

LITERATURSTUDIUM  

---

INTERPRETATIONEN

Gedichte  
von Georg Trakl

Herausgegeben von  
Hans-Georg Kemper

Philipp Reclam jun.  
Stuttgart

2 F 32 886

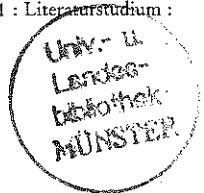
Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Gedichte von Georg Trakl /

hrsg. von Hans-Georg Kemper. – Stuttgart : Reclam, 1999

(Universal-Bibliothek ; Nr. 17511 : Literaturstudium :  
Interpretationen)

ISBN 3-15-017511-9



Universal-Bibliothek Nr. 17511

Alle Rechte vorbehalten

© 1999 Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart

Gesamtherstellung: Reclam, Ditzingen. Printed in Germany 1999

RECLAM und UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart

ISBN 3-15-017511-9

## Inhalt

Vorwort . . . . .	7
<i>Das dunkle Tal</i>	
Von Christine Renz . . . . .	11
<i>Die Raben</i>	
Von Iris Denneker . . . . .	27
<i>Im Winter (I)</i>	
Von Hans-Georg Kemper . . . . .	43
<i>Psalm (I)</i> (2. Fassung)	
Von Rémy Colombat . . . . .	60
<i>Helian</i>	
Von Bernhard Böschenstein . . . . .	80
<i>Kaspar Hauser Lied</i>	
Von Theo Buck . . . . .	96
<i>Verwandlung des Bösen</i> (2. Fassung)	
Von Moritz Baßler . . . . .	121
<i>Ein Winterabend</i> (2. Fassung)	
Von Gerhard Kaiser . . . . .	142
<i>Untergang</i> (5. Fassung)	
Von Eric Williams . . . . .	154
<i>Gesang einer gefangenen Amsel</i>	
Von Károly Csúri . . . . .	169

Wassermann, Jakob: Caspar Hauser oder die Trägheit des Herzens. Stuttgart/Leipzig 1908.

Killy, Walther: Über Georg Trakl. Göttingen 1960.

Kleefeld, Gunter: Maß und Gesetz. Zahlenkompositorik in Georg Trakls Gedichtband *Sebastian im Traum*. In: Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung. Szegeder Symposion. Hrsg. von Károly Csúri. Tübingen 1996. S. 227–289.

Saueremann, Eberhard: Die Widmungen Georg Trakls. In: Weiss/Weichselbaum. S. 66–100.

– Trakls Lesung in Innsbruck im Jahre 1913. Zur Produktion, Interpretation und Rezeption des Programms. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft. Jg. 18 (1987) 2. Halbbd. S. 181–207.

Weichselbaum, Hans: Georg Trakl. Eine Biographie mit Bildern, Texten und Dokumenten. Salzburg 1994.

– Methlagl, Walter (Hrsg.): Deutungsmuster. Salzburger Treffen der Trakl-Forscher 1995. Salzburg 1996.

Weiss, Walter / Weichselbaum, Hans (Hrsg.): Salzburger Trakl-Symposion. Salzburg 1978.

## *Verwandlung des Bösen*

### Zweite Fassung

Herbst: schwarzes Schreiten am Waldsaum; Minute stummer Zerstörung; auflauscht die Stirne des Aus-sätzigen unter dem kahlen Baum. Langvergänger Abend, der nun über die Stufen von Moos sinkt; November. Eine Glocke läutet und der Hirt führt eine Herde von schwarzen und roten Pferden ins Dorf. Unter dem Haselgebüsch weidet der grüne Jäger ein Wild aus. Seine Hände rauchen von Blut und der Schatten des Tiers seufzt im Laub über den Augen des Mannes, braun und schweigsam; der Wald. Krähen, die sich zerstreuen; drei. Ihr Flug gleicht einer Sonate, voll verblichener Akkorde und männlicher Schwermut; leise löst sich eine goldene Wolke auf. Bei der Mühle zünden Knaben ein Feuer an. Flamme ist des Bleichsten Bruder und jener lacht vergraben in sein purpurnes Haar; oder es ist ein Ort des Mordes, an dem ein steiniger Weg vorbeiführt. Die Berberitzen sind verschwunden, jahrlang träumt es in bleierner Luft unter den Föhren; Angst, grünes Dunkel, das Gurgeln eines Ertrinkenden: aus dem Sternenweiher zieht der Fischer einen großen, schwarzen Fisch, Antlitz voll Grausamkeit und Irrsinn. Die Stimmen des Rohrs, hadernder Männer im Rücken schaukelt jener auf rotem Kahn über frierende Herbstwasser, lebend in dunklen Sagen seines Geschlechts und die Augen steinern über Nächte und jungfräuliche Schrecken aufgetan. Böse.

Was zwingt dich still zu stehen auf der verfallenen Stiege, im Haus deiner Väter? Bleierne Schwärze. Was hebst du mit silberner Hand an die Augen; und die Lider sinken wie trunken von Mohn? Aber

durch die Mauer von Stein siehst du den Sternhimmel, die Milchstraße, den Saturn; rot. Rasend an die Mauer von Stein klopft der kahle Baum. Du auf verfallenen Stufen: Baum, Stern, Stein! Du, ein blaues Tier, das leise zittert; du, der bleiche Priester, der es hinschlachtet am schwarzen Altar. O dein Lächeln im Dunkel, traurig und böse, daß ein Kind im Schlaf erbleicht. Eine rote Flamme sprang aus deiner Hand und ein Nachtfalter verbrannte daran. O die Flöte des Lichts; o die Flöte des Tods. Was zwang dich still zu stehen auf verfallener Stiege, im Haus deiner Väter? Drunten ans Tor klopft ein Engel mit kristallnem Finger.

O die Hölle des Schlafs; dunkle Gasse, braunes Gärtchen. Leise läutet im blauen Abend der Toten Gestalt. Grüne Blümchen umgaukeln sie und ihr Antlitz hat sie verlassen. Oder es neigt sich verblichen über die kalte Stirne des Mörders im Dunkel des Hausflurs; Anbetung, purpurne Flamme der Wollust; hinsterbend stürzte über schwarze Stufen der Schläfer ins Dunkel.

Jemand verließ dich am Kreuzweg und du schaust lange zurück. Silberner Schritt im Schatten verkrüppelter Apfelbäumchen. Purpurn leuchtet die Frucht im schwarzen Geäst und im Gras häutet sich die Schlange. O! das Dunkel; der Schweiß, der auf die eisige Stirne tritt und die traurigen Träume im Wein, in der Dorfschenke unter schwarzverrauchtem Gebälk. Du, noch Wildnis, die rosige Inseln zaubert aus dem braunen Tabaksgewölk und aus dem Innern den wilden Schrei eines Greifen holt, wenn er um schwarze Klippen jagt in Meer, Sturm und Eis. Du, ein grünes Metall und innen ein feuriges Gesicht, das hingehen will und singen vom Beinerhügel finstere

Zeiten und den flammenden Sturz des Engels. O! Verzweiflung, die mit stummem Schrei ins Knie bricht.

Ein Toter besucht dich. Aus dem Herzen rinnt das selbstvergossene Blut und in schwarzer Braue nistet unsäglicher Augenblick; dunkle Begegnung. Du – ein purpurner Mond, da jener im grünen Schatten des Ölbaums erscheint. Dem folgt unvergängliche Nacht.

(I, 97 f.)

MORITZ BASSLER

### Wie Trakls *Verwandlung des Bösen* gemacht ist

»Bleierne Schwärze«, »dunkle Begegnung« – wie gern würde man solche Ausdrücke poetologisch lesen, als Chiffren für den Text und jeden Versuch, ihn zu verstehen. Aber Ironie jeglicher Art ist dem Traklschen Gedicht denkbar fern, und noch die moderne Restform von Referenz, die des Textes auf sich selbst, gehört zu jenen Strukturen, die es dem Leser verweigert. Es sind jedoch solche übergreifenden Strukturen, an denen sich das Verstehen eines Textes gemeinhin orientiert; sie dienen dazu, eine Textwelt zu konstituieren, einen konsistenten Zusammenhang von Raum und Zeit, von Personen, Vorstellungen oder Handlungen zu schaffen. Im Gedicht, im lyrischen Text mögen diese Zusammenhänge traditionell eher »subjektive« sein, die im Extremfall vielleicht nur durch die Einheit eines lyrischen Ich garantiert werden; fehlen sie jedoch – wie im vorliegenden Falle – weitgehend oder ganz, so versteht man schlechter-

dings erst einmal nicht viel. Ein solches Nicht-Verstehen dürfen professionelle Interpreten ohne größere Verlegenheit freilich nur zugeben, sofern es sich als Effekt dessen beschreiben läßt, wie das Gedicht gemacht ist.

Ist *Verwandlung des Bösen* überhaupt ein Gedicht? In Trakls zweitem Lyrikband finden sich drei solcher in Prosaform gesetzter Texte, die jeweils den ersten und dritten Teil sowie den Band insgesamt beschließen. *Verwandlung des Bösen* macht den Abschluß des ersten Teils, der wie der Gesamtband *Sebastian im Traum* überschrieben ist. Was es trotz der Prosagestalt erlaubt, hier von einem Gedicht zu sprechen, ist nicht nur das bereits konstatierte Fehlen prosaischer (z. B. narrativer) Kohärenzstrukturen, sondern insbesondere das, was an deren Stelle den Zusammenhalt des Textes sichert, und das sind zunächst die zahllosen Assonanzen und Alliterationen, die ihn flächendeckend überziehen:

Herbst: schwarzes Schr[ai]ten am Waldsaum; Minute  
stummer Zerstörung

Allein die mit solchen Mitteln erzeugten Klangeffekte würden ausreichen, eine akribische Lektüre zu belohnen; man beachte etwa, wie in dem Wort »Waldsaum« die Silbe *saum* die dominanten Laute des ersten Teils in die des zweiten überführt, indem der Anlaut *s* vom *sch* zum *st* und der Diphthong *au* vom *a* zum *u* überleitet und das abschließende *m* gleich noch den Hauptkonsonanten der folgenden Wörter vorgibt. Und so geht es weiter im Text (»*auflauscht* die Stirne des Aussätzigen«); das viermal verwendete Farbwort »*purpur*« und die in Trakls *Œuvre* einmaligen »*Berberiten*« geben das Prinzip in nuce vor.

Zur lyrischen Kohärenzstiftung auf der Oberfläche des Textes trägt aber auch der Rhythmus bei, der eher den Freien Rhythmen Hölderlinscher (oder eben Traklscher) Lyrik gleicht als einem Prosarhythmus:

Herbst: | schwarzes Schreiten am Waldsaum; Minute  
stummer Zerstörung

Wenn man will, kann man hier (in der Folge -u-u-u) sogar eine Art prosodischen Kern erkennen, der im Text in mannigfachen Variationen wiederkehrt (z. B. »-wandlung des Bösen«, »Stiege der Väter«, »Schatten des Ölbaums«, oder die eingangs zitierten Wendungen).

Die klanglichen Verfahren Assonanz, Alliteration und Freier Rhythmus verleihen *Verwandlung des Bösen* durchgängig eine »lyrische« Dichte, sie halten den Text zusammen vor aller Semantik. Im Unterschied zu den umgebenden Gedichten von *Sebastian im Traum* kann man einen solchen Text als Prosagedicht bezeichnen (als Lyrik gesetzt findet er sich in Lachmann, S. 216–218), womit man ihn in die Tradition der damals noch jungen Gattung der Baudelaireischen »petits poèmes en prose« stellt, die Trakl insbesondere aus dem Werk Rimbauds gut vertraut war. Freilich geht mit der Lyrisierung der Prosa im Prosagedicht eine Prosaisierung der Lyrik im Freien Vers einher, der auch Trakls späte Lyrik prägt, so daß man statt von neuen Gattungen vielleicht eher von einer Konvergenz lyrischer und prosaischer Verfahren in der literarischen Avantgarde sprechen sollte (vgl. Baßler/Brecht/Niefanger/Wunberg, S. 207–211).

Die Dichte, die *Verwandlung des Bösen* in seiner Lautlichkeit aufweist, geht nun allerdings jäh verloren, sobald man beginnt, nach entsprechenden semantischen Kohärenzen zu suchen.

Herbst:  
schwarzes Schreiten am Waldsaum;  
Minute stummer Zerstörung;  
auflauscht die Stirne des Aussätzigen unter dem  
kahlen Baum.

Die Syntax ist hier und dann vor allem in den Apostrophen (»O«, »Du«) der folgenden Absätze elliptisch, erst das letzte Kolon ergibt einen zwar nach lyrischen Zwängen invertierten, aber immerhin vollständigen Satz. Was jedoch weit stärker irritiert, ist die Unsicherheit, wie diese Ellipsen denn nun zu ergänzen wären. Zugleich mit dem syntaktischen Zusammenhang wird hier – für die rhetorische Figur der Ellipse ganz untypisch – auch der inhaltliche verunklärt: Macht der definitorische Doppelpunkt das Folgende zu Prädikaten des Herbstes, so daß die Jahreszeit u. a. metaphorisch als Minute bezeichnet würde? Oder wird hier ein zeitlicher Rahmen für ein Geschehen vorgegeben, so daß man zu verstehen hätte, daß jemand im Herbst an einem Waldrand entlangspaziert, wobei etwas lautlos kaputtgeht, woraufhin ein Kranker oder Ausgestoßener (der Schreitende? oder ein zweiter Protagonist?) ebendort oder doch in der Nähe aufmerksam wird?

Versuche wie dieser zeigen einerseits das bis zur Albernheit Unangemessene von Paraphrasen zu einem solchen Text, andererseits beschreiben sie unlegbar in etwa das, was sich beim Lesen desselben abspielt: Man versucht, semantische Rahmen zu entwerfen, innerhalb derer das Gelesene jene Kohärenz gewinnt, die ihm für sich genommen abgeht. Zunächst einmal wird diese Praxis ja auch nicht vollständig entmutigt: Der »Baum« scheint zur Ortsangabe »am Waldsaum« zu passen, sein Attribut »kahl« könnte die Zeitangabe »Herbst« (und im nächsten Satz »November«) bestätigen. Im weiteren Verlauf des ersten Absatzes lassen sich dem Ort noch »Haselgebüsch«, »Jäger«, »Wald« und »Föhren«, der Zeit »frierende Herbstwasser« zuordnen – so entsteht eine vage Vorstellung von spätherbstlicher Waldlandschaft am Abend. Schaut man freilich genauer hin, so ist im Zusammenhang mit dem »Jäger« doch wieder von »Laub« die Rede, was dem Kahlen widerspricht, der Abend wird als »langvergänger« bezeichnet und darf also nicht als Zeitangabe dem »nun« zugerechnet werden, gleichzeitig

rufen andere Sätze zwischendrin Vorstellungen von Dorf, Weide, Mühle und Gewässer auf, die mit dem Wald zusammen einen einheitlichen topographischen Rahmen zwar nicht ausschließen, aber auch nicht gerade herstellen; und wenn der kahle Baum im zweiten Absatz wiederaufgenommen wird, so befindet er sich offenbar in einem Wohngebiet.

Man tut also gut daran, den Kohärenzen zu mißtrauen, die sich das eigene Verstehen anhand weniger Lexeme im Text zurechtmacht. Sie kommen sozusagen nur dank eines hohen Kohärenzkredites von Seiten des Lesers zustande, eines Vorschusses, den der Text jedoch nicht zurückzahlt. Schon in seiner Syntax tut er vielmehr alles, um übergreifende Zusammenhänge gar nicht erst entstehen zu lassen. Von seinen insgesamt vierzig Sätzen nehmen überhaupt nur vier syntaktisch eindeutig auf den jeweils vorhergehenden Satz Bezug. Man könnte von einem Prinzip syntaktischer Autonomie sprechen, dem *Verwandlung des Bösen* gehorcht. Jeder Satz, beinahe jede syntaktische Untereinheit setzt ihre Aussage ohne anaphorische oder kataphorische Bezüge, so daß diese zunächst ebenso autonom wie isoliert ganz für sich dasteht. Unter solchen asyndetischen Bedingungen kann ein verstehendes Fortschreiten über Satzgrenzen hinaus nur mittels eines Maximums an hypothetischer Sinngebung gelingen.

[. . .] aus dem Sternenweiher zieht der Fischer einen großen, schwarzen Fisch, Antlitz voll Grausamkeit und Irrsinn. Die Stimmen des Rohrs, hadernder Männer im Rücken schaukelt jener auf rotem Kahn über frierende Herbstwasser, lebend in dunklen Sagen seines Geschlechts und die Augen steinern über Nächte und jungfräuliche Schrecken aufgetan. Böse.

Der erste Teilsatz ist verständlich, allenfalls könnte man sich fragen, ob »Sternenweiher« ein Gewässer oder, dann metaphorisch, den Nachthimmel bezeichnet; aber schon

nach dem zweiten Komma wird der Bezug unklar: Von wessen »Antlitz« ist die Rede, dem des Fischers oder dem des Fisches? Und ist »jener«, der sich dann auf dem Kahn befindet, besagter Fischer, oder jener »jener«, der zwei Sätze zuvor »vergraben in sein purpurnes Haar« lacht, oder ein Dritter (rein grammatisch müßte es, nebenbei bemerkt, nach dem vorgängigen Maskulinum Singular der Fisch sein)? Und ist der »böse«, oder sind es die »dunklen Sagen« und »jungfräulichen Schrecken«, die ihm zugeordnet sind? Der Text verweigert eindeutige Antworten auf solche Fragen, und gravierender noch: Selbst wenn man die Antwort wüßte (sagen wir: des Fischers Antlitz sei voll Grausamkeit, und er sei böse), so wäre damit für ein weitergehendes Textverständnis kaum etwas gewonnen.

Was hier zunächst nur ex negativo erkennbar wird, ist ein Bauprinzip des Textes, das völlig konträr steht zum guten Willen des Interpreteten zu verstehen und deshalb – zahlreiche Traktat-Interpretationen belegen das – in Vergessenheit zu geraten droht, sobald der hermeneutische Impuls erst einmal seine Eigendynamik entwickelt hat. Denn wer unbedingt verstehen will, der wird sich daran auch hier nicht hindern lassen: Von einem »Ort des Mordes« ist schließlich die Rede (ab dem Textschalter »oder«), von einer verrufenen Stelle am Seeufer, an der offenbar vor Zeiten, die »dunklen Sagen« berichten darüber, von mehreren »hadernen Männern« einer ertränkt wurde. Seither ist dieser Ort verflucht: »Angst« überfällt einen hier, die Luft ist »bleiern«, man hört immer wieder gespenstische »Stimmen«, das »Gurgeln eines Ertrinkenden« und die Streitenden im Schilfrohr, auch der Fischfang an dieser Stelle birgt »Schrecken«.

Solche unheimlichen Orte sind in der Literatur vielfach gestaltet worden, man denkt an Hebel oder Droste-Hülshoff, an zahlreiche Gespenstergeschichten – soll heißen: Wer an dieser Traktat-Stelle den oben skizzierten Inhalt »versteht«, der hat eigentlich einen ganz anderen, nämlich einen

kohärent, narrativ und im weitesten Sinne realistisch verfahrenen Text verstanden. Und selbst dieses Verstehen bleibt lokal begrenzt, denn ein narrativer Zusammenhang mit dem Anfang des Textes oder dem weiteren Textverlauf stellt sich nicht her. Zwar ist im dritten Absatz, wieder durch den (semantisch ganz unklaren) Textschalter »oder« vermittelt, erneut von einem »Mörder« die Rede, auch dort sind unheimliche Phänomene im Spiel (das »Antlitz« einer Toten »neigt sich verblichen über die kalte Stirne des Mörders«), aber diesmal ist der Ort ein Hausflur, die Sache scheint auf den Ufermord nicht zu rekurrieren – auch auf inhaltlicher Ebene, so vage diese immer bleiben muß, greift das Prinzip der asyndetischen Setzung.

Dennoch oder gerade deshalb erscheint die Häufung von unheimlichen, »dunklen« Stellen und Erscheinungen in *Verwandlung des Bösen* nicht als Zufall: Jene »Minute stummer Zerstörung« am Anfang, das »vergrabene Lachen« am Feuer, besagter »Ort des Mordes« am Weiher, im zweiten Absatz der Zwang, auf der Stiege stillzustehen, die Flamme aus der Hand, das Klopfen des Engels, im dritten die Erscheinung »der Toten« (hier stand zunächst »Sonjas«, im Manuskript gestrichen) mit weiterem Mörder, im vierten die Begegnung am Kreuzweg, und schließlich der Besuch des Toten im letzten Absatz und die Erscheinung »im Schatten des Ölbaums« (vormals: »Ahorns«) – dies alles kommt ebenso geheimnisvoll wie zusammenhanglos daher und prätendiert doch stets höchste Bedeutsamkeit; als läge allem Gesagten mindestens ein unsagbar schreckliches Geheimnis oder eine ebenso unsagbar transzendente Offenbarung zugrunde. Vielleicht ist hier implizit doch eine poetologische Figur am Werke: In der unheimlichen, dunklen, aber gerade dadurch um so bedeutsameren Stelle oder Erscheinung kann man ja durchaus eine inhaltliche Entsprechung zur autonom gesetzten syntaktisch-semantischen Einheit erkennen; auch diese bleibt dem Leser in ihrem asyndetischen Auftreten dunkel und rätselhaft und muß darum für sich, als *Stelle* im

emphatischen Sinne, jene Bedeutsamkeit beanspruchen, die ihr aus einem integralen Textzusammenhang nicht mehr zuwächst. Kurz: Das Verfahren der asyndetischen Setzung macht in *Verwandlung des Bösen* die Konstruktion von Inhalten zu einem methodisch zumindest zweifelhaften Unterfangen. Wo das Verstehen aber dennoch Inhalte zuwegebringt – und der Text unterstützt solche hermeneutischen Anstrengungen ja bis zu einem gewissen Maße –, da erweisen sie sich nicht nur als Effekt, sondern geradezu als Verstärkung und Bestätigung des Verfahrens auf höherer Ebene.

Freilich wären selbst bei radikalstem Asyndeton die Assoziationen kaum die von Dunkelheit und archetypischem Grauen, wiesse der Text nicht auch das entsprechende Vokabular dazu auf. »Grausamkeit«, »böse«, »Hölle«, »Dunkel«, »Verzweiflung« – man muß keine Zusammenhänge verstehen, um die Tendenz mitzubekommen. Der eigentliche semantische Nukleus des Traklschen Gedichts ist nicht der Satz, sondern das Wort. Trakls Thesaurus ist dabei ebenso charakteristisch wie begrenzt (vgl. das Häufigkeitswörterbuch in Klein/Zimmermann, S. 169–178).

Du auf verfallenen Stufen: Baum, Stern, Stein! Du, ein blaues Tier, das leise zittert; du, der bleiche Priester, der es hinschlachtet am schwarzen Altar. O dein Lächeln im Dunkel, traurig und böse [ . . ].

Baum, Stern, Stein, Tier, Priester, Altar: Einfache, geradezu archaische Substantive dominieren, dazu ebensolche Adjektive mit der bekannten Vorliebe für Farben – im gesamten Text neunmal »schwarz«, achtmal »dunkel«, fünfmal »grün« und je viermal »rot« und »purpurn«, zweimal »silbern« und »blau«, einmal »golden«. Dagegen fallen die Verben kaum ins Gewicht, werden mit Vorliebe substantiviert (»Schreiten«, »Lächeln«) oder als Partizipien (»verfallen«, sozusagen »adjektiviert« benutzt; das obige Zitat versteckt seine beiden Verben in den Relativsätzen. Die lyri-

sche Interjektion »O«, mit 197 Belegen eines der häufigsten Wörter bei Trakl überhaupt, ist in *Verwandlung des Bösen* immerhin sechsmal vertreten. Daß man bereits nach dem ersten Satz kaum Zweifel hegen kann, es hier mit Trakl zu tun zu haben, ist vor allem diesem Thesaurus gedankt; der Text wirkt geradezu wie nach dem Häufigkeitswörterbuch generiert – mit charakteristischen Ausnahmen: Sonst ubiquitär verwendete Wörter wie »schweigen«, »alt«, »weiß«, »sanft«, »Gott« und »Stille« fehlen auffälligerweise und sind entsprechend durch Wörter mit dunklerem Assoziationshof ersetzt. Auch finden sich einige wenige Wörter, die in Trakls Werk einmalig sind, z. B. »Berberitzen«, »Milchstraße« oder »Greifen«, und mit »Beinerhügel« vermutlich ein Traklscher Neologismus.

Am zitierten Ausschnitt ist gut zu erkennen, wie die Syntagmen, elliptische Apostrophen, im wesentlichen die Funktion erfüllen, Wörter dieser Art einzeln (»Baum, Stern, Stein«) oder in den charakteristischen Attribut-Nomen-Verbindungen (»ein blaues Tier«, »der bleiche Priester«, »am schwarzen Altar«) einander nebeneinander zu ordnen, und zwar wiederum stets mit dem Gestus apodiktischer Setzung. Das »Du« wird so nacheinander definiert als

- Baum
- Stern
- Stein
- blaues Tier, das leise zittert
- bleicher Priester, der es hinschlachtet
- Wildnis, die rosige Inseln zaubert, den Schrei eines Greifen hervorholt etc.
- grünes Metall (außen?)
- feuriges Gesicht (innen)
- purpurner Mond

Das ergibt einen Prädikatenkatalog, der den sinnsuchenden Leser einigermaßen ratlos läßt, der sich jedoch als geeignetes Verfahren erweist, disparate zwar, dafür aber wun-



derbar leuchtende semantische Nuklei über den Text zu verteilen. Die elliptischen Lyrismen machen diese Funktion besonders deutlich (»O die Flöte des Lichts; o die Flöte des Tods«), aber in Anbetracht der syntagmatischen Schwäche und der asyndetischen Setzung auch der übrigen Passagen kann die Kombination und Neukombination des Traklschen Thesaurus (»purpurnes Haar«, »purpurne Flamme«, »purpurn leuchtet die Frucht«, »purpurner Mond«) als dominantes Textverfahren bestimmt werden; die Syntagmen können variieren, die Funktion bleibt.

Mit seiner Verweigerung überkommener Strukturmuster zum Aufbau einer Textwelt und übergreifender semantischer Zusammenhänge steht Trakls Text in seiner Zeit keineswegs allein da (vgl. Baßler); man könnte ihn z. B. als Versuch einer »abstrakten Prosa« in Analogie zu den zeitgleichen Tendenzen in der bildenden Kunst werten. Anders als dort bleibt an den Elementen der Dichtung, den Wörtern, und seien sie noch so asyndetisch oder absurd gefügt, jedoch immer ein Rest von Referenz haften. »Das Wort ist ein innerer Klang. Dieser innere Klang entspringt teilweise (vielleicht hauptsächlich) dem Gegenstand, welchem das Wort zum Namen dient«, schreibt Kandinsky in seiner Programmschrift *Über das Geistige in der Kunst* und hängt eine ganze Wirkungstheorie daran auf: Mit der bloßen Nennung von Ausdrücken wie »der grüne, gelbe, rote Baum« entstehe »im Kopfe des Hörers die abstrakte Vorstellung, der dematerialisierte Gegenstand, welcher im »Herzen« eine Vibration sofort hervorruft« (Kandinsky, S. 45; vgl. Renkel).

Wenn die dominanten semantischen Einheiten dieses Prosagedichts die Wörter und Wortkombinationen und nicht die Sätze sind, so hat das zur Folge, daß Bedeutung, »Welt« nicht über Aussagen, sondern über Konnotationen zum Thesaurus in den Text kommt. Kandinsky ist wohl darin zuzustimmen, daß nicht-rationalisierbaren Faktoren, z. B. emotionalen »Vibrationen«, dabei eine gewisse Rolle zukommt; es sei nur an die allgegenwärtigen »äußeren«

Klangeffekte erinnert, mit denen Trakls Text arbeitet. Dagegen erscheint die Referenz auf reale Gegenstände als weniger bedeutsam: »goldene Wolke«, »blaues Tier«, »grünes Metall«, »purpurner Mond« – paradoxerweise verhindert gerade das allzu Einfache, das Archaische des Traklschen Vokabulars, daß sich eine, sagen wir: lebensweltlich begründete Vorstellung der bezeichneten Dinge aufdrängt; zumal – wie gesagt – eine Textwelt, in der solche Dinge figurieren könnten, kaum ausgeprägt ist. Letzteres ist auch der Grund, weshalb die assoziative Kraft einzelner Wortblöcke den gemeinhin basalen Unterschied zwischen primären und übertragenen Wortbedeutungen marginalisiert. Das läßt sich an den zwei Vergleichen des Textes zeigen:

Krähen, die sich zerstreuen; drei. Ihr Flug gleicht einer Sonate, voll verblichener Akkorde und männlicher Schwermut; leise löst sich eine goldene Wolke auf.

Eigentlich ist die Zuordnung eindeutig: Der Krähenflug wird einer Sonate verglichen und diese im Fortgang des Satzes mit weiteren Nominalphrasen näher bestimmt. Spätestens bei »männlicher Schwermut« ist jedoch der semantische Bezug zum Krähenflug derart gelockert, daß man bei der Lektüre die korrekte Zuordnung kaum noch realisiert; ob schließlich der letzte Teilsatz noch zur Ebene des Vergleichs gehört oder wieder auf die der Krähen umschaltet, ist so unentscheidbar wie irrelevant. Im zweiten Vergleich, »die Lider sinken wie trunken von Mohn«, wäre »Mohn« wohl metonymisch für »Rauschmittel« zu lesen, trotzdem wirkt das Substantiv mit dem langen *o*-Laut und der Assoziation »rote Blume« hauptsächlich für sich. Vielen Wendungen, insbesondere in der zweiten Texthälfte, ist denn auch gar nicht mehr anzusehen, ob sie direkt oder übertragen gemeint sind, ob es sich um Metaphern, Allegorien, Symbole oder – in der Trakl-Forschung besonders beliebt – »Chiffren« handelt und wofür sie als solche stehen könnten – es spielt für das Textverständnis praktisch keine Rolle, weil die

Machart von *Verwandlung des Bösen* gar nicht dazu geeignet ist, einen vielfachen Schriftsinn zu codieren.

Woher aber, wenn nicht aus Primärreferenzen und übertragene Bedeutungen, speist sich dann die semantische Wucht des Vokabulars? Woher beziehen diese Wörter ihre Aura, die sie zu *Worten* im emphatischen Sinne macht? Die Klangmusik allein kann es doch nicht sein, so hochartifiziert der Text auch in diesem Bereich gefügt ist, denn Semantik ist offenkundig im Spiel. Wie geschliffene Edelsteine leuchten die Worte des Traklschen Thesaurus vielmehr vor allem deshalb, weil sie selbst bereits Artefakten entstammen. Der Steinbruch, dem Trakl sein Wortmaterial entnimmt, ist kein geringerer als die poetische Tradition des Abendlandes, insbesondere des Symbolismus, der Romantik und der Bibel. »Herbst«, »Baum, Stern, Stein« sind keine Wörterbuch-Vokabeln, sondern der Enzyklopädie großer Dichtung entnommene Worte, deren vorgängige Artifizialität in die völlig neue Fügung des Trakl-Textes importiert wird und diese auratisiert.

Harte Belege für diese These sind freilich schwer und allenfalls pars pro toto beizubringen. Ein schönes Beispiel ist das unscheinbare Wörtchen »hinsterbend« in »hinsterbend stürzte über schwarze Stufen der Schläfer ins Dunkel«. Dieses Wort findet sich (s. *Digitale Bibliothek*) unter anderem in Mörikes Gedicht *An eine Aolsharfe* (bekannt auch durch die Vertonungen von Wolf und Brahms). Ein Literaturleser wird bei seiner Lektüre des Satzes, und sei es unbewußt, Konnotationen aus dem Mörike-Gedicht abrufen (äolische Musik, lyrische Apostrophe, seelische Erschütterung, Trauer um einen verstorbenen Knaben), auch wenn der Zusammenhang dort scheinbar ein völlig anderer ist (eventuell könnte man noch den idiosynkratischen »Beinerhügel« mit Mörikes »frisch grünendem Hügel« assoziieren).

Das »Haselgebüsch«, ebenfalls kein seltenes Wort bei Trakl, rekurriert auf Rimbauds *Loin des oiseaux* aus dem Prosagedicht-Zusammenhang der *Délires*, einem der Initia-

tionstexte Trakls (»Haselgesträuch« heißt es in der Übersetzung von K. L. Ammer). Für den individuellen Text *Verwandlung des Bösen* sind die bei Trakl singulären »Berberitzen« signifikant, die sich bei Eichendorff (*Erlebtes*) im Zusammenhang mit bukolischer Landschaft (Hirten) finden, prominenter aber in Rilkes *Stundenbuch (Jetzt reifen schon die roten Berberitzen, 1901)*, wo sie als eine Art Memento mori (das Gedicht ähnelt sehr dem bekannteren, aber berberitzenlosen *Herbsttag* aus dem *Buch der Bilder*) den Übergang von der Fülle des Herbstes zu »Nacht«, »Dunkel« und einer »Fülle von Gesichtern« markieren, der mit ihrem – in Trakls Text so lapidar konstatierten – Verschwinden droht. Das exotische Bild eines »Greifen« in Verbindung mit »Meer, Sturm und Eis« findet sich wiederum bei Eichendorff in einigen Gedichten (*Kriegslied, An Fouqué*).

Solche Bezüge – die Trakl-Forschung wird weitere beibringen können – betreffen wohlgemerkt einzig und allein das Wortmaterial. Streng genommen läßt sich hier kaum von Intertextualität sprechen, denn der fremde Text wird als solcher, etwa als thematischer Zusammenhang, gar nicht zitiert, sondern nur in seinen vagen Konnotationen aufgerufen. Für die meisten Wörter läßt sich nicht einmal ein spezifischer Bezugstext angeben, sie sind ganz generell dadurch auratisiert, daß sie Grundbausteine des Vokabulars abendländischer Dichtung waren. Mimesis entfällt, der rhetorische Wallungswert bleibt erhalten. Ebenso verhält es sich mit Bezügen zu anderen Traditionen: So könnte man »Satur« oder »bleierne Schwärze« als Attribute der Melancholie zurechnen, die Passage

Silberner Schritt im Schatten verkrüppelter Apfelbäumchen. Purpurn leuchtet die Frucht im schwarzen Geäst und im Gras häutet sich die Schlange

erweckt natürlich Assoziationen zu Paradiesgarten, Verführung und Sündenfall (wobei das Diminutiv »Apfelbäumchen« von Luther geädelt wurde, allerdings in ganz ande-

rem Zusammenhang). Dazu kämen gegebenenfalls noch biographische Bezüge, wie sie zu einigen Texten Trakls überliefert sind (z. B. von Ludwig von Ficker zum *Gesang einer gefangenen Amsel*). Entscheidend ist: Alle diese intertextuellen, mythologischen, ikonographischen, biographischen etc. Bezüge betreffen in erster Linie das Wortmaterial, sie verleihen Trakls Thesaurus seine spezifische Qualität, indem sie seine einfachen Vokabeln und Fügungen mit konnotativer Energie aufladen; sie unterlegen den Text aber nicht in gewohnter Weise mit Sinnstrukturen. Sie sind daher, so paradox das klingt, für die Lektüre von *Verwandlung des Bösen* ein entscheidender Faktor, für eine Interpretation dagegen praktisch ohne Bedeutung.

Die Beschränktheit und Eigentümlichkeit des Thesaurus bringt es mit sich, daß es innerhalb des Traklschen Gesamtwerkes zu einer Unzahl von Parallelstellen kommt, deren Auswertung jedoch zu einer semantischen Vereindeutigung einzelner »Chiffren« nicht beitragen kann, so oft dies auch in der Forschung versucht wurde. *Verwandlung des Bösen* weist z. B. zahlreiche Übereinstimmungen mit anderen Gedichten des Bandes auf, die bei Autoren mit anderem Textverfahren sicher hochsignifikant wären. Man vergleiche die folgenden Zeilen aus *Elis*:

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.

(I, 85)

Die jeweils ersten Zeilen benutzen exakt die gleichen Bausteine, die aus *Verwandlung des Bösen* vertraut sind, variieren leicht in der Verknüpfung und kontextualisieren

dann in der jeweils letzten, für die Rhetorik des Abschnitts besonders bedeutsamen Zeile völlig anders. Doch sind die hier gesetzten Zusammenhänge semantisch nicht stärker definiert als die entsprechenden im Prosagedicht – man kann aus dem einen Text keine Bedeutung entnehmen, die die Dunkelheit des anderen erhellen würde, so wenig wie umgekehrt. *Verwandlung des Bösen* figuriert noch in der 2. Auflage der historisch-kritischen Ausgabe als »2. Fassung« eines *Erinnerung* überschriebenen, nachgelassenen Prosafragments. In dessen letztem Absatz finden sich in der Tat beinahe wörtliche Übereinstimmungen:

Was zwingt so still zu stehen auf verfallener Wendeltreppe im Haus der Väter [. . .]. O das Lächeln des Bösen traurig und kalt, daß der Schläferin rosige Wange erbleicht. (I, 382)

Aber vergleichbare Parallelen gibt es, wie gesagt, schon in *Sebastian im Traum* zuhauf (z. B. zu *Unterwegs, Elis, Die Verfluchten*), auch *Erinnerung* weist frappante Übereinstimmungen noch mit anderen Texten auf (z. B. *Kindheit*); und so hat denn auch eine genauere Prüfung ergeben, daß es sich hier keineswegs um eine frühere Fassung des publizierten Textes handelt, sondern um einen späteren, unabhängigen Prosaversuch, den Trakl nicht veröffentlichte – »wohl deshalb, weil die Anklänge an andere Prosagedichte (nicht nur *Verwandlung des Bösen*) allzu deutlich waren« (Zwerschina, S. 250). Eine Parallelstellenanalyse führt bei Trakl stets auf das Verfahren der kaleidoskopischen Vertextung immergleicher Elemente.

Nachdem uns die Textanalyse von der Destruktion überkommener Textzusammenhänge auf die weitgehend autonomen semantischen Elemente der Traklschen Textur geführt hat, erscheint es sinnvoll, abschließend noch einmal den Text als ganzen in den Blick zu nehmen. Bei weitgehend homogenem Thesaurus fallen doch deutliche Unterschiede in der Vertextung auf: Der erste Absatz ist völlig

neutral präsentiert und syntaktisch unauffällig (allenfalls könnte man nach der Funktion der Nachstellung von »November«, »der Wald«, »drei« und »Böse« fragen), danach jedoch ändert sich der Gestus des Textes deutlich. Besonders Absatz 2 ist rhetorisch streng durchstilisiert, mit der vom Präsens ins Präteritum verschobenen Wiederholung der Frage »Was zwingt dich still zu stehen auf der verfallenen Stiege, im Haus deiner Väter?« als Rahmen, dem dialogischen Einstieg, der Binnenwiederholung »Mauer von Stein« und vor allem den auffälligen, mit Vorliebe parallel konstruierten lyrischen Apostrophen auf »Du« und »O«, die dann in die letzten drei Absätze übernommen werden.

Wer spricht hier eigentlich? Immerhin wird ein »Du« adressiert, dem doch wohl »tiefenstrukturell ein Ich zuzuweisen ist« (Denner, S. 58). Was in einem traditionell strukturierten Text in der Tat geradezu trivialerweise folgt, ist allerdings im vorliegenden zumindest fraglich. Wird in den Anreden überhaupt ein Subjekt konstituiert, gar eine Person oder Personenkonstellation? Oder ist es nicht vielmehr so, daß hier von der Anrede im wesentlichen die grammatisch-rhetorische Form bleibt, während die diegetisch-mimetischen Funktionen, die dieser Form traditionellerweise zukommen, blaß bleiben oder gar außer Kraft gesetzt sind? Die Fragen und Apostrophen erwiesen sich in diesem Falle nicht als primäre Ausdrucksformen des Textes, sondern als sekundäre Überformungen seiner Textur. Ihre rhetorisch-appellative Wucht bleibt dem Text und seiner Wirkung dabei jenseits aller preisgegebenen Bedeutung erhalten.

Wie ist Trakls *Verwandlung des Bösen* gemacht? Das Verfahren asyndetischer Setzung schwächt übergreifende Strukturmuster, die einen integralen »Inhalt« konstituieren könnten, und führt statt dessen zu einer Autonomie und Dominanz der Einzellexeme.

Womit kennzeichnet sich jede *litterarische décadence*? Damit, dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, [. . .] jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens [. . .]. Das Leben, die gleiche Lebendigkeit, die Vibration und Exuberanz des Lebens in die kleinsten Gebilde zurückgedrängt, der Rest arm an Leben.

Nietzsche, S. 27; vgl. Baßler/Brecht [. . .], bes. S. 201–203

Bezieht man in dieses Verfahren die Assonanzen, Alliterationen und rhythmischen Muster mit ein, so ist damit eine spezifische Textur beschrieben, die in diesem wie in vielen anderen Texten Trakls noch einmal je individuell durch syntaktische und rhetorische Muster sekundär strukturiert wird.

Aufgrund ihrer Machart leisten solche Texte einer Verwechslung von Text und Textwelt (der »hermeneutical fallacy«) eigentlich keinen Vorschub. Erweckte Strukturwartungen, selbst jene vage, vom Titel vorgegebene einer »Verwandlung« des Bösen (in etwas anderes?), werden nicht eingelöst. Freilich haben gerade die analysierten Eigenarten in der Forschung immer wieder Anlaß zu »gläubigen Lesarten« gegeben. Besonders intensiv hat man dem gräßlichen oder großartigen Geheimnis nachgespürt, das, wie wir sahen, durch das Verfahren apodiktischer Setzung und semantischer Autonomisierung präntendiert wird – vor allem ein inzestuöses Verhältnis des Autors zu seiner Schwester wird dabei gern präsupponiert. Für Lachmann war es in den fünfziger Jahren klar, daß – ja wem eigentlich? – im letzten Absatz von *Verwandlung des Bösen* »die Erscheinung des Herrn zuteil« wird; zu »Ölbaum« assoziiert er Gethsemane, den Schlußsatz »Dem folgt unvergängliche Nacht« paraphrasiert er entsprechend: »Der Tod als Erlösung vom Erdenleid ins Ewige« (Lachmann, S. 219). Das

Ergebnis unserer Analyse, die Dominanz der Textur, erlaubt es, solche Deutungen aufzuheben; einerseits sind sie als ganzheitlich-hermeneutische Sinndeutungen dem Verfahren des Textes unangemessen, andererseits aber behält ihr assoziativer Gehalt für die Lektüre des Textes seine Validität.<sup>1</sup>

Wie Trakls *Verwandlung des Bösen* gemacht ist, verweigert sich der Text einer Interpretation, wie man sie an dieser Stelle vielleicht hätte erwarten dürfen, einer Gesamtdeutung, von der aus sich die »dunkle Begegnung« mit ihm zu einem integralen Verständnis läutern ließe. Die Lektüre, die seine Textur erfordert, »ist schwerfällig, sie klebt am Text, sie liest, wenn man so sagen kann, mit Akribie und Besessenheit, erfaßt an jedem Punkt des Textes das Asyndeton, das die Sprachen zerschneidet – und nicht die Anekdote: nicht die logische Ausdehnung fesselt sie, die Entblätterung der Wahrheiten, sondern das Blattwerk der Signifikanz« (Barthes, S. 19). Eine solche akribische Lektüre konnte an dieser Stelle nur bruchstückhaft und für verschiedene Paradigmen der Analyse je besonders vorgeführt werden, als Gesamtlektüre bleibt sie des Lesers Lust am Text überantwortet.

## Literaturhinweise

- Barthes, Roland: Die Lust am Text. Übers. von Traugott König. Frankfurt a. M. 1992.  
 Digitale Bibliothek 1. Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka. Hrsg. von Mathias Betram. CD-Rom. Berlin 1997.  
 Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst. Bern 101952.

<sup>1</sup> Eine historische und systematische Beschreibung emphatisch moderner Prosa und Lyrik als Textur versuchen Baßler und Baßler/Brecht/Niefanger/Wunberg. Zur Lyrik Trakls vgl. S. 211–220; hier findet sich auch eine gründlichere Auseinandersetzung mit bisherigen Forschungspositionen, auf die an dieser Stelle verzichtet werden muß.

Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 6. München / Berlin / New York 1980.

Baßler, Moritz: Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916. Tübingen 1994.

– / Brecht, Christoph / Niefanger, Dirk / Wunberg, Gotthart: Historismus und literarische Moderne. Mit einem Beitrag von Friedrich Dethlefs. Tübingen 1996.

Denneler, Iris: Erinnerung – ein Fragment: Zu Georg Trakls später Prosa. In: Text + Kritik 4/4 a: Georg Trakl. München 1985. S. 53–66.

Kemper, Hans-Georg: Gestörter Traum. Georg Trakl: *Geburt*. In: Silvio Vietta / H.-G. K.: Expressionismus. München 1983. S. 229–285.

Killy, Walther: Wandlungen des lyrischen Bildes. Göttingen 1971.

Klein, Wolfgang / Zimmermann, Harald (Hrsg.): Index zu Georg Trakls Dichtungen. Frankfurt a. M. 1971.

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

Renkel, Petra: »Das Wort ist ein innerer Klang.« Abstraktionstendenzen in der expressionistischen Kunst zwischen Wassily Kandinsky und Georg Trakl. In: Intermedialität. Vom Bild zum Text. Hrsg. von Thomas Eicher und Ulf Bleckmann. Bielefeld 1994. S. 77–93.

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