

<b>Zeitschrift:</b>	Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata
<b>Herausgeber:</b>	Association suisse de littérature générale et comparée
<b>Band:</b>	- (1997)
<b>Heft:</b>	26: Intertextualité : nouvelles questions - nouvelles réponses = Intertextualität : neue Fragen - neue Antworten
<b>Artikel:</b>	Trakl im simultanen Zwiegespräch mit Rimbaud und Hölderlin
<b>Autor:</b>	Böschenstein, Bernhard
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-1006539">https://doi.org/10.5169/seals-1006539</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 12.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

Bernhard Böschenstein

## Trakl im simultanen Zwiegespräch mit Rimbaud und Hölderlin

In einer Zeit (1910-1914), wo die europäische Lyrik sich mit Entschiedenheit von einer Poetik der Nachahmung tradierter Muster löst, bietet ein Vertreter der neuen Generation wie Trakl Beispiele eines Übermasses an intertextuellen Beziehungen dar. Es könnte durchaus sein, dass dieser quantitative Befund bereits ein Licht wirft auf die ungewöhnliche Form, in der sich diese Intertextualität vollzieht. Nicht mehr von gedanklichen, auch nicht mehr von thematischen Zusammenhängen her wird eine Präsenz anderer Texte in einem solchen Text fassbar, sondern von weit isolierteren Elementen aus: Einzelworte, kleinste Wortgruppen, Bezeichnungen von Farben, von Tönen, syntaktische Eigenheiten können zum Medium der Intertextualität werden, weil im Massstab von einzelnen Verszeilen, höchstens von Strophen Gedichte, wie ich sie hier vorlegen möchte, fortschreiten. Um der anschaulichkeit willen halte ich mich an geschlossene Gedichtbeispiele.

Fangen wir mit dem überschaubaren *Kleinen Konzert* an, einem fünfstrophigen Gedicht von Ende 1911 oder Anfang 1912, das Rimbaud und Hölderlin miteinander verbindet.

### *Kleines Konzert*

Ein Rot, das traumhaft dich erschüttert –  
Durch deine Hände scheint die Sonne.  
Du fühlst dein Herz verrückt vor Wonne  
Sich still zu einer Tat bereiten.

In Mittag strömen gelbe Felder.  
Kaum hörst du noch der Grillen Singen,  
Der Mäher hartes Sensenschwingen.  
Einfältig schweigen goldene Wälder.

Im grünen Tempel glüht Verwesung.  
Die Fische stehen still. Gottes Odem  
Weckt sacht ein Saitenspiel im Brodem.  
Aussätzigen winkt die Flut Genesung.

Geist Dädals schwebt in blauen Schatten,  
 Ein Duft von Milch in Haselzweigen.  
 Man hört noch lang den Lehrer geigen,  
 Im leeren Hof den Schrei der Ratten.

Im Krug an scheusslichen Tapeten  
 Blühn kühlere Violenfarben.  
 Im Hader dunkle Stimmen starben,  
 Narziss im Endakkord von Flöten<sup>1</sup>.

Schon die erste Zeile gibt strukturelle Hinweise: die Einzelfarbe tritt als Wesenheit auf, deren thematische Dominanz zu Beginn des Gedichts wie der ersten Strophe programmatischen Charakter hat.

Solche Verabsolutierungen des Einzelnen entsprechen dem Geist der in diesem Gedicht praktizierten Intertextualität: sie gliedert Einzelnes aus und erhebt es zu einer Wesenheit, die strukturbildende Kraft gewinnt.

So ist das Rot tonangebend für die ganze erste Strophe, wie es Gelb und Gold für die zweite, Grün für die dritte, Blau für die vierte, Violett für die fünfte Strophe sein werden. Die Skala bezeichnet eine genaue Sequenz: von der lebensvollsten, stärksten, vitalsten Farbe zur dunkelsten, erloschensten, über genaue Zwischenstufen: Gelb als Nachbar von Rot, Grün als Nachbar von Blau, Violett als Steigerung des Blau in der Richtung von Nacht und Tod. Eine solche Abfolge von Farben im Massstab der einzelnen Strophen haben wir bei Rimbaud im Gedicht *Voyelles*, sogar z.T. dieselbe Reihenfolge, von Rot zu Grün zu Violett. Da der deutsche Übersetzer Ammer, den Trakl wohl fast ausschliesslich benutzt hat und den wir daher immer zitieren müssen<sup>2</sup>, Rimbauds Violett in Blau verwandelt, könnte man die These wagen, Trakl habe hier die Schlussstrophen als eine Mischung aus Rimbaud und Ammer komponiert. Entsprechungen zwischen Rimbauds und Trakls Gedicht gibt es beim Rot: "verrückt vor Wonne" ist eine Form

1 Georg Trakl, *Werke, Entwürfe, Briefe*, hrsg. von Hans-Georg Kemper und Frank Rainer Max, Stuttgart, Philipp Reclam, 1984, S. 26f.

2 Vgl. dazu meinen Aufsatz "Wirkungen des französischen Symbolismus auf die deutsche Lyrik der Jahrhundertwende", *Studien zur Dichtung des Absoluten*, Zürich, Atlantis, 1968, S. 140-149.

von “ivresses”<sup>3</sup>; die “grünen Meere” und “der Friede”<sup>4</sup> strahlen auf den “grünen Tümpel” und die Stille um die Fische bei Trakl aus. Wichtiger scheint mir indes, dass Farben als Zeit angebende Uhrzeiger in der Richtung von Mittag zu Mitternacht fungieren und die einzelnen Strophen färben, bei beiden Dichtern.

Hat Rimbauds Gedicht abstrakt-programmatischen Charakter, füllt sich bei Trakl jede Farb-Strophe mit individuelleren Bildern an, die stets auch von einem akustischen Zustand oder Indiz mitbestimmt werden: vom “Singen” der Grillen, vom “Saitenspiel”, von der Geige des Lehrers und dem “Schrei der Ratten”, zuletzt von “dunklen Stimmen” und einem “Endakkord von Flöten”. Auch hier gibt es eine Skala, die mit der Zeit fortrückt, eine Skala der Tonfarben, die vom Hellen zum Dunklen übergeht, vom Ton, der sich in Schweigen verwandelt, zum Erlöschen selber. Auch hier hat Rimbaud vorgearbeitet, mit dem wirkungsvollen Horn seiner letzten Strophe, aber auch mit den “bouts de concerts seigneuriaux”<sup>5</sup>, woraus Ammer sehr ungenau “Endakkorde von Kammerkonzerten”<sup>6</sup> gemacht hat, die Trakl sogleich als Schluss übernahm. Bezeichnenderweise erscheint gerade diese Formel in den Schlusszeilen von Trakls deutscher Rimbaud-Ausgabe. Freilich, Rimbauds verlassene Sinnlichkeit bevölkert er mit mythologischen Gestalten der Antike, die dem Tode angehören, “Geist Dädals” und “Narziss”, den ersten den “blauen Schatten”, den zweiten den Violenfarben zugesellend. Dieser Zug zur antiken Mythologie im Zeichen des Todes hat mit Trakls Hölderlin-Vision zu tun. Trakl dichtet den älteren Bruder zu einer mythischen Gestalt um, in die dessen eigene Verse mit eingegangen sind. So gibt es für Trakl nicht nur “das Saitenspiel [...] fern aus Gärten”<sup>7</sup> von *Brot und Wein*, sondern auch den “einsamen Mann”, der es spielt, auch wenn er nicht genannt wird,

3 Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, S. 103.

4 Arthur Rimbaud, *Leben und Dichtung*, übertragen von K. L. Ammer, Leipzig, Insel, 1921, S. 189.

5 Arthur Rimbaud (wie Anm. 3), S. 187, *Les Illuminations XIV: Les Ponts*.

6 Arthur Rimbaud (wie Anm. 4), S. 241.

7 Friedrich Hölderlin, *Gedichte*, hrsg. von Paul Ernst, Jena und Leipzig, Eugen Diederichs, 1905, S. 235. Diese Ausgabe, eine Auswahl mit mangelhaften Texten, hat Trakl benutzt.

und die Wiedergeburt des antiken Dädalus nicht nur im Tübinger Schreinermeister Zimmer am Neckar, sondern im alten Hölderlin selbst, wobei „Dädalus *Geist*“ jetzt von der geistigen Energie zum Gespenst sich gewandelt hat.

Hölderlins Schlusszeile des Gedichts *An Zimmern* von 1825 lautet: „Dädalus Geist und des Walds ist deiner“<sup>8</sup>. Trakl liebt diese Lebendigtoten, die ihn umgeben, ihn spiegeln, ihm, wie hier, Meister sind, wie es Hölderlin selber Zimmer gegenüber zum Ausdruck gebracht hat. Dädalus und Hölderlin, der Dichter des Dädalus-Gedichts, zu einem verschmolzen, das ergibt die Verbindung von antiker Grösse, Kunst, Meisterschaft, Vaterschaft, Tod. Hölderlin war Trakls Vater, da er selber sich Ikarus genannt hat.

So isoliert sind hier oft die Verse, dass selbst innerhalb einer Strophe kaum ein Zusammenhang besteht: der geigende Lehrer, hat er mit dem „Geist Dädals“ etwas zu tun?

In *Alchimie du Verbe* folgt auf die Erinnerung an die Erfindung der „Farben der Vokale“<sup>9</sup> die Antiidylle „Loin des oiseaux [...]“ vom „Haselgesträuch“ und „Heidekrug“ – beide tauchen in Trakls Gedicht wieder auf, aber atomisiert. Auch „Gotts Odem“ stammt aus diesem Gedicht Rimbauds: „Le vent de Dieu“; doch nicht vereisend, wie bei Rimbaud, vielmehr sacht weckend, bringt er ferne Musik zum Klingen. Erst nachdem das Signalwort „Verwesung“ gefallen ist, verschwindet die realistische Szenerie der beiden ersten Strophen und macht Visionen Platz: Die erweckte Musik ist auch bei Hölderlin an ferne Erinnerung geknüpft, „tönt fern“, nachdem die Stadt still wurde, der Markt ruht. Dieser Stillstand erst erlaubt, auf die Erinnerungsmusik zu hören, wo „ferner Freunde“ gedacht wird „und der Jugendzeit“. Trakl lässt die Fische stillstehen, ehe bei ihm das Saitenspiel erwacht. Diese Evokation leitet die weiteren Visionen ein, die aus einer Ferne steigen: Rimbauds „[piscine de] Beth-Saïda“<sup>10</sup>, wo Christus die Kranken heilen sollte, und eben Dädalus als toten Geist. Die sterbenden Stimmen und Flöten begleiten den andern mythischen Toten, Narziss, der für Trakl die Nähe der Blumen aufruft, die hier an den Tapeten erblühen.

8 *Ibidem*, S. 305.

9 Arthur Rimbaud (wie Anm. 4), S. 211.

10 Arthur Rimbaud (wie Anm. 3), S. 214.

Die Intertextualität beruht auf streng selektiver Integration kleinsten Einheiten. Weder Hölderlin noch Rimbaud stiften von sich aus die Sphäre der „Verwesung“, des Gespenstischen, der Musik des Endes, die auch an Conrad Ferdinand Meyer erinnert: „Still! Des Todes Schlummerflöten klingen!“<sup>11</sup> Die Elemente, die die älteren Dichter beisteuern, sind bei Trakl frei von ihren Kontexten, können daher neuen Kombinationen eingegliedert werden. Der Reihungsstil beförderst natürlich die Kontextlosigkeit. Er hat in Rimbauds *Enfance*, auch in Hölderlins Turmgedichten der Wahnsinnszeit bedeutende Vorbilder. Trakl aber geht anders vor als seine beiden Meister. Weder versucht er sich in abstrakten Sequenzen wie „Au bois, il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir. / Il y a une horloge qui ne sonne pas [...]“<sup>12</sup> noch gibt es bei ihm die monotone Abgeklärtheit von Zeilen wie „Die Ströme sind, wie Ebnen, die Gebilde / Sind, auch zerstreut, erscheinender, die Milde / Des Lebens dauert fort [...]“<sup>13</sup>. Die übersinnlichen und mythologischen Evokationen sind besonders diskontinuierlich, umgeben von einer verundeutlichenden Sphäre: Brodem, blaue Schatten, Endakkord. Vernebelung und Dunst, dunkle Farbe, endender Ton, sie verbinden sich, um dem Resultat der Erinnerungsarbeit eine inkonsistente Präsenz zu verleihen. Zu der namentlich erwähnten Evokation des Gegenwartsfernen kommt der implizite Bezug auf Höheres oder Zeitferneres: auf Christus in Bethesda als den hier untätigten Heiland der Aussätzigen und auf den einsamen alten Saitenspieler aus *Brot und Wein*. Es gibt demnach eine Traklsche Archäologie. Sie holt aus verdeckten Schichten Früheres, um Jahrhunderte oder Jahrtausende Zurückliegendes hervor, das weitertönt, weiter wirkt. Wasser, Farbe, Musik umhüllen dies von weitem Hervorgeholte, das als Spiegelbild des Sprechenden gelten darf. *Er* beugt sich wie Narziss über den Spiegel der Vergangenheit und empfängt aus ihm sein in viele fremd-vertraute Facetten gebrochenes Ebenbild. Identifikation, aber in einer Sequenz unterschiedener Bilder, so dass das Eigene Trakls in der Verbindung und in den Übergängen zwischen den

11 Conrad Ferdinand Meyer, *Das Ende des Festes*, Vers 8.

12 Arthur Rimbaud (wie Anm. 3), S. 177.

13 Friedrich Hölderlin (wie Anm. 7), S. 310.

evozierten Spiegelbildern liegt. Ebendarum dürfen sie nicht klare Konturen annehmen. Dann könnten sie nicht mehr zu *einem* Akkord verschmelzen. Es ist dies ein Akkord im Status des Entzugs, der sich allmählich vollziehenden Abwesenheit. Das Saitenspiel ruft ferne Jugend herbei, Christus bewegt sich in einer Art Unterwelt, Dädalus ist in Hölderlins Wahnsinn eingekapselt, Narziss ist ertrunken. Musik, die diesen Schwund bezeichnet, wird von Stille, Dunst, Schatten, Leere, Dunkel umgeben. Trakl ist der Dichter, der zu diesen Zuständen hinführt, aus ihrem anfänglichen Gegenteil heraus. Rote Sonne, Ekstase, Tat; Ernte, Gelb und Gold – sie bereiten auf ihr Gegenteil vor, münden in dunkles Ertrinken. Der Blick auf die Intertextualität fügt der Lektüre die Dimension der Archäologie hinzu. Wenn man *Brot und Wein*, *Suite Johannique*, das späte Gedicht *An Zimmern*, die mythologischen Anspielungen hinzuliest, wird man dieser Ausgrabung fremd geformter Erinnerungen gerecht, fördert man die erinnerten Toten aus ihrer Tiefe empor, um ihre Präsenz zu deuten.

Ein Jahr später entsteht, jetzt in freirhythmischen Versen und über fünf Partien und 28 Strophen hin, das grosse Gedicht *Helian*.

Auch hier ist der Fortgang der Zeit, der Jahres-, der Lebens- und der christologischen Zeit, strukturbildend. Auch hier wird vergangenes Mythisches und Religiöses aus seiner Abgeschiedenheit befreit. Doch die Rimbaudsche und die Hölderlinische Dichtung wird eingehender einbezogen und zugleich um eigene Traklsche Mythisierungen vertieft und ergänzt.

### *Helian*

In den einsamen Stunden des Geistes  
 Ist es schön, in der Sonne zu gehn  
 An den gelben Mauern des Sommers hin.  
 Leise klingen die Schritte im Gras; doch immer schläft  
 Der Sohn des Pan im grauen Marmor.

Abends auf der Terrasse betranken wir uns mit braunem Wein.  
 Rötlich glüht der Pfirsich im Laub;  
 Sanfte Sonate, frohes Lachen.

Schön ist die Stille der Nacht.  
 Auf dunklem Plan  
 Begegnen wir uns mit Hirten und weissen Sternen.

Wenn es Herbst geworden ist  
Zeigt sich nüchterne Klarheit im Hain.  
Besänftigte wandeln wir an roten Mauern hin  
Und die runden Augen folgen dem Flug der Vögel.  
Am Abend sinkt das weisse Wasser in Graburnen.

In kahlen Gezweigen feiert der Himmel.  
In reinen Händen trägt der Landmann Brot und Wein  
Und friedlich reifen die Früchte in sonniger Kammer.

O wie ernst ist das Antlitz der teueren Toten.  
Doch die Seele erfreut gerechtes Anschaun<sup>14</sup>.

Die erste intertextuell zu gewinnende Vorstellung, die dominierenden Charakter besitzt, ist die des „Sohns des Pan“ aus Rimbauds Illumination *Antique*<sup>15</sup>. Ist der „gracieux fils de Pan“ für Rimbaud gegenwärtig, „schläft“ er bei Trakl „im grauen Marmor“. Er muss also aus seiner Vergangenheit in die Gegenwart beschworen werden. Dass nicht nur Pan, und mit ihm die Antike, sondern auch sein Sohn schläft, der Erbe, dem die Zukunft gehört, bedeutet, dass diese abgebrochen wird. Wir werden noch andern Söhnen begegnen, die keine Erben sein können, weil ihnen nichts Künftiges gehört. Zwar wird um den Panssohn ein Kontext gefügt, aus Sonne, Sommer, Gras, braunem Wein (der Rimbauds Beschreibung des Mundes eines „Faunskopfs“ entstammt<sup>16</sup>), reifem Pfirsich, Sonate und Lachen, also sommerliche Natur, Trunkenheit, Musik, Gelächter. Diese den Sohn des schlafenden Gottes der Antike figurierende Sphäre dient indes, wie der Anfang des *Kleinen Konzerts*, nur als Kontrast zu dem Gegenbild, auf das allein es Trakl im Ernst ankommt, dem von Herbst und Winter, das zu den Toten führt. Die „Stille der Nacht“ mit den Hirten verlegt die Weihnacht in die Situation des Übergangs vom antiken zum christlichen Kosmos, zumal diese, nur implizit angedeutete, Weihnacht die arkadische Welt der Antike zunächst fortsetzt. Herbstlichkeit wird durch die Rimbaud-Präsenz vom abendlich versinkenden Wasser um das von Rimbaud eingesetzte Eis des Winters bereichert. Der Sand, in den bei Rimbaud das Wasser versinkt, wird jetzt zu Graburnen. Über Hölderlin und

14 Georg Trakl (wie Anm. 1), S. 46f. Die noch folgenden vier Partien erstrecken sich bis S. 49.

15 Arthur Rimbaud (wie Anm. 3), S. 180.

16 *Ibidem*, S. 70.

Rimbaud hinaus dominiert fortan der Tod in allen Endstrophien der fünf Partien des Gedichts: in der 6., 12., 19., 24., 28. Strophe. Indem „das Antlitz der teureren Toten“ zum Gegenstand des die Seele erfreuenden „gerechten Anschauns“ wird, erinnern wir uns an Rimbauds, genauer an Ammers Prägung: „aber das Anschauen der Gerechtigkeit ist die Freude Gottes allein“<sup>17</sup>, was gewiss nicht dasselbe sagt, aber was Rimbauds Sprung heraus aus der Härte des Kontextes seines Prosagedichts *Abschied* ernst nimmt: „Harte Nacht! Das trockene Blut raucht auf meiner Stirne. Der Kampf der Geister ist ebenso roh wie die Menschenschlacht; aber das Anschauen der Gerechtigkeit ist die Freude Gottes allein.“ Trakls Religiosität greift hier den frömmsten Satz aus einer desillusionierenden Bilanz Rimbauds heraus. Die Versöhnung von Antike, Christentum und eigen geschauter Gegenwart konzentriert sich bei Trakl in der Formel „Brot und Wein“, deren reiche Hölderlinische Konnotationen hier miterklingen. Wie im *Kleinen Konzert* sind die Übergänge dem Fortgang der Zeit untartan. Die zweite Partie greift mehrfach auf die erste zurück, aber weitgehend, um deren einzelne Vorstellungen als zerstörte wiederzubringen. Erst die intertextuelle Befragung erlaubt es, diesen Vorgang zu erkennen.

Gewaltig ist das Schweigen des verwüsteten Gartens,  
Da der junge Novize die Stirne mit braunem Laub bekränzt,  
Sein Odem eisiges Gold trinkt.

Die Hände rühren das Alter bläulicher Wasser  
Oder in kalter Nacht die weissen Wangen der Schwestern.

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

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

Zur Vesper verliert sich der Fremdling in schwarzer Novemberzerstörung,  
Unter morschem Geäst, an Mauern voll Aussatz hin,  
Wo vordem der heilige Bruder gegangen,  
Versunken in das sanfte Saitenspiel seines Wahnsinns,  
O wie einsam endet der Abendwind.  
Ersterbend neigt sich das Haupt im Dunkel des Ölbaums.

17 Arthur Rimbaud (wie Anm. 4), S. 225.

Der „Sohn des Pan“, dessen Antlitz bei Rimbaud „Blüten und Beeren krönen“<sup>18</sup>, wird jetzt zu einem geistlichen Sohn ohne Zukunft, zu einem „jungen Novizen“, der „die Stirne mit braunem Laub bekränzt“: der Schritt vom Schlaf zur Aktivität ist auch der von der Antike zum christlichen Zeitalter, wobei die antike Komponente der Bekränzung diesen Übergang verlängert. Und wenn das abendliche sinkende Wasser Rimbauds evoziert wird, dann erscheint hier auch die Fortsetzung dieses Gedichts, als Eis, das Gottes Wind hervorruft, und als Gold, das bei Rimbaud nicht mehr getrunken werden konnte, hier aber, in sprechendem Unterschied dazu, trotz seines eisigen Zustands dennoch vom Novizen getrunken wird.

Schritt für Schritt führt Trakl über die Grenze zwischen individuellem Leben und allgemeiner Befindlichkeit, darin von Rimbaud durchaus verschieden, so dass auch die Anrede des Panssohns von der Aktualität einer augenblicksabhängigen Anweisung („bewege deine herrlichen Beine, das eine wie das andere [...]“) zur Allgemeinheit transzendierte: „Schön ist der Mensch und erscheinend im Dunkel, / Wenn er staunend Arme und Beine bewegt [...].“ Das Dunkel und die purpurnen Augenhöhlen verfremden den Panssohn zum Menschen der Abendzeit.

Die Zeit rückt vor, auf den Herbst folgt der Winter, die „schwarze Novemberzerstörung“. Rimbauds Selbstsituierung „Aussätzig sitze ich [...] am Fuss einer sonnenzernagten Mauer“<sup>19</sup> kehrt wieder in den „Mauern voll Aussatz“, und diese Szenerie empfängt nun den Hölderlin von *Brot und Wein* oder als Meister Dädalus: den „heiligen Bruder [...] / Versunken in das sanfte Saitenspiel seines Wahnsinns“. „Saitenspiel“ und „Wahnsinn“ gibt es zwar in *Brot und Wein*, aber sie meinen dort nichts Zusammengehöriges, eher Kontrastives: die einsame Stimme gegenüber der frohlockenden nächtlichen Ekstase im Zeichen des Dionysos. Hier dagegen herrscht ferne Entrückung, die als neu vergewaltigte Vergangenheit jetzt die Züge der „Zerstörung“ trägt. Ihr fügt sich der Tod Christi hinzu, am Ölberg erwartet.

18 *Ibidem*, S. 228.

19 *Ibidem*, S. 193.

Erschütternd ist der Untergang des Geschlechts.  
 In dieser Stunde füllen sich die Augen des Schauenden  
 Mit dem Gold seiner Sterne.

Am Abend versinkt ein Glockenspiel, das nicht mehr tönt,  
 Verfallen die schwarzen Mauern am Platz,  
 Ruft der tote Soldat zum Gebet.

Ein bleicher Engel  
 Tritt der Sohn ins leere Haus seiner Väter.

Die Schwestern sind ferne zu weissen Greisen gegangen.  
 Nachts fand sie der Schläfer unter den Säulen im Hausflur,  
 Zurückgekehrt von traurigen Pilgerschaften.

O wie starrt von Kot und Würmern ihr Haar,  
 Da er darein mit silbernen Füssen steht,  
 Und jene verstorben aus kahlen Zimmern treten.

O ihr Psalmen in feurigen Mitternachtsregen,  
 Da die Knechte mit Nesseln die sanften Augen schlugen,  
 Die kindlichen Früchte des Hollunders  
 Sich staunend neigen über ein leeres Grab.

Leise rollen vergilzte Monde  
 Über die Fieberlinnen des Jünglings,  
 Eh dem Schweigen des Winters folgt.

Diese Partie lässt die arkadische Sphäre des Beginns, von der die zweite Partie mehrere Fortsetzungen im Horizont der drohenden oder schon vollzogenen Zerstörung enthielt, kaum noch zu, es sei denn als Szenerie des Grabs Christi. Nach einzelnen Verwüstungen ist jetzt die Gesamtheit des Geschlechts untergegangen, folgen Strophen deutlich akzentuierter Negativität aufeinander: "ein Glockenspiel, das nicht mehr tönt", entsprechend Rimbauds "Uhr, die nicht schlägt"<sup>20</sup>, und nach den gelben und roten jetzt "die schwarzen Mauern". Wieder tritt ein Sohn eine leere Erbschaft an. Rimbauds "grosse Schwestern mit Blicken voll Pilgerschaften"<sup>21</sup> sind jetzt "zurückgekehrt von traurigen Pilgerschaften", also aus der Erwartung in die Nachträglichkeit des Todes entrückt. Das Rimbaudsche Selbstporträt, "die Haut von Kot und Pest zerfressen, die Haare und die Achselhöhle voll von Würmern"<sup>22</sup>, wird

20 *Ibidem*, S. 231.

21 *Ibidem*, S. 229f.

22 *Ibidem*, S. 223.

jetzt auf diese toten Schwestern übertragen. Die Liebe zum Gekreuzigten in dem auf Brennesseln sitzenden imaginären aussätzigen Kreuzfahrer Rimbaud amalgamiert sich neu bei Trakl: Christus selber wird vor der Kreuzigung mit Nesseln geschlagen. Sein Tod, das Zentrum von Hölderlins Hymne *Patmos*, wird auf die die Zukunft verheissende Schlussformel des Hölderlinischen Gedichts "Dem folgt deutscher Gesang" übertragen, so dass diese in ihr Gegenteil umschlägt: "Eh dem Schweigen des Winters folgt." Hölderlins Zusammenfassung der letzten Tage Christi, seines Todes, der Zeit bis zur Vollendung der Geschichte verbindet sich mit Rimbauds Rückblick auf die französische Geschichte des Mittelalters, in *Mauvais Sang*. Indes, keiner der beiden hat den Winter als Perspektive im Blick, wie bei Trakl. Der Jüngling, der dies alles im Fieber träumt, ist von vergilbten Monden umgeben, seine Vergreisung nimmt diejenige der "bläulichen Wasser", der "weissen Wangen der Schwestern", der "weissen Greise" auf. Diese Zeichen verhinderten Weiterlebens der Menschheit sind weder Hölderlin noch Rimbaud eingeschrieben. Trakl verändert beider Texte gemäss dieser entschiedenen Perspektive.

Ein erhabenes Schicksal sinnt den Kidron hinab,  
 Wo die Zeder, ein weiches Geschöpf,  
 Sich unter den blauen Brauen des Vaters entfaltet,  
 Über die Weide nachts ein Schäfer seine Herde führt.  
 Oder es sind Schreie im Schlaf,  
 Wenn ein eherner Engel im Hain den Menschen antritt,  
 Das Fleisch des Heiligen auf glühendem Rost hinschmilzt.

Um die Lehmhütten rankt purpurner Wein,  
 Tönende Bündel vergilbten Korns,  
 Das Summen der Bienen, der Flug des Kranichs.  
 Am Abend begegnen sich Auferstandene auf Felsenpfaden.

In schwarzen Wassern spiegeln sich Aussätzige;  
 Oder sie öffnen die kotbefleckten Gewänder  
 Weinend dem balsamischen Wind, der vom rosigen Hügel weht.

Schlanke Mägde tasten durch die Gassen der Nacht,  
 Ob sie den liebenden Hirten fänden.  
 Sonnabends tönt in den Hütten sanfter Gesang.

Lasset das Lied auch des Knaben gedenken,  
 Seines Wahnsinns, und weisser Brauen und seines Hingangs,  
 Des Verwesten, der bläulich die Augen aufschlägt.  
 O wie traurig ist dieses Wiedersehn.

Der Sohn, der Novize, der Fremdling, der Schläfer, der Jüngling, er wird am Ende der vierten Partie zu einem verweseten wahnsinnigen Knaben. Seine konstante Verlängerung des Todeszustandes als eines zweiten, nachträglichen Scheinlebens parodiert die Auferstehung, der die zweite Strophe gilt.

Das Gethsemaneschicksal jenseits des Kidron wird vom genauen Ort aus zum Sprechen gebracht, wie in Hölderlins *Winkel von Hardt*. Unmittelbar darauf folgt die Vorstellung von Christus als dem Hirten, die in der zweitletzten Strophe wieder auftaucht. Dass Tod und Auferstehung der arkadischen, antiken Dimension von Christus benachbart werden, ist für den Zusammenfall der Zeiten bedeutsam, der in der simultanen Präsenz der Sohn- und Vaterschaft, auch in derjenigen von Greis und Jüngling auffiel. Es gibt stets dieses Zeit transzendierende Weiterleben von Totem bei Trakl, das der Einarbeitung von Zitaten aus ursprünglich präsenten Situationen in jetzt zeitenthobene entspricht, wie wir es mehrfach beobachtet haben. Das Zitat ist selber im Status des weiterlebenden Toten, der postumen Präsenz in anderem Kontext. Seine Umfunktionierung von Lebenszusammenhängen und zeiterfüllten Momenten zu einem archäologischen zweiten Leben bezeugt es. Gerade eine frühe Zeit – die des Hirtenlebens – eignet sich für diese postume Präsenz, entsprechend dem „bläulich die Augen“ aufschlagenden knabenhaften Verwesten. Ihm benachbart ist sicher der „liebende Hirte“, der in der Nacht gesucht wird. Diese Strophe folgt auf eine, die „balsamischen Wind“ vom Grab Christi, „vom rosigen Hügel“ sendet. Der arkadische Kontext um die Auferstehung versammelt antike und Hölderlinische Konnotationen aus *Stuttgart* und *Der Archipelagus*: Purpur, Wein, Bienen, Kranich. Sie umgeben das Grab Christi, wie vorher „die kindlichen Früchte des Hollunders“.

Die Stufen des Wahnsinns in schwarzen Zimmern,  
Die Schatten der Alten unter der offenen Tür,  
Da Helians Seele sich im rosigen Spiegel beschaut  
Und Schnee und Aussatz von seiner Stirne sinken.

An den Wänden sind die Sterne erloschen  
Und die weissen Gestalten des Lichts.

Dem Teppich entsteigt Gebein der Gräber,  
Das Schweigen verfallener Kreuze am Hügel,  
Des Weihrauchs Süsse im purpurnen Nachtwind.

O ihr zerbrochenen Augen in schwarzen Mündern,  
Da der Enkel in sanfter Umnachtung  
Einsam dem dunkleren Ende nachsinnt,  
Der stille Gott die blauen Lider über ihn senkt.

Die Simultaneität der kultur- und religionsgeschichtlichen Schichtungen wird in der letzten Partie zum eigentlichen Thema erhoben. Hier sind zugleich die „Schatten der Alten“ und das im „rosigen Spiegel“ der Auferstehung von Winter und Krankheit, d.h. von „Schnee und Ausatz“ befreite Antlitz. Auferstehung in Golgatha bringt in der Nacht eine neue Heiligkeit. Zugleich zerbrechen die Augen, verdunkeln sich die Münden, rückt der Nachkomme in den Wahn, indem er seine Zukunftslosigkeit denkt, und vollendet „der stille Gott“ die Zeit durch die Senkung der Lider. Die Leiden hören auf zusammen mit den Ereignissen unter Menschen, das Beschauen und Sinnen ersetzt die Geschehnisse.

Dieses Abblättern der Geschichtlichkeit von dem Gezeichneten ist auch im Zusammenhang mit der Intertextualität zu lesen. Auch sie scheint hier aufzuhören. Alle Präsenz fremder Texte mit ihrer genauen Einzigkeit löst sich auf vor der letzten Selbstbegegnung, die unter dem Zeichen progressiven sanften Wahnsinns steht. Das Erlöschen des Lebens ist auch der Abschied von Rimbaud und Hölderlin, deren Wort- und Bildprägungen das Gedicht ermöglicht haben. Nun fällt dies dahin, eine Poesie der Ablösung tritt an die Stelle, die von weitem herbeigerufenen, zu postumem Leben erweckten Zitate haben ihr Werk getan, die Anspielungsfülle sinkt in sich zurück. Trakl vollzieht eine Abkehr von seiner Poetik der vielfältigen Entleihung. Er kommt zu sich als zu dem von einem Gott besiegelten Ende.

Helian, zuerst nur noch Seele, dann Umnachtung auf ein Ende hin, gibt sich auf und so auch verstummen in diesem endenden Gesang die andern Gesänge, deren er bedurfte. Die selektive Reduktion weniger Rimbaud- und Hölderlin-Verse, die oft miteinander amalgamiert waren, entwickelt sich zu einem Schweigen, das der Zeit einer vom Ereignis getragenen Aussage abgekehrt ist. Der letzte Akt war die Meditation über das eigene Ende, das mit dem Ende der Bilder einhergeht. Die Nacht, die Um-nachtung hat das letzte Wort. Sie kennt nicht die Zeichen der hesperischen Zukunft von Hölderlins Nacht in *Brot und Wein*. Sie setzt sich dazu in das Verhältnis einer als brüderlich

gefühlten Entrückung. Wie im *Kleinen Konzert* "klimmen" auch hier "blinde Zeiger gen Mitternacht": die progressive Entzeitlichung der Zeit öffnet den Raum für eine implizite Christologie des Todes, der Auferstehung, der Vollendung der Zeit. In diesem Horizont nehmen sich die Fragmente aus Rimbaud und Hölderlin als Merkzeichen für die Verwandlung des Status der Zeit aus. Hölderlins Simultaneität von neuem Aufbruch und resignierter Melancholie, von Tod und Zukunft, Rimbauds Ekstasen einer neuen Exploration und ihrer ironischen Verabschiedung, sie bilden zwar in ihrer jeweiligen gegensätzlichen Simultaneität eine Folie für Trakl, der aber nur solches Leben aufzunehmen vermag, das von vornherein in einer Umschattung erscheint. Trakl hat Hölderlin und Rimbaud einander angenähert. Von dieser Verbrüderung aus kann rückwirkend die Frage gestellt werden: können wir aus der durch einen späteren Dichter hergestellten Nähe zweier früherer Dichter zueinander etwas über deren Verwandtschaft lernen?

Die Auszeichnung, die Trakl beiden zuteil werden lässt, dadurch, dass er sie sich in der tiefsten Schicht seines Werks aneignet, und zwar oft simultan, wie wir sahen, bringt ein neues Verständnis beider Dichter hervor. Beide waren als Dichter aus der Tradition ausgebrochen, haben ein ungewöhnlich eigenes Sprach- und Bildersystem erfunden, haben Grenzen in der Auffassung ihrer Aufgabe überschritten, wodurch sie beide aus ihrer Bahn gerissen wurden, in den Wahnsinn oder in ein gefährliches Leben exotischer Prägung. Dieses Zuhalten auf das Gefährdende, diese progressive Selbstzerstörung hat Trakl als eigene Möglichkeit erfahren und in den beiden Vorläufern gesucht. Es ist diese Selbstdötung, deren er bedurfte. Dabei konnte er die extremsten Texte Hölderlins noch nicht kennen, die erst Hellingrath veröffentlicht hat, oder allenfalls vor seinem Lebensende rasch noch zur Kenntnis nehmen. Auch hat er, im Gegensatz zu seiner Aufnahme Rimbauds, die *Une Saison en enfer* und einige *Illuminations* bevorzugt, von Hölderlin die extremsten Verse aus *Der Einzige* und *Patmos* nicht in sein Werk integriert. Andere Texte, wie *Mnemosyne* oder die hymnischen Fragmente aus dem Homburger Folioheft, standen ihm nicht zur Verfügung. Paul Ernst als Herausgeber, Ammer als Übersetzer waren glättende, im ersten Fall klassizistisch, im zweiten Fall neuromantisch Texte und Auswahl modifizierende Vermittler.

Trakl hat dennoch durch sie hindurch seine antiklassizistische und von der Neuromantik sich vielfach entfernde Sprache gefunden, die bei aller Verhaftung im Kontext seiner Zeit ihre Singularität zu bewahren vermochte, weil sie nie in Inhalten aufgeht, die aufgeschlüsselt werden können. Daher ist auch Intertextualität hier stets an Sprache im engsten Sinn gebunden, an ein Wort, eine Wortgruppe, eine syntaktische Figur, die *vorallem* Inhalt und *jenseits* allen Inhalts für sich selber besteht und ihr Geheimnis nicht preisgeben kann. Der heutige Versuch, damit in ein Zwiegespräch zu kommen, hat diese Aporie erneut bestätigt.

## Résumé

Deux poèmes de Georg Trakl, *Kleines Konzert* et *Helian*, servent d'exemples à l'usage original de l'intertextualité que fait Trakl, en replaçant des formules empruntées à Rimbaud et à Hölderlin dans un tout nouveau contexte, en s'inspirant de gammes de couleurs et de sonorités ainsi que de modèles syntaxiques rimbaldiens et en méditant la douce folie musicale de Hölderlin. Le syncrétisme religieux et culturel de Trakl doit beaucoup à ces deux poètes. Les citations qu'il leur emprunte apparaissent comme des morts qui survivent grâce à un statut intemporel, arcadien.

