

Das Paradox des Unsäglichen bei Georg Trakl

Autor(en): **Frey, Eleonore**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(1987)**

Heft 5

PDF erstellt am: **27.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006667>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Eleonore Frey

DAS PARADOX DES UNSÄGLICHEN BEI GEORG TRAKL

Diesseitig bin ich gar nicht faßbar,
denn ich wohne grad so gut bei den Toten
wie bei den Ungeborenen.

Paul Klee¹

I.

„Unsäglich ist der Vögel Flug“² wird einmal in lapidarer Behandlung eines bei Trakl häufigen Motivs gesagt, und an anderer Stelle ist von „unsäglische[m] Vogelflug“³ die Rede. „Unsäglich“ ist der Flug nur schon als eine völlig ungebundene Bewegung. In den Aspekten des Flatterns, Kreisens, Wanderns, Ziehens oder vom Himmel Stürzens, in denen sie sich in Trakls Gedichten ereignet, kommt sie zwar in der einen oder anderen Momentaufnahme, nicht aber in der Möglichkeit beliebig freier Übergänge zur Sprache. Der ins Bild gefaßte Flug hat das Fliegen verlernt. Er ist gebunden in diese oder jene Figur. „Unsäglich“ ist der Vogelflug aber auch als das, was Bewegung hervorruft: Bewegung jetzt nicht mehr im wörtlichen, sondern im übertragenen Sinn. „Doch immer rührt der schwarze Flug der Vögel / Den Schauenden“⁴, steht im Gedicht *Ruh und Schweigen* zu lesen. Der Schauende ist wahrnehmbar als Gestalt. Die Rührung tritt in der

1 Paul Klee, *Tagebücher*, hrsg. von Felix Klee, Köln, 1957, S. 427.

2 *Afra*, Georg Trakl, *Dichtungen und Briefe*, hrsg. von Walther Killy und Hans Szklenar, Salzburg, 1969, I, S. 108.

3 *Stundenlied*, Georg Trakl, *op.cit.* I, S. 80.

4 *Ruh und Schweigen*, Georg Trakl, *op.cit.* I, S. 113.

bloßen Feststellung, daß Rührendes sich ereigne, nicht zutage. Sobald die Rede feststellt, was zur Sprache zu bringen wäre, hat sie es auch schon verfehlt. Als eine begrenzende schließt sie aus, was nur im Unbegrenzten wirksam ist. Das Wort „unsäglich“ nennt in dem Gebrauch, den Trakl von ihm macht, das Anderswo, in dem es sich als ein nicht zu Sagendes abspielt, und es bringt – indem es dieses Anderswo nennt – sich selber ins Hier des Gesagten ein als den Abgrund, den das Gesagte in seiner unfundierten Ausschließlichkeit verdeckt.

Wenn „die nahe Stille Vergessenes“ denkt, wie es im Gedicht *Ruh und Schweigen* weiter heißt, ist in dieser Stille als dem Ort des Unsäglichen gegenwärtig gerade das, was als ein Tonloses, nicht ins Licht der Erinnerung Emporgehobenes oder Emporgeredetes Gegenwart nicht hat. „Unsägliches“ läßt sich nur sagen im Verzicht darauf, es sagen zu wollen. Dieser Verzicht muß aber freilich gesagt werden, und zwar so, daß mit dem in Unsäglichkeit sich vollziehenden Entzug einer Erscheinung immer auch deren wirksame, „rührende“ Präsenz zur Sprache kommt. Der Vogelflug ist „unsäglich“. Als solcher ist er gesagt. Aber nur dann ist er es, wenn in jedem bestimmenden Zug das Sagen seiner Tendenz zur Bestimmung auch wieder entsagt und somit das Gesagte entlassen hat in die freie Ungebundenheit des „Flugs“: in die Rührung, die in Stille als eine nicht zu bestimmende aufkommt und wieder sich verliert.

Trakl redet vom Vogelflug als einem Unsäglichen in einem viel-sagenden Kontext. „... Die runden Augen / Spiegeln ... / Vielleicht unsäglichen Vogelflug, des Ungeborenen / Pfad an finsternen Dörfern, einsamen Sommern hin / Und aus verfallener Bläue tritt bisweilen ein Abgelebtes“ heißt es im *Stundenlied*⁵. „Unsäglich ist der Vögel Flug, Begegnung / Mit Sterbenden; dem folgen dunkle Jahre“ wird im Gedicht *Afra*⁶ gesagt. Als ein nur „vielleicht“ in „runden Augen“ gespiegelter tritt der „unsägliche Vogelflug“ in direkte Nachbarschaft zum Pfad des „Ungeborenen“, der als solcher überhaupt nicht in – oder mit – Augen wahrzunehmen, sondern nur allenfalls aus einer nur als vergessene zu denkenden Spur zu rekonstruieren ist – zu re-

5 a.a.O.

6 a.a.O.

konstruieren aus einem Wissen, das weiß, daß es nicht weiß⁷. An einen derart gewußten und dennoch unbekanntem Bereich grenzt das „Unsägliche“ auch in der Nachbarschaft zu den „Sterbenden“ oder zum „Abgelebten“ an. Es grenzt an, wenn man so sagen kann, in der Gemeinsamkeit der Entgrenzung, als die sich der Übergang in den Bereich der „Ungeborenen“ oder „Toten“ als ein nicht faßbarer fassen läßt. In solchen Übergängen fallen die Unterschiede zwischen innerer und äußerer Wahrnehmung, zwischen Wirklichkeit und Halluzination dahin. Der Vogelflug, der als ein „unsäglicher“ auf dem Pfad des „Ungeborenen“ oder in der „Begegnung mit Sterbenden“ seinen Verlauf nimmt, ist nicht mehr dem einen oder dem anderen Bereich zuzuordnen. In der Rührung, die er im Schauenden hervorruft, ist er in einem scharfe Kontur und deren Verdämmern. Ein solches Verdämmern der Konturen kann man je nach Perspektive in „Verfall“ oder in „Seele“ ausmünden sehen, während ihre ungebrochene Schärfe je nachdem als Zeichnung oder Verzeichnung eines Gemeinten erscheint. „Unsägliches“ ist – wie der Tod im Leben – im Gesagten wirksam sowohl als eine zerstörende wie auch als eine zu neuem Leben erst wieder befreiende Kraft. Als ein in Sprache nicht zu Fassendes ist es gestaltlos. Gestalt hat es aber – wenn auch nicht sichtbar oder greifbar – in dem Eindruck, den es im „Schauenden“ als einen Auftrag zu artikulierter Gestaltung hinterläßt.

Von „dunkle[r] Deutung des Vogelflugs“ ist im Gedicht *An den Knaben Elis*⁸ die Rede. In „dunkle[r] Deutung“, kann man sagen, deutet in der Verbindung mit dem Ungeborenen und dem Toten der Vogelflug in das unbetretbare und doch in der Erfahrung mindestens als ein nicht zu vergegenwärtigendes gegenwärtige Vorher und Nachher des Lebens hinüber: in das, was jenseits des überblickbaren Raumes liegt, über den vom einen Rand des Himmels zum andern die Vögel hinwegziehen, wenn sie in „wundervollen Flügen“ sich zeigen und schließlich „entschwinden“⁹. Als Bereich der Ungeborenen und der Toten ist das Vorher und Nachher zugleich dasselbe und nicht das-

7 Zum Problem „Ort des Gedichts“ und auch zum Thema „der Ungeborene“ vgl. Martin Heidegger, *Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht*, in *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, 1959, S. 37-82.

8 *An den Knaben Elis*, Georg Trakl, *op.cit.* I, S. 26 und 84.

9 *Verfall*, Georg Trakl, *op.cit.* I, S. 59.

selbe; je nachdem, ob dem beleuchteten Dazwischen das Dunkel als Anfang, als Ende oder eben schlicht als Dunkel erscheint. Im „Unsäglichen“ sind diese Möglichkeiten gleichzeitig gegeben oder entzogen. Das Sagen hebt immer je eine auf Kosten der andern hervor. Wer „Unsägliches“ sagt, sagt – und das ist das Paradox der poetischen Rede schlechthin –¹⁰ Präsenz und Abwesenheit zugleich. Er redet doppelzünftig, janusköpfig für und gegen das, was er sagt und nicht sagt.

Anfang und Ende sind ebensowenig zu unterscheiden im vollkommenen Dunkel wie im ungebrochenen Licht. Aus dem Unge-schiedenen tritt die Rede als eine verlautende in der Folge von Ton und Stille, als eine geschriebene im Wechselspiel von Licht und Schatten unterscheidend, gestaltend und zerstörend in den Raum. Wie der Vogelflug schwarz in den hellen Himmel, kann man sagen, und hat man im Vergleich von Vogelflug und Schrift auch oft gesagt. Auch der „unsägliche Vogelflug“ bei Trakl zeigt sich gelegentlich als ein Lesbares. Allerdings ist er – wie anders– zugleich lesbar und nicht. „Des Vogelfluges wirre Zeichen“ lesen im Gedicht *Traum des Bösen*¹¹ die Aussätzigen, während anderswo die „Schwalben irre Zeichen ziehn“¹². Als eine Schrift, die sich nicht effizient entziffern läßt, steht der Vogelflug in seiner flüchtigen Erscheinung zwischen dem noch nicht und dem nicht mehr Artikulierten, so wie der Lebende in ständiger Veränderung zwischen dem Ungeborenen und dem Toten steht. Die Zeichen, die er schreibt, bestimmen nicht, und sie deuten nicht auf ein Bestimmtes hin. Wenn sie als „irre“ oder „wirre“ dennoch lesbar sind, sind sie es in ihrer Aufhebung in der Bewegung des „Unsäglichen“: in der Schrift des Vogelflugs, die „Sinn“ hat im Sinn von Richtung – Ausrichtung eines Redens, das den ihm gesetzten Horizont ständig von neuem ins noch Unbesprochene hinaus verschiebt.

10 Ich verwende den Begriff „Paradox“ hier als Chiffre für einen Vorgang, der sich nicht im Begriff fixieren, sondern nur als Prozeß verfolgen läßt. Das „poetische Reden“ als Prozeß wird in den Abschnitten III-V dieses Aufsatzes untersucht.

11 Georg Trakl, *op.cit.* I, S. 29.

12 *In einem verlassenen Zimmer*, Georg Trakl, *op.cit.* I, S. 25.

Die Frage, die im Bild des Vogelflugs das „Paradox des Unsäglichen“ aufgibt, kann sich nicht auf ein im Gedicht Festgehaltenes, sondern lediglich auf das Gedicht als eine vorläufige Schrift ausrichten: auf eine Schrift, die in ihrem prekären Verlauf zwischen dem Ungesagten und dem zu Tode Geredeten das Unsägliche zur Erscheinung bringt. Diese Schrift ist freilich in den Zeichen, die unverrückbar schwarz sich vom weißen Papier abheben, nicht gegeben, sondern man muß sie im Lesen sozusagen wie Vögel zum Flug in den hellen Himmel erst aufscheuchen. In einem Lesen, das immer wieder aus der Fessel des referentiellen Bezugs sich befreit und die Wörter auch als Klang und Rhythmus wahrnimmt.

II.

Die in sich widersprüchliche Redesituation, in der Unsägliches zugleich gesagt und im Sagen als ein Unsägliches zerstört wird, läßt sich darstellen als eine Auseinandersetzung zwischen zwei Figuren. Im modellartigen Aufbau einer Szene, die den Prozeß eines solchen Redens sichtbar machen soll, setze ich zwei Instanzen ein: eine, die sagt und im Gesagten sich definiert, und eine andere, die unsagt und somit in der Auflösung von Gesagtem sich zur Wirkung bringt. Die, die sagt, nenne ich den „Geborenen“; die, die unsagt, den „Ungeborenen“¹³. Beide Figuren treten in Trakls Gedichten auf, und zwar durchaus auf der gleichen Ebene. Geburt ist demnach nicht nur der Übergang von einer Phase zur andern, sondern auch die Eröffnung einer doppelten „Existenz“, wenn man so sagen kann: einer Möglichkeit, als „geboren“ zugleich „ungeboren“ oder als „ungeboren“ zu-

13 Ansätze, die von der Feststellung widersprüchlicher Tendenzen ausgehen, finden sich z.B. bei Wolfgang Preisendanz, *Auflösung und Verdinglichung in den Gedichten Georg Trakls*, in *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion*, hrsg. von Wolfgang Iser, München, 1966, S. 227-261 oder bei Peter von Matt, *Die Dynamik von Trakls Gedicht*, in *Expressionismus – sozialer Wandel und künstlerische Erfahrung*, hrsg. von Horst Meixner und Silvio Vietta, München, 1982, S. 58-72.

gleich „geboren“ zu sein. So kann es am Schluß des *Kaspar Hauser Lieds*¹⁴ heißen: „Silbern sank des Ungeborenen Haupt hin.“ Kaspar Hauser ist hier einer, der als ein Ungeborener durchs Leben geht und stirbt. „Ungeboren“ ist er einmal darin, daß er – wie das Kind im Mutterschoß, sagt das gängige Cliché – eins ist mit der Welt, die ihn umgibt. „Er wahrlich liebte die Sonne“, heißt es am Anfang des *Kaspar Hauser Lieds* in einer Beschreibung solchen Einverständnisses, während der Geborene nur schon durch seine Geburt aus solchem glücklichen Wohnen verstoßen ist. „Groß ist die Schuld des Geborenen. Weh, ihr goldenen Schauer / Des Todes, / Da die Seele kühlere Blüten träumt“, sagt das Gedicht *Anif*¹⁵ von ihm.

Wenn mit der „Schuld“ des Geborenen nichts als die Erbsünde gemeint wäre, in die in der christlichen Tradition das Kind mit seiner Geburt eintritt, wäre einer, der auch als ein „Geborener“ noch „Ungeborener“ ist, nicht denkbar. Wenn man aber „Schuld“ versteht auch als das, was der „Geborene“ denen, die vor ihm da waren, schuldet – den „Toten“, die wie die „Ungeborenen“ jenseits des Bereiches wohnen, der als „Leben“ sich überblicken läßt –, eröffnet sich die Möglichkeit, die „Schuld“, die mit der Geburt angetreten wird, auch zu sehen im Zusammenhang mit dem Eintritt in die Tradition. In die Tradition des Abendlandes zum Beispiel, von der das *Abendländische Lied*¹⁶ singt. Als Schuldner solcher Überlieferung kann sich der „Geborene“ erkennen, wenn er in die durch sie bestimmte Welt eintritt und sein Erbe antritt¹⁷.

„O Mensch“, spricht, „eine sanfte Flamme“, Gott den „Ungeborenen“ Kaspar Hauser an. Nichts als „Mensch“ ist Kaspar Hauser, weil er noch nicht sich eingelassen hat auf die Welt, sondern sozusagen noch auf der Schwelle steht. „Ich will ein Reiter werden“ verlau-

14 *Kaspar Hauser Lied*, Georg Trakl, *op.cit.* I, S. 95.

15 *Anif*, Georg Trakl, *op.cit.* I, S. 114.

16 *Abendländisches Lied*, Georg Trakl, *op.cit.* I, S. 119.

17 Von der Problematik des „Erben“ her könnte man eine Beziehung zu Hofmannsthal herstellen. Während aber Hofmannsthal in vorgegebene Rollen scheinbar problemlos sich einfügt, übernimmt Trakl sein „Erbe“ in Form von Fragmenten – Zitaten von Hölderlin oder Rimbaud zum Beispiel –, die sich seinem eigenen Reden völlig anverwandeln. „Erbe“ ist ihm in jeder Hinsicht nicht nur Möglichkeit, sondern auch „Fluch“.

tet von ihm in „dunkle[r] Klage“. Ein „Geborener“ – anders gefaßt jetzt einer, der die Schwelle zur Welt und zu seiner Rolle in ihr bereits überschritten hat – ist nie nur einfach Mensch, sondern immer auch Bruder oder Schwester, Wanderer oder Fremdling, Mörder oder Mönch. Im Vergleich verschiedener Fassungen¹⁸ der Gedichte zeigt es sich, daß bei Trakl die einzelnen Gestalten ihre Rolle fast beliebig zugewiesen bekommen. Was jeweils den Ausschlag zu diesem oder jenem zu geben scheint, ist weniger die Vorstellung einer bestimmten außersprachlichen Realität als die Gesetzmäßigkeit des dichterischen Texts schlechthin. Durch die im übrigen meistens elementaren Rollen schimmert denn auch immer hindurch, was der Mensch als solcher wäre: „Schön ist der Mensch und erscheinend im Dunkel, / Wenn er staunend Arme und Beine bewegt, / Und in purpurnen Höhlen stille die Augen rollen“, heißt es im *Helian*¹⁹ in einem erinnernd-prophetischen Bild. Zwischen der gestaltlosen Unbestimmtheit des „Ungeborenen“ und der tödlichen Bestimmtheit des „Geborenen“ könnte man diese frei bewegliche, den Raum erst erprobende Gestalt als einen gleichsam ständig Neugeborenen sich in der Schwebelage halten sehen. Ins Leben gerufen wie im Paradies in „sanfte[r] Flamme“ durch das Wort „O Mensch“ sei dieser Neugeborene, kann man sagen. Ins Leben gerufen und im Ruf bereits auch wieder aus dem Paradies verstoßen. Auch das Wort „Mensch“ bezeichnet eine Rolle. Das sanfte Brennen der Flamme erstarrt in ihm zum Begriff.

Ein Reden, das sagend-unsagend Unsägliches sagt, ließe sich im Rahmen des als Auseinandersetzung zwischen „Ungeborenem“ und „Geborenem“ entworfenen Modells denken als das Reden dieses stets von neuem Neugeborenen: als eines, das stets von neuem geboren wird demnach. Wie kann es aber sich ereignen, wenn jede Benennung

18 Im Gedichtkomplex *Lange lauscht der Mönch dem sterbenden Vogel am Waldsaum*, Georg Trakl, *op.cit.* II, S. 454, werden zum Beispiel die Möglichkeiten „Mörder/Verfluchte/niemand(?) / Sterbende/Verstorbene/Einsame/Tanzende/Böse“ erwogen. Zur Bedeutung solcher Entwürfe vgl. Walther Killy, *Entwurf des Gedichts. Über den Helian Komplex*, in Walther Killy, *Über Georg Trakl*, Göttingen, 1960, S. 52-83.

19 *Helian*, Georg Trakl, *op.cit.* I, S. 69ff. Die Darstellung dieses Menschen kann illustrieren, was in einer psychoanalytischen Studie als „ozeanisches Dasein“ beschrieben wird. Vgl. Gunther Kleefeld, *Das Gedicht als Sühne. Georg Trakls Dichtung und Krankheit*, Tübingen, 1985, S. 104.

bereits wieder verfestigt, was nur als ein frei bewegliches „schön“ und „erscheinend“ zwischen dem noch nicht und dem nicht mehr Lebendigen sich in der Schweben halten kann? Wenn man die Rede, in der sich Trakls Gedichte konstituieren, im traditionellen Sinn beim Wort nimmt, bleibt man gefangen in der Ausweglosigkeit einer paradoxen Situation, die in solchem Beharren auf dem Begriff überhaupt erst herbeigeredet worden ist²⁰. Entrinnen kann man ihr nur dann, wenn man das Gesagte auch als ein nur Gesagtes auffaßt: Wenn man das Wort beim Wort nimmt als Wort.

In der Konzentration auf die Sprachlichkeit dessen, was in Trakls Gedichten zur Sprache gebracht wird, zeigt sich die Schuld des „Geborenen“ noch in einem anderen Aspekt. Schuldner ist er jetzt im Hinblick auf die Sprache, die ihm als eine überlieferte zufällt. Mit seiner Geburt tritt er als Fundus und als Last ein Erbe an, das ihm das Reden zugleich ermöglicht und als ein eigenes, „ursprüngliches“ verwehrt. So kann er zum Beispiel „Reinheit“²¹ als den in jedem Sinn schuldlosen Zustand redend anrufen. Im Gebrauch des überlieferten Wortes „Reinheit“ setzt er sich aber von „Reinheit“ als der völligen Schuldlosigkeit auch schon wieder ab. Wenn der „Geborene“ zu reden anfängt, klingt immer schon mit, was bereits gesagt ist: „Erinnerung an erzählte Legenden“²², heißt es einmal – Erinnerung an alles, was im Umgang mit Sprache je zu lesen und zu hören war. Der „Geborene“ kann demnach überhaupt nicht anders reden als zitierend. Sobald er redet – redend „geboren“ wird –, ist er auch schon nicht mehr er selber, sondern er wird von einem ihm Fremden – dem angeetretenen Erbe – entfremdend bestimmt.

Der „Ungeborene“ als der Schuldlose dagegen hat keine Sprache. Er ist im Unsäglichen. Er ist das Unsägliche: reine Möglichkeit ist er, oder, anders gesagt, er ist nicht. Wenn er in der Redesituation des Gedichts zu Wort kommen soll, muß er – und wie wäre solches mög-

20 Man kann von einem „Paradox“ auf inhaltlicher Ebene nur reden, wenn man die widersprüchlichen Setzungen als eindeutig bestimmte nimmt. Wenn im Text die Mehrdeutigkeit zum Zug kommt, wird die ausweglose Situation in einem Spiel von Spruch und Widerspruch in eine offene umgesetzt.

21 In *Frühling der Seele* beginnt eine Strophe mit dem doppelten Anruf „Reinheit! Reinheit!“ Georg Trakl, *op.cit.* I, S. 141.

22 *Kindheit*, Georg Trakl, *op.cit.* I, S. 79.

lich – sich die Worte des „Geborenen“ ausleihen: der „Geborene“ wäre sozusagen sein Vormund und somit die Instanz, die den „Ungeborenen“ im Reden unterweist und bestimmt. Wenn nun aber derart der „Ungeborene“ nur im „Geborenen“ zu Wort kommen oder in Erscheinung treten kann, ist der „Geborene“ nicht nur der Geburtshelfer, sondern auch der Mörder des „Ungeborenen“. Seine Sprache erstickt das Unsägliche, das in ihr zur Sprache kommen soll²³. Im Versuch, das Unsägliche zu fassen, setzt sich die Rede als eine bestimmende, richtungsweisende von ihm ab. Nun ist es aber so, daß in dem Maß, in dem der Sagende auf das Unsägliche einwirkt und es redend zerstört, in der im strengen Sinn widersprüchlichen Redesituation auch das Unsägliche in einer Zersetzung des Gesagten zum Zug kommt. Was sich vom einen Gesichtspunkt aus als Zerstörung zeigt, läßt sich im Wechsel der Perspektive auch als Möglichkeit sehen. Um die Möglichkeit eines Redens würde es sich handeln, das „sagend“ und „un-sagend“ in einem unterwegs ist dort, wo im „Paradox des Unsäglichen“ es zu einer Krise kommt: einer Krise, in der bewährte Redemuster auf ihr Ungenügen hin durchleuchtet und in Entwürfen neuer Muster überwunden werden²⁴. Dieses Reden wäre nicht mehr eines, das – von welchem Subjekt auch immer – gesprochen wird, sondern eines, das sich spricht²⁵.

23 Das „Unsägliche“ als Anliegen eines Redens müßte von der mystischen Tradition abgehoben werden. Etwa so vielleicht, daß in der Mystik das Ziel der Rede als ein Geglaubtes feststeht, während es in einer rein poetischen Rede auch diese Bestimmung nicht gibt.

24 In William V. Quine, *The Ways of Paradox and Other Essays*, Cambridge Mass., 1966, S. 17, steht der Satz „It is decidedly paradoxical, in the sense that it upsets crucial preconceptions“. In diesem Sinn könnte auch die poetische Rede als eine paradoxe bezeichnet werden, wenn sie vorgegebene Redemuster durchbricht und neue Muster gegen die etablierten durchsetzt.

25 Man zitiert im Zusammenhang mit der Problematik des lyrischen Ichs in Trakls Dichtung immer wieder den Brief an Erhard Buschbeck, Georg Trakl, *op.cit.* I, S. 485, wo es heißt: „Es [das umgearbeitete Gedicht] ist umso viel besser als das ursprüngliche als es nun unpersönlich ist, ...“ Auch läßt sich feststellen, daß in Trakls Gedichten nur relativ selten ein redendes Subjekt deutlich hervortritt. Mit solchen Hinweisen soll nicht gesagt werden, daß der Autor als Instanz ausfalle, sondern es geht um eine Form von Selbsttätigkeit der Sprache, in der in lautlichen und rhythmischen Entsprechungen Inhalte produziert werden, die nicht als Mitteilung im konventionellen Sinn betrachtet werden können.

III.

Man kann einem Gedicht als einer sprachlichen Abfolge nachgehen, oder man kann es im Überblick als einen Text betrachten – als ein Gewebe, in dem in gewisser Regelmäßigkeit Muster sich wiederholen und das sich in einem kunstvollen Einsatz von Vokabeln präsentiert als Bild. Das Gedicht *Unterwegs*²⁶ legt nur schon durch seinen Titel eine von einer Betrachtungsweise zur andern wechselnde Lektüre nahe. „Unterwegs“ kann einer sein in Ausrichtung auf ein bestimmtes Ziel. „Unterwegs sein“ ist aber auch eine als solche beständige Befindlichkeit, die geradezu als das Fehlen jeder bestimmten Orientierung sich beschreiben ließe: als die ständige Bereitschaft nämlich, aufzubrechen, abzubrechen und aus Bestimmung und Verbindlichkeit sich zu lösen. In dieser doppelten Bedeutung eröffnet sich im Titel ein Widerspruch. Das Gedicht ist in sich selber ruhend und zielgerichtet in einem *Unterwegs* wie folgt:

UNTERWEGS

Am Abend trugen sie den Fremden in die Totenkammer;
Ein Duft von Teer; das leise Rauschen roter Platanen;
Der dunkle Flug der Dohlen; am Platz zog eine Wache auf.

Die Sonne ist in schwarze Linnen gesunken; immer wieder kehrt dieser
vergangene Abend.

Im Nebenzimmer spielt die Schwester eine Sonate von Schubert.

Sehr leise sinkt ihr Lächeln in den verfallenen Brunnen,
Der bläulich in der Dämmerung rauscht. O, wie alt ist unser Geschlecht.
Jemand flüstert drunten im Garten; jemand hat diesen schwarzen Himmel
verlassen.

Auf der Kommode duften Äpfel. Großmutter zündet goldene Kerzen an.

O, wie mild ist der Herbst. Leise klingen unsere Schritte im alten Park
Unter hohen Bäumen. O, wie ernst ist das hyazinthene Antlitz der
Dämmerung.

Der blaue Quell zu deinen Füßen, geheimnisvoll die rote Stille deines Munds,
Umdüstert vom Schlummer des Laubs, dem dunklen Gold verfallener
Sonnenblumen.

Deine Lider sind schwer von Mohn und träumen leise auf meiner Stirne.
Sanfte Glocken durchzittern die Brust. Eine blaue Wolke
Ist dein Antlitz auf mich gesunken in der Dämmerung.

26 *Unterwegs*, Georg Trakl, *op.cit.* I, S. 81f.

Ein Lied zur Gitarre, das in einer fremden Schenke erklingt,
Die wilden Hollunderbüsche dort, ein lang vergangener Novembertag,
Vertraute Schritte auf der dämmernden Stiege, der Anblick gebräunter
Balken,

Ein offenes Fenster, an dem ein süßes Hoffen zurückblieb –
Unsäglich ist das alles, o Gott, daß man erschüttert ins Knie bricht.

O, wie dunkel ist diese Nacht. Eine purpurne Flamme
Erlosch an meinem Mund. In der Stille

Erstirbt der banger Seele einsames Saitenspiel.

Laß, wenn trunken von Wein das Haupt in die Gosse sinkt.

Die vier verschieden langen Strophen lassen sich lesen als die Beschreibung einzelner Phasen eines Weges, der vom Abend in die Nacht oder auch vom Toten zum Tod, zum Sterben führt. Wenn aber in der Bewegung des Gedichts mindestens zeitlich ein Fortschritt erkennbar ist, läßt sie sich auch als Bemühung verstehen, dem Vergehen der Zeit entgegenzuwirken: eine redend dem eingangs gesetzten Toten abgewonnene Lebensmöglichkeit offenzuhalten, solange eben der Atem des Redens, der Atem des Redners reicht. Auf der chronologischen Achse des Gedichts schreibt sich zwischen Abend und Nacht dieser Aufschub dreimal ein als „Dämmerung“ und ein viertes Mal – bereits abgeschwächt – als „dämmernd“. „Bläulich“, „hyazinthen“ und „blau“ sind die Farben, die der Dämmerung zugeordnet werden. Ob in ihnen das Dunkel stetig zunehme, ist wegen der Unbestimmbarkeit der Farbe „hyazinthen“ (falls überhaupt das Adjektiv für eine Farbe steht) nicht auszumachen. Das Adjektiv „dunkel“ jedoch taucht – als ob nicht ein allmähliches Einnachten beschrieben würde – gleichmäßig über das ganze Gedicht verteilt dreimal auf. Die Darstellung eines Ablaufs ist in der Beschreibung der Tageszeit mit der eines Stillstands in solcher Weise verwoben, daß man das „Unterwegs“ des Gedichts zugleich als ein Fortschreiten und als ein Verharren im Zustand des Unterwegsseins verstehen kann. Es wird Nacht. Es ist dunkel. Die Szene steht im Zwielflicht der Dämmerung. Dämmerung hält sich zwischen Licht und Dunkel in der Schweben. Ist einer unterwegs, solange noch nicht die Entscheidung gefallen ist? Solange noch ein Zwielflicht Möglichkeit zum einen und zum andern gibt? Unterwegs ist, wer an keinem Ziel ankommt. Das „Sterben“, in dem das Gedicht aufhört, ist zugleich Ziel und nicht Ziel.

Noch deutlicher läßt sich eine die Kontinuität des Ablaufs unterbrechende Zwischenzone auf der grammatikalischen Ebene wahrnehmen. Das Gedicht setzt ein als eine Erzählung, die Vergangenes der Reihe nach anführt. Im Wechsel vom Imperfekt zum Präsens bricht in die Darstellung eines Vergangenen ein erinnernd oder imaginierend Vergegenwärtigtes oder eher Erschlossenes ein, das in wiederholtem Anruf – „O, wie alt ...“, „O, wie mild ...“, „O, wie ernst ...“, „O, wie dunkel ...“ immer wieder neu zur Sprache gebracht wird so, daß weite Räume des Gedenkens, des Gefühls, des Bedenkens und der Angst sich eröffnen. Die Zwischenzone sprengt beinahe den Rahmen des Gedichts. Der Rückfall ins Imperfekt in der zweitletzten Strophe bezeichnet das Ende dieses beschwörenden Redens. Das Ende oder besser das Verenden: Im Wechsel von Imperfekt und Präsens flackert die Rede wie die Flamme, von deren Erlöschen die letzte Strophe spricht. Im letzten Satz ist auch die Orientierung im Rückblick nicht mehr möglich. Der Redende, der eben noch redend dem Vergehen der Zeit zugleich entsprochen und widersprochen hat, fällt in der Beschränkung auf den einen Augenblick des Erlöschens aus der Zeit heraus. Er kommt nicht an. Sein Ziel war schon immer da.

Den verschiedenen Phasen dieses *Unterwegs* kann man Namen geben: der ersten Strophe den Titel *Kindheit*, der zweiten *Die Liebenden*, der dritten *Enttäuschung*, der vierten *Tod*. Die Abfolge dieser Phasen läßt sich als eine Darstellung verschiedener Lebensalter und damit als eine chronologische Ordnung betrachten. Aber auch diesem Ablauf steht ein immer Gleiches gegenüber: das Reden des Gedichts, das sich selber reflektiert. Während die beiden ersten Strophen „Leben“ erzählen, erzählen die beiden letzten vom Erzählen: die Unsäglichkeit von dem „allem“, was eben redend evoziert wurde, wird besprochen. Das Ende des Erzählens wird erzählt. „Unterwegs“ ist somit nicht nur ein Redender, sondern auch das Erzählen selber. In ihm als einer Bewegung bildet sich nicht eine vorgegebene Ordnung ab – die des menschlichen Lebens zum Beispiel –, sondern es bewegt sich von einem Rückblick in die Vergangenheit zu einer ekstatischen Beschwörung und von dort zu einer Brechung in der Reflexion des Versagens, in der es schließlich versiegt.

Erzählt werden in dieser zugleich als Abfolge sich konstituierenden und als Reflexion ihres Gangs in sich selber ruhenden Rede verschiedene Dinge und Vorfälle. Auf wechselnden Schauplätzen zeigen sich immer wieder anders andere Gestalten. Das Leben nimmt seinen Lauf. In einem aber ist sich auch alles, was gesagt wird, gleich: darin, daß es uns nur als Gesagtes gegeben ist. Als ein nur Gesagtes ist es „unsäglich“. Dieses „Unsägliche“ ist als das, was eigentlich gemeint wäre, vom Reden ausgeklammert, in der Rede selber nicht präsent. Darum ist es auch in bestimmter Hinsicht gleichgültig, was überhaupt erzählt oder auch, wie in der dritten Strophe, in einer anscheinend beliebigen Folge nur aufgezählt wird. Ob von „Hollunderbüschen“ die Rede ist oder von des „Nußbaums Traumgestalt“, die im Gedicht *Ein Frühlingsabend*²⁷ als eine „unsägliche“ auftaucht, macht im Hinblick auf die „Unsäglichkeit“ des Gesagten keinen Unterschied. Der Traumbaum liefert keine Nüsse und keine Beeren. Das „Unterwegs“ des Gedichts führt als ein Gesagtes über das Leben hinweg, das als ein „Unsägliches“ nur dort statt hat, wo das Sagen versagt.

Ein Gesagtes ist immer ein Vergangenes und als solches vollendet. Es liegt als Produkt eines abgeschlossenen Prozesses vor – dem des Redens, das ein zu Sagendes eingegrenzt und damit von der unbestimmt beweglichen Vielfalt des Unsäglichen abgeschnitten hat. Im Rückblick auf das Gesagte sieht sich der Redende zugleich als einen, der sein Ziel erreicht hat und als einen, der es – insofern eben Ziellosigkeit sein Ziel war – verfehlt hat. Der Satz „Unsäglich ist das alles, o Gott, daß man erschüttert ins Knie bricht“ läßt sich verstehen als das Eingeständnis geradezu eines Verrats, der im Sagen am zu Sagenen verübt worden ist. Der Satz läßt sich aber auch anders lesen. „Unsäglich ist das alles ...“ kann auch heißen, daß rückblickend dem Gesagten das „Unsägliche“ als eine Qualität zugeordnet werde: zugeordnet so, daß in der Durchdringung von „Unsäglichem“ und Gesagtem der Unterschied zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten hinfällig wird. Von ihrer Wirkung her läßt sich die Qualität „unsäglich“ als „erschütternd“ bezeichnen. In der Erschütterung löst sich – wo immer – Verfestigtes, Erstarrtes in solcher Weise, daß das Unbestimmbare, Unnennbare – „o Gott“ – als ein nicht zu Bewältigen-

27 *Ein Frühlingsabend*, Georg Trakl, *op.cit.* I, S. 180.

des wieder zur Wirkung kommt. Es fragt sich nun, ob der Umschlag vom Gesagten ins „Unsägliche“, der im Ablauf des Gedichts als eine bestimmte Phase der Erzählung faßbar wird, auch im Gedicht als ganzem Wort für Wort sozusagen sich ereigne. Ob also in ihm die dichterische Rede „unterwegs“ sei nicht nur auf das Ziel einer bestimmten Einsicht hin – der ins unbestimmbar Offene nämlich –, sondern auch darin, daß sie in einer unablässigen Durchleuchtung des in ihr zur Sprache Gebrachten an jedem Punkt solche Einsicht möglich macht²⁸.

IV.

Überwältigt von der Übermacht des Unsäglichen bricht in *Unterwegs* der Redende „erschüttert ins Knie“. „Ein Rot, das traumhaft dich erschüttert – / Durch deine Hände scheint die Sonne“, ist der Anfang des Gedichts *Kleines Konzert*²⁹. In der Erschütterung wird Feststehendes in Bewegung versetzt. Verstreungen brechen auseinander. Verbundenes löst sich und ist wieder frei im Spiel. Die Wirkung solcher Erschütterung kann man am Gedicht *Unterwegs* als einer Artikulation von Unsäglichem ablesen, bevor noch von ihr die Rede ist. Bilder, Erinnerungsfetzen, Vokabeln stehen in mehr oder weniger loser Folge nebeneinander, übereinander, bis dann in der dritten Strophe das Fehlen einer bestimmten Ordnung geradezu zum Ordnungsprinzip erhoben wird. In einer freien Komposition von zeitlich oder räumlich Nahem oder Fernem wird das konventionelle Muster einer folgerichtigen räumlichen und zeitlichen Gliederung durchbrochen. Ein einziger Satz nennt die verschiedensten Dinge und Eindrücke – „das alles“ – als dem Redenden gleicherweise zugänglich oder auch nicht. Der Zusammenhang der genannten Dinge liegt darin, daß sie als „unsägliche“ genannt sind. In ihm fließen sie ineinander

28 Zu Georg Trakls Dichtung als einem „sprachkritischen Prozeß“ vgl. Eckhard Philipp, *Die Funktion des Wortes in den Gedichten Georg Trakls*, Tübingen, 1971.

29 *Kleines Konzert*, Georg Trakl, *op.cit.* I, S. 42.

als „erschütternde“ oder aber sich entziehende. Wenn die Frage nach einer diesem Reden vorgegebenen Welt sich meldet, steht wieder jedes für sich.

Wäre es verfehlt, solche zersetzende und befreiende Erschütterung überhaupt als Bedingung oder Anlaß eines um Unsägliches sich mühenden Redens zu betrachten? Der Anfang des Gedichts *Kleines Konzert* beschreibt eine Erfahrung, die faktisch jeder machen kann. Nicht jeder wird aber von sich sagen können oder wollen, daß der Anblick der eigenen, von der Sonne durchleuchteten, in Rot aufgelösten Hände ihn „traumhaft“ erschüttere: „traumhaft“ in der Aufhebung der Differenz von Innen und Außen, Eigenem und Fremdem ebenso wie im Verlust der Konturen, der identifizierbaren Gestalt. Wer sich solchem Eindruck überläßt, gibt sich selber als bestimmende Instanz auf, so wie in abruptem Abbruch der Satz sich aufgibt, der den Eindruck beschreibt. „Ein Rot“ – nicht ein bestimmtes – zeigt sich einem Redenden, der nur in dem den Eindruck registrierenden „dich“ eben noch präsent ist, bevor die Erfahrung als eine „unsäglich“ den Gang der Rede unterbricht. An Stelle des Rot könnte gleichermaßen unvermittelt ein anderes sich zeigen. Die Lücke – markiert durch den Gedankenstrich –, die im Versiegen der Rede aufbricht, gibt nicht nur einer nicht zu definierenden Erregung Raum, sondern sie steht auch für den Riß, den zerstörend und eröffnend die Erschütterung ins sprachliche Gebäude hineingetrieben hat.

Lücken im sprachlichen Gebäude, lose aneinandergefügte Erinnerungsfetzen und Bilder, Gleichwertigkeit des Gesagten als Gesagtes und als „unsäglich“ Erschütterndes: das alles tritt im Gedicht *Unterwegs* zum Beispiel in einem Reden auf, das erinnernd vergegenwärtigt und nicht irgendeine, sondern die ganz spezifische Erinnerung des Redenden aufbaut. Wir sind gewohnt, daß uns Erinnerung als lückenlose Folge simuliert wird; als eine Folge, die chronologisch sowohl als auch kausal bestimmt ist, und die als solide Konstruktion auch einem gewissen Grad von Erschütterung widersteht. In Trakls Gedichten wird nun aber nicht Absicherung gegen – sondern im Gegenteil Erschütterung selber geredet. Erinnerung taucht in ihnen auf nicht in einem ein für allemal zurechtgemachten Zusammenhang – in der Ordnung eines im Rückblick „sinnvoll“ gedeuteten Lebens –, sondern in isolierten Bildern oder Wörtern, die aus dem Nirgendwo des Ver-

gessens immer wieder von neuem überraschend aufsteigen. Vokabeln aus dem Lebensbuch könnte man diese stets wiederkehrenden Motive nennen. „Der Fremde“, „die Schwester“, die „Sonnenblumen“, die „Glocken“ oder der „Hollunder“, die in eigenartiger Kombination im Gedicht *Unterwegs* auftreten, bilden vermehrt oder vermindert um diese oder jene Vokabel immer wieder neue Muster. Man kann sie alle unter den Titel *Kindheit*³⁰ stellen, ohne daß je ein bestimmtes Bild von Kindheit entstünde. Lücken sind somit wahrnehmbar auch in den Versuchen, die Lücke zu überbrücken, die den Redenden von seiner eigenen Herkunft trennt.

In solchen Mustern wird nun gleichzeitig anscheinend völlig beliebig geredet und wie in strengem Gesetz. Die zwei Sätze, die im Gedicht *Unterwegs* mit „jemand“ anfangen, könnten ebenso beliebig vermehrt werden um noch einen anderen „jemand“ oder noch eine andere Handlung eines „jemand“, wie die mit „O, wie ...“ eingeleiteten Sätze beliebig sich ausbauen oder reduzieren ließen. Ein Gesetz, das Zahl oder Gehalt solcher Nennungen regelt, ist mindestens auf inhaltlicher Ebene im Kontext nicht gegeben, wohl aber ist, wie ein Überblick über Trakls Gesamtwerk zeigt, die Art und Weise, in der diese Nennungen erfolgen, Gesetz. Wenn im *Helian*³¹ an einen Satz, der beginnt mit den Worten „Ein erhabenes Schicksal sinnt den Kidron hinab ...“ der nächste sich wie folgt anschließt: „Oder es sind Schreie im Schlaf“, ist kaum etwas denkbar, was man mit einem derart zweckentfremdeten „oder“ nicht auch noch anfügen könnte. „Hinter ihm steht sein toter Bruder, oder er geht die alte Wendeltreppe herab“ heißt es in ähnlich absurder Alternative in *Psalm*³². Ebenfalls in *Psalm* finden sich beliebig zu erweiternde oder zu reduzierende Reihen von „Es ist/Es sind“. Die Konjunktion „und“ verbindet sehr oft, was nicht zusammengehört: „Ihre gelben Haare flattern / Und im Hofe schrein die Ratten“ heißt es in *Die junge Magd*³³. Und dieses oder jenes könnte noch geschehen oder gesagt werden

30 Ausgesprochen kein Bild von Kindheit gibt das Gedicht *Kindheit*. Man könnte vielleicht sagen, daß in ihm eine Sicht realisiert wird, in der der Abstand zur Kindheit vorübergehend überwunden werden kann.

31 *Helian*, a.a.O.

32 *Psalm*, Georg Trakl, *op.cit.* I, S. 55.

33 *Die junge Magd*, Georg Trakl, *op.cit.* I, S. 12.

oder auch nicht. In willkürlicher Aufzählung konstituiert sich wie zufällig eine Welt, die sich weder in einer bestimmten Perspektive zeigt, noch sich auch nur zur Illusion eines Ganzen verbindet³⁴. Schwimmende Inseln von Gesagtem, kann man sagen, nähern sich vorübergehend einander an im Archipel des Gedichts. Wenn man im Zug der aufgebotenen Metaphorik dem Meer das Unsägliche gleichsetzt, erscheinen die Lücken nicht mehr nur als das leere Dazwischen, sondern auch als das unendlich Bewegte, das die Inseln des Gesagten zugleich unterspült und trägt.

Der Gebrauch der Konjunktion „auch“ im Gedicht *Winkel am Wald*³⁵ ist in diesem Zusammenhang nicht nur typisch, sondern auch in einem gewissen Sinn erhellend. „Den langen Abend hören Kinder Märchen gerne; / Auch zeigt sich sanftem Wahnsinn oft das Goldne, Wahre“ heißt es dort. Mehr oder weniger „sanfte[r] Wahnsinn“ zeigt sich im Reden der von ihm Befallenen oft als das Durchbrechen einer Ordnung, die, wenn nicht „wahr“, so doch grammatikalisch korrekt und damit für das Denken im Rahmen der herrschenden Konvention verbindlich ist. Oft hat man im Zusammenhang mit Trakls Dichtung in Ablehnung des in ihr Zugemuteten von psychotischem Sprachzerfall³⁶ und ähnlichem gesprochen, wie wenn im Rahmen sinnvoller Rede nichts anderes denkbar wäre als die Platitüde einer platten Kongruenz von Denken und grammatikalischer Konvention. Wenn gesagt wird, daß sich „sanftem Wahnsinn oft das Goldne, Wahre“ zeige, wird eine Verfassung, die konventionell Krankheit heißt, umgedeutet in eine Erkenntnismöglichkeit, die „Goldenes, Wahres“ findet im Verrückten, wie man in direktem Bezug auf die Fügung der mit „auch“ aneinandergereihten disparaten Sätze sagen kann. Das Ver-

34 Die hier beschriebenen Darstellungsmittel entsprechen weitgehend denen, die Freud als „Darstellungsmittel des Traums“ beschreibt. Die Tendenz der Deutung ist aber entgegengesetzt: während es in der Traumdeutung darum geht, die Traumsprache in Alltagssprache zu übersetzen, ist dem Trakl-Leser aufgegeben, die „traumhafte“ sprachliche Gestalt als solche zu verstehen. Vgl. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung/Über den Traum, Gesammelte Werke*, Band II/III, London, 1942.

35 *Winkel am Wald*, Georg Trakl, *op.cit.* I, S. 38.

36 Vgl. zu diesem Problem Gunther Kleefeld, *op.cit.* und Martin Stern, *Georg Trakls Redendes Schweigen*, in *Freiburger literaturpsychologische Gespräche*, Freiburg, 1985, Band 4, S. 83-100.

rückte allerdings ist hier nicht verstanden als Verwirrung, sondern als eine Ordnung, die in der Verschiebung des Gebräuchlichen Ungebräuchliches sichtbar macht. Nichts anderes als solche Verschiebungen des Gebräuchlichen sind die Fügungen, die im oft geradezu widersinnigen Gebrauch der Konjunktionen in Trakls Gedichten sich schließlich nicht mehr als Fügungen, sondern als deren Negation – als Lücke eben – zu erkennen geben. Es stellt sich nun die Frage: Was wird in der gesetzmäßigen Beliebigkeit des Redens, in seiner geradezu zur Schau gestellten Lückenhaftigkeit gesagt?³⁷

V.

Trakls Reden ist nicht darauf aus, einen nach außersprachlichen Kriterien geregelten Zusammenhang zu konstruieren, sondern es macht im Gegenteil in seiner scheinbaren Beliebigkeit die Willkür solcher Konstruktionen sichtbar. In Fügungen, die als absurde sich selber aufheben, bringt es in dem, was es sagt, auch ins Gespräch, was sonst das Sagen in seiner zwingenden Kohärenz aussperrt: das, was als ein Unsägliches hinter dem Gesagten steht³⁸. Hinter oder auch über, unter, neben oder in ihm: die Figur des „Ungeborenen“ kann hier noch einmal dienen zur Darstellung der Absenz, die im Gedicht als solche zur Wirkung gebracht und in einer Zersetzung des Gesagten gesagt wird. Man kann sagen, daß bei Trakl in einer Zurschaustellung der als willkürlich begriffenen Zusammenhänge der etablierten sprachlichen

37 Zur „Lücke“ in Trakls Dichtung vgl. Wolfgang Binder, *Trakls späte Lyrik*, in *Aufschlüsse*, Zürich, 1976, S. 347-367, wo die Reflexion als „Lücke“ im Gedicht verstanden wird. So kann es zum Beispiel heißen: „D.h. die Reflexion tötet das Sein, der Selbstbezug versperrt das Erscheinen der Wahrheit.“

38 Rilkes Gedicht (*Für Witold Hulewicz*), in *Sämtliche Werke*, hrsg. von Ernst Zinn, Frankfurt a.M., 1954, Band II, S. 259, fängt an mit den Versen „Glücklich, die wissen, daß hinter allen/Sprachen das Unsägliche steht;...“. Rilkes Begriff des „Unsäglichen“ müßte von Trakls Sprachgebrauch allerdings deutlich abgehoben werden.

Ordnung in diese Ordnung sozusagen Lücken hineingeredet würden: Lücken, die die fragmentarischen Satzungen in einem Gedicht als solche kenntlich machen und voneinander abheben. Im durchgehend sprachlich realisierten Wechsel von Lücke und Präsenz bildet sich nun sowohl im einzelnen Gedicht wie im Übergang vom einen Gedicht zum andern eine Folge, die unabhängig von Metrik und Rhythmus dennoch in einem gewissen Sinn als eine metrische abläuft. Eine „Metrik“ in einem übertragenen Sinn des Wortes würde somit das faktisch Metrische überlagern. Das Ein- und Aussetzen eines sich selber in seiner Beliebigkeit reflektierenden Redens würde getragen vom Kontinuum der metrisch-rhythmischen Bewegung. Als eines, das stets von neuem aus allen Bindungen wieder sich befreit, wäre dieses Reden dennoch im Widerspruch mit sich selber als ein gebundenes³⁹ stetig unterwegs.

Der Anfang des Gedichts *Abendländisches Lied* thematisiert das metrische Prinzip, das als ein Leitmotiv das Gedicht sowohl formal wie inhaltlich strukturiert, in der folgenden, in jedem Sinn des Wortes maßgebenden Zeile: „O der Seele nächtlicher Flügelschlag“. Solche Ausrufe – mit „O“ eingeleitet, in fünf Hebungen – erklingen als „Flügelschlag der Seele“ im Gedicht noch sechsmal, rhythmisch variiert je nachdem, ob im „uralte[n] Ton des Heimchens“ ein Sanftes oder in den „Kreuzzüge[n] und glühenden Martern / Des Fleisches“ ein qualvoll Bedrängendes aufgerufen wird. Der „nächtliche Flügelschlag der Seele“ spricht das Gedicht, das von ihm spricht. In ihm ist mit dem Grundtakt seelischer Bewegung unbeschränkte Möglichkeit des rhythmischen Ausdrucks von Erschütterung gegeben. In der Aufmerksamkeit auf solchen „nächtliche[n] Flügelschlag“ erschließt sich nicht nur, was man im Zug eines zur Gewohnheit gewordenen besitzergreifenden Redens die „eigene“ Seele nennt, sondern in Aufhebung solcher Grenzen im Puls des Lebens Leben schlechthin⁴⁰.

Die metrische Ordnung, die der erste Vers angibt, wird in ihrer Thematisierung sowohl als die traditionelle der freien Rhythmen wie

39 „Gebundene“ Rede meint hier eine Rede in Versen.

40 Vgl. Nicolas Abraham, *Le temps, le rythme et l'inconscient*, in *L'écorce et le noyau*, Paris, 1978, S. 88-119.

auch als die unübersetzbar eigene dieses Redens eingeführt. Unübersetzbar oder auch – was dasselbe ist – in jeden beliebigen Wortlaut umzusetzen, solange diese Umsetzung dem pulsierenden Rhythmus der noch unartikulierten Stimme – die Stimme des „Ungeborenen“ wäre das im früher eingeführten Modell – entspricht. „Der Seele banges Saitenspiel“ heißt es in der Reflexion einer Instrumentalität, die zugleich Substanz und Autor des Gesagten ist, im Gedicht *Unterwegs*. In einer musikalischen Metaphorik⁴¹ wird ein Bereich erschlossen, den man nur aus Verlegenheit als einen vorsprachlichen von artikulierter Rede abhebt. Wer kann in Aufmerksamkeit auf solches Verlauten den Finger auf den Punkt legen, in dem eine metrisch-rhythmisch-tönende Folge umschlägt in etwas, das sich zu verstehen gibt und das man – wie immer – versteht? Der Übergang ist hier fließend. Die Musik, auf die der Redende in seinem hörenden Reden aufmerkt, ist als Widerspruch und Entsprechung im Gesagten wirksam. In ihr gibt sich oder entzieht sich Sinn, je nachdem, ob man „Sinn“ im Bestimmten oder aber in der Befreiung aus einer scheinbar ein für allemal erfolgten Bestimmtheit sucht.

Alternierend tönend und tonlos liest sich ein Gedicht Trakls in der metrisch-rhythmischen Folge von Schlag und Pause; im Hinblick auf die Thematisierung im „Flügel Schlag“ der Seele auch im besprochenen übertragenen Sinn. Alternierend tönend und tonlos liest man aber auch, wenn man die Worte eines Gedichts einmal als bedeutende nimmt und einmal im Vergessen der Bedeutung als reinen Klang. Im Gleichklang verbinden sich Wörter, die in ihrer Bedeutung divergent sind. Je nach Einstellung wird man in die Übereinstimmung aufgenommen, oder man ist konfrontiert mit der Diskrepanz. Das Gedicht *Unterwegs* zum Beispiel steht, wie man in der Konzentration auf den Klang wahrnimmt, in einem hohen Grad im Bann des Lautes „o“. In reiner Form kommt er im Ausruf „o“, den man als Ausdruck der Klage, des Staunens oder des Rühmens verstehen kann, fünfmal vor. Zwischen dem ersten und dem letzten Vorkommen des Lautes „o“ in

41 Auf die Möglichkeiten einer musikalischen Metaphorik bin ich aufmerksam geworden bei der Lektüre einer unveröffentlichten Lizentiatsarbeit von Dominique Capaul, *Angst in Sein und Zeit*. An dieser Stelle sei auch den Teilnehmern an einem Trakl-Seminar im SS 1986 an der Universität Zürich für Anregung und Kritik gedankt.

den Wörtern „Totenkammer“ und „Gosse“ – als Orte des Todes in ihrer Bedeutung auf der gleichen Ebene – entfaltet sich nun aber ein Spektrum von Wörtern, das in den einen, alle Kontraste in sich aufhebenden Ruf „o“ eine extreme Spannweite von Erfahrung einbringt. Sogar das Wort „Kommode“ findet, gestützt von tot-rot-Sonne- Sonate- Gold- Hoffen- erlosch und so fort, in der verbalen Möblierung des Gedichts Raum. Die Herrschaft eines Lauts kann im Aufbau eines Gedichts derart bestimmend sein, daß er die Auswahl der „Vokabeln aus dem Lebensbuch“ regelt. Oder auch die Szene eines Gedichts bestimmt, wenn zum Beispiel aus dem „Mond“ ein „Mohn“ oder aus dem „Blut“ ein „Blühen“ herauswächst⁴².

Je nachdem also, ob man das Gesagte auf seine Bedeutung hin betrachtet, oder aber als Klang erfährt, stellt sich die Welt des Gedichts dar als eine, die in Musik harmonisch sich auflöst oder aber in der willkürlichen Determinierung durch Gesagtes zerbricht. Die beiden Betrachtungsweisen lassen sich nicht voneinander trennen. Auch wenn sie sich in der Lektüre ablösen, sind sie dennoch in eins zu denken. Das Reden kann in einem Zug sowohl Diskontinuität wie Einheit stiften: Einheit – oder „Reinheit“ – stiftet es allerdings nur dann, wenn es nichts mehr sagt; wenn nicht in ihm ein bestimmtes Gesagtes in Differenz tritt zu dem, was in der Bemühung um das Unsägliche an Unbestimmtem, Unbestimmbarem gegen solche Bestimmung sich durchsetzen will. Das „ruhige“ oder „ernste“ Wohnen⁴³, als das solches Einssein gelegentlich sich darstellt, ist nie ein gesicherter Zustand. Im Fortgang der Rede wird er verlassen, so wie man sein Haus verläßt.

Ein Wort, das als reiner Klang genommen wird, ist für die Dauer einer Illusion oder eines Vergessens nichts anderes als eben dieser Klang: eine Kombination von Lauten, die als solche gewogen und

42 Vgl. die Gedichte *Siebengesang des Todes* und *Abendländisches Lied*, Georg Trakl, *op.cit.* I, S. 126 und 119. Die realitäts- oder mindestens neurosenstiftende Kraft der Worte wird aufs eindrucklichste demonstriert in Nicolas Abraham, Maria Torok, *Le verbier de l'homme aux loups*, Paris, 1976, wo die Träume des „Wolfsmanns“ als mehrsprachiges Wortspiel gedeutet werden.

43 Zum Thema „Wohnen“ vgl. z.B. die Gedichte *Kindheit* und *Kaspar Hauser Lied*. Georg Trakl, *op.cit.*, a.a.O.

nach rein lautlich-rhythmischen Kriterien andern Wörtern zugeordnet wird. Es eröffnet weder den Abstand zwischen einem Gesagten und einem Gemeinten, noch überbrückt es ihn. Im Spiel von nichts als Klang löst sich Widerspruch auf in Musik: in eine Musik, die als Klang und Rhythmus im Gesprochenen verlautet und den Wortlaut untermalt, überspielt oder auch untergräbt. Kann man sagen, daß dann in Trakls Gedichten das Unsägliche gesagt werde, wenn „Wortlaut“ im einen und im andern Sinn des Wortes sich deckt; wenn also Klang und Bedeutung für einmal sich entsprechen? Der Vers „Und in heiliger Bläue läuten leuchtende Schritte fort“⁴⁴ aus dem Gedicht *Kindheit*, wo ein Läuten zugleich besprochen wird und in der Wiederholung eines Lautes erklingt, kann für ein solches Gelingen Beispiel sein. Im Fortgang der Rede und der Schritte bricht in der Differenz der Vokale die Diskrepanz als eine sprachlich voll realisierte wieder auf. „Leise klirrt ein offenes Fenster“ ist in einer neuen Setzung der Anfang der nächsten Strophe: Nachhall eines Zerbrechens und Ausblick auf eine neue Möglichkeit zugleich⁴⁵.

Abstract

Poetry can be understood as an attempt at saying what, in a given linguistic system, cannot be said. In a paradoxical movement, it takes shape by destroying set patterns. It becomes real by reflecting that it is nothing but words. This process is illustrated in a study of Trakl's poetic language. A mode of expression which is similar to that of our dreams is developed into a means to unsay what has been said; to dissolve fixed norms by opening up new prospects.

44 Mein Verständnis dieser Schritte – und auch des *Unterwegs* – ist entscheidend beeinflusst durch Maurice Blanchot, *Le pas au delà*, Paris, 1973.

45 Hier drängt es sich auf, solchen Abbruch und Neubeginn auch in den Lücken zwischen den verschiedenen Gedichten Trakls zu sehen. Zu Trakls Gedichten als „einem einzigen Gedicht“ vgl. Martin Heidegger, *op.cit.*