

# STUDIA TRAKLIANA

GEORG TRAKL 1887-1987

edidit

Fausto Cercignani

CISALPINO-GOLIARDICA



# STUDIA TRAKLIANA

GEORG TRAKL 1887-1987

edidit

Fausto Cercignani

CISALPINO-GOLIARDICA

Proprietà letteraria originaria  
dell'Università degli Studi di Milano  
Istituto di Germanistica

[ISBN 88-205-0618-1]  
Copyright © 1989  
Istituto Editoriale Cisalpino - La Goliardica  
Via Rezia, 4 - Milano  
Stampato presso il Centro Grafico Linate - S. Donato Milanese

## PREMESSA

Per ricordare degnamente, anche con un volume, il centenario della nascita di Georg Trakl (1887-1914) l'Istituto di Germanistica dell'Università Statale di Milano ha raccolto i contributi offerti in questa occasione da vari cultori di letteratura austriaca, e in particolare dai partecipanti al convegno di studi sul grande poeta salisburghese tenutosi a Milano il 25 novembre 1987 e organizzato in collaborazione sia con l'Istituto per il Diritto allo Studio Universitario sia con il Consolato Generale Austriaco.

Il lavoro redazionale è stato svolto con l'aiuto di alcuni miei collaboratori, che desidero qui ringraziare per la paziente revisione delle bozze. A loro, e in particolare alla Dott.ssa Ulrike Inkofer, si deve il parziale recupero del tempo perduto a causa di imprevedibili ritardi nella consegna del testo definitivo di qualche relazione.

F.C.



*A Georg Trakl*

Passo che senza vita  
risuona sulla pietra:  
sotto la volta infranta  
di azzurrità ferite,  
nei boschi addormentati  
su forme giacintine,  
nel fremito vermiglio  
di sogni ottenebrati.

Monologo rovente che si sdoppia  
si annulla inestricato  
nel livido splendore che lo investe:  
nel segno impallidito  
d'innocenti leggende mai vissute.

FAUSTO CERCIGNANI



## INDICE

FAUSTO CERCIGNANI - *Georg Trakl: lo spazio nello specchio* p. 11

### PARTE PRIMA - I CONTRIBUTI AUSTRIACI

CHRISTIAN PAUL BERGER - «O laß mein Schweigen sein dein Lied». <i>Georg Trakl und Ludwig Wittgenstein. Poe- sie als elementare Bildhaftigkeit</i> .....	» 31
ALLAN JANIK - <i>Destruktion des habsburgischen Mythos bei Trakl</i> .....	» 51
WALTER METHLAGL - <i>Der schlafende Sohn des Pan. Der My- thos vom All-Einen in der Lyrik Georg Trakls</i> .....	» 63
GUSTAV-ADOLF POGATSCHNIGG - <i>Frieden. Semantische Re- konstruktion eines Traklschen Wortfeldes</i> .....	» 81

### PARTE SECONDA - I CONTRIBUTI ITALIANI

FAUSTO CERCIGNANI - <i>Retrospettiva trakliana: la «Samm- lung 1909»</i> .....	» 115
GIUSEPPE DOLEI - <i>L'eredità della lirica trakliana</i> .....	» 137
ELISABETTA POTTHOFF - <i>Georg Trakl: «De profundis». Sal- mo e poesia</i> .....	» 153
STEFANO ZECCHI - <i>Metafora e metamorfosi in Georg Trakl</i> .	» 165



## GEORG TRAKL: LO SPAZIO NELLO SPECCHIO

Apparentemente logorata dalle innumerevoli citazioni di critici ed esegeti, la parentetica ma centrale domanda di Rilke («Wer mag er gewesen sein?»)<sup>1</sup> ci riporta sempre all'irrisolto e irresolubile enigma della misteriosa unicità della poesia trakiana. Chi sarà mai stato questo giovane salisburghese che, non ancora ventottenne, morì in un ospedale militare per una dose eccessiva di cocaina?

Qualcuno ha cercato di capirlo ricorrendo alla testimonianza di parenti, amici e conoscenti, studiando documenti ufficiali, annotazioni, diari, lettere, ricostruendo gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza a Salisburgo (1887-1908), il periodo degli studi universitari e del servizio militare a Vienna (1908-1911), il ritorno alla città natale con il diploma di «Magister der Pharmazie», l'inutile ricerca di un impiego soddisfacente, i primi rapporti con il circolo del «Brenner» (1911-1912), i vari soggiorni a Innsbruck, Salisburgo e Vienna (1912-1913), la mobilitazione generale, l'orribile esperienza sul fronte orientale e i lunghi giorni all'ospedale militare di Cracovia (agosto-novembre 1914)<sup>2</sup>.

Altri hanno preferito scavare nel difficile carattere di Trakl, nel

<sup>1)</sup> Si veda *Erinnerung an Georg Trakl. Zeugnisse und Briefe*, a cura di Hans Szklenar, Salisburgo, Müller, 1966 [1926], p. 9.

<sup>2)</sup> Per i dettagli biografici si veda la «Lebenschronik» in *Georg Trakl. Historisch-kritische Ausgabe*, a cura di Walther Killy e Hans Szklenar, Salisburgo, Müller, 1987 [1969], vol. II, pp. 813-818. Ogni riferimento a quest'opera sarà d'ora in poi accompagnato dall'abbreviazione KSZ seguita dall'indicazione del volume (I/II), della pagina e, se necessario, del verso o della riga.

confitto tra educazione cattolica e protestante, nell'amore per la musica, negli insuccessi scolastici e drammaturgici, nel precoce ricorso all'alcol e alle droghe, nella posa giovanile di «poète maudit», nel rapporto incestuoso con la sorella Grete. Altri ancora, nell'intento di collegare l'atteggiamento personale del poeta con una più ampia crisi d'identità che investiva i concetti stessi di realtà e tradizione, storia e razionalità, sessualità e causalità, hanno cercato di inquadrare la figura di Trakl nell'ambito di un più generale malessere spirituale, nel contesto di quella crisi politica, economica e sociale che accompagnò la decadenza e la disgregazione della monarchia austro-ungarica<sup>3</sup>.

Assai più concreta, ma spesso non meno difficile, è la ricostruzione delle tappe esterne della carriera letteraria di Trakl e dei suoi esordi, anche dilettantistici: le prime poesie del ginnasiale quindicenne (1902-1903) e i racconti brevi (anch'essi ormai perduti) apparsi sul giornalino manoscritto «Literarische Versuche»; la fondazione del circolo letterario giovanile «Apollo» (poi «Minerva»: 1904-1906) e l'incontro con il narratore e drammaturgo Gustav Streicher (1905); la rappresentazione degli atti unici *Totentag* e *Fata Morgana* allo «Stadttheater» di Salisburgo e la distruzione dei manoscritti da parte dell'autore, certamente non pago delle ascendenze iblee, maeterlinckiane e nietzschiiane attribuitegli da recensori più o meno indulgenti (1906); l'uscita dei primi articoli (*Oberregisseur Friedheim*, 1906, e *Gustav Streicher*, 1908), delle prime prose (*Traumland*, *Barabbas*, *Maria Magdalena*, *Verlassenheit*, 1906) e della prima lirica (*Das Morgenlied*, 1908), cui farà seguito tutta una serie di componimenti poetici su quotidiani, periodici e antologie tra il 1908 e il 1914-15. E ancora: la

<sup>3</sup>) Per la ricezione critica in generale si vedano, tra gli altri, Helga Cierpka, *Interpretationstypen der Trakl-Literatur. Eine kritische Betrachtung der wissenschaftlichen Arbeiten über das Werk Georg Trakls* (dissertazione), Berlino 1963; Hans-Georg Kemper, *Trakl-Forschung der sebziger Jahre. Korrekturen über Korrekturen*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 45 (1971) Sonderheft, pp. 496\*-571\*; Christa Saas, *Georg Trakl*, Stoccarda, Metzler, 1974, pp. 60-67; Walter Methlagl, *Wirkung und Aufnahme des Werkes von Georg Trakl seit dem Ersten Weltkrieg*, in *Londoner Trakl-Symposium*, a cura di W.M. e William E. Yuill, Salisburgo, Müller, 1981, pp. 13-32 e 129-132; Gebhard Rusch e Siegfried J. Schmidt, *Das Voraussetzungssystem Georg Trakls*, Braunschweig e Wiesbaden, Vieweg, 1983, pp. 225-259; e Eberhard Sauermann, *Entwicklung bei Trakl. Methoden der Trakl-Interpretation*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie» 105 (1986), pp. 151-181. Il repertorio bibliografico più completo si trova in Walter Ritter, *Neue Trakl-Bibliographie*, Salisburgo, Müller, 1983.

composizione della tragedia *Don Juans Tod* (1908), di cui restano alcuni frammenti, e la preparazione della cosiddetta *Sammlung* 1909, che sarà data alle stampe dall'amico Erhard Buschbeck solo nel 1939 (*Aus goldenem Kelch. Die Jugenddichtungen*); la stesura dei due «drammi per marionette» *Kaspar Hauser*, ormai scomparso, e *Blaubart* (1910), conservato in forma frammentaria; la pubblicazione della raccolta *Gedichte* (1913) e la redazione dei poemetti in prosa *Verwandlung des Bösen, Winternacht, Traum und Umnachtung* (1913), *Offenbarung und Untergang* (1914); il ritorno alla forma drammatica con il cosiddetto *Dramenfragment* e, infine, il licenziamento della silloge *Sebastian im Traum* (1914), che uscì postuma nel 1915<sup>4</sup>.

La collocazione storico-letteraria, sempre problematica, appare in questo caso particolarmente ardua. Chi era veramente Trakl? Forse un epigono del decadentismo? Sarebbe anche troppo facile dimostrare che il poeta salisburghese conosceva autori come Baudelaire, Verlaine, Heine, Lenau, Wilde, o sottolineare quegli aspetti della sua opera che possono in qualche misura avvicinarlo allo stesso Rilke oppure a K. Kraus, Schnitzler, Hofmannsthal, Bahr, Andrian, Schaukal, Wildgans, Beer-Hofmann, Dauthendey, Th. Mann, o St. Zweig. E chi potrebbe negare che anche Trakl era convinto di vivere alla fine di un'epoca, in una società decadente, nel segno di una civiltà in dissoluzione? Che non era insensibile al fascino della nietzschiana metafisica dell'artista, della nozione che l'arte offrisse l'unica via di salvezza a chi si sentiva così estraneo e allo stesso tempo così minacciato da un mondo tanto disprezzabile? Né potrebbe mancare qualcuno disposto a vedere anche in Trakl una marcata preferenza per gli stati d'animo complessi e tormentati, per le sfumature più sottili ed esasperate, per una rassegnazione stanca e insistita, per la perversione patologica, per un mondo di figure morbose ed eccitabili, magari qualcuno pronto a riconoscere anche nelle opere di Trakl la presenza dell'estetismo, dell'esotismo, del satanismo, dell'erotismo, dello spiritualismo, della mistica religiosa e di qualche atteggiamento antiborghese.

E come opporsi a chi vede, almeno nella primissima produzione trakiana, i segni di quel simbolismo che si rifaceva soprattutto a Mal-

<sup>4)</sup> Per i testi e le notizie si vedano gli indici di KSZ I-II.

larmé - ma anche a Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Maeterlinck<sup>5</sup> - e che ancora una volta si ricollega ai nomi di Rilke, Hofmannsthal e Wilde, richiamando però alla mente anche Dehmel e Ibsen, nonché il circolo dei «Blätter für die Kunst» e lo stesso George? La «poésie pure» o «l'art pour l'art» non sono infatti concetti del tutto estranei a Trakl, che a volte sembra vedere nell'arte l'unica possibilità, se non proprio di autorealizzazione, almeno di riscatto. Più concretamente si potrebbe dire che nell'opera di Trakl non mancano certo i simboli che riflettono particolari stati d'animo, la dizione poetica capace di evocare l'indicibile, la musicalità che impregna e trasfigura l'oggettività della descrizione, la sinestesia che instaura corrispondenze inusitate, l'uso di frammenti della realtà come metafore enigmatiche, la polivalenza dei significati, il superamento della dicotomia tra interiorità e mondo esterno, nonché temi e motivi (parchi, giardini, fiori, fontane) tipici del cosiddetto «Jugendstil» artistico e letterario.

Ma chi era veramente Trakl? Forse un neoromantico, direbbe qualcuno: proprio per quella sua musicalità tanto minuziosamente allestita, per quella sua cura della forma poetica che rasenta il culto della bellezza, per una certa propensione mistica e metafisica, per l'eccitabilità del sentimento, per la tendenza a cercare nell'isolamento o nella smaterializzazione il surrogato di quella concretezza che tanto piaceva agli esponenti del naturalismo. E ancora: per il lirismo che domina anche i drammi e le prose, per l'invenzione dei nuovi composti lessicali, per l'uso della coordinazione o della semplice giustapposizione.

Eppure, proprio la paratassi e l'asindeto, così come la sinestesia e l'onomatopeia, sembrano confermare, per altri, quella tendenza all'impressionismo che avvicinerebbe di nuovo Trakl, ma per ragioni in parte diverse, a Baudelaire, Verlaine, Maeterlinck, Schnitzler, Rilke, Bahr, Andrian, Beer-Hofmann, Dauthendey, St. Zweig, Dehmel e George, nonché ad Altenberg, Holz e ad altri ancora. Perché nell'opera trakiana si può forse vedere anche il tentativo di rendere im-

<sup>5</sup>) Più ardita, ma non priva di interesse nell'ambito di questa problematica, è la tesi che Trakl rappresenti il culmine della lirica simbolista tedesca, vale a dire di una produzione poetica che «fa in continuazione l'esperienza di elementi minimi come veicolo di una frattura che lacera il razionale» - si veda Enrico De Angelis, *Simbolismo e decadentismo nella letteratura tedesca*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 89, 116 *et passim*.

pressioni e stati d'animo nelle più sottili sfumature e differenziazioni, magari proprio con brevi frasi spezzate e costruzioni sintattiche incomplete; si può facilmente riscontrare una decisa preferenza per la lirica, così come il ricorso al genere dello schizzo in prosa e a quello drammaturgico dell'atto unico.

Tradizionalmente, tuttavia, Trakl viene presentato, sia pure con sempre minore convinzione, quale precursore o vero e proprio esponente dell'espressionismo lirico. Dobbiamo quindi accomunarlo a poeti come Heym, Stadler, Benn, Werfel, Stramm, van Hoddis e Becher? Certo non è facile definire i caratteri dell'espressionismo e fissarne i limiti temporali. Ma chi volesse rintracciare tutta una serie di elementi «espressionistici» nella poesia di Trakl potrebbe senza dubbio sbizzarrirsi.

Una volta constatato che alcuni dei «tratti distintivi», come la paratassi, la sinestesia e i nuovi composti lessicali, non sono affatto - come abbiamo già visto - patrimonio esclusivo degli espressionisti, resterebbe pur sempre qualcosa da elencare, al di là di ogni distinzione - o di ogni possibile dialettica - tra espressionismo contestatario ed espressionismo messianico: le frequenti interiezioni, la simbologia personalissima dei colori, i bruschi cambiamenti d'immagine o di tono, la sintassi libera, la peculiarità della dizione poetica, la presenza di parole tipiche, quali «Mensch», «Gott», «Welt», «Bruder». E ancora, nell'ambito di una ben nota crisi d'identità individuale e collettiva, la dissociazione dell'io, l'estraniazione, l'ambivalenza, la colpa, la demonizzazione della sessualità, l'incesto, l'omicidio, la degenerazione, il ripudio della città, la distruzione dell'idillio con la natura, la sensibilità esasperata, la rivalutazione del sogno, dell'infanzia e della follia quali sedi privilegiate di un'esistenza primordiale.

Sempre la paratassi e l'asindeto, però, ci riportano alle tendenze modernistiche degli inizi del secolo, ci ricordano che alcuni vedono in Trakl il primo esponente della lirica moderna di lingua tedesca, il precursore di quello che diventerà un altro «ismo», un'altra corrente nata da un'epoca in cui viene a mancare il dialogo tra uomo e realtà circostante, in cui l'universo del dicibile si frantuma e la lingua perde le sue capacità denotative. Come trascurare, allora - al di là della struttura paratattica dei versi e delle strofe, a prescindere dalla libertà sintattica, dall'ellissi, dall'asindeto, dall'anacoluto, dalle relazioni aggett-

tivali ambigue - i tratti più moderni della poesia di Trakl? Perché se pure non si vuole accogliere la tesi estrema di chi vorrebbe stabilire, anche nella lirica trakliana, il primato, o la separazione, della forma, della tecnica, della struttura rispetto al contenuto, al messaggio, alla comunicazione, se pure non si ritiene possibile parlare di poesia pura, di gioco caleidoscopico, di cifra ermetica, di metafora assoluta, di parola-oggetto piuttosto che di parola-segno, si dovrà nondimeno riconoscere che ci troviamo di fronte a una poesia in qualche misura «aperta», a cifre spesso enigmatiche, a metafore ardite e antitetiche, a parole che tendono a suggerire più che a denotare, a strutture che mirano a compensare le carenze della comunicatività linguistica, a un mondo d'immagini dissonanti e polivalenti, a un intreccio di associazioni e contrapposizioni, a una polifonia di polarità inconciliabili. Né possiamo dimenticare che abbiamo a che fare con una figuralità che si richiama ad antecedenti letterari non sempre palesi, con un perenne sperimentare, variare, fondere e amplificare di simboli, motivi e suoni tesi a evocare dimensioni profonde e inesprimibili, con una drammaticità che scaturisce dall'interazione degli impulsi più reconditi, così come dalla tensione tra forma e contenuto, fra astrazione e concretezza.

A questo punto, allora, non sembrerebbe azzardato concludere che la produzione di Trakl riassume in sé un'epoca, riflette varie e diverse tendenze, che peraltro appaiono chiaramente collegate fra loro. Ma se prescindiamo, come forse è meglio fare, dal tentativo di collocarlo in una specifica corrente letteraria, su quali aspetti ci baseremo per trovare una risposta alla domanda di Rilke? Respingendo la tesi che l'opera di Trakl possa essere ricondotta tutta - come vorrebbe Heidegger<sup>6</sup> - ad un unico, inespresso poema, qualcuno potrebbe proporre di cercare una chiave di lettura nello studio dello sviluppo poetico del grande salisburghese, magari con la segreta speranza di stabilire, una volta per tutte, il periodo in cui egli si rivela più compiutamente. Ma quali criteri adottare per giungere a una periodizzazione soddisfacente, a fasi che, a prescindere forse da quella iniziale, riflettono un vero e proprio sviluppo? Criteri formali o contenutistici? Ricorrendo allo stile, al metro, alla musicalità, alla struttura compositi-

<sup>6)</sup> Martin Heidegger, *Georg Trakl. Eine Erörterung seines Gedichtes*, in «Merkur» 7 (1953), p. 226.

va, agli elementi grammaticali, sintattici e lessicali, oppure alle tematiche e ai motivi ricorrenti? O forse, come qualcuno propone, cercando di individuare specifici influssi di tendenze letterarie o di singoli autori, magari rivisitati attraverso una sorta di ricezione simultanea o mediata? <sup>7</sup> E perché non considerare invece discriminanti, come vorrebbero altri, gli elementi o i nessi biografici che si possono rintracciare nel testo poetico?

Per quanto inadatto a rispondere alla domanda di Rilke, lo studio dello sviluppo poetico <sup>8</sup> può forse integrare, almeno per qualcuno, quello della collocazione storico-letteraria. C'è infatti chi parla soltanto di prima, seconda e terza fase (di solito 1906-1909, 1909-1912, 1912-1914) - e magari anche di una quarta (primavera-autunno 1914) -, oppure di semplice passaggio da un apprendistato convenzionale ad una più complessa maturità, che per alcuni sconfina nel manierismo personale mentre per altri è fatta di circolarità e di amplificazione, di apocalittico e di monumentale. Ma c'è anche chi distingue un primo stadio impressionistico da un secondo stadio espressionistico, oppure, dopo un primo periodo di apprendistato, una fase impressionistica seguita da una «realistica» <sup>9</sup>. Altri, infine, partono da premesse simbolicistiche e da collegamenti con il cosiddetto «Jugendstil», altri ancora da esordi epigonali all'insegna di un generico neoromanticismo.

<sup>7</sup>) Per questo tipo di ricezione si vedano soprattutto Bernhard Böschenstein, *Hölderlin und Rimbaud. Simultane Rezeption als Quelle poetischer Innovation im Werk Georg Trakls*, in *Salzburger Trakl-Symposium*, a cura di Walter Weiss e Hans Weichselbaum, Salisburgo, Müller, 1978, pp. 9-27, 176-177 e (per una «Hölderlin-Rezeption als Nietzsche-Rezeption») Walter Methlagl, «*Versunken in das sanfte Saitenspiel seines Wahnsinns ... Zur Rezeption Hölderlins im «Brenner» bis 1915*», in *Untersuchungen zum «Brenner»*, a cura di W.M. et al., Salisburgo, Müller, 1981, pp. 35, 41.

<sup>8</sup>) Sull'evoluzione della lirica trakiana si veda il recente studio di Eberhard Sauermann, *Der Entwicklungsgedanke in der Trakl-Forschung*, in «Euphorion» 80 (1986), pp. 403-416. Tra i lavori precedenti vanno qui ricordati anche Kurt Wölfel, *Entwicklungsstufen im lyrischen Werk Georg Trakls*, in «Euphorion» 52 (1958), pp. 50-81; Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die Entwicklung der lyrischen Sprache in der Dichtung Georg Trakls*, in «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch» N.S. 1 (1960), pp. 211-226; Alfred Doppler, *Poetisches Bild als historisches Abbild. Der Wandlungsprozeß in der Lyrik Georg Trakls*, in A.D., *Wirklichkeit als Spiegel der Sprache. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich*, Vienna, Europaverlag, 1975, pp. 100-132, 237-240 e Iris Denneler, *Konstruktion und Expression. Zur Strategie und Wirkung der Lyrik Georg Trakl*, Salisburgo, Müller, 1984, pp. 34-52.

<sup>9</sup>) Si veda Regine Blass, *Die Dichtung Georg Trakls. Von der Trivialsprache zum Kunstwerk*, Berlino, Schmidt, 1968, pp. 185-186.

Anche il discorso sugli influssi esercitati da singoli autori – un tema che si riallaccia, come abbiamo visto, al precedente – non permette certo di formulare una risposta soddisfacente alla domanda di Rilke. Per quanto ricca di reminiscenze letterarie<sup>10</sup>, l'opera di Trakl, infatti, non può in alcun modo essere caratterizzata sottolineando i passi che richiamano Dostoevskij, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Maeterlinck, Walther von der Vogelweide, Hölderlin, Salis-Seewis, Novalis, E.T.A. Hoffmann, Eichendorff, Raimund, Heine, Lenau, Büchner, Liliencron, Schnitzler, Wassermann, Hofmannsthal; e neppure ricorrendo all'influsso estetico-filosofico e letterario di Nietzsche, che nondimeno attraversa buona parte della prima produzione trakiana affiorando qua e là anche nella più tarda. Perfino Hölderlin, di cui Trakl è spesso considerato l'erede («Raccolse la lira», scrive Klaus Mann, «dove Hölderlin l'aveva lasciata cadere»)<sup>11</sup> – perfino il «triste compagno» morto nella «verde Svevia»<sup>12</sup>, «il sacro fratello» assorto «nel soave arpeggiare della sua follia»<sup>13</sup> –, si sottrae inesorabilmente a ogni tentativo di sfruttarne la costante presenza al fine di caratterizzare la musa del poeta salisburghese.

Chi era, dunque, Trakl? Forse possiamo cercare una risposta alla domanda di Rilke nell'interpretazione complessiva dell'opera trakiana, nell'esegesi di coloro che ritengono possibile individuare un punto prospettico, un punto di fuga che ne «spieghi» l'essenza e il significato. Ma le interpretazioni globali sono molte e disparate: alcune muovono da premesse «ideologiche» più o meno esplicite, rifacendosi a specifiche concezioni dell'uomo e del mondo; altre postulano, con l'aiuto della psicanalisi, un determinato modo di percepire la realtà; altre ancora considerano fondamentale una precisa esperienza del

<sup>10)</sup> Si confronti anche Fausto Cercignani, *Memoria e reminiscenze. Nietzsche, Büchner, Hölderlin e i poemetti in prosa di Trakl*, Torino, Genesi, 1989, Cap. 1 *et passim*.

<sup>11)</sup> Klaus Mann, *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*, Francoforte, Fischer, 1952 [originariamente *The turning point*, New York 1944], p. 100: «Er hob die Leier auf, wo Hölderlin sie hatte sinken lassen».

<sup>12)</sup> Così una variante della seconda redazione di *Psalm* [I]: «Hinter ihm steht sein Bruder, der, ein trauriger Gesell, im grünen Schwaben gestorben ist» (KSZ II, 106). La versione definitiva parla soltanto del «fratello morto»: «Hinter ihm steht sein toter Bruder [...]» (KSZ I, 55/24).

<sup>13)</sup> Così l'undicesima strofa di *Heiland*: «Wo vordem der heilige Bruder gegangen, / Versunken in das sanfte Saitenspiel seines Wahnsinns» (KSZ I, 70/36-37).

poeta, un motivo ricorrente della sua produzione lirica. Dobbiamo allora vedere in Trakl un'ispirazione cristiana, un tormento religioso, una kierkegaardiana paura della colpa come tramite a Dio, oppure rileggerne i componimenti in chiave esistenzialista, quasi come anticipazione delle riflessioni heideggeriane sull'essere e sul linguaggio? O è meglio scegliere un compromesso tra le due interpretazioni? È possibile trovare nella simbologia di Trakl una conferma della teoria jungiana dell'inconscio collettivo e dei suoi archetipi? Il suo mondo poetico riflette una sorta di esistenza quasi esclusivamente onirica, rappresenta una specie di «quasi-mondo» in senso husserliano? Si tratta della trasposizione poetica di una schizofrenia dovuta al trauma dell'incesto oppure siamo di fronte alla descrizione di un mondo di allucinazioni prodotte dalla droga? E se la chiave di tutto fosse nascosta in uno degli enigmatici personaggi trakliani, oppure in uno dei motivi ricorrenti della sua poesia, quali morte, rovina, angoscia, malinconia, o nella contrapposizione tra bene e male, nella dicotomia tra divino e demoniaco?

Nessuno di questi elementi è tuttavia sufficiente, di per sé, a definire l'essenza e il significato dell'opera trakiana. Perfino il tema della colpa e dell'espiazione – che pure Trakl sembra considerare, in una famosa riflessione, vera e propria sostanza della sua poesia («dein Gedicht eine unvollkommene Sühne»)<sup>14</sup> – appare in qualche modo riduttivo se accolto come punto prospettico di tutta la sua produzione lirica. Ciò vale, e forse a maggior ragione, per tutti quegli enunciati trakliani cui la critica spesso si richiama, estrapolandoli da precisi contesti epistolari e contingenti, al fine di ricavarne qualche generalizzazione.

Non va comunque dimenticato che gli atteggiamenti di Trakl nell'epistolario e nelle annotazioni degli amici sono tutt'altro che univoci. Egli si definisce «caricatura di fango e putredine», «immagine speculare anche troppo fedele di un secolo maledetto e senza Dio» («diese Spottgestalt aus Kot und Fäulnis», «ein nur allzugetreues Spiegelbild eines gottlosen, verfluchten Jahrhunderts»)<sup>15</sup>, ma anche depositario di «melodie che sono più belle di ogni realtà» («die Melodien,

<sup>14)</sup> *Aphorismus* 2 (KSZ I, 463).

<sup>15)</sup> Lettera del 26.6.1913 a Ludwig von Ficker (KSZ I, 518-519).

die in mir sind, [...] die schöner sind als alle Wirklichkeit») <sup>16</sup>; ritrova il suo universo intatto e bello, «ricolmo d'infinita armonia» («Meine ganze, schöne Welt, voll unendlichen Wohllauts») <sup>17</sup> ma sperimenta «la disgrazia indicibile» di un mondo «che si spezza in due» («Es ist ein so namenloses Unglück, wenn einem die Welt entzweibricht») <sup>18</sup>; vorrebbe «occultarsi del tutto», «sparire da qualche altra parte» («Ich möchte mich gerne ganz einhüllen und anderswohin unsichtbar werden») <sup>19</sup> eppure «sempre di nuovo rettificarsi per dare alla verità ciò che appartiene alla verità» («ich werde mich immer und immer berichtigen müssen, um der Wahrheit zu geben, was der Wahrheit ist») <sup>20</sup>; diffida dell'opera d'arte e della soddisfazione che se ne può ricavare («man muß gegen diese Befriedigung mißtrauisch sein») <sup>21</sup> ma vive «ore di sensazioni traboccati» e di gioia creativa («diese Stunden des Überströmens und der Freude») <sup>22</sup>; è convinto che non sia possibile comunicare, «nemmeno con le poesie» («Mitteilen könne man sich auch nicht mit Gedichten. Man kann sich überhaupt nicht mitteilen») <sup>23</sup>, ma sente l'esaltazione creativa come apportatrice di libertà («wenn alles [...] so plötzlich und einem unerwartet aus Licht stürmt, freigeworden, freimachend») <sup>24</sup>; ode le voci «terribili» che la realtà sa esprimere («alle jene Stimmen, die die Wirklichkeit spricht, die grausamen») <sup>25</sup> ma vive «nella piena consapevolezza di tutti gli istinti animaleschi che sommuovono la vita attraverso i tempi» («im Vollgefühl all der animalischen Triebe, die das Leben durch die Zeiten wälzen») <sup>26</sup>.

<sup>16</sup>) Lettera alla sorella Minna del 5.10.1908 (KSZ I, 471-472).

<sup>17</sup>) *Ibid.*

<sup>18</sup>) Lettera a Ludwig von Ficker del novembre 1913 (KSZ I, 529-530).

<sup>19</sup>) Lettera a Erhard Buschbeck del luglio 1910 (KSZ I, 477).

<sup>20</sup>) Lettera a Erhard Buschbeck dell'autunno 1911 (KSZ I, 485-486).

<sup>21</sup>) In risposta a una domanda di Carl Dallago (gennaio 1914) - si veda Hans Limbach, *Begegnung mit Georg Trakl*, in *Erinnerung an Georg Trakl. Zeugnisse und Briefe*, a cura di Hans Szklenar, Salisburgo, Müller, 1966 [1926].

<sup>22</sup>) Lettera a Franz Zeis dell'ottobre 1913 (KSZ I, 525).

<sup>23</sup>) Annotazione di Karl Röck del 27.6.1912 - si veda Hans Szklenar, *Beiträge zur Chronologie und Anordnung von Georg Trakls Gedichten auf Grund des Nachlasses von Karl Röck*, in «Euphorion» 60 (1966), p. 227.

<sup>24</sup>) Lettera a Erhard Buschbeck dell'11.6.1909 (KSZ I, 475).

<sup>25</sup>) Lettera alla sorella Minna del 5.10.1908 (KSZ I, 471-472).

<sup>26</sup>) *Ibid.*

Come si vede, rispondere compiutamente alla domanda di Rilke appare pressoché impossibile, se non, forse, ripiegando sulla conclusione che Trakl è il poeta che si riflette nel complesso tessuto della sua opera, ovvero nell'intreccio di tutti quegli elementi, formali e contenutistici, che abbiamo fin qui passato in rassegna - e di altri ancora. Ma c'è un aspetto della sua opera che può servire a rendere più tangibile, per così dire, la peculiarità della sua lirica, più evidente, in un certo senso, anche il suo atteggiamento verso la vita, a prescindere dall'individualità dei singoli componimenti. Perché se è vero che Trakl riassume in sé varie e diverse tendenze della sua epoca, se è vero che le figure della sua mitologia privata, così come le immagini e i motivi, si prestano a diverse interpretazioni, è tuttavia innegabile che in lui la ricerca di un irraggiungibile e inesprimibile significato esistenziale può essere considerato elemento caratterizzante e unificante, al di là della collocazione storico-letteraria, dell'influsso degli autori preferiti, dello stesso sviluppo interno e di ogni altro aspetto, per quanto importante, della sua opera. Se i critici cercano una chiave di lettura che permetta di «capire» la sua poesia, egli cerca, nei suoi versi migliori, una chiave di lettura che permetta di «spiegare» la sua esperienza travagliata, vissuta intensamente e solipsisticamente, ma intesa come enigma e paradigma dell'esistenza e della condizione umana. È come se ogni componimento fosse un tentativo di trovare, attraverso la concretezza di un dettaglio o l'astrazione di una cifra, la possibile collocazione dell'io in una dimensione ontologica di riferimento, che peraltro resta indefinibile e sfuggevole.

Quanto al lettore - scrive Rilke prima di porsi la famosa domanda parentetica - egli è comunque un escluso, «poiché l'esperienza trakiana procede come per immagini speculari e riempie tutto il proprio spazio, che è inaccessibile come lo spazio nello specchio»<sup>27</sup>. Ciò rende ancor più arduo il compito dell'esegeta e spiega, almeno in parte, perché anche la proposta di uno o più testi che in qualche misura ca-

<sup>27)</sup> Si veda *Erinnerung an Georg Trakl. Zeugnisse und Briefe*, a cura di Hans Szklenar, Salisburgo, Müller, 1966 [1926], p. 9: «Ich denke mir, daß selbst der Nahstehende immer noch wie an Scheiben gepreßt diese Aussichten und Einblicke erfährt, als ein Ausgeschlossener: denn Trakl's Erleben geht wie in Spiegelbildern und füllt seinen ganzen Raum, der unbetretbar ist, wie der Raum im Spiegel. (Wer mag er gewesen sein?)».

ratterizzino la vicenda poetica del grande salisburghese si configuri, inevitabilmente, come scelta personale e arbitraria, come un mero tentativo di suggerire una prospettiva più favorevole. Alcuni vedono in Trakl il poeta di *Helian*, di *Sebastian im Traum*, o del *Kaspar Hauser Lied*; altri puntano su *Frühling der Seele* o *Gesang des Abgeschiedenen*, su *Verwandlung des Bösen* o *Traum und Umnachtung*; altri ancora preferiscono l'ultima *Klage* oppure i tardissimi versi di *Grodek*<sup>28</sup>. Per chi scrive, ma non solo per lui, Trakl resta – anche per la ricchezza dei richiami e dei rimandi che la scelta comporta – il cantore del fanciullo Elis, il creatore di un mito originalissimo e polivalente, inteso come rivelazione e sublimazione dei significati più profondi di un'esperienza personale.

Rileggere *An den Knaben Elis*<sup>29</sup> vuol dire, infatti, non solo lasciarsi prendere dal mistero di questa figura dal nome tanto suggestivo quanto indecifrabile<sup>30</sup>, ma anche ritrovare il richiamo del merlo<sup>31</sup>, il «declino» trakliano in uno dei suoi significati più arcani<sup>32</sup>, la frescura

<sup>28</sup>) Tutti componimenti, questi, più volte tradotti in italiano. La raccolta più recente si trova in *Georg Trakl. Le poesie*, pref. di Claudio Magris, introd. di Margherita Caput e Maria Carolina Foi, trad. di Vera degli Alberti e Eduard Innerkofler, Milano, Garzanti, 1983. Per *Sebastian in sogno*, *Canzone di Kaspar Hauser* e *Metamorfosi del male* si veda anche *Georg Trakl. Sebastian in sogno*, a cura di Gilberto Forti, Urbino, Edizioni Ca' Spinetto, 1984.

<sup>29</sup>) *Al fanciullo Elis* si trova, tra le altre, nelle due raccolte citate alla nota precedente. Nel rendere in italiano il quarto verso di questa poesia nessuno dei traduttori sembra però aver preso in considerazione la risposta che Trakl inviò all'editore Wolff a proposito di «lassen», che qui equivale a «dulden»: «Das Laß hat hier die Bedeutung von dulden; deshalb ja auch kein Beistrich nach blutet» (lettera del maggio/giugno 1913; KSZ I, 518).

<sup>30</sup>) Per una rassegna delle più svariate proposte interpretative si veda Clemens Heselhaus, *Die Elis-Gedichte von Georg Trakl*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 28 (1954), pp. 387 n. 7. Sullo stesso argomento si confrontino anche Erich Bolli, *Georg Trakls «dunkler Wohlaut»*, Ein Beitrag zum Verständnis seines dichterischen Sprechens, Zurigo e Monaco, Artemis, 1978, pp. 120-121 e Kathrin Pfisterer-Burger, *Zeichen und Sterne. Georg Trakls Evokationen lyrischen Daseins*, Salisburgo, Müller, 1983, pp. 79-115. Nel suo saggio *Hölderlin und Rimbaud* (si veda sopra, alla n. 7) Bernhard Böschenstein parla di «klanglich inspirierte Namengebungen wie "Elis", "Helian", "Elai"» (p. 20).

<sup>31</sup>) Si vedano, in questo stesso volume, i commenti al sonetto *Herbst* nel saggio *Retrospectiva trakliana: la «Sammlung 1909»*.

<sup>32</sup>) Per un «declino» assai diverso si veda, per esempio, la lirica *Untergang* (KSZ I, 116).

della fonte azzurra<sup>33</sup>, la fronte che sanguina o gronda<sup>34</sup>, le antichissime leggende<sup>35</sup>, i passi leggeri nella notte<sup>36</sup>, l'arbusto del pruno<sup>37</sup>, l'impronta lunare nella figura umana<sup>38</sup>, l'aspetto giacintino del corpo o delle sue parti<sup>39</sup>, il monaco e le sue mani<sup>40</sup>, il silenzio scuro e pietroso<sup>41</sup>, l'animale e la sua tana<sup>42</sup>, le palpebre pesanti che si abbassano<sup>43</sup>, la nera rugiada che cade sul volto<sup>44</sup>, l'ultimo oro di stelle «decadute»<sup>45</sup>:

*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.

<sup>33)</sup> Si veda, per esempio, *Traum und Umnachtung*: «und [er] besprach die ehrwürdige Sage des blauen Quells» (KSZ I, 147/19-20).

<sup>34)</sup> Si confronti anche *Elis*: «[...] Schweiß, / Der von Elis' kristallener Stirne rinnt» (KSZ I, 86/30-31).

<sup>35)</sup> Si confronti, per esempio, *Am Mönchsberg*: «[...] die hyazinthene Stimme des Knaben, / Leise sagend die vergessene Legende des Walds» (KSZ I, 94/5-6).

<sup>36)</sup> Si confronti *Stundenlied*: «Im dämmernden Garten Schritt und Stille des verstorbenen Knaben» (KSZ I, 80/19).

<sup>37)</sup> Si confronti *De profundis*: «Bei der Heimkehr / Fanden die Hirten den süßen Leib / Verwest im Dornenbusch» (KSZ I, 46/10-12).

<sup>38)</sup> Si confronti *Geistliche Dämmerung*: «Immer tönt der Schwester mondene Stimme / Durch die geistliche Nacht» (KSZ I, 118/12-13).

<sup>39)</sup> Si confronti *Landschaft*: «die hyazinthenen Locken der Magd» (KSZ I, 83/4).

<sup>40)</sup> Si confronti *Verklärung*: «Ein sanfter Mönch / Faltet die erstorbenen Händen» (KSZ I, 120/5-6).

<sup>41)</sup> Si confronti *Frühling der Seele*: «Wo sind die furchtbaren Pfade des Todes, / Des grauen steinernen Schweigens, die Felsen der Nacht / Und die friedlosen Schatten?» (KSZ I, 141/14-16).

<sup>42)</sup> Si confronti *Siebengesang des Todes*: «Und es jagte der Mond ein rotes Tier / Aus seiner Höhle» (KSZ I, 126/15-16).

<sup>43)</sup> Si confronti *Unterwegs*: «Deine Lider sind schwer von Mohn und träumen leise auf meiner Stirne» (KSZ I, 81/15).

<sup>44)</sup> Si veda *Der Herbst des Einsamen*: «Wenn schwarz der Tau tropft von den kahlen Weiden» (KSZ I, 109/19) e si confronti *Zu Abend mein Herz*: «Auf das Gesicht tropft Tau» (KSZ I, 32/9).

<sup>45)</sup> Si confronti *Helian*: «Erschütternd ist der Untergang des Geschlechts. / In dieser Stunde füllen sich die Augen des Schauenden / Mit dem Gold seiner Sterne» (KSZ I, 71/40-42).

Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht,  
 Die voll purpurer Trauben hängt  
 Und du regst die Arme schöner im Blau.

Ein Dornenbusch tönt,  
 Wo deine mondernen 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.

(KSZ I, 26 e 84)

L'assoluta centralità dell'ego trakliano emerge anche dal testo di *Elis*<sup>46</sup> in tutto il suo fulgore, non già – come in molte altre liriche relativamente tarde – per mezzo di una disseminazione euristica, di una diffusione metamorfica, del soggetto lirico, bensì grazie alla soave figura del fanciullo e al mitico paesaggio che lo genera per poi sussistere e sublimarsi in lui. La quiete perfetta di «questo giorno dorato» diventa quasi tangibile attraverso immagini che ricorrono anche altrove nella produzione trakliana, ma in contesti assai diversi e nell'ambito di formulazioni che non consentono una lettura così «assoluta», così avulsa da qualsiasi dimensione di spazio e di tempo. Eppure, anche qui, tutto vive di oggetti e figure che riflettono, in maniera complessa e raffinata, una realtà esistenziale che non lascia tregua. La ferita insanabile e la nostalgia di una condizione perduta si rinnovano nella perfetta combinazione delle strofe, nell'apparire di *Elis* sotto le antiche querce<sup>47</sup>, nel sopore degli amanti che si riflette nell'azzurrità dei suoi «occhi rotondi»<sup>48</sup>, nelle pesanti reti del pescatore<sup>49</sup>, nell'incende-

<sup>46)</sup> Per due versioni italiane di questo componimento si vedano le raccolte citate alla nota 28.

<sup>47)</sup> Si confronti *Abendmuse*: «Endymion taucht aus dem Dunkel alter Eichen» (KSZ I, 28/16).

<sup>48)</sup> Si confronti *Nachts*: «Die Bläue meiner Augen ist erloschen in dieser Nacht» (KSZ I, 96/2).

<sup>49)</sup> Si confronti *Rub und Schweiger*: «Ein Fischer zog / In härenem Netz den Mond aus frierendem Weiher» (KSZ I, 113/3-4).

re del pastore sul margine del bosco<sup>50</sup>, nella quiete «azzurra» dell'olivo sui muri spogli<sup>51</sup>, nello svanire del canto oscuro di un vegliardo<sup>52</sup>, nel carillon che a sera suona nel petto di Elis<sup>53</sup>, nell'azzurro animale selvatico che sanguina sommesso nel groviglio dei pruni<sup>54</sup>, nei frutti azzurri, ormai caduti, di un albero appartato<sup>55</sup>, nei segni e nelle stelle che affondano lievi nello stagno vespertino<sup>56</sup>, nelle azzurre colombe che a notte bevono il gelido sudore sgorgato dalla fronte cristallina di Elis<sup>57</sup>, nella barca dorata – il cuore del fanciullo – che dondola nel cielo desolato<sup>58</sup>, solitario come il vento di Dio che risuona senza posa, eterno e inconsolabile, sui «muri neri»<sup>59</sup>:

*Elis*

1

Vollkommen ist die Stille dieses goldenen Tags.  
 Unter alten Eichen  
 Erscheinst du, Elis, ein Rubender mit runden Augen.  
 Ihre Bläue spiegelt den Schlummer der Liebenden.  
 An deinem Mund  
 Verstummten ihre rosigen Seufzer.

<sup>50</sup>) Si confronti *Abendländisches Lied*: «Hirten gingen wir einst an dämmernden Wäldern hin» (KSZ I, 119/3).

<sup>51</sup>) Si confronti *Im Dunkel*: «An kahler Mauer / Wandelt mit seinen Gestirnen der Einsame» (KSZ I, 143/7-8).

<sup>52</sup>) Si confronti *Offenbarung und Untergang*: «und es erschüttert [der sinkenden Sonne] wilder Gesang, der einsame Schrei des Vogels, ersterbend in blauer Ruh» (KSZ I, 169/49-51).

<sup>53</sup>) Si confronti *Die Verfluchten*: «Ins braune Gärtchen tönt ein Glockenspiel» (KSZ I, 104/29).

<sup>54</sup>) Si confronti *Das dunkle Tal*: «Ein Wild verblutet im Haselgesträuch» (KSZ I, 275/14).

<sup>55</sup>) Si confronti *Traum und Umnachtung*: «die Früchte, die von verkrüppelten Bäumen fielen» (KSZ I, 147/20-21).

<sup>56</sup>) Si confronti *Anif*: «O, ihr Zeichen und Sterne» (KSZ I, 114/16).

<sup>57</sup>) Si confrontino *Das Herz*: «Des Abends blaue Taube / Brachte nicht Versöhnung» (KSZ I, 154/12-13) e *Verwandlung des Bösen*: «O! das Dunkel; der Schweiß, der auf die eisige Stirne tritt» (KSZ I, 98/38-39), nonché *Frühling der Seele*, alla nota successiva.

<sup>58</sup>) Si confronti *Frühling der Seele*: «Grünendes, Blütengezweig / Röhrt die kristallinen Stirne; schimmernder Schaukelkahn» (KSZ I, 141/10-11).

<sup>59</sup>) Si confrontino *Karl Kraus*: «Kristallne Stimme, in der Gottes eisiger Odem wohnt» (KSZ I, 123/3) e *Traum und Umnachtung*: «und seine Stimme verschlang Gottes Wind» (KSZ I, 149/89-90).

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.

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.

(KSZ I, 85-86)

Elis non è Endimione, anche se lo richiama<sup>60</sup>, non è Novalis, che pure in qualche misura gli somiglia nella sua qualità di «morto prematuro»<sup>61</sup>, e non è Hölderlin, che tuttavia rivive, sacro fratello e straniero, nell'evocazione novalisiana<sup>62</sup>. È, come si diceva, la figura che

<sup>60</sup>) Si veda *Abendmuse*: «Endymion taucht aus dem Dunkel alter Eichen» (KSZ I, 28/16).

<sup>61</sup>) Si veda anche *An einen Frühverstorbenen* (KSZ I, 117).

<sup>62</sup>) Si vedano soprattutto le tre redazioni di *An Novalis* (KSZ I, 324, 325, 326) e l'undicesima strofa di *Helian* (KSZ I, 70/34-37), nonché Kathrin Pfisterer-Burger, *Zeichen und Sterne. Georg Trakls Evokationen lyrischen Daseins*, Salisburgo, Müller, 1983, pp. 79-115 e 142-146.

forse meglio incarna e sublima, nell'ambito di un mito originalissimo e polivalente, i significati più profondi dell'esperienza trakliana.

FAUSTO CERCIGNANI



Parte prima

---

I CONTRIBUTI AUSTRIACI



# «O LAß MEIN SCHWEIGEN SEIN DEIN LIED» GEORG TRAKL UND LUDWIG WITTGENSTEIN POESIE ALS ELEMENTARE BILDHAFTIGKEIT

für Allan Janik

Der Stellenwert der Poesie ergibt sich aus dem Zusammenhang von Sprache und Bild. Wir wollen die Poesie als das «Bildhafte» schlechthin verstehen: und zwar als die besondere Tiefendimension der Sprache, die sie über den gewöhnlichen, pragmatischen Gebrauch zu einer kreativen Funktion hinaushebt.

Das Bild verbindet somit in einem Bogen zwei Bereiche der Sprache: einmal die *interne Funktion*, die darin besteht, daß Sprache sozusagen das Grundgerüst der Welthaftigkeit enthält, zum anderen jedoch handelt es sich um die Funktion der Sprache, Bilder als «Sagbares» (in der objektsprachlichen Ebene also) in *concreto* auszusprechen. Gerade mit dieser Eigenschaft verbindet sich sofort eine «Grenzsetzung»: Die Zeichen innerhalb des sprachlichen Systems setzen dem *Ausdruck* einen elementaren Widerstand entgegen, der darin besteht, daß sich *nicht alles sagen* läßt und der somit für das Unsagbare steht. Die Macht des Unsagbaren ist gleichermaßen eine elementare Funktion, die das Bild von außen begrenzt und es von seinem «Urbild» abhebt, das als solches jenseits der Sprache steht. Für dieses «Urbild» lassen sich keine Zeichen finden. Es ist somit gegenüber der Sprache transzendent, wenngleich es sich aus der Konstellation sprachlicher Zeichen «ergeben kann». Es ist das «Schweigen», das in der Poesie zum «Lied» wird, das den Ton angeben kann. Das sprachliche Ereignis und seine Abbildungen konstituieren sich somit

zum einen aus dem «Sagbaren», zu anderen jedoch aus dem «Schweigen»: zwischen diesen Bereichen erstreckt sich die Macht des Ausdrucks und die Fähigkeit der Sprache, *etwas* abzubilden. Die Abbildung selbst wird zum «Ereignis», zum «Geschehen» der Bildhaftigkeit.

So sagt L. Wittgenstein folgendes zum «Bild»: «Das Bild besteht darin, daß sich seine Elemente in bestimmter Art und Weise zu einander verhalten» (2.14)<sup>1</sup>. Damit verbindet sich im weiteren eine andere fundamentale Bestimmung, die das Verhältnis des Bildes zu seiner Wirklichkeit zum Ausdruck bringt: «Das Bild ist *so* (bez. sich auf die „Art und Weise“ / Der Verf.) mit der Wirklichkeit verknüpft; es reicht bis zu ihr» (2.1511). Dem Bild kommt also eine Reichweite zu, an deren «Ende» die Berührungspunkte liegen. Diese hat das Bild mit der Wirklichkeit gemein: sie ergeben sich aus der Konstellation der abbildenden Zeichen. Für Wittgenstein *drückt* das Bild die «Reichweite» des Sprachlichen *aus*. Wohin die Sprache zeigt, wenn sie abbildet, das ist ihre Wirklichkeit, die Berührungspunkte dagegen sind sprachimmanent und wirklichkeitsimmanent in einem. Das «Hinzeigen» ist somit den Grenzen des Sprachlichen unterworfen. Das Bild deckt sich im Medium der Sprache nicht gänzlich mit der Wirklichkeit, sondern *stößt* an diese *an*: so enthält die Wirklichkeit auch «unsagbare Bestandteile», sie enthält ein «Etwas», das sich aus sprachtranszendenten «Gegenständen» zusammensetzt.

Der Prozeß der kontinuierlichen Wahrnehmung von Bildern durch die Sinne z.B. «schweigt», soferne er nicht an der «Form der Abbildung» (2.17) teilhat. Diese nämlich bestimmt den Zugang der Sprache zur Welt, durch sie wird die Kluft zwischen Sprache und Welt im Akt des Ausdrucks überschritten. Sie ist jedoch für Wittgenstein durch die Gesetze der Logik festgesetzt und übt so auf den genannten Akt einen «unüberwindbaren Zwang» aus. Das Überschreiten der Kluft ist somit an strenge und festgefügte Formen bzw. an die «Form» schlechthin gebunden. So gesehen, gibt es keine reflexive Beziehung zur Sprache, die einen «Außenstandpunkt» gestatten wür-

<sup>1)</sup> Die laufenden Nummern des «Tractatus». Ludwig Wittgenstein, Schriften, Bd 1. Frankfurt/M 1963, p. 9-83.

de. Das, was man gemeinhin *Transzendenz* nennt, ist somit an die abbildenden Potenzen der Sprache gebunden. Für Wittgenstein ist Sprache ein «kristallener Körper», dessen Struktur durch die «Form» bestimmt wird. Sprache und Welt beziehen sich durch das Bild aufeinander: die Struktur der Sprache ist die Struktur der Welt; so gesehen, verleugnet die Sprache die Transzendenz in ein Nicht-Sprachliches. Zum anderen jedoch steht die Welt nicht gänzlich im Sprachlichen; sie verliert sich ins Mystische gerade dort, wo ihre Bilder nicht ans Sprachliche anstoßen (Cf. 6.44). Hier suggeriert Sprache nur noch ein «Daß-Sein», dem kein explikatives «Wie» zu kommen kann. In diesem Zusammenhang bringt Wittgenstein den Begriff «Gefühl» ins Spiel.

Er spricht hier ganz bewußt von einem «... Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes ...» (6.45) Sprache und Weltgefühl sind ausdrücklich zueinander transzendent: die Sprache wird zum Gefühl hin überschritten. Sie findet ihre Grenze im Überstieg zu einer mystischen Domäne, die aber unaussprechbar bleibt und dennoch nicht weniger wirklich ist als die Sprache selbst. Zwischen Sprache und Gefühl besteht im weiteren jedoch ein fundamentaler Zusammenhang, der beide Domänen miteinander «vermittelt»: man kann die mystischen Dinge *ansprechen*, man kann sozusagen auf *sie verweisen*. Dies ist innerhalb der Zeichenkonstellation möglich, erreicht aber niemals die Fülle eines explikativen «Wie». Poesie steht somit im Spannungsfeld von Welt und Sprache und zwar gerade in jenem Bereich, wo das sprachliche Bild seine *Referenzobjekte* bloß *anspricht*, ohne sie in *concreto* aussprechen zu können. Der Raum des poetischen Sprachgebrauchs erstreckt sich in dieser Hinsicht in die Domänen des Gefühls, die so komplementäre Dimensionen dem Sprechakt zugänglich machen, ohne sie auszusagen.

Gerade hinsichtlich dieser Dualität können wir zu Trakls Poesie überleiten: sie zeigt uns den Zwiespalt deutlich. Wir, die wir Trakls Dichtung deuten wollen, sind gezwungen, einen «Zugang» zu finden, der sich aber nur aus Trakls Sicht der Sprache-Welt-Beziehung ergeben kann. Wir finden in den Texten zum einen die ausdrückliche Semantik der verwendeten sprachlichen Zeichen, die ganz für sich steht, zum anderen jedoch eröffnen die Gedichte zahlreiche Zeichen-Konstellationen, die über das primäre semantische Potential hinaus-

verweisen. Die sprachlichen Bilder lassen sich in *einer Abfolge von dialektischen Bildern* sichtbar machen, denen eine andere Form zu kommt, über die die Sprache nichts «verrät». Sprache und Welt nehmen somit in zwei verschiedenen Ebenen aufeinander Bezug. Die Welt der Zeichen-Konstellationen wird von einer Ebene des Gefühls und der Wahrnehmungen überlagert, die beide gemeinsam den poetischen Gehalt konstituieren. Somit ist dieser zum einen eine sprachimmanente Dimension, zum anderen aber eine die Möglichkeiten der Sprache überschreitende Macht, die *im* Kanon der Sprache entwickelt wird.

Der Weltbezug als «Gefühl» ist im weiteren auch eine Form der Konkretion, die das Gesichtsfeld des Aussagenden mit-einbezieht in das Ausdrucksfeld. Um mit Wittgenstein zu reden, sind Gefühle gerade hier *mystische Weltbezüge*, da sie sich aus sprachlichen Grenzerfahrungen ergeben, sozusagen durch den Zusammenbruch der «sprachlich festgesetzten Hierarchie des Ausdrucks» entstehen und die «Leiter zum Umfallen» bringen. Die Sprache findet im Gefühl, das hinter ihr liegt, einen Berührungspunkt mit einem *gänzlich fremden Subjekt*, das sich ihrer jedoch bedient und somit ständig auf ihr «Daß-Sein» verweist, ohne dieses mehr als nur anzusprechen. Man könnte geradezu sagen, daß hier die Sprache das Gesichtsfeld des Lebenden und mit ihr Umgehenden berührt. So schreibt Wittgenstein: «Die Welt und das Leben sind Eins» (5.621) und weiters dann: «Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt» (5.6). Sprache und Welt berühren sich also entlang einer Grenzlinie, die wiederum durch Macht und Ohnmacht der Abbildungsfunktion logisch festgelegt ist.

Somit läßt sich hier zusammenfassend folgende argumentative Struktur, die wir auf Trakls Poesie anwenden wollen, erkennen: *Sprache und Welt* hängen über eine Abbildfunktion zusammen, deren Mächtigkeit die Grenzen der Welt – als das, was abgebildet werden kann – festlegt. Leben und Sprache dagegen decken sich nicht in derselben Weise, denn die Mächtigkeit der Zeichen ist von innen (also sprachlicherseits) her begrenzt. Daher erstreckt sich am Rande des Sagbaren das Gefühl des Unsagbaren, das sprachlich bloß in der Affirmation des «Daß-Seins» besteht, über die wir nichts näheres wissen: sie ist eine Tautologie und somit ein sinnloses Konstrukt.

Das «Gefühl des Mystischen» ist eine Leerstelle innerhalb des sprachlichen Kanons, die im Sprechakt (und ganz besonders im poetischen Akt) mitgenommen wird. Sie ist sozusagen eine Geste, die über das semantische Potential hinausverweisend die Ohnmacht der Aussage *dialektisch miteinbezieht*. Somit steht einem «Wie» der Aussage das «mystisch zu nennende Daß» gegenüber, um es zu begrenzen. Aus der Aussage des «Wie» ergibt sich ein «Daß» des Gefühls, das alle Kompetenzen des Sprechaktes überschreitet zu einer Bewandtnis des Schweigens innerhalb einer durchaus realen Lebenssituation. Das «Daß» ist also mit dem «Schweigen» verbündet. Bezogen auf den philosophischen Diskurs wird *so* gerade seine Unmöglichkeit ausgesprochen. Er ist zu unterlassen, denn er ist das verhexte «Wie», das eigentlich ein elementares «Daß» wäre, unaussprechbar und sinnlos zufolge dieser Unaussprechbarkeit. Die Poesie jedoch ist von diesem Verdikt nicht eigentlich betroffen, da ja in ihr das Schweigen einen wichtigen Stellenwert einnimmt. Das Unsägliche ist fester Bestandteil der poetischen Aussage und gerade durch es wird die Poetik des dialektischen Bildes entsponnen, das sich über das Sagen hinaushebt, indem es «zeigt», hindeutet oder auch nur «andeutet». Die wahrhafte Haltung der Sprache gegenüber zwingt also – so Wittgenstein – zu einer Unterlassung. Diese kann als «negativer Sprechakt» bezeichnet werden, sie ist zugleich Negativität in *dem* Sinne, daß sinnvoll nur ausgesprochen werden kann, was ist oder nicht ist, indem man in bestimmten Situationen schweigt. Der metaphorische Gehalt jener These besteht darin, daß durch diesen Akt der Negativität die Transzendenz andeutungsweise «umschrieben» wird.

Transzendenz wird somit zum festen Gehalt der Aussage, dem in Hinsicht auf die Gedankenfolge des «Tractatus» sogar ein distinkt *ethischer Charakter* zukommt. Insoferne nun die Fragen der Ästhetik ebenso jenes «Daß-Sein» berühren, das nur in einem «Sich-Zeigen» sinnvoll zur Erscheinung gelangen kann, gilt dies sinngemäß auch für deren Sätze.

Trakl «erhebt» nun das «Schweigen» zum «Lied». Er läßt es in der Folge durch die metaphorische Ebene des Gesangs als dessen ureigenstes Paradigma zur «Erscheinung» gelangen. In seinem Gedicht «Gesang zur Nacht» wird «Schweigen» als «Lied» in die poetische Evokation eingebbracht; in der sechsten Strophe des Gedichtes

schreibt Trakl:

«O laß mein Schweigen sein dein Lied!  
Was soll des Armen Flüstern dir,  
Der aus des Lebens Gärten schied?  
Laß namenlos dich sein in mir –  
  
Die traumlos in mir aufgebaut,  
Wie eine Glocke ohne Ton,  
Wie meiner Schmerzen süße Braut  
Und meiner Schlafe trunkner Mohn». <sup>2)</sup>

«Gesang» wird hier in-eins-gesetzt mit «Schweigen»: dies ist *ein* Ausdruck der Negativität; weitere sind: die «Namenlosigkeit» (Z.4), die «Traumlosigkeit» (Z.5), die «... Glocke ohne Ton» (Z.6).

Der Gehalt des Textes wird durch Negationen bestimmt, die jeweils ein «Wie» des Ausdrucks zugunsten eines «Daß» aufheben und somit die explikative Funktion der Zeichen im Kontext aufheben. Damit wird das semantische Potential zugunsten eines neuen – des poetischen – Potentials aufgehoben. Schweigen setzt sich gegen Aussage, die Glocke ist tonlos, die Identität des lyrischen Ichs setzt sich gegen das Identische schlechtin und wird so «namenlos», auch ist der «Arme» aus «... des Lebens Gärten ...» hinausgetreten in eine komplementäre Dimension. Der Schlaf ist «traumlos» und wird trotzdem im Zusammenhang mit explikativen Attributen ausgesprochen. Gerade jene Dialektik entspinnt den genuin *poetischen Gebrauch der Zeichen*, der sich gegen den lebensweltlichen setzt, indem er gerade die Negativität des «Daß-Seins» in den Mittelpunkt setzt. Damit wird das «Komplement» (zumeist auch das «Unsägliche») paradoxerweise von der Sprache her angesprochen und kommt metaphorisch für Qualitäten des Erlebens zum Stehen, die unsagbar sind: so z.B. der «Traum» oder das «Visionäre», das «Mystische» und das «Weltlose», das «Ekstatische».

Das Unsagbare wird an-gesagt, indem das Sagbare in die Nähe der sprachlichen Grenzen gesetzt wird und zusammen mit dem affirmativen Gehalt des Textes eine dialektische Synthese bildet. In der achten Strophe schreibt Trakl: «Das Dunkel löschte mich schweigend

<sup>2)</sup> Georg Trakl, Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Walther Killy und Hans Szklener. Bd 1. Salzburg 1969. (HKA1). Hier: p. 225.

aus, / Ich ward ein toter Schatten im Tag –» bzw. «Nunwohnt ein Schweigen im Herzen mir» (HKA1, p. 225). Durch diese Bilder wird eine komplementäre Dimension angesprochen, die die Identität des genuin semantischen Gehaltes verneint, um ein «entgegengesetztes Gefühl» zu erzeugen und spürbar zu machen. Auch ist die dialogische Situation der sechsten Strophe eine Metapher für eine gänzlich dem Dialog entgegenstehende Intention. Der «Inhalt» als kommunikative Größe, auf der die Vermittlung beruht, ist «mein Schweigen», das auf ein fiktives «Anders» (als das Komplement der Erfahrungsweise vom Leben) gerichtet ist: es soll zum Lied des Anderen werden.

Gerade das Schweigen und die Namenlosigkeit jenes Sprechaktes sollen – paradoixerweise – zur kommunikativen Brücke werden, die als Metapher für die Transzendenz steht. Denn wie könnte denn Sprache mittels affirmativer Gehalte Transzendenz anzeigen, wenn nicht dadurch, daß sie die Affirmationen umkehrt in Negationen, indem sie sie als namenlos bezeichnet? Der «Überstieg» verbindet sich im Text in einem mit der «Abgeschiedenheit» «... aus des Leben Gärten ...». Diese Domäne bleibt aber unausgesprochen, sie entsteht aus der Abgrenzung von einem «Ausgesagten», von einem «Topos», der als Metapher für die Bezugnahme der Sprache zur Welt steht. «Schweigen» wird hier – wenn auch in epigonalem Interesse – zur Initiation eines Abschieds vom affirmativen Gebrauch des Sprechaktes. Damit verschiebt sich der Gebrauch der Sprache in ein genuin poetisches Residuum, das aus der Negation heraus entwickelt wird. So eine Negation trägt in Trakls Vorstellung keinen Namen eines Menschen, sondern ist die zum «Namen erhobene Namenlosigkeit», denn wer, der sich der Sprache als eines lebensweltlich verankerten Kommunikationsmittels bedient, wäre daran interessiert, in *seinem Gegenüber gerade durch den Sprechakt* namenlos zu werden? Ausgelöscht zu sein, bloß ein «Daß» des Geschehens?

So wird die «Namenlosigkeit» zur Metapher für die Entfremdung, die Gegenstand der Aussage ist. Sie selbst, so scheint es, war für Trakl unaussprechbar. Die Negativität nimmt so einen rhetorischen Charakter an, sie verweist auf ein Allgemeines und Elementares gleichermaßen. Indem ich den Fremden kommunizierend anspreche, verliere ich den Gehalt der Aussage. Dies ist ein elementares Ereignis, das eine Skepsis dem Kommunikationsakt schlechterdings

gegenüber anzeigen soll, das aus einer dekadenten Lebenserfahrung schöpft (der poète maudit). «Schweigen» wird somit *in der Sprache* zum ästetisierenden Abschied von der Sprache, somit Namenlosigkeit und Einsamkeit.

Man könnte fast sagen: es handelt sich hier um einem poetischen Elementarsatz und alle Namen, die sich mit ihm verbinden, verfallen dieser Abgeschiedenheit und Namenlosigkeit, die Trakl – fast frivol – hier ausspricht. Wittgenstein versteht den Elementarsatz als eine Verbindung von Namen: Trakl verbindet hier Zeichen, die die Dinge (im metaphorischen Sinn) benennen, mit dem «Schweigen» und setzt so eine *elementare Beziehung* in die poetische Evokation, die den Elementarsatz selbst *negiert* (was ihn aber keinesweges aufhebt). Die Kommunikation ist zerstört, denn der Dialogpartner als der Ange-sprochene erhält ein anonym gebliebenes Signal: «Laß namenlos dich sein in mir –». Das «Du» des Dialogs verbleibt nur noch als Form, als Hinwendung zum gänzlich Anderen, das sich mit dem «Unsäglichen» zu einem Satz verbindet. Trakl drückt hier jene unerbittliche Immanenz des Sprachlichen aus, die ja eigentlich der zentrale Gehalt des «Tractatus» ist. Dieser verwehrt der Sprache jede Selbstreflexion *in sich*: für Wittgenstein gibt es über den Zeichen keine Konstellationen, die sozusagen einen Standpunkt *über* der Sprache ermöglichen. Die Sprache ist auf sich selbst angewiesen, das unerbittliche Medium der Immanenz, das wir magisch oder logisch in Betrieb setzen können. Die Sprache des «Traums» ist selbst nur eine Sprache und bezeichnet Gegenstände innerhalb des Traumes. Sie selbst aber träumt nicht. Durch die Negation des «Wie-Seins» jener Ebene gelangt man zum Unsäglichen. Dieses könnte *namenlos* gleichermaßen für Traum oder komplementäre Welterfahrung zum Stehen kommen.

Trakl spricht somit «Urereignisse» des Sprachlichen an, die aber nichts mehr als «Ur-Formen» sind – leer und ohne Bezug auf affirmative Gehalte. Das «Wie» verschwindet und das «Daß» wird zur Metapher für ein sprachtranszendentes «Etwas» (das Trakl hier mit «Traum» umreißt bzw. als solches «an-spricht»). Wir berühren, indem wir diese Ebene aussprechen, eine Grenze, die man als das «Komplement schlechthin» bezeichnen könnte. In gewissem Sinne ist dieses *eine* zentrale Urform des Poetischen überhaupt. Sein Verständnis öffnet uns damit den elementaren Zugang zum Poetischen.

Auch ist der «Traum», der hier angesprochen wird, nicht eigentlich ein Traum im üblichen Sinn, sondern ein «Zustand», der diesem gleichkommt. Traumhaftigkeit wird so zu *einer* Metapher für die eigentümliche Abgeschiedenheit, um die es Trakl hier geht: «Die traumlos in mir aufgebaut, / Wie eine Glocke ohne Ton». Die Glocke ist ohne «Ton», ebenso wie die in dieser Strophe angesprochene Person ohne Identität ist und dennoch angesprochen wird. Die Sprache bildet dadurch eine Negation ab, die man in gewisser Hinsicht als «romantische Ironie dem Sprachlichen» gegenüber bezeichnen könnte: jedenfalls ist der Gebrauch der Sprache in unübersehbarer Weise eigentümlich und gegen den lebensweltlichen gerichtet. Es handelt sich in der evozierten Vision weder um ein Traumgesicht, noch um einen aussagbaren, sinnlichen Gehalt. Die Sprache spricht hier also viel elementarere Bereiche an, sie spricht über das, was sich im lyrischen Ich an Unaussprechbarem «zeigt».

Zweifelos gebraucht Trakl diese Negation hier in recht epigonaler Weise (das zeigen uns die affirmativen Bilder), dennoch treten hier bereits elementare Formen der Spät-Poesie auf. Es sind Trakls «Seelenlandschaften», die über den Umweg einer Negation ihre ihnen zukommende Gestalt erlangen: sie können als Ersatz für jenes Subjekt gelten, dessen Grenzerfahrungen nicht mehr affirmativ aussprechbar sind. Sie sind keine Tatsachen oder auch Gegenstände, die in der Welt vorfindbar wären, *dem* entsprechend verhält sich der poetische Gebrauch der Sprache in recht eigentümlicher Weise zum lebensweltlichen, ohne ihn aber auch nur in irgendeinem Punkt zu verleugnen.

Trakls Poesie ist gerade deswegen eine Poesie der «Grenzen» und das verbindet seine Sprachverfügung mit *der* Wittgensteins. Die das Ich verkörpernden Zeichen entwerfen zumeist eine Fluchtperspektive, die immer darin besteht, daß gezeigt wird, wie unmöglich im Gedicht ein Ich ist, das dem *principium individuationis* gehorcht. Damit wird das Subjekt par excellance zur Negation von Identität im Sinne des lebensweltlichen Gebrauchs von Namen. Die Relation Name / Gegenstand wird im Spannungsbereich der Negation zur Maske, zur Fratze oder zum entfremdeten Gesicht, das sich in einer *zerbrochenen Reflexion* verliert. Das Ich Trakls wird im Kanon der Sprache zum Fremdling, der sich nicht mehr zurechtfinden kann. Dieses «Dunkel» löscht das Subjekt im «ästhetischen Akt aus und

rückt es aus dem Sprachverlauf hinaus, über die Grenzen der Sprache hinweg in ein Unsagbares. Das Subjekt ist nicht einmal mehr «Wartesaal der Empfindungen» (Otto Weininger über Ernst Mach), sondern Maske, Konstellation von Zeichen, die nur andeuten. Oder es ist ein Klang, eine Reminiszenz, z.B: Elis, Helian, Sebastian. Die Person als «Maske», hinter der sich ein nicht zu dechiffrierendes Subjekt verbirgt, wird ausgelöscht, sie vergeht im «Dunkel». Trakl spricht: «Das Dunkel löschte mich schweigend aus, / Ich ward ein toter Schatten im Tag -». Die Sprache bildet die Negation ab und somit in *einem* den zerbrochenen Weltbezug. Hinter diesem steht jedoch ein «elementares Gefühl», eine «Grenzerfahrung», ja sogar ein unaussprechbarer und daher metaphysischer Wille, dessen Benennung unmöglich, ja unethisch wäre, denn niemand weiß etwas über ihn; er entzieht sich so in einer durchaus spürbaren Intention dem *concretum*. Die Sprache ist seine Grenze. Das Subjekt ist Topos unaussprechbarer Empfindungen, die - objektiviert - nur von psychologischem Interesse wären (aber spricht denn ein Gedicht in der Sprache der Psychologie?). Die Sprache ist somit dem Subjekt einverleibt, das als solches wie ein «Tropfen» in das «Meer des Lebens» eingetaucht ist. Das «Subjekt» ist eine dünne Schicht über der Sprache, nur noch fühlbar, sonst unaussprechbar. Im Gedicht wird der Mensch zum Namenlosen, der an der «Grenze» steht und hinter einer Masse verborgen bleibt - unerreichbar und unsagbar. Strophe VIII unseres Gedichtes spricht einen mystifizierten, frivolen Gehalt aus: Dekadenz steht gegen eine quasi-religiöse Metaphorik. Der Welt-Entzug ist ein Zustand, der erotische Konnotationen an sich anbindet und dadurch gerade die elementare Ironie der Situation (die eine gänzlich feierliche ist) entspinnt; ganz lapidar: «Das Dunkel löschte mich schweigend aus», und: «Nun wohnt ein Schweigen im Herzen mir».

Vielleicht - und darin mag die Ironie bestehen - besteht der «Welt-Entzug» nur als Metapher für die «Leere» (oder «Erfüllung»), die ein Besuch in der «Freude Haus» hinterlässt (wobei die Schreibung «Freude Haus» selbst zweideutig ist und nicht nur das Freudenhaus meinen kann). Trakl bedient sich einer Ästhetisierung, die vom Bild zum Sprachbereich hinüberreicht. Das Bild, das als Hintergrund fungiert, besteht als «Abbildung» einer Tatsache; der

Sprachbereich ist *angeknüpft an die Negation* und gerade darin besteht – paradoixerweise – seine Ästhetisierung, die man durchaus als eine rhetorische Qualität verstehen kann. Tatsache und Sprachbereich verbinden sich zum poetischen Gehalt und sind in dieser Hinsicht aufeinander angewiesen. Wir wissen, daß Trakl *tatsächlich* Freudenhäuser besuchte, ebenso aber wissen wir auch, daß dies für ihn – in einer bestimmten Phase seines Lebens zumindest – ein literarisches Sujet war. Somit verbinden sich Lebenswelt und literarischer Anspruch im Medium einer «ästhetisierten Negation», einer Grenzsetzung, die das Sagbare in «Gefühl» überführt. Gerade darin besteht die in der Evokation eingelegte Überschreitung des Sprachlichen. Die Evokation steht dahingehend mit einem «Schweigen» in Verbindung, dem man die Eigenschaft eines poetischen «Telos» nicht absprechen kann (und dennoch wirkt das Ganze ziemlich gekünstelt).

Zerrissenheit, das drohende Entgleiten, dem gegenüber aber auch eine nicht zu verkennende Dimension der Spiritualität finden so eine «Verwirklichung», indem sie zur «Auslöschung», zum «Schweigen» transformiert werden. Trakls Poesie entwickelt auf diese Weise einen fundamentalen Grundgehalt, der sich aus der Beziehung von Bildhaftigkeit zur Sprachlosigkeit, zum Schweigen ergibt. Existentiell läßt sich hiermit Trakls Lebensangst verbinden, von der wir ja einige sehr eindringliche Zeugnisse besitzen. Angst verbindet sich dem Verfall, dieser nun erstreckt sich auch auf die Modi der Sprachverfügung: in Trakls Oeuvre wird dieser Anspruch innerhalb eines breiten stilistischen Spektrums variiert, das von Manieriertheit bis zu vollendeter Darstellungskunst hinreicht. Sprache als «Grenze der Welt» kontrastiert durch ihre unverrückbare Präsenz (d.h. durch ihre Substanzialität im poetischen Gebrauch) den Raum des Aussprechbaren vom Unaussprechbaren, das so ebenfalls eine poetische Kategorie wird. Diese ließe sich als «Absenz», als «Abgeschiedenheit» oder als Welt-Entzug begreifen, der in dialektische Antithetik zur Sprache selbst tritt. Der Raum, den die Empfindungen (als die ans Subjekt gebundenen Elemente) für sich einnehmen, ist dahingehend ein «unaussprechbares Subjekt», das die Sprache flieht und das sich nur in Form von «Seelenlandschaften» als die Trakl eigene Welt, als sein Gesichtsfeld entpuppt und durch diese negative Beziehung hermeutisch zugänglich wird. Die «Absenz» ist die Maske des Subjekts,

die mit der Spannung des Poetischen versehen, dessen Unausgesprochensein ist; so steht sie niemals vom Kern der Aussage getrennt und wird in manchen Gedichten sogar Kern der Aussage.

Die Poesie konstituiert sich aus *Bildern*, diese haben, so Wittgenstein (Cf. 2.1511), eine durch die Sprache bestimmte «Reichweite». Die «Reichweite» des Bildes hängt aufs engste mit dessen artistischer Funktion zusammen: der Dichter, der in den «poetischen Raum» eindringt, ist wie *Kaspar Hauser*, der um den «Spracherwerb» ringt. Ausgerüstet mit den *lebensweltlichen Designaten* findet er sich in einer fremden Welt, die ihm feindlich, ja ablehnend gegenüber steht und die dennoch auf den Gehalt der Dichtung unmittelbar Einfluß nimmt. Die «Reichweite der Sprache» wird im weiteren durch Andeutungen «überschritten», die sich aus dem besonderen Zugang zur Sprachverfügung ergeben. Die «Andeutungen» entziehen sich dem «Bild»: Wer aber würde dem *Kaspar Hauser* seine Existenz absprechen, bloß weil er nicht *sprechen* kann oder bloß weil sein Handeln sich in «Gesten» ausdrückt, die das «Areal» des Sprachlichen nur berühren? Das poetische Bild enthält gerade dadurch einen Gehalt, der sich «bloß zeigt», eine «Andeutung», die nicht ausgesprochen wird, weil sie sich nicht aussprechen läßt. Dies gilt im Sinne eines Satzes im «Tractatus», der lautet: «Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische» (6.522). Das «Unsagliche» ist somit zum Thema einer «Hinwendung» geworden, deren Semantik das Sagbare überschreitet; eine Hinwendung also, die sich nur «zeigen» kann. Diese «Hinwendung» ist jedoch ein fester Bestandteil der dichterischen Aussage, man könnte fast sagen: das der Sprache inhärierende Glied des «Schweigens». Die Sprache transportiert im Fluß der Aussage «Andeutungen» und ihre Bilder sind gerade dadurch durch ein mystisches Element begrenzt: dieses steht zu *dem* offen, was man verfeinerte *Sinnlichkeit* nennen könnte. Mystik als die Grenze des Subjekts, das über die Sprache hinaus verweist, indem es nicht mit der ganzen Welt zur Deckung gelangen kann. Die Sprache berührt ihre «Grenze» durch das Schweigen ihrer Andeutungen. Trakls Dichtung offenbart diesen Bezug durch eine Metaphorik des *Schweigens*, der *Sprachlosigkeit* und der «Negativität». Dies sind jeweils die «Elemente des mystischen Gebrauchs» oder die Zugänge zur verfeinerten Sinnlichkeit. Trakls Bild von der Beziehung seiner

*Sprache zur Welt* steht unter dem Einfluß dieses Kaspar Hauser-Erlebnisses, ja dieses wird geradezu die wichtigste Maske seines Lebens, die Metapher für den poetischen Zugang zur Welt. Dieser beruht auf der «Erfahrung der poetischen Negativität», an die alles angebunden scheint. So schreibt Trakl an E. Buschbeck: «Wozu die Plage. Ich werde endlich doch immer ein armer Kaspar Hauser bleiben» (HKA1, p. 487). Der Umgang mit der Sprache wird so zum Kampf mit den Andeutungen, die die Sprache / Welt-Beziehung «erzwingt» und die zu den eigentlichen Inhalten poetischer Welterfahrung werden. Jene Auseinandersetzung mit der Welt wird unter diesem Anspruch ein Ausdruck für die existentiellen Hintergründe, die ihrerseits an die Sprache angekoppelt sind (die Sprache «berührt» ja das Leben).

In den wesentlichen Stadien seines Lebens hat Trakl wohl die «Plage» gespürt und gerade, indem er sich als Kaspar Hauser versteht, *in einem damit* die ungeklärte existentielle Situation, die sich in concreto als der Zugang (oder vice versa dessen Unmöglichkeit) zur *Sprachverfügung* erweist. Die Sprache wird zum Raum einer «gewaltigen Verwirrung», die das Leben ergreift und endlich zum Scheitern der Sprache selbst wird. Ähnlich gilt dies für den Bezug zur Philosophie, den der frühe Wittgenstein in seinen Tagebüchern festlegte, die ja in einer Zeit der Ausnahmesituationen entstanden sind. Wittgenstein beschreibt das Scheitern der Philosophie durch die Philosophie selbst. Denn ebenso wie Trakl die Poesie zur Tätigkeit erhebt (i.e. die Tätigkeit des Hauser'schen Spracherwerbs), wird sie auch bei Wittgenstein zu einer solchen, die sich sperrig gegen jegliche Form des sprachlichen Ausdrucks verhält, und *dort*, wo ein solcher möglich scheint, wird er *sinnlos*. Das Leben steht im Gegensatz zu den *kristallinen Strukturen der Logik*, die als Gerüst der Welt gelten.

Die strengen, gesetzmäßigen Zusammenhänge innerhalb der Naturwissenschaften berühren ja, so Wittgenstein, niemals das eigentliche «Leben» (Cf. 6.52), das *so* nur in Andeutungen besteht. Die Frage nach dem Leben verschwindet aus der philosophischen Diskussion: diese bezieht sich nur noch auf die Mechanismen der Sprachverfügung und die berühren ja gerade das Leben nicht. Wenn nun die Sprache poetisiert wird, so muß sie sich mit den «Abgründen», mit dem mystischen Schweigen verbinden, also mit dem «Daß», dessen

Bild in gewisser Hinsicht «leer» ist und «schweigt». So wird die angesprochene Sprachlosigkeit zum Gehalt dessen, was sich gegen die billigen Affirmationen sträubt. Jegliche «Verhexung» wird unmöglich, das Denken und Dichten jedoch gerät zur entsetzlichen «Plage». Die Negation wird Ausdruck der Verweigerung: sie nimmt den Begriffen ihre Bedeutung, ihr «Wie», ohne ihnen das «Daß» zu rauben. Trakl spricht von «... Glocke ohne Ton ...» (HKZ1, S.225).

Trakls Dichtung «tönt» oftmals ohne Ton. Die ausgesprochenen Bilder verraten auf diese Weise das ihnen einwohnende «Schweigen». In der Konstellation solcher affirmativen und negativen Bilder verbinden sich Supplement (= *ausgesprochenes Bild*) und Komplement (= *Absenz, Andeutung*) zum *Grundgerüst der Evokation* und in dieser «widersprüchlichen» Koexistenz verbinden sich Sprachverfügung und Sprachverweigerung. Wittgenstein versteht die Beziehung zwischen Sprache und Welt im Spannungsbereich dieser Koexistenz; dennoch besteht aber in einer anderen Hinsicht eine Identität von *Sprache und Welt*, die sich auf das bezieht, was sich «klar aussprechen» (4.116) lässt. Jene Identität bezieht sich aber nicht auf den poetischen Gebrauch der Sprache, dieser nämlich berührt die mystische Domäne. Im poetischen Gebrauch der Sprache wird die «gewöhnliche» Verfügbarkeit transzendent: aus den Sätzen, die sich auf Tatsachen beziehen, werden Sätze, aus denen sich ein *ästhetischer Gehalt* zeigt, der, so Wittgenstein, transzendental ist und damit «unaussprechbar». Diese Paradoxie bestimmt die poetische Sprache: sie wirft sozusagen die «Leiter» um. Denn die Sprache, die die Bilder konstituiert, ist ja auch der «Weg» zu diesen Bildern und dieser «Weg» ergibt sich aus der Funktionsweise der Sprache. Indem nun die poetische Sprache aus der widersprüchlichen *Koexistenz von Sagen und Schweigen* entsteht, geschieht in ihr eine Transzendenz: auf eine bestimmte, sich aus der Konstellation der Zeichen erweisende Art wird die Identität von Welt und Sprache (also die Identität der «klaren Sätze») überschritten. Darin besteht der «Sturz der Leiter». So schreibt Wittgenstein über die von ihm «produzierten Sätze»: «Meine Sätze erläutern dadurch, daß sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist. (Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist)» (6.54). Der Nachvollzug der

philosophischen Analyse, die Wittgenstein im «Tractatus» gibt, ist der Weg zur «Klarheit», somit also der «Aufstieg» auf der «Leiter».

Vom Hintergrund der «unveränderlichen und kristallinen Struktur der Logik» her nähert sich der Leser des «Tractatus» einer mehr philosophischen Domäne, die aber zugleich immer mehr «unsagbar» wird und so zum «Entzug» gerät. Schließlich muß der Leser, der dies als *Aporie* erkennt, wieder «umkehren», indem er sich des Unsinns der Analyse «klar» wird: gerade diese paradoxe Wendung führt aber zum eigentlichen Gehalt des «Tractatus» und gerade diese «Operation» öffnet wieder die Tür zur Offenbarung, zur Tiefendimension. Der «Tractatus» selbst wird zur paradoxen Zeichenkonstellation, indem er das «Uunausdrückliche» andeutet und herausfordert. Der «Sturz der Leiter» wird zur philosophischen Grenzbestimmung der Sprachverfügung, dennoch aber behält die Sprache einen nicht-philosophischen Gehalt, der *auf* ihr transparent wird. Der Sinn und das «Uunausdrückliche» decken sich nämlich nicht gänzlich, sondern lassen ein gewisses Maß an semantischer Transparenz offen, das die Sätze «durchsichtig» macht. Wittgenstein sieht dies so (und man kann den eminent wichtigen Gehalt dieser Aussage in bezug auf die Sprache der Dichtung in dieser Formulierung gut erkennen): «Was sich in der Sprache spiegelt, kann ich nicht mit ihr ausdrücken»<sup>3)</sup>. Die Sätze «erläutern» somit durch ihre Fähigkeit zur Transparenz. In concreto ergibt sich diese aber aus der Konstellation der Zeichen, die selbst geordnet sein muß und in dieser Hinsicht nicht auf die einzelnen Elemente zurückverweisen kann, die ja bloß eine *logische Funktion im Satz* besitzen. So schreibt Wittgenstein: «Ich kann von dem Wesen des Satzes *nicht* auf die einzelnen logischen Operationen kommen!!!» (W1, p. 132).

Das Wesen des Satzes ist dahingehend ein *synthetisches*, d.h. der Satz ist eine «Komposition» und nicht bloß ein Gemisch von bestimmten Elementen, die sich aus der logischen Analyse des Satzsystems herleiten lassen, so sagt Wittgenstein diesbezüglich: «Der Satz ist kein Wörtergemisch» (W1, p. 132) und: «Auch die Melodie ist kein Tongemisch, wie alle Unmusikalischen glauben»

<sup>3)</sup> Ludwig Wittgenstein, Werkausgabe. Band 1. Frankfurt/Main 1984. Hier: p. 133 (W1, p. 133).

(a.a.O.). Der *Ausdruck* der Sätze bezieht sich somit auf eine nicht-sagbare interne Struktur der Sätze, die man durchaus als *ethische* bzw. sinngemäß auch als *ästhetische* Dimension verstehen kann. Denn der Sinn eines Musikstückes oder einer Dichtung lässt sich nicht bloß aus deren Elementen bestimmen, sondern überschreitet den analytischen Gehalt. Daraus ergibt sich eine ästhetische Quintessenz, die über die logische Funktionsweise von Sätzen hinausreicht. Von ihr aus kann man in der Analyse somit nicht auf die logischen Elemente zurückgreifen. Jene Konstellation von Satz und ästhetischer Transparenz ergibt sich aus dem Zusammenhalt von *Sagen* und *Schweigen* innerhalb des Satzes oder des Satzgefüges. So gesehen, ist der Philosoph «unmusikalisch» oder «unästhetisch» schlechthin, da ja in seiner Analyse von Ästhetik oder Ethik nicht die Rede sein kann: «Daraum kann es auch keine Sätze der Ethik geben. Sätze können nichts Höheres ausdrücken» (6.42). Die Zeichen, Symbole und Bilder der Dichtung schöpfen daher aus der ästhetischen Transparenz, von der wir gesprochen haben, und nicht aus dem logischen Sinn, der den einzelnen Elementen zukommt. Dichterische Sprache wird so zur «Andeutung par excellance». Das Reich der spirituellen Dinge eröffnet sich nach dem «Sturz der Leiter». Dieser wiederum wird zur ästhetischen und gerade auch ethischen Einstellung dem Ausgedrückten gegenüber.

Dies gilt nun auch für die Dichtung Georg Trakls, die wir ja auch nicht direkt aus dem «Zeichengemisch» verstehen können, das uns zuallererst als *Doxa* des Textes begegnet. So wird in «De profundis» das «Schweigen» zur spiritualisierten Unaussprechbarkeit, die allein dem Gott zukommt. Dieser Gehalt ist aber nicht direkt angesprochen, sondern wird in der *Konstellation der Zeichen* transparent, soferne man den «Weg» zu ihr nachzuvollziehen imstande ist. Der oder das «Schweigende» offenbart sich nicht durch den sprachlichen Sinn, sondern *in* der Sprache, die somit eine ständig verfügbare, konnotativ gegebene Spur in sich trägt, die über die denotative Funktion hinausreicht und sie zugleich begrenzt (und zwar von *innen* her). Der «Sinn» offenbart sich also nicht, die Sprache lässt ihn sozusagen «schweigen». Somit gibt es keine Koinzidenz von Offenbarung und ästhetischer Aussage, für die ein denotierter Sinn stehen könnte. Dennoch wird der Sinn der göttlichen Offenbarung hiermit nicht be-

röhrt, denn es heißt ja bloß, daß Gott sich *so* nicht offenbart: damit wird Offenbarung erst aus der Konstellation der Zeichen sichtbar. Der Logos ist eine interne Größe. Der Satz: «Gott offenbart sich nicht *in* der Welt» (6.432) ist nicht gegen die Offenbarung gerichtet, er richtet sich vielmehr gegen eine genuin sprachliche Offenbarung: die ist ganz und gar unmöglich. Erst der «Sturz der Leiter» (also die philosophische Sprache wird überwunden!) ermöglicht einen Zugang zur Transzendenz. Transzental sind aber, so Wittgenstein, alle ethischen, ästhetischen und damit auch alle religiösen Sätze. Religion, Dichtung und Kunst sind Domänen von Zeichen, die *nichts sagen*, sondern die sich «zeigen».

Alles, was die Zeichen direkt aussprechen, sind die Sätze der Naturwissenschaft, denn die Konkretion eines Satzes besteht in seiner Gesetzmäßigkeit, d.h. durch das, was er abbilden kann. So schreibt Wittgenstein: «Die Gesamtheit der wahren Sätze ist die gesamte Naturwissenschaft (oder die Gesamtheit der Naturwissenschaften)» (4.11). Der Satz bezieht sich so auf das Gesetzmäßige: «Der Satz stellt das Bestehen und Nichtbestehen der Sachverhalte dar» (4.1). Die Sätze der Dichtung beziehen sich nun aber nicht *in concreto* auf Tatsachen oder Sachverhalte und können dennoch Etwas abbilden, was Sinn hat. Selbstverständlich kommen *logischerweise* Tatsachen in Gedichten vor, dennoch aber reichen sie über ihre Logizität hinaus, ohne daß dieser Hinausgriff metasprachlich aussagbar wäre. Darin besteht ihre ästhetische Funktion, die zugleich eine ethische ist.

Auch Trakl verbindet «Offenbarung» mit «Schweigen»; der Logos ist somit ein begrenztes Areal, über dessen Verfügbarkeit sich Trakl Klarheit verschaffen mußte. Das Werk wird dahingehend zum «Weg» zur poetischen Klarheit, die in einem die ästhetische Transparenz des Gesagten fordert. So wird das «Schweigen» zum «Lied», zum Thema einer Konstellation, über den pragmatischen Tenor der Sprache hinausverweisend und gerade dadurch Grenzerfahrung. Gott «schweigt» und dieses «Schweigen» verweist darauf, daß alles, was sich als Faktum aussprechen läßt, nur die Gesetze einer dem Poetischen fremden Natur sind, durch die das Leben niemals berührt wird. Dieses Schweigen wird zur Andeutung eines Übergriffs auf die «Seelenlandschaft», die in der «Tiefe» verankert ist. «De profundis» wird so die schweigende Anrufung des «ganz Anderen», das die

Sprache verborgen in sich enthält und das dem «Willen» nicht verfügbar ist. In dieser Landschaft der Zeichen ist der verborgene Gott als Chiffre, als Allegorie eingeschrieben, als ein Glanz, der sich der produktiven Verwaltung der Sprache zum Gesetzmäßigen hin entzieht. Die sinngeladene Absenz wird zum Kernerlebnis der Poesie. Trakl «trinkt» aus, was niemals «trinkbar wäre», nähme man es «wörtlich»: «Gottes Schweigen / Trank ich aus dem Brunnen des Hains» (HKA1, p. 46). Hier entwirft sich der metaphorische Schein der Sprache, der in der sinnlichen Doxa sich unsagbar festsetzt. Die Sprache wird zur Grenze des Sprachlichen, die Metapher zur Grenze des Sinns. Der Sprechakt entzieht sich gesetzmäßiger Kommunikation. Das Wort überschlägt sich in seiner Transzendenz unf fällt – wortlos – in sich zurück, dem Unmusikalischen ein «Leviathan». Das «Bilderverbot» wird zum Bild, das «Schweigen» zum Gesprochenen, und dennoch geschieht *durch* die Sätze nicht mehr als das, was sie immer sind. Die Korrektur, die hier der Sprache widerfährt, ist Ausdruck einer Moderne, die sich nur aus dem Hintergrund einer profunden Sprachskepsis adäquat verstehen lässt.

So nähert sich die Wittgenstein'sche Aporie den gewaltsamen Maßnahmen der Zen-Meister. Diese suchen Sinn durch «Schläge» zu vermitteln, durch die gleichermaßen überraschende wie auch gewaltsame Wendung des Eigentlichen ins Uneigentliche. Blitzartig verschlägt es dem Adepten die Rede, er sieht klar und weiß doch nichts zu sagen. So schreibt Wittgenstein: «Nur kein transzendentales Gewäsch, wenn alles so klar ist wie eine Watschen»<sup>4</sup>. Dem Überraschten fehlt zugleich das «Wissen»: «Die Lösung des Problems des Lebens merkt man am Verschwinden dieses Problems. (Ist nicht dies der Grund, warum Menschen, denen der Sinn des Lebens nach langen Zweifeln klar wurde, warum diese dann nicht sagen konnten, worin dieser Sinn bestand?)» (6.521).

Auch Trakl hat diesen paradoxen Zugang zu den Dingen, der ein sprachloser ist und aus der glücklichen Einsicht in den Sinn resultiert. Eine ungeheure Einfachheit in den Bewegungen, eine

<sup>4)</sup> Ludwig Wittgenstein, Briefe. Briefwechsel mit B. Russell, G.E. Moore, J.M. Keynes, F.P. Ramsey, W. Eccles, P. Engelmann und L. von Ficker. Frankfurt 1980. Hier: p. 81.

Affirmation, die sich aus überraschtem Staunen erhebt, scheinen die folgenden Zeilen des «*Helian*» zu sein:

«Schön ist der Mensch und erscheinend im Dunkel,  
Wenn er staunend Arme und Beine bewegt,  
Und in purpurnen Höhlen stille die Augen rollen».<sup>5</sup>

Mit den «Dingen», die staunend wahrgenommen werden, verbindet sich ein «Schweigen», das den Sinn unaussprechbar macht und dennoch ist er spürbar, ein Gefühl, daß die Welt «als Ganzes» (6.43) abgenommen hat. Was hätte wohl Trakl darauf geantwortet, hätte man ihn nach dem Sinn dieser Zeilen gefragt?

CHRISTIAN PAUL BERGER

---

<sup>5</sup>) HKA1, p. 70.



## DESTRUKTION DES HABSBURGISCHEN MYTHOS BEI TRAKL

Die Menschen heute glauben, die Wissenschaftler seien da,  
sie zu belehren, die Dichter und Musiker etc., sie zu erfreuen.  
*Daß diese sie etwas zu lebren haben, kommt ihnen nicht in  
den Sinn.*

Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*

Dieser Titel ist – klarerweise – von Claudio Magris' berühmtem Buch übernommen: Ich habe die Absicht, den Blick, der dort auf Trakl geworfen ist, zu vertiefen, indem ich Trakl in eine Linie der habsburgischen Tradition stelle, die Magris nicht berücksichtigt hat: ausgehend von der Welt der späten Renaissance möchte ich einige Folgen für unser Trakl-Verständnis erläutern.

Magris hat zu Recht den Mythos einer «glücklichen und harmonischen Zeit»<sup>1</sup> mit ihrer wiegend-rhythmischem Stimmung als Flucht in eine Märchenwelt entschleiert. In Wirklichkeit wurzelte diese Flucht in etwas, das Emile Durkheim *Anomie* nannte, nämlich jene Geisteskrankheit, die ihren Ursprung in der Auflösung der erwartbaren Regeln hatte, welche innerhalb einer Gesellschaft die Ordnung aufrechterhalten. In der Doppelmonarchie zur Zeit der Jahrhundertwende neigte man nur allzugerne zur Flucht in eine erfundene Vergangenheit, um einer untragbar gewordenen Wirklichkeit zu entkommen. Meine These ist, daß Trakls Dichtung inter alia einen Weg eröffnet, uns die Wirklichkeit in ihrem unheimlichen Aspekt wieder vor Augen zu führen, einen Weg, der insbesondere auch die

<sup>1)</sup> Claudio Magris, *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, Salzburg 1966, p. 7; über Trakl, pp. 174-176.

Symbolik der habsburgischen Vergangenheit heraufbeschwört, um sie andererseits zu überwinden. Damit will ich nicht sagen, daß Trakl der verstorbenen Psyche seiner Zeitgenossen eine Lösung anbietet; vielmehr zwingt er sie dazu, sich dem, was sie am ängstlichsten zu vermeiden suchten, ohne Vorbehalt zu stellen. Um eine bevorzugte Äußerung sowohl von Karl Marx als auch von Karl Kraus zu gebrauchen: so wie die Marxsche Philosophie oder die Kraussche Satire konfrontiert uns die Dichtung Trakls mit einer «verkehrten Welt»<sup>2</sup>, in der die Dinge kaum einmal bedeuten, was sie zu bedeuten scheinen.

Mit diesem Versuch, uns die Welt «richtig» sehen zu lassen, stand Trakl keineswegs allein. In Wirklichkeit stand er in intimer Verbindung mit den heftigsten Gegnern des habsburgischen Mythos: Karl Kraus, Adolf Loos und Ludwig Wittgenstein. Es würde zu weit führen, diese Beziehungen im einzelnen zu diskutieren.

Seit Sommer 1913, als Trakl in Wien lebte, konnte er gut einer der engsten Freunde von Adolf Loos genannt werden. Seine Bewunderung für Loos drückte er durch die Widmung seines Gedichts «Sebastian im Traum» und durch den Aphorismus aus, den er bei einem Besuch des berüchtigten Hauses am Michaelerplatz schrieb. Dieses hatte den Kaiser derart empört, daß er nie mehr den Ausgang von der Hofburg benützte, auf dem er notgedrungen daran vorbeikam. «Antlitz eines Hauses: Ernst und Schweigen des Steins groß und gewaltig gestaltet», schrieb Trakl<sup>3</sup>. In seinem Kampf gegen überflüssige Ornamentierung hatte Loos keinen verlässlicheren Verbündeten als Trakl. Für diesen – wie für Loos – war dies nicht weniger als eine Kampagne gegen die Habsburgische Tradition. Loos ging es um eine Geste, mit der schlichte, funktionale Linien und Massen neben die arabeskenreichen neo-barocken Kuppeln gesetzt werden sollten. Der Kaiser hat jedenfalls die Botschaft verstanden. Trakl ging es darum, die den Gebäudeformen entsprechenden Stimmungsqualitä-

<sup>2)</sup> Karl Marx, «Zur Kritik der begelischen Rechtsphilosophie». *Die Frühschriften*, Hrsg. S. Landshut, Stuttgart 1975; Vgl. Manfred Schneider, *Die Angst und Paradies des Nörglers*, Frankfurt 1977, pp. 187-188.

<sup>3)</sup> Über Trakl und Loos siehe Christian Paul Berger, *Geist und Konstruktion*, «Das Fenster» 42, pp. 4122-4129. Ich bin Dr. Berger und Dozent Walter Methlagl dankbar für Diskussionen um Trakls Lyrik.

ten gegeneinanderzustellen. Wie das gemeint ist, sehen wir an seinem Gedicht «In ein altes Stammbuch»

IN EIN ALTES STAMMBUCH

Immer wieder kehrst du Melancholie,  
O Sanftmut der einsamen Seele.  
Zu Ende glüht ein goldener Tag.

Demutsvoll beugt sich dem Schmerz der Geduldige  
Tönend von Wohllaut und weichem Wahnsinn.  
Siehe! es dämmert schon.

Wieder kehrt die Nacht und klagt ein Sterbliches  
Und es leidet ein anderes mit.

Schauernd unter herbstlichen Sternen  
Neigt sich jährlich tiefer das Haupt.<sup>4)</sup>

Das Gedicht trug ursprünglich den Titel «An die Melancholie». Dieser und die Form des Gedichts deuten auf Hölderlin und die neoklassische Preishymne hin (vgl. Schillers «An die Freude»), doch der pessimistische Ton, mit dem es endet, zeigt es ebenso als Elegie und somit als das gerade Gegenteil einer Hymne.

In dieser Ambiguität liegt Trakls Begegnung sowohl mit Hölderlin als auch mit der Habsburgischen Tradition begriffen. Um dies einzusehen, müssen wir auf die Ursprünge dieser Tradition in der geistigen Welt der späten Renaissance zurückgehen.

Bevor ich jedoch auf die späte Renaissance zurückkomme, ist es angebracht, sich zu vergegenwärtigen, was «Melancholie» nach Ansicht eines seiner prominentesten Zeitgenossen bedeutete: «Der Mann von Übermorgen» – Hermann Bahr: In seiner Besprechung von Gustav Klimts Bild «Schubert am Klavier» offeriert er uns einen schlagenden Kontrast zu Trakls düsterem Konzept von Melancholie: «... Das schönste Bild...

das jemals ein Österreicher gemalt hat ... es spricht aus, was wir mit unseren elenden Worten nicht sagen können, aber wir können nicht leben, wenn es uns nicht gezeigt wird ... das wienerische Gefühl des Lebens ... lässt mich dieser Schubert mit den singenden Mädchen, die etwas Bürgerliches und doch fast Religiöses haben, in einer unbeschreiblichen – ich möchte sagen: fröhlichen

<sup>4)</sup> Trakl, HKA, I 40.

Melancholie empfinden, in derselben tröstenden Traurigkeit, die die kleinen Berge in der Brühl haben».<sup>5</sup>

Eine weitere kontrastierende Pointe, die unser Interesse hier verdient, ist Hofmannsthals Gedicht von 1906: «In ein Stammbuch»:

Das traurigste Empfundene  
Ist nur lebendig schwer,  
Und alles Weg-geschwundene,  
Es lächelt nach uns her.<sup>6</sup>

Ein *liebes* Gedicht! Vom gekonntem Zuschnitt in der Form, als Aphorismus klug. Fragen wir jedoch nach seinem Sinn, dann erweist es sich nicht nur als oberflächlich, es stellt auch vor eine logische Schwierigkeit. Was kann dieses «nur lebendig schwer» bedeuten? Welche andere «Schwere» steht dem «traurigsten Empfundenen» des Lebens gegenüber? Fragen wir das, so wird das Gedicht zu einem Vierzeiler von eleganter Kapriziertheit. Das hauptsächliche Problem der Ästhetik, auf der es beruht, ist, daß es Kapriziertheit mit Eleganz zu maskieren erlaubt. Und eben dadurch entsteht eine «verkehrte Welt». Trakls Ästhetik hingegen zielt darauf ab, diese Verkehrtheit zu demaskieren und uns – wie Wittgenstein sagt – «die Welt richtig» sehen zu lassen. Doch nun zurück zum Begriff der «Melancholie» in der späten Renaissance.

Das «Thema» des Gedichts ist Melancholie. Galens Theorie der Temperamente entsprechend «sind melancholische Menschen traurig, arm, erfolglos und zu den knechtischesten und verächtlichsten Tätigkeiten verdammt»<sup>7</sup>. Der melancholische oder «saturnische» Typus (– hier denke man an die Verse aus Trakls Gedicht «Trübsinn» II: «Am Abend wieder über meinem Haupt / Saturn lenkt stumm ein elendes Geschick» –) hat seinen klassischen Ausdruck in Albrecht Dürers berühmtem Holzschnitt dieses Namens gefunden. «Das unglücklichste und das hassenswerteste von allen vier

<sup>5</sup>) Hermann Bahr, *Die vierte Ausstellung 1899. Die Secession*, Wien 1900, pp. 122-124.

<sup>6</sup>) Hugo von Hofmannsthal, *In ein Stammbuch. Gedichte und Dramen I. Gesammelte Werke*. Hrsg. Schoeller und Hirsch, 10 Bde., Frankfurt 1979, p. 205.

<sup>7</sup>) Frances Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, London 1983, pp. 50f.

Temperamenten war Saturn-Melancholie. Die Melancholie war von dunkler Hauttönung, mit schwarzem Haar und einem schwarzen Gesicht – die *facies nigra* oder dunkelfahle Färbung, hervorgerufen von der schwarzen Galle des Melancholie-Typs. Ihre typische physische Pose, Ausdruck ihrer Traurigkeit und Depression, war es, das Haupt auf der Hand ruhen zu lassen. Auch ihre "Gaben" oder charakteristischen Beschäftigungen waren nicht anziehend. Sie war gut im Messen, Rechnen, Zählen – im Landvermessen und Geldzählen – aber was für niedere und irdische Tätigkeiten waren das im Vergleich zu den glänzenden Gaben des sanguinischen Jupiter-Man-nes oder zu der Grazie und Lieblichkeit der unter Venus Gebo-renen!»<sup>8</sup>.

Es gab jedoch eine andere Seite der Melancholie: denn sie konnte vom niedersten in den höchsten Typ verwandelt werden – auch der Genius war ein Melancholiker. Dies alles hatte besondere Bedeutung für die Entwicklung des Habsburg-Bildes; denn der größte Melancholiker der späten Renaissance war der exzentrische Kaiser Rudolf II. in seiner glänzenden Isolation auf dem Hradtschin in Prag<sup>9</sup>. In dieser Geschichte ist er entsprechend ausschlaggebend wegen der Art, wie er die Kultur prägte, die das Barock der katholischen Restauration und das Symbol für alles Habsburgische werden sollte.

Rudolf hatte einen starken Glauben in Astrologie und das Okkulte im allgemeinen. Er suchte nicht weniger als die Verfügung über die okkulten Mächte, die das Universum regierten. Dazu ging er so weit, den größten Magus vom Hof Königin Elisabeths I. an den Hof von Prag zu berufen, den bemerkenswerten John Dee, brillanter Mathematiker, religiöser Reformer, Begründer des modernen Begriffs des Imperialismus – und hermetizistischer Zauberer. Rudolf war der große Patron des Manierismus in den Künsten – er war besonders stolz auf das Porträt, das der merkwürdige Arcimboldo von ihm als Vertumnus gemalt hatte, Gott der wechselnden Jahreszeit, das zur Gänze aus Früchten, Gemüse und Blumen zusammengesetzt ist. Für jeden, der sich für das Wien zur Jahrhundertwende interessiert, ist die Beschreibung der Bewegung, für die Rudolf ein so entusia-

<sup>8)</sup> Ebda, p. 55.

<sup>9)</sup> R.J.W. Evans, *Rudolf II and His World*, Oxford 1953, p. 44 et passim.

stischer Patron war, evokativ für den Ästhetizismus des Fin de siècle. Manieristische Kunst hatte es darauf abgesehen, in den Mysterien des Universums zu schwelgen. Sie verband höfische Eleganz, gekünstelte Ausdrucksweise und kultivierten Anti-Klassizismus. Sie verkörperte «eine Tendenz zu Erotizismus und unnatürlichen, „dekadenten“ Themen, über allem aber den Gebrauch von Symbolen als Mitteln der Kommunikation»<sup>10</sup>. Als eine intellektuelle Kunst posierte sie den Ausgang von der Prämisse, daß alle genuine Erkenntnis *esoterisch* sei. Sie war nicht viel weniger als ein Kultur des esoterischen Genius. Wissen war Fähigkeit, magische Kräfte abzurufen und, deshalb, in einer geheimen persönlichen Gemeinschaft mit dem Universum zu stehen. In diesem Kontext melancholisch zu sein, hieß, zumindest potentiell den Schlüssel zur Erkenntnis und deshalb zur Macht zu besitzen. Der Kunstgriff war, Zugang zu diesen Kräften zu finden. Dies alles – und es ist hier nur skizziert – ging in die entstehende Habsburgische «Mystik» ein, die in verwandelter doch erkennbarer Form bis zum Ende des Reiches überdauerte.

Wieviel Trakl davon ausdrücklich wußte, ist fraglich. Aufgewachsen jedoch in Salzburg, dem Glanzstück einer barocken Stadt, die eben im Begriffe war, den Tourismus zu ihrem Haupterwerb, basierend auf der Pracht ihrer barocken Schätze, zu machen, um Fremde anzuziehen, wäre es für Trakl unmöglich gewesen, diese Tradition gänzlich zu vergessen.

Die jüngst erschienene Studie von Hanisch und Fleischer über Salzburg zur Zeit Trakls hebt eben dies besonders hervor, wie sehr Trakl eben diese Elemente seiner Umgebung gegenwärtig waren<sup>11</sup>. – In Innsbruck schrieb schon im Juni 1913 Karl Röck von Trakl in einer Weise, daß man von einer Bestätigung des hier Rekonstruierten durch einen Augenzeugen sprechen kann, nämlich von Trakl als von «dem seherischen, karyatidisch regungslos weilenden Dämon der Stadt Salzburg; so sehr erschien er mir die Inkarnation ihrer Überwesenheit oder Überperson, doch ihrer verfallenden, halbverschollenen, ihres in Verfall und Sterben nur noch überlegenden, geisternden

<sup>10</sup>) *Ebda.*, p. 165.

<sup>11</sup>) Ernst Hanisch und Ulrike Fleischer, *Im Schatten berühmter Zeiten*, Salzburg 1987 (= *Trakl Studien*, Bd. 14), *passim*.

Barockgeistes»<sup>12</sup>.

Kein Wunder, daß Trakl in Reaktion auf diese seine «Voraussetzungen» zum engen Freunde von Adolf Loos wurde! Das figurale Bild des Hauptes, das sich «jährlich tiefer neigt», das Max von Esterles «Widmung für Georg Trakl», den Entwurf für sein Exlibris, inspiriert hat, scheint also auch Teil einer Konfrontation mit der Tradition zu sein, die dem Mythos von der «Tiefe» der Depression ihren Glorienschein nahm. Diese Lesart ist sicher vereinbar mit dem, was wir von Trakls Ablehnung der deutschen Tradition und von seiner glühenden Begeisterung für das Slawische wissen. Die «Kehren» (Kreisbewegungen), die das Gedicht «In ein altes Stammbuch» gliedern, sind voll und ganz verbunden mit «beugen», «neigen» und Schmerz. Kurz, sie sind eine Arabeske, die alles andere nahelegt als Pracht und Herrlichkeit. Gewiß ist auch etwas von persönlicher Niederlage an der Melancholie, wir sollten aber nicht vergessen, was Trakl über sich selbst an Ficker schrieb über seine Zugehörigkeit zu einem «gottlosen, verfluchten Jahrhundert»<sup>13</sup>. Aber es gibt noch mehr Andeutungen in Trakls Dichtung, die besagen, daß die darin enthaltenen Epiphanien von Hoffnungslosigkeit eine vorsätzliche Konfrontation mit der Habsburgischen Tradition darstellen (wie immer er selbst sie verstanden haben möchte).

Diese Tradition seit Rudolf war wesentlich theatralisch. Die «trionfi» der Renaissance oder die zeremoniellen Prozessionen, die Musik und Tanz verbanden, konnten nach wie vor aufgeführt werden, wie etwa zum silbernen Jubiläum der Thronbesteigung Franz Josephs im Jahre 1873, als der Salonmaler Hans Makart eine Version seines historischen Monumentalgemäldes in lebenden Bildern inszenierte. Blicken wir auf die großen Errungenschaften im Wien des fin de siècle zurück, so laufen wir Gefahr zu vergessen, daß es dies war, worum es der «offiziellen» Kultur insgesamt zu tun war. Sie war in eminenter Weise eine Kultur des *Gesamtkunstwerkes*. Sie zielte auf eine monumentale Einheit von Musik, Dichtung, Tanz und Drama ab, an der sich öffentliche Meinung und Begei-

<sup>12</sup>) Karl Röck, *Tagebücher 1892-1946*, Salzburg 1976 (Sonderreihe der Brenner Studien), p. 238.

<sup>13</sup>) Trakl, HKA I, 519.

sterung für die Habsburgische katholische Weltordnung entzündeten. Ein immanenter Kritiker dieser Ordnung mußte also zum mindesten zum Teil ein Kritiker des *Gesamtkunstwerkes* sein. Trakls Salzburg war – und ist zufolge Max Reinhardt und Hugo von Hofmannsthal – die Stätte der heftigsten Anstrengung, diese Kultur wiederzubeleben. Für Kraus und Loos repräsentierte diese Kultur des Gesamtkunstwerks nicht mehr als die Einheit von Unterhaltung und Propaganda für religiöse und politische Ideologien, welche die menschliche Würde beleidigten. Sie war der letzte Ausdruck einer Welt, die «auf dem Kopf stand». Und ihre Aufgabe sahen sie darin, diese Welt wieder auf die Füße zu stellen. Das war auch unter anderem Trakls Aufgabe. Denn seine Dichtung war nicht weniger als ein Versuch, eine kritische Einheit der Künste herzustellen, die ohne Begeisterung, Monumentalität und Propaganda auskam. Es bleibt uns festzustellen, wie sie das war, d.h. wie Trakl es darauf angelegt hat, uns zu helfen, diese Welt richtig zu sehen. Dazu ein Blick auf seinen «Gesang einer gefangenen Amsel»:

GESANG EINER GEFANGENEN AMSEL  
Für Ludwig von Ficker

Dunkler Odem im grünen Gezweig.  
Blaue Blümchen umschweben das Antlitz  
Des Einsamen, den goldenen Schritt  
Ersterbend unter dem Ölbaum.  
Aufflattert mit trunknem Flügel die Nacht.  
So leise blutet Demut,  
Tau, der langsam tropft vom blühenden Dorn.  
Strahlender Arme Erbarmen  
Umfängt ein brechendes Herz.<sup>14)</sup>

Es gibt kaum ein eleganteres Beispiel für die Synthese der Künste, die Trakl in seiner Dichtung erreichte, als dieses kleine Meisterstück. Die Alliterationen «grünen Gezweig» und «Blaue Blümchen» machen aus Bildern gleichzeitig Klänge. Das ganze Gedicht hindurch malt Trakl lebende Bilder im Gebrauch von Farb- und Lichtwörtern: «dunkler», «grün», «blau», «golden», «Nacht», «strahlend» sind, wie wir gesehen haben, mit wohlklingenden Alliterationen, aber

<sup>14)</sup> Ebda., 135.

auch mit Assonanzen («glutet Demut» und das unvergleichliche «Strahlender Arme Erbarmen») zu einer *dramatischen* Einheit verbunden. Weiters das Symbol, das in der Wendung «ein brechendes Herz», die die idyllische Blase zum Platzen bringt, in den Lesern so zwingend eine unheimliche Erfahrung hervorruft, daß sie einer tiefen Beunruhigung und Desillusion überlassen bleiben. Das Gedicht geht aus sich heraus auf den Leser über, jedoch genau entgegengesetzt zu dem, was, sagen wir, Wagner beabsichtigte.

Zunächst perhorresziert Trakls Gedicht, sowohl die ausgeklügelte Theatralik der Habsburgischen religiösen Prunkaufzüge, als auch Wagners Monumentalität. Darüber hinaus korrespondiert seine Kürze mit seinem privaten Charakter. Was Monumentalität angeht, so kann man es mit den Plastiken von Trakls Innsbrucker Bekannten Ottomar Zeiller vergleichen, der es darauf angelegt hatte, so monumentale Erscheinungen wie Bismarck oder Albin Egger-Lienz in einer Größe von nicht viel mehr als Daumenbreite in Elfenbein zu schnitzen oder in Bronze zu gießen. – Im Geist von Nietzsches Kritik an Wagner («Der Fall Wagner») ist Trakls Gedicht ein «Gesamtkunstwerk im Kleinformat», aber ebenso etwas sehr Privates. Es gibt, wie man betonen muß, die heiß diskutierte Frage, ob Trakls Gedichte überhaupt öffentlich gelesen werden können. Trakl selbst war ganz dagegen, daß sie von einem Berufsschauspieler vorgetragen wurden, nicht zuletzt, weil er sie – entgegen der Burgtheater-Tradition – äußerst *verhalten* gelesen wünschte. Wenn das mehr als eine Schrulle von ihm war, dann weil die Gedichte, anders als Habsburgs Triumphe oder Wagnersche Opern, eher den Charakter von Meditationen als von Aufführungen haben. Wenn das wirklich stimmt, dann ist es fast so, als sei Trakl an die Stelle des römischen Sklaven getreten, dessen wesentliche Rolle es war, dem römischen Feldherrn ins Ohr zu flüstern: «Gedenke, daß du nur ein Sterblicher bist:» – ein Element, das die diversen Modernen sonst völlig unterdrückt haben. Außerdem befreit sich Trakls «Gesamtkunstwerk», getreu dem Geist des Adolf Loos, mit der Zeit von allem Ornament, es sei denn, er geht damit ironisch um. Das hat eine Reduktion der Bedeutung zur Folge zugunsten der Konstruktion des Mediums: der Sprache selbst. Das Bild hört also auf, als Ausschmückung herzuhalten, wird aber Teil der Syntax des Gedichts. (Kann man hier vielleicht den späten

Wittgenstein parodieren und von poetischer Grammatik sprechen?). Schließlich, weit davon entfernt, ein Motor zur Erzeugung von Begeisterung zu sein, sei's fürs katholische Haus Habsburg oder für Tristans und Isoldes Liebesgeschichte, ist das Gedicht ein Instrument zur Demystifikation und Desillusion. Ebensoehr wie Wagners «Tristan» – und mit bedeutend weniger Blutschwitzen und Tränen – weckt es die Phantasie, nicht um sie in die Reiche der Ekstase zu versetzen, sondern um uns zu zeigen, wie unerlässlich es für Bilder, Visionen, Idyllen ist, daß sie desillusioniert werden; am Ende soll es uns in die reale Welt von Häßlichkeit und Unfertigkeit zurückbringen. Wie bei Oscar Wildes Dorian Gray ist das hübsche Gesicht nur eine Fassade (bei Trakls Vorliebe für das Wort «Antlitz» und seinem Nietzscheanischen Umgang mit Masken – und Wildes großer Popularität im Wien des Karl Kraus – kann dies kein Zufall sein). Die grundlegende Idee – seinerzeit wohl schon nicht mehr neuartig, denn sie ist Gemeingut von so verschiedenen Autoren wie Fjodor Dostojewski und Karl Marx: Das Neue und Aufregende an Trakl ist die gänzlich *immanente* Art der Realisierung in lyrischer Poesie. Diese immanente Dimension seiner «Sprachkritik», wenn ich sie so nennen darf, macht die Parallelen zu Wittgenstein nicht nur interessant, sondern notwendig.

An Ludwig von Ficker schrieb Wittgenstein, sein Schweigen mache den wichtigen Teil des «Tractatus» aus; dieses sei identisch mit allem, was er nicht geschrieben habe<sup>15)</sup>. Schweigen ist – so hat Martin Heidegger es gesehen – in Trakls Dichtung ein nicht weniger integrales Element. Gleich nach Trakls Tod nannte Ficker Trakls Lyrik «die verstummteste, die die deutsche Dichtung je hervorgebracht hat, verstummter noch als die Hölderlins»<sup>16)</sup>. Jedoch ist Trakls Schweigen nicht mehr identisch mit dem Wittgensteins am Ende des «Tractatus» als, sagen wir, das des späten Heidegger; es ist tiefer in seinem Pessimismus als alles, was wir bei Wittgenstein oder bei Heidegger diesbezüglich finden. Das soll aber nicht besagen, daß sie – wie immer – miteinander nichts zu tun hätten. Trakls Schweigen ist

<sup>15)</sup> Ludwig Wittgenstein, *Briefe an Ludwig von Ficker*, Hrsg. G.H. von Wright, Salzburg 1969 (= *Brenner Studien*, Bd. I), Brief 23.

<sup>16)</sup> Ficker and Karl Emmerich Hirt, Brenner Archiv, Innsbruck.

an das Dostojewskische Thema gebunden, daß es unmöglich ist, die Korruption in der Welt in Worte zu fassen, ohne sie zu trivialisieren. Es ist ein durchaus kalvinistisches Sentiment, nicht sehr weit abgelegen von Wittgensteins profund pessimistischer Tolstojanischer Christlichkeit samt deren Bindung an den ethischen und ästhetischen Purismus, der sie begleitet. Tatsächlich hat die Wendung «Ethik und Ästhetik sind eins», soweit sie etwa Wittgenstein und Trakl Gemeinsames einbegreift, einen tief *religiösen* Sinn. Das soll *nicht* sagen, daß es eine religiöse Aussage ist – man erinnere sich an Wittgensteins viel spätere Äußerung, er sei kein religiöser Mensch, aber doch konnte ihn dies, um alles hier Erwähnten willen, nicht davon entheben, entscheidende Probleme aus einer religiösen Sicht zu betrachten. Das eröffnet auch eine Möglichkeit, das religiöse Moment in Trakls Dichtung zu erfassen, nämlich als die Funktion einer religiösen Perspektive auf die Probleme des Lebens, die ihn dazu trieben, seine Gedichte in erster Linie zu komponieren. Sektiererische Bindungen sind ihm so fremd wie Wittgenstein.

Wie immer, es gibt in Trakls Gedichten eine Bindung an das Prinzip, daß Ethik und Ästhetik eins sind, und dies parallel zu Wittgenstein. Trakls poetische Praxis führt zur Konstruktion einer Welt, die auch die Welt des Lesers werden können muß. Jedoch erhält diese Welt beim Lesen eines Gedichts einen anderen Charakter als den, der sich zu Beginn zu präsentieren schien. Die Gedichte sind, wie ein sensibler Kritiker festgestellt hat, als Rebus konstruiert, wobei die entscheidend wichtige Verbindung unter den Bildern dem Leser überlassen bleiben muß. Im Ringen um das Ungesagte, d.i. das syntaktische Element des Gedichtes verschwindet der Abstand zwischen Selbst und Welt. Der Leser und das Gedicht, das Selbst und die Welt werden auf eine Art unlösbar miteinander verbunden, die jeder Artikulation trotzt. Das Lesen eines Trakl-Gedichts wie auch der philosophischen Texte Wittgensteins wird so wesentlich zum *Selbstgespräch*. Weit entfernt von freier Assoziation ist dies eine höchst disziplinierte Art der Selbstorientierung mit dem Text als Führer. Stimmt dies alles, dann kann Trakls Dichtung, eben weil sie auf dem Prinzip aufbaut, daß Ethik und Ästhetik eins sind, uns auf eine *existentiell* profunde Art belehren. Dies bedeutet jedoch zuletzt nicht weniger als die Eliminierung des Ornamental-«Schö-

nen» aus der Kunst und damit die Destruktion des habsburgischen Mythos.

ALLAN JANIK

## DER SCHLAFENDE SOHN DES PAN DER MYTHOS VOM ALL-EINEN IN DER LYRIK GEORG TRAKLS

Nach dem «Panselement» in Trakls Lyrik ist früher schon gesucht worden<sup>1</sup>. Eine solche Suche – womöglich mit Hilfe der EDV – wird sich nicht nur auf das Vorkommen des Wortes «Pan» richten müssen<sup>2</sup>, sondern auf dazugehörige andere Elemente des antiken Mythos, also Anspielungen auf Hirten, Faune, Nymphen, Flötenmusik, die Szenerie, in der diese erscheinen: Hain, Gebüsch, Bach, und die Tages- und Jahreszeiten, in denen dies vornehmlich geschieht. Das «All-Eine» erscheint jedoch bei Trakl nicht nur in dieser expliziten Bildlichkeit; es ist eingesenkt in die Struktur von Gedichten, vor allem von solchen, in denen sich die textkonstituierenden Elemente kreisförmig anordnen. Da wir wissen, bis zu welchem Ausmaß darüber hinaus Trakls Lyrik in Antithesen und zueinander korellierenden Momenten vor sich geht, wird diese Suche nur vollständig sein, wenn man auch typisch kontrastierende Motivbestände, die insgesamt auf Zerbrechen der Einheit zielen, mit ins Bild nimmt.

Eine extensive Ermittlung – auch anhand von Wetzels Konkordanz – muß hier unterbleiben, wäre heuristisch auch nicht ganz unbedenklich, da sie eine begrifflich klar umgrenzbare Gestaltungsform des Mythos voraussetzt, die ja im Falle Trakls, wenn überhaupt feststellbar, erst am Ende der Recherche stehen kann. Statt dessen wird

<sup>1)</sup> Vgl. Karl Wilhelm Buch, *Mythische Strukturen in den «Dichtungen» Georg Trakls*, Diss., Göttingen 1954.

<sup>2)</sup> Es kommt insgesamt dreimal vor: vgl. Heinz Wetzels *Konkordanz zu den Dichtungen Georg Trakls*, Salzburg 1971, p. 474.

hier ein ganz konkreter Fall erläutert, der exemplarisch für die Art zu stehen scheint, wie Trakl mit dem Motiv des All-Einen umgegangen ist.

Der Fall betrifft das Gedicht «In ein altes Stammbuch», aber nicht nur das Gedicht selbst, das am Ende zwar kurz interpretiert wird, sondern mindestens ebenso die Umgebung, in die Trakl es gestellt hat, und die Art seiner unmittelbaren Wirkung.

### 1. Zum Kontext

Hat es dieses Stammbuch je gegeben? In der Forschung wurde lange darüber gerätselt. Schließlich fand man das Stammbuch im Nachlaß des Tiroler Lyrikers Arthur von Wallpach, der gleichzeitig mit Trakl im «Brenner» publizierte, und darin eben auch Trakls Gedicht, wenn auch ohne Titel<sup>3</sup>. Im «Brenner» vom 15. März 1913 steht dasselbe Gedicht unter dem Titel «An die Melancholie»<sup>4</sup>; erst in den «Gedichten» aus dem «Jüngsten Tag», die bei Kurt Wolff anfangs Juli 1913 erschienen, heißt es dann: «In ein altes Stammbuch»<sup>5</sup>. Da beide Veröffentlichungen von Trakl sanktioniert waren und die Einführung des späteren nicht unbedingt die Eliminierung des früheren Titels bedeutet, haben wir also ein Gedicht mit zwei Titeln.

Die biographische Veranlassung für den Titel «In ein altes Stammbuch» scheint also geklärt, somit auch seine Bedeutung. Wie

<sup>3)</sup> Derzeit im Forschungsinstitut «Brenner-Archiv» der Universität Innsbruck. Zur Fundgeschichte und zu den bisherigen Datierungsversuchen vgl. Hans Szklenar, *Zu einem Arthur von Wallpach gewidmeten Gedicht Georg Trakls*, in «Der Schlern. Zeitschrift für Südtiroler Landeskunde», Bozen Jg. 52, H. 11, Nov. 1978, pp. 624-626; Elisabeth Klotz, *Trakl-Eintragung in Wallpach-Stammbuch*, in «Der Schlern. Monatszeitschrift für Südtiroler Landeskunde», Bozen Jg. 56, H. 1, Jan. 1982, pp. 27-29; Eberhard Sauermann, *Verschollene Handschrift eines Gedichts von Georg Trakl gefunden*, in «Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv» 1 (1982), pp. 44-49; Hermann Zwerschina, *Die Chronologie der Dichtungen Trakls*, Diss. (masch.), Innsbruck 1987. Eine überarbeitete Fassung wird demnächst in Buchform erscheinen.

<sup>4)</sup> Der Brenner, Hrsg. v. Ludwig von Ficker. Jg. 3, H. 12 (15.3.1913), 532. (HKA I, 40). Der Brenner künftig zitiert als B mit Jahr in römischer und Seite in arabischer Ziffer. Vgl. Hermann Zwerschina, *Die Chronologie der Dichtungen Georg Trakls*, Diss., Innsbruck 1987, pp. 272-277.

<sup>5)</sup> Georg Trakl, *Gedichte*, Leipzig 1913, p. 32 (= Der jüngste Tag 7/8).

wenig man jedoch bei Trakl solchen Zuordnungen des Literarisch-Motivlichen zum Biographischen trauen darf, wird überraschend klar, wenn man eine Ausgabe der Werke Nikolaus Lenaus durchsieht, die zur Zeit Trakls durchaus verbreitet war und mit großer Wahrscheinlichkeit auch von ihm benutzt worden ist. In Band 1, Seite 320 und 321 dieser Ausgabe folgen unter den «Vermischten Gedichten» zwei Gedichte so aufeinander, daß das eine mit dem Titel «An die Melancholie» auf dem Satzspiegel links, das andere, «In ein Stammbuch», rechts zu stehen kommen<sup>6)</sup>. Das heißt: Die Konstellation dieser beiden Titel hat es bei einem von Trakl sehr hoch geschätzten Autor schon gegeben, wobei im Falle des Lenauschen «An die Melancholie» auch motivliche Übereinstimmungen vorliegen. «Melancholie» und «Stammbuch» erscheinen also durchaus als literarische Topoi aufeinander zugeordnet, die Eintragung mutet wie die Inkarnation dieser Zuordnung im Lebensweltlichen an.

Die Ermittlung jenes Zeitpunkts, zu dem Trakl sein Gedicht in das Stammbuch eingetragen hat, ist mit einem subtilen Argumentationsgang verbunden, der in der Dissertation von Hermann Zwerschina weitgehend geleistet ist. Der letzte Schritt der Argumentation ist an anderer Stelle im Stammbuch gegeben, wo Theodor Däubler sich unter dem 23. November 1912 eingetragen hat. Das war der Tag nach dessen Lesung in Innsbruck, die vom «Brenner» veranstaltet worden war. Trakl hat daran teilgenommen und damals Däubler kennengelernt. Mit allergrößter Wahrscheinlichkeit war also der 23. November der Tag, an dem Trakl – gleichzeitig mit Däubler – sich und das Gedicht in das Stammbuch eingetragen hat. Dort stand es also schon ein Vierteljahr vor der Veröffentlichung im «Brenner» als «An die Melancholie». Warum dann die Titeländerung?

Um dies zu ermitteln, muß man sich den Adressaten der Widmung und Eigentümer des Stammbuchs, Arthur von Wallpach, näher ansehen, und die Umstände, unter denen die Eintragung erfolgte, so gut es die Quellen gestatten, rekonstruieren. Trakls Gedichte jener Zeit spiegeln zwar immer einen Bereich der «Abgeschiedenheit»; jedoch entstanden sie und verbreiteten sie sich keines-

<sup>6)</sup> *Gedichte von Nikolaus Lenau*. Bd 1. Stuttgart und Augsburg, J.G. Cotta'scher Verlag, 1857, pp. 320, 321.

wegs in einem luftleeren Raum. Trakl ist mit seinen Gedichten kleinen Phantomen nachgegangen.

In seiner äußereren Aufmachung ist das Stammbuch altdeutsch-barock-antik. In Leder gepreßt, streut auf dem Einband ein Putto – wohl ein Flurgott – vor der strahlenden Sonne aus einem Füllhorn Früchte und Blumen; auf einer Wiese sitzen zwei lesende Kinder. Pan oder einer seiner Sendlinge begegnet uns also schon außen auf dem Buch, noch eindeutiger aber auf dem inneren Titelblatt, auf dem das Wort «Stamm-Buch» von einem panischen ineinander von Mensch-Tier-Pflanze umgeben ist. Illustrationen im Buch-Innenraum zeigen, wie ein Putto eine Pans-Stele bekränzt und ein anderer mit der Pansflöte spielt.

Zum Kontext des Gedichts von Trakl gehören aber auch die sonstigen Eintragungen in diesem Buch. Sie stammen samt und sonders von Gästen Arthur von Wallpachs und lassen sich auf die Zeit von 1895 bis 1927 datieren. Teilweise spiegelt sich in ihnen – zugegeben trüb und trivial – der Mythos vom All-Einen. Daß es Zufallsäußerungen sind, macht sie als Zeugen einer weitverbreiteten Huldigung an diesen Mythos desto glaubwürdiger:

Der Leib in seiner Nacktheit –: Schönheit.  
 Die Seele in ihrer Nacktheit –: Wahrheit.  
 Der Geist in seiner Nacktheit –: Freiheit.  
 Erträgst du diese Nacktheit all, o Menschheit!

Menschen sind sterbliche Götter,  
 Götter unsterbliche Menschen.

Ich liebe dich, o Menschheit –!  
 wie der Bräutigam die blasses Braut –  
 wie die Mutter das matte Kind –  
 und möchte dich küssen  
 mit dem Kuß der Liebe  
 frisch und rot!

Für andere ist der Mythos vom All-Einen nur in seinem kulturpessimistischen Gegenbild gegeben:

Der moderne Culturmensch versteht die Sprache der Natur nicht mehr, weil sie zu einfach ist.

All-Einheit erscheint als eine verlorengegangene, wiederherzustel-

lende Größe. Davon leitet sich – wie in Goethes Faust – förmlich eine Tat- und Kraft-Ideologie her. «Nichts halb!» heißt es und «Mitten durch» und:

Nicht die Freiheit macht den Mann –  
Es macht der Mann die Freiheit!

sowie: «Das Reich Gottes steht nicht in Worten, sondern in Kraft».

Für diese Kraft zur Findung der Einheit gibt es Kraftmenschen als Vorbilder:

Luther, Göthe, Bismarck  
in diesem Zeichen wollen, müssen wir siegen.

Es handelt sich, wie man sieht, um eine germanische Spielart der All-Einheit, um Pangermanismus, die Menschheit, die es zu umarmen, zu vergöttlichen, zu befreien gilt, die da in Schönheit nackt erscheinen soll, ist eine Menschheit von Deutschen:

*Alldeutsch vom Meer zum Meere,  
Romfrei von Pol zu Pol,  
Sei unser Ziel und Streben,  
der Freiheit ihr Idol!*

Der Mythos vom All-Einen erscheint also als Kernstück einer handfesten alldeutschen Ideologie und Politik. – Zwei Eintragungen – und das ist hier wichtig – berufen sich auch auf den «Kraftmenschen» Nietzsche, zur Zeit der ersten Niederschrift lebte er noch in Umnachtung:

Ich suchte nach großen Menschen – ich fand nur die Affen ihres Ideals.

Auch eines der Lieblingstiere Zarathustras ist als Symbol des großen Einheits-Ziels aufgeboten:

Der Sonne zu geht uns'res Adlers Flug?  
Wer könnte ihn auch hemmen?  
Wir künden Vernichtung dem Pfaffentrug  
Und Krieg den feigen Memmen.

Feuer, Sonne, Licht, Kreis, Kraft, aufsteigender Flug des Adlers, Tag der Freiheit sind die Wort- und Bildsymbole der mythischen All-Einheit in diesem Stammbuch. Dem entsprach ganz und gar alles

Denken und Trachten seines Eigentümers Arthur von Wallpach. Er galt als das geistige Zentrum aller germanophilen Bestrebungen in Tirol, er war einer der zwei Herausgeber der in Innsbruck erscheinenden deutschnationalen Kampfzeitschrift «Der Scherer» und galt als der prominenteste Lyriker der liberalen Dichtergemeinde «Jung-Tirol», die sich aus einer früheren Literaturgemeinschaft herausentwickelt hatte mit dem hier einschlägigen Namen «Pan». Wallpachs erster Gedichtband, 1900 erschienen, trägt den Titel: «Sonnenlieder im Jahresringe. Heidnische Gesänge aus Tirol». Das erste Gedicht trägt den Titel «Einheit», die erste Strophe lautet:

Ich bin vom Blut der Heiden  
 Und kann die Gottnatur  
 In gut und schlecht nicht scheiden:  
 Sie ist mir Eines nur.<sup>7</sup>

Die beiden letzten Strophen hat Ludwig von Ficker 1910 im «Brenner» veröffentlicht:

Ich hab mich selbst gefunden  
 In jeder Kreatur,  
 Bin unlösbar verbunden,  
 Ein Teil der Allnatur,  
  
 Ein Funken, nie verknistert  
 Bin ich vom Urlichtschein  
 Von Ewigkeit verschwistert  
 Mit Wald, Getier und Stein!<sup>8</sup>

Der Mythos vom All-Einen bestimmte die Linie des frühen «Brenner» förmlich als Programm. Mehr noch als von Wallpach wurde es in den Jahren 1910 bis 1912 von den beiden damaligen Hauptmitarbeitern der Zeitschrift entwickelt: dem in Südtirol lebenden Denker Carl Dallago und dem Innsbrucker Lyriker Hugo Neugebauer, wobei zu sagen ist, daß das politisch-germanophile Engagement Wallpachs und der Scherer-Gemeinde bei diesen keine so große Rolle spielte; ihnen ging es um die rein menschliche und mythologische Dimension des All-Einen.

<sup>7)</sup> Arthur von Wallpach, *Sonnenlieder Im Jahresringe*, Leipzig-Berlin [1900], pp. 4f.

<sup>8)</sup> Vgl. Walter Methlagl, «Der Brenner», Diss., Innsbruck 1966, p. 142.

Am 1. Mai 1911 stand im «Brenner» Dallagos Aufsatz: «Pans Erwachen», in dem das Programm erstmals voll ausgebreitet vorliegt:

Wie ich so sinne und sinne, fühle ich immer mehr gleich einer großen Berührung, wie der sonnige Bau des Landschaftsdomes mich einhüllt – ich fühle sein immerwährendes mannigfaltiges Wachstum ins Endlose von Zeit und Raum – fühle das Endlose – das Ewig-Wiederkehrende vom Vergehen und Werden aller Dinge, das sich darin unterbringt – fühle, wie ich mich darin unterbringe mit jedem Gefühl – mit jedem Gedankenflug – mit jeder Regung der Sinne. Und ich denke, wie wir Menschen für diese Macht, die alles faßt, die alles in sich begreift, der alles untertan ist – ob es will oder nicht –, der alles verfällt und deren Ursprung uns ewig ein Rätsel ist –, wie wir dafür die Bezeichnung aufbringen: «Natur – All – Gott.»<sup>9</sup>

Dallago erkennt «drei Wesenseigenschaften», die dem Wirken aller großen Menschen eigen sind (solche sind für ihn damals z.B. Nietzsche, Jesus, Segantini, Walt Whitman, Luther):

Erstens: Die Herausarbeitung des Naturbegriffs, darin das Allerpersönlichste die Prägung gibt.

Zweitens: Eine Umwertung der Werte; denn jede Wertung wird abgenützt und verderben durch die Zeit und Allgemeinheit.

Drittens endlich: Das Aufbringen eines *amor fatti* für alles Geschehen.

Dallago hatte seinen «Zarathustra» gut und schlecht gelesen; schlecht, weil ihm das «Gott ist tot» doch nicht mit aller Konsequenz, die bei Nietzsche gezogen ist, naheging. Deshalb fällt ihm auch folgende Formulierung über das Christuswort: «Ich und der Vater sind eins» recht leicht:

So wird mir Jesus der höchste, der tiefstbeseelteste Pantheist. Im tiefsten Grunde seines Wesens ist die höchste Art eines *amor fatti* verkörpert, das ihn ewig innerlich unbesiegt in die Welt stellt. Und so scheinen mir Dionysos und der Gekreuzigte keine Gegensätze mehr, weil sie keine Wurzelverschiedenheit aufweisen. In beiden kommt grandios zum Ausdruck: der Umschlag der leidenden Natur in die triumphierende: Pans Erwachen.<sup>10</sup>

Was hier an Meditationen schwärmerisch entfaltet ist, moduliert Hugo Neugebauer unmittelbar darauf in seinen «Panischen Liedern» lyrisch durch; der heiße Mittag, die Stunde, in der Pan schläft und nicht geweckt werden darf:

<sup>9)</sup> B I, pp. 663-669.

<sup>10)</sup> BI, p. 668.

Weh dem, der ihn weckte!  
 Weh ihm, den er schreckte  
 mit wildem Gesicht  
 in Mittags Licht  
 Weh, wenn ihr ihn träft  
 Wenn er schläft!  
 Wie ich ihn fand  
 Im weißen Brand  
 Der Sonnenglut.  
 Da fiel seine Hand  
 Wuchtend auf mich.<sup>11</sup>

Für ein weiteres Gedicht von Neugebauer, «Faun und Nymphe» (BII,202), dankt Dallago am 1. Oktober 1911 mit seiner «Panischen Feier»:

Ich ziehe alle Engen aus  
 als Sprosse Pans  
 und breite seine Gluten aus  
 heiligen Wahns.  
 Schon spornt ein Glühn mich scheu zur Tat:  
 nachtlanzerhellt  
 der Mensch in mir hochzeitlich naht  
 der Nymphe Welt.<sup>12</sup>

Darauf, am 1. Dezember 1911, wieder Hugo Neugebauer mit einer «Anrufung»:

Den ich Eins und alles nenne,  
 dich, den Fernen und den Nahm,  
 den ich Stammelnder bekenne, -  
 kennst du *mich*, du großer Pan?<sup>13</sup>

Schließlich, am 1. Mai 1912, Dallagos Aufsatz «Nietzsche und die Landschaft»:

Ins Meer der Zukunft hinaus aber hat Nietzsche sonniges Land geschaffen, das den Spielplätzen der Hellenen wie nachgebildet ist. Die Zeit wird dieselbe auch bevölkern, denn es hat keine Gefahr, daß das Schaffen des Meisters verloren geht, es wurzelt zu tief im Dasein selbst. [...] Ein Lebensfrühling geht hinter

<sup>11</sup>) B I, p. 673.

<sup>12</sup>) B II, p. 292.

<sup>13</sup>) B II, pp. 419f.

ihm [Nietzsche] her mit Maiensonne und Blumengewinden. Die ganze Welt ist verjüngt – Nietzsche schaut es vom höchsten Gipfel seiner letzten Einsamkeit, Abendsonne vergoldet sein Gesicht, die trunkenen Augen lächeln selig in die Welt. Die Sonne sinkt. [...] Es wird dunkler und dunkler. In den Sternenhimmel ragt ein versteinerter Gott.<sup>14</sup>

Nietzsche ist Pan! Er erscheint im zyklischen Verlauf der «ewigen Wiederkehr des Gleichen», hier symbolisiert durch den Gang des Jahres (Frühling = Aufgang) und des Tages (Mittag, Nachmittag, Abend, Nacht = Untergang, dem ein Aufgang folgt).

Zwei Seiten nach diesen Auslassungen steht in diesem Heft des «Brenner» Trakls «Vorstadt im Föhn». Von diesem Zeitpunkt an befindet sich das «panische» Programm der Zeitschrift in Spannung zu Trakls Lyrik. Diese sollte sich ein halbes Jahr später erstmals entladen. Der Sommer und Herbst 1912 ist jene Zeit, in der die Innsbrucker Bekannten – auch die durchreisenden – von der Aggressivität des dichtenden Medikamentenakzessisten in ästhetischen und weltanschaulichen Kontroversen überrascht wurden. Bekannt war in dieser Hinsicht bisher die von Karl Röck überlieferte Szene in der Stehbierhalle am 27. Juni, in der Trakl sich massiv gegen Goethe und für das Evangelium ausspricht<sup>15</sup>. – Am 22. November 1912 hielt nun Theodor Däubler, damals in Florenz ansässig, seine überhaupt erste Lesung aus eigenen Werken, und zwar im Rahmen einer Veranstaltung des «Brenner» in Innsbruck. Schon am 1. Dezember 1910 hatte in der Zeitschrift Hugo Neugebauer dessen dreibändigen Versepos «Das Nordlicht» eine erste ausführliche Besprechung gewidmet<sup>16</sup>, einem Werk, in dem die in Nietzsches «Geburt der Tragödie» vollzogene Scheidung des Dionysischen vom Apollinischen als Welt-Leben-Mythos dichterisch umgesetzt ist. Pan erscheint dabei als der große Geist der schöpferischen Natur und als treibende Kraft alles historischen Geschehens; im Epos ist dieses in mythischen Bildern aus allen Zeiten und Ländern vorgeführt. So wie Trakl war Däubler eine

<sup>14</sup>) B II, pp. 839f.

<sup>15</sup>) Hans Szklener, *Beiträge zur Chronologie und Anordnung von Georg Trakls Gedichten auf Grund des Nachlasses von Karl Röck*, in «Euphorion» 60 (1966), pp. 222-262, hier 227.

<sup>16</sup>) Theodor Däubler, *Das Nordlicht. Florentiner Ausgabe* Bd. 2, München-Leipzig 1911; Hugo Neugebauer, *Ein sibyllinisches Buch* B I.

genuine Entdeckung des «Brenner» und Ludwig von Fickers. Kein Wunder, daß an Däublers Lesung auch die beiden «Pansjünger» Hugo Neugebauer und Arthur von Wallpach teilnahmen, denn auf dem Programmzettel war unter anderem angekündigt:

Ode an Rom,  
Sang an Pisa

und aus dem zweiten Teil des «Nordlicht» der dionysische Gesang:

Pan ist erwacht.

Der diesen Gesang singt, ist ein Fremdling, den Orpheus zunächst für seinen Doppelgänger hält:

Doch kann er sich gar bald vom andern unterscheiden,  
Denn während jener heiter und alleine schreitet,  
Wird er, der Dichter tiefer, unverwundner Leiden,  
Von Tauben und von Rehen, wo er geht, begleitet.

Doch sieht er jetzt, es kreist auch über jenem Seher  
Ein Adler hoch und herrlich, ohne jemals zu erlahmen.  
Wie stolz er fliegt! Er kommt der Erde nimmer näher  
Und scheint beinah Planetenbahnen nachzuahmen.<sup>17)</sup>

Die ewige Wiederkehr des Gleichen, symbolisiert im Kreisen des Adlers, Zarathustras Lieblingstier; kurz: der Fremdling ist (Nietzsches) Zarathustra, sein Gesang eine hymnische Realisierung von Nietzsches Ästhetik, soweit sie aus dem «Zarathustra» zu ermitteln ist:

Ich glaube an keine verderbliche Einheit,  
Ich hasse die ewig sich gleichende Kraft,  
Ich weiß, daß die Regel am Ende erschlafft,  
Ich mag nicht des Wissens umzirkelnde Kleinheit,  
Ich setze mir Jupiter ganz auf den Thron  
Und lebe sein Wesen, der Sitte zum Hohn,  
Ich glaube an Rache, an Willkür und Macht,  
Höre drum Mensch, Pan ist erwacht.

[...]

Die Eigenart schaffe allein die Belebung:  
Die Sondergestalt, die sich selber bewacht,

<sup>17)</sup> Däubler, *Nordlicht*, Bd. 2, p. 106.

Behauptet ihr Dasein in dumpfer Umgebung:  
Höre drum, Mensch, Pan ist erwacht.  
Der Wahnsinn der Gleichheit, in der man verschwindet,  
Ward einzig von Feinden des Lebens eracht,  
Das Ich ist die Kraft, die den Tod überwindet:  
Höre drum Mensch, Pan ist erwacht.<sup>18</sup>

Noch ist hier, im Zentrum des geschilderten «Falles», kein Wort vom Mythos des All-Einen im Werk von Trakl gesagt. Aber Trakl hat das von Däubler Vorgelesene gehört, er kannte natürlich auch Dallagos und Neugebauers Pan-Entusiasmus, wohl auch den Wallpachs, er hatte – seit langem – seinen Nietzsche gelesen: mit Sicherheit die «Geburt der Tragödie», den «Zarathustra» und «Jenseits von Gut und Böse»<sup>19</sup>, und er saß nach der Lesung schweigend und in sich gekehrt am Tisch des Restaurants «Maximilian», wo Däubler sich noch wortreich über sein Dichtertum ausließ, einmal sich erhob und mit dröhnender Stimme ausrief: «die Kathedrale von Chartres», sodaß Trakl aufschreckte, zurückwich und Däubler furchtsam-ironisch anschaute. Nachher entstand eine Gesprächspause. Da richtete Trakl sich auf, schlug sich mit der flachen Hand ein paarmal an die Stirn und sagte ein- zweimal gedehnt:

Pan – ist – erwacht!!

Als sei einer, der an so etwas noch glaubt, nicht ganz bei Trost. Laut Fickers Mitteilung an den Verfasser eine große Peinlichkeit.

## 2. Zur Gestaltung des Motivs

Noch etwas sagte Trakl bei dieser Gelegenheit, nämlich, mit Bezug auf Däublers Sprache, die soeben wortreich und bizar erklärungen war: «Hören Sie mir damit auf, das ist Unzucht!»<sup>20</sup>. Einen Reflex dieser bösartigen Äußerung finden wir wenige Tage darauf in Hugo Neugebauers Besprechung des Abends unter dem Titel «Zur Würdigung Theodor Däublers»:

<sup>18</sup>) a.a.O., pp. 112f.

<sup>19</sup>) Vgl. Trakls, *Bücherliste*, HKA II, p. 727.

<sup>20</sup>) Beide Mitteilungen in Mühlau am 18.6.1965. Das Wort «Unzucht» ist verbürgt, nicht der Wortlaut des Satzes.

Däublers Werk ist nicht ein realistisches Miterleben der sinnlich und geistig erfaßten Welt der Dinge, auch keine idealistische Verklärung des Welterlebnisses, sondern eine völlige Neuschöpfung aus dem Geiste der Sprache. Orphisch dunkel rauschen seine Verse dahin, nicht anders als das Chaos rauschen mochte, ehe die unerforschliche Weltnotwendigkeit es in erkennbare Formen bannte.<sup>21</sup> [...] Das alles tätte der Dichter? – Nein, er erleidet es von der nämlichen Sprache, die er zu vergewaltigen scheint. [...] Nicht er hat die Sprache aus der Knechtschaft der Dinge entlassen, sondern die Sprache tut ihre Befreiung durch ihn kund. Man merkt es ihr an, daß sie eben erst frei geworden ist, denn sie gebärdet sich ausgelassen, ja geradezu zuchtlos: libertina. Sie ist eben trunken von ihrer großen Jugend [...].<sup>22</sup>

Ein leicht durchschaubarer Versuch, Däublers Sprache gegen Trakls unerbittlich harten Vorwurf zu rechtfertigen. Und gleichzeitig das Aufblitzen einer prinzipiellen Auseinandersetzung über das Problem der Sprache, die im «Brenner» durch den Umgang mit Kraus schon früher eingesetzt hatte und bis weit über den Ersten Weltkrieg andauern sollte.

Wie Trakl das Motiv des All-Einen lyrisch gestaltet hat, zeigt zunächst ein Gedicht aus der «Sammlung 1909»:

Leuchtende Stunde  
 Fern am Hügel Flötenklang,  
 Faune lauern an den Stümpfen,  
 Wo versteckt in Rohr und Tang  
 Träge ruhn die schlanken Nymphen.  
  
 In des Weiher Spiegelglas  
 Goldne Falter sich verzücken,  
 Leise regt im samtnen Gras  
 Sich ein Tier mit zweien Rücken.  
  
 Schluchzend haucht im Birkenhain  
 Orpheus zartes Liebeslallen,  
 Sanft und scherzend stimmen ein  
 In sein Lied die Nachtigallen.  
  
 Phöbus eine Flamme glüht  
 noch an Aphroditens Munde,  
 Und von Ambraduft durchsprührt  
 Rötet dunkel sich die Stunde.<sup>23</sup>

<sup>21)</sup> B III, p. 198.

<sup>22)</sup> B III, pp. 200f.

<sup>23)</sup> HKA I, p. 270.

Das heißt: Schon früh hatte Trakl sein orphisch-mythisches Programm lyrisch voll entwickelt. Sein panisches Natur-Szenario ist mit Faunen, Nymphen, Dryaden, Tritonen bevölkert und vom Ton der Hirtenflöte durchklungen. Von den früher zitierten Gedichten der «Pansjünger» unterscheidet sich dieses Gedicht nicht hinsichtlich der Elemente, die das Motiv konstituieren, jedoch hinsichtlich des kontrastiven Einsatzes der Elemente: Die «leuchtende Stunde» Pans ist nicht der «heiße Mittag», sondern eine Stunde, die sich «dunkel rötet». Man weiß nicht: ertönt das Lied der Nachtigallen am Tag oder in der Nacht. Das ganze Gedicht ist ironisch gehalten, mit dem Pathos des All-Einen treibt Trakl ein etwas frivoles Spiel («ein Tier mit zweien Rücken»).

Was Neugebauer zur Würdigung Däublers schrieb, ist ähnlich auch schon über Trakls Lyrik geschrieben worden: er sei «der erste Dichter, der die Sprache den Geist führen lässt, während bisher der Geist die Sprache geführt hat»<sup>24</sup>. Von der «Sprache als Welterlöserin» redet Neugebauer, er bringt die Macht des orphischen Gesangs mit der des göttlichen Wortes Christi in Verbindung.

«Vielleicht ist der Tag nicht mehr ferne, wo man erkennen wird, daß Däubler der Sprache, besonders der dichterischen, eine Bahn gebrochen hat über die Welt der Wirklichkeit hinaus und in einer ganz neuen, von ihm entdeckten und mit dem Mute des Entdeckers verfolgten Richtung»<sup>25</sup>. Sofern das mit Rezeption Nietzsches zu tun hat, ist diese Rezeption bei Däubler und Trakl denkbar verschieden verlaufen. Trakl nannte diese Sprache «Unzucht». Ein Vergleich zeigt schnell, daß Däubler seine All-Einheits-Vision sprachlich expandierend gestaltet hat – in Steigerung des Dithyrambos, des antiken Hymnus zur epischen Großform, einherrauschend in Wortkaskaden und Satzkatarakten. In Wirklichkeit blieb jedoch Däubler konventionellen Sprachmustern verpflichtet. Trakl ging den völlig entgegengesetzten: er intensivierte, indem er ökonomisierte, aussparte, bis die Sprache auch noch die Sphäre des von ihr nicht mehr Artikulierbaren, des Schweigens, erschloß. Seine Gedichte sind «ganz auf Schweigen aufgebaut», wie Rilke sagt. Im Zuge dieser Intensivierung bricht

<sup>24)</sup> B III, p. 204.

<sup>25)</sup> ebenda.

Trakl den Mythos vom All-Einen, der sich bei Däubler voll intakt erhält, auf. Diese Brechung erfolgt auf verschiedenen Ebenen. Im folgenden wird sie kurz und exemplarisch auf der Ebene der Bildlichkeit erläutert:

1) Trakl konfrontiert das Motiv mit anderen Motivbereichen (Bibel, Passion, Mittelalter, Barock, moderne Welt). Am konsequenteren ist dieses Konfrontieren im Gedicht «Passion»<sup>26</sup>, wo das Orphische mit dem neutestamentarischen Passionsgeschehen oft bis zur Ununterscheidbarkeit verschränkt ist. – Deutlicher lässt es sich in «Psalm» I (zweite Fassung) erkennen, wo auf Pan im Zusammenhang mit der modernen Welt angespielt ist:

Der Sohn des Pan erscheint in Gestalt eines Erdarbeiters  
Der den Mittag am glühenden Asphalt verschläft.  
Es sind kleine Mädchen in einem Hof in Kleidchen voll  
herzzerreißender Armut.<sup>27</sup>

An den Entstehungsvarianten lässt sich sogar der Vorgang der Brechung wiedererkennen; besonders deutlich etwa an der 3. bis 5. Fassung von «Nachtergebung» mit dem Titel «An die Nacht», wo jeweils die ersten beiden Zeilen lauten:

3. Fassung: Mönchin schließ mich in dein Dunkel,  
Kreuz im kühlen Sterngefunkel.
4. Fassung: Nymphe zieh mich in dein Dunkel;  
Aster friert und schwankt am Zaune
5. Fassung: Mönchin! schließ mich in dein Dunkel,  
Ihr Gebirge kühl und blau!<sup>28</sup>

Ein Pansmotiv ist hier mit seinem Gegenbild aus der christlichen Vorstellungssphäre konfrontiert. Grundsätzlich wird das Motiv des All-Einen aus dieser Spannung der Gegenwildlichkeit nie mehr entlassen werden.

2) Trakl kehrt das Motiv um, d.h. er wendet es ins Negative: Dies deutet sich etwa in «Rondel»<sup>29</sup> an:

Des Hirten sanfte Flöten starben,

<sup>26)</sup> HKA I, p. 125.

<sup>27)</sup> HKA I, p. 55.

<sup>28)</sup> HKA I, pp. 416, 417, 164.

<sup>29)</sup> HKA I, p. 21.

und ist in «Psalm» I (zweite Fassung) voll entfaltet:

Die Nymphen haben die goldenen Wälder verlassen.<sup>30</sup>

In der ersten Fassung hieß es:

Dre Sommer hat das Korn verbrannt. Die Hirten sind fortgezogen.<sup>31</sup>

Eine Mischung von 1) und 2) findet sich noch in «Grodek»:

Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen  
Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,  
Zu grüßen die Geister der Helden die blutenden Häupter;  
Und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes.

und besonders ausgeprägt in «An Mauern hin»:

Metallne Minute: Mittag, Verzweiflung des Sommers.

«Frühling der Seele», «Helian», «Elis» sind Gedichte, in denen Nietzsches «großer Mittag, da der Mensch auf der Mitte seiner Bahn steht zwischen Tier und Übermensch»<sup>32</sup>, schließlich vorüber ist. Trakls Tageszeit ist der Abend, dem «unvergängliche Nacht» folgt, seine Jahreszeit der Herbst, dem «Schweigen des Winters» folgt. Seinem «Untergang» entspricht kein Aufgang mehr. Bezeichnenderweise ist sowohl in «Psalm I» (zweite Fassung) als auch im «Helian» nicht mehr von Pan die Rede, der am Mittag schläft, sondern vom Sohn des Pan, was wohl soviel wie den Herausfall aus dem Mythos des All-Einen bedeutet.

3) Trakl gibt in seiner Lyrik zunehmend die zyklische Anordnung der Motive preis:

Unter Dornenbogen  
O mein Bruder klimmen wir blinde Zeiger gen Mitternacht,

heißt es in «Untergang»<sup>33</sup>, und sowohl das Bild als auch der Titel deuten die Umkehrung des All-Einheits-Motivs an.

<sup>30</sup>) HKA I, p. 55.

<sup>31</sup>) HKA I, p. 367.

<sup>32</sup>) Nietzsche, *Zarathustra*, «Von der schenkenden Tugend».

<sup>33</sup>) HKA I, p. 116.

4) Die in 1) und 2) herausgearbeiteten Verfahrensweisen erscheinen zuweilen in oxymoronartiger Zuspitzung. Etwa in «*Melancholie*»:

Des *Todes* ernste Dünsternis bereiten  
*Nymphische* Hände, an roten Brüsten saugen  
 Verfallne Lippen und in *schwarzen* Laugen  
 Des *Sonnenjünglings* feuchte Locken gleiten<sup>34</sup>  
 O die Flöte des Lichts  
 O die Flöte des Tods<sup>35</sup>

5) Mit der Destruktion des Mythos vom All-Einen geht auch die Eliminierung des lyrischen Subjekts einher. «*Es ist*» heißt es im «*Psalm*» und in «*De profundis*» statt und neben «*ich bin*». Nirgends könnte der Unterschied im lyrischen Selbstverständnis zwischen Trakl und auf der anderen Seite Däubler und den anderen «*Pansjünger*», die ja in Pan die Verewigung des Ichs, die Vergöttlichung des Menschen feierten, krasser in Erscheinung treten.

### 3. In ein altes Stammbuch

In ein altes Stammbuch  
 Immer wieder kehrst du Melancholie,  
 O Sanftmut der einsamen Seele.  
 Zu Ende glüht ein goldener Tag.  
 Demutsvoll beugt sich dem Schmerz der Geduldige  
 Tönend von Wohlaut und weichem Wahnsinn.  
 Siehe! es dämmert schon.  
 Wieder kehrt die Nacht und klagt ein Sterbliches  
 Und es leidet ein anderes mit.  
 Schaudernd unter herbstlichen Sternen  
 Neigt sich jährlich tiefer das Haupt.

«*Melancholie*» ist als Allegorie angesprochen wie etwa «*Die Freude*» in Schillers Ode. Erinnert man sich an den ersten Titel des Gedichts, so erwartet man rein vom Texttyp her eine Hymne. Von

<sup>34</sup>) HKA I, p. 35.

<sup>35</sup>) «*Verwandlung des Bösen*», HKA I, p. 97.

der Semantik her ist jedoch das Gedicht das Entgegengesetzte, nämlich eine Elegie. Zwischen diesen Estremen schwebt die Tonart des Gedichts. Diese wird im weiteren durch zyklische Bedeutungselemente («Immer wieder kehrst du», «Wieder kehrt», Tages- und Jahreszeiten) bestimmt, daneben auch durch zyklische Satzstrukturen:

Wiederkehrt [...] leidet ein anderes mit  
Schaudernd unter [...] tiefer das Haupt

Anfangs- und Endbetonung «schweißen» Versbeginn und Schluß des folgenden Verses zusammen.

Auf diese Art wäre das Gedicht die schönste Vergegenwärtigung der «ewigen Wiederkehr des Gleichen», schöner als die schönsten der «Pansjünger». Da ist aber noch eine andere Bewegung, nämlich ein stetiges Sinken: «Zu Ende glüht ...», «demutsvoll beugt sich», «neigt sich jährlich». Dem entsprechen die sich verkürzenden Strophen, die zunehmende Einsilbigkeit, am Ende das Verstummen des Gedichts. Es läßt dem Schweigen Raum, ist gegen dieses offen.

Durch die zweifache Bewegung des Kreisens und des Sinkens deutet sich eine «spiralige» Prosodie des Gedichts an. Es ist präzis dieselbe Bewegung, die bei Däubler und bei Nietzsche selbst Zarathustras Adler vollführt:

Er kommt der Erde nimmer näher  
Und scheint beinah Planetenbahnen nachzuahmen.

Das ist eine unendliche Aufwärtsbewegung im Kreis, bei Trakl ist es eine ständige Abwärtsbewegung, die ins Dunkle mündet. Damit ist *Zeit* eingefangen: im Kreisen die zyklische Zeit der «ewigen Wiederkehr des Gleichen», die Zeitform des Mythos; im Sinken die auf ein Ende hingehende geschichtliche Zeit, die Andeutung des zu Ende gehenden «Menschheitsjahres», der «Stunde unseres Absterbens», wie Trakl einmal sagte.

Die Bewegungsart ist auch durch die zunehmende Verdüsterung mitausgedrückt. Nichts deutet darauf hin, daß auf die «Nacht» ein Morgen folgt.

Das heißt: Das Gedicht ist ohne Zweifel ein Widerruf der Sonnenmystik Nietzsches und seiner Anhänger, ein Widerruf des

Konzepts der «ewigen Wiederkehr des Gleichen», ein Widerruf des Vitalismus und des Kulturoptimismus der Nietzscheschen Weltanschauung. Es ist das genaue Gegenteil der panischen Hymnen Neugebauers, Dallagos und Däublers. Der enthusiastische Preis des All-Einen, der Hymnus an Pan, ist zur überpersönlichen Klage geworden («klagt ein Sterbliches»), dem Entwurf des sich vergöttlichen Ichs ist der Entwurf des kreatürlich leidenden Ichs, das fast nicht mehr Ich ist, entgegengehalten.

#### *4. Noch einmal zum Kontext*

Faßt man den Anlaß der Eintragung des Gedichts in Wallpachs Stammbuch ins Auge, dann bleibt für den Umstand, daß Trakl gerade dieses Gedicht dafür ausgewählt hat, keine andere Erklärung als diese: Die Eintragung setzt die gegenüber Däubler geäußerte Aggression fort. Dem Widmungsempfänger ist ein Gegenentwurf seiner politischen Weltanschauung unterbreitet. Zu Trakls radikaler poetischer Ökonomie gehört, daß er dies ohne jede begleitende Erklärung getan hat. Er hat die poetische Handlung gesetzt, damit sie aus sich heraus ihre Wirkung tue. Ein frappantes Beispiel dafür, wie Trakl seine Lyrik auch politisch verstanden wissen wollte.

WALTER METHLAGL

# FRIEDEN SEMANTISCHE REKONSTRUKTION EINES TRAKLSCHEN WORTFELDES

## 0. *Vorbemerkung über Elefanten und Mücken*

Anlässlich dieses Trakl-Symposions hat Giuseppe Dolei vom «mikroskopischen Blick» eines bestimmten Typs von Analyse literarischer Texte gesprochen und damit eine Kritik am vermeintlichen oder tatsächlichen Positivismus linguistisch und methodologisch orientierter Textanalysen formuliert. Ohne auf die komplexe Problematik der sprachlichen Analyse sprachlicher Objekte und die damit verbundene Notwendigkeit der ständigen methodologischen Kontrolle einzugehen – ganz zu schweigen von der historischen Frage der deutschen Germanistik als Produktionsstätte so sibyllinisch-schöner wie schwer kontrollierbarer Äußerungen – sei hier dieser Kritik nur folgendes entgegengehalten: Wie man unter dem Mikroskop – um im Bilde zu bleiben – eine Mücke für einen Elefanten halten kann, so registriert der makroskopische Panoramablick nur die Elefanten, die Mücken bleiben unbemerkt. Beides produziert ein verzerrtes Bild von der Wirklichkeit: weder sind Mücken Elefanten, noch besteht die Welt nur aus letzteren.

## 1.1. *Zur Vorgehensweise*

Ausgangspunkt hinter den nicht zurückgegangen werden braucht<sup>1)</sup>, ist die Wortbedeutung von «Frieden», wie sie sich in

---

<sup>1)</sup> Damit soll nicht behauptet werden, daß sich nicht auch diese Vorentscheidung problematisieren ließe.

jedem beliebigen Lexikon nachlesen läßt, bzw. die Gesamtmenge aller Bedeutungen, die man unter dem entsprechenden Stichwort in allen theoretisch verfügbaren Lexika finden kann. Das heißt, es ist methodologisch vertretbar, auf der Grundlage dieser Übereinkunft direkt auf die Frage der Bedeutung von «Frieden» bei Trakl einzugehen, ohne daß vorerst abgeklärt werden müßte, was jeder einzelne einer bestimmten Diskursgemeinschaft darunter versteht. Wir dürfen nämlich legitimerweise davon ausgehen, daß sich jeder Trakl-Leser unter diesem Wort «etwas vorstellen», ihm eine (falls erforderlich: explizierbare) Bedeutung zuordnen kann. Ob es sich bei dem, was als solche Wortbedeutung in einem bestimmten Kontext intersubjektivierbar ist, um eine Durchschnittsmenge aller in den Lexika oder überhaupt aller explizit oder implizit intersubjektivierten Bedeutungen handelt, bleibe dahingestellt.

Die ursprüngliche Zielstellung dieses Referats war der Versuch einer semantischen Rekonstruktion der Traklschen Farbwörter. Aus primär zeitökonomischen Gründen mußte dieses Vorhaben aufgegeben werden. Die Entscheidung für das nicht zur «poetischen Elementarausrüstung»<sup>2</sup> Trakls gehörende Wort Frieden war auch von dem Wunsch getragen, etwas über ein offenbar eher «unwichtiges» Wort<sup>3</sup> aus dem Traklschen Textcorpus zu erfahren, da über die «wichtigen» Wörter als da sind: Untergang, Verfall, Tod, Herbst etc., allem Anschein nach ohnehin schon alles gesagt ist. Außerdem ließ sich auf diesem Wege vielleicht herausfinden, ob es bei Trakl denn wirklich nicht den Ansatz einer Hoffnung gibt, ob man denn wirklich der in der Interpretationswissenschaft machmal geradezu masochistischen Begeisterung für die poetische Manifestation eines vollkommen(en) negativen Weltgefühls nicht doch etwas entgegensetzen könnte, das *nicht* die vollständige Koinzidenz von Leben und Werk zur Voraussetzung und Folge hat. Die im Gefolge der Mythen-

<sup>2)</sup> Killy 1965.

<sup>3)</sup> Der bedeutungskonstitutive Stellenwert eines Textelements läßt sich natürlich nicht auf der Basis seiner statistisch erfassbaren Vorkommenshäufigkeit festlegen. «Frieden» liegt mit dem Wert 15 an der untersten Grenze dieser Statistik – gegenüber Maximalwerten um 300 für «Nacht» und «dunkel»; vgl. dazu die Konkordanz und den Index –, gehört also zur selben Gruppe wie etwa «Leichnam» oder «Mörder», aber nur letztere lösen die «typischen» Traklassoziationen aus.

bildung praktisch lückenlose – und in ihrer Stringenz geradezu sinnlose – Ineinsetzung von Trakls persönlichem Schicksal und der «Botschaft» seiner poetischen Texte negiert offensichtlich die Tatsache, daß das physisch-individuelle Ende des Dichters nicht notwendigerweise und nicht in allen Punkten mit der Entwicklungscurve seiner Entwicklung als Dichter übereinstimmt. (Vgl. auch das letzte Kapitel dieser Arbeit). Schließlich galt es herauszufinden, ob der spezifische Prozeß der Bedeutungskonstituierung, wie er für das Werk Trakls immer wieder behauptet wird, sich nur im Bereich bestimmter Wörter (z.B. der Farbwörter) vollzieht, oder ob er allgemein für das Traklsche Textcorpus gültig ist. Demnach müßte sich die semantische Rekonstruktion irgendeines beliebigen Wortes auf jedes beliebige andere Wort (unter Berücksichtigung der verschiedenen Wortkategorien) anwenden lassen. Es geht also auch darum, eine dem Untersuchungsgegenstand adäquate Methode zu entwickeln. Nun läßt sich allerdings die Methode (Rekonstruktion) vom Resultat (Interpretation als Bedeutungszuordnung qua Textexplikation) nicht eindeutig trennen. Das konkrete Verfahren wird demnach in der praktischen Verschränkung von Bedeutungsexplikation und methodologischer Reflexion bestehen müssen, ein Anspruch, der hier nur teilweise eingelöst ist.

Übereinstimmende Meinung der Traklinterpretoren ist, daß die spezifische Schwierigkeit der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit den Texten Trakls im Faktum liegt, daß sich die Bedeutung der in diesen Texten vorkommenden Wörter nicht festlegen läßt: ein Wort nimmt nicht nur in verschiedenen Kontexten verschiedene bis konträre Bedeutungen an, sondern es kann sogar innerhalb des gleichen Kontextes gleichzeitig (mindestens) zwei verschiedene Bedeutungen habe. Konsequenterweise könne man also nicht von einer Interpretation sprechen, wie das z.B. folgerichtig Killy behauptet<sup>4</sup> oder noch entschiedener und sich selbst ganz der vermeintlichen Welt Trakls moralisch anheimgebend Emil Staiger, der meint, daß man sich mit den Methoden der Interpretation am «Dichtertum Trakls» versündige<sup>5</sup>.

<sup>4)</sup> Killy 1956, p. 123: die «Deutung [der Traklschen Verse] kann nicht festliegen».

<sup>5)</sup> Vgl. Staiger 1961, der im übrigen Trakl offenbar für eine Art Medium hält, denn

Eckhard Philipp<sup>6</sup> sieht die Besonderheit des Traklschen Sprachsystems darin, daß sich der Prozeß der Bedeutungskonstituierung vom Syntagma (wo er sich nach Philipp in der Alltagssprache vollzieht) ins Paradigma verschiebt, und Böschenstein schließlich verwendet im Hinblick auf die Bedeutungsveränderungen in den Motiven das bezeichnende Wort «oszillieren»<sup>7</sup>.

Insgesamt ergibt sich tatsächlich der Eindruck, daß die Literaturwissenschaft, spätestens seitdem sie Trakl zu ihrem Untersuchungsgegenstand gemacht hat, in ihr «quantentheoretisches» Stadium getreten ist: je genauer die Analyse, desto unfester die Bedeutungen, desto unbestimmter der semantische Ort des Einzelelements. Poetische Bedeutungen erweisen sich als nicht mehr «lokalisierbare» und folglich nicht mehr fixierbare Entitäten, die ihre Substanz gewissermaßen unter den Augen des Beobachters wechseln und nur noch als komplexe Einheiten erfaßt werden können, deren einzelne Elemente unscharf bleiben<sup>8</sup>.

Trotz dieser Bedenken und Schwierigkeiten, soll im folgenden versucht werden, «den Entstehungsvorgang ebenso deutlich [zu machen] wie die Verknüpftheit der Schichten und – unter Umständen Gedichte»<sup>9</sup> und so sowohl den methodologischen Erfordernissen als auch der «Natur der Traklschen Poesie»<sup>10</sup> gerecht zu werden.

dieser «flüsterte vor sich hin, was ihn von irgendwoher, aus der Natur, aus Büchern, aus Menschen ansprach» (p. 279); daß Trakl, entgegen der Ansicht Staigers, ein ganz und gar klares Bewußtsein von literarischer Tradition und überhaupt von seiner eigenen poetischen Verfahrensweise hatte, das läßt sich an den Texten und ihren Varianten zeigen, aber auch anhand von Äußerungen belegen, wie vor allem an dem Brief an Buschbeck vom Juli 1910, wo sich Trakl darüber beschwert, daß er sich von einem gewissen Ullmann plagiert fühlt. HKA I.478.

<sup>6)</sup> Philip 1971.

<sup>7)</sup> Böschenstein 1985, p. 45.

<sup>8)</sup> Vgl. auch Killy 1967, p. 28: «Je mehr man in das Gedicht eindringt, umso dichter werden die Assoziationsmöglichkeiten, umso weniger werden sie verifizierbar». – Es bleibe dahingestellt, ob oben geschilderter Zustand eine Folge der veränderten Literatur (wie das gelegentlich im Zusammenhang mit der Metapher-Symbol-Chiffre-Diskussion angenommen wird) oder der Veränderung der Literaturwissenschaft («Verfeinerung» der Beobachtungsinstrumente?) ist.

<sup>9)</sup> Killy 1967, p. 79f.

<sup>10)</sup> Ebda.

## 1.2. Kontext

Die im folgenden skizzierte Texttheorie verfolgt – neben dem rein praktischen Zweck, ein Mittel zur Ordnung des Materials bereitzustellen – vor allem zwei Absichten: einmal soll damit eine Rekonstruktion existenter literarwissenschaftlicher Tätigkeiten (Lesarten- und Parallelstellenmethode) gegeben und zweitens die logischen Relationen zwischen den Elementen der Texte und zwischen den Texten selbst dargestellt werden. Da nach Ermatinger, «wer Material sammeln und beobachten will, [...] zuerst mit sich ins reine gekommen sein [muß], nach was für formalen Gesichtspunkten er es sammeln soll»<sup>11</sup>, ist «die Verwendung des Materials selber schon Interpretation»<sup>12</sup>, was sich schließlich als dritter und Hauptpunkt der literaturkritischen Arbeit ergibt.

Insgesamt gehen wir von sieben Kontextkategorien aus, die untereinander in einem hierarchischen Verhältnis stehen. Wir nennen sie daher Kontextstufen 1. Ordnung, 2. Ordnung usf. Die Kontextstufen der 1. bis 4. Ordnung nennen wir Kotexte (KT 1 – KT 4), die Kontextstufen der 5. bis 7. Ordnung nennen wir Kontexte (KNT 5 – KNT 7). Die Unterscheidung zwischen Kotexten und Kontexten ist dadurch definiert, daß letztere untereinander und zu den Kotexten in einem kommentierenden, metasprachlichen Verhältnis stehen, während die Kotexte durch syntagmatische, syntaktische Relationen bestimbar sind. Da es sich bei den vorliegenden Texten jedoch um Gedichte handelt, müssen auch für die Kotexte paradigmatische Kategorien eingeführt werden, die nicht grammatischer Natur sind, sondern sich auf Vers und Metrik beziehen, welche als Formkategorien mit Informationsgehalt, demnach als inhaltliche Bestimmungen aufgefaßt werden. Diese Überlagerung zweier unterschiedlicher Kategorisierungsprinzipien im Bereich der Kotexte kann im Rahmen dieser Arbeit nur konstatiert werden. Die gemischte Kennzeichnung der Kontextstufen ist daher nur ein Hilfsmittel, aber keine theoretische Darstellung des Problems.

Die Kontextstufen sind die folgenden:

<sup>11</sup>) E. Ermatinger, *Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlin 1930, p. 25; cf. Szondi 1978, p. 278.

<sup>12</sup>) Szondi 1978, *ebda*.

- 
- KT 1 «Zeile»  
 KT 2 «Satz»  
 KT 3 «Strophe»  
 KT 4 «Gedicht» (= «Text»)
- 

- KNT 1 «Gedichttitel»  
 KNT 2 «(literarisches) Gesamtkorpus» (einschließlich Varianten)  
 KNT 3 «Voraussetzungssystem» (im Sinne von Rusch 1983)

Es gilt: KT1 < KT2 < KT3 < KT4, d.h. die höhere KT-Stufe enthält die Elemente aller niedrigeren Stufen.

Es gilt: KT 1 = KT 2 = KT 3 = KT 4 (jede Kotextstufe kann mit der nächsthöheren zusammenfallen).

Das logische Verhältnis der Kontextstufen lässt sich in symbolischer Form so darstellen:

$$\begin{aligned} \Gamma \langle \beta \langle \alpha \langle d.c.b.a.b.c.d \rangle \rangle \\ \Gamma \langle \beta \langle \alpha \langle A \rangle \rangle, \text{ wobei } A = [d.c.b.a.b.c.d] \\ \Gamma \langle \beta \langle B \rangle \rangle, B = [\alpha \langle A \rangle] \text{ usf.} \\ \Gamma \langle C \rangle, \end{aligned}$$

wobei «.» = «Konkatenation» (syntaktisch-semantische Relationen), «⟨⟨⟩⟩» = «Funktion» (metasprachlich-kommentierende Relationen) und «[⟨⟩]» = «geordnete Menge»; d.h. jeder Kontext «kommentiert» direkt bzw. indirekt seine hierarchisch nachgeordneten Ko- bzw. Kontexten.

Beispiel:

- 
- KT1 SEHR FRIEDLICH SCHAUT ZUR NACHT DAS KIND  
 KT2 MIT AUGEN, DIE GANZ WAHRHAFT SIND  
 KT3 DIE MUTTER LEIS' IM SCHLAFE SINGT  
 KT1 – KT2  
 IM HURENHAUS GELÄCHTER KLINGT  
 KT4 (Die Strophen 1, 2, 3 und 5 des Gedichttextes, dessen 4. Strophe KT3 repräsentiert).
- 

- KNT1 ROMANZE ZUR NACHT  
 KNT2 «NACHT»; «NACHTERGEBUNG», «NACHTLIED», «NACHTS», «NACHTSEELE», «NACHTWANDLUNG», «GESANG ZUR NACHT», usw.  
 KNT3 «NACHT» → NOVALIS → ROMANTIK etc. «ROMANZE» → HEINE etc.

#### Erläuterung

Mit Rücksicht auf das Textsortenspezifikum «Gedicht» ist es sinnvoll, von der Verszeile als kleinster Einheit auszugehen und auf

syntaktische Minimalkategorien (einfacher Satz) zu verzichten. Als minimale Obergrenze, die die Verszeileneinheiten unterschreiten kann, soll jedoch die syntaktisch gegebene Satzform gelten. Innerhalb der Satzeinheit gibt es – bezüglich der Textstufenkategorisierung – keine Differenzierung zwischen einfachen und komplexen Sätzen.

Die Repräsentation der Kotexte, die hier nur illustrativer Natur ist, kann der Notation einer bestimmten Texttheorie folgen, z.B. einer solchen, die von einer logisch-semantischen «Textbasis» ausgeht. Die Form einer solchen Theorie soll hier nicht diskutiert werden. Es muß nur klar sein, daß die zu wählende Theorie auch metasprachliche Relationen zwischen ihren Objekten ausdrücken kann<sup>13)</sup>.

Auf der Grundlage dieser (hier nicht spezifizierten) Theorie wird nun das Element «Frieden» in allen seinen Kotexten aufgesucht und die Kotexte selbst inhaltlich aufgeschlüsselt (was *de facto* eine Rekonstruktion der Interpretation des Textes darstellt). Dabei werden die Kontexte in die Analyse miteinbezogen. Im Fall unseres Beispiel hieße das etwa, daß der Gedichttitel aus zwei Elementen («Romanze», «Nacht») besteht, die über die Kontexte «plurivalent» auf die Kotexte zu beziehen sind. «Plurivalent» heißt hier einfach, daß die Relationen auf verschiedenen Ebenen existieren: eine Ebene ist jene der Bedeutung von «Nacht» bei Trakl, die vor allem aus dem KNT2 «Gesamtcorpus» erschlossen werden kann; eine andere ist die Ebene, auf der sich die Formbezeichnung «Romanze» einerseits ebenfalls auf KNT2, andererseits aber vor allem auch auf KT3 «Voraussetzungssystem» bezieht. Im vorliegenden Beispiel liefert KT3 alle erforderlichen Informationen, die es erlauben, das Element «Romanze» als lyrische «Gattungsform» und damit als zitierenden Verweis auf eine bestimmte literarische Tradition zu identifizieren.

Alle Elemente sind daher als Lemmata zu lesen, die mittels logischer (semantische Präsuppositionen) oder pseudologischer («lexikalische» Folgerungen wie sie in KNT3 durch Pfeilsymbole angedeutet sind) Relationen auf die «Textbasis» zu beziehen sind. Diese Textbasis repräsentiert also sowohl den Text selbst als auch

<sup>13)</sup> Eine mögliche Notation für KT1 wäre etwa die folgende: Friedlich (Schauen, Kind). Schauen (Kind, zur-nacht); in dieser Notation werden die Verb/Adverbvalenzen als die logischen Argumente der Funktionen «Verb» (bzw. «Adverb») aufgefaßt.

unser verfügbares Wissen über den Text. Es handelt sich in letzter Konsequenz um eine Art sprachlich repäsentierten «Universums», mit dem es auch die Eigenschaft teilt, sich in allen Richtungen unendlich auszudehnen.

Im Rahmen dieser Arbeit kann nicht daran gedacht werden, eine Lösung dieser Problempunkte vorzuschlagen, ja nicht einmal deren präzise Formulierung scheint möglich. Es sollte nur eine Richtung gewiesen werden, in welchem theoretischen Rahmen diese Fragen darstellbar sind. Es wird deshalb auch im zweiten, «interpretativen» Teil dieser Arbeit ohne den Rückgriff auf das methodische Gerüst vorgegangen, im Bewußtsein des dadurch entstehenden Mangels an argumentativer Konsistenz und auch ästhetischer Geschlossenheit des Gedankengangs.

### 2.1. «*Frieden*»

Bevor wir das Ergebnis der Analyse in zusammengefaßter Form präsentieren, geben wir ein Beispiel der Analyse auf der kotextuellen Ebene, mit einigen Hinweisen auf den Bereich der Kontexte. Wir beziehen uns wie bisher auf die «*Romanze zur Nacht*».

Die oben begonnene Analyse (die wir uns in der in Anmerkung<sup>14</sup> vorgeschlagenen Notationsweise vorstellen) wird durch eine Liste der Kotextelemente (die der Einfachheit halber nach grammatischen Kategorien geordnet sind) und eine Liste der syntaktischen Relationen zwischen diesen Kotextelementen ergänzt. Diese zweite Liste soll hier nicht eigens aufgeführt werden, da sie für unsere Argumentation nur von sekundärer Bedeutung ist. Aus demselben Grund enthält auch die erste Liste nur die Substantive, Verben und Adjektive bzw. Adverbien, während die Pronomen, Konjunktionen etc. unberücksichtigt bleiben.

---

<sup>14)</sup> Vgl. Anm. 13.

## Substantive

KT1	Nacht, Kind
KT2	Augen
KT3	Mutter, Schlaf, Hurenhaus, Gelächter
KT4	Sternenzelt, Mitternacht, Knabe, Traum, Antlitz, Mond, Närrin, Haar, Fenster, Teich, Fahrt, Liebende, Mörder, Wein, Kräcker, Todesgräusen, Nonne, Heiland, Kreuzespein, Talglicht, Kellerloch, Toter, Hand, Schweigen, Wand, Schläfer (Einsamer) <sup>15</sup>

Analog dazu die Listen für die Verben, wobei die «empirische» Vollständigkeit der Substantivliste, die ja nur illustrativen Charakter hat, nicht beibehalten ist; es werden lediglich die nach bestimmten, hier nicht explizierten Relevanzkriterien ausgewählten Elemente aufgelistet.

## Verben

KT1	schauen
KT2	sein
KT3	singen, klingen
KT4	gehen, erwachen, verfallen, weinen, starren, vorbeiziehen, lächeln, beten, flüstern

## Adjektive/Adverbien

KT1	wahrhaft
KT2	leise
KT4	still, grau, vergittert, süß, bleich, wund, nackt, weiß, grinsend, (einsam) <sup>16</sup>

Mit Bezug auf alle Vorkommen von Frieden im Traklschen Textcorpus kann man nun die Gesamtheit der Kotextelemente unter bestimmten Obergriffen zusammenfassen, die sich für die Substantive im wesentlichen in zwei Gruppen unterteilen lassen: in die Gruppe «Natur» bzw. «Naturzustand» (die im untersuchten Wortfeldbereich den Hauptanteil stellt), zu der folgende Elemente gehören: Vogelflug, Pfad, Gezweig/Geäst, Hollunder, Wald, Wild, Früchte, Baum, Herbst, Hügel, Weiher. Die zweite Gruppe, die sich zur ersten komplementär verhält, ist jene des «Menschlich-Sozialen»: Glocke, Dorf/Weiler, Kind/Kindheit, Mahl, Brot, Wein, Mönch,

<sup>15</sup>) «Einsamer» ist wahrscheinlich als substantiviertes Adjektiv zu klassifizieren, es könnte aber auch Adverb sein. Die syntaktische Desambiguierung ist nicht vollständig.

<sup>16</sup>) Vgl. Anm. 15.

Saitenspiel. Aus gewissen Elementen (wie etwa Maß, Tod, Seele) ließe sich eine dritte Gruppe bilden, deren Elemente mit denen der beiden anderen Gruppen einen Durchschnitt bilden.

Die Verben stellen eine relativ homogene und in diesem Sinn aussagekräftige Gruppe dar, die man unter dem Stichwort «gelöste Bewegungen» bzw. «Bewegungslosigkeit» subsumieren<sup>17</sup> kann: folgen, stehen, leuchten, schauen, winken, begegnen, ruhen, erglänzen, dämmern, hinsinken, ersterben, beschirmen, geleiten, rauschen, reifen.

Die Adjektive und Adverbien lassen sich (mit gewissen Einschränkungen) unter dem Oberbegriff «gewaltlos» zusammenfassen, womit sie sich in der semantischen Nähe der Verben befinden: sanft, still / leise, süß, alt, fromm, geistlich, klar, einsam, einfältig, wahrhaft<sup>18</sup>.

## 2.2. Frieden als gestörte Idylle

Kehren wir nun von den abstrakten Wortlisten in den konkreten Kontext der Gedichte zurück, in denen diese Wörter vorkommen, so ergibt sich insgesamt der Eindruck einer bäuerlichen Idylle, wie sich das an einigen Beispielen – unter Berücksichtigung nicht nur der engeren Kotexte 1. und 2. Grades, sondern auch der erweiterten 3. und 4. Grades – zeigen lässt<sup>19</sup>:

Am Abend verfällt im Frieden brauner Eichen das alte Dorf

(*Psalm, I.346,5*)<sup>20</sup>

Am Abend, wenn wird durch goldene Sommer nach Hause gehn

[...]

Sanfter grünen die Reben rings, vergilbt das Korn

[...]

Friede, wo die Farben des Herbstes leuchten

Zu Häupten rauscht der Nußbaum unsre alten Vergangenheiten

(*Untergang, I.386,1ff*)

<sup>17)</sup> Vgl. Rusch 1983, p. 303.

<sup>18)</sup> Nicht berücksichtigt sind die Farbadjektive. Es sei nur darauf hingewiesen, daß «grün» im Kontext von «Frieden» statistisch dominierend ist, während es auf der Skala des Gesamtcorpus im mittleren bis unteren Bereich liegt. «Schwarz» dagegen, das mit «Blau» an der Spitze dieser Skala liegt, nimmt im analysierten Kontext nur eine bescheidene Stelle ein.

<sup>19)</sup> Alle Textzitate folgen HKA (Band, Seite, Zeile).

<sup>20)</sup> Vgl. Anm. 19.

Und Brot und Wein sind süß von harten Mühn.  
 Nach Früchten tastet silbern deine Hand.  
 Die tote Rahel geht durchs Ackerland.  
 Mit friedlicher Geberde winkt das Grün.

(*Der Spaziergang*, O.45,37ff)

Am Waldsaum zeigt sich ein scheues Wild und friedlich  
 Ruhn im Grund die alten Glocken und finsternen Weiler

(*Kindheit*, I.79,10f)

[...] Geistlich dämmert  
 Bläue über dem verhauenen Wald und es läutet  
 Lange eine dunkle Glocke im Dorf; friedlich Geleit.

(*Frühling der Seele*, I.141,25ff)

Ein friedliches Dorf im Sommer  
 beschirmte die Kindheit einst

(*An Johanna*, I.331,26f)

Frieden und Maß des Dorfs, wo in einfältigen Schatten  
 Die Frucht des Hollunders ruft (reift?), Blumen gelb und rot  
 (Wind, weiße Stimme, II.409,14f)

Der semantische Zusammenhang zwischen dem Wort Frieden und dessen engeren Kotextelementen, der sich in diesen Textstellen gewissermaßen «auf den ersten Blick» präsentiert, läßt sich in abgekürzter Form ungefähr so darstellen<sup>21</sup>:

#### FRIEDEN/FRIEDLICH

«Natur (zustand)»		«Gesellschaft/Geschichte»
EICHE	BLUME	DORF/WEILER
NUSSBAUM	BROT	GLOCKE
HOLLUNDER	WEIN	ACKERLAND
REBEN	FRUCHT	MÜHE
KORN	MASS	KINDHEIT
ACKERLAND	ABEND	MASS
HERBST	WALD	FRUCHT
SOMMER	WILD	VERGANGENHEIT

Der oben erwähnte Eindruck eines voralpenländisch-bäuerlichen Arkadien<sup>22</sup> scheint sich zu bestätigen. Eine nähere Betrachtung zeigt

<sup>21</sup>) Die doppelt aufgeführten Elemente können je nach Gesichtspunkt zu beiden Bereichen gezählt werden.

<sup>22</sup>) Vgl. Hermand 1972, 271f mit Bezug auf die Elis-Landschaften Trakls, die für

jedoch, daß die Idylle bei Trakl von Anfang an unvollkommen ist. Daß für Trakl «der abendliche Friede das Walten der Ruhe, der Stille, der Leisen»<sup>23</sup> war, ist eine Verallgemeinerung, die lediglich die Oberfläche des Textes berührt. Wie man an der schon zitierten «Romanze zur Nacht» sehen kann, sind die Traklschen Friedensbilder keine widerspruchsfreien Harmonien. Dies gilt in augenscheinlicher Weise besonders für Texte aus der früheren und mittleren Schaffensperiode<sup>24</sup>, wo die Desillusionierungstechnik zum großen Teil noch mit der Provokation der antibürgerlichen Ästhetik des Grauens, des Häßlichen operiert, die noch nicht einer verinnerlichten antiutopistischen (und in diesem Sinn antiexpressionistischen) Haltung korrespondiert. Dennoch zeigt auch ein Text wie die «Romanze» im Ansatz den Grundgedanken Trakls, daß die arkadische Idylle von Anfang an keine war, insofern nicht nur Bauern und Hirten, sondern auch Jäger und also auch Gejagte, Opfer in ihr existierten. Trakls friedliche Landschaftsbilder entstehen aus einem Verschmelzungsprozeß zwischen mythologischen Landschaften und dem Salzburgischen, vergleichbar der Fusion zwischen Griechenland und Schwaben bei Hölderlin. Doch die privatmythologischen Landschaften Trakls sind keine griechisch-homerischen von naiver Harmonie zwischen Mensch und Natur, sondern biblisch-blutige, in denen «Maß» und «Gerechtigkeit»<sup>25</sup> auch archaische Opferhandlungen miteinschließen.

In den meisten Texten Trakls ist jedoch diese Unmöglichkeit einer im Schillerschen Sinn elyischen (in die Zukunft gerichteten) wie auch einer arkadischen (auf die Vergangenheit sich beziehenden) Utopie nur implizit in den vielschichtigen Bedeutungen der kotextuell erschließbaren Elemente enthalten. Für die oben angeführten Textbeispiele sind es vor allem die Elemente «Wild» und «Brot und Wein», die die Basis für eine differenzierte Analyse des

die Kindheit, für das Zeitalter der Bauern und Hirten, für ein Land der Unschuld etc. stehen.

<sup>23)</sup> Falk 1961, p. 207.

<sup>24)</sup> Zur Periodisierung vgl. Esselborn 1981, pp. 29ff.

<sup>25)</sup> Der in Pfisterer 1983, p. 120 geäußerten Meinung, daß sich bei Trakl mit dem Begriff Gerechtigkeit «allgemeine Werte wie Friede, Einfachheit, Gemeinschaft, Harmonie» verbinden, kann man – so gesehen – nur bedingt zustimmen.

poetisch-semantischen Gehalts von «Frieden» im Werk Trakls bilden. Eine solche Analyse ergibt für dieses Wort – und damit sei das Ergebnis vorweggenommen – einen in seiner expliziten Ambiguität der Traktschen Poetik vollständig entsprechenden Zustand des «geretteten Schmerzes», wobei den mythisch verklärten Dichterfiguren als Schmerzbewahrern eine zentrale Rolle zukommt. Hiermit verschiebt sich aber auch unser Forschungsinteresse vom Frieden als einem Zustand des geretteten Schmerzes auf die Figur des Dichters, der diesem Zustand seinen derart bestimmten gesellschaftlichen Gehalt verleiht<sup>26</sup>.

### 3.1. *Brot und Wein*

Die Elemente «Brot» und «Wein» finden sich – sowohl einzeln wie auch in fester Verbindung als «Brot und Wein» – mehrmals in den engeren Kotexten von «Frieden/friedlich», deren erweiterte Kotexte in vielen Fällen auch das Bedeutungsfeld der poetischen Selbstidentifikation in den stilisierten Dichter- bzw. Knabenfiguren<sup>27</sup> abstecken. Dazu gehören der Helian-Text mit seinen Hölderlin- bzw. Novalis-Reminiszenzen (Fremdling, heiliger Bruder), der «Gesang des Abgeschiedenen», wo neben den Poeten-Figurationen (sinnender Mensch, Duldender, Reh) die thematische Chiffre der Versteinerung auftaucht, oder der «Spaziergang» (Helios, Bruder, Wild)<sup>28</sup>.

Bevor wir jedoch auf diese Aspekte zu sprechen kommen, wollen wir kurz auf einen anderen Text eingehen, der die Dichterproblematik nur sehr indirekt und auch den Bereich des Friedens nur implizit darstellt, die Bedeutungskomponenten von «Brot und Wein»

<sup>26</sup>) Von hier an folgt die Argumentation im wesentlichen den Überlegungen des Verf., veröffentlicht unter dem Titel «Der gerettete Schmerz. Zum Bild des Dichters bei Georg Trakl» in Studi Tedeschi (1988).

<sup>27</sup>) Vgl. Hermann 1972; Thiele 1964; Metzner 1974; Denneler 1985.

<sup>28</sup>) In diese Gruppe gehört auch Endymion aus «Abendmuse», dessen 2. Strophe eine – im Vergleich zu «Winterabend» sprachlich noch weniger verarbeitete – Kontrafaktur zur 1. Strophe von Hölderlins «Brot und Wein» darstellt. Abgesehen von seiner Bedeutung als melancholisches Spiegelbildmotiv gehört der sprichwörtliche Schlaf des Endymion bei Trakl in die Mohn-Hollunder- also Rauschgiftsphäre des «weißen Schlafs».

dagegen sehr deutlich macht. In «Ein Winterabend» (I.102), der (nach der Röckschen Einteilung) zum «Bauernzyklus» gehört, tritt die Dichterfigur im Gewand des Wanderermotivs auf, wobei dessen romantische Bezüge erwartungsgemäß in das spezifische Traklsche «figurale» Sprachsystem<sup>29</sup> eingearbeitet und auf den Aspekt des aus der bürgerlichen Gesellschaft Ausgestoßenen, des Abgeschiedenen also, orientiert werden. Die erste Strophe läßt auch für diesen Text aus der Zeit 1911/12 eine der bei Trakl bekanntlich nicht seltenen Teil-Kontrafakturen zu Hölderlin vermuten, mit der jeweils typischen Transponierung der utopischen Bilder ins Winterliche der zweiten «Hälfte des Lebens». Der Vergleich mit einigen Zeilen aus der ersten Strophe von «Brot und Wein» kann dies verdeutlichen:

Lang die Abendglocke läutet

(Trakl)

Still in dämmriger Luft ertönen geläutete Glöken

(Hölderlin)

Vielen ist der Tisch bereitet / Und das Haus ist wohlbestellt

(Trakl)

Satt gehn heim von Freuden des Tags zu ruhen die Menschen,  
Und Gewinn und Verlust wäget ein sinniges Haupt  
Wohlzufrieden zu Haus; [...]

(Hölderlin)<sup>30</sup>

Die von Hölderlin übernommenen Chiffren der gesicherten bürgerlichen Existenz des bereiteten Tisches und des wohlbestellten Hauses werden vor allem durch zwei Veränderungen der Traklschen Welt einverleibt: einmal durch die Situierung der Szene im Winter («Wenn der Schnee ans Fenster fällt», statt der Brunnen, die «immerquillend und frisch an duftendem Beet» rauschen), andererseits dadurch, daß die Welt bürgerlicher Geschäftigkeit sich ins Bäuerlich-Archaische verschiebt, wodurch der Aspekt der sich verweigernden Gegenwelt eine andere Nuance erhält. Gemeinsam ist beiden Texten die Evokation des Abends und der Glocken (die im Kontext von «Frieden» bei Trakl eine konstituierende Rolle spielen),

<sup>29</sup>) Vgl. Rusch 1983, p. 236.

<sup>30</sup>) Die Hölderlinzitate folgen SA II.90,11 bzw. 3ff.

die den Moment der Reflexion, der inneren Sammlung darstellen. Ganz anders jedoch als bei Hölderlin, wo diese Reflexion eine auf die Verwirklichung der Utopie vorbereitende Tätigkeit ist, erstarrt Trakls Utopie vom «reinen Leben» in der ganz auf das Symbolische der Situation sich beschränkenden Begegnung mit «Brot und Wein». Während der Wanderer in der ersten Fassung noch nach «Gottes Brot und Wein» «langt», und damit die Kommunikation in der konkreten Sphäre im «Frieden des Mahls»<sup>31</sup> realisierbar wird, bleibt in der zweiten Fassung die Distanz erhalten: zwar kann der Wanderer die vom Schmerz versteinerte Schwelle überwinden, aber Brot und Wein liegen auf dem Tisch wie auf einem Stilleben, nicht lebendige, von Christus (von «den Göttern») als Botschaft hinterlassene Zeichen, sondern Insignien eines nicht zu verwirklichenden harmonischen Reichs. Mehr als eine Feier der «sakramentalen Speise, die [...] reines Leben verbürgt»<sup>32</sup> und mehr als ein «Übergang vom wandernden zum seßhaften Leben»<sup>33</sup> – sofern dies als reale Einlösung von Utopie aufzufassen ist – sind Brot und Wein Vorboten des kommenden Opfergangs. Ohne die deutlicheren Konturen der mythisierenden Identifikationsfiguren wird hier die Dimension des Dichters als Schmerzbewahrer entworfen.

Brot und Wein sind in allen Trakl'schen Kontexten gewissermaßen poetische Gefäße, in denen die verschiedenen konkreten Erfahrungs- und figurativ-zitierenden Zustände in nicht gelöster Form aufgehoben sind: ganz konkret sind sie Wegzehrung für den Wanderer Trakl, der auf seinen ausgedehnten Spaziergängen bei Bauern, in bäuerlichen Gasthöfen einkehrt und so seinem Wunsch nach dem «einfachen Leben» am liebsten mit einer «Schale Milch und einem Stück Brot» als Abendessen<sup>34</sup> Nahrung gibt. Es sind also nicht zuletzt poetische Bilder aus dem bäuerlichen Leben<sup>35</sup>, die das immaginatorelle Substrat solcher Texte ausmachen. Dieses Material wird nun

<sup>31</sup>) «Und es leuchtet ein Lämpchen, das Gute, in seinem Herzen  
Und der Frieden des Mahls; den geheiligt ist Brot und Wein  
(*Gesang des Abgeschiedenen*, I.144,9f)

<sup>32</sup>) Staiger 1961, p. 282.

<sup>33</sup>) Neidhart 1957, p. 27 (hier mit Bezug auf den «Helian»).

<sup>34</sup>) Cit. Rusch 1983, p. 71.

<sup>35</sup>) Vgl. Hanisch 1986, Kapitel über «Die Bauern».

- in einem durchaus systematischen, wenn auch bewußt nicht intellektuell reflektierten<sup>36</sup> - Verfahren «angereichert», wobei der Rezeptionsvorgang selbst ebenfalls an der Semantisierung in einer bestimmten Richtung teilhat: die bei «Brot und Wein» sich zusammenfindende bäuerliche Gemeinschaft, von der sich der «Frieden und Rast» suchende «Fremdling» Aufnahme erhofft, ist dann also auch die symbolisch-religiöse Gemeinschaft des Letzten Abendmahls, in der das spätere Selbstopfer durch die unendliche Aufteilung der eigenen Existenz symbolisch antizipiert wird; und es ist ebenso die heilig-heidnische Gemeinschaft des Hölderlinschen «seligen Griechenland», in dem «keiner das Leben allein ertrug» und wo das Brot eine «vom Licht gesegnete Frucht der Erde» ist und die «Freude des Weins» vom Gott kommt. All diesem sieht sich der das einfache Leben Suchende gegenüber, und mindestens ebenso wie es den Grad der individuellen Verzweiflung Trakls ausdrückt, spricht es für seine intellektuelle Kraft, daß er das Unmögliche jeglicher Art von idyllischer Lösung für sich und seine Gegenwart erkennt. Denn daß hier keine Lösung, sondern bestenfalls ein «Zwischenstadium» vorliegt, dies zeigt der Text selbst auf zweierlei Weise: erstens durch den im obigen Sinn rein symbolischen, also nicht konkreten Charakter von «Brot und Wein», die ja auch in der 2. Fassung von «An Angela» dem «Sebastian im Traum ihr Geistiges zeigen» (I.287,24); zweitens, daß das Mahl bei Trakl fast immer ein gestörtes ist, wie z.B. in «Helian», wo der «Mutter unter leidenden Händen das Brot zu Stein ward» angesichts der «steinernen Augen der Schwester, da beim Mahle ihr Wahnsinn auf die nächtige Stirne des Bruders trat» (I.150,109ff).

### 3.2. Versteinerung

Schmerz versteinerte die Schwelle

(*Ein Winterabend*, I.102,11)

Der Duldende an versteinerter Schwelle

(*Gesang des Abgeschiedenen*, I.144,17f)

Weh der steinernen Augen der Schwester, da beim Mahle ihr Wahnsinn auf die

<sup>36</sup>) Vgl. Anm. 5.

nächtige Stirn des Bruders trat, der Mutter unter leidenden Händen das Brot zu Stein ward.

(*Sebastian im Traum*, I.150,109ff)

Unter finsternen Tannen / Mischten zwei Wölfe ihr Blut  
In steinerner Umarmung; [...]

(*Passion*, I.125,13ff)

Da wir ein steinernes Antlitz in schwarzen Wassern beschau'n

(*Abendländisches Lied*, I.119,20)

Oder laß treten ins steinerne Haus / Im gramvollen Schatten der Mutter  
(*Abendland*, I.406,109f)

Und in steinernem Zimmer, / Im kühlen ist bereitet das Mahl.

(*Wanderschaft*, I.401,12f)

... Wo sind die furchtbaren Pfade des Todes, / Des grauen steinernen Schwei-gens...

(*Frühling der Seele*, I.141,14f)

O, die Stunde, da er mit steinernem Munde / im Sternengarten hinsank, der Schatten des Mörders über ihn kam.

(*Sebastian im Traum*, I.147,26f)

Der leeren Maske steinern Lachen

(*Gesang zur Nacht*, I.224,30)

Groß sind Städte aufgebaut / Und steinern in der Ebene:

(*Abendland*, I.407,124f)

Sterbende Krieger, die wilde Klage / Ihrer zerbrochenen Münder.

(*Grodek*, I.167,6f)

O die Nähe des Todes. In steinerner Mauer / Neigte sich ein gelbes Haupt,...

(*Sebastian im Traum*, I.89,42f)

Was in dieser exemplarischen Aufzählung von engeren Kontexten deutlich wird, ist die Tatsache, daß das Attribut der Versteinerung (als Prozeß oder als Resultat) ausschließlich den Orten, Mitteln und Formen der Kommunikation, der zwischenmenschlichen Verständigung zugeordnet wird. Vorgewehnend kann man also sagen, daß Versteinerung bei Trakl Unmöglichkeit von Kommunikation heißt<sup>37</sup>.

Die Orte menschlicher Kommunikation sind Zimmer, Haus,

<sup>37)</sup> Trakls konkrete Schwierigkeiten in der Alltagskommunikation, wie etwa die in Rusch 1983, p. 118 kolportierte Unfähigkeit (oder Weigerung) Trakls, das Telefon als Kommunikationsmittel zu benutzen, beleuchten diesen Aspekt auch unter dem Gesichtspunkt der Biografie.

Stadt und auch Schwelle; die Mittel sind Augen, Mund, Antlitz und Brot; die Formen schließlich sind die Umarmung, das Lachen. (In manchen Fällen überschneiden sich die Bereiche natürlich: das Brot, die Umarmung, das Lachen können Mittel wie auch Form der Mitteilung sein).

Die Orte gestörter bzw. verunmöglichter Kommunikation sind bei Trakl jene, an denen sich die Menschen begegnen, also soziale Orte im eigentlichen Sinn des Wortes, wobei die Schwelle insofern dazu gehört, als sie die Trennlinie zwischen dem «Innern», dem sozialen Ort selbst, und dem «Außen», dem Ort der Isolation («Abgeschiedenheit»), dem nicht-sozialen Ort also darstellt. Als Grenze hat sie in reinster Form die Eigenschaft aller Traklschen Chiffren: sie enthält in sich selbst immer auch ihren Gegensatz, hier den von Verbinden und Trennen, von Teil-sein und gleichzeitig Nicht-Teil-sein einer Sache.

Die Unmöglichkeit, sich mit den andern zu verständigen, ist nicht auf den privaten Raum (und in diesem Sinn also auch nicht auf Trakls Biografie) beschränkt, denn steinern sind nicht nur Zimmer und Haus, sondern ebenso die Stadt. Die Stadt aber ist «aufgebaut», mithin Produkt menschlicher Tätigkeit, also geschichtlich geworden, womit auch die Chiffre der Stadt als eines verhärteten Zustands selbst eine historische Perspektive bekommt, in die Zimmer und Raum, das Private, miteingeschlossen sind. Daß Verhärtung, Versteinerung und schließlich Verstummen bei Trakl nicht in Ewigkeitskategorien des Immer-schon-Dagewesenen erfaßbar sind, kann man am Beispiel der inneren Struktur einer im Weinrichschen Sinne «kühnen» Metapher Trakls verdeutlichen. In «Grodek» nennt Trakl nicht «geschlossene Münden» und auch nicht etwa «tote Münden», sondern eben «zerbrochene Münden», eine Attribuierung, die sich deutlich von z.B. jener der zerbrochenen Augenbrauen oder Stirnen unterscheidet, insofern diese Knochengebilde, also hart sind. Der Mund dagegen ist nicht zerbrechlich, da er ursprünglich weich, also höchstens deformierbar ist. Um zerbrechen zu können, muß er sich vorher verhärteten (versteinern). In der Metapher vom zerbrochenen Mund wird so das Prozeßhafte des Übergangs vom «weichen» zum «harten» Zustand deutlich gemacht.

Die Schlußfolgerung, daß ein «weicher» Mund sprechfähig, ein

«zerbrochener» dagegen sprechunfähig ist, ist naheliegend und kulminiert in dem keineswegs als tautologisch zu betrachtenden Bild vom «steinernen Schweigen». Nicht tautologisch ist es insofern, als das Schweigen nicht unbedingt Unmöglichkeit von Kommunikation bedeuten muß, da ja auch durch Schweigen etwas mitgeteilt werden kann. Eher könnte man sagen, daß das steinerne Schweigen die letzte, extremste Stufe der Kommunikationslosigkeit ausdrückt, dessen adäquates Bild dasjenige von der «steinernen Mauer» ist, in dem das Motiv der Schwelle und des Schweigens in der Wiederaufnahme der Hölderlinschen Sprachlosigkeitschiffre<sup>38</sup> zusammenentreten. Und wie man bei Hölderlin das historische Nacheinander der beiden Hälften des Lebens auch als die Gleichzeitigkeit von «Innen» und «Außen» (innerhalb und außerhalb der Mauer: soziale Integration und Isolation) lesen kann, so ist auch die Versteinerung nicht einfach der Endpunkt einer Entwicklung, sondern ebenso der Gegenpol zu einem in der poetischen Gegenwart gleichzeitig existierenden «weichen Zustand» (z.B. der «Elis-Zustand»<sup>39</sup>). Damit zeigt sich neuerlich die große inhaltliche Spannung, die Trakls Texte und sprachliche Figuren erzeugen und aushalten müssen, eine Dialektik der Bilder und des Denkens, die «unversöhnliche, sprengende Widersprüche»<sup>40</sup> in sich trägt. Daß diese «poetischen» Spannungen Voraussetzung, Produkt und Ausdruck von Spannungen im Bewußtsein des Autors und als solche Widerspiegelung nicht nur «individualpsychologischer Probleme» sondern auch der «Erfahrungen einer „zerrissenen Zeit“»<sup>41</sup> sind, soll hier einmal als selbstverständlich vorausgesetzt und nicht Gegenstand der Untersuchung sein. Vielmehr soll das Zusammenfallen des Individuellen und des Allgemeinen im «Unpersönlichen» der Dichterfigur, statt im «begrenzt Persönlichen»<sup>42</sup> der Figur des Dichters gesucht werden; ein Verfahren, das sich einerseits aus der

<sup>38</sup>) «Die Mauern stehn/Sprachlos und kalt,...» (Hälfte des Lebens) vgl. auch die in Rölleke 1985, p. 76 erwähnte tautologische Apostrophierung der Häuser als stumm im Gedicht «Winterdämmerung» (I.20,13).

<sup>39</sup>) Nach Pfisterer 1983, p. 97 geht Elis in einem Raum, wo es keinen Widerstand gibt, «nichts, wo er anstoßen, anecken kann».

<sup>40</sup>) Weiss 1988, p. 13 (mit Bezug auf Kafka).

<sup>41</sup>) Vgl. Rusch 1983, p. 211 und Preisendanz 1966, p. 233.

<sup>42</sup>) Vgl. Trakl 1911 an Buschbeck über die zwei Fassungen eines Gedichts; I.485,3ff.

faktischen Verschiedenheit der «alltäglichen» und der «künstlerischen» Persönlichkeitsstruktur des Dichters legitimiert, andererseits im speziellen Fall Trakls auch dadurch aufschlußreich wird, als dieser sich selbst sowohl in bestimmten alltäglichen Lebensäußerungen, vor allem aber in seinen poetischen Texten zum Prototyp des Dichters hochstilisiert. Der konkrete Ort der historischen Auseinandersetzungen seiner Zeit ist – neben dem dichterischen Werk – der Autor als Dichter, der «ein nur allzugetreues Spiegelbild eines gottlosen, verfluchten Jahrhunderts ist»<sup>43</sup>.

#### 4. Schmerz

Die Menschen sind «voll von dem großen geheimen Schmerz, mit dem der Mensch vor allen anderen Geschöpfen ausgezeichnet ist», und es kann «nicht die Aufgabe des Schriftstellers [sein], den Schmerz zu leugnen, seine Spuren zu verwischen, über ihn hinwegzutäuschen. Er muß ihn, im Gegenteil, wahrhaben und noch einmal, damit wir ihn sehen können, wahrmachen. Denn wir wollen alle sehend werden. Und jener geheime Schmerz macht uns erst für die Erfahrung empfindlich und insbesondere für die Wahrheit»<sup>44</sup>. Für Ingeborg Bachmann, die – wie Trakl – Georg Büchner kannte und hoch schätzte, stellt der Schmerz ein konstituierendes Element einer «Wahrnehmungspoetik»<sup>45</sup> dar, in der dem Dichter die Aufgabe zukommt, den Schmerz als Sensor der Wirklichkeit nicht nur nicht zu verleugnen, sondern ihn geradezu als Fähigkeit auszubilden. Es bedürfte nun gar nicht des Hinweises auf Büchner, dessen Bekenntnis zum Schmerz<sup>46</sup> ja nicht von seiner übrigen Person zu trennen ist, um deutlich zu machen, daß nicht nur bei Bachmann, sondern gerade auch bei Trakl der Schmerz eine Kategorie des klaren Bewußtseins ist. Dies wird allein schon dadurch evident, daß der Schmerz mit der Wahrheit eine komplementäre Verbindung eingeht: «Der Wahrheit

<sup>43</sup>) Trakl im Brief vom 26.6.1913 an Ficker, I.519,16f.

<sup>44</sup>) Ingeborg Bachmann: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden. In Bachmann IV, p. 275.

<sup>45</sup>) Vgl. dazu Höller 1987, p. 149ff.

<sup>46</sup>) Vgl. dazu Gotschnigg 1974, p. 240, wonach «Schmerz» zu den Schlüsselbegriffen sowohl des «Lenz» wie auch von «Traum und Umnachtung» gehört.

nachsinnen – Viel Schmerz!»<sup>47</sup>, ein Text aus der Zeit, in der Trakl den schon 1911 formulierten Grundsatz «der Wahrheit zu geben, was der Wahrheit ist»<sup>48</sup> immer deutlicher zur Grundlage seiner poetischen Arbeit macht.

Der passive Aspekt des Schmerzes tritt bei Trakl – im Unterschied zu Bachmann und Büchner – noch stärker hervor durch seine inhaltliche Nähe zu religiösen Bildbereichen, besonders zum implizit evozierten Bild des «schmerzensreichen» Christus, der – als eine der Trakl'schen Metamorphosen der Dichterfigur – den Schmerz mit Geduld erträgt:

Demutvoll beugt sich dem Schmerz der Geduldige

(*In ein altes Stammbuch*, I.40,5)

Des Menschen Hände tragen braune Reben, / Indes der sanfte Schmerz  
im Blick sich senkt

(*Verwandlung*, I.41,4f)

Trotz dieses Passion-Charakters des Schmerzes bewahrt er im Grunde seine aktive Funktion, denn auch wenn bereits alles zu Maske erstarrt ist («Die Maske starrt von unserm Schmerz»; Gesang zur Nacht I.224,28) so bleibt hinter der Maske doch der Schmerz als eine lebendige, der Versteinerung entgegenwirkende Kraft bestehen «Zerwühlt, verzerrt bist du von jedem Schmerz» (Dämmerung, I.218,2).

Wie schon in «Winterabend», wo der Schmerz des Außenstehenden ihm den Zugang zur menschlichen Gemeinschaft erschwert bzw. in letzter Konsequenz verwehrt durch Versteinerung der Schwelle<sup>49</sup>, treten auch in «Klage» Schmerz und Versteinerung in einen – hier allerdings paradoxen – Zusammenhang als «steinern Schmerz» (I.163,19). Paradox deshalb, weil der Schmerz als Kategorie des wachen Bewußtseins das genaue Gegenteil des Steinernen ist: wie die

<sup>47</sup>) HKA I.414 («Im Schnee»).

<sup>48</sup>) Brief an Buschbeck, HKA I.486,8f; vgl. auch Brief an Ficker HKA I.530,14f: (43) HKA, I.123,2; (44) cit. Anderle 1962, p. 457.

<sup>49</sup>) Vgl. auch Rogers 1981, p. 37: «In «Ein Winterabend», for instance, the important line seems to me to be «Schmerz versteinerte die Schwelle»; a point is being made about qualification for admittance to all the things implied by Holy Communion which outweighs the Holy Communion itself, which is in any case modified by «rechten Lebens».

Versteinerung den verhärteten Zustand darstellt, so gehört der Schmerz dem «weichen Zustand» an. In diese Richtung deutet hier auch der engere Kontext: «Wollust, Tränen, steinern Schmerz». Ausgedrückt wird hier der höchstmögliche Grad des Schmerzes, an dem er seine wahrnehmungsbildende Funktion verliert und sich in sein Gegenteil, den stummen, sprachlosen Schmerz verkehrt.

Der Schmerz als Kategorie des menschlichen und insbesondere des poetischen Bewußtseins bleibt jedoch im Denken Trakls letztlich immer eine produktive und für die Erkenntnistätigkeit notwendige Energie. Diese Auffassung Trakls lässt sich nicht nur im synchronen Durchschnitt seines poetischen Vokabulars zeigen, sondern manifestiert sich auch in der Chronologie seiner poetischen Entwicklung. Denn tatsächlich heißt es in «Grodek», dem neben «Klage» letzten Gedicht Trakls: «Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz» (I.167,17).

### 5. Frieden als Zustand geretteten Schmerzes

Der Schmerz ist nicht primär eine Kategorie zur Interpretation der Dichtungen Trakls, sondern zur näheren Bestimmung des Dichters. Der Schmerz (im Sinne des voranstehenden Kapitels) ist eine physische Manifestation des menschlichen Bewußtseins, und als solcher wurde er von Dichtern wie Bachmann, Büchner und Trakl<sup>50</sup> bewußt akzeptiert und kultiviert<sup>51</sup>. Bei allen drei ist der Schmerz ein Charakteristikum des Menschen überhaupt, also nicht ein Privileg des Künstlers. Das, was den Künstler in diesem Punkt vom Nicht-Künstler unterscheidet, ist die Aufgabe des ersteren, den Schmerz für die anderen Menschen wachzuhalten und so dem Zustand der Versteinerung ständig jenen anderen «weichen» Zustand entgegenzu-

<sup>50)</sup> Diese Bezüge lassen sich mit den entsprechenden Differenzierungen erweitern: vgl. etwa Weiss 1985, p. 83, nach dem Lenau mit Trakl «die gemeinsame Grundlage der Erfahrung des Leids» teilt.

<sup>51)</sup> vgl. etwa Trakls durch Limbach überlieferte Äußerung gegenüber Dallago, daß er nicht das Recht habe, sich «der Hölle zu entziehen»; cit. Rusch 1983, p. 138; vgl. auch Trakls Brief an Ficker vom November 1913, in der er angesichts seines «sprachlosen Schmerzes» weiß, daß er trotzdem «die Kraft haben muß, noch zu leben und das Wahre zu tun». HKA 1.530,5ff.

halten. Nur dieser «weiche» Zustand, der ein Zustand der Verletzlichkeit ist, macht die Konfrontation mit der Wahrheit möglich. Der Schmerz ist in diesem Sinn zwar nicht das Mittel, aber doch die unerlässliche Vorbedingung für das Erkennen der Wahrheit.

Der Dichter wird so zu einer heroischen Schmerzensfigur: ein «Held», weil er die Herausforderung der Wahrheit annimmt, ein Opfer, weil die Annahme dieser Herausforderung die sichere Niederlage bedeutet. Niederlage ist es aber nur im individuellen Sinn des Einzelschicksals, dessen Selbstopfer die (spätere) Überwindung eines negativen Gesamtheitzustands ankündigt. Wie der Tod des Empedokles ein die Menschen wachrüttelndes Zeichen sein soll, sind die Opfergänge von Elis, Helian, Kaspar Hauser, Orpheus und Christus symbolische Friedensstiftungen zu einem Reich der Harmonie von Schmerz und Wahrheit. Dieser widersprüchliche Zustand ist nun freilich keine Utopie, sofern diese einen Zustand ohne Gegensätze, das Paradies also, meint. Es handelt sich aber wohl auch nicht um eine mystische Todessehnsucht, die im Tod die Erlösung von der Beschränktheit des materiellen Lebens sieht. Die eskapistische «Tod-als Erlöser»-Interpretation der poetischen Botschaft Trakls scheint doch zu sehr von rein äußerlichen Faktoren, wie etwa dem frühen und im Hinblick auf bestimmte Einzelheiten ungeklärten Tod Trakls beeinflußt, der im Zusammenhang mit den Ereignissen, den (mehr oder weniger verbürgten) Äußerungen Trakls und auch Fickers zu einer Legendenbildung – Trakls Tod als der in seinen Gedichten angekündigte und nun im wirklichen Leben vollzogene Opfertod – geführt hat. Die Entwicklung Trakls, sofern man sie in seinen poetischen Texten verfolgt, zeigt eigentlich in eine ganz andere Richtung, wie schon verschiedentlich angemerkt wurde: von der Parataxe als ungegliedertem, geschichtslosen Raum zur Hypotaxe als (chronologisch gegliedertem, geschichtlichen Raum<sup>32</sup>, von der Kreiskomposition zur Zielkomposition<sup>33</sup>. Nicht die verschlüsselte Botschaft vom «Heldentod» in Trakls Werk wird damit angezweifelt, sondern daß dies mit dem Zufallsfaktor seines realen Todes in Verbindung gebracht werden muß. Der Dichter hat das Recht, an

<sup>32</sup>) Methlagl 1981, p. 48.

<sup>33</sup>) Kemper 1970, p. 158; Hermand 1972, p. 270.

den Möglichkeiten seines Werks gemessen zu werden und nicht am äußersten Abschluß seines Lebens, auch wenn zwischen beiden ein gewisser, unleugbarer Zusammenhang besteht. Es soll daher im folgenden gezeigt werden, in welcher Weise Trakl dieser Botschaft Gestalt verleiht und wie in dieser Gestalt, oder besser: in diesen Gestalten, die Funktion des Opfertodes deutlich wird.

Die mythologische Ahnenreihe Trakls beginnt nach Böschenstein mit «Baum» und «Wild»<sup>54</sup>, die beide – in expliziter oder impliziter Form – immer wieder auftauchende Elemente in den engeren und weiteren Kontexten von «Frieden» sind:

Am Waldsaum zeigt sich ein scheues Wild und friedlich / Ruhn im Grund die alten Glocken [...]

(*Kindheit*, I.79,10f)

Tönende Liebe; friedlich begegnet das dunkle Wild

(*Anif*, I.114,8f)

ein Wild, das stille steht im Frieden des alten Hollunders

(*Offenbarung und Untergang*, I.169,36f)

Befinden sich «Baum (Hollunder, Nußbaum, Zeder)<sup>55</sup> und «Wild» (Reh, Tier) nicht im engeren Kontext (wie in «Offenbarung und Untergang»), dann lassen sie sich in fast allen Fällen in den erweiterten Kontexten der Strophe oder des Gedichttextes aufspüren, wie z.B. der Hollunder in der ersten Zeile von «Kindheit» und in Zeile 4 und 36 von «Sebastian im Traum», oder das Reh im oben zitierten «Gesang des Abgeschiedenen» (I.144,5). Das häufige Auftreten dieser beiden Elemente als Paar weist auf ihre Signalfunktion für «die ersten Stufen der zum Menschen führenden Geschichte»<sup>56</sup> hin. Auf dieser funktionellen Bedeutungsebene sind ihre «Einzelbedeutungen» konnotativ oder auch zentral bedeutungskonstituierend mitenthalten: die doppelte Bedeutung des Hollunders als Lebens- und Todesbaum, der überdies auf Hölderlin bezogen werden kann<sup>57</sup> und

<sup>54</sup>) vgl. Böschenstein 1985, p. 47.

<sup>55</sup>) «die Zeder, ein weiches Geschöpf» (Helian, I.72,62).

<sup>56</sup>) Böschenstein 1985, p. 47.

<sup>57</sup>) «Er gilt als ein Baum des Lebens, weshalb man ihn gern zum Schutz neben die Häuser pflanzt; er ist aber auch ein Baum des Todes, weil die Seelen der Abgeschiedenen in ihm wohnen und er darum häufig auf Friedhöfen zu finden ist; [...] und zugleich

die des Wilds als eine die Wirklichkeit passiv wahrnehmende (schauen, äugen) bzw. erleidende (ver/bluten, verenden) Existenz. Wie aber der Hollunderbaum nicht nur als Todesbaum, sondern auch als Baum des Lebens gilt, dessen Blütenduft überdies magische, die Wahrnehmung verändernde Wirkungen zugeschrieben werden<sup>58</sup>, so ist auch das Wild eine die Welt mit «runden» Augen, d.h. mit offenem und in diesem Sinn «aktiven» Blick betrachtende Kreatur. Das Grundprinzip des poetischen Systems bei Trakls, daß jedes Bild auch sein Gegenbild in sich trägt, bestätigt sich neuerlich. In der Rundheit der Augen – die dann auch Attribut der Wild-Metamorphosen in den Elis-, Helian- oder Kaspar-Hauser-Gestalten ist – drückt sich Offenheit und Verletzlichkeit in Konfrontation mit der Wahrheit aus, der «weiche Zustand» eben, der gerade der Gegenzustand zu den im Kapitel 3 zitierten «steinernen Augen» ist (Diese sind gewissermaßen die Vorstufe zu den «zerbrochenen Augen» des Helian, für die analog das über die «zerbrochenen Münder» Gesagte gilt).

Die Bereitschaft des Wildes zum Sehen, die gleichzeitig auch die Ursache seiner Bestimmung zum Opfertod ist, wird nun als Eigenschaft von seinen Nachfolgern in der mythologischen Ahnenreihe übernommen, allerdings mit den entsprechenden anthropomorphen Veränderungen. Unter Beibehaltung des Aspekts der Passivität verwandelt sich das reine, ziellose Sehen in ein zielgerichtetes Ansehen als – im Selbstverständnis des «armen Kaspar Hauser» – Trakl letztendlich mißlingender – Versuch einer (poetischen) Mitteilung: Kaspar Hauser, dessen «Schritt die Stadt am Abend» als Ort menschlicher Begegnung sucht – Elis, der als «ein Ruhender mit runden Augen» erscheint und in dessen Brust «ein sanftes Glockenspiel» ertönt – Helian, der «an den gelben Mauern des Sommers» hingehnt und dessen Seele «gerechtes Anschaun» erfreut – Novalis, dem «in zarter Knospe» «das trunkene Saitenspiel wuchs, usw. Allen

ist er ein Baum des Bösen; so bezeichnet das Wort Hölderlin nicht nur den Holunderbaum, sondern auch den Teufel»; Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens», Bd. 4, p. 262f; cit. Wührl 1982, p. 6.

<sup>58)</sup> Ebda.; daß diese überlieferten Bedeutungen in Trakls Semantik durchaus ihren Platz haben, zeigt folgendes Beispiel aus «Sebastian im Traum»: [...] / Im Schatten des Nußbaums, uralten Hollunders / Trunken vom Saft des Mohns, [...]» (I.88,4f).

diesen Versuchen einer offenen, die Harmonie kommunikativer Beziehungen fordernden Haltung ist der negative Ausgang gemeinsam: Novalis «verstummt in rosiger Blüte» – die sommerlich gelben Mauern sind «voll Aussatz»<sup>59</sup> in der «Novemberzerstörung», und das gerechte Anschauen wird von den «zerbrochenen Augen» verunmöglicht – Elis «verwandelt sich» in ein blaues Wild, das «leise im Dornengestrüpp» blutet und in einen braunen Baum, der ohne Früchte und «abgeschieden» dasteht – Kaspar Hauser schließlich stirbt als Ungeborener. Auch und vor allem hinsichtlich ihrer Todesarten bilden die Traklschen Selbstidentifikationen eine Figurenreihe im «Stationendrama» der Passion des Dichters, deren einzelne Glieder untereinander austauschbar werden, womit die Zeitchkeit der «Ahnenreihe» sich punktuell – aber nicht prinzipiell – in eine Gleichzeitigkeit verwandelt. Aus diesem Zusammenfallen der historischen Stufen der Menschheitsgeschichte in der Gleichzeitigkeit des Todes, der die Diachronie aller Tode in die Synchronie aller Toten transformiert, hat man – sicher nicht ganz zu Unrecht, aber doch oft in zu ausschließlicher Weise – ableiten wollen, daß in Trakls eschatologischen Bildern die Geschichte als Prozeß aufgehoben und somit zum Stillstand gebracht würde. Gelegentlich wird dieser Befund noch durch die Überreichung einer ideologischen seidenen Schnur ergänzt, da ja der Dichter sich «einfach vom Nichts überwältigen» ließ, «anstatt [...] seine eigene Verzweiflung dialektisch zu überwinden und sich den vorwärtsdrängenden Mächten des Expressionismus anzuschließen»<sup>60</sup>. Diese und vergleichbare ideologiekritische Interpretationen übersehen einen Aspekt, der von den christlich orientierten Deutungsansätzen seinerseits verabsolutiert wird (und im übrigen mit den «vorwärts drängenden Mächten des Express-

<sup>59</sup>) «Aussatz» ist in diesem Kontext als Variante der «Abgeschiedenheit» zu verstehen, als «Stigma» des Dichters, der wie ein Engel «mit silbernen Füßen» im Unrat der Menschen steht (cit. Thiele 1964); die von Wolffheim 1985, p. 42 vorgetragene psychoanalytische Interpretation des Adjektivs «silbern» für Körperteile als Stigma des schuldbeladenen Verführers greift wohl zu kurz.

<sup>60</sup>) Hermann 1972, p. 278; vgl. auch auf einer anderen Argumentationsebene Pfisterer 1983, p. 135: aus einer «anfänglich „artistischen“ Kunstauffassung [...] entstand zunehmend eine „existenzielle“ in dem Maße, in dem eine rein ästhetische Lebensbewältigung nicht mehr möglich war in den späten Krisenjahren. Da wurde Trakl immer wieder von sich selber heimgesucht».

sionismus» durchaus in Einklang zu bringen wäre): die Tatsache, daß es in den Endzeitbildern Trakls auch den Erlösungsgedanken gibt. Dazu kommt, daß die zeitliche Gleichsetzung der Identifikationsfiguren nur auf einer bestimmten Ebene, nämlich der der Aktualisierung erfolgt<sup>61</sup>, während auf der Ebene der Merkmale die Nicht-Identität, der historische Abstand gewahrt bleibt. «Baum» und «Wild» sind nicht-menschliche Vorstufen zu Kaspar Hauser, Elis und Helian, so wie diese Vorstufen zu Orpheus, Novalis und Hölderlin darstellen, die ihrerseits das vorletzte Glied in der Kette sind, als deren letztes Trakl sich selbst sieht. Obwohl alle diese Elemente in einem ständigen Prozeß gegenseitiger Durchdringung begriffen sind, bleiben ihre spezifischen Merkmale doch gewahrt, nach denen man sie – in heuristischer Annäherung – in drei Gruppen (oder «Bewußtseinsstufen») einteilen könnte: die erste Gruppe der vor-menschlichen «Ungeborenen»; die zweite der menschlichen Ungeborenen und die dritte der «Schmerzgeborenen» (Abendland, 2. Fassung, I.405,73), der Dichter. Alle Elemente aller Gruppen können unter jeweils verschiedenen Gesichtspunkten vereinigt werden, z.B. als «Sprachlose» (was gleichbedeutend sein kann mit ihrer Eigenschaft als «Ungeborene») oder als «Opfer», unter Beibehaltung ihrer jeweils spezifischen Merkmale (passive Opfertiere bzw. aktive Selbstopfer usw.). In dieser Reihe ist Trakl das Wild, Kaspar Hauser, Hölderlin und er selbst «als gescheiterter, dem Tod verfallener Sohn [...] Hölderlins»<sup>62</sup>.

Daß der Erlösungsgedanke in der jüngeren Traklforschung kaum Beachtung findet, hat seine Gründe wohl in der Forschungsgeschichte selbst, die diesen Aspekt meist auf seine religiöse Dimension reduziert hat<sup>63</sup>. Doch in der Verschränkung von «zeitgeschichtlicher Aktualisierung mit einer „biblischen Reihe“ [...] ist nichts eindeu-

<sup>61</sup>) das Moment der Aktualisierung drückt sich auch in der Wahl von Legendengestalten statt mythologischer Namen aus (Sonja, Afra, Sebastian, Hauser); vgl. Heselhaus 1954, p. 387f.

<sup>62</sup>) Böschenstein 1978, p. 15.

<sup>63</sup>) Ein Ansatz, der meistens Hand in Hand geht mit dem Versuch, Trakl für das Bürgerliche zu retten, für das er ja «eigentlich» untragbar ist. Dem Bordellbesucher und Rauschgiftsüchtigen wird mit Vorliebe seine eigene «schöne Stadt», entgegengehalten, wobei Trakls poetische Korrektur (ganz abgesehen von expliziten brieflichen Äußerungen) geflissentlich übersehen wird: «Am Abend versinkt ein Glockenspiel, das nicht mehr tönt, / Verfallen die schwarzen Mauern am Platz, / Ruft der tote Soldat zum Gebet» (Helian, I.71,43ff).

tig, nicht religiös, aber auch nicht psychoanalystisch»<sup>64</sup>. Ohne die religiöse Komponente in ihrer Bedeutung einfach zu negieren, muß doch erneut und besonders im Kontext des Selbstopfers auf Trakls diesbezügliche Hölderlin-Rezeption hingewiesen werden. Eine aufschlußreiche Untersuchung zu den Hölderlin-Evokationen, einschließlich der Novalis- und Christus-Remininenzen bei Trakl findet sich bei Böschenstein, der – unter anderem – den Aspekt der Auferstehung im Untergang mit Bezug auf das «Abendländische Lied» («Aber strahlend heben die silbernen Lider die Liebenden: / Ein Geschlecht. Weihrauch strömt von rosigen Kissen / Und der süße Gesang der Auferstandenen». I.119,21f) notiert<sup>65</sup>. Daß dieser Gesang aber nicht ein Hölderlinscher ist, wird in Böscheneinsts Untersuchung ebenfalls deutlich, denn wo bei jenem «deutscher Gesang» folgt, folgen bei Trakl «Schweigen des Winters» (Helian), «dunkle Jahre» (Afra) oder «dunkle Nacht» (Verwandlung des Bösen).

Sinn und Folge des Selbstopfers des Dichters ist das Fortleben seines Gesanges «im nächtlichen Haus der Schmerzen» (An Novalis, 2. Fassung (a)). Das bedeutet aber nicht, daß nun «der Zwist menschlicher Regungen [...] in der Dimension des Untergangs» aufgehoben wäre<sup>66</sup>, denn für alle Bewußtseinsstufen Trakls gilt «das Ineinander eines paradiesischen und eines verworfenen Bereichs»<sup>67</sup>, eine Formulierung, die man als Paraphrase unserer Definition vom Frieden als Zustand geretteten Schmerzes lesen kann. Da es also bei Trakl keine Versöhnung der Gegensätze gibt<sup>68</sup>, sind es die Schmerzen selbst, die als Nahrung für die «heiße Flamme des Geistes» (Grodek) fortleben. «Flamme» (und «Feuer») sind in der gewohnten Weise Doppelchiffren des «Nährenden» und des «Verzehrenden»: «Du, ein grünes Metall und innen ein feuriges Gesicht, das hingehen will und singen vom Beinethügel und den flammenden Sturz des

<sup>64)</sup> Weiss 1988, p. 13; gegen die durch Lachmann repräsentierte vorwiegend religiös orientierte Traklinterpretation wendet sich in diesem Zusammenhang auch Dolei 1978, p. 113.

<sup>65)</sup> Böschenstein 1978.

<sup>66)</sup> Lüders 1961, p. 61, der auch insgesamt auf der Ebene der falsch harmonisierenden Interpretationsansätze argumentiert.

<sup>67)</sup> Böschenstein 1964, p. 394.

<sup>68)</sup> «Des Abends blaue Taube / Brachte nicht Versöhnung» (Das Herz, I.154,12f); «Versöhnung» ersetzt die gestrichene Variante «Frieden», vgl. II.285,13.

Engels». (Verwandlung des Bösen I.98,43f). Wie in Hölderlins «Dichtermut» (bzw. «Blödigkeit») ist das Thema in Trakls Gedichten der Tod des Dichters als «Einswerdung des heldischen Dichters mit der Welt», dem «in die Mitte des Lebens versetzt [nichts bleibt] als das reglose Dasein, die völlige Passivität, die das Wesen der Mutigen ist»<sup>69</sup>. Im Unterschied jedoch zu Hölderlin, dessen Dichtermut sich «aus der Verwandtschaft der Lebendigen»<sup>70</sup> begründet, sind es bei Trakl die Ungeborenen, also die noch nicht Lebendigen, aber zum Leben Bestimmten – denn nicht von den Toten ist in «Grodek» die Rede, sondern eben von den Ungeborenen! – denen der «Dichtermut» gilt und die die Nutznießer seines Opfers sein sollen. Die Ungeborenen Trakls sind aber die nicht zur Sprache Gekommenen (wie Kaspar Hauser), und daher vollzieht sich ihre (Wieder)Geburt in der sprachlichen Gestaltwerdung des Gedichts. Aus dieser Perspektive ist der von Trakl poetisch beschworene Opfertod der Vorgang des Dichtens selbst, in dessen Resultat sich der Dichter als Stoff verzehrt und Gestalt annimmt, eine «schmerzgeborene» Gestalt, da die Form des Gedichts der materielle Ausdruck seiner Wahrhaftigkeit ist. Helian-Trakl ist also nicht nur Opfertier und Opferpriester, sondern auch der die «Versteinerung» aufhebende Orpheus<sup>71</sup>, der in die Unterwelt steigt, um die Ungeborenen ins Leben zu holen: «Wo an Mauern die Schatten der Ahnen stehn, / Vordem ein einsamer Baum war, ein blaues Wild im Busch / Steigt der weiße Mensch auf goldenen Stiegen / Helian ins seufzende Dunkel hinab». (I.423,55ff)

Die Zeichenhaftigkeit von Brot und Wein als Signal für Vergangenes und Kommendes bei Hölderlin verlagert sich bei Trakl auf das poetische Selbstopfer, durch das der Schmerz als Bewußtstein vom Wahrhaftigen bewahrt und der «weiche Zustand» erneuert wird. In diesem Sinn bedeutet Frieden das chronologische Zusammenfallen von Vergangenheit und Gegenwart in der Chiffre des Schmerzes.

GUSTAV-ADOLF POGATSCHNIGG

<sup>69</sup>) Benjamin GS II.1, p. 124 bzw. 125.

<sup>70</sup>) Vgl. ebda. p. 114 und SA II (1),62,1: «Sind denn dir nicht verwandt alle Lebendigen?» (Dichtermut).

<sup>71</sup>) Vgl. dazu Killy 1957.

## BIBLIOGRAPHIE

- HKA Georg Trakl, *Dichtungen und Briefe*, Salzburg 1969, 2 Bde.  
(= *Histor. krit. Gesamtausgabe*, hrsgg. von W. Killy und H. Szklenar)
- SA Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Stuttgart 1943ff  
(= Stuttgarter Hölderlin Ausgabe, hrsgg. von F. Beissner)
- Index Wolfgang Klein / Harald Zimmermann, *Index zu Georg Trakls Dichtungen*, Frankfurt 1971 (= *Trakl Studien* 7)
- Konkordanz Heinz Wetzel, *Konkordanz zu den Dichtungen Georg Trakls*, Salzburg 1971 (= *Trakl Studien* 7)
- Anderle 1962 Martin Anderle, *Das gefährdete Idyll. Hölderlin, Trakl, Celan*, «The German Quarterly» 35 (1962), pp. 455-463
- Bachmann IV Ingeborg Bachmann, *Werke* (hrsgg. von C. Koschel und I.v. Weidenbaum), 4.Bd., Zürich 1978
- Benjamin GS Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (hrsgg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser), Bd. 2.1, Frankfurt 1977
- Böschenstein 1964 Bernhard Böschenstein, *Wirkungen des französischen Symbolismus auf die deutsche Lyrik der Jahrhundertwende*, «Euphorion» (1964), pp. 375-395
- Böschenstein 1978 Ders.: *Hölderlin und Rimbaud. Simultane Rezeption als Quelle poetischer Innovation im Werk Trakls*, in: Weiss 1978, pp. 9-27
- Böschenstein 1985 Ders.: *Motivwanderung in Trakls Gedichten. Am Beispiel des «Wilds»*, in: TK 4/4a, pp. 45-52
- Dennelet 1985 Iris Denneler, *Erinnerung – Ein Fragment. Zu Georg Trakls später Prosa*, in: TK 4/4a, pp. 53-66
- Dolei 1978 Giuseppe Dolei, *L'arte come espiazione imperfetta: saggio su Trakl*, Stuttgart 1978 (= *Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik* 41)
- Esselborn 1981 Hans Esselborn, *Georg Trakl – Die Krise der Erlebenslyrik*, Köln-Wien 1981 (= *Kölner Germanistische Studien* 15)

- Falk 1961 Walter Falk, *Leid und Verwandlung. Rilke, Kafka, Trakl und der Epochenstil des Impressionismus und Expressionismus*, Salzburg 1961 (= *Trakl Studien* 6)
- Goltschnigg 1974 Dietmar Goltschnigg, Büchners «Lenz», *Hofmannsthals «Andreas» und Trakls «Traum und Umnachtung»*. Eine literaturpsychologische Wirkungsanalyse, «Sprachkunst» 5 (1974), pp. 231-243
- Hanisch 1986 Ernst Hanisch/Ulrike Fleischer, *Im Schatten berühmter Zeiten. Salzburg in den Jahren Georg Trakls (1887-1914)*, Salzburg 1986 (= *Trakl Studien* XIII)
- Hermand 1972 Jost Hermand, *Der Knabe Elis. Zum Problem der Existenzstufen bei Georg Trakl*, Ders.: *Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende*, Frankfurt 1972, pp. 266-278
- Heselhaus 1954 Clemens Heselhaus, *Die Elis-Gedichte von Georg Trakl*, «DVJS» 28 (1954), pp. 384-413
- Höller 1987 Hans Höller, *Ingeborg Bachmann. Das Werk*, Frankfurt 1987
- Kemper 1985 Hans-Georg Kemper, *Varianten als Interpretationshilfen. Zur Genese von Trakls «Melancholie»*, in: TK 4/4a, pp. 31-36
- Killy 1956 Walther Killy, *Wandlungen des lyrischen Bildes*, Göttingen 1956
- Killy 1957 Ders.: *Das Spiel des Orpheus. über die 1. Fassung von Georg Trakls «Passion»*, «Euphorion» 51 (1957), pp. 422-437
- Killy 1959 Ders.: *Der Heliān-Komplex in Trakls Nachlaß mit einem Abdruck der Texte und einigen editorischen Erwägungen*, «Euphorion» 53 (1959), pp. 380-418
- Killy 1967 Ders.: *Über Georg Trakl*, Göttingen 1967
- Lüders 1961 Detlev Lüders, *Abendmuse - Untergang - Anif. Drei Gedichte von Georg Trakl*, «Wirkendes Wort» 11 (1961), pp. 89-102
- Methlagl 1981 Walter Methlagl, «Versunken in das sanfte Saitenspiel seine Wahnsinns [...]». Zur Rezeption Hölderlins im «Brenner» bis 1915, Ders. et al. (Hrsg.): *Untersuchungen zum Brenner. Festschrift für Ignaz Zangerle zum 75. Geburtstag*, Salzburg 1981
- Methlagl 1985 Ders.: *Kulturreessimismus im Brenner nach dem 1. Weltkrieg*, in: Walter Weiss - Eduard Beutner (Hrsg.), *Literatur und Sprache im Österreich der Zwischenkriegszeit. Polnisch-österreichisches Germanistensymposium 1983*, Stuttgart 1985 (= *Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik* 163)
- Metzner 1974 Ernst Erich Metzner, *Die dunkle Klage des Gerechten - Poesie pure? Rationalität und Intentionalität in Georg Trakls Spätwerk, dargestellt am Beispiel «Kaspar-Hauser-Lied»*, «GRM N.F.» 24 (1974), pp. 446-472

- Neidhardt 1957 Hans Konrad Neidhardt, *Georg Trakls*, «*Helian*», Diss., Schaffhausen 1957
- Pfisterer 1983 Kathrin Pfisterer-Burger, *Zeichen und Sterne. Georg Trakls Evokationen lyrischen Daseins*, Salzburg 1983 (= *Trakl Studien XI*)
- Philipp 1971 Eckhard Philipp, *Die Funktion des Wortes in den Gedichten Trakls. Linguistische Aspekte ihrer Interpretation*, Tübingen 1971 (= *Studien zur deutschen Literatur 26*)
- Preisendanz 1966 Wolfgang Preisendanz *Auflösung und Verdichtung in den Gedichten Georg Trakls*, in: Wolfgang Iser (Hrsg.), *Immanente Ästhetik - Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, München 1966, pp. 227-261
- Rölleke 1985 Heinz Rölleke, *Zivilisationskritik im Werk Trakls*, in: TK 4/4a, pp. 67-78
- Rogers 1981 Michael Rogers, *Trakls Imagery*, in: William E. Yuill - Walter Methlagl (Hrsg.), *Londoner Trakl Symposium*, Salzburg 1983 (= *Trakl Studien X*), pp. 33-41
- Rusch 1983 Gebhard Rusch/Siegfrid J. Schmidt, *Das Voraussetzungssystem Georg Trakls*, Braunschweig 1983 (= *Konzeption Empirische Literaturwissenschaft 6*)
- Szondi 1978 Peter Szondi, *Über philologische Erkenntnis*. Ders.: *Schriften I*, Frankfurt 1978, pp. 263-286
- Staiger 1961 Emil Staiger, *Zu einem Gedicht Georg Trakls*, «*Euphorion*» 55 (1961), pp. 279-296
- Thiele 1964 Herbert Thiele, *Das Bild des Menschen in den Kaspar-Hauser-Gedichten von Paul Verlaine und Georg Trakl*, «*Wirkendes Wort*» 14 (1964), pp. 351-356
- TK 4/4a *Text und Kritik: Georg Trakl*. Heft 4/4a (1985)
- Weiss 1978 Walter Weiss - Hans Weichselbaum (Hrsg.), *Salzburger Trakl Symposium*. Salzburg 1978 (= *Trakl Studien IX*)
- Weiss 1983 Ders.: *Nikolaus Lenau und Georg Trakl. Ein Vergleich ihrer Metaphorik*, Lenau - Forum 1985, pp. 81-89
- Weiss 1988 Ders.: (Herbst) *Schwarzes Schreiten am Waldsaum [...] Böse. Zur Metaphorik Georg Trakls*, in: Hans Weichselbaum (Hrsg.), *Trakl-Forum 1987*, Salzburg 1988 (= *Trakl Studien XV*), pp. 100-108
- Wöhrl 1982 P.W. Wöhrl (Hrsg.), *E.T.A. Hoffmann: Der goldene Topf*, Stuttgart 1982 (= *Reclam Erläuterungen und Dokumente 8157*)
- Wolffheim 1985 Elisabeth Wolffheim, «*Die Silberstimme des Totengleichen. Das Farbwort «silbern» im lyrischen Werk Georg Trakls*», in: TK 4/4a, pp. 37-44

Parte seconda

---

I CONTRIBUTI ITALIANI



## RETROSPETTIVA TRAKLIANA LA SAMMLUNG 1909

Al tempo in cui era iscritto alla scuola elementare presso un istituto magistrale cattolico Trakl frequentava regolarmente, due volte la settimana, anche una scuola protestante, dove gli veniva impartito l'insegnamento religioso. E qui, presso il pastore Aumüller, egli conobbe Erhard Buschbeck<sup>1</sup>, che gli fu poi compagno anche al ginnasio e amico fedele per tutta la vita. Con lui, o forse soltanto grazie a lui, si pervenne, diversi anni dopo, alla preparazione di una silloge di poesie trakliane, la cosiddetta *Sammlung 1909*<sup>2</sup>, per la quale si sperava di trovare un editore, ma che fu poi pubblicata dallo stesso Buschbeck, insieme ad altri componimenti giovanili, solo nel 1939, presso la casa editrice Otto Müller di Salisburgo, sotto il titolo di *Aus goldenem Kelch. Die Jugenddichtungen*<sup>3</sup>.

Sebbene in seguito Trakl abbia incluso nella sua prima raccolta a stampa (il volume *Gedichte*) soltanto due delle trentasette poesie sele-

<sup>1)</sup> Si veda l'introduzione di Ludwig von Ficker a *Briefe Georg Trakls*, in *Erinnerung an Georg Trakl. Zeugnisse und Briefe*, a cura di Hans Szklener, Salisburgo, Müller, 1966 [1926], pp. 139-140 e si confronti Otto Basil, *Georg Trakl*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1987 [1965], p. 37.

<sup>2)</sup> Per il *corpus* trakliano si è ricorsi – con l'abbreviazione KSZ I/II, seguita dal numero della pagina e, se necessario, del verso o della riga – alla fonte più autorevole: *Georg Trakl. Dichtungen und Briefe*, a cura di Walther Killy e Hans Szklener, Salisburgo, Müller, 1987 [1969], voll. I-II.

<sup>3)</sup> L'intestazione «Dal calice d'oro» era, originariamente, quella usata dal «Salzburger Volksblatt» nel pubblicare, durante il 1906 (KSZ II, 334-337), le prose giovanili *Barabas e Maria Magdalena*, che, su quel foglio, seguirono *Traumland* e precedettero *Verlassenheit*. I titoli «Paese di sogno» e «Abbandono» riflettono abbastanza bene l'atmosfera che caratterizza questi testi.

zionate nel 1909<sup>4</sup>, questa silloge manoscritta - che comprende alcuni testi apparsi in precedenza su vari quotidiani (KSZ II, 323) - non può certo essere ignorata da chi voglia prendere in considerazione tutto l'arco della produzione lirica trakliana. Del resto, se è vero che una volta Trakl mostrò un certo disinteresse per le sue composizioni giovanili, è anche innegabile che in un'altra occasione le difese senza tentennamenti. Intorno alla metà del luglio 1910 il poeta scriveva infatti a Buschbeck di non essere più interessato al destino di alcune sue poesie sottoposte alla rivista «Merker» («Was meine Gedichte anlangt, die Du an den Merker geschickt hast, so interessiert es mich nicht mehr, was mit ihnen geschehen wird», KSZ I, 477), ma nella seconda metà dello stesso mese rivendicava l'originalità del suo poeta-re - «die heiß errungene Manier» (KSZ I, 478) - sfacciatamente ripresa dal giornalista viennese Ludwig Ullmann.

Nelle poesie giovanili trakliane il carattere eterogeneo dei motivi e delle reminiscenze letterarie, così come la scarsa unitarietà della forma, rivelano una fase di ricerca preliminare, un saggiare qua e là quasi per orientarsi. Riconoscere tutto questo è, oltre che doveroso, pressoché inevitabile. Ma insistere troppo sulla natura epigonale di queste liriche comporta un rischio non trascurabile: quello di fermarsi alla constatazione che gli elementi formali e contenutistici del periodo giovanile appartengono a una moda «neoromantica» cui non era estranea la visione nietzsiana dell'arte e della vita, così come la lezione baudelairiana e simbolista. Una prospettiva diversa può invece servire a dimostrare che i temi e i motivi del giovane Trakl, o almeno alcuni di essi, coincidono con una realtà ambientale ed esistenziale genuina, con le sedi - spirituali e fisiche - di quell'esperienza personale e irripetibile che rappresenta il nucleo essenziale di tutta la produzione trakliana, dalla più acerba alla più matura. Riprendere in mano le poesie della *Sammlung 1909* vuol dire allora passare in rassegna gli elementi contenutistici (e in parte formali e compositivi) che furono ripresi e rielaborati negli anni successivi, significa anche - almeno per chi scrive - proporre una rilettura di quei componimenti nell'ordine voluto dai curatori, magari per immaginarne, sia pure solo implicitamente, uno diverso, suggerito dal senso di poi.

<sup>4)</sup> Si vedano, più sotto, *Herbst* e *Farbiger Herbst*.

La struttura dei *Drei Träume* (KSZ I, 215-216), dei «tre sogni» che aprono la raccolta, prelude chiaramente alla concezione formale di *Drei Blicke in einen Opal* (KSZ I, 66-67), dei «tre sguardi in un opale» che Trakl dedicò proprio all'amico Buschbeck. Inoltre, al di là dei contenuti e del confronto poetologico con Nietzsche<sup>5</sup>, il componimento anticipa, non solo il concetto di sogno come dimensione rivelatrice – per esempio come epifania del male (*Traum des Bösen*, KSZ I, 29) –, ma anche un altro motivo di rilievo della poesia trakliana, vale a dire il giardino. Nel secondo dei *Drei Träume* l'anima del soggetto lirico genera «giardini scintillanti, stranamente animati», che esalano il vapore di «afose delizie letali»:

Und seltsam belebte, schimmernde Gärten,  
Die dampften von schwülen, tödlichen Wonnen.  
(KSZ I, 215/22-23)

Se l'immagine sembra concedere molto alla moda letteraria degli inizi del secolo, non va tuttavia dimenticato che il giardino di Trakl è anche, da un lato, «luogo ameno» salisburghese – così quello «vecchio» di *In einem alten Garten* (KSZ I, 181) – e, dall'altro, sede privilegiata di quel tormento trakliano che si rivela nel sonno, per esempio nella seconda redazione di *Der Schlaf*, là dove i «veleni oscuri» e il «sonno bianco» trasportano il soggetto lirico in un «giardino assai strano di alberi crepuscolari», ricolmo di «serpenti, falene, ragni, pipistrelli»:

Verflucht ihr dunklen Gifte,  
Weißer Schlaf!  
Dieser höchst seltsame Garten  
Dämmernder Bäume  
Erfüllt von Schlangen, Nachtfaltern,  
Spinnen, Fledermäusen.  
(KSZ I, 156/2-7)

Qui si tratta, come si può notare, di un altro giardino. Ma la differenza rispetto a quello dei *Drei Träume* può sembrare abissale solo a chi non veda che nella poesia giovanile la moda letteraria serve a por-

<sup>5</sup>) Si veda Hans-Georg Kemper, *Nachwort*, in *Georg Trakl. Werke. Entwürfe. Briefe*, a cura di H.-G.K. e F.R. Max, Stoccarda, Reclam, 1984, pp. 283-289.

tare in superficie l'esperienza personale, sia pure mimetizzata da un velo «decadentista». L'immagine del giardino assai strano non è, del resto, il solo anello di congiunzione tra i due componimenti. Al «mare salino di tristezza», reso arcanamente esotico dal «corsaro tenebroso» («Ein finsterer Korsar / Im salzigen Meer der Trübsal», KSZ I, 156/10-11) corrispondono, nei *Drei Träume*, «immagini di mari mai veduti», visioni riflesse «nell'oscuro specchio dell'anima» («In meiner Seele dunklem Spiegel / Sind Bilder niegeseh'ner Meere», KSZ I, 215/16-17), mentre le «afose delizie letali» si fanno più concrete se accostate ai «veleni oscuri» della droga e al «bianco sonno» della non-vita, la condizione fossilizzata che sempre si perpetua per chi – come il ragazzo trakliano di *Traum und Umnachtung* – è immerso nel sogno e nell'ottenebramento, è «carico di colpa» («schuldbeladen», KSZ I, 150/95-96) senza possibilità di espiazione. Perfino le «città crollanti» – inesorabilmente chiuse nello stesso acciaio che nasconde il «Knabe» nella sua chioma rigida («Er aber stand vergraben in sein stählernes Haar», KSZ I, 149/80-81) – perfino questi emblemi di civiltà in rovina su cui, nella notte di *Der Schlaf*, frullano «bianchi uccelli» («Aufflattern weiße Vögel am Nachtsaum / Über stürzenden Städten / Von Stahl», KSZ I, 156/12-14) si annunciano già nel terzo dei *Drei Träume*, si prefigurano come tremendo «saccheggio di fiamme»:

Ich sah viel Städte als Flammenraub.

(KSZ I, 216/33)

Né va dimenticato che nell'ultima strofa di questo testo giovanile si trova una formulazione prettamente trakliana, una «wahnsinnsnächtige Qual» (KSZ I, 216/44), un «tormento della notte in preda alla pazzia» in cui l'originale composto aggettivale anticipa, per esempio, la follia che afferra il soggetto testuale in *Offenbarung und Untergang*, in quel processo di «rivelazione e declino» che conchiude la serie dei poemetti in prosa («Aber da ich den Felsenpfad hinabstieg, ergriff mich der Wahnsinn und ich schrie laut in der Nacht», KSZ I, 169/42-43). E l'ultimo verso di questa stessa strofa contiene un altro composto, questa volta nominale, che tende a evocare la cosmicità del dolore, un «universo di pruni sorridente» – quasi soave come le ali della follia («des Wahnsinns sanfte Flügel», KSZ I, 54/11) di un

componimento «sussurrato nel pomeriggio» (*In den Nachmittag geflüstert*) –, un «lächelndes Dornenall» (KSZ I, 216/46) che nei versi del declino (*Untergang*) riaffiora con l'immagine del «Dornenbogen», l'arco di spine che circoscrive come un arcobaleno («Regenbogen»), ma anche come una corona di spine – il «Dornenkranz» delle prime strofe intitolate al crepuscolo (*Dämmerung* [I], KSZ I, 218/12) o della lunga «canzone a notte» (*Gesang zur Nacht*, KSZ I, 226/87) –, il quadrante di un orologio cosmico, di una bussola su cui si arrampicano gli «indicatori» che non vedono la metà, le lancette che salgono ciecamente verso il punto, la mezzanotte, dove «culmina» il declino:

Unter Dornenbogen  
O mein Bruder klimmen wir blinde Zeiger gen Mitternacht.  
(KSZ I, 116/10-11)

Anche i sei sonetti che seguono i *Drei Träume* anticipano – al di là delle singole tematiche e del persistente confronto poetologico con Nietzsche<sup>6</sup> – motivi ricorrenti della lirica trakliana. Le strofe «dei giorni silenziosi» (*Von den stillen Tagen*, KSZ I, 217) sono costruite su una delle analogie più ossessionanti del poeta salisburghese: al crepuscolo serale, zona sottile tra la piena luce del giorno e l'irrompere delle tenebre, corrisponde l'autunno, stagione di transizione tra lo splendore dell'estate e il rigore dell'inverno. Simile a questi momenti, così come la malattia, è la condizione del soggetto lirico, sospeso tra la vita e la morte, in una natura che risuona come l'eco di cripte profonde («ein Widerhall aus dumpfen Grüften», KSZ I, 217/15), quelle «camere mortuarie» che ritornano nel primo *De profundis* («Die Totenkammer ist voll Nacht», KSZ I, 262/2), in un altro «autunno» (*Herbst*: «Weit offen die Totenkammern sind», KSZ I, 31/12) e anche «per via» (*Unterwegs* [III]: «Am Abend trugen sie den Fremden in die Totenkammer», KSZ I, 81/2), nonché in una scena ricordata nel sogno e nell'ottenebramento (*Traum und Umnachtung*), là dove il ragazzo trakliano passa volentieri, di sera, per il cimitero cadente, fermandosi ad osservare i cadaveri, le macchie verdi della putrefazione «sulle loro belle mani»:

Am Abend ging er gerne über den verfallenen Friedhof, oder er besah in däm-

<sup>6)</sup> Si veda Kemper, *Nachwort*, pp. 289-293.

mernder Totenkammer die Leichen, die grünen Flecken der Verwesung auf ihren schönen Händen.

(KSZ I, 147/9-11)

Un crepuscolo in qualche misura diverso è quello di *Dämmerung*, in cui si affaccia la figura dell'assassino implacabile («Wer hat den Feind, den Mörder dir bestellt», KSZ I, 218/6), il «Mörder» che tanta parte ha nella produzione trakliana: l'unico compagno del soggetto lirico in preda all'orrore (*Das Grauen*: «Da bin mit meinem Mörder ich allein», KSZ I, 220/15), l'immagine che sorride pallida nel vino tra gli stridenti contrasti di una «romanza di notte» (*Romanze zur Nacht*: «Der Mörder lächelt bleich im Wein», KSZ I, 16/10), la figura di «umana miseria» (*Menschliches Elend*) per la quale un locale si rischiara pallidamente («Dem Mörder will ein Raum sich bleich erhellen», KSZ I, 62/23), l'ombra che si profila sul misterioso trovatello nell'«ingresso crepuscolare» (*Kaspar Hauser Lied*: «Und in dämmernden Hausflur den Schatten des Mörders», KSZ I, 95/21) o sul ragazzo che riaffiora nel sogno e nell'ottenebramento (*Traum und Umnachtung*: «der Schatten des Mörders über ihn kam», KSZ I, 147/27), la gelida fronte che ricompare nel buio dell'ingresso, quasi a incarnare la «trasformazione del male» (*Verwandlung des Bösen*: «die kalte Stirne des Mörders im Dunkel des Hausflurs», KSZ I, 98/33-34).

Motivo centrale di *Dämmerung* è anche la dissacrazione di un mondo rimasto senza divinità («entgöttert»), quelle entità divine che precipitano nella notte dei *Drei Träume* («Ich sah die Götter stürzen zur Nacht», KSZ I, 216/37) e che hanno abbandonato l'altare in un'atmosfera di «spossamento» (*Ermatten*: «An längst entgöttertem Altar», KSZ I, 242/9), o quelle «cadenti», che se ne stanno lì, dolenti nella sera, nel giardino che riemerge dal sogno e dall'ottenebramento (*Traum und Umnachtung*):

Verfallene Götter standen im Garten, hintrauernd am Abend.

(KSZ I, 147/22-23)

La tematica del sonetto *Herbst* – un «autunno» ritoccato e trasformato in «sfacelo» (*Verfall*) nella silloge *Gedichte* (1913)<sup>7</sup> – è fin trop-

<sup>7</sup>) Si confronti, più avanti, *Farbiger Herbst*.

po trakliana per essere qui ripercorsa in tutte le variazioni che si dipartono dal «soffio di sfacelo» che ora fa tremare il soggetto lirico («Da macht ein Hauch mich von Verfall erzittern», KSZ I, 219/10)<sup>8</sup>. Ma il verso che segue, con quell'uccello che geme «tra i rami sfogliati» («Ein Vogel klagt in den entlaubten Zweigen», KSZ I, 219/11), sebbene assai meno appariscente, anticipa tutta una serie di passi in cui un volatile, più spesso il merlo del testo rielaborato (*Verfall* [II]): «Die Amsel klagt in den entlaubten Zweigen», KSZ I, 59/11), oppure un tordo, geme tra i rami – cifra sonora di un perenne e ineludibile dolore – quasi a ripetere l'eterno «canto di un merlo prigioniero» (*Gesang einer gefangenen Amsel*, KSZ I, 135). Già in *Die junge Magd* «un merlo fischieta lamentoso» sul sambuco davanti alla stanza in cui si affaccenda «la giovane serva» («Im Hollunder vor der Kammer / Kläglich eine Amsel flötet», KSZ I, 12/20)<sup>9</sup>, lo stesso merlo che «nel bosco nero» annuncia, con il suo richiamo, il declino del fanciullo Elis (*An den Knaben Elis*: «Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft, / Dieses ist dein Untergang», KSZ I, 26/2-3), oppure il tordo che nella memoria sognante di Sebastian chiama al declino «un'entità straniera» (*Sebastian im Traum*: «Die Drossel ein Fremdes in den Untergang rief», KSZ I, 90/51). Non a caso, in questo medesimo poemetto, il lamento del tordo si associa al noce, all'antico sambuco, alla linfa inebriante dell'oppio («Im Schatten des Nußbaums, uralten Hollunders, / Trunken vom Saft des Mohns, der Klage der Drossel», KSZ I, 88/4-5); non a caso il pastore che appare con i ricordi dell'infanzia (*Kindheit* [III]) segue in silenzio il sole declinante, «che rotola dal colle autunnale», accompagnato dal soave lamento del merlo («Sanft ist der Amsel Klage. Ein Hirt / Folgt sprachlos der Sonne, die vom herbstlichen Hügel rollt», KSZ I, 79/7-8), il lamento che si ammutisce («Verstummt die Klage der Amsel») nel «crepuscolo spirituale» (*Geistliche Dämmerung*, KSZ I, 118/5) o nella sera del parco (*Im Park*: «verstummt am Abend die Drossel», KSZ I, 101/7), il lamento cui porge l'orecchio «un'entità oscura» quando ri-

<sup>8</sup>) La traduzione italiana può essere ambigua come l'originale tedesco: «Ecco mi fa tremare un soffio di sfacelo» («Un soffio di sfacelo mi fa tremare», oppure «Un soffio mi fa tremare di sfacelo»).

<sup>9</sup>) La grafia «Hollunder» per «Holunder» è quella regolarmente usata da Trakl.

suona il «canto a sette voci della morte» (*Siebengesang des Todes*: «Wandert ein Dunkles in Abend und Untergang, / Lauschend der sanften Klage der Amsel», KSZ I, 126/3-4), il lamento tra i noccioli che l'orecchio segue nell'ora dell'afflizione (*Stunde des Grams*):

Immer folgt das Ohr  
Der sanften Klage der Amsel im Haselgebüsch.  
(KSZ I, 327/10-11)

Il motivo dell'assassino ricompare nel quarto dei sei sonetti («Da bin mit meinem Mörder ich allein», KSZ I, 220/15), dove l'orrore, *Das Grauen*, emerge dal vuoto ingannevole e dalle tenebre di uno specchio, quasi ad anticipare la tematica dell'immagine riflessa, dello sdoppiamento, dell'*alter ego* malvagio, di Caino che uccide il fratello innocente, o meglio se stesso e, allo stesso tempo, la sorella, la cui figura sembra già profilarsi nelle «stanze abbandonate», richiamata anche dall'immagine della rugiada «che scintilla pallidamente», che cade dai rami «come da una ferita», come se fosse sangue:

Ich sah mich durch verlass'ne Zimmer gehn:  
[...]  
Aus dem Geäst fällt wie aus einer Wunde  
Bläß schimmernd Tau, und fällt, und fällt wie Blut.  
  
Aus eines Spiegels trügerischer Leere  
Hebt langsam sich, und wie ins Ungefahre  
Aus Graun und Finsternis ein Antlitz: Kain!  
(KSZ I, 220)

Stanze abbandonate, dunque, come quella che intitola una lirica più tarda (*In einem verlassenen Zimmer*, KSZ I, 25), oppure come le stanze del componimento dedicato ad Angela (*An Angela*), in cui si aggira un «destino solitario», una «soave pazzia che si muove a tastoni lungo le tappezzerie» («Ein einsam Schicksal in verlaßnen Zimmern. / Ein sanfter Wahnsinn tastet an Tapeten», KSZ I, 286/3-4), stanze che il sogno e l'ottenebramento (*Traum und Umnachtung*) fanno apparire «macchiate» dalla colpa della «stirpe maledetta», stanze in cui si compie «ogni destino» («O des verfluchten Geschlechts. Wenn in befleckten Zimmern jegliches Schicksal vollendet ist», KSZ I, 149/66-67). E poi lo specchio da cui esce Caino per svanire «nel vago», lo specchio simile alla superficie azzurra da cui emerge la sorel-

la, la «sottile figura» che fa precipitare nelle tenebre il ragazzo trakliano, «come morto» («Aus blauem Spiegel trat die schmale Gestalt der Schwester und er stürzte wie tot ins Dunkel», KSZ I, 147/6-7), l'ossessionante presenza che nell'ora della rivelazione e del declino (*Offenbarung und Untergang*) mostra una «ferita argentea» da cui scorre «lieve» un sangue che è «pioggia di fuoco» per il fratello («und leise rann aus silberner Wunde der Schwester das Blut und fiel ein feuriger Regen auf mich», KSZ I, 169/32-33). E «scintillante», se non proprio argentea, è la rugiada che in *Das Grauen* cade come sangue, anticipando così l'immagine di una «rugiada oscura» che «sanguina giù» sul paesaggio spietato della «dedizione alla notte» (*Nachtergebung*)<sup>10</sup>:

Niederblutet dunkler Tau.

(KSZ I, 164/4)

Al di là della profanazione che aleggia nietzschanamente intorno alla «devozione» cristiana, il quinto sonetto (*Andacht*) si caratterizza per la presenza di un'immagine femminile «velata di tenebrosa mestizia», rilucente «da figure confuse», la donna che versa nel soggetto lirico «il calice di brividi infami»:

Da schimmert aus verworrenen Gestalten  
Ein Frauenbild, umflost von finstrer Trauer,  
Und gießt in mich den Kelch verruchter Schauer.

(KSZ I, 221/13-15)

Si tratta di formulazioni che sembrano anticipare l'ambivalenza della rappresentazione materna nelle scene dominate dal sogno e dall'ottenebramento (*Traum und Umnachtung*), dove «l'azzurro fruscio» della veste femminile – veste angelica e terribile – irrigidisce il ragazzo trakliano trasformandolo, biblicamente, in colonna, in statua senza vita («Das blaue Rauschen eines Frauengewandes ließ ihn zur Säule erstarren», KSZ I, 148/36-37), ed evocando, allo stesso tempo, l'ombra del male («Zu seinen Häupten erhob sich der Schatten des Bösen», KSZ I, 148/37-38), quel male che pietrifica un altro simbolo

<sup>10</sup>) Per uno studio delle cinque stesure di questa lirica si veda Heinz Wetzel, *Über Georg Trakls Gedicht «Nachtergebung». Eine Untersuchung der fünf Fassungen*, in «Text und Kritik» 4/4a (1985), pp. 16-28.

della grazia, vale a dire il pane che la madre – ancora una volta presenza ambivalente – tiene tra le mani addolorate durante la cena irreale e sacrilega di *Traum und Umnachtung*:

da beim Mahle [...] der Mutter unter leidenden Händen das Brot zu Stein ward.  
(KSZ I, 150/109-111)

Sempre femminile, ma esplicitamente menadica, è la figura che in *Sabbath*, un «sabba» voluttuoso e appassionato, avvince furiosa il corpo del soggetto lirico («Und eine schlingt – o rasende Mänade – / Mein Fleisch», KSZ I, 222/13-14), nella chiusa di un sonetto pervaso dall'esaltazione di piante «febbicosamente velenose», profumi che fanno sognare nei «crepuscoli lunari» («Ein Hauch von fiebernd giftigen Gewächsen / Macht träumen mich in mondnen Dämmerungen», KSZ I, 222/2-3), che prefigurano il sonno profondo di «oscuri veleni», quella dimensione di «sogno e ottenebramento» (*Traum und Umnachtung*) ricolma di stelle e del «bianco volto della madre, il pietrificato» («Tief ist der Schlummer in dunklen Giften, erfüllt von Sternen und dem weißen Antlitz der Mutter, dem steinernen», KSZ I, 150/94-95), quello scorcio esistenziale in cui si intravvede già l'immagine della sorella nel sonno pesante di un paesaggio domestico (*In der Heimat*), là dove il vento della notte scava nella sua chioma, lambita da «splendore lunare»:

Der Schwester Schlaf ist schwer. Der Nachtwind wühlt  
In ihrem Haar, das mondner Glanz umspült.  
(KSZ I, 60/11-12)

Anche nelle dodici unità che formano un'articolata «canzone a notte» (*Gesang zur Nacht*) non è difficile scoprire, tra i motivi e le formulazioni che richiamano i novalisiani *Hymnen an die Nacht*<sup>11</sup>, immagini che ricorrono in componimenti più tardi e che si mostrano subito in tutta la loro potenzialità. La notte, madre pietosa che sembra poter rimarginare ogni ferita («Süße Schmerzensmutter du / [...] Schließ mit deinen kühlen, guten / Händen alle Wunden zu», KSZ I, 224-225/49-52), contiene già in sé – come il cuore tenebroso – le più pro-

<sup>11</sup>) Si veda Wolfgang Preisendanz, *Auflösung und Verdinglichung in den Gedichten Georg Trakls*, in *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, a cura di Wolfgang Iser, Monaco, Fink, 1983 [1966], p. 235.

fonde voragini della malvagità («eurer Bosheit letzte Schlünde», KSZ I, 224/27). E la maschera, presenza dominante in questi versi, s'irrigidisce al cospetto del dolore, si fissa in una risata che è già «di pietra» («Die Maske starrt vor unserm Schmerz / [...] Der leeren Maske steinern Lachen», KSZ I, 224/28-30). Sembra quasi un «sogno del male» (*Traum des Bösen*) in cui lo spirito maligno guarda da maschere smorte («Aus bleichen Masken schaut der Geist des Bösen», KSZ I, 29/10), sembra una visione dedicata «agli ammutoliti» (*An die Verstummten*), dove la maschera è d'argento ma l'immagine ossessivamente identica («Aus silberner Maske der Geist des Bösen schaut», KSZ I, 124/4). Perché in entrambe le riprese di questo motivo c'è sempre un'entità maligna che guarda dai fori irrigiditi, pietrificati come gli occhi che nella «trasformazione del male» (*Verwandlung des Bösen*) sono aperti sul mondo, «su notti e terrori verginali» («die Augen steinern über Nächte und jungfräuliche Schrecken aufgetan. Böse.», KSZ I, 97/18-19), su coloro che conoscono – anche attraverso il ricordo (*Erinnerung*) – il sorriso «misero e freddo» del male («O das Lächeln des Bösen traurig und kalt», KSZ I, 382/18). Chi poi cercasse un'anticipazione dei «non nati» che nel giorno dei morti (*Allerseelen*) levano un pianto che «si lamenta nel vento dell'autunno» («Im Herbstwind klagt der Ungeborenen Weinen», KSZ I, 34/9) – o dei più famosi «nipoti non nati» dell'ultimo verso di *Grodek* («Die ungeborenen Enkel», KSZ I, 167/18), troverebbe di che meditare nella dodicesima unità del ciclo, là dove il soggetto lirico, «mai esistito, inesistente», sprofondato nella mezzanotte, è «un non concepito in dolce grembo»:

Du bist in tiefer Mitternacht  
 Ein Unempfängner in süßem Schoß,  
 Und nie gewesen, wesenlos!  
 Du bist in tiefer Mitternacht.

(KSZ I, 227/118-121)

Il segreto della notte, superato nietzschianamente ma provvisoriamente con la «melodia dell'eternità» («Melodie der Ewigkeit», KSZ I, 228/5) che domina i versi di un «canto profondo» (*Das tiefe Lied*)<sup>12</sup>, aleggia anche nelle tre ballate che lo seguono (*Ballade* [I, II,

<sup>12</sup>) Si confronti Fausto Cercignani, *Memoria e reminiscenze. Nietzsche, Büchner, Hölderlin e i poemetti in prosa di Trakl*, Torino, Genesi, 1989, p. 11.

III]), fino a disvelarsi, nella terza, come incesto nel «giardino afoso» («Ein schwüler Garten stand die Nacht», KSZ I, 231/2), come «fatto» che si compie nella maledizione incancellabile («Seid alle verflucht! Da ward die Tat», KSZ I, 231/9), che rimanda allo svuotamento della coppa che «il folle» prende dalla mano della ragazza nella prima ballata («Da nahm der Narre aus ihrer Hand / Den Becher und trank ihn leer», KSZ I, 229/9-10), al lutto spaventoso di una notte che nel ritornello della seconda «piange a una porta» («Es weint die Nacht an einer Tür», KSZ I, 230/5, 9, 13). Questo «giardino afoso» prelude, naturalmente, a tutti quei passi che si richiamano, più o meno esplicitamente, alla tematica dell'incesto, a quella figura di sorella che si profila, di volta in volta, come il «demone fiammeggiante» o il «morente giovinetto» del sogno e dell'ottenebramento (*Traum und Umnachtung*: «ein flammender Dämon, die Schwester»; «ein sterbender Jüngling, die Schwester», KSZ I, 149/64 e 150/122), l'«azzurro animale selvatico» del canto dedicato alla sorella (*An die Schwester*: «Blaues Wild», KSZ I, 57/4), la «dolce sposa» che ritorna in una notte azzurra (*Die blaue Nacht* ...: «Süße Braut!» KSZ I, 313/3)<sup>13</sup>, oppure, come nel secondo «lamento» (*Klage* [III]), la «sorella di tempestosa tristezza» che guarda «la barca impaurita» sprofondare sotto le stelle, «sotto il volto silente della notte»:

Schwester stürmischer Schwermut  
Sieh ein ängstlicher Kahn versinkt  
Unter Sternen,  
Dem schweigenden Antlitz der Nacht:

(KSZ I, 166/10-13)

Questo tema ossessivo e spesso implicito sembra affiorare anche in *Melusine*, dove il lutto della notte che «piange alle finestre» («An meinen Fenstern weint die Nacht», KSZ I, 232/2)<sup>14</sup> parrebbe circoscrivere una vicenda più personale, una tragedia domestica che si nasconde dietro quella della figura mitica. Il vento, che qui piange come un «bambino perduto» («wie ein verlorne Kind», KZS I, 232/4), soffia anche in *Verfall*, che riprende anche nel titolo il motivo dello

<sup>13</sup>) Si confronti anche *Gesang zur Nacht*: «Wie meiner Schmerzen süße Braut» (KSZ I, 225/62).

<sup>14</sup>) Si confronti *Ballade* [II].

sfacelo già presente in *Herbst*<sup>15</sup> e che anticipa un altro tema ben noto della poesia trakliana, quello della putrefazione. Perfino lo spazio, qui, è reso afoso e opprimente dalla decomposizione («Der Raum ist von Verwesung schwül», KSZ I, 233/8), da quel processo di degradazione e corruzione che ritroviamo, non solo nel primo dei tre stagni di Hellbrunn (*Die drei Teiche in Hellbrunn*) o nelle strofe della «sposatezza» (*Ermatten*)<sup>16</sup>, ma anche nelle poesie degli ultimi anni, dove il motivo è ripreso con connotazioni assai più personali. Così nei versi della quiete e del silenzio (*Ruh und Schweigen*), dove la sorella, «splendente giovinetto», appare in autunno e «in nera putredine» («Ein strahlender Jüngling / Erscheint die Schwester in Herbst und schwarzer Verwesung», KSZ I, 113/12-13), oppure nella famosa lirica *Grudek*, dove «tutte le strade sboccano in nera putredine»:

Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.  
(KSZ I, 167/11)

«Il senso perduto dei tempi passati» («Verlorner Sinn vergangner Zeiten», KSZ I, 233/10), che in *Verfall* costituisce un altro motivo di rilievo, si ricollega anche all'impossibile redenzione della poesia successiva (*Gedicht*), dove il cuore «oppresso da ogni colpa» («Mein Herz ist jeder Sünde schwer», KSZ I, 234/6) si consuma «in brace maligna» («Und zehrt sich auf in böser Glut», KSZ I, 234/7), quasi ad anticipare, ancora una volta, l'ossessione del peccato, e in particolare certi passi dominati dal sogno e dall'ottenebramento (*Traum und Umnachtung*), là dove l'odio e la voluttà bruciano il cuore del ragazzo trakliano («Haß verbrannte sein Herz, Wollust», KSZ I, 148/30) e dove «il cuore ardente dell'uomo è conservato nel freddo sepolcro»:

[...] das kühle Grab, darin des Menschen feuriges Herz bewahrt ist.  
(KSZ I, 148-149/61-62)

Perfino i versi di un armonioso «canto notturno» (*Nachtlied*), che sembrerebbe esaurirsi in mero gioco formale<sup>17</sup>, prefigura un motivo ricorrente e tutt'altro che secondario della poesia trakliana. La simili-

<sup>15</sup>) Si veda sopra.

<sup>16</sup>) Si veda oltre.

<sup>17</sup>) Si veda Erich Bolli, *Georg Trakls «dunkler Wohlaut»*. Ein Beitrag zum Verständnis seines dichterischen Sprechens, Zurigo e Monaco, Artemis, 1978, p. 37.

tudine dei «canti che sanguinano come ferite» («Lieder, die wie Wunden bluten», KSZ I, 235/4) richiama infatti tutta una serie di passi in qualche misura connessi, da quello che ricorre nella prosa della rivelazione e del declino (*Offenbarung und Untergang*: «und leise rann aus silberner Wunde der Schwester das Blut», KSZ I, 169/32-33) ad altri anche più noti<sup>18</sup>, come i versi che in *Elis* cantano il lieve sanguinare, nel groviglio dei pruni, di «un azzurro animale selvatico» («Ein blaues Wild / Blutet leise im Dornengestrüpp», KSZ I, 86/22-23) o come la formulazione, ancor più pertinente, di *Traum und Umnachtung*, là dove il verde, già scarso, si dissecca grigiastro «alle finestre dei notturni» e «i cuori sanguinanti meditano ancora il male»:

Aber gräulich verdorrt das spärliche Grün an den Fenstern der Nächtlichen und es sinnen die blutenden Herzen noch Böses.

(KSZ I, 149/69-70)

La finestra, che nel componimento *An einem Fenster* divide l'esistenza irreale del soggetto lirico dalla vita vera e propria che scorre all'esterno, diventerà un importante elemento prospettico o di riferimento nella produzione trakliana, sia in *Traum und Umnachtung*, dove ricorre anche altrove («Weh, des Abends am Fenster», KSZ I, 148/32), sia in varie poesie, scritte nei periodi più diversi. Così, l'ultima delle strofe che descrivono «la bella città» (*Die schöne Stadt*) si chiude con l'immagine di ciglia stanche che «tremolano argentee» tra i fiori alle finestre («Silbern flimmern müde Lider / Durch die Blumen an den Fenstern», KSZ I, 24/28-29); nei versi da cui affiorano sommessi i ratti (*Die Ratten*) il silenzio «dimora in finestre vuote» («Ein Schweigen in leeren Fenstern wohnt», KSZ I, 52/4); tra gli elementi che ci riportano «per via» (*Unterwegs* [II]) c'è una finestra aperta «dove si attardò una dolce speranza» («Ein offenes Fenster, an dem ein süßes Hoffen zurückblieb», KSZ I, 81/21); e in *Hohenburg* la stella che avvolge il «risonante» con «braccia purpuree» sale «a disabitate finestre»:

Umfängt den Tönenden mit purpurnen Armen sein Stern,  
Der zu unbewohnten Fenstern hinaufsteigt  
(KSZ I, 87/9-10)

<sup>18)</sup> Si confrontino, più sopra, le considerazioni che riguardano *Das Grauen*.

Anche in *Farbiger Herbst*, un «autunno colorato» che poi diventerà lo spartito definitivo della «musica nel Mirabell» (*Musik im Mirabell*)<sup>19</sup>, la finestra divide e congiunge, accoglie nel chiuso di una stanza il fogliame che «rosso cade dal vecchio albero» («Das Laub fällt rot vom alten Baum / Und kreist herein durchs offne Fenster», KSZ I, 237/11), là dove il marmo ingrigito degli avi («Der Ahnen Marmor ist ergraut», KSZ I, 237/6) ci riconduce alle maschere di pietra di *Verfall*, le maschere sfigurate dal dolore e «vuote di esistenza» che – proprio come le divinità di *Traum und Umnachtung*<sup>20</sup> – si affliggono nell'abbandono dei giardini:

Verlorner Sinn vergangner Zeiten  
Blickt aus den steinernen Masken her,  
Die schmerzverzerrt und daseinsleer  
Hintrauern in Verlassenheit.

(KSZ I, 233/10-13)

La contrapposizione fra bene e male, il mistero della sua ineluttabile presenza in ogni manifestazione della realtà esistenziale, si ripropone nella sequenza dei tre stagni di Helbrunn (*Die drei Teiche in Helbrunn*). Nel profondo del primo arde «la calura della putrefazione» («In der Tiefe glüht der Verwesung Glut!», KSZ I, 238/6), sulla superficie del secondo l'innocenza sorridente riflette un mondo gioioso («Singe, singe, freudige Welt! / Lächelnde Unschuld spiegelt dich wider», KSZ I, 238/14), nelle acque del terzo «si sviluppa la profondità incommensurata» («Da wächst die Tiefe unermessen», KSZ I, 238/24), appare il volto della sfinge che induce il soggetto lirico a disanguarsi nel vano tentativo di risolvere l'enigma posto dal coesistere dei primi due stagni («Einrätselvolles Sphinxgesicht, / Daran mein Herz sich will verbluten», KSZ I, 238/27-28). L'improvvisa comparsa del riferimento personale nell'ultimo verso rivela la presenza latente del soggetto lirico fin dalla prima strofa, anticipando così una caratteristica fondamentale della produzione più matura. Anche là dove non compare esplicitamente, l'ego trakliano emerge infatti grazie a una disseminazione euristica, a una diffusione metamorfica che ne af-

<sup>19</sup>) Per l'altro componimento che Trakl incluse, dopo averlo rielaborato e reintitolato, nella raccolta *Gedichte* (1913) si vedano, più sopra, i commenti a *Herbst*.

<sup>20</sup>) Si veda, più sopra, la lirica *Dämmerung*.

ferma la presenza come centro d'irradiazione prospettico. Così, se nei versi scritti per la morte di una vecchia signora (*Auf den Tod einer alten Frau*) la paura dell'ora fatale si palesa attraverso il soggetto lirico che ascolta, pieno di orrore, alla porta («Oft lausche ich voll Grauen an der Tür», KSZ I, 239/2), nel «canto a sette voci della morte» (*Siebengesang des Todes*) la presenza dell'ego trakliano appare disseminata in tutti i versi del componimento: nella primavera che ascolta il lamento del merlo («Lauschend der sanften Klage der Amsel», KSZ I, 126/4), nel mite canto della fanciullezza («Sanfter Gesang der Kindheit», KSZ I, 126/10), nel dormiente che più radioso discende il bosco nero («Erscheinender stieg der Schläfer den schwarzen Wald hinab», KSZ I, 126/11), nel rosso animale che la luna scaccia dalla tana («Und es jagte der Mond ein rotes Tier / Aus seiner Höhle», KSZ I, 126/15-16), nel «qualcosa di morto» che lascia in silenzio la casa in rovina («Schweigend verläßt ein Totes das verfallene Haus», KSZ I, 126/20), nella forma putrescente dell'uomo («O des Menschen verwesete Gestalt», KSZ I, 126/21), nel «quegli» che discese, «su barca nerastra», «correnti scintillanti»:

Auf schwärzlichem Kahn fuhr jener schimmernde Ströme hinab.  
(KSZ I, 127/25)

Un esempio di questa disseminazione, seppure ancora in forma embrionale, ricorre, tuttavia, anche nella *Sammlung 1909*. La «solitudinestellare» («Sterneneinsamkeit», KSZ I, 240/10) che opprime gli zingari (*Zigeuner*) è infatti quella propria del soggetto lirico, è la desolazione cosmica del ragazzo che in *Traum und Umnachtung* giace a lungo «sul campo sassoso» guardando stupeito «il padiglione dorato delle stelle» («Lange lag er auf steinigem Acker und sah staunend das goldene Zelt der Sterne», KSZ I, 148/47-48), è la tristezza di Kaspar Hauser, che nell'omonimo *Lied* rimane solo con la sua stella («Nachts blieb er mit seinem Stern allein», KSZ I, 95/19). Anche il singhiozzare degli zigani sotto il peso di una maledizione e di una sofferenza ereditate da una stirpe senza patria («Und schluchzen von ererbtem Fluch und Leid», KSZ I, 240/12) sembra rimandare alla genia maledetta di *Traum und Umnachtung* («O des verfluchten Geschlechts», KSZ I, 149/66), alla pena che affligge «le dolenti creature» («die leidenden Menschen», KSZ I, 150/113) di un'ultima cena pietrificata e senza speranza:

[...] der Mutter unter leidenden Händen das Brot zu Stein ward.

(KSZ I, 150/110-111)

Il ritorno a un soggetto lirico che si palesa in prima persona non interrompe la serie dei motivi che ricorreranno anche nella produzione degli anni successivi. L'esperienza ormai incomprensibile che rivive nel «teatro della natura» (*Naturtheater*), nel «dramma dei giorni perduti», è certamente «spettrale, estranea, fredda» («Gespensterhaft nur, fremd und kühl», KSZ I, 241/9), ma il ritorno agli anni della fanciullezza («Fang an, fang wieder an, du Spiel / Verlorner Tage, ohn' Schuld und Sühne», KSZ I, 241/7-8) prelude alla tematica di componimenti quali *Kindheit* [II], dove la nostalgia dell'infanzia che «dimorava tranquilla in azzurra grotta» («ruhig wohnte die Kindheit / In blauer Höhle», KSZ I, 79/2-3) induce a riconoscere «più devotamente» il significato «degli anni oscuri» («Frömmere kennst du den Sinn der dunklen Jahre», KSZ I, 79/12), di quel periodo che tanta parte avrà anche nel ricordo del ragazzo trakliano in *Traum und Umnachtung*<sup>21</sup>.

La putrefazione dei «paradisi creati dal sogno» («Verwesung traumgeschaffner Paradiese», KSZ I, 242/2) nell'incipit di una lirica segnata dallo spessimamento (*Ermatten*), nonché l'ebbrezza degli aromi e dei vini nell'ultima strofa («Vom Rausch der Wohlgerüche und der Weine», KSZ I, 242/10), rimanda a tutti i luoghi della poesia trakliana dominati dalla presenza del vino e dei narcotici – basti qui citare «il vino del solitario» che in *Offenbarung und Untergang* ha un sapore più amaro del papavero («Und schimmernd fiel ein Tropfen Blutes in des Einsamen Wein; und da ich davon trank, schmeckte er bitterer als Mohn», KSZ I, 169/30-31) – mentre il «sepolcro abbandonato nella notte d'autunno» («Auf ein verlaßnes Grab in Herbstesnacht», KSZ I, 243/9), desolato come l'eco di un «finale» (*Ausklang*) al giorno ch'è svanito, fa subito correre la mente ai versi della «dedizione notturna» (*Nachtergebung*), alla chiusa in cui lo spazio si trasforma in sepolcro e il pellegrinaggio terreno in sogno:

Und zum Grabe wird der Raum  
Und zum Traum dies Erdenwallen.

(KSZ I, 164/12-13)

<sup>21</sup>) Si veda Cercignani, *Memoria e reminiscenze*, pp. 18-19 e 23.

La presenza ossessiva e le molteplici valenze del divino che attraversano tutta l'opera trakiana si annunciano già in quell'unisono (*Einklang*) di vita e di morte in cui «la divinità sconosciuta» governa un aldilà fatto di tormenti e piaceri più intensi di quelli terreni, l'universo che i singoli raggiungono attraverso una morte che sembra dare nuova forma all'esistenza:

Wir gehen durch die Tode neugestaltet  
Zu tiefern Foltern ein und tiefern Wonnen,  
Darin die unbekannte Gottheit walte.

(KSZ I, 244/14-16)

Più convenzionale, e in parte vicino a certe formulazioni di Heine<sup>22</sup>, è invece *Crucifixus*, dove il Cristo – «simbolo d'imperfezione terrena» («irdenen Gebrechts Symbol», KSZ I, 245/10) – può aprire la porta che conduce «ai paradisi della povertà» («Die Pforte zu der Armut Paradiesen», KSZ I, 245/11), a quel «campidoglio di pruni immerso nella notte della morte» («Sein todesnächtiges Dornenkapitol», KSZ I, 245/12) che richiama il «Dornenall» dei *Drei Träume*<sup>23</sup> e, più in generale, il concetto trakiano della cosmicità del dolore<sup>24</sup>. Anche *Confiteor*, in cui l'influsso di Heine<sup>25</sup> si associa e si sovrappone a quello del barocco, non si discosta molto dalla tradizione che vede nel comando della potestà divina l'unica ragione che costringe l'uomo – il povero commediante di una «tragedia senza eroi» («heldenloses Trauerspiel», KSZ I, 246/8) – a restare su questa terra, a recitare la sua parte pieno di disperazione e di noia:

Doch will ein Machtgebot, daß ich verweile,  
Ein Komödiant, der seine Rolle spricht,  
Gezwungen, voll Verzweiflung – Langeweile!  
(KSZ I, 246/11-13)

Più interessante, nella prospettiva che qui si propone, è il motivo dello smascheramento («Und da von jedem Ding die Maske fiel»,

<sup>22)</sup> Si veda Preisendanz, *Auflösung*, p. 235.

<sup>23)</sup> Si veda sopra.

<sup>24)</sup> Il composto aggettivale «todesnächtig» compare anche in *Von den stillen Tagen* (si veda sopra), dove il martellare dei picchi risuona «più immerso nella notte della morte» («Und todesnächtiger hält der Spechte Hämmern», KSZ I, 217/14).

<sup>25)</sup> Si veda Preisendanz, *Auflösung*, p. 234.

KSZ I, 246/6), che prelude a procedimenti poetici più complessi, a epifanie ben più tragiche. Così, per esempio, in *Offenbarung und Untergang*, dove la rivelazione, lungi dall'essere quella cristiana supposta da Eduard Lachmann<sup>26</sup>, rappresenta invece il disvelarsi del «nero inferno» che si annida nel cuore del soggetto testuale («und ich sah die schwarze Hölle in meinem Herzen», KSZ I, 168/11) ed è strettamente legata, come nel titolo, alla caduta rovinosa del cadavere infantile eruttato dalla terra, della «forma lunare» che esce lentamente dall'ombra del giovinetto per poi sprofondare, con «braccia infrante», giù per discariche pietrose, come neve in fiocchi:

[...] und es warf die Erde einen kindlichen Leichnam aus, ein mondnes Gebilde, das langsam aus meinem Schatten trat, mit zerbrochenen Armen steinerne Stürze hinabsank, flockiger Schnee.

(KSZ I, 170/66-68)<sup>27</sup>

Il fascino discreto che domina il breve componimento *Schweigen* sembra voler riaffermare la predilezione di Trakl per il silenzio notturno, per quel magico fenomeno che qui rende muto anche il pianto del salice chino sullo stagno oscuro («Die Weide am dunklen Teich / Weint lautlos in die Nacht», KSZ I, 247/4-5) ma che altrove si associa a immagini più vive e personali, come nelle strofe dedicate al fanciullo Elis (*An den Knaben Elis*), dove «il nostro silenzio è una caverna nera» («Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen», KSZ I, 26/16), nel canto a sette voci della morte (*Siebengesang des Todes*), dove la notte silenziosa è «un animale sanguinante che si accascia lento sul colle» («Schweigend erscheint die Nacht, ein blutendes Wild, / das langsam hinsinkt am Hügel», KSZ I, 126/5-6), oppure nei versi della primavera dell'anima (*Frühling der Seele*), dove i paurosi sentieri «del grigio silenzio pietroso» sono quelli della morte, si aprono «tra le rupi della notte e le ombre senza pace»:

[...] Wo sind die furchtbaren Pfade des Todes,  
Des grauen steinernen Schweigens, die Felsen der Nacht  
Und die friedlosen Schatten?

(KSZ I, 141/14-16)

<sup>26</sup>) Si veda Eduard Lachmann, *Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls*, Salisburgo, Müller, 1954, p. 232.

<sup>27</sup>) Si confronti Cercignani, *Memoria e reminiscenze*, p. 77.

L'erotismo sognante che permea i versi dedicati agli attimi prima dello spuntar del sole (*Vor Sonnenaufgang*) si ricollega direttamente alle strofe del componimento successivo, anche per la presenza, in entrambi, di vocaboli quali «giaciglio» («*Lager*», KSZ I, 248/7, 249/2) e «baci» («*Küsse*», KSZ I, 248/8 e 249/2). Ma nello scenario di *Blutschuld* – dove la «colpa di sangue» è assassinio (assassinio dell'innocenza) e allo stesso tempo, al pari di «*Blutschande*», incesto<sup>28</sup> – la notte incombe minacciosa sul giaciglio dei colpevoli («*Es dräut die Nacht am Lager unsrer Küsse*», KSZ I, 249/2), così che la giustapposizione di testi tanto diversi sembra preludere all'atteggiamento ambivalente di Trakl nei confronti di questa tematica e della figura della sorella, che il poeta canta – lo abbiamo visto trattando *Ballade* [III] – ora come «dolce sposa», ora come «demone fiammeggiante».

Strettamente connessa con questo motivo è la tematica dell'*alter ego*, il quale, tuttavia, non è sempre malvagio come in *Das Grauen*<sup>29</sup>. Lo straniero del fuggevole incontro (*Begegnung*), pur non avendo ancora connotazioni particolari («*Am Weg der Fremde*», KSZ I, 250/2), funge da controparte fittizia del soggetto lirico, è il «tu» che l'ego può interrogare senza rivolgersi direttamente a se stesso. In maniera non dissimile il fratello che compare in ciascuna delle tre strofe di *Vollendung* – una «perfezione» assai rassegnata – rappresenta una mera proiezione testuale destinata a recepire le esortazioni («*Mein Bruder, laß uns stiller gehn!*», KSZ I, 251/2) e le riflessioni («*Mein Bruder, sieh, die Welt ist weit!*», KSZ I, 251/9) del soggetto lirico. Ma in entrambi i componimenti, forse anche qui non a caso contigui, la presenza di queste due figure richiama di necessità alla mente tutti quei passi in cui la figura del fratello e dello straniero – assurta a cifra mitica ricorrente – rappresenta una controparte più concreta e allo stesso tempo più evanescente, il «sacro fratello» che in *Helian* è assorto «nel soave arpeggiare della sua follia» («*Wo vordem der heilige Bruder gegangen, / Versunken in das sanfte Saitenspiel seines Wahnsinns*», KSZ I, 70/36-37), lo straniero – così *Der Schlaß*<sup>30</sup> – dall'ombra «perduta nel rosso della sera» («*Fremdling! Dein verlorner Schat-*

<sup>28</sup>) Si veda Cercignani, *Memoria e reminiscenze*, p. 20.

<sup>29</sup>) Si veda sopra.

<sup>30</sup>) Si vedano, più sopra, i commenti ai *Drei Träume*.

ten / Im Abendrot», KSZ I, 156/8-9), quell'amatissimo e irraggiungibile Hölderlin<sup>31</sup> che nel secondo nucleo della prima redazione di *Abendland* (un «occidente» che si può leggere come «terra della sera») è, contemporaneamente, fratello e straniero, l'essere abbandonato dagli uomini che sente tutto il peso della solitudine e della malinconia:

Gelehnt an den Hügel der Bruder  
Und Fremdling,  
Der menschenverlassene, ihm sanken  
Die feuchten Lider  
In unsäglicher Schwermut.

(KSZ I, 401/23-27)

L'erotismo blasfemo di *Metamorphose*, dove il corpo velato di Maria s'infiamma di desiderio («Und dein verhüllter Leib erglüht», KSZ I, 252/6), quasi a universalizzare «l'affanno del peccato» («Ein Herz so rot, in Sündennot!», KSZ I, 252/3), ci riporta a due temi ossessivi di tutta la poesia trakliana che ricorrono anche negli ultimi componimenti della silloge. La presenza persecutoria del peccato si riaffaccia durante una passeggiata serale (*Abendgang*), quando la voce di una defunta esorta a dimenticare «ciò che offusca l'anima» («Vergiß, vergiß, was die Seele dir trübt!», KSZ I, 253/8), mentre il morboso interesse per la religione cattolica, congiunto a un intento dissacrante, riaffiora nei versi che presentano «il santo» (*Der Heilige*), il cui grido tormentoso («Exaudi me, o Maria!», KSZ I, 254/14) non risuona «così ebbro come l'evoè di Dioniso»:

Und nicht so trunken tönt das Ewoe  
Des Dionys.

(KSZ I, 254/11-12)

Dopo la breve parentesi dei versi dedicati a una passante (*Einer Vorübergehenden*), a un volto addolorato di donna forse mai conosciuto ma che sembra profondamente e segretamente affine a quello del soggetto lirico («Das schien mir tief und heimlich verwandt», KSZ I, 255/4), la satira religiosa riemerge nella descrizione della chiesa morta (*Die tote Kirche*), dove le reminiscenze rimbaldiane<sup>32</sup> mal si conci-

<sup>31</sup>) Si confronti anche Cercignani, *Memoria e reminiscenze*, pp. 51-59.

<sup>32</sup>) Si veda *Die Armen in der Kirche* nel volume *Arthur Rimbaud. Leben und Dichtkunst*.

liano con la tematica dell'espiazione, che pure si afferma ancora una volta nella voce singhiozzante che implora pietà («Erbarme dich unser - / Herr!», KSZ I, 256/22-23), quasi a riecheggiare gli amanti di *Blutschuld*, che pregano, sognano e singhiozzano «Perdonaci, o Maria, nella tua grazia» («Verzeih uns, Maria, in deiner Huld!», KSZ I, 249/5,9,13), quasi a ricordarci che in un famoso (ma pur sempre riduttivo) «aforisma» del '14 lo stesso Trakl sembra considerare il tema della colpa e dell'espiazione vera e propria sostanza della sua poesia. «Svegliandoti», egli scrive, «senti l'amarezza del mondo; lì dentro c'è tutta la tua colpa irrisolta; la tua poesia un'espiazione imperfetta»:

Erwachend fühlst du die Bitternis der Welt; darin ist alle deine ungelöste Schuld; dein Gedicht eine unvollkommene Sühne.

(KSZ I, 463; II, 506)

FAUSTO CERCIGNANI

---

tung, a cura di K[arl] L[othar] Ammer (pseud. di Karl Klammer), Lipsia, Insel, 1907, p. 163 e si confronti Giuseppe Dolei, *L'arte come espiazione imperfetta: saggio su Trakl*, Stoccarda, Heinz, 1978, pp. 34-35.

## L'EREDITÀ DELLA LIRICA TRAKLIANA

L'argomento proposto consta di due parti, entrambe trattate in termini necessariamente sintetici: l'individuazione dei temi nevralgici della lirica trakiana, di quelli cioè che la caratterizzano nel modo più stringente e significativo per noi; e l'analisi di alcune risposte alla provocazione (o semplice sollecitazione) esercitata da quei temi nel campo critico e poetico.

La tentazione di considerare come un blocco uniforme la lirica di Trakl ha origine, prima ancora che da una seducente proposta di Heidegger<sup>1</sup>, da un duplice dato obbiettivo: il breve arco cronologico in cui è racchiusa l'esistenza trakiana e, al suo interno, la relativamente scarna produzione poetica, che ammonta ad un centinaio di liriche in tutto.

Tuttavia l'ormai ricca bibliografia trakiana dovrebbe averci insegnato a sufficienza – sia pure *ex contrario* – a diffidare della *werkimanente Interpretation* e sue edizioni aggiornate, a diffidare cioè di qualsiasi metodologia intesa a riguardare la lirica trakiana come una monade ricca di frammenti esoterici. L'edizione critica ha fatto giustizia di molte «analisi al microscopio»<sup>2</sup>, confermando non solo l'arbitrarietà di tante proposte interpretative fondate su una lettura rapsodica<sup>3</sup>, ma anche la sterilità di quel metodo nelle stesse questioni di

<sup>1)</sup> M. Heidegger, *Georg Trakl. Eine Erörterung seines Gedichtes*, in «Merkur» 7 (1953), pp. 226-58.

<sup>2)</sup> L'espressione è di W. Muschg, *Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus*, München 1961, p. 101.

<sup>3)</sup> Mi limito a citare in proposito gli opposti esempi di E. Lachmann (*Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakl*, Salzburg 1954), che costruisce per suo conto un cammino rettilineo verso la salvezza cristiana, inesistente nella lirica di

dettaglio: valga per tutte la lunga quanto infruttuosa dissertazione sul significato dei colori in Trakl, che non ha senso se non è riferita al processo di evoluzione che l'uso del colore subisce nelle diverse fasi della produzione poetica.

Ciononostante a tutt'oggi, come conferma la recente rassegna di Eberhard Sauermann<sup>4</sup>, pochi critici sembrano interessati ad indagare sulla genesi e lo sviluppo della lirica trakiana, e ad onorare l'esplicito monito dei curatori dell'edizione critica a considerare i versi di Trakl come «il risultato di un comprensibile anche se complesso processo di formazione»<sup>5</sup>. Sia perciò lecito riassumere<sup>6</sup> i termini della crisi nella quale sfocia la lirica degli esordi, che all'incirca possiamo estendere a tutto il 1909 e a parte del 1910.

Tale lirica viene di solito definita impressionistica, termine che può essere utile per segnare il confine che la separa dalla produzione mediana, ma che va subito precisato nelle sue componenti specifiche. A prescindere dalle carenze formali, scontate nella produzione di un esordiente, questa lirica si caratterizza per i forti limiti di ordine tematico e strutturale dai quali essa è circoscritta. Si tratta di un idillio non solo ristretto dentro i confini del parco privato, ma anche costituzionalmente chiuso alla realtà esterna al soggetto poetico. Pertanto, nella raccolta *Aus Goldenem Kelch*, come mancano riferimenti storici, così resta in generale indeterminata, di sapore barocco, la relazione tra vita interiore e vita esterna:

Die Stille wächst und der Mittag glüht!  
Mein Gott, wie ist die Welt so reich!  
Ich träume und träum' und das Leben flieht,  
  
Das Leben da draußen- irgendwo  
Mir fern durch ein Meer von Einsamkeit!

Trakl; e quello di M. Heidegger (*art. cit.*, p. 254), che dalla lettura delle ultime due liriche *Klage* e *Grodek* si lascia indurre a conclusioni negative sulla fede cristiana del poeta, attestata inconfutabilmente dai documenti.

<sup>4)</sup> E. Sauermann, *Der Entwicklungsgedanke in der Trakl-Forschung*, in «Euphorion», 80 (1986), pp. 403-416.

<sup>5)</sup> W. Killy - H. Szklenar, *Vorwort* a G. Trakl, *Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe* (in seguito citato con la sigla HKA), Salzburg 1969, Band II, p. 7.

<sup>6)</sup> Un esame organico dell'itinerario lirico trakiano ho tentato nel mio saggio *L'arte come espiazione imperfetta* (Stuttgart 1978), di cui utilizzo qui i risultati.

Es fühlt's ein Herz und wird nicht froh! <sup>7</sup>

Si prospetta dunque un impressionismo fortemente limitato dalla tendenza all'introversione che è propria del poeta e gli impedisce di immedesimarsi nei molteplici aspetti dell'oggetto con quell'amore che è tipico degli impressionisti, valga per tutti l'esempio di Rilke. Il modulo dell'idillio è inoltre pregiudicato dall'assenza o dalla tormentata presenza dell'elemento amoroso, che in Trakl si accende unicamente in relazione all'esperienza dell'incesto (cfr. *Ballade, Blutschuld*).

Questi limiti e anomalie segnano con impronta tutt'affatto particolare lo sviluppo della lirica trakliana, talché si può anche capire il suo mancato inserimento critico nell'alveo del simbolismo, nonostante la presenza di tutto l'armamentario simbolista, sottolineata di recente da un critico, e che va «dal narcisismo al linguaggio sacrale e all'elaborazione di mitologemi personali»<sup>8</sup>. Gli è che già nella produzione mediana di Trakl confluiscono tanto il simbolismo quanto i germi della sua distruzione. Pur essendo fino all'osessione sensibile all'armonia del verso e al culto dell'immagine propria, Trakl non condivide la fede di chi crede nell'arte per l'arte, non ha mai accarezzato un proposito simile a quello georghiano di costruire sulla lacerazione del mondo il dominio della forma poetica, né quello di praticare sulle orme di Nietzsche «il profondo nichilismo dei valori e, al di sopra di esso, la trascendenza della gioia creatrice», come farà Gottfried Benn<sup>9</sup>. Il simbolismo trakliano si colloca invece nel punto di intersezione tra l'impulso giovanile alla chiusura egocentrica nel mondo delle immagini e la consapevolezza degli anni maturi di non avere né il diritto né la possibilità di sottrarsi alla realtà storica, di doversi «continuamente correggere per dare alla verità quello che è della verità»<sup>10</sup>. I frutti più caratteristici di tale simbolismo maturano appunto nel

<sup>7</sup>) *An einem Fenster*, in HKA, p. 236: «Il silenzio cresce e arde il mezzogiorno! / Mio Dio, quant'è ricco il mondo! / Io sogno e sogno e la vita vanisce, / La vita laggù - chissà dove / da me separata da un mare di solitudine! / Ciò sente un cuore e non se ne rallegra!».

<sup>8</sup>) E. De Angelis, *Simbolismo e decadentismo nella letteratura tedesca*, Bologna 1987, p. 116.

<sup>9</sup>) G. Benn, *Rede auf Heinrich Mann*, in *Essays, Reden, Vorträge*, hrsg. von D. Wellerhoff, Wiesbaden 1959, p. 416.

<sup>10</sup>) Lettera a Erhard Buschbeck del tardo autunno 1911, in HKA, p. 486.

biennio mediano 1911-1912 e possono essere esemplificati da quel piccolo gioiello che è *Rondel*, nel quale il sapiente impasto delle tonalità cromatiche scandisce il malinconico e triplice vanire della luce del giorno, del crepuscolo della sera e del canto autunnale:

Verflossen ist das Gold der Tage,  
Des Abends braun und blaue Farben:  
Des Hirten sanfte Flöten starben  
Des Abends blau und braune Farben  
Verflossen ist das Gold der Tage.<sup>11</sup>

Alla maestria formale si accompagna qui, ineludibile, il tono di congedo dolente dalle propaggini esperie di un paesaggio letterario avvertito come sicuramente perduto.

D'ora in avanti i singoli e sofferti esiti della produzione matura fanno tutti parte di un unico ideale tentativo: cercare nuova linfa in un contesto poetico che minaccia di diventare asfittico. È qui, nella radicalità di questa ricerca che non elude la realtà nemmeno quando essa significa annientamento, che riteniamo consista il nucleo più saldo dell'eredità trakliana. Alle soluzioni rivoluzionarie del simbolismo europeo il nostro poeta sa di non potere arrivare. La distruzione del linguaggio tradizionale è in Rimbaud una scelta coerente con il suo sprezzante rifiuto della civiltà europea; Trakl, che avverte la decadenza dei tempi, avverte ancora più dolorosamente la propria incapacità di opporvi una qualsiasi reazione: «A che tormentarsi? Alla fine resterò pur sempre un povero Kaspar Hauser»<sup>12</sup>. E tuttavia l'esempio di Rimbaud, sia pure nella versione edulcorata di Karl Klammer, gli è di ausilio per distaccarsi dall'idillio giovanile, dalla predilezione per la quartina e per quel caratteristico stile plastico, capace di fondere in organismo unitario le quattro immagini dei singoli versi<sup>13</sup>. L'alchimia della parola, di ascendenza rimbaliana, consente di organizzare la realtà comune in nuove relazioni e la tecnica visionaria delle *Illuminazioni* permette di operare con i frammenti della realtà una sintesi al-

<sup>11</sup>) *Rondel*, in HKZ, p. 21: «Trascorso è l'oro dei giorni, / della sera i colori bruni e azzurri: / del pastore i dolci flauti sono morti / della sera i colori azzurri e bruni / trascorso è l'oro dei giorni».

<sup>12</sup>) Lettera a Buschbeck dell'aprile 1912, in HKA, p. 487.

<sup>13</sup>) Cfr. lettera al Buschbeck della seconda metà del luglio 1910, in HKA, p. 478.

trimenti impossibile. Cadono la rima e il verso breve, ma l'ampliamento del discorso poetico avviene mediante la frammentazione delle sue parti, collegate fra di loro semplicemente dalla comune sintassi nella quale le elenca un soggetto impersonale:

Es ist ein Licht, das der Wind ausgelöscht hat.  
 Es ist ein Heidekrug, den am Nachmittag ein Betrunkener verläßt.  
 Es ist ein Weinberg, verbrannt und schwarz mit Löchern voll Spinnen.  
 Es ist ein Raum, den sie mit Milch getüncht haben.  
 Der Wahnsinnige ist gestorben.<sup>14)</sup>

Le ampie stanze di *Psalm* rivelano un poeta che ha ormai conquistato il suo posto nel campo della lirica moderna. L'influsso di Rimbaud, lungi dal costituire elemento addito di imitazione, viene interamente risolto nella tematica della morte e della desolazione, nel tono della salmodia biblica al quale la poesia si ispira. Essa accoglie la costellazione del turpe come strumento di contaminazione dei simboli principi della purezza, gli angeli, che vi appaiono con le palpebre verminose e con le ali imbrattate di fango. Immagini della realtà quotidiana vengono straniate per l'irruzione dell'esotismo, col suo armamentario di isole tropicali e primitiva vitalità. Figure mitologiche come le ninfe o il figlio di Pan si allineano o addirittura trapassano a concreti rappresentanti della classe contadina. Individualità viventi, come la piccola cieca della terza stanza, passano senza soluzione di continuità ad impersonare il mondo dei morti. Scorcii del consueto paesaggio urbano e angoli del vecchio parco sono rivisitati insieme col capitolo dolente dell'amore per la sorella, la cui figura assume qui tratti surreali, essendo causa di incubo e oggetto di nascosti desideri nello stesso tempo. Viene insomma distrutto il modulo neoromantico per salvarne i contenuti, che sopravvivono nel nuovo mondo poetico, esposti alla frammentazione e alla contaminazione di nuclei eterogenei.

Tale processo si può esemplificare egregiamente con un'altra fra le più celebri liriche trakiane, quel *Helian* definito dal poeta «la cosa più cara e dolorosa»<sup>15)</sup> che egli avesse mai scritto. Anche qui è eviden-

<sup>14)</sup> *Psalm*, in HKA, p. 55: «È una luce che il vento ha spento. / È una taverna che un ubriaco lascia al pomeriggio. / È un vigneto, riarsi e nero di buche piene di ragni. / È una stanza intonacata di latte. / Il folle è morto».

<sup>15)</sup> Lettera al Buschbeck del gennaio 1913, in HKA, p. 501.

te la conquista di spazi più ampi per l'esperienza autobiografica, il tentativo di inserirla in un discorso corale e di adombrare il dramma personale nel destino esemplare di Novalis e di Hölderlin, evocati nelle immagini del «giovane novizio» e del «santo fratello». L'oscuro destino della stirpe maledetta può convivere con l'evento di Nazareth; al tema della salvezza - d'importanza centrale nella lirica comunque si voglia decifrarne il titolo - si alterna la minaccia dell'ottenebramento; il potenziale distruttivo della morte viene come sospeso per il fatto che le sue immagini entrano a far parte integrante del discorso poetico, non più distinguibili dalle immagini dei vivi. *Helian* rappresenta così un eccezionale punto di equilibrio che consente al poeta di sublimare i capitoli della sua vicenda umana grazie ad una nuova capacità di astrazione.

Si tratta però della sospensione momentanea di contrasti insanabili che portano la poesia trakiana fino alle soglie dell'inesprimibile. L'aggravarsi di antichi squilibri psichici, l'incapacità di ancorarsi a qualsivoglia ambiente di lavoro, il rimedio effimero delle droghe stringono il poeta in un isolamento pericoloso e profondamente segnato dal senso della colpa. Una lirica di violenta protesta sembrerebbe la risposta adeguata a questa crisi priva di vie d'uscita, ma l'urlo degli espressionisti non è congeniale alla lira di Trakl. D'altronde la sua acuta sensibilità non gli permette una fuga deliberata dalla realtà storica o il culto della *Innerlichkeit*, come veniva ad esempio praticato dal circolo del «Brennero». I suoi rappresentanti coltivano l'ideale della *Abgeschiedenheit* perché moralisticamente non vogliono sporcarsi le mani con le sozzure del mondo<sup>16</sup>; per Trakl invece, che è consapevole di «non avere il diritto di sottrarsi all'inferno»<sup>17</sup> della città moderna, la *Abgeschiedenheit* è una soluzione di necessità.

Nel complesso la lirica dell'antologia *Sebastian im Traum* è pertanto caratterizzata da un andamento accentuamente circolare, dovuto alla cura ossessiva con cui il poeta torna ad esaminare i resti della sua avara realtà, illuminandoli di luce nuova grazie all'impiego della meta-

<sup>16</sup>) Cfr. K.B. Heinrich, *Briefe aus der Abgeschiedenheit*, in «Der Brenner» III (15 febbraio 1913), pp. 460-68.

<sup>17</sup>) Cfr. la celebre polemica col filosofo Carl Dallago in *Erinnerung an Georg Trakl. Zeugnisse und Briefe*, hrsg. von I. Zangerle, Salzburg 1959<sup>2</sup>, pp. 116-7.

fora o chiudendoli per converso nell'oscurità di una cifra. Per alcune di esse l'edizione critica ci consente di ricostruire la contrastata genesi e la preistoria di cui sono state rigorosamente mutilate nella stesura definitiva. È il caso di *Passion*, componimento che nella terza ed ultima redazione viene drasticamente dimezzato e depurato dei numerosi elementi cristiani, con l'eccezione della cifra «*Stille Nacht*», sopravvissuta a contrastare lapidariamente l'amore oscuro di una stirpe selvaggia, ossia l'esperienza dell'incesto. Essa è qui rievocata nella sua più compiuta trasfigurazione poetica: il lungo dramma del poeta, che sente il valore insostituibile di questo legame amoroso, e del credente, che vede nell'incesto una colpa assai vicina al sacrilegio, si condensa nell'andamento triadico di *Passion*. Una tecnica poetica già parca di concessioni al decorativo espone in termini essenziali i tre atti di un dramma ancora aperto, anche se adombrato nel dramma di Orfeo: la ricerca dell'amata; l'incontro ferino tra le tenebre del bosco e la conseguente irrimediabile profanazione dell'infanzia; la sospensione di Orfeo tra il destino del cantore e quello del penitente.

Più semplice la genesi delle liriche ispirate al mito della *Ungeborenheit*. Esso nasce infatti dalla ricerca di uno stato alternativo ad un'esistenza divenuta insopportabile. Il mito dell'innocenza, originato dalla nostalgia per una realtà storica redenta dal dominio del male, costituisce nello stesso tempo un fatto di poetica e l'estremo tentativo di sfuggire alla minaccia della catastrofe. Non fa dunque meraviglia che il ciclo di *Elis* sia apparso all'amico e mecenate Ludwig von Ficker in contrasto stridente con la «consapevolezza dell'inferno che bruciava nell'animo del poeta»<sup>18</sup>: tanto forte è in quest'ultimo la determinazione di destoricizzare il personaggio e di sottrarlo interamente alle leggi dell'esistenza terrena. In tal modo gli episodi che nella tradizione letteraria (*Die Bergwerke zu Falun* di Hoffmann e, più ancora, *Das Bergwerk zu Falun* di Hofmannsthal) costituivano parte essenziale della storia del personaggio, scadono a semplice pretesto nella figura dell'*Elis* trakliano, rappresentante della *Ungeborenheit* fissato nella condizione atemporale dell'eterno declino. Lo stesso vale per il *Kaspar Hauser Lied*, che non ha niente in comune con la pur copiosa tradizio-

<sup>18)</sup> L.v. Ficker, lettera inedita del 28.1.1934 a W. Meyknecht, ora in *Erinnerungs-post*, Salzburg 1965, p. 15.

ne letteraria formatasi intorno alla tragica storia del trovatello bavarese: né con la consumata musicalità sentimentale del *Gaspard Hauser chante* di Verlaine, né con le pagine floreali del romanzo *Caspar Hauser* di Jacob Wassermann. In Trakl una biblica semplicità dell'enunciato e un uso sapiente delle pause scandiscono in forma perfettamente simmetrica l'esistenza naturale di Kaspar e la sua breve esperienza del consorzio umano, mentre la chiusa, isolata ed epigrammatica, ne suggerisce il dramma di non-nato, individuo privato del suo destino, ep- però liberato dalla responsabilità connessa a qualsiasi destino umano.

Le tappe del mito dell'innocenza sono l'ultimo momento di sosta in un paesaggio lirico votato alla disgregazione. Già in alcune poesie di *Sebastian in Traum* affiorano insolite dissonanze, chiamate a testimoniare l'irruzione di materia storica latente che assurge a catalizzatore del crollo dell'universo della decadenza. È l'esito al quale perviene la quarta ed ultima redazione di *Abendland*, nato dalla fusione e successiva drastica riduzione di due distinti nuclei poetici, e la cui chiusa, piuttosto che esprimere una polemica nei confronti dell'urbanesimo, evoca con movenze innodiche di ascendenza hölderliniana una rovina che dalle città si estende inesorabilmente alla campagna e ai suoi abitanti: intuizione visionaria della tempesta che si abbatterà sui popoli d'Europa:

Voi, grandi città  
di pietra costruite  
sulla pianura!  
Muto segue  
l'esule  
con fronte oscura il vento,  
gli alberi spogli sulla collina.  
Voi, fiumi lungirilucenti  
Possente atterrisce  
un sinistro tramonto  
tra i nembi della tempesta.  
Voi, popoli a morte segnati!  
Pallida onda  
che si schianta sulla sponda della notte,  
stelle destinate a cadere.<sup>19</sup>

<sup>19)</sup> *Abendland*, in HKA, p. 140: «Ihr großen Städte / Steinern aufgebaut / In der Ebene! / So sprachlos folgt / Der Heimatlose / Mit dunkler Stirne dem Wind, / Kahlen

Ma è alla produzione del 1914 e pubblicata sulla rivista «Der Brenner» che Trakl consegna l'eredità più significativa della sua lirica: un impegno radicale nella difesa delle ragioni della poesia, sino alla vigilia della morte. In uno dei documenti epistolari più impressionanti che ci siano rimasti, Trakl confida accoratamente a Ludwig von Ficker che non ci sono parole per esprimere il dolore di colui al quale il mondo «si è spezzato in due» e tuttavia implora dall'amico qualche cenno di conforto e un incoraggiamento perché egli possa ancora trovare la forza di vivere e «di fare il vero»<sup>20</sup>. Non ci sono dubbi che con quest'ultima espressione (*das Wabre zu tun*) Trakl voglia indicare l'attività poetica, ma è sorprendente che in tale contesto egli adoperi il verbo «fare» al posto dell'usuale «dire»; quasi che, nel momento di più forte disperazione, il poeta, pur digiuno di lettere classiche, ritrovi istintivamente la pregnante accezione greca della poesia come fare. Coerente con questa scelta di operare il vero, la lirica percorre intera la direzione della catabasi. Alle lusinghe della campagna salisburghese si sostituiscono le asperità di un paesaggio roccioso, che non è puro omaggio alle Alpi dell'ospitale Tirolo, ma la cornice adeguata alla registrazione di esperienze o di fenomeni quasi archetipici, preceduti come sono, insolitamente, dall'articolo determinativo: *Der Schlaf, Das Gewitter, Die Schwermut*, ecc.

Nella consapevolezza dell'ultima prova, il poeta trova la forza non solo di spezzare continuamente il verso e di comprimere fino all'oscurità i valori semantici, ma di dare altresì sfogo immediato ad un insolito impulso alla ribellione. Il suo animo esacerbato comincia con l'esecrare le esperienze più familiari, come la consuetudine di sopire nella violenza dell'oppio le intollerabili turbe della psiche:

Verflucht ihr dunklen Gifte,  
Weißer Schlaf!  
Dieser höchst seltsame Garten  
Dämmender Bäume  
Erfüllt von Schlangen, Nachtfaltern,  
Spinnen, Fledermäusen.<sup>21</sup>

Bäumen am Hügel. / Ihr weithin dämmernden Ströme! / Gewaltig ängstet / Schaurige Abendröte / Im Sturmgewölk. / Ihr sterbenden Völker! / Bleiche Woge / Zerschellend am Strand der Nacht, / Fallende Sterne».

<sup>20</sup>) Lettera da Vienna della fine di novembre 1913, in HKA, pp. 529-530.

<sup>21</sup>) *Der Schlaf*, in HKA, p. 156: «Maledetti voi siete oscuri veleni, / sonno bianco! /

Altrove, tra il rombo dei tuoni e le cime innevate della montagna, viene evocato un demone altrettanto familiare al poeta, l'angoscia, esecrata con accenti di singolare violenza: «Angoscia, tu serpe velenosa, muori nella pietra!»<sup>22</sup>. Con analogo compiacimento, al quale non sono estranei echi nietzscheani, viene lanciata sfida aperta alle forze più sordi della natura, ora popolata da mostri infernali e da belve di fuoco (*Die Nacht*).

Ma in quale direzione si muova l'ispirazione pregnante del momento lo dice l'insistenza con cui il motivo della guerra si introduce in questa produzione, prima ancora che la guerra sia vissuta in prima persona. La motivazione esterna, ossia l'imminenza del conflitto, in questo caso si salda perfettamente alla motivazione interna, e cioè alla necessità di obbiettivare in una catastrofe storica la crisi personale giunta ormai all'apice. Così il compianto individuale si apre ora alla visione di un lutto collettivo che sarebbe diventato realtà quotidiana: il sinistro squillo delle trombe da guerra, bandiere squarciate e fumanti di sangue (*Das Herz*); i boschi silenziosi che si popolano di morti (*Der Abend*); l'immane incendio che non risparmia popolo alcuno (*Die Nacht*).

Alla vigilia della partenza per il fronte orientale (24 agosto 1914) la crisi del poeta sembra aver superato la sua fase più acuta (cfr. la lirica *Im Osten*). Non a caso. Al tormento del dubbio l'uomo preferisce la certezza della decisione più ingrata. Per quanto determinata da uno stato di necessità, la risoluzione di arruolarsi equivale per Trakl ad un atto di liberazione da tormenti e responsabilità insostenibili. È la certezza di non riuscire più a gestire la vita che lo induce a rimettere alla sorte il proprio futuro.

La sorte, però, è quella di tutti. Al poeta che aveva scolpito in tante visioni il tema dello sfacelo e della morte tocca ora di assistere impotente alla realtà della morte e agli orrori della guerra, trovando nell'inferno di Grodek la conferma della necessità di chiudere nella catastrofe collettiva il senso di un'esistenza aperta solo alla disperazione. Tale consonanza tra il proprio destino e quello dell'umanità conferi-

Questo giardino terribilmente strano / di alberi crepuscolari / pieno di serpi, farfalle notturne, / ragni, pipistrelli».

<sup>22)</sup> *Das Gewitter*, in HKA, p. 158.

sce forza nuova al lamento trakliano, che nelle due ultime grandissime liriche (*Klage*, *Grodek*) innalza a dimensione cosmica le immagini del mondo privato (quella della sorella in primo luogo) e riesce a fare convivere con gli orrori del campo di battaglia la perduta armonia del canto autunnale. Non più invettive, ma il tono, superiore e pacificato, della prospettiva finale, che registra con uguale distacco il naufragio dell'individuo, succube del sonno e della morte (*Klagen*) e quello dei guerrieri moribondi, sacrificio orgogliosamente consumato sugli altari della patria (*Grodek*).

\* \* \*

Non si vede come l'eredità consegnata ai versi di *Grodek*, e valga per tutti l'epigrammatico *Alle Straßen münden in schwarze Verwesung*, possa essere interpretata quale preludio ad una storia della salvezza (la *Heilsgeschichte* heideggeriana), di cui Trakl rappresenterebbe il cantore in tempo di distretta («in dürftiger Zeit»). Una forzatura così evidente si spiega solo con la suggestione alla quale Heidegger cede di individuare nella lirica trakliana il presagio o la premessa della propria filosofia, talché al suo saggio sopra citato fu giustamente rimproverato di essere «colloquio ad una sola voce»<sup>23</sup> piuttosto che un dialogo tra filosofo e poeta. Siffatto processo raggiunge il massimo di evidenza nella concezione che Heidegger ha dell'occidente e che attribuisce a Trakl, quale prospettiva determinante della sua poesia: *Abendland*, non come occidente storico al tramonto, ma come vigilia di una nuova età, informata alla riconquista dell'essere.

Intuitivamente assai più vicino alla visione trakliana dell'occidente è un personaggio dello scrittore Heinrich Böll, credente inquieto, al quale è riuscito congeniale accogliere l'eredità dell'anomalo cristianesimo trakliano. Dovendo protestare contro gli assurdi massacri della guerra (si tratta ora della seconda guerra mondiale), Margret Schröder impreca, dalla prospettiva dei diseredati, contro le menzogne della cultura occidentale, capace di portare alla rovina perfino i suoi figli migliori. Riferendosi alla fine di Heinrich Gruyten, fratello della protagonista di *Gruppenbild mit Dame* universalmente compianto come

<sup>23</sup>) W.H. Rey, *Heidegger-Trakl: Einstimmiges Zwiegespräch*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 30 (1956), pp. 89-136.

«nobile» e «tedesco», Margret sentenzia: «e poi, che gli hanno dato da mangiare? L'occidente. È morto con tutto l'occidente nella pancia - Golgata, Acropoli, Campidoglio e il cavaliere di Bamberga in aggiunta»<sup>24</sup>.

Versi della poesia *Die junge Magd* e l'esordio di *Musik im Mirabell* (*Der Ahnen Marmor ist ergraut*) sono inseriti tra le esercitazioni canore di Leni Gruyten<sup>25</sup>. Ma la lirica di Trakl non viene registrata solo in funzione di straniamento, e cioè per esaltare l'inguaribile anticonformismo della protagonista che mescola disinvoltamente sacro e profano nel testo e nella musica di ciò che canta. Una dettagliata citazione della stessa Margret<sup>26</sup> attribuisce ai versi di Trakl (nella fattispecie si tratta di *Die schöne Stadt*) il potere di richiamare prepotentemente in vita la fanciullezza e la giovinezza femminili, la fase aurorale di un'esistenza fatta di gioia e di aspettative. Riferite alla condizione miseranda cui approda la vita di Margret come pure quella di Leni, queste riflessioni assegnano implicitamente alla lirica trakiana la funzione di specchio delle creature più umili, canto di consolazione per gli sconfitti dalla storia. Ma c'è di più. Il nome di Georg Trakl viene introdotto in ambito tedesco nientemeno che da un prigioniero russo, Boris, segretamente fidanzato alla protagonista, insieme con la quale lavora come ghirlandaio, in un momento in cui di ghirlande funebri la Germania aveva continuamente bisogno. Agli orecchi di un nazista quale Kremp il nome di Trakl suona dapprima come sospetto (che si tratti di un autore bolscevico?) per costituire quindi motivo di scandalo quando lo stesso Kremp viene ad accertare che esso fa parte del «sacro patrimonio culturale tedesco», del quale dunque ha osato appropriarsi un essere di rango inferiore, un *Untermensch* dello stampo di un comunista russo.

Al di là del gusto del paradosso, Böll è riuscito qui a proporre con forza la statura di Trakl quale autore classico (anche se, o proprio perché, ufficialmente dimenticato) capace di trasmettere la sua eredità fino al mondo slavo grazie alla sua provenienza dalla «marca orientale». Le autorità naziste si limitano a registrarlo come parte del sacro

<sup>24</sup>) H. Böll, *Gruppenbild mit Dame*, Köln 1971, p. 61.

<sup>25</sup>) *Ibid.*, pp. 47-48.

<sup>26</sup>) *Ibid.*, pp. 218-19.

patrimonio culturale tedesco, ma per Boris la poesia di Trakl è diventata a tal punto sostanza di vita che egli non esita a metterla a repentina taglio, la vita, per causa di quella poesia.

È sorprendente l'analogia tra questo episodio della finzione letteraria e la reale storia dell'incontro con la poesia di Trakl, come ci viene narrata dal poeta Franz Fühmann<sup>27</sup>, recentemente scomparso. Protagonista di una lunga e appassionata esperienza della lirica trakliana è agli inizi di questa storia vissuta un giovane militare tedesco, il Fühmann appunto, caduto prigioniero dei Russi alla fine della guerra e avviato quindi ai campi di rieducazione, divenuto infine cittadino-poeta della nuova Repubblica Democratica Tedesca. Anche in questo caso la poesia di Trakl diventa sostanza di vita per un militante comunista e attraversa l'esperienza terribile della guerra e della prigionia, con la differente novità che nel caso di Fühmann l'eredità della lirica trakliana entra in corto circuito con l'ideologia marxista del nuovo regime e, cosa assai più drammatica, con l'ideologia marxista dello stesso poeta. In questa alterna vicenda, che vede il protagonista tornare con rinnovato amore ai versi trakliani ripetutamente ripudiati e perfino affidati alle fiamme con cerimoniale di solenne abiura, molti particolari, di indubbio interesse epico, hanno scarso valore critico al di fuori del preciso contesto della storia del soggetto Fühmann. Astraendo dal concetto di fatalità, evocato dallo stesso io-narrante, il lettore si chiederebbe ad esempio come mai un tedesco, sia pure ventenne, in una Germania chiaramente segnata dalla disfatta, abbia atteso la notte del 3 maggio 1945 e il messaggio indiretto di un poeta (*l'Untergang* di Trakl) per ricevere l'illuminante certezza del crollo del regime nazista. Parimenti, se si prescinde da certe affinità biografiche tra i due poeti (l'esperienza distruttiva rispettivamente dell'alcool e della droga), non si può adeguatamente apprezzare la propensione esistenziale di Fühmann per Trakl, al quale solo egli sente di potersi rivolgere con l'appellativo di «fratello», pur riconoscendo la grandezza di altri poeti a lui ugualmente familiari (George, Rilke).

<sup>27</sup>) F. Fühmann, *Der Sturz des Engels. Erfahrungen mit Dichtung*, Hamburg 1982: da questa edizione citeremo nel testo con la semplice indicazione della pagina. Il titolo dato all'opera nell'edizione pubblicata nella Repubblica Democratica Tedesca riecheggia l'esordio della lirica *Menschheit: Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht*, Rostock 1982.

Ma vi sono in questa esperienza vissuta aspetti esemplari, sia relativamente alla natura della grande poesia in generale, e sia relativamente alla natura della poesia trakliana, sua particolare incarnazione. Anzitutto la rivendicazione della poesia come fondamento inalienabile dell'esistenza umana. Dalla sua singolare esperienza, nella quale la lirica trakliana opera da elemento catalizzatore nei processi di crisi e di trasformazione (*Wandlung*) più rilevanti, Fühmann è indotto a concludere che «la poesia agisce sull'uomo nella sua totalità» e che «nelle immagini poetiche l'uomo riconosce il mondo in modo inconsapevole», onde la necessità di una *gelebte Interpretation*, cioè di un'interpretazione fondata sull'esperienza del vivere la poesia (p. 41).

C'è poi, quale corollario di tale concezione, l'appassionata dimostrazione del legame organico che unisce il poeta al lettore: senza la partecipazione emotiva (*Betroffensein*) di un destinatario la poesia non attinge la sua propria completa esistenza. D'altronde Fühmann respinge energeticamente come banale pregiudizio la tradizionale contrapposizione tra vita quotidiana e poesia: «Noi siamo invece persuasi che il creare sia patrimonio comune ad ogni uomo e che la misura di creatività, che indubbiamente distingue l'artista dagli altri uomini, non è tanto una dimensione particolare che travalica la vita di ogni giorno, quanto un'essenza che impregna di sé e intensifica l'esistenza in tutti i suoi tratti, in maniera tale che l'umanità di ognuno vi traspare in modo più acuto e spietato» (pp. 208-209).

Quanto al potere eversivo della poesia trakliana, esso si manifesta durante il periodo della rieducazione estetica e in opposizione agli insegnamenti del realismo socialista, nella sua versione più dogmatica. La poesia è una realtà inconciliabile con la visione manichea inculcata dalle nuove autorità e secondo la quale «perfino l'opera formalmente più debole della giovane cultura socialista sopravanza di miglia intere le opere della cultura borghese» (p. 68). Il giovane Fühmann non condivide invece l'ottimismo ufficiale che vede nella costruzione della nuova società la condizione necessaria e sufficiente allo sviluppo veramente libero dell'arte e della letteratura, le quali in tale contesto si leverebbero automaticamente «a vette mai prima immaginate» (p. 68). Tornato nella Germania orientale, sono ancora le poesie di Trakl a denunciare a Fühmann i limiti del metro letterario che gli è stato insegnato in Russia, quello cioè «di considerare i poeti e gli scrittori

esclusivamente come ideologi e rappresentanti di una classe sociale o di una forza politica» (p. 89).

Ma è la controversia – nevralgica – sul tema della «decadenza» a provocare il dissidio risolutivo tra il neofita marxista e il poeta. Anche in seguito ad una più approfondita conoscenza della biografia e della lirica trakliane, Fühmann deve ammettere che quest'ultima si iscrive indubbiamente nella famigerata decadenza europea, condannata ufficialmente dal partito in quanto arte che «prende ad oggetto il malato, l'orrendo, il socialmente fallito o sradicato» (p. 117). In particolare, l'autorità di Lukàcs e il fascino esercitato dal suo schema introduttivo alla *Breve storia della letteratura tedesca* («Progresso e reazione nella letteratura tedesca») mettono Fühmann dinanzi al dilemma di ridimensionare l'amato ma decadente Georg Trakl, oppure di inficiare alla radice i criteri che presiedono alla condanna della decadenza letteraria. È così che egli scopre la contraddizione fondamentale implicita nella definizione della decadenza come «disumanizzazione dei rapporti umani rispecchiata in arte e in filosofia». Tale giudizio sommario presuppone infatti che i rapporti umani fossero ben protetti e ordinati nell'epoca precedente a quella della decadenza. Ma come non è vero che l'età della Santa Alleanza o quella bismarckiana si segnalino per particolare sensibilità nei confronti dei rapporti umani, così bisogna essere grati all'arte decadente per le rovine che ha indicato alla coscienza europea «scoprendo le falle di un edificio apparentemente ben solido» (p. 133).

Rivendicato così a Trakl il ruolo *positivo* di rappresentante della decadenza europea, egli viene individuato come l'erede ideale di Baudelaire e di Rimbaud, al quale è divenuta troppo debole la tematica della noia (*Langeweile*, *Trübsinn*) e adeguata solo la costellazione del declino o della rovina, ivi inclusa la rappresentazione della nostalgia per il declino o la rovina. In tal modo Franz Fühmann riesce ad accogliere e affermare in una sintesi originale i valori poetici e i valori esistenziali dell'eredità trakliana. È il modello del declino, da Trakl vissuto fino ai limiti del tollerabile, quello che meglio si presta nel caso di Fühmann ad esorcizzare la tentazione del suicidio e ad incoraggiare la ripresa dell'esperimento con la vita.

Questa dimensione vitalistica, latente in una lirica contrassegnata da un impianto formale fortemente astratto, è stata del resto intuita

dalla critica più attenta al significato storico dell'arte trakliana. Si pensi solo al pregnante confronto che Walter Muschg polemicamente istituiva fra Trakl e Hofmannsthal<sup>28</sup>. Sottolineando l'identità del tema della *Vergänglichkeit* nella lirica dei due poeti, Muschg precisa che l'elemento nuovo in Trakl è costituito appunto dall'impegno totale, che lo induce a vivere personalmente quel tramonto dell'estetismo che Hofmannsthal mette solo in versi. Esemplificando questa differenza con l'analisi comparativa di una pagina della novella *Andreas* (l'episodio del *Finazzerhof*) e del ciclo *Die junge Magd*, il critico rileva un'esperienza del mondo contadino che in Hofmannsthal trapassa inevitabilmente nel pittoresco, mentre resta permeata di senso tragico nelle descrizioni apparentemente idilliache di Georg Trakl. Personalmente riteniamo che l'eredità più significativa della sua arte, ancora oggi, sia indicata da un'intuizione dello stesso poeta: «Al risveglio senti la realtà amara del mondo, in cui c'è tutta la tua colpa non riparata; la tua poesia un'espiazione imperfetta»<sup>29</sup>.

GIUSEPPE DOLEI

<sup>28</sup>) W. Muschg, *Von Trakl zu Brecht* cit., pp. 94-114.

<sup>29</sup>) Aforisma vergato da Trakl negli ultimi mesi della sua vita, riportato in HKA, p. 463.

## GEORG TRAKL: *DE PROFUNDIS* SALMO E POESIA

«Sehr ergriffen» dichiara di sentirsi Rilke alla prima lettura di Trakl e sempre nel 1915, scrivendo un'altra lettera a Ludwig von Ficker, precisa il motivo che desta la sua forte suggestione nelle distanze interne («innere Abstände») mediante le quali si articola questa poesia costruita sulle sue stesse pause.

Continuando a confrontarsi con l'opera di Trakl, soprattutto dopo la lettura di *Sebastian im Traum*, Rilke arricchisce di ulteriori osservazioni la sua ricezione, rendendola così una tra le più lucide oltre che una delle primissime in ordine di tempo. Al di là delle distanze interne rileva ora una distanza esterna che separa il testo poetico da colui che cerca di accostarlo. Infatti, pur sentendosi attratti da questa lirica, la si può cogliere solo guardandola attraverso una lastra di vetro così da poterla percepire in lontananza rimanendone distanziati, esclusi: «Ich denke mir, dass selbst der Nahstehende immer noch wie an Scheiben gepresst diese Aussichten und Einblicke erfährt, als ein Ausgeschlossener ...».

In effetti, la lirica di Trakl è scrittura poetica che affascina senza consentire empatia in quanto evoca paesaggi intransitabili, proiezioni di una interiorità che può esprimersi solo ermeticamente così da non svelarsi. Le sensazioni che suscita si articolano in una gamma differenziata che va dalla suggestione alla perplessità: «ergriffen, staunend, ahnend und ratlos». Dopo aver menzionato questi stati d'animo, Rilke conclude le sue considerazioni ponendosi una ultima domanda che mostra la sua volontà di non arrendersi all'assenza del soggetto, ma di volerlo recuperare oltre i versi che lo celano: «Wer mag er gewesen sein?»<sup>1</sup>.

<sup>1)</sup> Rilke commentò la lirica di Trakl in tre lettere a Ludwig von Ficker scritte nel

Questa considerazione conclusiva mette a fuoco quella sottrazione del soggetto – per altro già anticipata da Stefan George in *Das Jahr der Seele* (1897) – per cui l'io non si palesa direttamente, ma si proietta in un paesaggio che diviene il proprio schermo, codice cifrato della sua interiorità. Intolleranza e paura nei confronti del proprio essere sembrano consentirne la espressione solo in forma traslata e censurata creando così un linguaggio che spesso parla senza voler comunicare: «Eine Sprache, die häufig spricht ohne eigentlich mitzuteilen»<sup>2</sup>.

«Wer mag er gewesen sein?» è quindi domanda che sorge spontanea nei confronti di una lirica, come quella di Trakl, che solo raramente osa esprimere l'io in forma diretta<sup>3</sup>. Una di queste eccezioni è costituita, non a caso, dalla lirica *De profundis*, che fin nel titolo rimanda esplicitamente al salmo 130, una preghiera innalzata con devozione penitenziale per impetrare il riscatto della propria colpa. Qui, dunque, l'io riesce a palesarsi nel contesto di una dichiarazione di colpevolezza.

Nell'opera di Trakl il rimando al salmo ricorre con una certa frequenza: *Psalm*, oltre a essere stato originariamente concepito come titolo di questa poesia, torna ad essere il titolo di altre due liriche, una delle quali dedicata a Karl Kraus, mentre tra le carte postume è stata rinvenuto un'altro *De profundis*<sup>4</sup>.

febbraio del 1915. Dapprima queste lettere furono riportate nella *Neue Zürcher Zeitung* (29 novembre 1924) come anticipazione del libro *Erinnerung an Georg Trakl*, pubblicato dal Brenner-Verlag nel 1926. Qui le lettere sono citate in base alla terza edizione ampliata, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1959, pp. 8-9. Quanto sia pertinente il commento di Rilke riguardo alla lirica di Trakl è confermato dalla attenta analisi di J.W. Storck. Cfr. *Salzburger Trakl-Symposium*, Hrsg. von W. Weiss und H. Weichselmann, Salzburg, 1978, pp. 152 e sgg.

<sup>2</sup>) W. Killy, *Über Georg Trakl*, Göttingen 1973<sup>2</sup>, p. 125.

<sup>3</sup>) Sempre W. Killy afferma in proposito: «Das Wort ich existiert nicht in dieser Lyrik. Ihre Mitte ist nie ausgesprochen». Cfr. W.K., *Über Georg Trakl* cit., p. 94. Anche E. Staiger sottolinea la tendenza a omettere l'io: «Nun achten wir darauf, wie Trakl es vermeidet "ich" zu sagen». Cfr. E.S., *Zu einem Gedicht Georg Trakls*, in «Euphorion» 1961, p. 289.

<sup>4</sup>) Le opere di G. Trakl sono citate in base all'edizione: *Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Hrsg. von W. Killy und H. Szlenar, 2 voll., Salzburg 1969. Le poesie sono tutte raccolte nel primo volume: *De profundis*, p. 46; *De profundis* (nella sezione Nachlass), p. 262; *Psalm I*, pp. 366-367; *Psalm* (dedicata a Karl Kraus), pp. 55-56; *Psalm II*, p. 346. *De profundis* è stata composta nell'arco di tempo che va dal 26 settembre al 10 ottobre 1912. Il manoscritto presenta come titoli concepiti in origine *Herbst-*

I salmi biblici sono momento devozionale che segna l'incontro tra il fedele e il suo Dio e quindi l'intero salterio celebra una relazione in cui hanno grande risalto l'aggettivo possessivo, il pronomo personale e i vocaboli di possesso al punto che molti di questi componimenti hanno ricevuto la definizione di «salmi in io». Inoltre, nei salmi si riscontra un principio compositivo che ritroviamo anche nella poesia di Trakl, ovvero il «parallelismo» in base al quale con effetto di variazione entro la monotonia, un'idea o un'immagine vengono continuamente riproposte nelle loro diverse, possibili variazioni.

Se consideriamo che Trakl era protestante, notiamo la posizione di rilievo occupata dai salmi nella liturgia evangelica in seguito all'importanza che Lutero nella sua *Vorrede zum Psalter* ha attribuito al salterio, definendolo come «summa» dell'intera Bibbia: «Und allein schon deshalb sollte uns der Psalter teuer und lieb sein, dass er so deutlich Christi Sterben und Auferstehen verheisset und sein Reich und der ganzen Christenheit Stand und Wesen abbildet, so dass er wohl eine kleine Bibel heissen könnte, darin alles aufs schönste und kürzeste, was in der ganzen Bibel stehet, zusammengefasst und zu einem feinen Handbuch gemacht und bereitet ist»<sup>5</sup>. Proprio ai salmi penitenziali Lutero ha dedicato una particolare attenzione corredandone la traduzione con un dettagliato commento che include anche il salmo 130; supplica in tre strofe – che si sviluppa intorno ai temi della colpa, del perdono e della redenzione – sorretta, come l'intero salmo, dalla fiducia salvifica in Dio. Senza scostarsi dalla versione tradizionale anche quella di Lutero pone in risalto l'io fin dal primo verso accostandolo al nome del Signore, così da evidenziare un saldo legame:

Aus der Tiefe rufe ich Herr, zu dir.<sup>6</sup>

Diverso è invece l'inizio della poesia di Trakl, dove la strofa d'esordio è volta nella forma impersonale:

*lied e Psalm.* La poesia fu pubblicata per la prima volta il 15 dicembre 1912 sulla rivista «Der Brenner». Cfr. G.T., *Dichtungen und Briefe* cit., vol. 2., *Apparat zu den Dichtungen und Briefen*, p. 95.

<sup>5</sup>) M. Luther, *Vorrede zum Psalter* (1528), in *Die Werke M. Luthers*, Hrsg. von K. Aland, vol. V, Göttingen 1963, p. 33.

<sup>6</sup>) M. Luther, *Die sieben Busspsalmen* (1525), in *Die Werke M. Luthers* cit., vol. V, pp. 158-164.

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.

L'ispirazione per questi versi deriva, come risaputo, da Rimbaud, che con ogni probabilità Trakl ha letto principalmente nella traduzione libera e non priva di faintendimenti di K.L. Ammer<sup>7</sup>. Riprendono precisamente un passo della sezione *Enfance* – e vedremo come il tema dell'infanzia si affacci nella poesia – della raccolta *Illuminations*<sup>8</sup>.

Sulla scia di Rimbaud anche Trakl parte da una descrizione impersonale, che allinea fenomeni slegati, per arrivare solo in seguito a disvelare il soggetto. Questa prima strofa è un esempio significativo di paesaggio inabitabile animato da cifre di declino e dissolvimento; desolante visione esterna che anticipa la disgregazione del soggetto quando si affaccerà in questa scena.

La pioggia nera pare privata di ogni possibilità di vivificare la terra; del resto il campo di stoppie segnala che il grano è già stato raccolto, le messi già asportate. L'ultimo albero superstite sopravvive in solitudine e l'alterazione del suo colore dal verde al marrone ne fa supporre prossimo l'inaridimento. Il sibilo del vento domina incessante e incontrastato perché le capanne inospitali sono ormai vuote, abbandonate. L'impossibilità di rigenerazione evidenziata dalla pioggia nera, dall'albero inaridito e dal vento sibilante sono segnali che conducono a una dichiarazione di malinconia: «Wie traurig dieser Abend», malinconia anticipata, del resto, dal colore nero citato fin nel primo verso.

La seconda strofa sembra annunciare nella figura di donna che raccoglie spighe lungo lo stagno quasi un momento di idilliaca mittezza:

<sup>7)</sup> Karl Klammer ha firmato con lo pseudonimo K.L. Ammer la traduzione delle opere di Rimbaud pubblicata a Lipsia nel 1907. La tesi secondo la quale Trakl si è ispirato a Rimbaud attraverso la traduzione di Ammer è sostenuta da R. Grimm, *Georg Trakl Verhältnis zu Rimbaud*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift» 9 (1959), p. 288-315, e da B. Böschenstein, *Georg Trakl und Rimbaud*, in *Wirkungen des französischen Symbolismus auf die deutsche Lyrik der Jahrhundertwende*, «Euphorion» 58 (1964), pp. 387-395.

<sup>8)</sup> A. Rimbaud, *Enfance*, in A.R., *Oeuvres*, édition de S. Bernard, Paris 1969, pp. 256-257. La prima strofa del *De profundis* di Trakl si ispira alla terza sezione di *Enfance*.

Am Weiler vorbei  
Sammelt die sanfte Waise noch spärliche Ähren ein.

Ma questa donna, sebbene «sanft» la caratterizzi col tono della dolcezza, si rivela essere orfana, orbata, quindi mancante di una parte che possa completarla; le spighe che riesce a raccogliere sono rare, quelle che il raccolto ha lasciato superstiti. Ma il segnale più inquietante riguardo al suo destino proviene da quel «noch» che indica come possa «ancora» e quindi non per molto continuare la sua mesta spigolatura. Mentre i primi due versi descrivono l'agire della donna, gli ultimi due indicano il suo essere, le sue più intime aspettative:

Ihre Augen weiden rund und goldig in der Dämmerung  
Und ihr Schoss harrt des himmlischen Bräutigams.

Il suo sguardo attonito e dorato pare volgersi al di sopra della scena terrena e ricorda quello di Elis, «ein Ruhender mit runden Augen»<sup>9</sup>, altra figura adolescenziale che – abbandonata l'innocenza dell'infanzia – non avrà maturazione e crescita, bensì rovina. Una rovina anticipata qui dallo sguardo che si volge al tramonto così da vedere rappresentato all'esterno il segno premonitore del proprio destino.

L'ultimo verso della strofa, per designare l'anelito di ricongiunzione dell'orfana alla dimensione divina, impiega il verbo «harren», che riconnette direttamente la poesia al salmo che l'ispira. Impiegando questo stesso verbo nel dialogo *Maria Magdalena*, Trakl mostra di conoscerne l'accezione religiosa: «Und zur Zeit der Dämmerung harrt ein Mädchen vor den Toren der Stadt Jerusalem»<sup>10</sup>. «Harren» designa qui la dimensione salvifica basata, nonostante il tramonto, sul perseverare della speranza che diviene incrollabile atto di fede come risulta dall'interpretazione che ne fornisce Lutero. Nella versione luterana del salmo questo verbo ricorre due volte perché, come ribadito nel suo commento, è sinonimo di fede e temperanza, fiducia e speranza di salvezza, quintessenza dello spirito che domina l'intero salterio:

<sup>9</sup>) G. Trakl, *Elis*, in G.T., *Dichtungen und Briefe* cit., vol. I, p. 85. Al problema della figura di Elis è dedicato lo studio di J. Hermand, *Der Knabe Elis. Zum Problem der Existenzstufen bei Georg Trakl*, in J.H., *Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende*, Fr/M. 1972, pp. 266-278.

<sup>10</sup>) G. Trakl, *Aus goldenem Kelch. Maria Magdalena*, in G.T., *Dichtungen und Briefe* cit., vol. I, p. 195.

Ich harre des Herrn; meine Seele harret,  
und ich hoffe auf sein Wort.<sup>11</sup>

Anche Rimbaud nella sezione *Mauvais Sang* di *Une saison en enfer* riprende in una dimensione desacralizzata il salmo 130 parafrasando l'attesa salvifica in termini di bramosa golosità: «J'attends Dieu avec gourmandise» per concludere poi poco oltre: «De profundis Domine, suis-je bête!»<sup>12</sup>. Si evidenzia, allora, come le colpe che relegano agli inferi abbiano per sempre vanificato la possibilità di recuperare l'innocenza e con essa il contatto divino.

Anche nella poesia Trakl subito contrappone alla tensione sublime una immagine di corruzione nella strofa successiva, che costituisce quindi la cesura della poesia:

Bei der Heimkehr  
Fanden die Hirten den süßen Leib  
Verwest im Dornenbusch.

Immediato è il passaggio dall'esistenza mite e innocente al disfacimento: «den süßen Leib / verwest» e spesso questa decomposizione è legata all'immagine del cespuglio di spine che suggella la morte come martirio. Riaffiora nella lirica *Elis*, altro mitico innocente votato alla rovina: «Ein blaues Wild blutet leise im Dornestrüpp»<sup>13</sup> e ritorna nuovamente nella prosa poetica *Traum und Umnachtung* per descrivere la morte del fanciullo senza peccati: «Also fand er im Dornenbusch die weisse Gestalt des Kindes, blutend ...»<sup>14</sup>.

Anche Rimbaud proprio in *Enfance* evoca una immagine analoga: «C'est elle, la petite morte, derrière les rosiers»<sup>15</sup>; dove «petite» denota lo stesso carattere di dolcezza che si riscontra in «sanft», mentre le spine del roseto suggellano la sua morte come martirio.

Alla morte dell'innocente Trakl ha dedicato la lirica *Kaspar Hauser*

<sup>11</sup>) M. Luther, *Die sieben Busspsalmen*, in *Die Werke M. Luthers* cit., vol. V, p. 158. Nel commento che compendia la traduzione del salmo Lutero precisa: «Ich habe Gottes so fest geharret, dass meine Seele eine Harrerin geworden ist und ihr Leben gleichsam ein Harren, Hoffen, Warten ist», *ivi*, p. 162.

<sup>12</sup>) A. Rimbaud, *Une saison en Enfer*, in A.R., *Oeuvres* cit., pp. 215 e 216.

<sup>13</sup>) G. Trakl, *Elis* (dritte Fassung), in G.T., *Dichtungen und Briefe* cit., vol. I, p. 86.

<sup>14</sup>) G. Trakl, *Sebastian im Traum. Traum und Umnachtung*, in G.T., *Dichtungen und Briefe* cit., vol. I, p. 149.

<sup>15</sup>) A. Rimbaud, *Enfance*, in A.R., *Oeuvres* cit., p. 255.

*Lied*, emblematica vicenda di martirio<sup>16</sup>. È ancora la storia di un orfano dagli oscuri natali che, nell'affrontare un contesto sociale ostile armato solo della propria innocenza, andrà incontro a morte violenta ed enigmatica, così da annullarsi nello stesso mistero che avvolge le sue origini.

Se pensiamo che Kaspar Hauser in ragione della sua remota provenienza e del suo isolamento parlava un lignuaggio criptico e incomprendibile, possiamo cogliere il motivo per cui la sua vicenda diviene esemplare per quella del poeta. Infatti, se si prescinde dal successo del popolare romanzo di Jakob Wassermann: *Caspar Hauser oder die Trägheit des Herzens* (1908), sarà proprio la lirica a evocarne ripetutamente la figura. Innanzitutto quella di Verlaine: *Gaspard Hauser chante* nella raccolta *Sagesse* (1881), che probabilmente Trakl conosceva e che fornì lo spunto per le versioni redatte da Richard Dehmel: *Lied Kaspar Hausers (nach Verlaine)* in *Erlösungen* (1891) e da Stefan George: *Kaspar Hauser singt* nella seconda sezione di *Zeitgenössische Dichter* (1900).

Quando Trakl in una lettera all'amico Eduard Buschbeck, in deroga al suo stile epistolare scarno e impersonale, dichiara in prima persona: «Ich werde endlich doch immer ein armer Kaspar Hauser bleiben!», conferma di recepire la figura di questo orfano trovatello come esemplare per la propria condizione<sup>17</sup>.

La poesia che Trakl gli dedica si correla al *De profundis* non solo perché rimanda al tema dell'orfano, vittima innocente, ma anche per le funzioni svolte dal colore. La canzone di Kaspar Hauser esordisce all'insegna di tonalità vivaci per concludersi con la sua morte nella neutralità e assenza di colore. Similmente anche nel canto salmico quando la terza strofa segnala l'irruzione della morte nel paesaggio - si pensi che uno dei primi titoli concepiti era *Herbstlied* - si attua l'annullamento dei colori. I toni che attraverso le prime strofe avevano segnalato i bagliori ancora intensi sebbene votati a caducità, si offuscano ora irreversibilmente.

Così, quando, dopo questa cesura, l'io entra in scena si lega all'i-

<sup>16</sup>) G. Trakl, *Kaspar Hauser Lied*, in G.T., *Dichtungen und Briefe* cit., vol. I, p. 95.

<sup>17</sup>) L'affermazione è contenuta nella lettera a Eduard Buschbeck, scritta a Innsbruck presumibilmente il 21.4.1912. Cfr. G.T., *Dichtungen und Briefe*, vol. I, p. 487.

identificazione con l'ombra, zona in cui l'assenza di luce smorza i colori. Se la cancellazione del colore equivale all'annullamento dell'esistenza, allora l'io, identificandosi con l'ombra, pare assumersi la colpa di quella esistenza recisa<sup>18</sup>:

Ein Schatten bin ich ferne finsteren Dörfern.  
Gottes Schweigen  
Trank ich aus dem Brunnen des Hains.

L'ombra è connessa a lontani villaggi oscuri, non è quindi fenomeno complementare alla luce, bensì potenzia le tenebre. D'altronde l'oggetto che la produce è distante, è quindi un'ombra esiliata, neppure più immediatamente legata a ciò che la genera.

Questa umbratile esistenza ricorda che, secondo la definizione scolastica, il peccato è «*inopia entis*», carenza dell'essere, situazione in cui l'individuo non può sperirsi con pienezza perché relegato alla propria parzialità<sup>19</sup>. «*Peccatum*» significa del resto carenza, mancanza di integrità. Così il peccatore, che attraverso la colpa denuncia la sua carenza, si riconnette alla figura dell'orfana, anche essa caratterizzata da incompletezza. Entrambe le figure sono poste in parallelo e la successione delle strofe delinea questa specularità che rende la sorte della vittima non dissimile da quella del persecutore.

Se l'orfana attende il matrimonio mistico come ampliamento e completamento dell'esistenza e va invece incontro all'annientamento, tanto da divenire vittima ed essere orbata della vita, così anche al persecutore sarà negato il ristoro della fonte divina, che non è più il momento di gaudente rigenerazione citato dal salmo di Elia (12,III): «*Attingete acqua con gioia / alle fonti della salvezza*», ma esperienza di negazione.

La vittima e il persecutore risultano così legati in parallelo, entrambi destinati a rimanere orfani della armonia divina alla quale aspirano, ma alla quale non pervengono.

<sup>18)</sup> L'assassino raffigurato in *De profundis* viene interpretato da H. Goldmann come raffigurazione censurata del «*Lustmordmotiv*». Cfr. H. Goldmann, *Katabasis. Eine tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakl*, Salzburg 1957, p. 63.

<sup>19)</sup> La definizione scolastica di peccato in relazione al *De profundis* è stata analizzata da K. Simon, *Traum und Orpheus. Eine Studie zu Georg Trakls Dichtungen*, Salzburg 1955, p. 68.

L'inaridirsi della fonte ristoratrice nel silenzio capovolge le prospettive del salmo; dagli abissi del peccato non è più possibile assurgere attraverso la parola salvifica di Dio alla redenzione e l'anelito al dialogo della preghiera diviene esperienza tacita, mancata corrispondenza.

Sebbene nel salmo la parola di Dio non risuoni direttamente, la supplica salmica è formulata nella fede certa dell'ascolto e della relazione, mentre il *De profundis* di Trakl è abisso senza redenzione, dominato da un silenzio che non è quello della reciproca intesa, bensì quello dell'assenza.

L'accostamento alla fonte diviene scena dell'incontro con un «deus absconditus» che rimane ascoso e sottraendosi al contatto e al dialogo abbandona l'io gravato da una colpa impossibile da redimere. Infatti, l'io esprime l'identificazione con l'ombra, la macchia del peccato, al tempo presente: «Ein Schatten bin ich», così da dimostrare come il tentativo di accostarsi a Dio sia già stato compiuto e si sia vanificato nel silenzio: «Gottes Schweigen trank ich».

La strofa successiva, tutta volta al presente, ribadisce come questo fallimento abbia avuto ripercussioni sugli organi vitali così da divenire ultimativo, irreversibile:

Auf meine Stirne tritt kaltes Metall  
Spinnen suchen mein Herz.  
Es ist ein Licht, das in meinem Mund erloscht.

Privazione e ottenebramento di vitalità riguardano la fronte, così da ledere il pensiero, il cuore e quindi la sfera emotiva e infine la bocca, momento di articolazione e testimonianza della parola.

Il metallo freddo che invade la fronte può essere interpretato come sudore e rivelare quindi il grado di alterazione provocato dalla colpa che toglie serenità alla mente. I ragni, sempre attratti da un bersaglio immobile, puntando al cuore ne dimostrano l'assenza di vitali pulsazioni. La compromissione della sfera intellettuale ed emotiva incide poi anche sulla capacità di espressione: «Es ist ein Licht, das in meinem Mund erloscht», quasi che il silenzio di Dio devastasse la parola dell'uomo. E proprio in questa situazione di smarrimento, quando il soggetto sente infrangersi la propria identità, riemerge la forma impersonale.

L'ultima strofa, raccordandosi alla terza mediante il verbo «finden» e l'evocazione della stessa landa desolata, ribadisce il parallelismo che lega la sorte dell'innocente a quella del suo persecutore; così «Haselgebüsch» riprende «Dornengebüsch», ma mentre il cespuglio di spine segnala, come abbiamo già notato, la morte coronata dal martirio, «Haselgebüsch» è l'immagine riservata al persecutore che esperisce la morte dell'anima senza attingere beatificazione. In questa accezione, legato alla colpa, riaffiora nella prosa poetica *Verwandlung des Bösen*: «Unter dem Haselgebüsch weidet der grüne Jäger ein Wild aus. Seine Hände rauchen von Blut [...]»<sup>20</sup>.

Nachts fand ich mich auf einer Heide,  
Starrend von Unrat und Staub der Sterne.  
Im Haselgebüsch  
Klangen wieder kristallne Engel.

Il preterito, rialacciando questa strofa a quella che descrive il cadavere della vittima, attua il tentativo di allontanare il momento della colpa, che tuttavia genera il dolore della condizione presente.

Le ombre del crepuscolo sono trascolorate nel buio notturno. Su questa landa desolata l'io appare irrigidito perché oltre ad aver subito una perdita di vitalità, gli manca lo spazio vitale: lo circonda una realtà dominata dal buio e dal degrado. Vi ristagnano le stesse immondizie citate in *Traum und Umnachtung*<sup>21</sup> e le stelle sono ridotte a polvere, private quindi di ogni consistenza e lucentezza. Proprio questo «Staub» ritorna in un altro famoso *Psalm*, quello di Paul Celan, per indicare l'ultimativa vanificazione che trasforma un canto di lode a Dio in un inno a nessuno<sup>22</sup>.

Anche questo *De profundis* approda al vuoto evocando nel verso finale angeli che hanno perduto la proprietà indicata nell'etimologia del loro nome, perché non sono più latori di un messaggio e non annunciano parole, ma emettono con deleteria monotonia un suono ripetiti-

<sup>20</sup>) G. Trakl, *Verwandlung des Bösen* (2. Fassung), in G.T., *Dichtungen und Briefe* cit., vol. I, p. 97.

<sup>21</sup>) L'analoga citazione di *Traum und Umnachtung* suona: «In einem verödeten Durchhaus erschien ihm starrend von Unrat seine blutende Gestalt ...». G.T., *Dichtungen und Briefe* cit., vol. I, p. 148.

<sup>22</sup>) P. Celan, *Psalm*, in P.C., *Die Niemandsrose*, Fr/M 1963, p. 23.

vo. Così, l'aggettivo «kristallen» che li qualifica mantiene, come spesso accade in Trakl, una intrinseca ambiguità: cristallino è infatti terso e puro, ma anche freddo e inanimato e infine il cristallo risuona quando si frange come nell'espressione: «zerbrach kristallen sein Herz» di *Traum und Umnachtung*<sup>23</sup>.

Il verso finale, sottolineando scomposizioni e disarmonie, richiama quello di un'altra celebre poesia sulle dissonanze: *Hälften des Lebens* di Hölderlin. La metà della vita coincide con quel momento di perdita della luce che desta la consapevolezza di essere orfani e fa apparire urgente il recupero della parte mancante:

Weh mir, wo nehm ich, wenn  
Es Winter ist, die Blumen [...]

Dove trovare possibilità di vita nella stagione morta e come sarà possibile cogliere quei fiori che, secondo la retorica classica, vanno intesi come «flos orationis», parola poetica?

[...] im Winde  
klirren die Fahnen.<sup>24</sup>

è il finale dissonante che risponde con un suono stridulo al bisogno della parola.

Smarrita la propria integrità e relegati al tempo oscuro della carenza, quale poesia è ancora possibile nella «dürftige Zeit»?

Anche il *De profundis* di Trakl, citando «ein Licht, das in meinem Mund erlöscht» vuole testimoniare l'ultima poesia superstite nel tempo malcerto del silenzio quando Dio è fonte arida e muta e i suoi messaggeri si frangono. Una poesia dall'ampia gittata che, muovendo da Rimbaud perviene sino a Hölderlin<sup>25</sup>, e pur inoltrandosi nella dissacrazione mira ad attingere il tono innico sempre muovendosi ai margini del silenzio.

<sup>23</sup>) G. Trakl, *Traum und Umnachtung*, in G.T., *Dichtungen und Briefe* cit., vol. I, p. 148. Le oscillazioni di significato del termine «kristallen» sono state analizzate da H. Wetzel, *Klang und Bild in den Dichtungen G. Trakls*, Göttingen 1972, pp. 147 e sgg.

<sup>24</sup>) F. Hölderlin, *Hälften des Lebens*, in F.H., *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*, Hrsg. von F. Beissner, Stuttgart 1951, vol. II, p. 117.

<sup>25</sup>) Per l'importanza di Hölderlin e Rimbaud nella lirica di Trakl si rimanda allo studio di B. Böschenstein, *Hölderlin und Rimbaud. Simultane Rezeption als Quelle poetischer Innovation im Werk Georg Trakls*, in, *Salzburger Trakl-Symposium* cit., p. 9-27.

Proprio Rilke, nella recezione ricordata all'inizio, riuscì a cogliere lucidamente questo confine perché veniva a coincidere con le prospettive che stava acquisendo la sua stessa poesia: «ein paar Einfridigungen um das grenzenlos Wortlose»<sup>26</sup>.

Così, nella sua lirica di recinzioni e confini Trakl delimita e al tempo stesso cerca anche di sottrarre terreno allo sconfinato silenzio. Appare quindi sintomatico il gesto di Ludwig Wittgenstein che, volendo devolvere parte della sua eredità a un poeta, accolse l'indicazione di Ludwig von Ficker, destinandola a Rilke e Trakl, poeti dello stesso mondo di cui lui era filosofo.

Proprio perché la proposizione 5.6 del suo *Tractatus logico-philosophicus*, indagine teorica sui confini del dicibile, afferma: «Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt»<sup>27</sup>, occorre estendere sempre di più questi limiti. E il percorso della poesia si incarica di questa estensione perché, sottraendo parole allo sconfinato territorio del silenzio «das grenzenlos Wortlose», fa guadagnare spazio all'esistenza. Spentosi il salmo, la poesia, pur nell'effrazione di ogni certezza, consente che sussista testimonianza.

ELISABETTA POTTHOFF

<sup>26</sup>) Vedi lettera di Rilke a Ludwig von Ficker, in, *Erinnerung an Georg Trakl* cit., p. 8.

<sup>27</sup>) L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, in L.W., *Schriften*, vol. I, Fr/M. 1969, p. 64.

## METAFORA E METAMORFOSI IN GEORG TRAKL

1. La teodicea traduce, tradizionalmente, il tragico nel problema della comprensione-giustificazione del male nel mondo; questo diventa problema perché *colpa* e *male* accadono nel mondo voluto, retto e dominato dal Dio onnisciente e onnipotente. È la concezione monoteistica che annulla il senso tragico della classicità. Per i greci il tragico è una categoria metafisica che non ha superamento e conciliazione del conflitto, e la tragedia presenta azioni di individui che agiscono sempre al bivio di una scelta dove casualità umana e casualità divina s'incrociano senza giungere alla determinazione di ciò che può essere irreversibilmente giusto e buono<sup>1</sup>. La tragedia classica mette in discussione il nostro sistema della volontà e della scelta soggettiva, riflette, sul volto ambiguo degli dei, l'aporia della scelta e la simultanea presenza di bene e male. Il male è un problema teologico del monoteismo, e il tragico nel moderno diventa il problema della volontà e del soggetto, del loro luogo e della loro funzione.

Nel verso di Trakl risuona la coscienza della colpa, la consapevolezza dell'essere nel male. «Gross ist die Schuld des Geborenen» («Grande è la colpa del nato») dice la poesia *Anif*<sup>2</sup>. L'assenza di amore viene compresa come conseguenza necessaria della colpa: «Niemand liebte ihn» [...] («Nessuno lo amava [...]»)<sup>3</sup>. La maledizione colpisce già la madre e il ragazzo, come una vendetta che giunge da

<sup>1)</sup> Sul tragico rinvio innanzitutto il testo fondamentale di M. Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico*, Milano 1984<sup>1</sup>.

<sup>2)</sup> Da: *Anif*. Seguo generalmente la trad. it. di V. degli Alberti e E. Innerkofler dell'edizione Garzanti, Milano 1983, in cui talvolta intervengo con qualche modifica.

<sup>3)</sup> Da: *Traum und Umnachtung*.

lontano, ma perfettamente compresa senza ambiguità e possibilità d'interpretazione:

[...] in dunklen Zimmern versteinerte das Antliz  
der Mutter und auf dem Knaben lastete der  
Fluch des entarteten Geschlechts

(«[...] in oscure stanze era pietra il volto della madre e sul ragazzo pesava la maledizione della stirpe degenerata [...]»)<sup>4</sup>.

Fino al grido, nella stessa lirica in prosa, che evoca l'universalità della colpa, al cui cospetto si piega la generazione degli uomini: «O des verfluchten Geschlechts» («Oh la stirpe maledetta»). Ma questo grido fa intendere anche qualcos'altro: la colpa, il male, il dolore divengono un movimento cosmico, sono parte del grande Tutto:

Leise kommt die weisse Nacht gezogen,  
Verwandelt in purpurne Träume Schmerz und Plage  
Des steinigen Lebens

(«Lieve avanza la bianca notte, / trasforma in purpurei sogni dolore e tormento / della vita di pietra»)<sup>5</sup>.

La colpa non ha soggetto, non vi è più un'individualità che è coscienza della colpa, la colpa diviene il male del mondo. Nel verso di Trakl è il movimento del tempo della storia e degli uomini che appare malato, senza salvezza nel suo divenire: «Wie scheint doch alles Werende so krank!» («Ma come tutto il divenire sembra così malato»)<sup>6</sup>.

In questo accadere del male si sottrae l'eterno della natura, la sua luce, i suoi colori, qualcosa che non è nel tempo lineare della cultura degli uomini, ma nel processo metamorfico in cui ogni fine si trova all'inizio. Nella natura abita la pace e la sera spegne ogni rumore e cancella il movimento:

Am Abend schweigt die Klage  
Des Kuckucks im Wald.  
Tiefer neigt sich das Korn,  
Der rote Mohn.  
Das alte Lied der Grille  
Erstirbt im Feld.

<sup>4)</sup> *Ibid.*

<sup>5)</sup> Da: *Föhn*.

<sup>6)</sup> Da: *Heiterer Frühling*.

(«A sera tace il lamento / del cuculo nel bosco. / Più profondo si china il frumento, / il papavero rosso. [...] L'antico canto del grillo / si spegne nel campo»)<sup>7</sup>.

Tutto si ricompone in un ordine antico che l'uomo non ha ancora sconvolto. Nel suo movimento ciclico la natura trascina tutto con sé in una lenta ripetizione, in cui s'inscrivono i gesti degli uomini, le loro domande, il loro amore:

Der Flug der Vögel tönt von alten Sagen.  
Gekeltert ist der Wein, die milde Stille  
Erfüllt von leiser Antwort dunkler Fragen.

Die Wolke wandert übern Weihersee;  
Es ruht des Landmanns ruhige Gebärde.

Bald nistern Sterne in des Müden Brauen;  
In kühle Stuben kehrt ein still Bescheiden  
Und Engel treten leise aus den blauen  
Augen der Liebenden, die sanfter leiden.

(«Il volo degli uccelli risuona di antiche saghe. / Pigiato è il vino, il mite silenzio è colmo / di sommessa risposta a domande oscure. / [...] La nuvola vaga sopra lo stagno; / del contadino riposa il silenzioso gesto. / [...] Presto nidificano le stelle nei cigli di chi è stanco; / in fresche stanze ritorna una quieta rassegnazione / e angeli escono lievi dagli azzurri / occhi degli amanti, che più miti soffrono»)<sup>8</sup>.

Tutto è compreso dalla potenza avvolgente della natura, anche l'anima è una parte di questo tutto, non in quanto facoltà psicologica ma come totalità indifferenziata delle disposizioni dell'uomo:

Des weissen Magiers Märchen lauscht die Seele gerne  
Rund saust das Korn, das Mäher nachmittags geschnittern

(«La favola del bianco mago l'anima volentieri ascolta. / Intorno susurra il grano che al pomeriggio falciatori tagliarono»)<sup>9</sup>. E in *Der Gewitterabend* la forza della natura, rappresentata dal galoppo di cavalli selvaggi, contrasta con la civiltà che nel chiuso delle stanze tiene i suoi ammalati.

<sup>7)</sup> Da: *Sommer*.

<sup>8)</sup> Da: *Der Herbst des Einsamen*.

<sup>9)</sup> Da: *Abendmuse*.

La città appare invece il luogo della disgregazione, è la falsa unità costruita dall'uomo, in cui si annida il male e il dolore. Due poesie rappresentano quest'immagine della città: *Vorstadt in Föhn* e *Venedig*. Nella prima le figure dominanti sono il «fetore dell'aria», «la sporcizia e la roagna» su cui corrono i topi e volano le mosche. *Venedig* sembra invece assecondare nei suoi primi versi il desiderio di quiete del poeta che invoca il silenzio, che ammira l'incanto del paesaggio segnato dai colori dell'argento, dal canto di un solitario, dal gioco magico delle nuvole. Ma ecco che lo stupore svanisce, la bellezza voluta dall'uomo è poca cosa, avanza, violenta, l'immagine della dissoluzione che si fa presenza reale e ossessiva anche nel luogo - Venezia - della più straordinaria bellezza. Cosa rimane allora della bellezza? Se anche a Venezia la bellezza diventa putredine e fango, come è possibile trovare fuori di qui la bellezza? Qual è il luogo della bellezza? Dove poterlo pensare se ancora si può pensarlo?

Così si comprende che se la colpa e il male sono nel divenire del mondo, è solo nel mondo che si possono trovare punti di resistenza alla loro crescita e diffusione.

È negli stupendi versi di *Verfall* che troviamo ad esempio questo movimento del male che si fa presenza nelle opere e nelle cose degli uomini ma che nel divenire eterno del mondo fluisce senza lasciare il segno del dolore. La poesia inizia evocando la pace della sera, scandita dal suono delle campane, e la serenità di chi contempla «meravigliosi voli degli uccelli»; anche lo scorrere del tempo rimane sospeso e tutto è avvolto dal desiderio di quiete, dal sogno di viaggiare, con la leggerezza delle ali, oltre le nuvole. *Verfall* è quasi una cantilena, evidenziata dalla forma compositiva che ricorda il sonetto. Due quartine seguite da due terzine di versi endecasillabi, tutti con la medesima rima che accentua il senso ripetitivo del canto e che lega nella stessa armonia il fare degli uomini e il trascorrere del tempo della natura. E poi con la stessa lentezza, inesorabile si fa strada il male nei «volti esangui dei bambini», il male nella generazione degli uomini già nella loro iniziale forma di vita. Di fronte al *Verfall*, al disfacimento, alla disgregazione della civiltà voluta dall'uomo, c'è la pace nell'armonia naturale.

Questa stessa contrapposizione è, per esempio, in *Verwandlung*, in *Musik im Mirabell* dove, rispetto a *Verfall*, il contrasto tra uomo e na-

tura è sottolineato dalla differenza di sensazioni suscite da immagini naturali e da figure viventi.

Se allora i versi di Trakl tolgono alla colpa e al male il soggetto, spersonalizzandoli, rendendoli anonimi, i luoghi di resistenza che colpa e male incontrano per poter essere intesi come valori assoluti e fondamenti interpretativi della realtà, sono nella loro stessa inevitabile appartenenza al movimento metamorfico del cosmo. Il male e la colpa non si fissano nell'uomo, lo attraversano appartenendo alla varietà dell'identico, al ciclo metamorfico del tutto. Nella poesia *Die junge Magd*, il male, descritto dal senso di disgregazione e putredine prodotto dalla morte, improvvisamente, negli ultimi quattro versi, sembra entrare (appartenere, appunto) nella natura: entra nella natura, diviene naturale. La visione violenta e aspra della morte si addolcisce, ritrovandosi in qualcosa di eterno, senza differenze, che si svolge sempre uguale nella vita di un villaggio senza nome:

Und sie liegt ganz weiss im Dunkel.  
Unterm Dach verhaucht ein Girren.  
Wie ein Aas in Busch und Dunkel  
Fliegen ihren Mund umschwirren  
Traumhaft klingt im braunen Weiler  
Nach ein Klang von Tanz und Geigen,  
Schwebt ihr Antlitz durch den Weiler,  
Weht ihr Haar in kahlen Zweigen.

«E lei giace tutta bianca al buio. / Sotto il tetto si spegne un tubare. Come una carogna fra siepe e buio / mosche intorno alla sua bocca ronzano. / Sognante risuona nel bruno villaggio / un suono di danze e violino, / oscilla il suo volto attraverso il villaggio, / aleggiano i suoi capelli negli spogli rami»<sup>10</sup>.

2. Nella poesia *Im Frühling* la vita si rinnova anche per il solitario che accetta il destino unendosi alla vita del cosmo; ha come compagni la leggerezza della neve, l'oscurità della notte e i colori delle viole di primavera: il sentimento della continuità accoglie in un solo movimento l'alternarsi delle stagioni e la vita dell'uomo. Tutto s'immerge nella natura: nella poesia *In einem verlassenen Zimmer*, una stanza è

<sup>10</sup>) Da: *Die junge Magd*.

descritta come se fosse materia organica che lentamente diviene aiuola, prato e «bianche stelle»; in *Sonja* invece è la figura umana che diviene parte della natura, mentre *Der Spaziergang* parla del Tutto che si muove verso qualcosa che finisce là dove ricomincia. *Der Spaziergang* è anche il titolo di una lirica di Schiller in cui la natura è vista come simbolo dell'origine, e l'origine è l'armonia di uomo e natura, in un mondo che si anima della sacralità delle cose volute dagli dei. A questa organicità, storicamente realizzata nel tempo dei Greci, Schiller contrappone la separazione prodotta dalla modernità che distrugge il linguaggio simbolico della natura. L'idea della perennità della natura rimane come un obbiettivo da raggiungere, come problema della reintegrazione dell'unità con cui si misura il senso della storia. Come interpretare questa «perennità» della natura? Si possono isolare due modi: da un lato quello che appartiene alla concezione di Goethe, in cui la visione della natura è modello e norma, e ad essa è subordinato qualsiasi evento e qualsiasi valutazione della storia. Dall'altro Schiller, che constatando nella disgregazione dell'unità uomo-natura la crisi dell'epoca, ritiene che il superamento della crisi stia nella possibilità di ritrovare l'unità nella storia, l'unità teleologica della storia che solo l'azione soggettiva può reinstaurare, sottraendo al caos e alla cecità degli avvenimenti il senso dello sviluppo storico:

Unter demselben Blau, über dem nämlichen Grün  
Wandeln die nahen und wandeln vereint die fernen Geschlechter  
Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns.

«Sotto lo stesso azzurro, sopra l'identico verde / vagano insieme le generazioni lontane e quelle vicine, / e il sole di Omero, guarda! sorride anche a noi»<sup>11</sup>.

In *Der Spaziergang* di Trakl l'idea estatica della natura è vicina alla sensibilità goethiana, non a quella schilleriana; essa determina e comprende la successione delle cose e anche il dolore più acuto s'inscrive e si comprende nelle sensazioni più elementari, come la percezione del profumo di timo:

Ein Bruder stirbt dir in verwunschenem Land  
Und stählt schaun dich seine Augen an.

<sup>11</sup>) F. Schiller, *Der Spaziergang*.

In Goldnem dort ein Duft von Thymian.  
Ein Knabe legt am Weiler einem Brand.

(«Un fratello ti muore in un paese stregato / e con sguardo d'acciaio  
ti osservano i suoi occhi. / Là nell'oro un profumo di timo. / Un fanciullo accende nel villaggio un fuoco») <sup>12</sup>.

In questa visione del movimento ciclico non c'è storia, non c'è incanto, come in Schiller, per una cultura (quella greca) che ama la natura. La natura di Trakl ha sempre le stesse metamorfosi, ma senza sogno: la grandezza si può ricordare («Affonda meraviglioso un Eden») <sup>13</sup>, ma sapendo che il ricordo vissuto nel tempo della storia lentamente si cancella, sprofonda.

Il movimento metamorfico è una forza che porta l'uomo a divenire parte del tutto; allora c'è una serenità nell'osservare l'armonioso volo degli uccelli e contemplare che «tutto tramonta in pace e silenzio»: così si legge in *Verklärte Herbst*, dove è il contadino che dice «Es ist gut», è bene, quel bene che si riceve quando si penetra nel mistero del susseguirsi delle stagioni, quando continua a destare stupore il colore dorato del vino, i frutti che maturano e i canti segreti dei boschi. Questo autunno della poesia di Trakl è trasfigurato (*verklärt*) perché la natura ha in sé la potenza della trasformazione e della metamorfosi. Come nello Zarathustra di Nietzsche, la salvezza è nell'eterno ritorno: sono gli animali e le cose, che animano la natura, a sapere l'eterno ritorno, e solo da essi l'uomo può imparare. *Der Wander* si chiede cos'è il ritorno per l'uomo di fronte al ritorno ciclico della natura, se non perdita, mancanza di senso e comprende che soltanto accettando di inserirsi nella vita del cosmo può essere ritrovato un senso che accomuna il destino degli uomini. Così *Die Sonne*, un vero e proprio inno all'unione metamorfica di uomo e natura, in cui bene e male, giusto e ingiusto, vita e morte appartengono, senza prevalenza dell'uno sull'altro, alla stessa dimensione d'essere. Il dolore e il male non hanno il sopravvento, non determinano il senso della vita: essi sono così come sono il bene e il giusto:

Wenn sich stille der Tag neigt,  
Ist ein Gutes und Böses bereitet.

<sup>12</sup>) G. Trakl, *Der Spaziergang*.

<sup>13</sup>) *Ibid.*

(«Quando silenzioso il giorno declina, / è preparato un bene e un male»)<sup>14</sup>.

Un bene e un male preparati, sempre presenti, inseriti nella ciclicità del mondo, ci consegnano al *destino*. Nel sentimento dell'affidarsi al destino, c'è anche *attesa*, preparazione alla metamorfosi e alla trasformazione: l'ultimo verso di *Die Sonne*, che potente spezza il ritmo dei versi precedenti, fa irrompere la luce là dove il buio dominava: «Sonne aus finsterer Schlucht bricht»; il sole irrompe di nuovo, è il ritorno, l'identico che si ritrova, la metamorfosi *attesa*. Preparare questa attesa è tutto ciò che possono fare il poeta e il filosofo, qui c'è il margine dell'agire e la possibilità di affermare un desiderio.

In questa visione metamorfica non c'è più possibilità di spiegazione, non c'è linguaggio che possa esprimere la separazione di «un» bene e «un» male; c'è solo una sensazione, ci si deve affidare ad essa, è la malinconia. Si può, per esempio, leggere l'inizio stupendo di *In ein altes Stammbuch*:

Immer wieder kehrst du Melancholie,  
O Sanftmut der einsamen Seele.  
Zu Ende glüht ein goldener Tag.

(«Sempre di nuovo ritorni tu, melancolia, / o dolce senso dell'anima solitaria. / Brucia verso la fine un giorno dorato»).

Alla malinconia è dato un significato ermeneutico universale, di ispirazione romantica. È la sensazione che può dire, oltre ogni spiegazione, il senso del dolore e della degradazione, del bene e della pieenezza del «giorno dorato», illustrando il movimento totalizzante del tempo ed evocando il bisogno di bellezza.

3. Il linguaggio che corrisponde alla metamorfosi è quello della *metafora organica*, in quella stessa struttura linguistica che ricorda la metafora di Novalis. Si possono ricordare questi versi tra gli esempi più significativi:

Hirten begruben die Sonne im kahlen Wald.  
Ein Fischer zog  
In härenem Netz den Mond aus frierendem Weiher.

<sup>14)</sup> Da: *Die Sonne*.

(«Pastori seppellirono il sole nel bosco spoglio. / Un pescatore trasse / in rete crinita la luna da rabbividente stagno»)<sup>15</sup>.

E ancora: «I girasoli [...] quieti siedono malati al sole»; «gli uccelli raccontano una fiaba lontana»; «ghigni di fiori»; «paziente quiete respirano i pini selvatici»; «una nuvola azzurra è il tuo volto»<sup>16</sup>. Sono metafore intransitive, non hanno un termine medio che possa spiegare lo spostamento di significato. L'organicità della metafora non è costruita con la tradizionale sostituzione per similarità di un tema con un altro, in essa c'è piuttosto una violazione delle regole di selezione che comandano la combinazione dei lessemi. In queste metafore di Trakl non c'è rapporto paradigmatico, ma un lavoro che ha alla base un'infrazione assoluta delle presupposizioni referenziali. La metafora organica corrisponde alla visione metamorfica della realtà: il linguaggio si metamorfizza, è natura e corpo vivente; la realtà si metaforizza, è continua creazione di immagini senza referenzialità con il tradizionale codice linguistico.

Nella poesia *Im Herbst* gli aggettivi si richiamano legando ordini semanticici diversi, quelli delle cose inanimate e della natura vivente, degli uomini e degli animali, della terra e del cielo. Il linguaggio costruisce un rapporto organico, circolare, tra uomo e natura, vita e morte, e lo spazio poetico si anima, pervaso da un sentimento panico. In *Geistliches Lied* Trakl costruisce immagini che uniscono sentimenti opposti del sacro: la croce e il vino selvaggio, la rosa e Maria; e la poesia *Der Abend* è formata da tre fondamentali immagini magiche e paniche nella loro connessione: l'eroe, la luna, il bosco.

Credo che sottolineare questi aspetti sia importante anche pensando al celebre saggio di Heidegger sulla poesia di Trakl. Al centro della sua lettura c'è il concetto di *Abgeschiedenheit* (dipartenza), cioè l'allontanamento dall'umanità degenerata. Chi si allontana è straniero su questa terra, non vuole abbandonarla ma *cerca* la propria terra salvandola «come terra». Il suo cammino, dice Heidegger, pensando a Nietzsche, è verso il tramonto ma, aggiunge, «quel tramonto per il quale lo straniero si porta all'inizio della sua peregrinazione»<sup>17</sup>. In

<sup>15</sup>) Da: *Rub und Schweigen*.

<sup>16</sup>) Da: *Drei Blicke in einen Opal*; *Das Gewitter*; *Unterwegs*.

<sup>17</sup>) M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, Milano 1979, p. 56.

questo modo la fondamentalità ermeneutica di concetti come «dissoluzione», «disgregazione», «male», «colpa» viene messa al margine, perde di centralità ed è sostituita da concetti opposti, che rovesciano l'essenzialità del negativo. Una dislocazione che filologi e critici trakliani generalmente non ammettono. Il negativo, l'irreversibilità del male, la parola che si chiude nel silenzio sono i nuclei di senso su cui si sviluppa in prevalenza la lettura di Trakl<sup>18</sup>. Heidegger suggerisce un'altra strada: «Il linguaggio della poesia di Trakl attinge la sua parola dal trapasso. Il sentiero di questo conduce dal tramonto che è rovina, al tramonto che è passaggio nell'azzurro crepuscolare del sacro»<sup>19</sup>. Così l'*Abgeschiedenheit*, luogo della poesia trakiana, secondo Heidegger, «è "inizio" di un nuovo anno cosmico, non abisso di caduta»<sup>20</sup>, oppure, ancora: «La dipartenza non è deserto di morte. Nella dipartenza lo straniero misura tutto il distacco che lo separa dalla stirpe fino a quel momento dominante»<sup>21</sup>.

Allora come intendere il dolore e che senso ha nella poesia di Trakl? Che rapporto c'è tra il dolore e il desiderio di oltrepassare il dolore, quel desiderio che Heidegger chiama «sguardo nel mattino»<sup>22</sup>? Heidegger dà questa risposta: «Ad ogni pensiero che crede di poter interpretare il dolore sulla base della sensazione, l'essenza del dolore resta necessariamente preclusa»<sup>23</sup>. Heidegger così non fa che ritornare sul tradizionale luogo ermeneutico della poesia di Trakl, il dolore, appunto, ma per sottolineare non l'aspetto legato alla biografia del poeta e, in genere, alla esperienza soggettiva, perché qualunque localizzazione percettiva del dolore annulla la verità che è nel do-

<sup>18)</sup> Ad esempio, I. Porena parla di «*Schnsucht nach dem Tode*», di «poesia come colpa estetica» (*Introduzione a G. Trakl, Poesie*, Torino 1979 p. XVI); E. Lachmann osserva che «ciascuna poesia di Trakl si potrebbe chiamare anche un canto di morte. Ciascuna immagine di paesaggio o di città nelle poesie è circondata da un orizzonte di morte» (*Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls*, Salzburg 1954, p. 177); in questa direzione è anche un'opera fondamentale su Trakl: G. Dolei, *L'arte come espiazione imperfetta. Saggio su Trakl*, Stuttgart 1978. In una prospettiva diversa si legge l'importante libro di C. Lajolo, *Poesia e filosofia in Georg Trakl*, Milano 1987.

<sup>19)</sup> M. Heidegger, *op. cit.*, p. 74.

<sup>20)</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>21)</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>22)</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>23)</sup> *Ibid.*, p. 64.

lore. Il dolore deve rappresentare la categoria universale del negativo, del male, ma così, se perde il carattere soggettivo della sensazione, perde anche quella dimensione d'esperienza che costituisce la realtà vissuta del dolore. Il dolore diventa qualcosa di diverso dall'esperienza del dolore, è una categoria metafisica che trasforma ciò che comunemente chiamiamo male e sentiamo come dolore. Heidegger dice infatti: «Nella dipartenza lo spirito del male non è né distrutto né negato, ma nemmeno lasciato libero e affermato. Il male è trasformato»<sup>24</sup>. Quest'interpretazione dà la possibilità ad Heidegger di non chiudere la poesia di Trakl in una irreversibile esperienza del dolore che sprofonda e si annienta nel nulla. Heidegger vuole tenere desto il pensiero che ha «lo sguardo nel mattino», e si chiede, rispondendo con un'affermazione che sintetizza alcuni aspetti della filosofia di Nietzsche con la poesia di Trakl: «Di che natura è dunque il linguaggio della poesia di Trakl? Esso parla in quanto "cor-risponde" a quell'essere in cammino in cui è e procede lo straniero ... conduce nel tramonto che è passaggio in quel mattino della stirpe non-nata, che permane, serbato all'avvento»<sup>25</sup>. La poesia di Trakl, dice dunque Heidegger, ci porta lontano dalla «vecchia stirpe degenerata», non si chiude nel dolore e nella contemplazione dell'inevitabile appartenenza ad un mondo in dissoluzione, ci conduce nel tramonto che è transizione, passaggio verso altro da ciò che è presente.

Heidegger trasforma in una categoria metafisica l'esperienza del dolore, togliendo al dolore ogni valenza soggettiva; ma, ci si deve chiedere, questa trasformazione può spiegare che la dipartenza, luogo del poema di Trakl, «non è deserto di morte», che «non è rovina», che è «inizio di un nuovo anno cosmico, non abisso di caduta?» I versi della poesia di Trakl dicono: «È preparato *un* bene e *un* male; allora non si dovrà pensare che bene e male *sono* il mondo, e che la loro separazione è soltanto il risultato di un atto soggettivo? Bene e male sono *nel* movimento cosmico, luogo dell'eterno ritorno e della metamorfosi dell'identico. Parafrasando Heidegger e sviluppando la sua riflessione, si può dire che il luogo della poesia di Trakl è la comprensione della metamorfosi dell'Uno e del Tutto, come era in Hölderlin,

<sup>24)</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>25)</sup> Da: *Winterdämmerung*.

e che il linguaggio che cor-risponde alla metamorfosi è quello della metafora organica, come era in Novalis.

Non è il caso di discutere sulla valutazione (meglio: svalutazione) che dà Heidegger del linguaggio metaforico e della sua impossibilità di essere linguaggio di verità<sup>26</sup>; è certo comunque che nel saggio su Trakl il metodo da lui seguito è quello di leggere in ogni espressione metaforica una possibile intelaiatura metonimica sottostante che razionalizza il contenuto rappresentativo della metafora stessa, rifiutando di cogliere la verità della metafora.

Si può ad esempio vedere come viene interpretato il verso trakliano che è al centro del saggio di Heidegger: «È l'anima straniera sulla terra»<sup>27</sup>. Di «anima» Heidegger decostruisce l'idea platonico-occidentale, secondo cui essa appartiene al soprasensibile; di «straniero» ci dà una lettura deducibile dal significato che il termine aveva nell'antico alto tedesco, e cioè «avanti verso altro luogo, in cammino verso, incontro a ciò che ci è pre-riservato»<sup>28</sup>; di «terra» mette in luce l'aspetto originario, come luogo della destinazione originaria.

In quest'analisi sembra che sia proprio la possibilità di passare dal rapporto paradigmatico dei termini del verso a quello sintagmatico, ciò che mette nella condizione di «ascoltare» la poesia: «Poetare - dice Heidegger - significa: dire ascoltando», ma in «questo ascolto» Heidegger dimentica la natura essenziale del verso di Trakl, cioè il linguaggio della metafora, la cui organicità cor-risponde alla metamorfosi.

4. Il cor-rispondere del linguaggio della metafora alla metamorfosi riformula anche la questione della teodicea nel suo tradizionale significato. Si possono ad esempio leggere i versi di *Im Park*: «Wieder wandelnd im alten Park [...]» e l'invocazione agli dei: la poesia è dominata da un senso di staticità che non ha centro, che non ha un punto di equilibrio, una staticità che si confonde con il movimento eterno

<sup>26</sup>) L'affermazione più radicale di Heidegger contro l'uso della metafora in filosofia si trova in *Der Satz vom Grund*, Pfullingen 1957, pp. 86-89; è una tesi tuttavia, quella di Heidegger, che nelle interpretazioni di Derrida e Ricoeur, solo per ricordare le maggiori, ha dato luogo a uno dei più ampi dibattiti della filosofia contemporanea.

<sup>27</sup>) M. Heidegger, *op. cit.*, p. 47.

<sup>28</sup>) *Ibid.*, p. 48.

che tutto avvolge, tutto fa ritornare su se stesso. In questa assenza di centro, di un punto fondamentale da cui vedere il mondo, il destino è accolto – nello spirito tragico di Hölderlin – in quella trasmissione di senso che fa comprendere l'unità di vita e morte, di bene e male. L'ossessione teologica del male che la cultura ebraica e cristiana ha portato sulla terra si disperde, viene meno la visione monocentrica, s'infrange la fissità dell'Uno e dell'Identico. Alla teodicea è sottratta la tradizionale condizione che ne costituisce la problematicità, ossia l'assolutezza monoteistica: la teodicea diviene testimonianza del tragico nella modernità.

Esaminando *Grodek* e *Klage*, le ultime poesie di Trakl dove più forte appare il senso del male, Heidegger si chiede «perché il poeta, se è così decisamente cristiano, non invoca qui nelle sue parole ultime nascenti dall'estremo dell'umana miseria, Dio e Cristo? Perché nomina invece "l'ombra oscillante della sorella" e la chiama "colei che saluta"?»; e aggiunge: «Perché l'eternità è chiamata "la gelida onda"?» «È questo un pensiero cristiano? Questa non è nemmeno disperazione cristiana»<sup>29</sup>.

Dobbiamo allora pensare che male e bene appartengono allo stesso volto del mondo, che è eterno nelle sue metamorfosi, e se si vuol far apparire dominante solo una forma d'esperienza, l'esperienza personale, soggettiva del male o del bene, si perde la verità di ciò che appare. Nei versi di *Psalm*, in un'aura pagana, la natura è raccontata attraverso il mito:

[...] Es ist ein Insel der Südsee,  
Den Sonnengott zu empfangen [...]

Die Frauen wiegen die Hüften in Schlinggewächsen Feurblumen,  
Wenn das Meer singt. O unser verlorenes Paradies.

(«C'è un'isola del mare del Sud, / per ricevere il Dio del Sole. / [...] Le donne cullano i fianchi in liane e fiori di fuoco, / quando il mare canta. Oh nostro Paradiso perduto»).

E poi le ninfe e il figlio di Pan – che sono evocati nei versi seguenti – entrano nella nostra contemporaneità, vivono le nostre miserie e vedono cose prima mai viste; ma ciò che conta è che le ninfe e il figlio di

<sup>29</sup>) *Ibid.*, p. 75.

Pan sono presenti e aiutano a ricordare, e anche il Dio unico e assoluto, con i suoi «occhi d'oro», sembra trasfigurato in un'immagine panica.

Anche nei versi di *Nachtlied* si trova una vera esaltazione panica della natura, in cui il senso della totalità, come sintesi di tutte le possibilità dell'*Uno*, è rinviata, slitta, c'è policentrismo e il motivo dell'*angelo* diventa la figura simbolica che denuncia l'insufficienza del monoteismo, che svela le immagini molteplici del sacro. In *An einem Frühverstorbenen* la fine del singolo è associata alla comparsa dell'«angelo nero», che esce lieve dalla cavità di un albero, e la degradazione del mondo circostante improvvisamente si colora con la varietà dell'azzurro, del rosso, dell'argento, del verde, quasi a testimoniare l'incessante dissoluzione e ricomposizione. È stato opportunamente rilevato che «fra i tanti possibili aspetti della morte, quello che sembra maggiormente interessare Trakl potrebbe essere definito "cosmico", alludendo in questo modo all'opportunità di collegare la dissoluzione fisica di un singolo soggetto con l'importanza extraindividuale, universale della morte stessa»<sup>30</sup>.

All'immagine della decadenza del singolo e del suo dolore non è associata l'invocazione del Cristo e di Dio, ma quella dell'angelo e della realtà panica dell'anima. Il Dio assoluto e onnipotente dilegua: il divino è raffigurato dall'irruzione dell'angelo e dalla presenza dell'anima che danno unità alla sacralità del tutto.

Wenn Orpheus silbern die Laute röhrt,  
Beklagend ein Totes im Abendgarten,  
Wer bist du Ruhendes unter hohen Bäumen?

(«Quando Orfeo sfiora argenteo il liuto, / piangendo un morto nel giardino serale, / chi sei tu, quieto, sotto alti alberi?»).

Nelle tre diverse redazioni di *Passion* questi versi, che ricordano il mito di Orfeo, rimangono immutati, mentre nel passaggio dalla prima all'ultima redazione vengono tolti i versi che implorano Cristo e quelli che parlano della nascita di Dio. L'iconografia cristiana è cancellata e il suo spazio è assunto da quella pagana; il mito ricorda e completa ciò che si sa e si poteva già sapere, revoca al dogma cristiano la possibilità del processo salvifico. Non c'è in questa poesia un disegno concettuale

<sup>30</sup>) C. Lajolo, *op. cit.*, p. 97.

che costruisce piani sostitutivi delle immagini cristiane con quelle mitologiche; c'è piuttosto la valorizzazione di figure mitico-religiose in cui accanto a quelle pagane ne appaiono altre sottratte ad una sacralità dogmaticamente definita, che assumono il valore simbolico di serbare, nel silenzio, non meno cose di quanto possono rievocare, prestandosi così ad un'interrogazione infinita di svelamento del senso. Sono le immagini dell'azzurro, dell'angelo, del fanciullo, del non-nato, dell'anima. In *Kindheit*, ad esempio, la visione estatica della natura, che suscita il sentimento della ciclicità della vita, è unita all'azzurro e all'anima:

[...] Ein Hirt  
Folgt sprachlos der Sonne, die vom herbstlichen Hügel rollt,  
Ein blauer Augenblick nur mehr Seele.

(«Un pastore / segue muto il sole, che rotola dal colle autunnale. / Un attimo azzurro non è più che anima»).

L'istante è anima e l'anima unisce il singolo al mondo: non è sufficiente la decostruzione del significato platonico-occidentale che ne ha dato Heidegger; essa non è facoltà ma la totalità delle disposizioni e delle possibilità dell'uomo, il suo essere nella vita e nella morte, nella gioia e nel dolore, nel bene e nel male; l'anima ricorda all'uomo il suo congiungimento con il divino, è incontro con la figura dell'angelo nel suo andare verso la propria vera dimora. «Blaue Seele, dunkles Wandernd» («Anima azzurra, oscuro vagare») dice la poesia *Herbstseele* che già nel titolo indica l'unione dell'anima al movimento metamorfico della natura e sottolinea la necessità che il singolo si consegni al destino e si affidi a una realtà che sovrasta la sua volontà. L'anima raccoglie il senso del divenire, riunisce la molteplicità dell'esperienza in un unico legame infinito che lega la terra, l'uomo e il cielo:

Der blaue Fluss rinnt schön hinunter,  
Gewölke sich am Abend zeigen;  
Die Seele auch in engelhaftem Schweigen.  
Vergängliche Gebilde gehen unter.

(«L'azzurro fiume scorre dolce al piano, / nuvole si mostrano a sera; / Anche l'anima in silenzio angelico. / Immagini passeggiere vanno a fondo»)<sup>31</sup>.

<sup>31</sup>) Da: *Seele des Lebens*.

Il presente si unisce al passato, e la memoria dei morti diviene la storia della vita presente. Questa ricomposta circolarità, che è espressa negli ultimi quattro versi di *Kindheit*, ha nell'azzurro la figura simbolica che la rappresenta. L'azzurro è il colore che più spesso ritorna nei versi di Trakl: si associa a immagini diverse ma è sempre simbolo del silenzio e della calma, di una lontananza desiderata e di una pienezza di vita che non ha parole specifiche per essere detta dagli uomini. Gli uomini della storia appartengono alla «stirpe degenerata», il fanciullo invece, che nella poesia di Trakl ha il nome di Elis, Helian, Sebastian, Kaspar Hauser, conserva ancora integra la sua origine cosmica:

Auch neigt ein weisses Haupt sich hochbejährt  
Aufs Enkelkind, das Milch und Sterne trinkt.

(«Anche un bianco capo pesante di anni si china / sul giovane nipote che latte e stelle beve»)<sup>32</sup>.

Ed è il fanciullo che può insegnare a ricordare un passato che non ha storia, che si perde nei segreti delle metamorfosi della natura dove il tempo è rappresentato dalla possibilità di rinascita dopo la morte.

«Die hyazinthene Stimme des Knaben, / Leise sagend die vergessene Legende des Wald» («La voce di giacinto del fanciullo, / silenziosa racconta la dimenticata leggenda del bosco»)<sup>33</sup>. È un fiore la voce del fanciullo e solo a un fiore, naturale aristocrazia della terra, può essere paragonato il corpo di Elis: «Dein Leib ist eine Hyazinthe» («Il tuo corpo è un giacinto»)<sup>34</sup>, che è innocenza e possibilità incontaminata di esistenza: «O! wie gerecht sind, Elis, alle deine Tage». («Oh come sono giusti, Elis, tutti i tuoi giorni»)<sup>35</sup>. Kaspar Hauser è descritto nel suo amore per il sole, nell'esperienza della bellezza della natura che sempre uguale si rinnova nei suoni e nei colori; Sebastian è avvolto dalla tenerezza della madre, dalla luce bianca della luna, dall'ombra del noce e dell'antichissimo sambuco. *Sebastian in sogno* è il titolo della poesia che dà anche il nome a una raccolta di versi pubblicati postumi, ma il sogno non indica la fanciullezza come luogo utopico.

<sup>32</sup>) Da: *Im Dorf*.

<sup>33</sup>) Da: *Am Mönchsberg*.

<sup>34</sup>) Da: *An den Knaben Elis*.

<sup>35</sup>) Da: *Elis*.

co da raggiungere, dove si realizza l'armonia e la pienezza della vita. L'immagine del fanciullo non è ricostruibile su quella di Nietzsche che Trakl conosceva soprattutto dalla lettura di *Così parlò Zarathustra*: «Innocenza è il fanciullo e oblio, un nuovo inizio, un gioco, una ruota ruotante da sola, un primo moto, un sacro dire di sì»<sup>36</sup>. «Ecco che di nuovo sentii parlare senza voce: "Bisogna ancora che tu diventi un fanciullo e senza vergogna. Su te pesa ancora l'orgoglio della giovinezza, sei diventato giovane tardi: ma chi vuol diventare un fanciullo, deve superare anche la sua giovinezza"»<sup>37</sup>.

Nel fanciullo Trakl non vede, come Nietzsche, un dover essere dell'uomo, un luogo di autenticità e di possibilità di infinito ricominciare. Il fanciullo di Trakl è nell'istante che illumina un'assenza: questo mondo è abitato dalla stirpe malata, degenerata, ma il fanciullo, in quell'istante, ci fa vedere la vita nell'amore. Non c'è linguaggio che abbia le parole per riedificare un'armonia appena intravista, e tuttavia essa c'è, non è un'illusione. Trakl la vive con l'immensa malinconia di chi sa che il tempo non restituisce il passato e che vita e morte sono eventi che sovrastano la nostra piccola individualità. Accanto ai fanciulli di Trakl, alla loro vita immersa nella luce dei fiori e delle stelle, c'è sempre la morte. Si può vedere la seconda parte di *Sebastian in Traum*: le strofe incominciano con le parole «pace», «amore», «gioia», ma poi, ineluttabile, si fa presente la morte:

O die Nähe des Todes. In steinernen Mauer  
Neigte sich ein gelbes Haupt, schweigend das Kind,  
Da in jenem März der Mond verfiel.

«Oh la vicinanza della morte. Nel muro di pietra / si chinava una testa gialla, muto il bambino, quando in quel marzo declinava la luna»).

La morte è presenza senza segreti, e il declino della luna appare come una naturale accettazione del destino; la morte viene vissuta come cancellazione delle possibilità della vita: alla fine, all'ombra di Sebastian è vicina «la voce d'argento dell'angelo», il mistero della continuità e del legame con la sacralità del Tutto. Nel dolore delle doglie della madre, il fanciullo della poesia *Im Dorf* è ancora sospeso tra la possibi-

<sup>36</sup>) F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Milano 1979, p. 25.

<sup>37</sup>) *Ibid.*, p. 180.

lità di appartenere al bene e al male o al nulla; è il non-nato, intravisto in uno scambio organico, che esprime l'unità panica della realtà:

Durchs Fenster klirrt der rote Abendwind;  
Ein schwarzer Engel tritt daraus hervor.

«Dalla finestra entra il vento rosso della sera; / esce fuori un angelo nero») <sup>38</sup>.

Heidegger afferma che «non-nato» e «straniero» dicono la stessa cosa, che «il non-nato custodisce e serba la quiete della fanciullezza per il futuro risveglio del genere umano» <sup>39</sup>. Ma nel non-nato Trakl non solo vede il fanciullo, ma anche tutto ciò che non è ancora determinato, che è nella morte e nella vita: sua è la realtà del grande movimento cosmico, in lui è presente l'angelo e l'azzurro. *Grodek*, la poesia della disgregazione della carne, della brutalità della guerra e del dolore infinito, invoca i non-nati a testimoniare ciò che non è presente, qualcosa che ancora non è stato contaminato dalla «stirpe degenerata». Il fanciullo nella sua intemporale esistenza raccoglie questa non determinatezza del non-nato: Kaspar Hauser è anche chiamato il non-nato, che è silenzio, pace, ciò che non può essere determinato dalle parole perché appena entra nel linguaggio finisce per appartenere al tempo della storia che è il male nel mondo.

5. Quasi mai presente nel vocabolario di Trakl, la parola «bello» è ripetuta nella poesia *Helian*. Ritorna l'immagine del fanciullo circondato dal variare della natura, e l'esperienza della bellezza appare come qualcosa di reale, costruita da relazioni troppo semplici per poter essere stabili. Eppure è un'esperienza che si realizza nella certezza dell'istante:

Ist es schön, in der Sonne zu gehn  
Schön ist die Stille der Nacht  
Schön ist der Mensch und erscheinend im Dunkel

«È bello camminare nel sole / [...] bello è il silenzio della notte / [...] bello è l'uomo e chiara apparizione nel buio»).

La visione panica del mondo è una necessità in quest'esperienza

<sup>38</sup>) Da: *Im Dorf*.

<sup>39</sup>) M. Heidegger, *op. cit.*, p. 59.

della bellezza: il dio Pan è stato allontanato dalla terra e con lui si è dissolto il sacro Tutto della vita, ma solo ricordando che la stirpe divina del dio è sempre chiusa nel silenzio della natura, si può vivere ancora nell'esperienza della bellezza. I versi di Trakl dicono:

Leise klingen die Schritte im Gras; doch immer schläft  
Der Schön des Pan im grauen Marmor.

(«Lievi risuonano i passi nell'erba; ma sempre dorme / il figlio di Pan nel grigio marmo»)<sup>40</sup>.

Il «doch» sta a indicare un'incompletezza della natura e tuttavia qualcosa che ancora latente la anima, la circonda di una sacralità che è sfuggita a qualunque razionalizzazione.

L'unicità del divino si disperde; si spezza il dominio dell'immagine monoteistica: la fedeltà è nella metamorfosi dell'Uno-Tutto che può essere detta dal linguaggio che le corrisponde, quello della metafora organica. Come in Hölderlin il ritrovamento dell'organicità policentrica del sacro apre alla comprensione dell'eterno movimento di vita e morte, bene e male, senza che uno dei due momenti si possa isolare e divenire fondamento o fine da raggiungere; la figura del fanciullo trakliano non è, come per Nietzsche, il luogo che l'uomo deve poter riguadagnare, per Trakl il male è già nel nato («Grande è la colpa del nato») e tuttavia c'è sempre quest'infinito oltrepassarsi dell'esistente, un attraversare, un andare oltre l'esistente, in cui insieme s'incontrano e procedono uomo e natura.

Il verbo «andare» conserva, nel verso di Trakl, l'utopia del viaggio: andare là dove altro ci può essere. *Geistliche Dämmerung* evoca quest'idea del viaggio. Nei primi versi compaiono tutti insieme i tre aggettivi che il poeta usa quando vuole trasmettere il senso di sospensione del tempo e di fusione organica delle parti divise: *still*, *leise*, *sanft*. In una natura che a sera si placa, il poeta, ebbro di papavero, sogna di andare, trasportato dalle nuvole, sopra lo specchio d'acqua, per il cielo stellato. La poesia invoca la sorella, la figura della colpa e dell'amore: anch'essa è nel viaggio, anch'essa parte della natura silenziosa. Un andare che si confonde con il volo degli uccelli che emigrano, con il movimento apparente di un canneto mosso dal vento: c'è

<sup>40</sup>) Da: *Helian*.

solo malinconia in questo andare che lascia indietro ciò che non è mai stato possibile trattenere:

Am Himmel ahnet man Bewegung,  
Ein Heer von wilden Vögeln wandern  
Nach jenen Ländern, schönen, andern.  
Es steigt und sinkt des Rohres Regung.

«Nel cielo si avverte un movimento, / un esercito di uccelli selvatici migrano / verso quei paesi belli, diversi. / Sale e discende il moto del canneto»).

Sono versi di *Melancholie des Abends*, e anche in *Sommersneige*, dove all'inutile sperare dell'uomo si contrappongono, nel declinare dell'estate, le eterne ritualità della natura, ritroviamo immagini analoghe: il volo delle rondini, il cammino della notte tra le stelle in un viaggio che è oltre la vita dell'uomo, al di là e indipendentemente dalla volontà. Nell'utopia del viaggio il «verso dove» dell'uomo non ha una meta stabile e la certezza dell'arrivo: è l'attraversamento dell'esistente e della propria interiorità, cioè la notte del mondo e la notte spirituale, la notte della natura e la notte dell'io. La meta non è data e il cammino non è sicuro, è nel crepuscolo. Il crepuscolo (qui Trakl è fedele a Nietzsche) è l'ora della decisione, può anche divenire l'ora del mattino e l'attesa della luce piena del sole. Ecco la poesia *Die Heimkehr*: qui il ritorno è puramente speranza: la parola domina le tre parti della lirica: la speranza è con il dolore, la speranza è con l'amore, la speranza è con la fede.

Ha ragione Claudio Magris a notare che in Trakl c'è assenza di speranza nel processo salvifico che tuttavia il sentimento religioso del poeta avrebbe potuto suscitare<sup>41</sup>. Ma qui, in *Die Heimkehr*, la speranza non è nell'uomo o nel Dio trascendente, ma in qualcosa che senza nome tutto comprende e nel Tutto si confonde. È una disponibilità a credere nell'eternità del mondo, che si svela nell'istante in cui si coglie e si prova bellezza per le relazioni più semplici: «È bello camminare nel sole lungo i gialli muri dell'estate [...] Bello è il silenzio della notte [...] Bello è l'uomo e chiara apparizione nel buio [...]».

STEFANO ZECCHI

<sup>41</sup>) Cfr. C. Magris, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino 1976, p. 194.



[ISBN 88-205-0618-1]

L. 35.000