

Sonderbare „Passion“

Zur Struktur der Ambivalenz bei Georg Trakl¹

von Károly Csúri (Szeged)

Vorbemerkungen

Das dreistrophige Gedicht *Passion* gehört zu den besonders schwierigen Texten Trakls.² Die Verständnisprobleme der im Zyklus *Sebastian im Traum* veröffentlichten letzten Textstufe des Gedichts³, die den eigentlichen Gegenstand der nachfolgenden Analyse bildet, lassen sich zum großen Teil auf eine systematisch ambivalente Kompositionsweise zurückführen. Die Ambivalenz wird dabei als spezifische Variante der Ambiguität begriffen: der Aufbau der Textwelt⁴ lässt gleichzeitig zwei gegensätzliche Erklärungen zu, die auf der Verschmelzung und Gegenüberstellung zweier konträrer Wertordnungen beruhen. Die beiden Pole etablieren in der Textwelt jeweils eine eigene Kohärenz, wobei allerdings die eine Kohärenzlinie meist dominiert, die andere hingegen eher nur latent vorhanden ist. Eine strukturelle Eigenart von *Passion* wie auch teilweise von Trakls Gesamtdichtung ist gerade darin zu sehen, dass die sonst gegenläufigen, unterschiedlich hierarchisierten, einander widersprechenden Kohärenzen sich letztlich doch, wie noch zu zeigen sein wird, in einem einheitlichen Erklärungsmodell sinnvoll zusammenführen und aufeinander beziehen lassen, ohne dass dabei auf den Eigenwert der verschiedenen Pole verzichtet und die Widersprüchlichkeit der Deutungstendenzen zugunsten einer ausschließlich gültigen Interpretation aufgehoben werden muss. Eine elementare narrative Strukturformel, die die Textwelt als komplexe Zustandsänderung zwischen Anfang und Ende betrachtet oder sie als spezifischen Problemlösungsprozess begriffen, reicht demzufolge nicht in jeder Hinsicht aus: der Schluss bewahrt doch im Grunde genommen die Ambivalenz des Beginns, sodass weder die Veränderung des Anfangszustands im Endzustand noch die Lösung des Eingangsproblems im Endergebnis eindeutig festzustellen sind. Im Verlauf der Textwelt werden die beiden Kohärenzlinien derart ausgebaut, dass die Änderung einer Wertstruktur zwar einerseits durchgeführt, andererseits jedoch gleich auch kontrapunktiert wird. Die Interpretation wird den Sinn dieses Vorgangs zeigen: die Berücksichtigung der Simultaneität und Gleichrangigkeit antithetischer Werte als grundlegendes Erklärungsprinzip repräsentiert letztlich den gespaltenen Zustand des Ichs als abstrakter Erzählerfigur.

Um ein erstes Beispiel zu geben: Die Geschichte der Ambivalenz in der Textwelt beginnt mit dem Titelwort *Passion* selbst, das in seinem intertextuellen Bezug – eine zweite wichtige Komponente der Schwerverständlichkeit des Gedichts – als Leid und Leidenschaft zugleich zu interpretieren ist und damit von Anfang an die beiden Grundtendenzen der Textwelt ausweist. Am Ende, wie dies noch im einzelnen ausgeführt wird, kehren Leid und Leidenschaft des Ichs als ambivalente Varianten von *Passion* in Form eines ebenfalls intertextuellen Hinweises wieder: „Zu den kühlen Füßen der Büberin“ soll „dunkler Verzückung / Voll das Saitenspiel“ tönen.

Dieses Konzept der Ambivalenz könnte prinzipiell von einer Analyse erwarten, dass in ihr beide Entwicklungslinien in gleichem Umfang ausgeführt werden. Um unnötige Wiederholungen zu vermeiden, werden wir jedoch nur die u. E. dominante Kohärenzlinie, die *Leidensgeschichte* des Ichs im Einzelnen darstellen und der so herausgearbeiteten Struktur erst am Ende die latente Interpretationsmöglichkeit der *Leidenschaftsgeschichte* des Ichs entgegenstellen, sodass damit der ambivalente Wertzustand von Leid und Leidenschaft, d.h. das gespaltene Wesen der anonym-verborgenen Erzählerfigur in ihrer vollen Komplexität und Unauflösbarkeit aufgezeigt wird.

Schemastrukturen als Erklärungsprinzipien

Leid und Leidenschaft erscheinen in der Textwelt meist nicht in unmittelbar zugänglicher Form. Vielmehr manifestieren sie sich durch verschiedene Schemastrukturen, die den Aufbau Traklscher Dichtung in vieler Hinsicht bestimmen. Dies bezieht sich auch auf die Erscheinungsform intertextueller Zusammenhänge, sodass im Folgenden zunächst einige wesentliche Aspekte dieses abstrakten Systems umrissen werden. Umso wichtiger ist dies, als die Schemastrukturen insgesamt, wie andernorts bereits mehrfach ausgeführt⁵, als eine Art poetisches Erklärungssystem der gesamten Dichtung von Trakl angesehen werden können.

Hypothetisch sei nun diesbezüglich behauptet, dass Trakls Dichtung als autonom-poetisches System im Wesentlichen auf dem Zusammenwirken folgender abstrakter Komponenten als wichtigster Ordnungsprinzipien beruht: (a) Manifestationsformen des Ichs, (b) Transparenzstrukturen, (c) Zyklus-Schemata der Tages- und Jahreszeiten und (d) apokalyptisches Narrationschema.

Zu bemerken ist dabei, dass die Funktionsweise des Modells, trotz der scheinbaren Objektivität zahlreicher Gedichte Trakls, engstens mit der zentralen Steuerungsrolle der Ich-Figur zusammenhängt: die Geschehnisse in der Textwelt lassen sich im Grunde genommen als Inszenierungen bzw. Selbst-Inszenierungen des Ichs begreifen. Das abstrakte Ich ist es, das die an sich statischen Komponenten in Bewegung bringt, sie aufeinander abstimmt und ihre Kombinatorik festlegt. Und doch ist selbst die bestimmende Rolle des Ichs nur eine scheinbare: In letzter Instanz handelt es sich nämlich um die Interpretation des Rezipienten, sodass die Inszenierungen und Selbst-Inszenierungen des Ichs in der Textwelt nur dispositionelle Möglichkeiten darstellen, die erst durch den Rezipienten als verschiedene Kohärenzen erkannt bzw. geordnet werden.

(a) Die Textwelt-Gestalten in Trakls Dichtung lassen sich in diesem Sinne zum Teil als verschiedene *Manifestationen* oder *Selbst-Inszenierungen* eines abstrakten Ichs ansehen. Ihre gesamte Varietät an der Oberfläche ist vor allem auf drei wesentliche Bestimmungen und deren Kombinatorik auf abstrakter Ebene zurückzuführen. Es handelt sich in ihrem Fall, grob vereinfacht, um die Textwelt-Realisierungen eines engelhaft-unschuldigen bzw. eines sinnlich-schuldhaften Ichs, d.h. um Aspekte, die sich gegenseitig ausschließen oder teilweise ergänzen und damit eine charakteristische Tendenz ständig wiederkehrender Spaltungs- bzw. Vereinigungsprozesse des abstrakt-

lyrischen Ichs modellieren. Diesen gegensätzlichen Bestimmungen schließt sich noch ein dritter Attributskomplex an, der meist als Vermittlungs- oder Trennungsebene zwischen den beiden ersten fungiert und die seelisch-poetische bzw. poetisch-religiöse Sphäre des Ichs repräsentiert. Mittels dieses Aspekts versucht das Ich immer wieder, sich in verschiedenen Textwelt-Manifestationen von der irdisch-schuldhaften Sphäre, vom gegenwärtigen Leiden und Büßen zu befreien und in poetisch-imaginärer Weise zu der himmlisch-unschuldigen Existenz des eigenen wahren Selbst durchzubrechen, sich mit ihr zu vereinigen bzw. in die ehemalige geistliche Heimat zurückzukehren. Ein Beispiel für die unterschiedlichen Manifestationen bzw. variierenden (Selbst-)Inszenierungen des Ichs in *Passion* sind u.a. der ‚Wolf‘, der ‚Bruder‘, das ‚kühle Haupt‘, das ‚blaue Wild‘, das ‚Äugende‘ und der mythische Sänger und Kitharaspieler „Orpheus“, der zugleich als Repräsentant der poetischen Sphäre und Vermittlung par excellence gilt. Andererseits enthalten die Textwelt-Inszenierungen der „Schwester“-Figur durch das Bruder-Ich als „ein Totes“ und „Ruhendes“, als „Wolf“, „zarter Leichnam“ oder die „Büßerin“ sowohl die Möglichkeit der Trennung des „wildes Geschlechts“ als auch ihre seelisch-poetische Zusammenführung zu „einem Geschlecht“ (s. *Abendländisches Lied*). In solchen Offenbarungen und Prozessen des abstrakten Ichs wird auch die Problematik der Androgynität als ein wichtiger Aspekt von Trakls Dichtung mit aufgenommen und ihre Lösung prinzipiell ermöglicht.

(b) Das Mittel für den seelisch-poetischen Durchbruch des Ichs aus seiner Sphäre in eine andere ist die *Transparenz*. Mit Hilfe von Transparenz bzw. Transparentmachen wird eine Sphäre in einer anderen – epiphaniehaft – wahrnehmbar. Transparenz weicht in dieser spezifischen Verwendung vom umgangssprachlichen Gebrauch des Begriffs ab. Es kann nämlich nicht nur das Lichte, sondern auch das Dunkle, nicht nur die seelisch-geistliche Auferstehung und Wiedergeburt, sondern auch der Verfall, der Untergang oder der Tod transparent gemacht werden. Ferner beschränkt sich die Transparenz in den Gedichtwelten nicht allein auf die visuelle Sphäre, sie erfasst auch die akustische Durchdringung der Sphären, etwa das Ertönen einer Sphäre in einer anderen oder das Übertönen einer Sphäre durch eine andere. Auch bestimmte Typen intertextueller Beziehungen lassen sich aus dieser Sicht als Transparenz-Erscheinungen interpretieren, indem in einer Textwelt Sphären (semantisch-symbolisch) durchscheinen, die außerhalb des Gedichts liegen. Das Ich als leidender und leidenschaftlicher „Orpheus“ beschwört zum Beispiel in *Passion* durch sein „Saitenspiel“ und ‚Schauen‘ („ein Äugendes“) Eurydike, die verlorene „Schwester“ herauf, es macht sie zunächst als „Schatten“, dann als „zarter Leichnam“ transparent und visioniert sie schließlich als „Büßerin“ in der „steinernen Stadt“.

(c) *Tages- und Jahreszeitenwechsel* werden bekanntlich in Trakls Gedichten oft thematisiert. Zu beachten ist jedoch, dass es sich dabei um keine tatsächlichen Tages- und Jahreszeiten, um keine realen Prozesse der Wirklichkeit handelt, sondern vielmehr nur um unsere Wissensschemata bezüglich solcher Prozesse. Die erklärungstheoretische Relevanz dieser Unterscheidung für Trakls Dichtung zeigt sich vor allem darin, dass mittels dieser Wissensschemata Strukturen des Tages- und Jahreszeitenwechsels und

ihrer Teilprozesse in bestimmten Vorgängen bzw. Objektbereichen der Gedichtwelten auch dann erkannt werden können, wenn in ihnen kein konkreter Tages- und/oder Jahreszeitenwechsel thematisiert wird. Diese Betrachtungsweise ermöglicht eine freie, allein den inneren Ordnungsprinzipien der jeweiligen fiktiven Textwelt gehorchende, der Erfahrungswirklichkeit oft widersprechende Chronologie und Kombinatorik unterschiedlicher Tages- oder Jahreszeitschemata. Die Schemata, entsprechend ihrer Unabhängigkeit von den tatsächlichen Tages- und Jahreszeitzyklen, fungieren in den Textwelten meist auch als mediale Strukturen zwischen Gegenwart und Vergangenheit, Innen- und Außenwelt, Wirklichkeit und Schein-Wirklichkeit oder Realität und Überwirklichkeit. Um nur einige Beispiele für ihre Mittlerrolle zu nennen: in den Schemata der Abend- und Morgendämmerung, des Sonnenaufgangs und Sonnenuntergangs, des mondenen und des Sternenhimmels, des Frühlingsabends oder der Winternacht werden verschiedentlich wichtige (intertextuell-narrative) Sphären des Mythischen, Biblischen und Historischen, des Himmlisch-Metaphysischen und Höllisch-Menschlichen samt ihren Wertbezügen wie Schuld und Unschuld, Sündigung und Buße, Teufliches und Engelhaftes u. dgl. transparent (gemacht). Wie in der nachfolgenden Analyse gezeigt wird, imaginiert der Orpheus-Bruder die tote Eurydike-Schwester im Gedicht *Passion* nicht allein mittels der Kraft von Musik und Gesang, sondern auch durch das Transparentmachen der kosmischen Erscheinungen und Prozesse des Tageszeitzyklus: gleichzeitig mit der Abenddämmerung, dem Sonnenuntergang und dem Mondaufgang bzw. mit deren Schemata wird die Schwester als himmlisch-mondenes Wesen, als „zarter Leichnam [...] / Schlummernd in seinem hyazinthenen Haar“, und zuletzt als (tote) Mond-Metapher in der Figur der „Büßerin“ vergegenwärtigt. Der zyklische Ablauf der Tageszeitwechsel, der sich täglich wiederholende Mondaufgang sichert zwar ihre „ewige Wiederkehr“ für den Bruder, doch bleibt diese Wiederbegegnung „am Tritonsteich“ oder „in der steinernen Stadt“ durch die Trennung kosmisch-himmlischer und irdisch-menschlicher Sphären nur eine virtuelle Heimkehr der Schwester aus der Schattenwelt, eine sich immer neu entfaltende poetische Imagination des Bruders. Immerhin ist dies nicht negativ auszulegen, da auch in diesem Fall nicht die Wirklichkeit als Maßstab dient: es geht ja letztlich um eine seelische Vereinigung, um eine androgyne Einheit, die sich in den sprachlichen Neutra wie „Totes“, „Ruhendes“ bzw. „Äugendes“ und „blaues Wild“ bezüglich der Schwester und des Bruders gleichermaßen verwirklicht.

(d) In der überwiegenden Mehrheit Traklscher Gedichte werden die dargelegten Grundkomponenten mittels eines *apokalyptischen Narrationsschemas* miteinander kombiniert und zum ambivalenten Konstruktionsgesetz der Textwelten vereinigt. Dieses apokalyptische Narrative gestaltet Verfalls- und Untergangsprozesse, die meist durch die parallele Entwicklung von virtueller Erlösung, imaginiertes Auferstehung oder geistlicher Wiedergeburt begleitet, kontrastiert und (manchmal) überwunden werden. Die Dominanz einer der beiden Tendenzen, die Vorherrschaft von Zerstören oder Neuschaffen im Apokalyptischen variiert von Gedicht zu Gedicht. Soll das Apokalyptische tatsächlich ein narratives Merkmal Traklscher Textwelt-Konstruktionen sein, dann muss auch die Erklärung die Selbstständigkeit und den Eigenwert der

apokalyptisch-gegenläufigen Prozesse berücksichtigen bzw. bewahren. Verfall und Untergang bleiben doch im Verlauf der Textwelten meist unverändert erhalten, nur wird in ihnen gleichzeitig auch die Möglichkeit der Erlösung sichtbar. Aus der teilweisen Autonomie der Konstituenten ergibt sich aber auch, dass in manchen Fällen der Untergang oder die imaginäre Auferstehung dermaßen überwiegen oder selbstständig werden kann, dass es wenig Sinn hätte, auch anhand solcher Gedichte über eine gekoppelte Struktur von Untergang und Auferstehung sprechen, d.h. auch solche Geschichten als Modellfälle des apokalyptischen Grundschemas betrachten zu wollen. Vielmehr handelt es sich hier um ein eigenständiges Untergangs- oder Auferstehungs-Schema, das die Struktur der fraglichen Gedichtwelt grundsätzlich bestimmt. Wichtig ist andererseits zu betonen, dass das apokalyptische Narrationsschema selbst dort, wo der Begriff mit Recht verwendet wird, in erster Linie einen poetischen Begriff darstellt und nicht mit der biblischen oder weltlichen Apokalypse im üblichen Sinne gleichzusetzen ist. Die Abweichung ist schon deswegen offensichtlich, da selbst das tatsächlich Apokalyptische allein durch die Grundprinzipien und somit durch den Aufbau Traklscher Textwelten realisiert, gleichsam ‚aufgezeigt‘ wird. Verfall und Untergang bzw. Erlösung und Auferstehung werden meist, wie anhand der Zyklus-Schemata bereits angedeutet, in der Abenddämmerung, im Herbst und Winter bzw. beim Tagesanbruch und in der Frühlingszeit transparent. In diesen Transparenzakt erlebt das Ich die Zustände der jeweiligen Tages- und Jahreszeit als apokalyptische Ereignisse, als tödliche Spaltung und virtuelle Vereinigung bzw. als kosmischen Untergang und himmlisch-göttliche Wiedergeburt irdisch-menschlichen Lebens. Da die Gleichzeitigkeit der gegensätzlichen Prozesse von Untergang und Auferstehung, wie oben angedeutet, durch die ambivalente Kompositionsweise verwirklicht wird, kann auch der Aufbau von *Passion* mit Recht als eine Art apokalyptisches Narrationsschema angesehen werden, in dem allerdings die ursprünglichen apokalyptischen Grundwerte von Untergang und Auferstehung durch die Wesensmerkmale von Leidenschaft und Leid ersetzt werden. Die Beziehung gilt aber auch umgekehrt: *Leidenschaft* und *Leid*, die durch die abstrakt-poetischen Ordnungsprinzipien der *Passions*-Welt realisiert werden, zeigen eine entfernte Entsprechung zur apokalyptischen Grundstruktur, zumal in Leidenschaft in Wahrheit eine Art Untergang, in Leid hingegen eine Art Wiedergeburt des Ichs thematisiert werden.

Aufbau der Textwelt von *Passion*

Passion

Wenn Orpheus silbern die Laute rührt,
Beklagend ein Totes im Abendgarten,
Wer bist du Ruhendes unter hohen Bäumen?
Es rauscht die Klage das herbstliche Rohr,
Der blaue Teich,

Hinsterbend unter grünenden Bäumen
Und folgend dem Schatten der Schwester;
Dunkle Liebe
Eines wilden Geschlechts,
Dem auf goldenen Rädern der Tag davonrauscht.
Stille Nacht.

Unter finsternen Tannen
Mischten zwei Wölfe ihr Blut
In steinerner Umarmung; ein Goldnes
Verlor sich die Wolke über dem Steg,
Geduld und Schweigen der Kindheit.
Wieder begegnet der zarte Leichnam
Am Tritonsteich
Schlummernd in seinem hyazinthenen Haar.
Daß endlich zerbräche das kühle Haupt!

Denn immer folgt, ein blaues Wild,
Ein Äugendes unter dämmernden Bäumen,
Dieser dunkleren Pfade
Wachend und bewegt von nächtigem Wohllaut,
Sanftem Wahnsinn;
Oder es tönte dunkler Verzückung
Voll das Saitenspiel
Zu den kühlen Füßen der Büßerin
In der steinernen Stadt.⁶

Über die Leidensgeschichte des Ichs

Orpheus und Eurydike – Schwester und Erzähler/Bruder-Ich

Die Geschichte setzt mit dem Erscheinen von Orpheus ein, mit einem Bild, das den mythischen Bezug gleichzeitig setzt und teilweise, durch die Einfügung von „silbern“ etwa, aufhebt. Auf diese Weise wird, hier noch kaum merklich, die spätere Identifizierungsmöglichkeit des mythischen Sängers und des unsichtbaren Erzähler-Ichs vorbereitet. Ähnlich lässt sich die von Orpheus beklagte Figur „ein Totes“ als Eurydike ansehen, aber eine eindeutige Gleichsetzung ist – schon wegen der sprachlichen Neutralform – auch in diesem Fall nicht möglich. Die Frage in Zeile 3: „Wer bist du Ruhendes unter hohen Bäumen?“, eine tatsächliche oder vorgetäuschte Ungewissheit, erhöht nur die bereits etablierte Ambiguität. Die Annäherung und teilweise Überlappung der Figuren deutet an, dass der Mythos in *Passion* nur imitiert und nicht eigens thematisiert wird.

Weitere Mehrdeutigkeiten birgt der „Abendgarten“, der eine Parallel-Prägung zu *Abendland* oder *Abendländisches Lied* in Trakls Dichtung darstellt. Der „Abendgarten“ am Anfang und die „steinerne Stadt“ in „nächtigem Wohllaut“ als Schlussbild bilden motivische Varianten voneinander. Verbunden sind beide Orte durch die orphische Musik und die Klage-Szene: Zu Beginn „rührt Orpheus silbern die Laute“ und „beklagt ein Totes im Abendgarten“, am Ende „tönt“ – eine konjunktivische Wunschformel – „dunkler Verzückung / Voll das Saitenspiel / Zu den kühlen Füßen der Büberin / In der steinernen Stadt“. In der Entsprechung zeichnet sich eine virtuelle Entwicklung zwischen dem Anfangs- und dem Endzustand der Textwelt ab, die den Leser aus der mythischen Vorzeit in die zivilisatorische Moderne führt. Während der „Abendgarten“ mit der Orpheus-Figur grundsätzlich dem Mythisch-Naturhaften angehört, erweist sich die „steinerne Stadt“ als Symbol für eine entmythisierte christliche Zeit der Gegenwart. Der zeitliche Unterschied von Mythischem und Gegenwärtigem bleibt zwar einerseits bestehen, andererseits wird er aber in der zeitlosen Klage orphischen Gesangs aufgehoben. Abstrahiert man zunächst von Gegenwart und Mythos, so tritt vor allem der biblische Bezug in den Vordergrund. Einerseits wird dies durch den Titel selbst, andererseits durch den Stellenwert von ‚Garten‘ im Motivsystem von Trakls Gesamtwerk unterstützt. Mittelbar spricht diese Tatsache auch für die Rolle der Geschwister als Orpheus- und Eurydike-Figuren der christlichen Gegenwart. Im Gedicht *An die Verstummtten*, das im Band *Sebastian im Traum der Passion* unmittelbar vorangeht, repräsentiert „Die große Stadt [...] am Abend“ mit ihren „verkrüppelten Bäumen an schwarzer Mauer“ eine Art „Abendgarten“ des Verfalls. Aus dieser Sicht lässt sich der hiesige „Abendgarten“, besonders in seiner motivischen Beziehung zu der „steinernen Stadt“ am Gedichtende, als ein Garten im abendlichen Untergang, als das negative Spiegelbild des Paradieses, als eine irdisch-höllische Gegenwelt des aus dem göttlichen Garten vertriebenen Menschen, als Ort der Schuldigen und Verdammten ansehen. Erst im weiteren Verlauf der Geschichte wird verständlich, warum und wie im selben Auftaktbild, im gegenwärtigen „Abendgarten“ der Dämmerung, der antike Mythos und die biblische Geschichte gleichzeitig transparent werden. Durch das Ineinanderspielen und Verschmelzen der Figuren wie auch der Raum- und Zeitstrukturen in der Abenddämmerung wird auch erklärt, dass Orpheus’ Klage, fortgetragen durch die Natur, durch das Rauschen des „herbstlichen Rohrs“ und des „blauen Teichs“, statt der verlorenen Gattin Eurydike gleichsam natürlich dem „Schatten der Schwester“ folgt. Das heißt, die Rolle von Eurydike, die in der Figur des „Ruhenden“ bisher nur angedeutet wurde, wird von da an mittelbar auf die „Schwester“ übertragen, und damit wird auch deren spätere Gleichsetzung mit dem „zarten Leichnam“, der toten Eurydike, vorbereitet.

Dass es sich dabei um den „Schatten der Schwester“ und nicht um die „Schwester“ schlechthin handelt, ist nur eine weitere Stufe feiner Unterscheidung von möglichen Bedeutungsnuancen. Den verschwindenden „Schatten der Schwester“, dem die „Klage“ in gewissem Sinne nachstirbt, könnte man, zeitlich ausgelegt, zunächst auf die in Dunkel gehüllte Vergangenheit der Schwester und des Ichs beziehen. Dies ist schon deshalb möglich, weil gerade an dem Punkt, wo der „Schatten der Schwester“ verschwindet

und die Klage „hinstirbt“, die Gegenwartsszene abgeschlossen und die vergangene Zeit „dunkler Liebe“ und „wilder“ Liebenden eingeblendet wird. Als hätte der Gesang sein verborgenes Ziel, die imaginäre Vergegenwärtigung einer dionysisch-triebhaften Welt ehemaliger Kindheit erreicht. Auch die Rollenübernahme ist abgeschlossen, Eurydike wird von diesem Punkt an praktisch mit der Schwester, Orpheus mit dem beschwörenden Ich, dem Bruder identifiziert, und die Liebe des mythologischen Ehepaars verwandelt sich in die „Dunkle Liebe / Eines wilden Geschlechts“, in die schuldhaftige Beziehung eines Geschwisterpaares, wie dies mittelbar auch das Warnsignal des „auf goldenen Rädern davonrauschenden Tags“, des fliehenden Sonnengotts Helios nahelegt.

Doch würde eine Interpretation, die das „Schatten“-Bild der Schwester nur als Metapher einer dahingeschwundenen, verflüchtigten Vergangenheit erklärt, wahrscheinlich zu kurz greifen. Wird nämlich das „Hinsterben“ der Klage wortwörtlich genommen, so hat man es plötzlich wieder einmal mit der mythischen Geschichte zu tun, indem dort Orpheus' Klage der Gattin in das „Schattenreich“ des Todes folgt. Diese Hades-Fahrt lässt sich allerdings auch mit dem Gegenwarts-kontext des Gedichts in Einklang bringen, indem die Schwester von Anfang an als „ein Totes“ bzw. „Ruhendes“ bezeichnet und beim Erscheinen am „Tritonsteich“ als „zarter Leichnam“, als verstorbene Eurydike-Figur imaginiert wird. Abweichend vom Mythos, wo dies keine Rolle spielt, wird hier der „zarte Leichnam“ mit toposhaft-kindlichen Attributen der Unschuld ausgestattet und „in seinem hyazinthenen Haar“ schlummernd als ein Schlafendes, ein noch nicht Geborenes bzw. Auferstandenes dargestellt:

Wieder begegnet der zarte Leichnam
Am Tritonsteich
Schlummernd in seinem hyazinthenen Haar.

Als ginge es anhand der Schwester-Figur um die imaginäre Heraufbeschwörung und die mögliche, noch nicht erfolgte Wiedergeburt unschuldiger Kindheit, die einst durch den Sündenfall der Geschwister, durch die „steinerne Umarmung“ eines „wilden Geschlechts“ verloren ging. Das Schuldhaftige dieser ehemaligen Kindheit ist mittelbar bereits, wie schon angedeutet, in den Bildern des „auf goldenen Rädern“ fliehenden Helios und der Wolke, die sich als „ein Goldnes“ „über dem Steg“ verliert, zum Ausdruck gelangt. Da beide ‚goldenen‘ Erscheinungen – im Hintergrund mit der Sonne als Konstituente des Tageszeitschemas – intertextuell Epiphanien des Göttlichen darstellen, deutet ihre Flucht symbolisch auf eine sich vor den Schuldigen verschließende transzendente Welt hin. Angesichts des ‚Goldenen‘ lässt sich im Rückblick das ‚Silberne‘ in Bezug auf das Abend- bzw. Nacht-Schema in erster Annäherung als Metapher des Mondscheins (oder Sternenlichts) bzw. des Mondenen (oder Sternenhaften) interpretieren. Besonders der intertextuelle Bezug von ‚golden‘ legt es nahe, dass es hier nicht um den tatsächlichen Sonnen- oder Mondschein der Erfahrungswirklichkeit, sondern vielmehr um eine ehemalig-mythische Sonnenzeit der Unschuld und die gegenwärtige Mondzeit der Schuld geht, um solche gegensätzlichen Wertzustände, die eigentümlicherweise in der

zyklischen Wiederkehr der Tageszeiten plötzlich transparent werden. Das Erscheinen des „zarten Leichnams“ folgt übrigens direkt auf die Zeile „Geduld und Schweigen der Kindheit“, die die Mittelachse von Strophe 2 und zugleich den formal-symmetrischen Wendepunkt des dreistrophigen Gedichts darstellt. Einerseits wird also das Bild von der schuldig verstorbenen Kindheit der Vergangenheit abgeschlossen, andererseits scheint diese, wie sich am Ende des Gedichts zeigt, als eine büßende wiederzukehren, die aus ihrem Schlummer erweckt, von dem Schauenden wieder ins Leben gerufen und in ihrer Unschuld neugeboren werden kann.

Zu erkennen ist aber auch, dass die Imaginierung der Schwester als „zarter Leichnam“ zugleich zur inneren Spaltung des Ichs führt. Dass die Schwester nun, im schroffen Gegensatz zum „wilden Geschlecht“ und den „zwei Wölfen“ von früher, als „zartes“, „schlummerndes“ und „hyazinthenes“ Wesen visioniert wird, zeugt davon, wie sehr das Ich sein Gewissen in der Gegenwart plagt: „Daß endlich zerbräche das kühle Haupt!“ Mittelbar wird diese Annahme auch durch die motivische Beziehung zwischen dem „blauen Teich“ und dem „Tritonsteich“ unterstützt. Am blauen Teich der 1. Strophe starb die Klage hin, verschwand gleichsam der „Schatten der Schwester“ und wurde die Erinnerung an die „dunkle Liebe“ des „wilden Geschlechts“, an das Vergangene wachgerufen. Am Tritonsteich in der 2. Strophe wird sie dann durch die Seele, durch das „blaue Wild“ und das „Äugende“ des Bruders, der zugleich das eigene schuldhaftige Wesen zerbrechen will, als „zarter Leichnam“ visionär heraufbeschworen. Der „Tritonsteich“ selbst schafft erneut eine Beziehung zum Mythischen. Dies bekräftigt auch das korrespondierende Bild im Gedicht *Die drei Teiche in Hellbrunn*: „Tritonen tauchen aus der Flut, / Verfall durchrieselt das Gemäuer / Der Mond hüllt sich in grüne Schleier / Und wandelt langsam auf der Flut“. Da also der „zarte Leichnam“ am mythischen „Tritonsteich“ erscheint⁸, wird in seiner Figur, wie schon angedeutet, nicht nur die Schwester, sondern latent auch Eurydike aus dem Totenreich zurückgeführt, sodass die zuletzt dominant gewordene Geschwistergeschichte teilweise wiederum mythisch eingehüllt wird.

Die Beziehung zwischen Schwester und Bruder, um noch einmal zu dem Ausgangspunkt zurückzukehren, lässt sich am ehesten mit dem ‚Haupt‘-Motiv charakterisieren: Die Schwester, „der zarte Leichnam“, schlummert „in seinem hyazinthenen Haar“, der Bruder, das Erzähler-Ich, verwünscht das eigene „kühle Haupt“, das nicht dazu fähig ist, sie wieder ins Leben zu rufen. Die Gegenüberstellung lässt sich auch formalstrukturell nachvollziehen, indem die beiden Bilder in den Schlusszeilen der Strophe genau über- bzw. untereinander plaziert sind. Warum der Gegensatz gerade am „Haupt“ demonstriert wird, hängt nur zum Teil mit dem früheren triebhaft-sexuellen und dem späteren orphisch-seelischen Aspekt des Ichs zusammen. Wichtiger ist, dass das „kühle Haupt“ des Bruders motivisch auf die „kühlen Füße“ der büßenden Schwester am Ende des Gedichts vorausweist. Der Gegensatz von „Haupt“ und „Füße“, der kontextbedingt auch dem gemeinsamen Attribut „kühl“ unterschiedliche Bedeutungen zuordnet, ist von besonderem Belang: Während das „kühle Haupt“ für das schuldhaftige, gefühllos-rationale Selbst steht, zeigt der Wunsch nach dem orphisch-verzückten Saitenspiel zu

den „kühlen Füßen der Büberin“ auf eine demutsvoll büßende Haltung der Seele. Ob das Zerschneiden des kühlen Hauptes ein tatsächlicher oder nur ein symbolischer Todeswunsch ist, ob das „Haupt“ schlechthin oder nur die „Kühle“ des Hauptes zu zerschneiden ist, lässt sich kaum entscheiden. Sicher ist nur, dass es sich dabei, wie so oft in Trakls Dichtung, um die Befreiung der Seele aus ihrer irdisch-körperlichen Hülle und Eingeschlossenheit handelt. Im Gegensatz zum früheren Triebhaft-Sinnlichen und dem gegenwärtigen Rational-Kühlen entfaltet sich in der letzten Strophe grundsätzlich das rein Seelische: die „dunkle Verzückung“ des „Saitenspiels“ lässt sich hier, so scheint es zumindest, als das seelische Gegenbild der ehemaligen sinnlichen Liebe begreifen.

Schwester und Ich: Wandlung der Liebe

Um das Dargestellte auch von einer anderen Seite her zu verdeutlichen, soll noch einmal auf bestimmte Zusammenhänge der Vergangenheits- und Gegenwartsszenen eingegangen werden. Zu untersuchen ist vor allem, wie die Motive der ‚dunklen Liebe‘ in der Schlussphase im orphisch-seelischen Sinne umgedeutet werden.

Ein seltsames Bild der Erinnerung stellen die „zwei Wölfe“ dar, die „ihr Blut mischen“. Es wird dabei zwar die tierische Sphäre angesprochen, aber das Mischen des Bluts deutet möglicherweise – auch innerhalb der Textwelt – auf ein Inzestverhältnis, auf die sündige Liebe der Geschwister hin. Metaphorisch macht die „steinerne Umarmung“ der Wölfe wahrscheinlich, dass es in Form eines tierisch-triebhaften Verhältnisses letztlich um menschliche Liebe geht. Wichtig scheint außerdem, dass dem Ich diese „dunkle Liebe eines wilden Geschlechts“ als etwas Lebloses und Erstarrtes und die „Umarmung“ der Wölfe als eine „steinerne“ erscheinen. Die Sprache ist verräterisch: Durch die Thematisierung der tierischen Sphäre, durch die Wahl der geheimnisvoll-bedrohlichen Attribute wie „dunkel“, „wild“, „finstern“ und „steinern“ äußert sich einerseits das (unbewusste) Erkennen des Schuldhaften dieser Liebe. Zum anderen wird auch bildlich verständlich, warum die Schwester durch den Bruder, das Orpheus-Ich, als „ein Totes im Abendgarten“ beklagt, als ein „Ruhendes unter hohen Bäumen“ gesucht und als ein „zarter Leichnam am Tritonsteich“ imaginiert wird. Es fragt sich trotzdem, ob es wirklich begründet ist, die Schwester und den Bruder von vornherein mit dem ‚wildem Geschlecht‘ und den ‚zwei Wölfen‘ gleichzusetzen, zumal das Bild selbst keinen unmittelbaren Ansatzpunkt für eine solche Identifizierung liefert. Ist es nicht ebenso wichtig, dass man in der Vergangenheitsszene ausdrücklich an ein wildes Geschlecht und zwei Wölfe erinnert wird und nicht unmittelbar der Schwester bzw. dem Bruder begegnet? In einem breiteren literarhistorischen Rahmen ließe sich wahrscheinlich argumentieren, dass gerade das Zurücktreten des Ichs in der lyrischen Sprache und die Prozesse der Verdinglichung und Entsubjektivierung als charakteristische Merkmale der modernen Dichtung und insbesondere der expressionistischen Literatur gelten. Diese Beobachtung mag zwar allgemein zutreffen, im konkreten Zusammenhang des Gedichts lassen sich jedoch die Bezeichnungen „wildes Geschlecht“ und „zwei Wölfe“ eher durch gewisse Parallelen zum Orpheus-Mythos beleuchten und konkretisieren. Bekanntlich konnte im Mythos das Lautenspiel des Sängers selbst die „wildem“

Tiere zähmen, sodass sich dieser Bezug in dem Gedicht leicht auf die „Wölfe“, auf das ehemalige wilde, tierisch-triebhaftes Wesen der Liebenden übertragen lässt. Auch die Entsprechung zwischen dem „wildem“ Geschlecht in Strophe 1 und dem blauen „Wild“ in Strophe 3 demonstriert diese Annahme in motivisch-spielerischer Form. Während das „wilde“ Geschlecht der Vergangenheit mit der „dunklen Liebe“ verbunden ist, gehört das blaue „Wild“ der Gegenwart an und wird „von nächtigem Wohllaut / Sanftem Wahnsinn“ bewegt. Unschwer zu erkennen ist die gewandelte Bedeutung: Im ersten Fall repräsentiert das Attribut „wild“ Tierisch-Triebhaftes, im zweiten Fall steht das Substantiv „Wild“ toposhaft für das Seelisch-Sanfte, wobei das erste „wild“ sich ironischerweise auf das Geschlecht, das Menschliche, das zweite „Wild“ hingegen auf das Tierische bezieht. Beide Beispiele legen auf ihre mittelbare Art nahe, wie sich das dionysische, d.h. sinnlich-rauschhafte Ich im Laufe der Textwelt letztlich in ein orphisches, d.h. seelisch-poetisches Ich verwandelt.

Ähnlich verhält es sich mit der ‚Baum‘-Motivik: Gleich zu Beginn der 1. Strophe wird die Schwester als Ruhendes „unter hohen Bäumen“ gesucht, und die orphische Klage stirbt wenig später, dem Schatten der Schwester folgend, „unter grünenden Bäumen“ hin. Mit diesen Bildern harmoniert in der 3. Strophe der Bruder als „ein blaues Wild“, „ein Äugendes“, d.h. ein seelisch-dichterisches Wesen „unter dämmernden Bäumen“. Die „hohen“, die „grünenden“ und die „dämmernden Bäume“ bilden einen offensichtlichen Kontrast zu den „finsternen Tannen“ der 2. Strophe, unter denen die Schwester und der Bruder einst als „zwei Wölfe ihr Blut mischten“.

Als eigenartiger Gegensatz innerhalb der Sündenfall-Szene der Vergangenheit lässt sich die „Stille Nacht“ lesen. Als Bild, Zeile und Satz bildet sie jeweils eine Ganzheit und schließt zugleich die 1. Strophe ab. Ihre zeitlose Selbstständigkeit unterbricht die narrative Kontinuität der Liebesszene und kontrastiert die vorangehende und nachfolgende Darstellung. Sie bildet einen Gegensatz zum „wildem“ Geschlecht und dem „davonrauschenden“ Tag und scheint selbst Teil der mythisch-gegenwärtigen Situation von Orpheus „im Abendgarten“ zu sein. Intertextuell-emblematisch verweist sie auf die heilige Nacht von Christi Geburt und lässt sich aus dieser Sicht motivisch auch mit der Vision des „zarten Leichnams“ als möglicher Neugeburt einer Kindheit im christlichen Zeichen verbinden. Dies ist, wie schon in anderem Kontext gezeigt, der Wendepunkt der Textwelt, die frühere Dominanz des antiken Mythos wird durch das stufenweise Dominantwerden des Christlichen abgelöst: In dem „zarten Leichnam“ kehren zwar Eurydike und die Schwester noch im Sinne des Mythos aus der Unterwelt zurück, aber sie werden bereits, in Bezug auf die „Stille Nacht“, christlich interpretiert. Von diesem Punkt an rückt die Geschichte der Geschwister immer mehr in Richtung einer christlichen und zugleich orphischen Passion, die mit der Eurydike-Schwester als „Büßerin“ und dem büßend-anbetenden Ich als „Orpheus“ endet.

Es wurde bereits darauf verwiesen, wie wichtig es ist, dass die Geschehnisse und ihre jeweiligen Attribuierungen im Wesentlichen als seelisch-imaginäre Projektionen des unsichtbar-verborgenen Ichs begriffen werden. Auch in dieser Hinsicht ist entscheidend, dass das Schwester-Bild von der Vergangenheit bis zur Gegenwart, vom „wildem

Geschlecht“ über „ein Totes“, „Ruhendes“ und einen „zarten Leichnam“ ganz bis zur „Büßerin“ stufenweise modifiziert/gemildert wird. Diese Verwandlung der Schwester-Figur ist in Wahrheit die Veränderung der Ich-Perspektive: Nicht die Schwester, sondern das Ich hat sich verändert, seine Sichtweise und sein Werturteil sind anders geworden. Dem Anschein, d.h. der Strukturierung der Textwelt nach wird demgegenüber das Ich durch die Wandlung der Schwester verändert und nach ihrem Vorbild auch selbst zur Buße bekehrt.

Abschließend soll noch versucht werden, auch die letzte Strophe in der Kohärenz der Leidensgeschichte des Ichs unterzubringen. Ähnlich wie die „Stille Nacht“ am Ende der 1. Strophe die Schilderung der frühen Liebesszene unterbrach, trennt auch der unerwartete Ausruf „Daß endlich zerbräche das kühle Haupt!“ in der Schlusszeile der 2. Strophe die Schwester-Erscheinung am Tritonsteich von dem ihr „immer“ folgenden „Äugenden“, dem „blauen Wild“, von der sie in „nächtigem Wohllaut und sanftem Wahnsinn“ heraufbeschwörenden Seele:

Denn immer folgt, ein blaues Wild,
Ein Äugendes unter dämmernden Bäumen,
Dieser dunkleren Pfade
Wachend und bewegt von nächtigem Wohllaut,
Sanftem Wahnsinn;⁹

„Der zarte Leichnam“ kann zwar in der Nacht durch den Transparenzakt der Seele visioniert werden, aber zu behalten bzw. wieder ins Leben zu rufen, aus dem Tod der „steinernen Umarmung“ von einst zu erlösen ist er nur, wenn eine der Alternativen erfüllt wird: Entweder wird „endlich das kühle Haupt“ zerbrochen,

Oder es tönte dunkler Verzückung
Voll das Saitenspiel
Zu den kühlen Füßen der Büßerin
In der steinernen Stadt.

In der ersten Alternative ist „endlich“ mehr als nur eine Wunschformel. Die Erwartung und die Aussicht werden auf kaum merkliche Weise verstärkt, als wäre das Ende eines Prozesses schon abzusehen. Mittelbar wird diese Annahme durch die gesamte 3. Strophe unterstützt, in der sich der Akzent, unabhängig davon, was dem „kühlen Haupt“ geschehen wird, nunmehr völlig auf das Seelische, auf seinen sanft-harmonischen bzw. leidenschaftlich-verzückten Aspekt verschiebt.

Bevor das Schlussbild des Gedichts etwas genauer untersucht wird, soll auch noch kurz die ambige Rolle von „wieder“ bei der Vision des zarten Leichnams erörtert werden. Im Kontext des Tritonsteichs lässt sich „wieder“ bestimmt auf den Mythos, die Rückkehr von Eurydike aus der Unterwelt beziehen. Es ist aber auch nicht auszuschließen, dass „wieder“ im Sinne von *immer wieder* zu verstehen ist. Damit scheint auch der Anfang

von Strophe 3: „Denn immer folgt, ein blaues Wild, / Ein Äugendes unter dämmernden Bäumen, / Dieser dunkleren Pfaden“ im Einklang zu stehen. Aus dieser Sicht lässt sich im Rückblick das Auftaktwort des Gedichts „Wenn“ ebenfalls im Sinne von *immer wenn* auslegen. Trifft diese Überlegung zu, dann handelt es sich nicht um eine einmalige, sondern um die mehrfach wiederkehrende Klage des Orpheus-Ichs, die immer wieder dem „Schatten der Schwester“ folgt und den „zarten Leichnam“ jedes Mal in dem „Abendgarten“, dem dunklen Raum der Dämmerung heraufbeschwört und nächtlich auf seinem Weg begleitet. Der „nächtige Wohllaut“ in Strophe 3 lässt sich dann gleichfalls als ein Rückverweis betrachten, diesmal als eine klang-motivische Bezugnahme auf die „Laute“ am Gedichtanfang, die das Orpheus-Ich, ein Totes beklagend, „silbern“ rührt.

Die Wahrscheinlichkeit, dass es sich hier um eine wiederkehrende Situation handelt, eröffnet wichtige Perspektiven. Die Ambiguität der ein- oder mehrmaligen Wiederholung ermöglicht es nämlich, die Schemata des Tageszeitwechsels funktional in die Grundstruktur zu integrieren, indem in ihr, auf die einzelnen Tageszeitabschnitte und -phänomene projiziert, sowohl die mythische Geschichte von Orpheus und Eurydike als auch die fiktiv-gegenwärtige Geschichte des Ichs und der Schwester transparent werden. Konkret heißt dies: beide Geschichten, genauer die Bewegungen der beiden Frauengestalten Eurydike und Schwester, werden auf die gemeinsame Schemastruktur des Mondaufgangs bezogen. Einfacher ausgedrückt: Aus der Perspektive der „steinernen Stadt“, des dunklen Gegenparadieses „Abendgarten“, wird „der zarte Leichnam“, die gestorbene Geliebte als Eurydike-Schwester jede Nacht durch das Klagelied des Orpheus-Ichs im kosmisch-himmlichen Phänomen des erscheinenden Mondes heraufbeschworen.

Diese Annahme hat eine strukturelle Vorgeschichte. Der erste Teil des Gedichts, bis zum Erscheinen des „zarten Leichnams“, ist nur mittelbar mit dem Mond verbunden: Das ‚silberne‘ Rühren der Laute „im Abendgarten“, wie früher schon angedeutet, lässt nur ganz vage den Mond bzw. den Mondschein assoziieren. In Kenntnis späterer Kontexte ist es aber durchaus möglich, dass die Klage um „ein Totes im Abendgarten“ und die Frage nach dem „Ruhenden unter hohen Bäumen“ das Erscheinen des unbekanntes „du“ als eine besondere Art Mondaufgang vorbereitet. Fein gesteigert wiederholt sich die gleiche Ambivalenz in dem „Schatten der Schwester“, der neben dem intertextuellen Verweis auf die Vergangenheit und die Schattenwelt des Todes auch als Schatten des Mondes gedacht werden kann. Die Möglichkeit, in den Geschehnissen, in denen der Mond in Wirklichkeit gar nicht präsent ist, das Mondene zu entdecken, ist strukturbedingt. Sie ergibt sich zum Teil auch aus den kosmischen Gegenpolen innerhalb der Textwelt: Während sich in der Gegenwartsgeschichte im Vorzeichen des *Silbernen* das Mondene ankündigt, rauscht der Tag der Vergangenheit „auf *goldenen* Rädern“ davon und verliert sich „ein *Goldnes*“, die „Wolke über dem Steg“. Gemäß der Schemastruktur des Tageszeitwechsels kreuzen sich dabei zwei gegensätzliche Prozesse: der Untergang der (goldenen) Sonne und der Aufgang des (silbernen) Mondes. In Bezug auf dieses Modell lässt sich das ‚Begegnen‘ des „zarten Leichnam(s)“ – ‚Weiblichkeit‘, ‚jenseitiges Licht‘ und ‚menschliches Gesicht‘ gehören zu den bekanntesten Symbolwerten des Mondes¹⁰

– am ehesten als Mondaufgang interpretieren. Es ist daher kein Zufall, dass „der zarte Leichnam“, teilweise auch mit der Erscheinung der Tritonen im Zusammenhang, als ein „Haupt“ beschrieben wird und der körperliche Bezug nur implizit vorhanden ist. Das „Hyazinthe“, das intertextuell Unschuldig-Kindliches bezeichnet und dessen Farbe in Trakls Dichtung immer mit „blau“ verbunden ist, dürfte als Attribut des „Haars“ auf das Himmlische verweisen, in dem das Mondene, „der zarte Leichnam“, eingebettet ist. Das heißt, im Himmels-Schema, im Mondenen und in der nächtlichen Bläue visioniert das Ich, ein orphischer Dichter moderner Zeit, eine menschliche Figur, den „zarten Leichnam“ der Eurydike-Schwester, der „in seinem hyazinthenen Haar“ schlummert. Und gleichzeitig mit der Imagination der verlorenen Schwester im Mondenen und Himmlischen, mit dem Sichtbarwerden des Unsichtbaren in der Vision, formuliert sich auch der innige Wunsch des Schauenden nach dem Zerbrecen, dem Vernichten des eigenen schuldhaft-kühlen Haupt, das seine Buße und seine Bekenntnis zum Wahrhaft-Seelischen verhindert.

Wie wichtig das Schauen, die visionäre Etablierung dieser kosmisch-himmlischen Gegenwelt ist, zeigt auch das Bild des seelischen Ichs als „Äugendes“. Ähnlich kontrastiert das „blaue Wild“ nicht nur das ehemalige „wilde“ Geschlecht, sondern es bildet auch durch seine „blaue“ Farbe eine irdisch-seelische Parallele und Entsprechung zum „hyazinthen“-himmlischen Attribut der Schwester. Wie früher die Klage „unter hohen Bäumen“ dem „Schatten der Schwester“ folgte, so folgt nun das Ich als „blaues Wild“, als „Äugendes unter dämmernden Bäumen“ den „dunkleren Pfaden“, die zur seltsamen Schlusszene des Orpheus-Ichs und der Eurydike-Schwester, des Irdisch-Schauenden und des Himmlisch-Mondenen führen. In gewisser Weise kehrt hier, wie bereits erwähnt, die Anfangssituation der Textwelt wieder: Nur das frühere ‚Rühren der Laute‘ steigert sich in der Vorstellung zu einem „Saitenspiel“, das voll „dunkler Verzückung“ tönt. Auch das beklagte Tote, das unbekannte Ruhende, nimmt an diesem Punkt Gestalt an und wird als die „Büßerin“ identifiziert. Wichtig ist dabei allerdings, dass das Bild weniger auf die „Büßerin“ als vielmehr auf ihre „kühlen Füße“ fokussiert. Im Hintergrund steht wiederum das Mond-Schema, das ermöglicht, sowohl das „Haar“ des „zarten Leichnams“ wie auch „die kühlen Füße der Büßerin“ als verschiedene metaphorische ‚Gebilde‘ von Mondstrahlen zu begreifen, ohne dabei den menschlichen Bezug aufzuheben. So lässt sich die Gesamtszene als Verbindung von Irdischem und Himmlischem, von orphischem Leid auf Erden und mondenem Leidens- und Bußweg am Himmel ansehen. Die Leblosigkeit der „kühlen“ Füße, zu denen das Saitenspiel voll „dunkler Verzückung“ tönt, kontrastiert einerseits die „dunkle“, dionysisch-leidenschaftliche Liebe der Vergangenheit und harmoniert zum anderen mit der ähnlich leblosen „steinernen“ Stadt der Gegenwart. Wie die Schwester zur „Büßerin“ wird, verändert sich auch das ehemals wilde Ich, das sich nun als „blaues Wild“, als „Äugendes“ allein mit seinem „Saitenspiel“, der Musik der Poesie als reinster Offenbarung der Seele seiner Geliebten zuwendet. Mythisches und Christliches heben sich gegenseitig auf: Formal-emblematisch wird die Rückkehr Eurydikes in eine verkehrte Maria-Magdalena-Szene überführt, während die Christus-Figur des leidenden

Ichs in den klagenden mythischen Sänger Orpheus verwandelt wird. Die biblischen Reminiszenzen dienen als Buß-Masken für die hintergründige Geschwistergeschichte und offenbaren sich mittels der Tageszeitschemata.

Bei der Deutung des Schlussbildes, das an sich verschiedene Interpretationen zulässt, ist die Beantwortung folgender Fragen von besonderem Belang: Wird die Szene eher durch die Leblosigkeit der „Büßerin“ bestimmt, oder besteht noch die Hoffnung auf ihre Rückkehr, auf ihre Auferstehung und seelische Wiedervereinigung mit dem Ich? Stellt das Kosmisch-Himmlische, in dem sie transparent wird, eine unzugängliche Entfernung oder eine erlösende Nähe für das Ich dar? Oder gehört die „Büßerin“, zu deren „kühlen Füßen“ das „Saitenspiel“ tönt, gar nicht der kosmisch-himmlischen Sphäre an, sondern, ähnlich dem Ich, der „steinernen Stadt“ irdisch-menschlicher Welt? Aufgrund der bisherigen Erklärung, die auf dem Nacht-Schema mit Mondlicht und der motivischen Beziehung der „Büßerin“ zum „zarten Leichnam“, dem „Toten“ und „Ruhenden“, beruhte, ist davon auszugehen, dass es sich auch diesmal um eine metaphorische und nicht um eine realistische Szene handelt. Die ersten Textstufen des Gedichts, in denen die Schwester, eigentlich die „Braut“, als „silberne Rose“, als „silberne Schläferin“ und als „Büßerin“ mit „silbernen Füßen“ erscheint, unterstützen eindeutig diese Annahme:

Ein Leichnam suchest du unter grünenden Bäumen
Deine Braut,
Die silberne Rose
Schwebend über dem nächtlichen Hügel.
[...]

Auf purpurner Flut
Schaukelt wachend die silberne Schläferin.
[...]

Nächtlich tönt der Seele einsames Saitenspiel
Dunkler Verzückung
Voll zu den silbernen Füßen der Büßerin
Im verlorenen Garten;
Und an dorniger Hecke knospet der blaue Frühling.¹¹

Die „silberne Rose über dem Hügel“ ist ein kosmisch-transparentes Mond- bzw. Sternbild der Geliebten am nächtlichen Himmel. Die „silberne Schläferin“, die „auf purpurner Flut schaukelt“, lässt sich sowohl als konkrete Frauengestalt wie auch als Mond-Metapher interpretieren. Ähnlich kann die „purpurne [...] Flut“ irdische Flut bezeichnen, in der sich das Kosmisch-Himmlische widerspiegelt, oder sie lässt sich mit dem kosmisch-himmlischen Abendweiher, mit der Flut purpurnen (Sternen-) Lichts gleichsetzen. In dieselbe Richtung weist das Bild der „Büßerin“, deren „silberne

Füße“ eindeutiger mond- bzw. sternbezogen sind als die „kühlen Füße“ in der letzten Textstufe des Gedichts: In „silbern“ wird der Lichtbezug, in „kühl“ hingegen der Todesaspekt als Rückverweis auf den „zarten Leichnam“ betont. Die scheinbar ungewisse Redeweise über das Mond- oder Sternenlicht im Laufe der Analyse, wobei allerdings auf Grund der dargelegten Strukturzusammenhänge eher der Mond-Bezug vorzuziehen ist, hebt erneut den theoretisch wichtigen Unterschied von Wirklichkeit und Wirklichkeits-Schema hervor. In der Erfahrungswirklichkeit wäre es unzutreffend und widersprüchlich, zur gleichen Zeit über die ‚mondene‘ oder ‚sternenhafte‘ Schwester zu sprechen. Verwendet man dagegen den nächtlichen Himmel als Schemabegriff, dann kann die Schwester innerhalb derselben Welt widerspruchsfrei einmal als mondene, ein anderes Mal als sternenhafte oder selbst als sternenhaft-mondene Figur erscheinen und ihre Daseinsidentität in der Fiktion als nächtliche Lichtepiphanie trotzdem bewahren. Umgekehrt, wie die Abweichung von „silbern“ und „kühl“ auf den abweichenden Textstufen des Gedichts zeigt, ist es auch möglich, dass die verschiedenen Varianten von Mond- oder Sternenlicht unterschiedliche Bedeutungsfunktionen ausüben.

Interessant aber ist nicht nur die Klärung der himmlisch-mondenen Zugehörigkeit der „Büßerin“, sondern auch die betonte Position der „steinernen“ Stadt in der Schlusszeile angesichts des Ichs. Betrachtet man nämlich den eng umschließenden Raum der „steinernen Stadt“ als motivische Fortsetzung der ehemaligen „steinernen Umarmung“ – in beiden Szenen geht es um die Liebes- bzw. Klagebeziehung des Ichs und der Schwester –, so kann man im leidenschaftlich-verzückten „Saitenspiel“ die Hoffnung des Ausbruchs aus der irdischen Stätte der Schuld und die orphische Sehnsucht nach erneuter, rein seelischer Umarmung der Schwester erblicken. Wie in vielen anderen Trakl-Gedichten hätte dann auch hier die Schwester-Figur die Funktion, mit ihrem Bußgang zwischen Irdischem und Himmlischem zu vermitteln und für das Ich virtuell den Weg zum Himmlischen zu eröffnen. Natürlich ist dies nur eine Möglichkeit: Durch die zyklische Wiederkehr des Mondes kann die Eurydike-Schwester vom Orpheus-Ich „im Abendgarten“ immer wieder heraufbeschworen werden, sodass die Hoffnung auf ihre seelische Wiedervereinigung sich täglich erneuert. Umgekehrt steht aber auch fest, dass die Schwester vom Ich, ähnlich wie Eurydike von Orpheus, innerhalb des Textweltverlaufs letztlich doch nicht wieder gewonnen und ins Leben zurückgeführt wird. Somit endet die Textwelt im Zustand der anfänglichen Ambivalenz: Die Möglichkeit der Wiedergeburt besteht zwar imaginär durch die Vergegenwärtigungskraft des Tageszeit-Zyklus und des Transparenz-Schemas auch weiterhin, aber sie kann letztlich nicht in Wirklichkeit gewandelt werden.

Zur Leidenschaftsgeschichte des Ichs

Zu betonen ist auch anhand der Leidenschaftsgeschichte, dass die Textwelt grundsätzlich durch die Leidensgeschichte bestimmt wird. Doch ist anzunehmen, dass die kurz eingblendete Leidensgeschichte der Kindheit sich nicht allein auf die Vergangenheit bezieht, sondern, versteckt und fragmentarisch, auch in der Gegenwart des Ichs fortlebt. Unter diesem Aspekt ist nun auch die bisherige Gliederung der

Textwelt-Geschichte zu modifizieren und neu zu überdenken. In der Chronologie spielt der Orpheus-Mythos als Zeitdimension nur eine virtuelle Rolle. Sie ist vielmehr unter semantischem Aspekt von Belang und wird dementsprechend als poetische und existenziell-schicksalhafte Identifikationsgeschichte zum Gegenstand der erzählerischen Reflexion. Im Hinblick auf die *Passion* im Sinne von *Leidenschaft* und *Leid* lassen sich zumindest drei wichtige Phasen unterscheiden: die Kindheit als zeitlicher Anfang des Ichs (Strophe 2), der Auftakt der Textwelt als erste Reflexion des Ichs über Mythos und Kindheit (Strophe 1 und 2) und der zeitliche und lineare Endzustand der Textwelt mit Reflexionen über die Gegenwart als Wiederkehr von Kindheit und Mythos (Strophe 2 und 3). Aus dieser Sicht könnten der Zustand der Kindheit – der zeitliche Anfang – und der Leidenschaft – die Phase vom linearen Textbeginn bis zum Schluss – mit der Wandlung der zunächst dominierenden Leidenschafts-Erinnerungen zum Vorherrschen des Gegenwarts-Leids gleichgesetzt werden. Dass es sich dabei, laut unserer Hypothese, nur um eine Akzentverschiebung handelt, hat zur Folge, dass wir es im Endzustand nicht mit der einseitigen Dominanz der Leidens- und Bußgeschichte des orphisch-poetischen Ichs, sondern auch weiterhin mit dem ambivalenten Verhältnis von Leid und ins Dionysisch-Poetische verwandelter Leidenschaft in seiner Persönlichkeit zu tun haben, wobei allerdings die dominante Rolle nunmehr endgültig dem Leid zuzukommen scheint.

Schlusszene: orphisch oder dionysisch?

Auch wenn man geneigt ist, den Schluss des Gedichts zunächst als eine orphische Klageszene zu betrachten, ist es wegen der die gesamte Textwelt umfassenden ambivalenten Kompositionsweise sicher nicht abwegig, die Erklärung der Bilder auch aus einer Sicht zu erwägen, die in ihnen den Versuch des Ichs für die Neubelebung der ehemaligen Leidenschaft erblicken will.¹² Das „Saitenspiel“ voll „dunkler Verzückung“ zu „den kühlen Füßen der Büberin“ – eine variierte Wiederholung der Lautenmusik des Orpheus am Gedichtanfang – scheint in dieser gesteigerten Form durch seinen intertextuellen Bezug die Atmosphäre eines dionysischen Festes imitieren zu wollen. Als wollte das rauschhafte Ich, „von nächtigem Wohllaut, / Sanftem Wahnsinn“ ergriffen, die leblose Geliebte wieder zum Leben erwecken, als wandelten sich die orphische Klage plötzlich in ein dionysisches Tanzlied und die bisher nur geistlich-seelisch bestimmte Passion in eine dionysisch-sinnliche Stimmung. Von diesem Gesichtspunkt aus lassen sich auch die früheren Kindheits-Erinnerungen neu interpretieren. Leicht einzusehen ist nämlich, dass die „Dunkle Liebe / Eines wilden Geschlechts, / Dem auf goldenen Rädern der Tag davonrauscht“ eine syntaktisch völlig geschlossene und eigenständige Einheit zwischen einem ‚Vor-‘ und einem ‚Nachspann‘ bildet: die vorangehende Zeile endet mit einem Semikolon, die nachfolgende Zeile („Stille Nacht“) bildet einen verkürzten, aber vollwertigen Satz. Eine semantische Verbindung mit der Vor- und Nachgeschichte ist zwar möglich, aber nicht zwingend: Isoliert gesehen ist die Liebe allein wegen ihrer ‚Dunkelheit‘ nicht notwendigerweise negativ, das „wilde Geschlecht“ muss nicht unbedingt mit der „Schwester“ und dem „Ich“ gleichgesetzt werden, und auch das

„Davonrauschen“ des Tages „auf goldenen Rädern“ lässt sich nicht nur als etwas Böses deuten. Ähnlich verhält es sich mit dem zweiten Teil der Erinnerungsbilder in Strophe 2: „Unter finsternen Tannen / Mischten zwei Wölfe ihr Blut / In steinerner Umarmung; ein Goldnes / Verlor sich die Wolke über dem Steg, / Geduld und Schweigen der Kindheit.“ Ohne auf die Einzelheiten einzugehen, ist auch in diesem Fall zu beachten, dass die negative Auslegung dieser Bilder als sündige Liebe der Geschwister leicht auf einer ethischen Präkonzeption und weniger auf dem Gedichttext basieren kann. Der Ausdruck ‚zwei Wölfe mischen ihr Blut‘ kann nur metaphorisch und daher ungenau und willkürlich gedeutet werden. Ebenfalls sind die „finsternen Tannen“ oder die „steinerne Umarmung“ nur mittelbar, aufgrund einer bestimmten Konvention als Anzeichen des Bösen anzusehen. Ob „ein Goldnes“ unwiderlegbar mit einer (von Sonne durchstrahlten) „Wolke“ zu identifizieren ist, bleibt ebenfalls fraglich. Selbst wenn dies zutreffen sollte, gibt es keine einschlägigen Argumente dafür, warum die Wolke, die sich „über dem Steg“ verliert, oder die „Geduld und Schweigen der Kindheit“ mit Sicherheit etwas Schlimmes zu bedeuten haben und warum sie nicht als neutrale Erinnerungen bewertet werden können.

Kurzes Resümee

Ganz bestimmt ist auch eine solche Erklärung der Textwelt viel zu einseitig, da sie auf der isolierten Betrachtung der Geschehnisse beruht. Die einzelnen Textstellen lassen sich jedoch, trotz der formal-syntaktischen Betonung ihrer verhältnismäßigen Selbstständigkeit, nicht völlig getrennt untersuchen, weil dies ein solches Maß von Beliebigkeit ermöglicht, die kaum mit der sonst sehr genauen Komposition textinterner und intertextueller Strukturen zu vereinbaren ist. Es gilt aber auch die entgegengesetzte Annahme nicht, nach der die Textwelt des Gedichts semantisch, ähnlich ihrem formal-linearen Aufbau, aus einer einzigen, alles umfassenden Kohärenzlinie abgeleitet werden kann.

Vielmehr sind beide Aspekte gleichzeitig zu berücksichtigen, sodass letztendlich – zwar mit unterschiedlichem Dominanzgrad – die Leidenschaftsgeschichte und die Leidensgeschichte als gleichzeitig-gegenwärtige Komponenten des Erzählers, seines dionysischen und orphischen Wesens, die fiktive Wirklichkeit der Textwelt festlegen. Diese Ambivalenz scheinen nicht nur die statischen Bilder, sondern auch der Gesamtprozess dieser inneren Geschichte, dieses inneren Kampfes des Ichs zu fördern. Ein gutes Beispiel dafür ist u.a. das Hauptmotiv der Textwelt-Geschehnisse, die vom Orpheus-Ich erhoffte poetische Beschwörung bzw. Zurückführung der Eurydike-Schwester aus ihrem (symbolischen) Tod in das Leben. In dem Versuch sind sowohl die Möglichkeit von Leid und Buße als auch das Liebesgefühl der neubelebten Leidenschaft als magische Beschwörungskraft präsent, der „zarte Leichnam“ wird zugleich seelisch-visionär als Mond-Metaphorik und sinnlich-körperhaft als Frauengestalt transparent gemacht, wobei das orphische Klagelied und das „dunkler Verzückung“ voll tönende dionysische „Saitenspiel“ weder klar zu unterscheiden noch ununterscheidbar miteinander zu vereinigen sind. Eine in der Wirklichkeit widersprüchliche Simultaneität, die durch die besonderen Manifestationsmodi des Ichs, die Zyklus-Schemata der Tageszeiten, das

apokalyptische Narrationsschema und ihr Transparentwerden allein in der fiktiven Welt dieser ‚sonderbaren Passion‘ des poetischen Ichs ermöglicht wird.

Literatur

- Károly Csúri: Theorie und Modell, Erklärung und Textwelt. Über Trakls „Ruh und Schweigen“. In: Leslie Bodi u.a. (Hg.): Weltbürger – Textwelten. Helmut Kreuzer zum Dank. Frankfurt a. M. u.a. 1995, S. 128-151.
- Károly Csúri: Grundprinzipien in statu nascendi. Zyklus-Schemata und Transparenzstruktur in Trakls frühen Gedichten. In: K. Cs. (Hg.): Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung. Tübingen 1996, S. 403-424.
- Károly Csúri: Das ‚apokalyptische Schema‘ als Kompositionsgesetz. Über einen typologischen Aspekt von Georg Trakls Gedichten. In: J. Bernard u. G. Witham (Hg.): Mythen, Riten, Simulakra. Semiotische Perspektiven. Myths, Rites, Simulacra. Semiotic Viewpoints. Akten des 10. Internationalen Symposiums der österreichischen Gesellschaft für Semiotik. Bd 2. Wien 2001, S. 1033-1054.
- Károly Csúri: Sonderbare „Passion“. Über das Prinzip der Ambivalenz bei Trakl. In: József Andor u.a. (Hg.): Szöveg az egész világ. Petőfi Sándor János 70. születésnapjára. Budapest 2002, S. 118-133.
- Richard Detsch: Georg Trakl's Poetry. Toward a Union of Opposites. University Park, London 1983.
- Hans-Georg Kemper: Zwischen Dionysos und dem Gekreuzigten. Georg Trakl und der Expressionismus. In: Wolfgang Braungart u.a. (Hg.): Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. Bd.2. Paderborn u.a. 1998, S. 141-169.
- Walther Killy: Über Georg Trakl. Göttingen 1959.
- Gunther Kleefeld: Das Gedicht als Sühne. Georg Trakls Dichtung und Krankheit. Eine psychoanalytische Studie. Tübingen 1985 (Studien zur deutschen Literatur 87).
- Eduard Lachmann: Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls. Salzburg 1954 (Trakl-Studien 1).
- Werner Oberthaler: Kritische Moderne und Ästhetik des Gesamtkunstwerkes am Beispiel von Georg Trakls Gedicht „Passion“. Magisterarbeit (masch.) Innsbruck 1990.

Anmerkungen

- 1 Die vorliegende Arbeit ist die überarbeitete und ergänzte Fassung von Csúri 2002.
- 2 Eine erste und auch seither grundlegende Einführung in die Problematik der Schwer- bzw. Unverständlichkeit von *Passion* bietet die Auseinandersetzung Killys mit der, wie er meint, verkürzenden christologischen Deutung Lachmanns (s. Killy, S. 21-37, bes. 35, und Lachmann, S. 96-100). Killys Auffassung von Trakls Poesie, die u.a. an zwei Fassungen des Gedichts *Passion* entwickelt wird, bringt Kemper in Kürzestform wie folgt auf den Punkt: „Er [Killy] sah in den Motiven poetische Chiffren, die sich auf unerklärlich ‚magische‘ Weise ineinander verwandeln und immer neue, aber verwandelte Konstellationen bilden konnten. Orpheus, das war auch der Dichter des Gedichts, es war aber auch Christus; das ‚Tote im Abendgarden‘ sollte Euridike, aber auch die Schwester, ja der tote Christus sein können. Von solcher Vieldeutigkeit lebe diese Poesie, die ‚nicht eigentlich inhaltlich verstanden sein‘ wolle“ (vgl. Kemper, S. 160, Anm. 76). Auch Kleefeld stellt anhand des Gedichts fest: „Es ist kaum möglich, das dichte Netz offener und verdeckter Wechselbeziehungen erschöpfend darzustellen, das die einzelnen Bilder der „Passion“ untereinander verbindet, dieses Netz der Assoziationen ganz aufzuknüpfen und in eine lineare Darstellung zu transponieren“ (s. Kleefeld, S. 373). Kemper leugnet zwar die „geheime Konfiguralität und Vielbezüglichkeit“ der Motive nicht, aber er hält eine solche Annäherung einseitig, „wenn sie nicht zugleich erkennt, dass die wechselnden Konstellationen, in welche der Dichter seine Motive in oft mühsamem Ringen bringt, auch der Kontrastierung, dem Gegenentwurf und auch der Abgrenzung dienen können“ (s. Kemper, S. 160, Anm. 76). In seiner eigenen Analyse versucht er anhand der Gedichte *Geistliche Dämmerung* bzw. *Passion* nachzuweisen, dass es Trakl sowohl „im Medium eines *dionysischen* Mysteriums“ als auch „in der poetischen Verarbeitung der „spezifisch *christlichen* Erlösungsvorstellung“ misslingt, die „Sünde wider das eigene ‚Blut zu entsühnen“ (ebd., S. 159). Der Aufbau des Gedichts gliedert sich nach ihm in folgende Abschnitte: „Auf den Verlust des Mythos und auf den Sündenfall folgt die ‚stille Nacht‘, und in diesem Motiv kulminiert die Nichtvereinbarkeit zweier gleichwohl möglicher

Leseweisen“. Die „stille Nacht“ kontrastiert nämlich das vorausgehende Geschehen als „Hoffnungs- und Erlösungszeichen“, zum anderen ist sie jedoch gerade die Zeit, in der das „wilde Geschlecht“ seiner „dunklen Liebe“ erliegt (ebd., S. 160). Diese Schuld kann nicht mehr stellvertretend durch die Passion gesühnt, sondern „mit dem Tod der Liebenden selbst beglichen“ werden. Deshalb endet die zweite Strophe nach Kemper mit dem Wunsch: „Daß endlich zerbräche das kühle Haupt!“ Begründet wird dies auch durch die letzte Strophe, deren Verse „die unablässige Verführbarkeit“ betonen (ebd., S. 161). Kemper schlussfolgert, „die ‚Passion‘ der Sprechinstanz“ sei, „daß sie in dem ‚sanften Wahnsinn‘ des dionysischen Taumels sich mit ihrem ‚Saitenspiel‘ sowohl an Dionysos als auch am ‚Gekreuzigten‘, schließlich auch an der ‚Büßerin‘ selbst versündigt, dass sie sich eben deshalb aber auch ihrer Ausgeschlossenheit und Einsamkeit umso mehr an ihr ‚blaues Wild‘ klammert (ebd., S. 161 f.). In seiner Untersuchung der Motivwelt von *Passion* zieht Oberthaler neben antikem Mythos und neutestamentlichem Motivgut auch Motivelemente aus der *Walküre* Wagners heran. Demnach hätte Trakl in der endgültigen Version das „Inzest-Motiv aus der ‚Walküre‘ zitiert“ (Oberthaler, S. 55) und insofern nicht autobiographisch gestaltet. Immerhin wurde Wagners Verherrlichung des Inzests durch Trakl „ins Zerstörerische“ gekehrt (ebd., S. 56). Ähnliche Umkehrung ist nach Oberthaler auch das Schicksal von Nietzsches ‚ewige(r) Wiederkehr des Gleichen‘: während sich der Mythos bei Nietzsche ‚im Zeichen des ‚aufsteigenden Lebens‘ entfaltet (ebd., S. 62), steht er in Trakls Gedicht ‚im Zeichen einer in die Nacht des Inzests mündenden, zyklischen Abwärtsbewegung‘ (ebd., S. 64). Trakl setzt den Mythos vom ‚All-Einen‘, so Oberthaler, der ‚Übermacht des Leidens‘ aus, die ‚ewige Wiederkehr des Gleichen‘ erfährt eine neue Identität, und zwar ‚die des ewig gleichbleibenden Leidens‘ (ebd., S. 68). Die Inzest-Problematik und ihre Konsequenzen bilden das zentrale Thema von *Passion* auch bei Detsch, der sich in seinem Trakl-Buch vor allem mit der im *Brenner* veröffentlichten Version des Gedichts auseinandersetzt (s. Detsch, S. 5-24) und dabei zu Ergebnissen kommt, die Killys Fazit widersprechen: „After careful scrutiny, many of the various elements of this poem do, indeed, fit together to form a meaningful whole. Contrary to the opinion of Killy, they do ‚make sense‘. It is true that the poem’s progression from one step to the other is difficult to determine. The individual images should therefore be examined not only in their immediate context but with constant reference to the poem as a whole as well as to the entire corpus of Trakl’s poetry, which, as Killy himself argues, constitutes *one* poem.“ (ebd., S. 23). Der letzten Textstufe des Gedichts, die uns hier beschäftigen wird, widmet Detsch nur wenige Zeilen. Dabei betont er, dass am Gedichtschluss zwar der Hinweis auf eine mögliche Auferstehung gegenüber der *Brenner*-Version fehlt, trotzdem kann man nicht über einen völlig pessimistischen Ausgang des Gedichts sprechen: „The last line with its stony city does, to be sure, give the impression of heaviness, of hopelessness. But if one bears in mind the power of Orphic music (‚das Saitenspiel‘) to transform stones, then the notion of transformation will not seem entirely absent from the last stanza.“ (ebd., S. 24). Selbst diese kurze Darstellung einiger wichtiger Arbeiten zu Trakls *Passion* zeigt, dass nicht nur die Einstellung zur Interpretierbarkeit bzw. Nicht-Interpretierbarkeit von Trakls Dichtung die einzelnen Studien voneinander trennt. Auch jene Herangehensweisen unterscheiden sich in ihren Ergebnissen wesentlich voneinander, die sich gleichermaßen für die Interpretierbarkeit der Trakl-Gedichte einsetzen. Aus Umfangsgründen lässt sich hier die Bewertung der verschiedenen Deutungsversuche nicht unternehmen, und es können auch die Übereinstimmungen mit bzw. die Abweichungen vom nachfolgenden Erklärungsversuch nicht im einzelnen erörtert werden. Die Interpretation selbst soll die Antwort auf diese Fragen mittelbar enthalten. Festzuhalten ist vorläufig nur: unsere Annäherung weicht in theoretisch-methodologischer Sicht wesentlich von den meisten der oben zitierten Interpretationen ab. Ohne die semantische Vielfältigkeit und Widersprüchlichkeit des Gedichts aus dem Auge zu verlieren oder unzulässig reduzieren zu wollen, wird hier versucht ein System zu entwickeln, das die diversen Konstituenten der Dichtung in einen sinnvollen und einheitlichen Zusammenhang zu stellen vermag. Das so konzipierte Erklärungsmodell sollte nicht allein für *Passion*, sondern, wie bereits in verschiedenen Aufsätzen ausgeführt, auf abstrakter Ebene allgemein für Trakls Dichtung Geltung haben (vgl. u.a. Csúri 1995, 1996 und 2001).

- 3 Georg Trakl: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls. Hg. v. Eberhard Saueremann u. Hermann Zwerschina. 6 Bde. und 2 Supplementbde (im Weiteren: ITA). Bd. IV.1. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld/Roter Stern 2000, S. 124 (Textstufe 9 D). Frühere Arbeiten der Trakl-Philologie, so auch die Mehrheit der hier behandelten Werke, beziehen sich auf die erste historisch-kritische Ausgabe: Georg Trakl: Dichtungen und

- Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Walther Killy u. Hans Szklenar. 2 Bde. Salzburg: Otto Müller 1969, ²1987.
- 4 Der Begriff ‚Textwelt‘ bezeichnet, stark vereinfacht, jenen komplexen Sachverhalt, der während des Lesens vom Rezipienten dem Gedichttext zugeordnet wird. Strukturiert wird die Textwelt durch die Antworten auf die Fragen, aus welchen Sachverhalten und warum gerade aus diesen Sachverhalten die Textwelt besteht, und warum diese Sachverhalte gerade auf die gegebene und nicht auf eine andere Weise die Textwelt aufbauen. Im selben Sinne werden auch ‚Gedichtwelt‘ bzw. ‚Gedicht‘ als Synonyme von ‚Textwelt‘ gebraucht.
 - 5 S. z.B. Csúri 1995, 1996 und 2000.
 - 6 ITA IV.1, S. 124.
 - 7 ITA I, S. 193 (Textstufe 12 H) (Band ist im Druck).
 - 8 Bekanntlich heißt der eine von den drei Teichen in Hellbrunn tatsächlich Tritonsteich. Doch ist es auch offensichtlich, dass die konkrete Benennung und die unmittelbar-lebensweltliche Umgebung durch den Orpheus-Mythos und die christliche Passion mythisch-symbolisch überhöht und umgedeutet werden.
 - 9 Die zitierten Zeilen betonen nach Kempers Deutung „die unablässige Verführbarkeit (,immer folgt‘), die narzisstische Identifikation und unterstreichen sie durch den grammatikalischen Doppel-Sinn von ‚Dieser‘ als männlich *und* weiblich: ‚ein blaues Wild‘, ein ‚Äugendes‘ als metaphorische Apposition von ‚Dieser‘, und zugleich ‚folgt‘ ‚ein Äugendes‘ ‚Dieser‘ (auf) ‚dunkleren Pfaden‘, der grammatikalische ‚Androgyn‘ ‚folgt‘ also dem sirenen- und nymphenhaften, dem ‚mondernen‘ ‚nächtigen Wohllaut‘; dies ist zugleich poetologischer Verweis auf die Funktion der Poesie, die solchen ‚Wohllaut‘ im selben Maße hervorruft, wie sie ihn als ‚Passion‘ erfährt“ (Kemper, S. 161). Im Konsens mit Kempers Interpretation ist der mögliche Androgynitäts-Bezug der grammatikalischen Neutra allgemein hervorzuheben. Sie sind in *Passion* für die Manifestationsformen des Bruders („ein blaues Wild“, ein „Äugendes“) und der Schwester („ein Totes“, „ein Ruhendes“) gleichermaßen kennzeichnend und können in der Form grammatikalischer Symbolik durchaus die Verschmelzung bzw. die Ununterscheidbarkeit von Männlichem und Weiblichem signalisieren. Immerhin bilden sie nur die extreme Variante des Unfassbaren bzw. des Nicht-Identifizierbaren, auch die sonstigen Bezeichnungen der Geschwister bleiben im Gedicht so allgemein, dass selbst bei Maskulina und Feminina keine eindeutige Referenz möglich ist (z.B.: „zwei Wölfe“, „der zarte Leichnam“, „Büßerin“ u. dgl.).
 - 10 Diese Eigenschaften erklären hinreichend, warum der Mond, neben seiner tageszeitlich-zyklischen Wiederkehr, besonders geeignet ist, die Schwester als ‚zarten Leichnam‘ in der nächtlichen Vision des Bruders zu vergegenwärtigen. Bekannt ist ferner, wie dies auch Kemper anhand der „mondernen“ Stimme der Schwester in *Geistliche Dämmerung* ausführt, dass die „Göttin Luna, von der Mythologie her wegen ihrer zyklisch schwankenden Gestalt selbst ein Symbol der Androgynie, aber wegen ihrer Liebesbeziehung zu ihrem Bruder, der Sonne [...] zugleich ein Symbol des Inzests“ ist (Kemper, S. 159).
 - 11 ITA IV.1, S. 119 f. (Textstufen 4 D - 6 H), s. auch schon die Textstufen 1 T - 3 H (ebd., S. 116 f.).
 - 12 Ähnlich auch Kemper, S. 161.

