

Die Trakl-Rezeption in Italien von Paola Gheri (Salerno)

Die Geschichte der Wirkung Trakls in der italienischen Kultur und Literatur ist ein noch zu schreibendes und in mancher Hinsicht auch schwer zu schreibendes Kapitel, nicht nur weil Künstler oft auf Wegen miteinander kommunizieren, die sich unseren philologischen Rekonstruktions- und Einordnungsversuchen entziehen, sondern auch weil die Beziehung der meisten italienischen Schriftsteller zur deutschsprachigen Kultur für lange Zeit eher durch Distanz als durch Nähe gekennzeichnet war. Die Erfahrung der beiden Weltkriege und der in der Nachkriegszeit entstandene ‚Neorealismus‘ haben die Wirkung der deutschsprachigen Kultur in Italien stark beeinträchtigt. Ihrem Einfluss hat sich zuerst nur die Philosophie aufgeschlossen.¹

Außerdem scheint ein Dichter wie Trakl, trotz der nicht nur geographischen Nähe Italiens und Österreichs, von der offenen, lockeren und kompromissbereiten Lebenseinstellung weit entfernt zu sein, die für katholische Kulturen und besonders für die italienische typisch ist. Obwohl er in Salzburg, „einer der Hauptstädte des deutschen durch italienische Musik und Grazie gemilderten Barock“², gelebt hat und aufgewachsen ist, scheint seine dichterische Welt eher von der Strenge des protestantischen Glaubens geprägt zu sein, in dem es weder Vergebung noch Vergeltung gibt, als dem milden Geist des Katholizismus zu entsprechen. Trotzdem hat die Dichtung Trakls ab den Vierzigerjahren des vorigen Jahrhunderts unter den italienischen Germanisten ein zunehmendes Interesse gefunden. Einige von ihnen haben zur Kenntnis und Verbreitung seiner Dichtung in Italien Wesentliches beigetragen.

Obwohl die ersten Übersetzungen einiger Gedichte bereits in den Zwanzigerjahren erschienen sind, wurden sie von der damaligen literarischen Welt so gut wie ignoriert. Den melancholischen Stimmungen der habsburgischen Literaturwelt hat die italienische Avantgarde die stärkeren Töne eines durch Gabriele D'Annunzio vermittelten Nietzsche vorgezogen. Eine Ausnahme bildet der Dichter Dino Campana (1885-1932), der sich der deutschen Geisteswelt immer nahe fühlte³ und ähnlich wie Trakl eine tragische, durch Leiden und Einsamkeit gekennzeichnete Existenz geführt hat. In einem Exemplar der Ausgabe der *Canti Orfici* von 1914, am Ende des Abschnitts *La notte*, hat Campana Trakl ausdrücklich gedankt: „Georg Trakl, dem ich so viel schuldig bin“⁴. Wenn die Bemerkung authentisch ist, so kann man annehmen, dass Trakl für Campana unmittelbares Vorbild gewesen ist. Obwohl es keine weiteren Beweise weder für eine Auseinandersetzung Campanas mit Trakls Gedichten, von denen damals noch keine italienische Übersetzung vorlag (Campanas Deutschkenntnisse waren trotzdem gut genug, um sie in der Originalfassung zu lesen), noch für eine eventuelle Begegnung der beiden gibt, weist ihre Dichtung unübersehbare gemeinsame Merkmale auf. Zunächst lässt sich ein ähnliches Verständnis von Dichtung als orphischer Sprache feststellen. Beiden gemeinsam ist auch der visionäre Stil, der etwa durch die häufige Wiederholung von Wörtern und ganzen Versen sowie durch die verschiedensten Wortkombinationen oder durch die abstrakte Verwendung von Farbausdrücken u.a. gekennzeichnet ist.

Dennoch, über solche Übereinstimmungen hinaus, lassen sich die tellurischen Offenbarungen Campanas mit dem dunklen Grund des Traklschen *Gedichts* (Heidegger) nur sehr schwer vereinbaren. Zwar könnten Texte wie *Giardino autunnale (Firenze)* in Trakls verlassenen Parks eine direkte Quelle haben, doch bleibt das Wesen der beiden Dichtungen sehr unterschiedlich. Bereitet Campanas Garten die mythische Erscheinung der Chimäre bzw. Frau (beide als Allegorie der Dichtung) vor, so bleibt Trakls Garten immer ein entheiligtes und verlorenes Eden. Hierfür ein kurzes Beispiel:⁵

Al giardino spettrale al lauro muto
De le verdi ghirlande
A la terra autunnale
Ultimo saluto!
[...] il fiume spare
Ne le arene dorate: nel silenzio
Stanno le bianche statue a capo i ponti
Volte: e le cose già non sono più.
E dal fondo silenzioso come un coro
Tenero e grandioso
Sorge ed anela in alto al mio balcone:
E in aroma d'alloro,
In aroma d'alloro acre languente,
Tra le statue immortali nel tramonto
Ella m'appare presente.

Die Stille des Parks, die herbstliche Dämmerung, die leblosen Statuen in diesem Gedicht erinnern zweifelsohne an die verfallenen Gärten der Traklschen Dichtung, doch kennt die Offenbarung der weiblichen Figur (die als solche auch bei Trakl vorkommt) bei Campana die Verfluchung nicht, die dagegen die Traklschen Parks zum Verfall bestimmt:⁶

Ins braune Gärtchen tönt ein Glockenspiel.
Im Dunkel der Kastanien schwebt ein Blau,
Der süße Mantel einer fremden Frau.
Resedenduft; und glühendes Gefühl

Des Bösen. [...]

Die Nacht ist schwarz. Gespenstisch bläht der Föhn
Des wandelnden Knaben weißes Schlafgewand
Und leise greift in seinen Mund die Hand
Der Toten. Sonja lächelt sanft und schön.

Nicht alle Gedichte Trakls zeigen mit derselben Deutlichkeit die unheimliche Verbindung zwischen dem Geist des Bösen und dem universellen Verfall, der im verfallenen Garten eines seiner Hauptsymbole findet. Gedichte wie *Im Park* (1913) zum Beispiel vermitteln nur das Bild einer unaufhaltsamen Dekadenz.

Es ist vielleicht kein Zufall, dass die ersten italienischen Übersetzer Trakls – Elio Gianturco⁷ und Vittorio Amoretti⁸ – sich für Texte entschieden haben (etwa *Der Herbst des Einsamen*, *Im Park*, *Am Moor*, *Landschaft*), die, wie der zuletzt zitierte, wohl zur besten Dichtung Trakls gehören, jedoch nicht deren dunklen, tragisch-negativen Grund so klar zeigen wie manche andere. Bei solchen Gedichten könnte man Trakl leicht für einen ‚crepuscularischen‘ Dichter oder melancholischen Landschaftsmaler des Expressionismus halten. Darüber hinaus zeichnen sich diese Übersetzungen durch die Auswahl rhetorischer bzw. archaisierender Sprachformen aus, die für unsere Tradition typisch sind, den deutschen Text aber in seiner lexikalischen Qualität sowie in seinem ‚Ton‘ grundsätzlich missverstehen: „Im Park“ wird von Gianturco mit „Nel barco“ wiedergegeben, „Schmerz“ mit „duolo“, „schwarze Erde“ mit „negra terra“⁹, lauter veraltete Ausdrücke, die in der modernen Umgangssprache schon lange nicht mehr gebräuchlich sind. Bei Amoretti, der nur *Der Herbst des Einsamen* übersetzt und in seine Sammlung aufgenommen hat, ist die Sprache zwar moderner, aber der Gesamtton des Gedichts scheint sehr weit von jener ‚Wahrheit‘ entfernt zu sein, die sich in Trakls dichterischen Bildern offenbart. Gedichte wie *Helian*, *Passion* oder *Abendland*, in denen die geschichtlichen und existentiellen Voraussetzungen einer solchen Wahrheit ihren vielleicht stärksten symbolischen Ausdruck gefunden haben, werden von den Übersetzern der Zwanzigerjahre ignoriert.

Eine neue Einsicht in Trakls schwer zugängliche Lyrik hat Leone Traverso¹⁰ gewonnen, indem er in seinen ab 1938 erschienenen Trakl-Übersetzungen auf den gehobenen Ton verzichtet und sich für Texte entscheidet, die zu Trakls größten Leistungen gehören. 1942, als die so genannte „poesia ermetica“ sich in Florenz durchzusetzen begann, bot Traverso in der von ihm herausgegebenen Sammlung *Poesia moderna straniera* eine breite Auswahl von Gedichten Trakls an, die neben Texten von Hölderlin, Rilke und Benn die deutsche Lyrik vertreten sollten.¹¹ Hier erschien Trakl nicht mehr als ein Expressionist unter vielen, sondern als großartiger Lyriker, der neben bekannteren, auch in unserer Kulturwelt bereits anerkannten Namen bestehen konnte. Traversos Übersetzungen verraten eine intime Vertrautheit mit der Traklschen Dichtung. Die symbolisch-religiöse Dimension von Trakls dichterischer Welt tritt in Gedichten wie *Elis*, *An den Knaben Elis* (welche Giaime Pintor als erster übersetzt hatte), *Gesang des Abgeschiedenen*, *Grodek* und *Der Abend* besonders stark hervor. In *An den Knaben Elis* zum Beispiel, einem der schönsten Texte Trakls, in dem sich ein ebenso selbst- wie unverständliches Jasagen zum Untergang unerbittlich wiederholt, wird die ‚einfache‘ und grundsätzlich statische Sprache des deutschen Texts durch die Wahl von einfachen Wörtern beibehalten: Das deutsche „rufen“ wird durch „chiamare“ wiedergegeben, „weich“ durch „molti“, „Tier“ durch „animale“, d.h. durch im Italienischen gebräuchliche, unliterarische Wörter, die das im Original so

stark ausgeprägte Gefühl einer dramatischen Selbstverständlichkeit des unbegründeten wie unvermeidlichen Untergangs des Knaben in der Übersetzung neu vermitteln. Nicht anders als Traverso versucht der Germanist Pintor die religiöse, ja, man möchte sagen, orphische Seele der Dichtung Trakls in seinen Übersetzungen wiederzugeben.¹² Auch für ihn lässt Trakl sich zwar zu den Wegbereitern des Expressionismus zählen, er ist aber vor allem ein Nachfolger Friedrich Hölderlins.¹³

Durch die Leistungen Traversos und Pintors zeichnet sich Trakl vor den anderen Expressionisten als Erbe einer orphischen Strömung der deutschen Dichtung ab, die in Hölderlin ihren Hauptvertreter hat. Dessen ungeachtet stößt man manchmal auch bei diesen frühen Trakl-Übersetzern auf Freiheiten, die die höchste symbolische Dichte der Traklschen Sprache zu brechen drohen. In Pintors Übersetzung von *An den Knaben Elis* zum Beispiel findet man Wendungen – etwa „da nere foreste“ für das deutsche „im schwarzen Wald“ –, in denen der einfache und gleichzeitig feierliche Ton des Originals verloren geht. In dem oben genannten Fall wird die symbolische Kraft des Bildes durch den italienischen Plural wie ausgehöhlt und dadurch das Sprachregister auf ein historisch-naturalistisches Niveau reduziert.¹⁴

Einer ausführlichen Vorstellung Trakls und seiner Dichtung widmet der Germanist Italo Maione in dem Band *La Germania espressionista* (Napoli, ESI, 1955) ein umfangreiches Kapitel und eine genauso breite Auswahl von Übersetzungen, welche die verschiedenen Phasen von Trakls dichterischem Schaffen darstellen sollen. Zu dieser entscheidenden Aufwertung Trakls hat Heideggers Aufsatz *Georg Trakl. Eine Erörterung seines Gedichtes* (*Merkur* 61, 1953) bestimmt beigetragen. Denn dieser stellt einen derart bedeutenden Moment in der Geschichte der Trakl-Forschung dar, dass jeder Trakl-Forscher seitdem nur schwer von ihm absehen kann.¹⁵ Tatsächlich wird die Auseinandersetzung mit Trakls hermetischer Dichtung ab Ende der Fünfzigerjahre in Italien keinen Stillstand mehr finden.

Obwohl das größte Interesse am Traklschen Werk immer noch von Seiten der Literaturwissenschaftler und der Übersetzer kommt, lässt sich eine besondere Aufmerksamkeit für die Dichtung Trakls auch in der neueren italienischen Musik vermerken. *Helian*, eines der längsten und anspruchvollsten Gedichte Trakls, dient dem Komponisten Camillo Togni als Vorlage für *Cinque composizioni per pianoforte* (1955). Mit diesem Werk beginnt die lebenslange Beschäftigung Tognis mit seinem Lieblingsdichter, der nur der Tod des Komponisten im Jahre 1993 ein Ende setzen wird. Kein Wunder, denn die Musik ist nicht nur ein häufiges Thema der Dichtung Trakls, wo *carillons*, Posaunen, Flöten, Gitarren und viele andere Instrumente des öfteren „tönen“, sondern auch eine grundsätzliche Eigenschaft der Sprache. Bei dem extremen Ausdruck von Schmerz und Abgeschiedenheit weist der Traklsche Vers mit seinen Assonanzen, Alliterationen und Binnenreimen eine akustische Harmonie auf, die in der Form den allgemeinen Verfall irgendwie aufzuheben vermag. Tognis Musik scheint gerade diese innere Spannung des Traklschen Gedichts hervorzuheben, indem sie dessen Paradoxien bis aufs Äußerste betont.

Trotz Maiones wertvollem Beitrag und Tognis musikalischer Huldigung spricht sich Rodolfo Paoli in einem 1958 in *Nazione italiana* erschienenen Artikel noch sehr kritisch gegenüber der italienischen Gleichgültigkeit gegen den Salzburger Dichter aus. Der Titel des Aufsatzes lautet: *Georg Trakl, poeta dimenticato in Italia. La maledizione della morte*. Paoli, dem die ersten gewichtigen kritischen Studien über Trakls dichterische Sprache zu verdanken sind, wirft der italienischen Kultur ein negatives „Primat des Schweigens“ vor, vor allem weil sie innerhalb der seit der Nachkriegszeit bemerkbar gewordenen gesamteuropäischen Anerkennung Trakls keinen eigenen Beitrag geleistet hat.¹⁶

In den Sechziger- und Siebzigerjahren werden die Germanisten einer neuen Generation diesem negativen Rekord Italiens endgültig ein Ende setzen. In der berühmten Studie *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna* (1963) von Claudio Magris wird Trakl als der Dichter der „Finis Austriae“ und seines Mythos gefeiert. In demselben Jahr gibt die Germanistin Ida Porena die erste italienische Übersetzung der gesamten Edition der *Dichtungen* Trakls heraus. Die Ausgabe von Karl Röck (Leipzig 1919) – die einzige, die damals existierte und die Porena als Vorlage diente – sammelte – bis auf die Jugendwerke – Trakls gesamtes lyrisches Werk.¹⁷ Es lässt sich kaum als Zufall betrachten, dass Porenas erste Berührung mit Trakl von ihren musikalischen Kenntnissen ausging. Die Vermittlung ereignete sich über die von Anton v. Webern vertonten Gedichte, der sowohl für Togni als auch für den Komponisten Boris Porena ein Vorbild gewesen war. Letzterer hatte seinerseits bereits 1960 mit den *Drei Liedern per basso e tre tromboni* (Suvini & Zerboni 1967) die vielleicht dramatischsten Gedichte Trakls vertont: *Im Osten, Klage* und *Der Schlaf*. Den kräftigen Bildern dieser Texte, in denen die Kriegskatastrophe eine Art kosmische Ausweitung findet, entspricht die Kraft einer zwar im damaligen Radikalismus wurzelnden, jedoch gleichzeitig um eine neue humanistische Orientierung bemühten Musik.¹⁸

In den Übersetzungen Porenas verliert die anonyme Menschheit der Traklschen Dichtung jegliche Hoffnung und jeglichen Trost. Denn Porena hat in den poetischen Bildern des Salzburger Dichters eine archetypische Dimension erkannt, die unter dem Zeichen der Schuld und des Todes die ganze geschichtliche Wirklichkeit bestimmt und zugleich überwindet: „Der Ausdruck bei Trakl (sein ‚Expressionismus‘) durchstößt das literarische Bild und benennt den Schmerz“.¹⁹ Durch den schmucklosen und nüchternen Stil ihrer Übersetzungen gelingt es Porena, jede in den Übersetzungen ihres Vorgängers noch übriggebliebene Spur von Rhetorik aus dem Text zu entfernen. „Die Lyrik eines ausländischen Dichters“, hat sie bemerkt, „muss sich so lesen, als ob sie in der eigenen Muttersprache verfasst worden wäre, wobei sie jedoch den Tonfall des Originals beibehalten sollte“²⁰. Etwa durch nüchterne Wortwahl oder syntaktische Lösungen, die das rhythmische Grundmuster bzw. die Struktur des deutschen Textes weitgehend bewahren, versucht Porena, den eigenartigen ‚Tonfall‘ Trakls wiederzugeben. In der zweiten Übersetzung der Traklschen Gedichte (Torino 1979)²¹ hat sie nur eine Auswahl veröffentlicht. Hier hat sie nicht nur auf alle gereimten Gedichte verzichtet, sondern an manchen Texten Änderungen durchgeführt, die im Vergleich zu der ersten Übersetzung die Sprache weiter vereinfachen, damit das Grauen, das sich darin ausdrückt, noch

deutlicher hervortritt.²² Porenas Übersetzungen sind das Ergebnis einer unaufhörlichen und intensiven Auseinandersetzung mit der Dichtung Trakls, die in der letzten veröffentlichten Studie gipfelt: *La verità dell'immagine. Una lettura di Georg Trakl* (Roma 1998). Grundlage dieser Auseinandersetzung ist die Notwendigkeit, über das „rein literarische Niveau“ hinaus „Bereiche“ einzubeziehen (wie etwa die Tiefenpsychologie), in denen sich die Symbolik dieser Dichtung vor der unerbittlichen Schärfe allzu analytischer Ansätze behaupten kann.²³ Nicht zufällig hat Ladislao Mittner in dem langen Trakl-Kapitel seiner *Storia della letteratura tedesca* Trakls poetische Welt als „einen heiligen und verschlossenen Raum [...] als einen *témenos*“²⁴ bezeichnet, ähnlich der Welt Hölderlins, dem Trakl, „der einzige große Klassiker der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts“, viel näher sei als den Expressionisten.²⁵

Auf dem Hintergrund aller bisher genannten Beiträge der Sechziger- und Siebzigerjahre, die so wichtig für die Kenntnis des Dichters in Italien gewesen sind, steht direkt oder indirekt der Aufsatz Heideggers, der, nicht zufällig, Hölderlin und Rilke seine früheren literarischen Aufsätze gewidmet hatte. Mit der Studie von Giuseppe Dolei, die 1978 mit dem eindrucksvollen Titel *L'arte come espiazione imperfetta. Saggio su Trakl* erscheint, bahnt sich in der italienischen Trakl-Rezeption eine ganz neue Einstellung zum Werk des Dichters an. Doleis Arbeit ist die erste italienische Monographie über Trakls Dichtung. Im Gegensatz zu Porena zeichnet sich der Ansatz dieses Germanisten durch die Betonung der geschichtlichen und literarischen Bedingungen aus, die Entwicklung und Gestalt der Lyrik Trakls mitbestimmt haben. Doleis ausgesprochenes Vorhaben sei vor allem, dieses Werk einer von den ‚philosophierenden‘ Ansätzen eines Heidegger oder eines Emil Staiger zu stark beeinflussten Kritik zu entziehen und es stattdessen seiner Zeit, seinem kulturellen Milieu, seinen Vorbildern und Gegenbildern ‚zurückzugeben‘.

Die Arbeiten von Porena und Dolei, die immer noch als die unbestrittenen Trakl-Experten in Italien gelten, werden die nachfolgenden italienischen Trakl-Forscher vor die Wahl stellen, entweder den einen oder den anderen Weg zu gehen. Das heißt, man wird sich entweder für den historischen, auf den konkreten Werdegang der Traklschen Lyrik bedachten Ansatz oder für eine Interpretation entscheiden müssen, die dagegen eine genaue Analyse der bildlichen und symbolischen Sprache vorzieht.

Noch in den Sechziger- und Siebzigerjahren des 20. Jahrhunderts lässt sich Trakls Stimme in der Musik von Togni wieder vernehmen, der sich als erster einigen der frühesten, von Trakl selber verworfenen Werke zuwendet. Es handelt sich um die Gedichte des Zyklus *Gesang zur Nacht*, die als Vorlage für *Sei notturni* (1962) dienen, eine kurze Prosa und zwei dramatische Fragmente. Dabei hat die historisch-kritische Ausgabe der Werke Trakls eine entscheidende Rolle gespielt. Das 1969 von Walther Killy und Hans Szklener herausgegebene zweibändige Werk hat mit dem reichen kritischen Apparat und dem bisher unveröffentlichten Frühwerk einen grundsätzlichen Punkt in der Trakl-Forschung markiert.²⁶ 1977 wird das dramatische Fragment *Blaubart. Ein Puppenspiel* (1939 zum ersten Mal veröffentlicht) von Togni zu einer Oper verarbeitet und vertont.²⁷ Dabei zeigte Togni eine ungewöhnliche Sympathie für das unbekannt

Frühwerk Trakls (die erste und einzige italienische Übersetzung der Dramenfragmente und der kurzen Prosatexte ist erst 1992 erschienen).²⁸ Vielleicht hat er in der elliptischen und dicht symbolischen Sprache des Fragments das frühe Streben des Dichters nach etwas Unausprechlichem erkannt, das in der Musik eine ideale Entsprechung finden konnte. Trakls frühe Hinwendung zur Lyrik, d.h. der musikalischsten und symbolischsten aller literarischen Sprachformen, könnte man mit gewissem Recht aus einem solchem Streben heraus erklären. Abgesehen von einem pantomimischen Intermezzo, das Togni frei hinzugefügt hat, hat sich der Komponist stark an den Traklschen Text gehalten: auch bei ihm wird *Blaubart* als Puppenspiel begriffen, die Figuren sind typisiert²⁹, die im Text hervorgehobene Lichtsymbolik wird beibehalten und durch die Regie noch stärker betont, die dunkle und tragische Atmosphäre des Ganzen wird in jeder Hinsicht auf der Bühne neu geschaffen. Auch die 1906 im *Salzburger Volksblatt* erschienene Prosa *Barrabas. Eine Phantasie* kennzeichnet sich durch einen stark symbolischen Ausdruck, in dem die Pausen, die Stille, das Unausgedrückte schon als typische Aspekte des späteren Traklschen Stils zu erkennen sind. Tognis *Barrabas*³⁰ sollte den zweiten Teil einer geplanten Trilogie aus dem Frühwerk Trakls bilden, die aufgrund des Todes des Komponisten unvollendet geblieben ist (als dritter Teil war der dramatische Dialog *Maria Magdalena* vorgesehen). Die dramaturgische und musikalische Struktur von *Barrabas* ist der des *Blaubarts* sehr ähnlich, auch wenn die erzählerische und nicht dramatische Natur der Vorlage eine viel stärkere Bearbeitung des Librettos beansprucht hat. Mit diesen beiden Opern hat Togni zur Verbreitung des Traklschen Werks in und außerhalb der Musik in Italien gewaltig beigetragen. Denn die Texte der geplanten Trilogie, obwohl literarisch noch ziemlich unausgereift, können dem aufmerksamen Leser, wie Togni sicher einer war, heute noch Konstellationen aufzeigen, die bereits auf die spätere Lyrik hinweisen: etwa einen Mörder, sein Opfer und ein dunkles Schicksal, das beide zum Bösen treibt und zum Untergang verdammt.

Mitte der Siebzigerjahre, als die Stellung Trakls in der italienischen Kultur gesichert ist, erscheinen in der Übersetzung von Erwino Pocar hundert ausgewählte Gedichte Trakls. Sie zu deuten, bemerkt der Übersetzer im *Vorwort*³¹,

ist wegen der Verslossenheit des dichterischen Textes, der bestürzenden Neuheit des Ausdrucks, der häufigen Meinungsverschiedenheit der Interpreten eine sehr schwierige Aufgabe. Die größte Schwierigkeit besteht vor allem darin, dass, selbst bei einer vagen Ahnung der Bedeutung oder der Verbindungen zwischen den seltsamen Wortkombinationen, sich die genaue Deutung entzieht.

Obwohl sich die Übersetzungen Pocars durch eine sehr präzise Wiedergabe des Rhythmus und des Klangwerts der Gedichte auszeichnen, weisen sie durch die Wortwahl eine Freiheit auf, die sie vom strengen, fast feierlichen Klang des Originals weit entfernt. Unwillkürlich hat derselbe Pocar auf diese Entfernung hingewiesen, indem er die oben zitierte Stelle mit folgenden Worten abschließt:³²

Das bedeutet aber nicht, dass die Ungenauigkeit des Ausdrucks, die Unschärfe der Begriffe, die musikalische Qualität der Sprache eine Faszination ausüben, der man sich nicht entziehen kann.

Die Dichtung Trakls verschließt sich zwar einer auf Endgültigkeit hinzielenden Interpretation, ist aber alles andere als vage und unscharf. Seltsamerweise scheint die Malerin Giancarla Frare, deren erste Berührung mit Trakl sich über diese Übersetzungen ereignet hat, über die Undeutlichkeit hinaus die Strenge und rigorose Unerbittlichkeit dieser Dichtung wahrgenommen zu haben. Es sieht so aus, als hätte sie auf den verborgenen Wegen, wo nur Künstler sich treffen, den Kern der Traklschen Dichtung *trotz* jener Übersetzungen getroffen, die ihr den Zugang zu Trakl verschafft haben. Aus Frares langjähriger Beschäftigung mit Trakls Lyrik ist der Bilderzyklus *Le condizioni del volo* (von 1979 bis 1987) hervorgegangen: 25 große Blätter ausgeführt in Schwarz-weiß mit Tusche auf Papier. Das Schwarz-weiß, das beflügelte Geschöpf, das sie leitmotivisch verbindet, und seine Unmöglichkeit zu fliegen in der weißen Leere des Hintergrunds scheinen den Traklschen Schatten, Ungeborenen und stillen Tieren viel näher zu sein als die Übersetzungen Pocars. Die Bedingungen eines unmöglichen Flugs erinnern an die absolute „Abgeschiedenheit“ Trakls, an eine ontologische Isoliertheit, die in den gelungensten Übersetzungen mit dem italienischen Wort „dipartita“ wiedergegeben wird.³³

Frarens seltsamer Vogel, der ganz allein, völlig ‚abgeschieden‘ vom Leben, ‚ungeboren‘ wie er ist, mitten in der weißen Leere einer fürchterlichen Reinheit, die ihn umgibt und vielleicht auch dessen geheime und noch fürchterlichere Leidenschaft ist, kann in derselben Neigung zum Absoluten der Traklschen Gestalten eine Tragik erkennen, die auch seine ist und ihrerseits die chromatische Radikalisierung Frares zu begründen vermag. Denn auch Frarens Syntax verzichtet wie die Trakls auf die Darstellung des Lebendigen, sie schließt es aus oder macht es zum unbeweglichen Stein. Das Lebendige wird in Frarens Bildern in einem Stillstand blockiert, wo Geschichte unmöglich ist, weil sie, genau wie bei Trakl (*Abendland, Grodek, Helian, Passion*), vom Bewusstsein als Schmerz und Tod aufgenommen worden ist:³⁴

Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft,
Dieses ist dein Untergang.
[...]

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

Die Aufforderung Elis', des göttlichen Kindes, zur Katabasis ist unbedingt, grund- und voraussetzungslos und bleibt als solche in der Gegenwart des Zeichens verschlossen, dessen rätselhafte Wirklichkeit sich jeder beruhigenden Bedeutung entzieht. Die Frage nach dem Sinn oder das Bedürfnis nach Aufklärung der „dunkle[n] Deutung

des Vogelflugs“ werden ohne Antwort bleiben. Frares einsamer Vogel scheint durch denselben Verzicht auf jegliches Verstehen der eigenen Unmöglichkeit zu fliegen die Geschichte verlassen zu haben, noch bevor er jemals dran teilnehmen konnte. Das Rote des letzten Bildes, der einzige chromatische Zug des ganzen Zyklus, schließt es wie mit dem Hinweis auf eine unaussprechliche Wunde dramatisch ab.

Frares lange Beschäftigung mit dem durch Trakl inspirierten Bilderzyklus fiel in eine Zeit, in der die italienische Kultur der mitteleuropäischen Kultur mit besonderem Interesse entgegenschaut.³⁵ Seitdem ist die Geschichte der Trakl-Wirkung in Italien eine Geschichte von wiederholten Auseinandersetzungen mit einem nunmehr als großartig anerkannten Lyriker der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Ich beziehe mich, um nur einige Beispiele aus den letzten zwanzig Jahren zu nennen, auf die Übersetzung der Prosawerke und Dramenfragmente von Alessandro Zignani³⁶, auf den Band *Canto del Dipartito e altre poesie*³⁷, auf Porenas bereits zitierte Arbeit von 1998 sowie auf die vor kurzem erschienene neue Ausgabe der *Poesie* von 1977 und auf die Studie, die ich selber dem Frühwerk Trakls gewidmet habe.³⁸ 1999 ist die Übersetzung ausgewählter Gedichte Trakls von Enrico de Angelis erschienen³⁹, und 2000 eine neue Ausgabe von Doleis Trakl-Monographie. Auch Trakls Briefe sind seit kurzem in italienischer Übersetzung verfügbar.⁴⁰ Auch in der Musik lässt sich dasselbe anhaltende Interesse für den großen Dichter verzeichnen. Togni arbeitet in den Achtzigerjahren an der bereits genannten Trilogie, Boris Porena komponiert 1999 die Musik zu den schönen Versen der *Rosenkranzlieder* „per voce, violoncello e viola“.

Soweit zur Situation der italienischen Trakl-Rezeption. Die italienische Kultur – so kann man abschließend feststellen – ist dem Salzburger Dichter gegenüber alles andere als gleichgültig geblieben, obwohl er ihrem ‚Geist‘ und ihrer Tradition im Grunde fremd bleibt. Die wiederholte Beschäftigung mit Trakls verschlossener poetischer Welt und vor allem die Vorliebe für die Übersetzung, d.h. für jene hermeneutische Tätigkeit, die mehr als alles andere Respekt vor dem Text verlangt, haben eine Art unendlichen Gesprächs mit einem Partner geschaffen, vor dem jede gutgemeinte südländische Euphemisierung des Bösen und des Todes zurücktreten muss.

Anmerkungen

Vortrag, gehalten am 13. 11. 2006 bei der Finissage der – vom Italien-Zentrum an der Universität Innsbruck, vom Italienischen Kulturinstitut Innsbruck und vom Forschungsinstitut Brenner-Archiv veranstalteten – Ausstellung *Gewaltig ist das Schweigen im Stein* (Bilder nach der Lektüre von Georg Trakl) von Giancarla Frare an der Universität Innsbruck.

- 1 Vgl. Ferruccio Masini: *Aperçu sulla cultura tedesca in Italia nei primi Cinquant'anni del Novecento*. In F. M.: *Lo sguardo della medusa*. Bologna 1977, 157-167, hier 158-159.
- 2 „Una delle capitali del barocco tedesco [...] addolcito dalla musica e da una grazia italiana“. Claudio Magris: *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*. Torino 1963, 194. Wo nicht anders verzeichnet, sind die deutschen Übersetzungen der Zitate von der Verfasserin.
- 3 Vgl. Untertitel und Widmung der Lyriksammlung *Canti Orfici*: *Canti Orfici*. Die Tragödie des letzten Germanen in Italien. A Guglielmo II Imperatore dei Germani l'autore dedica. Dazu Maria E. D'Agostini: *Georg Trakl e Dino Campana: temi stili e vite parallele*. In: Alida Fliri (Hg.): *Miti e contromiti. Cent'anni di relazioni culturali italo-austriache dopo il 1816*. Fasano 1990, 137-145.
- 4 „A Georg Trakl cui tanto debbo“. Ebenda, 138.

- 5 Dino Campana: Giardino autunnale (Firenze). In D. C.: Canti orfici. Hg. v. Fiorenza Ceragioli. Milano 1989, 107.
- 6 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 Bände u. 2 Supplementbände. Bd. II. Frankfurt a. M., Basel 1995, 440 (*Die Verfluchten*, Textstufe 4 D).
- 7 Antologia della lirica tedesca contemporanea. Hg. v. Elio Gianturco. Torino 1925, 109-111.
- 8 Le più belle poesie liriche della letteratura tedesca dal XI al XX secolo, testo a fronte. Hg. v. Giovanni Vittorio Amoretti. Firenze 1929, 296-299.
- 9 Gianturco: Antologia (Anm. 7), 110.
- 10 Einige Übersetzungen waren bereits in der Zeitschrift *Il Frontespizio* erschienen, die, wie *Campo di Marte*, *Solaria*, *Letteratura*, der dichterischen Avantgarde offen stand und dadurch zur Verbreitung einer neuen europäisch orientierten Literatur und Literaturkritik in Italien wesentlich beigetragen hat.
- 11 Poesia moderna straniera. Hg. v. Leone Traverso. Roma o.J. [gedruckt 1942], 35-43.
- 12 Rainer Maria Rilke: Poesie e prose con aggiunte versioni da Hermann Hesse e Georg Trakl. Hg. v. Giaime Pintor. Torino 1948. Die Dichtungen von Hesse und Trakl sind auf Initiative des Verlegers hinzugefügt worden, der, wie es im Vorwort heißt, gleich nach Pintors Tod die Sammlung herausgegeben hat. Die Trakl-Übersetzungen waren bereits in den Zeitschriften *Campo di Marte* (1939), *Corrente di vita* (1939) und *Ruota* (1940) erschienen.
- 13 „Heutzutage ist in Deutschland von Trakl kaum die Rede. Trotzdem taucht manchmal sein Name neben den viel festeren von Rilke und Hölderlin auf“. Ebenda, 130.
- 14 Ähnliches könnte man zu dem Titel (*Il ragazzo Elis*) bemerken, in dessen „ragazzo“ („Knabe“) sehr wenig von jener mythischen Reinheit ist, die sich in unserer Sprache eher in dem Wort „fanciullo“ wahrnehmen lässt.
- 15 Das wird von Rodolfo Paoli bereits 1958 in einem Artikel über Trakl in der Zeitung *La nazione italiana* hervorgehoben.
- 16 Rodolfo Paoli: Georg Trakl, poeta dimenticato in Italia. La maledizione della morte. In: *La nazione italiana*, 30. 1. 1958.
- 17 Georg Trakl: Opere Poetiche. Hg. v. Ida Porena. Roma 1963.
- 18 Vgl. Bruno Boccia: Alcuni compositori romani del dopoguerra. In: *La rassegna musicale* 28, 1958, 122-133, hier 122-125.
- 19 „L'espressione trakliana (il suo ‚espressionismo‘) trafigge la figura letteraria e nomina il dolore“. Ida Porena: Introduzione a Georg Trakl: Poesie. Hg. v. Ida Porena. Torino 1979, V-XIX, hier XV.
- 20 Ida Porena: Auf den Spuren einer Übersetzung von Georg Trakl. In: Adrien Fink u. Hans Weichselbaum (Hg.): *Trakl in fremden Sprachen*. Salzburg 1991, 106-11, hier 108-109.
- 21 Georg Trakl: Poesie. Hg. v. Ida Porena. Torino 1979. Bei demselben Verlag Einaudi ist 1997 eine neue Ausgabe erschienen.
- 22 Vgl. Camilla Miglio: Ritradurre Trakl: ovvero dell'ascolto. In Giovanna Cermelli (Hg.): *Contraddizioni del moderno nella letteratura tedesca da Goethe al Novecento*. Per Ida Cappelli Porena. Pisa 2001, 89-93, hier 91.
- 23 Ida Porena: *La verità dell'immagine. Una lettura di Georg Trakl*. Roma 1998.
- 24 „Uno spazio sacro e ben chiuso [...] un *témenos*“. Ladislao Mittner: *Storia della letteratura tedesca*. Torino 1971. Bd. III/3, 1242.
- 25 Ebenda, 1241.
- 26 Georg Trakl: *Dichtungen und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Walther Killy u. Hans Szklenar. 2 Bde. Salzburg 1969, ²1987. Als unmittelbare Folge dieser Initiative lassen sich folgende Veröffentlichungen betrachten: Georg Trakl: *Le Poesie con testo a fronte*, in der Übersetzung von Vera degli Alberti und Eduard Innerkofler (hg. v. Claudio Magris), Milano 1983 und 2004, sowie die neue Ausgabe der *Poesie* in der Übersetzung von Porena (Anm. 21).
- 27 Die Uraufführung fand am 27. Juni 1978 im Theater „La Fenice“ in Venedig statt.
- 28 Georg Trakl: *Barbablù. Drammi per Marionette*. Prose (testo a fronte). Hg. v. Alessandro Zignani. Rimini 1992.
- 29 Nach der Regieanweisung zur ersten Szene soll letztere dunkel und schmucklos erscheinen, sie soll „durch die plötzliche und stark beleuchtete Erscheinung der Brustbilder der drei Figuren: nämlich des Knaben,

- des Alten und Blaubarts, den Bühnenrahmen eines Marionettentheaters beschwören". Camillo Togni, *Blaubart. Opera in un atto. Partitura*.
- 30 *Barrabas* wurde zwischen 1981 und 1985 verfasst und posthum am 29. September 1996 im Theater „La Fenice“ in Venedig uraufgeführt.
- 31 „[...] è un compito molto difficile a causa dell'ermetismo del testo, della sconcertante novità d'espressione, del frequente contrasto fra i risultati dei diversi interpreti. La difficoltà sta anzitutto nel fatto che, pur intuendo vagamente il significato del testo o degli strani accostamenti di parole, la comprensione esatta sfugge". Erwino Pocar: Prefazione. In: Georg Trakl: Poesie. Hg. v. Erwino Pocar. Milano 1974, 5.
- 32 „Ma ciò non toglie che l'indeterminatezza dell'espressione, la nebulosità dei concetti, la musicalità del canto esercitino un fascino al quale non si può sottrarsi". Ebenda, 5-6.
- 33 Pocars mangelndes Gefühl für die symbolische Qualität der Traklschen Lyriksprache zeigt sich z.B. in der Übersetzung des *Gesang des Abgeschiedenen* mit *Canto dell'Appartato* (ebenda, 129), denn der italienische Terminus „appartato“ hat eine intimistische Konnotation, die den tragischen Grund der deutschen bzw. Traklschen Abgeschiedenheit völlig verfehlt. Ähnliches gilt für die Übersetzung von „sich neigen“, dem Traklschen Verb für die Passion des schuldbeladenen Geschöpfes, mit dem beschreibenden „abbassarsi“ oder dem knechtischen „fare inchini“ (ebenda, 37 und 59).
- 34 Trakl: Werke (Anm. 6), 433 (*An den Knaben Elis*, Textstufe 6 D).
- 35 Vgl. Marco D'Eramo: A tutta Kultur. In: L'espresso, 17. 5. 1981, 75-90
- 36 Vgl. Anm. 28.
- 37 Georg Trakl: Canto del Dipartito e altre poesie. Hg. v. Roberto Carifi. Firenze 1992.
- 38 Paola Gheri: „Der Wahrheit geben, was der Wahrheit ist“. Gli inizi poetici di Georg Trakl. Pisa 1999.
- 39 Georg Trakl: Poesie. Übers. v. Enrico de Angelis u. hg. v. Grazia Pulvirenti. Venezia 1999.
- 40 Georg Trakl: Gli ammutoliti. Lettere 1900-1914. Hg. v. Clio Pizzingrilli. Macerata 2006.

