

“Sanft ist der Amsel Klage”. Motivstrukturen bei Georg Trakl

Elisabetta Mengaldo

Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald

1.

Ein Topos der Trakl-Forschung besagt, diese Dichtung würde oft zur Obskurität neigen. Schon Walther Killys Klassiker *Über Georg Trakl* (1960), der als erster auf textgenetische Fragen in Trakls Dichtung einging, beginnt mit dem verhängnisvollen Satz “Die Sprache dieses Dichters ist dunkel”, und setzt emphatisch fort, indem er die Hilflosigkeit des Lesers gegenüber dieser Sprache als Hindernis auf dem Weg einer existenziellen Suche nach Hilfe beklagt:

Man kann dem sinnlichen Klang der Worte, den vielen Farben und Schatten sich öffnen, aber es ist nicht leicht, dahinter mehr zu gewahren, das, was wir heute (vielleicht zu Unrecht) von Dichtung zu erwarten uns gewöhnt haben: Hilfe in der Ortlosigkeit unserer Welt, Antwort auf die Fragen nach unserem Dasein, ordnende Bilder in den Verwirrungen der Seele und der Zeit. Es ist hier nicht zu entscheiden, ob die Dichtung das, was man von ihr erwartet, leisten kann. Selbst wenn sie es zu leisten vermöchte, stehen wir doch den Versen Trakls nicht einsichtsvoller gegenüber. (5)¹

Killy zufolge entziehen sich Trakls Texte insofern der Interpretation, als ihre Bilder ein offenes System von Chiffren bilden, die einerseits aufeinander verweisen, deren Bedeutung andererseits aber auch kontextabhängig ist und sich deshalb immer wieder leicht verschiebt:

Sie alle sind nicht im eigentlichen Sinne symbolisch (was eine wesentliche Kongruenz von Ding und Geist bedeuten würde, die von selbst einsichtig wird), sondern sie sind Teile eines in sich selbst, wiewohl mühsam, zu begreifenden Systems von Chiffren. [...] Das Spiel mit den Chiffren setzt zu immer neuen Einkreisungen des Eigentlichen, Unbegrifflichen und Unbegreifbaren an; es bleibt im "Offenen", und gerade deshalb zielen die Bilder- und Chiffrenfluchten darauf, möglichst viel Offenheit zu ermöglichen. [...] Damit ist der tiefere Grund berührt des kaleidoskopischen Charakters einer Poesie, die immer aufs neue wenige ursprüngliche Bilder variiert, gegeneinander setzt, gegeneinander spielt. [...] Das ist der Grund für die "Armut" an Ausdrücken und Wendungen. (19, 36f.)

Killy geht hier von der bekannten goetheschen Definition des Symbols aus. Die Anschauung des Allgemeinen im Besonderen sei demnach symbolisch (im Unterschied zur Allegorie, bei der "der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht") und somit die wahre "Natur der Poesie"² bei der "die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild" verwandelt wird, sodass "die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt"³. Solche "Kongruenz von Ding und Geist" sei nun bei Trakl nicht gegeben, weshalb Killy den für die hermetische moderne Lyrik häufig verwendeten Terminus "Chiffre" bemüht⁴, der mir jedoch, genauso wie "Spiel", ebenso etwas problematisch erscheint. Eine Chiffre definiert sich üblicherweise⁵ als konnotativ geprägtes Geheimzeichen innerhalb eines Textes oder des Werks einer Autorin bzw. eines Autors, das also als privater symbolischer Code gilt. Als solche sind Chiffren also relativ stabil und fest sowie gewissermaßen auktorial festgelegt, während Trakls Motive tendenziell offen sind und keine feste Bedeutung, sondern eher einen semantischen 'Schwarm', eine Verdichtung von Bedeutungen aufweisen. Der Terminus Chiffre ist also im Falle von Trakl nur mit Vorsicht zu genießen. Mit dem Wort "Spiel", andererseits, schreibt Killy Trakl eine ästhetisierende Absicht zu, die jedoch diese hermetische Dichtung mit ihrer paradoxen und schmerzhaften 'Notwendigkeit' der Sprache, gerade wenn und weil sie vom endgültigen Schweigen bedroht ist, entbehrt. Diese Dimension der Traklschen Sprache lässt sich mit einer Überlegung Primo Levis zu Trakl und Paul Celan gut fassen:

Es ist wohl kein Zufall, dass die unergründlichsten⁶ deutschsprachigen Dichter des 20. Jahrhunderts, Trakl und Celan, mit einem Abstand von zwei Generationen beide Selbstmord begangen haben. Demnach ließe sich die Obskurität ihrer Poetik als ein Vor-Selbstmord, ein Nicht-Sein-Wollen, eine Flucht aus der Welt lesen,

deren Krönung der gewollte Tod gewesen ist [...] Wenn von 'Botschaft' die Rede sein kann, dann verliert sich diese im 'weißen Rauschen' – es ist keine Kommunikation, keine Sprache, höchstens eine stumpfe und dunkle wie eben die Sprache desjenigen, der sich im Angesicht des Todes befindet und allein ist, wie wir es alle kurz vor dem Tod sein werden. (Levi 679f.)

Das große semantische Spektrum vieler Motive beruht auf einer Unbestimmbarkeit, die zum einen mit der elliptischen Sprache Trakls zu tun hat, die immer entschlossener den syntaktischen, aber auch den semantischen Ballast abwirft (wie man an den späten Gedichten sehr gut beobachten kann); damit korrespondiert zum zweiten der Aufbau einer Art Privatsprache, die einen selbstreferenziellen Raum eröffnet und eine konnotative Aufladung der Motive mit sich bringt. Bei Trakl scheint also nicht so sehr das freie Spiel mit der Sprache, sondern eher das Nicht-Bedürfnis der Kommunikation oder das Bedürfnis einer 'gebrochenen' Kommunikation eine Rolle spielen, was freilich ein häufiges Merkmal moderner, 'intransitiver' Dichtung ist. Der Leser wird aber trotz dieser Undeterminierbarkeit oder vielleicht gerade deswegen noch mehr in die Sinnkonstitution, in den Versuch und die Versuchung der Deutung mit einbezogen, wie etwa Wolfgang Iser für die moderne Prosa festgestellt hat⁷. Die sinnkonstitutive und hermeneutische Anteilnahme des Lesers wird im Falle Trakls nicht nur von der Obskurität der Bilder herausgefordert, sondern auch von der in seinen Texten immer stärker werdenden Tendenz zur Zweideutigkeit der syntaktischen Bezüge, etwa durch Verbellipse, unklare Appositionsverhältnisse, Valenzverstöße, parataktische Tendenz⁸, usw.

Gegenstand der folgenden Überlegungen sind jedoch nicht syntaktische, sondern vielmehr (text)semantische und kompositorische Verfahren der Traklschen Dichtung, vor allem die Frage, wie Trakl von der Leitmotivtechnik Gebrauch macht⁹. Dies bezieht sich nicht nur auf die reine Bedeutungsfunktion von Leitmotiven in seinen Texten, sondern auch auf die Rolle, die sie in der gesamten "Textur" (M. Baßler) spielen. Hinsichtlich des zweiten Punktes werden im Folgenden zwei Thesen vertreten. *Erstens* geht die Zunahme an Leitmotiven in der mittleren (ung. vom Herbst 1912 bis zum Anfang 1914) und späten (Frühling bis Herbst 1914) Produktionsphase Trakls mit der immer deutlicher werdenden Sprachreduktion einher, die von einem gewissen Moment an sowohl im semantischen als auch im syntaktischen Bereich eintritt. *Zweitens* leitet der

leitmotivische Charakter oft auch die Korrekturarbeit, etwa wo Trakl beim Ändern vom Allgemeinen zum Besonderen wechselt (mehr dazu später).

Obwohl der Begriff *Leitmotiv* in der Lyrik-Diskussion nicht so häufig verwendet wird, weil mit ihm eher eine narrative bzw. fiktionale Struktur verknüpft wird, scheint es angebracht, ihn auf einige Bilder Trakls anzuwenden, wenn sie die folgenden Merkmale aufweisen: rekursiv, konnotativ geprägt aber bedeutungs offen. Einige Motive sind schon in den frühen Dichtungen vorhanden, aber sie werden erst später zu *Leitmotiven*, indem sie erstens mehr konnotativen Wert auf Kosten der denotativ-beschreibenden Eigenschaften bekommen und, zweitens, zum Traklschen selbstreferenziellen, paradigmatischen 'Netz' beitragen, in dem jede Okkurrenz auf weitere ähnliche verweist, die in dieselbe Isotopie gehören.

2.

Beispielhaft für Trakls Umgang mit Motiven und semantischen Netzen ist das Motiv der Amsel. Der Vogel allgemein (bzw., vor allem in der mittelalterlichen und dann romantischen Tradition, die Nachtigall) symbolisiert in der lyrischen Tradition oft den dichterischen Gesang und kann also eine der möglichen Figurationsformen des lyrischen Ichs sein. Trakl zieht dem Allgemeinen das Besondere vor und wählt aber nicht die klassische und 'poetischere' Nachtigall, sondern die viel gewöhnlichere (aber in der Lyrik-Tradition eben seltener) Amsel¹⁰, die, besonders als singende bzw. flötende, nach dem Volksglauben einen frühen Tod ankündigt. Darüber findet man weder in Frenzels *Motive der Weltliteratur*, noch im *Dictionary of literary themes and motifs* einen Eintrag, während Jean Paul Clébert sie kurz in seinem *Bestiaire fabuleux* erwähnt: "Dans la symbolique chrétienne, où il est assez rare, le merle désigne la résignation" (Clébert 255).

Die junge Magd ist ein langes (achtzehn Strophen), um 1911 verfasstes Gedicht, das metrisch-syntaktisch (vierhebiger Trochäus, wenige Enjambements) wie bei vielen frühexpressionistischen Dichtern der deutschsprachigen volksliedhaften Tradition verpflichtet ist und insgesamt noch zu Trakls früher symbolistischer Phase gehört. Die 4. und 5. Strophe lauten:

Stille schafft sie in der Kammer
Und der Hof liegt längst verödet.

Im Hollunder vor der Kammer
Klänglich eine Amsel flötet.

Silbern schaut ihr Bild im Spiegel
Fremd sie an im Zwielflichtscheine
Und verdämmert fahl im Spiegel
Und ihr graut vor seiner Reine.
(Trakl, ITA, I: 424)

Die Beschreibung der harten Arbeit der Frau, hier wie an anderen Stellen, ist noch naturalistisch geprägt, aber das Thema des Spiegels und der Verdoppelung des Selbst ist ein symbolistisch-dekadentes Motiv, das dieser Text mit denjenigen aus den Jahren 1908-1909 gemeinsam hat. Der Kontrast zwischen Menschen drinnen (die Magd *in* der Kammer) und Natur draußen (die Amsel im Holunder *vor* der Kammer) entspricht einer für die europäische Tradition der Erlebnislyrik typischen Konstellation, bei der die Natur ein Spiegelbild des menschlichen Daseins zu sein scheint (hier die Amsel, die *klänglich flötet*). Die spätere elegische Funktion der Amsel scheint schon hier zumindest angedeutet zu sein, aber es geht noch nicht um einen direkten "Ruf" bzw. eine "Klage", sondern um ein leichteres, weniger dramatisches *flöten*, das *klänglich* ist. Bemerkenswert ist jedoch, dass das Substantiv *Amsel* noch vom unbestimmten Artikel begleitet ist, d.h. das Motiv gehört noch nicht zum Traklschen 'Netz', es ist noch nicht etwas Bekanntes und privat Codiertes. Es ist auch nicht eindeutig, ob die Amsel hier schon an das lyrische Ich gekoppelt ist, aber ihre Position im Textgefüge ähnelt der eines abseits stehenden Betrachters, eines nicht explizit genannten lyrischen Ichs: *Im Hollunder vor der Kammer*. Was auch für eine schon leitmotivische Rolle der Amsel sprechen könnte, ist die Tatsache, dass in demselben Kontext noch ein Traklsches Leitmotiv, der Holunder, auftaucht.

Verfall

Am Abend, wenn die Glocken Frieden läuten,
Folgt ich der Vögel wundervollen Flügen,
Die lang geschart, gleich frommen Pilgerzügen,
Entschwinden in den herbstlich klaren Weiten.
5 Hinwandelnd durch den dämmervollen Garten
Träum ich nach ihren helleren Geschicken
Und fühl der Stunden Weiser kaum mehr rücken.

So folg ich über Wolken ihren Fahrten.
Da macht ein Hauch mich von Verfall erzittern.
10 Die Amsel klagt in den entlaubten Zweigen.
Es schwankt der rote Wein an rostigen Gittern,

Indes wie blasser Kinder Todesreigen
Um dunkle Brunnenränder, die verwittern,
Im Wind sich fröstelnd blaue Asten neigen.
(Trakl, ITA, I: 228)

Dieses Gedicht, das schon im Titel auf die frühneuzeitliche und barocke *vanitas*-Lyrik anspielt, ist die Überarbeitung eines in der *Sammlung 1909* unter dem Titel *Herbst* enthaltenen Gedichts. Das erste Gedicht stammt aus den Monaten Juni-Juli 1909; die Korrekturen, die zum zweiten Text geführt haben, sind nicht sicher datierbar, lassen sich aber auf die Zeit 1911-12 zurückführen. Es handelt sich um ein sonett-ähnliches Gedicht: Nur das Reimschema (umarmender Reim in den Quartetten, Kreuzreim in den Terzetten) ist hier erhalten, aber in einem klassischen Sonett sind auch die Reime in den Quartetten die gleichen (also etwa nach dem Schema: abba, abba), was hier nicht der Fall ist (abba, cddc)¹¹. Und wie es häufig in einem Sonett geschieht, wird auch hier ein Stimmungswechsel zwischen erstem und zweitem Teil erzeugt: Der traumhaften Zeitentrücktheit der Quartette folgen in den Terzetten die Ernüchterung und die Trauer um Vergänglichkeit und Verfall, die u.a. im Bild der verwitterten Brunnenränder verdichtet werden. Auf die Ambivalenz von Herbst als Fülle und Vollendung des Sommers und gleichzeitig als sich schon im Verfall befindender Jahreszeit verweisen die Varianten der Farbe *rot* auf Z. 11: *der rote Wein an rostigen Gittern*¹². Dem verschiedenen Zeitempfinden entspricht eine verschiedene Art der Bewegung: Gradlinige und nach oben (zu den *helleren Geschicken*) in den Quartetten, ziellos und kreisend (*schwankt*) bzw. nach unten (*neigen*) in den Terzetten; einerseits weist das Verschwinden des "epiphanischen Zeichens" auf die "Neutralisierung der Zeit" hin, andererseits markiert die "abgetrennte, isolierte und greifbare Spur" (Vogl 99f.) den Verfall und das Zeitempfinden.

In diesem Wechsel spielt die Amsel eine zentrale Rolle: sie stellt nämlich einen der Angelpunkte der ganzen Struktur dar, weil sie mit den Vögeln kontrastiert, die im ersten Teil zusammen nach Süden fliegen. Sie bleibt aber, nach einem herkömmlichen, schon biblischen Topos¹³, nach dem der einsame Vogel als Repräsentationsform der menschlichen Seele

gilt. Die Verfall- und *Vanitas*-Thematik ist an das Singen der Amsel als Klage gekoppelt: Während die *wundervollen Flüge* der Vögel im ersten Teil eine idyllisch-utopische Ebene darstellten, die im *Wandeln* und *Träumen* des lyrischen Ichs ein Pendant findet, eröffnet hier die Klage der Amsel (wie in vielen Gedichten Trakls) die Dimension des Trauerns. Bemerkenswert ist die Variante an dieser Stelle. In der früheren Fassung hieß es *ein Vogel*, hier *die Amsel*: Trakl hat in der Überarbeitung nicht nur vom Allgemeinen zum Besonderen gewechselt, sondern er hat sich für den bestimmten Artikel entschieden.

Hugo Friedrich hat zum ersten Mal auf dieses Stilmerkmal als Spezifikum moderner Dichtung aufmerksam gemacht. Es gehört seiner Ansicht nach zum modernen Verfahren der "Verfremdung des Vertrauten": Etwas Unbekanntes, was der Text vorher nicht erwähnt hatte, tritt, im Gegensatz zum normalen Sprachgebrauch, mit dem bestimmten Artikel auf:

Der bestimmte Artikel drückt hierbei nicht eine sachliche Bestimmtheit des Nomens aus, das zu ihm gehört. Er führt es nur ein, um es zum Klangzeichen einer absoluten Bewegung zu machen, [...]. Immer ist es so, dass die Setzung der Determinanten, bei gleichzeitiger Unbestimmtheit des Ausgesagten, eine abnorme Sprachspannung erzeugt und mit dieser das Mittel, vertraut Klingendem die Unvertrautheit einzuprägen. Die moderne Lyrik, die ohnehin inkohärente Inhalte liebt, lässt in überraschender Plötzlichkeit Neues eintreten. Indem die Determinante ihm den Schein des Bekannten gibt, erhöht sie die Desorientierung, macht das isolierte, herkunftslose Neue noch rätselhafter. (Friedrich 160f.)

Friedrichs Beobachtung mag in vielen Fällen wohl stimmen, und sicher neigt die moderne Lyrik zur Verfremdung der Lesererwartung und also zu einer indirekten Lockung des Lesers, was eine Gegentendenz zum Mangel an Kommunikationsbedürfnis und zur Selbstreferenzialität darstellt. Die fast systematische Verwendung des bestimmten Artikels in Trakls Motiven zeugt jedoch auch von einer Art privater Aneignung, die dem Bild mehr konnotativen Wert und ein ‚vertrauterer Gesicht‘ verleiht. *Die Amsel* drückt, im Vergleich zu *einer Amsel*, die Kontinuität des Bekannten, die Identität statt des Einbruchs des Neuen aus. Gleiches gilt für beinahe alle Traklschen Motive, die zu Leitmotiven werden. Ein Anzeichen dieses Wechsels ist das Zurücktreten des unbestimmten zugunsten des bestimmten Artikels. Wie bei der Amsel, so beim Holunder (der mit Kindheitsbildern und allgemein mit Erinnerung oder aber mit der Sphäre des Todes verbunden ist), beim Weiher, bei der Mauer, usw. Es

handelt sich nicht so sehr um eine “Verfremdung des Vertrauten”, sondern eher um einen Verweis auf Bekanntes, auf das, was vertraut klingt, weil es mehrmals erwähnt wurde und am semantischen Netz Teil hat, das dem Traklschen ‘System’ immanent ist. Nicht nur die übliche, denotative Wortbedeutung, sondern auch die syntagmatischen Beziehungen innerhalb des einzelnen Textes werden von diesem paradigmatischen Netzwerk überlagert, dessen Fäden vor allem die Gedichte der mittleren Phase durchziehen und dem jeweiligen Text wie Varianten eines musikalischen Themas auch eine gewisse wiederkehrende Stimmung verleihen.

Dies lässt sich an einigen Beispielen aus späteren Gedichten veranschaulichen:

An den Knaben Elis

Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft,
Dieses ist dein Untergang.
Deine Lippen trinken die Kühle des blauen Felsenquells.

5 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.

10 Ein Dornenbusch tönt,
Wo deine mondenen Augen sind.
O, wie lange bist, Elis, du verstorben.

15 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.
(Trakl, ITA, II: 433)

Am Anfang des Gedichts wird der Untergang explizit thematisiert und Trakl spielt auf den Volksglauben von der todbringenden Amsel und auf die Farbe schwarz als traditionelles Trauer- und Todessymbol an, was auch durch das Motiv der Vogelflugdeutung in Vers 6 bekräftigt wird¹⁴. Das rein Elegische, das an anderen Stellen in Trakls Werk eben durch das Verb “klagen” deutlich gemacht wird, wird hier durch das “Rufen” in eine verkündend-prophetische Funktion umgewandelt¹⁵. So wird der Untergang am Anfang nicht als schon geschehen thematisiert, sondern als bevorstehend prophezeit, obwohl in der dritten Strophe die traumhaft-verklärte Charakterisierung Elis’ auf eine Transzendierung des Todeserlebnisses hinzuweisen scheint (“Du *aber* gehst mit weichen Schritten in die Nacht” [Hervorh. d. Verf.]). Das Verb “Rufen” erzeugt zugleich ein direkteres Verhältnis zwischen der Amsel und der ‘Hauptfigur’ des Gedichts, Elis, und letztlich, da die Amsel mit ihrem Flöten möglicherweise auch das lyrische Ich vertritt, zwischen diesem und dem Knaben. Die Ankündigung der Amsel erweist sich schon als Figuration des lyrischen Ichs, obgleich dieses erst im zweiten Teil des Gedichts und indirekt in der Wendung “Eine schwarze Höhle ist *unser* Schweigen” (Hervorh. d. Verf.) erscheint: Von einem Appell an die ins Idyllische verklärte aber schon vom Untergang bedrohte Figur von Elis geht der Text hier deutlich zu einer elegischen Tonart über (“O, wie lange bist, Elis, du verstorben”).

In den ersten beiden Strophen von *Kindheit* tritt die Korrespondenz von individueller idyllischer Zeit (Kindheit) und unschuldig-mythischem Zustand der Menschheit (Hirt) besonders eindeutig hervor:

Voll Früchten der Holunder; ruhig wohnte die Kindheit
 In blauer Höhle. Über vergangenen Pfad,
 Wo nun bräunlich das wilde Gras säust,
 Sinnt das stille Geäst; das Rauschen des Laubs

Ein gleiches, wenn das blaue Wasser im Felsen tönt.
 Sanft ist der Amsel Klage. Ein Hirt
 Folgt sprachlos der Sonne, die vom herbstlichen Hügel rollt.
 (Trakl, ITA, III: 30)

Die Amsel hat hier ebenso eine elegische Funktion, scheint doch ihre “Klage” schon am Anfang des Gedichts die heraufbeschworene idyllische Welt als verloren zu beklagen, lange vor dem Augenblick der ‘Ernüchterung’ (“Leise klirrt ein offenes Fenster; zu Tränen / Rührt der Anblick des ver-

fallenen Friedhofs am Hügel”, V. 14f.). Dieser wird, ähnlich wie im Gedicht *Verfall*, quasi als ein Erwachen aus diesem Traumzustand dargestellt – dort durch einen *Hauch*, hier durch das *Klirren* des Fensters, ein alltägliches Geräusch, das mit den musikalischen “Rauschen” und “Tönen” in den Zeilen 4 und 5 kontrastiert. In Verbindung mit dem Amsel-Motiv tritt hier das typische Trakl-Adjektiv *sanft* auf, das mit dem stimmhaften “s” und mit dem hellen Vokal “a” von *Amsel* lautlich korrespondiert. Außerdem tritt *sanft* in Trakls Werk oft als Bezeichnung für das resignierte Opfersein in der Geschichte auf, d.h. für das milde Hinnehmen des eigenen Schicksals, das in Trakls Texten oft durch Tiere versinnbildlicht wird. Diese stellen einen für die expressionistische Epoche typischen, ‘regressiven’ und messianischen Mythos dar¹⁶ und tragen im Gegensatz zur naturentfremdeten und aggressiven Zivilisation meist religiöse Züge (wie auch in der expressionistischen Malerei, vor allem bei Franz Marc)¹⁷, etwa in den Zeilen “Ein blaues Wild / Blutet leise im Dornengestrüpp” aus dem Gedicht *Elis* (Trakl, ITA, II: 455), in denen das Dornen-Motiv auf das Opfer Christi anspielt.

Auch am Anfang von *Siebengesang des Todes* kommt dieselbe Wendung vor: “Bläulich dämmert der Frühling; unter saugenden Bäumen / Wandert ein Dunkles in Abend und Untergang, / Lauschend der sanften Klage der Amsel” (Trakl, ITA, IV 1: 144). Im letzten Vers kommt sogar vier Mal nacheinander dasselbe Vokalpaar “a-e” vor (*lauschend* – *sanften* – *Klage* – *Amsel*), wodurch die elegische Stimmung an einen hellen und milden Ton gekoppelt wird. In *Frühling der Seele* wird der Amsel wieder eine Verkündungs- und Anredefunktion durch das wiederum onomatopoeische Bild der *dunklen Rufe* zugewiesen, das in den idyllisch-unschuldigen Kindheitszustand schon die Keime des Untergangs einzuträufeln scheint: “[...] O sanfte Trunkenheit / Im gleitenden Kahn und die dunklen Rufe der Amsel / In kindlichen Gärten” (Trakl, ITA, III: 383). Während der verkündenden Funktion also etwas Finsteres und Verhängnisvolles entspricht, besitzt die klagende, trauernde Stimme der Amsel, die schon Gesang ist, die Ruhe, die dem duldenden Eingedenken eigen ist.

In Trakls reifem Werk situiert sich die Amsel zwischen zwei sich verschränkenden Bereichen: dem der Trauer und Resignation und dem des lyrischen Gesangs. Sie steht häufig, wie bereits erwähnt, für die elegische Dichtung, die um das Verlorene trauert, und sie kommt auch in einigen als poetologisch lesbaren Gedichten, wie etwa *Geistliche Dämmerung*, vor. Hans Esselborn hat in seiner umfangreichen Studie über Trakl (Esselborn,

Krise 51-59) darauf hingewiesen, dass viele Texte der mittleren Schaffensphase wie moderne Versionen entweder der Elegie als Klage um das Verlorene oder der Idylle als Verklärung und Idealisierung der Vergangenheit interpretiert werden können. Elegie und Idylle sind aber zwei der drei Gattungen, die für Friedrich Schiller im Aufsatz *Über naive und sentimentalische Dichtung* die moderne, sentimentalische Dichtung darstellen, die nicht mehr Natur ist, sondern die Natur als Verkörperung eines nicht mehr erreichbaren Ideals sucht, oder besser – ihr nachtrauert (die dritte moderne Gattung *par excellence* ist für Schiller die Satire, die bei Trakl aber so gut wie nie vorkommt). Während der naive (griechische) Dichter “die Natur in der Menschheit nicht verloren hatte” und “einig mit sich selbst und glücklich im Gefühl seiner Menschheit” war, sind wir moderne Menschen “uneinig mit uns selbst und unglücklich in unsern Erfahrungen von Menschheit” (Schiller 553), sodass in der modernen Dichtung selbst das Idyllische den Bruch zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen Ich und Welt nur scheinbar aufhebt, ihn aber eigentlich, als Konstruktion einer verklärten Vision, nur bestätigen kann. Ähnlich – obschon freilich unter anderen Voraussetzungen – schreibt Th.W. Adorno in seiner *Rede über Lyrik und Gesellschaft*: “Was wir jedoch mit Lyrik meinen [...] hat, je ‘reiner’ es sich gibt, das Moment des *Bruches* in sich. Das Ich, das in der Lyrik laut wird, ist eines, das sich als dem Kollektiv, der Objektivität Entgegengesetztes bestimmt und ausdrückt; mit der Natur, auf die sein Ausdruck sich bezieht, ist es nicht unvermittelt eins. Es hat sie gleichsam verloren und trachtet, sie durch Beseelung, durch Versenkung ins Ich selber, wiederherzustellen” (Adorno 53). Man könnte also sagen, dass Trakls Lyrik zwischen einer Konstruktion des Idyllischen als Utopie, als ‘Glücksversprechen’, und der elegischen Klage um das Verlorene und um die Unmöglichkeit einer wirklichen Wiederherstellung dieses Glücks hin und her schwankt – jedoch (und dies ist entscheidend) so, dass in der Gegenwart eigentlich nur das elegische Moment möglich ist, während das Idyllische, sei es in Form einer verklärten Vergangenheit (Kindheit), sei es in Form von ins Mythische gesteigerten unschuldigen Gestalten (wie Elis), immer nur die Züge des Traumes annimmt oder aber schon die Anzeichen von Tod und Verfall in sich trägt. So ist es kein Zufall, dass der Holunder, der von der Trakl-Forschung mit dem Bereich des Todes in Verbindung gebracht wurde, sehr oft auch als Korrelat der Kindheit vorkommt¹⁸, und dass Figuren wie Elis oder der Frühverstorbene (in *An einen Frühverstorbenen*) eine unschuldige Dimension darstellen, die aber zugleich vom Untergang bedroht ist und sich

in einem schon prämortalen Zustand befindet. Mit Prägnanz hat Primo Levi also (s.o.) den Nagel auf den Kopf getroffen.

Das Elegische dagegen findet seine Konkretisierung u.A. im Motiv der Amsel und herrscht in den Gedichten der mittleren Phase, in der Erinnerung und Reflexion über die Vergangenheit (sowohl im individuell-existentiellen als auch im kollektiv-geschichtlichen Sinne) im Mittelpunkt stehen. Dies geht mit einer Zunahme an daktylischen Einheiten einher (anstatt des binären, trochäischen bzw. jambischen Rhythmus der früheren Phase), die nicht nur zur für diese Phase charakteristischen rhythmischen Vielfalt beitragen, sondern die vor allem die Haupteinheit des Hexameters sind, eines Grundbausteines des elegischen Distichons (vgl. dazu Wetzel)¹⁹. So finden sich auch einige perfekte Hexameter, etwa in *Frühling der Seele* ("Reinheit! Reinheit! Wo sind die furchtbaren Pfade des Todes", ITA, III: 383) sowie in *Gesang des Abgeschiedenen* ("O das Wohnen in der beseelten Bläue der Nacht", ITA, IV 1: 161).

Dies wird in den letzten (im Frühling-Sommer 1914 verfassten), sprachlich gestrafften und steilen Kurzzeilen nicht mehr möglich sein, die als geradezu radikale Beispiele von negativen Hymnen betrachtet werden können. In *Das Gewitter, Der Abend, Die Nacht*, usw. ist der Ton apokalyptisch und pathetisch, der lyrischen Sprache wird keine erinnernde, elegische und aufbewahrende Funktion mehr zugewiesen, sondern sie scheint schlicht das äußere Mittel einer Art geistigen Testaments und der Ankündigung der inneren und kollektiven Katastrophe zu sein. Diesem neuen Stil entspricht auch eine Ablösung von vielen Motiven durch andere und die Erzeugung eines neuen symbolischen Gewebes. Kein Hügel bzw. Wald (die der Tradition des romantischen Liedes gehören) dominieren diese Zeilen, sondern das kahle und mächtige Gebirge, auf das optisch und graphisch auch die Verlagerung auf die vertikale Achse hinzuweisen scheint, bei der ganz kurze Verse in längeren Strophen eingebettet sind. Auch das Amsel-Motiv verschwindet vollständig und wird vom Adler abgelöst, welches, ähnlich wie das Gebirge, das Gedicht in eine erhabene und feierliche aber auch tragisch-finstere Sphäre erhebt, und das auf den Adler der Offenbarung zu verweisen scheint (nicht umsonst heißt Trakls letzter Prosatext *Offenbarung und Untergang*): "Ihr wilden Gebirge, der Adler erhabene Trauer" (*Das Gewitter*, Trakl, ITA, IV 2: 148); "Schwermut! Einsam Adler klagen" (*Klage I*, ebd. 311); "Schlaf und Tod, die düstern Adler / Umrauschen nachklang dieses Haupt" (*Klage II*, ebd. 332).

3.

Nun entspricht die Konstruktion von Leitmotiven und semantischen Isotopien bestimmten Textverfahren in Trakls Dichtung. Wie oben angedeutet, wird der für den Frühexpressionismus typische Reihungsstil in den Texten ab Ende 1912 zugunsten einer immer stärker werdenden Symbolisierung und der Ausarbeitung einer Art Privatsprache aufgegeben. Als Beispiel mögen die ersten zwei Strophen von *Musik in Mirabell* dienen, einem Gedicht aus dem Jahr 1909, das Trakl später, vermutlich Ende 1912 bei der Herstellung der Satzvorlage für *Gedichte*, leicht modifiziert hat:

Ein Brunnen singt. Die Wolken stehn
Im klaren Blau, die weißen, zarten.
Bedächtig stille Menschen gehen
Am Abend durch den alten Garten.

5
Der Ahnen Marmor ist ergraut.
Ein Vogelzug streift in die Weiten.
Ein Faun mit toten Augen schaut
Nach Schatten, die ins Dunkel gleiten.
(Trakl, ITA, I: 241)

Das lyrische Subjekt scheint hier zum bloßen Indikator vielfältiger aufeinander folgender Erscheinungen geworden zu sein. Die 'deiktische' Aneinanderreihung von Bildern scheinbar ohne Hierarchie drückt sich in parataktischen Sätzen aus, die oft durch die Konjunktion *und* miteinander verbunden sind. Syntaktische und metrische Einheit fallen zusammen, d.h. es gibt keine bzw. sehr schwache Enjambements²⁰. Das Metrum ist fast immer der vierhebige bzw. fünfhebige Jambus oder Trochäus, im Unterschied zu den freien Rhythmen der meisten späteren Gedichte.

Man könnte es zugespitzt so formulieren: Die frühere Reihungsstil-Phase schafft Suggestion durch eine montageähnliche Aneinanderreihung des Disparaten, das von einem externen Beobachter registriert wird; in der mittleren Schaffensphase produziert Trakl Bedeutungskonsistenz durch Wiederholung des Bekannten, durch die Verwendung semantisch verdichteter, vertrauter Bilder. Diese Bilder behalten zwar einerseits ihre Konkretheit, werden aber andererseits zu Teilen einer Seelenlandschaft, einer Topographie der Existenz, und die Beschreibung wird zur Evokation.

Die Internalisierung der Situationen und die Entwicklung einer höchst konnotativen Sprache entsprechen einer entschiedenen Reduktion des sprachlichen Materials. Die Motive und viele Adjektive (etwa *leise*, *sanft*, welche die elegische Stimmung wiedergeben) wiederholen sich und verweisen aufeinander. Die Amsel, das Wild, der Holunder, der Weiher, die Mauern, usw., tauchen innerhalb eines schmalen Korpus mehrmals auf, die konnotative Dichte der Bilder nimmt also mit ihrer Rekursivität zu. Die stetig wachsende sprachliche Reduktion (die schon Killy aufgefallen war) und die Schaffung einer Privatsprache gehen also Hand in Hand.

Der Aufbau dieses textinternen Netzes erfolgt aber nicht nur auf der semantischen Ebene. Trakl versucht nämlich oft, Motive durch formale Ähnlichkeiten miteinander zu verknüpfen und so eine innere Kohäsion der Texte und gleichzeitig eine inter-, bzw. intratextuelle Verbindung zu schaffen. Er produziert zum Beispiel häufig semantische Analogie durch lautliche Ähnlichkeit, sodass Wörter, die auf den ersten Blick auf syntagmatischer Ebene einander eher fremd sind, Paare bilden, die sich wiederholen und sich in das paradigmatische Netz einfügen. So tritt im Vers 15 von *An den Knaben Elis* ("Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen") die Alliteration von "schw" bei *schwarz* und *Schweigen* auf. Das Adjektiv *schwarz* wiederholt sich drei Zeilen später („Auf deine Schläfen tropft schwarzer Tau“), wo es mit *Schläfen* aber vor allem mit *schweren* aus dem vorigen Vers alliteriert. In den Versen 15-18 findet man also eine Konzentration von alliterierenden Wörtern, die diese Zeilen enger miteinander verzahnen. Die *schwarze Höhle* wird direkt mit dem *Schweigen* identifiziert; diese Metapher wird dann durchgeführt und geht ins Bild des *sanften Tieres* über, das die "schweren Lider senkt". Das *sanfte Tier* kann, wie wir gesehen haben, als Emblem der Ergebung und Opferbereitschaft der Mildten und Unschuldigen der Geschichte gedeutet werden, und das Bild des Lider-Senkens verweist an dieser Stelle auch auf den semantischen Komplex des Schicksal-Hinnehmens. Diese Bedeutung wird zum Teil von der Todes- und Untergangsemantik überlagert, die den ganzen Text beherrscht (*Untergang*, *verstorben*, *wächsern*, *verfallen* sowie die Farben *schwarz* und *dunkel*). Das Bild des Taus, der auf Elis' Schläfen tropft, erweist sich ebenso als Todesbild und bezieht sich somit auf das Bild der blutenden Stirn in Zeile 4. Wie Hans-Georg Kemper hervorgehoben hat, steht bei Trakl das Nicht-Sehen (*schwarz*) oft mit dem Nicht-Sprechen (*Schweigen*) in Zusammenhang²¹: "Ein Schweigen in schwarzen Wipfeln wohnt" (*Im Winter*, ITA, I: 376); "Über Stoppelfeld und Pfad

/ Banget schon ein schwarzes Schweigen" (*Herbstseele*, ITA, III: 111); "Gebirge: Schwärze, Schweigen und Schnee" (*Geburt*, ebd. 416); "Schweigsam stieg vom schwarzen Wald ein blaues Wild / Die Seele nieder" (*Nachtseele*, ITA, II: 91).

Solche alliterierenden Paare, die sowohl nebeneinander (d.h. als echte Alliteration) als auch etwas weiter auseinandergerückt erscheinen, finden sich recht häufig in Trakls mittlerem und spätem Werk. Die Verb-Adverb- bzw. Adjektiv-Substantiv-Paare weisen oft eine solche Laut-analogie auf, die das Syntagma befestigt (z.B. *leise läuten* oder *blaue Taube*). Bezeichnend ist jedoch, dass oft genau dasselbe Paar wieder vorkommt. Zusammen mit dem Paar *schwarz-Schweigen* ist das häufigste wahrscheinlich *Lider-leise*²². Ein und dasselbe Paar erscheint in verschiedenen Texten und evoziert eine ähnliche privat codierte Stimmung bzw. Situation; wie die wiederkehrenden Leitmotive konstituiert es eine Art Kette unter dem Schussfaden im Text-Gewebe. Es handelt sich um feste Konstellationen, die wie die Leitmotive zur intratextuellen semantischen Kohäsion und zu intertextuellen Korrespondenzen beitragen.

Wie verbindlich und produktiv diese beiden Aspekte (Leitmotivik und Lautähnlichkeit) sind, lässt sich auch an Trakls akribischer Korrekturarbeit beobachten. Es sei hier nur ein exemplarisches Beispiel aus der Textgenese des Gedichts *Hohenburg* angeführt: "Da er steinern die St[√]" → "Da er steinern die Lider über ein Antlitz hebt" → "Da er leise die Lider über ein Antlitz hebt". Trakl hat also zuerst *St* niedergeschrieben (er wollte vermutlich *Stirn* schreiben), es dann aber gleich durchgestrichen und an dieser Stelle *Lider* eingesetzt – eine Sofortkorrektur, in der ITA durch [√] signalisiert. Erst in einem zweiten Anlauf hat er dann *steinern* (das mit *St* alliterierte) durch *leise* ersetzt, das seinerseits mit *Lider* alliteriert. Das *l* gibt auch die Sanftheit und Weichheit des Bildes wieder, genau wie das *st* der Härte des Steins und der Stirn entsprach. Beim Ändern hat sich Trakl nicht nur an die lautliche Ähnlichkeit, sondern auch an den Charakter der Rekurrenz gehalten, in beiden Fällen eher der Signifikant- als der Signifikatsebene den Vorzug gebend. Beide Verfahren beruhen auf dem Prinzip der Analogie (R. Jakobson), das sich als Trakls wichtigstes und produktivstes poetisches Verfahren betrachten lässt.

Dass die Schaffung eines solchen intra- wie intertextuellen Netzes und die parallele Reduktion des Sprachmaterials erst dann geschieht, als Trakl sich vom festen Metrum losgelöst und begonnen hat, in freien Rhythmen und auch nach einer freieren Syntax zu dichten, lässt sich auch als

Ausgleichsmittel für ein lyrisches Schreiben ansehen, das sonst vom Zerfall bedroht werden würde. Die Trakl-Forschung hat immer wieder betont, dass Trakls Texte, wie ein großer Teil der modernen Lyrik seit der Romantik und dem französischen Symbolismus, hermetisch und dunkel sind; die Analogien sind viel freier, viel weniger konventionell geworden, und die Zusammenhänge sind oft schwer zu entschlüsseln. Diese sehr verbreitete, jedoch etwas vage Auffassung mag im Großen und Ganzen richtig sein, bedarf aber im Fall Trakls (und vermutlich in vielen anderen Fällen) einer Korrektur bzw. einer Erweiterung. Die oben beobachteten Verfahren erweisen sich also auch als eine textuelle Strategie der Eindämmung gegen das letztlich unvermeidliche Auseinanderfallen lyrischen Sprechens in der Moderne. In den früheren Dichtungen wird der innere Zusammenhalt der Texte durch das äußere Gerüst des festen Metrums und der regelmäßigen, tendenziell parataktischen Syntax bewahrt. Wenn Trakl diese Mittel als zu traditionell ansieht und sie aufgibt, werden sie durch andere, weniger sichtbare 'Gerüste' abgelöst, die einen Text in sich und mehrere Texte untereinander zusammenhalten, und die auf dem Prinzip der Sprachreduktion und des wechselseitigen Verweises beruhen.



- 1 Auch Hans-Georg Kemper spricht von der “hermetisch-abstrakten, vieldeutigen Bildlichkeit” von Trakls Texten (Kemper, Nachwort 275). Zur Dunkelheit der Traklschen Lyrik s. auch Berger, Dunkelheit. Kemper hat neulich die Verbindung Trakls mit der hermetischen Tradition und dem barocken *stilus obscurus* betont (Kemper, “Und dennoch sagt”).
- 2 Beide Zitate in Goethe, Maximen und Reflexionen 767.
- 3 Ebd. 904.
- 4 Es ist nicht auszuschließen, dass sich Killy dabei an Hofmannsthals *Gespräch über Gedichte* orientiert, in dem die fiktive Figur Gabriel im Gespräch mit Clemens den Terminus ‘Chiffre’ gegen das “schal” gewordene (und ursprünglich aus Opferritualen entstandene) ‚Symbol‘ ausspielt und als der Lyrik angemessener betrachtet.
- 5 Etwa so: “Stilfigur in der modernen Literatur, besonders in der Lyrik, bei der ein meist bildhafter Ausdruck einen von der ursprünglichen Wortbedeutung losgelösten, vom Autor gesetzten Sinn erhält, der aus dem Zusammenhang oder dem Gesamtwerk erschlossen werden muss” (Brockhaus 145).
- 6 Orig. *indecifrabile* (buchstäblich “unentzifferbar, undechiffrierbar”) – Anm. d. Verf., von der die Übersetzung stammt.
- 7 “Je mehr die Texte an Determinierbarkeit verlieren, desto stärker ist der Leser in den Mitvollzug ihrer möglichen Intention eingeschaltet” (Iser, Appellstruktur 8). Und Stephan Jäger hat darauf hingewiesen, dass “Trakls Gedichte eine hermeneutische Lesart auf der Textoberfläche herausfordern” (Jäger, Theorie 221).
- 8 “Der parataktische Reihungsstil ist nur die konsequente Form der apodiktischen Setzung, die das Semioseprinzip dieser Lyrik ist” (Baßler, Textur 216). Zu syntaktischen Verfahren in Trakls Lyrik vgl. auch meine Studie (Mengaldo, *Ultimo oro*, insbes. 55-125).
- 9 In seiner Studie *Klang und Erlösung* (55 ff.) hat Albert Hellmich Leitmotiv und Polyphonie als die musikalischen Hauptmerkmale der Dichtung Trakls hervorgehoben und unter bildlichen, klanglichen und rhythmischen Leitmotiven unterschieden, hat jedoch Leitmotive nicht in ihrer funktionellen und kompositorischen Bedeutung, sondern bloß deren symbolischen

- Gehalt untersucht. Er hat ferner bloß ihr Auftauchen innerhalb desselben Textes betrachtet und die intertextuellen Beziehungen außer Acht gelassen.
- 10 Auch in einer Erzählung von Robert Musil, *Die Amsel*, löst dieser Vogel die Nachtigall ab. Einerseits betont der Erzähler, dass die Amsel ein viel gewöhnlicherer Vogel sei als die Nachtigall (“Hier gibt es keine Nachtigallen – dachte ich dabei –, es ist eine Amsel”, in Musil 379), andererseits schlägt aber gerade die Tatsache, dass sie als singender und poetischer Vogel in der Literatur nicht so üblich ist, den Topos um: Ein ‘gewöhnlicher’ Vogel übernimmt die Rolle des Singens (“gerade dass es bloß eine ganz gewöhnliche Amsel gewesen ist, was mich so verrückt machen konnte: das bedeutet noch viel mehr!”: ebd. 370) und wird am Ende zum Begleiter des Erzählers. Die existentielle und poetologische Bedeutung dieser Epiphanie scheint gerade in der Gewöhnlichkeit dieses Tieres zu liegen.
- 11 Allerdings ist diese nicht ‘reine’ Variante schon in der französischen Lyrik des 19. Jahrhunderts, etwa bei Baudelaire, extrem häufig und daher gar nicht mehr als ‘unkorrekt’ wahrgenommen.
- 12 Vgl. dazu Thauerer 214f.
- 13 Im 102. Psalm geht es allerdings um einen einsamen Spatz (der *passer solitarius* ist eine bestimmte Tierart): “Vigilavi et factus sum sicut passer solitarius”. Vgl. etwa Francesco Petrarca’s *Canzoniere*-Sonett 226: “Passer mai solitario in alcun tetto / Non fu quant’io [...]”, in: Petrarca 950 (“Kein einsamer Spatz auf einem Dach / Ist jemals so einsam gewesen wie ich [...]”), sowie Giacomo Leopardi’s Gedicht *Il passero solitario* (Leopardi 16f.). In seiner *Histoire naturelle des oiseaux* widmet Buffon hingegen dem *merle solitaire* (= “einsame Amsel”) ein ganzes Kapitel und beschreibt ihn folgendermaßen: “Voici encore un merle habitant des montagnes, et renommé pour sa belle voix. [...] Le ramage naturel du merle solitaire est en effet très-doux, très-flûté, mais un peu triste, comme doit être le chant de tout oiseau vivant en solitude. [...] Ce chant, tout pathétique qu’il est, ne suffit pas à l’expression du sentiment dont il est plein; un oiseau solitaire sent plus, et plus profondément qu’un autre” (Buffon, XVIII: 358f.).
- 14 Vgl. dazu die schöne Interpretation von Jaak De Vos, (De Vos, insbes. 57f.). Zu diesem berühmten Gedicht siehe ferner Heselhaus sowie Esselborn, Trakls Knabenmythos.
- 15 Als Verkünderin des Untergangs finden wir die Amsel auch in der ersten Strophe von *Sommersneige*, in der die Jahreszeitmetapher vorkommt: “Der grüne Sommer ist so leise / Geworden, dein kristallenes Antlitz. / Am Abendweiher starben die Blumen, / Ein erschrockener Amselruf. // Vergebliche Hoffnung des Lebens. Schon rüstet / Zur Reise sich die Schwalbe im Haus / Und die Sonne versinkt am Hügel; / Schon winkt zur Sternenreise die Nacht” (Trakl, ITA, IV 2: 318). Auch hier kommt das Motiv

- des Zurückbleibens wieder, in deutlichem Kontrast mit der sich auf die Reise vorbereitenden Schwalbe.
- 16 “Die Rückkehr zum Tier durch die Kunst ist unsere Entscheidung zum Expressionismus” – so Theodor Däubler, zit. in Anz 93. Zu diesem Thema vgl. auch die Monographie von Christine Cosentino.
 - 17 Vgl. dazu die aufschlussreiche Studie von Roland Mönig.
 - 18 Z.B. in *Helian*, wo das Motiv des Todes sich mit der diesem Gedicht innewohnenden heilsgeschichtlichen Perspektive verschränkt: “Die kindlichen Früchte des Hollunders / Sich staunend neigen über ein leeres Grab” (Trakl, ITA, II: 262); im schon erwähnten *Kindheit* (“Voll Früchten der Holunder; ruhig wohnte die Kindheit / In blauer Höhle”); in *Sebastian im Traum* (“Mutter trug das Kindlein im weißen Mond, / Im Schatten des Nußbaums, uralten Holunders”, ITA, III: 233); usw.
 - 19 Nicht zufällig stellt die elegische Dichtung Hölderlins in dieser Phase das Hauptvorbild Trakls dar. Abgesehen von den metrischen Merkmalen, die an die Form der Elegie allgemein anknüpfen, kommen häufig Reminiszenzen an Hölderlin, mehr oder weniger versteckte Hölderlin-Zitate, sowie ein diffuser hölderlinischer Ton vor. Vgl. dazu den Aufsatz von Bernhard Böschstein.
 - 20 Trakl bezeichnete seinen Reihungsstil in einem berühmten Brief an Erhard Buschbeck (Juli 1910) so: “Meine bildhafte Manier, die in vier Strophenzeilen vier einzelne Bildteile zu einem einzigen Eindruck zusammenschmiedet, mit einem Wort bis ins kleinste Detail ist das Gewand, die heiß errungene Manier meiner Arbeiten” (Trakl, Dichtungen und Briefe, Bd. 1: 478).
 - 21 Laut Kemper (Kemper, Entwürfe 55ff.) stellt das *tertium comparationis* zwischen Nicht-Sehen und Nicht-Sprechen eben die schwarze Höhle dar, die Augenhöhle oder Mundhöhle sein kann. Diese These ist überzeugend, und Kemper stützt sie durch andere Beispiele (“Es ist ein Licht, das in meinem Mund erlöscht”, *De Profundis*). Doch man könnte einwenden, dass eine schwarze Augenhöhle sicher für Blindheit steht, während eine schwarze Mundhöhle nicht so sehr auf Schweigen, sondern eher – und vor allem in der expressionistischen Epoche – auf das Schreien hinweist (man denke etwa an Edvard Munchs berühmtes Gemälde). Die Verbindung könnte also einfach in der Vernichtung eines menschlichen Vermögens (Sehkraft oder Sprache) bestehen, die vom Schwarz als herkömmlicher Farbe der Abwesenheit, des Mangels und des Todes symbolisiert wird.
 - 22 “Und Lider flattern angstverwirrt und leise” (*Menschliches Elend*, ITA, I: 464); “Von Lüften trunken sinken balde ein die Lider / Und öffnen leise sich zu fremden Sternenzeichen” (*Abendmuse*, ITA, II: 46); “Deine Lider sind schwer von Mohn und träumen leise auf meiner Stirne” (*Unterwegs*, ebd. 481); “Daß jener leise die bleichen Lider aufhob” (*Siebengesang des Todes*,

ITA, IV 1: 144); “Hebt der Wanderer leise die schweren Lider” (*Die Sonne*,
ITA, III: 393).



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Adorno, Theodor W. "Rede über Lyrik und Gesellschaft". In Ders. *Gesammelte Schriften in 20 Bänden, Bd. 11 (Noten zur Literatur)*, hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1981.
- Anz, Thomas. *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002.
- Baßler, Moritz. "Die Textur der modernen Lyrik". In Ders. (Hrsg.): *Historismus und literarische Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 1996, 197-234.
- Berger, Albert. *Dunkelheit und Sprachkunst. Studien zur Leistung der Sprache in den Gedichten Georg Trakls*. Wien: Notring, 1971.
- Böschenstein, Bernhard. "Hölderlin und Rimbaud. Simultane Rezeption als Quelle poetischer Innovation im Werke Georg Trakls". In *Salzburger Trakl-Symposium*, hrsg. von Hans Weichselbaum und Walter Weiß. Salzburg: Otto Müller, 1978, 9-27.
- Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe. 2., völlig bearbeitete Auflage*. Hrsg. von der Lexikonredaktion der Verlags. Mannheim/Leipzig: Brockhaus, 2004.
- Buffon, Georges Louis Le Clerc de. *Histoire naturelle des oiseaux (1770-1783)*. In Ders. *Histoire naturelle générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy. Tome XVI-XXIV*. Paris: Imprimerie Royale, 1749-1789.
- Clébert, Jean-Paul. *Bestiaire fabuleux*. Paris: Michel, 1971.
- Cosentino, Christine. *Tierbilder in der Lyrik des Expressionismus*. Bonn: Bouvier, 1972.
- De Vos, Jaak. "Verklärte Nacht. Eine Lektüre von Trakls Elis-Gedichten". *Studia Germanica Gandensia* 4 (1985): 53-77.
- Esselborn, Hans. *Georg Trakl. Die Krise der Erlebnislyrik*. Köln/Wien: Böhlau, 1981.
- . "Trakls Knabenmythos". In *Gedichte und Interpretationen. Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte*, hrsg. von H. Hartung. Stuttgart: Reclam, 2006, 176-184.
- Frenzel, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 6., überarb. und erg. Aufl.* Stuttgart: Kröner, 2008.
- Friedrich, Hugo. *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg: Rowohlt, 1956.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Maximen und Reflexionen*. In Ders. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*. Hrsg. von Karl Richter.

- Bd. 17, hrsg. von G.-L. Fink, G. Baumann und J. John. München/Wien: Hanser, 1991.
- Hellmich, Albert. Klang und Erlösung: Das Problem musikalischer Strukturen in der Lyrik Georg Trakls. Salzburg: Otto Müller, 1971.
- Heselhaus, Clemens. "Die Elis-Gedichte von Georg Trakl". DVjS 28 (1954): 384-413.
- Iser, Wolfgang. Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz: Univ.-Verl., 1970.
- Jäger, Stephan. Theorie lyrischen Ausdrucks. Das unmarkierte Zwischen in Gedichten von Brentano, Eichendorff, Trakl und Rilke. München: Fink, 2001.
- Kemper, Hans-Georg. Georg Trakls Entwürfe. Aspekte zu ihrem Verständnis, Tübingen: Niemeyer, 1970.
- . "Nachwort". In Georg Trakl. Werke – Entwürfe – Briefe, hrsg. von H.G. Kemper und F.R. Max. Stuttgart: Reclam, 2003².
- . " 'Und dennoch sagt der viel, der Trakl sagt' ". Zur magischen Verwandlung von sprachlichem 'Un-Sinn' in Traklschen 'Tief-Sinn' ". In Károly Csúri (Hrsg.), Georg Trakl und die literarische Moderne. Tübingen: Niemeyer, 2009, 1-30.
- Killy, Walther. Über Georg Trakl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1960.
- Leopardi, Giacomo. Tutte le opere, a cura di Walter Binni. Vol 1. Firenze: Sansoni, 1969.
- Levi, Primo. "Dello scrivere oscuro" (1976). In Ders. Opere, hrsg. von M. Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997, Bd. 2: 676-681.
- Mengaldo, Elisabetta. L'ultimo oro di stelle cadute. Strutture e genesi testuale della lirica di Trakl. Pisa: Pacini, 2009.
- Mönig, Roland. Franz Marc und Georg Trakl. Ein Beitrag zum Vergleich von Malerei und Dichtung des Expressionismus. Münster: LIT, 1996.
- Musil, Robert. "Die Amsel". In Ders. Frühe Prosa und aus dem Nachlass zu Lebzeiten, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978, 366-380.
- Petrarca, Francesco. Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta). Milano: Mondadori, 2004.
- Schiller, Friedrich. "Über naive und sentimentalische Dichtung". In Ders. Werke in drei Bänden, hrsg. von Herbert G. Göpfert unter Mitwirkung von Gerhard Fricke. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, Bd. 2: 540-606.
- Seigneur, Jean-Charles (Hrsg.). Dictionary of literary themes and motifs. New York: Greenwood Pr., 1988.
- Thauerer, Eva. Ästhetik des Verlusts. Erinnerung und Gegenwart in Georg Trakls Lyrik. Berlin: Weidler, 2007.
- Trakl, Georg. Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte

- Trakls, hrsg. von Eberhard Sauermaun und Hermann Zwerschina, 5 Bde. Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld/Roter Stern, 1995-. Im Text als ITA abgekürzt.
- . Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Walther Killy und Hans Szklenar, 2 Bde. Salzburg: Otto Müller, 1969.
- Vogl, Joseph. "Les signes de l'histoire chez Trakl". *Sud* 73/74 (1987): 95-112.
- Wetzel, Heinz. Klang und Bild in den Dichtungen Georg Trakls. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968.