

REINHARD MEURER:

GEORG TRAKL: De Profundis

Es ist ein Stoppelfeld, in das ein schwarzer Regen fällt.
Es ist ein brauner Baum, der einsam dasteht.
Es ist ein Zischelwind, der leere Hütten umkreist.
Wie traurig dieser Abend.

Am Weiler vorbei
Sammelt die sanfte Waise noch spärliche Ähren ein.
Ihre Augen weiden rund und goldig in der Dämmerung
Und ihr Schoß harret des himmlischen Bräutigams.

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

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

Auf meine Stirne tritt kaltes Metall
Spinnen suchen mein Herz.
Es ist ein Licht, das in meinem Mund erlöscht.

Nachts fand ich mich auf einer Heide,
Starrend von Unrat und Staub der Sterne.
Im Haselgebüsch
Klangen wieder kristallne Engel.

Georg Trakl: De profundis

Das Gedicht ist im Spätherbst 1912 im Zusammenhang mit dem Karl Kraus gewidmeten *Psalm* entstanden und am 15. Dezember in der Zeitschrift „Der Brenner“ erstmalig gedruckt worden.

Der Titel zitiert den lateinischen Anfang des Bußpsalms 130. Schon in einem seiner frühen Gedichte (1910) hatte Trakl den gleichen Titel verwendet. Dieses Frühwerk bezieht sich auf den Tod des Vaters und hat inhaltlich mit dem späteren Gedicht keine Gemeinsamkeit. *De profundis* besteht aus sechs drei- oder vierzeiligen reimlosen „Strophen“. Die einzelnen Zeilen sind von ungleicher und unregelmäßiger Länge (2 bis 7 Takte). Zweiertakt wechselt unregelmäßig mit Dreiertakt, Auftakt mit Auftaktlosigkeit. Jambischer Gleichklang - unterstrichen durch dreimalige Anapher - stellt sich nur in der ersten Strophe ein und wird auch hier nicht gänzlich durchgehalten. (Daß in den folgenden Strophen nicht lediglich rhythmisch getöntes Rezitativ, sondern Taktigkeit angestrebt ist, verraten u. a. entsprechende Wortdehnungen - „Dornenbusch“, Z. 12 - oder Verkürzungen „kristallne“, Z. 22.) Inhaltlich betrachtet lassen sich drei Blöcke unterscheiden: Erste Strophe - zweite/dritte Strophe - vierte bis sechste Strophe. Der erste (kürzeste) Block hat ein stimmungsstarkes Landschaftsbild zum Gegenstand und erhält durch die zusammenfassende Schlußwertung „Wie traurig dieser Abend“ eine deutliche Abrundung. Der zweite Block handelt von dem

Schicksal der „Waise“. Erst in dem umfangreichsten dritten Block - der zweiten Hälfte des gesamten Gedichts - tritt das Ich als Subjekt in Erscheinung.

Einen gewissen Zusammenhalt gibt die unheilvolle Abendstimmung, die allerdings im zweiten Block zunächst aufgehoben scheint und erst in dessen letzter Zeile kraß hervortritt. Irritiert wird der Leser zunächst von dem scheinbar zusammenhanglosen Nebeneinander verschiedener Gestalten und Vorgänge, die zudem zeitverkehrt angeordnet sind: Das Gedicht beginnt im Präsens und endet im Präteritum.

Schon zwischen Titel und erster Strophe besteht ein Sinnbruch. Der Ruf nach Gott und um Vergebung der Sünden läßt sich erst mit dem Inhalt des dritten Blocks in Verbindung bringen. Die erste Strophe entwirft ein subjektloses, ja völlig menschenleeres Naturbild. „Einsam“ - nicht etwa „einzeln“ - steht der Baum da. Somit wird das Gefühl von menschlicher Verlassenheit in das Bild des Baumes projiziert. Isoliertheit suggeriert die Wiederholung des unbestimmten Artikels „ein“, zumal wenn etwas so Diffuses wie „Wind“ durch „ein“ eingegrenzt wird. Die asyndetische Reihung der monoton-gleichgebauten Sätze bildet einen zusätzlichen Stimmungsfaktor.

„Leere“ wird vor allem bewußt gemacht, indem sie den „Hütten“, die ja eigentlich menschliches Miteinander, Geborgenheit und Wärme symbolisieren sollten, attribuiert wird. Leer ist aber auch das abgeerntete Stoppelfeld, eine sprachliche Leerform das dreimalige einleitende „Es“, dessen Gebrauch hier besonders auffällig, weil ungrammatisch erscheint: anstatt einer zu erwartenden

Ortsbestimmung steht eben eine Leerstelle. Orientierung in Raum und Zeit, Weltzusammenhang, menschliche Kommunikationsmöglichkeit - dies alles fehlt.³⁶ Der „schwarze Regen“ hat den Charakter eines rätselhaften, jedenfalls unheilverkündenden Prodigium. Der Zischelwind wirkt schlangenhaft gefährlich, zumal er die leeren Hütten - absolut realitätswidrig - „umkreist“. Die Kreisbewegung signalisiert im übrigen bei Trakl häufig Unheil (so z. B. in dem oben interpretierten Gedicht *Unterwegs* oder noch eindrucksvoller in *Winterdämmerung*, 14). Ob mit dem abschließenden „dieser Abend“ „heutiger Abend“ gemeint ist oder „Abend von *dieser* Beschaffenheit“, oder aber ein bestimmter (nicht der heutige) Abend, an dem sich das Geschehen der zweiten und dritten Strophe vollzieht, bleibt offen.

Um die „sanfte Waise“ der zweiten Strophe ist von Interpreten viel gerätselt worden.³⁷ Das ist nicht verwunderlich, denn in ihrem Bild vereinigen sich Züge verschiedener Gestalten. Sie erinnert als Ährenleserin an die biblische Ruth, die sich nächtens dem Herrn des Ackers, Boas, zu Füßen legt und seiner harrt. Zugleich ist sie Sulamith, die Braut des Hohen Liedes, die - gemäß tradierter Bibelexegese - „den himmlischen Bräutigam“ erwartet. Dazu paßt die tiernahe Darstellung der Augen, denn Tiermetaphern sind kennzeichnend für das Hohe Lied. Daß Trakl das Hohe Lied gekannt hat, geht auch daraus hervor, daß er es in anderen, früheren Gedichten zitiert - so in *Klagelied* (162). Es dürfte ihn unter anderem daran fasziniert haben, daß Sulamith von ihrem Geliebten des öfteren als „Schwester und Braut“ angesprochen wird.³⁸

Damit sind wir bei der Gestalt angelangt, die in den verschiedensten Metamorphosen auftritt - sei es als „Jünglingin“ (*Das Herz*, 87), als „sterbender Jüngling, die Schwester“ (*Traum und Umnachtung*, 84), als „zarter Leichnam“ (*Passion*, 69) oder, wie sehr häufig, als sterbendes „Wild“ (s. o.: *An die Schwester*). In dem unmittelbar vor *De profundis* angeordneten Gedicht *Der Spaziergang* findet sich die Zeile: „... Im Dornenstrauch verendet weich ein Wild ...“ (26) Das Bild des verendenden Tieres ist für Trakl austauschbar mit dem Bild der „Magd“: „... Stille verwest die Magd im Dornenbusch ...“ (230).

Der Bezug auf die Schwester wird noch unverhüllter deutlich in dem Fragment eines lyrischen Dramas:

„... O die Schwester singend im Dornenbusch und das Blut rinnt von ihren silbernen Fingern, Schweiß von ihrer wächsernen Stirne ...“ (253)

Ein motiwerwandtes Bild findet sich in *Offenbarung und Untergang*:

„... Aus verwesender Bläue trat die bleiche Gestalt der Schwester und also sprach ihr blutender Mund: Stich schwarzer Dorn ...“ (95)

Die überzeugendste Parallele zu *De profundis* enthält der Prosa-Komplex *Traum und Umnachtung*, der einer inneren Biographie in Bildern nahekommt:

„... O der Schauer, da jegliches seine Schuld weiß, dornige Pfade geht. Also fand er im Dornenbusch die weiße Gestalt des Kindes, blutend nach dem Mantel seines Bräutigams. Er aber stand vergraben in sein stählernes Haar stumm und leidend vor ihr. O die strahlenden Engel, die der purpurne Nachtwind zerstreute. Nachtlang wohnte er in kristallener Höhle und der Aussatz wuchs silbern auf seiner Stirne ...“ (82)

Hier findet sich das Motivensemble von *De profundis* in ähnlicher Konstellation wieder; vor allem ist zu beachten, daß auch die Darstellung der männlichen Figur Entsprechungen aufweist. Allerdings wird diese dicht an das Bild des Bräutigams herangerückt, so daß eine Identifikation mit diesem - nicht nur aus grammatischen Gründen - vorstellbar erscheint. Die Ähnlichkeit der „sanften Waise“ mit dem „blauen Wild“ (in *An die Schwester*) läßt sich weder übersehen noch überhören: Ihre Erscheinungssituation ist gleich; in beiden Fällen umgibt herbstlich-abendliche Einsamkeit die Figur. Beide werden zum Opfer eines unerklärlichen Verhängnisses, wobei die kreatürliche Schuldlosigkeit des „Wildes“ mit der „Sanftheit“ der „Waise“ und dem „weiden“ als Metapher für „sehen“ korrespondiert. Die Darstellung beider Figuren ist von besonderer Musikalität. Wie in *An die Schwester* verbindet die sanfte Alliteration des mehrfach wiederkehrenden w-Lautes die drei Zeilen, in deren Mitte sich die Figur befindet. Während in *An die Schwester* die klangliche Harmonie durch das Reimwort „tönt“ verstärkt wird, erreicht Trakl ähnliche Klangwirkung in *De profundis* durch Lautanklänge innerhalb der reimlosen Zeilen. So folgt auf die obengenannte Alliteration des „w“ jeweils ein volltönender Diphthong, „ei“: „Weiler – Waise – weiden“. Dieser Klang wird weitergeführt in den betonten Schlußsilben der ersten beiden Zeilen: „vorbei“ und „ein“. Daß es Trakl (bewußt oder unbewußt) um diese Klangwirkung zu tun war, beweist die semantisch auffällige Verwendung der Junktur „Ähren „,„sammeln“, wo die Sprache sich normalerweise mit einem „Ähren sammeln“ begnügt.

Unter den vielen Alliterationen und Anklängen dieser Zeilen seien nur zwei hervorgehoben: Einmal „sammelt ... sanfte“, wo die Lautentsprechung eben auch über die (stimmhafte) Alliteration hinausgeht und die Wortbedeutung von „sanfte“ klanglich besonders zur Geltung bringt, und zum andern „spärliche Ähren“, wo ebenfalls nicht nur einzelne Laute, sondern Lautkomplexe wiederholt werden.

Wenn in der Textuntersuchung unter anderem auch der biographische Ausgangspunkt des Gedichts aufgesucht worden ist, so nicht aus selbstzweckhafter kriminalistischer Enthüllungssucht, sondern um auf dem genetischen Hintergrund die Gestaltungsprinzipien zu verdeutlichen, nach denen das persönliche Erleben in Bild und Klang sublimiert wird. Bei der Analyse der dritten Strophe wenden wir uns zunächst wieder den biblischen Figuren zu, die in der zweiten Strophe aufgetaucht sind: Ruth und Sulamith. In der christlichen Exegese symbolisieren beide Figuren unter anderem die menschliche Seele, die der Vereinigung mit Christus harret. Für Trakl dürften diese beiden biblischen Exempla darum besonders faszinierend gewesen sein, weil hier sexuelle Vereinigung zur Unio mystica

überhöht wird, obwohl das Verhalten sowohl der Ruth wie der Sulamith, gemessen an Maßstäben christlicher Sexualmoral — nicht nur des beginnenden 20. Jahrhunderts —, als extrem anstößig und sündhaft beurteilt werden müßte. Analog dazu erlebt Trakl sein Verhältnis zur Schwester einerseits als Sünde, andererseits hat es in der dichterischen Gestaltung eine unverkennbare religiöse Aura. Dieser paradoxe Doppelaspekt kommt z. B. in Trakls *Abendländischem Lied* zum Ausdruck:

„... O, die bittere Stunde des Untergangs,
da wir ein steinernes Antlitz in schwarzen Wassern beschaun.
Aber strahlend heben die silbernen Lider die Liebenden:
EIN Geschlecht. Weihrauch strömt von rosigen Kissen
Und der süße Gesang der Auferstandenen.“ (67)

Es wäre falsch, das Harren der Waise auf den „himmlischen Bräutigam“ als konventionelle, ihrer ursprünglichen Bildbedeutung entkleidete Metapher für spirituelle Heilshoffnung der menschlichen Seele schlechthin aufzufassen. Es geht zunächst um die eigene Existenz Erfahrung Trakls, die er erst im nachhinein als paradigmatisch für „unser verfluchtes Jahrhundert“ ansieht.

Daß Trakl das Schicksal seiner Schwester (wie sein eigenes) als von Gott verhängte Verdammnis empfunden hat, geht aus *An die Schwester* hervor und läßt sich an dem unbegreiflichen Tod der „Waise“ erkennen: Nicht genug, daß im Widerspruch zu den Präfigurationen christlicher Erlösungsgewißheit die Hoffnung der Waise enttäuscht wird, sie erleidet einen gewaltsamen und grausamen Tod. Es hat auch nicht den Anschein, daß der Zufall sie irgendeinem Triebtäter in die Hände hat fallen lassen. Nicht *während*, sondern *dadurch*, daß sie auf den himmlischen Bräutigam wartet, beschwört sie das Unheil tierhaft unschuldig und unwissend auf sich herab. Das Nichterscheinen des „himmlischen Bräutigams“ läßt sich auf dem Hintergrund der biblischen Gegenbeispiele als göttlicher Gnadenentzug interpretieren. Die weiteren biblischen Anspielungen stützen diese Deutung: Im brennenden Dornbusch zeigte sich Gott dem Moses. Im Dornbusch dieses Gedichts offenbart sich eben kein Gott, obwohl sich mit diesem Symbolort entsprechende Erwartungen verbinden, sondern er wird zum Erscheinungsort des Unheils. Darin jedoch erschöpft sich seine Funktion bei Trakl nicht. Wie ein Blick in die Trakl-Konkordanz allein schon zeigt, handelt es sich um einen zentralen Symbolkomplex im Werk Trakls (der in diesem Gedicht vielleicht nicht ganz zufällig an *die* zentrale Stelle gerückt ist). Innerhalb des Gesamtwerks lassen sich mehrere Bedeutungsschichten erkennen.³⁹

Der Dorn ist Sexuelsymbol: „Aus verwesender Bläue trat die bleiche Gestalt der Schwester und also sprach ihr blutender Mund: Stich schwarzer Dorn. Ach noch tönen von wilden Gewittern die silbernen Arme mir“ (*Offenbarung und Untergang*, 95).

Noch unverhüllter tritt diese Bedeutung in dem Dramenfragment (erste Fassung) allenthalben zu Tage (249-251). Der brennende Dornbusch wird hier zum Symbol für „Brennende Lust“ (251). Johanna stürzt sich „besinnungslos in den Dornbusch, der sich über ihr schließt“ (251).

Unter den Bedingungen, unter denen Trakl Sexualität erlebte, mußte Liebesvereinigung mit Frevel und personaler Destruktion gleichbedeutend werden; daher erklärt sich die Häufigkeit des Motivs vom Verbluten im Dornbusch. Das Schuldbewußtsein bleibt im Ich zurück als „dorniger Stachel“ (67 und 82). Der gesamte Lebensbereich des Schuldigen wird zur „dornigen Wildnis“ (83) der Erinnerungslandschaft.

Der deutlichste Bezug zur Traklschen „Urszene“ findet sich in dem Gedicht *Frühling der Seele*:

„... Strahlender Sonnenabgrund.
Schwester, da ich dich fand an einsamer Lichtung
Des Waldes und Mittag war und groß das Schweigen des Tiers;
Weiße unter wilder Eiche, und es blühte silbern der Dorn.
Gewaltiges Sterben und die singende Flamme im Herzen ...“ (78)

Die Liebesvereinigung wird immer mit Tod und meist mit Schuld assoziiert.
Schuldbewußtsein bleibt dauerhaft zurück als „dorniger Stachel“; der selbst in den seltenen Augenblicken der inneren Gelöstheit nicht verschwindet:

„... O die dämmernden Frühlingswege des Sinnenden ... die Abendglocke und die schöne
Gemeine der Menschen. Daß er seines Schicksals vergäbe und des dornigen Stachels ...“
{*Traum und Umnachtung*, 82)

So wird der Dorn zum Symbol der persönlichen „Passion“:

„... Dornige Stufen sinken ins Dunkel
Daß röter von kühlen Füßen
Das Blut hinströme auf den steinigen Acker ...“ (*Passion*, 216)

In der Erstfassung der *Passion* wird ein Zustand der durch Passion und Buße erreichten Erlöstheit imaginiert, in dem der dornige Stachel seine Schrecken verliert:

„... Nächtlich tönt der Seele einsames Saitenspiel
Dunkler Verzückung
Voll zu den silbernen Füßen der Büberin
Im verlorenen Garten;
Und an dorniger Hecke knospet der blaue Frühling...“ (*Passion*, 216)

In dieser Bedeutung verbindet sich wiederum der persönliche Aspekt des Symbols mit dem religiösen:

„... Des Heilands schwarzes Haupt im Dornenstrauch...“ (*Im Dorf*, 37)

Der Exkurs macht deutlich, daß in *De profundis* neben der religiösen Komponente im Bild des Dornenbuschs auch der persönliche Inzest-Schuld-Komplex verborgen ist.
Wenden wir uns nun den weiteren religiösen Motiven zu: Die Hirten Trakls haben immer eine positive Bedeutung, sei es, daß sie mit der traditionellen Vorstellung vom „guten Hirten“ oder mit der Weihnachtsgeschichte verknüpft ist. Die Hirten dieses Gedichts erinnern an jene, die das Kind in der Krippe fanden. Gerade durch die weihnachtlichen Erwartungen, die durch das Verb „finden“ in diesem Kontext geweckt werden, wirkt der tatsächliche Fund um so schockierender.

Weitere Motive, die mit der Heilsgeschichte in Verbindung gebracht werden können, finden sich - mit negativem Vorzeichen versehen - in der zweiten Gedichthälfte: „Gottes Schweigen/ Trank ich aus dem Brunnen des Hains“ erinnert an den biblischen Teich Bethesda, in dem Kranke Heilung fanden, wenn der Engel Gottes auf das Wasser herniederstieg. In der Schlußzeile klingt ein weiteres Motiv der Weihnachtsgeschichte in den Engeln an. Aber: Die Engel bleiben im Verborgenen („im Haselgebüsch“), der Brunnen erweist sich für das Ich als unheilvoll, wenn es daraus „Gottes Schweigen“ trinkt.

Bei näherer Betrachtung überrascht die Fülle der Analogien zwischen „Ich“ und „Waise“.⁴⁰ Beide stehen außerhalb der Menschenwelt und unbehaust in der Finsternis („Am Weiler vorbei ... ferne finsternen Dörfern“). Beiden wird als einzige aktive Tätigkeit Nahrungssuche bzw. Heilssuche zugeschrieben („... Sammelt ... spärliche Ähren ... Ihre Augen weiden ... Und ihr Schoß harrt“ - „Trank ich aus dem Brunnen ...“). Die Heilssuche führt in beiden Fällen zum gegenteiligen Ergebnis. Neben den oben schon behandelten Bildern belegt dies auch die für sich allein genommen befremdliche Aussage „Es ist ein Licht, das in meinem Mund erlöscht“ (fünfte Strophe). Stellt man sie neben die zentrale Aussage der vierten Strophe, „Gottes Schweigen trank ich“, so wird ihre metaphysische Dimension deutlich.

Der Endzustand beider Gestalten wird ähnlich dargestellt: „Verwest“ (Z. 11) - „Starrend von Unrat“ (Z. 19). Wie es zu diesem Zustand gekommen ist, bleibt jeweils ungesagt. Das Prädikat „fanden“ bzw. „fand“ betont - auch durch den abrupten Tempuswechsel vom Präsens ins Präteritum - die Unvermitteltheit der Entdeckung. Schließlich enden die beiden Gedichthälften mit einer Bildentsprechung: „im Dornenbusch“ (Z. 11) - „Im Haselgebüsch“ (Z. 20).

Berücksichtigt man diese Aspekte, so muß man dem Gedicht, das zunächst so zusammenhanglos, ja brüchig wirkt, dennoch eine durchgängige Struktur zuerkennen, deren innere Symmetrie das in Trakls Vorstellung parallele Schicksal der Geschwister spiegelt. Selbstverständlich bestehen bei aller Konvergenz Unterschiede. Das Schicksal der Schwester wird - wie in vielen anderen Gedichten, die nach Gretes Heirat und Übersiedlung nach Berlin entstanden sind - als Tod dargestellt. Das Ich überlebt - aber nur als „Schatten“, für den es nur zwei Erlebnisbereiche gibt: die Erinnerung an die glückhafte Vergangenheit oder aber das Leiden an einer Gegenwart, die nur Tartarusqualen hervorbringt. Im zweiten Teil des Gedichts ist vorwiegend von diesen die Rede.⁴¹

Biographisches Substrat der Schreckensbilder vor allem in der fünften Strophe mögen Halluzinationen und Depersonalisationserlebnisse unter Drogeneinfluß sein. Das Ich verliert seinen festen Umriß und seine menschliche Identität. Stirn (Geist), Herz (Gefühl) und Mund (Kommunikationsfähigkeit) repräsentieren die Person. Die Metamorphose ins Metallische läßt menschliche Bewegung erstarren, Körperwärme erkalten. Der Körper wird wehrlos, das Herz zur Beute der Spinnen, die seine Lebens- und Gefühlsmöglichkeit aussaugen werden. Das Erlöschen des Lichts hat außer der assoziativen Verbindung zu den religiösen Motiven des Gedichts auch den Aspekt des Sterbens. Gewissermaßen als Verstorbener findet sich das Ich in einer metaphysischen Landschaft wieder, einsam auf öder Heide, ausgesetzt den Unheilssternen, die in Trakls Gedichten so häufig auftauchen (z. B. in *Untergang*: „Am Abend weht von unseren Sternen ein eisiger Wind“, 64). Die Beschmutzung des Ich - eigentlich ein gängiges und auch bei Trakl oft so zu verstehendes Bild für Schuld - wird hier den Schicksalssternen angelastet. Die „kristallinen Engel“ kontrastieren mit dem schmutzstarrenden Ich aufs schärfste. Ihre kristallene Reinheit bedeutet zugleich Unzugänglichkeit für das Ich. Sie nähern sich dem Ich nicht, sie üben nicht die Botenfunktion des „angelos“ (griechisch: „Bote“) aus, bleiben im Gebüsch verborgen, ihre Präsenz ist nur als „Klang“ zu erahnen.

³⁶ Vgl. Grimm, a.a.O.: „Am bekanntesten dürfte Rimbauds Reihung ‚11 y a ...!‘ sein, die Klammer folgendermaßen wiedergibt: Es ist eine Uhr ... Es ist ein Schneeloch ... Es ist eine Kathedrale (222). Trakl macht zweimal von diesem Stilmittel Gebrauch“ (a.a.O., 296). In der Tat ist hier die Fremdanregung unverkennbar.

³⁷ Merkwürdigerweise gehen weder Killy (in: Killy, Walther: Wandlungen des lyrischen Bildes. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1956, 127) noch M. Kux (De profundis. In: Härtung, Harald [Hrsg.]: Gedichte und Interpretationen. Vom Naturalismus bis zur

Jahrhundertmitte, Bd. 2. Stuttgart: Reclam 1983, 168/169) auf den meines Erachtens sinnerhellenden Aspekt der Waise als Schwester-Figuration auch nur als Möglichkeit ein.

³⁸ Auch in dem Gedicht *Passion* wird „Schwester“ mit „Braut“ gleichgesetzt. Vgl. dazu Killy, W.: Über Trakls „Passion“. In: Deutsche Lyrik von Weckherlin bis Benn. Interpretationen I. Frankfurt: Fischer 1965, TB 695, 295

³⁹ Vgl. dazu Killy: ebd., 298

⁴⁰ Vgl. Kux, M.: a.a.O., 171

⁴¹ Heinrich Goldmann hat in seiner tiefenpsychologischen Studie: *Katabasis* (Salzburg: Müller 1957) zuerst dem „Ich“ ein tiefenpsychologisches Motiv - Lustmordphantasien - als Erklärung für den Tod der „Waise“ zugeschrieben (63). Esselborn (*Die Krise der Erlebnislyrik*. Köln: Böhlau 1981, 123) greift den „Lustmord“ zumindest im metaphorischen Sinne auf (an anderer Stelle spricht er von „Vergewaltigung“, 123). Kux schließt sich dem im vorsichtigen Potentialis an (a.a.O., 170). Als Alternativerklärung bemüht er die christliche „Vorstellung der Erbsünde“. Beide Deutungen treffen meines Erachtens nicht den Kern der Sache.

Meurer, Reinhard: *Gedichte des Expressionismus: Interpretationen*. München: Oldenbourg, 1988. ISBN 3-486-88609-6. S. 23, 70–78, 113.

MANFRED KUX:

Georg Trakl

De profundis

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

Es ist ein brauner Baum, der einsam dasteht.

Es ist ein Zischelwind, der leere Hütten umkreist.

Wie traurig dieser Abend.

Am Weiler vorbei

Sammelt die sanfte Waise noch spärliche Ähren ein.

Ihre Augen weiden rund und goldig in der Dämmerung

Und ihr Schoß harret des himmlischen Bräutigams.

Bei der Heimkehr

Fanden die Hirten den süßen Leib

Verwest im Dornenbusch.

Ein Schatten bin ich ferne finsternen Dörfern.

Gottes Schweigen

Trank ich aus dem Brunnen des Hains.

Auf meine Stirne tritt kaltes Metall

Spinnen suchen mein Herz.

Es ist ein Licht, das in meinem Mund erlöscht.

Nachts fand ich mich auf einer Heide,

Starrend von Unrat und Staub der Sterne.

Im Haselgebüsch

Klangen wieder kristallne Engel.

Abdruck nach: Georg Trakl: Dichtungen und Briefe. 2 Bde. Hrsg. von Walther Killy und Hans Szklenar. Salzburg: Otto Müller, 1969. Bd. 1. S. 46. *Erstdruck:* Der Brenner 3 (1912/13) H. 6 (15.12.1912).

„De profundis“ - aus dem Abgrund

Wie die Überlieferung zeigt, hat Trakl die Überschrift zum vorliegenden Text sehr bewußt gewählt. „Herbstlied“ und „Psalm“ lauten in der ersten Niederschrift erwogene Titel. An ihre Stelle tritt mit *De profundis* der Verweis auf den Psalm 130, der - getragen vom Vertrauen auf einen gnädigen und vergebenden Gott - mit den flehenden Versen anhebt: „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir. Herr, höre meine Stimme“.

Trakl jedoch entwirft zunächst die Kulisse einer herbstlichen Landschaft. Die wenigen, nachdrücklich gesetzten Elemente konturieren eine abweisende Kargheit und rufen die „Traurigkeit“ hervor, die das lyrische Ich - selbst scheinbar aus dem Szenarium herausgenommen, aber präsent in seiner Anschauungs- und Empfindungsweise - in dem verkürzten Schlußvers erfaßt und mit klagendem Unterton benennt. Die Formgebung verdichtet diese Atmosphäre noch. Das jambische Metrum, freirhythmisch aufgelöst nur am Ende der dritten Zeile - wohl um die Bewegung des „Zischelwinds“ zu unterstreichen (vgl. Praver, S. 55) -, die simplen Anaphern, die das statische Nebeneinander akzentuieren, der nur im ersten Abschnitt konsequent durchgehaltene Zeilenstil und die parallelen Satzstrukturen der drei Anfangsverse korrespondieren mit der Monotonie und Leblosigkeit der „traurig“ (4) stimmenden Impressionen.

Erst im zweiten Abschnitt - die Vier- und Dreizeiler weisen nicht die syntaktische und metrische Gleichheit auf, die die Strophenform verlangt — werden die düstere und verlassenene Landschaft und mit ihr Metrum, Syntax und Versbau belebt.

Wie ein dem Leser vertrautes Wesen führt Trakl die einsame Gestalt der „sanften Waise“ (6) ein, doch der bestimmte Artikel bezeichnet hier die in der modernen Lyrik häufig nachzuweisende „Unbestimmtheitsfunktion der Determinanten“, die darauf zielt, „vertraut Klingendem die Unvertrautheit einzuprägen“ und „das isolierte, herkunftslose Neue noch rätselhafter“ zu machen (Friedrich, S. 160f.). Bleibt die personale Identität der Waise also unbestimmt und geheimnisvoll, so nimmt sie als Typus gleichwohl qualifizierbare Züge an, die sie - wie Lachmann schreibt - als „eine irdische Schwester des Elis, des schuldlosen Menschen“, ausweisen (Lachmann, S. 138; vgl. auch Trakls *Elis*-Gedichte). Was sie mit dieser Figur Trakls verbindet, sind ihr in der Einsamkeit gereiftes Kindsein, die Sanftmut und der „goldig“ (7) verklärte, sich arglos hingebende Blick als Spiegel einer das Irdische transzendierenden Seele, für die die durch mystische Erotik geprägte Sehnsucht nach dem „himmlischen Bräutigam“ (8) einen Fixpunkt angibt. Vor dem traurig-düsteren Hintergrund der eingangs skizzierten Herbstlandschaft setzt die Erscheinung der Waise einen Akzent, dessen freundlich-friedliche Tönung von der Lautgebung untermalt wird. Aber auch im Versmaß findet sich eine formale Entsprechung zum explizit Gesagten. Während zunächst das Nebeneinander von Jambus und Anapäst sowie der Wechsel von Daktylen und Trochäen mit der Bewegung der Ährenlesenden korrespondieren, findet in dem trochäischen Metrum des siebten Verses die gesammelte Ruhe ihres „weidenden“ Blicks - und damit ihrer Seele - zu einem angemessenen Ausdruck. Das gespannt-erwartungsvolle „Harren“ auf den „himmlischen Bräutigam“ schließlich gewinnt mit der alternierenden Häufung von Hebungen Nachdrücklichkeit.

Doch Trakl desillusioniert und schockiert. Nicht von himmlischer Auserwähltheit oder Erfüllung weiß er zu berichten, sondern von Tod und Verwesung. Zugleich macht er durch den Tempuswechsel deutlich, daß das anfangs Vorgestellte aus Bildern der Erinnerung geschöpft ist, in der objektiv Vergangenes subjektiv gegenwärtig bleibt und somit in die präsentisch vermittelte Zeitlosigkeit des Gedichts integrierbar wird. Die szenische Exposition, die die „sanfte Waise“ (6) in abendlicher Herbstlandschaft zeigt — einer Landschaft, die Trakl in seinem Werk häufig zur Anschauung bringt, weil in ihr die vom Verfall gezeichnete oder bedrohte Welt sinnfällig wird -, gehört also der Vergangenheit an. Zwischen ihr und ihrer vergegenwärtigenden Darstellung liegt das Auffinden des bereits „verwesten“ „süßen Leibs“ (10 f.) der Waise. Der Tempuswechsel vom aktualisierenden Präsens der ersten Abschnitte zum resümierenden Präteritum des dritten holt Zeit ein. Dabei werden die Umstände des Todes, der die Waise ereilt, übersprungen. Konfrontiert mit dem erschreckenden Faktum, bleiben Beweggründe und Zusammenhänge im Verborgenen. Nur so viel wird deutlich: Tod und Verwesung - auch des herausgehobenen Menschen - gehören zur *Conditio humana* dieses hinfalligen lyrischen Kosmos.

Das Gedicht enthält nach dem dritten Abschnitt eine Zäsur, die es in zwei Hälften teilt. Es wäre denkbar, den Text an dieser Stelle enden zu lassen. Die letzten Verse gäben dann einen lakonischen Kommentar zu der mit der Überschrift assoziierten und von der Waise gehegten Hoffnung auf einen unverborgenen oder gar erscheinenden Gott, in dem eben diese Erwartung als trügerisch entlarvt wird. Aber Trakl führt das Gedicht nach dem Einschnitt in einem Neuansatz fort. Dabei greift er Strukturen auf, die er zuvor geprägt hat. In unverhüllter Selbstaussage gibt sich das lyrische Ich als eine mit der Waise verwandte Existenz zu erkennen. Es ist isoliert wie sie und kennt wie sie die einsame Hinwendung zu Gott, die bei ihm gleichfalls unerwidert bleibt. Auch Situationen, in denen der Zustand menschlicher Verlorenheit sich verdichtet, sind ihm vertraut. Die strukturelle Parallelität zwischen dem dritten Abschnitt und dem ersten Teil des sechsten legt einen solchen Bezug nahe: Auffällig sind nicht nur die Wortwiederholung (10/18: „finden“) und eine ähnliche zeitliche wie räumliche Situation (Abend bzw. Nacht in unbewohnter Landschaft), sondern auch fast identische Versmaße in den Zeilen 10 und 19, denen gerade in einem in freien Metren verfaßten Text Verweisungsfunktion zugesprochen werden darf.

Während aber die Gestalt der Waise, ihrer Schuldlosigkeit entsprechend, wie verklärt erscheint, offenbart sich das Wesen des lyrischen Ichs in seinen dunklen und kalten Zügen. Es begreift sich als ein „Schatten [...] ferne finsternen Dörfern“ (12) und umschreibt die eigene Befindlichkeit metaphorisch oder chiffriert als die einer bedrohten und angstvollen Existenz. Simon hat in seiner Deutung von Trakls *Psalm* auf die „scholastische Definition des peccatum“ (der „Sünde“, des „Vergehens“) als „inopia entis“ „Mangel an Sein“) verwiesen (Simon, S. 68). Sie läßt sich auch auf die schattenhafte Existenz des lyrischen Ichs beziehen, indem sie seine besondere Seinsweise als lebendiger Toter“ erklärt. Doch woher rührt das Bewußtsein der Sündhaftigkeit? Soweit das Weltbild Trakls christlich geprägt ist - und hierfür gibt es in seinem Werk vielfältige Hinweise -, gründet es in der Vorstellung der Erbsünde, einer überindividuellen Schuld, die der einzelne nicht auf sich geladen, aber zu tragen hat. Folgt man indes der gewagten Interpretation Goldmanns, der *De profundis* als eine „verhüllte“ Gestaltung des „Lustmordmotivs“ zu verstehen sucht (Goldmann, S. 63), ließe sich die Schuldproblematik im Kontext des Gedichts konkretisieren: Das lyrische Ich träte dann in Gestalt des Mörders in eine direkte Verbindung mit dem unschuldigen Opfer der „sanften Waise“ (6). Da der Text keinen stringent motivierten Handlungszusammenhang bietet, entbehrt er auch der vordergründig aufzeigbaren Belege für diese Deutung. Goldmann bezieht sie daher aus strukturellen Parallelen und Berührungspunkten mit verwandten Motiven im Gesamtwerk Trakls. Doch lassen sich - so man will - auch textintern mögliche Stützen für diesen Interpretationsansatz nachweisen, und zwar über die Analyse der Funktion

der Tempora und ihres Wechsels. Auf die Zeiten, ihre Abfolge und ihren Aussagegehalt im ersten Teil von *De profundis* ist bereits hingewiesen worden. Betrachtet man sie aus der Perspektive der zweiten Hälfte, nehmen sie vor dem Hintergrund der von Goldmann anvisierten Deutung einen das ganze Gedicht merkwürdig beleuchtenden Sinn an. Außer den Hinweisen auf Erfahrungen der Abwesenheit oder Verborgenheit Gottes, die - wie im ersten Teil - im Präteritum vermittelt werden, erfolgt die Aussprache des lyrischen Ichs im Präsens. Doch eignet diesem Tempus hier eine andere Funktion als die ihm zuvor zugesprochene, Vergangenes als Erinnertes zu aktualisieren. Es dient jetzt als Ausdruck unmittelbarer Gegenwart, die im Gedicht den Charakter der Zeitlosigkeit annimmt. Damit wird eine textinterne „Geschichte“ rekonstruierbar, in der das Wandeln der Waise in herbstlicher Landschaft, ihr Tod und ihre Verwesung, die Erfahrung des „deus absconditus“ (des „verborgenen Gottes“) und die Selbstdarstellung des lyrischen Ichs in einer in die Gegenwart hineinreichenden Abfolge stehen. Sie wird vermittelt durch das Medium des „Ichs“, dessen Existenz bereits im vierten Vers, wenngleich hier noch halb verborgen, eingebracht wird. So ließe sich schließlich auch der Bruch erklären, den der Handlungsverlauf des Textes aufweist, indem Zeit und Umstände des Todes der Waise ausgespart bleiben. Die Auslassung entspräche der Psyche des Mörders, dem sich die Erinnerung an sein Opfer ständig aufdrängt, der aber die begangene Untat verdrängt.

Doch auch ungeachtet der Frage, ob die Teile und ihr Zusammenhang in einer Weise verstanden werden dürfen, die dem lyrischen Ich die direkt nicht nachzuweisende Rolle des Mörders aufbürdet, bleibt die Kohärenz der Texthälften evident. Neben den bereits aufgezeigten Strukturbezügen, deren Parallelismus an ein wesentliches Gestaltungsmittel der biblischen Psalmen erinnert, wird sie gestiftet von dem gemeinsamen Thema, das die Grundbefindlichkeit menschlicher Existenz und das Verhältnis des Menschen zu Gott bestimmt. Am Beispiel der Waise und des lyrischen Ichs werden Einsamkeit und Verlassenheit, Schuld und Tod als Konstituenten menschlichen Daseins gesehen, und Trakl verschärft diesen Befund noch, wenn er auch das Hoffen und Suchen, das sich aus dem Dunkel auf Transzendentes richtet, in Enttäuschung münden läßt. Er begreift das menschliche Schicksal, das er in seinem Werk wiederholt mit den Sternen in Verbindung setzt (vgl. 19), unter den Vorzeichen von Verwesung und Verfall. Wie zentral diese Erfahrung für das dichterische Weltbild Trakls ist, läßt sich an *De profundis* exemplarisch belegen: Wie um eine innere Achse ist das Gedicht um die „Verweste“ im „Dornenbusch“ (11) gebaut. Doch auch das lyrische Ich, „Starrend von Unrat und Staub der Sterne“ (19), trägt die Spuren physischen und moralischen Verfalls. Die Wahrnehmung „kristallner Engel“ (21) - christlichem Denken als Abgesandte Gottes an die Menschen vertraut, denn „angelos“ ist der „Bote“ - widerspricht nur im ersten Anschauen der „negativen Theologie“ Trakls (Killy, S. 128). Die Engel vermitteln keine Botschaft, sondern verschwebende „Klänge“ (21), und ihre Kristallität, die im Kontrast steht zu dem dunklen Geschick des Menschen, beläßt sie in „vollkommener Ambivalenz“ (Killy, S. 127). Somit offenbart ihre verhaltene Erscheinung im „Haselgebüsch“ (20) noch einmal die ganze Spannung zwischen einer hoffnungweckenden vermeintlichen Nähe -und der faktischen Unnahbarkeit des Göttlichen, an der sowohl die Waise als auch das lyrische Ich zerbrechen. Liest man den Titel *De profundis* - wie in dieser Untersuchung - als ein alttestamentarisches Zitat, mit dem auf den Psalm 130 verwiesen wird, so ist die Kluft zu ermessen, die sich auftut zwischen dem biblischen Vertrauen auf einen erhörenden und erlösenden Gott, dessen sich der Gläubige gewiß ist, und der von Trakl ausgesagten neuzeitlichen Erfahrung der Gottferne und Gottverlassenheit. Die „Tiefe“, aus der Trakls Figuren sich dem Göttlichen zuwenden, wird als Abgrund erlebt, aus dem heraus das Transzendente unerreichbar bleibt und endlich in Frage steht. Damit nähert sich der Dichter einer Tradition, aus der Nietzsches Ausruf „Gott ist tot!“ als Schlagwort hervorgegangen ist. Doch Trakl widersagt nicht dem christlich geprägten Denken, indem er

etwa die Existenz Gottes negiert. Denn nicht anklagender Aufruhr, sondern klagendes Erleiden bestimmt seine Haltung. Wenn Trakl im Januar 1914 in einem Brief schreibt: „O Gott, durch welche Schuld und Finsterniß müssen wir doch gehn. Möchten wir am Ende nicht unterliegen“ (1,532), so wird deutlich, daß er das Böse als ein Verhängnis begreift, dem der Mensch als Opfer wie als Täter unterstellt ist, in dem aber auch die Möglichkeit zur Bewährung enthalten ist. Der Dichter hat dieses Wissen um die negative Bedingtheit menschlicher Existenz zur Grundlage seines Gestaltens gemacht und in seinem Werk wiederholt gezeigt, wie der Reine zum Opfer des Bösen wird, aber auch der Böse, der Mörder sogar, als Opfer erscheinen kann. Dabei spiegeln sich bisweilen beide Weisen der Existenz in einem Wesen. In *De profundis* treten sie in der Gestalt der Waise und des lyrischen Ichs in Erscheinung. Es erweist sich als legitim, in der Waise und in dem „Ich“, dessen Nennung Trakl sonst gerne vermeidet und statt dessen durch „metaphorische Maskierungen wie „der Fremdlings „ein Verwestes“, „ein Erstorbenes“, „der Mörder“, umschreibt (Sokel, S. 69), auch einen Ausdruck des Selbstverständnisses des Autors zu sehen, der in den Briefen einmal von sich sagt, er „werde endlich doch immer ein armer Kaspar Hauser bleiben“ (1,487; vgl. dazu Trakls *Kaspar Hauser Lied*), und ein andermal bekennt: „Zu wenig Liebe, zu wenig Gerechtigkeit und Erbarmen, und immer zu wenig Liebe; allzuviel Härte, Hochmut und allerlei Verbrechen - das bin ich. [...]. Ich sehne den Tag herbei, an dem die Seele in diesem unseeligen von Schwermut verpesteten Körper nicht mehr wird wohnen wollen und können, an dem sie diese Spottgestalt aus Kot und Fäulnis verlassen wird, die ein nur allzugetreues Spiegelbild eines gottlosen, verfluchten Jahrhunderts ist“ (1,519). Trakl hat sich in seinem Werk dem „gottlosen, verfluchten Jahrhundert“ ganz persönlich gestellt. Medium der Auseinandersetzung war ihm nicht eine politische oder soziale Analyse, sondern die subjektiv gebundene Erfahrung von Schuld und Leid, die objektiviert zum Ausdruck gebracht wird. Wie sehr Trakl sich hierbei selbst hineingenommen und ausgesprochen hat, vermag ein Aphorismus zu erhellen, in dem er schreibt: „Erwachend fühlst du die Bitternis der Welt; darin ist alle deine ungelöste Schuld; dein Gedicht eine unvollkommene Sühne“ (1,463). Das Gedicht als „Sühne“ -von daher läßt sich eine Brücke schlagen zwischen *De profundis* und dem Bußpsalm, auf den der Titel verweist. Sie überspannt den Abgrund zwischen der Gewißheit einer Geborgenheit in Gott und einer Verzweiflung, aus der heraus Trakl in einem Brief die Worte findet: „Es ist steinernes Dunkel hereingebrochen“ (1,530).

Zitierte Literatur: Hugo FRIEDRICH: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Erw. Neuausg. Hamburg ⁴1971. - Heinrich GOLDMANN: Katabasis. Eine tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls. Salzburg 1957. - Walther KILLY: Der Tränen nächtige Bilder. Trakl und Benn. In: W. K.: Wandlungen des lyrischen Bildes. Göttingen ⁶1971. S. 116-135. - Eduard LACHMANN: Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakl's. Salzburg 1954. — Siegbert PRAWER: Grammetrical Reflections on Trakl's „De profundis“. In: German Life and Letters 22 (1968/69) S. 48-59. - Klaus SIMON: Traum und Orpheus. Eine Studie zu Georg Trakls Dichtungen. Salzburg 1955. - Walter H. SOKEL : Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. München 1970. - Georg TRAKL: Dichtungen und Briefe. [Siehe Textquelle. Zit. mit Band- und Seitenzahl.]

Gedichte und Interpretationen. Band 5. Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte.
Herausgegeben von Harald Härtung. Stuttgart: Reclam, 1992
ISBN 3-15-007894-6. S. 166–174.

WALTHER KILLY:

De profundis

*Es ist ein Stoppelfeld, in das ein schwarzer Regen fällt.
Es ist ein brauner Baum, der einsam dasteht.
Es ist ein Zischelwind, der leere Hütten umkreist —
Wie traurig dieser Abend.*

*Am Weiler vorbei
Sammelt die sanfte Waise noch spärliche Ähren ein.
Ihre Augen weiden rund und goldig in der Dämmerung
Und ihr Schoß harrt des himmlischen Bräutigams.*

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

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

*Auf meine Stirne tritt kaltes Metall.
Spinnen suchen mein Herz.
Es ist ein Licht, das in meinem Mund erlöscht.*

*Nachts fand ich mich auf einer Heide,
Starrend von Unrat und Staub der Sterne.
Im Haselgebüsch Klängen wieder kristallne Engel.⁴⁰*

Das Gedicht ist aus Not geschrieben. Es stellt Bilder vor, deren Beziehung zueinander negativ ist. Jedes steht ganz für sich, keine romantische Grenzenlosigkeit erlöst es aus der Vereinzelung. Es ist ein Baum, der steht einsam. Es ist ein Stoppelfeld. Es ist ein Zischelwind; der geht um die leere Hütte (ein Haus, in dem keiner wohnt, ist ohne Sinn). Nichts gehört zusammen, alles besteht im Auseinanderfallen: *Wie traurig dieser Abend*. Eine unschuldige, verlassene Gestalt war in dieser Landschaft, die sanfte Waise, ein süßes Wesen, welches Hoffnung hegte. Es konnte nicht bestehen und verweste. Der Mensch spricht, *dem die Welt entzweibricht*. Er ist nicht mehr er selbst, sondern nur noch ein Schatten. Er ist den Wohnungen der Menschen fern, und selbst diese Wohnungen sind verfinstert. Die Verlassenheit ist vollkommen, Gottes Schweigen ist Teil dieses Daseins geworden. Der Gott Trakls ist nicht nur deus absconditus, sondern incredibilis deus absconditus, ein doppelt verborgener, doppelt schweigender Gott. Aber dennoch weiß der Dichter von dem Dasein dieses ungeglaubten Verborgenen, so wie er vom Glänze der Dinge weiß, die verfallen. Zur Verlassenheit kommt Schlimmeres. *Auf meine Stirne tritt kaltes Metall*. Diese Chiffre deutet auf den Menschen, der sich verlor: *O des Menschen verweste Gestalt; gefügt aus kalten Metallen*.⁴¹ Es ist der gleiche Mensch, dessen *metallenes Herz* von *Gottes Geiern* zerfleischt wird.⁴² Er ist sich selbst zum Ekel, Spinnen suchen sein Herz. Er findet sich in der Nacht, ganz allein, *starrend von Unrat und Staub der Sterne*, und selbst die Stimmen der Engel sind nur noch scheinbar tröstlich, wenn auch an ihrem Namen der ganze Sturz des Menschen

deutlich wird. Gar zu oft sind Trakls Engel gefallene Engel, sie weinen *die kristallinen Tränen verdammter Engel*⁴⁵ angesichts dieses Menschen. Aber wir wissen es nicht; auch das Wort *kristallen* ist von vollkommener Ambivalenz.

Zu der negativen Theologie, der Grundlage der ganzen Traklschen Theologie, kommt ein negativer Logos überhaupt: nur Verfall und Nebeneinander sind mit Gewißheit auszusagen. Wenn von »Wirklichkeit« die Rede ist, so geschieht das beim späteren Trakl vorwiegend in der Negation. Das *De profundis* ist unzweifelhaft. Unzweifelhaft ist aber auch die von der Welt abgelöste Welt der Chiffren und Klänge, sie steht unter ihren eigenen Bedingungen, leiht sich das Leben von den alten Worten und spielt ein neues Spiel damit. Es klingt traurig, aber es ist schön. Es will nicht einmal mehr Chiffre für das Geheimnis sein, es chiffriert auch keine Nichtigkeit. Es will nur sich selber, es will sprechen können, wenn die Sprache sich entzieht, der Mensch in der Welt fremd ist, und die Dinge zerbrechen. *Ich werde immer ein armer Kaspar Hauser bleiben — Priez pour le pauvre Gaspard!*⁴⁴ So ist Trakls Dichtung im Grunde eine Enkeltochter der Brentanoschen. Das romantische Bild als Träger der immer wieder zu erneuernden Einstimmung von Welt und Seele drängte zur Chiffre. Es fand sich qualifiziert durch Eigenschaften, welche zwar der Sache nicht fremd waren, aber auch keine andere Notwendigkeit als die der spielenden Stimmung kannten. Es war in hohem Maße subjektiv, von einem Individuum gesprochen, welchem keine Grenzen durch die Welt gesetzt sind. Zugleich verlangte es nach Verallgemeinerung — nicht Allgemeingültigkeit. Es wollte gar keine Individualität aussprechen, weder die bestimmte angeschauter Natur, noch diejenige des Autors. Und eben die Verallgemeinerung begründet den Chiffrencharakter, der sich von der Realität emanzipiert. Wohlklang und Gefühl, die Kühnheit der Mischung, waren Brentanos eigentlicher Zweck. Für Trakl waren sie zur einzigen Möglichkeit geworden in einer Welt, deren Lebensgefühl sich gründlich gewandelt hatte.

⁴⁰ Trakl, S. 64; man vergleiche zu diesem Gedicht Rimbaud's *Au bois il y a un oiseau (Enfance IV)*, um die enge und im einzelnen ganz ungeklärte Beziehung zwischen dem sog. deutschen Expressionismus und den sog. Symbolisten an einem schönen Beispiel zu erkennen.

⁴¹ Trakl, S. 136.

⁴² Trakl, S. 146.

⁴³ Trakl, S. 189.

⁴⁴ Vgl. Anm. 1.

DIE TEXTE SIND ZITIERT NACH:

G. Benn, *Frühe Lyrik und Dramen*, Wiesbaden 1952 („Frühe Lyrik“).

— *Frühe Prosa und Reden*, Wiesbaden 1950 („Frühe Prosa“).

C. Brentano, *Gesammelte Werke*, hg. von H. Amelung und K. Vietor,

Frankfurt 1923 („Brentano“). J. v. Eichendorff, *Werke*, hg. von W. Kosch, Regensburg o. J. („Eichendorff Werke“).

— *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*, hg. von W. Kosch, Kempten und München 1906 („Eichendorff“).

Erk-Böhme, *Deutscher Liederhort*, Auswahl der vorzüglicheren deutschen Volkslieder, Leipzig 1893f. („Erk-Böhme“).

J. W. v. Goethe, *Werke*, herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887ff. („W.A.“; Bände ohne voraufgehende römische Ziffer gehören in die erste Abteilung).

— *Maximen und Reflexionen*, hg. von Max Hecker, Weimar 1907 („Hecker“).

— *Gespräche*, hg. von F. v. Biedermann, Leipzig 1905 ff. („Gespr.“). (F. v. Hardenberg) *Novalis' Schriften*, hg. von P. Kluckhohn und R. Samuel, Leipzig 1929 („Novalis“).

J. G. v. Herder, *Sämtliche Werke*, hg. von B. Suphan, Berlin 1877ff.

(„Herder“). H. Heine, *Sämtliche Werke*, hg. von E. Elster, Leipzig und Wien o. J. („Heine“).

H. v. Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hg. von H. Steiner, Stockholm 1940ff. („Hofmannsthal“).

F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, hg. von N. v. Hellingrath u.a., Berlin 1923 („Hellingrath“).

—• Sämtliche Werke, Große Stuttgarter Ausgabe, hg. von F. Beißner, Stuttgart 1943 ff. („Hölderlin“).
G. Trakl, Dichtungen, hg. von K. Horwitz, Zürich 1946 („Trakl“). — Aus goldenem Kelch, Die
Jugenddichtungen, Salzburg 1949
(„Jugenddichtungen“). — Nachlaß, Salzburg 1949 („Nachlaß“).
M. Kommereil, Gedanken über Gedichte, Frankfurt 1943.
W. Muschg, Tragische Literaturgeschichte, Bern 1953 („Muschg“).
E. Staiger, Grundbegriffe der Poetik, Zürich 1951 („Grundbegriffe“).
F. Th. Vischer, Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, hg. von
R. Vischer, München 1923 („Vischer“).

Walther Killy: **WANDLUNGEN DES LYRISCHEN BILDES**. GÖTTINGEN:
VANDENHOECK & RUPRECHT, 1956. S. 105-107.

BERNHARD SORG:

De Profundis

Es ist ein Stoppelfeld, in das ein schwarzer Regen fällt.
Es ist ein brauner Baum, der einsam dasteht.
Es ist ein Zischelwind, der leere Hütten umkreist.
Wie traurig dieser Abend.

Am Weiler vorbei
Sammelt die sanfte Waise noch spärliche Ähren ein.
Ihre Augen weiden rund und goldig in der Dämmerung
Und ihr Schoß harrt des himmlischen Bräutigams.

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

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

Auf meine Stirne tritt kaltes Metall
Spinnen suchen mein Herz.
Es ist ein Licht, das in meinem Mund erlischt.

Nachts fand ich mich auf einer Heide,
Starrend von Unrat und Staub der Sterne.
Im Haselgebüsch
Klangen wieder kristallne Engel.

(In: Georg Trakl: Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Walter
Killy und Hans Szklenar. Band 1: Gedichte. Salzburg 1969, S. 46)

Die sechs kurzen Strophen des 1912 entstandenen Gedichts bilden weder metrisch-rhythmisch eine Einheit noch werden sie von einer Reimstruktur oder einer unmittelbar einsehbaren thematischen Perspektive zusammengehalten. Der Titel gibt allerdings einen Hinweis, aus welchem Zentrum die inkohärenten Bilder ihre Legitimation und ihr dunkles Pathos beziehen: *de profundis*, aus der Tiefe ein Schrei und eine Klage in Verzweiflung. „*De profundis*“ sind die Anfangsworte des 130. Psalms; sie lauten in Luthers Übersetzung: „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu Dir. Herr, höre meine Stimme; laß Dein Ohr merken auf die Stimme meines Flehens. So Du willst, Herr, die Sünde rächen, wer wird dann bestehen?“ Trakls Text bestimmt sich also selbst als modernen Klagegesang; zwar keine an den Herrn direkt gerichtete Klage, aber doch eine voller religiöser und krypto-religiöser Verweise. Der Beginn des Gedichts verfremdet die rätselhaften Anspielungen noch zusätzlich durch unüberhörbare Anklänge an das Französische: Es ist ein - *il y a*. Der Lyriker Karl Klammer (als Rimbaud-Übersetzer nannte er sich K.L. Ammer) hatte so die häufige Formel des französischen Lyrikers ins Deutsche übersetzt, und Trakl benutzt sie als Teil einer Strategie der Distanzierung. Eine Distanzierung, die gerade vermöge ihrer Fähigkeit, Vertrautes fremd werden zu lassen, zur Intensität von Ding und Situation beiträgt. Das Abendbild der zweiten Strophe ist unbestimmt und von kalter Melancholie. Melancholisch-repetitiv wirkt der Beginn, unverbunden folgen die düsteren Natursegmente, der „schwarze Regen“, der „braune Baum“, die „leeren Hütten“. Ein Psalm der Hoffnungslosigkeit kündigt sich an, in dem die vereinzelt bedrohlich und übermächtig die Szenerie bestimmen. Die biblischen Anklänge hier und im folgenden schaffen - und das gilt für sein ganzes lyrisches Oeuvre - eine untrennbare Verbindung der blasphemischen Gegenwärtigkeit eines Numinosen und einer bewußten Archaik der Bilder. Sie bleiben dunkel und unauflöslich: Was der „himmlische Bräutigam“ mit den anderen Personen und biblischen Allusionen gemein hat, bleibt ebenso offen wie der Verweischarakter von „Hirten“ und „Dornenbusch“. Ihre assoziative Kraft reicht zwar zu einer vagen Bindung, aber nicht zum Aufbau einer konsistenten Bild-Welt. Es ist diese Diskontinuität bei gleichzeitiger Suggestivität von Metapher und Gedicht-Ganzem, was das Spezifische der Lyrik Trakls ausmacht. Kein thematischer Mittelpunkt strukturiert die Sätze, und kein sich heraushebendes lyrisches Ich ordnet die Bilder nach Maßgabe und in der Logik seiner autonomen Subjektivität. Die Bilder flammen auf und erlöschen wieder. Die Dinge werden benannt und addiert, aber es ist eine sperrig-monotone Art der Benennung, deren Verbindungslosigkeit die tiefe Melancholie des Gedichts vertieft und legitimiert. Bisher ist im Gedicht nur von Dingen und dinglichen Assoziationen gesprochen worden. In der vierten Strophe wird ein Ich eingeführt, ebenso hart und unvermittelt wie die Dinge: „Ein Schatten bin ich ferne finsternen Dörfern.“ Das Ich erscheint als Schatten einer fernen und finsternen Welt, ein mithin in stärkstem Maße selbstentfremdetes und depotenziertes Ich. Dennoch oder gerade deshalb bekennt sich das Ich zu dieser schicksalhaften Verlassenheit, seiner negativen Größe. Alles entzieht sich ihm, alles ist Moment einer Versteinerung, einer Ent-Leerung der Substantialität. Man könnte auch in paradoxer Fügung eines paradoxen Phänomens sagen: Alles ist Teil der Erfahrung des *deus absconditus*. Sie ist nur als Spannung, als Qual und Wunde erlebbar.

Eine nähere Bestimmung des unbegreiflichen Fluchs, der auf dem Ich lastet, wird in der fünften Strophe versucht. Das Ich wird als zerfallenes gezeigt, mit Stirn, Herz und Mund. In ihnen und durch sie erlebt es die Gewißheit von unausweichlicher Kälte und Tod. So wie zu Beginn Stoppelfeld, Baum und Wind „ist“, so „ist“ hier ein Licht, das vielleicht einen Ausgang aus der Dunkelheit symbolisch weist, aber es „verlöscht“ in seinem Mund. „Meine Stirn“, „mein Herz“, „mein Mund“ - die anaphorisch strukturierte Trias rückt wieder, und in gesteigerter Form, das Ich in die Mitte des metaphorischen Vorgangs. Es steht zwischen unfaßbarer Auserwähltheit und ebenso unfaßbarer Verstoßung. Die Schreie „*de profundis*“ sind die eines Ich, das nicht weiß, warum es ausgestoßen und verflucht ist, das aber sein Los

annimmt. Es ist ein Märtyrer ohne Glauben und Telos, ein Märtyrer von „Gottes Schweigen“. Die radikale Negation erscheint als Resultat einer Erfahrung der Leere und Nichtigkeit. Die krypto-religiöse Verzweiflung dieses Gedichts (wie vieler anderer Trakls) findet weder einen innerweltlichen noch einen transzendenten Ausweg. Nur in der ästhetischen Formung entsteht ein Positives, ein Seiendes: das konkrete und sich selbst beglaubigende Gedicht. In seiner Wahrheit liegt die einzige Überwindung der lebensweltlichen Dunkelheit.

Der Text endet mit einer Gebärde unbestimmter Größe und Sicherheit: „Im Haselgebüsch / Klängen wieder kristallne Engel.“ Auch dieses Bild, so scheint mir, erlöst das Ich nicht aus seiner Starre. Es ist ein Entwurf, der in der Erinnerung an die christliche Engel-Ikonographie eine Sehnsucht nach Erlösung mehr *zitiert* als beglaubigt umschreibt. Es existiert keine Relation zwischen dem Ich und den Engeln, und das Ich kann nichts darüber sagen, ob der Gesang ihn erreicht. Die beiden letzten Zeilen korrespondieren der Anfangssequenz: Sowohl das Dunkle wie das Rätselhafte *erscheinen*, von keiner poetischen Instanz integriert oder versöhnt. Das lyrische Ich ist reduziert auf die Rolle des Leidenden. Es hat die Kontrolle, die Macht über die Dinge verloren. Und nicht nur das: Ihm ist auch das Bewußtsein seiner selbst, der Zusammenhang seiner Existenz, sein Lebensentwurf abhanden gekommen. Die zwanghafte Registrierung der Objekte ist ebenso Zeichen des Ich-Verlustes wie Movens ihrer Gewalt. Im Gedicht schafft sich das Ich eine Welt statischer und rätselhafter Dinge, Relationen und Erinnerungen. Nur in diesem Welt-Ausschnitt additiver Erfahrungen kann das Ich eine Sphäre von Wahrheit und Schönheit errichten, nach der es sich sehnt und die die empirische Existenz verweigert. Das Ich dieses Trakl-Gedichts, nicht identisch mit dem des Menschen Georg Trakl und doch Teil seiner selbst, erlebt sich und seinen Erfahrungs-Raum als fremd und abgründig. Es erfährt sich freilich auch als unbegreiflich hervorgehoben durch sein Leiden, seine Obsessionen *und* seine Teilhabe an der Welt der ästhetischen Gestaltung. Oft ist schon auf die eigentümliche Struktur der Traklschen Lyrik hingewiesen worden, daß nämlich ein relativ kleiner Vorrat an Adjektiven, Metaphern, Bildern in vielfältiger Abwandlung und oft bloß minimaler Variation die Grundlage und das Bauprinzip der reifen Gedichte bildet. Mit Recht könnte gesagt werden, Trakl habe nur *ein* Gedicht geschrieben und alle fertigen seien lediglich Teil eines größeren und niemals realisierten Ganzen. Der Charakter einer Konstruktion (was hier keine negativen Konnotationen hat) eignet allen seinen Gedichten von 1911 an. Es äußert sich dies in erster Linie in dem Prinzip der Variation. Die zahllosen Vorstufen, Bearbeitungen und Fassungen sind natürlich nicht zum Vergnügen nachgeborener Philologen entstanden. Sie sind Momente eines Verfahrens, das eine zerbrochene Relation zwischen Ich und Welt in aller notwendigen Schroffheit nachzeichnet und die Schnittstellen, die Brüche und Verwerfungen in ihrer immergleichen Leidensintensität mimetisch verdoppelt. So entsteht ein lyrischer Kosmos der kaleidoskopartigen Verwandlungen. Die Bilder umkreisen ein unerreichbares Zentrum, und nur in dieser Bewegung gelingt es dem Ich, die Erinnerung zu bannen und zu objektivieren in einer künstlerischen, nicht mehr empirischen, Objektsphäre. Eine direkte Welt-Darstellung erweist sich als unmöglich. Konstitutiv ist nur mehr ein erinnerndes Ich, dessen Kraft sich in einer zwanghaften Aufrufung der diskontinuierlichen Dinge und Begegnungen erschöpft. Die Größe Trakls liegt nicht zuletzt darin, diese Bewegung einer stetigen Umkreisung eines nicht-existenten Zentrums, die Beschwörung der verlorenen Welt und eines leeren Himmels zu Bildern einer neuen, ästhetischen Realität gemacht zu haben. In ihnen überdauert eine ununterdrückbare Sehnsucht nach Harmonie und Erfüllung; und indem Trakl ihre Unerfüllbarkeit gestaltet, gestaltet er ein Bild der zerbrochenen Schönheit als einer anders nicht möglichen, anders nicht *wahren* Epiphanie des deus absconditus.

Sorg, Bernhard: *Lyrik interpretieren: eine Einführung*. Berlin : Erich Schmidt, 1999 ISBN 3-503-04943-6, S. 156-159.

BOHUSLAV REYNEK:

DE PROFUNDIS

Jest strniště, v něj prší černý déšť.
Jest hnědý strom, jenž stojí samotn.
Jest vítr sykavý, jenž krouží kolem prázdných chýší.
Jak truchlý tento večer.

U rybníka
osiřelé, tiché děvčátko si sbírá ještě řídké klasy.
Její oči oble a zlatě pasou se na soumraku
a klín její čeká nebeského ženicha.

Cestou domů
nalezli pastevci sladké tělo
zpráchnivělé ve kři trní.

Stín jsem dalekým, temným vesnicím.
Boží mlčení
pil jsem ze studny háje.

Na čelo mi dostupuje studený kov,
pavouci hledají mého srdce.
Jest světlo, které zhasíná v mých ústech.

V noci našel jsem se na pastvině pln jsa neřádu a prachu hvězd.
V křoví lískovém
ozvěnou zvučeli křišťáloví andělé.

Trakl, Georg. *Básně*. Přeložil Bohuslav Reynek. Náchod: Pavel Maur, 1995 ISBN 80-901254-3 -3. Str. 56.

LUDVÍK KUNDERA I:

DE PROFUNDIS

Je strniště, na které padá černý déšť.
Je hnědý strom, stojící o samotě.
Je sykavý vítr, jenž krouží kolem chatrčí prázdných —
Jak truchlivý je tento večer.

Okolo samoty
osiřelé děvčátko ještě sbírá klásky.
Její kulaté zlaté oči pasou se v šeru
a její klín čeká na nebeského ženicha.

Při návratu pastýři našli to sladké tělo
zetlelé v trnitém křoví.

Já stín jsem daleko od chmurných dědin.
Boží mlčení
pil jsem ze studánky v háji.

Na čele cítím studený kov.
Pavouci hledají mé srdce.
Je světlo, jež uhasíná v mých ústech.

V noci jsem kdesi na vřesovišti našel sám sebe,
pokrytého neřádstvem a prachem hvězd.
V lískovém ořeší
zvučeli zase křišťáloví andělé.

G.T.: *Básně*. Übers. v. L. Kundera. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění,
1965. S. 93.

LUDVÍK KUNDERA II:

De profundis

Je strniště, na které padá černý déšť.
Je hnědý strom, stojící o samotě.
Je sykavý vítr, jenž krouží kolem chatrčí prázdných.
Jak truchlivý je tento večer.

Okolo samoty
osiřelé děvčátko ještě sbírá klásky.
Její kulaté zlaté oči pasou se v šeru
a její klín čeká na nebeského ženicha.

Při návratu
pastýři našli to sladké tělo
zetlelé v trnitém křoví.

Já stín jsem daleko od chmurných dědin.
Boží mlčení
pil jsem ze studánky v háji.

Na čele cítím studený kov,
pavouci hledají mé srdce.
Je světlo, jež uhasíná v mých ústech.

V noci jsem kdesi na vřesovišti našel sám sebe
pokrytého neřádstvem a prachem hvězd.
V lískovém ořeší
zvučeli zase křišťáloví andělé.

Georg Trakl. Šebestián ve snu. Přel. Ludvík Kundera. Třebíč: Arca JimFa, 1995.
ISBN 80-85766-33-7. Str. 99.

ZBYNĚK HEJDA:

De profundis

Je strniště, na které padá černý déšť.
Je hnědý strom, který tu osaměle stojí.
Je šeptající vítr, jenž kolem pusté chalupy krouží –
Jak je smutný tento večer.

V samotě kolem
Sbírá klasy ještě řídké něžná sirota.
Její oči oblé a zlaté se pasou v soumraku
A nebeského ženicha očekává její klín.

Na cestě domů
Pastýři našli sladké tělo
Zetlelé v trní.

Stín jsem vzdálený od temných vsí.
Boží mlčení
Pil jsem z pramenů háje.

Na čelo naléhá mi chladný kov,
Mé srdce hledají pavouci.
Je světlo, které mi zhasíná v ústech.

V noci jsem se octl v stepi,
Plno neřádstva a prachu hvězd.
V lískách
Opět zněli křišťáloví andělé.

Hejda, Zbyněk. *Překlady: Emily Dickinsonová, Georg Trakl, Gottfried Benn.* Praha: Aula, 1998. S. 75.

RADEK MALÝ:

DE PROFUNDIS

Je strniště, do nějž padá černý déšť.
Je hnědý strom, jenž stojí osamocen.
Je sykavý vítr, jenž krouží kolem prázdných chýší.
Jak smutný tento večer.

U osady
osiřelé děvčátko sbírá ještě řídké klásky.
Její oči, kulaté a zlaté, kochají se v šeru
a její klín čeká nebeského ženicha.

Cestou domů
pastýři našli to sladké tělo
tlející v trní.

Jsem stín, daleko od chmurných vesnic.
Boží mlčení
pil jsem ze studny háje.

Na mé čelo sahá studený kov,
pavouci hledají mé srdce.
Je světlo, jež v mých ústech vyhasíná.

V noci na vřesovišti našel jsem sám sebe,
pokrytého špínou a prachem hvězd.
V lískových keřích
zazněli opět křišťáloví andělé.

Trakl, Georg. Podzimní duše. Přel. Radek Malý Praha: Jiří Buchal - BB/art, 2005. ISBN 80-7341468-6. Str. 44-45.