

Verfallener Stern – Dichterheroisierung und Intertextualität in Georg Trakls *An den Knaben Elis*

Mario Zanucchi

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
5 Uralte Legenden
Und dunkle Deutung des Vogelflugs.

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

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

Dein Leib ist eine Hyazinthe,
In die ein Mönch die wächsernen Finger taucht.

15 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.¹

Das im April 1913 auf der Hohenburg entstandene Gedicht *An den Knaben Elis* wurde im Mai desselben Jahres in der Zeitschrift *Der Brenner* veröffentlicht und dann in die Sammlung *Gedichte* aufgenommen. Erneut publiziert wurde es 1915 in *Sebastian im Traum*, wo es dem zweiteiligen Gedicht *Elis*, das im Mai 1913 entstand, vorausgeht und mit diesem einen Binnenzyklus bildet. Der Text gehört zu den meist interpretierten Gedichten Trakls.² Wiewohl auch in intertextueller Hin-

¹ Georg Trakl: Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe in zwei Bänden, hg. von Walther Killy und Hans Szklenar, Salzburg 1987² [im Folgenden: DuB], Bd. 1, S. 26.

² Aus der umfangreichen Forschungsliteratur seien vor allem folgende Beiträge erwähnt: Clemens Heselhaus. Die Elis-Gedichte von Georg-Trakl, in: DVjs 28, 1954, S. 384–413. J. Stinchcombe: Trakl's *Elis* Poems and E. T. A. Hoffmann's *Die Bergwerke zu Falun*, in: MLR 59, 1964, S. 609–615. Regine Blass: Die Dichtung Georg Trakls: von der Trivialsprache zum Kunstwerk, Berlin 1968, S. 206–223. Jost Hermand: Der Knabe Elis. Zum Problem der Existenzstufen bei Georg Trakl, in: Ders.: Der Schein des schönen Lebens. Studien zur

sicht intensiv erforscht, blieb Trakls Dialog mit Rimbaud und mit Hofmannsthal bisher konturlos.³ Im Folgenden soll daher die intertextuelle Erforschung des Gedichts vertieft werden, um aufzuzeigen, dass Trakls Dichterheroisierung in *An den Knaben Elis* auch von Trakls Rimbaud- und Hofmannsthal-Lektüre profitiert.

Die Stilisierung des Dichters zu einer heroisch überhöhten Märtyrerfigur ist für Trakls Dichtungen charakteristisch – man denke nur an seine Evokation des Hl. Sebastian in der Gedichtsammlung *Sebastian im Traum* – und entspringt der expressionistischen Kulturkritik, die den Dichter zu einem aus der bürgerlichen Gesellschaft Ausgestoßenen stilisiert.⁴ Literarhistorisch lässt sich der expressionistische Dichter-Märtyrer, wie er bei Trakl kodifiziert wird, als ein Bruder des symbolistischen Dichterhelden auffassen. Bereits die Symbolisten hatten den Dichter zum

Jahrhundertwende, Frankfurt a. M. 1972, S. 266–278. E. L. Marson: Whom the Gods Love. A new Look at Trakl's Elis, in: GLL 29, 1975/76, S. 369–381. Erich Bolli: Georg Trakls „dunkler Wohlklang“. Ein Beitrag zum Verständnis seines dichterischen Sprechens, Zürich/München 1978, S. 113–122. Ulrike Rainer: Georg Trakls *Elis*-Gedichte: Das Problem der dichterischen Existenz, in: Monatshefte 72.4, 1980, S. 401–415. Gudrun Grapow: Die *Elis*-Gedichte Georg-Trakls, Bern u. a. 1982. Hans Esselborn: Trakls Knabenmythos, in: Harald Hartung (Hg.): Gedichte und Interpretationen. 7 Bde. 1982–1997, Bd. 5: Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertwende, Stuttgart 1983, S. 175–184. Kathrin Pfisterer-Burger: Zeichen und Sterne. Georg Trakls Evokationen lyrischen Daseins, Salzburg 1983, S. 85–115. Jaak De Vos: Verklärte Nacht. Eine Lektüre von Trakls *Elis*-Gedichten, in: Studia Germanica Gandensia 4, 1985, S. 53–77. Károly Csúri: Zur poetischen Religiosität in Trakls Dichtung, in: Karlheinz F. Auckenthaler: Numinoses und Heiliges in der österreichischen Literatur, Bern u. a. 1995, S. 111–139 sowie: Ders.: Existenzsphären des Ich. Ein Beitrag zum Aufbau der Gedichtwelten bei Georg Trakl, in: Hans Weichselbaum/Walter Methlagl (Hg.): Deutungsmuster. Salzburger Treffen der Trakl-Forscher 1995, Salzburg 1996, S. 69–102 (zu *An den Knaben Elis*: S. 82–86). Laura Gerber-Wieland: Textur in Wort und Klang. Die Lyrik Georg Trakls und die Trakl-Lieder Anton Weberns im Spannungsfeld von Sprache und Musik, Freiburg i. Br. 2002, S. 63–76. Ariane Wild: Poetologie und Décadence in der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes, Würzburg 2002, S. 201–202. Yasuko Nakamura: Der Körper im sprachlich evozierten Zeitraum: Überlegungen zur Metamorphose in Trakls *An den Knaben Elis*, in: JSL 3, 2007, S. 49–68. Eva Thauerer: Ästhetik des Verlustes. Erinnerung und Gegenwart in Georg Trakls Lyrik, Berlin 2007, S. 144–162. Gabriela Wacker: Poetik des Prophetischen. Zum visionären Kunstverständnis in der Klassischen Moderne, Berlin/Boston 2013, S. 314–333.

³ Dazu vgl. nur: Rémy Colombat: Rimbaud – Heym – Trakl: essais de description comparée, Bd. 1, Bern ²1987, S. 605–614, der allerdings keinen präzisen Vergleich zwischen *An den Knaben Elis* und *Antique* vornimmt. Zuerst hatte Reinhold Grimm auf die Rimbaud-Präsenz in *An den Knaben Elis* aufmerksam gemacht (vgl.: Reinhold Grimm: Georg Trakls Verhältnis zu Rimbaud, in: GRM N. F. 9, 1959, S. 288–315, wiederabgedruckt in: Ders. (Hg.): Zur Lyrik-Diskussion, Darmstadt 1974, S. 271–313, hier S. 284). Eva Thauerer kritisiert die „methodische Unzulänglichkeit“ einer solchen intertextuellen Deutung im Falle vom Trakls „neuartiger metaphorischen Ausdrucksweise“ (Ästhetik des Verlustes [Anm. 2], S. 147). Die Fragwürdigkeit ihrer methodologischen Prämisse belegt auf beeindruckende Weise der minutiöse intertextuelle Kommentar der Innsbrucker Trakl-Ausgabe.

⁴ Zum Topos des *poeta dolorosus* im Expressionismus vgl. Walter H. Sokel: Der literarische Expressionismus, München/Wien 1970, S. 73–106 („poeta dolorosus“). Sokel verweist auf den Spott, den Trakl für seine Dichtungen im Kreis seiner Familie erntete (Georg Trakl: Gesammelte Werke, hg. von Wolfgang Schneditz, Bd. 3: Nachlaß und Bibliographie, Salzburg 1949, S. 69).

Dissidenten erklärt und ihm die verklärten Züge des Helden verliehen. In der Nachfolge von Thomas Carlyles *On heroes, hero-worship, & the heroic in history*⁵ entwarf der Ahnherr der symbolistischen Bewegung, Charles Baudelaire, im achtzehnten Kapitel des *Salon de 1846* unter dem Titel *De l'Héroïsme de la Vie Moderne* ein Konzept des künstlerischen Heroismus unter den Bedingungen der Moderne. Später – vor allem bei Stéphane Mallarmé – entwickelte sich die Analogie zwischen Dichter und Held zum festen Topos. So repräsentierte Auguste de Villiers de l'Isle-Adam für Mallarmé „un pur héros des lettres“;⁶ Paul Verlaine erschien ihm als ein „héros“;⁷ während E. A. Poe „un des plus grands héros littéraires“⁸ verkörperte – eine Charakterisierung, die Baudelaire nachempfunden ist.⁹ Seinerseits entwickelte sich auch um Mallarmé ein Heroenkult. So widmete der Kritiker Albert Mockel ihm 1899 die Monographie *Stéphane Mallarmé, un héros*.¹⁰ Den Heroismus von Mallarmés Haltung erblickte Mockel in dessen Weigerung, sich den Bedingungen des literarischen Marktes zu unterwerfen. Die Treue zum eigenen dichterischen Ideal stifte seine Affinität zu Helden wie Parsifal und Lohengrin:

C'est surtout dans la vie de Mallarmé qu'il faut admirer de l'héroïsme et dans le fait d'avoir réalisé un art tel que le sien: il y en a pourtant et beaucoup dans la plupart de ses poèmes. Contenu il est vrai et comme dissimulé; et ce qu'on y peut lire, c'est plus encore cette IDÉALITÉ HÉROÏQUE qui scintille dans la vierge indignation du *Cygne*. Il y a dans Stéphane Mallarmé une sorte d'éblouissante pureté, des blancs splendides qui évoquent naturellement Parsifal et Lohengrin, héros de l'idéal.¹¹

Der Übergang vom Helden zum Märtyrer ist fließend. Insofern dem heroisierten Dichter als verkanntem *poète maudit* die gesellschaftliche Anerkennung versagt bleibt, entwickelt er zugleich Märtyrerzüge. Als Martyrium fasst Stefan George Mallarmés Dichten in *Franken* auf: „Und für sein denkbild blutend: MALLARMÉ“;¹² und auch Paul Valéry setzt in *Existence du Symbolisme* (1938) die Autoritäten der symbolistischen Schule Märtyrern gleich, die ihre Verachtung der Publikumsgunst mit Leiden und Emargination zahlten:

⁵ Thomas Carlyle: *On Heroes, Hero-worship & the Heroic in history*, London 1841, S. 126–185 (*The Hero as Poet*).

⁶ Stéphane Mallarmé: *Œuvres complètes*, hg. von di Bertrand Marchal, Paris 1998–2003, Bd. 2, S. 49 (*Villiers de l'Isle-Adam*).

⁷ Ebd., Bd. 2, S. 120 (*Verlaine*).

⁸ Ebd., Bd. 2, S. 767 (*Les Poèmes d'Edgar Poe. Scolies*).

⁹ Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*, hg. von Claude Pichois, Paris 1975–1976, Bd. 2, S. 305 (*Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*).

¹⁰ Albert Mockel: *Propos de littérature* (1894) suivis de: Stéphane Mallarmé, un héros (1899) et autres textes. Précédés d'une étude par Paul Gorceix, Paris 2009, S. 211–244.

¹¹ Ebd., S. 226.

¹² Stefan George: *Der siebente Ring*. Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 6/7, Berlin 1931, S. 17–19. George betonte auch im Gespräch die ethische Komponente von Mallarmés Poetik. Edith Landmann notiert 1918: „Er [George] gab ein Bild von Mallarmé, wie er im vierten Stock der Rue de Rome wohnte. Er hätte alle Zeitungen haben, hätte reich sein können, aber er schrieb nichts, als was er für gut hielt.“ (Edith Landmann: *Gespräche mit Stefan George*, Düsseldorf 1963, S. 76).

ils [les symbolistes] repoussent les avantages de la faveur publique, ils déprécient les honneurs, mais, au contraire, ils exaltent leurs saints et leurs héros, qui sont aussi leurs martyrs et les modèles de leurs vertus. Tous ceux qu'ils admirent ont souffert: Edgar Poe, mort dans l'extrême dénuement; Baudelaire, poursuivi; Wagner, sifflé à l'Opéra; Verlaine et Rimbaud, vagabonds et suspects; Mallarmé, ridiculisé par le moindre chroniqueur; Villiers, qui couche par terre dans un galetas, auprès de la petite valise qui contient ses manuscrits et ses titres au Royaume de Chypre et de Jérusalem.¹³

In dieser Tradition steht auch Trakls Gestalt des „Knaben Elis“. Sie knüpft an die symbolistische Dichterheroisierung an und scheint auch auf Stefan Georges Verklärung des Dichter-Knaben zu einer heroischen Erlöserfigur intertextuell zu verweisen. Die Maximin-Gedichte aus dem *Siebenten Ring* (1907) waren Trakl vermutlich bekannt. Wie immer man den kryptischen und assoziationsreichen Namen ‚Elis‘ entziffern mag¹⁴ – es dürfte feststehen, dass der verstorbene und elegisch beschworene Knabe bei Trakl zu einer heroisierten, heilsgeschichtlich und poetologisch aufgeladenen Erlöserfigur avanciert. Im Unterschied zu Georges Maximin allerdings symbolisiert der „Knabe Elis“ nicht nur den sakralen Anspruch, sondern auch den ruinösen Gültigkeitsverlust der Poesie in der Moderne. Anders als bei Maximin verbindet sich mit Elis' Tod eine poetologische und kulturgeschichtliche Untergangsvision, die nicht weiter poetisch verklärt werden kann und im Gedicht durch Schwärze (V. 1, 15 und 18) und Verfall (V. 19) unmissverständlich markiert wird.

Sequenzieren lässt sich der kurze Text in sechs Abschnitte, die mit den sechs Terzinen zusammenfallen.¹⁵ Das Kohärenzstiftende Gliederungsprinzip scheint

¹³ Paul Valéry: *Œuvres*, hg. von Jean Hytier, Paris 1957–1960, Bd. 1, S. 690–691 (*Existence du Symbolisme*).

¹⁴ Eine Übersicht zu den verschiedenen Erklärungsversuchen des Namens ‚Elis‘ bei Gabriela Wacker: *Poetik des Prophetischen* (Anm. 2), S. 314–315, Anm. 346. Zurückgeführt wurde er etwa auf die hebräische Wortzusammensetzung ‚El-isch‘, mit der Bedeutung ‚Gott-Mensch‘ bzw. ‚Gotteskind‘, oder auf die biblischen Propheten Elija und Elisa sowie auf das ‚Elysi-um‘, das Gefilde der Seligen in der antiken Unterwelt. Hans Georg Kemper (Georg Trakls Entwürfe: Aspekte zu ihrem Verständnis, Tübingen 1970, S. 192) fasst den Namen als Umkehrung des lateinischen Imperativs *sile*. In Verbindung gebracht wurde Elis auch mit der literarischen Figur des schwedischen Bergmanns Elis Fröbom, der im Mittelpunkt von E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Die Bergwerke zu Falun* aus dem Zyklus *Die Serapionsbrüder* (1819) und Hugo von Hofmannsthals lyrischem Drama *Das Bergwerk zu Falun* (erschienen zwischen 1900 und 1932) steht. Der erste Akt von Hofmannsthals Drama erschien bereits 1900 in der Zeitschrift *Die Insel* und wurde 1911 in den Band *Gedichte und Kleine Dramen* aufgenommen. Die weiteren Akte erschienen zwischen 1902 und 1911, waren Trakl zur Zeit der Gedichtenstehung im April 1913 somit prinzipiell zugänglich. Einzig der dritte Akt erschien posthum 1932 (vgl. Mathias Mayer: *Das Bergwerk zu Falun*, in: Kindlers Neues Literaturlexikon, Bd. 7, München 1990, S. 578–579).

¹⁵ Nur die letzte Sequenz ist um das abschließende Monostichon erweitert und umfasst also insgesamt vier Verse. Bolli: Georg Trakls „dunkler Wohlklang“ (Anm. 2), S. 113–114, schlägt hingegen eine etwas grobe Dreigliederung vor. Auch versteht man nicht, worin sich die ersten beiden Sequenzen (V. 1–9 und V. 10–14) ihm zufolge unterscheiden würden, da sie respektive das „Abscheiden des Elis aus Tag und Leben“ und das „Verstorbensein des Elis“ zum Thema machen. Die letzte Partie umfasst laut Bolli die restlichen 5 Verse und spricht

im odischen Anruf zu liegen, der den Einfluss Hölderlins verrät:¹⁶ In jeder Terzine wird Elis direkt und jeweils anders apostrophiert, so dass er sich als eine multiple Gestalt erweist.¹⁷ Das freirhythmische Gedicht mit schwankender Silbenzahl¹⁸ besitzt trotz der Reimlosigkeit eine intensive klangliche Textur, die sich vor allem in der musikalischen Vergegenwärtigung des Namens ‚Elis‘ zeigt,¹⁹ besonders in den beiden ersten Terzinen²⁰ sowie in der vierten²¹ und in der letzten Terzine.²² Auch metrisch ist ‚Elis‘ präsent. Das aus zwei Trochäen und einem Daktylus bestehende Modul, das zu Versbeginn in der ersten Terzine wiederkehrt, ergibt sich offenbar aus der Diffusion und Variation des mit seinem Namen verbundenen Anfangstrochäus:

„von ‚unserer‘ jetzigen Befindlichkeit und einem sich gelegentlich noch einstellenden Bezug zu Elis“ (ebd.).

¹⁶ Zahlreiche Oden Hölderlins weisen diese Anredeform auf (*An den Äther, An den Frühling, An die Deutschen, An die Ebre, An die Hoffnung, An die jungen Dichter, An die Parzen* u. s. w.).

¹⁷ Die erste Terzine evokiert Elis als den Todgeweihten, die zweite stellt den Leidenden dar. Die dritte Terzine schildert ihn als den Verklärten, die vierte apostrophiert ihn als den lange Verstorbenen, die fünfte charakterisiert ihn durch die Blumenmetapher als den ‚Hyazinthenen‘, bevor die letzte Terzine Elis als den Schlafenden und zugleich den zum Dichter Gekrönten erscheinen lässt.

¹⁸ Die Silbenzahl schwankt zwischen 5 in V. 10 und 15 Silben in V. 3. In den ersten drei Terzinen wird jeweils eine kürzere Zeile von zwei längeren Versen umschlossen (die ersten drei Verse weisen jeweils 11, 7 und 15 Silben auf, die nächsten drei 10, 6 und 9 Silben, die nächsten drei 12, 8 und 10 Silben auf), bereits ab der vierten Terzine wird aber dieses Prinzip aufgegeben, denn dort wird der kürzere Vers an den Anfang gerückt (die vierte Terzine weist 5, 9 und 11 Silben auf). Die Silbenzahl der letzten beiden Terzinen und des abschließenden Monostichons bleibt nahezu konstant (die fünfte Terzine besitzt 9, 11 und 11 Silben, die sechste 10, 9 und 9 Silben, die Länge des letzten Verses beträgt 10 Silben). Die von Trakl verwendete Terzinenform könnte das Vorbild von Maeterlincks *Quinze Chansons* und von Hofmannsthal verraten: Clemens Heselhaus: Die Elis-Gedichte von Georg-Trakl (Anm. 2), S. 393–394.

¹⁹ Thauerer fühlt sich an die „Rhetorik überlieferter Prophezeiungen, zum Beispiel an diejenige vom Untergang des Hauses Eli im ersten Buch Samuel“ (Ästhetik des Verlustes [Anm. 2], S. 147) erinnert.

²⁰ „Elis [...] Amsel [...] Wald [...] / Dieses ist [...] / [...] Lippen [...] Kühle [...] b/laue[n] Felsenquells / Laß [...] leise blutet / Ura/te Legenden / [...] dunkle [...] Vogel/flug“. Auch die Vokale ‚e‘ und ‚i‘ sind präsent: „wenn [...] im [...] Dieses ist [...] Lippen trinken [...] Felsenquells“.

²¹ „sind [...] lange bist Elis [...]“.

²² „Höhle [...] sanftes [...] langsam [...] schweren Lieder senkt [...] Schläfen [...] letzte Gold verfallener Sterne“. Ebenfalls auffallend sind die ‚sch‘-Alliterationen, die den gesamten Text durchziehen. Zu Beginn malt der Frikativ Elis‘ Untergang aus („Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft“). Auch in der zweiten Terzine behält das ‚sch‘ dieselbe Semantik, durch das Bild der blutenden „Stirne“. Eine Wandlung lässt sich hingegen in der dritten Terzine beobachten, wo derselbe Klang Elis‘ schönes Dasein vergegenwärtigt („Schritten“, „schöner“). Nach diesem kurzen Intermezzo erhält der Frikativ in der vierten Terzine allerdings seine frühere unheilvolle Konnotation wieder („verstorben“), die auch in der letzten Gedichtpartie dominiert, in den Bildungen „schwarze“, „Schweigen“, „schweren“, „Schläfen“ und erneut „schwarzer“. Nur das letzte Wort des Gedichtes, „Sterne“, knüpft an die Schönheits- und Idealitätssemantik der dritten Terzine an, die aber das Attribut „verfallen“ so gleich revoziert.

_ V _ V _ V V _ V _ _
 _ V _ V _ V V
 _ V _ V _ V V _ V V _ V _ V _

Strukturell betrachtet entbehrt der Text einer narrativen Dimension: Erzählt wird keine ‚Geschichte‘. Untereinander verbunden sind die sechs Sequenzen vielmehr auf musikalische Weise, nach dem Gesetz von Reprise und Variation. Trotzdem lässt sich eine Antiklimax erkennen, die von Elis’ individuellem Untergang zu einer universellen Dekadenzerfahrung führt, die den fundamentalen Sinnverlust der Moderne widerspiegeln soll.

Bereits die erste Terzine präsentiert Elis als eine vom Leiden überschattete Gestalt. So deutet der konditionale und temporale Wenn-Satz den Ruf der Amsel im Wald als „Untergang“ des Elis. Als Vogel mit schwarzem Gefieder ist die Amsel bei Trakl oft ein symbolischer Todesbote.²³ Dass ihr Ruf in einem „schwarzen Wald“ ertönt, intensiviert die Todesmetaphorik, und auch die „Kühle“ des getrunkenen Wassers scheint die Kälte des Todes anzudeuten.²⁴ Zugleich betont das

²³ „Am Friedhof scherzt die Amsel mit dem toten Vetter“ (DuB [Anm. 1], Bd. 1, S. 38, V. 3, *Winkel am Wald*), „Die Amsel klagt in den entlaubten Zweigen“ (ebd., S. 59, V. 10, *Verfall*). Der „Ruf“ der „Amsel“ besitzt bei Trakl eine sinistre Färbung: „die dunklen Rufe der Amsel / In kindlichen Gärten“ (ebd., S. 141, V. 6–7, *Frühling der Seele*), „ein erschrockener Amselruf“ (ebd., S. 137, V. 4, *Sommersneige*). Das Motiv des Vogelrufs im schwarzen Wald begegnet auch im zweiten Akt von Hofmannsthals Drama *Das Bergwerk von Falun*. Dies sei explizit gegen J. Stinchcombe betont, der in seinem Aufsatz anmerkt: „Moreover, there is nothing in Hofmannsthal’s play to account for the wood in which the blackbird calls Elis to his *Untergang* [...]“ (Ders.: Trakl’s *Elis* Poems and E. T. A. Hoffmann’s *Die Bergwerke zu Falun* [Anm. 2], S. 612). Erstmals veröffentlicht wurde der zweite Akt von Hofmannsthals Drama in leicht gekürzter Fassung und mit dem Titel: *Die Ankunft des Fremden. Fragment aus einem Märchendrama. Das Bergwerk von Falun* in der Wiener Zeitung *Die Zeit* vom 25. Dezember 1902 (Beilage zu Nr. 446: Die Weihnachts-Zeit, S. 3–5). Der Vogelruf im schwarzen Walde ist ein zentraler Bestandteil der Erzählung von Elis’ Verlobter Anna: „ANNA [...] Sie lehnt sich an den Tisch, zutraulich plaudernd / Mit vierzehn, fünfzehn, da lief ich herum, / Bis dunkel war, und tief hinein in Wald. / Manchmal schlug’s mir den Atem ein, mir war, / Es käm des Nöcken Singen durch die Luft, / Den ich erlösen müßte, ich allein. / Dann wieder trieb’s mich in den Büschen fort, / Und wie der Kuckuck rief und rief, so rief’s / In mir, es war kein Wünschen, süßer war’s / Als Sehnsucht, so beklommne Fülle war’s / Und süße Leere, und er rief und floh] / Und rief – bis alles um mich dunkelte / Und durch das Laub die feuchten Sterne drangen.“ (Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke* [im Folgenden: SW], Bd. 6: *Dramen 4*, hg. von Hans-Georg Dewitz, Frankfurt a. M. 1995, S. 55–56 [in Klammern steht eine nachträglich ergänzte Passage]). Der Vogelruf im schwarzen Wald besitzt in Annas Erzählung eine zentrale Bedeutung. Er repräsentiert einen Lockruf der Natur, welche das kleine Mädchen zur Einsamkeit und Intimität mit den Naturkräften verführt: Der Kuckuck ruft so lange, bis der Wald sich völlig verdunkelt hat und Anna mit den durch das Laub durchscheinenden Sternen allein ist.

²⁴ Vgl. „traurige Kindheit, / Da der Knabe leise zu kühlen Wassern, silbernen Fischen hinabstieg“ (DuB [Anm. 1], Bd. 1, S. 88, V. 9–10, *Sebastian im Traum*). Auch die Diffusion des Plosiven ‚k‘ („trinken“, „Kühle“, „Felsenquells“) vermittelt einen Eindruck von Härte. Bolli: Georg Trakls „dunkler Wohlklang“ [Anm. 2], S. 115, interpretiert auch den „Felsen“ als Signal für Erstarung. Allerdings ist das Entsprießen des „blauen Wassers“ aus dem „Felsen“ in Trakls Œuvre nicht negativ besetzt: „O, die Geburt des Menschen. Nächtlich rauscht /

Trinken des Felsenquells auch die Sakralität der Elis-Figur.²⁵ In einer Szene aus Hugo von Hofmannsthals lyrischem Drama *Das Bergwerk zu Falun*, das damals schon publiziert worden war, wird übrigens nicht nur der ‚Untergang‘, die Katabasis des Bergmanns Elis Fröbom in das unterirdische Reich der Bergkönigin dargestellt. Auch das Trinken wird als Passagenritus evoziert, der die Bindung an die Bergkönigin symbolisiert. Nach ihrer Aufforderung trinkt Elis nämlich aus dem Becher, den ihm der „Knabe“ Agmahd überreicht, und besiegelt somit seine Zugehörigkeit zur unterirdischen Natursphäre:

KÖNIGIN ohne sich zu regen.

Er meint,

Er liegt im Traum. Bring ihm zu trinken, Agmahd.

Der Knabe Agmahd kommt lautlos die Stufen herab. Er ist völlig schwarz gekleidet. Sein Kopf ist hell, mit weichem blondem Haar. Er hat meergrüne Augen, die seltsam ins Leere zu starren scheinen. Er trägt auf silberner Schüssel einen silbernen Becher, aus dem schwaches Leuchten steigt. Lautlos gleitet er auf Elis zu und bleibt vor ihm stehen, den Becher aufwartend.

ELIS.

[...] Wie? Trinken soll ich, weil die dort es will.

Er nimmt den Becher und trinkt.²⁶

Ungewiss ist, ob Trakl die damals bereits publizierte Szene aus Hofmannsthals Drama gekannt haben mag.²⁷ Auch bei ihm jedenfalls scheint das Trinken eine Verbindung mit dem Naturganzen anzudeuten, die auch sonst im Gedicht zentral ist. In jeder Strophe nämlich verschmilzt ein Glied von Elis' Körper mit der Natur. Zu Beginn trinken seine *Lippen* das Wasser des Felsenquells. Dann blutet seine *Stirn* Deutung des Vogelflugs. In der dritten Strophe *geht* Elis in die Nacht, die mit den Weintrauben in Beziehung gebracht wird. Ein Dornbusch tönt, „wo“ seine *Augen* sind, während sein *Leib* mit einer Hyazinthe metaphorisch gleichgesetzt wird. In der letzten Strophe sind Elis' *Schläfen* mit Tau benetzt. Der „Untergang“ von V. 1 und auch das in V. 12 konstatierte Verstorbenesein des Elis bezie-

Blaues Wasser im Felsengrund“ (DuB [Anm. 1], Bd. 1, S. 115, V. 7–8, *Geburt*), „wenn das blaue Wasser im Felsen tönt“ (ebd., S. 79, V. 5, *Kindheit*).

²⁵ Das Farbadjektiv „blau“ unterstreicht den numinosen Charakter von Elis' Trinkgeste. Dazu auch Eckhard Philipp: Die Funktion des Wortes in den Gedichten Georg Trakls, Tübingen 1971, S. 48 („Gold und Blau stehen in Zusammenhang mit Kontextbereichen, die etwas Religiöses andeuten.“). Zum semantischen Radius der Farbe Blau bei Trakl vgl. Evemarie Brecht: Die Farbe Blau in den dichterischen Texten Georg Trakls. Feldanalytische Untersuchung und exemplarische Anwendung der Ergebnisse auf die Interpretation des Gedichtes *Geburt*, in: Adam J. Bisanz/Raymond Trousson (Hg.): Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung. Elisabeth Frenzel zum 65. Geburtstag, Bd. 2, Stuttgart 1980, S. 108–131 sowie Ernst Leonardy: „Farbe des Introvertierten“: Die Farbe Blau in der deutschen Lyrik zwischen Symbolismus und Expressionismus, in: Irene Heidelberger-Leonard und Mireille Tabah (Hg.): Wahlverwandtschaften in Sprache, Malerei, Literatur, Geschichte. Festschrift für Monique Boussart, Stuttgart 2000, S. 129–145.

²⁶ Hugo von Hofmannsthals Drama (Anm. 23), Bd. 6: Dramen 4, S. 29.

²⁷ Der erste Akt von Hofmannsthals Drama erschien 1900 in der Zeitschrift *Die Insel* und wurde 1911 in den Band *Gedichte und Kleine Dramen* aufgenommen.

hen sich daher nur auf seine menschliche Existenz. Als Ideal scheint Elis im Makrokosmos der Natur weiterzuleben – wie der mythische, an der Stirn tödlich getroffene Knabe Hyakinthos aus Ovids *Metamorphosen*,²⁸ der auf Geheiß des Gottes der Dichtung Apollon als Blume fortlebte.²⁹

Die ähnlich gebaute, ebenfalls einen ‚Wenn‘-Satz enthaltende zweite Terzine vertieft die poetologische Charakterisierung der Elis-Gestalt:³⁰

Laß, wenn deine Stirne leise blutet
Uralte Legenden
Und dunkle Deutung des Vogelflugs.

In seinem metonymisch durch die Stirne evozierten Dichten überblickt Elis das Vergangene wie das Künftige. Gleich der Bergkönigin in Hofmannsthals *Bergwerk zu Falun*³¹ erscheint er als der Bewahrer des „Uralten“, dessen sakrale Verbindlichkeit Trakl durch das Wort „Legenden“ (vom lateinischen Gerundivum „legendum“ – „das zu Lesende“ abgeleitet) betont, und gleichzeitig auch als ein *poeta vates*,³² der wie die antiken Auguren durch die Deutung des „dunklen“, für gewöhnliche Menschen unverständlichen „Vogelflugs“ die Zukunft verkündigt. Gerade durch die doppelte zeitliche Perspektivierung erfüllt sein Dichten den Anspruch einer absoluten Sinnstiftung, die allerdings vom Dichter als ein qualvolles Martyrium erlebt wird. Teilt Elis mit dem von einem Diskus des Apollon getroffenen Hyakinthos das Attribut des Blutens,³³ so charakterisiert die blutende Stirne ihn auch

²⁸ „Qua licet, aeternus tamen es, quotiensque repellit / ver hiemem Piscique Aries succedit aquoso, / tu totiens oreris viridique in caespite flores“ („Soweit es möglich ist, bist du dennoch ewig; und sooft das Frühjahr den Winter vertreibt und auf die wasserliebenden Fische der Widder folgt, so oft erstehst du neu und blühst auf der grünen Wiese“, Met. X 164–166) (Üb. Michael von Albrecht, Stuttgart 1994).

²⁹ Esselborn: Trakls Knabenmythos (Anm. 2), S. 178.

³⁰ Das Doppelenjambement von V. 4/5 und 5/6 zeugt von der semantischen Geschlossenheit der Terzine, die aus einem einzigen Satz besteht. Hinzu kommt die Diffusion des Plosiven ‚g‘ („Legenden“, „Deutung“, „Vogelflug“), das für klangliche Kohärenz sorgt.

³¹ In der Trinkszene betont die Königin, dass sie das Gedächtnis des „Uralten“ bewahrt: „KÖNIGIN. / [...] Graut dir, daß ich schon war, bevor du warst? / Macht dich das zornig, daß ich schlafen kann, / So lang und rein und tief? Daß ich allein bin, / Nur spielend mit Geschöpfen, die mir dienen? / Gib mir doch Antwort, steh nicht stumm und hart! / Sieh: euch da droben flutet ohne Halt / Die Zeit vorüber, doch mir ists gegeben, / In ihren lautlosen kristallinen Strom / Hinabzutauchen, ihrem Lauf entgegen / Und ihren heiligen Quellen zuzugleiten! / Heft nicht so dumpf den starren Blick auf mich! / Begreifst du nicht: *das uralt heilige Gestern, / Ruf ich es auf, umgibt mich und wird Heut:* / Und Dunkelndes und Funkelndes vergeht, / Und Längstversunknes blüht und glüht herein.“ (SW [Anm. 23], Bd. 6: Dramen 4, S. 31–32, meine Hervorhebung).

³² Dazu Gabriela Wacker: Poetik des Prophetischen (Anm. 2), S. 314–333.

³³ Bei Ovid verletzt sich Hyacinthus selbst mit dem Diskus des Apollon: „Protinus imprudens? actusque cupidine lusus / tollere Taenarides orbem properabat, at illum / dura percusso subiecit pondere tellus / in vultus, Hyacinthe, tuos. expalluit aequae / quam puer ipse deus conlapsosque excipit artus“ („Unbedacht und begierig mitzuspielen, eilt sofort der Spartaner [Hyacinthus] hinzu, um die Scheibe aufzuheben; die aber ließ der harte Boden zurückprallen und schleuderte sie dir, Hyacinthus, ins Gesicht. Da erblaßte der Gott

als *Christus patiens*.³⁴ Die Aufforderung schließlich, das eigene Blut zu *dulden*,³⁵ verleiht Elis erst recht Märtyrertüme. Zentral ist die Transitivierung des intransitiven Verbs „Bluten“, welche das Bluten und das Dichten metaphorisch verschmelzen lässt – in Entsprechung zur martyrologischen Poetologie der Symbolisten und auch zu Zarathustras Diktum „Schreibe mit Blut“.³⁶ Nietzsches Ausspruch pflegte Trakl zu zitieren, um sich von Goethe abzugrenzen und sich in eine dichterische Martyrologie einzureihen, zu der er vorzugsweise die mit den existentiellen Sorgen des unbürgerlichen Schriftstellerberufs konfrontierten Dichter Eduard Mörike und Detlev von Liliencron zählte.³⁷ Gerade durch ein solches ‚blutendes Schreiben‘ setzt er sich implizit auch von George ab.³⁸

Die dritte Terzine, von einem adversativen „aber“ eröffnet, führt plötzlich einen ‚anderen‘ Elis als vitalen Doppelgänger des leidenden Dichters ein. Er ist nicht mehr über seinen Intellekt, seine marternde „Stirn“, sondern seine dionysische Körperlichkeit definiert:

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

ebenso wie der Knabe. Den Leib des Zusammengesunkenen fängt er auf“, Met. X 182–186) (Üb. Michael von Albrecht).

- ³⁴ Zu Elis als Märtyrer vgl. Laura Gerber-Wieland: *Textur in Wort und Klang* (Anm. 2), S. 66.
- ³⁵ Auf eine Anfrage des Kurt Wolff-Verlags hin hatte Trakl in seinem Antwortbrief von Ende Mai/Juni 1913 erklärt: „Das ‚Laß‘ hat hier die Bedeutung von ‚dulden‘; deshalb ja auch kein Beistrich nach ‚blutet‘“ (DuB [Anm. 1], Bd. 1, S. 518). Belegt ist diese Geste bei Trakl nur noch ein weiteres Mal in *Unterwegs*: „Laß, wenn trunken von Wein das Haupt in die Gosse sinkt“ (ebd., S. 82, V. 25).
- ³⁶ „Von allem Geschriebenen liebe ich nur Das, was Einer mit seinem Blute schreibt. Schreibe mit Blut: und du wirst erfahren, dass Blut Geist ist“ (Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra, in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* [im Folgenden: KSA], hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980, Bd. 4, S. 48).
- ³⁷ In einem Brief vom 27.06.1912 setzt Trakl Mörike und vor allem Liliencron Goethe entgegen: „[Goethe] sei kein echter Dichter, habe sich nicht daran gegeben wie Mörike. Wie Liliencron, der sich verblutet habe an seinen Stoffen. Goethe habe niemals, auch nicht als junger Mensch neurasthenisch gedichtet, Liliencron schon“ (Hans Szekler: *Beiträge zur Chronologie und Anordnung von Georg Trakls Gedichten auf Grund des Nachlasses von Karl Röck*, in: *Euphorion* 60 [1966], S. 222–262, hier S. 227). Anführen lässt sich auch folgendes Distichon aus *Nachtlied*: „Sing’ ich meine traurigen Lieder, / Lieder, die wie Wunden bluten“ (DuB [Anm. 1], Bd. 1, S. 235, V. 2–3).
- ³⁸ So hatte sich Stefan George in den *Blättern für die Kunst* gegen Nietzsches Diktum „Schreibe mit Blut!“ verwahrt und in dem Triumph der Poesie über den Schmerz die eigentliche Aufgabe der Dichtung festgehalten: „So wird Nietzsches ‚schreibe mit blut‘ von vielen missverstanden: ‚zeige damit man dich für echt hält ohne scheu die flecke deiner wunden und die zuckungen deiner wollust‘. Diese mögen wir aber gar nicht sehen, denn kunst ist nicht schmerz und nicht wollust sondern der triumph über das eine und die verklärung des andern. [...] aus der größe des sieges und der verklärung fühle man größe und echtheit der erregung.“ (*Blätter für die Kunst*. Dritte Folge, Bd. 1, Januar 1896, S. 31, *Über Kraft*).

Dieser ‚andere‘, dionysische Elis ist offenbar nach einem Prosagedicht Rimbauds – *Antique* – intertextuell modelliert:

Antique

Gracieux fils de Pan! Autour de ton front couronné de fleurettes et de baies tes yeux, des boules précieuses, remuent. Tachées de lies brunes, tes joues se creusent. Tes crocs lui-sent. Ta poitrine ressemble à une cithare, des tintements circulent dans tes bras blonds. Ton cœur bat dans ce ventre où dort le double sexe. Promène-toi, la nuit, en mouvant doucement cette cuisse, cette seconde cuisse et cette jambe de gauche.³⁹

Rimbauds Vorlage war Trakl durch die Übersetzung von Karl Klammer bekannt:

Antike

Reizender Sohn des Pan! In deinem Antlitz, das Blüten und Beeren krönen, bewegen sich zwei kostbare Kugeln, deine Augen. Deine runden Wangen sind gebräunt und dunkelrot; deine Zähne blitzen; deine Brust gleicht einer Kithara; durch deine blonden Arme zittern Glockenklänge; dein Herz schlägt in deiner Brust; dein Leib ist schön wie der des Weibes und stark wie der des Mannes. Geh hin in der Nacht und bewege deine herrlichen Beine, das eine und das andere, ganz langsam, Schritt um Schritt.⁴⁰

Wie Hyakinthos erscheint auch der „Sohn des Pan“ – eine antike Silenskulptur⁴¹ – als ein Schönheitswesen („dein Leib ist schön“). Sein Hermaphroditismus, der seine ästhetische Vollkommenheit ausmacht,⁴² besitzt indes auch eine starke vitalistische, ja animalische Komponente. Markiert wird sie nicht nur durch die allmähliche pygmalionhafte Belebung der Statue, sondern auch durch die überraschende – und von Klammer nicht übersetzte – abschließende Nennung der *drei* Beine der Statue, welche den pruden Klassizismus durch eine kaum verhüllte Anspielung auf die sexuelle Potenz des Satyrn auf burleske Weise verletzt.⁴³ So chiffriert der ‚drei-beinige‘, priapische Silen auf kongeniale Weise Rimbauds vitalistisches und anti-klassizistisches Ästhetik-Ideal.

³⁹ Arthur Rimbaud: *Œuvres complètes*, hg. von Antoine Adam, Paris 1972, S. 127.

⁴⁰ Arthur Rimbaud: *Leben und Dichtung*, übertragen von K. L. Ammer, eingeleitet von Stefan Zweig, Leipzig ²1921, S. 228 (*Antike*).

⁴¹ Im Unterschied zum heutigen Sprachgebrauch bedeutet *Antike* bei Klammer nicht die ‚Antike‘ als kulturgeschichtliche Epoche, sondern ist – wie das französische Wort *Antique* – eine Abkürzung für *opus antiquum* (Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 1, Sp. 500).

⁴² Achim Aurnhammer: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Köln u. a. 1986.

⁴³ Rémy Colombat (Rimbaud – Heym – Trakl, Anm. 3, Bd. 1, S. 609) bezeichnet Klammers Übersetzung als „satisfaisante“. Sie dämpft allerdings Rimbauds befremdliches Lob des Animalischen, indem sie die tierhafte Gestalt in einen schönen Mann rückverwandelt und somit normalisiert. Dies betrifft nicht nur die früde Unterdrückung der phallischen Pointe. Die theriomorphen Eckzähne („crocs“) werden bei Klammer zu menschlichen „Zähnen“. Auch die Androgynie soll Klammer als zu anstößig für sein bürgerliches Zielpublikum empfunden haben. Da, wo Rimbaud von einem „double sexe“ spricht, wehrt Klammer den Hermaphroditismus durch saubere Geschlechtertrennung ab: „Dein Leib ist schön wie der des Weibes und stark wie der des Mannes“. Es gibt auch weitere kleinere Abweichungen. So übersetzt Klammer Rimbauds „front“, „Stirn“, mit „Antlitz“. Der Modaladverb „doucement“ spart Klammer aus und ergänzt das Attribut „herrlich“.

Trakl adaptiert einzelne Züge von Rimbauds Prätext, der im Expressionismus recht beliebt zu sein schien.⁴⁴ Wie der „Sohn des Pan“ erscheint auch Elis als ein Schönheitswesen, was der absolute Komparativ von V. 9 („schöner“) unterstreicht. Auch der syntaktische Parallelismus – „Du aber gehst [...] / Und du regst“ – betont durch Symmetrie die Anmut der Elis-Gestalt.⁴⁵ Trotzdem dämpft Trakl Rimbauds Ästhetisierung⁴⁶ und überformt seine skulpturale Vorlage ins Abstrakte und Amimetische.⁴⁷ Die Dynamik von Rimbauds Silen spiegelt sich in Elis' Gang („Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht“, V. 7) wider, der sich offenbar aus der Transformation des Imperativs: „Geh hin in der Nacht und bewege deine herrlichen Beine“ ergibt. Die nächtliche Atmosphäre, die bereits topologisch mit dem Dionysischen verbunden ist,⁴⁸ charakterisiert Trakl durch das von Hölderlin übernommene Traubensymbol⁴⁹ noch expliziter im dionysischen Sinne.⁵⁰ Dynamisch wirkt auch Elis' Armbewegung, die Rimbauds Imperativ „Bewege deine herrlichen Beine“ transformiert. Schließlich adaptiert Trakl auch noch Rimbauds additive Schilderung, die Elis' Körper sukzessive erscheinen lässt – zunächst die „Lippen“ (V. 3), die „Stirne“ (V. 4), indirekt die Füße (V. 7),

⁴⁴ So verwandelt Ludwig Rubiner Rimbauds Silen in seinem Prosagedicht *Der Mensch* in den Prototyp des ‚Neuen Menschen‘: „Im heißen Rotsommer, über dem staubschäumenden Drehen der rollenden Erde, unter hockenden Bauern, stumpfen Soldaten, beim rasselnden Drängen der runden Städte / Sprang der Mensch in die Höh. / O schwebende Säule, helle Säulen der Beine und Arme, feste strahlende Säule des Leibs, leuchtende Kugel des Kopfes!“ (Der Dichter greift in die Politik: ausgewählte Werke 1908–1919, hg. und mit einem Nachwort von Klaus Schuhmann, Leipzig 1976, S. 25).

⁴⁵ Für klangliche Kohärenz sorgt der Vibrante ‚r‘ („Schritten“, „purpurner“, „Trauben“, „regst“, „Arme“), der Elis' Schreiten ausmalt.

⁴⁶ Außer der Blumenmetapher von V. 13 ist der absolute Komparativ „schöner“ all das, was von Rimbauds präziöser Ekphrasen übrigbleibt. Er mutet wie eine kraftlose Beschwörung an, welche von der Unmöglichkeit ästhetischer Stilisierung zeugt.

⁴⁷ Pointiert realistisch sind bei Rimbaud etwa die von braunen Weintropfen bespritzten, ausgehöhlten Wangen. Trakls Metaphorik ist dagegen abstrakt und unreal. Bereits die Vorstellung der Legenden „blutenden“ Stirne entzieht sich der Mimesis ebenso wie die verbale Enallage von der „hängenden“ Nacht, die das konkrete Bild der hängenden Trauben entwirkt. Nicht dort, wohin Elis' Augen schauen, sondern wo sie *sind*, tönt ein Dornbusch. Ebenfalls unwirklich sind der Mönch, der die Finger in eine Hyazinthe „eintaucht“, der „schwarze Tau“ und die „verfallenen Sterne“. Die Irrealität von Trakls Schönheitswesen bezeugt auch seine Affinität zur Musik. Wiewohl auch Rimbauds Gestalt mit der Musik verbunden ist, ist diese im Instrument der Kithara noch konkret fassbar. Für Trakls Gedicht hingegen ist die musikalische Evokationskraft, die Elis' Name entfaltet, zentral. Auch das spätere „Tönen“ des Dornbusches unterstreicht den ästhetischen Paradigmenwechsel, die Ablösung der Skulptur durch die Musik.

⁴⁸ Vgl. Eur. Bakch. V. 485–486, Plut. Quest. Conv. IV 6. 10 („Διόνυσος νυκτερινός“), Serv. Aen. IV 303 („nocturnus Bacchus“), Verg. Georg. IV 521.

⁴⁹ „Und am Hügel hinab, wo du den sonnigen / Boden ihnen gebaut, neigen und schwingen sich / Deine freudigen Reben, / Trunken, *purpurner Trauben voll*.“ (Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe, hg. von Jochen Schmidt, 3 Bde, 1992–1994, Bd. 1: Gedichte, Frankfurt a. M. 1992, S. 277–279, hier S. 278, V. 33–36, *Das Abnenbild*, meine Hervorhebung).

⁵⁰ Wie in der *Geburt der Tragödie* erscheint auch bei Trakl das Dionysische als ein „Versöhnungsfest“ des Menschen mit der Natur (KSA, Anm. 36, Bd. 1, S. 29).

die „Arme“ (V. 9), die „Augen“ (V. 11), der „Leib“ (V. 13) als Synekdoche für die Brust, in die der Mönch die Finger taucht, schließlich die „Schläfen“ (V. 18).

Rimbauds heidnisch-phallische Ästhetik erfährt allerdings bei Trakl eine tiefgreifende Transformation. Nicht nur scheinen Elis' „Arme“, die sich im „Blau“ regen, jetzt einen Kontakt mit der christlichen Transzendenz zu etablieren.⁵¹ Vielmehr kehrt Trakl die Struktur von *Antique* geradezu um. Geht es Rimbaud um eine pygmalionhafte Verlebendigung des Unbelebten, so entpuppt sich bei Trakl der scheinbar noch Lebendige als bereits tot. Auf die dionysische Szene der dritten Terzine folgt in der vierten nämlich die lapidare Feststellung: „O, wie lange bist, Elis, du verstorben“ (V. 12). Elis' Körperglieder erscheinen jetzt als die *membra disjecta* eines Toten, der seine körperliche Integrität verloren hat. Der Satyr wird zum Märtyrer.

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

Der tönende Dornbusch bekräftigt erneut den sakralen Anspruch der Dichtung und die biblisch-antike Doppelkodierung der Elis-Gestalt. Es kombiniert die Offenbarung des Engels im brennenden Dornbusch (2 Mo. 3, 2–4)⁵² mit den Tönen, die von Rimbauds Satyr ausgehen.⁵³ Dass Elis die Natur zum Tönen erweckt, erhebt ihn in den Rang eines ‚zweiten Orpheus‘. Allerdings steht auch dieses orphische Wesen des Elis im Zeichen des Martyriums. Schon die „mondenen Augen“ präfigurieren seinen Tod,⁵⁴ der in V. 12 explizit konstatiert wird.⁵⁵

⁵¹ Eckhard Philipp: Die Funktion des Wortes (Anm. 25), S. 18.

⁵² Im ersten Akt von Hofmannsthals Drama übrigens spricht Elis einen Busch an, um Zutritt zur Unterwelt zu bekommen und seine verstorbenen Eltern zu erreichen: „ELIS *an dem Busch, der vorne steht; immer gegen den Erdboden sprechend*. Haus, tu dich auf! gib deine Schwelle her: / Ein Sohn pocht an! auf tu dich, tiefe Kammer, / Wo Hand in Hand und Haar versträhnt in Haar / Der Vater mit der Mutter schläft, ich komme! / Entblößt euch, ihr geheimnisvollen Adern, / Ausbluten lautlos sich die meinen schon! / Mein Haar sträubt sich vor Lust, bei euch zu sein, / Ihr Wurzeln, die ihr an dem Finstern saugt, / Euch funkelnd nährt aus jungfräulicher Erde!“ (Hugo von Hofmannsthal: SW [Anm. 23], Bd. 6: Dramen 4, S. 24).

⁵³ Auch *Antique* betont die musikalische Komponente des Schönheitswesens („deine Brust gleicht einer Kithara; durch deine blonden Arme zittern Glockenklänge“). Im späteren Gedicht *Elis* gestaltet Trakl diese Musikalität noch enger an Rimbauds Vorlage: So ist V. 19: „Ein sanftes Glockenspiel tönt in Elis' Brust“ unmittelbar an Rimbauds Wendung: „Deine Brust gleicht einer Kithara“ angelehnt (DuB [Anm. 1], Bd. 1, S. 85, V. 2, *Elis* 2). Ihrerseits verweisen Elis' „runde Augen“ (V. 3) auf die „kostbaren Kugeln“ von Rimbauds Satyrn.

⁵⁴ Thauerer: Ästhetik des Verlusts (Anm. 2), S. 154, bringt Belegstellen für die Valenz des Mondes als Todessymbol – etwa: „Wenn verfallen der kalte Mond erscheint“ (DuB [Anm. 1], Bd. 1, S. 115, V. 6, *Geburt*) – vergisst aber, Formulierungen zu erwähnen, in denen der Mond wie in *An den Knaben Elis* in Adjektivstellung erscheint: „die mondenen Pfade der Abgeschiedenen“ (ebd., S. 144, V. 19, *Gesang des Abgeschiedenen*), „und es warf die Erde einen kindlichen Leichnam aus, ein mondenes Gebilde“ (ebd., S. 170, *Offenbarung und Untergang*).

⁵⁵ Die Evokation eines verstorbenen Knaben begegnet übrigens auch in Hofmannsthals Drama: „Nicht wahr, wir waren Freunde! Daß du starbest!“ (SW [Anm. 23], Bd. 6: Dra-

Zugleich evoziert das Bild vom Dornenbusch zumindest indirekt den dorngekrönten Christus.⁵⁶

Die fünfte Strophe leitet zusammen mit der sechsten Strophe zu einer allgemeineren kulturpessimistischen Perspektivierung über, indem sie die Kluft zwischen der von Elis' verkörperten Sinnfülle und der Sinnleere der Gegenwart ins Zentrum rückt:

Dein Leib ist eine Hyazinthe,
In die ein Mönch die wächsernen Finger taucht.
Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen,

Verrät die Evokation des „Leibs“ erneut die Rimbaud-Vorlage,⁵⁷ so lässt seine Gleichsetzung mit der Hyazinthe den Hyakinthos-Mythos⁵⁸ sowie Novalis' Zentralsymbol der „blauen Blume“ aus dem *Heinrich von Ofterdingen* anklingen.⁵⁹ Die kulturpessimistische Dimension erwächst dem Bild dagegen aus der heranzitierten Episode des ungläubigen Hl. Thomas (Joh. 20, 24–28).⁶⁰ Symbolisiert Elis das sakral überhöhte Ideal des Dichters, so verkörpert der „Mönch“ seinen modernen depravierten Doppelgänger, der den Bezug zu Elis, zur Sphäre der Idealität, verloren hat. Seine Finger sind „wächsern“, leblos.⁶¹ Der Zweifler, der die Auferstehung auf physisch erfahrbare Weise verifizieren will, symbolisiert in seinem skeptischen Materialismus den Verfall des Glaubens *und* der Dichtung und ist selbst innerlich bereits tot. Als Metonymie charakterisieren die „wächsernen Finger“ ein Schreiben, das dem „Schweigen“ des nächsten Verses präludiert. Rhythmisch stellt V. 15 die exakte Reprise des Anfangs dar:

Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft
Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen

_ V _ V _ V V _ V _ V

men 4, S. 30). Der Innsbrucker Ausgabe zufolge könnte der Ausruf „O, wie lange“ erneut von Trakls Hölderlin-Lektüre zeugen: „Wie lang ist's! o wie lange! Der Jüngling ist / Gealtert“ (Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 1: Gedichte, S. 234, V. 13, „Wohl geh' ich täglich ...“).

⁵⁶ Vgl. Laura Gerber-Wieland: *Textur in Wort und Klang* (Anm. 2), S. 66.

⁵⁷ Wieder scheint eine Parallele zu Rimbaud vorzuliegen („Dein Leib ist schön“, Arthur Rimbaud: *Leben und Dichtung* [Anm. 40], S. 228, *Antike*).

⁵⁸ Mit dem Liebbling des Apollon teilt Elis die Anmut, die Wunde an der Stirn, die durch den Diskuswurf des Gottes entstand, sowie den frühen Tod (Vgl. Apollod. III 116, Hyg. fab. 271, Ov. met. X 162–219).

⁵⁹ Eine Parallelstelle aus den Varianten zu *Rub und Schweigen* wahrscheinlich aus dem Herbst 1913 bestätigt den Novalis-Bezug: „Und wächsern tauchen die Finger ins Heilige blauer Blumen“ (DuB [Anm. 1], Bd. 2, S. 186, A V. 10). Der Protagonist des Märchens aus den *Lehrlingen zu Saïs* heißt „Hyacinth“.

⁶⁰ Auf die biblische Szene hatte Trakl bereits in *Menschheit* (1912) zurückgegriffen: „Sankt Thomas taucht die Hand ins Wundenmal“ (DuB [Anm. 1], Bd. 1, 43, V. 10).

⁶¹ Gezielt wählt Trakl das Verb „tauchen“ offenbar aus klanglichen Gründen, weil „taucht“ am Ende von V. 14 den Verschluss „Blau“ von V. 9 wieder evoziert und auf den „Tau“ von V. 18 vorausweist.

Durch die metrische Responson nimmt V. 15 den Eröffnungsvers wieder auf und vertieft dessen Untergangsvision: Aus dem schwarzen *Wald* wird eine schwarze *Höhle*, während das Rufen der Amsel jetzt dem Schweigen weicht, das auch die Alliteration („*schwarze*“, „*Schweigen*“) unterstreicht. Der chiasmatische Versbau markiert die kulturpessimistische Grundantithese zwischen dem unerreichbaren ‚Du‘ des Elis-Mythos und dem unerlösten ‚Wir‘ der expressionistischen ‚Menschheit‘ („*Dein Leib [...] eine Hyazinthe*“, „*eine schwarze Höhle [...] unser Schweigen*“). Repräsentierte Elis die durch die Poesie ermöglichte Sinnstiftung, so chiffriert jetzt das Schweigen die Erfahrung eines ins Grundsätzliche reichenden Sinnverlustes.⁶²

Die Untergangsvision in der vorletzten und letzten Terzine bekräftigen auch die Enjambements von V. 15/16 und 18/19, welche die Abgeschlossenheit der Einzelstrophen aufheben und eine fortschreitende Auflösung der Form signalisieren:

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.

Das „sanfte Tier“,⁶³ das aus der Höhle tritt⁶⁴ und langsam die schweren Li(e)der senkt, lässt das Dichten als eine letzte Regung am Rande des Schweigens erscheinen.⁶⁵ Seinerseits stellt das Tropfen des Taus auf die Schläfen möglicherweise eine weitere Rimbaud-Kontrafaktur dar: Der Tau, der in *Ma Bohème* „gleich einem Weine der Kraft“ dem Bohemien die Stirne netzt,⁶⁶ wird von Regenerationssymbol zum „schwarzen“ Todeszeichen,⁶⁷ wie auch die „Schläfen“ Elis’ ewigen Schlaf assoziieren.⁶⁸ Zugleich erinnert das Bild ferne an eine Dichterkronung. Auffallend ist die Analogie etwa zum Schluss von *Menschliches Elend*:

⁶² Für die Verbindung von Höhle und Schweigen vgl.: „Aber stille blutet in dunkler Höhle stummere Menschheit“ (DuB [Anm. 1], Bd. 1, S. 124, V. 10, *An die Verstummen*).

⁶³ Das bei Trakl besonders beliebte Bild des Tieres verbindet ihn mit der expressionistischen Dichtung – entdecken doch gerade die Expressionisten das Tier als Sinnbild eines unentfremdeten Daseins. Theodor Däubler charakterisiert die ‚Rückkehr zum Tier‘ gar als das zentrale Paradigma der expressionistischen Generation: „Die Rückkehr zum Tier durch die Kunst ist unsere Entscheidung zum Expressionismus.“ (Ders.: *Der neue Standpunkt*, Leipzig 1919, S. 100). Zur Topik des Animalischen im Expressionismus vgl. Thomas Anz: *Literatur des Expressionismus*, Stuttgart/Weimar 2002, S. 93–96.

⁶⁴ Für die Geste des Herausstretens aus einer Höhle vgl.: „Mond, als träte ein Totes / Aus blasser Höhle“ (DuB [Anm. 1], Bd. 1, S. 139, V. 1–2, *Abendland*).

⁶⁵ Während Rimbauds Satyr die Augen aufschlägt, senkt bei Trakl das Tier seine Lider.

⁶⁶ Vgl.: „wo der Tau mir kühl / gleich einem Weine der Kraft die Stirne genetzt“ (Arthur Rimbaud: *Leben und Dichtung* [Anm. 40], S. 157, V. 10–11, *Meine Bohème*).

⁶⁷ Für das Bild des tropfenden schwarzen Taus vgl. auch: „anfällt ein knöchern Grauen, / Wenn schwarz der Tau tropft von den kahlen Weiden“ (DuB [Anm. 1], Bd. 1, S. 109, V. 17–18, *Der Herbst des Einsamen*).

⁶⁸ Auch klanglich ist die letzte Sequenz von dem Plosiven ‚t‘ dominiert, das den ‚Tod‘ bzw. das ‚vers/orben‘ von V. 12 klanglich wieder präsent macht („*Tier*“, „*tritt*“, „*senkt*“, „*tropft*“, „*Tau*“, „*letzte*“, „*Sterne*“).

Des Edlen weiße Schläfe Lorbeer ziert.⁶⁹

Auch der Epilog von *Nachtlied*⁷⁰ schildert eine ähnliche Dichterkrönung, die übrigens dem Epilog von *An den Knaben Elis* auch rhythmisch recht nahekommt:

An des Einsamen elfenbeinerner Schläfe
Erscheint der Abglanz gefallener Engel.⁷¹

V. 18 birgt den einzigen – und von der Forschung bislang übersehenen – Reim des Gedichts: den Reim zwischen „Tau“ (V. 18) und „Blau“ (V. 9).⁷² Wie der „Tau“ an das „Blau“, die Erfahrung der Transzendenz, zurückverweist, so scheint auch das Ende von Trakls Gedicht inmitten des Untergangs das Ideal des *poeta laureatus* zu beschwören – im Bewusstsein, dass es seine Gültigkeit inzwischen eingebüßt hat.

Die abschließende Appositionsmetapher von V. 19 bezeichnet den Tau als „Das letzte Gold verfallener Sterne.“ Wie die sporadische Erscheinung des sanften Tiers charakterisiert auch diese Metapher das Gedicht als ein Residuum.⁷³ Rhythmisch unterstützt die Verlangsamung, die sich aus der Prädikatlosigkeit des letzten Verses ergibt, den Eindruck des Endes. Am Schluss weist das Monostichon einen Adoneus auf:

V _ V _ V _ V V _ V

Die rhythmische Schlussklausel, die sich auch im Epilog von *Nachtlied* findet,⁷⁴ betont erneut den elegischen Duktus des Gedichts, bildet doch der Adoneus das kanonische Versmaß der Wehklage. Das „Gold“, die Farbe des Sakralen,⁷⁵ erscheint durch das einschränkende Adjektiv („das letzte“) als Relikt einer vergangenen Sinnfülle.

Seinerseits betont der Schlussvers erneut den Abstand von Trakls Elis zu Georges Maximin. Auf die Verstirnung des Maximin als eine seit dem Hellenismus übliche Form heroisierender Verewigung hatte George besonderen Wert gelegt. „Maximin hat nur kurz unter uns gelebt. Gemäss einem frühen vertrag den er geschlossen wurde er auf einen andern stern gehoben ehe seine göttlichkeit unresgleichen geworden war“, heißt es in der Vorrede zum Gedenkbuch *Maxi-*

⁶⁹ DuB [Anm. 1], Bd. 1, S. 62, V. 24 (*Menschliches Elend*).

⁷⁰ *Nachtlied*, auf den April 1913 datiert, entstand zeitgleich mit *An den Knaben Elis* und ist ebenfalls in reimlosen Terzinen verfasst.

⁷¹ DuB [Anm. 1], Bd. 1, S. 68, V. 8–9 (*Nachtlied*).

⁷² Unterstützt wird diese Responion durch das Nachklingen des Diphthongs ‚au‘ von ‚Blau‘ in ‚Daraus‘ (V. 16) und ‚Auf‘ (V. 18).

⁷³ Die Verstirnung des Hyakinthos bleibt bei Ovid aus: „Te quoque, Amyclide, posuisset in aethere Phoebus, / tristia si spatium ponendi fata dedissent.“ („Auch doch, Sohn des Amyclas, hätte Phoebus in den Himmel versetzt, wenn dein trauriges Schicksal ihm dazu Zeit gelassen hätte“, Met. X 162–163) (Üb. Michael von Albrecht).

⁷⁴ Auch in diesem Fall ist die metrische Abschlussklausel ein Adoneus („gefällener Engel“).

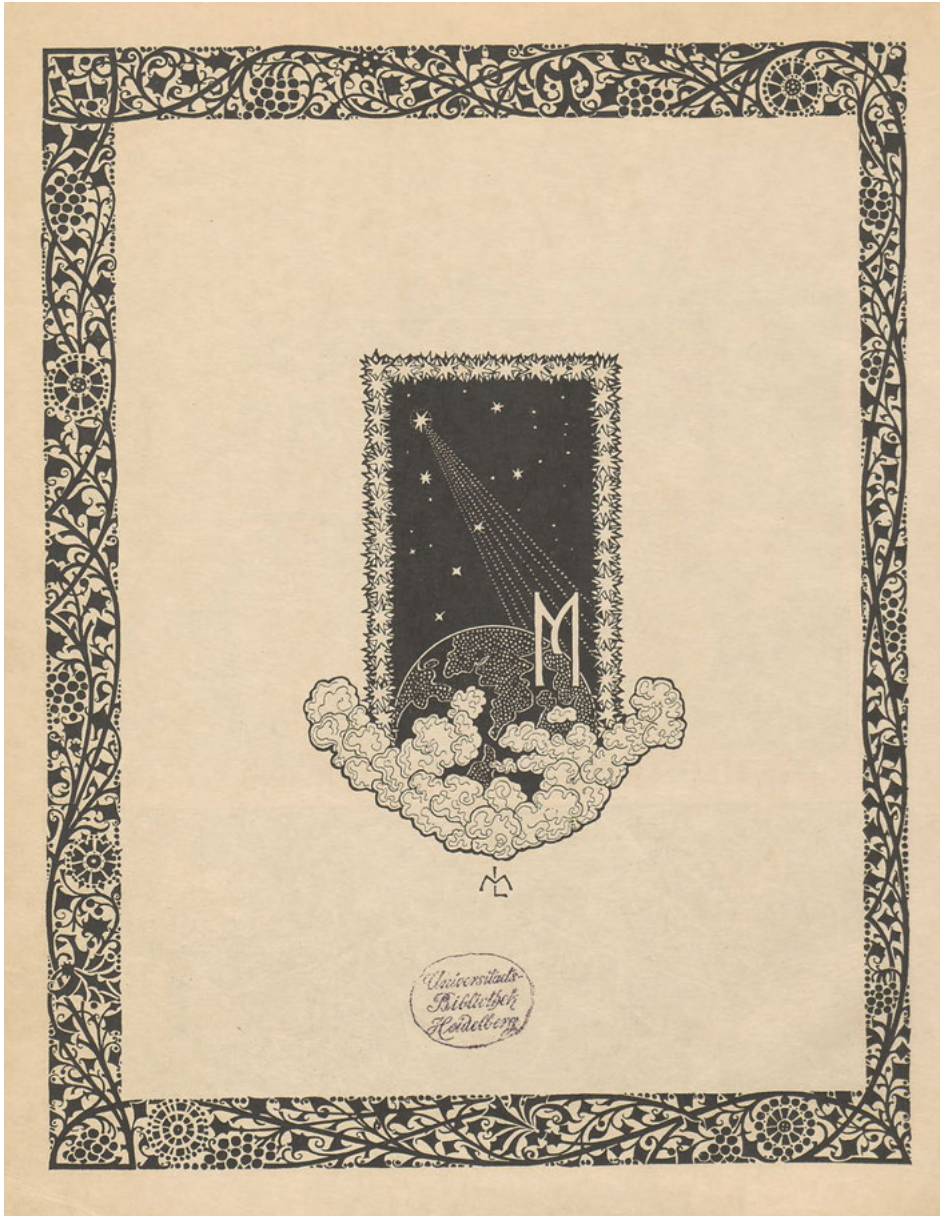
⁷⁵ Claus Ludwig Laue: Das Symbolische und die Farbensymbolik bei Georg Trakl, Diss. Freiburg i. Br. 1949, S. 143–148.

min (1906).⁷⁶ Den Band zierte übrigens ein Bild Melchior Lechters, welches Maximins Stern darstellt, der die Erde erhellt (Abb.), und auch im *Stern des Bundes* (1914) wird das Sternenwesen Maximins betont: „Du stets noch anfang uns und end und mitte / Auf deine bahn hienieden · Herr der Wende / Dringt unser preis hinan zu deinem sterne“.⁷⁷ Bei Trakl gestaltet sich der heroisierende Katasterismus des Elis nur noch in verzerter, gebrochener Form. Denn die Sterne und die durch sie veranschaulichte Idealsphäre haben sich inzwischen überlebt und – wie Elis’ Mythos selbst – ihre sinnstiftende Funktion eingebüßt. Sie sind nicht nur „gefallen“, sondern „verfallen“, wie Elis selbst ein verfallener, erloschener Mythos ist.

Trakls Dichterheroisierung steht in der Tradition der symbolistischen Dichterglorifizierung, verbindet diese aber mit einer kulturpessimistischen Diagnose über den Autoritätsverlust und die gesellschaftliche Unzeitgemäßheit der Poesie in der Moderne. Sie gestaltet sich als eine antikisierende Erhöhung und zugleich christologische Verklärung der Dichterrolle. Intertextuell läuft sie auf eine synkretistische Mythopoiese hinaus, welche disparate Prätexte mobilisiert, um eine moderne heroische ‚Dichter-Legende‘ zu konstituieren, die allerdings eine inaktuelle Signatur besitzt und sich nur noch im Modus elegischer Klage artikuliert. Ihre eklektizistische Heterogenität, die sich aus der Synthese einander ausschließender Sinnstiftungstraditionen wie Christentum und Antike ergibt, ist nicht nur eine Antwort auf die ‚metaphysische Obdachlosigkeit‘ des modernen Bewusstseins, sondern zugleich auch deren Verkörperung.

⁷⁶ Stefan George: Vorrede zu *Maximin*, in: Tage und Taten. Gesamt-Ausgabe der Werke, Bd. 17, Berlin 1933, S. 73-83.

⁷⁷ Stefan George: Der Stern des Bundes. Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 8, Berlin 1928, S. 8.



Maximin. Ein Gedenkbuch. Hg. von Stefan George [Ausschmückung von Melchior Lechter]. Berlin: Blätter für die Kunst 1907 (Universitätsbibliothek Heidelberg / G 6883-22 Folio RES / S. 10).

