

# Georg Trakl oder: Das Gedicht als Landschaft

von Rüdiger Görner (London)

## I

„Tritt die Zeit in ein Landschaftsbild ein? Oder in ein Stilleben? Literatur, die aus Landschaftsschilderungen besteht.“ Das notierte Ludwig Wittgenstein in seiner *Philosophischen Grammatik*.<sup>1</sup> Auf die Frage der Zeithaltigkeit von Kunst antworten die jeweilige Perspektive des Betrachters und seine Zeit-Wertung. Im Jahre 1913 malt der Expressionist Ludwig Meidner seine *Apokalyptische Landschaft*. Das Gemälde zeigt eine aufgesprengte Natur in charakteristischer Schiefelage wie die Zeit, in der sie sich befindet. Sie eruptiert, wo man keine Vulkane vermuten würde. Im selben Jahr entwirft Georg Simmel eine sozialästhetisch und lebensweltlich geprägte *Philosophie der Landschaft*,<sup>2</sup> während Kafka zu dieser Zeit eine Buddha-gleiche Gestalt eine „Ansprache an die Landschaft“ halten lässt, die mit den Worten beginnt: „Die Landschaft stört mich in meinem Denken“.<sup>3</sup> Nach zehnmalem Preisen der Landschaft von der Art eines Dem-Berg-Predigens vernehmen wir die folgenden Worte des selbsterklärten Buddhas: „Jetzt aber – ich bitte Euch – Berg Blume Gras, Buschwerk und Fluß, gebt mir ein wenig Raum, damit ich athmen kann.“<sup>4</sup> Sprechend erweckt diese Gestalt den Anschein, als könne sie über die Natur verfügen. Dass Landschaft einem zu nahe rücken kann, die Berge zu bedrückend, das Meer zu entgrenzend, die Täler zu beengend und die Hügelketten zu bindend wirken können, führt bei manchen ästhetischen Auseinandersetzungen mit Landschaft dazu, diese zu fragmentieren und in ihre Bestandteile aufzulösen. Diesem Phänomen begegnen wir in Georg Trakls Gedicht *Landschaft*, vermutlich entstanden in Innsbruck im September wiederum des Jahres 1913.

Der Entstehungsprozess dieses Gedichts, soweit er sich rekonstruieren lässt, ist so komplex wie exemplarisch für Trakls poetisches Verfahren und nur deswegen soll er hier nachgezeichnet werden. Denn in diesem Entstehen zeigt sich das Schreiben selbst gleichsam in seiner Landschaftlichkeit, im Aufbrechen eines poetischen Zusammenhangs, aus dem dann zwei Gedichte hervorgingen beziehungsweise sprachlandschaftliche Gestalt annahmen. Bevor das Gedicht *Landschaft* diese zumindest scheinbar thematisiert, eine solche aufruft und – das ist das Besondere – gleichzeitig von ihr abstrahiert, liegen Wort- oder Sprachlandschaften vor uns, wie sie Trakl auf dem Papier entstehen ließ.

Landschaft im herkömmlichen Sinne ist wenig in diesem Gedicht nämlich Titels. Eher ruft es Teile, Aspekte, Stimmungen auf, aus denen Landschaft bestehen kann. Kein Innsbrucker Panorama findet sich lyrisch umgesetzt, auch kein Gegenstück zum Salzburger Mönchs- oder Kapuzinerberg und die Natur kommt nur zitatweise vor:

Landschaft  
(2. Fassung)

Septemberabend; traurig tönen die dunklen Rufe der Hirten  
Durch das dämmernde Dorf; Feuer sprüht in der Schmiede.  
Gewaltig bäumt sich ein schwarzes Pferd; die hyazinthenen Locken der Magd  
Haschen nach der Inbrunst seiner purpurnen Nüstern.  
Leise erstarrt am Saum des Waldes der Schrei der Hirschkuh  
Und die gelben Blumen des Herbstes  
Neigen sich sprachlos über das blaue Antlitz des Teichs.  
In roter Flamme verbrannte ein Baum; aufflatterten mit dunklen Gesichtern  
Die Fledermäuse.<sup>5</sup>

Die Handschrift setzt nach dem Titel *Landschaft* einen Punkt, als ließe sich das Thema mit diesem Gedicht abschließen. Trakl hatte diesen Text aus der folgenden ersten Version herausgeschält:

Septemberabend, oder die dunklen Rufe der Hirten,  
Geruch von Thymian. Glühendes Eisen sprüht in der Schmiede  
Gewaltig bäumt sich ein schwarzes Pferd; die hyazinthene Locke der Magd  
Hasch[t] nach der Inbrunst seiner purpurnen Nüstern.  
Zu gelber Mauer erstarrt der Schrei des Rebhuhns verrostet in faulender  
Jauche ein Pflug  
Leise rinnt roter Wein, die sanfte Gitarre im Wirtshaus.  
O Tod! Der kranken Seele verfallener Bogen Schweigen und Kindheit.

Aufflattern mit irren Gesichtern die Fledermäuse. (HKA I, 319)

Vergleiche von Fassungen haben nicht selten etwas Suchbildhaftes. Auffallend hier ist die Tendenz: Trakl eliminierte in der zweiten Fassung die grell wirkenden Stimmungsbilder der ersten Fassung bis auf wenige Ausnahmen: Das „gewaltig“ sich aufbäumende Pferd bleibt ebenso erhalten wie die in den Plural gesetzte „hyazinthene Locke“ und die „purpurnen Nüstern“. Hinzu kommt dagegen der „in roter Flamme verbrannte“ Baum. Nicht „glühendes Eisen“ sprüht in der Schmiede, sondern das „Feuer“. *Landschaft* sieht sich mittelbar ins Gedicht geholt durch die an Hölderlins Gedicht *Hälfte des Lebens* erinnernde Wendung „Und die gelben Blumen des Herbstes / Neigen sich sprachlos über das blaue Antlitz des Teichs.“ Den gleichfalls mittelbaren Naturbezug im „Geruch von Thymian“ übernimmt Trakl nicht in die zweite Fassung, auch nicht das drastische Kontrastbild: „Zu gelber Mauer erstarrt der Schrei des Rebhuhns verrostet in faulender Jauche ein Pflug / Leise rinnt roter Wein, die sanfte Gitarre im Wirtshaus.“ Den Verweis auf die „Gitarre“ mag

er auch deswegen getilgt haben, weil sie in der Sammlung *Sebastian im Traum* im Gedicht *Unterwegs*, das Trakls Anordnung nach unmittelbar dem Gedicht *Landschaft* vorausgeht, Erwähnung findet: „Ein Lied zur Gitarre, das in einer fremden Schenke erklingt“ (HKA I, 81). Aber Trakl opferte die schroffe Verbindung von expressivistischer Lautbildlichkeit („Zu gelber Mauer erstarrt der Schrei des Rebhuhns“) und drastischer Konkretheit („verrostet in faulender Jauche ein Pflug“). Stattdessen verlangsamten sich die Abläufe und lassen dadurch Spuren von Landschaft erkennen: „Leise erstarrt am Saum des Waldes der Schrei der Hirschkuh“. Doch bietet das Kreatürliche in der Natur in beiden Fassungen keinen Trost: Der Rappen mit seinen „purpurnen Nüstern“, zu denen sich die „hyazinthenen Locken der Magd“ hingezogen fühlen, gleicht eher einer Nachtmahr, die in Alpträumen begegnet, nicht anders die „dunklen Gesichter der Fledermäuse“, die in der ersten Fassung den surrealen Widersinn der Szene mit ihrem „irren“ Ausdruck unterstreichen. Die Todesanrufung kann entfallen, da diese „Landschaft“ ohnehin in Endzeitstimmung getaucht ist. Das sprühende Feuer sowie der „in roter Flamme verbrannte“ Baum gleichen Ludwig Meidners eingangs genanntem apokalyptischem Bild.

Zu bedenken ist, dass ursprünglich eine nahezu gleich lange Strophe diesem lyrischen Landschaftsfragment vorangestellt war, das seinerseits in zwei Fassungen überliefert ist. Zitiert seien daraus nur jene Passagen, die Landschaftsverweise erkennen lassen: „Wind, weiße Stimme, die an des Trunknen Schläfe flüstert; / Verwester Pfad. Lange Abendglocken versanken im Schlamm des Teichs [...]“ (HKA I, 320) „Heimat! Abendrosiges Gebirg! Ruh! Reinheit! / Der Schrei des Geiers! Einsam dunkelt der Himmel, / Sinkt gewaltig das weiße Haupt am Waldsaum hin. / Steigt aus finsternen Schluchten die Nacht.“ (HKA I, 320) Die erste Fassung des Gedichts *Landschaft* verfügte sogar über einen *Hamlet*-Verweis: „Konzert von Hummeln und blauen Fliegen in Wildgras und Einsamkeit, / Wo mit rührenden Schritten ehedem Ophelia ging / Sanftes Gehaben des Wahnsinns. Ängstlich wogt das Grün im Rohr.“ (HKA I, 319) Zur natürlichen und seelischen Landschaft gehören auch die beiden Schlussverse: „Und die gelben Blätter der Wasserrosen, zerfällt ein Aas in heißen Nesseln / Erwachend umflattern den Schläfer kindliche Sonnenblumen.“ (HKA I, 319)

Fünffach erklingt der Aufruf dessen, was das Vertraute an der Landschaft sein kann: „Heimat! Abendrosiges Gebirg! Ruh! Reinheit! / Der Schrei des Geiers!“ Und doch bewohnt nur Einsamkeit diese Landschaft – sei es als „weiße Stimme“ des Windes, als erinnerte „Ophelia“, als „Trunkner“ oder als „Schläfer“ verstanden. „Sanft“ wie die Gitarre gibt sich in dieser Landschaft auch das „Gehaben des Wahnsinns“. Sanft scheinen desgleichen die Verkehrungen dessen, was man sprachlich im landläufigen Sinne erwartet. Nicht das Rohr wogt ängstlich, sondern das Grün im Rohr und damit seine farbliche Qualität. „Kindliche Sonnenblumen“ gehören dabei ins Bild, deren Umflattern die ursprüngliche „weiße Stimme“ des Windes in sich aufnimmt und verwandelt. Die Landschaft erweist sich in Trakls Gedichten als der Ort von Verwandlungen.

## II

Die Landschaft, in die man geboren wird, kann man sich ebenso wenig aussuchen wie die Familie oder die Zeitepoche, in der man lebt. Vor den ersten bewussten Reisen bleibt diese Landschaft ohne Alternative. Neue, andere Landschaften nimmt man im Verhältnis zur heimischen Landschaft wahr, goutiert die Unterschiede, lernt verstehen, was das geografisch Andere ist, wie es in den eigenen Augen Gestalt und Bedeutung gewinnt. Nicht bei Trakl. Wir wissen nicht, wie er die wechselnden Landschaften auf der Reise nach Berlin oder die urbane Landschaft an sich wahrnahm, ob ihn die Umgebung Wiens interessierte oder der Weg nach Venedig. Gäbe es nicht diese drei Verse: „Reglos nachtet das Meer. / Stern und schwärzliche Fahrt / Entschwand am Kanal.“ (HKA I, 131), sein Gedicht *In Venedig* hätte keinen erkennbaren örtlichen Bezug. Auch *Grodek* ist landschaftlich nicht der Kriegsschauplatz Grodek, sondern dort, wo „am Abend“ die „herbstlichen Wälder“ tönen. Nur Salzburg ist immer identifizierbar, in jedem Gedicht Trakls, wenn er das Unverlorene beschwört oder den verfallenen Marmor der Ahnen (*Im Park*, HKA I, 101). Landschaft, das war der kleine Garten für Geschwisterspiele, der Friedhof und das Nicht-Erkundete, das als *Traumland* in ihm aufstieg. In dieser frühen Prosaepisode finden sich immerhin vier Zeilen poetischer Landschaftsbeschreibung, Trakls längste Landschaftsschilderung: „Und sanft geschwungene Hügel, über die sich feierliche, schweisgamas Tannenwälder ausdehnen, schließen das Tal von der Außenwelt ab. Die Kuppen schmiegen sich weich an den fernen, lichten Himmel, und in dieser Berührung von Himmel und Erde scheint einem der Weltraum ein Teil der Heimat zu sein.“ (HKA I, 189) Zwei Sätze als räumlicher Gegensatz: Abgeschlossenheit und kosmische Erweiterung – die in der entgötterten Welt obdachlos gewordene Transzendenz findet ihr Heim.

Ebenso wenig wie man sich die Landschaft aussuchen kann, in die man hineingeboren wird, kann man den Traum wählen, den man zu träumen hat. Er lässt sich nicht willentlich beenden wie auch die Landschaft weitgehend unverfügbar bleibt, dem Willen entzogen, sofern man von gärtnerischer Landschaftsgestaltung im Sinne der ästhetischen Bemächtigung natürlicher Gegebenheiten absieht.

In einem ganz anderen Sinne jedoch setzte Trakl in seiner Verhältnisbestimmung zur Landschaft neu an, und zwar in Gestalt einer motivischen Übertragung. Vier Anläufe benötigte er (wie seinerzeit bei dem Versuch die Teiche in Hellbrunn in ihrer Symbolik zu fassen), um eine Verbindung zwischen Landschaft und Abendland herzustellen. Die beiden ersten Fassungen oder Anläufe zeigen, wie bemüht Trakl war, das Motiv „Abendland“ sich aus der ursprünglichen Heimatlandschaft entwickeln zu lassen („Verfallene Weiher versanken / Im braunen November, / Die dunklen Pfade der Dörfler“ beziehungsweise „So leise sind die grünen Wälder / Unserer Heimat / Die Sonne sinkt am Hügel [...]“; HKA I, 399 u. 401). Dann wollte er beide Anläufe fusionieren zu einem Großgedicht, als ihm der Anspruch des Titels deutlich wurde; es wäre sein längstes geworden. Es folgte ein Umgestalten,

ein poetisches Arbeiten mit diesen Landschaften, um eine Statik in der lyrischen Landschaftsarchitektur herzustellen, die sich als tragfähig für das poetische Modell namens Abendland erweisen konnte und würdig genug war, es einer Else Lasker-Schüler zu widmen. Es entstand ein hymnenhaftes Drei-Säulen-Gedicht, das wichtige Komponenten einer quasi heimatlichen Landschaftsmotivik beibehielt und dabei das Abendland als geistige Form der Landschaft vorstellt, aber auch ihren unweigerlichen Untergang.

Der zweistrophige erste Teil des Gedichts beginnt mit einem diskreten Paukenschlag, der die Gesamtszenerie dieser Landschaft mit einer Art Lichtgong mild beleuchtet:

Mond, als träte ein Totes  
Aus blauer Höhle,  
Und es fallen der Blüten  
Viele über den Felsenpfad.  
Silbern weint ein Krankes  
Am Abendweiher,  
Auf schwarzem Kahn  
Hinüberstarben Liebende. (HKA I, 139)

Den Mond vergleicht das Gedicht mit einem Untoten; denn das Tote könnte in Erscheinung treten. Der sprachliche Kunstgriff verrät den Verfasser auf der Höhe seines Könnens; denn verstünde man diesen Anfang als Variation auf Eichendorffs Gedicht „Es war, als hätt’ der Himmel / Die Erde still geküßt“, dann verschiebt Trakl die Aufmerksamkeit, die der Irrealis erregt, durch die ganztaktige Eröffnung mit dem beziehungsreichen Wort „Mond“. Die sehnsuchtsvoll blau getönte Abendstimmung leitet über zu einem gleichsam veredelten Leid, dem „silbernen Weinen“. Wer oder was leidet bleibt offen: „ein Krankes“ – damit kann ein Zustand gemeint sein, ein Etwas, eine Person, ein Zeuge womöglich, der das Sterben der Liebenden mit ansah.

Oder es läuten die Schritte  
Elis’ durch den Hain  
Den hyazinthenen  
Wieder verhallend unter Eichen.  
O des Knaben Gestalt  
Geformt aus kristallinen Tränen,  
Nächtigen Schatten.  
Zackige Blitze erhellen die Schläfe  
Die immerkühle,  
Wenn am grünenden Hügel  
Frühlingsgewitter ertönt. (HKA I, 139)

Elis, ein weiterer Untoter in Trakls Lyrik,<sup>6</sup> sucht diese abendländische Szene auf; er besteht aus „Schatten“ und anorganisch gewordenen Zeichen des Leids. Seine Existenz, die das Gedicht *An den Knaben Elis* aus demselben Zyklus *Sebastian im Traum* noch mit dem Leib einer Hyazinthe gleichgesetzt hat (HKA I, 84), reflektiert ihrerseits – da aus Kristallen bestehend – ein Naturschauspiel in der Landschaft: das „Frühlingsgewitter“.

In der zweiten Strophe erfolgt der persönliche Bezug zu dieser Szenerie, in der sich Abschied abzeichnet:

So leise sind die grünen Wälder  
Unsrer Heimat,  
Die kristallne Woge  
Hinsterbend an verfallner Mauer  
Und wir haben im Schlaf geweint;  
Wandern mit zögernden Schritten  
An der dornigen Hecke hin  
Singende im Abendsommer,  
In heiliger Ruh  
Des fern verstrahlenden Weinbergs;  
Schatten nun im kühlen Schoß  
Der Nacht, trauernde Adler.  
So leise schließt ein mondener Strahl  
Die purpurnen Male der Schwermut. (HKA I, 139f.)

Nach dem Gewitter erfolgt eine Sequenz, die *sotto voce* zu sprechen wäre: Das Leise, Gedämpfte prägt diese Strophe. Ein Wir regt sich; es besteht aus „Singenden“, die „im Schlaf geweint“ haben. Das Kristallne ebenso wie das Hinsterben, aber auch das Mondene des Strahls, der die „Male der Schwermut“ schließt, verbinden diese Strophe mit der vorigen – ebenso die Zeichen der Landschaft, die „grünen Wälder“. Nicht Liebende sterben jetzt hin, sondern eine „Woge“ aus jener Substanz, aus der auch der Knabe Elis bestand: Kristalle, in denen sich Licht bricht. Nicht ein „Krankes“ trauert, sondern – konkreter – ein einstiges Machtsymbol, der Adler. Der Ort des Dionysischen, der Weinberg liegt fernab, gehört demnach nur noch sehr entfernt zum Gesamtbild dieser Szene, der etwas entschieden Ungeschichtliches eignet und dies bei einem Motiv, dem „Abendland“, das geschichtlicher nicht sein kann. Es ist, als wagten diese beiden Verse einen Gegenentwurf zu einer rein historisch verstandenen Vorstellung von der okzidentaln Kultur. Nicht dass Trakl seinen Bezug auf das „Abendland“ in diesem Gedicht kulturkritisch instrumentalisiert hätte. Keine Stadt- oder Zivilisationskritik im zeittypischen Sinne ließe sich aus diesen Versen ableiten. Eher konstatieren sie einen Zustand – freilich mit einem deutlich melancholischen Unterton. Die Ausrufungszeichen markieren eher Ohnmacht, deuten an, dass an diesen Stellen eigentlich mehr zu sagen wäre, mehr zu sagen sein müsste.

Aber Trakl verweigert den kritischen Diskurs, lässt sich nicht ein auf den Horror der modernen Urbanität, wie ihn die Expressionisten auskosten. Das Schaurige (in) der Abendröte, der Hinweis auf einen aufziehenden Sturm, die Ahnung „sterbender Völker“, die Gefahr des Zerschellens – sie genügen ihm als poetische Andeutungen einer Apokalypse. In der Vorstellungskraft des Lesers können und sollen sie sich weiter entfalten.

„Das Abendland“ hat in diesem Gedicht jegliche kulturideologische Bedeutung verloren, und es ist in ihm keinerlei Versuch erkennbar, diese kulturelle Qualität, die sich mit dem Begriff verbindet, zu restaurieren oder neu zu entwerfen.

Die abschließende dritte Strophe beinhaltet dann einen neuerlichen Tonwechsel; eine geschichtlich konnotierte Kulturlandschaft öffnet sich – aber hin zu ihrer eigenen Gefährdung:

Ihr großen Städte  
Steinern aufgebaut  
In der Ebene!  
So sprachlos folgt  
Der Heimatlose  
Mit dunkler Stirne dem Wind,  
Kahlen Bäumen am Hügel.  
Ihr weithin dämmernden Ströme!  
Gewaltig ängstet  
Schaurige Abendröte  
Im Sturmgewölk.  
Ihr sterbenden Völker!  
Bleiche Woge  
Zerschellend am Strande der Nacht,  
Fallende Sterne. (HKA I, 140)

In dieser Szenerie mit Städten bereitet sich der Untergang vor, die Fusion mit den Zeichen der Natur, die dem „Heimatlosen“ wie den „Völkern“ ihr Verenden signalisieren. Nicht unverwandt, wenngleich geografisch ausgreifender wirkt Friedrich Hölderlins Nachtgesang von 1803 *Lebensalter*: „Ihr Städte des Euphrats! / Ihr Gassen von Palmyra! / Ihr Säulenwälder in der Eb'ne der Wüste, / Was seid ihr?“<sup>7</sup> Selbst die Schlusswendung dieses Gedichts ist atmosphärisch mit Trakls Gedicht verbunden: „[...] und fremd / Erscheinen und gestorben mir / Der Seligen Geister.“<sup>8</sup> Bei Trakl jedoch entfallen die mythologischen Konnotationen, die Hölderlins Gedicht prägen. Der Heimatlose ist solchermaßen sprachlos geworden, dass er nicht einmal mehr Ich sagen kann. Es ist eine Sprachlosigkeit, wie man sie wiederum aus Hölderlins *Hälfte des Lebens* kennt, obgleich sie dort auf die „Mauern“ mitten in einer Landschaft bezogen ist. Bei Trakl begründet die Konfrontation mit den steinernen Zeugnissen der Zivilisation dieses Sprachlos-Werden. Die „weithin dämmernden Ströme“ bleiben

bei Trakl namenlos. In Hölderlins poetischer Kartografie treten sie mit ihren Eigennamen in Erscheinung – vom Rhein bis zur Donau, von der Garonne bis zum Euphrat, wobei keine vergleichbare Faszination von Flüssen auf Trakl ausging, sofern man vom „grünen“ Fluss der Salzach in seinen frühen Gedichten absieht, in dem er jedoch vor allem das vom städtischen Schlachthaus in den Fluss eingelassene Blut wahrnimmt.

Hölderlins räumlich immer weiter ausgreifende Poetik,<sup>9</sup> die Landschaften mit Imaginiertem und Erfahrenem durchsetzte, stand – anders als bei Trakl, der im übrigen eher um Eingrenzung bemüht war – nicht unter kulturpessimistischen Vorzeichen. Ihre Horizonte bedeuten Möglichkeiten und das Noch-nicht-Erkundete. Trakls Befunde dagegen erlauben keine neuen Perspektivierungen mehr. Sie klingen endgültig: „Bleiche Woge / Zerschellend am Strande der Nacht, / Fallende Sterne.“ Damit scheint alles gesagt. Aus dieser Szenerie steigt die Angst – nicht das Ängstige sondern direkter: das Ängstende.

In dieser Angst-Welt, in der das poetische Ich wie der reale Zeuge der Kulturverheerung und die „sterbenden Völker“ nur „zerschellen“ können – ein bevorzugtes Verb in den späten Gedichten Trakls –, in dieser Welt der Vergeblichkeit stülpt sich das Vertraute um; und es entsteht eine apokalyptische Landschaft oder die Apokalypse als Landschaft, wie die erste Strophe des späten Gedichts *Die Nacht* von Trakl belegt. Mehr noch als bei *Abendland* handelt es sich um eine negative Hymne:

Dich sing ich wilde Zerklüftung,  
Im Nachtsturm  
Aufgetürmtes Gebirge;  
Ihr grauen Türme  
Überfließend von höllischen Fratzen,  
Feurigem Getier,  
Rauhen Farnen, Fichten,  
Kristallinen Blumen.  
Unendliche Qual,  
Daß du Gott erjagtest  
Sanfter Geist,  
Aufseufzend im Wassersturz,  
In wogenden Föhren. (HKA I, 160)

Diese nächtliche Gebirgslandschaft ist in Aufruhr; sie scheint gegen sich selbst zu rebellieren. Ungewöhnlich genug für Trakl ist die betont persönliche Anrufung, im vorliegenden Fall eines bestimmten Elements dieser Landschaft: „Dich sing ich wilde Zerklüftung“. Das Erhaben-Furchterregende dieser nächtlichen Landschaft korrespondiert mit dem „Gewaltigen“, das sich in den späten Gedichten Trakls als prägendes Adjektiv in den Vordergrund rückt: „Und es dröhnt / Gewaltig die Glocke im Tal“ (HKA I, 160), „Gewaltig bist du dunkler Mund / Im Innern“ (HKA I, 161).

Dieser „Gewalt“ entspricht das Durchbrechen und Zerbrechen, wobei sich das Sanfte, Stille, Sprachlose als absoluter Gegensatz zu dieser Welt der Gewalt erhält. Die späten Gedichte bieten dann jedoch Szenen, die im angedeuteten Schlachtfeld die Landschaft des Endes zeigen – so etwa im Gedicht *Schwermut*:

Da springen die schwarzen Pferde  
Auf nebliger Weide.  
Ihr Soldaten!  
Vom Hügel, wo sterbend die Sonne rollt  
Stürzt das lachende Blut –  
Unter Eichen  
Sprachlos! O grollende Schwermut  
Des Heers; ein strahlender Helm  
Sank klirrend von pupurner Stirne. (HKA 1, 161)

Aus dem „Wassersturz“ der „Nacht“-Hymne ist ein Blutsturz geworden. In dieser Todeslandschaft finden sich auch wieder die Nachtmahr-gleichen „schwarzen Pferde“ des Gedichts *Landschaft*. Diese Landschaft nun ist von Todesverweisen belebt. Die kollektive „Schwermut“ kann sich vor dieser Szenerie nicht artikulieren. Der Sprachlosigkeit entspricht das Grollen, das hier mehr an das Donnern erinnert als an Emotionen wie Ärger oder Unzufriedenheit.

Trakls Lyrik war von Anbeginn durch landschaftliche Versatzstücke bestimmt. Sie drängten sich geradezu in seine Gedichte, sei es als gestaltete Parklandschaft in Hellbrunn und im Mirabell, sei es als Felsennatur, die in die Stadt Salzburg ragt oder Salzburg selbst als das Sinnbild des städtisch Schönen schlechthin und Inbegriff städtischer Landschaft. Doch verliert sich diese Landschaft in den späten Gedichten; selbst als Versatzstück sieht sie sich überwältigt von der in ihr keimenden Angst. In den späten Gedichten Trakls versinkt die Landschaft dann in sich selbst.

### III

In diesem auffallenden Interesse am Landschaftlichen im lyrischen Schreiben deutet sich die Wendung des Gedichts zum Räumlichen an. Das Gedicht entwirft und erzählt einen poetischen Raum und wird selbst zur Landschaft und mit ihr die psychologischen wie grammatischen Zeitqualitäten. Damit findet sich etwas evoziert, das es in dieser Form nur *als* Gedicht gibt. Trakl wiederum erreicht dies, indem er durch seine mit konkreten geografischen Bezeichnungen versehenen Gedichte (ob in *Am Mönchsberg*, *Hohenburg* oder *Anif*) die Landschaft von sich selbst, ihrer Topografie, ablöst durch das andere, in solcher Landschaft unvermutete Wort. Durch seine Sprachbilder prägt er keine im eigentlichen Sinne lyrische Topologie, sondern eine Logotopik: Die Worte verorten sich neu und bilden ihre eigene Geografie. Trakl, so hat man den Eindruck, suchte Orte für seine Wörter, ruft landschaftliche Idyllen

in Erinnerung, entlarvt diese jedoch durch die Art seines lyrischen Sprechens als Schein. In jeder dieser zweifelhaften Idyllen wohnt jedoch wie auch an jedem anderen arkadischen *locus amoenus* der Tod.

Wenn Trakl die zweite Fassung seines Gedichts *Am Mönchsberg* mit der Strophe schließt: „Also rührt ein spärliches Grün das Knie des Fremdlings, / Das versteinerte Haupt; / Näher rauscht der blaue Quell die Klage der Frauen.“ (HKA I, 94), dann ist die Szenerie des Mönchsbergs von seiner konkreten Landschaftlichkeit abgelöst – auch durch das „Also“, das eine zwingende Logik vortäuscht, die es in diesem wie in vielen anderen Gedichten Trakls nicht oder nur im Sinne einer Bildpoetik gibt. Durch diese Ablösung kann die Szenerie uns jedoch bis zur Beklemmung „näher“ rücken: „der blaue Quell“ und „die Klage der Frauen“ sind nicht durch Komma getrennt, was eine Apposition bezeichnen würde; vielmehr sind beide vollständig gleichgeordnet, ihre Identität andeutend.

Betrachten wir ein letztes Beispiel für diesen Vorgang einer poetischen Landschaftsgestaltung vermittelt durch Loslösung von konkreten topografischen Gegebenheiten und ihre Überführung ins Logotopische, Trakls Gedicht *Abend in Lans* (hier in der zweiten Fassung):

Wanderschaft durch dämmernden Sommer  
An Bündeln vergilbten Kornes vorbei. Unter getünchten Bogen,  
Wo die Schwalbe aus und ein flog, tranken wir feurigen Wein.

Schön: o Schwermut und purpurnes Lachen.  
Abend und die dunklen Düfte des Grüns  
Kühlen mit Schauern die glühende Stirn uns.

Silberne Wasser rinnen über die Stufen des Walds,  
Die Nacht und sprachlos ein vergessenes Leben.  
Freund; die belaubten Stege ins Dorf. (HKA I, 93)

Wehte im Gedicht *Hohenburg* vernehmlich die „Silberstimme des Windes im Hausflur“ (HKA I, 87), herrscht in diesem Gedicht Windstille. Einzig das „purpurne Lachen“ vermerkt das Gedicht als Geräusch. Bewegung ist in der „Wanderschaft“ aufgehoben, also im Ergehen der Landschaft, im Schwalbenflug und Trinken des Dionysikums, des „feurigen Weins“, der aber nichts zu befeuern scheint. Die Stimmung ist verhalten, abendlich gedämpft. Zwar fällt hier niemand auf den Bachmannschen „Stufen der Schwermut“, auch wenn die Schwermut gegenwärtig ist und das Rinnen der „silbernen Wasser“, in denen sich der aufgehende Mond spiegeln mag, eine nach unten weisende Bewegung bezeichnet. Das Rinnen fügt sich zur Wendung „sprachlos ein vergessenes Leben“. Die Landschaft oberhalb Innsbrucks ist um ihre Aussicht gebracht. Der „Freund“ bleibt wortlos, uncharakterisiert. Er steht im Text wie ein Fels in der Landschaft.

Wer es biografisch konkreter wünschte, könnte diese Szene als Entsprechung zu einer Erinnerung Theodor Däublers an gemeinsame Gänge mit Trakl lesen:

Mein letzter Ausflug mit dem Dichter zarter Traurigkeit führte von Innsbruck, auf lenzlichem Weg, durch Dörfer nach Hall. Damals lernten wir uns eigentlich kennen; er sagte oft Kindern, die wir trafen, behutsame Worte, sonst sprach er ununterbrochen vom Tod. Als wir uns am Abend lassen mußten, war mirs, als hielte ich ein Filigrangeschenk von Georg Trakl in der Hand: sanfte Silben spürte ich [...], klar als Wortsinn einzig ihm und mir.<sup>10</sup>

Däubler impliziert, Trakl habe geradezu von der Landschaft abgesehen oder er habe in ihr und ihren Eigenheiten – wie den „belaubten Stege[n] ins Dorf“ etwa – Wegweiser in die Todeslandschaft gesehen. Bezeichnenderweise erinnerte sich Däubler dieser Szene mit Trakl auf seinem touristischen Weg zum Styx auf der Peloponnes im Jahre 1921.<sup>11</sup>

Lenken wir abschließend den Blick auf einen bislang nicht beachteten Aspekt der poetischen Landschaft bei Trakl: sein Schriftbild, oder anders gesagt, der Entwurf einer Landschaft durch Schriftzüge. Zerklüftet sieht diese Schrift aus, steil die Buchstabenansätze. Das Vertikale dominiert das Schriftbild als zeigte es Einschnitte an, V-Täler wenn man so will, eine Schrift, die keine Neigungswinkel kennt, kaum Rundungen, vielmehr scharfkantig, spitz ist; man könnte sich an diesen Schriftzügen verletzen. Ebenmäßig jedoch ist sie in ihrer Steilheit nicht, keine Kanzleischrift – eher eine Schrift, die in Auflösung begriffen zu sein scheint. Ohne hier problematische graphologische Befunde anstrengen zu wollen: Diese Schrift Trakls fällt auf, sticht buchstäblich ins Auge. Der hier „Landschaft“ schreibt,<sup>12</sup> entwirft auf seinem Bogen ein Panorama der Einschnitte, ein Seismogramm ohne dramatische Ausschläge zwar, aber von einem erheblichen Auf-und-Ab geprägt; ein Phonogramm, das die Laute des leisen Vor-sich-Hin-Sprechens aufzeichnet.

Und so zeigt sie sich, die Skizze eines Gesamtbildes von Landschaft, wie sie Trakl vorfand und poetisch neu erfand. Er sah sie, um von ihr abzusehen, lernte vergessen, dass er zu ihr aufblickte, um das Landschaftliche als Schwellenbild zwischen Innen und Außen lyrisch erschauen zu können – mit Ergebnissen, die uns weiterhin beim Lesen unsere Augen reiben und unsere Ohren neu öffnen lassen.

#### IV

Dichtungen über Landschaft bezeugen oft zweierlei: Zum einen eine Spiegelung des Werkes der Natur, die ihre Landschaften ihrerseits ‚gedichtet‘ hat mit ihrer geologischen Gestalt, ihrer zum, paradox gesagt, unendlich-überschaubaren Raum gewordenen zeitlichen Ausdehnung, ihrer Vegetation, ihren Gewässern. Zum anderen ein Reservoir des Naturschönen, aber auch bedrohlich Erhabenen. Doch auf Trakls Dichtungen scheint weder das eine noch das andere zuzutreffen. Das Schöne wirkt

in seinen Landschaftsbezügen nicht aufbewahrt. Eher treten uns die einzelnen Elemente des herkömmlich als schön Empfundene entgegen, sei es das „Kristall“, das „Frühlingsgewitter“ oder der Schein des Mondes. Beinahe, aber eben nur beinahe lösen sie sich aus dem Gedicht, treten uns gegenüber, ausgestattet mit einem augenblicklichen Eigenleben, bevor auch dieses mit allem anderen vor unseren Augen versinkt.

„Landschaft“ tritt uns in Trakls Gedichten noch in einer weiteren, bislang hier nicht bedachten Form entgegen: als Garten. Es gab für ihn eine konkrete Entsprechung im Leben des Heranwachsenden: Sein Vater hatte 1896 in Salzburg ein Gartengrundstück mit altem Baumbestand und einem sogenannten Salettl (Gartenhaus) zwischen der Pfeifergasse und der Stadtmauer gepachtet, danach käuflich erworben, 1906 jedoch wieder verkauft. Dieser Garten sollte sich als kleines Biotop für Trakls poetische Imagination erweisen, als eine Landschaft im Kleinen und in Gedichten, die diesen Garten aufrufen, verbunden mit seinem Bild der Schwester.<sup>13</sup> „Im Garten spricht die Schwester freundlich mit Gespenstern“, dichtet Trakl (HKA I, 38), und was er poetisch als „Heimat“ klassifiziert, ist gleichfalls mit diesem Ort verbunden: „[...] leise girrt / Der Föhn im braun en Gärtchen“ (HKA I, 60). Der Garten als Ort unschuldig-schuldiger Spiele? Authentisch verbrieft war in Trakls Leben nur das Gedicht. Und als Gedicht liegt dieser Garten als *Schwesters Garten* in zwei zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlichten Fassungen vor, die zwischen 1912 und 1914 entstanden:

#### 1. Fassung

Es wird schon kühl, es wird schon spat,  
 Es ist schon Herbst geworden  
 In Schwesters Garten, still und stad;  
 Ihr Schritt ist weiß geworden.  
 Ein Amselruf verirrt und spat,  
 Es ist schon Herbst geworden  
 In Schwesters Garten still und stad;  
 Ein Engel ist geworden. (HKA I, 317)

#### 2. Fassung

In Schwesters Garten still und stad  
 Ein Blau ein Rot von Blumen spat  
 Ihr Schritt ist weiß geworden.  
 Ein Amselruf verirrt und spat  
 In Schwesters Garten still und stad;  
 Ein Engel ist geworden. (HKA I, 318)

Der Garten als Ort des Späten, Stillen, eine Parzelle, wo sich Erfahrungen wiederholen. Für die Entfaltung einer äußeren Landschaft fehlt der Raum, nicht aber für die Ausdehnung einer Seelenlandschaft. Die 2. Fassung verzichtet auf die genauere Zeitangabe: „Es ist schon Herbst geworden“; dafür arbeitet sie mit etwas mehr Farben („blau“ und „rot“), die ihrerseits das Späte, den Herbst bezeichnen. Unverändert bleibt jedoch das Entscheidende: Dieser Garten der Schwester erweist sich als Geburtsort eines Engels.

Ist die Schwester in ihrem Garten physisch anwesend? Oder nur in Gestalt des Gartens? Was ist davon zu halten, dass ihr „Schritt weiß geworden“ ist? Ist sie – wieder – „unschuldig“ *geworden*, „unbefleckt“, sofern man dies überhaupt *wieder* werden kann, nachdem man seine Unschuld verloren hat? Ist sie, die Schwester, im Garten zu einem „Engel“ geworden? Oder hat sie einem solchen das Leben geschenkt? Ist ihr „Schritt“ dadurch wieder „weiß“ und rein geworden? Ist oder war dieser Garten ein Stück Eden? Zumindest gleicht er einem Gegenentwurf oder Gegenbild zur mächtigen Landschaft um Salzburg, verwunschen genug, um dort Umgang mit „Gespenstern“ zu pflegen. Und dort kann sich auch der „Amselruf“ *verirren*. Verweist dies auf eine Aberration dessen, was natürlich ist? Die Beantwortung dieser Fragen *muss* wie so vieles bei Trakl offen gehalten werden. Gewiss ist nur, dass Trakl diese mit der Schwester innig, wenn nicht intim verbundene Kleinstlandschaft des Gartens unmittelbar gegenwärtig geblieben war. Wenn das Gedicht, wie vermutet, im Jahre 1913 entstand, dann in einem Krisenjahr für Trakl und seine Schwester, als man zwischen ihr und seinem Freund Buschbeck eine Affäre vermutete und ihre und des Bruders Drogen- und Alkoholprobleme immer akuter wurden. Und doch – so belastet die Erinnerung an den Familiengarten auch gewesen sein mag, das Gedicht selbst betont in seinen beiden Fassungen vor allem den ästhetischen Reiz dieses Landschaftsextraktes.

In seinen auf Landschaft bezogenen Gedichten oder in solchen, die eine Landschaft poetisch erstehen lassen, wusste sich Trakl auf dem Weg zu einer Logotopie oder Logotopik, die dem Wort einen spezifischen Ort zuweisen wollte. Die Landschaft selbst sah sich dabei zunehmend als Objekt behandelt, wobei die Worte das aussagten, was in ihr und mit ihr geschieht. Verwandtes hatte sich auch in Rainer Maria Rilkes Gedicht *Landschaft* (1907) ereignet, das zur Sammlung *Der Neuen Gedichte anderer Teil* gehört:

Wie zuletzt, in einem Augenblick  
aufgehäuft aus Hängen, Häusern, Stücken  
alter Himmel und zerbrochenen Brücken,  
und von drüben her, wie vom Geschick,  
von dem Sonnenuntergang getroffen,  
angeschuldigt, aufgerissen, offen –  
ginge dort die Ortschaft tragisch aus:

fiele nicht auf einmal in das Wunde,  
drin zerfließend, aus der nächsten Stunde  
jener Tropfen kühlen Blaus,  
der die Nacht schon in den Abend mischt,  
so daß das von ferne Angefachte  
sachte, wie erlöst, erlischt.

Ruhig sind die Tore und die Bogen,  
durchsichtige Wolken wogen  
über blassen Häuserreihn  
die schon Dunkel in sich eingesogen;  
aber plötzlich ist vom Mond ein Schein  
durchgeglitten, licht, als hätte ein  
Erzengel irgendwo sein Schwert gezogen.<sup>14</sup>

Diese „Landschaft“ wird zum Gegenstand sprachlicher Bewegungen, womit auch schon der Hauptunterschied zu Trakls poetischer Arbeit mit Landschaftsmotiven genannt ist: Trakl versagte seinen lyrischen Landschaften das Bewegungsmoment. Sie befinden sich in seinen Gedichten im Stillstand. Rilke gestaltet den Übergang vom Abend zur Nacht, verweist in der ersten Strophe zunächst noch auf das Fragmentarische als Wesensmerkmal der Landschaft („aufgehäuft aus Hängen, Häusern, Stücken / alter Himmel und zerbrochnen Brücken“), zeigt das Zerfließen der Zeit und fließende Vermischen der Farben und bereitet damit aber den Wirkungsbereich von etwas Plötzlichem: des auf diese Szenerie auftreffenden schwertstreichhaften Schein des Mondes.

Eine solche Plötzlichkeit suchte man bei Trakl vergebens. Über seiner Landschaft scheint der Mond als ein „Totes / Aus blauer Höhle“ zu treten (HKA I, 139), und so silbern er sein kann, sein Schein gleiche nie dem Schwert des Erzengels. Und der „Abend in Lans“ lässt Bewegungen nur betont diskret in Erscheinung treten: als Rinnen des „silbernen Wassers“ oder erinnertes Schwalbenflug.

Um mit einem letzten vergleichenden Hinweis zu schließen, einem der wohl kürzesten Gedichte mit dem Titel *Landschaft* aus Paul Celans Zyklus *Mohn und Gedächtnis*; es klingt, als sei es in Erinnerung an die lyrischen Gefilde Trakls entstanden:

Ihr hohen Pappeln – Menschen dieser Erde!  
Ihr schwarzen Teiche Glücks – ihr spiegelt sie zu Tode!

Ich sah dich, Schwester, stehn in diesem Glanze.<sup>15</sup>

Wie aus dem Nichts taucht sie auf, die „Schwester“, und damit wie hinlänglich bekannt *das* magische Beziehungswort in Trakls Dichtungen schlechthin. Und der Glanz, der sie verklärt, kommt aus dem Inneren der glückhaften Todesteiche und damit aus einem zur Landschaft gewordenen Paradox. Das Ich in der Flusslandschaft mit Pappeln scheint nur deswegen da zu sein, um die „Schwester“ zu sehen und die beiden Anrufungen und Ausrufe zu verantworten, wobei der vierte Ausruf zum schreckensvollen Klageruf wird: „ihr spiegelt sie zu Tode!“ Wie in Trakls auf Landschaft bezogenen Gedichten ereignet sich auch in Celans poetischem Bild Signifikantes, ohne dass sich viel bewegte. Aus einem Vergleich (Pappeln mit

Menschen) ergibt sich ein Verwandlungsmoment: Das Glück der „schwarzen Teiche“ besteht in ihrem Vermögen, Objekte, in diesem Fall anthropomorphe Bäume, zu Tode zu spiegeln.

Celan hatte sich in zwei weiteren explizit mit „Landschaft“ betitelten Gedichten (*Landschaft mit Urnenwesen* und *Landschaft, nicht ohne Falken*<sup>16</sup>) von der Trakl-Atmosphäre der „Landschaft“ aus *Mohn und Gedächtnis* gelöst und die Todesverweise auf das „Urnenwesen“ und das „Klinkerspiel gegen den Tod“ verlagert beziehungsweise die Landschaft ganz als Gebiet der Zeichen ausgewiesen („Die windigen Isoglossen, semiotisch / entfärbt und verfärbt; / Syntagmen, Syntagmen“<sup>17</sup>). Zudem hatte er durch ein quasi-surrealistisches Bild („Die Träne rollt in ihr Auge zurück“<sup>18</sup>) zu erkennen gegeben, wie entschieden sich sein Verständnis von „Landschaft“ poetisch verfremdete.

Von einer derartigen Verfremdung der Landschaft kann bei Trakl schwerlich die Rede sein. Seine Gedichte stellen sich dem Befremden über die Landschaft, deren Urort eher die Felseneinsamkeit des Salzburger St.-Peters-Friedhofs war als die alpine Erhabenheit des Salzkammerguts oder Tirols. Es ist ein Befremden, das in Trakls Gedichten geradezu in sich ruht, so als wäre jeder Einspruch – auch der gegen die allzu schönen oder bedrohlichen Zumutungen der Landschaft – sinnlos und seinswidrig.

## Anmerkungen

- 1 Ludwig Wittgenstein: Philosophische Grammatik. Hg. Rush Rhees. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1978, 217. – Der folgende Aufsatz basiert auf einem Vortrag, der anlässlich des 100. Todestags von Georg Trakl am 5.11.2014 im Brenner-Archiv gehalten wurde.
- 2 Georg Simmel: Philosophie der Landschaft. In: Die Gùldenammer 3/11, 1913, 635-644. Vgl. dazu auch: Joachim Ritter: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. Schriften der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster, Heft 54, Münster 1963. Wieder abgedruckt in: Ders.: Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt am Main 1964, 141-163 u. 172-190 (Anmerkungen).
- 3 Franz Kafka: Die Erzählungen. Drucke zu Lebzeiten/Aus dem Nachlass. Hg. Dieter Lamping in Zusammenarbeit mit Sandra Poppe. Düsseldorf 2008, 351.
- 4 Ebenda, 353.
- 5 Georg Trakl: Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Zwei Bände. Hg. Walther Killy und Hans Szklennar. Bd. I, 2., erg. Aufl. Salzburg 1987, 83 (künftig zitiert: HKA mit Band- und Seitenzahl). Die Innsbrucker Trakl-Ausgabe, die 2014 abgeschlossen wurde, stand dem Verfasser in London nicht zur Verfügung.
- 6 Vgl. dazu: Rüdiger Görner: Georg Trakl. Dichter im Jahrzehnt der Extreme. Wien 2014, 185-201.
- 7 In: Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe. Drei Bände. Hg. Jochen Schmidt. Bd. 1: Gedichte. Frankfurt am Main 1992, 320.
- 8 Ebenda. Vgl. u.a. Wolfgang Binder: Friedrich Hölderlin, ‚Der Winkel von Hardt‘, ‚Lebensalter‘, ‚Hälfte des Lebens‘. In: Ders.: Hölderlin-Aufsätze. Frankfurt am Main 1970, 350-361.
- 9 Vgl. dazu: Rüdiger Görner: Hölderlins poetischer Kulturraum. In: Deutsch im Kontakt der Kulturen. Schlesien und andere Vergleichsregionen. Hg. Maria K. Lasatowicz, Andrea Rudolph, Norbert Richard Wolf. Berlin 2006, 383-392; Eva Kociszky: Hölderlins Orient. Würzburg 2009.
- 10 Theodor Däubler: Der Styx. In: Der Brenner 7/1, 1922, 109-121, hier 120.
- 11 Vgl. dazu den Abschnitt: Der Styx bei Theodor Däubler und Else-Lasker Schüler. In: Rüdiger Görner: Hadesfahrten. Zu einem literaturästhetischen Motiv. München 2014, 55-63.
- 12 Das Autograph von *Landschaft* in: HKA I, 80f.; vgl. auch den dritten Entwurf von *Abendland* in: Hermann Böhm (Hg.): Handschriften aus fünf Jahrhunderten. Die Autographensammlung Otto Kallir. Wienbibliothek im Rathaus. Wien 2008, 112f.
- 13 Vgl. dazu neuerdings auch: Hilde Schmörlzer: Dunkle Liebe eines wilden Geschlechts. Georg und Margarethe Trakl. Tübingen 2013, 13f.
- 14 In: Rainer Maria Rilke: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hg. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Bd. 1. Frankfurt am Main und Leipzig 1996, 548f.
- 15 In: Paul Celan: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hg. u. kommentiert von Barbara Wiedemann. 4. Aufl. Berlin 2012, 51.
- 16 Ebenda, 192 u. 538.
- 17 Ebenda, 538.
- 18 Ebenda, 192.