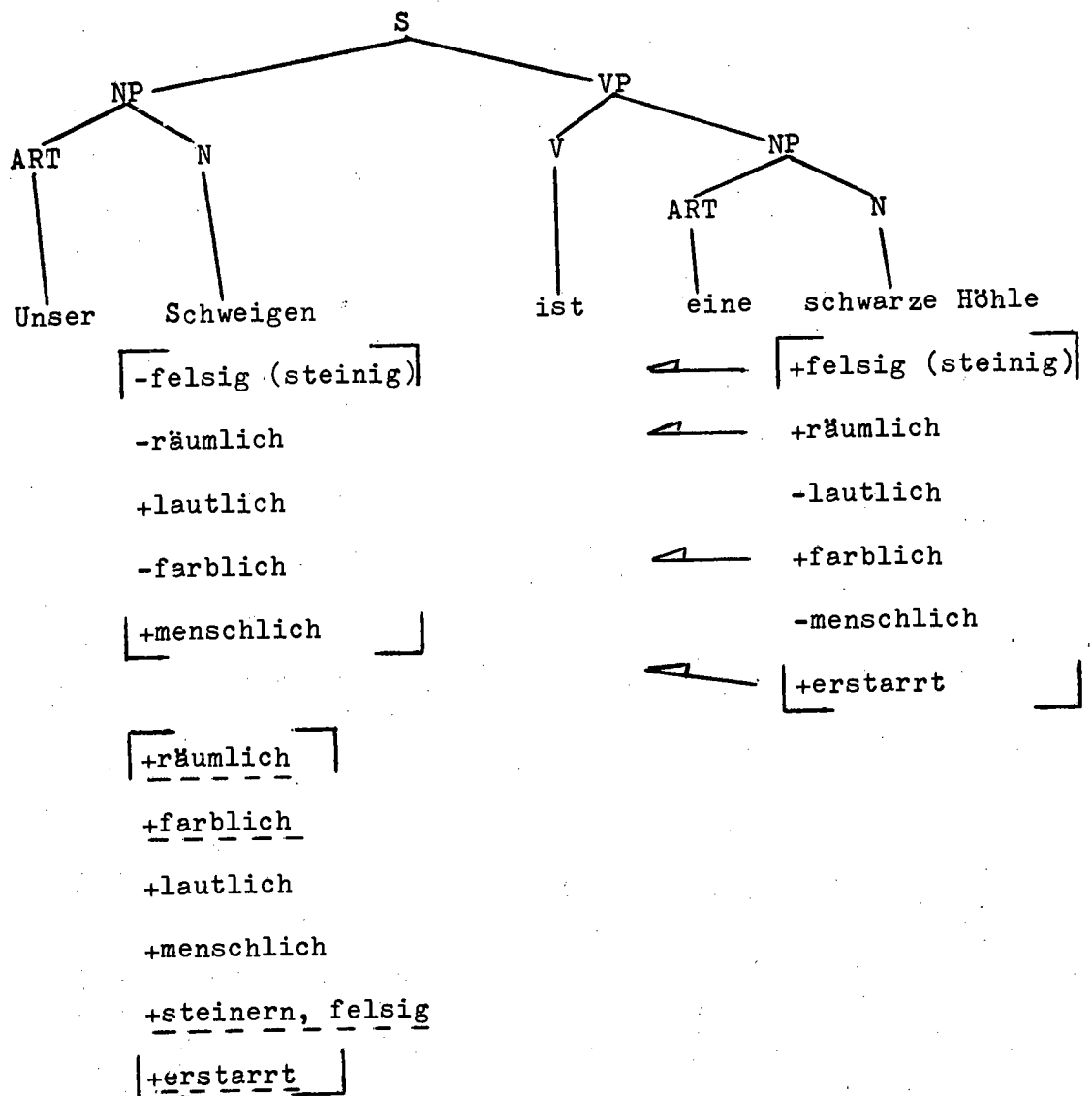
Metaforen"²⁵. der mir leider nur in der holländischen Übersetzung zugänglich war, die bei Metaphern geltenden Bedeutungsunterscheidungen in der modernen Lyrik untersucht. Im Gegensatz zu Chomsky und mit Weinrich vertritt sie die Ansicht, dass vor allem in der Poesie die Gültigkeit der Selektionsbeschränkungen reduziert und das Verstossen gegen die grammatische Regel als positiv und nicht als negativ gewertet werden muss. Die Autorin unterscheidet vier Oberflächenstrukturen bei Metaphern: prädikative Metaphern, Genitiv-Metaphern, Metaphern, die aus Komposita bestehen und Metaphern, die durch präpositionale Ausdrücke entstehen.²⁶ Anhand linguistischer Modelle demonstriert die Autorin - meiner Meinung nach sehr überzeugend - wie die Metapher durch die Übertragung von Bedeutungsmerkmalen von einem Zeichen auf ein anderes zustande kommt. Diese Übertragenen Merkmale schwingen neben der ursprünglichen Bedeutung des Zeichens mit, sie überschatten sie sogar teilweise. Der Sprecher ist sich jedoch trotzdem jederzeit der ursprünglichen Bedeutung und der "Übertragenen" Bedeutungsmerkmale bewusst.

Sollte man diese Arbeitsmethode zur Enträtselung der "Bilder" Trakls verwenden, geht man von zwei wichtigen Prämissen aus, die, das soll der letzte Teil dieser Arbeit zeigen, für Trakls Werk nicht zutreffend sind:

- a. Der Begriff "Metapher" ist für Trakls oeuvre zutreffend und
- b. die Bedeutungsmerkmale der Zeichen bei Trakl entsprechen denen des Lexikons.

Trotzdem sollen zwei Beispiele aus dem Gedicht "An den Knaben Elis" die Arbeitsmethode Oomens illustrieren, auch wenn sich später erweisen sollte, dass diese nicht für Trakls Werk zulässig ist.

2. "Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen!"



Der Bildempfänger "Schweigen" erhält durch die Übertragung der Merkmale +räumlich; +farblich; +steinern; felsig; +erstarrt bedeutsamere Perspektiven. Das Schweigen erscheint so als unendliche, schwarze Leere. Diese Merkmale werden verschärft durch die Erstarrung, die ein weiteres "Bild" evoziert: Ein zum Schreien geöffneter Mund, dem sich kein Laut mehr entringen kann.

Oomens Methode, die fast an mathematische Gleichungen erinnert, ist jedoch trotz all ihrer "Wissenschaftlichkeit" nicht völlig einwandfrei. Abgesehen davon, dass, wie bereits erwähnt wurde,

von vornherein von dem Begriff "Metapher" ausgegangen wird, hat der Kritiker eine zu freie Hand in der Auswahl der übertragenen Bedeutungsmerkmale. Hiermit besteht die Gefahr, dass durch die ziemlich willkürliche Auswahl der persönlichen "Einfühlung" des Lesers zu viel Raum gelassen wird und die Methode gerade dadurch ihr Ziel der Objektivität verliert.

Allein die begrenzten, im vorigen Kapitel zitierten Urteile verschiedener Kritiker lassen erkennen, dass die Begriffe "Symbol" und/oder "Metapher" im allgemeinen zu allerlei verwirrenden Folgerungen geführt haben, dass jedoch im besonderen in Bezug auf Trakls Werk die Meinungen sehr darüber auseinander gehen, welcher Terminus für die Bildsprache seines oeuvre vorzuziehen sei.

Preminger²⁷ betont, dass das Symbol auch heute noch in seiner Funktion an die altgriechische Sitte erinnert, das symbolon (Zeichen, Pfand) eines Abkommens, bei dem eine Münze halbiert wurde und jede der beiden betreffenden Parteien eine Hälfte als Pfand behielt. Jedes der ursprünglichen Teile repräsentierte also das Ganze. Auf literarischer Ebene versteht Preminger unter "Symbol" eine Darstellung, bei der das Gesagte (gewöhnlich etwas Materielles, Körperliches) durch Assoziationen mehr bedeutet oder selbst etwas Anderes aussagt (gewöhnlich etwas Abstraktes). Bei einem literarischen Symbol werden ein Bild (die Analogie) und eine Idee oder ein Konzept (das Subjekt) vereint, und zwar wird die Idee durch das Bild wachgerufen oder suggeriert (z.B. Treppensteigen: Schwierigkeit des Aufstiegs, bei T.S. Elliot: Aufsteigen in eine höhere, geistige Sphäre). Wird dieser Prozess wiederholt, so kann die Rolle der Analogie endgültig die des Subjekts verdrängen (z.B. der Gürtel Brünhilds als Symbol ihrer Jungfräulichkeit und Unbezwingbarkeit).

Problematisch wird Premingers Versuch einer Definition, wenn

er das Symbol als "erweiterte Metapher" beschreibt,²⁸ da eine solche Formulierung unweigerlich zu Verwirrung führen muss. Er warnt jedoch auch den modernen Kritiker, ohne Umschweife hinter einem schwer erschliessbaren, zeitgenössischen Text gleich symbolische Bedeutung zu vermuten. Er schlägt deshalb zuerst eine "negative" Probe vor, d.h., eine Kontrolle, die festlegt, dass ein Text nicht nur wörtlich zu verstehen ist. Erst, wenn die Möglichkeit einer nichtsymbolischen Auslegung ausgeschlossen ist, kann etabliert werden, welche Bezüge durch Bildspender und Bildempfänger hergestellt werden, welche Rolle das Symbol im Text spielt und ob das Symbol allgemeine Assoziationen wachruft oder ob die Bilder einem besonderen Dichter eigen sind. Die drei Fragen, die laut Preminger gestellt werden müssen, um festzustellen, ob es sich in einem bestimmten Text um Symbolik handelt, werden folgendermassen formuliert:

ist das Verhältnis zwischen dem Symbol und dem Objekt oder Gedanken, der symbolisiert wird, aus dem Text ersichtlich; ist ein Zeichen im Text so dargestellt, dass eine mehr als wörtliche Interpretation naheliegt; handelt es sich um ein konventionelles Symbol (z.B. Oedipus).

Wesentlich genauer umreissen m.E. aber die nachstehenden Definitionen den Kern dieser Art des bildlichen Sprechens, da sie die "Doppelschichtigkeit" des Symbols unterstreichen und klarstellen, dass bei Symbol und Metapher unterschiedliche "bildtechnische" Kräfte am Wirken sind. Winifred Nowotny²⁹ stellt fest, dass ein literarisches Symbol "an object which refers to another object but which demands attention also in its own right, as a presentation" sei, und "it is as though the poet were trying to leap out

of the medium of language altogether and to make his meaning speak through objects instead of words! Noch klarer ist die Funktion des literarischen Symbols hier formuliert: "I believe that the proper and perfect symbol is the natural object, that if a man uses 'symbols' he must so use them that their symbolic function does not obtrude; so that a sense, and the poetic quality of the passage, is not lost to those who do not understand the symbol as such, to whom, for instance, a hawk is a hawk!"³⁰.

Vom Symbol wird also erwartet, dass es von sich aus Eigenwert hat, d.h., dass z.B. das Epitheton "blau" bei Trakl nicht nur einen eventuellen symbolischen Wert hat, sondern stets im gleichen Zusammenhang als "die Farbe blau" erkennbar sein muss. Sollte es sich um eine Metapher handeln, so sind die Möglichkeiten in erster Linie begrenzt auf den "Begriff blau",³¹ der in diesem Fall bei Trakl im "Übertragenen" Sinne oder verschlüsselt verwendet wird.

An dieser Stelle ist vielleicht am Rande interessant, einige Äußerungen des berühmten englischen Dichters des 19. Jahrhunderts, S. Coleridge, näher ins Auge zu fassen, der durch seine Lebensweise und Umstände seines Schaffensprozesses in gewisser Hinsicht ein Geistesbruder Trakls ist. Im Gegensatz zu Trakl hat Coleridge sich ausführlich theoretisch zu seinem Werk und der Literatur überhaupt geäußert. Obwohl seine metaphysischen Definitionen sich nicht zur Erschließung von Trakls Werk eignen, besteht doch kein Zweifel, dass er die Begriffe Metapher und Symbol streng trennt. Im Anhang C des "Statesmen's Manual"³² heisst es: "By a symbol I mean, not a metaphor or allegory or any other figure of speech or form or fancy, but an actual and essential part of that, the whole of which it represents!" In einem unveröffentlichten Notizbuch aus den Jahren 1814-1825 wird der Vergleich noch weiter geführt:³³.

"A connected Series of Metaphors to one Whole is an Allegory -- and where the Metaphors adopted conventionally by all classes of society, so that the objects, to which the assimilation is implied, are Symbols or partake of the Nature of Symbols, and are assumed as already known and understood by the Auditor -- this Allegory, so Qualified, is a Fable,"

Robert Barth, der die Symbolik bei Coleridge untersucht, kritisiert in seinem Werk eine Definition Bakers,³⁴ die bezweckt, den Unterschied zwischen dem romantischen und modernen Symbol herzustellen. "The romantic was vertical, if we assume the old chain of being; something 'below' on the physical plane, was the analogy of something 'above' on the plane of ideas or spiritual realities. In modern symbolism, 'above' and 'below' have been abolished, and modern symbolism is horizontal, the symbol chosen being a means of conveying the author's manifold experience of life as we know it!" Barth konstatiert dagegen, dass das Symbol bei Coleridge sowie die Symbole der modernen Dichter auf vertikaler und horizontaler Ebene wirken. Auch wenn der Begriff "Bild" für Trakls Werk wahrscheinlich nicht zutreffend ist, soll doch bewiesen werden, dass sein oeuvre nur auf der paradigmatischen Achse zu erschliessen ist, da seine Wörter kontextuell bedingt sind.

.... /40

4. STATT "METAPHER" UND "SYMBOL": TRAKL-WÖRTER.

Die häufig gezwungenen und doppeldeutigen Gedankengänge, die einen grossen Prozentsatz der bestehenden Traklstudien im allgemeinen und Einzelanalysen im besonderen kennzeichnen, sind zum grössten Teil darauf zurückzuführen, dass in Trakls dichterischem Werk Konventionen oder Reste dieser Konventionen auftauchen, die in dem "abendländischen Leser" den trügerischen Eindruck erwecken, er befände sich auf einigermassen vertrautem Terrain. Dies gilt natürlich in erster Linie für solche Gedichte, in denen die Welt der klassischen Antike oder des Christentums die Bildspender sind.

Der Leser, der sich auf beide oder auch nur eine dieser Konventionen verlässt, sieht sich früher oder später vor unlösbare Aufgaben gestellt, weil in den Gedichten weder das klassische noch das christliche Referenzfeld konsequent vom Dichter bemüht wird. Dann geschieht es, dass viele Interpreten unterschiedliche Konventionen wahllos durcheinanderwerfen. Aus dieser Tatsache ergeben sich zwei mögliche Resultate, von denen das erstere, nämlich eine Auslegung, die eine Versöhnung von verschiedenen Konventionen anstrebt, die dann wiederum dem Gedicht aufgezwungen wird, die gefährlichere ist.

Dieser Versuchung erliegt z.B. Regine Blass¹ in ihrer Analyse des Gedichts "An den Knaben Elis!"². Ehe Blass zur Erklärung Hugo von Hoffmannsthals lyrisches Drama "Das Bergwerk zu Falun" E.T.A. Hoffmanns Erzählung gleichen Namens und August Strindbergs Passionsspiel "Ostern" heranzieht, kann sie schon folgern:³

"Das Gedicht steht in Relation zum Alten und zum

Neuen Testament und zur griechischen Mythologie. Doch können diese Bezüge im Grunde nicht mehr Gegenstand einer Quellenforschung sein, denn sie bleiben zu allgemein und zu unbestimmt. In dieser Allgemeinheit aber prägt die jüdisch-christliche Sprache einerseits (tönender Dornbusch, Blau, Legenden, Mönch) und die griechische Mythologie (purpurne Trauben, Vogelflug, Hyazinthe) andererseits unzweifelhaft die Metaphorik! Unklar bleibt, wie die Folgerung des ersten Satzes "zu allgemein und unbestimmt" mit dem sehr betonten und bestimmten "unzweifelhaft" des zweiten zu vereinbaren ist. Lässt man die Frage, ob es sich wirklich überall um Metaphorik handelt, vorerst unbeantwortet, so steht doch fest, dass auch diese vorläufige Kontrolle der Gedankengänge der Autorin keineswegs Überzeugend ersichtlich macht, wie die Integration des verschiedenartigen Stoffes oder Materials im Gedicht stattfindet. Wie erfolgt also diese Verschachtelung, die doch u.a. von linguistischen Mechanismen abhängig ist, seien sie metaphorischer oder symbolischer Art? Indem sie sich auf Eduard Lachmann⁴ beruft, führt Blass den Namen Elis etymologisch zurück auf die hebräischen Formen "el" (Gott) und "isch" (Mensch), d.h., Elis bedeutet "Gott-Mensch! Das Bild des "tönenden Dornbuschs" wird hier der Erscheinung Gottes an Moses im Dornenbusch gleichgesetzt, während der Leib Elis, der in dem Gedicht "eine Hyazinthe (ist)", aus der griechischen Mythologie hergeleitet sein soll, da dort der Knabe Hyakinthos versehentlich von Apollo mit einem Diskus getötet wird. Die Unhaltbarkeit und Oberflächlichkeit dieser Überlegung wird an der Tatsache ersichtlich, dass Blass die Parallelität zwischen Elis und Hyakinthos darauf beruhen lässt, dass es sich in beiden Fällen um Knaben handelt! Zwar versucht die Autorin sich nicht zu stark zu exponieren, indem sie etwaiger Kritik die Spitze bietet:⁵

"Diese Analogien dürfen jedoch nicht zu einer alttestamentischen noch zu einer neutestamentischen und auch nicht zu einer antiken Auslegung des Elis verleiten! Inzwischen sind aber gerade diese Analogien, wenn auch nur durch eindeutige, seitenlange Suggestion, Teil ihrer endgültigen Interpretation der Gedichte geworden.

Eine zweite, kleinere Gefahr - und das versuchten die vorangegangenen Überlegungen andeutungsweise zu zeigen - offenbart sich in der Interpretation der Elis-Gedichte von Clemens Heselhaus.⁶ Auch dieser Kritiker schafft keine Klarheit über die Bezüge, obwohl er sich nicht konsequent auf biblische oder klassische Konventionen beruft, also wenigstens unterscheidet, wann diese Konventionen zutreffend sind und wann nicht. Trotzdem bleibt die verwirrende und auf jeden Fall ungeklärte Art, wie er mit der Bildersprache umgeht - sei es mit oder ohne Bezugnahme auf konventionelle Analogien - unbefriedigend. Heselhaus bezieht sich hauptsächlich auf "An den Knaben Elis" und "Elis 1!"⁷ wenn er über die "Symbole" die "....- noch sehr nah zum 'Helian' - aus Bibel, Legende und Märchen genommen waren" spricht. In "Elis 2" sind es mit einem Male "Bilder", nicht mehr Symbole, "...die die geschlossene Vorstellung einer elishaften Landschaft erwecken! Der Leser wird gezwungen, sich die Frage zu stellen, wie Heselhaus bereits von Anfang an das Bestehen der "elishaften Landschaft" konstatieren kann. Schliesslich sollte das Ziel der Auslegung eine genaue Erklärung des "Elishaften" sein, d.h., die Folgerungen des Autors sollten belegt werden und nicht schon fester Bestandteil der Argumentation sein, während die Diskussion um das Gedicht noch nicht abgeschlossen ist. Wesentlich wichtiger ist jedoch, dass Heselhaus beabsichtigt oder unbeabsichtigt versäumt zu erläutern, wie sich der Übergang von einem Zustand in den anderen vollzieht. Wie erklärt sich

der Übergang von einer Welt, die durch konventionelle Symbole - "aus Bibel, Legende und Märchen" - bedingt ist, zu einer unmittelbar darauf folgenden und auch mit Trakls Werk verbundenen Welt, deren Bilder⁸ aus der Wirklichkeit des Dichters stammen?⁹

"Wie der erste Teil des 'Elis' Bilder des gerechten Lebens aneinanderreichte, so reiht der zweite Teil Bilder der Leidwirklichkeit der Welt aneinander. Der Dornenbusch tönt nicht mehr wie in der Elis-Verklärung; er ist nun das Bild der leidstarrenden Wirklichkeit: 'Ein blaues Wild / Blutet leise im Dornengestrüpp!'"

Wie sich der Übergang von Elis 1 und 2 rein vom Inhalt her vollzieht, versucht Heselhaus allerdings zu erklären.¹⁰ Schon die Gestalt des Elis in "An den Knaben Elis" (besonders: "Du aber gehst mit weichen Schritten in der Nacht"), doch auch die des Elis in "Elis 1" erscheint, laut Heselhaus, im "Wunschland gefriedeten Menschseins" und wird "ein Augenblick der Verklärung" Zur Erklärung dieser "Verklärung" kann sich Heselhaus dagegen nur auf die ausserliterarische Information berufen, dass Trakl, ebenso wie Coleridge, von Drogen abhängig war, und zwar:¹¹ "Solche Verklärungen suchte Trakl auch in den Drogen,.... Daher ist die Wirksamkeit der Drogen aus seinen Gedichten nicht wegzudenken, und man macht sich die Interpretation leichter, wenn man das recht ins Auge fasst" Gerade diese etwas herausfordernde Formulierung zeigt, dass Heselhaus einen Rückgriff auf derartige Hilfsmittel nicht bei allen Kritikern voraussetzt.

Im weiteren Verlauf seiner Interpretation stellt Heselhaus wiederum die "Sinbilder des Geistlichen"¹² den "Bilder(n) der natürlichen Verklärung" gegenüber. Abermals lassen weder Heselhaus Gedankengänge noch seine Beispiele erkennen, ob ein Unterschied besteht in der Weise, wie ein Symbol oder Sinnbild und ein Bild überhaupt

zustande kommt. Beim Lesen der Gedankengänge dieses Kritikers muss der Leser zu der Schlussfolgerung kommen, dass Symbole oder Sinnbilder gewissermassen fertige Bilder sind, die so der einen oder anderen Konvention entnommen werden, obwohl gerade dieses Resümee ausdrücklich durch die verschiedenartigen Beispiele widerrufen wird, die Heselhaus als "Sinnbilder des Geistlichen" vorschlägt, nämlich: Mönch, Novize, Engel, Maria, Brot und Wein, Kreuz und Hyazinthe. Zwar könnte man unter bestimmten Umständen, die später erläutert werden sollen, von dem Wort "Kreuz" sagen, dass es ein solches parates Symbol sei, jedoch ein Mönch, auch wenn er Mitglied eines geistigen Ordens ist, kann kaum als Symbol per se gelten, wie auch der Name der Mutter Christi nicht notwendigerweise Symbol zu sein braucht. Die Kernfrage, wann ein besonderes Wort oder eine Wortgruppe als Bild bezeichnet wird, richtet sich schliesslich in erster Linie danach, ob hier wirklich in einem bestimmten Zusammenhang ein Bild vorhanden ist, und gleichzeitig geht es darum, wie das Bild entstanden ist, d.h., es muss klargestellt werden, um welche Form des Bildes es sich handelt. Obwohl Symbol und Metapher zur Bildsprache gehören, können sie doch noch lange nicht als literarische Begriffe willkürlich ausgetauscht werden. Auch wenn es im Falle von Trakls Poesie besonders schwierig ist, eine Antwort auf diese Frage zu erhalten, gibt die Interpretation von Heselhaus kaum eine eindeutige Lösung, da dem Leser nicht klar wird, von welchen Prämissen und Arbeitsmethoden der Kritiker ausgeht.

Noch deutlicher und stärker artikuliert wird die erwähnte Problematik in einer Studie wie die Heinz Wetzels: "Klang und Bild in den Dichtungen Georg Trakls"¹³, die im gleichen Jahr wie die vom Titel her anspruchsvollere Arbeit von Regine Blass erschien.

An Hand von Beispielen demonstriert Wetzels den unverbundenen, systemlosen Gebrauch der "Zeichen" in Trakls Poesie am Paradigma der Konvention der christlichen Weltanschauung:

"Dass die Möglichkeit verlorengegangen ist, sich in der Welt zu orientieren, darauf deutet jene zunehmende Ungültigkeit der Zeichen. Ihr entspricht ein Zerbrechen des Mythos, das sich in den Bildern vor allem der Langzeilen deutlich manifestiert. Die Elemente der christlichen Weltanschauung stehen beziehungslos und unverbunden in den Gedichten und sind überall den übrigen Bruchstücken der zerbrochenen Welt gleichgesetzt. Niemals dominieren sie."¹⁴ Die wichtigste Folgerung in Wetzels Erkenntnis, dass man als Forscher auf dem Gebiet der Poesie im Stile Trakls auf der Hut vor einer gefährlichen Versuchung sein sollte, spricht aus nachstehendem Zitat: "In vielen Gedichten Trakls fehlt den Bildern..... .. eine Ordnung, die der empirischen Wirklichkeit entspräche und somit verständlich wäre. Daraus erklären sich die in der Sekundärliteratur häufig unternommenen Versuche, die Bildelemente als Zeichen zu verstehen und deren Bedeutung so zu fixieren, dass sich begreifbare Zusammenhänge auf der Ebene dieser Bedeutungen herstellen!"¹⁵ Die Ursache zu dieser Annahme sieht Wetzels in der Eigenschaft von Trakls Gedichten: "...eine Eigenschaft, die zu der Vermutung Anlass gibt, die Wirkung der lyrischen Bilder beruhe zum Teil darauf, dass sie jene in die Irre führenden Versuche immer wieder provozieren!"¹⁶ Dieser Ansicht versucht Wetzels abzuweichen, indem er den prinzipiell vollkommen richtigen Schluss zieht, dass fast alle Dinge und Wesen in gleichem Masse mögliches Bildmaterial sind. Zu kritisieren ist jedoch seine Formulierung dieses Problems. "Fast alle wichtigen Bildelemente eignen sich dazu, anderes als sich selbst zu bezeich-

nen" ¹⁷. Die unglückliche, unklare Formulierung liegt, das soll gleich gezeigt werden, teilweise an der Wahl der Terminologie. Später sollte ersichtlich werden, dass diese Wortwahl auch schwerwiegendere Folgen für Wetzels Gesamtanalyse hat.

Zuerst die Frage der Terminologie: sobald der Begriff "Bild" verwendet wird - und "Bildelement" ist als Begriff ebenso im voraus festgelegt wie "Bild" - hat man schon den Zeichencharakter eines bestimmten Wortes oder einer Sache erkannt und bestätigt. Für Thomas von Aquino ist ein Zeichen "aliquid pro aliquo", d.h., etwas an der Stelle eines anderen. ¹⁸. Wenn Wetzzel daher feststellt, dass "fast alle wichtigen Bildelemente" etwas anderes als sich selbst bezeichnen, dann scheitert seine Formulierung gerade an der Beschränkung "fast alle". Die vorangestellte Definition lässt keine Zweifel darüber, dass jedes Bild oder Bildelement bereits etwas anderes bezeichnet, auch wenn verschiedene Arten der Bildsprache dies auf verschiedene Weise tun.

Diese Unklarheit der Formulierung beeinträchtigt jedoch nicht den Wert der Beispiele, die Wetzzel zur Illustration seiner Überlegungen aufführt. Alle Wesen und Dinge, die dem Menschen von jeher bekannt sind, die von ihm als Beispiel erwähnten menschlichen Organe und Gliedmassen, menschliche Artefakte wie Häuser, Hütten und menschliche Produkte, all dies kann Material bieten zu "Figurationen" oder Bildern aller Art. Auch Gewerbe, die er als "archaisch" bezeichnet wie Fischer und Jäger, werden hier einbegriffen, ebenso die meisten Pflanzen und Tiere in Trakls Gedichten. Doch beim Nennen der letzten beiden Beispiele ändert Wetzzel plötzlich seine Terminologie. Diese sind "potentielle Zeichen und können - wie in der Fabel - für ihre Eigenschaften stehen, oder ihre Bedeutung ergibt sich aus mythischer, poetischer oder geschichtlicher

Überlieferung¹⁹. An dieser Terminologie ist nichts zu bemängeln, vor allem, da der Gebrauch der Begriffe "potentiell" und "Zeichen" die Problematik auf die wahren Sachverhalte beschränkt. Anlass zur Kritik ergibt sich jedoch bereits in Wetzels nächstem Paragraph, wo er ohne Definition oder Qualifikation seine Liste der potentiellen Zeichen fortsetzt: "Dass die häufig auftretenden Farben Symbolcharakter annehmen können und dies bei Trakl auch tun, bezeugen unter anderem die im Literaturverzeichnis genannten Arbeiten von Schneider und Goldmann²⁰. Noch schwieriger wird das Verständnis im nächsten Satz: "Für die Tages- und Jahreszeiten, von denen einige zu den am häufigsten wiederholten Wörtern in Trakls Gedichten gehören, ist solches Zeugnis nicht notwendig; die leichte Vergleichbarkeit dieser Stationen innerhalb der sinnfälligen Zeitabläufe mit denen anderer Entwicklungen, zumal denen des menschlichen Lebens, prädestiniert sie zu metaphorischem und symbolischen Gebrauch²¹."

Der letzte Satz ist zwar in sich schlüssig im Zusammenhang mit Wetzels Analyse, jedoch führt der in der Verwendung nicht präzierte Gebrauch von "Bild", "Zeichen", "Symbol" und jetzt auch "Metapher" unweigerlich zur Verwirrung. Liest man diesen Satz nämlich im Zusammenhang mit dem ihm vorangestellten - und dem Leser bleibt immerhin keine Wahl - dann muss der kritische Leser folgern, dass die Farben zwar Symbolcharakter annehmen können, unabhängig davon, was ein Symbol für Wetzels bedeutet - dagegen keinen metaphorischen Charakter. Was keineswegs heissen soll, dass Wetzels diese Implikation beabsichtigt hätte! Nicht zu verleugnen ist, dass er Begriffe wie "Bild", "Zeichen" und "Symbol" (der korrekt verwandte Begriff "Metapher" soll im Augenblick nicht berücksichtigt werden), vollkommen willkürlich und nach Gutdünken gebraucht. Aus seiner Analyse geht auch nicht hervor, ob diese Begriffe ihm in der Praxis tat-

sächlich austauschbar sind.

Schon der Anfang des nächsten Abschnittes lässt weitere Schwierigkeiten sichtbar werden: "Eine Reihe von Bildelementen bedeuten ihrem Wesen nach anderes als sich selbst; sie sind von vornherein Zeichen und werden auch da als solche Verstanden, wo sie - wie etwa das Kreuz - Elemente einer real gesehenen Landschaft sind:

'Und hier und dort ein Kreuz auf ödem Hügel;' (109,8)"²².
Was bereits im Zusammenhang mit der einschränkenden Bemerkung "Fast alle....Bildelemente" beanstandet wurde, gilt auch für "eine Reihe..!" da diese Feststellung in Bezug auf andere, mögliche Bildelemente falsch ist: a l l e Bildelemente müssen, "ihrem Wesen nach anderes als sich selbst" bedeuten können. Wenn hier also zum Beispiel das Kreuz "von vornherein Zeichen" ist, Element "einer real gesehenen Landschaft", dann entstehen nicht nur Fragen in Bezug auf die korrekte Terminologie sondern auch auf den wahren Sachverhalt. "Von vornherein" bedeutet doch: traditionell und auch konventionell. Das Kreuz ist allerdings traditionell (und konventionell) ein Zeichen, nur sollte man sich wiederum die Frage stellen, in welcher Gestalt erfüllt das Zeichen diese Aufgabe? Ist es Bild, Symbol, Metapher und kann es die eine oder andere Form des Zeichens sein, die hier erwähnt wurden, wenn es "wie etwa das Kreuz" zum Element "einer real gesehenen Landschaft" wird? Schliesslich hat Wetzell betont, dass wir es hier mit einem Teil der Reihe von Bildelementen zu tun haben, die "ihrem Wesen nach anderes als sich selbst" bedeuten. Das einzige Zeichen, das obendrein Element "einer real gesehenen Landschaft" und sich selbst bedeutet, also auch Objekt ist, kann nur, wie bereits erläutert wurde, das - im Falle Trakls das literarische

Symbol sein, und zwar ein Symbol, das als Objekt (z.B. Element einer real gesehenen Landschaft) selbst gelten will. Hier sollte man nochmals die bereits zitierte Definition Winifred Nowottnys ins Auge fassen, die betont, dass es im Entstehen eines Symbols scheint als ob "the poet were trying to leap out of the medium of language altogether and to make his meaning speak through objects instead of through words.." ²³. In Anbetracht dieser Überlegungen entsteht deshalb die Frage, ob das Kreuz in "Hier und dort ein Kreuz auf ödem Hügel" wirklich auf die von Nowottny beschriebene Weise zum literarischen Symbol wird.

Nur innerhalb eines Textes kann ein Objekt zu einem literarischen Symbol werden, ebenso wie die Metapher erst durch einen bestimmten Kontext überhaupt denkbar ist. Es wäre doch falsch, in einem Satz wie: "Ich stosse mich am Tischbein" ²⁴ das Wort "Tischbein" als Metapher zu bezeichnen, diese Art der stereotypen, gängigen Metapher ist zwar ursprünglich erstmals so gebraucht und danach wiederholt worden, doch gehören Untersuchungen dieser Art eher in das Gebiet der Geschichte oder Etymologie, nicht der Bildsprache. Der Begriff hat also seine Funktion als Metapher verloren, er ist zum konventionellen Wort mit einer Bedeutung geworden. Ebenso ist das traditionelle, konventionelle oder auch stereotype Symbol in einem Satz wie "Jeder Mensch trägt sein Kreuz" noch wirklich Symbol, es gilt, wie bereits erläutert, noch immer als Objekt. Ein Mann mit einer Xanthippe zur Frau trägt zwar "ein Kreuz", das heisst jedoch nicht, dass er wahrhaftig das Objekt Kreuz ("in einer real gesehenen Landschaft") schleppen muss. Der konventionelle Symbolwert des Wortes Kreuz, der Zeichenwert, auf den Wetzels sich zweifellos beruft, ist nicht Teil des genannten Objekts, sondern schon (konventionell) Teil der Bedeutung des Wortes, mit dem es benannt wird. Das bedeutet al-

lerdings nicht, dass das Wort "Kreuz" nicht erneut wirklichen Symbolwert erlangen kann. Als absurdes Beispiel könnte der oben zitierte Satz über das Tischbein fortgesetzt werden mit: "und das Tischbein krümmt sich vor Schmerzen!" Auf diese Weise würde die stereotype Metapher wieder zur wahren Metapher. Im Falle eines konventionellen Symbols wie Kreuz, kann es in einen solchen Zusammenhang gestellt werden, dass es nicht mehr auf Grund seiner Wortbedeutung - wie z.B. in dem Kompositum "Kreuzabnahme" - sich auf eine bestimmte (und bekannte) Sache beruft, sondern so, dass es erneut als Objekt und nicht nur als Wort ein Zeichen und darum ein lebendiges Symbol wird. Dies ist durchaus der Fall bei dem "Kreuz", das Wetzels als Beispiel zitiert, und er kommt meiner Meinung nach zu einer richtigen Folgerung, nachdem er den besprochenen Vers im Zusammenhang mit dem darauffolgenden liest:²⁵

"Und hier und dort ein Kreuz auf ödem Hügel;

Im roten Wald verliert sich eine Herde!"

Wetzels Kommentar lautet:

"Die Folge der Bilder im letzten Zitat legt nahe, dass zwischen ihnen ein ursächlicher Zusammenhang besteht: Weil die Kreuze nur noch beziehungslos in einer öden Landschaft stehen und nicht mehr den Mittelpunkt bilden, zerstreut sich die Herde im Wald. (Die rote Farbe steht in späteren Gedichten öfter für zerstörende Vitalität, wie etwa in der Verbindung der rote Wolf. Möglich ist andererseits auch die Assoziation herbstlichen Laubes, die durch eine Reihe anderer Belegstellen gestützt wäre). Diesem Zitat scheint ein anderes aus dem Gedicht Elis zu korrespondieren:

'Ein guter Hirt

Führt seine Herde am Waldsaum hin!

Dieses Gedicht entwirft das Bild einer harmonischen Welt, der Welt des früh verstorbenen Elis. In ihr bewahrt der gute Hirt die Herde doch davor, sich zu verlieren!

Auch wenn man im einzelnen nicht alle Ansichten Wetzels teilt, die hier dargelegt wurden, muss doch hervorgehoben werden, dass er Zusammenhänge darstellt, die zeigen, dass "Kreuz" nicht nur als Wort (d.h., in Bezug auf seine konventionelle Bedeutung) ein Zeichen im allgemeinen und ein Symbol im besonderen ist. "Kreuz" ist nicht als Metapher, sondern spezifisch als Symbol, deshalb als Objekt, in Wetzels Worten als Element "einer real gesehenen Landschaft" gegenwärtig, es ist Teil dieser Landschaft, wie die anderen, eventuell nicht-symbolischen Requisiten der Landschaft. Wetzels etymologische Ausführungen stehen also wiederum hinter ihrer praktischen Anwendung zurück. Es handelt sich hier trotzdem nicht nur um eine bloße Frage der Terminologie. Wenn das wissenschaftliche Gespräch intersubjektiv möglich sein soll, werden natürlich eindeutige, zur Not vorläufig definierte Begriffe unentbehrlich, doch muss Wetzels Formulierung dieser Probleme auch in präziser Terminologie berichtet werden, um zu zeigen, auf welche Art und Weise das Symbol - auch in den oben zitierten Versen Trakls - entsteht oder überhaupt zum Tragen kommt. Ein literarisches Symbol oder ein "wiedererwecktes" konventionelles Symbol verlangt eine andere Formulierung oder einen anderen Kommentar vom Kritiker als ein durch seine traditionelle, konventionelle Wortbedeutung bezeichnetes Objekt. Wie die Metapher ist das Symbol immer ad hoc, steht immer im Dienste eines besonderen Zweckes. Zieht man Wetzels Konkordanz²⁶ zu Rate, so zeigt schon eine ziemlich oberflächliche Prüfung, dass das Wort "Kreuz" in Trakls Poesie sich durchaus den vorangegangenen Ausführungen entspre-

chend verhält. Auf Seite 371 der "Konkordanz" findet man u.a. unter dem "Lemma "Kreuz" nachstehende Phrase: "Das Schweigen verfallener Kreuze am Hügel.....!" Hier wird "Kreuz" eindeutig und ausserhalb des Gesamtwerkes gelesen wieder als Objekt zum Symbol. Indem dem Kreuz das Schweigen auferlegt wird, das dann auch das Verfallensein erklärt, ist erneut der ursprüngliche Zeichenwert und somit in diesem Zusammenhang ein Symbolwert gegeben. Die Tatsache, dass die Kreuze jetzt schweigen, aktiviert erneut den anfänglichen - und den in der allgemeinen Sprache zur stereotypen Wortbedeutung gewordenen Zeichenwert des Kreuzes als die Sprache des Evangeliums für den Gläubigen. Dieses Kreuz wird wiederum lebendes Symbol, ebenso wie der "menschlich reagierende" Tisch das Tischbein wieder zur lebenden Metapher erhoben hat. Durch seine undifferenzierte, undefinierte und deshalb gleichmachende Terminologie verschleiert Wetzels nicht nur, sondern verbirgt er den Vorgang und die Eigenschaft des Hier und Jetzt, der bei einem literarischen Bild ausschlaggebend ist, sei es Metapher oder Symbol.

Ähnlich verhält es sich mit der folgenden, generell richtigen Einsicht Wetzels, die unter Berufung auf Wellek und Warrens "Theory of Literature" formuliert wird. Auch hier ist das Fehlen einer differenzierten, scharf definierten Terminologie dafür verantwortlich, dass Wetzels Folgerungen nicht genau und praktisch anwendbar sind:²⁷.

"Die in Anlage und Ergebnis sehr unterschiedlichen Untersuchungen dieser Lyrik durch Walther Killy und Martin Heidegger berühren sich in der Erkenntnis, dass es sich im Werk Trakls nicht um eine Summe von Gedichten handelt, die unabhängig von einander wären, sondern dass sie eine Einheit darstellen: dass sie weder isoliert voneinander entstanden sind, noch unabhängig voneinander auf den Leser wirken. Das Interesse, welches Trakl der

Anordnung seiner Gedichte entgegenbrachte, bestätigt diese Ansicht. Der Leser erfährt diese Einheit dadurch, dass die Bildelemente, deren Zahl verhältnismässig eng begrenzt ist, sich häufig wiederholen. Die Wiederholungen, die sich oft innerhalb der einzelnen Gedichte, öfter aber noch von Gedicht zu Gedicht ereignen und so Verbindungen zwischen den Gedichten schaffen, erhöhen zugleich den Zeichencharakter der Bilddetails, die anderes als sich selbst bedeuten können. An 'image' may be invoked once as a metaphor, but if it persistently recurs, both as presentation and representation, it becomes a symbol, may even become part of a symbolic (or mythic) system. (Wellek and Warren, S. 193).

Man setzt die Konstanz in der Bedeutung der potentiellen Zeichen, die innerhalb eines einheitlichen Ganzen wiederkehren, voraus, und man sieht sich um so mehr genötigt, dies zu tun, als sich anders die Bedeutungen dieser Zeichen oft nicht erkennen lassen."

Wetzels obige Ausführungen lassen darauf schliessen, er komme selbst zu der Einsicht, hier sei ein gewisses Mass an Vorsicht geboten. Abgesehen von den bereits erwähnten terminologischen Veränderungen und Berichtigungen müsste diesem Abschnitt eine weitere Qualifikation hinzugefügt werden. Hier wird nämlich nicht nur zweifellos in Wetzels eigenen Worten die These unterstellt, dass Metaphern im Prozess der Wiederholung oder durch diesen Prozess zu Symbolen werden, diese These wird noch obendrein durch das mit Zustimmung aufgeführte Zitat aus Wellek und Warrens "Theory of Literature" untermauert. Aus dem bereits Erläuterten sollte hervorgegangen sein, dass diese Annahme oder Voraussetzung insofern falsch ist, als sie wiederum den wahren Prozess, der im Entstehen eines lebenden Bildes, sei es Symbol oder Metapher, ausschlaggebend ist, aus dem Auge verliert. Natürlich stimmt es, dass die

Wiederholung einer Metapher, wie es am Beispiel des Wortes "Tischbein" im alltäglichen Sprachgebrauch geschah, dazu führen kann, dass die metaphorische Bedeutung verlorengeht, doch ist das Endprodukt dieses Bedeutungswandels dann ein Wort und kein Symbol. Wie bereits erläutert wurde, verlangt das Symbol in seiner Entstehung einen anderen Prozess. Dies gilt auch für ein Symbol, das wiederholt wird: nach häufiger Wiederholung, wie es z.B. bei dem Wort "Kreuz" in den meisten abendländischen Sprachen der Fall ist, wird es weder ein neues oder anderes Symbol, noch Teil eines symbolischen Systems, sondern es wird, ebenso wie die wiederholte und endgültig stereotype Metapher, zum blossen Wort. Das heisst, das Wort wird so zwar Zeichen, aber dann etwas ganz Anderes und auch Teil eines Anderen als das wirkliche Symbol: das wiederholte, stereotype Symbol wird zum Wort und als solches, dank seiner Bedeutung und seinem Verhältnis zu anderen Zeichen, die zu demselben Bedeutungsfeld (vgl. Trier) gehören, Teil des Sprachsystems. Dann aber vorläufig, nur solange der besondere Gebrauch auf eine einzelne Person oder einen einzelnen Sprecher beschränkt bleibt - wie etwa auf den besonderen Sprachgebrauch Trakls. Dieses Zeichen wird jedoch nicht gemeinsamer Besitz der Sprecher einer Sprachgemeinschaft, nicht Teil der "langue" oder des Sprachsystems. Dass ein "eigenes" System innerhalb des grossen Systems, der "langue" besteht, hat bereits de Saussure erkannt, als er nicht allein "parole" der "langue" gegenüberstellte, sondern auch "trésor" den Sprachschatz. Er bezieht sich dabei auf den zum Teil einmaligen und persönlichen Teil des Systems, den der Einzelne sich zu eigen gemacht hat. Diese Einzelperson kann durch besondere Kreativität oder im Falle von Geistesgestörten²⁸ durch geistige Abweichungen die Sprache teilweise für seine eigenen Zwecke gebrauchen und zwar auf eine solche Art und Weise, dass es sich nicht nur

um den einzelnen Einfall eines einzigen Augenblicks handelt, sondern Teil seines "Systems", seines "trésors" wird. Dann wird dieser Teil seines Systems eventuell von "normalen" Sprechern der Sprachgemeinschaft als eigenartig oder abweichend empfunden oder im Falle eines Dichters wie Trakl sogar als Bild, Symbol oder Metapher definiert. Doch für diesen Einzelnen ist es einfach Sprache, und das heisst auch: einfach Wort. Aus den vorangegangenen methodologischen Auseinandersetzungen sollte hervorgegangen sein, dass in ⁿⁱeinigen, vielleicht sogar allen Trakl-Interpretationen Trakl-Wörter, sei es als Symbol oder Metapher, doch immer als Bilder bezeichnet werden. Begriffe, die Trakl als gewöhnliche Wörter gebraucht, als etwas, was aus dem Zusammenhang hervorgeht, muss auch vom Leser als Wörter verstanden werden, wenn er einigermaßen begreifen will, was in dieser "hermetischen" Poesie vor sich geht. Wenn der Leser deshalb nicht durch einen bestimmten "semantischen" Konflikt darauf aufmerksam gemacht wird, dass das Epitheton "blau" gebraucht wird, um ein Nomen zu qualifizieren, mit dem zusammen es nicht unter normalen Umständen auftritt,²⁹ wenn es sich aber trotzdem ebenso alltäglich und ohne Aufhebens sprechen lässt oder anhört wie "blauer Montag", dann wäre es eine Verfälschung oder Verdrehung dieser Nachricht (Kommunikation), wenn man hier von einer Metapher oder einem Symbol reden würde. Oben ist mehrmals betont worden, dass von Metaphorik und Symbolik nur die Rede sein kann, wenn das Hier und Jetzt, der ad hoc-Zeichencharakter als Prozess sichtbar wird: das Besondere der Metapher und des Symbols muss also jedes Mal aufs Neue vollzogen werden.

Wenn K.L. Schneider bereits 1954³⁰ feststellen konnte, dass "Die Konstanz in der Bedeutung der Zeichen, und damit die Gültigkeit der Bildelemente als Zeichen,.... bei Trakl nur scheinbar

gegeben (ist)!" so sollte diese Folgerung ebenso wenig Erstaunen hervorrufen wie die Tatsache der Homonymie und Polysemie von Wörtern. Weder im Fall der Homonymie noch dem der Polysemie ist man sich im Sprachgebrauch von einem Gegensatz oder Konflikt bewusst, der gegen die Norm verstößt, während dies jedoch beim symbolischen oder metaphorischen Gebrauch des Wortes zutrifft. Sollte der Kritiker also die Meinung vertreten, dass der Gebrauch von "blau" in "ein blaues Wild" ein gewöhnliches, in Trakls trésor häufiges Wort ist, wird in seiner Interpretation nicht mehr die Spannung oder der Konflikt des metaphorischen oder symbolischen Wortgebrauchs nachzuweisen sein. Sonst würde man dem Gedicht nämlich einen Sachverhalt und eine Spannung "unterschieben", die vom linguistischen Standpunkt aus nicht belegbar sind. Dass sich bei Trakl "blau" auf diese Weise als Wort und nicht als Bild verhält, wird bereits beim oberflächlichen Lesen deutlich an der Selbstverständlichkeit, mit der Trakl, wie Wetzell feststellt, abweicht von einer Ordnung, "die der empirischen Wirklichkeit entspräche und somit verständlich wäre"³¹. In der Welt Trakls nämlich, wie es auf andere Art und Weise in einer Fabel oder im Märchen der Fall sein kann, deuten solche Fälle nicht auf eine Abweichung der dort geltenden Ordnung. Schon Goethe konnte sagen: "Wer den Dichter will verstehen, / Muss in Dichters Lande gehen" Mit den Änderungen, die offensichtlich von der Trakl-Welt verlangt werden und mit Hilfe linguistischer Berichtigungen der dafür notwendigen Begriffe und ihrer Inhalte, wie sie hier in den vorangegangenen, Überwiegend theoretischen Überlegungen am Beispiel eines ausgezeichneten Trakl-Kenners und Interpreten wie Wetzell aufgezeigt wurden, kann nun eine knappe, revidierte Lesart der "Elis"-Gedichte Trakls

ins Auge gefasst werden. Auch wenn versucht werden soll, diese Gedichte "neu" zu lesen, bedeutet das nicht, dass plötzlich radikal neue Inhalte in ihnen zu entdecken sind, sondern eher, dass jetzt klarer die Verhältnisse zwischen Bild und Wort und deren tatsächlichen Implikationen hervortreten sollten. Ehe diese Aufgabe in Angriff genommen werden kann, muss nochmals auf ein Zitat aus Wetzels Arbeit zurückgegriffen werden, das zwar bereits aufgeführt, jedoch mit keinerlei Kommentar bedacht wurde, da die Betonung zu diesem Zeitpunkt auf anderen Argumenten lag. Der Ausgangspunkt sind die "in Anlage und Ergebnis sehr unterschiedlichen Untersuchungen dieser Lyrik durch Walther Killy und Martin Heidegger"³². Es geht hier nämlich um die Einsicht, "dass es sich im Werk Trakls nicht um eine Summe von Gedichten handelt, die unabhängig voneinander wären, sondern dass sie eine Einheit darstellen; dass sie weder isoliert voneinander entstanden sind noch unabhängig voneinander auf den Leser wirken"³³. Falls dieses Argument tatsächlich die Ansicht vertritt, dass die Gedichte keine unterscheidbaren Einheiten bilden, dass das eine ohne irgendeine Abgrenzung in das andere überfließt, so ist dies natürlich unsinnig. Es ist auch keineswegs notwendig, einen solchen Standpunkt zu teilen, um das Ziel von Wetzels Argumentation an dieser Stelle einzusehen. Schliesslich geht es ihm nur darum, die unbestrittene Tatsache hervorzuheben, dass Trakls Gedichte d e r m a s s e n die Arbeit eines Mannes sind, d e r m a s s e n aus einem Block gehauen, dass die Gedichte kreuz und quer befragt werden können und sogar müssen, wenn festgestellt werden soll, wie Trakls "trésor" systematisch zusammenhängt, insofern es - um nur ein Beispiel zu nennen - die Bedeutung "s e i n e r Wörter" betrifft. Dass die Gedichte auf jeden Fall von Trakl als

unterscheidbare und selbständige Teile konzipiert waren, beweist ausgerechnet das Gegenteil von dem, was Wetzels für die Einheit der Gedichte sprechen lässt, nämlich: "Das Interesse, welches Trakl der Anordnung seiner Gedichte entgegenbrachte"³⁴.

Dieses Interesse zeigt sich besonders an der Entstehungsgeschichte der "Elis"-Gedichte. Wie wichtig diese Tatsache ist, geht selbst aus dem zwangsläufig gedrängterem Raum der Taschenbuchausgabe von Trakls dichterischem Werk³⁵ hervor, die das Ziel verfolgt, durch vereinfachte Form dem Leser, "...der vor dem hochkomplizierten Apparateil der historisch-kritischen Ausgabe zurückschreckt, die Einübung in das Arbeiten mit philologisch exakt herausgegebenen Texten"³⁶ zu ermöglichen. Im "Anhang"³⁷ dieser Ausgabe werden die Elis-Gedichte aus verschiedenen Gründen vom Herausgeber hervorgehoben:

"Die 'Elis'-Gedichte verdienen schon deshalb Beachtung, weil 'An den Knaben Elis' in beiden von Trakl veröffentlichten Gedichtsammlungen abgedruckt ist. Besonders aufschlussreich für seine Arbeitsweise ist dabei der Umstand, dass die Folge der beiden selbständigen Gedichte 'An den Knaben Elis' und 'Elis' in 'Sebastian im Traum' auf ein 'Elis' überschriebenes Gedicht (Elis 2. Fassung) zurückgeht, das durch Montage der Gedichte 'An den Knaben Elis' und 'Elis' (1. Fassung) und durch Erweiterung der ursprünglichen 'Elis'-Fassung entstand!"³⁸.

Die "Elis"-Gedichte wurden aus verschiedenen Erwägungen heraus dazu ausersehen, als Grundlage dieser Untersuchung zu dienen. Der Leser ist nicht nur gut vertraut mit der Entstehungsgeschichte gerade dieser Gedichte, sie wurden obendrein in der Fachliteratur wiederholt besonders hervorgehoben und sogar mit Einzelana-

lysen oder-interpretationen bedacht. Die Wahl der Gedichte ermöglicht deshalb das Ziel dieser Arbeit: eine Diskussion an Hand der relevanten Fachliteratur, nicht nur in Bezug auf den "Inhalt" der "Elis"-Gedichte, sondern vor allem auf die Zweckmässigkeit des kritischen Apparates und seiner Äusserung in u.a. der Wahl und der Definition und Anwendung der gängigen Terminologie. Das endgültige Ziel dieser Studie ist deshalb keineswegs eine umfangreiche Übersicht oder Analyse von Trakls oeuvre, eher ein Versuch, mit Hilfe der erwähnten Texte ---und falls sich die Notwendigkeit ergeben sollte, hier und da auch anhand anderer Quellenzitate, welche die Konkordanz Wetzels ermöglicht ---einer klaren, wissenschaftlichen Darstellung - und das heisst auch wissenschaftlich begründeten Lesart - näher zu kommen. Selbstverständlich wird sich diese angestrebte Lesart in mancher Hinsicht mit den Folgerungen anderer Interpretationen decken, das ist nicht nur vorauszusehen sondern auch äusserst wünschenswert. Nicht umsonst formuliert Leo Spitzer dieses Problem folgendermassen "... to make our own way to an old truth is not only to enrich our understanding, it produces inevitably new evidence, of objective value, for this truth, which is thereby renewed!"³⁹. Mit Hilfe der bestehenden Analysen und allgemeineren Studien soll hier schliesslich knapp aufgezeigt werden, in welchem Verhältnis die Struktur des Ganzen zu dem Prozess steht, der sich in den Teilen offenbart. Dieses Streben nach einem Einblick in die Struktur als Prozess richtet sich ebenso stark auf den Versuch, festzustellen, ob in den Gedichten eine breite, "dramatische" Progression, die Integration um eine Zeitachse, besteht, wie auf die Absicht, die bereits aus der vorangegangenen Auseinandersetzung hervorgegangen sein sollte, dass gewisse Mitteilungstechniken oder-manöver des

Dichters (wie z.B. symbolische und metaphorische) im wesentlichen als Prozess verstanden werden müssen.

5. DIE NOTWENDIGKEIT EINES TRAKL-WÖRTERBUCHES.

Die "Elis"-Gedichte Trakls entstanden 1913, dem produktivsten Schaffensjahr seines Lebens. Seine verfehlten Anläufe, in einem bürgerlichen Beruf und vor allem einer bürgerlichen Existenz Fuss zu fassen, seine nie abreissenden Geldsorgen und die damit verbundene finanzielle Abhängigkeit von der Güte seiner Freunde führte zu tiefen Depressionen, die durch einen zwangsläufigen Aufenthalt bei der Mutter in Salzburg verstärkt wurden. Seinen Gefühlen gab er K.B. Heinrich gegenüber folgendermaßen Ausdruck:

"ich habe jetzt keine leichten Tage daheim und lebe so zwischen Fieber und Ohnmacht in sonnigen Zimmern dahin, wo es unsäglich kalt ist. Seltsame Schauer von Verwandlung, körperlich bis zur Unerträglichkeit empfunden, Gesichte in Dunkelheiten, bis zur Gewissheit verstorben zu sein, Verzückungen bis zur steinernen Erstarrtheit; und Weiterträumen trauriger Träume(503, 3-9). Wie dunkel ist diese vermorschte Stadt voll Kirchen und Bildern des Todes."

Die von der Autorin hervorgehobenen Teile des Briefes sind für die Interpretation der "Elis"-Gedichte besonders wichtig, da die "Verwandlung" von "Kälte" zur "Erstarrtheit" und "Bildern des Todes" hier progressiv dargestellt wird.

Bei seiner Rückkehr nach Innsbruck im April 1913 war sein seelischer Zustand durch Drogen und Alkohol völlig zerstört, und Ficker sorgte dafür, dass er sich einige Monate auf der Hohenburg bei seinem Bruder Rudolf erholen konnte. Hier führte

Trakl ein einigermaßen geregeltes Leben und schnitt auch angeblich seinen Alkoholverbrauch zurück. Während der Ruhepause entstanden neben "Hohenburg" auch seine "Elis"-Gedichte. Diese Werke bedeuten einen wichtigen Einschnitt in Trakls Leben, weil sich in ihnen das häufig Epigonenhafte der früheren Arbeiten verliert und die eigenwillige Trakl-Sprache völlig zum Ausdruck kommt. Schon wenige Monate später trat der rapide Verfall seines Zustandes ein, der seinem frühen Ende vorausging.^{1.}

Im vorigen Kapitel wurde hypothetisch die Möglichkeit erwogen, dass weder der Begriff Symbol noch Metapher oder Bild überhaupt in Bezug auf diesen Künstler angebracht sei. Vielmehr wurde versuchsweise angenommen, es handle sich hier um essentielle Trakl-Wörter, die seinen ureigenen trésor ausmachen. Um diese Hypothese unter Beweis zu stellen, ist es notwendig, ein besonderes "Trakl-Wörterbuch" aufzustellen, das den Prozess der Progression^{2.} von den Klischees der hauptsächlich frühen Dichtung zur hermetischen Poesie der "Elis"-Epoche dokumentiert. Nur so kann die Entstehung der reinen Trakl-Wörter deutlich werden. Die Untersuchung soll unter verschiedenen Gesichtspunkten geschehen:

- a. biblisch-religiöse Bedeutungsunterscheidungen in Trakls trésor (d.h., Bedeutungsfelder oder nuetische Bedeutung)
- b. Beispiele aus anderen Gebieten von Trakls Erfahrungswelt, die das Entstehen eines Trakl-Wortes aus Topoi belegen sollen
- c. syntaktische und kollokative Merkmale
- d. der Name "Elis"

(syntaktische und kollokative Merkmale: kollokative Wortbedeutung bezieht sich auf die syntagmatisch, horizontale Achse, steht also im Zusammenhang mit der Syntax, wogegen z.B.

Synonyme auf der paradigmatischen, vertikalen Achse wirksam werden).

An der Analyse des Gedichtes "An den Knaben Elis" von Regine Blass wurde bereits die kategorische Behauptung bemängelt, die "jüdisch-christliche Sphäre einerseits" und die "griechische Mythologie andererseits" präge Trakls "Metaphorik". Blass verwirft, wie schon gesagt, die Analogie zu dieser Sphäre teilweise und macht sie doch gleichzeitig zum Bestandteil ihrer Interpretation. Zwar zeigen schon wenige Stichproben an Trakls Werk auf, dass er sich in der Tat in Bezug auf seine Erfahrungswelt "synkretistisch" verhält, doch werden bei ihm mythologische und besonders biblische Begriffe nicht als Mittel zur verschlüsselten Verkündigung einer neuen Philosophie oder Religion verwandt. Vor allem die Beschäftigung mit den frühen Gedichten lässt erkennen, dass christliche Glaubensmotive ursprünglich als von ihm wahrhaft erlebt und bedeutungsvoll erfahren werden, und er nicht die gottverneinende Haltung der meisten Dichter des fin de siècle, wie Nietzsche und Baudelaire, teilt. Christa Saas zitiert in ihrer Trakl-Monographie die Reaktion der "Salzburger Chronik" auf das Stück "Fata Morgana. Eine tragische Szene.", das im November 1906 uraufgeführt wurde: "Der junge Autor liebt alttestamentarische Stoffe und Gestalten"³. Saas erwähnt auch die beiden Stücke, die 1906 im "Salzburger Volksblatt" erschienen: "Barrabas. Eine Phantasie" und "Maria Magdalena. Ein Dialog" und kommentiert: "Beide variieren das Thema Tod (Christi) und höchste Lebensintensität Bei 'Maria Magdalena' ist die Kreuzigung der Hintergrund für eine Auseinandersetzung zwischen Wissen und damit verbundenem Leiden und nur Leben-Wollen Ähnliche Themen und Motive behandelt Trakl auch in seinen Gedichten dieser

Zeit!⁴.

Die erste und zweite Fassung der "Elis"-Gedichte lassen erkennen, dass die "Elis"-Gestalt anfänglich weniger im Mittelpunkt stand und es dem Dichter eher um eine genauere Beschreibung der "Landschaft" ging. Die Landschaft wirkt fast idyllisch, anakreontisch, doch gleichzeitig werden beim Leser Erwartungen wachgerufen, die sich auf dem Gebiet der biblischen Konvention bewegen. Die Vollkommenheit und die Satttheit des ländlichen Milieus lassen sogar Parallelen zum 23. Psalm zu.⁵ Abgesehen von einer neuen "Strophen"-Einteilung am Ende der ersten und zweiten Fassung von "Elis" hat Trakl nur die "leeren Netze" in "schwere Netze" verändert, wodurch das Gefühl der Vollkommenheit noch stärker hervorgehoben wird. Die neue "Stropheneinteilung" ist das erste Anzeichen dafür, dass Trakl bestrebt ist, das Gedicht besser abzurunden, da das Material in der ersten Fassung noch zu homogen, monoton und als "Nebeneinander" dargeboten wird. Diese Abrundung in Bezug auf den Bau der Verse und eine stärkere Sättigung im menschlichen Erfahrungsbereich tritt immer mehr in den Vordergrund.

Ein grosser Teil der Wörter und Redewendungen in der 2. Fassung können ohne Schwierigkeit einer biblisch-religiösen Isotopie-Ebene⁶ zugeordnet werden. Der Zustand der Satttheit wird auf das Sakramentale erweitert. Sieht man vorläufig von dem Namen "Elis" selbst ab, so wären hier nacheinander folgende Beispiele zu nennen: "vollkommen", "Stille" (möglicherweise), "goldenen", "erscheint", "Bläue", "der Fischer", "schwere Netze", "ein guter Hirt", "Herde", "gerecht", "Ölbaum", "Hungernden", "Brot und Wein". Zwar sind sie hier grösstenteils "Requisiten" einer ländlichen Umgebung, doch verschliessen sich Begriffe wie "der Fischer", "schwere Netze", "ein guter Hirt", "Herde", "Ölbaum", "Brot und

Wein" keineswegs einer biblisch-christlichen Interpretation; aber auch die anderen Beispiele lassen sich mit Hilfe der Trakl-Konkordanz ohne weiteres auf dieser Ebene einreihen. Zur Kontrolle der Feststellung sollen die Lemmata "vollkommen" und "erscheint" näher untersucht werden.

1. "vollkommen" wird in Trakls oeuvre nur im Gedicht "Elis" und seinen Varianten verwandt, dagegen lassen die beiden anderen Formen des Wortes aus Trakls Nachlass Rückschlüsse auf seine Bedeutung bei Trakl zu.

"In Kühle eines Baums und ohne Schmerz

Atmet das Vollkommene

Und bedarf der herbstlichen Sterne nicht-" (310,5f)

Die andere Textstelle aus einer Doppelfassung des Gedichtes

"Abendland, 2. Fassung" lautet:

"Oder es läuten die Schritte

Elis' durch den Hain,

Den hyazinthenen,

Wieder verhallend unter Eichen.

O des Knaben Gestalt

Geformt aus kristallinen Tränen

Und nächtigen Schatten.

Anders ahnt die Stirne Vollkommenes,

Die kühle, kirchliche,

Wenn über grünendem Hügel

Frühlingsgewitter ertönt!" (405,54)

Das Lemma "vollkommen", das in verschiedenen grammatischen Formen nur dreimal in Trakls Werk vorkommt, wird also zweimal im Zusammenhang mit Elis gebraucht und bezieht sich stets auf einen Übermenschlichen Zustand. Verschiedene Textstellen

der Bibel zeigen diese Vollkommenheit, Makellosigkeit als den Zustand des Einswerdens mit Gott. Z.B.

- a. Matth. 5:48: "Darum sollt ihr vollkommen sein, gleichwie euer Vater im Himmel vollkommen ist"
- b. Kolosser 4:12: "...auf dass ihr bestehet vollkommen und erfüllet mit allem Willen Gottes"
- c. Kolosser 2: 9: "Und ihr seid vollkommen in ihm, welcher ist das Haupt aller Fürstentümer und Obrigkeit"

2. "Erscheinst" Mit Hilfe der Trakl-Konkordanz lässt sich feststellen, dass "erscheinen" häufig im Zusammenhang mit Über- und unnatürlichen Dingen steht.

- a. "An des Einsamen elfenbeinerer Schläfe
Erscheint der Abglanz gefallener Engel!" (68,9)
- b. "Und dem Knaben leise sein rosiger Engel erschien!" (89,38)
- c. "Im Schatten des Nussbaums der Geist des Bösen erschien!" (90,55)
- d. "Der Geist des Frühverstorbenen stille im Zimmer erschien!" (117,19)

Da das Wort fast ausschliesslich in einem solchen Kontext bei Trakl vorkommt, liegt die Vermutung nicht fern, dass der Begriff Epiphanie als "Tiefenstruktur" und Schlüssel zu dem Gedicht "Elis" in Erwägung gezogen werden muss.

Der Zweck dieser kurzen Ausführung ist, aufzuzeigen, dass Trakls "Zeichen" in doppelter Masse konventionell sind. Sie entsprechen in Bezug auf das Sprachsystem u n d auf die biblisch-religiösen Assoziationen der Konvention. In der endgültigen Fassung ("Elis 3") macht sich zwar ein deutlicher Abstand zum Biblisch-Religiösen bemerkbar, doch trotz der teilweisen Säkularisierung stützt sich der Dichter noch immer stark auf diese Konvention. Die Christusgestalt wird im Sinne der typischen Leidens-

mystik der Zeit um die Jahrhundertwende gebraucht, um das eigene Leiden und den eigenen Streit des Dichters darzustellen. Es ist jedoch keineswegs notwendig, sich auf Begriffe wie Metapher, Symbol oder absolute Chiffre zu stützen, um das Gedicht interpretieren zu können.

Walter Gorgé hat in seinem Buch "Auftreten und Richtung des Dekadenzmotivs im Werk Georg Trakls",⁷ ausführlich die Verfallmotive untersucht, die Trakl im menschlichen Existenzbereich erfährt, hier z.B. "Die Kirche" und "Die Mauer",⁸ doch auch das Auftreten dieser Motivik in Hinblick auf das "gealterte Menschengeschlecht"⁹. Begriffe wie "Symbol" und Metapher" - Gorgé beruft sich hier besonders auf Schneider und Killy - fallen zwar nicht unbedingt in den Rahmen seiner Arbeit, doch werden sie, wenn sie Erwähnung finden, recht wahllos verwandt. In Bezug auf Trakls Frühwerk überwiegt bei Gorgé die Bezeichnung "Symbol", während jeglicher Verweis auf die "Bilder" der späteren Gedichte unter die Rubrik "Metapher" zu fallen scheint. Trotzdem erkennt Gorgé m.E. ganz richtig, dass sich Trakl in seinen frühen Gedichten häufig kitschiger Klischees und Topoi bedient¹⁰, und dass der reifere Dichter "keiner vergleichenden Erklärung mehr" bedarf (S.15), um den Bezug zwischen dem Schicksal des Menschen der Spätzeit und seiner verfallenden natürlichen und geschaffenen Umgebung darzustellen. Wenn Gorgé also die Existenz von zahlreichen Klischees und Topoi in Trakls Werk zugibt, sollte er auch einsehen, dass diese gerade deshalb als Symbole¹¹ oder eventuell Metaphern ihre Aussagekraft verloren haben. Da Gorgé von den "Symbolen" des Frühwerkes spricht, meint er wahrscheinlich, dass Trakl (biblisch-)konventionelle Symbolwerte gebraucht, die als Bedeutungsunterscheidungen in dem Bedeutungsfeld eines bestimmten Wortes bestehen. Diese "Symbole" sind also auch Wörter, dann aber Wörter des

Sprachsystems ("langue"), bei denen die kontextuellen Bedeutungsunterscheidungen angewandt werden, also die "Klischees und Topoi", von denen Gorgé spricht. Sein Ausdruck "kitschig" bezieht sich nicht auf den Gebrauch der Wörter im allgemeinen, sondern darauf, wie motiviert oder integriert diese innerhalb bestimmter Gedichte verwandt werden. Der Begriff "Metapher", den Gorgé für die späteren Gedichte vorzieht, bezeichnet eigentlich Trakl-Wörter (Wörter, die Trakls Ideolekt, seinem trésor, entsprechen). Sie werden zu Trakl-Wörtern, teilweise, weil sie, wie bereits erwähnt, im Sinne der typischen Glaubensmystik der Zeit (Zeitkonvention) gebraucht worden sind, doch auch, weil häufig identische Trakl-Kontexte, d.h. Kontexte in besonderen Gedichten, ihnen diese Funktion zugewiesen haben. Die für die Metapher notwendige Spannung (vgl. frühere Definitionen von Reichling und Stanford) besteht hier einfach nicht mehr, der Dichter verlässt sich nicht auf externe Fluchtpunkte, eine Referenzgeschichte zwischen Bildempfänger und Bildspender (vgl. unveröffentlichter Aufsatz Prof. Peter Horn) entfällt. Der Dichter bedarf also in der Tat "keiner vergleichenden Erklärung mehr", da er sich auf Trakl-Stereotypen oder Trakl-Konventionen, d.h., Trakl-Wörter verlässt. Die Wörter haben demnach ihre "Aussagekraft" als Metapher oder Symbol verloren, doch keineswegs als Wort.

Der Hauptteil der Arbeit ist jedoch ein wichtiger Beitrag zur Trakl-Forschung, da hier wissenschaftlich die Richtung der Motive in Trakls Werk untersucht wird, und der Autor seine Folgerungen mit zahlreichen Beispielen von den künstlerischen Anfängen bis zum Spätwerk Trakls belegt und so den Stil- und Bedeutungswandel der einzelnen Motive aufzeigt. Gorgé beruft sich auf die Werke "Melusine", "Macht der Armen" und "Blaubart", wenn er zu folgender Feststellung gelangt: "So banal und abgegriffen diese Verse in

ihrer starren Topik teilweise auch sein mögen, so sind sie als Vorläufer späterer Thematik und Ausdrucksmöglichkeiten doch nicht belanglos!¹². Diese Behauptung mag fast paradoxal klingen, doch ihre spätere "Ausdrucksmöglichkeit" haben sie als Wörter, bei denen Trakl-Bedeutungsunterscheidungen oder Bedeutungsfelder die Ausdrucksmöglichkeiten der Wörter ideolektisch-konventionell bestimmen. Die Wörter haben jedoch eine grössere Aussagekraft als die Topoi, weil sie durch wiederholten Gebrauch neue, "konventionelle" Bedeutungsunterscheidungen erhalten haben, die dann aber Trakl-Konventionen sind.

Gorgé diskutiert u.a. auch genau das Verhältnis des Dichters - und durch ihn des Menschen seiner Zeit - zur Kirche und den Kirchendienern. Man muss seiner Meinung zustimmen, dass vor allem zwei Gedichte das Zerfallen der Religion und den Schein eines sinnentleerten Zeremoniells am überzeugendsten darstellen:

"Die Kirche" und "Die tote Kirche!"

Die Kirche.

Gemalte Engel hüten die Altäre;

Und Ruh und Schatten; Strahl aus blauen Augen.

In Weihrauchdüsten schwimmen schmutzige Laugen.

Gestalten schwanken jammervoll ins Leere.

Im schwarzen Betstuhl gleicht der Madonna

Ein kleines Hürlein mit verblichnen Wangen.¹³

An goldnen Strahlen Wachsfiguren hängen;¹⁴

Weissbärtigen Gott umkreisen Mond und Sonne.

Ein Schein von weichen Säulen und Gerippen.

Am Chor der Knaben süsse Stimmen starben.

Sehr leise regen sich versunkene Farben,
Ein strömend Rot von Magdalenens Lippen.

Ein schwangeres Weib geht irr in schweren Träumen
Durch die Dämmerung voll Masken, Fahnen.
Ihr Schatten kreuzt der Heiligen stille Bahnen,
Der Engel Ruh in kalkgetünchten Räumen.

(Gedichte. 283,1f-1909-1912)

In diesem Gedicht wird bereits der Übergang vom Gebäude auf den Körper eingeleitet: "Ein Schein von weichen Säulen und Gerippen". Die menschlichen Rippen und die Verstärkungen eines Baus verschmelzen hier zu einem Begriff, der durch das Adjektiv weichen noch stärker in den menschlichen Bereich geführt wird. Der Vers "Ein sanftes Glockenspiel tönt in Elis' Brust" wird hier bereits vorbereitet.

Die tote Kirche.

Auf dunklen Bänken sitzen sie gedrängt
Und heben die erloschnen Blicke auf
Zum Kreuz. Die Lichter schimmern wie verhängt,
Und trüb und wie verhängt das Wundenhaupt.
Der Weihrauch steigt aus güldenem Gefäss
Zur Höhe auf, hinsterbender Gesang
Verhaucht, und ungewiss und süß verdämmert
Wie heimgesucht der Raum. Der Priester schreitet
Vor den Altar; doch übt mit müdem Geist er
Die frommen Bräuche - ein jämmerlicher Spieler,
Vor schlechten Betern mit erstarrten Herzen.
In seelenlosem Spiel mit Brot und Wein.^{15.}
Die Glocke klingt! Die Lichter flackern trüber -

Und bleicher, wie verhängt das Wundenhaupt!
Die Orgel rauscht! In toten Herzen schauert
Erinnerung auf! Ein blutend Schmerzensantlitz
Hüllt sich in Dunkelheit und die Verzweiflung
Starrt ihm aus vielen Augen nach ins Leere.
Und eine, die wie aller Stimmen klang,
Schluchzt auf - indes das Grauen wuchs im Raum.
Das Todesgrauen wuchs: Erbarme dich unser -
Herr!

(Nachlass. 256,1f - Sammlung 1909)

Es ist nicht nur die Kirche, die als Institution tot und korrupt ist, auch die traditionellen Vertreter des Glaubens, Kirchendiener wie Priester und Mönch, sind den Überall walten- den Gesetzen des Verfalls unterworfen, die religiöse Handlung wird zur leeren Komödie: "Statt wahrhafter Frömmigkeit findet sich nur noch der Kult vor, an die Stelle des Wesenhaften tritt der Schein"¹⁶.

Die Verschiebung der Bedeutung von Zeichen, die der kirchlich-religiösen Isotopieebene angehören und spezifisch in den "Elis"- Gedichten vorkommen, soll nun anhand von Beispielen, die eine "Entwicklung" zeigen, dargestellt werden. Es ist also notwendig, aufzuzeigen, wie die ursprünglich erlebte Erfahrungswelt des christlichen Glaubens durch Bedeutungsunterscheidungen¹⁷ all- mählich zur Formel, zu einem blossen Wort in Trakls trésor werden.

A. Zeichen der kirchlich-christlichen Konvention:¹⁸

1. Brot und Wein:

a. "Sanftig grünen Brot und Wein

Orgel tönt voll Wunderkraft!"

(Frühling der Seele. 281,14-1909-12)

..../71

b. "So Brot und Wein, genährt am Fleisch der Erde,
Sebastian im Traum ihr Geistiges zeigen!"

(An Angela. 2. 287,23-1909-12)

c. "In seelenlosem Spiel mit Brot und Wein"

(Die tote Kirche. 256,13-1909-12)

d. "Es wohnt in Brot und Wein ein sanftes Schweigen

Und jene sind versammelt zwölf an der Zahl!" (Menschheit,
43,7-1913)

e. "Und sie schenken den Wein und sie brechen das Brot!"

(Die Bauern. 33,5-1913)

f. "Bereitet fanden im Haus die Hungernden Brot und Wein"

(Elis 1. 372, 15-1913)

g. "Sterbende brachen sie mit wächsernen Händen das Brot,
das blutende!"

(Traum und Umnachtung. 150, 108-1914)

h.i. "O das Rauschen der Linde von Kindheit an, vergebliche
Hoffnung des Lebens, das versteinerte Brot!"

(Dramenfragment. 456, 43-1914)

ii. "...der Mutter unter leidenden Händen das Brot zu
Stein ward!"

(Traum und Umnachtung. 110f-1914-15)

Während in den frühen Gedichten (wie Beispiel a-d) und auch
in der 1. Fassung von "Elis 1" einerseits die herkömmliche
christliche Motivik von Brot und Wein im Zusammenhang mit den
Gedanken der Erlösung und christlichen Heilslehre steht, wird
andererseits bereits früh die Wirkung des Glaubens als Schein
infrage gestellt (f). Die letzten beiden Beispiele aus der
Spätzeit (g, h) erscheinen sogar als völlig negativ. Im Bei-
spiel g greift der Dichter auf das konventionell christliche

Symbol des Brotbrechens, das den Leib Christi darstellt, zurück. Doch die Hostie des Abendmahls oder die der Letzten Ölung wird bei ihm konkretisiert. Obwohl an dieser Stelle nicht näher auf Einzelheiten eingegangen werden soll, spielt die Übertragung des Merkmals +lebend auf Brot und -lebend auf die wächsernen, totengleichen Hände eine weitere Rolle in der Konkretisierung des ursprünglich christlichen Symbols. Im Beispiel h ist das Brot versteinert, erstarrt. "Die Schauer von Verwandlung" und "steinerne Erstarrtheit" (vgl. Brief 5.) setzen durch das Trakl-Brot-und-Wort die persönliche Leidensmystik des Dichters parallel mit der Christi.^{19.}

Das Beispiel d enthält die Begriffe Brot und Wein in der Bedeutung von Speise und Trank, doch auch als Hostie. Von hier aus über das "blutende Brot", die Hostie von g, zu dem Trakl-Brot und Trakl-Wort, dem versteinerten Brot (h), wird die gesamte Entstehung des Trakl-Wortes als Progression dargestellt.

2. Dornen, Dornenbusch(-strauch)

- a. "Tritt ein, Barrabas, und kränze dein Haupt mit Rosen,
freu' dich dieses Tages, da jener stirbt,
dem sie Dornen aufs Haupt gesetzt!"

(Barrabas. 194, 36f-1906)

- b. "Dass öffne-irdenen Gebrests Symbol -

Die Pforte zu der Armut Paradiesen

Sein todesnächtiges Dornenkapitol

Das bleiche Engel und Verlorene grüssen!"

(Crucifixus. 245, 10f-1909)

- c. "Und lächelt wie Dornen auf zu dir",

(Gesang zur Nacht. 226, 78-1909)

..../73

- d. "Das Weinlaub welkt, es welkt der Dornenkranz!"
(Gesang zur Nacht. 226, 87-1909)
- e. "Lange tönt
Die Abendglocke; schön ist frommer Brauch,
Des Heilands schwarzes Haupt im Dornenstrauch!"
(Im Dorf. 63,7-1913)
- f. "Ein Heiligenschein auf jene Kleine fällt
Die vor der Glastür wartet sanft und weiss.
O! blauer Glanz, den sie in Scheiben weckt,
Umrahmt von Dornen, schwarz und starrverzückt!"²⁰
(Die Verfluchten. 103, 9f-1914)
- g. "Bei der Heimkehr
Fanden die Hirten den süssen Leib
Verwest im Dornenbusch!"
(De Profundis. 46,10-1913)
- h. "Also fand er im Dornenbusch die weisse Gestalt des Kindes,
blutend nach dem Mantel seines Bräutigams!"
(Traum und Umnachtung. 149,79-1914)
- i. "Im Dornenstrauch verendet weich ein Wild!"
(Der Spaziergang. 45,28-1913)
- j. "Die Schwester singend im Dornenbusch und das Blut rann von
ihren silbernen Fingern, Schweiss von der wächsernen Stirne!"
(Dramenfragment. 455, 19-1914)

Die beiden ersten Zitate aus dem Frühwerk bewegen sich noch innerhalb der christlichen Konvention, doch die fast zur gleichen Zeit entstandenen Beispiele c und d zeigen bereits eine veränderte Haltung des Dichters, das freudige Lächeln wird durch die Dornen zu einem schmerzlichen, der christliche Dornenkranz erweist sich als ebenso vergänglich wie das Weinlaub. Obwohl im fünften Beispiel fromme Bräuche als anscheinend schön dargestellt

werden, erscheint das Haupt des Heilands als schwarz, nicht als das des Erlösers. Daraufhin werden Dornenstrauch(-busch) im Zusammenhang mit der zum Freudenmädchen herabgesunkenen Maria (f) und dem Tode der Waise (g), des Kindes (h), des Wildes (i) und der blutenden Schwester (j) gebraucht. Für diese Entwicklung gibt es zahlreiche Belege im Spätwerk, die aufzeigen, dass die Dornen allmählich immer mehr "säkularisiert" und zu einer neuen Bedeutung innerhalb Trakls trésor geführt werden.²¹

3. Die Glocke.

a. "Am Abend, wenn die Glocken Frieden läuten!"

(Herbst. 219,1-1909)

b. "Keine fromme Glocke läutet!"

(Gesang zur Nacht. 224,48-1909)

c. "Ein göttliches Feuer! Und der Himmel ist wie eine blaue Glocke.

Es ist, als ob man sie tönen hörte, in tiefen, friedlichen Tönen!"

(Maria Magdalena. 197,85-1906)

d. "Das Unverlorne meiner jungen Jahre

Ist stille Andacht an ein Glockenläuten!"

(Andacht. 221,2-1909)

e. "Herrlich! betrunken zu taumeln in dämmernden Wald.

Durch schwarzes Geäst tönen schmerzliche Glocken.

Auf das Gesicht tropft Tau!"

(Zum Abend mein Herz. 32,7-1913)

f. "Purpurn brachen Mund und Lüge

Einer Glocke letzte Züge!"

(An die Nacht. 416,4-1914-15)

Während die ersten vier Beispiele beweisen, dass der Ton der Glocke für Trakl Evokationen des Friedens, vor allem am Abend nach beendeten Tagewerk - und der innigen Frömmigkeit (zur Ves-

perzeit) entstehen lassen, wird das Geläute im Zustand der Trunkenheit (oder des Drogenrausches) als schmerzlich empfunden (e). In einem anderen späteren Gedicht (f) zerbricht die Glocke wie Mond und Lüge und wird wie das blutende Kreuz zu einem besonderen Trakl-Wort.

4. Der Mönch.

- a. "Ein geisterhafter Traumakkord verschwebt
Und Mönche tauchen aus den Kirchentoren
Und schreiten im Unendlichen verloren!"

(Sommerdämmerung. 276,14-1909-12)

- b. "Ein Knabe gleitet scheu zu einer Frau.
Ein Mönch verblasst im Dunkel sanft und düster!"

(Dezembernacht. 298,13-1909-12)

- c. ".....Mit Satyrn im Verein
Sind schlanke Weiblein; Mönche der Wollust bleiche Priester!"

(Drei Blicke in einen Opal.
66,12-1913)

- d. "Ein Mönch, ein schwarzes Weib dort im Gedränge"

(Traum des Bösen. 29,6-1913)

Schon in dem Gedicht "Die tote Kirche" erweist sich der Priester als machtlos und an einen erloschenen Kult gebunden. Doch auch die Mönche erweisen sich als haltlos und an ihrem Glauben zweifelnd (a), sie treten in "schlechter Gesellschaft" auf, wodurch ihre eigene Wollust impliziert wird (b-d). Immer wieder sieht man die Kirchendiener in der Nähe des Todes:

- e. "Ein sanfter Mönch

Faltet die ersterbenden Hände"

(Verklärung. 120,5-1914)

- f. "...Treten die Schatten trauriger Mönche vor uns"

(Untergang. 3.388,2) ...,/76

Während die bisher diskutierten Zeichen eine "Entwicklung" von der Konvention zum Trakl-Wort zeigen, übernimmt der Kirchen-diener von Anfang an die Rolle des Unglücksboten und wird in sei-ner Unzucht, Kraft- und Wirkungslosigkeit zu einem Symptom des all-gemeinen Verfalls, der seine herkömmliche Funktion als Seelsorger verloren hat.

5. Der Hirt und der Fischer.

a. "Schlanke Mägde tasten durch die Gassen der Nacht,
Ob sie den liebenden Hirten fänden!"

(Helian. 72,76-1913)

b. "Täglich kommt die gelbe Sonne über den Hügel
Schön ist der Wald, das dunkle Tier,
Der Mensch, Jäger oder Hirt!"

"Rötlich steigt im grünen Weiher der Fisch.
Unter dem runden Himmel
Führt der Fischer leise im blauen Kahn!"

(Die Sonne. 134,1f-1913)

c. "Gottes Geburt

Und die Hirten an der Krippe von Stroh"

(Passion. .392,23)

Gorgé hat in seinem Werk untersucht, wie die Gestalten des Landlebens bei Trakl ursprünglich mit Vorstellungen gerechten Seins verbunden sind (S. 72), während die gleichen Gestalten später durch die bitteren Erfahrungen des Dichters nicht mehr Beschützer und Wächter sind, sondern Unheilbringer werden. Das erste Beispiel stellt noch die idyllische Einheit des Hirten mit seiner Umgebung dar, während das zweite das christliche Bild auf fast banale Art und Weise feiert. Hier werden noch Vor-

stellungen der christlichen Konvention wachgerufen, doch bricht das Verhängnis schon herein:

- d. "Ferne preisende Hirten. In altem Gestein
Schaut aus kristallinen Augen die Kröte!"

(Der Wanderer. 122,8-1914)

- e. "Verflossen ist das Gold der Tage
Des Abends braun und blaue Farben:
Des Hirten sanfte Flöten starben!"

(Ronde 1. 21,4-1913)

Doch auch andere Beispiele zeigen Fischer und Hirten im Zeichen des Untergangs, des Leidens und der Erstarrung:

- f. "Ein Hirt verwest auf einem alten Stein"

(Im Dorf. 63,4-1913)

- g. "Ein Fischer zog

In hährenem Netz den Mond aus frierendem Weiher!"

(Ruh und Schweigen. 113,3-1914)

- h. "Angst, grünes Dunkel, das Gurgeln eines Ertrinkenden: aus dem
Sternenweiher zieht der Fischer einen grossen schwarzen Fisch,
Antlitz voll Grausamkeit und Ironie!"

(Verwandlung des Bösen. 97,14-
1914)

Von den konventionellen Assoziationen mit ländlicher Harmonie, alttestamentarischen Gestalten und christlichen Vorstellungen kann hier kaum mehr die Rede sein.

6. Das Blut (bluten)

Dieses Wort entspricht bei Trakl nur teilweise dem ursprünglichen konventionellen Vorstellungen von der Passion Christi, es gibt jedoch mehrere Textstellen, die auf diese Konventionen anspielen.

a. "Ein strömend Rot von Magdalenas Lippen"

(Die Kirche. 283,14-1909-12)

b. "Blutend Kreuz im Sterngefunkel"

(An die Nacht. 417,5-1914)

c. "Lieder, die wie Wunden bluten"

"Lieder, die von Wunden bluten"

(Nachtlied. 235,3+8-1909)

d. "Ein frommes Lied kam zu mir her:

Du einfach Herz, du heilig Blut,

O nimm von mir so böse Glut!

Da ward's erhört und klagt nicht mehr!

Mein Herz ist jeder Sünde schwer

Und zehrt sich auf in böser Glut

Und ruft nicht an das heilig Blut,

Und ist so stumm und tränenleer!"

(Gedicht. 234,1f-1909)

e. "O Nacht, du stummes Tor vor meinem Leid,

Verbluten sieh dies dunkle Wundmal

Und ganz geneigt den Traumkelch der Qual!"

(Gesang zur Nacht. 226,80-1909)

Die ersten drei Zitate greifen offensichtlich auf eine christliche Konvention zurück, in den beiden letzten ist dies noch teilweise der Fall, christliche Motive kommen zur Sprache, doch wird die Passion auf das menschliche Los bezogen.

Andere Textstellen zeigen den Gebrauch des Wortes konventionell in der Bedeutung: Lebenssaft, oder es wird das Fließen des Blutes als Merkmal auf andere Objekte übertragen.

- f. "Die blaue Gestalt des Menschen durch seine Legende ging
Aus der Wunde unter dem Herzen purpurn das Blut rann"

(Sebastian im Traum. 89,31-1914)

- g. "Da dieser Stunde tiefster Wonnenschauer
Mir noch im Blute bebt, und mich erfüllt"

(Don Juans Tod. 452,11-1906-08)

- h. "Im Schatten alter Dächer blutet Mais;
O Süsse, die der Spatzen Hunger stillt"

(Ein Frühlingsabend. 180,6-1913)

- i. "Und sie starrt von Schmerz geschüttelt
Röte träufelt durch das Dunkel"

(Die junge Magd. 13,25-1913)

Die zahlreichen Belegstellen in Trakls Werk, die sich gerade um dieses Wort drehen, schildern in zunehmendem Masse das selbstverschuldete Leid des Menschen:

- j. "Ein Toter besucht dich, aus dem Herzen rinnt das selbstver-
gossene Blut"

(Verwandlung des Bösen.
98,46-1914)

Auch die Sexualität des Menschen und seine Lust am Leid anderer kommt durch dieses Wort zum Ausdruck:

- k. "Lust peitschen Hass, Verwesung und Tod
Entsprungen dem Blute, gellend und rot"

(Blaubart. 444,192)

In den letzten Beispielen wird gleichzeitig die Rettungslosigkeit der menschlichen Situation und die Gottferne ausgedrückt. Auffallend ist, dass das warme, rote Blut endgültig zudem auch dem allgemeinen Prozess der Erkaltung und Erstarrung unterworfen und mit dem kalten (Todes) Schweiss austauschbar wird.

B. Beispiele aus anderen Gebieten der Erfahrungswelt Trakls:

1. Die Augen.

a. "Die runden Augen

Spiegeln das dunkle Gold des Frühlingsnachmittags"

(Stundenlied. 80,5-1914)

b. "Schön ist der Mensch und erscheinend im Dunkel,

Wenn er staunend Arme und Beine bewegt,

Und in purpurnen Höhlen stille die Augen rollen!"

(Helian. 70,31-1913)

c. "Lasset das Lied auch des Knaben gedenken,

Seines Wahnsinns, und weisser Brauen und seines Hingangs,

Des Verwesten, der bläulich die Augen aufschlägt!"

(Helian. 72,78-1913)

d. "Zwei Monde

Erglänzen die Augen der steinernen Greisin"

(Geburt. 115,12-1914)

e. "Und stählern schauen dich deine Augen an!"

(Der Spaziergang. 44,21-1913)

f. "Eine Frau mit toten Augen schaut

Nach Schatten, die ins Dunkel gleiten"

(Musik im Mirabel. 18,8-1913)

g. "O ihr zerbrochenen Augen in schwarzen Mündern"

(Helian. 73,91-1913)

Nur vereinzelte Beispiele in Trakls Werk gestatten den Augen irgendwelchen Ausdruck des Schmerzes oder der Freude, nur selten werden sie durch eine Augenfarbe belebt. Schon die frühen Gedichte stellen die Augen als erloschen, nicht gebrochen sondern zerbrochen, erhärtet und verwesend dar. Die Augen sind nicht mehr fähig, den Schmerz der Welt in sich aufzunehmen, ihre "positivste" Funktion ist, diesen Schmerz zu widerspiegeln.

2. Das Antlitz (Haupt), die Maske.

a. "Ich hab' einst im Vorbeigehn

Ein schmerzereiches Antlitz gesehen"

(Ein Vorübergehender. 255,2-1909)

b. "Ein wächsern Antlitz fließt durch Erlen hin!"

(Heiterer Frühling. 49,19-1913)

c. "Also rührt ein spärlich Grün das Knie des Fremdlings,

Das versteinerte Haupt;"

(Am Mönchsberg. 94,9-1913)

d. "...Neigen sich sprachlos über das blaue Antlitz des Teichs"

(Landschaft. 83,8-1914)

e. "Weht uns das Antlitz steinerne Wasser an"

(Untergang 3.388,6)

In den frühen Gedichten ist das menschliche Antlitz noch fähig, Regungen auszudrücken, auch wenn es schon im Zeichen des Todes und der Erstarrung steht. Seine Härte und undurchdringbare Flächenhaftigkeit werden oft durch einen Bezug zum Wasser hergestellt (d,e), wie auch in "Elis", doch ist das Antlitz gleichzeitig ein unbarmherziger Spiegel der Erkenntnis des Gegenüber, dessen Gesicht wie das eigene zur ausdruckslosen, anonymen Maske erstarrt ist. "Gleich einem Panzer verwehrt die Maske jegliche Verbindung; jede geistig-seelische Kommunikation ist somit unterbunden!" (Gorgé, S.165):

f. "Aus eines Spiegels trügerischer Leere

Hebt langsam sich, und wie ins Ungeföhre

Aus Grauen und Finsternis ein Antlitz: Kain!"

(Das Grauen. 220,10-1909)

g. "In leerer Maske ruht sein Schmerz verborgen"

(An Angela. 286,11-1909-12)

h. "Also erloschen die Lampen im kühlen Gemach und aus purpurnen

Masken sahen schweigend sich die leidenden Menschen an!"

(Traum und Unnachtung. 150,112-1914)

i. "Der leeren Maske steinern Lachen"

(Gesang zur Nacht. 224,30-Nachlass)

3. Abend.

a. "Es tönt der Abend glockentief-"

(Die drei Teiche in Hellbronn. 238,23-1909)

b. "Am Abend, wenn die Glocken Frieden läuten,
Folg' ich der Vögel wundervollen Flügen!"

(Herbst. 219,2-1909)

c. "Verflossen ist das Gold der Tage,

Des Abends blau und braune Farben:

Des Hirten sanfte Flöten starben

Des Abends blau und braune Farben

Verflossen ist das Gold der Tage!"

(Rondel. 21,2-1913)

d. "Des Abends blaue Taube

Brachte nicht Versöhnung!"

(Das Herz. 154,12-1914-15)

e. "Steinige Öde fand er am Abend,

Geleite eines Toten in das dunkle Haus des Vaters!"

(Traum und Umnachtung. 150,119-1914-15)

Die ersten beiden Beispiele zeigen den Abend noch als friedvollen, gottgefälligen Abschluss des Tages. Hier (b) wird auch der Vogelflug im Gegensatz zu "An den Knaben Elis" ("Dunkle Deutung des Vogelflugs") noch als wundervoll empfunden. Das kurze Gedicht "Rondel" bereitet mit seinen "blau und braunen Farben" bereits den Zwiespalt von d vor. (Vgl. auch "Elis 3": Ein brauner Baum steht einsam da"). Der Dichter trauert wehmütig dem Tage nach, der hier, wie auch am Anfang von "Elis 3" als "golden" be-

zeichnet wird. Das Beispiel d lässt die Formulierung der trostlosen Situation in "Elis 3" bereits im Kern erkennen: "Blaue Tauben/ Trinken nachts den eisigen Schweiss" während das letzte Zitat (e) die endgültige Aussichtslosigkeit und Versteinerung am Abend zeigt, vor allem auch die Hoffnungslosigkeit des Toten, der in "das Haus des Vaters" geleitet wird.

4. Sterne, Zeichen, Vogelflüge.

a. "Schwalben irre Zeichen ziehn!"

(In einem verlassenen Zimmer. 25,11-1913)

b. "Gestirn und Schatten grau erbleichen

Und sind bald nur verlorne Zeichen!"

(Nachlass. 289,16-1909-12)

c. "Der Flug der Vögel tönt von alten Sagen"

(Der Herbst des Einsamen. 109,5-1914)

d. ".....dem Einsamen,

Dem sein Stern erlosch!"

(Träumerei 2. 344,10-1912-14)

e. "Nachts blieb er mit seinem Stern allein!"

(Kaspar Hauser. 95,19-1913)

f. "Deine Sterne schliessen sich zu bösen Zeichen!"

(Winternacht. 128,5-1914)

g. "Die Sterne tanzten irr auf blauem Grund!"

(Das Grauen. 220,3-1909)

h. "Indes der alten Hoffnung Sternenkränze

Am längst entgötterten Altar verblühn"

(Ermatten. 242,8-1909)

i. "In ihres Lagers Sterneneinsamkeit,
Dass sehnsuchtsvoller ihre Lieder schwellen
Und schluchzen von ererbtem Fluch und Leid
Das keiner Hoffnung Sterne sanft erhellen!"

(Zigeuner. 240,10-1909)

j. "Es blühte kein Stern in jener Nacht
Und niemand war, der für uns bat!"

(Ballade. 231,6-1909)

k. "Der Himmel, in dem du als Stern geblüht,
Ein Himmel, aus dem kein Gott mehr blüht"

(Gesang zur Nacht. 227,115-1909)

l. "Wie Blätterfall, wie Sternenfall,
So sah ich mich ewig kommen und gehn,
Eines Traumes unsterblicher Wiederhall-
Doch konnt' ich seinen Sinn nicht verstehn!"

(Drei Träume. 215,11-1909)

Wie eng verwandt miteinander diese drei Begriffe bei Trakl sind, zeigen bereits die ersten beiden Beispiele. Immer wieder treten sie uns in einem Zusammenhang entgegen, der sich auf die Zukunft und das Schicksal des Menschen im allgemeinen und das des Dichters im besonderen bezieht. Gleichzeitig wird innerhalb dieses Wortfeldes ein Bezug hergestellt zu der enttäuschten Hoffnung auf eine Erlösung im Jenseits, die in den Lemmata angedeuteten Prophezeiungen - wie auch Sagen, Märchen und Legenden (c) - verheissen dem Menschen kein Heil mehr. Während die bereits erwähnten "wundervollen Flüge" der Vögel noch als positiv zu werten sind, zeigen andere Beispiele, auch aus dem Frühwerk bereits, dass den Vogelflügen und Zeichen nur noch eine "dunkle Deutung"

(An den Knaben Elis) zukommt. Schon in den frühesten Gedichten hat das Lemma "Stern" die Bedeutung von "Schicksal" des Menschen (d,e), doch v.a. auch als "Leitstern" der zwar positiv, aber nicht anwesend oder längst erloschen ist und ihm eher zum Verhängnis wird (f-k). Mit dieser Situation, der Sinnlosigkeit und Ausichtslosigkeit menschlicher Existenz, identifiziert sich der Dichter selbst am meisten (1). Die Sterne blühen und glühen nicht mehr, sie fallen, zerfallen, erlöschen und erkalten, wie alles um ihn her. In der Doppelfassung eines Gedichtes der Spätzeit aus dem Nachlass des Dichters wird - eventuell als Frage - der Bezug zu dem Trakl-Wort "Tier/Wild" hergestellt, das, wie nachstehende Erläuterung noch zu erweisen sucht, sich fast ausschliesslich auf die Passion Christi und spezifisch auf das säkularisierte Leiden des Dichters bezieht:

"Weisse Hirsche am Nachtsaum
Sterne vielleicht(?)!"

(Der Schlaf. 412,13-1914)

Verstärkt wird dieser Bezug durch die Worte, die in dem Fragment "Erinnerung" enthalten sind:

"Und es waren die Sterne Tropfen Blutes schimmernd im kahlen
Geäst des alten Baumes und sie fielen in der Nächtigen Härenes
Haar!"

(382,5-1913)

Die biblisch anmutenden Worte des Gedichts "Nachtlied" ziehen eindeutig zwischen Geburt und Passion Christi und der Lage Trakls Vergleiche:

"Nachtlied

Trifft mich Schmerz. Die Wunde glüht.

Dieser Qual hab ich nicht acht!

Sieh aus meinen Wunden blüht

Rätselvoll ein Stern zur Nacht!

Triff mich Tod! Ich bin vollbracht!

(261-1909-12)

Doch in diesem frühen Gedicht "blüht" aus den Wunden noch ein "rätselvoller Stern", während in den letzten vier Versen von "An den Knaben Elis" die "glühende Wunde" zum "Schwarzen Tau" wird und die "verfallenen Sterne" fast erloschen sind.

5. Spiegel.

a. "Lächelnde Unschuld spiegelt dich wider--"

(Die drei Teiche in Heilbronn. 177,14-1909)

b. "Verzaubert von ihrer Augen Spiegel!"

(Kindheitserinnerung. 271,14-1909-12)

c. "O! ihr stillen Spiegel der Wahrheit!"

(Nachtlied. 68,8-1913)

d. "Weht uns die Kühle blauer Wasser an,

Die dunklen Spiegel männlicher Schwermut!"

(Untergang 2. 387,6-1914)

e. "In des Weihers Spiegelglas"

(Leuchtende Stunde. 270,6-1909-12)

f. "Laut zerspringt der Weiherspiegel"

(Der Gewitterabend. 27-10-1913)

g. "Ein Schatten gleitet beinern übern Spiegel"

(Abendspiegel/Afra 1. 385,6-1914)

h. "Karfreitagskinder bleich an Zäunen stehen

Im Spiegel dunkler Gossen voll Verwesung!"

(Nachlass. 301,16-1912-14)

Die ersten beiden Beispiele zeigen noch den konventionellen Gebrauch des Wortes, während das dritte bereits den Gedanken der Erkenntnis durch die Konfrontation mit dem Spiegelbild anrührt, die in den bereits zitierten Versen ihre höchste Kon-

zentration erreichen ("Aus eines Spiegels trügerischer Leere/
Hebt langsam sich, und wie ins Ungefähre/ Aus Grauen und Fin-
sternis ein Antlitz: Kain!"). Auffallend ist, dass auch dem
Wasser immer mehr die Rolle des Spiegels zufällt (d). Die Ober-
fläche des Wassers "erhärtet", wie die beiden darauffolgenden
Beispiele zeigen, die Wasseroberfläche kann sogar laut zer-
springen. Die beiden letzten Zitate zeigen die für die Spät-
zeit so typischen Bilder des Grauens, die das Gegenüber des
Dichters bilden und in starkem Kontrast zu den idyllischen
Szenen der ersten zwei Beispiele stehen.

6. Tau.

a. "In den Büschen rollt der Tau

Rot die Blätter niederfliessen!"

(Frausegen. 22,10-1913)

b. "Aus dem Geäst fällt wie aus einer Wunde

Blass schimmernd Tau, und fällt, und fällt wie Blut!"

(Das Grauen. 220,8-1909)

c. "So leise blutet Demut,

Tau, der langsam tropft vom blühenden Dorn"

(Gesang der gefangenen Amsel. 135,8)

d. "Die Weide weint, ..."

(Die drei Teiche in Hellbronn l.
1777,7-1909)

e. "Unter dunklen Fichten

Liebe, Hoffnung

Dass von feurigen Lidern

Tau ins starre Gras tropft-

Unaufhaltsam"

(Die Heimkehr. 162,12-1914-15)

..../88

Unter dem Lemma "Blut" (bluten) wurde bereits auf den Bedeutungswandel von "bluten"-(Todes)Schweiss gewiesen. Eine ähnliche Progression fällt bei dem Wort "Tau" auf. Aus dem Kontext des Gedichts "Frauensegen" (a) geht hervor, dass noch von "wirklichem" Tau und Herbstblättern die Rede ist, obwohl ein Vergleich mit Blut durch das "Niederfliessen" naheliegt. Im zweiten Beispiel wird "Tau" mit "Blut" verglichen, während diese beiden Begriffe in (c) bereits gleichgesetzt sind, was hier, im Zusammenhang mit "Dorn" besonders bedeutungsvoll ist. Durch die Bezeichnung "Tau" ist jedoch das Blut erkaltet. Der Ausdruck des Schmerzes, der im vierten Beispiel mit der Trauerweide in Zusammenhang gebracht wird, findet hier noch auf konventionelle Art und Weise Äusserung, doch zeugt das letzte Zitat aus dem Spätwerk von enttäuschten christlichen Versprechen (Glaube), Liebe, Hoffnung, die in Verzweiflung und Tränen enden.

7. Tier/Wild.

a. "Ein Tiergesicht im braunen Grün

Glüht scheu mich an, die Büsche glimmen!"

(Zeitalter. 265,2-1909-12)

b. "Ein Tier tritt leise aus den Baumarkaden

Indes die Lider sich vor Gottheit weiten!"

(Seele des Lebens. 36,8-1913)

c. "Leise erstarrt am Saum des Waldes der Schrei der Hirschkuh!"

(Landschaft 2. 83,6-1914)

d. "Der Schatten

Da ich heut morgen im Garten sass-

Die Bäume standen in blauer Blüh,

Voll Drosselruf und Titili-
Sah ich meinen Schatten im Gras.
Gewaltig verzerrt, ein wunderbar Tier
Das lag wie ein böser Traum vor mir.
Und ich ging und zitterte sehr,
Indes ein Brunnen ins Blaue sang
Und purpurn eine Knospe sprang
Und das Tier ging nebenher!"

(266,-1909-12)

e."Leise regt sich im samtneen Gras

Sich ein Tier mit zwei Rücken"

(Ländliche Stunde. 270,8-1909-12)

f."Du, ein blaues Tier, das leise zittert; du, der bleiche
Priester, der es hinschlachtet am schwarzen Altar!"

(Verwandlung des Bösen 2.
97,25-1914)

g."Schweigsam stieg von schwarzen Wäldern ein blaues Wild

Die Seele nieder,

Da es Nacht war!"

(Nachtseele 1. 184,4-1914)

h."Ein Wild verblutet im Haselgesträuch"

(Das dunkle Tal. 275,14-1909-12)

i."Finster blutet ein braunes Wild im Busch"

(Nachlass. 424,1)

j."Im Dornenstrauch verendet weich ein Wild"

(Der Spaziergang. 45,28-1913)

Der gegen alle grammatischen Regeln verstossende Gebrauch des

..../90

unbestimmten Artikels mit dem Sammelwort ("ein Wild") bei Trakl erschwert durch die Hinzufügung des Epithetons "blau" die Interpretation dieses Konzepts. Untersucht man die "Vorgeschichte" der Lemmata "Tier" und "Wild", so fällt auf, dass ihr Erscheinen fast immer im Busch oder am Waldrand stattfindet (a-c). An anderer Stelle heisst es: "Am Saum des Waldes - es wohnen dort die Schatten der Toten -" (Vorhölle l. 398,2). Aufschlussreich ist das Gedicht "Schatten" (d). Die ständige Konfrontation des Dichters mit dem Spiegelbild, sei es das der unverdorbenen, reinen Kindheit oder des verworfenen, reiferen Mannes, deutet sich hier schon an. Der Dichter bezeichnet sich selbst als Tier. Abgesehen von den offensichtlichen sexuellen Implikationen des Beispiels e wird diese Konfrontation hier weitergeführt, die dann endgültig zur Zerstörung des "Du" - oder zur Selbstzerstörung führt (f). Im Beispiel g wird "ein blaues Wild" als Seele identifiziert, wie auch das zweite Zitat diesen Begriff bereits in das Gebiet des Göttlichen oder Heiligen verweist.

Schon die frühesten Gedichte bringen "Wild" in Zusammenhang mit dem Leiden (h), auch später wird diese Thematik nicht abgewandelt (i,j). Fingerzeige wie "Schatten" und "Seele" legen daher die Vermutung nahe, dass der Dichter auf diese Weise seine Marter mit einem Trakl-Begriff darstellt, indem er wiederum die Passion Christi säkularisiert und auf sich bezieht.

Das Gedicht "Nachtlied" dessen Wortlaut teilweise fast wörtlich an "Elis 3" anklingt, zeigt, dass endlich auch das Tiergesicht erstarzt:

"Des Unbewegtem Odem. Ein Tiergesicht
Erstarrt vor Bläue, ihrer Heiligkeit.
Gewaltig ist das Schweigen im Stein;

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.
An des Einsamen elfenbeinerer Schläfe
Erscheint der Abglanz gefallener Engel!"

(68-1913)

8. Stirn.

a. "Der Bauern braune Stirnen. Lange tönt

Die Abendglocke" (Im Dorf. 63,7-1913)

b. "...ein strahlender Helm

Sank klirrend von purpurner Stirne"

(Die Schwermut. 161,19-1914-15)

c. "Dass in Schauern im dunklen Wahnsinn von der Stirne

des Schläfers sank"

(Sebastian im Traum. 90,48-1914)

d. "Da es Nacht ward, zerbrach kristallen sein Herz und die

Finsternis schlug seine Stirne"

(Traum und Umnachtung. 148,41-1914)

e. "Nachtlang wohnte er in kristallener Höhle und der Aussatz

wuchs silbern auf seiner Stirne"

(Traum und Umnachtung. 149,82-1914)

f. "Über unsre Gräber

Beugt sich die zerbrochne Stirne der Nacht"

(Untergang. 116)

g. "Heilige Mutter trocken den Schweiß auf meiner Stirne; das Blut"

(Dramenfragment. 457,78)

..../92

h. "O! das Dunkel; der Schweiss, der auf die eisige Stirne tritt..."

(Verwandlung des Bösen. 98,38-1914)

i. "Auf meine Stirne tritt kaltes Metall"

(De Profundis. 46,16-1913)

Zieht man Wetzels Konkordanz zu Trakls Gesamtwerk zu Rate, so fällt auf, dass dieses Wort in der frühen Dichtung kaum eine Rolle spielt, dass es ausserdem nur wenige Zusammenhänge gibt, in denen es im herkömmlichen Sinne verwendet wird (a). Die hier zitierten Beispiele stammen alle aus den Jahren 1913-14 und stellen die Stirn eines Gezeichneten dar (c-e). Die Stirn ist dem allgemeinen Zustand der Erkaltung und Versteinerung unterworfen, sie zerbröckelt (f), das Blut des Leidenden wird dem Schweiss gleichgesetzt (g), der auf die kalte Stirne tritt (h). In dem letzten Beispiel wird der Zustand der Erstarrung und Erkaltung noch einen Schritt weitergeführt, anstatt des Schweisses tritt "kaltes Metall" auf die Stirn.

Der konventionelle Gebrauch des Wortes "Schweiss" bezieht sich unter anderem auf das Blut, das die Fährte des verletzten Wildes anzeigt. Auch der Begriff "Schweisstuch" Christi oder eines Heiligen wird evoziert. Bei diesem Dichter verdichten sich jedoch die Bedeutungen zu dem Inbegriff des Leidens durch den Bezug auf das Trakl-Wort "Wild", mit dem die Verkörperung des Leidens ausgedrückt wird.

9. Blau (Bläue).^{22.}

a. "Im Kahn den blauen Fluss hinunter"

(Verklärter Herbst. 37,11-1913)

b. "Dass von blauen Lidern Tränen stürzten"

(Heimkehr. 342,20-1912-14)

- c. "Weh in unendlicher Klage
Mischt sich Feuer, Erde und blauer Quell"
(Nächtliche Klage. 392,10-12-14)
- d. "Die sanften Stimmen der Nonnen in der verfallenen Kirche
Ein blaues Tabernakel, das sich langsam auftut,
Sterne, die auf knöcherner Hände fallen!"
(Am Rand eines alten Brunnens. 308,8-12-14)
- e. "Im Glashaus verschimmen braune und blaue Farben. Es ist der
Untergang,
Dem wir zutreiben." (Psalm. 367,28-12-14)
- f. "Wachend im Abendgarten im stillen Schatten des Vaters, o wie
Ängstigt dies strahlende Haupt duldend in blauer Kühle.."
(Erinnerung. 382,9-Nachlass)
- g. "Weh der schmalen Gestalt des Knaben,
Die purpurn erglüht,
Schmerzliche Mutter, in blauem Mantel
Verhüllend ihre heilige Schmach"
(Passion. 392,9-Nachlass)
- h. "Und in Schauern ihn der blaue Mantel des Vaters umfing
Die dunkle Kühle der Mutter"
(Gedichtkomplexe. 462,14-Nachlass)
- i. "Hoch im Blau sind Orgelklänge"
(Die schöne Stadt. 23,21-1913)
- j. "Die blaue Seele hat sich stumm verschlossen"
(Melancholie. 332,2-12-14)
- k. "....das Heilige blauer Blumen!"
(Ruh und Schweigen. 113,9-1914)

l. "Der stille Gott die blauen Lider über ihn senkt"

(Helian. 73,94-1913)

m. "Geistlich dämmert

Bläue über den verhauenen Wald und es läutet

Lange eine dunkle Glocke im Dorf"

(Frühling der Seele. 141,24-1914)

n. "Gottes blauer Odem weht"

(Geistliches Lied. 30,4-1913)

o. "Im blauen Kristall

Wohnt der bleiche Mensch"

(Ruh und Schweigen. 113,5-1914)

p. "...die ersten Veilchen

Im Abendgrund, rauscht des blauen Quells

Kristallne Woge"

(In Heilbrunn. 153,7-1914-15)

Spätestens seit den Untersuchungen Goldmanns²³ erreichte die Kritik Konsensus über die Bedeutung des Lexems "blau" bei Trakl; ganz unabhängig von der Frage, ob es metaphorische oder symbolische Bedeutung habe, ist man sich darüber einig, dass dieses Wort hauptsächlich im Zusammenhang mit dem Heiligen, Über- und Aussermenschlichen stehe. Es ist bei diesem Wort besonders schwierig, eine chronologische Progression zum Trakl-Wort aufzuzeigen, da es von Anfang eine Sonderstellung in seinem Wortschatz einzunehmen scheint, da es neben dem konventionellen Gebrauch (a,b) und dem Blau in der Verbindung mit den antiken Elementen (c) bereits genügend Belege gibt, die das Wort mit dem Heiligen zusammen nennen (d). Eine begrenzte Entwicklung der Wortbedeutung lässt sich aber insofern feststellen, als das Epitheton mit der Situation des Untergangs (e) verbunden ist. Das zeigen besonders

die drei Zitate aus dem Nachlass (f,g,h), die konventionelle Darstellungen des Leiden Christi evozieren, doch durch die Nähe der "Kühle" kein Heil versprechen.

Die Beispiele i-m erwähnen "blau" ausdrücklich im Zusammenhang mit dem Geistlichen, Göttlichen. Der "blaue Odem Gottes", die Verbindung des Göttlichen mit dem Menschen^{24.}, ist auch dem allgemeinen Prozess der Erkaltung anheimgefallen, in "Elis 3" bleibt nur noch "Gottes einsamer Wind". Die beiden letzten Beispiele aus der Spätzeit des Dichters (o,p) lassen den ehemals "blauen Quell" des heiligen Wassers gänzlich erstarren.

6. DIE "ELIS"-GEDICHTE TRAKLS. VERSUCH EINER INTERPRETATION.

Liest man die zwei Fassungen des Gedichts "Kindheit" neben den "Elis"-Gedichten, so entdeckt man hier im Keim bereits alle Gedanken, die in "An den Knaben Elis" und "Elis" zum Tragen kommen. Es soll später erläutert werden, warum die Annahme berechtigt scheint, dass in dem Gedicht "An den Knaben Elis" aus der Perspektive eines älteren, reiferen Elis ("Wie lange bist, Elis, du verstorben!") gesprochen wird. Das Gedicht "Kindheit" stellt die friedvolle, unverdorrene Jugend, die noch in "blauer Höhle" lebt, dar, während der gealterte Elis mit seinem Gesellen nur noch die "schwarze Höhle" kennt.

Kindheit 1. (Fragment 1)

Was leise gehet unter Herbstesbäumen	1
Am grünen Fluss, darüber Möwen gleiten-	2
Es fällt das Laub; Einfalt dunkeler Zeiten.	3
's ist Gottes Ruh. Die Abendschatten säumen	4
Ein schwarzer Vogel singt in Herbstesbäumen.	5

Ein Händefalten müde und einträchtig	6
Am Abend folgen ihren Vogelzeichen	7
Die Augen, ehe sie dem Schlummer weichen-	8
Erinnerung des Knaben sanft und schwächig.	9
Ein schwarzer Vogel singt in Herbstesbäumen	10
Den Frieden dieser Tage süß und mächtig	11
<u>Auch will die Seele stille sich bereiten.</u>	12

a. vgl. Vers 5+10 und "An den Knaben Elis": "....., wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft!"

b. vgl. Vers 7 und " " " " : "Lass, wenn deine Stirne leise blutet/ Uralte Legenden/ und dunkle Deutung des Vogelflugs!"
doch auch "Elis" : "Zeichen und Sterne/ Versinken leise im Abendweiher!"

c. vgl. Vers 8 und "An den Knaben Elis": "Wo deine mondenen Augen sind!"

d. vgl. Vers 1 und " " " " : "Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht!"

e. vgl. Vers 9 und " " " " : und die Erinnerung an die Jugend, die dort dargestellt wird.

f. Hier, im Gegensatz zu "Elis 3" ³ mündet Herbst-und Abendstimmung noch in "Gottes Ruh" während dort nur Gottes einsamer "Odem" ("Wind") übrig bleibt.

Kindheit 2

Voll Früchten der Hollunder; ruhig wohnte die Kindheit	1
In blauer Höhle. Über vergangenen Pfad,	2
Wo nun bräunlich das wilde Gras saust,	3
Sinnt das stille Geäst; das Rauschen des Laubs	4

Ein gleiches, wenn das blaue Wasser im Felsen tönt 5
Sanft ist der Amsel Klage. Ein Hirt 6
Folgt sprachlos der Sonne, die vom herbstlichen Hügel rollt. 7
Ein blauer Anblick ist nur mehr Seele.^{1.} 8
Am Waldsaum zeigt sich ein scheues Wild und friedlich 9
Ruhn im Grund die alten Glocken und finsternen Weiler. 10
Frömmen kennst du den Sinn der dunklen Jahre, 11
Kühle und Herbst in einsamen Zimmern; 12
Und in heiliger Bläue läuten leuchtende Schritte fort. 13
Leise klinkert ein offenes Fenster; zu Tränen 14
Rührt der Anblick des verfallenen Friedhofs am Hügel, 15
Erinnerung an erzählte Legenden; doch manchmal erhellt 16
sich die Seele,^{1.}
Wenn sie frohe Menschen denkt, dunkelgoldene Frühlings- 17
tage.

- a. vgl.Vers 2 und "An den Knaben Elis": "Eine schwarze Höhle ist unser
Schweigen"
- b. vgl.Vers 5+6 und " " " " : Strophe I
- c. vgl.Vers 6 (Ein Hirt) und "Elis" 2+3 : "Ein guter Hirt"
- d. vgl.Vers 9 und "Elis" 2+3 : "Ein blaues Wild/ Blutet leise im
Dornengestrüpp"
- e. vgl.Vers 11 und "An den Knaben Elis": "Und dunkle Deutung des Vogelflugs"
"Elis" 2+3 : "Zeichen und Sterne"
- f. vgl.Vers 13 und "An den Knaben Elis": "Du aber gehst mit weichen Schritten
in die Nacht
Die voll purpurner Trauben hängt,
Und du regst die Arme schöner im Blau"
- g. vgl.Vers 16 und "An den Knaben Elis": "Lass, wenn deine Stirne leise blutet/
Uralte Legenden" /98

An der Syntax der "Elis"-Gedichte fällt auf, dass sich hier der zusammengesetzte Satz fast ausschliesslich zu einer parataktischen Reihe zusammenfügt.² Ebenso werden Strophen und Strophenanteile ausnahmslos als in sich geschlossene Handlungseinheiten oder "Szenen" dargeboten. Der Leser sieht sich also gezwungen, durch seine Interpretation anhand offensichtlicher - doch häufig unausgesprochener - Zusammenhänge ordnend in das Gefüge einzugreifen. Diese Aufgabe wird syntaktisch durch die Hilfe erleichtert, die deiktische Wörter bieten,³ d.h., Wörter, die sich direkt auf die Rolle der Teilnehmer an einer bestimmten Gesprächssituation beziehen. In den "Elis"-Gedichten ist in dieser Hinsicht die Funktion der Pronomina besonders aufschlussreich. Dem "du", dem "uns" und "deinem" fällt die Aufgabe zu, das in dem unmittelbaren Kontext Unerwähnte näher zu bestimmen. Dabei ist zu bemerken, dass die "ich"-Kategorie nicht ein einziges Mal erscheint, entweder heisst es "wir" oder die dritte Person wird vorgezogen. Die Tatsache, dass die Form der 3. Person in "Elis" 3 (Teil 2) diese Fassung von ihren beiden Vorgängern isoliert, ist dabei äusserst bedeutsam, von Anfang an ist hier die Rede von "Elis' Brust" und "sein Haupt". Wenn man also annimmt, dass der Sprecher sich nicht geändert hat, müsste die dritte Person in "Elis" 3 (Teil 2) auf eine Entpersonalisierung, eine Verfremdung, schliessen lassen. Dass sich der Sprecher in der Tat nicht geändert hat, zeigen die zahlreichen Parallelen, die zwischen "Elis" und "An den Knaben Elis" bestehen und Teilen, die sich fast wörtlich wiederholen ("blutet leise"). In der endgültigen Fassung hat Trakl Ubrigens diese Parallelen entfernt. ("goldenen Schweiss" wird "eisigen Schweiss".) Die Folge dieser Änderung ist eine stärkere Progression - dabei spielt die Ausschaltung der Wiederholung

eine wesentliche Rolle - die am Schluss eines Gedichts und besonders einer "Reihe" oder eines "Zyklus" fast unentbehrlich oder zwingend wird, damit der "Schlusspunkt" gesetzt werden kann. In dem hier zitierten Fall kommt die Wirkung der Assonanz "eisigen/einsamen" als Kunstgriff des Dichters hinzu.

Obwohl die Syntax und die strophische Gliederung also parataktisch verläuft, erscheinen die Zusammenhänge trotzdem an keiner Stelle problematisch, weil keine Konjunktionen verwandt werden, die zu einer solchen Problematik führen könnten. Interpretatorische Fragen werden lediglich durch die inhärente Problematik der einzelnen Strophen aufgeworfen. Nur eine einzige Ausnahme fällt hier auf, nämlich die dritte Strophe des Gedichts "An den Knaben Elis" Hier heisst es: "Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht....!" Das "aber" stellt hier Zusammenhänge dar, die durch die koordinierende Konjunktion Verhältnisse der Entgegensetzung ausdrücken.⁴ Der ekstatische Gang des Elis durch die Nacht voll purpurner Trauben wird jedoch vollkommen unerklärlich, falls er noch immer dieselbe Person ist, die in der vorhergehenden Strophe angesprochen wird: "Lass, wenn deine Stirne leise blutet/⁴ Uralte Legenden/ und dunkle Deutung des Vogelflugs!" Da das Gedicht sonst keineswegs eine solch unlogische oder eheralogische Verbindung herstellt, muss der Leser annehmen, dass der Dichter auch hier nicht von diesem Muster abweicht. Man kann sich demnach den unbestimmten Zusammenhang zwischen der dritten und vierten Strophe nur erklären, indem man das "aber" auch als eine logische Verbindung versteht. Geht man von dieser Voraussetzung aus, dann macht dieses "aber" nur eine Interpretation möglich, nämlich, dass in der dritten Strophe ein Wechsel der Person vorliegt, d.h., der Angesprochene ist nicht mehr derselbe wie in der zweiten Strophe.

Bezieht man den Titel des Gedichts mit in die Interpretation ein, da dort angekündigt wird, dass mit oder über den Knaben Elis gesprochen wird, dann muss der Elis der zweiten Strophe nur eine Auslegung ermöglichen: es ist von einem anderen und, in Bezug auf den "Knaben," älteren Elis die Rede. Da es zwischen der ersten und zweiten Strophe keinerlei Belege gibt, die auf einen Rollenwechsel schliessen liessen, führt die deiktische Problematik zu der Folgerung, dass in der ersten und zweiten Strophe der Elis von "jetzt" sich selbst anspricht, während er sich erst in der dritten Strophe an den Knaben Elis wendet.

Eine andere Textstelle zeugt von einer ähnlichen Situation und scheint die Richtigkeit dieser Interpretation zu unterstreichen:

".....; und da ich mit silbernen Fingern mich über die schweigenden Wasser bog, sah ich dass mich mein Antlitz verlassen. Und die weisse Stimme sprach zu mir: Töte dich! Seufzend erhob sich eines Knaben Schatten in mir und sah mich strahlend aus kristallinen Augen an, dass ich weinend unter den Bäumen hinsank, dem gewaltigen Sternengewölbe!" ("Traum und Umnachtung" 169,43-1914-15). Auch hier wird also wieder der Gedanke der Konfrontation mit einer früheren Existenzstufe angerührt.

Aus dieser Auslegung ergibt sich die weitere Entwicklung. In der vierten Strophe deutet der säkularisierte Gebrauch von "Dornenbusch" als gewöhnliches Trakl-Wort auf das Sterben oder den Tod des Elis. Die Frage, die am Ende dieser Strophe gestellt wird, ist deshalb eine Frage, die der ältere Elis dem Knaben Elis stellt: "Wann ist der Knabe in mir gestorben?" Gleichzeitig wird durch die rätselhafte Beschreibung der Nacht, "die voll purpurner Trauben hängt," einesteils der Bezug zum fruchtbaren Leben

andererseits zu dem säkularisierten Leiden des Dichters herstellt. Bei der Untersuchung der symbolischen Bedeutung des Lemma "grapes" kann man in J.E. Cirlots "A dictionary of symbols"⁵ folgendes lesen: "Grapes, frequently depicted in bunches, symbolize at once fertility (from their character as a fruit) and sacrifice (because they give wine - particularly when the wine is the colour of blood). In baroque allegories or the Lamb of God, the Lamb is often portrayed between thorns ('Ein Dornenbusch tönt!') and bunches of grapes" Aus den Erläuterungen des vorigen Kapitels sollte ersichtlich sein, dass für Trakl natürlich nicht der Symbolwert des Wortes "Trauben" von Bedeutung ist, sondern dass er sich hier wiederum im Rahmen seines eigenen Ideolekts mit einem Trakl-Wort äussert.

Der konnotativen, assoziativen Gegenwart der biblischen Parallele ist es zu verdanken, dass diese Frage ein Echo, eine Fortsetzung in der nächsten Strophe hat: "Dein Leib ist eine Hyazinthe/⁶ In die ein Mönch die wächsernen Finger taucht" Diese normalerweise rätselhafte und unerklärliche Handlung des Trakl-Mönchs (dessen Unzucht, Kraft- und Wirkungslosigkeit früher als "Sympton des allgemeinen Verfalls" beschrieben wurde), spielt zweifellos auf den ungläubigen Thomas an, der sich erst dadurch, dass er den Finger in die Wunden Christi steckte, von dessen Tod überzeugen liess:

Johannes 20, Vers 24-28:24. "Thomas aber, der Zwölf einer, der da heisst Zwilling, war nicht bei ihnen, als Jesus kam"

25. "Da sagten die anderen Jünger zu ihm: Wir haben den Herrn gesehen. Er aber sprach zu ihnen: Es sei denn, dass ich in seinen Händen sehe die Nägelmale

und lege meine Finger in die Nägelmale und lege meine Hand in seine Seite, will ich's nicht glauben!"

26. "Und über acht Tage waren abermals seine Jünger drinnen, und Thomas mit ihnen. Kommt Jesus, da die Türen verschlossen waren, und tritt mitten ein und spricht: Friede sei mit euch!"

27. "Danach spricht er zu Thomas: Reiche deinen Finger her und siehe meine Hände, und reiche deine Hand her und lege sie in meine Seite, und sei nicht ungläubig, sondern gläubig!"

28. "Thomas antwortete und sprach zu ihm: Mein Herr und mein Gott!"

Für diese Interpretation ist am Rande interessant, dass Thomas nicht nur wie hier in Vers 24, sondern z.B. auch in Lukas 11, Vers 16 als "Zwilling" bezeichnet wird. Die Bezeichnung kann sich nicht nur auf den Mönch, sondern auch den früheren, glücklicheren Knaben Elis beziehen.

Ein früheres Gedicht, "Menschheit", scheint jedoch einwandfrei die Hypothese in Bezug auf den ungläubigen Mönch in "An den Knaben Elis" zu verifizieren. Der Dichter gibt dem Leser hier nämlich selbst die "unverschlüsselten" Hinweise auf seinen "Trakl-Satz". In dem Gedicht heisst es:

"St. Thomas taucht die Hand ins Wundenmal"

(43,11-1913)

Auch die Identität der Personen des "uns" in "unser Schweigen" wird jetzt klar, es sind der gealterte, verdorbene, verfallene Elis und sein ebenso angegriffener Geselle oder Geistesverwandter, der Mönch. Sobald das "uns" in Erscheinung tritt, ist das Gespräch mit dem Knaben Elis beendet. Die Personenveränderung

oder der Rollenwechsel wird nämlich bereits in der Frage angekündigt, die immerhin von der Voraussetzung ausgeht, dass der Knabe Elis verstorben ist. Das Betasten des hyazinthenen Leibes des toten Elis zeugt von der verschwiegenen Hoffnung, dass er vielleicht noch lebt. Doch diese Hoffnung wird enttäuscht, und der erlösende Rausch folgt.

Der Ältere Elis und sein Genosse sind auch in Bezug auf die letzte menschliche Äusserung, die Sprache, erstarrt. Sie sind zum Schweigen verdammt, doch bleibt die Erinnerung an den Knaben, der wie in dem unter Anmerkung⁶ zitierten Fragment dem Wild gleichgesetzt wird, einem Trakl-Wort, das, wie das vorangegangene Trakl-"Wörterbuch" zu zeigen versuchte, für den Dichter im Zusammenhang mit dem Leiden und spezifisch dem säkularisierten eigenen Leiden steht.⁷ Mit des Knaben Tod ist die letzte Hoffnung auf eine bessere Zukunft erloschen, die bereits "verfallenen Sterne" haben ihr letztes Gold eingebüsst.

In der Handschrift 2 erscheinen "An den Knaben Elis" und "Elis" als ein durchlaufendes Gedicht, in den endgültigen Veröffentlichungen in "Brenner" und "Sebastian im Traum" trennte der Dichter die beiden Werke jedoch bewusst. Trotz einer gewissen Parallelität, die bereits erwähnt wurde, ist die endgültige Aussage dieser Gedichte schliesslich so unterschiedlich, dass die Trennung notwendig war.

Innerhalb der endgültigen Fassung des Gedichtes "Elis" (3) nimmt der Dichter eine weitere Trennung vor, indem er das Gedicht in zwei nummerierte Teile spaltet. Diese Teilung wird durch die direkte Anrede des Elis im ersten Teil unterstrichen (du, dein), während der zweite Teil auf die dritte Person umwechselt (sein, Elis' Brust). Aus verschiedenen Gründen, die aus der nachstehen-

den Interpretation hervorgehen sollten, wird hier bewusst die Benennung "Strophen" für die Teile vermieden. Das Umschlagen des Tons vom ersten auf den zweiten Teil ist hier nicht mehr, wie in "An den Knaben Elis" mit einer Hinwendung zu einem jüngeren Elis zu erklären, da es sich jetzt eher um eine Entpersönlichung, eine Versteinerung oder Erkaltung der Elis-Gestalt handelt.

Vom "episodischen" erzählenden Standpunkt aus gesehen liegt der trennende Einschnitt allerdings noch früher, nämlich am Ende von Vers 10: "O! wie gerecht sind, Elis, alle deine Tage!" Diese Formulierung gleicht "O, wie lange bist, Elis, du verstorben", die auch einen Wendepunkt in dem Gedicht "An den Knaben Elis" darstellt, da sich der alte, ernüchterte Elis mit diesen Worten an den jugendlichen, verstorbenen Elis wendet. In "Elis" setzt nach dieser Anrede der Prozess der Versteinerung ein. Der Zustand der in der bukolischen oder alttestamentarischen Landschaft erfahrenen Vollkommenheit, der früher zum Ausgangspunkt der Untersuchung der Trakl-Wörter wurde, ist jetzt aber abgeschlossen. Die Vereinigung der Liebenden, die von Elis retrospektiv erlebt wird ("verstummten"), stellt eine Parallele dar zu dem von Elis selbst erfahrenen Gefühl der Erfüllung.

Ungewöhnlich ist die Abfolge der Jahreszeiten, die auf den Tagesablauf montiert sind. Die beiden Zeitebenen werden so zusammen auf einen weiten Bogen gespannt, der sich von "die Stille dieses goldenen Tags" bis zu "Trinken nachts den eisigen Schweiß/der von Elis' kristallener Stirne rinnt", erstreckt. Dieses Gleichschalten der Zeitebenen legt die Vermutung nahe, dass der Dichter eine grosse Zeitspanne stilisiert darstellt, dass neben der "epischen" Wirklichkeit des Gedichts eine zweite Wirklichkeit besteht.

Diese zweite Wirklichkeit ist die "innere Landschaft" der Elis-Gestalt, deren totale Transformation zyklisch dargestellt wird.

Der Zustand seines "gerechten" Glücks, der vollkommenen Befriedigung, wird an den goldenen Tag, an die Fülle und Überfülle des Sommers gekoppelt, während die "kahlen Mauern", "erstirb", "dunkler Gesang", "am einsamen Himmel" bereits den Übergang in einen anderen Zustand einleiten.

Im zweiten Teil des Gedichts lässt sich die zyklisch dargestellte Verwandlung noch klarer erkennen. Die Veränderung der Landschaft vollzieht sich innerhalb der Grenzen, die von der zweimal erwähnten Elis-Gestalt, nämlich am Anfang und am Ende, gesetzt werden. (von "...tönt in Elis' Brust/ Am Abend" bis "Trinken nachts den Schweiß,/ Der von Elis' kristallener Stirne rinnt") Neben der Darstellung des Herbstes ("Ein brauner Baum.." usw.) und des Winters ("Hinter dem Hügel ist es Winter geworden!"), also den verschiedenen Jahreszeiten, ermöglicht der Dichter, wiederum durch deiktische Hinweise, einen Blick auf eine weitere Zeitdimension.

Der erste Vers des Gedichtes bezieht sich auf die Stille eines goldenen Tages, der durch die Hinzufügung des hinweisenden Fürwortes "dieses" den Tag von allen anderen aussondert. Dieser glückliche Tag ist ein besonderer, einmaliger, der jedoch in der Vergangenheit liegt und für immer vorbei ist.

Solche genauen Hinweise fehlen bei den anderen Zeitangaben des Gedichtes, seien es Tages-oder Jahreszeiten. Im Gegenteil, die Zeitwörter "Am Abend", "nachts" geben den Eindruck des Regelmässigen, Wiederholbaren. Man gewinnt auch den Eindruck, dass die Verben eine durative⁸ Funktion haben.

Für Elis bedeutet dies nach dem einzigen Glückstag die immerwährende Leidenszeit, die Zukunftslosigkeit. Die Fluchtpunkte, die Elis erwählt, den Himmel, die Sterne, Gottes Wind, betonen die Darstellung des leeren, endlosen Raums dadurch, dass sie sich als falsche Anhaltspunkte erweisen.

Die Bezeichnung, "ein goldener Kahn" für Elis' Herz warnt den Leser, dass sich eine Veränderung in Elis' Körper vollzieht. Das "sanfte Glockenspiel", das in seiner Brust ertönt, stellt den Übergang des menschlichen Körpers in ein Gebäude dar, wie er bereits im Zusammenhang mit dem Gedicht "Kindheit" gezeigt wurde. Die Versteinerung vollzieht sich also als Prozess vor den Augen des Lesers. Der "Kahn" wird in der Trakl-Interpretation bereits traditionell mit dem Einsetzen des Rauschzustandes verbunden. Ein anderes Gedicht "Unterwegs", das verschiedene Parallelen mit "Elis" und "An den Knaben Elis" aufweist, scheint diese Interpretation zu unterstützen:

".....

Die Sonne ist in schwarze Linnen gesunken; immer wieder
kehrt dieser vergangene Abend!"^{9.}

und

"Der blaue Quell zu deinen Füßen, geheimnisvoll die rote
Stille deines Munds,
Umdüstert vom Schlummer des Laubs, dem dunklen Gold
verfallener Sonnenblumen."^{10.}
Deine Lider sind schwer von Mohn und träumen leise auf
meiner Stirne.

..../107

Sanfte Glocken durchzittern die Brust. Eine blaue Wolke
Ist dein Antlitz auf mich gesunken in der Dämmerung."

und

"Ein offenes Fenster, an dem ein süßes Hoffen zurückblieb -
Unsäglich ist das alles, o Gott, dass man erschüttert ins
Knie bricht.

O, wie dunkel ist diese Nacht. Eine purpurne Flamme
Erlosch an meinem Mund. In der Stille
Erstirbt der bangen Seele einsames Saitenspiel.

Lass,^{11.} wenn trunken von Wein das Haupt in die Gosse sinkt.^{12.}

Diese Auszüge aus dem Gedicht "Unterwegs" zeigen, dass nicht nur in Bezug auf fast identische Formulierungen ein Vergleich mit den Elis-Gedichten naheliegt, die hier beschriebene Situation scheint auch eine ähnliche zu sein, auch wenn sie noch nicht so verrätselt wie in "Elis" ist.

Der "goldene Kahn" erinnert jedoch auch an die Mondsichel, das Herz wird also nicht nur im Zusammenhang mit dem Rausch, sondern vor allem mit dem kalten Nachtgestirn genannt, das am "einsamen Himmel" schaukelt. Dieses Verb hat eine äußerst niedrige Frequenz im Wortschatz Trakls, steht aber immer in einem negativen Zusammenhang.^{13.} In diesem Gedicht wird es integriert, indem es sich auf der Isotopieebene von "Abendweiher" bewegt. "Zeichen und Sterne" also möglicherweise auch das Nachtgestirn, "versinken im Abendweiher"

In Anlehnung an W. Falk weist Walter Gorgé^{14.} auf die Funktion des Mondes als Todesgestirn:

"Der Mond, das Nachtgestirn, war für Trakl ein Zeichen der Schreckgeschehnisse im Bereich des Geschlechtlichen. Als das Nachtgestirn

war er das Todesgestirn! Die Verbindung von "Kahn" zu "Mondsichel" stellt Gorgé nicht her, doch weist er auf die Beziehung zwischen "Kahn" und Wolken!¹⁵.

Tod, Erkaltung, Versteinerung sind also die Wegweiser in dieser "inneren Landschaft" der Elis-Gestalt, doch verschmelzen hier mehrere Isotopieebenen zu einer einzigen Aussage. Neben den bereits diskutierten zeitlichen Ebenen, fallen eine Reihe von Zeichen auf, die sich mit konventionellen Vorstellungen von dem Martyrium Christ decken: "Ölbaum" (Gethsemane), "Dornengestrüpp", "Hügel" (Golgotha), "eisigen Schweiss", "Gottes einsamer Wind". An diese Zeichen schliessen sich andere an, die sich auf andere, christlich-religiöse Begriffe beziehen: "Glockenspiel" und "blaue Tauben", während wieder andere sofort als die Trakl eigenen Zeichen erkannt werden können: "blaue Stille", "blaues Wild", "kristallene Sterne". Wie lassen sich die Zeichen der verschiedenen Ebenen miteinander vereinbaren?

Das Herz des Elis, traditionell der Sitz des Gefühls, der Wärme, ist erkaltet, wird in die Nähe des Todes gebracht. Die Hoffnungslosigkeit des "einsamen Himmels" bezieht sich auch auf die versinkenden, hier bewusst getrennten, zukunftsweisenden "Sternzeichen" ("Zeichen und Sterne"), die wie "Das letzte Gold verfallener Sterne" in "An den Knaben Elis" keine frohe Botschaft, sondern nur noch den Untergang künden können. Überhaupt steht der gesamte zweite Teil von "Elis" nicht nur im Zeichen der Erstarrung, sondern auch des Absinkens. Das zeigt die Wahl der Verben besonders deutlich: "sein Haupt...sinkt", "Seine blauen Früchte fielen von ihm", "Zeichen und Sterne versinken", "Der von Elis' kristallener Sterne rinnt". Das Absinken, Vereinsamen, Erkalten wird als Wechselbeziehung zwischen Elis und der "Natur" darge-

stellt: "Ein brauner Baum steht abgeschieden da" und "Hinter dem Hügel ist es Winter geworden!"

Das säkularisierte Leiden Christi, das, wie bereits erläutert, häufig mit den Trakl-Worten "ein blaues Wild" dargestellt wird, zeigt sich hier auch als Erstarrung, das ehemals warme Blut ist zu "eisigem Schweiss" geworden, die Stirne des Elis zu Kristall erhärtet. Die blauen (Friedens)tauben bringen, das wurde schon gesagt, keine Versöhnung mehr. In dieses Menschen-"Gebäude" aus "Kristall" und "schwarzen Mauern" kann auch Gottes Wort, bereits nur noch ein "Einsamer Wind", nicht mehr dringen.

Eine Interpretation des Gedichts "Elis" scheint also nur möglich, indem man die Zeichen des Dichters als Trakl-Wörter liest. Die progressive Versteinerung des Elis entspricht dem Werdegang der meisten Trakl-Wörter, die vorher ausführlich untersucht wurden, ebenso die starke Säkularisierung christlicher Inhalte und die Identifikation des Dichters mit dem Leiden Christi. Nicht nur die hohe Frequenz dieser Inhalte in dem Gedicht, sondern auch die häufige Erwähnung des Epithetons "blau" ("blaue Stille", "blaues Wild", "blaue Tauben"), das häufig bei Trakl im Zusammenhang mit "Heiligkeit" steht, legt die Vermutung nahe, dass hier von einer Epiphanie die Rede ist. Für diese Vermutung spricht ein Vergleich mit dem 1912 entstandenen Gedicht "De Profundis II". Nicht nur, dass der Titel an den Anfang des 130. Psalms erinnert:

"Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir",

das Gedicht weist zahlreiche Parallelstellen zu "Elis" auf, die in diesem früheren Werk allerdings noch nicht konsequent zu Trakl-Wörtern verdichtet sind:

De Profundis

Es ist ein Stoppelfeld, in das ein schwarzer Regen fällt.

Es ist ein brauner Baum, der einsam dasteht.

Es ist ein Zischelwind, der leere Hütten umkreist.

Wie traurig dieser Abend.

Am Weiler vorbei

Sammelt die sanfte Waise noch spärliche Ahren ein.

Ihre Augen weiden rund und goldig in der Dämmerung

Und ihr Schoss harrt des himmlischen Bräutigams.

Bei der Heimkehr

fanden die Hirten den Süssen Leib

Verwest im Dornenbusch.

Ein Schatten bin ich ferne finsternen Dörfern.

Gottes Schweigen

Trank ich aus dem Brunnen des Hains.

Auf meine Stirne tritt kaltes Metall

Spinnen suchen mein Herz.

Es ist ein Licht, das an meinem Mund erlöscht.

Nachts fand ich mich auf einer Heide,

Starrend von Unrat und Staub der Sterne.

Im Haselgebüsch

Klangen wieder kristallne Engel.

(46,1-22).

Die unterstrichenen Verse, die nicht nur auf eine ähnliche Landschaft, sondern auch auf eine ähnliche Situation wie in "Elis" deuten, sollen bis auf wenige Ausnahmen nicht weiter erörtert werden. Einige Zitate müssen jedoch hervorgehoben werden,

da diese die Hoffnung auf die Erscheinung der Gottheit und die Erfüllung dieses Wunsches hinweisen. Die betreffenden Textstellen sind, abgesehen vom Titel: "Und ihr Schoss harrt des himmlischen Bräutigams" und "Gottes Schweigen/ Trank ich aus dem Brunnen des Hains! Dass die Epiphanie hier wie in "Elis" keine Erlösung oder Rettung bringt, dafür bürgen mehrere Belegstellen: "Gottes Schweigen", "Fanden die Hirten den süßen Leib/ Verwest im Dornenbusch", "Auf meine Stirne tritt kaltes Metall", "Es ist ein Licht, das an meinem Mund erlöscht!" "Starrend von Unrat und Staub der Sterne", "Im Haselgebüsch/ Klängen wieder kristallne Engel".

Die Epiphanie, die für Elis zu einer erneuten Bestätigung der Aussichtslosigkeit seiner Situation wird, führt zu der Identifikation der Elis-Gestalt - und der Person des Dichters - mit dem Leiden Christi. Ein Fragment aus dem Nachlass legt diese Vermutung nahe:

"Ein Kreuz ragt Elis

Dein Leib auf dämmernden Pfaden"

(Fragment, S.429)

Ausserhalb der "Elis"-Gedichte kommt der Name "Elis" nur zweimal in Trakls oeuvre vor. Aus dem Kontext der "Elis"-Gedichte lässt sich schliessen, dass es sich bei diesem Namen wiederum um ein Trakl-Wort handelt, das eventuell seinen Ursprung in "Elysium" oder dem "elysischen Zustand" hatte. Für diese Annahme spricht die Darstellung des unschuldig-unverdorbenen Knaben Elis und die Rolle, die Elis im ersten Teil des Gedichtes "Elis" spielt. Wie seine Umwelt, wie Trakls gesamte Welt, fällt er jedoch auch der Versteinerung, Erstarrung und Hoffnungslosigkeit zum Opfer. Der zweite Teil von "Elis" enthält in einer Reihe kleiner, erstarrter Tableaux

die Essenz der ganzen Trakl-"Landschaft!"

Das Ziel dieser Arbeit war, aufzuzeigen, dass Trakl-"Bilder" weder die Bezeichnung "Metapher", noch "Symbol" oder "absolute Chiffre" berechtigen. Seine Zeichen werden auch etwas Anderes und Teil eines Anderen als das stereotype Symbol oder die stereotype Metapher. Trakls Zeichen bestehen durch ihr Verhältnis zu anderen Zeichen innerhalb desselben Bedeutungsfeldes vorläufig und auf diesen Dichter beschränkt als Teil des allgemeinen Sprachsystems, somit als Trakls trésor erkenntlich und vraisemblable. Der für die Metapher und das Symbol notwendige Prozess, ihre Funktion als ad hoc-Zeichen ist bei Trakl nicht gegeben, da dieser Prozess in jeglichem Kontext aufs Neue vollzogen werden muss, also von dem Hier und Jetzt abhängt. Die für die literarischen Bilder notwendigen "Konfliktsituationen" entfallen bei diesem Dichter, denn seine kollokativen Verbindungen haben innerhalb seines trésors die Funktion alltäglicher Zeichen.

Meiner Meinung nach wurde Trakls Werk bisher von namhaften Kritikern wie Schneider, Killy, Hermand, Wetzel u.a. unter falschen Prämissen gelesen, weil man von vornherein "Bilder" vermutete und die Voraussetzung der Vorläufigkeit dieser Bilder ausser Acht liess. Die Formulierung des Begriffes "Trakl-Wort" lässt den Zeichen des Dichters die Möglichkeit offen, sich wie ein gewöhnliches Wort "inkonsequent" zu verhalten, d.h., dem Kontext entsprechend negative oder positive Konnotationen zu erwecken. Ein normales Wort wie "Glück" kann in dem Satz "Er hat Glück" z.B. je nach den Umständen bedeuten, dass "er" wirklich begünstigt ist oder dass "er", versteht man die Äusserung ironisch, im Gegenteil dazu, gerade Pech hat. Die Folgerung, die wir der Äusserung entnehmen, hängt also

beim gewöhnlichen Wort, beim arbiträren Zeichen, ebenso wie beim Trakl-Wort vom Kontext ab, jedoch nicht auf die Art, wie die Entstehung literarischer Bilder vom Kontext abhängt.

Die Kontextgebundenheit der Trakl-Wörter machte eine Erschliessung ihrer Bedeutung durch eine Studie ihrer Entwicklung mit Berücksichtigung ihres Kontextes im Gesamtwerk notwendig. Im Gegensatz zum arbiträren Zeichen des normalen Sprachsystems enthalten die Trakl-Wörter nämlich noch immer Reste von "Bildern", die einen etymologischen Vergleich vom Früh- zum Spätwerk zwingend machen, um die individuelle Geschichte eines einzelnen Trakl-Wortes festlegen zu können. Das bedeutet, dass die von de Saussure formulierte Arbitrarität sprachlicher Zeichen¹⁶ bei Trakl eingeschränkt ist. Der normale Sprecher ist sich beim Gebrauch von Begriffen wie "Handschuh" oder "Tischbein" nicht mehr ständig von deren Vorgeschichte bewusst, beim Lesen des verschlüsselten Trakl-Wortes sind jedoch die Topoi und wirklich erlebten Glaubensmotive noch immer gegenwärtig.

Gleichzeitig sollten die besonderen sprachlichen "Orientierungsmittel" wie Deixis und Konjugation zeigen, dass sich letztenendes kein Dichter, auch wenn seine Sprache noch so dunkel und verrätselt ist, über das bestehende Sprachsystem hinwegsetzen kann, da ein solcher Schritt zu vollkommener Unverständlichkeit führen würde.

Fokkema/Kunne-Ibsch¹⁷ berufen sich - bis auf einige Einschränkungen, die hier nicht berücksichtigt werden sollen - zustimmend auf die Versuche von Hans Robert Jauss, den "Erwartungshorizont" des Lesers, inklusive seiner "Lebenswelt", auf einen wissenschaftlichen, intersubjektiven Nenner zu bringen:

....Jauss agreed that his concept of the horizon of expectations was in need of a differentiation between horizons of literary and of social (general) expectations. He distinguishes now between an "implicit" reader and a historically, socially and biographically determined "explicit" reader. He suggests the reconstruction first of the implicit reader because of the accessibility of the basic data of such a reconstruction. Secondly, the preconceptions of the various groups of readers should be clarified. He proposes to speak in this respect of a first and a second code..^{18.}

Die Untersuchung der "Elis"-Gedichte entstand ebenfalls aus dem Bestreben, verschiedene Wissenschaftszweige in einer Interpretation zu vereinen. Auf der einen Seite wurden linguistische Methoden und Erkenntnisse berücksichtigt, doch gleichzeitig die Grenzen einer rein linguistischen Interpretation, besonders in Bezug auf einen lyrischen Text, hervorgehoben. Die von der Linguistik gesteckten Grenzen konnten mit Hilfe der von Barthes formulierten, strukturierenden Leseerwartungen überwunden werden, um somit eine abgewandelte Leseart dieser Gedichte und Trakls Werk überhaupt zu ermöglichen.

Anmerkungen.

Einleitung. (S.1 - S.3)

1. D.W. Fokkema/Elrud Kunne-Ibsch, Theories of Literature in the Twentieth Century, C. Hurst & Co (London 1977), S.9
2. G.v. Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, Alfred Kröner Verlag (Stuttgart 1969), S.754
3. Fokkema/Ibsch (Anm. 1), S.9
und
J. Hauff u.a., Methodendiskussion. Arbeitsbuch zur Literaturwissenschaft, Bd.1, Fischer Athenäum (Frankfurt/M 1972), S.1-23
4. ebd. S.9
1. Literaturkritische Prämissen. (S.3 - S.12)
 1. R. Scholes, Structuralism in Literature. An Introduction, New Haven and London University Press (London 1974)
 2. ebd. S.2
 3. ebd. S.3
 4. ebd. S.9-10
 5. Die Ziele der hermeneutischen Interpretation werden hier nach Georges Poulet folgendermassen definiert (ebd. S.7): "Contrary to what one might expect, criticism must prevent itself from seeing some sort of object whether it is the person of the author seen as an Other, or his work considered as a Thing; for what must be arrived at is a subject which is to say a spiritual activity that one cannot understand except by putting oneself in its place and causing it to play again within us its role as subject" (Georges Poulet, Les Lettres Nouvelles, 24 June 1959; quoted in Gérard Genette, Figures, P.158)
 6. Scholes bezieht sich hier auf Kritiker wie Poulet und Ricoeur, die Hermeneutik und Strukturalismus je ihr eigenes "Arbeitsge-
..../116

biet" zuweisen, das von der Art des Textes, seines Genres oder der Epoche, in der es entstanden ist, abhängt.

7. "System" bedeutet zwar, dass alle Elemente dieses Systems nach einheitlichen Regeln so aufeinander bezogen sind, dass jedes Element wiederum in seiner Beziehung zum System darstellbar wird. Das hiesse, die einzelne Erscheinung wäre überflüssig, da sie aufgrund der Regeln jederzeit wieder regeneriert werden könnte. Der Sachverhalt liegt jedoch anders, wenn man es mit einem literarischen Text, wie z.B. dem Unikum eines Gedichts, zu tun hat und hier ein fehlendes Einzelteil generieren wollte. Die Ganzheit oder das System, das das Gedicht ausmacht, ist nicht im voraus vorhanden, wie z.B. das Sprachsystem. Der systematische Zusammenhang eines Gedichts muss vom Dichter und vom Leser bewältigt werden. Der Versuch, hier ein fehlendes Einzelteil zu generieren, würde bedeuten, sich auf völlig unverantwortliche Weise dem Zwang des Systems zu unterwerfen.
8. Scholes, (Anm.1), S.10
9. W. Köller, Semiotik und Metapher, Untersuchungen zur grammatischen Struktur und kommunikativen Funktion von Metaphern,
J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung (Stuttgart 1975), S.40
10. ebd. S.6
11. ebd. S.16-17
12. ebd. S.17
13. ebd. S.5
14. J. Culler, Structuralist Poetics, Routledge & Kegan Paul (London & Henley 1975), Kapitel 7, S.131. Culler stellt diesem Abschnitt ein Wort Wittgensteins voran: "To understand a sentence means to understand a language. To understand a language means to be master of a technique!"
15. ebd. S.140

16. ebd. S.140

17. Culler zitiert Barthes zum Problem der Subjektivität und Intertextualität: "The 'I' which approaches the text is itself already a plurality of other texts, of infinite, or more precisely, lost codes (whose origins are lost)... Subjectivity is generally thought of as a plentitude with which I encounter the text, but in fact this faked plentitude is only the wash of all the codes which make up the 'I', so that finally, my subjectivity has the generality of stereotypes" Barthes, S/Z p.p. 16-17, zitiert in Culler S.140

18. ebd. S.140

19. In Klammern die von Culler gebrauchten Übersetzungen des französischen Textes.

2. Metaphorisches oder symbolisches Sprechen bei Trakl? (S.12 - S.21)

1. W. Killy und H. Szklener (Herausg.), Historisch-Kritische Ausgabe Band 1 & 2, Otto Müller Verlag (Salzburg 1969), Brief an

E. Buschbeck, Juli 1910. S.478 Hervorhebung G.G.

2. ebd. Brief an Hermine von Rauterberg, Oktober 1908, S.471

3. ebd. Wien Juli 1910, S.478

4. F. Kainz, Psychologie der Sprache Bd. 2, Ferdinand Enke Verlag (Stuttgart 1943)

5. Die letzte Fassung des Gedichtes "Elis", das später ausführlich besprochen wird, ist in der Sammlung "Sebastian im Traum" enthalten.

6. Anregungen zu diesem Teil der Arbeit verdankt d.V. Herrn Prof. A.B. du Toit, Stellenbosch.

7. Zwar weiss man, dass Trakl Alkohol und Drogen verfallen war, kann sich aber über seinen Geisteszustand nur in Vermutungen ergehen.

8. Vgl. J. Hermand, Der Schein des schönen Lebens, Athenäum Paperbacks Germanistik (Frankfurt/M 1974), S.267-268:

"Der Prozess des Dichtens erschöpft sich hier nicht mehr in der poetischen Reproduktion der empfangenen Eindrücke, sondern bekommt einen deutlichen "transponierenden" Charakter, wodurch die gesamte Bildwelt trotz aller realistischen Restelemente auf eine nur noch poetisch zu verstehende Ebene übertragen wird. Die einzelnen Vorstellungen wirken stellenweise so artifiziell, vor allem in ihrer Farbigkeit, als erblicke man sie durch ein Kaleidoskop. Selbst die einfachsten Dinge werden auf diese Weise in farbige Steinchen verwandelt, die durch magische Drehungen von Gedicht zu Gedicht, von Fassung zu Fassung in immer neue Ordnungen fallen. Diese Isolierung der einzelnen Bildkomplexe hat eine Realitätszersetzung im Gefolge, die allmählich zu immer stärkeren Durchbrüchen des Irrationalen und Mythischen führt. Man hat oft das Gefühl, als würden die Bilder nicht mehr von aussen empfangen, sondern stiegen in einer vom Unterbewussten gespeisten Vorstellungswelle empor.." und die "Bildstreifen" sind: "nicht nur musikalisch oder punkthaft, sondern wird durch einen Perspektivismus zusammengehalten, der eher an die Verkürzungen, Kondensationen und Transponierungen der menschlichen Traumarbeiterinnert!"

9. Kainz (Anm. 4), S.419
10. ebd. S.440
11. Köllner (Anm. 9, Kap. 1), S.8: "Sprachliche Anomalien können sich nämlich offenbar immer dann besonders prägnant manifestieren, wenn Wörter beteiligt sind, die sich auf sinnlich wahrnehmbare Sachverhalte beziehen, weil die Bedeutung dieser Wörter durch den sinnlichen Erfahrungshintergrund spezifischer strukturiert ist als die Bedeutung der Wörter, die sich auf abstrakte Sachverhalte

te beziehen!"

12. vgl. Anm. 2.
13. weitere Beispiele in H. Lindenberger, Georg Trakl, Twayne Publishers
(New York 1971), S.80
14. vgl. auch Hermand (Anm. 8), S.268: "So stimmt es zum Beispiel,
dass sich für die Bildwelt dieser Gedichte keine feste Nomen-
klatur aufstellen lässt, da die poetischen Vorstellungen oft
so seltsam verrätselt sind, dass man fast das Gefühl des Aus-
tauschbaren hat!" S.268
15. J.P. Calvert, Dimensions of Style and Meaning in the Language
of Trakl and Rilke, Niemeyer (Tübingen 1974)
16. ebd. S.195
17. Killy und Szklenar (Anm. 1), Brief an E. Buschbeck, Okt./Nov. 1912,
S.491 Hervorhebung Trakl.
18. ebd. S.488
19. K.L. Schneider, Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg
Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers,
Karl Winter Verlag (Heidelberg 1961), S.122-124
20. Diese Meinung wird auch von Hermand (Anm. 8) vertreten, S.267:
"Die bisher vorwiegend realistisch gebrauchten Metaphern er-
fahren dadurch eine Erweiterung ins Symbolische, ..." S.267
21. W. Killy, Über Georg Trakl, Vandenhoeck & Ruprecht (Göttingen 1960)
S.119
22. ebd. S.119
23. C. Heselhaus, Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis
Yvan Goll, August Bagel Verlag (Düsseldorf 1961)

3. Methodologische und theoretische Überlegungen zum Problem der Metapher und des Symbols. (S.22 - S.39)

1. C.P.F. Stutterheim Jr, Het begrip metafoor, een taalkundig en wijsgerig onderzoek, academisch Proefschrift
(Amsterdam & Paris 1941) Übersetzung G.G.
2. Köller (Anm. 9, Kap. 1), S.29-30
3. ebd. S.7
4. A. Preminger (edit.), Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics,
The Macmillan Press Ltd. (London & Basingstoke 1975), S.490
5. Anregungen zu dieser Kritik: Prof. H. v.d. Merwe Scholtz,
Prof. Peter Horn, Kapstadt
6. Preminger (Anm. 4), S.494
7. D. Bickerton, "Prolegomena to a Linguistic Theory of Metapher" in
Foundations of Language. International Journal of
Language and Philosophy. Vol. 5. (1969), S.34-51
8. Bickerton ist sich dessen bewusst, dass eine Unterscheidung
"natürliches Vorkommen" gegen "menschliches Produkt" vorgeschla-
gen werden könnte, es geht ihm aber darum, zwei Begriffe zu ver-
gleichen, von denen der eine ^{eine} besondere Eigenschaft denotiert.
Im Englischen ist das Attribut des Eisens das der Härte. Selbst-
verständlich sind die Kombinationen bei dieser Methode unbegrenzt,
in einer anderen Gegenüberstellung kann dann ein "unmarkiertes"
Zeichen "markiert" sein. ebd. S.39.
9. ebd. S.40
10. ebd. S.38: "Yet when we say we have 'understood the meaning of
an utterance; what in fact are we saying? That in the light of
our linguistic competence, plus co-text and context (if any),
we have given it an interpretation. In many cases, our inter-
pretation will differ little, if at all, from those of others,

11. Stutterheim (Anm. 1), S.312-340
12. Anm.: das bedeutet Einschränkungen im Bedeutungsfeld des Wortes
13. eine "Rose" hat eine andere Bedeutung für einen Gärtner als für einen Künstler.
14. G. Bachelard, "The Phenomenology of Roundness" in European Literary Theory and Practice. Vernon W. Gras (edit.)
Dell Publishing Co. Inc. (New York 1973)
15. Beispiele aus der Weltliteratur, die hier zitiert werden:
Van Gogh: "Life is probably round!"; Joë Bousquet: "He had been told that life was beautiful. No! Life is round!"; La Fontaine: "A walnut makes me quite round!"
16. Der dritte Vers der zweiten und dritten Fassung des bekannten Trakl-Gedichts "Elis" ("Erscheinst du, Elis, ein Ruhender mit runden Augen") z.B. drückt in den runden Augen keineswegs Erstaunen aus, sie sind vielmehr ruhender Pol und Mittelpunkt, um die sich die anderen Bildeindrücke des Gedichts sammeln.
17. H.J. Verkuyl u.a., Transformationele Taalkunde, Uitgeverij Het Spectrum, (Utrecht/Antwerpen 1973).
18. ebd. S.111: "De olifant bekleede zijn sofa!"
19. ebd. S.113: "De term 'uitverkoren wereld' wordt in dat geval gebruikt om aan te geven dat ons lexicon en de daarin geldende subcategorisaties zijn ingericht op één wereld Wz (zintuiglijke waarneming), die als oriëntatiepunt dient voor ons spreken over andere werelden dan Wz!"
20. H. Goldmann, Katabasis, O. Müller Verlag (Salzburg 1957)
21. A. Reichling, Versamelde Studies, N.V. Uitgewersmaatschappij
(Zwolle 1966).
22. S. Leech, Semantics, Penguin Books (1975)
23. Es ist bekannt, dass sich Trakl häufig der Synästhesie bediente. "Geistlich dämmert Bläue" heisst es z.B. im Frühling der Seele! Wenn uns das Bild vielleicht im ersten Augenblick

befremdet, so dürfen wir nicht vergessen, dass die Systematisierung der Synästhesie in der Umgangssprache uns sogar bereits auf solche oder ähnliche Bilder vorbereitet hat, und uns die Möglichkeit bietet, Trakls Wort daran zu messen. Sätze wie "Er ist blau", "I feel blue", "blauer Montag", "Ich mache heute blau" sind uns leicht verständlich und annehmbar.

24. G. Leech (Ann. 21): "Collocative meaning consists of the associations a word acquires on account of the meanings of words which tend to occur in its environment" S.20
R.H. Robbins, A Short History of Linguistics, Longmans' Linguistic Library (1965): "By collocation is meant the habitual association of a word in a language with other particular words in sentences. Collocation is distinct from syntax in that one is concerned in collocation with each word as an individual lexical item in the company of other words as individual lexical items, and not, as in syntax, part of the grammatical level of analysis, with words as members of classes in relation to other words also as members of classes. Speakers become accustomed to the collocations of words and the mutual expectancies that hold between them" S.67/68
25. Ursula Oomen, "Taalkundige Analyse van Metaforen" aus dem ursprünglichen Werk: Die Metapher. Linguistische Grundlagen poetischer Texte, Niemeyer (Tübingen 1973)
26. ebd. S.166
27. Preminger (Ann. 4) S.833f

28. ebd. S.833

29. W.Nowotny, The Language Poets use, University of London

The Athlone Press (London 1962), S.175

30. E. Pound, Literary Essays, (London 1960), S.9

31. Schon eine Musserst oberflächliche Analyse des ersten der "Rosenkranzlieder" Trakls, nämlich "An die Schwester" (und seine Varianten), in dem beispielsweise das Bild "blaues Wild" erscheint, kann zu Folgerungen führen, die die bereits zitierte Ansicht Schneiders wenigstens teilweise in sehr zweifelhaftem Licht erscheinen lässt. (Schneider: "Die Zusammengehörigkeit der Sache (Wild) und Stimmungssymbol (blau) ist nicht logisch begründet, sondern allein in der Gestimmtheit des Dichters gegeben und durch sie begreiflich") Abgesehen davon, dass "logisch" wohl kein ädequater Begriff ist, wenn es sich um lyrische Poesie handelt, fragt man sich auch, ob die "Gestimmtheit des Dichters" sich nur auf einen besonderen Vers, ein besonderes Gedicht oder das Gesamtwerk Trakls bezieht. Auch Killys "absolute Chiffre" die inhaltliche Gewissheit" als unmöglich erklärt, hält dieser flüchtigen Analyse nicht stand, solange man überhaupt "Gewissheit" in Bezug auf irgendeine Lyrikinterpretation als bedingt akzeptiert. "Blaues Wild" scheint sich nämlich in dem Gedicht "An die Schwester" auf die Augen der Schwester zu beziehen, deren Gestalt weiterhin durch die Bezeichnung "Karfreitagskind" und die dadurch entstehenden christlichen Assoziationen symbolische Deutung zu ermöglichen scheint. Dann ist die Rede von "Weiher" ein in der Lyrik allgemein und häufig verwendetes Bild für "Augen" - andere Beispiele sind "Augenbogen", "Lider", "Sterne", "Stirnenbogen", "Flug der Vögel" (Augenbrauen?). Die Isotopie des Gedichts sollte vorläufig als Warn-

signal dienen, kategorisch zu behaupten, "blau" sei Stimmungssymbol.

32. zitiert aus: J.R. Barth, The Symbolic Imagination. Coleridge and the Romantic Tradition,

University Press (Princeton 1977)

33. ebd. S.4

34. ebd. S.7-8 zitiert aus: J.V. Baker, The Sacred River:

Coleridge's Theory of the Imagination, Baton Rouge La 1957)

4. Statt "Metapher" und "Symbol": Trakl-Wörter. (S.40 - S.60)

1. R. Blass, Die Dichtungen Georg Trakls, Philologische Studien und Quellen. Erich Schmidt Verlag (Berlin 1968)

2. ebd. S.206

3. ebd. S.219

4. E. Lachmann, Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Trakls, Otto Müller Verlag (Salzburg 1954)
S.89: Lachmann schlägt die Bezeichnung "Kind Gottes" vor.

5. Blass (Anm. 1) S.215.

6. C. Heselhaus, "Die Elis-Gedichte von Georg Trakl" in D.V.S.
Band 28, 28. Jahrgang, Heft 1.(1954), S.384-413

7. ebd. S.398-399

8. ebd. S.401: Heselhaus beruft sich hier zum Vergleich auf andere Gedichte Trakls.

9. ebd. S.401

10. ebd. S.400

11. ebd. S.400

12. ebd. S.403-404

13. H. Wetzell, Klang und Bild in den Dichtungen Georg Trakls,

Vandenhoeck & Ruprecht (Göttingen 1968)

14. ebd. S.164
15. ebd. S.144
16. ebd. S.144
17. ebd. S.144
18. A. Reichling, Het Woord, J.J. Berkhout (Nijmegen 1935), S.23
19. Wetzel (Anm. 13), S.144
20. ebd. S.145
21. ebd. S.145
22. ebd. S.145
23. Nowotny (Anm.29, Kapt. 3)
24. vgl. Köllner (Anm. 9, Kap. 1), S.40: "Im Laufe der Zeit können Metaphern durch ständige Wiederholung ihren singulären Charakter verlieren und das usuelle Sprachsystem so beeinflussen, dass sie schliesslich als ganz normale Sprachstrukturen gelten. Das wäre etwa bei den sogenannten 'toten Metaphern' der Fall, deren metaphorischer Charakter nur durch explizite etymologische Überlegungen zu erfassen ist!"
25. Wetzel (Anm. 13), S.164
26. H. Wetzel, Konkordanz zu den Dichtungen Georg Trakls, H. Müller Verlag (Salzburg 1971), S.371
27. Wetzel (Anm. 13), S.145f
28. R. Jakobson and M. Heale. Fundamentals of Language, Mouton & Co. ('S-Gravenhage 1956), S.55f
29. R.H. Robins, A Short History of Linguistics, Longman's Linguistic Library (London 1965), S.67-70: Collocation
30. zitiert aus Wetzel (Anm. 13), S.148
31. ebd. S.144
32. ebd. S.145-146

33. ebd. S.146

34. ebd. S.146

35. F. Kur (Zusammensteller und Herausgeber), Über Georg Trakl.

Das dichterische Werk, dtv (München 1974)

36. ebd. "Über dieses Buch"

37. ebd. S.259f

38. ebd. S.267

39. L. Spitzer, Linguistics and literary History, (Princeton 1948),
S.38 n.19

5. Die Notwendigkeit eines Trakl-Wörterbuches. S.60 - S.95)

1. Ch. Saas, Georg Trakl, Sammlung Metzler, Bd.124

(Stuttgart 1974), S.48f

2. vgl. Hermand (Anm. 8, Kap. 2), S.270-272: Jost Hermand erkennt auch eine stufenförmliche Entwicklung, doch bezieht er diese auf die endgültige Darstellung der "Mythischen Chiffre" (S.271) der "Elis" Stufe: "Elis, der gute Geist der Vollkommenheit, ist daher zugleich ein Sinnbild für die Hinfälligkeit und Gefährdung alles kreatürlichen Lebens! Zu der stufenförmigen Entwicklung bemerkt Hermand: " An die Stelle der zeitlosen Monotonie, die seine frühen Gedichte durchzieht, tritt jetzt eine Existenz Erfahrung, die das menschliche Dasein und das mit ihm verbundene Problem der Zeitlichkeit in eine klar erkennbare Stufenfolge bringt!" (S.270)

3. Saas (Anm. 1), S.31

4. ebd. S.32

5. Sakramentale Elemente lassen sich mit verschiedenen Bibeltexten belegen:

a. Haus: Psalm 23:6: "...und ich werde bleiben im Hause
des Herrn immerdar!"

Psalm 27:4: "...dass ich im Hause des Herrn
bleiben möge mein Leben lang..."

Psalm 42:5: "...denn ich wollte gerne hingehen
mit dem Haufen und mit ihnen wallen
zum Hause Gottes,..."

Psalm 52:10: "Ich aber werde bleiben wie ein grü-
ner Ölbaum im Hause Gottes,..."
(Ölbaum - vgl. Elis 2 und 3)

b. bereiten: Sprüche 6:8: "Bereitet sie doch ihr Brot im Sommer
und sammelt ihre Speise in der Ernte!"

c. Hungernden: Matth. 5:6: "Selig sind, die da hungert und dür-
stet nach der Gerechtigkeit; denn sie
sollen satt werden!" (vgl. auch "Elis
2 und 3": "O! wie gerecht sind, Elis,
alle deine Tage!")

Offenbarung 7:16: "Sie wird nicht mehr hungern und
dürsten"

Hesekiel 18:7: "...der dem Hungernden sein Brot
mitteilt..."

6. W. Kallmeyer u.a., Lektürekolleg zur Textlinguistik, Bd. 1,
Fischer Athenäum Taschenbücher (Frankfurt/M. 1974),
S.148-149: Isotopieebenen.

7. W. Gorgé, Auftreten und Richtung des Dekadenzmotivs im Werk
Georg Trakls, Europäische Hochschulschriften,
Herbert Lang Bern, Peter Lang (Frankfurt/M. 1973)

8. ebd. S.44 und 42 resp.

9. ebd. S.55f

10. ebd. S.38

a. "Diese Gedichte sind für die Frühstufe charakteristisch:
bei den Ausdrücken wie "Flammenraub", Greuel", "Es stirbt
wer hier", handelt es sich um Klischees des allgemeinen
Sprachgebrauchs!"

- 10 b. "In "Die junge Magd" in der Zeit von 1910-12 entstanden, wird bereits ein anderer, mehr von Selbständigkeit zeugender Ton angeschlagen. Die kitschigen Klischees sind eigenen Ausdrucksmöglichkeiten gewichen!"
11. Gorgé ist in Bezug auf seine Auslegung des "Symbols" bei Trakl sehr vage. Man vergleiche (S.20): "Trotz ihres symbolischen Bezugs sind Blumen und Blätter in Trakls Lyrik Elemente des Stimmungsmässigen....." Er erläutert darauf, wie reine "Stimmungsmomente" bereits an die Verfallsthematik heranreichen: "Allgemein finden sich in den frühen Gedichten zunächst alte Bäume oder Bäume im Herbst, die noch nicht als Symbole des Verfalls gedeutet zu werden brauchen, obwohl dieser zumindest unterschwellig am Werk ist!" (S.21)
- ebd. S.20 und 21)
12. ebd. S.218
13. vgl. auch: "Wie er entgöttert diese karge Welt/ zur Hure, hässlich, krank, verwesungsfahl!" (Dämmerung, 218,8f)
14. vgl. "An den Knaben Elis"
15. In dem unterstrichenen Vers wird der säkularisierte Gebrauch von "Brot und Wein" bereits eingeleitet.
16. Gorgé (Anm. 7), S.69
17. Oomen (Anm. 25, Kap. 3), S.159-166
18. Entstehungs-oder Publikationsjahr neben Angaben der Hist.-Krit. Ausgabe.
19. Hieraus wird auch klar, warum "Brot und Wein" der ersten und zweiten Fassung von "Elis" entfernt werden mussten, der Übergang zum Elis des 2. Teiles mit der Darstellung der Erstarrung und des "kristallinen" Elis und seinem besonderen Schluss ist nur so denkbar.

20. Diese Verse erinnern an das bereits zitierte "Hürlein"! Eine Untersuchung, die nicht in den Rahmen der Arbeit fällt, könnte eventuell von hier aus eine Progression zu dem Trakl-Wort "Schwester" und Mönchin" feststellen.
 21. Durch ihre Konnotation mit "Dornen" gehören "Hirt", "Wild" bei Trakl zum gleichen Wortfeld.
 22. Dieses Lemma hat die höchste Frequenz in Trakls Wortschatz.
 23. Goldman (Anm. 20, Kap. 3)
 24. vgl. Gorgé (Anm. 7, Kap. 5), S.209: "Als Vermittler von Stimme und Sprache wird der Wind, in welcher Form auch immer, zum Ermittler der Kommunikation, sei es nun zwischen Gott und Mensch oder in zwischenmenschlicher Beziehung. Der von der göttlichen Ordnung abgefallene Mensch vermag aber die mahnende Stimme nicht zu vernehmen!"
6. Die "Elis"-Gedichte Trakls. Versuch einer Interpretation. (S.95-S.114)
1. Die Seele wird hier noch im Zusammenhang mit der für Trakl "heilig" bedeutenden Farbe Blau gebraucht.
 2. Blass (Anm. 1, Kap. 4), S.37-39: Blass widmet in ihrem Werk der Satzverknüpfung des Dichters in allgemeinen einer genauen Untersuchung. (S.37-39). Aus ihren Untersuchungen ergibt sich, dass "Für die Ausgangsposition des Werkes ist zunächst die Hypotaxe verbindlich. Vor allem sind es sämtliche Prosastücke von 1906, die auf der Hypotaxe beruhen, aber auch eine beträchtliche Anzahl von Gedichten....."
"Zur gleichen Zeit aber sind die Sätze auch schon parataktisch strukturiert. Die Parataxe verweist zunächst die Hypotaxe in die zweite Stellung, verdrängt sie schliesslich ganz!" S.160
-/130

3. a. Culler (Anm. 14, Kap. 1), S.164-165: In dem Abschnitt

"Distance and Deixis" weist Culler auf die Rolle des empirischen Ich und Du am Beispiel eines Briefes, der sich stets auf eine temporale und individuelle Handlung bezieht. In einem Gedicht jedoch werden deiktische Fingerzeige interpretatorisch wichtig, da sie es uns ermöglichen, "am Schlüsselloch zu lauschen": "Deictics are 'orientational' features of language which relate to the situation of utterance, and for our purpose the most interesting are first and second pronounsanaphoric articles and demonstratives which refer to an external context rather than to other elements in the discourse, adverbials of place and time whose reference depends on the situation of utterance (here, there, now, yesterday) and verb tenses, especially the non-timeless present!"

b. vgl. auch de Klerk, Inleiding tot die Semantiek,

Butterworth (Durban 1978), S.71-86

4. a. Eine ähnliche Formulierung, die die nachstehende Interpretation beeinflusste, ist in dem Gedicht "An einen Früh^hverstorbenen" (117f-1914) zu finden. Hier heisst es: "Jener aber ging die steinernen Stufen des Mönchsbergs hinab,/ Ein blaues Lächeln im Antlitz und seltsam verpuppt/ In seine stille Kindheit und starb". Auch andere Parallelen lassen sich hier feststellen, z.B.: "Die inbrünstige Klage des Wildes" und "Abend, da an dämmende Mauer die Amsel sang,/ Der Geist des Frühverstorbenen stille im Zimmer erschien!"

..../131

4. b. In einem Brief an die Schriftleitung des "Brenner" bezieht sich Trakl spezifisch auf den Vers: "Lass, wenn deine Stirne leise blutet..": "Das 'Lass' hat hier die Bedeutung von 'dulden'; deshalb ja auch kein Beistrich nach 'blutet'." Hist. Krit. Ausgabe, S.518.
5. J.E. Cirlot, A Dictionary of Symbols, (London 1962), S.116
6. Teilweise, jedoch nicht so "kondensiert" wie hier, schildert das Fragment aus dem Nachlass (12-14) die "Landschaft" des Gedichts: "Anschaut der Wald; als wohne der Knabe ein blaues Wild in der kristallinen Woge des kühlen Quells
So leise schlägt sein Herz in hyazinthener Dämmerung"
(336,1 f)
7. Die Wahl des Wortes "Wundenmal" in dem früheren Gedicht "Menschheit" bestärkt die Annahme
8. a. Th. Lewandowski, Linguistisches Wörterbuch 1, UTB, Quelle & Meyer (Heidelberg 1976). S.24-25
"Aktionsart" und
b. John Lyons, Introduction to Theoretical Linguistics, Cambridge University Press (Cambridge 1969), S.315: "Aspects in English"
9. vgl. "Elis": "Da sein Haupt ins schwarze Kissen sinkt!"
10. vgl. "An den Knaben Elis", "Das letzte Gold verfallener Sterne!"
11. vgl. "An den Knaben Elis" "Lass, wenn deine Stirne leise blutet"
12. 81,1-81,22
13. z.B. "schaukelt ein Kahn auf schwärzlichen Wassern" (315,6)
und "...hadernder Männer im Rücken schaukelt jener auf rotem Kahn über frierende Herbstwasser" (97,16)
14. Gorgé (Anm. 7, Kap. 5), S.229 und G. Bachelard, L'eau et les rêves, (Paris 1947) stellt einen Bezug zwischen Mond, Tod und
....132

Wasser her: "Pour certains rêveurs, l'eau est le cosmos de la mort. L'eau communique avec toutes les puissances de la nuit et de la mort. Ainsi, pour Paracelse, la lune imprègne la substance de l'eau d'une influence délétère!"

S.120-123.

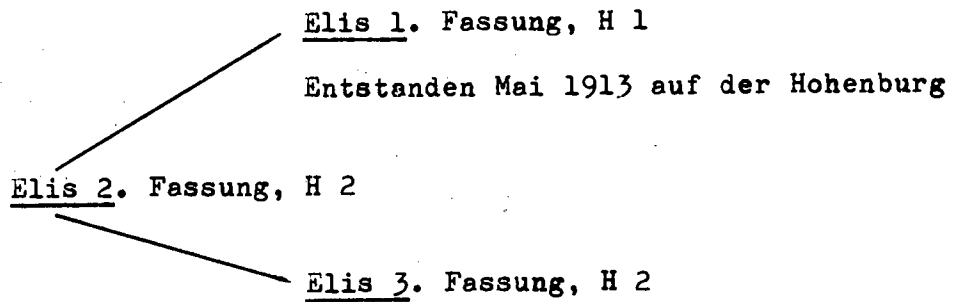
15. Gorgé, (Anm. 7, Kap. 5) S.250: "So ist es denn mit dem Motiv der Wolken das des 'Kahns' oder 'Nachens' eng verbunden!"
16. Lewandowski, S.57: "Nach Saussure ist die das Zeichen konstituierende Verbindung eines bestimmten Lautbildes mit einer bestimmten Vorstellung beliebig....verbunden.." und "Die Zuordnung irgendeines Abschnittes der Lautmasse ist willkürlich!"
17. Fokkema/Kunne Ibsch (Anm. 1. Einleitung), S.175-177
18. ebd. S.176

Zusammenhang der "Elis"-Gedichte Trakls (nach Hist.-Krit. Ausgabe,
S.70)

An den Knaben Elis (+ Elis 2. Fassung)

Erstdruck "Brenner" 1. Mai 1913 (entstanden April 1913 auf der
Hohenburg)

2. Druck: K. Wolff Verlag 1913 ("Der jüngste Tag")



Elis 1. Fassung, H 1

Entstanden Mai 1913 auf der Hohenburg

Elis 2. Fassung, H 2

Elis 3. Fassung, H 2

An den Knaben Elis

Erstdruck "Brenner" Juli 1913

3. Druck: Kurt Wolff Verlag
1915

2. Druck: "Sebastian im Traum"

Kurt Wolff Verlag 1913

("Sebastian im Traum")

An den Knaben Elis

Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft,

Dieses ist dein Untergang.

Deine Lippen trinken die Kühle des blauen Felsenquells.

Lass, wenn deine Stirne leise blutet

Uralte Legenden

Und dunkle Deutung des Vogelflugs.

Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht,

Die voll purpurner Trauben hängt,

Und du regst die Arme schöner im Blau.

Ein Dornenbusch tönt,

Wo deine mondenen Augen sind.

O, wie lange bist, Elis, du verstorben.

Dein Leib ist eine Hyazinthe

In die ein Mönch die wächsernen Finger taucht.

Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen,

Daraus bisweilen ein sanftes Tier tritt

Und langsam die schweren Lider senkt.

Auf deine Schläfen tropft schwarzer Tau,

Das letzte Gold verfallener Sterne.

Elis

3. Fassung

1

Vollkommen ist die Stille dieses goldenen Tags.

Unter alten Eichen

Erscheinst du, Elis, ein Ruhender mit runden Augen.

Ihre Bläue spiegelt den Schlummer der Liebenden.

An deinem Mund

Verstummt ihre rosigen Seufzer.

Am Abend zog der Fischer die schweren Netze ein.

Ein guter Hirt

Führt seine Herde am Waldsaum hin.

O! wie gerecht sind, Elis, alle deine Tage.

Leise sinkt

An kahlen Mauern des Ölbaums blaue Stille,

Erstirbt eines Greisen dunkler Gesang.

Ein goldener Kahn

Schaukelt, Elis, dein Herz am einsamen Himmel.

Elis

3. Fassung

2

Ein sanftes Glockenspiel tönt in Elis' Brust

Am Abend,

Da sein Haupt ins schwarze Kissen sinkt.

Ein blaues Wild

Blutet leise im Dornengestrüpp.

Ein brauner Baum steht abgeschieden da;

Seine blauen Früchte fielen von ihm.

Zeichen und Sterne

Versinken leise im Abendweiher.

Hinter dem Hügel ist es Winter geworden.

Blaue Tauben

Trinken nachts den eisigen Schweiss,

Der von Elis' kristallener Stirne rinnt.

Immer tönt

An schwarzen Mauern Gottes einsamer Wind.

Literaturverzeichnis

Primärquellen:

W. Killy und H. Szklenar (Herausgeber), Historisch-Kritische
Ausgabe zu den Werken Georg Trakls, Bd. 1 und 2,
Otto Müller Verlag (Salzburg 1969)

F. Kur (Zusammensteller und Bearbeiter),
Georg Trakl. Das dichterische Werk.
dtv (München 1974)

Literaturverzeichnis.

Sekundärquellen:

- G. Bachelard, L'eau et les rêves, (Paris 1947)
- G. Bachelard, "The Phenomenology of Roundness" in European Literary Theory and Practice. Vernon W. Gras (edit.), Dell Publishing Co. Inc. (New York 1973)
- J.R. Barth, The Symbolic Imagination. Coleridge and the Romantic Tradition, Princeton University Press (Princeton 1977)
- O. Basil, Trakl, rororo Bildmonographien (Reibek bei Hamburg 1965)
- E.M. Beekman, Homeopathy of the Absurd. The Grotesque in Paul van Ostaijen's Creative Prose, Martinus Nijhoff (The Hague 1970)
- D. Bickerton, "Prolegomena to a Linguistic Theory of Metapher" in Foundations of Language. International Journal of Language and Philosophy. Vol. 5 (1969)
- R. Blass, Die Dichtungen Georg Trakls, Erich Schmidt Verlag (Berlin 1968)
- J.P. Calvert, Dimensions of Style and Meaning in the Language of Trakl and Rilke, Max Niemeyer Verlag (Tübingen 1974)
- J.E. Cirlot, A Dictionary of Symbols, (London 1962)
- J.C. Culler, Structuralist Poetics, Routledge and Kegan Paul (London & Henley 1975)
- W.J. de Klerk, Inleiding tot die Semantiek, Butterworth (Durban 1978)
- D.W. Fokkema, E. Kunne-Ibsch, Theories of Literature in the Twentieth Century, C. Hurst & Co. (London 1977)
- H. Goldmann, Katabasis, Otto Müller Verlag (Salzburg 1957)
- W. Gorgé, Auftreten und Richtung des Dekadenzmotivs im Werk Georg Trakls, Herbert Lang, Peter Lang (Bern &

- J. Hauff u.a., Methodendiskussion. Arbeitsbuch zur Literaturwissenschaft, Bd. 1. Fischer Athenäum
(Frankfurt/M. 1972)
- J. Hermand, Der Schein des schönen Lebens, Athenäum Paperbacks
Germanistik (Frankfurt 1972)
- G. Heselhaus, Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll, August Bagel Verlag (Düsseldorf 1961)
- C. Heselhaus, "Die Elis-Gedichte von Georg Trakl" in D.V.S. Bd. 28,
28. Jahrgang Heft 1 (1954)
- R. Jakobson and M. Heale, Fundamentals of Language,
Mouton & Co. (S'Gravenhage 1956)
- F. Kainz, Psychologie der Sprache, Bd. 2, Ferdinand Enke Verlag
(Stuttgart 1943)
- W. Kallmeyer u.a., Lektürekolleg zur Textlinguistik. Bd. 1,
Fischer Athenäum Taschenbücher (Frankfurt/M. 1974)
- W. Killy, Über Georg Trakl, Vandenhoeck & Ruprecht (Göttingen 1960)
- W. Köller, Semiotik und Metapher, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
(Stuttgart 1975)
- E. Lachmann, Kreuz und Abend, Otto Müller Verlag (Salzburg 1954)
- S. Leech, Semantics, Penguin Books (Harmondsworth 1975)
- H. Lindenberger, Georg Trakl, Twayne Publishers (New York 1971)
- Th. Lewandowski, Linguistisches Wörterbuch 1, UTB, Quelle & Meyer
(Heidelberg 1976)
- J. Lyons, Introduction to Theoretical Linguistics,
Cambridge Uni. Press (Cambridge 1969)
- J. Lyons, New Horizons in Linguistics, Penguin Books
(Harmondsworth 1970)
- W. Nowotny, The Language Poets use, The Athlone Press (London 1962)

- S. Öhmann, Wortinhalt und Weltbild, Kungl. Boktryckeriet
P.A. Norstedt & Söner (Stockholm 1951)
- U. Oomen, "Taalkundige Analyse van Metaforen" aus dem ursprünglichen Werk
Die Metapher. Linguistische Grundlagen poetischer Texte,
Niemeyer (Tübingen 1973)
- E. Pound, Literary Essays, (London 1960)
- A. Preminger (edit.), Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics,
The Macmillan Press Ltd. (London and Basingstoke 1975)
- A. Reichling, Verzamelde Studies, N.V. Uitgewersmaatschappij
(Zwolle 1966)
- A. Reichling, Het Woord, J.J. Berhout (Nijmegen 1935)
- R.H. Robins, A Short History of Linguistics,
Longman's Linguistic Library (London 1965)
- C. Saas, Georg Trakl, Sammlung Metzler B. 24, (Stuttgart 1974)
- K.L. Schneider, Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen
Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers,
Karl Winter Verlag (Heidelberg 1961)
- R. Scholes, Structuralism. An Introduction,
Yale University Press (New Haven & London 1974)
- M. Scholtz, Die Teken as Teiken, Tafelberg-Uitgewers Beperk
(Kapstadt 1978)
- L. Spitzer, Linguistics and literary History, (Princeton 1948)
- C.P.F. Stutterheim Jr., Het begrip metafoor, een taalkundig
wijsgerig onderzoek, Academisch Proefschrift
(Amsterdam & Paris 1941)
- J. Trier, Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes,
Bd. 1, Carl Winter Universitätsbuchhandlung (Heidelberg
1931)

A. Trommius, Nederlandsche Concordantie des Bijbels,

A. Voorhoeve (Rotterdam Zesde Druk)

H.J. Verkuyl u.a., Transformationele Taalkunde,

Uitgeverij Het Spectrum (Utrecht/Antwerpen 1973)

G. v. Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur

Alfred Kröner Verlag (Stuttgart 1969)

R. Wellek and A. Warren, Theory of Literature,

Penguin Books (Harmondsworth 1966)

H. Wetzell, Konkordanz zu den Dichtungen Georg Trakls,

H. Müller Verlag (Salzburg 1971)

H. Wetzell, Klang und Bild in den Dichtungen Georg Trakls,

Vandenhoeck & Ruprecht (Göttingen 1968)