

„Eine bleiche Maske mit drei Löchern“ Zu Georg Trakls Selbstporträt von Hans Weichselbaum (Salzburg)

Neben dem klassischen Bild im Armstuhl und der Trakl-Karikatur von Max Esterle gehört Trakls Selbstporträt zu den am häufigsten verwendeten Abbildungen des Lyrikers. Unklarheiten gab es aber darüber, wann es Trakl tatsächlich gemalt hat und ob es uns im Original erhalten geblieben ist oder nach seinem Tod Veränderungen erfahren hat. Zunächst zur Frage der Datierung.

Als der Schweizer Schriftsteller Hans Limbach (1887-1924) am Vorabend einer Lesung von Karl Kraus, die am 14. Jänner 1914 in Innsbruck stattfand, von Ludwig von Ficker zusammen mit Carl Dallago zu einem Abendessen in die Mühlauer Wohnung eingeladen wurde, zeigte ihnen der Hausherr „ein sonderbares Selbstporträt Trakls, das er bei dem genannten Maler [Max Esterle] angefertigt habe, als er, vom Krankenbett der Schwester aus Berlin zurückgekehrt, direkt vom Bahnhof weg dessen Atelier aufgesucht hatte: eine bleiche Maske mit drei Löchern: Augen und Mund.“¹ Kurz darauf stellte Limbach, als Trakl selbst ins Zimmer trat, eine starke Ähnlichkeit fest: „Denn in der Tat: wie eine Maske starrte sein Antlitz; der Mund öffnete sich kaum, wenn er sprach, und unheimlich nur funkelten manchmal die Augen.“² Wie authentisch diese Feststellung ist, muss offen bleiben, denn Limbach hat sich über dieses Gespräch bei Ficker zwar kurz danach Notizen gemacht, diese aber vermutlich erst 1920 ausformuliert. Die Ähnlichkeit zwischen Person und Abbild wird er aber so in Erinnerung gehabt haben. Hinsichtlich der Entstehungszeit hatte sich Ficker jedoch geirrt, denn Trakl konnte vom „Krankenbett der Schwester“ in Berlin noch nichts wissen, da er diesen Besuch erst vor sich hatte (17.3.-3.4.1914). Noch Jahrzehnte später ist Ficker in einer Mitteilung an den Biographen Otto Basil bei dieser Datierung geblieben³ und hat die Entstehung folgendermaßen geschildert: „In Esterles Atelier soll nun [...] Trakl den Pinsel ergriffen und sich so gemalt haben, wie er sich einmal, nachts aus dem Schlaf aufschreckend, im Spiegel gesehen hatte. Augen, Mund und Nase sind dunkle Höhlen, das Gesicht ist wie verwest, größtenteils blaugrün, mit scharlachenen Flecken auf den Wangen. Der Mund aufgerissen, wie lautlos schreiend. Braunrote Pinselstriche auf der Stirn. Das Haar und kuttenähnliche Gewand sind bräunlich, vor gelbgrünem Hintergrund. Es heißt, das Bild habe ursprünglich ein schmales Längsformat gehabt, das braune Büberhemd wäre da besser zu sehen gewesen.“⁴ Ficker berichtete Basil damals also von Veränderungen im Format des Bildes und beschrieb es mehr oder weniger zutreffend. Von Übermalungen erwähnte er ihm gegenüber offenbar nichts. Basils Monographie erschien 1965, Fickers Mitteilung muss er also schon vorher erhalten haben.

In seiner Monographie wies Basil dann auf die Ungereimtheit in der Datierung hin.⁴ Ficker dankte ihm daraufhin in einem Brief vom 29.9.1965 für die „Richtigstellung eines hartnäckigen Gedächtnislapsuses“ in seinem „Gehirnkastl“⁵ und datierte die Entstehung des Bildes jetzt auf Ende November 1913, als Trakl von Wien nach



Abb. 1. Zeichnung mit Mönchstonsur

Innsbruck zurückkehrte: „Erst durch Sie bin ich darauf gekommen, daß es im Winter war“, dankte er Basil. Er stellte dann allerdings einen Bezug zum „Verzweiflungsbrief“ her, der mittlerweile aber einleuchtend auf Anfang April 1914 datiert worden ist⁶, für die Entstehung des Selbstporträts also keine Rolle spielen konnte.

Bereits ein Jahr vor Fickers Brief an Basil notierte Walter Methlagl in sein Tagebuch über ein Gespräch mit Ficker: „Trakls Selbstbildnis entstand, als er von Wien nach Innsbruck zurückkehrte (nicht von Berlin). Damals begab er sich gleich vom Bahnhof aus ins nahegelegene Atelier Esterles, vermutlich um dort die langentbehrte Ansprache zu finden. Hier griff er zu Farbe und Pinsel [...]“. Wann nun Ficker tatsächlich seine Ansicht über die Datierung geändert hat, bleibt unklar.

Im selben Gespräch mit Walter Methlagl erwähnte Ficker auch, dass Trakl „aus unerklärlich-verzweifelterm Darstellungsdrang heraus, nicht als Spielerei, sein Antlitz darzustellen“⁷ begonnen habe. Ganz so unerklärlich dürfte Trakls bildnerischer Darstellungswille aber doch nicht gewesen sein. In Wien war er in vielfältiger Weise Tendenzen der Moderne begegnet, auch solchen in Architektur und Bildender Kunst, personifiziert in Adolf Loos und Oskar Kokoschka. Zu Loos hatte Trakl ein scheu-bewunderndes Verhältnis und Kokoschka kannte er als Verfasser des Dramas *Mörder, Hoffnung der Frauen*, das er zusammen mit Freunden im Gartentheater der Kunstschau in Wien gesehen hatte, und er besuchte ihn auch des Öfteren in dessen Atelier – zumindest nach Aussagen Kokoschkas, die von Mystifizierungen nicht ganz frei sind. 1950 äußerte dieser sich darüber so: „Damals aber, als ich an der ‚Windsbraut‘ malte, [...] war Trakl täglich um mich. [...] Er saß stumm hinter mir auf einem Bierfaß. Noch heute sehe ich ihn, stundenlang still betrachtend, hinter mir sitzen. Hatte er lange geschwiegen, begann er unversehens genau so lange zu reden, mit einer lauten, rollenden Stimme wie Demosthenes.“⁸ Abgesehen von solchen biographischen Bezügen

ist der stilistische Einfluss der expressiven Malweise auf Trakls Selbstporträt mehr als wahrscheinlich: Reduktion, Abstraktion, Typisierung – Merkmale, wie sie auch im Bild *Der rote Blick* des Zeitgenossen Arnold Schönberg, entstanden 1910, zu finden sind. Für Trakl war es wohl auch ein Versuch, seine künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern, indem er nach den ihm bekannt gewordenen Beispielen die Grenzen der Kunstgattungen überschritt.

Die Gestalt des Mönchs begegnet uns mehrfach in seinen Gedichten; dass sie auch zu seinen Ich-Figurationen gehört, wird im ursprünglichen Titel des Prosatextes *Traum und Umnachtung* deutlich; *Der Untergang des Kaspar Münch* („Münch“ als Verfremdung von „Mönch“⁹, kombiniert mit einer weiteren Ich-Figuration, der des Kaspar Hauser). Trakl hat mehrere Wochen nach dem Selbstporträt an diesem Text gearbeitet. Auch für das noch später entstandene Gedicht *Das Herz* hatte Trakl als Titel *Münch* überlegt (ITA IV.2/122f.). Dass Trakl sich mit der Gestalt des Mönchs zumindest teilidentifiziert hat, lässt mehrere Deutungen zu. Er verband damit jedenfalls die Vorstellung von einem Dasein der Abgeschiedenheit, der Befreiung von der Schuld des Daseins und der Triebhaftigkeit.

Im erwähnten Gespräch Fickers mit Methlagl sind auch Veränderungen zur Sprache gekommen, die die Malerin Hildegard Jone an dem Bild vorgenommen haben soll. Ficker hatte es ihr geschenkt¹⁰ – als Dank für die Arbeit ihres Mannes, des Bildhauers Josef Humplik, an der Gestaltung der Grabplatte für Trakls Grab in Mühlau im Jahre 1925. Bei Jone „erfuhr es dann die zweifelhafte ‚Verbesserung‘, die vor allem darin bestand, daß sie es unten abschnitt, in einen schweren Holzrahmen zwängte und übermalte.“¹¹ Diese Äußerung scheint die wichtigste Quelle für die behaupteten Veränderungen an Trakls Selbstporträt zu sein. Nach Angaben Fickers hing das Bild nach dem Tod von Hildegard Jone (gest. 1963 in Purkersdorf) bei Prof. Franz Seyr, der mit Ficker wegen der Ausgabe der Werke Ferdinand Ebners regen Kontakt hatte. Offenbar war geplant, es von dort vorübergehend ins Wiener „Museum des 20. Jahrhunderts“ und dann „endgültig ins Trakl-Zimmer nach Salzburg“ zu bringen. Ficker wusste von dem Salzburger Vorhaben, im ehemaligen Wohnhaus der Familie Trakl am Mozartplatz, in dem noch Trakls älteste Schwester, Frau Maria Geipel, lebte, einen Gedenkraum an den Lyriker einzurichten. Der Plan konnte dann in anderer Form realisiert werden: 1973 wurde im Geburtshaus Trakls am Waagplatz eine Gedenkstätte eröffnet, die 1987 aus Anlass des 100. Geburtstages des Dichters zur

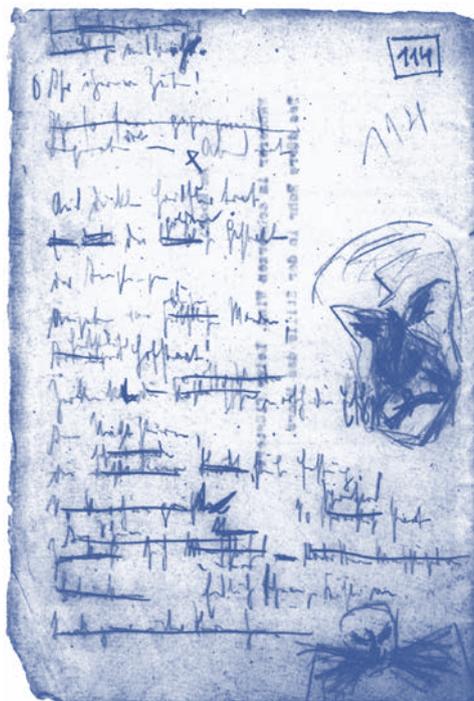


Abb. 2. Zeichnung neben Gedicht „Das Herz“

Forschungs- und Gedenkstätte erweitert worden ist. Dort ist jetzt Trakls Selbstporträt ein wichtiges Ausstellungsstück – mit dem Makel, dass es angeblich nicht mehr ganz das Original sein soll. Um in dieser Hinsicht größere Klarheit zu gewinnen, wurden 2011 die behaupteten Veränderungen einer mehrfachen Überprüfung unterzogen:

Zunächst untersuchte es Frau Stefanie Flinsch, Restauratorin am Salzburg Museum, mit UV-Licht und konnte dabei keine Übermalungen feststellen. Sie empfahl aber eine genauere Analyse an der „Angewandten“ in Wien. Im April wurde das Bild deswegen an das „Institut für Konservierung und Restaurierung der Universität für angewandte Kunst“ nach Wien gebracht und in den folgenden Monaten eingehend untersucht. Die Ergebnisse wurden in einem Bericht vom 27. Juli 2011¹² zusammengefasst, der die von Ficker behaupteten und seither mündlich überlieferten Veränderungen nur teilweise bestätigt:

Unübersehbar – und nicht allzu überraschend – ist demnach, dass das Bild im Format verändert, also verkleinert wurde. Es ist bis zu den Rändern bemalt und beschnitten und wurde erst nach dem Trocknen über den jetzigen Rahmen gespannt, da die Malschicht an den Kanten teilweise gebrochen ist; außerdem sind keine Löcher einer originalen Aufspannung erkennbar. Bei der sekundären Aufspannung sind überdies feine vertikale Risse im gesamten Bildbereich entstanden.

Die Untersuchungsergebnisse hinsichtlich der Malschicht liefern hingegen keine Bestätigung der tradierten Aussagen über das Bild. Allgemein wird dazu im Bericht festgestellt, dass der Bildträger eine Leinwand in Leinwandbindung ist und dass auf eine dünn aufgetragene Grundierung „die teilweise pastos ausgeführte Ölmalerei“ erfolgt sei: „Sie wurde alla prima aufgetragen und dem expressionistischen Stil entsprechend zügig gemalt. Über dem Gemälde liegt eine Schicht eines Naturharzfirmisses.“ Besonders die letzte Feststellung spricht gegen die Annahme einer Übermalung. Dazu heißt es im Bericht weiter: „Anhand der strahlendiagnostischen Analysen und der Untersuchungen am Malschicht-Querschliff lässt sich eine einzige Malperiode nachweisen. Über der Grundierung liegt die originale Malschicht. Sie enthält Pigmente der Entstehungszeit entsprechend (z.B. Schweinfurtergrün). Über der Malschicht liegt ein homogen fluoreszierender Naturharzfirmis, worauf keine Übermalungen vorhanden sind.“¹³

Am Porträt besonders auffallend sind die schwarzen Pupillen, die wie nachträglich aufgesetzt wirken. Bei der Untersuchung wurde deswegen darauf besonders geachtet, sie ergab Folgendes: „Die dünne Firmisschicht lässt verschiedene Fluoreszenzen der Pigmente durch, was aber kein eindeutiger Hinweis auf Übermalungen ist. Die im sichtbaren Licht sehr matt erscheinenden, pastosen Pupillen zeigen im UV-Licht keine Fluoreszenz, da an diesen Stellen kaum mehr Firmis vorhanden ist. Der Firmis wurde an den Pastositäten höchstwahrscheinlich im noch feuchten Zustand beschädigt oder später berieben.“¹⁴

Um die Farbschichten genauer untersuchen zu können, wurde an einer Stelle eine Probe entnommen; der Aufbau der Schichten und die Pigmente sollten dabei bestimmt werden. Das Institut kooperierte dabei mit der Arbeitsstelle des gemeinsamen Labors der Chemie von Feststoffen der Akademie der Wissenschaften und der Universität

Pardubice (ČR). Als Methoden wurden dabei eingesetzt: die Lichtmikroskopie und die Rasterelektronenmikroskopie mit energie-dispersiver Röntgenanalyse (REM-EDX). Die Ergebnisse wurden in folgender Tabelle zusammengefasst:

Schicht Nr.	Schichtbeschreibung
X	Schmutz
4-	Dünne organische Schicht – verdunkelter Firnis. Der Firnis zeigt keine deutliche Fluoreszenz im UV-Licht. Der Grund dafür könnte die Anwesenheit von Kupferionen sein, die aus der darunterliegenden kupferhaltigen Malschicht ausgewandert sind, und welche die Fluoreszenz löschen können.
3-	Grüne Schicht, enthält Schweinfurtergrün und Zusatz von Gips und Schwerspat
2-	Weißer Grundierung, enthält Bleiweiß, Schwerspat, Calciumcarbonat und Quarz
1-	Weißer dünne Schicht, enthält Zinkweiß und Zusatz von Bleiweiß

Die Autorinnen des Berichtes kamen zu folgendem Resümee:

Die Untersuchungen gaben Aufschluss über eine Formatveränderung des Gemäldes. Es konnten keine sicheren Hinweise auf Übermalungen gefunden werden. An der entnommenen Probe ist keine Übermalung nachgewiesen worden. Die strahlendiagnostischen Untersuchungen haben ebenfalls die gleichen Ergebnisse gebracht. Es lässt sich aber nicht ausschließen, dass an einigen Stellen des Gemäldes Überarbeitungen vorhanden sind.¹⁵

Der letzte Satz vermittelt uns keine absolute Gewissheit, dass das Bild nicht doch an manchen Stellen übermalt worden sein könnte; dazu müsste eine größere Anzahl von Proben entnommen werden, was die Substanz des Bildes aber gefährden könnte. So bleibt es bei einem sehr hohen Grad der Wahrscheinlichkeit, dass wir das Porträt im Original vor uns haben – und das ist bei Trakl, wie auch in anderen Bereichen, schon sehr viel.

Das Selbstporträt ist das einzige Dokument dafür, dass Trakl sich als Maler versucht hat. Es gibt jedoch mehrere Zeichnungen, die ebenfalls als Auseinandersetzungen mit dem Bild, das er sich von sich selbst gemacht hat, verstanden werden können.

Dazu gehört eine Bleistiftzeichnung, die mehrere Elemente des später entstandenen Selbstporträts vorwegnimmt. Sie stellt einen männlichen Kopf mit mönchischer Tonsur dar. Nase und Augenbrauen bzw. -höhlen sind besonders hervorgehoben. Sie ist mit „G.T.“ signiert, seitlich ist der Name „Hohenburg“ angegeben, erst später fügte Trakl mit

schwarzer Tinte, gewissermaßen als Titel, hinzu: „Sebastian im Traum“ (ITA III/291). Die Herausgeber der HKA bezeichneten die Darstellung als „Selbstbildnis mit Tonsur“ (HKA II/302), Ficker nannte sie in einem Brief an den Bildhauer Josef Humplik, dem er als dem Schöpfer der Trakl-Büste die Zeichnung schenkte, eine „Selbstkarikatur Trakls als Sebastian im Traum“. Seiner Aussage nach soll sie Trakl 1913, wenige Monate vor der Entstehung des Selbstporträts, auf der Hohenburg, dem Wohnsitz seines Bruders Rudolf, gezeichnet haben, wo er „oft in einer merkwürdig humorigen Stimmung“¹⁶ gewesen sein soll. Das Original gilt allerdings als verschollen, anhand der im Brenner-Archiv noch vorhandenen Kopie¹⁷ lässt sich schwer feststellen, ob Trakl auf einem Briefkuvert, wie Ficker berichtet hat, oder auf einem „etwa 8 x 17 cm großen gelblichen Streifen“, wie es in der HKA heißt, gezeichnet hat.

Ob Trakl die Zeichnung zusammen mit dem Gedicht *Hohenburg* angefertigt hat, lässt sich nicht nachweisen, doch lassen die Bilder der Einsamkeit („Es ist niemand im Haus“, „zu unbewohnten Fenstern“), der Dunkelheit, des Traumes, der Enthobenheit von der Zeit („Ferne dem Getümmel der Zeit“) und der religiösen Gestimmtheit („Kreuz und Abend“) als wahrscheinlich erscheinen. Demnach hätte Trakl im Selbstporträt eine Vorstellung von sich selbst, die auch als Wunschbild verstanden werden kann und schon längere Zeit zu seinem Bild-Repertoire gehört hat, mit anderen künstlerischen Mitteln realisiert.

Zwei weitere Bleistiftzeichnungen hat Trakl auf einer Handschrift des Gedichtes *Das Herz* (ITA IV.2/126) hinterlassen, das er ca. sechs Monate nach dem Selbstporträt im Mai 1914 entworfen hat. Die eine – ca. 5 x 7 cm groß, Hochformat – befindet sich am rechten Rand des Blattes und ist im unteren Teil mit dem letzten Wort eines Verses überschrieben. Sie zeigt frontal ein schmales, maskenartiges, männliches Gesicht; besonders betont sind wieder Nase, Augen und Mund, die Ohren fehlen. Hinweise auf Mönchisches sind bei der Zeichnung selbst nicht erkennbar, doch hatte das Gedicht zunächst den Titel *Münch*, womit Trakl auch bei dieser Marginalzeichnung eine mönchische Figur im Sinne der romantischen Vorstellung vom Künstler als Mönch (Wackenroder/Tieck) imaginiert haben könnte.

In der rechten unteren Ecke derselben Handschrift ist ein Totenkopf skizziert (5 x 3 cm, Breitformat). Augen, Nase und Mund sind als Löcher verdeutlicht, der Mund ist teilweise mit schräg gekreuzten Strichen überdeckt; diese lassen erkennen, dass Trakl dabei das traditionelle Piktogramm für Gift vor Augen gehabt haben wird: Totenkopf mit gekreuzten Oberschenkelknochen. Dass das auch ein Symbol für die Vergänglichkeit allen irdischen Lebens ist, entspricht den Bildern des auf diesem Blatt entworfenen Gedichtes.

Zusammenfassend kann man also feststellen, dass Trakl in seinen bildnerischen Versuchen Vorstellungen festgehalten hat, die das zum Ausdruck bringen sollten, was ihn immer stärker bewegt hat: die Existenz der Abgeschiedenheit, die ihn vom „Fluch der Geburt“ befreien sollte, und der Gedanke an den Tod, der zuletzt mit der Vorstellung von Gift zusammenfloß. Insofern sind sie eine stimmige Ergänzung zur Bildwelt seiner Gedichte.

HKA = Georg Trakl: Dichtungen und Briefe. Hrsg. v. Walther Killy und Hans Szklenar. 2 Bde, 2. erg. Auflage. Salzburg 1987.

ITA = Georg Trakl: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Hrsg. v. Eberhard Saueremann und Hermann Zwerschina. Frankfurt-Basel 1995 ff.

Anmerkungen

- 1 Erinnerung an Georg Trakl, 3. Auflage. Salzburg 1966, S. 120. In der 1. Auflage der *Erinnerung an Georg Trakl* lautet diese Stelle allerdings: „Nun zeigte uns F. ein sonderbares Selbstporträt von Trakl, wie er, aus dem Traume aufspringend, sich nachts einmal im Spiegel gesehen habe; eine bleiche Maske mit drei Löchern: Augen und Mund.“ – In: *Erinnerung an Georg Trakl*. Innsbruck 1926, S. 104.
- 2 Ebd., S. 121.
- 3 Otto Basil: *Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek b. Hamburg 1965 (= rowohlts monographien 106), S. 141.
- 4 Ebd.
- 5 Ludwig von Ficker: *Briefwechsel 1940-1967*. Hrsg. v. Martin Alber, Walter Methlagl, Anton Unterkircher, Franz Seyr und Ignaz Zangerle. Innsbruck 1996 (= Brenner-Studien Bd. 15), S. 390.
- 6 Eberhard Saueremann: *Zur Datierung und Interpretation von Texten Georg Trakls*. Innsbruck 1984 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe 23), S. 20-24.
- 7 Walter Methlagl: *Brenner-Gespräche*. Aufgezeichnet in den Jahren 1961 bis 1967. Manuskript im Brenner-Archiv, S. 52.
- 8 Oskar Kokoschka in: *Georg Trakl in Zeugnissen der Freunde*. Hrsg. Wolfgang Schneditz. Salzburg 1951, S. 107.
- 9 Trakl hat dafür offenbar die mittelhochdeutsche Form „Münch“ im Sinn von „Klosterbruder“ verwendet; dass er die in diesem Wort mitschwingende Geschlechtslosigkeit mitgedacht hat, lässt sich nur vermuten (ähnlich auch „Versöhnung“ als mhd. Form von „Versöhnung“).
- 10 Hinweis auf einem auf der Rückseite des Bildes aufgeklebten Papierschild: „Bildnis Georg Trakls / von ihm selbst gemalt / Ende März 1914 / Hildegard Jone / in Liebe anvertraut / von / Ludwig Ficker / Juli 1927“.
- 11 Methlagl: *Brenner-Gespräche*, S. 52.
- 12 Untersuchung des Selbstportraits von Georg Trakl. Bericht der Universität für angewandte Kunst, Institut für Konservierung und Restaurierung (o. Univ. Prof. Mag. Dr. Gabriela Krist), verfasst von Mag. Judith Kern und Mag. Agnes Szökrön-Michl, Wien, 27. Juli 2011. 14 S. (Georg-Trakl-Forschungs- und Gedenkstätte Salzburg).
- 13 Bericht des Institutes für Konservierung und Restaurierung, S. 2.
- 14 Bericht des Institutes für Konservierung und Restaurierung, S. 3.
- 15 Ebd.
- 16 Ludwig von Ficker: *Briefwechsel 1926-1939*. Hrsg. v. Ignaz Zangerle, Walter Methlagl, Franz Seyr, Anton Unterkircher. Innsbruck 1991 (=Brenner-Studien, Bd. 9), S. 57.
- 17 Abgebildet im Katalog der Ausstellung *Georg Trakl 1887-1914* des Forschungsinstituts „Brenner-Archiv“. Hrsg. von Walter Methlagl und Eberhard Saueremann. Innsbruck 1995, S. 35.

