

# Sprachgebärden und Gebärdensprache in der Lyrik Georg Trakls

## Glossen zur Bewegungskultur der Jahrhundertwende und des Frühexpressionismus

von  
Laura Cheie (Timișoara)

Lyrik als eine ins Sprachliche umgesetzte Bewegungskunst der Moderne könnte zunächst als eine allzu kühne Vorstellung von Poetik erscheinen, wenn man jene paradigmatisch wirkenden Zeitphänomene übersieht, die, meistens außerhalb sprachlich artikulierter Konstrukte gelegen, auf diese jedoch maßgeblich eingewirkt haben. Gemeint ist vor allem der um die Jahrhundertwende entdeckte und sowohl von Literatur als auch von bildenden Künstlern euphorisch rezipierte Ausdruckstanz, wie auch die mit wachsendem Interesse wahrgenommene verrückte Gebärdensprache Kranker, insbesondere Geisteskranker.

Bewegung gehörte zu den Kernbegriffen der Moderne und die intensive, kunstübergreifende Auseinandersetzung mit all ihren Erscheinungsformen entsprach besonders im österreichischen Kulturraum einer komplex verwurzelten Sehnsucht nach neuer Ausdrucksstärke sprachlicher und visueller Formen. Wie wurde aber Bewegung aufgefaßt? Zunächst abstrakt, als Dynamik des Geistes, besonders in lebensphilosophischen Zusammenhängen. Mit der Rezeption von Nietzsches Rhythmus- und Tanzbegeisterung und deren Betrachtung als Urquelle schöpferischer Kraft wurde auch die direkt anschaulbare, die am menschlichen Körper entwickelte empirische Bewegung für die moderne Künstlerwelt interessant und kreativitätsfördernd. Körperkunst und die künstlerische Orientierung daran in Literatur, Malerei und Graphik zeichneten sich schon um die Jahrhundertwende als wesensbestimmende Merkmale österreichischer Ausdruckskunst im Vergleich zum deutschen Expressionismus und den französischen Fauves ab.<sup>1</sup>

---

1 Vgl. dazu Patrick Werkner, *Kokoschkas frühe Gebärdensprache und ihre Verwurzelung im Tanz*, in *Oskar Kokoschka*, Symposium abgehalten von der Hochschule für angewandte Kunst in Wien anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers, Salzburg und Wien: Residenz, 1986, S. 82: „Wenn man die Schöpfungen des frühen österreichischen Expressionismus mit denen der Fauves oder der deutschen Expressionisten vergleicht, so wird unter anderem ein wesentlicher Unterschied deutlich: das in Österreich bei weitem stärkere Beharren auf den Erscheinungsformen der Wirklichkeit. Im besonderen findet dabei der menschliche Körper vielfältige Gestaltung. Ausdruckskunst bedeutet bereits in dieser frühen Phase der österreichischen Moderne zu einem guten Teil: Körperkunst.“

Dominant war die allgemeine Faszination durch den vor allem im Kabarett aufgeführten freien Ausdruckstanz. Er sollte neue rhythmisierte Bewegungen auf die Bühne bringen, die, den klassischen akademischen Tanzschemata des Balletts völlig oder zunehmend entrückt, sich in Richtung einer in Szene gesetzten Choreographie des Seelischen entwickelten. Die solchermaßen befreiten tänzerischen Bewegungen offenbarten zunächst ihren seltsam synästhetischen Charakter, sie verwiesen auf einen betont pantomimisch organisierten Rhythmus, der wiederum die Vorstellung einer „stummen Musik des menschlichen Leibes“<sup>2</sup> anregte, so wie sie Hugo von Hofmannsthal an der Tänzerin Ruth Saint-Denis definierte. Als getanzte Pantomime sollte aber die kunstvolle Verkettung von Gebärden nicht eine „dem Leben nachgezeichnete Realität“, sondern die Darstellung des „Rhythmischen, rein Tanzmäßigen“<sup>3</sup> sein, sie sollte dem Tanz zu seiner essentiellen, womöglich auch ursprünglichen rhythmischen Figur verhelfen.<sup>4</sup> Keine naturgetreue Skizze alltäglicher Bewegungen und ebenfalls keine narrative, Geschichten erzählende Tanzform, wie jene des klassischen Balletts, sondern vielmehr eine lyrisch-dramatische, höchst verdichtete und unmittelbare Körpersprache von Gemütszuständen war dem von tradierten Formzwängen freigelegten Rhythmus auferlegt, zur Gestaltung zu bringen. Dieses entsprach nicht nur dem Bedürfnis nach neuer, diesmal empirisch aufgebauter Formqualität, sondern paßte auch in das von Tanz und Theater, Schauspiel und Varietés dominierte kulturelle Ambiente der Wiener Moderne<sup>5</sup> und verband sich mit deren sprachkritischer Einstellung. So war es gerade der Sprachskeptiker Hugo von Hofmannsthal, der sich am intensivsten von dieser keimenden Form des „Tanztheaters“ einen neuen, metasprachlichen Zugang zu den „Dingen“ und zur Erkenntnis versprach.

Ist es aber nur Freiheit des Körpers, was uns hier beglückt? Enthüllt sich nicht hier die Seele in besonderer Weise? Entläßt sie sich nicht hier wie in Tönen, aber noch unmittelbarer, noch zusammengefaßter, der inneren Fülle? Worte rufen eine schärfere Sympathie auf, aber sie ist gleichsam übertragen, vergeistigt, verallgemeinert; Musik eine heftigere, aber sie ist dumpf, sehnsüchtig, ausschweifend; die von der Gebärde aufgerufene ist klar zusammenfassend, gegenwärtig, beglückend. Die Sprache der Worte ist scheinbar individuell, in Wahrheit generisch, die des

- 
- 2 Hugo von Hofmannsthal, *Die unvergleichliche Tänzerin*, zit. nach Gregor Gumpert, *Die Rede vom Tanz. Körperästhetik in der Literatur der Jahrhundertwende*, München: Fink, 1994, S. 70. Im folgenden orientieren wir uns bei der Skizzierung des modernen Tanzparadigmas in der Literatur hauptsächlich an den hier dargelegten Thesen. Vgl. auch zur expressionistischen Tanzproblematik: Jarmila Weissenböck, *Expressionistischer Tanz in Wien*, in Klaus Amann, Armin A. Wallas (Hg.), *Expressionismus in Österreich, Die Literatur und die Künste*, Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 1994, S. 171-184.
  - 3 Hugo von Hofmannsthal, *Über die Pantomime*, zit. nach Gregor Gumpert, a.a.O., S. 68.
  - 4 Mit dem freien Ausdruckstanz verband sich auch die Vorstellung einer nichtsprachlichen Urform der Mitteilung. Schon um die Jahrhundertwende wurde der Tanz zu einer vielschichtigen Metapher als künstlerischer Ausdrucksträger von Irrationalem, Verdrängtem, von Triebhaft-Erotischem, wie auch von Sakralem imaginiert. Vgl. zur inhaltlichen Variationsbreite dieser Metapher Patrick Werkner, a.a.O., passim.
  - 5 Vgl. Patrick Werkner, a.a.O., S. 82: „Die prägende Rolle, die dem Theater wie dem Tanz, ganz allgemein dem Schauspiel – auch im weiteren Sinn – in der Wiener Kultur zukommt, hat wohl auch Anteil an dem verstärkten Bewußtsein für den menschlichen Körper als einen geistig-seelischen Ausdrucksträger.“

Körpers scheinbar allgemein, in Wahrheit höchst persönlich. Auch redet nicht der Körper zum Körper, sondern das menschliche Ganze zum Ganzen.<sup>6</sup>

Hier wird die Körpersprache der Wortkunst entgegengestellt, an einem anderen Ort entwickelt Hofmannsthal eine plastische Auffassung tänzerischer Bewegung und begreift diese in der rhythmisch gebundenen Einheit von Einzelgebärden in einer „wahre(n) Linie“.<sup>7</sup>

Diese plastisch-dichterischen Überlegungen zum Tanz – denn mit seiner rhythmischen Gebundenheit von Bewegung rückt er doch den sprachlich gebundenen Rhythmen der Dichtung näher, während die linienhafte Wahrnehmung auf eine plastische Vorstellung schließen läßt – verweisen auf eine zweite wichtige Auffassung von Tanz innerhalb der literarischen Moderne. Diese tendiert in die entgegengesetzte, radikal anti-psychologische Deutungsrichtung von rhythmischer Bewegung und läßt den Tanz zum Paradigma der Dichtung schlechthin werden, jedoch einer „absoluten Dichtung“. Erwartungsgemäß orientieren sich hier deutschsprachige Autoren an französischen Vorbildern, genauer an den tanzästhetischen Schriften von Stéphane Mallarmé und Paul Valéry. In ihren theoretischen Reflexionen zum Tanz gehen beide, im Unterschied zu den österreichischen Autoren, vom klassischen Ballett aus. Mallarmé parallelisiert in seinem 1886 veröffentlichten Aufsatz *Balletts*<sup>8</sup> den Tanz mit der Schrift, wobei die Tänzerin eine Metapher, der Tanz selbst eine Körperschrift oder, mit Mallarmé gesprochen, eine „écriture corporelle“ in den Raum stellen. Allmählich emanzipiert sich die tänzerische Bewegung bei Mallarmé von ihrem Träger, sie wird reiner Ausdruck und weist strukturelle Ähnlichkeiten mit einem „oeuvre pure“ auf. Sie wird zu einer entkörperlichten, quasi selbstbewegten, jedoch rhythmisch geregelten Bewegung im Raum – eine Körperschrift, die letztlich keine mehr ist, da den so eingestellten Betrachter lediglich die Poesie der Bewegungsspuren tänzerischer Gestik interessiert. Die Entkörperlichung der Gebärdenschrift erfährt ihre dichterische Entsprechung in der „disparation élocutoire“ des Dichters im Literarischen. Paul Valéry führt diese Überlegungen weiter<sup>9</sup>, indem er nicht nach dem Sein, sondern vielmehr nach dem Werden dieser tänzerischen Schrift fragt, denn, so wie die Dichtung nur prozessual existieren kann, so sei auch die „écriture corporelle“ nur in ihrer Verwandlung zu betrachten. Unter den deutschsprachigen Anhängern der plastischen und schriftzentrierten Perspektive von Tanz seien hier bloß Carl Einstein und Rainer Maria Rilke erwähnt. Carl Einstein verdeutlicht die latent-plastische Wahrnehmung von Tanz als schöpferischer Erzeuger eines bewegten geometrischen Musters von Linien und Formen im Raum, die somit diesen Raum auch gestalten und dadurch erst besondere Raumerlebnisse vermitteln. Für Carl Einstein hat somit das Tanzen keine darstellerische Funktion mehr, sondern bloß eine genuin schöpferische.<sup>10</sup> Die eigenartige Beziehung der Körperbewegung zur Plastik inspirierte auch Rainer Maria Rilke besonders unter dem Einfluß Paul Valérys.<sup>11</sup> In den *Sonetten an Orpheus* – die insgesamt als Gedichtzyklus der jung verstorbenen Tänzerin Wera Ouckama Knopp gewidmet sind – nimmt

---

6 Hugo von Hofmannsthal: *Über die Pantomime*, zit. nach Gregor Gumpert, a.a.O., S. 66.

7 Idem, *ibid.*, S. 71.

8 Wir folgen hier den Erläuterungen von Gregor Gumpert, a.a.O., *passim*.

9 Idem.

10 Idem.

11 Idem.



Abb. 1: Grete Wiesenthal.<sup>12</sup>

bärden, für deren Vor- und Darstellung die Gestalt und die Bewegung einer Ausdruckstänzerin (Grete Wiesenthal bei Kokoschka, Ruth Saint-Denis bei Schiele) von manchmal maßgeblicher Bedeutung war, auch weil sich gerade der Ausdruckstanz dazu eignete, die Wandlung im Stil der Zeit anschaulich zu machen. Es ist räumlich an den durch Fotografien und beschreibenden

Rilke auf die Gestalt von Tanz und Tänzerin Bezug (Sonett XVIII des zweiten Teiles) und reflektiert diese als ausgesprochen graphische Darstellung, als tänzerische „Zeichnung“, welche, durch rhythmische Bewegung entstanden, die sich dauernd verwandelnde Bildlichkeit der Tanzgebärden festzuhalten und auf diese Weise das Dauernde im Flüchtigen plastisch zu vermitteln vermag. Kein erstarrtes Bewegungsbild, sondern vielmehr das Signum einer protheischen Kunst der Gebärden sollte quasi zeichnerisch „geschrieben“ werden.

Die ausdrucksstarke Plastik des Tanzes konnte selbstverständlich vor allem den bildenden Künstlern nicht entgehen. Während sich aber die französischen Impressionisten auch hier eher vom klassischen Kunstdanz, dem Ballett (Degas) und dem Gesellschaftstanz (Renoir) anregen lassen, bevorzugten die Maler des deutschsprachigen Raums den freien Ausdruckstanz. Die Figuren des frühen Kokoschka und jene Egon Schieles leben aus diesen kennzeichnenden Ge-

<sup>12</sup> Postkarte von Paula Demant an Cissy von Ficker, 8.5.1919. Forschungsinstitut Brenner-Archiv.



Abb. 2: Jean Martin Charcot: Planche XV: Catalepsie.<sup>14</sup>

Briefstellen dokumentierten Tanzpantomimen von Wiener Tänzerinnen ein stilistischer Umbruch in der Gebärdensprache des Ausdruckstanzes ablesbar, der dem allgemeinen Wechsel vom Jugendstil zum Expressionismus entspricht. Noch erkennbare Jugendstil-Gebärden, wie im Falle Grete Wiesenthals, entwickeln sich allmählich aus dem Ornamentalen ins Expressive und lassen somit den Ausdruckstanz zu einer symptomatischen Übergangsform dieses epochalen Stilwechsels werden.<sup>13</sup>

Es sind aber nicht nur die rhythmischen Bewegungen, die damals die Künstlerwelt faszinierten. Bewegt wurden die modernen „Nervenkünstler“ auch von verrückten Gebärden, von Körpersprachen der Krankheit, insbesondere des Wahns. Das wohl berühmteste Bildmaterial dazu lieferte schon Ende des 19. Jahrhunderts das riesige Asyl der Salpêtrière in Paris. Der dort beschäftigte Neurologe Jean Martin Charcot machte sich europaweit einen Namen mit dem Studium der Hysterie anhand von krankhaften Bewegungsabläufen, welche fotografisch festgehalten und in mehreren

Bänden zwischen 1875-1918 herausgegeben wurden. Diese sollten als breit angelegte Fallsammlung und fotografische Dokumentation die Auffassung Charcots von Hysterie und Besessenheit als eine Choreographie des nervösen Systems stützen und illustrieren.<sup>15</sup> Es sollte jedoch anders kommen. Charcots Theorien waren wissenschaftlich weit weniger überzeugend als künstlerisch anregend. Denn was der Pariser Neurologe unter anderen den Schriftstellern und Künstlern mit seinen damals berühmten Vorträgen und der *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* anbot, war vor allem ein Spektakel der Hysterie, dargestellt anhand von minutiös beschriebenen und gezeichneten Bewegungsabläufen des dadurch als krankhaft identifizierten menschlichen Körpers.

Hysterie war somit der sich verrückt in Szene setzende Wahnsinn mit seinen verkrampften, verrenkten, „leidenschaftlichen“ und „dämonischen“ Gebärden, von denen Charcot annahm, sie seien ein Original an Bewegung – die ureigenste Zeichensprache der Krankheit, zu deren

13 Patrick Werkner, a.a.O., S. 87, 98.

14 Entnommen aus: Christina von Braun: *Nicht-Ich. Logik, Lüge, Libido*, Frankfurt/M.: Neue Kritik, 1990, S. 25.

15 Vgl. Manfred Schneider, *Nachwort*, in Jean Martin Charcot und Paul Richer, *Die Besessenen in der Kunst*, hrsg. von Manfred Schneider in Zusammenarbeit mit Wolfgang Tietze, aus dem Französischen von Willi Hendricks, Göttingen: Steidl, 1988, S. 139.

Dokumentation er sogar eine ganze Tradition der Kunst bemühte.<sup>16</sup> Nun hatte aber schon Freud den symbolischen Charakter insbesondere der „leidenschaftlichen Gebärden“ erkannt.



Planche XI.

ATTAQUE : CRUCIFIEMENT

Abb. 3: Jean Martin Charcot; Planche XI: Attaque: Crucifiement.<sup>17</sup>

Das was Charcots Patientinnen in ihrem Wahn sehr theatralisch vortrugen, die stummen Szenen ekstatischer Gebärden, waren bloß eine von Krankheit ver-rückte Simulation erinnerter angelesener oder von der Bühne abgeschauter Gestik mehr oder weniger berühmter Roman- und Theaterheldinnen.<sup>18</sup> Gleichwie, Charcot gelang es durch seine Reihen fotografieren von Hysterikerinnen, vor allem die Künstler nachhaltig auf den Geschmack der ver-rückten Körpersprache zu bringen.<sup>19</sup> Bekanntlich interessierten sich Egon Schiele und Alfred Kubin für Kunst und Gestik der Irren und ließen sich dadurch inspirieren. Krankheit durfte nun nicht nur bildlich dargestellt und literarisch verarbeitet werden, sie wurde sogar zu einem der stärksten Ausdrucksträger moderner Kunst und Literatur.

Kurz, es war eine „bewegungsgeschwängerte“ Zeit, in der auch Georg Trakl dichtete. Und es war üblich, aus sprachlichen Notzuständen durch die Orientierung an ambivalent, rhythmisch und/oder ver-rückt angelegten Körpersprachen herauszufinden. Dabei wurde sicherlich vieles aus Plastik und Schrift auf die Körperbewegung übertragen. Man war immer wieder geneigt,

16 Jean Martin Charcot und Paul Richer, *Les démoniagues dans l'art*, zuerst erschienen 1887 bei Adrien Delahaye und Emile Lecrosnier, Paris.

17 Entnommen aus: Christina von Braun, a.a.o., S. 197.

18 Vgl. Manfred Schneider, a.a.o., S. 154.

19 Vgl. zur Rezeption Charcots und zur Ästhetisierung von Hysterie in der österreichischen Moderne Patrick Werkner, *Frauenbilder der Wiener Moderne und ihre Rezeption heute*, in Klaus Amann, Armin A. Wallas (Hg.), *Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste*, Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 1994, S. 138-148.

die unwiderstehliche Anziehungskraft, welche von Gestik und Mimik ausging, plastisch und dichterisch quasi vereinnahmend zu begreifen. Doch so einfach und oberflächlich, wie sie zu sein schien, ließ sich die Bewegung des Körpers nicht für Kunst und Poetik konfiszieren. Denn das wahrlich Spektakuläre waren eben nicht die plastischen und poetischen Inhalte, die man am menschlichen Körper abzulesen und fortlaufend zu imaginieren begann, sondern daß sich die Kunst und vor allem die Poetik selbst genuin gebärdensprachlich konstituieren konnten. Für die Poetik hieß das, ein Schreiben aus der Bewegung zu entwickeln und nicht einfach Bewegung bildlich festzuhalten. Somit wollen wir aufgrund der bisherigen Befunde zur Körperkunst der Moderne der Traklschen Dichtung keine auf ambivalente Körperästhetik beruhende Bildlichkeit nachweisen, die sich allerdings leicht belegen läßt. Die Trakl-Welt kennt sowohl Tanzbewegungen in verschiedensten bildlich-semanticen Schattierungen – reigenartige Bewegungen der Schatten an Wänden, den „Todesreigen“, „der Lebendigen Reigen“, den dionysisch gestimmten Tanz usw. (Vgl. *Zu einem verlassenen Zimmer, Allerseelen, Trompeten* u.a.) – wie auch die ver-rückte Pantomime: vgl. z.B. „und leise greift in seinen Mund die Hand/Der Toten.“ (*Die Verfluchten*) oder „Ein alter Mann dreht traurig sich im Wind.“ (*Trübsinn*) oder „Der Tote malt mit weißer Hand/Ein grinsend Schweigen an die Wand.“ (*Romanze zur Nacht*) usw.

Vielmehr beziehen wir uns auf die grundlegende Tendenz dieses vielgestaltigen Bewegungsparadigmas und zwar auf die Artikulation eines neuen Ausdrucks aus der Körperbewegung heraus. Und dazu gibt es gerade in der Trakl-Literatur einen verdienstvollen Ansatz. Hans Esselborn analysiert in seinem 1981 erschienen Trakl-Buch „die Konstituierung des Rhythmus durch die Körperbewegung“<sup>20</sup> innerhalb einer szenischen, also dramatisch aufgebauten lyrischen Sprache. Der später von Brecht theoretisierte „gestische Rhythmus“, der keinen überlieferten metrischen Schemata mehr gehorcht, sondern seine eigenen gestisch inspirierten Kadenzesetzt, wird schon bei Trakl zum Prinzip neuen lyrischen Sprechens. Es verhält dem Dichter zu dem ihn auszeichnenden Ausdruck, indem es Sprachmaterie und die dadurch entstehende Bildlichkeit aus einer dominanten Bewegung heraus artikulierte. So haben laut Esselborn die Gedichte der frühen Dichtung, in denen vor allem zyklische Bewegungen vorkommen, einen kreisenden Rhythmus und eine vom natürlichen Kreislauf beherrschte Bildlichkeit; die Gedichte der mittleren Phase, wo das Neigen, Fallen, Sinken dominieren, weisen einen fallenden Rhythmus und eine zeitlich final eingestellte Bildlichkeit auf. Während die Gedichte der letzten Periode, jene der heftigen Bewegungen, durch einen gebrochenen, hektischen Rhythmus und einer von Kampf und Auseinandersetzungen dramatisch markierten Bildlichkeit gekennzeichnet sind. Soweit Esselborn.

Doch hat diese körpersprachlich inspirierte Metrik bei Trakl tiefere poetologische Wurzeln. Das Schreiben aus der Bewegung ist nicht nur an der Oberfläche der Endfassungen ablesbar, sondern steckt schon in den untersten Schichten des Traklschen Palimpsests, dort wo das Suchen nach Bild und Rhythmus beginnt. Und es scheint so, als stünde am Anfang des Traklschen Dichtens das Tasten, genauer das blinde Tasten – eine ver-rückte Bewegung, insofern sie einer krankhaften empirischen Gestik poetisch nachempfunden ist. Das dürfte nun bei einer so intensiv bildlichen Poesie als höchst unwahrscheinlich erscheinen, auch wenn Blinde und

---

20 Hans Esselborn, *Georg Trakl. Die Krise der Erlebnislyrik*, Köln; Wien: Böhlau, 1981, insbesondere S. 67-73.

Blindsein explizit im Text der Endfassungen erwähnt werden. (Vgl. *Drei Blicke in einen Opal, Gesang zur Nacht, Psalm, Sebastian im Traum, Helian, Im Dorf, Untergang* usw.). Trotzdem läßt sich eine poetologisch gemeinte Blindheit mehrfach belegen, die wiederum sehr plastisch von der Art und Weise spricht, wie ein Dichter eine eigene Welt poetisch ertasten kann. Wir wollen das im folgenden unter textlichen Beweis stellen.

Im Gedichtentwurf *Wo an schwarzen Mauern ...* beschreibt Trakl auf einer ersten Textstufe eine Geste scheinbar empirischer Blindheit:

Da der Finger des Blinden  
Seinen traurigen Zeichen folgt.

Dem folgt aber die Vision eines schönen, im Dunkel erscheinenden Menschen:

Wenn er leise Arme und Beine bewegt,  
In purpurnen Höhlen langsam die Augen rollen.

- Eine Matrix-Vorstellung des späteren Helian. Liest man diese Verse zusammen, so entpuppt sich die einer empirischen Blindheit nachgezeichnete Geste als eine magische, die innere Vision beschwörende Gebärde. Weitere Überarbeitungen dieser Zeilen bestätigen diese Annahme. Auf der zweiten Textstufe ist es „der magische Finger des Blinden“ der „Seinen erloschenen/heiteren Zeichen folgt.“ Der Blinde wird zum Magier, sein Tasten nach Zeichen zur Beschwörungsgebärde. Das Bild entwickelt sich allmählich aus empirischen Zusammenhängen heraus, bleibt aber durch die weiterhin bestehende haptische Bewegung dieser Ursprünglichkeit verbunden. Über das Beiwort „erloschen“ eröffnet sich die Möglichkeit einer weiteren Variation des Bildes, die von den „erloschenen Zeichen“ zu den „erloschenen Sternen“, den nicht mehr leuchtenden (Sternen-) Zeichen führt. Dem Variantenapparat entnehmen wir folgende Änderungsschritte:

- I Wenn der magische Finger des Blinden  
Seinen erloschenen Zeichen folgt.
- II Wenn der magische Finger des Blinden seine Zeichen sucht.
- III Wenn der magische Finger des Blinden Sternen folgt.
- IV Leise folgt der magische Finger des Blinden  
Seinen erloschenen Sternen.

Auf der letzten Variationsstufe dieses Entwurfs wird dem Tasten das Antastbare zwar völlig entzogen und die blinde Geste zu einer hellseherischen Beschwörungsgebärde entwickelt, doch bleibt im Ausdruck der Verweis auf ein spezifisches Berührungserlebnis erhalten. Das andere, visionäre und der Sinnlichkeit entrückte Sehen geschieht hier nicht beispielsweise durch ein inneres Auge, sondern durch den „sehenden“ Finger. Es ist nicht mehr die sinnlich wahrnehmende Hand eines – im üblichen Sinne des Wortes – Blinden, auch wenn „der magische Finger“ entfernt noch daran erinnert, es ist vielmehr eine paradoxerweise abstrakt wahrnehmende Hand. Man könnte von einer „kühnen Metapher“ sprechen. Man könnte aber auch von einer ver-rückten Gestik reden. Das Bild legt in seiner Entwicklung, jenseits seiner Rückbindung an empirisches Verhalten und der Stilisierung zu einer magischen Beschwörungsgeste, die Annahme einer poetologischen Chiffre nahe. Die Hand, die nach Zeichen sucht, um die

Vision beschwören zu können, kann sehr wohl in einer nachromantischen Vorstellung die Dichterhand selbst sein. Ein früheres als Fragment überliefertes Gedicht<sup>21</sup> Trakls könnte auf die Auslegung der Blindheit als poetologische Chiffre vorbereiten:

O still! Die blinde Drossel singt  
Im Käfig ihre trunkne Weise  
Dem goldnen Helios zum Preise –  
Ein Kerzenflämmchen zuckt und klingt.

O Lied voll Schmerz und Ewigkeit!  
Gestirn und Schatten grau erleichen  
Und sind bald nur verlorne Zeichen.  
Ein Hahn kräht um die Dämmerzeit.

(In *Milch und Öde* ...)

Dieses Vor-bild parallelisiert das Preislied der blinden Drossel an die Sonne, also an das Licht, mit einem eigenartigen „Erblinden“ der Nacht bis auf „nur verlorne Zeichen“ in der Morgendämmerung. Es sieht so aus, als habe das Lied der blinden Drossel tatsächlich das anbrechende Licht des Morgens heraufbeschworen. Der spätere Gedichtentwurf *Wo an schwarzen Mauern* ... führt ebenfalls aus der Blindheit, über erloschene Zeichen und Sterne, zur Vision des schönen, im Dunkel erscheinenden Menschen. Und im noch späteren Lieblingsgedicht Trakls, im *Helian*, wird der blinde Magier durch die singende Drossel ersetzt:

Leise und harmonisch ist sein Gang an freundlichen Zimmern hin,  
Wo Einsamkeit ist und das Rauschen des Ahorns,  
Wo vielleicht noch die Drossel singt.

---

21 Nach Sauer mann/Zwerschina (Hrsg.), Georg Trakl. *Sämtliche Werke und Briefwechsel*, Innsbrucker Ausgabe, Bd. II, historisch-kritische Ausgabe der Werke und des Briefwechsels mit Faks. der handschriftlichen Texte Trakls, Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1995; entstanden zwischen 24.-30. Dezember 1912 und ist mit dem Gedichtentwurf *Lange lauscht der Mönch* ... verknüpft. Das große Verdienst dieser zweiten historisch-kritischen Ausgabe der Traklschen Werke im Vergleich zur früheren Salzburger Ausgabe: W. Killy/H. Szklenar (Hrsg.), Georg Trakl. *Dichtungen und Briefe* (HKA), Bd. I - II, Salzburg, 1969, ist u.E. nicht nur der um Rezeptionsgeschichte des jeweiligen veröffentlichten Textes, lebensgeschichtlichen Kontext und zeilenweise vorgenommene Verweise möglicher Einflüsse angereicherte Variantenapparat, sondern die viel übersichtlichere Darstellung der Varianten selbst, indem sie nicht mehr strikt teleologisch, d.h. auf Endfassungen ausgerichtet, sondern vielmehr präsentisch auf das Werden und Sich-entfalten dieser Texte konzentriert ist. Durch das Aufrollen der früher (in der HKA) übereinandergelegten Schichten dieses dichterischen Palimpsests werden Struktur und vor allem die eigenartige Dynamik von Text und Imagination in komplexeren Zusammenhängen sichtbar. Es ist auch zu begrüßen, daß die variierten Stellen nicht mehr aus dem bestehenden Kontext herausgenommen werden, da Trakls Texte gerade aufgrund von Wechselwirkungen zwischen textlicher Konstanz und Variation ihre spezifischen zunächst formalen, aber inhärent auch semantischen Bewegungen entwickeln. Sauer mann/Zwerschina vermuten, das Gedicht sei in der ersten Hälfte des Jahres 1912, spätestens im Sept./Okt. 1912 entstanden.

Schön ist der Mensch und erscheinend im Dunkel,  
Wenn er staunend Arme und Beine bewegt,  
Und in purpurnen Höhlen stille die Augen rollen.

Es sei noch vermerkt, daß man in der Trakl-Forschung den Namen Helian auf eine mögliche Kontamination von Helios und Lélian zurückgeführt hat. Stimmt das, dann bringt das Helian-Bild komplexe latente Verweise auf den zugleich preisenden und beschwörenden Gesang des Blinden an eine dem Sonnengott ähnliche Lichtgestalt. Dann ist die zweite hier angeführte Strophe das Preislied selbst und der erscheinende Mensch wird wie eine aus dem Dunkel hervortretende lichte Gestalt begrüßt.

Zur poetologischen Dimension der Blindheit sei noch eine Belegstelle aus der späten Lyrik Trakls herangezogen, genauer geht es um Verse aus der ersten Fassung des Gedichts *Abendland*:

Leise verließ am Kreuzweg  
Der Schatten den Fremdling  
Und steinern erblinden  
Dem die schauenden Augen,  
Daß von der Lippe  
Süßer fließe das Lied.

Mit diesen Versen wird im Grunde eine altbekannte Kultvorstellung vom blinden, visionären Barden, der schon seit den Ossian-Liedern der Goethezeit immer wieder faszinierte und zu identifikatorischen Tendenzen anregte, neu entworfen. Dieser Neuentwurf wird aber von Trakl bald getilgt, doch verschwinden diese Verse nicht spurlos. Die Vorstellung vom blinden Gesang wird auf „Singende“ verschoben, die „mit weißen Schritten/An der dornigen Hecke hin“ wandern. Das Bild scheint ein Nachtbild, ja vielleicht sogar ein Traumbild geblieben zu sein:

Die Sonne sinkt am Hügel  
Und wir haben im Schlaf geweint.  
Wandern wir mit weißen Schritten  
An der dornigen Hecke hin  
Singende im Ährensommer  
Und Schmerzgeborene.

Auf diese Variation rekurriert Trakl später beim letzten Entwurf der Zeilen und zuvor bei jenem, der in die Endfassung des Gedichts aufgenommen sein wird:

Wandern mit zögernden Schritten  
An der dornigen Hecke hin  
Singende im Abendsommer.

Die Vorstellung vom blinden Gesang scheint spurlos verschwunden zu sein, wenn man nicht die für Trakl typischen Verschiebungen von Funktionen und Eigenschaften zwischen den verschiedenen Körperteilen bedenkt. So werden hier zwar die blinden Augen getilgt, dafür aber wird das Singen mit einem blind anmutenden Gang verbunden. Wie tastend bewegen sich die

Singenden „mit zögernden Schritten“ entlang der dornigen Hecke. Im Hinblick auf seine Genese und innerhalb der Endfassung könnte das Bild dieser eigenartigen Wanderung – wie die meisten Trakl-Bilder – semantisch vielschichtig angelegt sein. Der blinde Gang könnte sehr wohl auch der unsichere nächtliche, der traumwandlerische, berauschte oder sogar der angsterfüllte, dornige Gang in den Tod sein. Es ist nicht auszuschließen, daß sich das Bild erst in dieser komplexen Semantik erfüllt. Wie immer dieser Gang der Singenden inhaltlich ausgelegt wird, scheint er – wie früher im Gedicht *Wo an schwarzen Mauern ...* – jene tastende Bewegung durch den Raum nachzuzeichnen, die für Blinde oder plötzlich Erblindete typisch ist. Der zögernde Gang an der Hecke oder an Mauern hin muß demnach nicht jener eines Blinden sein, er kann lediglich die Bewegung eines Blinden nachahmen. Es stellt sich dann die Frage, warum Trakl die Bewegung eines Blinden braucht und seine Figuren wiederholt tastend an Mauern vorbei (z.B. *Geistliche Dämmerung*: „Schwärzlich tastet der Schritt an einsamer Mauer“), „über die grünen Stufen des Sommers“ (*Sebastian im Traum*), entlang an Zäunen und Hecken wandern läßt. Auf der ersten Textstufe des Gedichts *Psalm* schreibt Trakl:

In weißen Hyazinthen schwebt einsamer als einsam Helians Antlitz.  
Wenn er die Augen schließt wird es Nacht im Garten.  
Die Kinder des Hausmeisters hören zu spielen auf und suchen das Gold des Himmels.

Zu diesen Versen scheint sich, wie in den zuvor besprochenen Helian-Kontexten, eine Bewegung der lichten Gestalt – hier dem Sonnenuntergang angenähert – mit dem Erblinden zu verbinden. Dem folgt die Suche nach dem verlorenen Licht. In späteren Variationen des Bildes und in der endgültigen Fassung werden Helian und das Schließen der Augen getilgt. Das Bild setzt abrupt ein:

Der Garten ist im Abend. Im Kreuzgang flattern Fledermäuse umher.  
Die Kinder des Hausmeisters hören zu spielen auf und suchen das Gold des Himmels.

Trakl scheint dadurch einen zu auffälligen poetologischen Hinweis entfernt zu haben, denn wenn der Schauende die Augen schließt und somit willentlich erblindet, muß er es den Blinden gleichtun und die verlorene Welt neu rekonstruieren. Dabei ändert sich „Sinn und Bild“. Spielende Kinder hören mit ihrem Spiel auf – für den plötzlich Erblindeten – und suchen nach dem „Gold des Himmels“. Über die poetologisch eingesetzte Blindheit wird mit der Stringenz eines empirisch Erblindeten zu einer neuen, privaten Welt gefunden. Blindheit signalisiert somit, daß diese private Welt nicht der poetologischen Willkür, sondern einer zwingenden Notwendigkeit entsprungen ist. Es ist ein Zustand, der zum Wiederaufbau der Welt nötig. Wichtig werden dem plötzlich Erblindeten vor allem die suchende Bewegung im Raum, das ertasten von Grenzen (vgl. „An Mauern hin“, „am Waldsaum“, „An der dornigen Hecke hin“, „am Zaun“, „auf der Schwelle“, „Entlang an Gärten“, „Am Wegrand“, usw.) und Körpern entlang ihrer Konturen (vgl. „Sterne suchen nachts, Karfreitagskind, Deinen Stirnenbogen“, „Immer klingen die weißen Mauern der Stadt./Unter Dornenbogen/O mein Bruder klimmen wir blinde Zeiger gen Mitternacht.“ usw.), die Erinnerung an die einst erschaute Wirklichkeit und der nach innen gekehrte Blick. Bewegungen wollen in diesem Zustand neu gelernt werden und private Zusammenhänge stellen sich ein. „Sehende“ Finger steigern die Empfindlichkeit für Formen, damit auch das sinnlich-poetische Formgefühl. Die magischen Finger des Dicht-

ers verstehen es, abstrakte Formen zu ertasten, Zeichen und Sternen zu folgen und so auch die Vision des schönen Menschen zu beschwören.

Dazu sei noch das allmähliche Vorantasten an eine rhythmische Kontur mit unterschwelligem haptischen Qualitäten kurz erwähnt und erläutert. Esselborn weist schon auf eine zunehmende Verhärtung des Rhythmus, deutet diese aber als Ausdruck einer „krisenhafte(n) Veränderung der Tradition bei Trakl“<sup>22</sup> auf dem Wege zu einer szenischen, betont pantomimischen Sprache. Berücksichtigt man aber die poetologische Blindheitsthematik in der Traklschen Dichtung und insbesondere die Orientierung dieser an der blinden Gestik, am Tasten, dann sind die Härten im Rhythmus nicht nur rein poetisch zu verstehen, etwa als sprachrhythmische Experimente, ja als notwendige metrische Unzulänglichkeiten einer lyrisch noch im Werden begriffenen Sprache, sondern man könnte ihnen ebenfalls eine sinnlich-poetische Qualität unterstellen, die den reifen Rhythmen, genauso wie den frühen, inhärent ist – die Eigenschaft des ins Poetische umgesetzten Taktiles. Greifen wir zurück auf jene drei strukturierenden, von Esselborn zu Recht gebärdensprachlich gedeuteten, rhythmischen Bewegungen: der kreisenden, fallenden und gebrochenen – sie sind nicht nur poetischer Niederschlag einer körperlichen Bewegungsspur, sondern alternieren auch „glatte“ mit „harten“ Fügungen, einen weicheren, melodischen Rhythmus mit einem spröden, dissonant komponierten. Verfolgt man diese Dichtung entlang ihrer dominanten rhythmischen Entwicklungsachse, so wird bald deutlich, daß die in sich geschlossene rhythmische Kontur der frühen Phase in der mittleren Zeit zu einem offenen melodischen Bogen bricht. Zäsuren werden prägnanter gesetzt und die Bruchstellen im Rhythmus durch die sich herausbildende konzentrierte und paradoxe Metaphorik zunehmend erhärtet. Das Gedicht beginnt, mit Rilke gesprochen, „gleichsam auf seine Pausen aufgebaut“<sup>23</sup> zu sein. Auch bildlich vermehren sich die Aussagen von Zerbrochenem. Es gibt wohl Härten, aber noch keine ausgesprochene Härte des Rhythmus wie in der späten Lyrik, wo schon das Schriftbild der großen blockartigen Strophen auf eine besondere Dichte und Härte von Bild und Rhythmus verweisen. Die Pausen werden steiler, langatmige Verse, die in der mittleren Zeit noch auseinanderbrechende, harte Stellen melodisch überspielen konnten, werden fragmentiert und manchmal durch gewaltige Umstellungen intensiv bewegt:

Doch stille sammelt im Weidengrund  
Rotes Gewölk, darin ein zürmender Gott wohnt  
Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle;  
(Grodek)

Eine ver-rückte Dynamik, die aus dem ursprünglichen tänzerischen Rhythmus über die noch melodischen Entrückungen der mittleren Zeit eine wahre sprachliche Tektonik entwickelt. Dem „magischen Finger“ des Dichters waren die Härte und die Tiefe dieser sprachrhythmischen Erschütterungen bestimmt auch wichtiger Wegweiser eines stilistischen Umbruchs.

---

22 Hans Esselborn, a.a.O., S. 69.

23 Brief Rainer Maria Rilkes (8.Febr. 1915) an Ludwig von Ficker, abgedruckt in Ludwig von Ficker, *Briefwechsel 1914-1925*, hrsg. von Ignaz Zangerle, Walter Methlagl, Franz Seyr, Anton Unterkircher, Innsbruck: Haymon-Verlag, 1988, S. 87.

Zum eingangs skizzierten Bewegungsparadigma zurückkehrend ist zu bemerken, daß Trakls poetische Sprachgebärden zwar nicht direkt an die vor allem Wienerische Bewegungsästhetik seiner Zeit gebunden werden können, daß sie aber, als subtile Parallelerscheinung dazu, trotzdem die aufkommende Kultur der Körpersprache auf eigene Art bestätigen. Er gehört somit zu jenen modernen Dichtern, die sich quasi in eine neue Sprache hineinbewegen, auch tänzerisch. Nur setzt Trakl dem freien Ausdruckstanz seiner Zeit seinen eigenen, zerbrochenen, entgegen.

Doch manchmal lauscht der Blick ins Kerzenlicht  
Und folgt den Schatten an verfallnen Wänden  
Und Tänzer sind mit schlafverschlungenen Händen.  
Die Nacht, die schwarz an deinem Haupt zerbricht  
Und Tote, die sich in den Betten wenden  
Den Marmor greifen mit zerbrochnen Händen.