Mondene Traumvisionen Über Georg Trakls Prosagedicht *Offenbarung und Untergang* von Károly Csúri (Szeged)

Vorbemerkungen

Der Aufbau der Textwelt¹ zahlreicher Trakl-Gedichte lässt sich durch einen Komplex abstrakter Konstruktionsprinzipien charakterisieren. Zu ihnen gehören die Spaltungs- und Verfremdungsprozesse des Ich, die Zyklus-Schemata der Tages- und Jahreszeiten, die Transparenzakte, die Verfalls- oder Untergangsvorgänge wie auch ihre verschiedenen Kombinationen, die sich oft zu einer Art von poetisch-apokalyptischem Modell im strukturellen Sinne zusammenschließen.² Diese Prinzipien dürften zwar annähernd die narrative Konstruktion der einzelnen Gedichte erklären, sie vermögen jedoch der veränderten Rolle und Bedeutung, die ihnen und ihren Komponenten in den zyklischen Strukturen häufig zukommt, nicht oder nur teilweise gerecht zu werden. Es fragt sich daher, ob in Trakls Dichtung nicht auch weitere, umfassendere Prinzipien zu beobachten sind, die die Semantik der Gedichte nach den Gesetzen von übergeordneten Systemen wie Teilzyklen, Zyklen oder Gesamtwerk modifizieren, bzw. virtuell ‚überschreiben‘. Als ein solches globales Konstruktionsprinzip kann m. E. das Mondene betrachtet werden. Die Untersuchung seiner Struktur bildenden Rolle und Funktionsweise in dem späten Prosagedicht *Offenbarung und Untergang* (1914)³ bildet den zentralen Gegenstand der vorliegenden Arbeit. Obwohl dieser Text keinen Zyklus im engeren Sinne darstellt, wird allein schon durch die Gattungsbezeichnung nahe gelegt, dass hier neben bzw. gegenüber dem Lyrischen der narrative Zusammenhang der Abschnitte eine bestimmende Rolle spielt. Bevor jedoch das Prosagedicht eingehender untersucht wird, soll gezeigt werden, dass dem Mondenen vereinzelt und latent bereits in Trakls früher Dichtung metaphorische Bedeutung zukommen kann. Im Anschluss daran wird anhand mehrerer Textbeispiele aus dem Zyklus *Sebastian im Traum* verdeutlicht, dass und wie der wiederholten Thematisierung des Mondenen in den zyklisch geordneten Gedichten der reifen Dichtungen eine besondere semantische Relevanz zugestanden werden kann. Die Kurzinterpretationen zu Beginn sollen den zweiten Teil der Arbeit vorbereiten, in dem versucht wird, der oft als unverständlich angesehenen Prosadichtung *Offenbarung und Untergang* eine kohärente Erklärung zuzuordnen.⁴

Über die Funktion des Mondenen in Trakls Lyrik

Mond und monden haben ein schillerndes Bedeutungsspektrum in Trakls Dichtung. Im Folgenden soll nur der imaginäre Schwester- und Ich-Bezug näher betrachtet werden.⁵ Unschwer zu erkennen ist diese Verbindung dort, wo die Schwester und das Ich, bzw. ihre Varianten explizit mondene Eigenschaften besitzen: „Ein Dornenbusch tönt / Wo deine mondene Augen sind“ (*An den Knaben Elis*), „Immer schreit im kahlen Gezweig der nächtliche Vogel / Über des Mondenen Schritt“ (*Anif*) oder „Immer tönt der Schwester mondene Stimme“ (*Geistliche Dämmerung*). In den meisten Fällen

lässt sich jedoch der Mond-Bezug nur indirekt, über stereotype Schema-Eigenschaften des Mondenen oder motivische und intertextuelle Beziehungen in und zwischen den Textwelten ausweisen. Es handelt sich dabei vornehmlich, wie angedeutet, um zyklische Zusammenhänge, um thematische oder strukturelle Entsprechungen in verschiedenen Entwicklungsphasen des Lebenswerkes oder um sonstige text- und werkexterne Bezüge. Als ein frühes Beispiel für die Präsenz des Mondenen und seine metaphorische Rolle kann unter anderem das Jugendsonett *Das Grauen* aus der Sammlung von 1909 angeführt werden. In einer alpträumhaften Vision des zweiten Teils erscheint dem Ich im Spiegel das Antlitz Kains. Der biblische Verweis macht eindeutig, dass das Ich im Bild mit einem unsichtbaren bösen Aspekt seiner selbst, dem Mörder seiner Seele, konfrontiert wird:

Aus eines Spiegels trügerischer Leere
Hebt langsam sich, und wie ins Ungefähre
Aus Graun und Finsternis ein Antlitz: Kain!

Sehr leise rauscht die samtene Portiere,
Durchs Fenster schaut der Mond gleichwie ins Leere,
Da bin mit meinem Mörder ich allein.

Die Selbsterkenntnis des Ich ein gespaltenes Wesen – Kain- und Abel-Figur zugleich zu sein – ließe sich weiter präzisieren, wenn man das Gedicht nicht mehr isoliert, sondern im Kontext mit dem Gesamtwerk betrachtet. Liest man nämlich *Das Grauen* in Kenntnis des *Sebastian-Zyklus* (1915) und der *Brenner-Veröffentlichungen* (1914/15), dann ist mit großer Wahrscheinlichkeit zu vermuten, dass und warum das Erblicken des unsichtbaren Kain-Aspekts des Ich im Spiegel – zumindest virtuell – mit dem Erscheinen des durchs Fenster schauenden Mondes zusammenfällt. Einerseits kann ihre Verbindung textintern erklärt werden, indem das Kain-Antlitz, das sich langsam aus der Leere eines Spiegels, aus „Graun und Finsternis“ hebt, eine strukturelle Parallele mit dem aufsteigenden Mond und dem Mondgesicht bildet. Zum anderen lässt sich die Relevanz der Entsprechung, der spiegelbildlichen Gleichsetzung des Kain-Antlitzes mit dem Mondgesicht, allein durch spätere inhaltliche und bildliche Strukturen der Traklschen Dichtung beleuchten. Erst in seiner reifen Poesie wird nämlich deutlich, dass das verschwiegene, stets wiederkehrende Schuldgefühl des Ich, direkt, motivisch oder intertextuell, immer in verschiedenen kosmisch-mondenen Imaginationsfiguren der Schwester visualisiert wird. Betrachtet man *Das Grauen* aus dieser Perspektive, dann ist im Kain-Antlitz nicht nur das Böse des Ich, sondern auch dessen Ursache als latente Schwester-Erinnerung im aufsteigenden Mond zu erkennen, der, ins Zimmer schauend, gleichsam den bildlichen Ursprung des sich aus dem Spiegel hebenden Kain-Antlitz bildet. Die vermeintliche Schuld des Ich, dessen gespaltenes Seele Opfer und Mörder gleichzeitig beherrschen, gegenüber der Schwester, bleibt zwar unausgesprochen, aber sie ist aus der Perspektive der späteren Dichtungsperiode unschwer zu entschlüsseln.

Obwohl eine direkte Entsprechung zwischen Mond und Schwester in *Das Grauen* noch nicht nachweisbar ist, wird ihre später enge Beziehung in der Verknüpfung des Spiegelbildes mit dem Ich, dem Kain-Antlitz, dem Mond und dem Mörder bereits hier vorweggenommen. Dass es sich nicht um eine unbegründete ‚Überinterpretation‘ des Frühwerks im Rückblick handelt, ergibt sich vor allem aus der Schuld-Problematik, die untergründig Trakls ganzes Oeuvre durchwebt und durch zahlreiche Motive, hier durch das Kain-Antlitz des Ich, auch schon in der Jugenddichtung präsent ist. Eine vergleichbare Rolle spielt der Mond in dem Gedicht *Der Wanderer* (1913) aus dem Zyklus *Sebastian im Traum*, wo er als „ein erstorbenes Antlitz“, als „Sichelmond in rosiger Schlucht“ dem Knaben folgt. Zunächst scheint „der blühende Wind“, „die Vogelstimme des Totengleichen“, zu erwachen, das Tote erneut aufzuleben und auch die Schritte des Knaben „ergrünen leise im Wald“. Die imaginäre Neubelebung einer paradisiisch anmutenden Vorzeit ist allerdings kurzlebig, der Mond versinkt wieder „glänzend in traurigen Wassern“, um seinen Wanderweg, seinen ewigen Kreislauf fortzusetzen: „Jener kehrt wieder und wandelt an grünem Gestade, / Schaukelt auf schwarzem Gondelschiffchen durch die verfallene Stadt“. Das erstorbene Antlitz, der Sichelmond, die in altem Gestein aus kristallinen Augen schauende Kröte⁶, der in traurigen Wassern versinkende Mond und das schwarze Gondelschiffchen, die in ihrer strukturellen Verbindung alle als verschiedene metaphorische Modelle des Mondes betrachtet werden können, erscheinen in der Rolle des ‚Verfolgers‘: durch den täglich vergehenden und wiederkehrenden Mond wird das Ich, das ihn stets beobachtet und ihm daher – paradoxerweise – gleichsam selbst die Rolle des Verfolgers zuordnet, an etwas Trauriges und Menschliches erinnert. Als würde das Ich seine Gewissensqual, sein tief liegendes Schuldgefühl, in ständig wechselnde mondene Visionen projizieren. Auch hier bleibt noch unausgesprochen, ob und wie dieses Schuldgefühl mit der Schwester zusammenhängt. Eine mögliche Verbindung deutet sich nur mittelbar, durch das vielfältige Strukturnetz des Gesamtzyklus *Sebastian im Traum*, an. Unter diesem Aspekt ist auch die Möglichkeit einer metaphorischen Referenzerweiterung von Mond und Mondenem in *Ruh und Schweigen* (1913) zu überlegen. Eingebettet in den Prozess von Sonnenuntergang, Abenddämmerung und Nachteinbruch stellen sich in der Textwelt des Gedichts verschiedene Etappen einer mythisch verkleideten Individual- und Menschheitsgeschichte dar. Die einzelnen Phasen repräsentieren die Abwandlungen und verschiedenen Manifestationsformen des Ich, das unter anderem als ‚Hirte‘, ‚Fischer‘, ‚bleicher Mensch‘, ‚Schauender‘, ‚erloschener Engel‘ und ‚strahlender Jüngling‘ im narrativen Verlauf erscheint. Gleich zu Beginn wird eine arkadische Sonnenzeit durch eine christlich-nächtliche Mondzeit von Leiden und Buße abgelöst. Das härene Netz, in dem der Fischer „den Mond aus frierendem Weiher“ zieht, zitiert mittelbar den Stoff der mönchischen Bußbekleidung und weist damit unterschwellig auf das Problem der Schuld hin. Der Schuldige kehrt in Strophe 2, dem nächsten Abschnitt der Leidens- und Buße-Periode, als bleicher Mensch wieder, der „in blauem Kristall“ – einem Modell des Himmel-Schemas gleichzeitig als Transparenz und Versteinerung – wohnt. Vor die Alternative gestellt, in seinem Verhalten dem Muster der untergehenden Sonne

zu folgen, indem er „das Haupt in purpurnem Schlaf“ neigt, oder die Hoffnung zu bewahren, indem er „die Wang’ an seine Sterne“ lehnt, wendet er sich den Sternen, seinen Hoffnungsschimmern, zu. Den Blick in den Himmel gerichtet erscheinen sie ihm dann in Strophe 3 als „das Heilige blauer Blumen“. Das heißt, das hoffnungslose Umschlossensein des bleichen Menschen vom blauen Kristall wird hier vom Schauenden durchbrochen. Der gestirnt-erblühende Nachthimmel wird ihm als heilige Sphäre transparent. Das Bild vom Heiligen blauer Blumen erinnert – man denke nur an das Gedicht *An Novalis* aus derselben Zeit – an Mathilde aus der ersten Traum-Szene in *Heinrich von Ofterdingen* und beschwört durch den intertextuellen Novalis-Bezug auch an dieser Stelle eine Frauengestalt herauf, die allerdings noch unsichtbar-imaginär bleibt. Während sich der Schauende gedanklich weiter dem Tode, der „nahe[n] Stille“ nähert, wird ihm eine ehemalige, längst vergessene Sphäre „erloschene[r] Engel“ gegenwärtig. Die hier nur noch gedachten Engel-Figuren sind als Vormotive des strahlenden Jünglings und der Schwester in Strophe 4 anzusehen, die die für einen Augenblick transparent gewordene Welt des eigenen ehemaligen Engelseins und die imaginierte Rückkehr in diese mythisch-unschuldige Einheitswelt seelisch-metaphysischer Sphäre mitten „in Herbst und schwarzer Verwesung“ repräsentieren. In diesem Zusammenhang soll die Rolle des Mondenen wieder hervorgehoben werden. Im Eröffnungsvers der letzten Strophe wiederholt sich variiert das Schlussbild der ersten Strophe: während dort „der Mond aus frierendem Weiher“ gezogen und damit die Zeit der Buße eingeführt wurde, nachtet hier die Stirne wieder „in mondenem Gestein“, das heißt sie wird trotz gelungener virtueller Durchbruchversuche letztlich eher noch tiefer eingebettet ins Mondene und damit der Hoffnungslosigkeit preisgegeben. Der blaue Kristall des gestirnten Abendhimmels in Strophe 2 verdunkelt sich nun zum mondenen Gestein des Nachthimmels. In diesem Himmel-Schema des Kosmisch-Nächtlichen repräsentieren die nachtende „Stirne“ und das ‚mondene‘ Gestein – angesichts der Vorgeschichte mit dem Mond und dem Heiligen blauer Blumen sowie der Nachgeschichte mit der Epiphanie des strahlenden Jünglings als Schwester – ganz offensichtlich das büßende Ich und die leblos-steinerne Schwester aus einer schuldhaften Vergangenheit. Die sichtbar werdende androgyne Jüngling-Schwester-Gestalt als engelhaftes Lichtphänomen ist ein letzter imaginär-erfolgreicher Ausbruchversuch aus der Schuld, der jedoch gleichzeitig im endgültig-tödlichen Untergang von „Herbst und schwarzer Verwesung“ endet.

Eine andere Variation des Bezugs zwischen Ich und der mondenen Schwester ist in dem Gedicht *Passion* (1914) zu beobachten. Der Orpheus-Bruder imaginiert die tote Eurydike-Schwester nicht nur dank der Kraft von Musik und Gesang, sondern auch durch das Transparentmachen der kosmischen Erscheinungen und Prozesse des Tageszeiten-Zyklus. Gleichzeitig mit der Abenddämmerung, dem Sonnenuntergang und dem Mondaufgang wird die Schwester als himmlisch-mondenes Wesen, als „zarte[r] Leichnam [...] / Schlummernd in seinem hyazinthenen Haar“ und zuletzt als Mond-Metapher in der Figur der Büßerin vergegenwärtigt. Der zyklische Ablauf der Tageszeitenwechsel sowie der sich täglich wiederholende Mondaufgang sichert zwar ihre ewige Wiederkehr für den Bruder, doch bleibt ihre Wiederbegegnung am „Tritonsteich“

oder „in der steinernen Stadt“ durch die Trennung kosmisch-himmlicher und irdisch-menschlicher Sphäre, und nicht zuletzt durch die angedeutete Schuld, nur eine virtuelle Heimkehr der Schwester aus der Schattenwelt, eine sich immer neu entfaltende orphisch-poetische Imagination des Bruders. Als eine Art Überführung zur Erklärung des Prosagedichts sei abschließend bereits hier eine Szene aus *Offenbarung und Untergang* zitiert, die gerade durch die mondenen Visionen mit dem *Abendland*-Gedicht (1914) zusammenhängt und in vieler Hinsicht zu dessen Deutung beiträgt: „Aus verwesender Bläue trat die bleiche Gestalt der Schwester und also sprach ihr blutender Mund: Stich schwarzer Dorn. Ach noch tönen von wilden Gewittern die silbernen Arme mir. Fließe Blut von den mondenen Füßen, blühend auf nächtigen Pfaden.“ Das Erscheinen der Schwester entspricht hier bildstrukturell dem Erscheinen des Mondes am Anfang des Gedichts *Abendland*: „Mond, als träte ein Totes / Aus blauer Höhle, / Und es fallen der Blüten / Viele über den Felsenpfad. / Silberne weint ein Krankes / Am Abendweiher, / Auf schwarzem Kahn / Hinüberstarben Liebende“. Im Mond, der als Menschliches, als ein aus himmlisch-blauer Höhle tretendes „Totes“ erscheint, wird vom Ich, so unsere Annahme, die tote Geliebte imaginiert. Nicht zufällig inszeniert sich das Ich als ein Krankes, das silberne, das heißt wie vom Mondschein umhüllt, weint, und nicht zufällig wird am (irdisch-himmlischen) Abendweiher des schwarzen Kahns gedacht, auf dem einst Liebende hinüber starben. Wichtig ist, dass es hier um ehemalige Liebende geht, die in der Gegenwart als die mondene Vision eines Toten im Himmlischen und als ein weinendes Krankes im Irdischen präsent sind, weil die alternative zweite Strophe von *Abendland* ausdrücklich dem Heraufbeschwören von Elis, der kindlich-paradiesischen Unschuldfigur des Ich im hyazinthenen, himmlisch-blauen Hain gewidmet ist. Im Kontrast zu der durch Weinen, von „kristallinen Tränen“ wiedergeborenen elishaften Unschuld lässt sich die ‚Krankheit‘ des Ichs auch unausgesprochen als ein Zustand von Schuld und Bösem von einst begreifen, das ihm durch die Visualisierung der toten Geliebten in der Maske des im himmlischen *Abendland* der Imagination erscheinenden Mondes auch sinnlich wahrnehmbar in Erinnerung gerufen wird.

Trakls *Offenbarung und Untergang* Über den globalen Aufbau des Prosagedichts

Der Interpretation sei folgende These vorangestellt: In den sechs Abschnitten des Prosagedichts geht es, in eine „nächtige Wanderschaft“ gebettet, um die zunehmende Spaltung des schuldigen und büßenden, des engelhaften und teuflischen Aspekts des Ichs einerseits und um den ebenfalls zwiespältigen Rache- und Erlösungsaspekt der imaginierten Schwester andererseits. Dabei werden die konträren Aspekte und die Schwester-Beziehung des Ichs mittelbar, durch die mediale oder modellhafte Vermittlung des Mondenen, in den Schemata der Tageszeitenwechsel gleichsam als apokalyptische Steigerung vergegenwärtigt. Neben der graduellen Verschärfung der Zerrissenheit des Ichs spielt im Strukturverhältnis der Abschnitte auch ihr jeweils gegensätzlicher Ausgang eine wichtige Rolle. Am Ende der Abschnitte 1, 3 und 5 erscheinen immer

wieder Varianten des Offenbarungs-Motivs, die Schlussbilder der Abschnitte 2, 4 und 6 stellen hingegen lauter Untergangs-Szenen dar:

Abschnitt 1:

Leise trat aus kalkiger Mauer ein unsägliches Antlitz – ein sterbender Jüngling – die Schönheit eines heimkehrenden Geschlechts. Mondesweiß umfing die Kühle des Steins die wachende Schläfe, verklangen die Schritte der Schatten auf verfallenen Stufen, ein rosiger Reigen im Gärtchen;

Abschnitt 2:

[...] und eine schwärzliche Wolke umhüllte mein Haupt, die kristallinen Tränen verdammter Engel; und leise rann aus silberner Wunde der Schwester das Blut und fiel ein feuriger Regen auf mich;

Abschnitt 3:

Seufzend erhob sich eines Knaben Schatten in mir und sah mich strahlend aus kristallinen Augen an, daß ich weinend unter den Bäumen hinsank, dem gewaltigen Sternengewölbe;

Abschnitt 4:

[...] und schwärzer immer umwölkt die Schwermut das abgeschiedene Haupt, erschrecken schaurige Blitze die nächtliche Seele, zerreißen deine Hände die atemlose Brust mir;

Abschnitt 5:

[...] und es hob sich der blaue Schatten des Knaben strahlend im Dunkel, sanfter Gesang; hob sich auf mondenen Flügeln über die grünenden Wipfel, kristallene Klippen das weiße Antlitz der Schwester;

Abschnitt 6:

[...] und es warf die Erde einen kindlichen Leichnam aus, ein mondenes Gebilde, das langsam aus meinem Schatten trat, mit zerbrochenen Armen steinerne Stütze hinabsank, flockiger Schnee.

Die Zuspitzung ihrer Kontrastbeziehung führt dazu, dass Offenbarung und Untergang am Ende radikal und endgültig voneinander getrennt werden, indem sie sich als seelische Auferstehung und Wiedergeburt bzw. als seelische Vernichtung des Ichs konkretisieren.

Abschnitt 1

Ausdrücke wie ‚nächtliche Pfade des Menschen‘, ‚Nachtwandeln‘, ‚der schwarze Schatten der Fremdlingin‘, die ‚am Fenster blau aufgeblühte Hyazinthe‘, ‚der weiße Sohn im Tod meines Vaters‘, oder ‚ein aus kalkiger Mauer leise tretendes unsägliches Antlitz –

ein sterbender Jüngling' schaffen eine Art Schwebestand zwischen tatsächlicher und imaginärer Wirklichkeit und zeigen zugleich Träume und Alpträume, Hoffnungen und Todesahnungen des Protagonisten, wie sie sich in untergründig-mondenen Visionen vollziehen. Das Ende des Abschnitts, ein Zustand zwischen Wachen und Schlafen, bestätigt diese Annahme: „Mondesweiß umfing die Kühle des Steins die wachende Schläfe, verklungen die Schritte der Schatten auf verfallenen Stufen, ein rosiger Reigen im Gärtchen“. Im Rückblick ist zu erkennen, dass bereits Nachtwandeln zu Beginn auf die latente Präsenz des Mondenen hindeutet. Die scheinbar konkrete Figur der Fremdlingin erweist sich ebenfalls als mondene Traumvision der Schwester, die von Abschnitt 2 an auch namentlich im Gedicht erscheint. Nicht die Fremdlingin selbst, nur ihren Schatten bemerkt nämlich das Ich. Auch geht es nicht um eine einmalige Erscheinung, sondern um ihr wiederholtes Auftreten: „[...] und da ich frierend aufs Lager hinsank, stand zu Häupten wieder der schwarze Schatten der Fremdlingin und schweigend verbarg ich das Antlitz in den langsamen Händen“. Das Verbergen des Antlitzes lässt sich in diesem Kontext als ein Zeichen für das unruhige Gewissen des Ichs gegenüber der Fremdlingin deuten. Der Blick wendet sich dann zum Fenster, an dem blau die Hyazinthe aufgeblüht war. Wiederum ist das konkrete Bild zugleich auch metaphorische Abbildung des Übergangs von der Abenddämmerung zum blauen Sternenhimmel. In Abschnitt 5 heißt es ja später: „Da ich in den dämmernden Garten ging, und es war die schwarze Gestalt des Bösen von mir gewichen, umfing mich die hyazinthene Stille der Nacht“. In der Hyazinthe, der blauen Blume als möglichem Novalis-Verweis deutet sich mittelbar auch die Figur der Geliebten im Himmlischen an, was im Gedicht von Abschnitt 2 an explizit der Fall sein wird. Wie die motivischen Beziehungen zu den Abschnitten 5 und 6 später zeigen werden, liegt auch den Bildern – „ein unsägliches Antlitz – ein sterbender Jüngling“ – das Schema des Mondenen zugrunde. Während bei der Erscheinung der Fremdlingin der Mond seinen Schatten durch das Fenster ins Zimmer wirft, wird hier seltsamerweise von der „kalkige[n] Mauer“, aus der der Mond bildhaft als „ein unsägliches Antlitz – ein sterbender Jüngling“ leise hervortritt, die Rolle des Fensters übernommen. Zwischen dem „weiße[n] Sohn im Tod meines Vaters“ und dem „sterbende[n] Jüngling“, der, „aus kalkiger Mauer“ tretend, als „ein unsägliches Antlitz“ erscheint, stellen ebenfalls die Todesfarbe ‚weiß‘ und das rätselhafte Sphinx-Gesicht des Mondes die Entsprechung her.

Ähnlich dem toten Vater ist auch die Mutter nur eine Halluzinationsfigur: „In blauen Schauern kam vom Hügel der Nachtwind, die dunkle Klage der Mutter, hinsterbend wieder.“ Der ausgedehnte Familienkreis verstärkt das Schuldgefühl des Ichs, dessen Schicksal formal die Leidensgeschichte Christi imitiert, die mit dem Gebet am Ölberg beginnt und mit der Auferstehung zu Ende geht. In diesem Bezug ist die Rolle des „alte[n] Gebet[s]“ zu verstehen, das gleichsam von selbst „auf die purpurne Lippe des Odmenden“ tritt. Als wäre es von der ‚blau aufgeblühten Hyazinthe am Fenster‘, das heißt von den erblühenden Sternen am blauen Himmel inspiriert. Der ganze 5. Abschnitt steht dann exemplarisch für eine imaginierte Auferstehung und quasi-androgyne Vereinigung des Ich mit der Schwester im Medium des Mondenen. Im Kontext der

Passion verwandelt sich das Bild mit dem „Nachtwind“, der „[i]n blauen Schauern“ vom „Hügel“ kommt, just als „die dunkle Klage der Mutter“ das Ich erreicht, somit virtuell in eine biblische Landschaft. Der Hügel lässt sich als Ort der Passion begreifen, die Mutter übernimmt gleichsam die Rolle Marias, die auf dem Kalvarienberg ihren Sohn „beklagt“. In den „blauen Schauern“ ist der blaue Mantel Marias zu erkennen, der, ähnlich dem Wind, den ganzen Hügel bedeckt. Gegenüber der biblischen Geschichte gibt es jedoch eine wesentliche Änderung: Es geht hier nicht um den Sohn, um das Ich, sondern um die Schwester. Umso weniger als das Ich, das die Klage aus den „blauen Schauern“ des „Nachtwind[s]“, gleichsam heraushört, sich nicht auf dem Hügel, am Ort der Kreuzigung, befindet. Ferner erkennt es auch gerade in dem Augenblick, als die „dunkle Klage“ der Mutter „wieder“ hinstirbt, „die schwarze Hölle“ in seinem Herzen und gibt sich dadurch ausdrücklich als Kontrahent Christi zu erkennen.

Parallel zum Schuldgefühl und zur Bußgeschichte des Ich zeichnet sich in der Textwelt auch die virtuelle Gegenteilstendenz einer Hoffnung auf Erlösung ab, die in Abschnitt 5 mit dem sich ins Himmlische hebenden „blaue[n] Schatten des Knaben“, der strahlenden, engelhaft-seelischen Gestalt des Ich endet. Erste Zeichen dieser Sphäre sind die ‚blau aufgeblühte Hyazinthe‘, ‚das alte Gebet‘, mittelbar die ‚kristallne[n] Tränen [...] um die bittere Welt‘ oder der ‚[i]n blauen Schauern‘ kommende ‚Nachtwind‘. In diese Motivreihe gehören ferner auch ‚die Schönheit eines heimkehrenden Geschlechts‘ und das eine mögliche Wiedergeburt seelischer Kindheit suggerierende Schlussbild: ‚ein rosiger Reigen im Gärtchen‘. Dieses Bildfragment vom wieder gewonnenen Eden bildet zugleich den Kontrapunkt zur Entdeckung der ‚schwarzen Hölle‘ im eigenen Herzen wie auch zur endgültigen Vernichtung des Bösen im Ich als ‚Engelssturz‘ in der Schlusszene des Gedichts.

Abschnitt 2

Zu Beginn des Abschnitts entfaltet sich die motivisch vorbereitete Passions- und Kreuzigungsszene mit der Schwester als Leidende im Mittelpunkt. Im Anschluss daran, parallel zu dem in stets tiefere Melancholie sinkenden Ich, nehmen die Erinnerungen immer mehr die Kontur einer ungenannten, ehemaligen Schuld an. Zum Ende erfolgt der erste imaginäre Racheakt der Schwester, indem das aus ihrer ‚silberne[n] Wunde‘ rinnende Blut als ‚feuriger Regen‘ auf das Ich fällt. Die ‚verlassene Schenke‘ am Anfang, in der das Ich ‚unter verrauchtem Holzgebälk [...] einsam beim Wein‘ sitzt, wird in die Vision einer virtuellen Kreuzigung umgeformt: ‚ein strahlender Leichnam über ein Dunkles geneigt und es lag ein totes Lamm zu meinen Füßen‘. Im Bild des ‚verrauchte[n] Holzgebälk[s]‘ sind die Kreuzbalken am Richtplatz Golgatha zu erkennen, der ‚strahlende Leichnam‘ und das ‚tote Lamm‘ gehören üblicherweise zur ikonographischen Darstellung von Christi Tod. Dem Ich, das als ‚ein Dunkles‘ zwischen dem ‚strahlenden Leichnam‘ und dem ‚toten Lamm‘ ins Zentrum der Szene gerückt wird, weist allein schon die emblematische Farbe des Bösen eine schuldhaftige Rolle zu. Die Frage von Schuld und Opfer, eng verflochten mit dem Kreuzigungsbild, wird gleich in der anschließenden Szene auf das Verhältnis des Ich mit der Schwester

übertragen: „Aus verwesender Bläue trat die bleiche Gestalt der Schwester und also sprach ihr blutender Mund: Stich schwarzer Dorn.“ In welchem Sinne ist nun die Schwester-Figur als Metamorphose des ‚strahlenden Leichnams‘, des toten Christus am Kreuz zu betrachten? Der gekreuzigte Christus mit dem Strahlenkranz um sein Haupt wird für das Ich im Schema des strahlenden Mondes als tote menschlich-mondene Gesichtsmaske am Abendhimmel transparent. So entsteht zugleich auch eine unmittelbare Bildkohärenz mit der ‚bleiche[n] Gestalt der Schwester‘ als mondene Vision, die aus ‚verwesender Bläue‘ heraustritt und das Ich gleichsam zur wiederholten Aufführung der ehemaligen Schuld auffordert: „Stich schwarzer Dorn.“ Der stechende ‚Dorn‘ verweist einerseits auf Christi ‚Dornenkrönung‘ und Leidensweg, zum anderen spielt seine kaum verborgene sexuelle Konnotation im Ich-Schwester-Verhältnis auf die Art der ehemaligen Gewalttat an. Ähnlich dem aus seinen Nagelwunden blutenden Christus spricht hier der ‚blutende Mund‘ der Schwester. Auch die nachfolgenden Imaginationen des Ich fügen sich in diese, durch ‚Mondenes‘ gefärbte, Metaphorik von Sexualität, Gewalt, Leiden und Grauen ein: „Ach noch tönen von wilden Gewittern die silbernen Arme mir. Fließe Blut von den mondernen Füßen, blühend auf nächtigen Pfaden, darüber schreiend die Ratte huscht.“ Die gesamte Vor- und Nachgeschichte der Szene mit der ‚verwesende[n] Bläue‘, der ‚bleiche[n] Gestalt der Schwester‘, ihrem ‚blutende[n] Mund‘ oder dem ins Haus ‚einbrechenden roten Schatten mit flammendem Schwert‘ lässt kaum noch daran zweifeln, dass es sich einst, wenn auch nicht direkt ausgesprochen, nur im Rückblick des Ich angedeutet, um etwas Gewalttätiges, um einen Sexualakt als Gewalttat gehandelt haben dürfte. Mit der mondernen Erinnerung an Leiden und Schuld, wie auch an das ‚Blut‘, das ‚von den mondernen Füßen‘ fließt und ‚auf nächtigen Pfaden‘ des Bösen blüht, wird das Ich, und dies erklärt den inneren Zwang, das mondsüchtige Nachtwandeln stets zu wiederholen, Tag für Tag, eigentlich Nacht für Nacht konfrontiert.

Die Kreuzigungs-Vision der Schwester endet mit einer Gewalttat des Ich und dem symbolischen Tod der Schwester: „Einbrach ein roter Schatten mit flammendem Schwert in das Haus, floh mit schneeiger Stirne. O bitterer Tod“. Im nächsten Teil des Abschnitts wird die Heraufbeschwörung imaginärer Schuld- und Sühneakte aus der Perspektive des Ich fortgesetzt:

Und es sprach eine dunkle Stimme aus mir: Meinem Rappen brach ich im nächtigen Wald das Genick, da aus seinen purpurnen Augen der Wahnsinn sprang; die Schatten der Ulmen fielen auf mich, das blaue Lachen des Quells und die schwarze Kühle der Nacht, da ich ein wilder Jäger aufjagte ein schneeiges Wild; in steinerner Hölle mein Antlitz erstarb.

Es findet hier ein innerer Kampf zwischen dem bösen und dem guten Aspekt des Ichs, seiner triebhaft-sexuellen Aggression und deren sühnender Ablehnung statt. Die Verfolgungsszene ist als metaphorische Vorgeschichte der Schwester-Ich-Beziehung und als eigentlicher Hintergrund der virtuellen Passion der ‚Schwester‘ anzusehen: „da

ich ein wilder Jäger aufjagte ein schneeiges Wild“. Die „steinerne Hölle“, in der das „Antlitz erstarb“, lässt sich dabei einerseits als gesteigerte Variante der „schneeige[n] Stirne“ des fliehenden „Schattens“ bzw. des Ausrufs „O bitterer Tod“ begreifen. Zum anderen ist sie ein Vormotiv des in Abschnitt 6 „mit zerbrochenen Armen“ „steinerne Stürze“ hinabsinkenden, sich in „flockige[n] Schnee“ verwandelnden „mondene[n] Gebilde[s]“, des satanisch-bösen Aspekts des Ich.

Das Schlussbild kehrt zum Auftakt des Abschnitts zurück, wo das Ich „einsam beim Wein“ saß. Andererseits nimmt es auf die Szene Bezug, in der die Schwester das Ich mit „blutende[m] Mund“ anspricht und Blut von ihren „mondene[n] Füßen“ fließt. Die Verbindung kommt durch „Blut“ und „Wein“ zustande, wobei das Mondene als ‚Schimmerndes‘ die Mittlerrolle spielt: „Und schimmernd fiel ein Tropfen Blutes in des Einsamen Wein“. Hier wiederholt sich variiert die Darstellung des eucharistischen Opfers aus der Kreuzigungsikonografie: in zahllosen Kruzifix-Bildern halten zwei Engel Kelche unter die Hände des Gekreuzigten, um das Blut aus seinen Wunden aufzufangen.⁷ Eine Änderung gegenüber dem Passionsbild bedeutet, dass hier das Ich vom „Wein“ auch trinkt und dieser ihm „bitterer als Mohn“ schmeckt, das heißt durch seine Bitterkeit stärker als ein Rauschmittel auf ihn wirkt. Indem nämlich ein „Tropfen Blutes“ der mondene[n] Schwester in den „Wein“ des Ich fällt und mit ihm symbolisch eins wird, wird das Ich des schwesterlichen Schicksals teilhaftig und nimmt ihr Leiden als Buße für die begangene Schuld auf sich. Das Melancholische der „schwärzliche[n] Wolke“, die nun sein „Haupt“ umhüllt, und die „kristallinen Tränen verdammter Engel“ markieren den Höllengang des Ich, das selbst zum verdammten Engel, zum höllischen Wesen geworden ist. Der „feurige [...] Regen“ am Ende ist eng mit der früheren Schwester-Vision verbunden: Als würde sich das „aus silberner Wunde der Schwester“ leise rinnende „Blut“ in einen „feurige[n] Regen“, in eine Art göttlich-schwesterliche Strafe für die Freveltat des Ich verwandeln. Die ‚silberne Wunde‘ und das ‚rinnende Blut‘ beschwören einerseits die Leiden Christi herauf, andererseits machen sie im profanen Kontext des Ich und der Schwester einen vornehmlich sexuellen Bezug sichtbar. Auf diese Weise werden in der nächtlichen Vision Himmlisches und Irdisches miteinander verbunden und es wird die monden-silberne „Wunde“ der Schwester und das aus ihr rinnende „Blut“ als Freveltat des Ich stufenweise in dessen seelische Selbstvernichtung durch „feurige[n] Regen“ überführt.

Abschnitt 3

Der ‚nächtige Pfad des Menschen‘ ist von vornherein als Bußweg des Ich zu begreifen: „Am Saum des Waldes will ich ein Schweigendes gehn, dem aus sprachlosen Händen die härene Sonne sank“. Der sonderbar-persönliche Sonnenuntergang repräsentiert mittelbar, wie dies auch „hären“ nahe legt⁸, das Schuldigwerden. Des ‚Fremdlings‘ Wandern am Waldrand führt aus dem menschlich-zivilisatorischen Bereich in Richtung einer transzendentalen Sphäre himmlisch-jenseitiger Abgeschiedenheit: Es „folgen die zögernden Schritte der blauen Wolke am Hügel, ersten Gestirnen auch“. Als das Ich den ‚nächtigen‘ Felsenpfad hinabsteigt, gerät es, wie dies sein ausbrechender

„Wahnsinn“ und lautes ‚Schreien‘ zeigen, einer inneren Spaltung und dem Tod immer näher. Die seltsame Szene, in der es sich „mit silbernen Fingern“ „über die schweigenden Wasser“ biegt und „die weiße Stimme“ es auffordert, sich zu töten, lässt sich erneut mit der Wirkungskraft des Rauschhaft-Mondenen erklären. Bereits zu Beginn des Hinabsteigens wird das Ich vom gleichsam personifizierten Wahnsinn ergriffen, dann mit „silbernen“ Fingern „über die schweigenden Wasser“ gebogen. Nur „silberne“, das heißt vom Mondenen gelenkte „Finger“ können diese unnatürliche Akrobatik ausführen. Wahnsinn und lautes Schreien in der Nacht sind gesteigerte Motiv-Varianten des mittelbar ebenfalls vom Mond ausgelösten Schlafwandels des Ichs im 1. und des aus den „purpurnen Augen“ des Rappen springenden ‚Wahnsinns‘ im 2. Abschnitt. Die „weiße Stimme“ lässt sich als die vom Ich, dem „weiße[n] Sohn“ halluzinierte Stimme der mondene Schwester-Vision identifizieren. Der Bezug zu ihrer früheren Aufforderung „Stich schwarzer Dorn“ unterstreicht diese Wahrscheinlichkeit. Dort war es die Heraufbeschwörung der Schuld, hier ist es die Strafe. In der „silbernen“ Gegenwart des Mondes und des über die Wasser geneigten Ich könnte das Ich gerade verlassende „Antlitz“ mit dem früheren „unsägliche[n] Antlitz“ – es geht doch um die Widerspiegelung des Mondes in den „schweigenden Wassern“ – das irdisch-menschliche und das abgeschiedene Ich, den „sterbende[n] Jüngling“ repräsentieren. Das mondene Spiegelbild, dieses ‚unsägliche Antlitz‘ ist es, das das Ich in den „schweigenden Wassern“ als das eigene, es verlassende Antlitz erkennt. Sich selbst zu töten bedeutet die Befreiung von seiner schuldhaft-irdischen Existenz und öffnet den Weg für die „Schönheit eines heimkehrenden Geschlechts“. Dieser Augenblick mündet nämlich in eine Vision, die motivisch die himmlische Heimkehr- bzw. Wiedergeburtsszene des Ich in Abschnitt 5 vorwegnimmt: „Seufzend erhob sich eines Knaben Schatten in mir und sah mich strahlend aus kristallinen Augen an, daß ich weinend unter den Bäumen hinsank, dem gewaltigen Sternengewölbe.“ Während aber in der Imagination des Ich die aus ihm schattenhaft ausscheidende unschuldige Kindheit mit dem Himmlischen verschmilzt und ihn „strahlend aus kristallinen Augen“ ansieht, sinkt das Ich umgekehrt „weinend unter den Bäumen“, „dem gewaltigen Sternengewölbe“ hin. Im Gegensatz zu diesem Bild werden die imaginierte Wiedergeburt des Ich in Gestalt des strahlend „blauen Schattens des Knaben“ in Abschnitt 5 und sein imaginiertes Tod im „kindlichen Leichnam“ und im „mondene Gebilde“ in Abschnitt 6 als apokalyptische Vollendung vorweggenommen.

Abschnitt 4

Der Aufbau dieser Episode beruht grundsätzlich auf dem abstrakten Schema des Tageszeitenwechsels: der anfängliche Sonnen- und Tagesuntergang wird in Abenddämmerung und Nachteinbruch mit Mondaufgang überführt. Elemente dieses Übergangs sind die ‚Abendweiler‘, die ‚heimkehrenden Herden‘, die ‚sinkende Sonne auf kristallner Wiese‘ und der ‚einsame Schrei des Vogels‘, der ‚in blauer Ruh‘ erstirbt. Eine strukturelle Imitation des Mondaufgangs, der eine Art Gegenbewegung zur sinkenden Sonne darstellt, ist in dem Erscheinen des „du“ zu erblicken:

Aber leise kommst du in der Nacht, da ich wachend am Hügel lag, oder rasend im Frühlingsgewitter; und schwärzer immer umwölkt die Schwermut das abgeschiedene Haupt, erschrecken schaurige Blitze die nächtliche Seele, zerreißen deine Hände die atemlose Brust mir.

Dass es um den aufsteigenden Mond geht, in dem das Ich, ähnlich der ‚Fremdlingin‘, ‚der bleichen Gestalt der Schwester‘, ‚dem strahlenden Leichnam‘ oder ‚der weißen Stimme‘, die Schwester imaginiert, deutet auch der adversative Auftakt an: „Aber leise kommst du in der Nacht...“. So wird der sinkenden Sonne das „du“ – als aufkommender Mond „in der Nacht“ – auch sprachlich gegenüber gestellt. Die zweite Hälfte der Aussage – „da ich wachend am Hügel lag, oder rasend im Frühlingsgewitter“ – zeigt, dass auch hier nicht ein einmaliger Akt stattfindet. Die personifizierende „Du“-Anrede zeigt den Mond-Bezug zugleich als Schwester-Bezug. Gerade ihre Einheit, die täglich wiederkehrende und es heimsuchende Schwester-Vision, löst im Ich ein immer stärkeres Schuld- und Reuegefühl aus, das letztlich zu Wahnsinn und Spaltung der Persönlichkeit führt. Der Aufforderung „Töte dich!“ wird jedoch nicht unmittelbar nachgekommen: ‚das abgeschiedene Haupt umwölkt immer schwärzer die Schwermut‘, ‚die nächtliche Seele erschrecken schaurige Blitze‘ und ‚die atemlose Brust‘ zerreißen ‚deine Hände‘. Im zerstörerischen Gewitter-Bild wird die mondene Schwester als eine mythologische Erinnyen-Figur imaginiert. Wie die Erinnyen treiben die wiederkehrenden Visionen der mondenen Schwester das Ich immer mehr in den Wahnsinn und zwingen es beinahe zum Selbstmord. Der mythologische Zusammenhang macht die anonyme Schuld noch eindeutiger: Die Erinnyen strafen vor allem die Versündigungen gegen Götter, Eltern und Geschwister, namentlich die Blutschuld.

Abschnitt 5

Das Ich wird in einen „dämmernden Garten“ geführt, wo es, im Gegensatz zur „friedlose[n] Wanderschaft“ zuvor, im „süße[n] Frieden“, umgeben von der „hyazinthe[n] Stille der Nacht“, „auf gebogenem Kahn über den ruhenden Weiher“ fährt. Die „schwarze Gestalt des Bösen“ wich bereits von ihm. Das Töten seines schuldhaften Wesens im Racheakt der Schwester, das heißt seine innere Spaltung, hat sich bereits vollzogen. Damit scheint sich auch die Vorbedingung für die virtuelle Rückkehr in eine schuldlose Kindheit himmlischer Geborgenheit zu erfüllen. Die Fahrt „über den ruhenden Weiher“ ist konkret und symbolisch zugleich. Sie findet zwar im Irdischen statt, doch richtet sie sich bereits auf das Himmlische. Der „gebogene Kahn“, ein Abbild des Sichelmondes, bereitet das gemeinsame, sich ins Himmlische hebende Mond-Bild des im Dunkel ‚strahlenden‘ ‚blaue[n] Schatten[s] des Knaben“ und des „auf mondenen Flügeln“ schwebenden ‚weiße[n] Antlitz[es] der Schwester“ am Ende des Abschnitts vor. Das ‚anschauende Hinsterben‘ in den „blaue[n] Himmel [...] voll von Sternen“ ist die imaginäre Vereinigung der beiden Aspekte des Ich, von Tod und Wiedergeburt, im Transzendentalen. Das Zusammenfallen von Sterbe- und Auferstehungsprozess zeigt sich auch darin, dass sich „der blaue Schatten des Knaben“ ausgesprochen im

Augenblick des Hinsterbens des Ich „strahlend im Dunkel“ hebt. Wie seine Passion, die das Ich „der Schmerzen tiefste[n]“, nennt, hört an diesem Punkt auch die Angst vor der Rache der Erinnyen-Schwester auf. Die Szene als Ganzes ist grundsätzlich von Mondenem und Himmlisch-Sternhaftem bestimmt. Parallel zur mondenen Reise, zu der Fahrt „auf gebogenem Kahn“ und „mondenen Flügeln“ herrschen in der Szene ‚blau‘ und ‚sternhaft‘, das heißt grundlegende Eigenschaften des Himmel-Schemas vor: in der „*hyazinthe[n]* Stille der Nacht“, unter dem „*blaue[n]* Himmel [...] voll von *Sternen*“ steigt „der *blaue* Schatten des Knabens“ „*strahlend im Dunkel*“ auf. Gleichzeitig mit dem engelhaften Emporsteigen hebt sich „auf mondenen Flügeln“ auch „das weiße Antlitz der Schwester“; an beiden Bildern lässt sich die virtuelle Identität von „Schwester“ und „Mond“ nun auch rückwirkend ablesen – „über die grünenden Wipfel, kristallene Klippen“, das heißt über das Irdische hinaus in die himmlische Sphäre. Metaphorisch vollzieht sich in der visionären ‚Offenbarung‘ auch eine androgyne Wiedervereinigung des rein seelischen Knaben-Ich mit der monden schwebenden Schwestern-Seele.⁹

Abschnitt 6

Gegenüber dem ‚heimkehrenden Geschlecht‘ steigt das Ich hier „mit silbernen Sohlen“ die „dornigen Stufen“ hinab und tritt „ins kalkgetünchte Gemach“. Das Nachtwandeln des Ich vom Anfang hört endgültig auf. Wie in jedem Zimmer dort „ein stilles Lämpchen“ brannte und das Ich vor der „Fremdlingin“ schweigend das „Antlitz in den langsamen Händen“ verbarg, so ähnlich brennt auch hier im letzten Gemach „ein Leuchter“ und ähnlich verbirgt das Ich schweigend „in purpurnen Linnen [...] das Haupt“. Wie schon die „purpurne Lippe des Odmenden“ zu Beginn oder später die „purpurnen Augen“ des Rappen“, aus denen „der Wahnsinn sprang“, deutet „purpurn“ auch in dieser Szene Schuldhaftes an: das „in purpurnen Linnen“ verborgene „Haupt“ stellt insgesamt ein Angstgefühl und ein Verwachsensein mit der Sünde dar. Die zunehmende Spaltung des Ich im narrativen Verlauf mündet nun in den endgültigen Zerfall. Die imaginäre Umformung des Anfangs beschwört gleichsam die Atmosphäre und Requisiten eines Sterbeprozesses herauf: das „kalkgetünchte Gemach“ wird zur Totenkammer, das Nachtlager zur Totenbahre und der „stille“ brennende „Leuchter“ zum Kerzenlicht. Aus dem Schatten des Ich tritt „ein [...] kindliche[r] Leichnam“, „ein mondenes Gebilde“, das „mit zerbrochenen Armen steinerne Stürze“ hinabsinkt und sich als „flockiger Schnee“ auflöst. Diese Todesart rekurriert auf frühere Motive wie das Fliehen „mit schneeiger Stirne“, das Aufjagen eines „schneeige[n] Wild[es]“ oder das Ersterben des ‚Antlitzes‘ des Ich „in steinerner Hölle“ und erweist sich damit als die Vernichtung des ‚gefallenen Engels‘, des bösen und gewalttätigen Aspekts des Selbst. Imitiert wird dabei der ‚Engelssturz‘, das Abfallen Luzifers von Gott, das in Bildern wie „die schwarze Hölle in meinem Herzen“, die „steinerner Hölle“ oder „die kristallinen Tränen verdammter Engel“ virtuell von Anfang an präsent ist. Merkwürdig ist dabei, dass die seelische Wiedergeburt in Abschnitt 5 und die seelische Vernichtung in Abschnitt 6 gleichermaßen im Zeichen des Mondenen geschieht. Es geht dabei um den guten und bösen Aspekt des Mondenen, um seine Mittelstellung zwischen Irdischem und Himmlischem sowie um die Erlösungs-

und Rachefunktion der mondernen Schwester-Figur. Einerseits handelt es sich um die in Unschuld wiedergeborene Kindheit des Ich, um die erlösende seelisch-androgyne Vereinigung von Ich und Schwester als himmlisch-mondene Erscheinung. Zum anderen geht es um die in Schuld verstorbene, gleichsam zurückgenommene Existenz des Ich, um die endgültige Vernichtung seines mondernen-höllischen Wesens, das selbst die Erde wieder auswirft. Zu beachten ist dabei, dass der Vertreibung und apokalyptischen Vernichtung seines toten „mondernen Gebildes“ die mondene Heimkehr des Ich in seine paradiesisch-heimische Sphäre formal vorausgeht, so dass das Prosagedicht letztlich mit dem Untergang und nicht mit der Offenbarung schließt. In diesem Sinne entspricht es allerdings auch der im Titel festgelegten Reihenfolge: *Offenbarung und Untergang* und in diesem Sinne wird auch die Struktur der *Offenbarung des Johannes* teils verfolgt, teils abgewandelt, indem Erlösung und Verdammnis zwar auf der Folie der Passionsgeschichte erfolgen, aber nicht vom himmlischen Christus, sondern, über das Medium des Mondernen, von der himmlischen Schwester vollzogen werden.

Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu: Moritz Baßler: Wie Trakls *Verwandlung des Bösen* gemacht ist. In: Hans-Georg Kemper (Hg.): Gedichte von Georg Trakl. Stuttgart 1999 (=Reclam Universalbibliothek 17511), S. 123-141.
 Albert Berger: Dunkelheit und Sprachkunst. Studien zur Leistung der Sprache in den Gedichten Georg Trakls. Wien 1971.
 Hans Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole (1989). Augsburg 2002.
 Károly Csúri: Über die Prinzipien von Trakls poetischem Universum – Zum Gedicht *Gesang einer gefangenen Amsel*. In: Hans-Georg Kemper (Hg.): Gedichte von Georg Trakl. Stuttgart 1999 (=Reclam Universalbibliothek 17511), S. 169-188.
 Károly Csúri: Zur semantischen Konstruktion von Trakls Gedichten. In: Georg Trakl. Nouvelles recherches. Études réunies par Rémy Colombat et Gerald Stieg. Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche (= Publications des Universités de Rouen et du Havre, No. 65-66), 2008, S. 75-96.
 Iris Denneler: Erinnerung – ein Fragment. Zu Georg Trakls später Prosa. In: Text+Kritik 4/4a: Georg Trakl. Vierte, erweiterte Auflage, 1985, S. 53-66.
 Dietmar Lüdke (Hg.): Grünewald und seine Zeit. Ausstellungs-Katalog. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 8. Dezember 2007 – 2. März 2008; (anlässlich der Großen Landesausstellung Baden-Württemberg „Grünewald und seine Zeit“). München 2007.
 Hans-Georg Kemper: Georg Trakls ›Schwester‹. Überlegungen zum Verhältnis von Person und Werk. In: Zur Ästhetik der Moderne. Für Richard Brinkmann zum 70. Geburtstag. Tübingen 1992, S. 77-105.
 Walther Killy: Über Georg Trakl. Göttingen 1959.
 Gunther Kleefeld: Mysterien der Verwandlung. Das okkulte Erbe in Georg Trakls Dichtung. Salzburg-Wien 2009 (= Trakl-Studien XXIV).
 Eduard Lachmann: Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls. Salzburg 1954 (= Trakl-Studien I).
 Gebhard Rusch/Siegfried J. Schmidt: Das Voraussetzungssystem Georg Trakls. Braunschweig-Wiesbaden 1983 (= Konzepte empirischer Literaturwissenschaft 6).
- 2 Siehe dazu u. a. Csúri 1999, S.168-174, bzw. Csúri 2008, S. 77f.
- 3 Sämtliche hier besprochenen Trakl-Gedichte werden aus: Georg Trakl. Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. von Walther Killy und Hans Szklener (2., ergänzte Auflage), Salzburg 1987 zitiert.
- 4 Die Schwerverständlichkeit von Trakls Dichtung wird in der Forschungsliteratur immer wieder thematisiert. Den Ausgangspunkt bildet die Auseinandersetzung von Killy mit der christologischen Deutung Lachmanns (s. Killy, S. 21-37, bes. 35, und Lachmann, S. 96-100). Einen umfassenden Überblick über verschiedene Aspekte der Problematik bieten u. a. Berger und Rusch/Schmidt. Die Prosagedichte

scheinen selbst innerhalb der Schwerverständlichkeit ein gesondertes Kapitel darzustellen: während man trotz der Schwierigkeiten immer wieder neue Erklärungsmöglichkeiten für die Lyrik anbietet, werden die Prosadichtungen in der Trakl-Philologie kaum behandelt. Laut Denneler finden sich unter den etwa 3000 Arbeiten über Trakls Werk in der Bibliographie Walter Ritzers insgesamt neun Titel über die Prosa (s. Denneler, S. 53). Nach der ausführlichen Behandlung von *Traum und Umnachtung* stellt sie anhand von *Offenbarung und Untergang* fest, dass auch in diesem Fall Trakls eigene Lebensgeschichte erzählt, mythologisch überhöht und „auf der Folie literarischer Vorlagen figurativ“ gedeutet wird (ebd., S. 64). Wie in *Traum und Umnachtung* erscheint auch hier das „Thema des Wahnsinns, der geistigen Umnachtung“. Auch hier erzählt das Ich eine „Genealogie unter dem Zeichen der Schuld“, nur dass „in diesem Text im Vergleich zur vorangehenden Erzählung schon rein optisch die Kohärenz“ fehlt (ebd., S. 64). Im Prosagedicht greift Trakl laut Denneler neben den mythologisch und figurativ kontextualisierten biographischen Ereignissen auch auf eigene Dichtungen zurück (ebd., S. 65). So tauchen in den einzelnen Abschnitten unter anderem Bilder und Figuren aus *Traum und Umnachtung*, *Verwandlung des Bösen*, *Wanderschaft*, *Abendland*, *An Johanna*, *Elis* oder *Winternacht* auf (ebd. S. 65). Über diese Beobachtungen und manche theoretischen Bemerkungen, die man an sich gut akzeptieren kann, geht Denneler jedoch nicht hinaus. Für sie lassen sich die aufgezählten Fragmente, wie schon angedeutet, zu keinem kohärenten System zusammenfügen, vielmehr soll ihre Vielfalt und Vielschichtigkeit gerade die grundsätzliche Zusammenhanglosigkeit des Prosagedichts begründen und veranschaulichen, dem höchstens Trakls Lebensgeschichte eine Art von Ordnung, Sinn und Interpretationsmöglichkeit zuzuweisen vermag. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch Bablers Dekonstruktionsanalyse von Trakls *Verwandlung des Bösen*. Obwohl er *Offenbarung und Untergang* nicht explizit erwähnt, können seine Thesen mutatis mutandis auch auf diesen Text übertragen werden. Am Beispiel von *Verwandlung des Bösen* wird versucht zu zeigen, dass „die Textanalyse von der Destruktion überkommener Textzusammenhänge auf die weitgehend autonomen semantischen Elemente der Traklschen Textur“ führt (s. Babler, S. 137). So schwächt etwa die Methode „asyndetischer Setzung [...] übergreifende Strukturmuster, die einen integralen ‚Inhalt‘ konstituieren könnten“, und resultiert in „einer Autonomie und Dominanz der Einzellexeme“ (ebd., S. 138). Ergänzt man dieses Verfahren durch Einbeziehen von „Assonanzen, Alliterationen und rhythmischen Muster[n]“, dann wird damit „eine spezifische Textur beschrieben, die in diesem wie in vielen anderen Texten Trakls noch einmal je individuell durch syntaktische und rhetorische Muster sekundär strukturiert wird“ (ebd., S. 139). Als das Endresultat der Untersuchungen gilt für Babler, dass es die „Dominanz der Textur“ erlaubt, „ganzheitlich-hermeneutische Sinndeutungen“ aufzuheben, vor allem weil sie „dem Verfahren des Textes unangemessen“ sind (ebd., S. 140). Die Wichtigkeit der Textur ist zwar nicht anzuzweifeln, doch dürfte sie allein kaum ausreichen. Die Analyse von *Offenbarung und Untergang* sollte demonstrieren, dass eine umfassend-konsistente Erklärung nicht unmöglich ist – selbst wenn es sich um eminent schwere Prosagedichte handelt. Neben den „klanglichen Verfahren“ (ebd., S. 125) an der Oberfläche des Textes sollen allerdings auch jene zugrunde liegenden abstrakt-narrativen Konstruktionsprinzipien erschlossen werden, mit deren Hilfe – trotz der hochgradigen syntaktischen und semantischen Ambiguitäten – eine zuverlässige Orientierung in der schwer überschaubaren Welt Traklscher Dichtung ermöglicht werden kann. (Zur Kritik von Bablers Ansichten s. auch Kleefeld, S. 9ff.)

5 Über die Rolle des Mondenen anhand der Schwester bzw. des Bruder-Schwester-Bezugs in der neueren Trakl-Literatur siehe u. a. die Studie von Kemper. Zu der Vielfalt mondener Beziehungen äußert sich auch Kleefeld, wenn er schreibt: „Der Mond, der in ‚Ruh und Schweigen‘ wie an vielen anderen Stellen als Schwesterrepräsentanz fungiert, kann bei Trakl auch ganz andere Rollen übernehmen, so die Mutterrolle oder auch die des maskulinen Jägers. Nur die Interaktionsfiguren liegen fest, die Besetzung der Rollen ist variabel“ (s. Kleefeld, Fn. 204). Auf sein Buch, in dem er die hermetische Lyrik des Dichters, seine ubiquitäre Inzest-, Passions- und Androgyniethematik grundsätzlich auf die Tradition okkulturwissenschaften wie Theosophie, Gnosis des Bösen und Alchemie zurückführt und damit einen neuen geistigen Hintergrund für das Trakl-Verständnis entwirft, kann hier nicht ausführlich eingegangen werden. Zu bemerken ist an dieser Stelle nur, dass Kleefelds Studie zwar zahlreiche neue und aufschlussreiche Einsichten in Trakls Poesie enthält, dabei aber die Gedichte als selbständige Strukturen meist nur wenig beachtet werden. Im Mittelpunkt seines Interesses stehen eher Einzelbilder oder Bildstrukturen aus dem Gesamtwerk, die manchmal überaus frei miteinander und dem unterschweligen „okkulten Erbe“ verknüpft werden und daher nur teilweise zu überzeugenden, das heißt kohärenten und konsistenten Interpretationen führen.

- 6 In der altchinesischen Symbolik und der alchemistischen Bilderwelt gilt der Frosch/die Kröte auch als Symboltier des Mondes. Für Einzelheiten s. z.B. Biedermann, S. 153f. und 255f.
- 7 Vgl. z.B. Meister von Meßkirch: Kreuzigung Christi (um 1525/30), Künzelsau, Sammlung Würth; Meister E.S.: Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes (um 1450/60), Kupferstich, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett; Albrecht Dürer: Christus am Kreuz (aus der „Großen Passion“, Blatt 8, um 1498), Holzschnitt, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett. Siehe dazu Kapitel III.1 „Die ›Kreuzigung‹ des Tauberbischofsheimer Altars im Kontext der Bildtradition“ in „Grünwald und seine Zeit. Große Landesausstellung Baden-Württemberg. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 8. Dezember 2007 - 2. März 2008. Ausstellungskatalog. Hrsg. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Katalogred. Jessica Mack-Andrick u.a. München-Berlin: Dt. Kunstverlag 2007, 218-220, 228-231 und 234-235. Interessant ist im letzten Falle, dass dort drei große Engel auftreten, zwei von ihnen fangen in den Kelchen das aus den Wunden der Hände strömende Blut auf, ein dritter kniet hingegen am Kreuzesstamm und fängt das Blut der Nagelwunde an Christi Füßen auf. Diese Bildtradition bildet eine ferne Parallele zu der hiesigen Szene, in der allerdings dieses einheitliche Bild zweigeteilt ist: einerseits handelt es sich um das Blut der Schwester, das von ihren „mondernen Füßen“ fließt, zum anderen, formal unabhängig davon, ist die Rede von einem „Tropfen Blutes“, der „in des Einsamen Wein“ fällt und quasi wie in einem Kelch aufgefangen wird.
- 8 Vgl. dazu auch *Ruh und Schweigen*, wo der „Fischer“, nachdem die „Hirten die Sonne“, die mythische Sonnenzeit „in kahlem Wald“ begraben, „in härenem Netz“ den „Mond“, gleichsam die mondene Bußzeit der Gegenwart aus „frierendem Weiher“ zieht. Zur Deutung von „hären“ s. Lachmann, S. 193.
- 9 Anhand dieser Metaphorik lässt sich offenbar eine gewisse Entsprechung zu jenem theosophisch-esoterischen Hintergrund beobachten, den Kleefeld an verschiedenen Stellen seines Buches, so auch auf S. 51ff. darstellt.