

2. 1905/07–1912/14

Die Welt war von gestern, und sie merkte es langsam. Autoritäten wurden zunehmend infrage gestellt, wovon etwa die zahlreichen Schülerelbstmorde im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zeugen.¹ 1905 geriet Hermann Hesse unters Rad, Heinrich Manns *Professor Unrat* erblickte das literarische Licht der Welt, und die Welt ihrerseits empfing das Licht in Gestalt einer elektrischen Glühlampe mit Wolframdraht. Im Pariser Salon d'Automne stellten unter anderen Henri Matisse und André Derain aus, von einer empörten Kunstkritik zu »fauves« erklärt, während sich in Stuttgart Adolf Hölzel behutsam auf die Suche nach Ähnlichkeiten zwischen Malerei und Musik begab und zur Abstraktion vorarbeitete. Unterdessen gründete Siegfried Jacobsohn die *Schaubühne*, übernahm Max Reinhardt das Deutsche Theater in Berlin – und engagierte Alexander Moissi. Ernst Mach stellte sich *Erkenntnis und Irrtum* und Frederick Delius komponierte *Eine Messe des Lebens*, die Nietzsches *Zarathustra* doppelchörig-wuchtige Tonalität verlieh. Der Traum von einem alternativen Leben wurde weiterhin geträumt,² im Politischen etwa in der Russischen Revolution, im lebensreformerischen Bereich beispielsweise in der 1906 gegründeten Gartenstadt Hellerau. Nur zehn Kilometer entfernt stellten im selben Jahr die »Brücke«-Maler erstmals aus, und Amundsen meisterte als erster die Nordwestpassage, während große Teile San Franciscos durch ein Erdbeben sowie das anschließende Großfeuer vernichtet wurden. Henrik Ibsen, der anderthalb Jahrzehnte zuvor zu einer Leitfigur des Jungen Wien avanciert war, starb ebenso wie Paul Cézanne, der »die Natur gemäß Zylinder, Kugel und Kegel«³ reduzierte, ein Objekt auf das Elementare verdichtete und umso stärker die Form herausstellte. Und bereits im Folgejahr verfasste Oskar Kokoschka, der gerade erst die zwanzig überschritten hatte, sein Drama *Mörder, Hoffnung der Frauen*, das Paul Hindemith vierzehn Jahre später vertonen sollte. Henry van de Velde räsonierte über den *neuen Stil*, während sich im Münchner Vier Jahreszeiten der Werkbund gründete und Edvard Munch Walter Rathenau porträtierte, der seinerseits als einer der ersten in Deutschland ein Bild von ihm erworben hatte. Ferdinand Hodler hatte sich unterdessen ins Engadin aufgemacht und in St. Moritz im »Palace Hotel« einquartiert, um den herbstlichen Silvaplannersee zu malen; St. George veröffentlichte den *Siebenten Ring*. Als bald wird sich Arthur Schnitzler seinen *Weg ins Freie* bahnen und das Ornament durch Adolf Loos zum Verbrechen.

¹ Peter Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. München 2004 (*Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart* 9,2), 3f.

² Stefan Bollmann: *Monte Verità. 1900 – der Traum vom alternativen Leben beginnt*. München 2017.

³ Götz Adriani: *Paul Cézanne. Leben und Werk*. München 2006, 48.

Knapp 400 Kilometer Luftlinie trennen Salzburg vom schlesischen Hirschberg, beide liegen je knapp 250 Kilometer von ihren (damaligen) Hauptstädten Wien und Berlin entfernt; knapp neun Monate liegen wiederum zwischen den Geburten von Georg Trakl und Georg Heym im Jahre 1887, hineingeboren in eine unruhige Zeit. Trakl, Sohn eines Eisenhändlers, machte um die Jahrhundertwende seine ersten poetischen Gehversuche – und beinahe ebenso früh erste Drogen Erfahrungen, fiel als menschenscheuer Schüler auf. Der Beruf von Heyms Vater, ein Staats- und späterer Militäranwalt, zwang die Familie zu häufigen Umzügen; Heyms früheste Dichtungen fallen ebenfalls in die Jahre 1899/1900. Beide, der im katholischen Salzburg protestantisch getaufte Trakl wie Heym, dessen Vater so protestantisch fromm wie dem preußischen Soldatentum ergeben war, steckten um 1905 noch in ihrer Schulzeit; ihr poetisches Erwachen fiel just in jene Jahre, in denen sich in den Künsten die Anzeichen für neuartige Ausdrucksformen mehrten und sich in den Städten die Künstler in aktionären und stürmischen Zirkeln und Kreisen verbanden – was jedoch einstweilen noch keinen Einfluss auf die beiden jungen Dichter hatte. Im April 1905 musste Heym das Gymnasium wegen eines Streiches sowie schlechter Noten wechseln, er kam »[i]n die Verbannung«;⁴ Trakl wurde wiederum im Sommer desselben Jahres – trotz »lobenswert[er]«⁵ Leistungen in Deutsch – nicht versetzt, verließ die Schule mit der Mittleren Reife und begann in der Apotheke zum weißen Engel eine Lehre. Der impulsiv-stürmische Heym begehrte bald gegen die Autoritäten auf; zunächst hoffte er noch, »mit [s]einem Vater besser [zu] stehen«,⁶ doch überlegte auch er, sich in die Schüler-selbstmorde einzureihen.⁷ Trakl hingegen hatte die Konflikte weniger mit seinem jovialen Vater auszufechten denn mit seiner drogenabhängigen Mutter; seine »Lebensspuren summieren sich zu einem Zeugnis verschiedener Intensitäten, die selbst dann als solche in Erscheinung treten, wenn er Unentschlossenheit an den Tag legte, scheinbar dröge dahinlebte oder an einem Wechselbad von Nervosität und Langeweile litt«⁸ – an demselben Ennui, der Heyms Leben so reizlos erschei-

⁴ Georg Heym: Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Band 3: Tagebücher, Träume, Briefe. Hamburg und München 1960, 15.

⁵ Vgl. das Gymnasialzeugnis vom 15. Juli 1905 in: Georg Trakl: Dichtungen und Briefe. Hg. von Walther Killy und Hans Szklenar. 2 Bände, hier Band 2. 2., ergänzte Auflage. Salzburg 1987 (1969), 656.

⁶ Heym: Dichtungen, Band 6 (1968), 49.

⁷ Vgl. Heym: Dichtungen, Band 3 (1960), 15f.: »Ein Bekannter meines Freundes Ernst Balcke, mir auch gut bekannt, beging Selbstmord. Er war einer der klügsten Menschen, die ich kenne. [...] Er ging wunschlos aus dem Leben fort in das »graue Nichts«, wie er sagte. Würde Goldelse zu mir sagen: »Komm stirb mit mir«, so würde ich mich wohl kaum lange besinnen. »Sterben, Schlafen, Nichts weiter.« Das muß unsagbar schön sein, Hand in Hand mit der Geliebten die Sonne sinken zu sehn und zu fühlen, wie mit dem letzten Strahl auch unser Leben sanft entschwindet«. – Vgl. auch ebd., Band 6 (1968), 48, 50, 58, 62 und 80.

⁸ Rüdiger Görner: Georg Trakl. Dichter im Jahrzehnt der Extreme. Wien 2014, 22.

nen ließ.⁹ So wurden sie »[v]on den beherrschenden Gefühlen der Zeit früher als die anderen selig heimgesucht oder tödlich gequält« und gaben »ihnen zuerst künstlerischen Ausdruck: ihrem Grausen Georg Heym, ihrer Sehnsucht und ihrem Gram Georg Trakl«. ¹⁰ Und beide, der extro- wie der introvertierte Dichter, finden unterschiedliche Wege, die Welt von gestern, die an der Langeweile nicht unschuldig war, in die literarische Moderne zu überführen, sie poetisch nutzbar zu machen, wovon ihre schmalen wie bedeutenden Œuvres des frühen Expressionismus zeugen. Trakls letzte Lektüre im Krakauer Garnisonsspital waren die Gedichte Johann Christian Günthers, mit dem Heym zu Beginn seines letzten Tagebuchs eine dichterische Ahnenreihe beginnen lässt, in die er sich selbstbewusst mit einschreibt.¹¹ Günthers 25 Strophen umfassende »Bußgedanken« durchlaufen alle Stationen der *navigatio vitae*, bevor der letzte Vers konkludiert: »Oft ist ein guter Tod der beste Lebenslauf.«¹²

⁹ Vgl. Heym: Dichtungen, Band 3 (1960), 89: »Es ist alles so langweilig. Dabei habe ich wenigstens noch Humor, wenigstens im Verkehr mit anderen«, oder ebd., 138f.: »Ach, es ist furchtbar. [...] Es ist immer das gleiche, so langweilig, langweilig, langweilig. Es geschieht nichts, nichts, nichts. Wenn doch einmal etwas geschehen wollte, was nicht diesen faden Geschmack von Alltäglichkeit hinterläßt«.

¹⁰ Albert Soergel: Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. N. F.: Im Banne des Expressionismus. Leipzig 1925, 426.

¹¹ Vgl. Heym: Dichtungen, Band 3 (1960), 175: »«Ich glaube wohl: In 300 Jahren werden die Menschen sich an den Kopf fassen, wenn sie unsere Leben sehen. Sie werden sich wahrhaftig fragen, wie die Günther. Lenz. Kleist. Grabbe. Hölderlin. Lenau, die Hoddis, Heym, Frank überhaupt soweit durchgekommen sind. Und wie es für diese Naturen, (die zu anständig waren, um zu compromißlern, wie Göthe, Rilke, George etc) in dieser trüben und vor Wahnsinn knallenden Zeit überhaupt noch möglich war, sich durchzuschlagen«. – Vgl. zur Günther-Rezeption Dieter Martin: »Ecce poeta«. Johann Christian Günther in Dichterdramen um 1900. In: Geistesheld und Heldengeist. Studien zum Verhältnis von Intellekt und Heroismus. Hg. von Barbara Beßlich u. a. Baden-Baden 2020 (Helden – Heroisierungen – Heroismen 14), 241–261.

¹² Johann Christian Günther: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Sechs Bände, hier Band 2: Klagelieder und geistliche Gedichte in zeitlicher Folge. Leipzig 1931 (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 277), 223.

2.1 Georg Heym

Der früh verstorbene, am 16. Januar 1912 beim Schlittschuhlaufen auf der Havel und dem Wannsee gemeinsam mit seinem Freund Ernst Balcke ertrunkene Georg Heym hinterließ – ähnlich wie sein unwesentlich älterer österreichischer Schriftstellerkollege Trakl¹³ – ein vergleichsweise schmales lyrisches Œuvre, welches gleichwohl eine außerordentliche Wirkmächtigkeit zeitigt. Von der fort-dauernden Rezeption durch Dichter und Forschung zeugen nicht zuletzt zahlreiche Dichtergedichte, deren Reigen Alfred Richard Meyer mit einem Sonett in der unmittelbar auf Heyms Tod folgenden Ausgabe der *Aktion* eröffnete:

Auch Du der Frühen einer? Dunkles Wasser
des Wannsees, das den Mund Dir fest vereist,
hobst du nicht eben noch den Namen Kleist?
Nun bargst du aus den Städten diesen Hasser.¹⁴

¹³ Vgl. u. a. Walter Hinck: »Zerbrochene Harfe«. Die Dichtung der Frühverstummtten. Georg Heym und Georg Trakl. Bielefeld 2004 (Aisthesis-Essay 21).

¹⁴ Alfred Richard Meyer: »Georg Heym †«. In: Die Aktion 2 (1912), Nr. 4, 110 (unter dem Titel »An Georg Heym« bzw. »Georg Heym« wieder in: Georg Heym: Marathon. Berlin-Wilmersdorf 1914, [1]; leicht verändert in: Romantik 2 [1920], H. 5, 3f.; wieder in: A. R. M.: Die Sammlung. Berlin-Wilmersdorf 1921, 12; Dietze: Ebenmaß [1977], 173; Nina Schneider [Hg.]: Der Städte Schultern knacken. Bilder, Texte, Dokumente. Zürich 1987, 143). – Vgl. hierzu ferner die Zusammenstellung von Dichtergedichten in Georg Heym: Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Band 6: Dokumente zu seinem Leben und Werk. Hg. von Karl Ludwig Schneider und Gerhard Burkhardt. Hamburg und München 1968. Diese Gesamtausgabe, bei der nur vier von sechs projektierten Bänden erschienen (hg. von Karl Ludwig Schneider. Hamburg und München 1960–1968), wird im Folgenden mit der Sigle »DS« versehen; eine nachgestellte arabische Ziffer verweist auf den jeweiligen Band. – Neben den dort versammelten Gedichten (DS 6, 327–338) von Felix Braun (»Auf den Tod des Dichters Georg Heym«. In: DS 6, 330), Wolfgang Hädecke (»Heym«. In: DS 6, 336–338), Jacob van Hoddis (»Am Lietzensee«. In: DS 6, 328), Cläre/Claire M. Jung (»Der Auserwählte«. In: DS 6, 332), Hermann Kasack (»Georg Heym«. In: DS 6, 334; zuerst in: H. K.: Der Mensch. Verse. München 1918, 28), Alfred Kerr (»Gedenken«. In: DS 6, 337; zuerst in: Die Aktion 3 [1913], 37f.; wieder in Schneider: Städte [1987], 152), Horst Lange (»Der Strom«. In: DS 6, 334–336), Erwin Loewenson (»Auf Georg Heym«. In: DS 6, 333), dem oben genannten Sonett Alfred Richard Meyers (in: DS 6, 328f.) und der Dichtung Otto Picks (»Auf den Tod eines jungen Dichters«. In: O. P.: Wenn wir uns mitten im Leben meinen. Prag 1926, 33; wieder in: DS 6, 329f.) vgl. auch die Arbeit von Jae Sang Kim: Dichtergedichte als Gründungsdokumente der expressionistischen Avantgarde. Freiburg/Br. (Diss.) 2007. Kim führt ferner das Memorialzeugnis von (Wilhelm) Simon Guttmann (»Erinnerungs-spruch an Georg Heym«. In: Die Bücherei Maiandros 4/5 [1913], 2; wieder in Schneider: Städte [1987], 148) an, beschränkt sich insgesamt jedoch auf zeitgenössische Textzeugnisse. Von Heyms andauernder Strahlkraft zeugen indes ferner die beiden Gedichte von Peter Schnetz (»Heym«. In: Protokolle 1973, H. 2, 153, und: »Porträt-Gedichte: Heym. Büchner. Borchert«. In: Areopag 9 [1974], 20f.), sowie die Verse von Lutz Rathenow (»Zwei Gedichte«. In: Neue Rundschau 92 [1981], H. 1, 93f.), Edwin Wolfram Dahl (»Georg Heym. Auf der Havel am 16. Januar 1912«. In: Neue deutsche Hefte 29 [1982], 83), Jürgen Theobaldy (»Mein Freund ist ertrunken«. In: Begegnungen – Konfrontationen. Berliner Autoren über historische Schriftsteller ihrer Stadt. Hg. von Ulrich Janetzki. Frankfurt/M. 1987, 277), Günter Kunert (»Georg Heym«. In: G. K.: Berlin beizeiten. Gedichte. München und Wien 1987, 108) und der erste Teil von Wilfried Steiners zweiteiligem Wannsee-Gedicht

Mit dem ersten Quartett weist Meyer holzschnittartig auf wesentliche Aspekte des Werkes von Georg Heym sowie dessen Rezeption hin. Bereits das einleitende Adverb der Apostrophe, das »Καὶ σὺ«/»et tu«, rückt Heym in die Nähe anderer jung aus dem Leben geschiedener Dichter und scheint gleichzeitig das Widmungsgedicht von Heym »An Hölderlin« zu zitieren, welches mit der Frage beginnt: »Und du starbst auch, du Sohn des Frühlings?«¹⁵ Von den anderen summarisch genannten Frühverstorbenen wird in der folgenden rhetorischen Fragestellung aufgrund der geographischen Nähe der Todesorte namentlich Kleist erwähnt. Doch über die geringe räumliche Entfernung der Sterbestätten von Heym und Kleist hinaus wird durch ein »eben noch« die zeitliche Distanz (schließlich liegt gut ein Jahrhundert zwischen Kleists Tod am 21. November 1811 und jenem Tag im Januar 1912) überbrückt; darüber hinaus rekurriert Meyer natürlich auf Kleist als Vorbild Heyms, Paul Zechs und weiterer Expressionisten.¹⁶ Heym bewunderte, wie er 1909 in seinem Tagebuch vermerkte, diejenigen, »die in sich ein zerrissenes Herz haben«,¹⁷ wozu er – neben Hölderlin und Kleist – Grabbe, den nicht minder früh verstorbenen Büchner, Rimbaud und Marlowe zählte. Der vierte Vers des Threnos Meyers sucht Heym durch das temporale Adverb »Nun« zum einen als legitimen Nachfolger Kleists zu etablieren und rückt zum anderen zwei biographische wie werkimmanente Aspekte in den Mittelpunkt: das Aufbegehren, den rebellischen Gestus Heyms¹⁸ sowie seine Prägung durch die »Städte«,

(»Wannsee. I. tod georg heyms, 1912«. In: Jeder Text ist ein Wortbruch. Literarischer März 8. Leonce-und-Lena-Preis. Hg. von Fritz Deppert u. a. Frankfurt/M. 1993, 141; im zweiten Teil befasst sich Steiner mit der sogenannten Wannseekonferenz 1941).

- ¹⁵ DS 1, 596f., hier 596. – Die chronologisch angeordnete Ausgabe Schneiders wird ergänzt durch: Gedichte 1910–1912. Historisch-kritische Ausgabe aller Texte in genetischer Darstellung. 2 Bände. Hg. von Günter Dammann, Gunter Martens und Karl Ludwig Schneider. Tübingen 1993. Diese Ausgabe wird im Folgenden mit der Sigle »HKA« versehen; eine nachgestellte arabische Ziffer verweist auf den jeweiligen Band, wobei in den bibliographischen Hinweisen der Gedichte jeweils nur die erste Seite des jeweiligen Werkes angegeben wird. Die Herausgeber Dammann, Martens und Schneider suchen in ihrem ambitionierten Projekt den einzelnen Textstufen in ihren Eigengesetzlichkeiten gerecht zu werden; das editionsphilologisch Wünschenswerte geht gleichwohl zulasten der nicht minder begrüßenswerten Übersichtlichkeit. Vgl. zu den Editionen auch Gabriele Radecke: Heym-Editionen. In: Editionen zu deutschsprachigen Autoren als Spiegel der Editionsgeschichte. Hg. von Rüdiger Nutt-Kofoth und Bodo Plachta. Tübingen 2005 (Bausteine zur Geschichte der Edition 2), 179–198.
- ¹⁶ Vgl. zur Kleist-Verehrung der Expressionisten u. a. Barbara Jost: Das Verhältnis des literarischen Expressionismus zu Heinrich von Kleist. Bonn 1966, und Kim: Dichtergedichte (2007), 59–94 und 195–201. – Kims bibliographische Auflistung ergänzend seien noch die Sonette von Felix Braun (»Drei Sonette zu Ehren Kleists«. In: F. B.: Das neue Leben. Berlin 1912, 41–43) und Otto Brües (»Sonette aus dem Oktober 1918: Kleist«. In: O. B.: Gedichte. Berlin 1926, 146f.) genannt.
- ¹⁷ Tagebucheintrag vom 20. Juli 1909 in DS 3, 128. – Vgl. auch Nina Schneider (Hg.): Georg Heym 1887–1912. Eine Ausstellung der Staats- und Universitäts-Bibliothek Hamburg, Wiesbaden 1988 (Ausstellungskataloge/Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz 35), 44f.
- ¹⁸ Vgl. etwa die Studien von Egbert Krispyn: Georg Heym. A reluctant rebel. Gainesville 1968, Herbert Lehnert: Alienation and Rebellion in the German Bourgeoisie: Georg Heym. In: Expressionism Reconsidered. Relationships and Affinities. Hg. von Gertrud

insbesondere durch Berlin, obgleich er nur rund anderthalb Jahre aktiv am literarischen Leben dieser Stadt teilgenommen hatte.¹⁹

Damit klingen zugleich wichtige inhaltliche Punkte in den Dichtungen und insbesondere den Sonetten des gebürtigen Schlesiens an: Die Rebellion gegen Autoritäten und insbesondere den Vater²⁰ bricht sich außer in zahlreichen Tagebucheinträgen etwa in den zwölf Gedichten des »Grundbuchamt«-Zyklus Bahn; von Heyms fortdauerndem Interesse an Revolutionen²¹ zeugen jedoch vor allem die Dichtungen, welche historische Stoffe verhandeln. So zeugen von der poetischen Auseinandersetzung mit den Revolutionen von 1789 und 1848 (eventuell auch der Julirevolution von 1830) neben der Novelle *Der fünfte Oktober* die Sonette »Le tiers état«, »Bastille«, »Louis Capet«, »Danton«, »Robespierre«, »Vom Sturmgeläut der Freiheit aufgerufen...« und »Die Märzgefallenen«.²² Napoleon Bonaparte wird in den Gedichten über die Schlacht bei »Marengo« sowie dem sechs Sonette umfassenden Zyklus »Mont St. Jean«, der die Niederlage des *empereur* bei Waterloo verhandelt, literarisch Reverenz erwiesen.²³ Geprägt von mili-

Bauer Pickar und Karl Eugene Webb. München 1979, 25–34, und Heinz Puknus: Rebellion und Resignation. Zu Georg Heym. In: Akzente 24 (1977), 561–568. Monika Leipelt-Tsai sucht in ihrer Studie: Aggression in lyrischer Dichtung: Georg Heym – Gottfried Benn – Else Lasker-Schüler. Bielefeld 2008 (zugl. Hamburg [Diss.] 2007) anhand eines einzelnen Gedichts, Heyms »Schläfer im Walde«, durch »close reading« Dichtung und Dichter zu entmystifizieren, überbeansprucht jedoch dessen Aussagekraft, sodass der übergeordnete Aspekt ihrer Dissertation aus dem Blickfeld gerät.

- ¹⁹ Vgl. Sprengel: Geschichte (2004), 660. – Die essayistische Annäherung Gunnar Deckers: Georg Heym. »Ich, ein zerrissenes Meer«. Ein biographischer Essay. Berlin 2011, die sich sprachlich an den Expressionismus anlehnt, zeitigt keine neuen Erkenntnisse, da sie in der Gleichsetzung von Biographie des Autors und dessen Werk allzu vereindeutigend verfährt.
- ²⁰ Vgl. Sprengel: Geschichte (2004), 3–15, Nina Schneider (Hg.): Am Ufer des blauen Tags: Georg Heym. Sein Leben in Bildern und Selbstzeugnissen (erscheint anlässlich der Georg-Heym-Ausstellung in der Öffentlichen Bibliothek der Universität Basel [2. Februar bis 6. April 2001]). Glinde 2000, 16–18, und Hermann Weber: Juristensöhne als Dichter. Hans Fallada, Johannes R. Becher und Georg Heym. Der Konflikt mit der Welt ihrer Väter in ihrem Leben und ihrem Werk. Berlin 2009, insb. 120–130.
- ²¹ Vgl. Karl Ludwig Schneider: »... Barrikaden. Welch ein Wort«. Zum Revolutionsmotiv bei Georg Heym. In: K. L. Sch.: Zerbrochene Formen: Wort und Bild im Expressionismus. Hamburg 1967, 61–85, Rémy Colombat: Rimbaud – Heym – Trakl. Essais de description comparée. 2 Bände. Bern (u. a.) 1987, hier Band 1, 229–238, Hans-Wolf Jäger: Zwischen Décadence und Expressionismus. »Revolution« bei Schnitzler, Heym, Heinrich Mann und Klambund. In: Text & Kontext 17 (1989), 51–78 [auch in: Schreckensmythen, Hoffnungsbilder. Die Französische Revolution in der deutschen Literatur. Essays. Hg. von Harro Zimmermann. Frankfurt/M. 1989, 222–250], Maurice Godé: »Si l'on construisait à nouveau des barricades«. L'image de la Révolution française dans les écrits de Georg Heym. In: Germanica 6 (1989), 87–101, Ingo Breuer: Die Sprachgebärde des expressionistischen Genies. Zur Theatralität einiger Revolutionsdichtungen von Georg Heym. In: Geste und Gebärde. Beiträge zu Text und Kultur der klassischen Moderne. Hg. von Isolde Schiffermüller. Innsbruck, Wien und München 2001 (Essay & Poesie 12), 66–88.
- ²² Vgl. zu den genauen bibliographischen Angaben die Sonettbibliographie dieser Arbeit.
- ²³ Vgl. zur Napoleon-Figuration Heyms Barbara Becklich: Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800 bis 1945. Darmstadt 2007 (zugl. Freiburg [Habil.] 2005), insb. 321–329.

tärisch-heroischem Aktivismus sind auch die 22 Sonette des »Marathon«-Zyklus, von denen 1914 posthum zwölf als Teildruck veröffentlicht wurden.²⁴

Ein weiterer thematischer Schwerpunkt der Sonette sind Großstadtdichtungen, allen voran der »Berlin«-Zyklus, wenngleich in ihm lediglich sechs der acht Gedichte aus vierzehn Versen bestehen und die zyklische Zusammenstellung nicht zuletzt aufgrund der Textgenese genauer hinterfragt werden muss. Doch war es just ein Sonett dieses Zyklus, das Heyms dichterischen Werdegang entscheidend prägte: Wegen seiner Tragödie *Die Hochzeit des Bartolomeo Ruggieri* (später umgearbeitet unter dem Titel *Atalanta oder Die Angst*) besuchte Heym im April 1910 Wilhelm Simon Guttman/Ghuttman, den Gründer der »Neuen Bühne«, und trug ihm eigene Gedichte vor. Von dem Sonett »Berlin I«²⁵ war Guttman so begeistert, dass er Heym in den frühexpressionistischen »Neuen Club«²⁶ einführte und ihm somit half, seine literarische Laufbahn zu beginnen.

Diese beiden, zunächst scheinbar unterschiedlichen thematischen Akzente des sonettistischen Werkes – der Rückgriff auf historische Stoffe und Personen einerseits,²⁷ andererseits die moderne Großstadt, welche zumeist in spannungsvoller Janusköpfigkeit als ästhetischer *locus terribilis* geschildert wird – sollen im Folgenden eingehend untersucht werden. Entstehen erstere aus einem Gefühl der Rebellion gegenüber Autoritäten, die in teils heroischen, teils düsteren, zumeist jedoch vor allem blutigen Schlachtszenen münden, entwerfen letztere ein Panorama zwischen abstrahierender Verallgemeinerung und mythisierend-dämonischer Symbolisierung. Zuvor seien jedoch das Textkorpus beschrieben und mit der knappen Rekonstruktion der Lektüren Heyms die intertextuellen Einflüsse umrissen.

2.1.1 Textkorpus

Heym hat sich, korreliert man die Anzahl der verfassten Sonette mit dem Umfang seines lyrischen Œuvres, intensiv wie nur wenige Dichter des expressionistischen Jahrzehnts mit dieser Gedichtform befasst: Beinahe jedes fünfte Gedicht ist ein Sonett.²⁸ Die erste, von Karl Ludwig Schneider besorgte Gesamtausgabe

²⁴ Vgl. zur Veröffentlichung der »Marathon«-Sonette auch Schneider: Heym (1988), 168f.

²⁵ Georg Heym: »Berlin II« (später u.d.T. »Berlin I«). In: G.H.: Der ewige Tag. Leipzig 1911 (²1912) [neu hg.von Carl Seelig. Mit einer Darstellung seines Lebens und Sterbens. Zürich 1962], 5; Der Kondor (1912), 66; Verkündigung (1921), 104; Der Feuerreiter 1 (1922), H. 2, 54; G.H.: Dichtungen. München 1922, 7; Verse der Lebenden (1924), 83; DS 1, 58; HKA 1, 266.

²⁶ Vgl. Richard Sheppard (Hg.): Die Schriften des Neuen Clubs. 2 Bände. Hildesheim 1980–1983, Gunter Martens: Georg Heym und der »Neue Club«. In: DS 6, 390–401, die Dokumente in DS 6, 402–438, Peter Gust: Georg Heym in der Zirkelbildung des Berliner Frühexpressionismus. In: Literarisches Leben in Berlin 1871–1933. Studien. Hg. von Peter Wruck. Band 2. Berlin 1987, 7–44, sowie Egbert Krispyn: Georg Heym und der »Neue Club«. In: Revista da letras 4 (1963), 262–271.

²⁷ Hierzu Bernd W. Seiler: Die historischen Dichtungen Georg Heyms. Analyse und Kommentar. München 1972 (zugl. Hamburg [Diss.] 1969).

²⁸ Im Blick auf »Der ewige Tag« (Anm. 25) und »Umbra Vitae« (Leipzig 1912) kommt Jürgen Ziegler: Form und Subjektivität. Zur Gedichtstruktur im frühen Expressionismus.

versammelt exklusive der Doppelfassungen nicht weniger als 104 Sonette, wobei die Varianten – etwa von »Berlin I«, »Robespierre« oder »Die Dampfer auf der Havel« – nicht zuletzt textgenetisch aufschlussreich für Heyms Arbeitsweise sind.²⁹ Berücksichtigt man diese Textstufen auch quantitativ, sind sieben Sonette dem Frühwerk des Dichters zuzuordnen, das heißt der Schaffensperiode der Jahre 1904 bis 1909; 1910 verfasst Heym 67 Sonette, 1911 weitere 35.

Wie einige seiner Zeitgenossen lotete Heym die formale Vielfalt innerhalb des gegebenen sonettistischen Korsetts *in extenso* aus und verwandte bei zumeist einheitlicher Grundierung durch die romantisch geprägten jambischen Fünfheber insgesamt 45 unterschiedliche Reimschemata. Eindeutig präferierte er (unabhängig von unterschiedlichen Schaffensphasen) die Reimfolge, bei der in den umarmend reimenden Quartetten bereits im zweiten Quartett ein neues, umarmendes Reimpaar eingeführt wird, bevor kreuzgerimte Terzette das Gedicht beschließen (*abba cddc efe fef*); er gebrauchte sie nicht weniger als 28mal, etwa in sechs der »Marathon«-, in zwei der »Mont St. Jean«- und in zwei der »Berlin«-Sonette. Eine Variante dieses Schemas, bei welcher ein Schweifreim die Terzette strukturiert (*abba cddc efe gfg*), findet sich in vierzehn Sonetten, davon viermal im »Grundbuchamt«-Zyklus. Alle übrigen Formen verwandte Heym deutlich seltener, und 33 Reimkombinationen stellen singuläre Belege dar.³⁰ In elf Gedichten experimentierte Heym zudem mit der Reimlosigkeit, die von eingestreuten Waisen bis hin zu nahezu vollständig fehlenden Endreimen reicht.³¹ Vielfältige Modi-

Bonn 1972 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 125; zugl. Würzburg [Diss.] 1971), hier 34, zu einer ähnlichen Einschätzung: »Die feste Gedichtform des Sonetts verwendet Heym verhältnismäßig oft [...]«. Doch mindert die Beschränkung auf die beiden Gedichtbände die Aussagekraft seiner Studie ebenso wie die Feststellung, mit der er simplifizierend konstatiert: »Die Sonettform ist strukturell vom jambischen Vierzeiler nicht zu trennen. Ein Blick auf die Statistiken lehrt, daß das Sonett in der späten Phase des Heymschen Schaffens keine entscheidende Rolle mehr spielt« (ebd., 73, Anm. 91). Diese unpräzise wie falsche Aussage schmälert sodann auch die Aussagekraft des Kapitels über »Formenbestand und Formenwandel« (ebd., 33–42).

²⁹ »Sonntag-Abend« [Berlin I/Erste Fassung] (in: DS 1, 56; HKA 1, 262); »Robespierre« [Erste Fassung] (in: DS 1, 89; HKA 1, 337); »Die Dampfer auf der Havel« [Erste Fassung] (in: DS 1, 279; HKA 2, 912) sowie »Berlin 7« [Laubenfest, Erste Fassung] (in: DS 1, 108; HKA 1, 384) und die Doppelfassung von »Marathon VI.« (DS 1, 164; HKA 1, 182).

³⁰ Sieben Belege finden sich für *abba baab cdc dcd*, fünf für *abba acca ded ede*, je vier für *abba caac ded ede* und *abba cddc efe efe*, je drei für *abba abba cdc dcd* und *abba acca ded fef* sowie je zwei für *abab cdcd efe fef*, *abba baab cdc ede*, *abba bcbb ded ede* und *abba cddc efg feg*.

³¹ »Marathon X.« (G. H.: Marathon. Berlin-Wilmersdorf 1914, [11]; G. H.: Marathon. Hamburg 1956, o. S.; DS 1, 29f.; HKA 1, 191; DL, 119); »Marathon XII.« (G. H.: Marathon. Berlin-Wilmersdorf 1914, [13]; G. H.: Marathon. Hamburg 1956, o. S.; DS 1, 31; HKA 1, 195; DL, 120); »Robespierre« [Erste Fassung] (DS 1, 89; HKA 1, 337); »Das Grundbuchamt I: Introitus« (DS 1, 265; HKA 2, 876); »Träumerei in Hellblau« (Der Kondor [1912], 68; G. H.: Umbra Vitae. Leipzig 1912, 16; G. H.: Dichtungen. München 1922, 84; Umbra Vitae [1924], 14; DS 1, 337; HKA 2, 1095); »Nacht« (Das bunte Buch. Leipzig 1914, 76; Borkowsky [1925], 131; DS 1, 351; HKA 2, 1140); »Nacht« (DS 1, 366; HKA 2, 1177); »Die Seiltänzer« (Das bunte Buch. Leipzig 1914, 77; DS 1, 435; HKA 2, 1372; Kircher: Sonette [1979], 302; Fechner: Sonett [1969], 238; GdE, 66); »Die Bücher« (DS 1, 439; HKA 2, 1377); »Nichts blieb zurück von dir...« (DS 1, 444; HKA 2, 1395); »Halber Schlaf« (G. H.: Umbra Vitae. Leipzig 1912, 37;

fikationen erfahren überdies die Verschlüsse; auffällig ist, dass gerade bei den frühen Sonettdichtungen bis 1909 die von August Wilhelm Schlegel zunehmend bevorzugten beziehungsweise geforderten durchgängig weiblichen Endungen dominieren,³² bevor sich auch hier zahlreiche Modifikationen finden.

Das früheste überlieferte Sonett Heyms³³ entstand im Dezember 1904 und damit just in einer Zeit, in die nicht nur der Beginn der Freundschaft mit Ernst und seinem Bruder Rudolf Balcke fiel,³⁴ sondern in welcher der werdende Dichter zunehmend Zeugnis über sich ablegte; gut zwei Wochen nach der Entstehung des Sonetts begann er sein erstes von insgesamt fünf Tagebüchern, deren letztem, im Dezember 1911 begonnenen, er den Titel gab: »Tagebuch des Georg Heym. Der nicht den Weg weiß«. Anhand dieser Ego-Dokumente lässt sich zudem seine dichterische Entwicklung gut verfolgen, wobei er die Möglichkeit einer solchen Analyse selbstbewusst einkalkulierte: »Einem Litteraturhistoriker muß es von großem Interesse sein, später einmal meinen Wegen nachzugehen. Ich glaube, er wird da viel interessantes finden. Nur eines: Ich wäre einer der größten Dichter geworden, wenn ich nicht einen solchen schweinernen Vater gehabt hätte«. Für die zeittypische Pose der Rebellion und die Auflehnung gegen Autoritäten – seien es schulische oder väterliche – sind Heyms Ego-Dokumente in der Tat aufschlussreich, nicht zuletzt, weil sie deutlich zur Selbststilisierung tendieren. Neben dem Leiden an und in der Liebe bieten die Tagebücher jedoch vor allem Aufschluss über seine Lektüren und damit den dichterischen Ausgangspunkt.

»Meine Kindheit«, schrieb Georg Heym im Februar 1911 an den gleichaltrigen Ernst Rowohlt, »verging in einer schlesischen Bergstadt wie alle Kindheiten, langweilig und träumerisch. Dann wurde ich über verschiedene Gymnasien hinweg deportiert«. So besuchte Heym nach einigen Kindheitsjahren in Hirschberg zunächst in Posen die Grundschule, dann in Gnesen Grundschule und Gymnasium, wo er bereits als Elfjähriger seine ersten Gedichte verfasste. Wegen der Karriere seines Vaters, zu dem Heym ein wechselhaftes, zunehmend spannungsvolles Verhältnis hatte, kam Heym 1899 wiederum in Posen ans Gymnasium; im Jahre 1900 zog die Familie nach Berlin, da der Vater dort Kaiserlicher Militäranwalt am Reichskammergericht wurde. In der Hauptstadt besuchte Heym im Oktober 1901 die Ausstellung der »Berliner Secession«, wo unter anderem Martin Brandenburgs (verschollenes) Bild *Die Menschen unter der Wolke* gezeigt wurde, wel-

G. H.: Dichtungen. München 1922, 105; DS 1, 401; HKA 2, 1289). – Diese Gedichte zählt Ziegler: Form (1972), 34, indes nicht als Sonette: »Das Versmaß aller Sonette, die per definitionem reimen, ist ebenfalls der fünfhebige Jambus«.

³² Vgl. »Tiefster Schmerz V« (DS 1, 601), »O meine Seele...« (DS 1, 611f.), »An den Tod« (DS 1, 616), »Die Schwäne kennen...« (DS 1, 666).

³³ »Sonett« (DS 1, 576).

³⁴ Vgl. auch die Erinnerungen Rudolf Balckes in DS 6, 39–43; zum Verhältnis von Georg Heym und Ernst Balcke ebd., 439–454.

³⁵ DS 3, 175. Faksimile in Schneider: Städte (1987), 137.

³⁶ DS 3, 171.

³⁷ DS 3, 236.

ches ihn tief beeindruckte.³⁸ Seit dem Ende des Jahres 1902 übertrug Heym seine fertigen Texte in Gedichtbücher (dem ersten gab er den Titel *Jungfernlieder*), von denen sich insgesamt acht im Nachlass erhalten haben. Ostern 1905 wurde Heym wegen mangelhafter Leistungen sowie eines Schülerstreichs vom Joachimsthalschen Gymnasium relegiert; am Friedrich-Wilhelm-Gymnasium in Neuruppin bestand er im März 1907 das Abitur.

Obgleich für Heym die Schulzeit keine glückliche war – er setzte sich wiederholt mit dem Gedanken an einen Freitod auseinander, verfasste prophylaktisch einen Abschiedsbrief und notierte nach dem Abitur in seinem Tagebuch lediglich übergroß das Wort »Frei«³⁹ –, ist diese poetische Frühphase für sein späteres Werk nicht ohne Belang. Beispielsweise kam Heym durch kanonisierte Schullektüren mit mythischen Stoffen und Sagen germanischen wie griechisch-lateinischen Ursprungs in Berührung, wovon unter anderem Personeninventar, Titel und Mottos seiner Gedichte zeugen.⁴⁰ In dieser poetischen Frühphase entstanden um 1905 weitere Gedichte, vor allem unter dem Eindruck der Lektüre Hölderlins; hiervon zeugen etwa zwei Widmungsgedichte von Heym und Ernst Balcke.⁴¹ Neben weiteren Spuren der Klassiker Schiller und Goethe (wobei Heym insbesondere letzterem zunächst wohlwollend gegenüberstand, ihm später jedoch mit schar-

³⁸ Vgl. den Tagebucheintrag vom 29. September 1909 (DS 3, 131): »Vor einigen Jahren hing einmal in der Secession ein Bild: »Die Menschen unter der Wolke«, eins der wenigen Bilder, die ich nie vergessen werde«. – Vgl. hierzu ferner Karl Ludwig Schneider: Die Menschen unter der Wolke. Eine Tagebuchnotiz Georg Heyms über ein Bild von Martin Brandenburg. In: Philobiblon 25 (1981), 4–8, sowie Schneider: Heym (1988), 19f.

³⁹ DS 3, 83. Vgl. auch ebd. 10, 15, 17, 22f., 48–50, 58, 71f., 74, 131 und 194–197, das Gedicht »Einem toten Freunde« (DS 1, 607–609), Schneider: Heym (1988), 33, und Sprengel: Geschichte (2004), 4.

⁴⁰ Vgl. u. a. die Ansprachen an die germanische Gottheit Paltar (DS 1, 522) oder den griechischen Sonnengott Helios (DS 1, 524), dem Heym später gar ein Gedicht widmet (DS 1, 602f.), ebenso Chryseis (DS 1, 537f., 642). Neben zahlreichen griechischen Titeln und Mottos (DS 1, 548f., 625, 666, 674) finden sich weitere lateinischen Ursprungs (DS 1, 541, 604, 658, 668, 679, 699). – Zu den Bildungseinflüssen und historischen Kenntnissen Heyms s. Seiler: Dichtungen (1972), 13–20; zu Heyms Helios-Verehrung vgl. überdies DS 3, v. a. 63–65.

⁴¹ Vgl. Georg Heym: »An Hölderlin«. In: DS 1, 596f., und Ernst Balcke: »An Hölderlin«. In: E. B.: Gedichte. Mit einer Vorrede von Max Osborn. Berlin 1914, 15. – Vgl. ferner zahlreiche Tagebucheinträge in DS 3, u. a. 7f., 36, 48, 63, 73, 86, 91f., 118, 128, 138 und 175, sowie die Studien von Kurt Bartsch: Die Hölderlin-Rezeption im deutschen Expressionismus. Frankfurt/M. 1974 (zugl. Graz [Diss.] 1972 u. d. T. Hölderlin und der deutsche Expressionismus), insb. 75–92, und Alain Faure: Georg Heyms Hölderlin-Bild. In: Cahiers d'études germaniques 1997, Nr. 32, 71–83. – Heyms Hölderlin-Bild wurde entscheidend insbesondere von der Monographie Hans Bethges geprägt, vgl. den Tagebucheintrag Heyms vom 17. Juli 1905: »Meine Lieblingsbücher sind Caracosa und Leonardo da Vinci. [...] Ich vergaß Bethges Hölderlin« (DS 3, 33). Heym rekurriert hier auf Alfred Dove: Caracosa. Historischer Roman aus dem 13. Jahrhundert. 2 Bände. Stuttgart 1894, Dmitrij Sergeevič Merežkovskij (Dmitry Sergeevitch Mereschkowski): Leonardo da Vinci. Ein biographischer Roman aus der Wende des 15. Jahrhunderts. Dt. von Carl von Gütschow. Leipzig 1903, und Hans Bethge: Hölderlin. Berlin (u. a.) [1904] (Die Dichtung 6).

fer Ablehnung begegnete),⁴² finden sich zahlreiche zeitgenössische Dichter, die Heym rezipierte, darunter zuvorderst Richard Dehmel, Hugo von Hofmannsthal sowie der »Maupassant aus Berlin-Schöneberg« Heinz Tovote.⁴³

Den dichterischen Kinderschuhen suchte Heym zu entwachsen, indem er sich noch als Siebzehnjähriger von seinem früheren Werk distanzierte: »Ich sehe ja mein Schicksal klar voraus. [...] Ich kann auch heute vollständig konstatieren, daß die vorausgesagte Charakteränderung da ist. Sie ist eben so langsam gekommen, ohne daß ich es merkte. Ach ihr lieben Jugendpoesien. Was habe ich alles gewünscht von Euch.«⁴⁴ Zugleich war ihm jedoch bewusst, dass er »noch ein Werdender«⁴⁵ war, und hinsichtlich der Liebe plagten ihn Zweifel, welche allerdings auch poetologisch gedeutet werden könnten: »Am Ende ist nun diese innere Stimme nur die ererbte oder anerzogene Tradition.«⁴⁶

Doch löst sich Heym nicht von ihr, wenngleich neben Hölderlin weitere literarische Leitsterne treten. Am Tag nach seinem neunzehnten Geburtstag notiert er: »Ich habe auch einen neuen Heiligen neben Hölderlin, den herrlichen Grabbe.«⁴⁷ Es folgt ein verkürzt wiedergegebenes und daher leicht entstelltes Zitat aus Grabbes *Herzog Theodor von Gothland*,⁴⁸ in dem sich zwar die etwas welt-schmerzende Desillusionierung manifestiert, die Heym empfinden mochte, das ihn andererseits zugleich als »Erben des klassischen Pathos aus[weist]«,⁴⁹ das den Tonfall vieler Gedichte prägt. Die Hölderlin-Verehrung wird ab 1906 »von der Rezeption Nietzsches und einer Orientierung am Vorbild Stefan Georges abgelöst«,⁵⁰ während 1907 schließlich »Hölderlin, Nietzsche, Mereschkowski, Grabbe«

⁴² Vgl. die folgenden Tagebucheinträge Heyms aus dem Januar und Juni 1905: »Auch Goethe und Schiller liebe ich« (DS 3, 8). – »Das Leben vom Standpunkt eines Goethe betrachten, über dem Leben stehen, ich kann es noch nicht« (DS 3, 22). – »Ich wäre wahrhaftig nicht wie Kleist, oder das Schwein Göthe, der überhaupt nichts gemacht hat« (DS 3, 170).

⁴³ Vgl. DS 3, 36: »Ich lese eben Heinz Tovote. Er ist ein sehr guter Causeur, fast in der Art des genialen Guy«. – Heym zitiert ferner Hofmannsthals »Terzinen über Vergänglichkeit« (DS 3, 15) und zahlreiche Verse, die Gedichten Dehmels entstammen (etwa DS 12, 22, 38, 43); vgl. auch DS 3, 8: »Was ich brauche, ist Menschentum, Seelenbekenntnisse. Darum steht mir auch Hölderlin und von den Modernen Richard Dehmel am nächsten«.

⁴⁴ DS 3, 33f.

⁴⁵ DS 3, 51.

⁴⁶ DS 3, 32.

⁴⁷ DS 3, 73.

⁴⁸ »Adler im Haupt, die Füße im Kote« (DS 3, 73). – Vollständig lautet das Zitat: »Der Mensch | Trägt Adler in dem Haupte | Und steckt mit seinen Füßen in dem Kote« (in: Christian Dietrich Grabbe: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in 6 Bänden. Band 1: Herzog Theodor von Gothland. Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. Nannette und Maria. Marius und Sulla. Don Juan und Faust. Hg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Bearb. von Alfred Bergmann. Darmstadt 1960, 81).

⁴⁹ Ulrich Port: Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755–1888). München 2005, 262.

⁵⁰ Sprengel: Geschichte (2004), 661. – Neben Kurt Pinthus (in: DS 6, 140), Kurt Hiller (ebd., 200) und Ernst Lissauer (ebd., 208 und 210) konstatiert auch Kurt Mautz (Georg Heym: Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Frankfurt/M.³1987 [Frankfurt/M. und Bonn ¹1961], hier 8; vgl. auch ebd., 26) einen »zeitweilige[n] Einfluß besonders auf die Sprachform Heyms«. – Vgl. ferner Günter Heintz: Stefan George. Studien zu seiner künst-

als die »4 Helden meiner Jugend«⁵¹ apostrophiert werden. Im Blick auf die Sonette mag hierbei insbesondere die Lyrik Stefan Georges Heym inspiriert haben, wengleich er sich gegen einen solchen Vergleich scharf verwahrte. Nach seiner Debütlesung im »Neopathetischen Cabaret« notierte er: »Am meisten ärgert es mich, daß der Preßhengst des *Berliner Tageblatts*, [...] daß dieser Hohlkopf mich einen Schüler Georges nennt, wer mich kennt, weiß was ich von diesem tölpelhaften Hierophanten, verstiegenen Erfinder der kleinen Schrift und Lorbeerträger ipso iure halte«.⁵²

Eindrücklich wie sarkastisch macht Heym seinem Ärger über einen Vergleich zwischen ihm und George in einem »November«⁵³ überschriebenen poetologi-

lerischen Wirkung. Stuttgart 1986 (Schriften zur Literatur- und Geistesgeschichte 2), 107–140, Eva Krüger: Todesphantasien. Georg Heyms Rezeption der Lyrik Baudelaires und Rimbauds. Frankfurt/M. (u. a.) 1993 (Berliner Beiträge zur neueren deutschen Literaturgeschichte 18; zugl. Berlin [Diss.] 1992), 97–105, und (etwas allzu knapp) Isabella Ferron: Nietzsches Dichterbild und dessen Einfluss auf die Lyrik Georg Heyms. In: Nietzsche und die Lyrik. Ein Kompendium. Hg. von Christian Benne und Claus Zittel. Stuttgart 2017, 492–502, die sich in ihren Ausführungen vor allem auf die beiden titelgleichen Gedichte »Die Irren« (1910 und 1911) stützt, was indes die Aussagekraft etwas einschränkt. Differenzierter Steffen Hannig: Dionysos im expressionistischen Jahrzehnt. Ewiger Trieb, Künstlertum und Gemeinschaftsvision bei Georg Heym, Franz Kafka und Franz Werfel. Würzburg 2020 (zugl. Berlin [Diss.] 2019), insb. 13–25, 32–37 und, im Blick auf Heym, 39–190.

⁵¹ DS 3, 86. – Im Tagebuch findet sich überdies der Hinweis auf eine Novalis-Lektüre Heyms, der er diejenige weiterer Romantiker folgen lassen wollte; vgl. DS 3, 63: »Ich lese jetzt Novalis' Ofterdingen. Der kranke Hardenberg schreibt dieses herrliche Buch des Evangeliums der Dichterkraft. Ich möchte in nächster Zeit einmal von ihm eine Lebensbeschreibung lesen, ebenso von Arnim, Brentano, die mir wohl nächst Hölderlin Vorbilder sein werden«. – Mögliche Einflüsse sucht auch Wilfried Steiner: Rausch – Revolte – Resignation. Eine Vorgeschichte der poetischen Moderne von Novalis bis Georg Heym. Wien und Salzburg 1993 (zugl. Salzburg [Diss.] 1990) nachzuweisen. Anhand von sieben Dichtern sucht Steiner in seiner methodisch vagen, inhaltlich epigonalen und formal fehlerhaften Studie in vier thematischen Schwerpunkten, indes allzu paradigmatisch die moderne Protohistorie zu ergründen. Ebenfalls allzu beispielhaft verfährt Herbert Lehnert: Das romantische Erbe und die imaginäre Gegenwelt. Heym: »Deine Wimpern, die langen«. In: H.L.: Struktur und Sprachmagie. Zur Methode der Lyrik-Interpretation. Stuttgart (u. a.) 1966, 67–78. Keine Erwähnung finden die Dichtungen Heyms in dem von Herbert Uerlings verantworteten Sammelband: »Blüthenstaub«. Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis. Tübingen 2000.

⁵² DS 3, 139 (kursivierte Ergänzung ebd.). – Auch Friedrich Schulze-Maizier berichtet in DS 6, 14f., von der Ablehnung Georges durch Heym, Paul Zech indes (ebd., 98) postuliert, Heym habe George sehr geschätzt. – Vgl. überdies Gunther Kleefeld: Jakobinermütze und Totenkopf. Die Ambivalenz der destruktiven Phantasien Georg Heyms. In: Literatur und Aggression. Hg. von Johannes Cremerius u. a. Würzburg 1987 (Freiburger literaturpsychologische Gespräche 6), 65–88, hier 79: »Heyms Ästhetik des Häßlichen ist zu begreifen als ein zorniger Gegenentwurf zur Dichtung der Epigonen der Romantik und zur Poesie Georges und Rilkes. Das Schreiben Heyms enthüllt sich somit selbst als eine aggressive Handlung, als ein Angriff auf diese Dichter und die durch sie repräsentierten ästhetischen Normen«.

⁵³ DS 1, 155; HKA 1, 506.

schen Sonett Luft, das »eine der schärfsten satirischen Burlesken gegen George«⁵⁴ überhaupt ist:

Der wilden Affenscheiße ganze Fülle
Liegt auf der Welt in den Novemberkeiten.
Der Mond ist dumm. Und auf den Straßen schreiten
Die Regenschirme. Dass man warm sich hülle

In starke Unterhosen schon beizeiten. 5
Nur Bethge* haust noch auf dem Dichter-Mülle.
Man nehme sein Geschmier. Zum Arschwisch knülle
Man das Papier zum Dienst der Hinterseiten.

Die Martinsgans glänzt in der braunen Pelle.
stefan george steht in herbstes-staat. 10
an Seiner nase hängt der perlen helle.

Ein gelbes Rotztuch blinkt. Ein Auto naht.
Drin sitzt mit Adlerblick die höchste Stelle.
Fanfare tutet: Sellerie Salat.

*oder Benzmann oder Hesse – nach Belieben!

Heym distanziert sich in jambischen Fünfhebern in dem formal einheitlichen Gedicht – ein Reimpaar durchzieht das Oktett, wobei der umarmende Reim des ersten Quartetts im zweiten Quartett zum eingeschlossenen Reim wird, während ein fortlaufender Kreuzreim die Terzette verbindet – von George, wobei er die Gelegenheit nutzt, gleich weitere Dichter der *damnationi memoriae* anzuempfehlen. Während Benzmann für Heym schon 1905 »der mir unsympathischste Dichtering« war, in dessen Gedichten man das »Abgeklatschte, Nachempfundene«⁵⁵ spüre, überrascht vielleicht eher die Ablehnung Bethges, dessen Hölderlin-Buch Heym einstmals schätzte. Durch mehrfache Enjambements gebrochen entwerfen die Quartette in dreifacher imperativer Reihung eine Handlungsanweisung, wie die mit dem Indefinitpronomen »man« angesprochene Leserschaft mit den poetischen Werken der beliebig austauschbaren Poeten verfahren solle. Die vermeintliche Erlesenheit des Neologismus »Novemberkeiten« kontrastiert aufs Schärfste mit der banalen »Welt« zwischen »dummem Mond« und »Unterhosen«. Das Mittel der kontrastierenden semantischen Zusammenstellung setzt Heym auch in den Terzetten ein; es ersetzt die syntaktischen Brüche der zuvor verwandten Enjambements. In parodistischer Aufnahme der formalen Charakteristika Georges, das heißt des Minuskelsatzes sowie der Trennung des Kompositums »herbstes-staat«⁵⁶, sucht

⁵⁴ Mario Zanucchi: Transfer und Modifikation. Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890–1923). Berlin und Boston 2016 (Spectrum Literaturwissenschaft 52), 250.

⁵⁵ DS 3, 9. – Vgl. auch Schneider: Heym (1988), 21.

⁵⁶ Vgl. etwa das Gedicht Nr. IV in: Stefan George: Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod (in: St. G.: Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 5. Berlin 1932, 15 [ED 1899; Neuausgabe: Stuttgart 2011]) oder die unter dem Titel »Herbst-Sonett« übersetzte, als Nr. LXVI [recte: LXIV] gezählte »fleur du mal« Baudelaires (in: St. G.: Gesamt-Ausgabe

Heym »die Binger tönende Pagode«⁵⁷ der Lächerlichkeit preiszugeben. Im staccatoartigen Zeilenstil wird die vermeintliche Pretiosenmetaphorik der »perlen helle« dadurch gebrochen, dass es sich bei ihr lediglich um ein Nasensekret handelt. Was »glänzt«, sind also weniger die lyrischen Expektorationen, welche der Meister in diesen späten Herbsttagen seinem »staat« mitzuteilen hat, sondern – passend zum Entstehungsmonat wie Titel des Gedichts – profan die »Martinsgans«. Parataktisch führt das zweite Terzett die Parodie dem akustischen wie absurden Höhepunkt entgegen: Vom »tiefe[n] gelb«, welches Georges ebenfalls durch imperativische Reihungen strukturierten »totgesagten Park«⁵⁸ erfüllte, kündigt hier nur mehr pejorisierend das Taschentuch. Abschließend mag man noch einmal an den *Herzog von Gothland* erinnert werden, wobei die Füße des »Adler im Haupte« hier weniger im Kote als vielmehr im »Sellerie Salat« stecken.

Neben der Semantik kommt der Sonettform parodistische Funktion zu, gilt sie doch als eine der bevorzugten Strophenformen Georges. Auch sie verweist auf die »ererbte oder anerzogene Tradition«, von welcher sich Heym abzugrenzen suchte, wobei er sich gerade dieser Tradition bediente, um Unterschiede umso deutlicher zu akzentuieren. Sie mag überdies Teil des imaginären Gegners sein, dem sich Heym gegenübergestellt sah: »Mit wem kämpfe ich eigentlich? Wo ist dieses Scheusal, das sich mir niemals stellt? Vielleicht giebt es Menschen, die durch einen Irrtum des Schicksals in eine falsche Zeit gestellt worden sind. Die Natur kann also irren.«⁵⁹

Heym litt an diesem Irrtum und äußerte wiederholt das Gefühl, entweder zu spät oder zu früh geboren zu sein; er wünschte, »500 vor Christus zu Athen geboren sein und 400 gestorben« zu sein. Dann fragte er sich, weshalb »die Natur so verrückt« gewesen sei, ihn »nicht unter *Napoleon* geboren werden zu lassen«. Alternativ äußerte er den Wunsch einer späteren Geburt: »Hundert Jahre später möchte ich geboren sein. Dann werden wir den Weltenraum innehaben und mehr denn die Götter sein.«⁶⁰

Zwischen den Polen einer aktivistisch überhöhten Vergangenheit und einer noch nicht durch »Urkatastrophen« entstellten Zukunft schwankend, gleichzeitig unentrinnbar an die ennuyant empfundene Gegenwart gebunden,⁶¹ erfüllen die

der Werke, Band 13/14. Baudelaire. Die Blumen des Bösen. Umdichtungen. Berlin 1931, 89 [ED 1901; Neuausgabe: Stuttgart 2004]), in denen George die Wendungen »herbstesgolde« bzw. »herbstes-strahl« prägte.

⁵⁷ So Friedrich Schulze-Maizier in seinen Erinnerungen in DS 6, 15.

⁵⁸ Stefan George: Gesamt-Ausgabe der Werke, Band IV: Das Jahr der Seele. Berlin 1928, 12 [Neuausgabe: Stuttgart 2005].

⁵⁹ DS 3, 172.

⁶⁰ DS 3, 118, 169, 106. – Kursivierungen im Original.

⁶¹ Vgl. DS 3, 89: »Es ist alles so langweilig. Dabei habe ich wenigstens noch Humor, wenigstens im Verkehr mit anderen«, oder ebd., 138f.: »Ach, es ist furchtbar. [...] Es ist immer das gleiche, so langweilig, langweilig, langweilig. Es geschieht nichts, nichts, nichts. Wenn doch einmal etwas geschehen wollte, was nicht diesen faden Geschmack von Alltäglichkeit hinterläßt. Wenn ich mich frage, warum ich bis jetzt gelebt habe. Ich wüßte keine Antwort. Nichts wie Quälerei, Leid und Misere aller Art. [...] Geschähe doch einmal etwas. Würden einmal wieder Barrikaden gebaut. Ich wäre der erste, der sich darauf stellte,

Dichtungen für Heym somit eine kompensatorische Funktion. Insbesondere die griechische Antike sowie die Zeit der Französischen Revolution und Napoleons dienen Heym als historische Grundierung, auf der er das stilisierte Idealbild einer verklärten Vergangenheit poetisch ausgestaltet. Vor diesem Hintergrund treten folglich für den Dichter die Defizit- und Dekadenzphänomene seiner eigenen Epoche umso stärker hervor, die von ihm einerseits in sprachlicher Drastik zu erfassen gesucht werden, während er andererseits in dämonisch-mythisierenden Bildern eine nicht auf einen eskapistischen Nenner zu reduzierende Gegenwart entwirft. Mit dem folgenden Blick auf die »Marathon«-Sonette, die weiteren historischen Dichtungen Heyms sowie den »Berlin«-Zyklus sollen diese Thesen anhand textnaher Interpretationen überprüft werden.⁶²

2.1.2 Interpretationen

*Marathon*⁶³

An den 1889 geborenen John Wolfsohn, der 1909 zu den Gründungsmitgliedern des »Neuen Clubs« zählte und 1911 zum Dr. jur. promoviert wurde, schrieb Heym im Herbst 1910 (nach einigen einleitenden Zeilen, in denen er die Malerei van Goghs mit seiner Dichtung vergleicht) über sein poetisches Verfahren: »Nur: daß Malen sehr schwer ist. Und Dichten so unendlich leicht, wenn man nur Optik hat. Wobei nur gut ist, daß das so wenige wissen.«⁶⁴ Heym bedauerte, nicht malen zu

ich wollte noch mit der Kugel im Herzen den Rausch der Begeisterung spüren. Oder sei es auch nur, daß man einen Krieg begänne, er kann ungerecht sein«. – Vgl. auch Rafael Gutiérrez Girardot: Georg Heym o la configuración poética del *ennui*. In: Cuadernos hispanoamericanos 2002, Nr. 625/626, 171–187, und Walter Gorgé: »Unsere Krankheit ist grenzenlose Langeweile«. Zum 100. Geburtstag von Georg Heym. In: Neue Zürcher Zeitung und schweizerisches Handelsblatt/Fernausgabe 1987, Nr. 251, 37f. – Allgemein zum Motiv des »ennui« Ludwig Völker: Langeweile. Untersuchungen zur Vorgeschichte eines literarischen Motivs. München 1975 (zugl. Münster [Habil.] 1972), Lothar Pikulik: Langeweile oder die Krankheit zum Kriege. Bemerkungen zu einem nicht nur literarischen Thema. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 105 (1986), 593–618, Gabriele Planz: Langeweile. Ein Zeitgefühl in der deutschsprachigen Literatur der Jahrhundertwende. Marburg 1996 (zugl. Osnabrück [Diss.] 1996), Norbert Jonard: L'ennui dans la littérature européenne des origines à l'aube du XXe siècle. Paris 1998 (Bibliothèque de littérature générale et comparée 18), Martina Kessel: Langeweile. Zum Umgang mit Zeit und Gefühlen in Deutschland vom 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert. Göttingen 2000 (zugl. Berlin [Habil.] 1997/98), Elizabeth S. Goodstein: Experience Without Qualities. Boredom and Modernity. Stanford, Calif., 2005, und Barbara Dalle Pezze/Carlo Salzani (Hg.): Essays on Boredom and Modernity. Amsterdam (u. a.) 2009 (Critical Studies 31).

⁶² Nicht tiefergehend wird der despektierliche »Grundbuchamt«-Zyklus untersucht, in welchem sich Heym lediglich den Hass auf die ungeliebte Referendarstätigkeit von der Seele schreibt, wovon auch sein Tagebuch (vgl. etwa DS 3, 151f.) zeugt.

⁶³ DS 1, 23–39/HKA 1, 165–219.

⁶⁴ DS 3, 205. – Der Brief vom 2. September 1910 bildet den Beginn der Parallelismus-Diskussion zwischen Heym und Wolfsohn um das Verhältnis der Bildenden Kunst – insbesondere van Gogh, Munch, Hodler, Kubin und Baluscek – zu Heyms Dichtungen. Von dem

können, hatte er doch sogar genaue Vorstellungen, was er malen wollte: »Mir hat der Satan die Kunst des Malens versagt. Und was würde ich malen. Ich habe 4 Bilder«. ⁶⁵ Heym sehnte sich geradezu nach anderen Möglichkeiten des bildkünstlerischen Ausdrucks, wie er schon im Herbst 1908 seinem Tagebuch anvertraute: »Ich möchte ein Bildhauer sein, dann würde ich die Liebe darstellen [...] oder die Schlacht bei Marathon malen. Eine sandige Ebene. Und von der Sonne beglänzt zieht die Reihe der Griechen in das Tal«. ⁶⁶ Der Zuspätgeborene, der gerne einen »hellenische[n] Krieg« ⁶⁷ erlebt hätte, verlieh diesem Bild rund anderthalb Jahre später, im Frühjahr 1910, ⁶⁸ in 22 Sonetten textliche Gestalt; der Zyklus über die Schlacht im Jahre 490 v. Chr. ist damit der umfangreichste im Œuvre Heyms. Er erprobt – in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den »Berlin«-Gedichten ⁶⁹ – die Sonettform und zugleich in Thematik wie poetischem Verfahren einen »antikisierenden mythologischen Apparat[]«, ⁷⁰ der auch seine spätere Lyrik kennzeichnet. Dennoch stellt eine ausführliche Interpretation bislang ein Forschungsdesiderat dar, obgleich der Kritiker Carl Friedrich Wilhelm Behl bereits 1914 in einer Rezension anlässlich der Erstausgabe von zwölf »Marathon«-Sonetten konstatierte, es sei »interessant, hier den Keimen der Heymschen Kunst nachzuspüren«. ⁷¹

Einen thematischen Vorläufer finden die Sonette in dem zwölfstrophigen Gedicht »Der Ruhm«, das bereits im Oktober 1906 entstand. In ihm erweitert Heym zwei Verspaare aus weiblich reimenden trochäischen Vierhebern um einen fünften, männlich schließenden Vers, der mit seinem homoioteleutischen Gegenpart, der sich am Ende der folgenden Strophe findet, je zwei Strophen zusammen-

»Konzept einer optischen Lyrik«, einer »Poetik des Sehens« geht zuletzt Akane Nishioka: Die Suche nach dem wirklichen Menschen. Zur Dekonstruktion des neuzeitlichen Subjekts in der Dichtung Georg Heyms. Würzburg 2006 (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft 564; zugl. Hildesheim [Diss.] 2004), 31–39, aus: Grundlegend die Arbeit von Ronald Salter: Georg Heyms Lyrik. Ein Vergleich von Wortkunst und Bildkunst. München 1972, die auf seiner Dissertation: Georg Heyms bildnerische Visualität im Vergleich mit Gestaltungsprinzipien in der Bildenden Kunst. Ann Arbor, Mich., 1974 (zugl. The University of Michigan [Diss.] 1969), fußt. Vgl. außerdem Schneider: Heym (1988), 102–111.

⁶⁵ DS 3, 158. Vgl. auch ebd., 159: »Warum hat mir der Himmel die Gabe der Zeichnung versagt. Imaginationen peinigen mich, wie nie einen Maler vor mir. Ich habe dieses Bild oft so visionär gesehen, den Irren, der mitten in einer leeren Stube tanzt«. – Vgl. hierzu Marc Kettler: Text-Bild-Verhältnisse im Expressionismus. Eine Untersuchung des Zusammenwirkens von Literatur und Kunst anhand ausgewählter Beispiele illustrierter Texte von Alfred Döblin, Albert Ehrenstein, Georg Heym, Oskar Kokoschka und Mynona. Hamburg 2016 (zugl. Heidelberg [Diss.] 2015).

⁶⁶ DS 3, 116.

⁶⁷ DS 3, 128.

⁶⁸ Zur Überlieferung und Datierung HKA 1, 37 und 165–169.

⁶⁹ Dass es sich indes nicht nur um eine zeitliche Nähe handelt, legt Anselm Ruest in einer zeitgenössischen Rezension nahe (in: DS 6, 285–288, hier 287). Während einige Gedichte Heyms »zuweilen kein Ende finden« könnten, würde an »Gedichte wie Marengo, Louis Capet, de[n] Zyklus Berlin [...] in diesen neuen, noch unbekanntenen Marathon-Sonetten [direkt] herangeführt«.

⁷⁰ Mautz: Heym (³1987), 8.

⁷¹ Carl F. W. Behl: [Rez.] Georg Heym »Marathon«. In: DS 6, 284f., hier 285 (zuerst in: Die Gegenwart 43 [1914], 336).

fügt. Im Anschluss an Hölderlins »Griechenland«-Hymne, in der »Marathons Heroën«⁷² verherrlicht werden, idealisiert Heym die Opferung für Hellas:

Heiß die jungen Herzen schlagen,
Ruhmbegierig, sich zu wagen
In die Schlacht und zu erstreiten
Ihren Taten Ewigkeiten,
Das ersehnte Heldentum.⁷³ 10

Insbesondere die Jugend stellt sich dem Perserheer entgegen und drängt es in der neunten Strophe zum Rückzug, bevor in den beiden Schlusstrophen der Sieg gefeiert und der Toten gedacht wird:

Graugend stößt der Feind vom Lande,
Und an dem befreiten Strande
Halten Griechen sich umschlungen,
Hellas, Hellas, neu errungen
Wurdest du bei Marathon. 55

Und es glänzet den Hellenen
Scheidend von der Berge Lehnen
Helios, und des Hadesboten
Ruf verheißt den jungen Toten
Ewgen Ruhm zu heiligem Lohn.⁷⁴ 60

Über das *dulce et decorum* hinaus lockt vor allem der Ruhm den lyrischen Sprecher wie Heym; er rahmt erste und letzte Strophe. »Meine Krankheit heißt Ruhmsucht«,⁷⁵ analysierte der Dichter in seinem Tagebuch, wobei das »Heilmittel« ihm zwar bekannt sei, er »aber das Kraut [...] nicht pflücken [kann]. Das wäre der Ruhm, das wäre der Beifall einer tausendköpfigen Menge, das wäre weiter eine Verschwörung, eine große Revolution, ein hellenischer Krieg, irgendetwas, eine Durchquerung Afrikas, irgendetwas nicht alltägliches«.⁷⁶ Das Gedicht ist somit nicht nur Ausdruck einer Begeisterung Heyms für Hölderlin und die griechische Antike oder einer indefiniten Griechenlandsehnsucht, in der er sich an den »Fuß des Parthenon«⁷⁷ wünschte, sondern die Verse spielen darüber hinaus im historischen Gewand durch, was Heym als möglichen Ausweg aus seiner in pathetischem Tone stilisierten, keinesfalls zeituntypischen und mitunter achilleisch

⁷² Friedrich Hölderlin: Sämtliche Gedichte. Hg. von Jochen Schmidt. Frankfurt/M. 2005, 153. – Seiler: Dichtungen (1972), hier 189–192, mutmaßt ferner über den Einfluss von Friedrich Theodor Vischers »Marathon«-Dichtung, ohne jedoch letztlich tragfähige Beweise liefern zu können. – Vgl. auch Schneider: Heym (1988), 66f.

⁷³ DS 1, 630.

⁷⁴ DS 1, 632.

⁷⁵ DS 3, 96. – Vgl. auch das Gedicht »Wär ich berühmt...« (DS 1, 53/HKA 1, 250).

⁷⁶ DS 3, 128.

⁷⁷ DS 3, 71. – Vgl. auch DS 3, 46: »O, daß Helios mir sich neigte. O wollte es Ernst, so würden wir wieder Griechen werden, und Schönheit, wilde Größe, Einsamkeit wollten wir Götter nennen«. – Vgl. hierzu allgemein Antje Göhler: Antikerezeption im literarischen Expressionismus. Berlin 2012 (Literaturwissenschaft 25; zugl. Hagen [Diss.] 2011), im allzu knappen Blick auf Heym insb. 297–316.

zugespitzten Persönlichkeitskrise sah: »Ich kann nicht so leben, wie die andern, entweder ich zwingen das Schicksal, das ich täglich neu herausfordere, und werde sehr groß und berühmt, oder ich falle. [...] Wie sollte mein Tod ein Fest sein, daß ich vielleicht dadurch noch etwas Ruhm erlange.«⁷⁸

Heym hatte sich somit schon länger mit dem Kulminationspunkt des Ersten Perserkriegs befasst, als er im März 1910 den »Marathon«-Zyklus schrieb, von dem zu Lebzeiten des Autors lediglich ein Gedicht veröffentlicht wurde.⁷⁹ Eine von Balduin Möllhausen besorgte posthume Ausgabe der ersten zwölf Sonette im Jahre 1914 fiel bereits in eine Zeit, in welcher heroische Idealisierung bald weitere Verbreitung fand; so schrieben (gewissermaßen in der Nachfolge Heyms) etwa Johannes R. Becher oder Joachim von der Goltz unter Rückgriff auf die Schlacht bei den Thermopylen historisierende Sonette.⁸⁰

Heym tritt in den »Marathon«-Dichtungen als formal abwechslungsreicher wie experimentierfreudiger Dichter auf: Neben sechzehn voneinander abweichenden Versschlüssen finden dreizehn unterschiedliche Reimschemata Verwendung, wobei wiederum das Reimschema *abba cddc efe fef* deutlich dominiert, welches die Sonette Nr. V, VI, IX, XIII, XV und XX strukturiert. Neben einer einheitlichen metrischen Grundierung durch einen jambischen Fünfheber werden alle Sonette von einem umarmend gereimten Quartett eröffnet. Unabhängig davon, ob Heym einen hyperkatalektischen Endecasillabo (Sonette I, III, V, VII, XII, XV und XVI), einen akatalektischen Zehnsilber (IV, XIII und XIV), eine »konvex« gebaute Fünfheberstrophe mit eingeschlossenen weiblichen Versen (II, VI, VIII, IX, X, XVII, XVIII, XX, XXI) oder deren konkaves Pendant mit einem umschlossenen, männlich endenden Reimpaar (XI, XIX, XXII) verwendet, könnte für alle Strophenformen nicht zuletzt Stefan George Pate gestanden haben.⁸¹ Auch das jeweils zweite Quartett reimt stets umarmend, wobei Heym in zwei Gedichten das Reimpaar des ersten Quartetts beibehält (*abba* beziehungsweise *baab* in den Sonetten II und XI), in sieben Dichtungen einen Reim austauscht (*acca* beziehungsweise *caac* in I, III, IV, VIII, XIV, XXI und XXII) oder in den übrigen ein gänzlich neues Reimpaar einführt (*cddc* in V–VII, IX, X, XII, XIII und XV–XX). In zwölf Gedichten bestreitet Heym die Terzette mit nur einem Reimpaar, zumeist im erweiterten Kreuzreim (I, III, V, VI, IX, XIII, XV, XX, XXI), wobei besonders die asymmetrische

⁷⁸ DS 3, 50.

⁷⁹ Das Sonett Nr. 6 erschien – ohne Hinweis auf den Zyklus – in: Der Demokrat 2 (1910), Nr. 50, Beilage.

⁸⁰ Johannes R. Becher: Thermopylä/Thermopylae I und II. In: Zeit-Echo 1 (1914/15), H. 5, 64; wieder in: J. R. B.: Pään gegen die Zeit. Leipzig 1918, 53f., und Joachim von der Goltz: Leonidas. In: J. v. d. G.: Deutsche Sonette. Berlin 1916, 11.

⁸¹ Vgl. hierzu die Einträge Nr. 4.110, 4.101, 4.104 und 4.105 in Horst Joachim Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen. Tübingen (u. a.) ²1993. Frank quantifiziert gewissermaßen die Behauptung Albert Soergels: Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. N. F.: Im Banne des Expressionismus. Leipzig 1925, 428, wonach Heym sich »nach der griechisch-östlichen Schönheitsheimat Georges (den er haßte und von dessen Formwelt er ganz doch nicht loskam)« geflüchtet wie gesehnt habe.

Reimung des zweiten Sonetts (*cdd cdc*) sowie die von Waisen durchbrochenen Sonette X und XII besonders hervortreten; bei letzteren dienen die reimlosen Verse dazu, die Unvorstellbarkeit des Todes abzubilden. Die Terzette im Terzinnenreim (VII, VIII, XI, XIV, XVI, XXII) lassen an formale Vorbilder der ästhetizistischen Poesie der Jahrhundertwende denken, während die übrigen Sonette mit erweiterten Kreuzreimen (*abc abc* in IV und XVIII), spiegelsymmetrischer Anordnung (*abc cba* in XVII) oder freier Kombination (*abc acb* in XIX) aufwarten.

Eingebettet in einen Tagesablauf, welcher sich von der »Morgendämmerung«⁸² bis zum »Abend« (MXXI, 1) erstreckt und darüber hinaus in des »Hades' Reich« (MXXII, 3) verweist, entwirft Heym ein dreigeteiltes Panorama der Schlacht, die durch fortgesetzte Erinnerungspflege ins kollektive Gedächtnis einging:⁸³ Der Heerschau (Sonette I bis VI) folgt die Schilderung des Schlachtverlaufs (VII bis XIX), bevor in den abschließenden drei Sonetten die Griechen den Göttern danken und ihrer Toten, der »Heiligen in Marathon«⁸⁴ gedenken. Für die ersten beiden Teile lässt sich zudem eine jeweils dreiteilige Binnengliederung ausmachen: So verschiebt sich in der expositorischen Schau der Fokus des lyrischen Sprechers von den Griechen (I) auf die Perser (II–V) und wieder auf die Hellenen (VI). In der militärischen Auseinandersetzung scheinen zunächst die Perser die Oberhand zu gewinnen (VII–XII), bevor sie nach der unerwarteten Wendung des Schlachtverlaufs (XIII und XIV) in die Flucht geschlagen werden (XV–XIX).

Die Schlacht war längst zum Mythos geworden, sodass es genügte, im Titel des Zyklus ohne weitere Präzisierung auf den topographischen Ort des Kampfes zu verweisen. Da der Ausgang des Geschehens als bekannt vorausgesetzt werden kann, liegt der Schwerpunkt auf der Verherrlichung eines heroischen Idealbilds, wobei sich Heym einer teils drastischen Darstellung der Körperlichkeit bedient. So erscheint im ersten Sonett die Opferung der Jugend, der »Blüte Hellas'« als religiös überhöhter Weiheakt. Dieser beansprucht, da er wie der gesamte Zyklus durchgehend im Präsens gehalten ist, über die momenthafte Aktualität hinaus überzeitliche Allgemeingültigkeit:

Zehntausend steigen von den Bergen nieder,
Die Blüte Hellas', sich dem Tod zu weihen.
Durch Morgendämmerung ziehen ihre Reihen.
Ein Wall von Erz ziehn hin des Heeres Glieder.

⁸² Im Folgenden werden die Zitate aus dem »Marathon«-Zyklus direkt im Text gebracht. Der Sigle »M« folgt eine römische Ziffer, welche die Nummer des Sonetts kennzeichnet, eine nachgestellte arabische verweist auf den jeweiligen Vers; hier MI, 3.

⁸³ Vgl. u. a. Hans-Joachim Gehrke: Marathon. Von Helden und Barbaren. In: Schlachtenmythen. Ereignis – Erzählung – Erinnerung. Hg. von Gerd Krumeich und Susanne Brandt. Köln, Weimar und Wien 2003, 19–32, sowie H.-J.G.: Was heißt und zu welchem Ende studiert man intentionale Geschichte? Marathon und Troja als fundierende Mythen. In: Gründungsmythen, Genealogien, Memorialzeichen. Beiträge zur institutionellen Konstruktion von Kontinuität. Hg. von Gert Melville und Karl-Siegbert Rehberg. Köln, Weimar und Wien 2004, 21–36.

⁸⁴ Hölderlin: Gedichte (2005), 154.

Die Lerchen singen ihre Morgenlieder, 5
Sie schwingen sich zum Himmel ohne Zahl.
Ihr helles Singen füllt das ganze Tal,
Sie steigen in dem Blauen auf und nieder.

Noch sind die Morgenwinde nicht erwacht.
In süßem Schlummer liegt noch weit die Welt, 10
Der Morgenstern steht noch in keuscher Pracht.

Euböa nur ist weithin schon erhellt.
Da rauscht die Sonne aus des Meeres Schacht
Und vor dem Heere liegen Zelt bei Zelt.

Zwischen der vermeintlichen Todesgewissheit in Erwartung der Schlacht einerseits und der friedlichen Szenerie andererseits wird die Spannung genau ausartiert: Zunächst halten sich die gegensätzlichen Bewegungen der niedersteigenden Krieger und der sich zum Himmel schwingenden Lerchen die Waage. Im ersten Terzett erzeugt das dreifache »noch« einen Augenblick des Stillstands, bevor durch die Adverbien »schon« und das temporale »Da« der Vorhang der »Morgendämmerung« gelüftet wird. Die Kriegsmetaphorik des ersten Quartetts lässt auch die topische Schilderung der Natur im zweiten Quartett sowie im ersten Terzett bereits unter der Vorahnung des unmittelbar Bevorstehenden erscheinen.⁸⁵ In der Engführung von Natur und Mensch – der natürliche Bereich des Meeres wird mit dem menschlichen des Bergbaus verbunden – verschwindet endgültig das Friedvolle der Szenerie, wofür nicht zuletzt die klangliche Nähe von Schacht und Schlacht sorgt.

Semantisch über das Nomen »Zelt« und das Verb »liegen« direkt angeschlossen, verlagert sich im zweiten Sonett der Fokus auf das persische Heer. Der Sprecher, der sich in keinem der Gedichte als lyrisches Ich oder kollektives Wir zu erkennen gibt, ergreift dennoch von Beginn an Partei für die Griechen, indem die persischen Eindringlinge mit »Heuschrecken« (MII, 2) verglichen werden. Gegenüber den »tausend Schiffe[n]« (MII, 3) Dareios' I. sind die »[z]ehntausend« (MI, 1) Griechen zahlenmäßig eindeutig unterlegen: Nicht nur werden den Persern mehr Gedichte gewidmet, die Unterlegenheit zeigt sich auch im Enjambement der Verse 3 und 4 sowie dem Binnenreim »gellen«/»quellen« (V. 6f.):

Voll brauner Zelte liegt der ganze Strand
Heuschrecken gleich, die auf die Felder fielen.
Und tausend Schiffe mit den schwarzen Kielen
Stehn, hochgezogen auf den Ufersand.

⁸⁵ Dies konterkariert die amön scheinende fortgesetzte Morgenmetaphorik (»Morgendämmerung«, »Morgenlieder«, »Morgenwinde«, »Morgenstern«, MI, 3, 5, 9, 11) oder die binnenreimende Flug- und Sangesfreude der Lerchen (»schwingen« und »singen«, MI, 6f.). Sprachlich scheint Heym hier zunächst Homer näher zu stehen als Arno Holz, die Sonne ist eher rosenfingrige Eos denn roter Ball. Gleichwohl zeugen die Nominalisierung des Farbwerks (MI, 8) wie das Bild der aufgehenden Sonne, die »aus des Meeres Schacht [rauscht]« (MI, 13), von den frühen 1910er Jahren.

Sie sehn der Griechenpanzer Sonnenbrand:
Die Hörner gellen, alle Pfeifen spielen,
Sie quellen aus den Gassen schon zu vielen,
Die weite Ebene ist mit eins bemannt.

5

Dunkle Farbwerte,⁸⁶ die mit »der Griechenpanzer Sonnenbrand« kontrastieren, unterstreichen die pejorierende Darstellung der Perser, Versatzstücke eines klischeehaften Orientalismus⁸⁷ betonen den Gegensatz zwischen *hellenes* und *barbaroi*, wobei Eunuchen und Harem beispielhaft für die schematisch konstruierte kulturelle Alterität stehen. Vor allem jedoch eignet den Persern erstens eine passive *Décadence*, bei der die Satrapen über fleischlichen Gelüsten ihre feldherrlichen Pflichten vergessen. Zweitens stehen sie paradigmatisch für Unfreiheit: Bewegt sich die Lerche im ersten Sonett frei, sind Tiere hier entweder eine Plage oder unterjochte Nutztiere (M II, 2, 11). Und drittens ist ihnen das Ideal der Entfaltung des Individuums und dessen heroischer Einsatz unbekannt, denn der Einzelne wird im Kollektiv enthumanisiert; er geht unter in der Masse der »Völker« (M II, 14), die ihrerseits passivisch ausgespien werden.

Heyms Dichtung entstand im Zeitalter des Kolonialismus und Imperialismus, weshalb in das historische Gewand des fünften vorchristlichen Jahrhunderts nationale wie nationalistische Fäden verwoben sind. So werden im dritten Sonett in anaphorischer Reihung unter Hintanstellung historischer Korrektheit⁸⁸ die einzelnen Teile des persischen Heeres beschrieben, zu denen auch »[d]es Sudans Neger« (M III, 9) zählt. Nicht nur ist dieser epithetisch wie abwertend »fettig und beleibt« (ebd.), vielmehr drückt bereits der bestimmte Artikel ein nationalistisches Stereotyp aus. In der sequentiellen Auflistung der Heeresteile deuten sich ferner zwei Gründe der persischen Niederlage an: Zum einen werden die Truppenteile nicht zu einem Ganzen amalgamiert, bleiben separiert; zum anderen nehmen sie nicht freiwillig am Kampf teil, sondern werden unter Gewaltanwendung dazu gezwungen.⁸⁹

⁸⁶ Zweimal wird Schwarz genannt, einmal Braun (M II, 1, 3, 13).

⁸⁷ Vgl. u. a. Nina Berman: *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne*. Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900. Stuttgart 1997. – Zum Problemkomplex insgesamt Edward W. Said: *Orientalismus*. Aus dem Engl. von Liliane Weissberg (Orientalism, dt.). Frankfurt/M., Berlin und Wien 1981 [Neuausgabe in der Übers. von Hans Günter Holl Frankfurt/M. 2009].

⁸⁸ So ist das erste Quartett etwa den Persern gewidmet, »[d]ie gegen Krösus einst am Halys stritten« (M III, 4); die Schlacht am Halys zwischen Alyattes II. von Lydien – Krösus' Vater – und dem Mederkönig Kyaxares II. fand 585 v. Chr. statt, die letztlich entscheidende Schlacht zwischen Krösus und Kyros dem Großen 541 v. Chr. Vgl. auch Seiler: *Dichtungen* (1972), 16, der ebenfalls die historische Unkorrektheit konstatiert.

⁸⁹ So wird nicht nur keine Unterscheidung zwischen Mensch und Tier getroffen, wie die Vergleiche in den Versen 8 und 10 zeigen (»wie der Pferde Mähnen«, »wie ein Stier«); vielmehr sind beide in der streng hierarchisierten Gesellschaft gleichermaßen der Gewalt, »[d]er Vögte Geißel« (M III, 13) ausgesetzt. Von den gymnastischen Idealen eines in der *palaistra* erzogenen Körpers und Geistes sind die Perser denkbar weit entfernt, werden sie doch entweder animalisch verroht oder aber verweichlicht dargestellt, wobei auch die Bewohner der wichtigen Satrapie Babylonien zwar assonantisch eindringlich einherschreiten, doch

Inhaltlich schließt das vierte Sonett nahtlos an – nicht zuletzt, da beide Gedichte aus einem gemeinsamen Entwurf hervorgehen,⁹⁰ weshalb in weitgespannter Anapher (MIV, 4, 6f., 12f.) weitere Truppenteile benannt werden. Ihrer unorganisierten Separiertheit und Vielgestalt entsprechend ist das Reimschema einer eher freien Kombinatorik denn dem romantischen Idealtyp verpflichtet. Folgen die Anführer des Heeres bereits einem hedonistischen Lustprinzip, indem sie sich im Harem (MII, 9f.) amüsieren, huldigt das Volk auf der Ostküste des Hellespont dem »Phallus« (MIV, 13); die Thraker sind noch von dionysischem Rausch umfassen und »stürzen [...] aus dem Zelt« (MII, 1), den schwankenden Elefanten in Vers 7 nicht unähnlich. Über die nahezu paritätische Annäherung von Mensch und Tier hinaus ist wiederum Zwang das Movens für Aktivität, denn die Tiere spüren »[d]en Mann im Nacken, der den Stachel hält« (MIV, 8). Und ist es keine suppressorische, gewalttätige Nötigung, sind es materialistisch-pekuniäre Beweggründe, »des Königs Sold« (MIV, 14), welche das Heer notdürftig vereinen. Das Selbstlos-Heroische fehlt indes allen Truppenteilen. Doch nähert sich die Revue der Armee geographisch sukzessive dem hellenischen Territorium, von Indien über Rhodos und Kreta zu den Dardanellen (MIV, 6, 9, 12f.).

Da die Größe des persischen Heeres veranschaulicht werden soll, widmet Heym ihm ein weiteres Gedicht:

Orgie des Bunten. Pracht der Morgenländer.
Stets wechselnd wogt es an des Meeres Strande,
In Rot und Weiß und Gold im Sonnenbrande.
Der Krieger Panzer, Leiber, und Gewänder.

Unendliches Geschrei und lautes Lärmen,
Wie Herden brüllen in den großen Ställen.
Die Klänge fallen und die Klänge schwellen,
Wie ein Orkan entsteigen sie den Schwärmen.

5

Asyndetisch verknüpft kann der erste Vers in seiner »Farbeneuphorie«⁹¹ als Quintessenz dessen betrachtet werden, was Heym darzustellen versucht: Der »Orgie des Bunten«, der in Dekadenzmetaphern veranschaulichten »Pracht der Morgenländer« wird die »keusche[] Pracht« (MI, 11) der Griechen gegenübergestellt, wobei weitere Gegensätze wie »lautes Lärmen« (MV, 5) und »helles Singen« (MI, 7) oder der Kontrast zwischen Unfreiheit und Freiheit, Zwang und freiem Willen den vorchristlichen »clash of civilizations« betonen sollen.⁹² Heym kokettiert zwar

nicht mit gutem Beispiel vorangehen. Daher sind die persischen Heeresteile *in toto* wiederum nicht zu kulturellen Äußerungen wie dem »helle[n] Singen« fähig, sondern lediglich in der Lage zu »schreien« (MI, 7, MII, 9 und ähnlich MIII, 10).

⁹⁰ Vgl. HKA 1, 173.

⁹¹ Salter: Vergleich (1972), 92. – Die Farben erfüllen indes auch eine »rein optisch-ästhetische Funktion« und sind »Ausdruck der »wahnsinnigen Freude«, die Heym bei Farben empfindet (vgl. ebd., 93).

⁹² Das dissolut Orgiastisch-Exzessive scheint ursächlich dafür, dass den »Morgenländer[n]« die Abenddämmerung bevorsteht: Die verwandten Verben »fielen« (MII, 2), »niederf[a]hr[en]« (MIII, 14), »stürzen« (MIV, 1) sowie das Adverb »hinab« (MIV, 3) sprechen eine

erneut mit stereotypen Motiven wie der »Orgie«, in denen sich auch seine Auseinandersetzung mit Nietzsche spiegelt,⁹³ doch entwickeln sich demgegenüber Thema, Form und Bildsprache eher konventionell und muten phasenweise gar anachronistisch an. Umso stärker nimmt sich der Dichter daher der klanglichen Gestaltung an: In durchgehend weiblichen Endungen wird der Wogenwechsel des ersten Quartetts durch den Wechsel von Asyndeton und Polysyndeton abgebildet, wiederholte Alliterationen (MV, 2, 5, 7f., 9) und klingende Doppelliquide (MV, 6f.), Parallelisierungen (MV, 7), Assonanzen in den Reimwörtern des zweiten Quartetts oder in V. 13 sowie die Verbindung von Anfangs- und Endreimen (MV, 6–10, 12) erzeugen eine lautlich eindringliche Grundierung, die den an- und abschwellenden »Klänge[n]« entspricht. Dies unterstützt die Semantik, indem sich der Zyklus zunehmend selbstreferentiell durchdringt: So rekurriert – blickt man etwa auf das erste Quartett – Vers 1 auf MI, 11, Vers 2 auf MII, 1, Vers 3 auf MII, 5 und IV, 11 sowie Vers 4 auf MII, 5 und IV, 9. Die abschließenden Terzette führen vor Augen, dass auch die Priester als Hüter religiöser Riten (wie zuvor die Lampsaker) höchst fleischlichen Gottheiten huldigen, wobei es im Blick auf die Verse 10 und 11 rein grammatikalisch den Anschein haben könnte, als opferten die Priester gar ihre Göttin selbst. Die streng hierarchisierte Gesellschaft wird im zweiten Terzett vorgeführt: Anstatt militärische Führung zu übernehmen, lassen sich die Feldherrn königlich verehren, während sich die Untergebenen in der Proskynese zu üben haben.

Der Kontrast zwischen orientalischer Prachtentfaltung wie Gewaltanwendung und griechischen Werten könnte kaum deutlicher ausfallen: Statt »Orgie« und »Pracht« (MV, 1) herrschen inversorisch akzentuiert »Strenge« und »Zucht«, doch ist die Diszipliniertheit keine erlernte Selbstbeherrschung, sondern »angeborene[s]« (MVI, 1) Ideal.⁹⁴ Das zweite Quartett bildet einen Einschnitt, da bislang der lyrische Sprecher nicht direkt erkennbar war.

Erhabne Größe der Demokratien,
 ,Das Recht Europas zieht mit euch zu Meere.
 Das Heil der Nachwelt trägt ihr auf dem Speere:
 Der freien Völker große Harmonien.

5

Nun richtet der lyrische Sprecher eine Apostrophe vornehmlich an das griechische Heer und darüber hinaus zeitentbunden stilisiert an die »Nachwelt«.

semantisch eindeutige Sprache, während der wahre Morgen (MI, 3, 5, 9, 11) den Griechen verheißen wird.

⁹³ Vgl. Hannig: Dionysos (2020), 131–133.

⁹⁴ Um die »Männer von Athen« (MV, 2) zur Teilnahme am Krieg zu gewinnen, ist weder Züchtigung notwendig, noch bedarf es monetärer Verlockungen der Kriegskasse. Im Gegensatz zu den mit eindeutigen Bildern des (Ver-)Falls versehenen Persern »steigen« die »Männer von Athen zur Walstatt« (MVI, 2), und obgleich kein Adverb die genaue Richtung präzisiert, indiziert die Bewegung eher Erhöhung denn Abstieg. Währenddessen bleiben sie in Opposition zu den laut lärmenden persischen Truppen »stumm« (MVI, 3) – doch umso wirkmächtiger ist im folgenden Vers das Ergebnis, denn »der Grund [hallt]« (MVI, 4).

Retrospektiv wird die Schlacht bei Marathon – durchaus in Einklang mit mancher geschichtswissenschaftlichen Interpretation – zu einer Verteidigung abendländischer Werte in einem Kampf der Kulturen verklärt und insbesondere in den Versen 5 bis 14 mit schlagwortartigen Topoi beschrieben, sodass folgende Gegensatzpaare gebildet werden können: Europa versus Asien, Demokratie versus Despotie, Recht versus Unrecht, Freiheit versus Unfreiheit, tendenzielle Angst- und Gewaltfreiheit versus Züchtigung, Heil versus Unheil und Harmonie versus lärmende Dissonanz. Ungeachtet der eurozentrischen Sicht von der Überlegenheit des Westens gegenüber dem Osten und der simplifizierenden Konstruktion Europas wird Marathon damit zu einem Kristallisationspunkt und Symbol, dem ein herausragender Platz in einer heilsgeschichtlichen Kontinuität zukommt, denn schließlich geht es um nicht weniger als »[d]as Heil der Nachwelt« und »Unsterblichkeit auf ewig.«⁹⁵ Vom übergeordneten Standpunkt des lyrischen Sprechers aus wird das *pro patria mori* als heroisches Ideal gefordert und das Schicksal Europas, »[d]er freien Völker« (MVI, 8), im zweiten Terzett in eine Tageszeitenmetaphorik eingebettet: Wenngleich nur die Nachwelt den »Morgen« erleben und die zu einer Speerspitze der Freiheit stilisierte Kämpferschar am »Abend« auf dem Schlachtfeld bleiben sollte, wird die selbstlose Aufopferung der letzteren für die westlichen Werte als Akt innerer Notwendigkeit und höchster innerer Freiheit inszeniert. Es verwundert daher nicht, dass ob solch überzeitlicher Aussagen just dieses Sonett, welches durch den Tageszeitenbezug sowohl auf den Beginn des Zyklus zurück- wie auf dessen Ende vorausweist, als einziges vorab in einer Zeitschrift gedruckt wurde.⁹⁶

Nach dem »Prolog«, der Exposition der Kontrahenten, beginnt im siebten Sonett die eigentliche Schlacht:⁹⁷

Der Pfeile Wolken fliegen mit dem Winde,
Die runden Schilde von den Pfeilen starren.
Die Steine sausen, alle Schleudern knarren
Und der Ballisten ächzende Gewinde.

Die beiden Heere aufeinanderprallen. 5
Sie beißen sich wie Hunde in sich ein.
Der Tod hält Schlachtfest in den weiten Reihn,
Die blutbeströmt sich ineinanderkrallen.

Die unterschiedlichen Waffengattungen entwickeln ein Eigenleben, bevor sich im fünften Vers anaphorisch eindringlich die zum Abstraktum gewordenen Heere begegnen. Diese gehen enthumanisiert aufeinander los, sodass »Schlachtfest«

⁹⁵ MVI, 7, 13. – Anders Seiler: Dichtungen (1972), 39: Das Sonett »dient aber mehr der Idealisierung der Schlacht als der Idealisierung der Zukunft und ist überdies eine ganz und gar traditionelle Deutung, die gewiß literarisch beeinflusst ist«.

⁹⁶ In: Der Demokrat 2 (1910), Nr. 50, Beilage, faksimiliert in Schneider: Städte (1987), 80.

⁹⁷ Vgl. zu diesem Gedicht die knappe Würdigung durch Paul Zech in DS 6, 134f., hier 134 (zuerst in: Die Hilfe 22 [1916], 364f.), der unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs hier den »glutende[n] Kern« des Krieges angelegt sieht.

gehalten wird; bildspendend ist wiederum der Tierbereich. Bereits in den vorigen Sonetten – besonders im vierten Gedicht – eingeführte Motive kehren wieder: Der »Streit« beziehungsweise »Sichelwagen« (illustriert durch ein Enjambement) kann das »Erntefeld« »mähen« (MIV, 3f./VII, 9f.).

Die Perser scheinen überlegen, weshalb im Folgegedicht das Zentrum der griechischen Verteidigung ob der »Übermacht« (MVIII, 4) des Gegners erschüttert wird. Personell unterlegen weist das Heer der Hellenen nur eine »schwache Tiefe« (MVIII, 2) auf – und sucht sich dennoch im Schlachtgewühl der beständig wechselnden männlichen und weiblichen Verschlüsse zu behaupten. Die Opponenten bedienen sich unterschiedlicher Kampftaktiken: Der keilförmigen Aufstellung der Perser stellt sich die als Phalanx organisierte »Griechenkette« entgegen (MVI, 9, MVIII, 3f., 14). Ebenso ungleich werden Hellenen und »Barbaren« (MVIII, 2) dargestellt: Erscheinen die Perser zumeist als typisierte Volksgruppen – in diesem Gedicht etwa als »[d]ie Neger« oder »[d]ie wilden Skythen« (MVIII, 10f.) – oder in Tiervergleichen, werden die Griechen demgegenüber individualisierter gezeichnet; im zweiten Quartett bleibt etwa Zeit, den Tod eines Einzelnen zu beschreiben.⁹⁸

Semantisch eng gefügt schließt das neunte Sonett unmittelbar an, denn obgleich die Schlachtkette »zerreißt«, soll diesem Durchbruch zunächst nichts entgegengesetzt werden. »Laß reißen«, lautet der zunächst fatalistisch anmutende imperativische Appell, dessen Movens sogleich nachgereicht wird: »[Wankt] [d]er Griechen Mitte«, »[fassen] die Flügel [...] Bahn« (MVIII, 1/IX, 1). Epanaleptisch eindringlich wird der Fokus auf »[d]en Kriegsgesang, den hallenden Pään« (MIX, 4) gelenkt, denn die zuvor stummen Griechen bitten nun um göttlichen Beistand, der ihnen prompt gewährt wird. So markiert das zweite Quartett die einsetzende Wende im Schlachtverlauf: Phoibos Apollon und der Kriegsgott Ares mischen sich unter die Kämpfenden und erweisen sich als wahre Herrscher über alle Elemente, über »Meeres Tiefen, Erd und weiten Himmel« (MIX, 8). Die Perser suchen zwar ebenfalls, alle Bereiche zu beherrschen, bieten »tausend Schiffe« (MII, 3) sowie eine eindrucksvolle Landmacht auf, während ihrer »Pfeile Wolken [...] mit dem Winde fliegen« (MVII, 1), doch sind sie machtlos gegenüber der göttlichen Omnipräsenz und -potenz. Formal fallen zwar im ersten Terzett syntaktische und metrische Gliederung zusammen, doch stellt sich ob des konventionellen Vergleichs »Wie eine Löwenmähne« (MIX, 9), der an Homers *Ilias* gemahnt, nicht der Eindruck eines modernen expressionistischen Zeilenstils ein. Ähnlich traditionell ist der agrarische Bildbereich des Mähens, des Feldes und der Ernte

⁹⁸ Auch darin scheint die grundlegende Differenz der Kontrahenten durch, da sich die Perser über ihre Einzelvölker, die Griechen über gemeinsame Ideale definieren. So bewahrt der Grieche selbst im Tod seine Frei- und Offenheit, indem er sich dem Feind ungeschützt, »bare[n] Haupt[es]« und »frei von Bangen« gegenüberstellt (MVI, 11/VIII, 7). Sogar im vermeintlichen Untergang, in dem die organisierte Reihe der Phalangen »[z]erreißt«, bewahren die Hellenen daher etwas von dem Stolz, der den mit »erznen Keulen« dreinschlagenden Barbaren abgeht (MVIII, 10, 14).

(MII, 2; IV, 4; VII, 9; IX, 13), in welchem der Schnitter seine Garben bündelt, und ebenso topisch werden die Perser kongruent mit griechischer Dichtung und Geschichtsschreibung mit dem Attribut der Feigheit belegt, welche schematisch simplifiziert in ihrem unterwürfigen Charakter gründet und »die ersten, ihres Muts beraubt« (MIX, 11), fliehen lässt.⁹⁹ Gnade ist in diesem Kampf jedenfalls nicht zu erwarten, wie der coupletartige Schluss zeigt – zumal die Perser in den entsprechenden Versen des vorangehenden Sonetts ebenfalls keine kannten.

Bevor das enggefügte Doppelsonett X/XI exemplarisch anhand zweier Kämpfer die rücksichtslose Brutalität des Kampfes schildert, gewähren die Quartette des zehnten Sonetts aus der Perspektive souveräner Überschau einen sprachlich drastischen Blick auf das Schlachtfeld:

Wie dichte Wolken liegen Dunst und Hauch
Des heißen Mittags auf der Ebenen Weiten.
Die Sonnenstrahlen wie durch Nebel gleiten,
Schwarz wälzt sich hin verbrannter Felder Rauch.

Der Toten Blut und Wunden faulend stinken. 5
Die Sterbenden, die Durst wahnsinnig macht,
Kriechen auf Vieren durchs Gewühl der Schlacht
Zu den schon Toten, um ihr Blut zu trinken.

Die Zyklusmitte markiert zugleich die Tagesmitte zwischen Morgen und Abend. Metaphorisch eindringlich wie expressiv klingt nicht nur das zeitgenössisch beliebte Motiv des Wahnsinns an,¹⁰⁰ sondern Heym entwirft darüber hinaus mit einer gewissen Lust an ausdrucksstarker Anschaulichkeit eine animalisch-vampireske Szenerie.¹⁰¹ Zwar scheint das deiktische »Hier« (MX, 9) einen gewissen Einschnitt an der Sonettgrenze zu markieren, doch verdeutlichen die Terzette lediglich exemplarisch das zuvor allgemein geschilderte Blutsaugertum. Abermals wird der Perser grausamer gezeichnet, da er seinen griechischen Gegner nicht nur erwürgt, sondern dessen Blut auch noch trinkt:¹⁰²

⁹⁹ Vgl. Birger Hutzfeldt: Das Bild der Perser in der griechischen Dichtung des 5. vorchristlichen Jahrhunderts. Wiesbaden 1999 (Serta Graeca 8; zugl. Hamburg [Diss.] 1997/98).

¹⁰⁰ MX, 6. – Vgl. u. a. Thomas Anz: Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus. München 1977. Vgl. ferner zum Wahnsinn in Heyms Prosa Cornelius Amberger: Der Expressionismus und sein Wahnsinn. Studien zur Thematik der Unvernunft in expressionistischer Prosa. Saarbrücken (Diss.) 2014, 138–198.

¹⁰¹ In ähnlicher Metaphorik ist auch das im April 1910 entstandene Sonett »Die Gorillas« gehalten, in welcher der Kampf zweier Menschenaffen geschildert und das Animalische des Kampfes akzentuiert wird: »Der eine reißt dem andern an dem Schopfe | Das Haupt nach hinten. Und er trinkt die Flut | Aus seinen Adern im zerbißnen Kropfe. || Indes der andre mit der letzten Wut | Die Schläfen ihm zerdrückt im niedern Kopfe. | Die riesgen Toten überrollt das Blut« (DS 1, 59/HKA 1, 272f.). Trotz des Todes der beiden Menschenaffen konstatiert Ziegler: Form (1972), hier 73, fälschlicherweise, in diesem Gedicht bleibe ein »Spannungszustand« erhalten, »keine Lösung, kein abgerundeter Schluß stell[e] sich ein«, wobei »diese Verkrampfung als Vorgang dargestellt« werde.

¹⁰² Vgl. zu dem Bild auch Hannig: Dionysos (2020), 118–122.

Hier haben zwei im Staube sich gefunden.
Ein Perser und ein Grieche. Halb schon tot,
Der in der Brust, der in dem Bauch die Wunden.

10

Der stärkre Perser drosselt den Hellenen.
Dann läßt er des Erstickten Blut sich munden,
Das wie ein Bach tritt aus des Bauches Venen.

Doch sind beide Kontrahenten dem Tode geweiht, was formal durch die verblosen Verse 10 und 11, vor allem jedoch durch die Weise in Vers 10 verdeutlicht wird.

Der Tod des Persers wird im ersten Quartett des elften Sonetts nachgereicht. Wurden bislang lediglich einzelne Reime, Motive und Bilder – etwa Entlehnungen aus dem akustischen, lokaltopographischen oder militärischen Bereich – durch mehrere Gedichte geführt¹⁰³ und deuteten diese durch ihre Wiederholung eine narrative Struktur an, läuft dieser Quartettappendix der syllogistischen Struktur des Einzelgedichts scheinbar zuwider. Dies hat mehrere Ursachen: Inhaltlich wie formal ist des »Todes Macht« (MXXI, 2) potent genug, um nicht nur den Endreim außer Kraft zu setzen, sondern auch die Strophengrenzen zu transgredieren. Dergestalt wird ihre Größe formal veranschaulicht und zugleich die Länge des Todeskampfes des Persers hervorgehoben, bis er stirbt, wie das temporale Adverb »Nun« (MXI, 1) verdeutlicht. So zeigt sich, dass zwar der durch heroischen Einsatz erworbene Ruhm als erstrebenswertes Ziel einen inhaltlichen Schwerpunkt des Zyklus bildet, dass dieser Lorbeer jedoch mit dem Leben bezahlt werden muss und somit eigentlich der Tod im Zentrum der 22 Gedichte steht, die folglich nicht mit der Siegesfeier der »Griechen [...] am befreiten Strand« (MXX, 1) enden, sondern mit dem Eingang der Toten in die Unterwelt.

Gleichzeitig erweitert Heym das Verwendungsspektrum des Sonetts: Obgleich der sonettistische Syllogismus zunächst in sich geschlossen ist, kann er narrativ erweitert werden, ohne dass er dadurch grundlegend infrage gestellt würde. Beobachten Apollo und Athene als Geier den Zweikampf von Hektor und Aias – gleichwohl sitzend und nicht kreisend –,¹⁰⁴ so sind die aassfressenden Greifvögel hier weniger Götter in anderer Gestalt denn Symbol des unerbittlichen Kampfes; noch im »Gott der Stadt«¹⁰⁵ flattern sie herbei, um dem dargebotenen Schauspiel beizuwohnen.¹⁰⁶

¹⁰³ Allein in der ersten Hälfte des Zyklus wird etwa der eingeschlossene Reim des ersten Quartetts in MXI bereits in MI, 9, 11, 13 und MVIII, 1, 4, 5, 8 verwandt, die akustische Metaphorik taucht in MI, 5–8, MII, 9f., MIII, 9f., MIV, 1f., 5–8, MV, 5–9, MVI, 3f., MVII, 3f., 13 und MIX, 3f., 7f. auf, und einzelne Bilder wie der Strand (MII, 1/MV, 2), das Zelt (MI, 14/MII, 1, 10/MIV, 1), das Tor (MII, 14/MIV, 7) oder der Sichelwagen (MIV, 3f./MVII, 9) kehren ebenfalls mehrfach wieder.

¹⁰⁴ Vgl. Ilias VII, 59.

¹⁰⁵ DS 1, 192/HKA 1, 627.

¹⁰⁶ Insbesondere im Blick auf die Perser verkehrt sich das Verhältnis von Mensch und Tier: Waren letztere bislang lediglich Nutztiere, auf die man keine Rücksicht nahm, schlägt nun, da sich die Menschen als unzivilisiert erweisen, deren Stunde. Damit übernehmen die Geier menschliche Verhaltensweisen, sind »Wächter«, besuchen »die Arenen« und sind

Das zwölfte Sonett markiert mit dem vorläufigen Schlachtende einen gewissen Einschnitt:

Die Perser, die den Sieg erstritten meinen,
Ruhn in der Ebne nach des Kampfes Toben.
Kein Feind vor ihnen, alle sind zerstoben.
Tot sind sie alle, tot in Sand und Steinen.

Dieser Stillstand drückt sich insbesondere in der anaphorischen Reihung von insgesamt acht Versen aus, doch ist die Ruhe trügerisch, wie die Sprecherinstanz im ersten Vers veranschaulicht, und so entsteht eine Spannung zwischen dem Irrglauben der Perser, ihrem Verhalten und dem Wissen des Sprechers wie Lesers um den Schlachtausgang. Wie im fünften Sonett werden hier lediglich weibliche Endungen verwandt, um die pejorativ stilisierten Eigenschaften der Perser zu beschreiben: Zu ihrem Wesen werden Hab- und Raffgier gezählt, sie scheuen vor Leichenfledderei nicht zurück, frönen der alliterierend intensivierten Trunksucht und gehen, wie »die blutgen Sporen« zeigen, auch mit ihren Tieren nicht zimperlich um (MXII, 9f., 11). Und obgleich manche »[a]btrünge Griechen« im Sold der Perser stehen, haben sie sich einen Rest hellenischer Ideale erhalten, da sie den Toten die letzte Ehre erweisen (MIV, 14/XII, 13f.). Abermals zeigt sich die Omnipotenz des Todes formal in zwei Waisen, die andeuten, dass der »Schatten« bald ein anderer sein wird als von den Persern hier aufgesuchte (MXII, 10).

Der bislang aus persischer Sicht glückliche Schlachtverlauf findet im Sonett XIII mit dem einschneidenden Adverb »Da« ein jähes Ende:

Da stürzt ein Wächter mit Geschrei herein
In Lagers Ruhe. »Zu den Waffen, auf.«
Und alle sehn erschreckt auf seinen Lauf,
Der schreiend eilt schon fern durch ihre Reihn.

Sie stehen auf, sie legen ihre Hand
Vor ihre Augen. Doch sie sehen nicht.
Der Rauch der Felder beißt sie ins Gesicht.
Sie sehen nichts als Rauch und Felderbrand.

5

Der im Enjambement akzentuierte Warnruf des Wächters zeitigt keine unmittelbare Wirkung; sein *ad arma* verhallt, denn die Soldaten suchen zuvor den Grund der Warnung zu eruieren.¹⁰⁷ Die Blindheit der Perser ob der drohenden Gefahr drückt das zweite Quartett aus: Die e-Assonanz des fünften Verses lullt sie ein, wobei dieser Eindruck durch das binnenreimende »stehen« und »sehen« (V. 5f., 8)

Gäste »[d]er großen Tafeln« (MXI, 8f., 14). Und zugleich werden die Gegner der Griechen ein weiteres Mal depretiativ dargestellt, kommen die Tiere doch nicht zufällig »[v]on Asiens Küste« (MXI, 12).

¹⁰⁷ Die Spannung zwischen der Nähe der Gefahr und der eher abwartend-lethargischen Reaktion hält auch in den ersten beiden Versen des Sonetts XIV an, die wie eine Zusammenfassung der Verse 7 bis 14 des vorhergehenden Gedichts wirken und durch die motivische Redundanz einerseits das Verstreichen der wertvollen »Minuten« (MXIV, 1) verdeutlichen, andererseits die narrative Fügung des Zyklus intensivieren.

noch verstärkt wird. Sie »sehen nicht« und »sehen nichts« (V.6, 8), und es scheint eine ironische Volte zu sein, dass ausgerechnet ein kleinwüchsiger Reiternomade auf den Schultern eines Angehörigen der dem Dionysos nie abgeneigten Thraker die durch ein weiteres Enjambement betonte Aufklärungsarbeit leisten soll.¹⁰⁸ Das Verhalten der Perser mag alogisch wie irrational erscheinen, unterstreicht jedoch ihre arrogante Siegesgewissheit.¹⁰⁹

Dem einleitenden »Da« des Sonetts XIII folgen im Sonett XIV drei weitere (MXIV, 3, 5), welche aus persischer Sicht die Unvermitteltheit des griechischen Gegenangriffs abbilden, unterstützt durch die hypotaktisch verknäppte Fügung im dritten Vers; ferner führt der inversorische vierte Vers den Persern ihren Gegner unmittelbar vor Augen. Die griechischen Söldner sind im zweiten Quartett nicht einmal mehr gezwungen, ihre rituellen Handlungen, bei welchen sie »Staub den Toten [häufen]« (MXII, 13), vorzunehmen, denn dies scheint sich im schnellen Tod des skythischen Wächters von alleine zu erledigen. »Unendliches Geschrei« hebt an (MV, 5/XIII, 5f., 9), wobei die Terzette vom darauffolgenden Chaos eindrucksvoll Zeugnis ablegen:

Die andern stürzen schreiend zu den Waffen,
 Sie reißen sich die Waffen aus den Händen, 10
 Die Schleudrer suchen Bogen zu erraffen,

Die Bogner Schleudern. Die die Keulen tragen,
 Sie reißen Schwerter andern von den Lenden.
 Die waffenlose Menge stürmt die Wagen.

Übergroßer Selbstsicherheit, nachlässiger Arroganz und fehlender Führung geschuldet, löst sich das persische Heer auf – was, wie die Verbindung aus Anfangs- und Endreimen zeigt, alle Teile der Streitkräfte betrifft. Am sinnfälligsten wird das tumultuarische Gedränge im strophenübergreifenden Chiasmus der Verse 11 und 12. Das Resultat des vom persönlichen Egoismus eines jeden Kämpfers getragenen »Rette sich wer kann« ist eine kampfunfähige, »waffenlose Menge«.

Die Vergeblichkeit einer Rettung wird in der knappen, verblosen Feststellung »Zu spät«, die gemeinsam mit dem nicht minder kurzen Urteil »Kein Widerstand« die Quartette von Sonett XV rahmt, versinnbildlicht. Assonantisch wie alliterierend eindringlich beginnt das »wilde [] Morden« (MIX, 14) unter umgekehrten Vorzeichen. Der Tod des einzelnen skythischen Wächters nahm in seinem durch ein Enjambement formmimetisch abgebildeten Sturz das Schicksal der kollektiven Menge voraus, die nun ihrerseits »stürzt« (MXIV, 6/XV, 3). Von Beginn an metaphorisch mit (Ver-)Fall verbunden, werden die Perser vollständig vernichtet,

¹⁰⁸ Vgl. allgemein zum Dionysischen, auch im Blick auf Heym, Hannig: Dionysos (2020), der die Marathon-Sonette aber nicht würdigt.

¹⁰⁹ In ihrem Gebaren ähneln sie wiederum den Geiern: die Vögel »halten stumm [...] Wacht« und »dräng[en] in die Arenen« (MXI, 8f.). Analog hält der Skythe im menschlichen Mastkorb, auf »eines Thrakers Schultern [...] von seiner Warte« Ausschau, während sich »[d]ie andern [...] in ihre Nähe [drängen]« und man »schweigend« auf das Resultat der Observation wartet (MXIII, 9, 11f., 14).

wie die polysyndetische Reihung zeigt, fließt das Blut doch »aus Hals und Kopf und Bäuchen« (MXV, 3). Analog »steigt das Blut bis zu den Knien« (MXV, 5) der Griechen, und die Schlacht scheint enthemmt wie enthumanisiert, wenn die Leichen im folgenden Vers an der Qualität ihrer Begehrbarkeit gemessen werden. In traditioneller Erntemetaphorik werden die Perser getötet, die zunächst noch an Verteidigung dachten (vgl. MXIV, 9–14), deren Reste jetzt völlig in sich zusammenbrechen. Es bleibt nur mehr die asyndetische Atemlosigkeit der Flucht: »Ein Rennen, Hasten, Fliehen« (MXV, 9), die in den Terzetten ausgestaltet wird. Das triebhafte Verhalten wird in dem Tiervergleich (MXV, 9f.) ebenso deutlich beschrieben wie die egoistische Rücksichtslosigkeit des Einzelnen in der Menge, die in einen nackten Überlebenskampf mündet: Es geht lediglich darum, jegliche (asyndetische) geographische wie menschliche Hindernisse zu überwinden oder zu beseitigen, sich allen Ballasts zu entledigen (MXV, 12–14).

Spien eingangs die »Tore Volk um Völker«, vermögen diese nun »die Menge« nicht mehr zu fassen (MII, 14/XVI, 1). Alle Perser beherrscht »[n]ur ein Gedanke: sich zum Schiff zu retten«, und so verschmelzen die einzelnen Völker zu einer kollektiv-entindividualisierten »Menge«/»Masse[]«, die in den konventionellen Metaphern der »Woge« beziehungsweise des »Stroms« gefasst wird (MXVI, 1, 4, 7, 11f., 14). Diese kennt – typisch für Heym und seine Zeitgenossen – nur mehr eine einzige Richtung: den Fall, den Sturz hinab (vgl. MXVI, 5–7, 12, 14). Die Griechen müssen in diesem Gedicht überhaupt nicht aktiv werden, da die Perser sich in anaphorischer Flucht in offenem Egoismus selbst aus dem Weg räumen, erdrücken oder tottreten (MXVI, 5, 9, 13). In seiner ästhetischen Faktur überzeugt das Gedicht indes nur bedingt, da Heym starr am Versmaß festhält und dafür zu Auslassungen wie »Fliehnden« oder »Fraun« (MXVI, 2, 10) gezwungen ist; ferner eignet den Verben eine gewisse Redundanz, wenn etwa dreimal von »stürzen« oder zweimal von »tottreten« die Rede ist (MXVI, 6f., 9, 13f.); »Lawinen« scheinen vor den Toren Athens kein zwingend adäquater Vergleich, und weshalb »Fraun und Kinder« an dem Kriegszug teilnehmen, bleibt ebenfalls ein Geheimnis (MXVI, 8, 10).

Die letztlich topisch geschilderte Flucht der undifferenzierten Menge führt formal die anaphorische Reihung des siebzehnten Sonetts fort,¹¹⁰ und auch hier glänzen die Griechen vor allem durch Absenz, während die Perser sich selbst liquidieren. Immer enger ziehen sich die Maschen selbst um jene, die sich zunächst auf die Schiffe retten konnten, immer knapper schreiten die zeilenstilartigen Sätze einher, sodass die Destruktion vollkommen erscheint, wengleich Heym wiederum zu rhythmischen Konzessionen wie Inversionen (MXVII, 6, 8) gezwungen wird. Wortabbrechend macht sich der Wahnsinn bemerkbar (MXVII, 11) und zeigt als Höhepunkt des klimaktischen Asyndetons, dass die Perser dem Tode geweiht sind. Das »ziellos Durcheinanderfahren« (MXVII, 12), die Vergeblichkeit des Fluchtversuchs

¹¹⁰ In einer Vorfassung hatte Heym »zunächst ein Sonett Nr. XVI fast vollständig durchgeführt [...], dessen Material anschließend auf die Neufassung von Nr. XVI und die erstmalige Ausarbeitung von Nr. XVII verteilt wird« (HKA 1, 202).

zeigt eindrücklich das Reimschema, denn die spiegelsymmetrisch gebauten Terzette bringen die Perser in Vers 14 wieder dorthin zurück, von wo sie in Vers 9 aufbrachen.

Die indischen Kriegselefanten – zuvor Ausweis militärischer Überlegenheit – attackieren nun die eigenen Schiffe. In atemlosem Zeilenstil können die abwesenden Griechen das Schauspiel betrachten, wie sich etwa in inversorischer Sperrigkeit der Rüssel eines Elefanten seinen Weg auf das Schiffsdeck bahnt, um dort einen Überlebenden zu töten. Der Umgang der Perser mit den Elefanten scheint paradigmatisch für deren despotische Herrschaft zu stehen: Die freien, dem Menschen an Kraft weit überlegenen Tiere müssen unter Anwendung von Gewalt gezüchtigt werden (MIV, 6–8/VII, 12–14). Doch wird jegliche Form der Gegenwehr und sogar der Selbstverteidigung nicht toleriert und die Tiere, die ihren vorgesehenen Zweck nicht mehr erfüllen, werden erbarmungslos getötet.¹¹¹

Die Incipits der Sonette XVII, XVIII und XIX beschreiben den persischen Fluchtversuch und verweisen gleichzeitig mikrostrukturell auf die narrative Gestaltung des Zyklus: »Die Schiffe gleiten« – »Die Schiffe schwanken« – »Die Schiffe schwimmen«. Ist die in zwei Enjambements geschilderte Abfahrt noch von einem gewissen Optimismus geprägt, weicht dieser alsbald einer mattmüden, schamvollen und trübsinnigen Stimmung; fauler Geruch wie auf dem Schlachtfeld breitet sich aus (MX, 5/XIX, 8), und von der Feldherrnherrlichkeit ist nichts geblieben. Die Überlebenden werden verachtet, »merken's« jedoch »kaum«. ¹¹² Die Satrapen werden ihr militärisches Versagen mit dem Leben bezahlen müssen, wobei ihre Hinrichtung durch das Rad im Strophenenjambement (MXIX, 11f.) bereits vorweggenommen wird.

Im abschließenden Sonetttrio danken die Griechen nach der Flucht der überlebenden Perser den Göttern und gedenken ihrer Toten. Das Sonett XX verweist auf die beiden ersten Sonette und rahmt hierdurch den Zyklus:

Die Griechen halten am befreiten Strand.
Sie sehn die Fahrt der Schiffe vor den Winden,
Sie sehn sie langsam in das Graue schwinden,
Wo Meer und Himmel läuft in eine Wand.

Sie schauen auf, und sehn den Genius thronen
Der Freiheit Hellas' und der Nachwelt Zeiten,
Die Götter sehn sie nach den Hallen schreiten,
Vom Schlachtfeld kehrend, wo im Licht sie wohnen.

5

¹¹¹ Seiler: Dichtungen (1972), 17, sieht darin indes lediglich einen weiteren Beleg für Heyms freizügigen Umgang mit historischen Fakten. Man habe zu jener Zeit keine »geeignete[n] Schiffe für den Transport von Elefanten besessen«, sodass sich der Autor »dieser anachronistischen Voraussetzung indessen selbst [bebege], insofern die Kolosse beim Rückzug die Schiffe zu zerstören beginnen«. Ähnlich ebd., 190: »Gänzlich unmöglich gar ist die Teilnahme von Elefanten an dieser Schlacht, da sie nach Griechenland hätten verschifft werden müssen und es dafür geeignete Schiffe nicht gab«.

¹¹² MXIX, 11. – Ähnlich wird auch Robespierre in dem ihm gewidmeten Sonett nicht spüren, wie die Menge ihn zum Gespött macht (DS 1, 88f.; HKA 1, 335–341).

Zum einen finden Weihung und Gesang, der »das ganze Tal [füllt]« ihr Pendant in dem »fromme[n] Weihelied«, das »den Talen [entsteigt]«, zum anderen »halten« die Griechen »am befreiten Strand«, der zu Beginn »[v]oll brauner Zelte« lag (MI, 2, 5–8/II, 1/XX, 1, 12). Nachdem sich die Hellenen dergestalt von den »Heuschrecken« (MII, 2) befreit wissen, ist ihr Ziel erreicht: Sie »halten« und nehmen keine Verfolgung auf, ahnen doch auch sie, dass die Perser »dem Tode [nicht] entgehn« (MXIX, 14). Im Gegensatz zu den »Barbaren«, welche vor allem akustisch auffällig wurden, werden die Griechen vornehmlich visuell beschrieben: Sie »sehn« oder »schauen«, was überdies die Überlegenheit des Geistigen über das Körperliche ausdrückt (MXX, 2f., 5, 7). Der horizontalen Blickrichtung im ersten Quartett folgt die vertikal dominierte Götterschau im zweiten, die zuvor durch die Verbindung von »Meer und Himmel« (MXX, 3) vorbereitet wird. Dort thront der »Genius Griechenlands«,¹¹³ der ihnen die überzeitliche Bedeutung ihres Sieges, der »Freiheit Hellas' und der Nachwelt Zeiten« (MXX, 6) verkündet, die im sechsten Sonett noch zur Disposition zu stehen schien. Die Griechen sehen sich nicht nur mit ihrer polytheistischen Götterwelt, sondern mit sich und überdies mit den nachfolgenden Zeiten verbunden: »umschlungen [halten sich]« in diesem generationenübergreifenden Kontinuum »Greis, Mann und Knabe«. ¹¹⁴ Der Klassik und Hölderlin scheint Heym sprachlich wie semantisch näherzustehen als dem Expressionismus; einzig die Nominalisierung des Farbwerts in Vers 3 sowie die an Stefan George gemahnende Schreibweise der »Himmels-Strahlen« (MXX, 10) lassen Zeitkolorit erahnen. Von diesem göttlichen Glanz geblendet vergessen die Griechen dennoch nicht, wem sie den Sieg, der dichotomisch zugespitzt zu einem Sieg des Westens über »Asien« (MXX, 11) verklärt wird, zu verdanken haben: Sie huldigen bar jeglicher Hybris in den Terzetten den Göttern, während der letzte Vers auf die Entsendung des Boten und damit auf den heute wohl geläufigsten Teil des Marathon-Mythos rekurriert.

Fern einer rauschenden Siegesfeier werden auch im Sonett XXI eher »leis[e]« und nahezu »stumme« Töne angeschlagen:

Der Tag flieht westwärts, und der Abend sinkt.
 Von Osten naht die Nacht. Die Sterne steigen
 Von Meer und Inseln in dem kühlen Reigen.
 Des Meeres Welle leis am Ufer singt.

Die Griechen schlummern traumlos bei den Toten. 5
 Da tut der Grund sich auf: Der Bote winkt
 Im Abgrund stehend. Und wie Wolken schwingt
 Der Schatten Heer sich auf und folgt dem Boten.

Die Erde schließt sich hinter ihrem Zug.
 Sie folgen ihrem stummen Führer blind, 10
 Der Tiefe zu, der trauervolle Spuk.

¹¹³ Hölderlin: Gedichte (2005), 107.

¹¹⁴ MXX, 9. – Vgl. auch Hölderlin: Gedichte (2005), 153.

Durch Schächte lichtlos flattern sie geschwind.
Durch Kluft und Höhlen geht der stumme Flug
Zum Acheron, der kalt und dunkel rinnt.

In der Metaphorik der voranschreitenden Tageszeiten (MI, VI, X) nähern sich nun Abenddämmerung und die alliterierend intensivierte Nacht, wobei der »Aufgang« der Sterne durch ein Enjambement und ihr Funkeln durch eine weitere Alliteration versinnbildlicht werden; es ist nicht mehr die »Woge« der Fliehenden, sondern »[d]es Meeres Welle«, die »am Ufer singt« (MXVI, 4/XXI, 4). Das Schicksal vieler griechischer Kämpfer war von Anbeginn bekannt, und an diese Weihe zum Tode erinnert im ersten Quartett das identische Reimpaar von »steigen« und »Reigen« (MI, VI/XXI, 2f.). Doch der »Todesreigen« hat seine Bedrohlichkeit eingebüßt und klingt »in dem kühlen Reigen« der Sterne aus.¹¹⁵ Somit wird dem adverbialen Einschnitt in Vers 6 das Brutale genommen; der Tod ist die logische wie akzeptierte Konsequenz, der Preis der Freiheit, die es zu verteidigen galt. »Der Schatten Heer weiß um die Richtigkeit dieser Ordnung und »folg[t]« daher seinem »stummen Führer blind« (MXXI, 8, 10). Drei Enjambements bilden die Bewegung dem »Grund« beziehungsweise »Abgrund« zu mimetisch ab (MXXI, 6–8, 13f.). Und obgleich der Totenzug ein »lichtlos[er]« wie »trauervolle[r] Spuk« ist, sind die Seelen gut aufgehoben: Der »Flug« führt zwar hinab, doch gleichzeitig hinauf zur ruhmvollen, ewigen »Unsterblichkeit« (MVI, 13/XXI, 2f., 7f., 11–13).

Schließlich wird in poetischer Katabasis die Ankunft der »toten Krieger« in der Unterwelt geschildert, wobei Hades persönlich dreifach apostrophiert wird (MXXII, 3, 6, 9). Mag die asyndetische Schilderung seines Reiches mit »Kammern, Gänge[n], Nester[n], dunkle[n] Orten« (MXXII, 1) zunächst verwirrend erscheinen, zeigt der Vergleich mit dem »Bienenstock« im folgenden Vers, dass es sich um ein strukturiertes wie organisiertes Schattenreich handelt. Insbesondere verweist dieses *tertium comparationis* auf die Nekyia des Aeneas, der bei seinem Besuch in der Unterwelt die Seelen, die zur Palingenese bestimmt sind, mit just jenen Fluginsekten in Beziehung setzt;¹¹⁶ dem seelenwandernden Weg zum Nachruhm steht somit nichts im Wege. Geregelt gestaltet sich auch das Eintreffen der Toten in »Hades' Reich«: Sie werden geführt, »landen an und treten durch die

¹¹⁵ MVI, 3/XXI, 3. – Dies wird offenkundig, zieht man Georg Trakls »Verfall« (in Georg Trakl: Die Dichtungen. Leipzig [1919], 9; Gedichte unserer Zeit. Hg. von Margarete Roseno. Berlin 1929, 130; Fechner: Sonett [1969], 239; Dietze: Ebenmaß [1977], 162; Kircher: Sonette [1979], 297; G. T.: HKA 1, 59) hinzu, der dem in einem Vergleich vermittelten »Todesreigen« als Reimwort »neigen« hinzufügt, während Heym die entgegengesetzte Bewegungsrichtung des Steigens wählt.

¹¹⁶ Aen. VI, 706–709: »hunc circum innumerae gentes populi que volabant: | ac veluti in pratis ubi apes aestate serena | floribus insidunt variis et candida circum | lilia funduntur, strepit omnis murmure campus.« (»Den Strom umflattern ungezählte Scharen, | Gleichwie an sonn'gen Sommertagen Bienen | Sich auf die bunten Wiesenblumen setzen | Und um die silberweißen Liljen schwärmen«). Lateinisches Zitat wie deutsche Übersetzung folgen: P. Vergilius Maro: Aeneis, Buch VI. Erklärt von Eduard Norden. Stuttgart und Leipzig ³1927 [Repr. ⁹1995], 92f.

Pforte« und schließlich »in ernster Strenge angeborener Zucht«, »[i]n Reihe« vor den Gott der Unterwelt (MVI, 1/XXII, 3, 5, 8). Letzterer verliert weitere bedrohliche Züge, da er mit himmlischen Attributen wie »Wolkenmeere[n]« versehen wird. Zuletzt werden den Toten die »Höfe[], da sie wohnen sollen«, und damit ihr Platz innerhalb der Geschichte zugewiesen:

Die toten Krieger nahen Hades' Throne.
Sie sehn sein Riesenhaupt in Nacht sich heben
Und Wolkenmeere ziehn um seine Krone. 10

Sie nahn den Höfen, da sie wohnen sollen.
Und scharweis sie durch ihre Tore schweben,
Dem Rauch gleich quellend in die dunklen Stollen.

Heym aktualisiert in seinem narrativ strukturierten Sonettzyklus ein zum Mythos verklärtes historisches Ereignis. Unter inhaltlichem Rückgriff auf antike Epen wie Hölderlin und in formaler Anlehnung an Stefan George zeichnet er das überhöhte Idealbild einer aktivistisch geprägten Vergangenheitsutopie, welche durch ruhmvolle Aufopferung für ein Wertesystem der Freiheit wie einen Willen zur Tat gekennzeichnet ist. Für Hölderlin wie Heym gilt gleichermaßen: »mein Herz gehört den Toten an!«¹¹⁷ Keine glanzvolle Feier des siegreichen Augenblicks, sondern ein ehrendes Sepulcrum steht am Ende des 22. Sonetts. Diese Zahl lässt an den 22. Gesang der Ilias denken, in welcher sich Hektor heldenhaft Achilleus im Zweikampf stellt und Achilleus selbst sich mit der Tötung Hektors dem Tode weihet, der ihm von Thetis gewissagt wurde. Vor die Wahl zwischen dem Tod vor Trojas Mauern und einem langen, ruhmlos-bescheidenen Leben gestellt, wählt Achilleus den unsterblichen Ruhm, der im Mittelpunkt des »Marathon«-Zyklus steht, indes auch für Heyms persönliches Streben von herausragender Bedeutung war.

Zwischen Renaissance und Revolution

Heyms Interesse an historischen Stoffen zeigt sich an zahlreichen weiteren Dichtungen, wobei er sich mit Vorliebe (neben der Antike) der Renaissance sowie den Revolutionen von 1789 und 1848 zuwandte. So hatte er 1905 als Unterprimaner mit Entwürfen zu »Arnold von Brescia« begonnen – eine Arbeit, die er 1908 abbrach – und schrieb an der »Sizilischen Expedition«, den ersten Akt des Trauerspiels »Der Feldzug nach Sizilien« veröffentlichte Heym unter dem Titel »Der Athener Ausfahrt«.¹¹⁸ Die Novelle »Der fünfte Oktober« belegt wiederum sein Interesse an der Französischen Revolution, und in seinen Gedichten finden sich auch poetische Würdigungen mythischer und historischer Persönlichkeiten

¹¹⁷ Hölderlin: Gedichte (2005), 154.

¹¹⁸ Georg Heym: Der Athener Ausfahrt. Würzburg 1907 (Neuausgabe: Leipzig 1996 [Die graphischen Bücher9]).

wie »Odysseus«, »Pilatus« und »Judas«, »François Villon« oder »Columbus«.¹¹⁹ Heym scheint hierbei für die poetische Ausgestaltung mythisch verklärter oder geschichtlich hervortretender Individuen wie Ereignisse insbesondere das Sonett zu präferieren. Betrachtete man die insgesamt sechzehn Sonette als organische Einheit und ordnete sie gemäß der Chronologie der historischen Ereignisse an, bekäme man eine Reihung, die von »Savonarola« über die Ereignisse im Umfeld der Revolution von 1789 (»Vom Schanktisch her...«, »Le tiers état«, »Bastille«, »Louis Capet«, »Danton«, »Robespierre«) und die anschließende napoleonische Ära (»Marengo«, »Mont St. Jean I–VI«) über das nicht eindeutig zuzuordnende »Vom Sturmgeläut der Freiheit aufgerufen...« bis hin zu den »Märzgefallenen« von 1848 reicht. Alle diese Sonette entstanden (mit einer Ausnahme) im Jahre 1910, wobei die Niederschrift des Zyklus über die Schlacht bei Waterloo sowie von »Vom Sturmgeläut der Freiheit aufgerufen...« und »Die Märzgefallenen« in unmittelbare zeitliche Nähe zur Entstehung des »Marathon«-Zyklus im März 1910 fällt. Die Sonette der Französischen Revolution verfasste Heym zumeist im Juni (»Bastille«, »Louis Capet«, »Danton«, »Robespierre«), die übrigen Gedichte zwischen November und Dezember (»Savonarola«, »Le tiers état«, »Marengo«) sowie eines im März 1911 (»Vom Schanktisch her...«).

Das Gedicht über den dominikanischen Bußprediger und italienischen Reformator Savonarola stellt Heyms sonettistischen Beitrag zum zeittypischen Renaissancismus dar.¹²⁰ Sein Interesse am Quattrocento gründet in der Empfindung von Parallelitäten zwischen jenem und seiner Zeit, wenngleich er zunächst einräumen musste:

Keine Zeit kann ihr Wesen selbst beurteilen. Die Renaissance, die uns heut so ungeheuer, schön, groß erscheint, hat es nicht gewußt, wie gewaltig sie war, da sie sich nicht selbst genug war. [...] Da nun heut in so vielen Herzen die Sehnsucht nach der Renaissance oder Hellas wieder wohnt, da auch in vieler Menschen Sinnen die Lust an dem Genuß und die Freude an Schönerm sich verschwibert haben, so meine ich, vielleicht wird unsere Zeit den Nachfahren einst ebenso begehrenswert erscheinen.¹²¹

Ähnlichkeiten sieht er vor allem in den Leistungen in Kunst und Forschung, wobei er gedankenspielerisch etwa für das Jahr 1907 die Expedition zum Nordpol und den ersten Motorflug als Wegmarken vorschlägt, welche sein Jahrhundert »über viele seiner Schwestern erhöhen«¹²² würden, wobei in diesen Tagebucheinträgen

¹¹⁹ »Odysseus« (DS 1, 170–175/HKA 1, 557–572); »Pilatus« (DS 1, 486/HKA 2, 1517–1523); »Judas« (DS 1, 487/HKA 2, 1523–1527); »François Villon« (DS 1, 206/HKA 1, 666f.); »Columbus« (DS 1, 218/HKA 1, 713–716).

¹²⁰ Den dramatischen Renaissancismus der Jahrhundertwende behandelt Gerd Uekermann: *Renaissancismus und Fin de siècle. Die italienische Renaissance in der deutschen Dramatik der letzten Jahrhundertwende*. Berlin 1985 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker 84). Zum Überblick auch August Buck (Hg.): *Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann*. Tübingen 1990 (Reihe der Villa Vigoni 4).

¹²¹ DS 3, 93.

¹²² DS 3, 94.

des knapp Zwanzigjährigen die Technikbegeisterung des frühen 20. Jahrhunderts mitschwingt.¹²³

Als Identifikationsfigur eignet sich der 1498 als Ketzer Hingerichtete nicht, der Heym durch seine Merežkovskij-Lektüre bekannt war und um die Jahrhundertwende vielfältige literarische Gestaltung erfuhr, nicht zuletzt in Thomas Manns Erzählung *Gladius Dei* (1902) und seinem einzigen Theaterstück *Fiorenza* (1905).¹²⁴ Heym akzentuiert abermals in jambischen Fünfhebern den fanatischen Furor des Mönches, wobei dessen Ende bereits präfiguriert wird. So gestaltet Heym eine Figur des Wahnsinns und verweist dergestalt auf die Überzeitlichkeit des Themas; lediglich der Titel weist auf die Historizität des Stoffes hin. Zwei Vergleiche rahmen das Gedicht und zeigen die Veränderung des Mönches: zu Beginn »Lilie« (V. 1), zuletzt »Spinne« (V. 14). Als Sinnbild der Reinheit vermag er Aufklärungsarbeit zu leisten, da er »durch das Dunkel brennt« (V. 1), wobei diese religiöse Erleuchtung geradezu zelotische Züge annimmt. Savonarola erlebt Religion rauschhaft, enthusiastiert sich voll »Wollust« (V. 12) an »Weihrauchs Lauge« (V. 2). Doch zeigt sich auch die dunkle Seite, die »blaue[] Finsternis« (V. 3) dieses Eifers: einmal entfacht, ist die zunehmende Ekstase, wie zahlreiche Enjambements belegen, zumindest vorerst kaum mehr aufzuhalten. Entrückt – »[s]ein hohles Auge | Starrt wie ein Loch aus weißem Pergament«¹²⁵ – beschwört er im zweiten Quartett in seiner Predigt das Jüngste Gericht, das gleichzeitig wie eine Verbrennung des Predigers in der Nachfolge Jesu wirkt. Die Hell-Dunkel-Kontraste der umarmend gereimten Quartette¹²⁶ weichen in den alliterierend angeschlossenen, nunmehr durchweg männlich reimenden Terzetten einer akustisch-sinnlichen Metaphorik. Leises Flüstern genügt,¹²⁷ denn die Worte haben ihre Wirkung erfüllt, und Savonarolas Physis verschwindet hinter der anschließenden Geißelung, die ebenfalls rauschhafte Züge trägt:

¹²³ Vgl. Harro Segeberg (Hg.): *Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Aufsätze*. Frankfurt/M. 1987, und Tessa Korber: *Technik in der Literatur der frühen Moderne. Mit einem Geleitwort von Gunther Witting*. Wiesbaden 1998 (zugl. Erlangen/Nürnberg [Diss.] 1997).

¹²⁴ Mit ihnen sowie der »Savonarola«-Dichtung Lenaus befasst sich Denis Forasacco: *Giro-lamo Savonarola in der deutschen Dichtung um 1900. Zwischen fiktivem Archetypus und Projektionsfigur der Krise*. Hamburg 2008 (Studien zur Germanistik 26; zugl. Würzburg [Diss.] 2007). Heym findet bei Forasacco indes keine Erwähnung. – Vgl. zu Merežkovskij Anm. 41 dieses Kapitels, zu den Quellen Heyms Seiler: *Dichtungen* (1972), 235–237.

¹²⁵ V. 3f. – Zu diesem Bild könnte Heym möglicherweise durch Merežkovskijs Schilderung einer Predigt Savonarolas inspiriert worden sein; vgl. Merežkovskij: *Leonardo* (1903), 33: »Die unbeweglichen Augen erglänzten noch heller wie feurige Kohlen«.

¹²⁶ »Dunkel«, »weißer Kopf«, »blaue[] Finsternis«, »weiße[s] Pergament«, »dunkle[r] Himmel«, »fahl« (V. 1–4, 8). – Zu bildkünstlerischen Aspekten in der Darstellung der Savonarola-Figur vgl. Salter: *Vergleich* (1972), 215–217.

¹²⁷ Hierfür wie für das Motiv der geweiteten Arme liefert Merežkovskijs *Leonardo*-Roman die intertextuelle Vorlage: »Savonarola breitete die Arme aus und flüsterte die letzten Worte kaum vernehmbar« (Merežkovskij: *Leonardo* [1903], 34). Vgl. hierzu auch Schneider: *Heym* (1988), 35.

Er flüstert leise. Übertönt vom Schrein.
Ein Riese tanzt, der mit den Geißeln fegt
Das Meer der Rücken. Blutdampf steigt wie Wein.

10

Und sein Gesicht wird von der Wollust klein,
Vom Schauder eines Lächelns sanft bewegt,
Wie eine Spinne zieht die Beinchen ein.

Der Reformator erreicht im zweiten Terzett einen Zustand der höchsten Entrückung und »Wollust«. Damit ist er an einem Punkt angelangt, an den die ihm kontrastiv gegenübergestellte Menge, »[d]as Meer der Rücken« noch zu gelangen sucht. So kann er zusehen, wie die Menge in seinem Netz zittert: Die »Spinne« hat ihre Schuldigkeit getan und »zieht die Beinchen ein«.

Eindrücklich hat sich Heym in weiteren sechs Sonetten mit der Französischen Revolution befasst, hoffte er doch auf eine Zeit, in der »wieder Barrikaden gebaut«¹²⁸ würden:

Mein Gott – ich ersticke noch mit meinem brachliegenden Enthousiasmus in dieser banalen Zeit. Denn ich bedarf gewaltiger äußerer Emotionen, um glücklich zu sein. Ich sehe mich in meinen wachen Phantasieen, immer als einen Danton, oder einen Mann auf der Barrikade, ohne meine Jacobinermütze kann ich mich eigentlich garnicht denken. Ich hoffte jetzt wenigstens auf einen Krieg. Auch das ist nichts.

Mein Gott, wäre ich in der französischen Revolution geboren, ich hätte wenigstens gewußt, wo ich mit Anstand hätte mein Leben lassen können, bei Hohenlinden oder Jémappes. [...]

[I]ch wäre mit einem Male gesund, ein Gott, erlöst, wenn ich irgendwo eine Sturm-
glocke hörte, wenn ich die Menschen herumrennen sähe mit angstzerfetzten Gesich-
tern, wenn das Volk aufgestanden wäre, und eine Straße hell wäre von Pieken, Säbeln,
begeisterten Gesichtern, und aufgerissene Hemden.¹²⁹

Die Handlungszeit von »Vom Schanktisch her...«, »Le tiers état« und »Bastille« ist auf die Monate Juni und Juli des Jahres 1789, »Louis Capet« auf den 21. Januar 1793, Dantons Verteidigungsgedicht auf den Zeitraum zwischen seiner Festnahme am 30. März 1794 und seiner knapp eine Woche später erfolgenden Guillotiniierung am 5. April, »Robespierre« schließlich auf den 28. Juli 1794 zu datieren. Nicht nur spannt Heym somit einen Bogen vom Beginn der Revolution bis zum Ende der Terreur, er nähert sich dem Thema von zwei unterschiedlichen Seiten: Steht einerseits die wie in »Bastille« überpersönlich geschilderte Revolutions-

¹²⁸ DS 3, 139.

¹²⁹ DS 3, 164. – Nach der Schlacht von Hohenlinden am 3. Dezember 1800, bei der die bayrisch-österreichischen Truppen eine Niederlage erlitten, war der Vormarsch der napoleonischen Truppen nicht mehr aufzuhalten. – Die Schlacht bei Jemappes im heutigen Belgien, bei der die Franzosen auf die Österreicher trafen, fand indes bereits am 6. November 1792 statt. – Dieser Tagebucheintrag vom 15. September 1911 findet seinen poetischen Niederschlag etwa auch in der ersten, Entwurf gebliebenen Fassung des Gedichts »Gebet« (DS 1, 354f./HKA 2, 1150–1153): »Der du die Feuer der Revolutionen »nährst« | [...] Herr, schleudre die Brände aus«.

erwartung im Mittelpunkt, so auf der anderen Seite das individuell gezeichnete Ende dreier Protagonisten der Revolutionszeit.

Von der spannungsvollen Stimmung der unmittelbar bevorstehenden revolutionären Ereignisse zeugt neben dem flüchtigen Entwurf »Vom Schanktisch her...«, dem Heym ein auszugsweises Zitat aus der tendenziösen Revolutionsdarstellung Petr Kropotkins voranstellt,¹³⁰ vor allem »Le tiers état«, mit dem Heym »[e]inen deutlichen Schritt auf die Glorifizierung der französischen Revolution hin«¹³¹ vollzieht. Im Druck mit dem Zusatz »20. Juni 1789« versehen, wird das Gedicht über den Dritten Stand auf den Tag des Ballhausschwurs datiert, obgleich es nicht als historisch-realistische Schilderung herangezogen werden kann:¹³²

Auf welken Blumen von dem letzten Ball
In Spiegeln, Kerzen, weichlichem Gestühl,
Steht der Stiefel der Bürger. Ihr Gewühl
Brennt wie die Flamme. Und der Widerhall

Der großen Worte flattert durch Paris. 5
Man drängt sich um den Saal. Die Straße rauscht
Vom Sturme Mirabeaus, dem alles lauscht,
Da er die Tür dem Mann des Königs wies.

Der König sieht dem Abend nach, der lind 10
In Park und Seine zieht gen Westen schon.
Er zupft sein Halstuch. Le diner ist nah.

Da bläst in sein Gemach ein lauter Wind.
Der rüttelt seinen Hals und seinen Thron.
Le tiers état. Le tiers état.

Heym kontrastiert die *Décadence*-Auswüchse des Königtums und seines Herrschers, der nicht ahnt, dass seine Zeit bereits abgelaufen ist, mit den umstürzlerischen Vorboten. Letztere durchbrechen die Sonettstruktur in den Quartetten durch mehrfache Enjambements (darunter gar ein strophenübergreifendes) und erschüttern auch im ersten Terzett ein weiteres Mal die hoheitsvolle Selbstsicherheit. Sind die Quartette aus bürgerlicher, so die Terzette aus königlicher Sicht geschildert, wobei sich – durchaus in Einklang mit traditionellen Sonettdichtungen – das

¹³⁰ Das Zitat Heyms (DS 1, 251/HKA 2, 822) folgt Petr Alekseevich Kropotkin: Die Französische Revolution 1789–1793. Einzig berechnigte deutsche Ausgabe besorgt von Gustav Landauer. Leipzig 1909 [Repr. Frankfurt/M. 1970], 65: »Die »auführerischen Hilfstruppen«, mit denen Mirabeau dem Hof gedroht hatte, waren in der Tat gerufen worden, und in den düstern Kneipen der Außenbezirke erörterte das Paris der Armen, das Paris der zerrissenen Kleider die Mittel, »das Vaterland zu retten«. Es bewaffnete sich, so gut es konnte. Hunderte von patriotischen Agitatoren – »Unbekannte«, wohlgernekt – taten alles, um die Agitation zu unterhalten und das Volk auf die Straße zu bringen«.

¹³¹ Seiler: Dichtungen (1972), 123.

¹³² Vgl. Seiler: Dichtungen (1972), 16: »Ein Beispiel dafür, daß Heym Ereignisse, über die er nur oberflächlich informiert war, ebenso phantasievoll wie unrichtig ausgestaltet hat, ist das Sonett »Le tiers état« [...]. [...] Heym hat offenbar weder eine Beschreibung noch ein Bild des Schauplatzes gekannt, denn das Versailler Ballhaus war ein Haus für Ballspiele und kein Festsaal, eine kahle Sporthalle ohne Zierrat und »weichliches Gestühl«.

zweite Terzett vom ersten erneut abgegrenzt. Die jeweils erste Hälfte des Oktetts wie des Sextetts wird eher optisch vermittelt, die jeweils zweite akustisch. Das assonantisch eintönige Stillleben des »letzten Ball[s]« (V. 1) führt inversorisch die Artifizialität des herrscherlichen Lebenswandels vor Augen, doch ist nun die revolutionäre »Flamme« entzündet, sie »[b]rennt« (V. 4) (gleich Savonarola), wobei das nicht minder assonantische »Gewühl« der »Bürger« mit dem »weichliche[n] Gestühl« (V. 2f.) aufzuräumen entschlossen ist beziehungsweise – wie nicht zuletzt die vom zweiten auf den dritten Vers übergreifende st-Alliteration zeigt – von ihm bereits Besitz ergriffen hat. Der physischen Machtdemonstration des Dritten Standes, der die royalen Attribute wie Jagdtrophäen behandelt, folgt eine nicht minder impressive Zurschaustellung der Macht des Wortes: die Strophengrenzen im Enjambement transgredierend »[flattert] der Widerhall | Der großen Worte« (V. 4f.) durch die französische Hauptstadt. Im indefiniten Personalpronomen »Man« (V. 5) sind alle (Standes-)Unterschiede aufgehoben, alle wollen gleichermaßen am prärevolutionären Geschehen partizipieren. Den Versen 6 bis 8 zufolge könnte das Gedicht auch auf den 23. Juni 1789 datiert werden, an dem Mirabeau dem »Grand Maître des Cérémonies« Henri-Evrard de Dreux-Brézé »die Tür [...] wies« (V. 8). Für den von Heym verehrten Kleist war dies der »Donnerkeik des Mirabeau [...], mit welchem er den Ceremonienmeister abfertigte«. ¹³³ Der König erweist sich sodann als semantisches Bindeglied zwischen Quartetten und Terzetten, denn während sein Abgesandter bereits von den »Repräsentanten der Nation« abgewiesen wurde, sieht Ludwig XVI. – ohne es zu ahnen – seinem Untergang entgegen. In traditioneller Metaphorik des sich neigenden Tags sieht er »dem Abend nach«, der »gen Westen« (V. 9f.) zog und damit möglicherweise überdies auf das historische Vorbild der Amerikanischen Revolution verweist. Ahnungslos in der artifizialen Welt des »Park[s]« (V. 10) verharrend, die der »Straße« (V. 6) so fern liegt, ist er lediglich auf Äußerlichkeiten bedacht und »zupft sein Halstuch« zurecht, ohne zu bemerken, dass mehr als das abendliche »diner [...] nah [ist]« (V. 11). Denn der bereits zuvor angedeutete »Sturm« (V. 7) braust nun tatsächlich auf, wie der strophenübergreifende Schlagreim »nah«/»Da« (V. 11f.) zeigt. Nicht nur ist seine Macht, sein »Thron«, sondern darüber hinaus sein »Hals« (V. 13) und damit sein Leben in Gefahr. Der abschließende Vers greift epianaleptisch den Gedichttitel auf, sodass zum einen die staunende Ungläubigkeit des Königs ausgedrückt, zum anderen der straßenflüsternde »Widerhall | Der großen Worte« abgebildet und darüber hinaus die Macht des insgesamt dreifach apostrophierten Dritten Standes deutlich wird. Die historische Grundierung fällt somit entschiedener aus als in der »Savonarola«-Dichtung, wo außer dem Titel nichts auf die zeitliche Situierung verweist.

¹³³ Heinrich von Kleist: Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. In: Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. Hg. von Roland Reuß in Zusammenarbeit mit Peter Staengle. Band II/9 [= Band 19]: Sonstige Prosa. Frankfurt/M. und Basel 2007, 25–32, hier 28.

Ebenso deutlich lokal wie temporal situiert ist das »Bastille«-Sonett, in dem – wie bereits in »Le tiers état« – ausschließlich männliche Versschlüsse die Entschlossenheit der »Menschenmassen« (V. 3) ausdrücken:¹³⁴

Die scharfen Sensen ragen wie ein Wald.
Die Straße Antoine ist blau und rot
Von Menschenmassen. Von den Stirnen loht
Der weiße Zorn. Die Fäuste sind geballt.

Ins Grau des Himmels steigt der Turm wie tot. 5
Aus kleinen Fenstern weht sein Schrecken kalt.
Vom hohen Dach, wo Tritt der Wachen hallt,
Das ernze Maul der grau'n Kanonen droht.

Da knarrt ein Tor. Aus Turmes schwarzer Wand
Kommt der Gesandten Zug in schwarzer Tracht. 10
Sie winken stumm. Sie sind umsonst gesandt.

Mit einem Wutschrei ist Paris erwacht.
Mit Beil und Knüttel wird der Turm berannt.
Die Salven rollen in die Straßenschlacht.

Heym beschreibt mit dem Sturm auf die als Gefängnis genutzte Bastion den symbolischen Auftakt der Französischen Revolution, wobei der Turm, welcher als *pars pro toto* für die Festungsanlage steht, durch die erste und die letzte Strophe bereits von den Aufständischen in formaler Umarmung bedrängt wird. So beschreibt das erste Quartett die prärevolutionäre Ausgangssituation: Die Menge, zu der viele Bauern zählen, wie das Kriegsgerät der »Sensen« (V. 1) zeigt, sammelt sich mit geballter Faust in der Rue Saint-Antoine, in zwei Enjambements nur mehr bedingt gebändigt. Im Dreiklang der *drapeau tricolore* vermengen sich »blau und rot« mit »weiße[m] Zorn« (V. 2, 4), wobei sich die Wut vielleicht auch gegen das Weiß als Farbe des Ancien Régime richtet.¹³⁵ Damit kontrastieren Farben, die den Turm als Symbol von Willkür und Unterdrückung kennzeichnen: »Grau« beziehungsweise »grau'n« sowie »schwarz« (V. 4, 8, 9f.), wobei Adjektive wie »tot« oder »kalt« (V. 5f.) den düsteren Eindruck verstärken. Nach dem adverbialen Einschnitt an der Sonettgrenze dynamisiert sich die bislang statische Zustandsbeschreibung zusehends. Der im Enjambement formmimetisch dargestellte Zug der Gesandten, der im Blick auf die tatsächlichen historischen Ereignisse einen kühnen Zeitsprung darstellt, war, wie der parataktische Vers 11 zeigt, vergeblich und bildet nunmehr das Aufbruchssignal für die Revolutionäre. Über die unhaltbaren Zustände haben sie sich bereits verständigt, denn es reicht mittlerweile ein Zeichen, ein »stummes Winken« (V. 11), wo es in »Le tiers état« noch der »großen Worte« bedurfte. Im fortschreitenden Kreuzreim der Terzette ist eine

¹³⁴ Seiler: Dichtungen (1972), 123, sieht das Sonett lediglich als »vorsichtige[n] Ansatz, die französische Revolution [...] als leidenschaftliche Massenbewegung darzustellen«. Zu den historischen Quellen ebd., 252–258.

¹³⁵ Für Salter: Vergleich (1972), 98, »schafft der Farbklang Blau-Rot-Weiß« indes lediglich »die Assoziation zur Trikolore«.

Entwicklung angestoßen, die nicht mehr aufzuhalten ist. Zwar sind es pluralische »Menschenmassen«, die sich hier eingefunden haben, doch verschmelzen sie zu einem organischen Ganzen, da ihre Kriegsgeräte »wie ein Wald [ragen]« und sie »eine[n] Wutschrei« (V. 1, 12) ausstoßen; ganz »Paris erwacht«. ¹³⁶ In akustischem Kontrast zeitigt das stumme Zeichen einen lauten Wutschrei, dem sich anaphorisch die Kampffeshandlungen anschließen. Der – wie der Einsatz des bestimmten Artikels zeigt – längst symbolisch überhöhte Turm wird »berannt« (V. 13), wobei deutliche Unterschiede in der Bewaffnung zu erkennen sind: Da die Aufständischen lediglich mit »Sensen«, »Beil und Knüttel« (V. 1, 13) ausgestattet sind, werden viele dieser Kinder der Revolution vom »erzne[n] Maul der grau'n Kanonen« gefressen, deren »Salven [...] in die Straßenschlacht [rollen]« (V. 8, 14). Doch geht letztlich alle Macht von der Straße aus, die das Sonett rahmt.

Dass die Revolution nicht nur die alten Machthaber, unter ihnen Ludwig XVI., hinwegfegen, sondern es Saturn gleich tun würde, mussten (neben Pierre Vergniaud) auch Danton und Robespierre erfahren. So gestaltet Heym in drei Sonetten abseits einer »Glorifizierung der Vergangenheit« ¹³⁷ die Hinrichtung des letzten Königs des Ancien Régime sowie der beiden letztgenannten Jakobiner. ¹³⁸ Ludwig XVI., von den Revolutionären als »Louis le Dernier« oder »Louis Capet« bezeichnet, wurde als gewöhnlichem Citoyen der Prozess gemacht, bevor er am 15. Januar der »conspiration contre la liberté publique et la sûreté générale de l'État« für schuldig befunden und sechs Tage später auf der heutigen Place de la Concorde guillotiniert wurde. Heym zieht sich mit dem Titel seines Gedichts »Louis Capet« die Jakobinermütze auf und spannt die letzten Minuten des königlichen Lebens unter die Guillotine, deren Fallbeil in der ersten Strophe »[weiß] glitzert«, in der letzten »saust«:

Die Trommeln schallen am Schafott im Kreis,
 Das wie ein Sarg steht, schwarz mit Tuch verschlagen.
 Darauf steht der Block. Dabei der offene Schragen
 Für seinen Leib. Das Fallbeil glitzert weiß.

¹³⁶ In dem Entwurf zu »Bastille« hatte Heym hier sogar die europäische Dimension der Französischen Revolution zu berücksichtigen gedacht, wie die Ausführungen in HKA 1, 330 zeigen; erst später wichen »Europas« und »Frankreichs Atem« dem Pariser »Wutschrei«.

¹³⁷ Seiler: Dichtungen (1972), 35.

¹³⁸ Heym greift die Hinrichtung des Königs auch in dem im Februar 1911 entstandenen siebzehnstrophigen Gedicht »Sehnsucht nach Paris« (DS 1, 227–229/HKA 1, 745–755) wieder auf. Darin heißt es: »Vom roten Wein gefüllt bis an die Borde, | Vom Wein der Freiheit, der das Herz beschwört, | Und auf der weiten Place de la Concorde | Aus Dantons Mund der Städte Zorn empört. || O großer Tag, da rote Donner grollten | Auf deiner Stirn, und blutig, fett und feist, | Des Königs armes Haupt im Sande rollte, | Großes Paris, das altert und verwaist« (DS 1, 228/HKA 1, 754, V. 33–40). – Zu den Quellen Heyms Seiler: Dichtungen (1972), 260–266; Heym als »vitalen Rebellen mit der Jakobinermütze« untersucht psychologisierend Kleefeld: Jakobinermütze (1987), 67, und auch Kurt Pinthus verweist in seiner Würdigung der nachgelassenen Gedichte (DS 6, 140–144, hier 143) auf Heym als »Revolutionär mit der Jakobinermütze auf der Barrikade«.

Von vollen Dächern flattern rot Standarten. 5
Die Rufer schrein der Fensterplätze Preis.
Im Winter ist es. Doch dem Volk wird heiß,
Es drängt sich murrend vor. Man läßt es warten.

Da hört man Lärm. Er steigt. Das Schreien braust.
Auf seinem Karren kommt Capet, bedeckt, 10
Mit Kot beworfen, und das Haar zerzaust.

Man schleift ihn schnell herauf. Er wird gestreckt.
Der Kopf liegt auf dem Block. Das Fallbeil saust.
Blut speit sein Hals, der fest im Loche steckt.

Die Hinrichtung wird regelrecht inszeniert, die »Dächer« sind voll, die besten »Fensterplätze« (V. 5f.) werden verkauft, und das Volk ist begierig, »heiß« (V. 7) wie ungeduldig (»murrend«, V. 8). Unterstützt wird dieses Schauspiel von einer semantischen wie formalen Akustik: »Trommeln schallen«, »Rufer schrein«, das Volk wird »murrend«, man hört »Lärm« (V. 1, 6, 8f.), dem alliterierende Wendungen wie in den Versen 1 (»schallen am Schafott«), 2 (»steht, schwarz mit Tuch verschlagen«), 5 (»Von vollen Dächern flattert«) oder 10 (»Karren kommt Capet, bedeckt«) entsprechen.¹³⁹ So steigt in gegensätzlicher Bewegungsrichtung der Lärm an (V. 9), bis »[d]as Fallbeil saust« (V. 13). An Capets Ende gibt es von Beginn an keinen Zweifel: Im Enjambement steht die Totenbahre, der »Schragen« (V. 3) für ihn offen, und assonantisch wird »sein[] Leib« dem »weißen Fallbeil« (V. 4) entgegengeführt, wobei der letzte Vers diese Assonanz wiederaufnimmt (»Blut speit sein Hals«). Die Akteure, die Capet richten, bleiben im Hintergrund und erscheinen lediglich im unpersönlichen Personalpronomen »man« (V. 8, 12) sowie einer passivischen Wendung in Vers 12.¹⁴⁰ Das Köpfen Capets wird diätetisch vorbereitet: Scheint sein »Leib« zunächst noch intakt, wird »Capet« bald zum Personalpronomen »Er« verkürzt, während sein Körper in »Haar«, »Kopf« sowie »Hals« zerteilt wird (V. 1, 4, 10–14). Auch die Syntax unterstützt parataktisch verknüpft die Guillotinerung, denn bestehen bereits die Quartette aus neun knappen syntaktischen Einheiten, wird diese Konzentration in den Terzetten, die aus ebenso vielen Sätzen bestehen, noch einmal zugespitzt. Der Menge bleibt indes verborgen, dass sie alsbald selbst in Gefahr geraten könnte: Ihr schaulustiges Verlangen wie ihr ungeduldiges Lärmen verbinden sich homoioteleutisch mit dem Fallbeil (V. 4/7, 9/13) und weisen damit auf die Zeit der Terreur voraus.

¹³⁹ Zur formalrhythmischen Gestaltung des Gedichts Ziegler: Form (1972), 50f.

¹⁴⁰ Auch nach Seiler: Dichtungen (1972), 117f., zeigt das Gedicht »einen gänzlich entwürdigten und zutiefst gedemütigten Monarchen, dessen einstige Stellung und Geltung als Herrscher noch sichtbar ist in der begierigen Anteilnahme der Volksmenge an seinem Untergang. Auf eine Erklärung des Sturzes ist verzichtet, beschrieben nur ein brutaler Vernichtungsakt, der von einer anonymen Macht verfügt worden ist. »Man« richtet einen König, nicht das Volk richtet ihn; denn auch das Volk läßt »man« warten«.

Eines ihrer Opfer war der einstige revolutionäre Mitstreiter Georges Danton, dessen Schicksal von Georg Büchner wie Romain Rolland dramatisiert wurde,¹⁴¹ und auf dessen rhetorische Fähigkeiten Heym anspielt, wenn er ihn in seinem Gedicht insgesamt dreimal zu Wort kommen lässt. Lediglich in der ersten und der letzten Strophe fügt ein lyrischer Sprecher Dantons Monolog eine Außenperspektive hinzu; Danton erscheint somit »nicht als ein entpersönlichtes Opfer, sondern als ein zerstörter Held«:¹⁴²

»Mich töten? Herrscht der Wahnsinn im Konvent?
Die Schafe dulden es?« Und wütend greift
Ans Gitter seine Hand, das schneebereift.
Er schlägt die Stirn sich, die vom Wachen brennt.

»Wär es noch Marat, der im Staube schleift
Paris und mich. Doch solch ein Regiment, 5
Das nur aus Angst von Mord zu Morde rennt,
Und das mit Tugendsschlamm das Volk beseift.

Der dürre Geckenkopf, der nichts vollbracht,
Er soll mich töten dürfen? Robespierre, 10
Ich zieh dich hinter mir in Todes Nacht.«

Er weint vor Wut. »Ist keine Rettung mehr?«
Des Halstuchs rote Seide wird ihm sacht
Von Tränen schwarz. Die Augen werden leer.

In seiner einleitenden Frage, die im zehnten Vers variiert wiederkehrt und der hier zwei weitere folgen, klingen Erstaunen, Entsetzen, Ungläubigkeit und Unverständnis an, die Danton seinem Todesurteil entgegenbringt; gleichzeitig ist unklar, ob nicht auch Danton selbst assonantisch von jenem »Wahnsinn« ergriffen ist, da er »die Stirn sich« (V. 1, 4) schlägt. Er rüttelt, wie das Enjambement zeigt, am Gitter, doch weist sein Leib – wie derjenige Louis Capets – erste Anzeichen einer diätetischen Zerteilung in »Hand«, »Stirn« und »Augen« (V. 3f., 14) auf.

¹⁴¹ Vgl. zur Bewunderung Heyms für Büchner u.a. DS 3, 118, 124, 128, 130; ferner zur Büchner-Rezeption im Allgemeinen Dietmar Goltschnigg: Materialien zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners. Kronberg/Ts. 1974, D.G.: Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners. Kronberg/Ts. 1975, sowie D.G. (Hg.): Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar. 3 Bände, Band 1: 1875–1945. Berlin 2001. – Obgleich Büchner eine wichtige Vorbildfunktion etwa für Heym, aber auch für andere zeitgenössische Dichter – folgt man etwa Rudolf Dirk Schier: Büchner und Trakl. Zum Problem der Anspielungen im Werk Trakls. In: Publications of the Modern Language Association of America 87 (1972), H. 5, 1052–1064 – innegehabt haben dürfte, und obwohl etwa Büchners 100. Geburtstag auf das Jahr 1913 fiel, finden sich in der Zeitschriftenliteratur des Expressionismus neben einzelnen Erwähnungen erstaunlicherweise nur wenige Zeugnisse, welche auf ein größeres Interesse der zeitgenössischen Dichter schließen lassen; so etwa neben der kurzen Würdigung von Hans Harbeck: Georg Büchner. Zum 100. Geburtstag. In: Revolution 1 (1913), Nr. 1, 6, ausführlicher Wilhelm Hausenstein: Georg Büchner. Zum Säkulartag seiner Geburt. In: Die weißen Blätter 1 (1913/14), Nr. 2, 134–151.

¹⁴² Seiler: Dichtungen (1972), 119. Auch Ziegler: Form (1972), 68, sieht in dem Gedicht zunächst eine »wortreiche Auflehnung, deren Vergeblichkeit freilich [...] offenbar wird«.

Gleichzeitig erlaubt das Hyperbaton im dritten Vers keine Flucht aus der Gefangenschaft und verstärkt die Ausweglosigkeit der Situation. Dantons anfängliche Wut und sein Aktionismus, bei dem er »wütend greift« und »schlägt« (V. 2, 4), schlagen zuletzt in Resignation um, wenn er zwar noch immer »vor Wut [weint]«, doch nur mehr »sacht[e]« (V. 12f.) Tränen der Trauer vergießt. Zuvor jedoch grenzt sich Danton im zweiten Quartett und ersten Terzett von dem Regime der Terreur sowie Robespierre ab, nicht zuletzt unter Zuhilfenahme zweier Binnenreime mit antagonistischer Struktur – »noch«/»doch« sowie »mich«/»Ich«/»dich« (V. 5f., 10f.). Das erste Terzett endet mit einer unverhohlenen, gleichwohl ob der offenkundigen Impasse etwas hilflos anmutenden, assonantisch sehr eindringlichen Warnung, die durch den weiteren Verlauf der Revolution Danton postmortal Recht geben sollte. Die abschließende Frage Dantons drückt erneut seine Verzweiflung aus, besitzt indes allenfalls rhetorischen Charakter, da in den letzten beiden Versen die Enthauptung bereits vorweggenommen wird. Das Motiv des Halstuchs gemahnt an »Le tiers état«, in welchem der König »sein Halstuch [zupft]« (V. 11), und wie jener fühlt sich Danton eigentlich unantastbar; beide wollen noch nicht an die Realität glauben. Doch das sich im Enjambement von rot zu schwarz verfärbende Tuch sowie »[d]ie Augen«, die »leer [werden]« (V. 14), verweisen auf die nahe Guillotiniierung – zumal Danton nicht mehr selbst in der Lage ist, diese Verse zu sprechen. Es entbehrt – folgt man Dantons Avertissement an den »dürre[n] Geckenkopf« (V. 9) Robespierre – nicht einer gewissen Logik, dass Heym auch diesem ein Sonett widmet; schließlich fand mit dem Tod Maximilien de Robespierres am 28. Juli 1794 auf der Place de la Révolution (und damit am selben Ort der Hinrichtungen auch Ludwig XVI. und Dantons) die Terreur ein Ende.

Heym, zum Zeitpunkt der Niederschrift des »Robespierre«-Sonetts nach eigenen Angaben »arm wie eine Kirchenmaus« und »auf dem letzten Loch« pfeifend, fühlte sich in einer Selbststilisierung als Wanderdichter Robespierre durchaus verbunden, schloss er einen Brief an Erwin Loewenson doch mit den Worten: »Ihr Georg Heym. mit y. alias Robespierre auf dem Thespiskarren.«¹⁴³ Textgenetisch aufschlussreich ist ferner ein erster undatiertes Entwurf; diese Fassung »wird metrisch durchweg korrekt und in der Strophengliederung der Sonettform geschrieben, ist aber nicht gereimt«. Gleichwohl entschloss sich Heym wohl bereits während der Niederschrift, »den reimlosen Text [...] zu einem gereimten Gedicht umzuarbeiten«, wie die Notate von Reimwörtern in V. 11 belegen könnten.¹⁴⁴ Während etwa Georg Trakl in späteren Dichtungen wie der ersten Fassung von »An Mauern hin« oder »Föhn«¹⁴⁵ bewusst reimlose Sonette gestaltet, scheut Heym – allerdings knapp drei Jahre vor den Versuchen Trakls – noch vor der völligen Auflösung des homoioteleutischen Prinzips zurück; an den reimlosen

¹⁴³ DS 3, 203. – Fehlerhaft zitiert wird dieser Passus im Titel des auch ansonsten inkorrekten Beitrags von Manfred Wolter: »... mit y alias Robespierre auf dem Thespiskarren«. In: *Temperamente* 9 (1984), H. 1, 107f.

¹⁴⁴ HKA 1, 337.

¹⁴⁵ Vgl. Kapitel 2.2.2 dieser Arbeit.

Entwurf erinnert in der letzten Fassung nur der unreine Reim »Schleim«/»ein« (V.2f.). Dennoch greift Heym in der Überarbeitung in großen Teilen auf seinen Entwurf zurück: Identisch übernommen werden der Beginn von vier sowie die Schlüsse von zwei Versen, wobei er darüber hinaus den Entwurf als semantischen Steinbruch nutzt. Die Veränderungen betreffen insbesondere Beginn und Ende des Sonetts: Motive des Entwurfsschlusses wie die hervortretenden Augen oder das Wagenstroh stellt Heym an den Beginn der letzten Fassung, deren Ende sich wiederum aus Material der Verse 3, 10 und 11 der Vorfassung konstituiert. Ferner mildert Heym den adverbialen Einschnitt zu Beginn des zweiten Terzetts, entkonkretisiert »das Schafott« zum »Hochgericht« und streicht das Motiv des »glänzenden Fallbeils«. Ein möglicher Grund für diese Änderungen könnte in der semantischen Nähe zu »Louis Capet« liegen, die Heym vermeiden wollte, da bereits dort »[d]as Fallbeil glitzert«, »[d]ie Trommeln [...] am Schafott [schallen]« und das erste Terzett durch das Adverb »Da« eingeleitet wird:

Er meckert vor sich hin. Die Augen starren
 Ins Wagenstroh. Der Mund kaut weißen Schleim.
 Er zieht ihn schluckend durch die Backen ein.
 Sein Fuß hängt nackt heraus durch zwei der Sparren.

Bei jedem Wagenstoß fliegt er nach oben. 5
 Der Arme Ketten rasseln dann wie Schellen.
 Man hört der Kinder frohes Lachen gellen,
 Die ihre Mütter aus der Menge hoben.

Man kitzelt ihn am Bein, er merkt es nicht.
 Da hält der Wagen. Er sieht auf und schaut 10
 Am Straßenende schwarz das Hochgericht.

Die aschengraue Stirn wird schweißbetaut.
 Der Mund verzerrt sich furchtbar im Gesicht.
 Man harrt des Schreis. Doch hört man keinen Laut.

Die dergestalt überarbeitete Fassung kann inhaltlich als Fortführung von »Danton« gelesen werden, dessen »Augen [...] leer [werden]«, während Robespierres »Augen starren«. Die ehemaligen revolutionären Weggefährten teilen das Schicksal ihrer Hinrichtung, die in formaler Ähnlichkeit an Robespierres Körper durch die Zerteilung in »Augen«, »Mund«, »Backen«, »Fuß«, »Arme«, »Bein«, »Stirn«, »Mund« und »Gesicht« diätetisch vorweggenommen wird.¹⁴⁶ Robespierre selbst scheint in »Feigheit und Todesangst«¹⁴⁷ animalisiert, er »meckert vor sich hin«, wobei das *tertium comparationis* des Entwurfs (»wie der Ziege«) ob der poetischen Simplizität entfiel. Ausgleichend entwickeln die Körperteile ein Eigenleben, als könnten sie losgelöst agieren: »Die Augen starren«, »Der Mund kaut«, »Der Mund

¹⁴⁶ Salter: Vergleich (1972), 217–220, behandelt das Sonett auch deshalb als Porträtdichtung. Ähnlich konstatiert Ziegler: Form (1972), 67, Robespierre erscheine »völlig depersonalisiert«, weshalb »nicht von der Person [...] die Rede« sei, »sondern von dessen Körperteilen«.

¹⁴⁷ Seiler: Dichtungen (1972), 119.

verzerrt sich«, und passivisch »[wird d]ie aschengraue Stirn [...] schweißbetaut«. Wie die Hinrichtung des Königs ist auch die Guillotiniierung Robespierres ein Spektakel für die Masse:¹⁴⁸ Dasselbe unpersönliche, dreifach anaphorisch wiederkehrende Indefinitpronomen »Man« (V.7, 9, 14) geleitet »l'Incorruptible« auf seinem letzten Weg, während eine ausgelassene Stimmung mit dem »frohe[n] Lachen [der Kinder]« (V.7) herrscht. Für Robespierre selbst bleibt nur Spott: Seine Ketten werden zu »Schellen« an der närrischen Jakobinerkappe, während »[m]an [...] ihn am Bein kitzelt« (V.6, 9). Die Menschenmenge wird indes teilweise um ihr Vergnügen gebracht, da sich ihre Erwartungen nur bedingt einlösen: »Man harrt des Schreis. Doch hört man keinen Laut« (V.14). Kurz vor seinem Tod kehrt gleichwohl für einen kurzen Augenblick Leben in die isolierte, von der Menge getrennte Figur Robespierres,¹⁴⁹ der zuvor völlig apathisch wirkte: Adverbial markiert »hält der Wagen«, und im Enjambement »sieht« er »auf und schaut | Am Straßenende schwarz das Hochgericht« (V.10f.). Damit endet das Leben dieser drei Protagonisten der Französischen Revolution dort, von wo sie ihren Ausgang nahm: auf der Straße.

Heym feiert – wie bereits in »Marathon« – kein rauschendes Fest der Revolution, sondern stellt deren Schattenseiten, den Tod des Einzelnen wie der Masse an den Schlusspunkt seiner dichterischen Auseinandersetzung mit den Ereignissen 1789 bis 1794: »Die französische Revolution wird Heym zu einem Ereignis, das auf engstem geschichtlichem Raum die ganze Bosheit und Menschenfeindlichkeit des Schicksals enthüllt«, wobei Heym im Gegensatz zu den »Marathon«-Sonetten den »Blick auf den Untergang von Einzelgestalten gerichtet hält«.¹⁵⁰

Dementsprechend blickt Heym in zwei weiteren (undatierten) Sonetten auf die Gräber der Verstorbenen. »Vom Sturmgeläut der Freiheit aufgerufen...« wie »Die Märzgefallenen« entstanden im März 1910 und wurden in einer Kladde »zwischen Entwürfen zu den Gedichten Nr.15 »Mont St. Jean« und Nr.20 »Wär

¹⁴⁸ Die formale Bedeutung etwas überstrapazierend und im Blick auf die Vielfältigkeit der Sonettdichtung Heyms zu knapp Ziegler: Form (1972), 73: »Tendenziell leistet die Sonettform dem Paradoxon Vergleichbares: sie setzt ein Ende, ja, sie zwingt es herbei. Diese Funktion hat sie im formalen Kontext, auch wenn es nicht an jedem Sonett ablesbar ist. Die Form wird hier gleichsam selbst zur Guillotine, und dies umso deutlicher, je perfekter sie verwirklicht ist. »Robespierre« und »Louis Capet« können so als die Prototypen des Heymschen Sonetts überhaupt betrachtet werden«.

¹⁴⁹ Auch Salter: Vergleich (1972), 218f., konstatiert die »Abwesenheit jeglicher Kommunikationsmomente« sowie »eine völlige Abgeschlossenheit des Individuums von seiner Umgebung«: »Der Eindruck einer gezielten Konzentration auf die Figur selbst entsteht zunächst dadurch, daß Heym jegliche kausalen Zusammenhänge zwischen dem Individuum und seiner äußeren Umgebung ausschaltet, daß er auf Fragen nach Ursache und Wirkung, nach Schuld oder Unschuld verzichtet und auch keine persönliche Anteilnahme am Schicksal des Betroffenen zu erkennen gibt [...]. [...] Die äußere Umgebung fungiert in diesem Gedicht vor allem als Kontrastelement: ein einzelnes gepeinigtes Individuum gegenüber einer teilnahmslosen Menschenmenge, ein von Todesangst Gepackter im Gegensatz zum frohen Lachen der Kinder«. Ähnlich sieht Ziegler: Form (1972), 67, in dem Sonett einen »Moment ohnmächtiger Auflehnung festgehalten«.

¹⁵⁰ Seiler: Dichtungen (1972), 120.

ich berühmt...«¹⁵¹ notiert. In den früher entstandenen »Märzgefallenen« blickt Heym auf eine »Kranzniederlegung auf dem Friedhof Friedrichshain«.¹⁵² In zwei einleitenden, kurzen, verblosen Sätzen wird die Frühlingsszenarie des ersten Verses im harten Enjambement mit dem Friedhof kontrastiert:

Ein später Frühlingstag. Vom Regen weich
Des Friedhofs Weg. Die Trauerweiden blühen.
Es knospet jeder Zweig mit erstem Grün.
Des Lebens Kraft quillt aus der Toten Reich.

Die Sonne sinkt im Westen, ein Fanal, 5
Ein roter Brand der alles übersinnt.
Ein Meer von Feuer flammt vom Horizont.
Die Totensteine glühen, die sonst so fahl.

Von Kränzen [hat sich hier ein Berg erhoben.
Von Lorbeer, Efeu, und von Immortellen.] 10
Sie sagen euch, <was> unsre Herzen sagen.

Vieltausend sind vorüber heut geschritten,
Vor euch ihr Schläfer in dem engen Schragen
Die für die Freiheit froh den Tod erlitten.

Die Zustandsbeschreibung wird im Verlauf des ersten Quartetts durch Verben dynamisiert, wobei im fortgeführten Wechselspiel der eingangs gegenübergestellten Metaphorik deutlich wird, dass »[d]es Lebens Kraft [...] aus der Toten Reich« (V. 4) kommt. Die Vorkämpfer der Freiheit dienen den Lebenden somit als Beispiel, wengleich das Leben erst »knospet« (V. 3) und die wahre Blüte noch zu folgen scheint. Im anaphorisch eng gefügten zweiten Quartett wird der »Westen« und damit Frankreich als Vorbild etabliert, von dem das Zeichen zum Aufbruch, »ein Fanal« (V. 5) ausgehen solle. In vergleichbarer Metaphorik wird Heym in »Berlin VIII« etwa das erste Terzett gestalten, in welchem Tote auf einem »Armenkirchhof« den »roten Untergang [schaun]«,¹⁵³ der in den »Märzgefallenen« noch »[e]in roter Brand« (V. 6) ist. So bergen die Verse hier erneut die Hoffnung auf eine Revolution, wobei gleichermaßen Frankreich wie die Märzgefallenen von 1848 als Exempel dienen, deren »Totensteine glühen« (V. 8), den Blick auf Frankreich gerichtet. In floristischer Metaphorik werden die Toten im ersten Terzett heroisiert,¹⁵⁴ mit »Lorbeer, Efeu, und von Immortellen« (V. 10) bekränzt und somit zeitenthoben verherrlicht, wobei ihnen die Menge im zweiten Terzett die gebotene Ehre erweist. Alliterierend zeigt sich im letzten Vers in einer klanglichen Reminiszenz an Vers 7 das Resultat des Einsatzes für die Freiheit: wenn das »Feuer flammt«, ist »für die Freiheit froh« (V. 7, 14) der Tod zu erleiden.

¹⁵¹ HKA 1, 238.

¹⁵² HKA 1, 241. – Vgl. Schneider: Heym (1988), 119–122. – Faksimile des Entwurfs in Schneider: Städte (1987), 52.

¹⁵³ DS 1, 188/HKA I, 622f.

¹⁵⁴ Vgl. auch Seiler: Dichtungen (1972), 122f.

Diese Aussage steht auch im Zentrum des titellosen Gedichts »Vom Sturmgeläut der Freiheit aufgerufen...«, welches im Gegensatz zu den übrigen Revolutionssonetten (wie den »Marathon«-Gedichten) als einziges im Präteritum verfasst ist. Damit blickt es gewissermaßen zurück auf diese Versuche, die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse zu ändern:

Vom Sturmgeläut der Freiheit aufgerufen,
So standet ihr kühn auf den Barrikaden.
Mit offner Brust. Das Terzerol geladen
Beim Freiheitsbanner auf den hohen Stufen.

Ihr saht die Freiheit, große Morgen tagen. 5
Begeisterung gab Feuer eurem Arm
Und lief das Blut euch von der Stirne warm
Ihr fühltet nichts als eurer Herzen Schlagen.

Ihr, erste Saat der Freiheit, hingemäht
Im Straßenkampfe von des Königs Macht. 10
Um eure Gräber eure Größe weht.

«Deren» junges Blut rann in der Freiheitsschlacht,
[Textlücke von einer Zeile]
In fauler Zeit dumpf Tag «um» Tag verbracht.

Wenngleich Seiler und die Herausgeber der historisch-kritischen Ausgabe das Gedicht aufgrund der zeitlichen Nähe der Entstehung zu den »Märzgefallenen« sowie des Motivs der »Gräber« (V.11) eindeutig als poetischen Beitrag zur »Märzrevolution 1848«¹⁵⁵ systematisieren, reichen die Indizien hierfür nicht aus. So greift etwa das »Sturmgeläut der Freiheit« auch den »Sturm[] Mirabeaus« in »Le tiers état« auf oder könnte – wiederum im Blick auf das spätere »Berlin VIII« – von der »Marseillaise, dem alten Sturmgesang« künden, oder der »Straßenkampf[]« (V.10) von den »Salven«, welche in »Bastille« »in die Straßenschlacht [rollen]«. Doch kommt nicht nur die »erste Saat der Freiheit« (V.9) der Französischen Revolution von 1789 als mögliche Inspirationsquelle in Betracht, sondern ebenso die Julirevolution von 1830, wirkt etwa das erste Quartett wie ein Kommentar zu Eugène Delacroix' Ölgemälde *La Liberté guidant le peuple*: Die personifizierte *libertas* dominiert Gemälde wie ersten Vers, die Barrikaden unteres Bilddrittel und zweiten Vers; die »offne[] Brust« (V.3) zeigen die symbolisierte Liberté ebenso wie einige ihrer Mitkämpfer, während Terzerole im Gemälde in den Händen des Jungen zur Rechten der Freiheit wie im Hosenbund eines Mitkämpfers am linken Bildrand deutlich zu erkennen sind und das »Freiheitsbanner« über dem Gemälde wie dem vierten Vers schwebt.

¹⁵⁵ HKA 1, 239. Vgl. auch Seiler: Dichtungen (1972), 121: »In dieser Erinnerung an die 187 gefallenen Bürger der Berliner Märzämpfe ist die Revolution erstmals ohne jede Relativierung durch ein tragisches Einzelschicksal glorifiziert«; »des Königs Macht« wird als »Truppen Friedrich Wilhelms IV.« (ebd., 122) identifiziert. – Indes kann auch etwa anhand der Waffengattung des »Terzerol[s]« (V.3), einer kleinen Vorderladerpistole, keine eindeutige Zuordnung vorgenommen werden, da diese weit verbreitet und sowohl in Frankreich als auch in Deutschland verwandt wurde.

Da man das Gedicht folglich auf zumindest drei revolutionäre Ereignisse beziehen kann, zeigt sich eindrücklich, dass es Heym nicht um die historisch adäquate Ausgestaltung eines konkreten umstürzlerischen Evenements, sondern um die Darstellung überzeitlicher Werte wie Mut, Ruhm und Freiheit geht. So wird etwa letzterer hier vierfach (im ersten Vers jeder Strophe) gehuldigt, der Kühnheit in Vers 2 und dem Ruhm im alliterierenden Parallelismus »eure Gräber eure Größe« (V. 11); die ebenfalls viermalige Apostrophe der Freiheitskämpfer im Personalpronomen »ihr« (V. 2, 5, 8f.) zeichnet deren Weg hin zu einer überzeitlichen Glorifizierung nach. Obgleich Fragment, impliziert das Gedicht dennoch einen Brückenschlag zu Heyms »fauler Zeit« (V. 14);¹⁵⁶ so hoffte er auf die zweite Saat der Freiheit und einen Umsturz: »Mein Unglück ruht vielmehr zur Zeit in der ganzen Ereignislosigkeit des Lebens. Warum tut man nicht einmal etwas ungewöhnliches [...]. [...] Warum macht man keine Revolution? Der Hunger nach einer Tat ist der Inhalt der Phase, die ich jetzt durchwandere«.¹⁵⁷

Napoleonische Sonette

Warum war die Natur so verrückt, mich nicht unter *Napoleon* geboren werden zu lassen? Götter, mit welcher Begeisterung ich das »vive l'empereur« geschrien hätte. Ich wäre wahrhaftig nicht wie Kleist, oder das Schwein Göthe, der überhaupt nichts gemacht hat, ruhig in Preußen sitzen geblieben. Das erste wäre, daß ich aus Preußen weggemacht hätte und meinewegen Officier in einem französischen Reiterregiment geworden wäre. – Könnte ich doch immerzu in Begeisterung sein, was würde ich leisten –.¹⁵⁸

Heyms Bewunderung für Napoleon Bonaparte respektive seine historische Größe schlägt sich außer »in diesem parahistorischen Wunschtraum« in sieben Sonetten nieder, deren Thema zwei Schlachten und damit »Momente intensivierten Lebens«¹⁵⁹ sind: Ein Sonett verfasste er auf die Schlacht bei Marengo (am 14. Juni 1800), den sechsteiligen »Mont St. Jean«-Zyklus auf die Schlacht bei Waterloo. Den Zyklus schrieb Heym wohl unmittelbar nach den »Marathon«-Sonetten im März 1910 und übernahm bereits im Titel Napoleons Perspektive, der die Schlacht beim Gasthaus Belle Alliance »la bataille de Mont-Saint-Jean« nannte.¹⁶⁰ Zu den beiden Dichtungen tritt noch das zweistrophige Frühwerk »St. Helena«,¹⁶¹ wobei in diesem Rollengedicht der ungenannt bleibende Napoleon sein Schicksal zu wenden versucht, indem er den Bootsmann zur Umkehr auffordert. Gerade dass Napoleon »mit gesellschaftlichen, politischen und moralischen Normen bricht und 1815

¹⁵⁶ So notierte Heym etwa im Juli 1910 (DS 3, 139): »Dieser Frieden ist so faul ölig und schmierig wie eine Leimpolitur auf alten Möbeln«.

¹⁵⁷ DS 3, 135.

¹⁵⁸ DS 3, 169f.

¹⁵⁹ Beßlich: *Napoleon-Mythos* (2007), 322f.

¹⁶⁰ Ähnlich ist auch das Personalpronomen »uns« im zweiten Gedicht des Zyklus zu deuten, welches »den Leser einvernehmlich in die französische Perspektive ein[bezieht]« (Beßlich: *Napoleon-Mythos* [2007], 326).

¹⁶¹ DS 1, 536.

schließlich scheitert, macht ihn erst wirklich ›heldenfähig‹ im expressionistischen Sinn«. ¹⁶² Die Begeisterung für Napoleon entspringt hierbei einem antibürgerlichen Impetus, den Heym mit weiteren Expressionisten teilt: »Den Expressionismus interessiert der hybride, der Macht verfallene Napoleon, der sich in seiner Selbstüberschätzung aus dem *juste milieu* katapultiert in einen Vitalismus der Extreme«. ¹⁶³

Der Erste Konsul der Französischen Republik hatte im Mai 1800 die Alpen überquert, bevor er im Piemont bei Marengo auf die österreichische Armee traf. Auch diese Schlacht war zu Heyms Zeit bereits zum Symbol geworden, sodass er sich im Titel auf die bloße Nennung des Dorfnamens beschränken konnte, während im Gedicht lediglich die unpräzise Ortsangabe »Lombardei« sowie die Nennung des französischen Revolutionskalenders eine ungefähre Lokalisierung wie zeitliche Einordnung ermöglichen: ¹⁶⁴

Schwarzblau der Alpen, und der kahlen Flur,
Die Süd Sturm drohn. Mit Wolken tief verhangen
Ist grau das Feld. Ein ungeheures Bangen
Beengt den Tag. Den Atem der Natur

Stopft eine Faust. Hinab die Lombardei 5
Ist Totenstille. Und kein Gras, kein Baum.
Das Röhricht regt kein Wind im leeren Raum.
Kein Vogel streift in niedrer Luft vorbei.

Fern sieht man Wagen, wo sich langsam neigt
Ein Brückenpaar. Man hört den dumpfen Fall 10
Am Wasser fort. Und wieder droht und schweigt

Verhängnis dieses Tags. Ein weißer Ball,
Die erste der Granaten. Und es steigt
Der Sturm herauf des zweiten Prairial.

Das »Marengo«-Sonett entsteht aus dem Wechsel von Statik und Dynamik: In zahlreichen Enjambements werden die drohenden »Südst[ü]rm[e]« beschrieben, bevor sich die Szenerie im zweiten Quartett semantisch wie formal scheinbar beruhigt. Doch ist die Ruhe unnatürlich – nicht zuletzt, da sie im Strophenenjambement durchaus gewalttätig zum Schweigen gebracht wird. In verblossener Ruhe kommt im sechsten Vers die Flora zum Stillstand; der vierfachen Negation durch das Pronomen »kein« folgen »Gras«, »Baum«, »Röhricht« und »Vogel« (V. 6–8); es steht »ein von einem menschlichen Willen erzwungenes Elementarereignis [bevor], das die Natur außer Kraft setzt«, sodass Napoleon auch »als

¹⁶² Beßlich: Napoleon-Mythos (2007), 320.

¹⁶³ Beßlich: Napoleon-Mythos (2007), 320.

¹⁶⁴ Zwar konstatiert Seiler: Dichtungen (1972), 16, erneut eine Abweichung von historischen Fakten, da »strenggenommen eher die Apenninen in Frage kommen und Napoleons Schlacht am 25. Prairial stattfand«, räumt jedoch auch ein, dass weniger historische Treue denn die phantasievoll-poetische Gestaltung einer Konstellation wichtig sei. Vgl. zu den historischen Quellen ebd., 278f.

gigantischer Gegner der Natur«¹⁶⁵ inszeniert wird. Unmerklich wird zugleich eine Metaphorik des Niedergangs etabliert, die im ersten Terzett fortgesetzt wird: Die Bewegung weist »[h]inab«, »in niedrer Luft«, »wo sich langsam neigt | Ein Brückenpaar«, bevor man den »dumpfen Fall« (V. 5, 8, 9f.) hört. Dieser absteigenden Bewegung wird erst zuletzt das Steigen des Sturms, der Granaten, der ausbrechenden Schlacht gegenübergestellt. Mit den Terzetten, welche Heym aus dem hakenstilartigen Zeilensprung heraus verfasst, dynamisiert sich das Geschehen merklich: »[man] sieht«, registriert eine »langsam[e]« Bewegung, und »[m]an hört« (V. 9f.), weshalb das drohende Schweigen in Vers 11 allenfalls semantisch zu fassen ist, weil das »Verhängnis dieses Tags« (V. 12) bereits unmittelbar bevorsteht. Da dieses »Verhängnis« »nicht vom Schicksal aus[geht], sondern von dem wie eine göttliche Macht allgegenwärtigen Napoleon«, zeigt überdies, dass »Größe nur im Kampf«¹⁶⁶ zählt. In der Spannung zwischen der bereits durch den Titel erzeugten Erwartung (V. 1–12) und der angedeuteten Erfüllung (V. 12–14) zeigt sich überdies ein zunehmend souveräner Umgang Heyms mit der Sonettform: Ordnete er die Syntax in den »Marathon«-Sonetten dem Reim unter, befreit sich der Satzbau im Zeilenbruch vom homoioteleutischen Korsett, ohne dass dieser oder die metrische Struktur gesprengt würde. So erprobt Heym die Belastbarkeit der Sonettform: Einerseits werden die Versgrenzen durch die Enjambements transgrediert, die Verse andererseits durch Alliterationen wiederum eng gefügt, etwa an den Grenzen der Verse 3 und 4 (»Bangen | Beengt«), 8 und 9 (»vorbei. | Fern«), 10 und 11 (»Fall | Am Wasser fort«) oder 13 und 14 (»steigt | Der Sturm«). Zur inhaltlichen Spannung zwischen Statik und Dynamik, Erwartung und Erfüllung tritt jene formale zwischen Auflösung und Fügung der Verse. Trotz der gegensätzlichen Bewegungen entsteht ein Gesamteindruck, zu dem auch die Wiederaufnahme der Motive des ersten Quartetts in den letzten vier Versen beiträgt: »Die Süd-sturm« kehren im »Sturm« wieder, ebenso »drohn« beziehungsweise »droht« sowie der »Tag«, der »verhangen« »Verhängnis« in sich trägt (V. 2, 4, 11f., 14).

Napoleons Sieg bei Marengo steht die sonettistische Gestaltung seiner Niederlage bei Waterloo gegenüber, wofür Grabbes *Napoleon*-Drama Anregungen gab.¹⁶⁷ Hinsichtlich des Reimschemas erprobt Heym drei Grundtypen: Die Sonette III und IV orientieren sich am stärksten an traditionellen Vorbildern, da der Reim des ersten Quartetts im zweiten (in Sonett III leicht variiert) beibehalten wird (*abba baab cdc dcd* beziehungsweise *abba abba cdc dcd*). In den Sonetten I und V wird ein Reim des ersten Quartetts im zweiten beibehalten, im ersten der eingeschlossene, im fünften der umarmende (*abba bccb ded ede* beziehungsweise

¹⁶⁵ Seiler: *Dichtungen* (1972), 151. – Vgl. bereits die Äußerung Ernst Blass' (Georg Heym. In: DS 6, 196–198, hier 198 [zuerst in: *Das Blaubuch* 6 (1911), 470f.]): »Die Schlacht von Marengo macht die Natur mit«.

¹⁶⁶ Seiler: *Dichtungen* (1972), 151.

¹⁶⁷ Christian Dietrich Grabbe: *Napoleon oder die hundert Tage. Ein Drama in fünf Aufzügen*. Frankfurt/M. 1831. – Vgl. Seiler: *Dichtungen* (1972), 160f. und 279–282, sowie Beßlich: *Napoleon-Mythos* (2007), 324.

abba acca ded ede), während in den Sonetten II und VI im zweiten Quartett neue Reimpaare eingeführt werden (*abba cddc efe fef*). Die beiden letztgenannten Gedichte rahmen die eigentliche Beschreibung der Schlacht, während in der sonetistischen Overtüre der Gegensatz zwischen semiindustrialisierter Gegenwart und ruhmvoller Größe der Vergangenheit gestaltet wird, wiewohl alle Gedichte durchgehend im Präsens gehalten sind. Lässt man ferner das erste, in der zeitgenössischen Gegenwart angesiedelte Sonett außer Acht, ergeben sich innerhalb des Zyklus symmetrische Strukturen respektive Parallelitäten: Der »große[] Sieg« des zweiten Sonetts findet sein Pendant im sechsten,¹⁶⁸ während »[d]er Kaiser« das dritte wie fünfte Gedicht eröffnet; im Mittelpunkt des vierten Sonetts stehen sodann die voneinander Abschied nehmenden Waffenbrüder. Zugleich vermitteln im Blick auf den Gesamtzyklus »[d]as erste und das sechste Sonett [...] zwischen der napoleonischen Vergangenheit und der dekadenten Gegenwart«.¹⁶⁹

Die zeitliche Nähe zur Entstehung der »Marathon«-Gedichte zeigt sich im ersten Sonett in der Übernahme einzelner Bilder. So findet die Schlacht zwischen Griechen und Persern in einer »weite[n] Ebene« (MII, 8) statt, wobei auf der »Ebenen Weiten« »Dunst und Hauch« liegen, während »[d]ie Sonnenstrahlen wie durch Nebel gleiten« ob »verbrannter Felder Rauch« (MX, 1–4). Hier sind es die »Ebenen weit«, während sich die Straße »im Dunste [verliert]«, da es »ferne raucht« und die einbrechende Nacht »aus den Ebenen ihre Nebel haucht«:

Armselger Hügel. In dem brachen Feld
 Der Krähen Horst, die in den Lüften schrein.
 Der Abend fällt auf totes Land. Allein
 Ein Bauer, der noch spät die Flur bestellt.

Des Pfluges Huf wühlt sich den Schollen ein. 5
 Er reißt ein schwarzes Schädelstück ans Licht.
 Der Bauer stößt es fort. Er bückt sich nicht.
 Er kennt des Ackers Früchte: das Gebein.

Die Straße zieht durch Belgiens Ebenen weit,
 Verliert im Dunste sich, wo ferne raucht 10
 Der Kohlenessen Wald, der Feuer speit

Die ganze Nacht. Der Brüssler Eilzug faucht,
 Durchrast den Abend und die Dunkelheit,
 Die aus den Ebenen ihre Nebel haucht.

Die scheinbar romantische Abendidylle wird scharf mit der industrialisierten Gegenwart konfrontiert, zieht sich doch eine »Straße« durch die Ebene, speien »Kohlenessen« Feuer und faucht »[d]er Brüssler Eilzug«.¹⁷⁰ Unerbittlich bahnen

¹⁶⁸ Im Folgenden werden die Zitate aus dem »Mont St. Jean«-Zyklus direkt im Text gebracht. Der Sigle »MSJ« folgt eine römische Ziffer, welche die Nummer des Sonetts kennzeichnet, eine nachgestellte arabische verweist auf den jeweiligen Vers; hier: MSJ II, 8/VI, 9.

¹⁶⁹ Beßlich: Napoleon-Mythos (2007), 324.

¹⁷⁰ MSJ I, 9, 11f. – Überdies existiert Belgien als Staatsgebilde erst seit 1831; vgl. Beßlich: Napoleon-Mythos (2007), 325.

sich die Boten des sekundären Sektors in Enjambements ihren Weg, unterstützt durch anaphorische Reihung, alliterierend eindringliche Schlussverse sowie harte, durchgehend männliche Kadenzen. *In nuce* zeigt sich hier überdies das poetische Verfahren Heyms, bei welchem tradierte Motive in einem neuen Zusammenhang arrangiert werden.¹⁷¹ Dem in den Terzetten in der Gegenwart verankerten, menschenleeren *loco militari* nähert sich Heym zuvor in den Quartetten syntaktisch kleinteiliger; somit scheint der Satzbau zunächst die Erfahrung einer dynamisch erfahrenen Jetztzeit zu unterstützen, in welcher die Relikte der Vergangenheit nur mehr statischeren Charakter besitzen (wenngleich die Bewegungen des Vogelflugs sowie des Pflügens durchaus in Enjambements ihre formmimetischen Entsprechungen finden). Zugleich akzentuieren Oktett und Sextett die Divergenz von ruraler und industrialisierter Gesellschaft, denn mit der Figur des Bauern prägt ein Vertreter des primären Sektors den Gedichtbeginn, während in »den beiden Terzetten [...] keine Menschen mehr [agieren], sondern lediglich Industrie und Technik«.¹⁷² Der *genius loci* Waterloos schrumpft von historischer Größe auf utilitaristische Überschaubarkeit zusammen, da das Schlachtfeld schlicht nach seiner landwirtschaftlichen Nutzbarkeit als »brache[s] Feld«, »Flur«, »Scholle[]« und »Acker[]« klassifiziert wird. Der geschichtlichen Wirkmächtigkeit des Ortes ist sich der Bauer zwar bewusst, »[e]r kennt des Ackers Früchte: das Gebein«, doch wenn er »ein schwarzes Schädelstück ans Licht [reißt]«, bleibt von der Ehrerbietung der Nachgeborenen nichts übrig: »Der Bauer stößt es fort. Er bückt sich nicht«. Während von der Schlacht neben Knochen optisch nur ein elliptisch »[a]rmselger Hügel« zeugt – Heym mag neben der Golgatha-Assoziation vielleicht auch an den 1826 vollendeten *lieu de mémoire*, den Löwenhügel gedacht haben –, ist die weitreichende Bedeutung der Schlacht umso stärker klanglich präsent: etwa in den zusätzlichen Anfangsreimen der Verse 2f. und 6 bis 8, den versübergreifenden Schlag- und Binnenreimen »Allein | Ein« beziehungsweise »fällt« »bestellt«, den Alliterationen (»Schollen«, »schwarzes Schädelstück«, »stößt«), Assonanzen (»wühlt«, »Schädelstück«, »bückt«, »Früchte«; »ein. | Er reißt ein«) und Paromoiosen (»Flur bestellt. | Des Pfluges Huf«). Dass es sich um ein bekanntes wie herausragendes Ereignis handelt, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass Heym extensiv den bestimmten Artikel verwendet – insgesamt sechzehnmal.

In aktivistischer Vergegenwärtigung der Schlacht setzt das zweite Sonett bereits inmitten des Geschehens ein; »[d]ie Kürassiere reiten dritten Sturm«, sodass eine Entscheidung unmittelbar bevorzustehen scheint:

¹⁷¹ Beßlich: Napoleon-Mythos (2007), 325, schlägt für ihre Deutung des Gedichts, welches sie zwischen »historische[r] Vereindeutigung« und »zeitlose[r] apokalyptischer Vision« ansiedelt, überdies Pieter Bruegels Gemälde »Landschaft mit dem Sturz des Ikarus« (1555) als mögliches bildkünstlerisches Vorbild vor. Neben dem Motiv des Ackermanns verbindet Bild und Gedicht die Abwesenheit der eigentlichen Protagonisten; darin erschöpfen sich indes die Gemeinsamkeiten.

¹⁷² Beßlich: Napoleon-Mythos (2007), 325f.

Die Kürassiere reiten dritten Sturm.
Das heißt ein Reiten. Wie die Panzer krachen,
Wenn Englands Kugeln sich an ihnen flachen.
Die Schützen Schottlands stehen wie ein Turm.

»Vive l'empereur.« Es braust heran ihr Wind. 5
Begeisterung! O Kaiserreich, Franzosen.
O Waterloo. O Glück. O Schlachtentosen.
O Tag, der uns den großen Sieg gewinnt.

»Vive l'empereur.« Die Flut braust an den Wällen.
Da kracht's aus erznen Schlünden wie ein Meer 10
Von Tod und Glut. Sie weichen. Sie zerschellen.

»Vive l'empereur.« Es sinkt das wilde Heer.
Die Kugelstürme sie vom Rosse fallen.
Tot sind die Reiter. Und ihr Platz ist leer.

Strukturiert wird das Gedicht einerseits durch den drei der vier Strophen einleitenden französischen Vivat-Ruf, den Heym selbst so gerne »geschrien hätte«, wobei das »Vive l'empereur« noch durch das fünffache emphatische »O« verstärkt wird, welches »Begeisterung« wie Siegesglauben ausdrückt.¹⁷³ Andererseits könnte das Sonett auch nach dem Schlachtverlauf gegliedert werden; dem Ansturm der Franzosen (V. 1–9) folgt deren Tod (10–14), wobei das Adverb »Da« in Vers 10 den Umschwung im Schlachtenglück prägnant markiert. In der Synthese beider Gliederungen zeigt sich, dass der dreifache Hochruf im Verlauf des Gedichts seine Stoßrichtung ändert: Drückt er zunächst den emphatischen Enthusiasmus der Kavalleristen aus, dient er ihnen sodann als Schlachtruf, bevor er zuletzt nur mehr eine tragische Reminiszenz gewesener Größe darstellt.¹⁷⁴ Hier prallen überdies nicht nur Franzosen und Engländer, sondern zwei Systeme aufeinander: Die Kavallerie muss gegen Infanterie und Artillerie kämpfen, wobei ein Enjambement von Vers 10 auf 11 den Flug der todbringenden Kugeln durch im ansonsten zeilenstilgeprägten Gedicht darstellt, den aus französischer Sicht fatalen Ausgang eine Inversion in der ersten Hälfte des letzten Verses. Das englische Trommelfeuer findet seinen Ausgang möglicherweise im Sextett des vorigen Sonetts, da in einer Genitivmetapher »[d]er Kohlenessen Wald [...] Feuer speit | Die ganze Nacht«.¹⁷⁵ In knappem syntaktischem Parallelismus und fortgesetzter maritimer

¹⁷³ MSJII, 5f., 8f., 12. – Gleichzeitig, so Beßlich: *Napoleon-Mythos* (2007), 326, brechen die fünf Interjektionen »in Kontrast zu dem grammatisch vollständigen Zeilenstil in der zweiten Strophe des ersten Sonetts die Sprache fragmentarisch« auf.

¹⁷⁴ Hierbei zeigen sich erneut semantische Parallelen zum »Marathon«-Zyklus, etwa in dem Reimpaar »Sturm«/»Turm« (MSJII, 1, 4), welches bereits pluralisch als »Türmen«/»Stürmen« (MVIII, 9, 11) Verwendung fand, oder in der metaphorischen Darstellung des Schlachtverlaufs als Wogen des Meeres: »Die Flut braust an den Wällen« (MSJII, 9), während die Perser »[w]ie Fluten brechen durch der Deiche Haft« (MVIII, 12). Ähnlich auch die Metaphorik in MXVI, 3f.: »Die Leiber türmen auf sich zu den Wällen, | Wie eine Woge brausend durch die Enge«.

¹⁷⁵ MSJI, 11f. – Eventuell mag somit gar eine subtile Kritik an der Industrialisierung mit-schwingen, die in England begonnen hatte.

Metaphorik, den Ausgang der Schlacht vorwegnehmend, »zerschell[t]« das französische Reiterschiff schließlich an den Klippen, bevor es »sinkt«. Die Franzosen suchten einen »Sturm« zu entfachen, »braust[en]« indes nur als »Wind« heran, wobei sich in den Mittelversen des Gedichts das Blatt wendet, denn nunmehr »braus[en Flut]« und »Kugelstürme«. Der Sturm der Grande Nation richtet sich somit in verwandelter Gestalt gegen sie selbst.

Dies muss im dritten Sonett auch Napoleon – im Zyklus nur antonomastisch genannt – erfahren. In dem inhaltlich dreigeteilten Sonett kapituliert »[d]er Kaiser« zunächst vor dem Schlachtverlauf, erkennt seine Niederlage und entsendet das letzte Aufgebot. Die Verse 5 bis 11 bringen eine Ansprache an die Garde des Kaisers, bevor sich im zweiten Terzett die Soldaten emotional voneinander verabschieden:

Der Kaiser faltet seinen Schlachtenplan.
Er steckt das Fernrohr ein: »Die Garden vor.«
Sie ziehen auf, die Adler hoch empor.
Des Kaisers Garden, die dem Tode nahn.

Ihr Garden, ihr vom Blut geschweißtes Korps. 5
Die einst Ägypten und Marengo sahn.
– Jena und Austerlitz heißt eure Bahn –
Ihr geht ein nun durch des Todes Tor.

Die ihr gealtert seid in Rußlands Eise.
Weißbärtge ihr, die nie ein Bett gekannt. 10
Zum großen Schlafe geht nun eure Reise.

Die Waffenbrüder geben sich die Hand.
Sie nehmen Abschied nun. Sie sprechen leise.
Und eine Träne hat sie übermannt.

Wortkarg reagiert Napoleon auf die Niederlage; »Schlachtenplan« und vor allem »Fernrohr« benötigt er nicht mehr, da nur mehr der »Tod[] nah[t]«. Seinem Befehl gehorchen »[d]es Kaisers Garden« dennoch, denn ihnen ist dasselbe heroische Ideal¹⁷⁶ wie den Kämpfern vor Marathon zu eigen: Hier »ziehen [sie] auf«, dort »ziehn hin des Heeres Glieder« (MI, 4), diese »sprechen leise«, jene bleiben »stumm« (MVI, 3) – dem Tode nahe sind beide. In Würdigung ihrer Verdienste bestehen zweites Quartett und erstes Terzett aus einer Ansprache an die Elite-truppe; der Sprecher dieser Verse bleibt jedoch ungenannt. Neben einer lyrischen Sprecherinstanz käme hierfür auch Napoleon in Betracht, wobei – im Gegensatz zu dem durch Anführungszeichen als gesprochene Rede gekennzeichneten Befehl im zweiten Vers – der Korse hier stumm bliebe und »[i]n sich verkrochen« (MSJV, 6) militärisch-würdevoll den Abschied vollzöge. In jedem Fall zeigt die Ansprache »eines grammatisch nicht faßbaren lyrischen Ichs an die Garde [...] das identifikatorisch-nostalgische Mitgefühl«. ¹⁷⁷ Fünfmal werden durch das

¹⁷⁶ So auch Beßlich: Napoleon-Mythos (2007), 326, die hier in der Nachfolge Grabbes die »Heroisierung der Kampfgemeinschaft als utopisches Modell idealisiert« sieht.

¹⁷⁷ Beßlich: Napoleon-Mythos (2007), 326.

Pronomen »ihr« »Garden« und »Korps« apostrophiert sowie mit der ägyptischen Expedition, den Schlachten von Marengo, Austerlitz und Jena sowie dem Russlandfeldzug fünf wichtige Stationen der napoleonischen Kriegszüge und Kämpfe der Jahre 1798 bis 1812 in nahezu chronologischer Reihung genannt. Beide Strophen dieser wohl nur innerlich gehaltenen, da sonst als inadäquat empfundenen Rede enden damit, dass die mittlerweile im Dienste ihres Herrschers »gealtert[en]«, »[w]eißbärtge[n]« Soldaten unter Betonung der temporalen Bestimmtheit, die das Zeitadverb »nun« verdeutlicht, auf den bevorstehenden Tod eingeschworen werden: »Ihr gehet ein nun durch des Todes Tor« beziehungsweise »Zum großen Schlafe geht nun eure Reise«. Um dieses Schicksal wissen Garde wie Korps, als sie im zweiten Terzett voneinander Abschied nehmen. Die Kürassiere sind ihnen bereits vorausgegangen und nehmen in dem syntaktischen Parallelismus (MSJ II, 11) das Schicksal der »Waffenbrüder« bereits vorweg, die ihnen nachfolgen werden: »Sie nehmen Abschied nun. Sie sprechen leise«, wobei diese Trennung zwar emotional ausfällt und die Kämpfer »übermannt« werden, jedoch nur »eine Träne« fließt. Raum für übergroße Sentimentalitäten bleibt nicht.

Da sich der Dank des Feldherrn an seine Truppen im dritten Gedicht des Zyklus nur andeutet, holen dies zwei nicht näher beschriebene »Waffenbrüder« in der Nachfolge von Heines »Grenadieren« im vierten, recht traditionell geformten Sonett, das nahezu romantischen Mustern entspricht, nach:¹⁷⁸

»Weißt du noch, wie wir einst in Spanien lagen.
Du hieltest bei mir aus durch Tag und Stunden,
Verstecktest mich im Stalle vor den Hunden.
Laß mich noch einmal heute Dank dir sagen.«

»Du hast mich reich bezahlt in jenen Tagen, 5
Da du in Moskaus Brande mich gefunden,
Da mir das Bein schwoll vor des Feuers Wunden.
Du hast mich auf dem Rücken fortgetragen.«

Der Hauptmann ruft. Sie treten in das Glied.
»Allons. En marche.« Die Garde rückt hinab, 10
Vorbei am Kaiser, der den Dreispitz zieht.

»Vive l'empereur.« Die Reihen auf und ab
Braust hin der alte Ruf, das alte Lied
Aus heisren Kehlen zwischen Tod und Grab.

Der Dank des einen Soldaten im ersten Quartett wird im zweiten erwidert, wobei der beibehaltene Reim die gleichwertige Reziprozität der Anerkennung ebenso ausdrückt wie die anaphorische Verklammerung der Verse. Während die Quartette in durchgehend weiblichen Kadenzten geprägt sind von emotionaler Verbundenheit, die in wechselseitiger Rettung gründet, grenzen sich hiervon die männlichen schließenden Terzette ab, da nach dem Befehl des Hauptmanns in Vers 9 wieder

¹⁷⁸ Den Heine-Bezug erörtert auch Beßlich: *Napoleon-Mythos* (2007), 326; vgl. überdies ebd., 130–136.

militärische Tugenden wie Gehorsam und Pflichterfüllung gefragt sind; damit korrespondiert die parataktische Syntax im ersten Terzett. Die Bereitschaft, füreinander einzustehen, haben die Soldaten folglich bereits bewiesen, sodass sie nicht daran zweifeln, sich nunmehr mit dem Leben für den Kaiser einzusetzen, das letzte Opfer bringend. Dem Befehl folgend, zogen die Gardes auf und hielten stolz die Aquila, den *aigle de drapeau* »hoch empor« (MSJ III, 3), während sie jetzt nur noch die Richtung des »hinab« kennen, welche im unerbittlich voranschreitenden Kreuzreim bereits auf das »Grab« verweist. Entschließen sich die Soldaten, sich für den Kaiser zu opfern, drückt dieser, den Chapeau in der Hand, seine Anerkennung aus. Seine Autorität wird auch in der Niederlage nicht infrage gestellt, denn der Vivat-Ruf in Vers 12 erinnert an das zweite Sonett, an die ruhmreiche Vergangenheit des Heeres zwischen Ägypten, Spanien und Russland und ist Tribut an den Kaiser gleichermaßen. Suchten die Kürassiere noch »Sturm« zu entfachen und brausten als »Wind« heran (MSJ II, 1, 5), »[b]raust« hier im zweiten Terzett nur mehr »der alte Ruf, das alte Lied«. Wenngleich unter Napoleon der »Chant du Départ« die offizielle Hymne war, ist bei dem syntaktisch parallelen Ausruf eher an die »Marseillaise« zu denken, welche hier »[a]us heisren Kehlen« erklingt. Darin zeigt sich überdies, dass in dem poetischen Verfahren Heyms, bei dem Motive neu kontextualisiert und arrangiert werden, auch das eigene Werk zum Bildgeber oder -empfänger werden kann: So verweist das »alte Lied« auf »Berlin VIII«, wo zuletzt die »Marseillaise, de[r] alte[] Sturmgesang«¹⁷⁹ erklingt. In zwei Enjambements dynamisiert, die »Reihen auf und ab«, können die Truppen nicht mehr zwischen Leben und Tod wählen, ihnen bleibt nur »Tod und Grab«.

Entsprechend führt das fünfte Sonett keinen heroischen Feldherrn vor, sondern akzentuiert die Menschlichkeit des Individuums Napoleon, der sich seinen Soldaten verbunden fühlt, wie der eingeschlossene Reim des ersten Quartetts zeigt, der als umarmender Reim bereits im vorigen Sonett Verwendung fand:

Der Kaiser reitet, in die Stirn gedrückt
Den schwarzen Hut, den hohen Mantelkragen
In Nacht und Regen frierend hochgeschlagen.
Er reitet schweigend, auf das Pferd gebückt.

Man ruft ihn an. Er hört es nicht. Entrückt,
In sich verkrochen, wälzt er die Gedanken,
Die wie ein Meer von Leere vor ihm schwanken.
Nichts mehr. Zu Ende. Und der Kaiser nickt.

5

Er sinkt in Halbschlaf. Und der Regen singt
In Träume ihn. O ferne Jugendzeit,
O Frühling Korsikas. Das Glöckchen klingt

10

Der Herden in den grünen Almen weit.
Der kleine Hirte in die Wiese sinkt,
Die Augen schließt er zu vor Freudigkeit.

¹⁷⁹ DS 1, 188/HKA 1, 622f.

Napoleons Scheitern verbindet ihn mit den persischen Feldherrn oder Robespierre, und allen eignet kontemplative Apathie: »Sie merken's kaum«, »er merkt es nicht«, Napoleon »hört es nicht«. ¹⁸⁰ Der Kaiser, der seine Niederlage gleichwohl mit Fassung trägt, ¹⁸¹ entfernt sich von Strophe zu Strophe zunehmend von der Realität: Während er im ersten Quartett noch körperliche Präsenz zeigt und wie seine Kürassiere »reitet«, erscheint er im zweiten Quartett »[e]ntrückt, | In sich verkrochen«. Im zwischenbewussten Zustand des ersten Terzetts erinnert er sich seiner Kindheit und Jugend, bevor diesem Halbschlaf im zweiten Terzett (in historischer Antizipation) ein ewiger folgt. Unterstützt wird diese zunehmende Entrückung und quasiheilsgeschichtliche Verklärung, deren Voraussetzung das Ideal des Schweigens (V. 4f.) ist, welches auch die Griechen vor Marathon kennzeichnete, metaphorisch: die »schwarze[]« Gegenwart, geprägt durch »Nacht und Regen«, weicht einer lichten Szenerie auf »grünen Almen«, durchdrungen von »Freudigkeit«. Die Grenze zwischen Quartetten und Terzetten markiert das Ende der Gegenwart und den Eingang in die Sphäre der Träume: In parataktischer Syntax schildert Vers 8 in dreifacher Reihung kein ruhmreiches *veni, vidi, vici*, sondern ein elliptisches »Nichts mehr. Zu Ende. Und der Kaiser nickt«. Somit gibt es keine Hoffnung, Napoleons Weg endet in der Gegenwart, wobei er gestisch stumm zu erkennen gibt, dass er dies verstanden hat. Ausflucht bietet ihm lediglich die Erinnerung. Zwar verharrt der Feldherr noch immer auf dem Schlachtfeld, denn es herrscht in Vers 9 derselbe Regen wie in Vers 3, doch erscheint die Gegenwart nicht mehr als »Meer von Leere« denn im verklärten memorialen Licht, welches durch die i-Assonanz unterstützt wird. Enjambements geleiten Napoleon in seine »ferne Jugendzeit«, wobei die emphatischen »O«-Rufe des zweiten Sonetts noch einmal anklingen: Wie dort »das wilde Heer [sinkt]« (MSJ II, 12), sinkt hier der Kaiser erst »in Halbschlaf« und sodann in »die Wiese«, in welcher sich das gegenwärtige Schlachtfeld wie die erinnerte Vergangenheit amalgamieren. Napoleon wird heilsgeschichtlich als *successor Christi* überhöht, wenn er metaphorisch als »kleine[r] Hirte« beschrieben wird, der seine »Herden in den grünen Almen« weidete. ¹⁸² Deren »Glöckchen« waren in der Vergangenheit Zeichen des Erfolgs, während nun eher eines »Sterbglöckchens Klänge« ¹⁸³

¹⁸⁰ MXIX, 11, DS 1, 90/HKA 1, 339 und 341, und MSJ, V, 5.

¹⁸¹ Vgl. Seiler: Dichtungen (1972), 150: »Im Gegensatz zu allen anderen Helden Heyms trägt er denn auch seine Niederlage mit ruhiger Fassung [...], ja er vermag sich sogar in einen Traum zu versenken, der ihn – der Vernichtung seines Machtinstrumentes zum Trotz – mit einer tiefen Freudigkeit erfüllt«.

¹⁸² MSJ V, 12f. – Beßlich: Napoleon-Mythos (2007), 325 und 328, identifiziert bereits den »[a]rmselge[n] Hügel« des ersten Sonetts mit Golgatha, sodass der Leser »damit Napoleon als säkularisierte Christusgestalt assoziieren« könne, während sie indes das Motiv des Hirten lediglich »als Bild für die sehnsuchtsvolle Erinnerung an die eigene Kindheit« deutet.

¹⁸³ Georg Trakl: »Traum des Bösen«. In: Dichtungen und Briefe. Hg. von Walther Killy und Hans Szklener. 2 Bände, hier Band 1. 2., ergänzte Auflage. Salzburg 1987 (¹1969), 359 (wieder in: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Hg. von Eberhard Sauer mann und Hermann Zwerschina. Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausg. mit Faks. der handschr. Texte Trakls. 6 Bände, 2 Supplementbände, hier Band 1. Frankfurt/M. und Basel 2007, 516).

über das Schlachtfeld wehen. Steht am Ende des zweiten Sonetts der Untergang der Kavallerie, schließt Napoleon hier die Augen, was (abweichend von der Historie und unter Ausblendung seines helenistischen Daseins) seinem Tode gleichkommt oder diesen zumindest antizipiert.¹⁸⁴

Im abschließenden Sonett werden in »zynisch-verächtliche[r] und drastische[r] Sprache«¹⁸⁵ Sieger und Besiegte kontrastiert. Dem Tod letzterer wird die Maßlosigkeit der Siegesfeiern gegenübergestellt, dem schweigenden Napoleon das laute Gebaren der Sieger, der innerlichen »Freudigkeit« die äußerlichen »Freudenschüsse«, der Einsamkeit des Kaisers die in drastischer Metaphorik als Päderastie beschriebene Verbindung der siegreichen Feldherren:

Indes wie zwei verliebte Päderasten
Die alten Burschen um den Hals sich fallen.
Und rings um sie die Freudenschüsse knallen.
Nun ward es Ostern nach dem langen Fasten.

Nun ist er fort. Nun kommt die große Zeit. 5
Und Wellesley und Blücher fangen an,
Mit Fleisch und Wein schlägt voll sich Mann für Mann.
Der eine frißt, indes der andre speit.

Ein großer Sieg. Da wird noch von gesprochen 10
Bei Kind und Enkel. Was ward da gefressen.
Ganz Flandern lebte davon viele Wochen.

Die große Zeit ist da. Auf zu Kongressen!
Nach Wien und Karlsbad heißt es nun gekrochen,
Des großen Tages Frucht nicht zu vergessen.

Napoleon wird indes auch in der gegnerischen Perspektive verklärt, da »er« nur mehr als Personalpronomen und damit bereits quasigöttlich symbolisiert erscheint; bekräftigt wird diese Lesart durch den Verweis auf das Osterfest, denn während vordergründig mit dem vorweggenommenen physischen und faktischen politischen Tod Napoleons für dessen Gegner die Zeit des »langen Fasten[s]« endet, indiziert die österliche Metaphorik neben dem Tod zugleich die Auferstehung des Kaisers. In dreifacher Reihung durch das Zeitadverb »nun« intensiviert, wird auf die vierfach akzentuierte, jetzt beginnende »große« Zeit verwiesen. Doch entlarvt die sprachliche Redundanz dies als Trugschluss, denn es bricht lediglich eine Zeit der »Mittelmäßigkeit«,¹⁸⁶ der pervertierten Ideale und Werte an: Nicht nur huldigen »alte[] Burschen« der Knabenliebe, sondern die Siegesfeier wird von einer lauten, unangemessenen, maß-, zügel- und sinnlosen Freude geprägt, da den Siegern sittlicher Anstand fehlt. Führt man die Ostermetaphorik weiter, entweihen

¹⁸⁴ Vgl. Beßlich: Napoleon-Mythos (2007), 328: »Das Sextett läßt der innerlichen Kapitulation eine idyllische Traumsequenz folgen, die fast als Vision eines Sterbenden überformt ist. [...] Am Ende dieses Sonetts scheint Napoleon bereits von der weltgeschichtlichen Bühne abgetreten zu sein«.

¹⁸⁵ Beßlich: Napoleon-Mythos (2007), 328.

¹⁸⁶ Beßlich: Napoleon-Mythos (2007), 329.

die namentlich genannten Feldherrn Wellesley und Blücher sowie ihre Truppen das Abendmahl, bei dem »Fleisch und Wein« gereicht werden, indem sie in Unkenntnis ihrer eigenen Grenzen bis zur Übersättigung essen: »Der eine frißt, indes der andre speit«. *La grande bouffe* zeigt die Maßlosigkeit der neuen Herrscher: Wird einerseits »gefressen«, könnte andererseits »[g]anz Flandern [...] davon viele Wochen« ernährt werden. Keine Zeit der Freiheit steht bevor denn vielmehr die Restauration mit dem Wiener Kongress und den Karlsbader Beschlüssen, welche die Errungenschaften von 1789 wieder rückgängig zu machen suchten.¹⁸⁷ Der Sieg über Napoleon bringt eben keine Selbstbestimmung, sondern eine neue, tiefe Erniedrigung, da nunmehr »gekrochen« werden muss. Doch schlagen die beiden Terzette über die Historie hinaus den Bogen zu Heyms Gegenwart und dem ersten Sonett des Zyklus.¹⁸⁸ Nicht nur etabliert Heym – wie bereits in den »Marathon«-Sonetten – durch »Kind und Enkel« ein generationenübergreifendes Kontinuum; mittels der botanischen Metapher der »Frucht« verweist er auf das erste Sonett, auf »des Ackers Früchte« (MSJI, 8), welche dieser in Gestalt von Knochen in sich trägt. Und von der Hingabe an Napoleon ist in einer gewissen historischen Fatalität »nicht der Ruhm [geblieben], sondern nur ein »schwarzes Schädelstück«, das von einem Bauern achtlos beiseite gestoßen wird.«¹⁸⁹

»Berlin«

Der Weg vom Schlachtfeld Waterloos hinein in die umtriebige Atemlosigkeit einer pulsierenden Großstadt, die am Ende des expressionistischen Jahrzehnts flächenmäßig nach Los Angeles die weltweit zweitgrößte, im Blick auf die Bevölkerung nach London und New York mit ungefähr 3,8 Millionen Einwohnern die drittgrößte war, scheint zunächst weit. Berlin war rasant gewachsen: Allein von 1843 bis 1871 war die Einwohnerzahl von etwa 400 000 auf 914 000 gestiegen; um die Jahrhundertwende lebten bereits 2,7 Millionen Menschen in der Hauptstadt des Deutschen Kaiserreichs. Nicht zuletzt aufgrund der Bevölkerungszunahme, die enorme städtebauliche wie soziale Belastungen mit sich brachte, war Berlin in einem Punkt verglichen mit anderen Weltstädten führend: Vor 1914 wies die Stadt die höchste Behausungsziffer auf, da 76 Menschen in einem Haus lebten,

¹⁸⁷ Vgl. MSJ VI, 12f. – So auch Beßlich: *Napoleon-Mythos* (2007), 329: Heym »betont den Endzeitcharakter der nachnapoleonischen Zeit. [...] Die »Heilige Allianz« wird hier zur sündhaften Veranstaltung, die nicht mehr Maß zu halten versteht. Das letzte Terzett eröffnet die Perspektive auf die Restauration als Vorgeschichte der Gegenwart Heyms. Nicht nur der Wiener Kongress, auch die Karlsbader Beschlüsse von 1819 werden zitiert. So erscheint die nachnapoleonische Zeit vornehmlich als eine repressive, die permanent versucht, sich Größe einzureden, und doch nur im dekadent-sündhaften Mittelmaß versumpft«.

¹⁸⁸ Ähnlich Seiler: *Dichtungen* (1972), 35: »Der alltäglichen Szenerie eines pflügenden Bauern in der fast leblosen belgischen Ebene sind die dramatischen Kämpfe des napoleonischen Heeres gegenübergestellt. Ihr Ende bildet wiederum die triviale Friedenszeit, die in ihrer Aussichtslosigkeit bis in die Gegenwart fortsetzbar erscheint«.

¹⁸⁹ Seiler: *Dichtungen* (1972), 150.

während es in Wien 51, in Manhattan zwanzig und in London acht waren.¹⁹⁰ In dem acht Gedichte umfassenden »Berlin«-Zyklus, darunter sechs Sonette, nähert sich Heym der Großstadt. Neben der vielfach diskutierten und oft retrospektiv vereinfachten Frage, inwieweit sich an diesen Gedichten die Genese eines expressionistischen Stils nachvollziehen lasse, wird die Frage nach der bisweilen bezweifelten Zyklizität, der (Mikro-)Struktur der Gedichte sowie (in Anlehnung an den *spatial turn*) deren räumlicher Gestaltung im Fokus stehen.¹⁹¹

Die Gedichte entstanden in einem Zeitraum von knapp neun Monaten zwischen Anfang April und Ende Dezember 1910, sodass zunächst eine zugrundeliegende kohärente Gesamtkonzeption wie in »Marathon« oder »Mont St. Jean« eher unwahrscheinlich erscheint. Wenngleich die Gedichte Heym auch nicht zyklisch zusammengefasst veröffentlichte, sind sie dennoch nicht beliebig zusammengestellt, sondern symmetrisch angeordnet: Zwei achtzeilige Gedichte in der Zyklusmitte werden von je drei Sonetten gerahmt; die enge Verbindung des spiegelbildlichen Kerns zeigt sich daran, dass »Berlin V« – direkt nach »Berlin IV« entstanden – zunächst nur den Titelvermerk »Eadem. V.«¹⁹² trug.

Einige Gedichte sind zudem alternativ betitelt: »Berlin I« fungiert in ersten Entwürfen noch unter »Die Straße« oder »Sonntag-Abend«, der »Sommernachmittag« erscheint nur im Untertitel als »Berlin IV«, ebenso der »Vorortbahnhof« als »Berlin VI« oder das »Laubenfest« als »Berlin VII.«¹⁹³ Gleichwohl zeigt gerade die Genese der Texte wie Titel, dass es Heym um ein fein justiertes Arrangement ging, denn er reiht nicht additiv Variationen eines Großstadthemas aneinander: In seiner einzigen zu Lebzeiten erschienenen Gedichtmonographie »Der ewige Tag«¹⁹⁴ veröffentlichte Heym die Gedichte »Berlin I«, »II« und »VIII«, wobei »Berlin I« und »Berlin II« ihre Positionen tauschten und »Berlin VIII« zu »Berlin III« wurde; diese Umstellungen nahm er aus »Gründen der Komposition«¹⁹⁵ vor, was veranschaulicht, dass er sich der formalkompositorischen Notwendigkeiten wie

¹⁹⁰ Vgl. zu den Bevölkerungszahlen Günther Schulz: Von der Mietskaserne zum Neuen Bauen. Wohnungspolitik und Stadtplanung in Berlin während der zwanziger Jahre. In: Im Banne der Metropolen. Berlin und London in den zwanziger Jahren. Hg. von Peter Alter. Göttingen 1993 (Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts London 29), 43–86.

¹⁹¹ Beispielsweise spricht die historisch-kritische Ausgabe diplomatisch von einer »Gedichtreihe« (HKA 1, 262), während Mautz: Heym (³1987), 138, lediglich die Wiederkehr »einige[r] Grundmotive[]« konstatiert, »die sich gegenseitig bedingen und untereinander zusammenhängen«, sodass es sich lediglich um »Variationen«, nicht aber »um organische Teile größerer, etwa zyklisch angelegter Kompositionsformen« handele, »sondern um immer neue Abwandlungen desselben Themas«.

¹⁹² HKA 1, 351.

¹⁹³ »Berlin I«: DS 1, 56/HKA 1, 263; »Berlin IV«: DS 1, 93/HKA 1, 349; »Berlin VI«: DS 1, 102/HKA 1, 373; »Berlin VII«: DS 1, 109/HKA 1, 387. – Im Folgenden werden die Zitate aus dem »Berlin«-Zyklus direkt im Text gebracht. Der Sigle »B« folgt eine römische Ziffer, welche die Nummer des Sonetts kennzeichnet, eine nachgestellte arabische verweist auf den jeweiligen Vers. Eine Entwurfsfassung wird ferner durch einen hinzugefügten Asterisk ausgewiesen.

¹⁹⁴ Vgl. Anm. 25.

¹⁹⁵ HKA 1, 622.

Anforderungen bewusst war. Dies belegt überdies der Abdruck zweier Sonette in der Zeitschrift *Herold*,¹⁹⁶ für die Heym »Berlin VI« und »VII« auswählte, die Reihenfolge für diesen Separatdruck indes vertauschte und die Gedichte »bitte in dieser Reihenfolge«¹⁹⁷ gedruckt wissen wollte. Mit einem einmal getroffenen Arrangement gab sich Heym nicht unbedingt zufrieden, sondern rückte die Gedichte in neue Konstellationen: »Berlin VII« etwa fungierte in Entwurfsfassungen auch unter »Berlin V o. IVI [recte VII]« beziehungsweise »Berlin IV (oder V)«. Dies zeigt, dass Heym unterschiedliche Positionen eines Gedichts erprobte, bis er dessen adäquate Stellung innerhalb eines zyklischen Rahmens gefunden hatte. Hinzutreten in »Berlin« semantische wie mikrostrukturelle Korrespondenzen innerhalb der Gedichte, wie noch ausführlicher zu zeigen sein wird; beispielsweise markieren die beiden rahmenden Sonette gegensätzliche Bewegungen: Führt sie in »Berlin I« »[d]em Riesensteinmeer zu« (BI, 9), »schleppt« sich im letzten Sonett »[e]in langer Güterzug [...] schwer hinaus« aus der »Weltstadt« (BVIII, 6–8), wobei sich die Szenerie weiter abdunkelt und das »rote[] Licht« (BI, 14) zum »roten Untergang« (BVIII, 10) mutiert.

Darüber hinaus zeichnet sich an den »Berlin«-Sonetten ein Wendepunkt im schriftstellerischen Schaffen Heyms ab: Sie stehen beispielhaft für eine qualitative Stilentwicklung; zudem ist mit ihnen Heyms Eintritt in das literarische Leben Berlins aufs engste verknüpft. Zu einem wichtigen Fürsprecher wurde der vier Jahre jüngere Wilhelm Simon Guttman: 1891 in Wien geboren,¹⁹⁸ war er seit 1909 dem »Neuen Club« zugehörig, verfolgte seit 1910 die Gründung einer »Neuen Bühne« und war, wie eingangs umrissen, von Heyms Einakter *Die Hochzeit des Bartholomeo Ruggieri* weniger, von dem »Berlin I«-Sonett hingegen umso mehr angetan.¹⁹⁹ Er führte Heym in den »Neuen Club« ein, wo Heym unter anderem »Berlin II« las, und bereits beim zweiten Abend des »Neopathetischen Cabarets« im Juli 1910 bekam Heym »Gelegenheit, seine Gedichte zum ersten Mal öffentlich vorzutragen und sich der Kritik zu stellen«. ²⁰⁰ »Berlin II« sollte sich noch ein-

¹⁹⁶ Vgl. zur Zeitschrift mit einer Wiedergabe des Erstdrucks der Gedichte Schneider: *Städte* (1987), 66f.

¹⁹⁷ DS3, 215.

¹⁹⁸ Vgl. Nicholas Jacobs/Diethart Kerbs: Wilhelm Simon Guttman, 1891–1990. A Documentary Portrait. In: *German Life and Letters* 62 (2009), Nr. 4, 401–414. – Vgl. überdies Shepard: *Schriften* (1980–1983), Band 2, 129–138 und 584f., sowie Schneider: *Heym* (1988), 55.

¹⁹⁹ Vgl. den Brief Guttmans in Schneider: *Ufer* (2000), 65: »Je länger ich in dem Stück las, um so gereizter wurde ich; in einer ganz ungehörigen Weise ließ ich Heym wissen, wie befremdet ich war. [...] Am Ende dieser höchst unangenehmen Zeitspanne war ich aber wenigstens in der Lage, mir zu sagen, daß man so keinen Gast behandelt, so unsympathisch er einem auch vorkommen mag. Nicht aus irgendeinem Interesse, sondern nur um mein Betragen wieder gut zu machen, fragte ich: ›Haben Sie noch etwas anderes?‹ Er antwortete, er hätte einige Gedichte. ›Haben Sie den Text dabei?‹[,] fragte ich. ›Ich kann sie auswendig[,] sagte er und begann sogleich: ›Der hohe Straßenrand, auf dem wir lagen, / War weiß von Staub...‹«. Ebd., 66, findet sich auch ein Faksimile der Reinschrift des Gedichts. – Faksimile des Entwurfs in Schneider: *Städte* (1987), 55.

²⁰⁰ Schneider: *Heym* (1988), 81.

mal als Türöffner erweisen, wie ein Brief Ernst Rowohlts vom 30. November 1910 zeigt:

Durch Ihr Sonett in No.48 des Demokrats auf Sie aufmerksam gemacht erlaube ich mir ganz ergebenst bei Ihnen anzufragen, ob Sie mir nicht ein Manuskript zum Verlag unterbreiten möchten, sei es nun Lyrik oder Prosa. Ich würde einer solchen Sendung mit großem Interesse entgegensehen und hoffe, daß Sie recht bald meinen Wunsch erfüllen können.²⁰¹

Das Publikationsinteresse Rowohlts verdankte Heym somit einem Sonett, welches – neben »Der Gott der Stadt« und »Der Krieg I« – zugleich sein Bild in der literaturwissenschaftlichen Rezeption entscheidend prägte. Der Journalist Heinrich Eduard Jacob (1889–1967),²⁰² der bereits Heyms ersten Auftritt bei den »Neopathetikern« durchaus positiv besprochen hatte,²⁰³ leitete seinen Gedenkessay zum zehnjährigen Tode Heyms (nach allgemeinen Reflexionen über die Stellung der zeitgenössischen Lyrik) mit Anmerkungen zu »Berlin II« ein:

Was ist das? Nun, das ist sicherlich das Gedicht eines der vielen Schüler »aus des großen George Seminar«. Zucht rafft den Rhythmus. Wie eine Flucht paralleler Zimmer durchgehen wir diese Zeilen, warten jedesmal, bis die Portiere des Reims sich hebt und betreten die nächste. Kein Sentiment, das sich in Seufzern oder Gedankenstrichen verliert, macht ausgleiten: gerade geht der Weg bis zur Mauer des Endes. Ganz wie es George gelehrt hat.²⁰⁴

Gleichwohl nutzt Jacob die Parallelen nur, um sogleich umso deutlicher die Differenzen aufzuzeigen. Dennoch übernimmt Heym eine gewisse Formensprache, wie Jacob bemerkt:

George – den er maßlos haßte, im Unbewußten aber vielleicht so sehr verehrte wie Kleist Goethe gehaßt, verehrt und geliebt hatte – war für Heym eine Art von Ahnenschicksal. George nicht als Geist [...] und andererseits auch nicht das Georgesche Gedicht, das er in seiner ganzen Ausdehnung überhaupt nicht kannte – wohl aber George als Form, als

²⁰¹ DS 3, 222 (Faksimile des Briefs in Schneider: Städte [1987], 77). – Das Angebot ist wohl »vor allem dem Spürsinn von Rowohlts damaligem Partner und literarischem Berater Kurt Wolff zuzuschreiben« (HKA 1, 14). Heym verpflichtete sich in dem Verlagsvertrag »auf die Dauer von fünf Jahren die Produktion seiner Feder zuerst zum Verlag anzubieten« (Archiv des Ellermann Verlags München, hier zit. nach HKA 1, ebd.).

²⁰² Vgl. zu Jacob Isolde Mozer: Zur Poetologie bei Heinrich Eduard Jacob. Würzburg 2005 (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft 558; zugl. Frankfurt/M. [Diss.] 2005). – Jacob zeichnete als Herausgeber auch für die Anthologie: Verse der Lebenden. Deutsche Lyrik seit 1910. Berlin 1924, verantwortlich, in die er sechs Gedichte Heyms aufnahm, darunter »Berlin II« und »Robespierre«.

²⁰³ L. L. [d. i. Heinrich Eduard Jacob]: Theatralia [Theaterkritik zum zweiten Abend des »Neopathetischen Cabarets« am 6. Juli 1910]. In: Herold 2 (1910), Nr. 27, Beilage, 416f. (wieder in DS 6, 416f., und Schneider: Heym [1988], 61). – Jacob streift auch die formale Gestaltung der Gedichte Heyms: »Georg Heym brachte in robuster Form Proben einer neuen Lyrik, die zwischen Keulenschlägen und fein besaiteten Stimmungen herumspielt« (DS 6, 416/ Schneider: Heym [1988], 61).

²⁰⁴ Heinrich Eduard Jacob: Georg Heym. Erinnerung und Gestalt. In: Der Feuerreiter 1 (1922), H. 2, 52–65, hier 54 (wieder in: DS 6, 63–85). – Die gesamte Ausgabe des »Feuerreiters«, erschienen im Januar 1922, war »Dem Gedächtnis Georg Heyms« gewidmet.

Äußerung jenes Zwanges zur Latinität, den George selbst von Baudelaire übernommen hatte. Diese Form umschloß zeitlebens den Rasenden wie ein Kristall.²⁰⁵

Hinsichtlich der Form zeigt sich eine grundlegende Differenz zwischen Heyms Selbsteinschätzung, der seine Gedichte in einem Brief an Rowohlts »als revolutionär in der deutschen Literatur bezeichnet[e]«,²⁰⁶ und einer Außenperspektive, die Kontinuitäten konstatiert; insbesondere die »Berlin«-Gedichte scheinen hierbei weniger eine Revolution denn eine Evolution darzustellen.

Gleichwohl sind diese Gedichte formbewusst gestaltet. Im symmetrischen Mittelpunkt des achtzeiligen Zyklus erprobt Heym zwei unterschiedliche Reimschemata, die er von George übernommen haben könnte. Den jambischen Fünfheber im ersten Quartett des vierten »Berlin«-Gedichts, bei dem ein Verspaar mit weiblichen von männlich schließenden Versen gerahmt wird, verwandte George etwa im »Jahr der Seele« in den Gedichten »Wir stehen an der hecken gradem wall...« oder »Ob schwerer nebel in den wäldern hängt...«; den kreuzgereimten jambischen Fünfheber, den Heym im ersten Quartett von »Berlin V« verwendet, wobei männliche und weibliche Versschlüsse wechseln, erprobte George in derselben Gedichtsammlung in »Komm in den totesagten Park und schau...«.²⁰⁷ Dieselben Kadenzverschränkungen wie in den ersten vier Versen von »Berlin IV« verwendet Heym ferner in »Berlin VI«, während die übrigen Gedichte weiblich in den Quartetten und männlich in den Terzetten (»Berlin I«, »Berlin VII«), durchgehend weiblich (»Berlin II«, »Berlin III«) oder gar durchgehend männlich (»Berlin VIII«) enden. Heym agiert hier somit entschiedener als in den »Marathon«-Sonetten oder »Mont St. Jean«, wo nur sechs beziehungsweise zwei Gedichte keine Verschränkung der Reimpaare innerhalb des Oktetts oder Sextetts aufwiesen.

Mit dieser formalen Differenz ist eine inhaltliche verbunden: »Marathon« wie »Mont St. Jean« beschreiben Schlachtverläufe, woran auch das chronologisch später einzuordnende Gedicht »Mont St. Jean I« als sonettistischer Prolog nichts ändert. Diese sequentielle Entfaltung eines Themas löst Heym in den »Berlin«-Gedichten in poetischer Simultaneität und Synchronizität auf: Aus der Poetologie eines Nach- wird sukzessive eine Dichtung des Nebeneinander. Im Juli 1910, in dem »Berlin« IV, V und VI entstehen, notiert Heym in seinem Tagebuch: »Ich glaube, daß meine Größe darin liegt, daß ich erkannt habe, es gibt wenig Nacheinander. Das meiste liegt in einer Ebene. Es ist alles ein Nebeneinander.«²⁰⁸

²⁰⁵ Jacob: Heym (1922), 56. – Auch Ernst Stadler (DS 6, 237–239, hier 238) konstatiert, Heym sei Baudelaire »auch in der Strenge seiner Rhythmik und der metrischen Gefüge [verwandt]«, wobei sich bisweilen »eine gewisse Inkongruenz zwischen der formalen Starrheit und der ungestüm über die metrischen Schranken hinausdrängenden Bildkraft« einstelle.

²⁰⁶ DS 3, 224.

²⁰⁷ Vgl. Frank: Handbuch (21993), Einträge 4.103 und 4.104.

²⁰⁸ DS 3, 140. – So könnte man – zugespitzt formuliert – in diesen Gedichten auch die Geburt des Expressionismus aus dem Geiste des Naturalismus verfolgen, wenn etwa sinnliche Erfahrungen einer wahrnehmbaren Welt mit irrationalen Vorstellungen verbunden werden, was innerhalb des Zyklus »poco a poco« deutlicher spürbar wird.

Dies geht gleichwohl nicht zulasten der semantischen wie strukturellen Einheitlichkeit des Zyklus. Viele Sonette werden in einer abendlichen Szenerie situiert, nur »Berlin« IV und V an einem »Sommernachmittag«. Neben der tages- durchzieht eine jahreszeitliche Metaphorik den Zyklus, der den Verlauf eines Jahres schildert: Zunächst zeigen die Bäume ihre »blätterlosen Kronen« (BI, 11), bevor zur Zyklusmitte Sommer herrscht; der »grüne[n] Böschung« und dem »Blättermeer« (BVI, 1, 14) folgt ein »Laubenfest«, das Heym zwar »[u]m einen Maibaum« stattfinden lässt, in der Entwurfsfassung jedoch noch eine herbstliche Szenerie mit »roten Bohnen« beschreibt (BVII, 9; BVII*, 4). »Berlin VIII« bezieht sich wieder auf den Zykluseingang, indem sich an einem »Wintertag« ein Zug »zwischen kahlen Bäumen« über »vereiste[] Schienen [...] schleppt« (BVIII, 2, 5, 7).

Die jahreszeitliche Grundierung ist eingebettet in einen geographischen Annäherungsversuch Heyms an die Großstadt, der an der Peripherie beginnt, ins Zentrum führt und schließlich wieder am Stadtrand endet: Liegt zu Beginn »die Weltstadt fern im Abend«, führt eine verbelliptische Bewegung »[d]em Riesensteinmeer zu« (BI, 4, 9). Transitorisch zwischen Industrie- und Gartenanlagen bewegt sich das zweite Sonett, bevor der Zug »in die Halle | Des Bahnhofs« (BIII, 12f.) einfährt, in dessen Nähe sich auch die in den folgenden beiden Gedichten geschilderte Wohnbebauung befindet.²⁰⁹ Führt »Berlin V« wieder zu »des Bahnhofs Mund« (BV, 8), wird die Stadt im folgenden Gedicht verlassen: »Da braust von rückwärts schon der Zug herein« (BVI, 4), um die Arbeiter in die Vororte zu bringen; das »Riesensteinmeer« weicht einem »Blättermeer« (BVI, 14). In einem ähnlichen Übergangsraum wie das zweite Sonett sind die Laubenkolonien des siebten Gedichts situiert, bevor zuletzt – »[f]ern zwischen kahlen Bäumen, manchem Haus, | Zäunen und Schuppen, wo die Weltstadt ebbt« (BVIII, 5f.) – erneut die Peripherie des Stadtrands erreicht wird. Wie eng die randständigen Sonette I und VIII korrespondieren, zeigt sich überdies daran, dass der d-Reim des ersten Gedichts (*abba baab cdc dcd*: »Baum«/»Himmelssaum«/»Traum«; BI, 10, 12, 14) unter Aufnahme des identischen Motivs des »Himmelssaum[s]« als a-Reim des letzten (*abba cddc efe fef*: »Zwischenraum«/»Saum«; BVIII, 1, 4) wiederkehrt.

Innerhalb dieses Rahmens finden sich zwei gewichtige Verschiebungen: Zum einen wechselt das Tempus nach dem dritten Sonett ins Präsens, sodass Heym von einer retrospektiven lyrischen Narration in den präsentischen Modus des Augenblicks wie der Überzeitlichkeit wechselt. Mit dieser temporalen Alternanz korrespondiert zum anderen das Verschwinden eines lyrischen Wir, welches die ersten drei Gedichte bestimmt. Dieses pluralische Kollektiv eröffnete den

²⁰⁹ So Sprengel: *Geschichte* (2004), 664f.: »Im Unterschied zu anderen Expressionisten, deren Berlin-Dichtung vom Potsdamer Platz oder der Friedrichstraße ausgeht, nähert sich Heym [...] der Metropole von außen. Indem seine ersten Berlin-Gedichte den Blick von der Peripherie aufs Zentrum richten, die Idylle mit der Silhouette der Industrie konfrontieren, gewinnen sie einerseits Anschluß an das vitalistische Strukturmodell der Heymschen Lyrik [...] und behaupten andererseits jene Distanz zum Gegenstand, die für eine generalisierende oder mythisierende Perspektive notwendig ist.«

ersten Entwurf von »Berlin I«, bevor es Heym in einem Relativsatz aus der Vervorstellung nahm; dennoch ist es weiterhin in drei Versen (BI, 1f., 10) prägnant vertreten, während es in »Berlin II« zweimal – davon in einem Fall im Personalpronomen »uns« – vorkommt (BII, 9, 12). In »Berlin III« scheint es ein letztes Mal auf (BIII, 12), bevor es zum indefiniten Pronomen »man« mutiert (BIV, 7; BVI, 13) und schließlich vollständig verschwindet, woran einerseits Heyms Erprobung unterschiedlicher Darstellungsmodi, andererseits die Großstadterfahrung selbst ihren Anteil hat: So beschreibt der »Berlin«-Zyklus auch die Auflösung eines zunächst noch greifbaren Kollektivs in der entindividualisierten und entpersonalisierten modernen Metropole.

Hiervon ist zu Beginn von »Berlin I« wenig zu spüren, da es – auch in der überarbeiteten Fassung – bereits zweimal allein innerhalb der ersten beiden Verse auftaucht:

Der hohe Straßenrand, auf dem wir lagen,
 War weiß von Staub. Wir sahen in der Enge
 Unzählig: Menschenströme und Gedränge,
 Und sahn die Weltstadt fern im Abend ragen.

Die vollen Kremser fuhren durch die Menge, 5
 Papierne Fähnchen waren drangeschlagen.
 Die Omnibusse, voll Verdeck und Wagen.
 Automobile, Rauch und Huppenklänge.

Dem Riesensteinmeer zu. Doch westlich sahn 10
 Wir an der langen Straße Baum an Baum,
 Der blätterlosen Kronen Filigran.

Der Sonnenball hing groß am Himmelssaum
 Und rote Strahlen schoß des Abends Bahn.
 Auf allen Köpfen lag des Lichtes Traum.

Das lyrische Wir wird in diesen Versen einerseits zum Beobachter, wie die dominierenden visuellen Eindrücke zeigen (»sahen«, »sahn«; BI, 2, 4, 9). Zunächst steht das Wir der »Menge« distanziert gegenüber, bevor der letzte Vers diese Unterscheidung aufhebt, da »[a]uf allen Köpfen [...] des Lichtes Traum« zu liegen scheint; das Wir zeigt als Teil eines neuen, unterschiedslosen Kollektivs andererseits somit bereits erste Auflösungserscheinungen. Die visuelle Metaphorik, der auditive wie olfaktorische Eindrücke zur Seite springen, ermöglicht es ferner, heterogene Motive zu amalgamieren. Auf diese Weise sucht Heym »Menschenströme und Gedränge«, die im Enjambement bereits die »Enge« sprengen, poetisch zu erfassen, was auch im Vergleich zum ersten Entwurf deutlich wird: Bilder aus dem natürlichen Bereich wie der »Wald[]«, »eine Insel« oder »der Wälder Saum« (BI*, 2, 13f.) weichen einer urbanen, stärker verfremdeten Motivik, dem »weiß[en] [...] Staub«, »rote[n] Strahlen« oder »des Lichtes Traum« (BI, 2, 13f.). Gleichzeitig konzentriert Heym in seiner Überarbeitung die einzelnen Verse, indem er beispielsweise in einem Vers drei statt zuvor zwei Bilder unterbringt und hierdurch das

verdichtete Zentrum der Stadt schildert: »Omnibusse, die verstaubten Wagen, | Automobile, und der Huppen Klänge« weichen »Omnibusse[n], voll Verdeck und Wagen. | Automobile, Rauch und Huppenklänge« (BI*, 7f.; BI, 7f.). In den elliptischen Darstellungsmodus fügt sich die Tonbeugung der »Automobile«, die als historisch junges Phänomen im Gegensatz zur Eisenbahn größeres poetisches Innovationspotential bargen.²¹⁰ Dies markiert eine Entwicklung in Heyms Schaffen: Ordnete er, wie etwa an »Marathon XVI« gezeigt, das Wortmaterial dem Versmaß unter und sah sich dergestalt zu Auslassungen gezwungen, befreit er sich zunehmend von diesem Korsett, streicht etwa die Auslassung »riesger« (BI*, 3) und verhilft der Tonbeugung zu neuer, selbstbewusster Stellung. Hiermit korrespondiert eine zunehmende Direktheit sprachlicher Bilder, die eine neue sprachliche Drastik ansatzweise erproben: »mühten« sich anthropomorphisierend »[d]ie Kremser« noch »durch das Gedränge« (BI*, 5), fahren sie jetzt rücksichtsloser »durch die Menge« (BI, 5), und statt eines Sonnenuntergangs, bei dem »der Abendstern erglänzte« und »rotes Licht [...] auf der Wälder Saum [lag]« (BI*, 12, 14), »schoß des Abends Bahn [rote Strahlen]« (BI, 13).²¹¹ Weitere Überarbeitungen lassen zwei zunächst widersprüchliche Tendenzen erkennen: Konkretisierung einer-, verfremdende Entkonkretisierung andererseits. Statt pluralisch indefiniten »Städten« (BI*, 4) gibt es nur mehr »die Weltstadt« (BI, 4), durch den Titel als Berlin zu identifizieren; doch diese scheinbar konkrete Lokalisierung wird zunehmend transgrediert durch verfremdende Motive, welche nicht mehr dem unmittelbaren Erleben entstammen, was insbesondere an »Berlin VIII« erkennbar wird. Hier in »Berlin I« geht zum einen der Tageszeitenbezug des ursprünglichen Titels auf den »Sonntag-Abend« verloren, und zum anderen zeugt das zweite Terzett von der zunehmenden Entfremdung von einer neoromantischen wie naturalistischen Darstellung. Heym erprobt seine Poetik des »Nebeneinander«, für die hier der Gegensatz von Dynamik und Statik entscheidend ist: Während das statisch ruhende Liegen das Gedicht rahmt, werden Bewegungen wie die Fahrt der Pferdefuhrwerke nur indirekt, visuell vermittelt. Das »vitalistische Strukturmodell

²¹⁰ Vgl. Sprengel: *Geschichte* (2004), 23f.: »Die Beschleunigung als Grunderfahrung der Moderne machte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht nur an der Eisenbahn fest. Als Paradigma maschinell beschleunigter Fortbewegung und einer dadurch bedingten neuen Form der Wahrnehmung war sie bis zum Ende des 19. Jahrhunderts außer Konkurrenz. [...] Als integraler Bestandteil des hochindustrialisierten Alltags ist die Eisenbahn der neuen Dichtergeneration jedoch schon zu selbstverständlich, als daß von ihr als Motiv oder Thema fundamental neue Anregungen ausgehen könnten«. – Vgl. auch Dorit Müller: *Gefährliche Fahrten. Das Automobil in Literatur und Film um 1900*. Würzburg 2004 (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft 486; zugl. Berlin [Diss.] 2002).

²¹¹ Das aggressive Potential in Heyms Dichtung sucht Monika Leipelt-Tsai in ihrer Dissertation: *Aggression in lyrischer Dichtung. Georg Heym – Gottfried Benn – Else Lasker-Schüler*. Bielefeld 2008 (zugl. Hamburg [Diss.] 2007), anhand von Heyms im März 1910 entstandenen Gedicht »Der Schläfer im Walde« zu belegen. Zwar zieht sie ferner Gottfried Benns »Englisches Café« und Else Lasker-Schülers »Lauter Diamant...« heran, doch steht der teils übergenaue Lektüre ein allzu schmales Textkorpus gegenüber, das die Aussagekraft ihrer Studie empfindlich schwächt.

der Heymschen Lyrik (die Spannung zwischen Stagnation und Bewegung)«²¹² beschränkt sich jedoch nicht auf menschliches Handeln, und so changiert beispielsweise der Sonnenuntergang zwischen diesen beiden Polen, wenn der »Sonnenball [...] am Himmelssaum« hängt und andererseits »des Abends Bahn [rote Strahlen]« schießt (BI, 12f.). Am eindringlichsten wird Bewegung dort erzeugt, wo man es vielleicht aufgrund einer Ellipse zunächst nicht vermuten würde, doch erzeugt gerade die Aussparung eine soghafte Wirkung »[d]em Riesensteinmeer zu«.²¹³

Der Anziehung der Großstadt kann sich das lyrische Wir nicht entziehen, so dass in »Berlin II« (gleichwohl im distanzierteren Präteritum)²¹⁴ ein durch zahlreiche Enjambements formal dynamisiertes Panorama entworfen wird, welches die sinnliche Metaphorik weiterführt, bevor das Wir im zweiten Terzett gar in der Bewegung aufgeht:

Beteerte Fässer rollten von den Schwellen
Der dunklen Speicher auf die hohen Kähne.
Die Schlepper zogen an. Des Rauches Mähne
Hing rußig nieder auf die öligen Wellen.

Zwei Dampfer kamen mit Musikkapellen. 5
Den Schornstein kappten sie am Brückenbogen.
Rauch, Ruß, Gestank lag auf den schmutzigen Wogen
Der Gerbereien mit den braunen Fellen.

In allen Brücken, drunter uns die Zille
Hindurchgebracht, ertönten die Signale 10
Gleichwie in Trommeln wachsend in der Stille.

Wir ließen los und trieben im Kanale
An Gärten langsam hin. In dem Idylle
Sahn wir der Riesenschlote Nachtfanale.

Neben visuellen Eindrücken wie »dunklen Speicher[n]«, »hohe[n] Kähne[n]«, »öligen Wellen«, »schmutzigen Wogen«, »braunen Fellen« oder »der Riesenschlote Nachtfanale« sind es wiederum olfaktorisch wie akustisch eindringliche Bilder. »Musikkapellen« spielen, »Signale [ertönten] | Gleichwie in Trommeln«, während

²¹² Sprengel: Geschichte (2004), 664f.

²¹³ BI, 9. – Diese maritime Metapher befindet sich hierbei im Einklang mit der übrigen Dichtung Heyms wie der zeitgenössischen Großstadtlyrik, wovon die aus demselben Jahr wie der »Berlin«-Zyklus stammende Anthologie »Im steinernen Meer« sowie Heyms »Dämonen der Städte« oder seine Entwürfe »Verirrter Städte Häuser und Türme-See...« und »Die Meerstädte« zeugen. Vgl. Oskar Hübner (Hg.): Im steinernen Meer. Großstadtgedichte. Mit einem Vorwort von Theodor Heuss. Berlin-Schöneberg 1910. – In dem unmittelbar vor »Berlin VIII« entstandenen Gedicht »Die Dämonen der Städte« ist etwa vom »Häusermeer« bzw. »Städte Meer« die Rede (DS 1, 186/HKA 1, 610, 612, 616f., 619). Vgl. auch »Verirrter Städte Häuser und Türme-See...« (DS 1, 506) und »Die Meerstädte« (DS 1, 507).

²¹⁴ Ausschließlich aus formaler Perspektive untersucht Christian Grote: Wortarten, Wortstellung und Satz im lyrischen Werk Georg Heyms. München (Diss.) 1962, hier 107, das Werk Heyms; gleichwohl greift die additive Reihung der Belegstellen zu kurz.

Rauch und Ruß, die bereits das erste Quartett prägen, in der tonangebenden Asyndese des zweiten Quartetts abermals intensiviert werden: »Rauch, Ruß, Gestank lag auf den schmutzigen Wogen.«²¹⁵ Diese amalgamierte Sinnlichkeit verbindet spiegelsymmetrisch das zweite Gedicht des Zyklus mit dem zweitletzten: Auch in »Berlin VII« kehren visuelle Bilder »wie bunte Trauben«, »grüne [] Zäune«, »leuchtend[e Bohnen]«, ein »Silberregen« oder Wolken »mit den rosa Flossen« wieder (BVII, 1, 3f., 8, 13), akustisch unterstützt durch ein »Gesumm von Stimmen«, »Blechtrumpeten« und das »Gestreich« eines Geigers (BVII, 5f., 10), wobei die Motive der Musik und der Trommeln beide Gedichte zusammenfügen (BII, 5, 11; BVII, 6). »Berlin II« wie »Berlin VII« sind zudem in einem Übergangsraum zwischen Zentrum und Peripherie situiert, einem Zwischenraum des Austauschs. So finden sich in »Berlin II« Elemente einer »Idylle« (BII, 13), die gleichwohl unmittelbar durch die Industrialisierung konterkariert wird. Darüber hinaus wird deutlich, dass das Zentrum-Peripherie-Paradigma in seiner dualistischen Struktur durch eine triadische zu ersetzen ist: Zu differenzieren ist zwischen dem Zentrum, einer Welt des »Außen« und einer »dazwischen«, die als Peripherie gefasst werden kann. Heym siedelt seinen Zyklus unter Auslassung einer »Außenwelt« zwischen Peripherie und Zentrum an. Während Innen und Außen, Zentrum und »Außenwelt« als Bezugsgrößen weitgehend stabil sind, ist die Peripherie eine dynamische Größe, weshalb »Berlin VII« auch anders als »Berlin II« gestaltet wird; die Gedichte beleuchten unterschiedliche Aspekte derselben Sphäre.

Oft wurde »Berlin II« retrospektiv unter den Vorzeichen einer sich sukzessive kristallisierenden expressionistischen Schreibweise gedeutet, wobei teils die naturalistischen Elemente, teils eine partielle Dämonisierung, welche die realistischen Elemente transgrediert, stärker akzentuiert wurden. Das Gedicht zeichne – so Mautz – ein »Gesamtbild der Industrielandschaft«, welches »von Anfang an und in allen seinen Elementen die Züge des Ungeheuren im Sinne des Unheimlichen und Übermächtigen, d. h. Dämonischen«²¹⁶ in sich trage. Martens registriert in dem Gedicht ein »undurchschaubare[s] Ineinander widerstrebender Kräfte, das als Dämonie bereits in den frühen Berlingedichten«²¹⁷ zu finden sei, wobei das Unerklärlich-Dämonische sich insbesondere in den Terzetten spiegele. Ähnlich argumentieren Vietta und Kemper, die Heyms Lyrik das »stilprägende dissoziative Moment des Reihungsstils« absprechen, sondern als Charakteristikum »Bilderketten [...], die dem Reihungsstil entfernt verwandt scheinen«, extrahieren, die »in ihrer Metaphorik ins Dämonische hin stilisiert« seien und daher »ein sehr viel einheitlicheres Gepräge«²¹⁸ trügen als der Reihungsstil. Mögen als iso-

²¹⁵ BII, 5, 7f., 10f. – Über Lärm, Rauch und Schmutz sowie weitere Elemente der »Stadt der Endzeit« vgl. Krüger: Todesphantasien (1993), 186–192.

²¹⁶ Mautz: Heym (31987), 70.

²¹⁷ Gunter Martens: Georg Heym. In: Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts. Hg. von Hartmut Steinecke. Berlin 1994, 324–337, hier 329.

²¹⁸ Silvio Vietta/Hans-Georg Kemper: Expressionismus. Nachdruck der 6., unveränderten Auflage. München 1997 (Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert 3), 51.

liertes Bild die hyperbolischen »Riesenschlote« (BII, 14) zwar den »Charakter des unheimlich Drohenden«²¹⁹ haben, werden sie indes in ein Bild eingebettet, das keinesfalls eine akute Bedrohung implizieren würde; dass hier »in nuce bereits das Weltuntergangsfeuer«²²⁰ brennt, muss daher bezweifelt werden.

Markanter scheint insbesondere das zweite Terzett von »Berlin II« hinsichtlich der zyklischen Verknüpfung der »Berlin«-Gedichte, der Gestaltung des Raums sowie des poetischen Verfahrens. So erinnern die »Riesenschlote« an das »Riesensteinmeer«, in dem sich semantisch stimmig das lyrische Wir treiben lässt. Im Widerspiel von Statik und Dynamik wird ein Zwischenstadium erreicht, welches dem Zwischenraum der städtischen Peripherie entspricht: Lag das Wir im ersten Sonett auf dem Straßenrand, besah die Weltstadt und verharrte auf seiner Beobachterposition, gibt es diese im zweiten Sonett teilweise auf. Immer noch eignet es sich die Metropole visuell an, wie der letzte Vers zeigt, doch ist das Wir nicht mehr nur Zuschauer, sondern Teil der Peripherie. Die Haltung des lyrischen Kollektivs ist weiterhin passiv und gemahnt an das in »Berlin I« doppelt markierte Liegen: Es lässt sich treiben. Doch dieses Treibenlassen ist, darin Brechts neun Jahre später entstandenem Gedicht »Vom Schwimmen in Seen und Flüssen« vergleichbar, »poetisch gesehen eine Formel, die zugleich den Elementarvorgang des Eindringens, der Aneignung, der Eroberung [...], des Sich-Hingebens und Sich-Aufgebens ausdrückt«.²²¹ Aufgegeben werden das strenge Formdiktat, wie nicht zuletzt die sieben Enjambements dieses Gedichts zeigen, und die Perspektive des tendenziell unbeteiligten Beobachters; dennoch geht das Wir nicht in der Welt zwischen »Idylle« und Industrie auf, sondern bewahrt auch in der Hingabe an diese beiden dichotomischen Pole die Distanz des Sehenden. Aufgegeben wird ferner das Ich als klar zu begrenzende Einheit, welches sich in der Textgenese von einem aktiven Individuum zu einem passiven Kollektiv wandelt.²²² Doch ist auch das neu gefundene Kollektiv, in welchem sich das Ich auflöst, keine stabile

²¹⁹ Mautz: Heym (³1987), 69.

²²⁰ Mautz: Heym (³1987), 69.

²²¹ Werner Ross: Vom Schwimmen in Seen und Flüssen. Literatur und Lebensgefühl zwischen Rousseau und Brecht. In: W. R.: Die Feder führend. Schriften aus fünf Jahrzehnten. München 1987, 295–320, hier 320 [zuerst in: Arcadia 3 (1968), 262–291].

²²² So heißt es in einer handschriftlichen Fassung zunächst: »Ich steuerte. das Boot [sic]« (HKA1, 269), wo es zuletzt schlicht lautet: »Wir ließen los« (BII, 12). – Gleichzeitig gemahnt das Gedicht an das topisch verwandte Motiv der Kahnfahrt; vgl. hierzu u. a. Bernhard Blume, Die Kahnfahrt. Ein Beitrag zur Motivgeschichte des 18. Jahrhunderts. In: Euphorion 51 (1957), 355–384. In der europäischen Literatur des späten 19. Jahrhunderts verändert sich, nicht zuletzt in Anlehnung an Rimbauds »Bateau ivre«, dieses Motiv und schließt zunehmend eskapistische Tendenzen mit ein. Vgl. Krüger: Todesphantasien (1993), 57: »Die Ablehnung der zeitgenössischen Gesellschaft führt zur Verweigerung, zur Flucht aus dem Alltag, in einen Bereich, fern von jedem Nützlichkeitsdenken«. – Zum Verhältnis Heyms zu Rimbaud vgl. auch den (indes retrospektiven) Brief Paul Zechs in DS 6, 97–100, hier 98: »Mir fiel besonders seine Vorliebe für Rimbaud auf, den man damals in Deutschland kaum kannte. Das »Bateau ivre« schien ihm das Vorbild für seine eigenen Dichtungen zu sein. [...] Nicht minder enthusiastisch sprach er auch von Baudelaire«. Ähnlich äußert sich Albrecht Schaeffer in seinem zeitgenössischen Nachruf (ebd., 114).

Größe, denn sein Einfluss ist begrenzt, wie die Überarbeitung von »unserem« zu »dem Idylle«²²³ zeigt – zumal es nach dem dritten Sonett durch das unpersonliche »Man« abgelöst wird und zuletzt völlig verschwindet. Das Treibenlassen eignet sich überdies vortrefflich für Heyms Poetologie des Nebeneinander, in der die einzelnen sinnlichen Eindrücke aufgereiht oder in unterschiedlichem Grade amalgamiert werden können, aber nicht müssen. So nähert sich das pluralische Treibgut »langsam« (B II, 13) der Stadt, deren sinnliche Vorboten es bereits zuvor erfahren hat.

Ein durch akustische Bilder grundiertes Wechselspiel von Statik und Dynamik strukturiert mit »Berlin III« auch das letzte der präteritalen Sonette.

Der Zug hielt eine Weile in den Weichen.
 Von einem Tone ward das Ohr gefangen.
 Von eines alten Hauses Mauern klangen
 Drei Geigen schüchtern auf mit dünnem Streichen.

Drei Männer spielten in dem Hofe leise, 5
 Von Regen waren naß die Pelerinen.
 Der Blinden Schirm trug einer unter ihnen.
 Die Kinder standen um sie her im Kreise.

Indes am niedren Bodenfenster oben 10
 Ein alter Mann sah auf zum Wolkenfalle
 Die stürmend sich am grauen Himmel schoben.

Der Zug fuhr an. Wir brausten in die Halle
 Des Bahnhofs ein, die voll war von dem Toben
 Des Weltstadtabends, Lärm und Menschenschwalle.

Geschildert wird im zweiten Terzett die Einfahrt eines Zuges in den neologistischen »Weltstadtabend[]«, doch zuvor hat das lyrische Wir während eines kurzen Halts die Möglichkeit, Straßenmusikern zu lauschen.²²⁴ Markiert wird der Gegensatz von deren »dünnem Streichen« und städtischem »Toben« und »Lärm«, von Innehalten und Bewegung durch die Stropheneingänge des ersten Quartetts (»Der Zug hielt«) und zweiten Terzetts (»Der Zug fuhr an«). Auch im syntaktischen Gefüge zeigt sich diese Kontrastierung: Deutet in den ersten beiden Strophen lediglich ein Enjambement das echoartig von den Hauswänden zurückgeworfene Geigenspiel an, beschleunigt sich der Satzbau durch vier Zeilensprünge in den letzten beiden Strophen.²²⁵ Gleichzeitig markiert das Sonett III

²²³ HKA 1, 269.

²²⁴ Dieser Kern des Gedichts stand bereits in einem ersten reimlosen Vorentwurf fest: »Der Zug hielt an den Weichen. Wir [...] sahen in den Hof. Ein paar Geiger in schäbigen Mänteln. Ein paar Kinder um sie herum auf der Müllgrube« sitzend. [...] Ganz oben ein alter Mann, der mit einem bösen Gesicht aus zerrissenen Gardinen in den Hof sah. Da fuhr der Zug wieder an und rollte in die Bahnhofshalle ein« (HKA 1, 293).

²²⁵ Im Blick auf die ersten drei Gedichte wird darüber hinaus deutlich, wie das lyrische Wir als Trabant sukzessive von der Anziehungskraft der Großstadt erfasst wird, bevor es sich in ihr auflöst: »wir lagen« – »Wir ließen los und trieben« – »Wir brausten« (B I, 1; B II, 12; B III, 12).

eine perspektivische Verengung, indem es Details akzentuiert, die zuvor in einer cineastisch-panoramatischen Totale verschwanden. Hier sind es nicht mehr lediglich »Menschenströme und Gedränge« (BI, 3), sondern die Wartezeit des Zuges reicht, um »[d]rei Männer in dem Hofe« zu erkennen und sogar diese Gruppe weiter zu differenzieren, wenn »einer unter ihnen« ein Blinder ist; das erste Terzett verengt schließlich den Blickwinkel abermals, wenn sogar die Blickrichtung eines alten Mannes beschrieben wird. Lange Belichtungs- werden von kurzen, momenthaften Verschlusszeiten abgelöst. In den anaphorisch eng gefügten Quartetten zeigt sich dies an der viermaligen Verwendung des unbestimmten Artikels beziehungsweise Zahlworts »ein«, welche singuläre Augenblicke separiert. Zugleich entspricht der hierdurch evozierte assonantische eindringliche ei-Klang, der in den ersten fünf Versen zehnmal wiederkehrt, dem »schüchtern[en]«, »dünne[n] Streichen« der Geiger; er weicht zuletzt – neben weiteren gleichklingenden Vokalen – der o-Assonanz des »Bahnhofs«, der »voll war von dem Toben«. Rahmen die statischen Verben »halten« und »stehen« die Quartette, grenzt sich hiervon das erste Terzett in nahezu traditioneller Erfüllung des romantischen Musters ab. Doch drückt das »Indes« nicht nur adversativ einen Gegensatz zwischen Stillstand und einsetzender Bewegung aus, sondern auch die Gleichzeitigkeit der Ereignisse: Vom Geigenspiel unbeeindruckt sieht ein »alter Mann [...] auf zum Wolkenfalle«. ²²⁶ Heym etabliert hier inversorisch das Bild einer räumlichen Distanz zwischen dem »niedren Bodenfenster« und dem »grauen Himmel«, wenn gleich sich diese Pole dadurch annähern, dass sich der Mann am »Bodenfenster oben« befindet, während er zum »Wolkenfalle« blickt. ²²⁷ Wie städtisch die Szenerie bereits ist, zeigt sich daran, dass die natürliche Sphäre zum einen auf einen »grauen Himmel« reduziert wird, dieser Vers jedoch durch ein grammatikalisch inkorrektes Relativum eingeleitet wird, das die Unvereinbarkeit von Natur und Stadt auch formal synkopisch akzentuiert. ²²⁸ Die syntaktische Zäsur des zweiten Terzetts eröffnet die Einfahrt des Zuges in den Bahnhof. Konstatiert ein Halbvers »Der Zug fuhr an«, wird dieser nüchternen Beschreibung eine dynamische Verbmetapher entgegengestellt, in welcher die Eigenschaften des Zuges auf das letztmalig wiederkehrende Wir übergegangen zu sein scheinen: »Wir brausten«.

²²⁶ B III, 9f. – Wolken zählen zu den von Heym oftmals verwandten und geschätzten Motiven; vgl. auch den fragmentarischen Tagebucheintrag vom 29. Juli 1910: »Man sollte nichts tun, als immer den Wolken zuzuschauen, den weiten geheimnisvollen Wolken. Dem Schönsten, das die unendliche Traurigkeit«. Zeitweilig erwog Heym gar, seine Gedichtsammlung »Der ewige Tag« unter dem Titel »Die Wolken« erscheinen zu lassen; vgl. den Brief an Ernst Rowohlt vom 7. Dezember 1910 in DS 3, 228f. – Zum Motiv der Wolken überdies Krüger: *Todesphantasien* (1993), 245f.

²²⁷ B III, 9–11; Hervorhebung HPB.

²²⁸ Vgl. die Einschätzung Paul Zaunerts (Zur neuen Dichtung II. Georg Heym. In: *Die Tat* 11 [1919/20], 629–631; Zitat folgt DS 6, 137–140, hier 137), wonach Heym »Gesamteindrücke der Außenseite des Großstadtlebens wiedergegeben« habe und dies »häufig im Kontrast mit der Natur«.

Dieses quasinatürliche Brausen korrespondiert ferner mit dem »Menschenschwalle«, welches an die Meeresmetapher des ersten Sonetts gemahnt.

Über die Gedichtgrenzen hinweg korrelieren zudem zahlreiche Motive von »Berlin III« spiegelsymmetrisch mit »Berlin VI«. Durch die Eisenbahnmetaphorik verbunden, schildern sie gegensätzliche Bewegungen: Zwar »braust« der Zug hier wie dort, »Menschenschwall[]« und »Menschenmassen« drängen, doch während der Zug in »Berlin III« an- und in die Stadt hineinfährt, nähert er sich in »Berlin VI« »von rückwärts« und »fährt aus« (B III, 12, 14; B VI, 4, 6, 9). Beginnt das dritte Gedicht mit dem akustisch dezenten »dünne[n] Streichen« und endet es in der lauten Stadt, eröffnet sein strukturelles Pendant in einer lauten Umgebung, in welcher »[d]ie Gleise schrein«, und endet im »leise[n] Klappern« (B VI, 5, 13) der Vorstadt.

Doch zwischen diese beiden motivisch verbundenen Sonette setzt Heym mit »Berlin IV« und »V« zwei Gedichte, die einen Einschnitt markieren und sich zugleich harmonisch in den Zyklus fügen. Neben dem Tempuswechsel ins Präsens und der Absenz eines lyrischen Ich oder Wir ist vor allem die formale Alternation zu zwei vierversigen Strophen evident; obgleich sie aus dem sonettistischen Rahmen fallen, sollen sie ob der Gesamtzyklizität hier untersucht werden. Die Gedichte entwerfen ein überraschendes Großstadtbild, fern jeglichen pulsierenden Treibens, wenngleich die Bildersprache mit »Wasser« und »Regen« (B IV, 1; B V, 1) die flüssige Metapher des »Menschenschwall[s]« aufgreift und fügend wirkt. Zwar scheint »Berlin IV« im ersten Vers dadurch, dass das »Wasser« alliterierend betont »schnell auf dem Asphalt [schwindet]«, einen Gegensatz zwischen der Natur und der menschlichen Sphäre zu etablieren, doch sind die Grenzen, welche die Wassermetaphorik zunächst setzt, hinsichtlich des Gesamtzyklus keine festen Demarkationslinien mehr:

Das Wasser schwindet schnell auf dem Asphalt.
Warm steigt sein Dunst zum Himmel, dem verblaßten.
Aus Käsekellern quillt's, und aus den Kasten
Der Blumenläden, wie ein Traum vom Wald.

Es werfen Schatten kaum die kleinen Kronen
Der staubbezogenen Bäume auf die Fliesen.
Und allenthalben sieht man die Markisen,
Weiß, rot und braun auf schlafenden Balkonen.

5

Heym gestaltet den »Sommernachmittag« nicht aus der Spannung von Statik und Dynamik, sondern aus dem Kontrast von Flüssig-Weichem mit Festem, Hartem, wobei letzteres die männlichen Versschlüsse der umarmenden Reime ausdrücken. So steigt »[w]arm« und durch eine leichte Tonbeugung verstärkt »Dunst« auf, der indes erst durch das Zusammentreffen des Wassers mit dem Asphalt entsteht; menschliche und natürliche Sphäre werden hier eng verschränkt. Diese Verbindung wie die umfassende Totalität des Geschehens zeigen sich daran, dass der erste Vers »auf dem Asphalt« eine Horizontalität, der zweite mit dem aufstei-

genden Dunst eine Vertikalität etabliert. Dieser Richtung folgend endet der Blick des (abwesenden) lyrischen Ich im »Himmel«, der – bereits im vorigen Sonett als »grauer Himmel« beschrieben – nicht idyllisch konnotiert ist, weshalb er hier nachträglich als »verblaßte[r]« attributiv präzisiert wird. Die beiden folgenden Verse führen scheinbar unverbunden die Bilder von Lagerräumen mit Käse sowie von Blumenhandlungen ein, die jedoch das Verb »quellen« verbindet. Es führt die Wassermetaphorik der ersten beiden Verse fort, wird in die menschliche Sphäre übertragen und zeigt im Enjambement sein Hervorschwellen. Gezeichnet wird das Bild einer durchweg domestizierten Natur, sei es im Blick auf das Lebensnotwendige, wofür symbolisch Käse als Lebensmittel steht, oder auf das Ästhetische, wofür die Blumen stehen. Beide sind, nunmehr als Produkte kommerzialisiert wie funktionalisiert, Teile einer künstlichen Ersatznatur und damit ihrem ursprünglichen Dasein entfremdet. So verwundert es auch nicht, dass der Wald als Bereich der ungezügelter Natur mit all seinen romantischen Implikationen nur noch mittelbar präsent ist, und selbst diese Mittelbarkeit erscheint ihrerseits gebrochen: Der Wald ist nicht im »Traum«, sondern nur »wie ein Traum« gegenwärtig und liegt damit weitab jeglicher real erreichbaren Sphäre. Verbundenheit entsteht lediglich lautlich, wobei insbesondere Alliterationen (»schwindet schnell«, »Käsekellern quillt's, und aus den Kasten«) und Assonanzen (»auf dem Asphalt«, »steigt sein«, »Dunst zum«) fugend wirken. Formal durch die w-Alliteration (»Wald. | Es werfen«), inhaltlich durch die Metaphorik des Waldes und der Bäume schließt die zweite Strophe an die erste an, bevor im harten Enjambement der Verse 5 und 6 natürliche und menschliche Sphäre wiederum eng verschränkt werden. Die Tonbeugung »staubbezogenen«, die an »Berlin I« erinnert, wirkt wie ein letztes Aufbäumen der Natur, die nur mehr funktionalisiert betrachtet wird und ihrer eigentlichen »Aufgabe« nicht nachkommen kann: Die Bäume spenden kaum noch Schatten – was nicht verwundert, erinnert die k-Alliteration in Vers 5 daran, dass die Natur mittlerweile in »Kasten« gebannt ist. In Vers 6, dem einzigen zwölfsilbigen des Gedichts, vollzieht sich sodann endgültig der Übergang in die menschliche Sphäre: die »Fliesen« sind wie »Markisen« und »Balkone« der städtischen Sphäre zuzuordnen. Zwar sind die Verse 7 und 8 über die Metaphorik des Schattens sowie die Konjunktion »und« verbunden, doch ersetzen nunmehr »die Markisen« die nutzlos gewordenen »kleinen Kronen«. Gleichzeitig wird die Präsenz des Menschen immer stärker: Vers 7 führt ein »man« ein, wobei sich das Indefinitpronomen in seiner unbestimmten Allgemeinheit an eine unterschiedslose Menschheit zu richten scheint. »Quoll« es in der ersten Strophe noch aktivisch »aus« Kellern und Kästen, werden in der zweiten nur noch passivisch Schatten »auf« die Fliesen geworfen; ebenso passiv sind die Markisen »auf« Balkonen, die im *Weiß und Rot* Schickeles²²⁹ sowie »braun« erscheinen. Das Gedicht endet mit einem Bild, welches zeigt, wie die menschliche Sphäre von Allem Besitz ergriffen hat: Man sieht »Markisen [...] auf schlafenden Balkonen«. Der Anthro-

²²⁹ René Schickele: *Weiss und Rot. Gedichte*. Berlin [1910].

morphismus macht deutlich, dass sich der Mensch nicht nur die Natur, sondern auch die Ding-Welt vollständig zu eigen gemacht hat.

Ruht »Berlin IV« durch das Reimschema eher geschlossen in sich und beschreibt eine dämmrig-schläfrige Atmosphäre, einen augenblickhaften Moment des Stillstands, ist das fortlaufend kreuzgereimte »Berlin V« stärker dynamisiert. Dies verwundert nicht, ist doch der symmetrische Mittelpunkt des Zyklus überschritten, an welchem sich die Bewegungsrichtung umkehrt:

Der Regen rauscht in einer weißen Wand.
Die Wolken fliehn, als ob sie Sturm zerbliese.
Das Regenwasser läuft am Straßenrand
Und auf dem Asphalt hin in heller Brise.

Die Straßenbäume schwanken an den glatten
Pfählen, und zeigen weiß den Blättergrund.
Wie eine schwarze Schar von großen Ratten,
So stehn die Schirme vor des Bahnhofs Mund.

5

So endet »Berlin V« »vor des Bahnhofs Mund« und damit quasi dort, wo sich das lyrische Wir im dritten Gedicht befand, nämlich »in [der] Halle | Des Bahnhofs« (B III, 12f.). Doch zeigt sich bereits in der Bahnhofsmetaphorik, dass sich die Darstellung – trotz der inhaltlichen Parallelen zu »Berlin III« und »IV« mit Asphaltierung, Bäumen, Wasser und Bahnhof – qualitativ verschiebt: Eine realistische Schilderung in naturalistischer Bildersprache weicht einer neuartigen Darstellung, in der ansatzweise die vielfach konstatierte dämonisch überformte Metaphorik der expressionistischen Großstadtdichtungen Heyms durchscheint. Die erste Strophe lässt hiervon nur wenig erkennen, sondern schildert im Wechsel von Vertikalität und Horizontalität, die verglichen mit »Berlin IV« umgekehrt aufeinander folgen,²³⁰ ein Unwetter. Noch schreibt Heym in einem Modus des »als ob« (BV, 2) oder löst seine Bilder in Vergleichen eines »Wie« (BV, 7) auf; zunehmend emanzipiert er sich indes sprachlich hiervon und kondensiert den Vergleich zur metaphorisch eindringlichen Aussage. So ersetzt er den Vergleich »wie eine Weisse Wand«²³¹ in Vers 1 des Entwurfs durch »in einer weißen Wand« und damit durch ein Bild größerer sprachlicher Direktheit. Hinzutritt eine schlagartige Abdunkelung der Szenerie, die von der »weißen Wand« über eine »helle[] Brise« und einen »weiß[en] [...] Blättergrund« zur kontrastierenden »schwarz[en] Schar« führt. Die Natur erscheint nur mehr völlig im urbanen Kontext, »Straßenbäume« sind an »glatten | Pfählen« fixiert und Menschen nicht einmal mehr im Indefinitpronomen präsent. Und doch kehren sie metaphorisch in den beiden letzten Versen des Gedichts wieder, die *in nuce* vom sprachlich-bildhaften Innovationspotential künden: Die im Entwurf genannte »Menge«²³² wird zu Regenschirmen reduziert,

²³⁰ Hier rauscht der Regen »in einer weißen Wand«, während das »Regenwasser [...] am Straßenrand« bzw. »auf dem Asphalt« läuft (BV, 1, 3f.).

²³¹ HKA 1, 350.

²³² HKA 1, 350.

die vor dem anthropomorphisierten Bahnhof mit seinem »Mund« stehen. Zum einen werden die Schirme, die mit einer »Schar von großen Ratten« verglichen werden, entanthropomorphisiert, dem Bahnhof hingegen wird ein menschliches Wesen zugesprochen, sodass sich das Verhältnis von Mensch und Technik erneut umkehrt; zum anderen löst sich die Metaphorik aus dem Bereich des noch sinnlich Wahrnehmbaren, transgrediert eine naturalistische Darstellung und öffnet sich einer symbolistisch überhöhten. In der Metaphorik des Flüssigen löst sich überdies das Individuelle auf, während die anthropomorphisierte Großstadt ihrerseits sukzessive in dämonischen Bildern überhöht wird.²³³

Das in den Entwürfen variantenreiche Gedicht »Berlin VI« korrespondiert insbesondere mit »Berlin III«, aber auch mit weiteren Zyklusteilen und trägt somit wesentlich zu dessen struktureller Durchdringung bei. Semantisch markiert erneut einmal die Umkehr der Bewegungsrichtung, welche in den ersten vier »Berlin«-Gedichten vorherrschend war: Aus dem »Riesensteinmeer« geht es nunmehr der »grüne[n] Böschung« des »Blättermeer[s]« (BI, 9; BVI, 1, 14) entgegen. Lag zu Beginn »die Weltstadt fern im Abend«, führt hier im ersten Quartett die Blickrichtung »an den Strängen« entlang, welche »fern in einen Streifen sich verengen« (BI, 4; BVI, 2f.), in die großstadtabgewandte Weite.²³⁴ Zuletzt liegen die Gleise als singularisch zusammengefasster »Strang [...] leer« (BVI, 2, 11): Der nur im Indefinitpronomen des zweiten Terzetts fassbare Sprecher des Gedichts verharrt folglich am »Vorortbahnhof«, auch nach der Abfahrt des Zuges, der mit seiner Fahrt bereits die Bewegung vom Zentrum in die Peripherie akzentuiert:²³⁵

Auf grüner Böschung glüht des Abends Schein.
Die Streckenlichter glänzen an den Strängen,
Die fern in einen Streifen sich verengen
– Da braust von rückwärts schon der Zug herein.

Die Türen gehen auf. Die Gleise schreien
Vom Bremsendruck. Die Menschenmassen drängen

5

²³³ Schneider: Formen (1967), 51, dient »Berlin V« – unter Ausblendung der übrigen »Berlin«-Gedichte und ohne Verweis auf die Form des Sonetts – als Beleg einer Stilentwicklung, bei der sich Heym »zunächst noch einer konstatierenden Darstellungstechnik« bediene, »die gewisse Ähnlichkeiten mit der impressionistischen Aufreihung von Augeneindrücken« aufweise, wobei gleichzeitig »auch in diesen Texten schon eine partielle Dämonisierung der Stadt« erfolge.

²³⁴ Zugleich zeigt sich hieran, so Salter: Vergleich (1972), 130, die »progressive Verminderung des Abstandes zwischen den Lichtern bis zum Lichtstreifen, wie sie sich der Optik des Malers bietet und wie es die raumperspektivische Verwirklichung im zweidimensionalen Bild verlangt«.

²³⁵ Zum Standpunkt des Sprechers Salter: Vergleich (1972), 51f.: »Alle Gegenstände sind von einem einheitlichen Ausgangspunkt, von einem festen Blickpunkt aus erfaßt, und die deutlich eingehaltene Perspektive festigt die kompositorische Einheit der Gegenstände im abgesteckten Blickfeld«. In der Beschreibung des Handlungsablaufs, des ein- und ausfahrenden Zuges jedoch »geht dieses Gedicht über seine Verwandtschaft zum Bild hinaus, [...] so daß Heyms Technik hier eigentlich engere Korrespondenzen zum Registrationsverfahren einer Film-Kamera aufweist«.

Noch weiß vom Kalk und gelb vom Lehm. Sie zwängen
Zu zwanzig in die Wagen sich herein.

Der Zug fährt aus, im Bauch die Legionen.
Er scheint in tausend Gleisen zu verirren,
Der Abend schluckt ihn ein, der Strang ist leer.

10

Die roten Lampen schimmern von Balkonen.
Man hört das leise Klappern von Geschirren
Und sieht die Esser halb im Blättermeer.

In seiner strukturellen Faktur wird auch »Berlin VI« von Gegensätzen bestimmt: Neben die Spannung zwischen Statik und Dynamik, die zwischen dem ruhenden Beobachterstandpunkt und der bewegten Einfahrt des Zuges entsteht, treten die antagonistischen Bewegungsmuster des »herein« beziehungsweise »[hin]aus« (V.4, 8f.), die Gegenüberstellung von Mensch und Technik einerseits, der Natur andererseits sowie eine zunehmend leiser werdende akustische Metaphorik, bei der zunächst »[d]ie Gleise schrein«, zuletzt jedoch nur mehr »leise[s] Klappern« zu hören ist. Die abendliche Stimmung am Bahndamm, alliterierend wie assonantisch grundiert,²³⁶ weicht im adverbial wie interpunktorisch markierten vierten Vers der plötzlichen Ankunft des Zuges. Eingespannt zwischen dessen Ein- und Ausfahrt beschreibt das zweite Quartett seinen Halt, bei dem die »Menschenmassen« in Gestalt von Arbeitern, deren Kleidung »[n]och weiß vom Kalk und gelb vom Lehm« ist, in seine Waggons drängen. Die Enge und Hektik auf dem Bahnsteig und im Zug spiegelt sich in fortgesetzten Enjambements: Da in den Wagen zu wenig Platz ist, werden die Versgrenzen gesprengt. Während die Technik anthropomorphe Züge trägt und etwa verbalmetaphorisch »[d]ie Gleise schrein«, wird der Mensch nur mehr als überbordende Masse gezeichnet, in alliterierend eindringlicher, zwanghafter Enge²³⁷ sowie als »Legionen[heer]« anonymisiert und entmenschlicht. Das technische Vokabular wie »Streckenlichter« oder »Bremsendruck« konterkariert überdies die wenigen Andeutungen von Natürlichkeit wie der »grüne[n] Böschung« in Vers 1. Das erste Terzett grenzt sich semantisch vom Oktett ab und schildert die Ausfahrt des Zuges. Heym greift die Bildlichkeit von »Berlin V« wieder auf, an dessen Ende der Bahnhof seinen »Mund« aufsperrt, während hier der Zug »im Bauch die Legionen« trägt, nur um seinerseits vom »Abend [ge]schluckt« zu werden (BV, 8; BVI, 9, 11). In dieser metaphorischen Matrjoschka des Verschlingens zeigt sich einerseits das destruktive Potential der Großstadt, in welcher der Mensch seines Menschseins verlustig geht, andererseits jedoch, dass es eine übergeordnete, zunehmend dämonisch aufgeladene und überhöhte Instanz gibt, die wie »Der Gott der Stadt« über dem Menschen und der ihn beherrschenden Technik thront. Dies ist in-

²³⁶ Vgl. die Alliterationen »Schein«/»Streckenlichter«/»Strängen«/»Streifen« und »glüht«/»glänzen« sowie die Assonanz »grüner«/»glüht« bzw. die Paromoiosen »glänzen«/»Strängen« und »einen Streifen« (BVI, 1–3).

²³⁷ »Sie zwängen | Zu zwanzig« (BVI, 7f.). – Die Enge wird zudem durch das Reimschema unterstützt, da im zweiten Quartett der umarmende Reim des ersten wieder aufgenommen wird und überdies die Verse 4 und 8 identisch reimen.

die soziale Funktion der Gärten hin. Und zum anderen ist gerade in der Schilderung der Kleingärten, der »kleinen Beete[]« wiederum die Großstadt präsent, entstehen die Gärten doch parallel zur Industrialisierung erst bei entsprechendem Siedlungsdruck, der eine solche Kompensation nötig macht. Die Kleingärten waren hierbei insbesondere ein Signum Berlins, wo »[b]is 1910 [...] rund 40000 Kleingärten [entstanden]«,²⁴⁰ nicht von ungefähr widmet auch Alfred Richard Meyer das zehnte Gedicht seines »Berlin«-Sonettenkranzes der »Laubenkolonie« und bettet sie in einen spezifisch urbanen Kontext zwischen die Gedichte »Am Moritzplatz« und »Friedrichstraße«. ²⁴¹ Analog situiert Heym seine Lauben zwischen Bahnhof und Schornsteinen, die somit zu »Inseln im Häusermeer«²⁴² werden. In diesen Gärten entfaltet Heym ein visuelles wie akustisches Panorama, welches im letzten Terzett einem metaphorisch überformten Sonnenuntergang weicht. Ist die sprachliche Gestaltung zunächst einer realistischen Bildlichkeit verhaftet, wenn Lampions mit bunten Trauben verglichen werden, zeigt sich in der Überarbeitung, dass Heym daran liegt, direkte Vergleiche sukzessive zu vermindern: So »platzen« die Raketen »in den« und nicht mehr »wie ein Silberregen« (BVII/BVII*, 7f.). Insbesondere das erste Terzett zeigt eine weitere, textgenetisch aufschlussreiche Überarbeitung: Die alte Frau »in dem beblühten Kleid« (BVII*, 10), die das Pendant zum »alte[n] Mann« (BIII, 10) darstellte, weicht einer Tanzszene, die an »Berlin III« anknüpfend die innerzyklische Durchdringung stärkt. Sie zeugt überdies von einem gesteigerten formalsprachlichen Gestaltungspotential, welches sich Heym zusehends aneignete. Das »Gestreich [eines Geigers]« wird beim Tanz um »einen Maibaum« assonantisch vereindringlicht, während die anaphorische Klammer der Verse 9 und 11 den Kreis der »Kinderschar« abbildet. Wurde bereits das verbelliptisch umso stärker hervortretende und durch zahlreiche Doppelnasale betonte »Gesumm von Stimmen« und »Trommeln« akustisch intensiviert,²⁴³ beruhigt sich die Szenerie zusehends, wie der fortgesetzte Binnenreim »dreht«/»steht«/»steht« sowie das zuletzt verwandte Verb »schlafen« eindrücklich zeigen. Der Sprecher des Gedichts übernimmt im zweiten Terzett geradezu die Perspektive der »Kinderschar«, wenn Wolken »Delphinen mit den rosa Flossen« gleichgesetzt werden. Das vermeintliche Idyll des »blauen Abend[s]«

²⁴⁰ Philipp Stierand: Stadt und Lebensmittel. Die Bedeutung des städtischen Ernährungssystems für die Stadtentwicklung. Dortmund (Diss.) 2008, 37. – Vgl. überdies Jürgen Hurt/Landesverband Berlin der Gartenfreunde e. V. (Hg.): Ein starkes Stück Berlin 1901–2001. 100 Jahre organisiertes Berliner Kleingartenwesen. Berlin 2001.

²⁴¹ Alfred Richard Meyer: Berlin. Berlin 1907, 10–12 [Neudruck: Berlin 2011, (13)–(15)].

²⁴² Hartwig Stein: Inseln im Häusermeer. Eine Kulturgeschichte des deutschen Kleingartenwesens bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs. Reichsweite Tendenzen und Groß-Hamburger Entwicklung. Frankfurt/M. (u. a.) ²2000 (zugl. Hamburg [Diss.] 1997).

²⁴³ BVII, 5f. – Ähnliche Tendenzen lassen sich auch in Georg Trakls »Märchen«-Sonett ausmachen; überdies verbinden beide Gedichte das Motiv der Raketen sowie eine Anzahl klingender Doppelnasale. Trakl löst sich jedoch stärker als Heym von einer realistischen Darstellungsweise und räumt der klanglich dominierten Faktur des Gedichts einen größeren Stellenwert ein.

wird jedoch leise erschüttert, denn das »Gewölke« weiß um »der Meere Einsamkeit«, die nicht zuletzt auch die Menschen im »Riesensteinmeer« erfasst.²⁴⁴

Die abflauende Dynamik erweist sich als Bindeglied zum letzten, vielfach anthologisierten Gedicht:²⁴⁵ nicht nur »steht Gewölke«, sondern überdies »stehn [Schornsteine] in großem Zwischenraum« (BVII, 12; BVIII, 1). Die semantischen Korrespondenzen spannen sich ferner insbesondere zum Eingangsgedicht des Zyklus und konturieren hierdurch die Rahmung des Berlin-Porträts: Heym übernimmt Motiv und Reim des »Himmelssaum[s]« sowie der »blätterlosen Kronen«, die als »kahle [] Bäume« wiederkehren (BI, 11f.; BVIII, 5). Die perspektivische Ferne (»fern im Abend«/»Fern zwischen kahlen Bäumen«, BI, 4; BVIII, 5), das Emporragen (»ragen«/»ragt«, BI, 4; BVIII, 9), die visuelle Betrachtung (»sahen«/»sahn«/»schaun«, BI, 2, 4, 9; BVIII, 10), die Adjektive »groß« und »rot« (BI, 12f.; BVIII, 1, 10) sowie die Meeresmetaphorik (»Menschenströme«, »Riesensteinmeer«, »wo die Weltstadt ebbt«, BI, 3, 9; BVIII, 6) verstärken die Umsäumung. Den unterschiedlichen Blickrichtungen geschuldet ist die Bewegung der Großstadt »zu« beziehungsweise aus ihr »hinaus« (BI, 9; BVIII, 8), während sich die Farbgebung insgesamt abdunkelt und »weiß« mit »schwarz« kontrastiert (BI, 2; BVIII, 3, 9).

Im letzten Sonett des Zyklus entwirft Heym ein Panorama, einen »Gesamt-raum in seinen weitesten Dimensionen«²⁴⁶ an der Großstadtperipherie, wobei eine bereits metaphorisch überhöhte, doch noch realistisch grundierte Darstellung im Oktett in zunehmender Verengung des Blickfelds einer visionären Totenschau im Sextett weicht:

Schornsteine stehn in großem Zwischenraum
Im Wintertag, und tragen seine Last,
Des schwarzen Himmels dunkelnden Palast.
Wie goldne Stufe brennt sein niedrer Saum.

Fern zwischen kahlen Bäumen, manchem Haus, 5
Zäunen und Schuppen, wo die Weltstadt ebbt,
Und auf vereisten Schienen mühsam schleppt
Ein langer Güterzug sich schwer hinaus.

Ein Armenkirchhof ragt, schwarz, Stein an Stein,
Die Toten schau den roten Untergang 10
Aus ihrem Loch. Er schmeckt wie starker Wein.

²⁴⁴ Heym wird die Metaphorik u. a. in seinem dreiteiligen »Odysseus«-Zyklus, den er im Dezember 1910 verfasste, wieder aufgreifen: »Der Tag zieht westwärts auf den Schwingen weit, | Der große Vogel. Und der Abend sinkt. Noch schwimmt er fort, durch Meer und Einsamkeit | Die zitternd auf dem dunklen Wasser klingt« (DS 1, 174/HKA 1, 570). Sie kehrt auch wieder in der Entwurfsfassung zu »Der fliegende Holländer« (DS 1, 195/HKA 1, 635–654): »Der Meere Einsamkeit, die meilenlos | Umarmt er riesig mit dem Schwingenpaar«. – Für Soergel: Dichtung (1925), 428, »schiebt« hier »ein Wort oder ein himmelseeliges Bild plötzlich alles Qualvolle weg, öffnet einen unendlichen Fernblick, gibt den Blick frei in eine Friedenswelt befreiter Gefühle«.

²⁴⁵ Vgl. hierzu die Sonettbibliographie im Anhang dieser Arbeit.

²⁴⁶ Salter: Vergleich (1972), 35. – Vgl. auch ebd., 145.

Sie sitzen strickend an der Wand entlang,
Mützen aus Ruß dem nackten Schläfenbein,
Zur Marseillaise, dem alten Sturmgesang.

Trotz der durchgehend männlichen Versschlüsse folgt Heym einer an traditionellen Vorbildern orientierten Sonettgestaltung. Strukturiert wird das Gedicht überdies durch die Akzentuierung eines vertikalen Eindrucks im jeweils ersten Vers jeder Strophe, welche in Spannung zu einem doppelten Wechsel von Vertikalen und Horizontalen gerät: Der erste Teil des oberirdischen Oktetts wie des unterirdischen Sextetts ist von einer senkrechten Bildführung, der jeweils zweite von einer waagrechten bestimmt. Die symbolistisch getönte »goldne« Preziose, der antikisierende »Palast« (B VIII, 3f.) des Himmels, wird durch die industrielle Realität, in der seine Säulen »Riesenschlote« und »Schornsteine« (B II, 14; B VIII, 1) sind, hypotaktisch und inversorisch stilisiert wie entzaubert. In jedem Fall wird der Weg zur »mythisierende[n] Großstadtdarstellung Heyms« bereitet, die um »die Jahreswende 1910/11 [...] ihren Höhepunkt [erreicht]«,²⁴⁷ und es ziehen zum »Gott der Stadt«, dessen »Palast« hier präfiguriert wird, »[d]er Schlote Rauch, die Wolken der Fabrik«²⁴⁸ auf. Im zweiten Quartett nimmt ein »langer Güterzug« (B VIII, 8), dessen Ausmaße inversorisch abgebildet werden, das Motiv der Eisenbahnen aus den »Berlin«-Gedichten III, V und VI wieder auf.²⁴⁹ Die winterliche Unwirtlichkeit der Stadt und ihres Rands akzentuieren mehrere tongebeugte Versanfänge, welche asynaphisch auf die vorhergehenden Verse prallen. Unterdessen weicht die panoramatische Supertotale einer Totalen, doch erscheint die periphere Szenerie dadurch nicht konturierter. Unterstrichen werden technische Dominanz wie Menschenleere: Drängten zuvor noch »Menschenmassen« am Bahnsteig und »in die Wagen [...] herein«, bleibt hier nur mehr ein enthumanisierter »Güterzug«, der sich verbmetaphorisch »mühsam schleppt«.²⁵⁰ Damit befindet sich der Standort des Sprechers des Gedichts außerhalb der Vorstadt, denn diese ist noch – wie »Berlin VI« zeigt – belebt, wenngleich Heym sie, wie etwa in »Die Vorstadt«, nicht für die Schilderung einer kleinbürgerlichen Idylle nutzt, sondern um einen »radikal-pessimistischen Katalog [] von Lebensverkümmern«²⁵¹

²⁴⁷ Sprengel: Geschichte (2004), 665.

²⁴⁸ DS 1, 192/HKA 1, 629f.

²⁴⁹ Vgl. zur Motivgeschichte allgemein Mahr: Eisenbahnen (1982); zu »Berlin VIII« indes zu kursorisch ebd., 231f. – Vgl. auch Johannes Mahr: »Tausend Eisenbahnen hasten... Um mich, Ich nur bin die Mitte!« Eisenbahngedichte aus der Zeit des Deutschen Kaiserreichs. In: Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Aufsätze. Hg. von Harro Segeberg. Frankfurt/M. 1987, 132–173.

²⁵⁰ BVI, 6, 8; B VIII, 7f. – Dem Motiv der Züge widmete sich Heym eingehender in dem unmittelbar nach »Berlin VIII« entstandenen Sonett »Die Züge« (DS 1, 189/HKA 1, 623f.). Neben semantischen Parallelen zwischen beiden Gedichten wie dem Wintertag, den Farben Rot, Gold und Schwarz oder der Akzentuierung der Ferne sind »Die Züge« auch in formaler Sicht interessant, da es das einzige Mal ist, dass Heym ein durchgehend männlich kadenzierendes Gedicht in den umarmenden Reimen des ersten Terzetts weiblich auflockert.

²⁵¹ Sprengel: Geschichte (2004), 665. – »Die Vorstadt« in: DS 1, 133f./HKA 1, 446–455.

darzustellen. So gelangt einerseits die Raumgestaltung zu ihrem Zirkelschluss, und andererseits kondensieren in den beiden Quartetten zahlreiche Motive der ersten sieben »Berlin«-Gedichte.²⁵² Umso radikaler scheinen sodann die beiden Terzette den bisherigen Horizont der Wahrnehmung und Darstellung zu transgredieren, indem »[d]ie Toten« eines »Armenkirchhof[s]« wie Lebende agieren, »Mützen aus Ruß [strickend]«,²⁵³ Doch zeigt die strophenübergreifende anaphorische Klammer, dass die beiden unterschiedlichen Sphären der Toten wie Lebenden nicht per se getrennt zu denken sind. Wird der Mensch bereits im »Güterzug« enthumanisiert, nähern sich Tote und Lebende – wie in dem Gedicht »Die Vorstadt« – einander an: »Die lebenden Toten repräsentieren tote Lebende, ihre Gräber deren Behausungen.«²⁵⁴ In eindringlichem doppeltem Hebungsprall (»ragt, schwarz, Stein«) sowie einem Binnenreim (»Toten«/»roten«) hat die im Enjambement verdeutlichte visionäre Schau des »roten Untergang[s]« eine berauschende wie betäubende Wirkung, denn sie »schmeckt wie starker Wein« (BVIII, 9–11). War in »Berlin I« der Sonnenuntergang noch eines »Lichtes Traum« (BI, 14), eignet dem »Untergang« hier nichts Friedliches mehr; er erhält überdies durch das Fehlen der Sonne und die Hinzufügung des Farbadjektivs eine entkonkretisierte wie erweiterte Bedeutungsebene, die auch den Weltuntergang umfasst. So werden nicht nur die Grenzen zwischen Toten und Lebenden überschritten, sondern in einem zeitlichen Kontinuum diejenigen zwischen Vergangenheit und Gegenwart: Für die lebenden Toten scheint noch immer die Hymne der Französischen Republik Orientierungspunkt zu sein.²⁵⁵ Wie in »Die Märzgefallenen« tragen die

²⁵² Zu den genannten semantischen Parallelen zu »Berlin« I, II III, V und VI treten weitere motivische Übereinstimmungen mit »Berlin IV« (»Himmel«, »kleinen Kronen«, »Bäume«/»Himmels«, »kahlen Bäumen« [BIV, 2, 5f.; BVIII, 3, 5]) und »Berlin VII« (»Zäunen« [BVII, 3; BVIII, 6]) oder syntaktische Parallelen (»Baum an Baum«, »Paar um Paar«, »Stein an Stein« [BI, 10; BVII, 9; BVIII, 9]).

²⁵³ BVIII, 9f., 12f. – Heym widmete dem »Armenkirchhof« bereits eine seiner frühen Jugenddichtungen; in dem 1902 entstandenen Gedicht heißt es hierbei u. a.: »Aus deinen Gräbern quillt das Leben« (DS 1, 525). Diese Metaphorik greift Heym in »Die Märzgefallenen« wieder auf: »Des Lebens Kraft quillt aus der Toten Reich« (DS 1, 48/HKA 1, 241). – Barbara Beßlich: Apokalypse 1813. E. T. A. Hoffmanns »Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden«. In: E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch 11 (2003), 60–72, hier 67f., Anm. 34, sieht das »apokalyptische[] Szenario« des wiederum als »Berlin III« titulierten Gedichts zu unzweifelhaft »auf einem Berliner Friedhof« situiert, zieht es indes auch lediglich heran, um Hoffmanns »präexpressionistisch anmutend[] Bildlichkeit« zu belegen.

²⁵⁴ Mautz: Heym (³1987), 100; vgl. zum Motiv der Toten ferner ebd., 113–223. – Vgl. auch weitere Gedichte Heyms, etwa »Die Vorstadt« (»Uraltes Volk schwankt aus den tiefen Löchern, | An ihre Stirn Laternen vorgebunden« [DS 1, 134/HKA 1, 454]) oder »Schwarze Visionen II« (»Die Toten schauen aus ihrem Winterbaume | Den Schläfern zu in ihrem sanften Reich« [DS 1, 214/HKA 1, 702]).

²⁵⁵ Zur biographischen Grundierung des Revolutionslieds vgl. auch die – indes möglicherweise retrospektiv überformte – Erinnerung von David Baumgardt in DS 6, 8–13, hier 11: »Im kaiserlichen Berlin, in meiner Wohnung in Charlottenburg, schwang er sich einst fast auf das äußere Fensterbrett und sang zum bassen Erstaunen der Vorübergehenden die Marseillaise. Es gibt heute wohl kaum ein Lied auf dem Erdenrund, das so schockieren könnte, wie das die französische Revolutionshymne 1911 in diesem Teil der Reichshauptstadt zustande brachte«.

Verse daher die Hoffnung auf eine Revolution in sich, wenngleich unter den veränderten Vorzeichen einer industrialisierten Welt, in der »Mützen aus Ruß« das ansonsten »nackte[] Schläfenbein«²⁵⁶ allenfalls notdürftig decken.

Damit steht der »Berlin«-Zyklus in struktureller Ähnlichkeit zu den kurz zuvor entstandenen »Marathon«-Gedichten: In beiden Zyklen geht es Heym um keine historisch korrekte Darstellung der Schlacht beziehungsweise realistische Schilderung der großstädtischen Metropole. Seiler konstatiert für die »Marathon«-Gedichte: »[D]ie Szenerie ist für sich genommen durchaus realistisch. Erst in den Schlußsonetten (Totenzug) wird dieser Boden verlassen.«²⁵⁷ Und in Analogie hierzu transgredieren die Schlussterzette des »Berlin«-Zyklus mit ihrer Totenschau den Rahmen einer zwar metaphorisch ge- und teils überformten, doch wirklichkeitsgrundierten Stadtschilderung, wie sie sich in weiteren Großstadtgedichten Heyms manifestieren wird.²⁵⁸

Weitere Themen und Tendenzen

Die dichterische Entwicklung Heyms ließe sich überdies anhand eines knappen Dutzend von Frühlingsgedichten aufzeigen, die einen weiteren thematischen Schwerpunkt seiner Sonettdichtungen bilden: Neben dem nachgelassenen »Da sonst der Frühling schon im Lande war...« und dem Entwurf »Die dunklen Wälder liegen meilenweit...«,²⁵⁹ die beide der traditionellen Liebesthematik verpflichtet sind, nähert sich Heym Vorfrühling und Frühling in zwei Zyklen an.

Die drei »Abende im Vorfrühling«²⁶⁰ sind in ihrer Gesamtstruktur nur lose miteinander verbunden und entwerfen ein menschliches Panoptikum zwischen dörflich-ländlicher Natur und städtischer Szenerie: Das generationenübergreifende Kontinuum des mittleren Gedichts umfasst Kinder und Mädchen, Frauen und Männer, verweist durch das Motiv des Sarges auf den Tod. Gerahmt wird dieses Gedicht, dessen Terzette an Lenaus »Einsamkeit [2]«²⁶¹ denken lässt, durch zwei Gedichte in abendlicher Stimmung, die zwischen städtischem »Neubau« und ländlichen, »sonntagsstille[n] Gassen« zunehmend von der Abwesenheit des Menschen gekennzeichnet sind. Auch hier beschreibt Heym somit bereits – wie im wenig später entstandenen »Berlin«-Zyklus – den Prozess einer Entpersonalisie-

²⁵⁶ BVIII, 13. – Vgl. die ähnliche Motivik in dem Entwurf gebliebenen Sonett »Vom Schanktisch her...« (DS 1, 251/HKA 2, 821–823), welches ebenfalls die Französische Revolution behandelt: »Die bleichen Häupter schwarz von Ruß und Rauch, | Darüber sie den breiten Dreispitz zogen« (DS 1, 251/HKA 2, 822).

²⁵⁷ Seiler: Dichtungen (1972), 17, Anm. 5.

²⁵⁸ Paradigmatisch sei hier das überdies thematisch verwandte Gedicht »Die Dampfer auf der Havel« genannt, in welchem zuletzt »[d]er Toten Zug in fahle Himmel wallt« (DS 1, 280/HKA 2, 916).

²⁵⁹ DS 1, 20 und 673f./HKA 1, 160f.

²⁶⁰ DS 1, 8f. und 13/HKA 1, 138–143 und 148f.

²⁶¹ In: Nikolaus Lenau: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Band 2: Neuere Gedichte und lyrische Nachlese. Hg. von Antal Mádl. Wien 1995, 214.

rung. Die mitleidlose Verdinglichung in »Abende im Vorfrühling I«²⁶² weicht im dritten Gedicht, wie bereits das umarmende Reimschema zeigt, einem harmonischen Aufgehobensein, in welchem »[d]es Frühlings Düfte [...] durch den Raum [ziehen]« (V. 8) und die Gassen zum Leben erwecken.

In ihrem zyklischen Konnex ebenfalls eher lose verbunden sind die fünf Gedichte »Der Frühling«, die im März 1911 entstanden. In ihnen manifestiert sich eindrücklich Heyms Eigenart, traditionelles Wortmaterial wie etwa »Veilchenduft im [...] Himmelssaal«, den »Sämann« oder »grüner Wiesen Samt«²⁶³ mit mythologischen Anspielungen (beispielsweise Dryas), die gleichzeitig auf französische Vorbilder verweisen können (Faun),²⁶⁴ sowie zahlreichen expressiven Farbakzenten zu kombinieren und dergestalt zu einer neuen sprachlichen Eigenständigkeit vorzudringen. Die metaphorischen Räume lösen sich so sukzessive von wirklichkeitsgrundierten Schilderungen und transgredieren temporale wie lokale Grenzen, wenn etwa die »Städte im Walde« – so der Untertitel des zweiten »Frühlings«-Gedichts – »unter Riesenbäumen [...] schlafen«.²⁶⁵ Neben den Farben gelangt der Klang zu neuem Eigenwert; Heym setzt neben Alliterationen vor

²⁶² So wird im ersten Quartett ein aussätziger Bettler von einer Kinderschar seiner Krücken beraubt, und im zweiten Quartett lässt die Syntax offen, ob es der »harte[] Stahl« ist, der »zu Stücken [birst]« – oder doch eher der Mann, der ihn »seit Stunden« hämmert.

²⁶³ DS 1, 245 und 247/HKA 2, 804 und 812.

²⁶⁴ Vgl. zur Figur des Faunes insb. die Dichtungen von Stéphane Mallarmé: »L'Après-midi d'un faune« und Arthur Rimbaud: »Tête de faune«. – Stefan George hatte drei Gedichte Rimbauds, darunter den »Faunskopf«, übertragen (in: *Zeitgenössische Dichter. Übertragungen. Zweiter Teil.* Berlin 1905, 45–47 [wieder in: *Gesamt-Ausgabe der Werke. Band 16.* Berlin 1929, 45–49, sowie in der Werkausgabe: *Sämtliche Werke. Band 16.* Stuttgart 2011, 43–45]). Größere Wirkung erzielte indes die Ausgabe im Insel-Verlag: Arthur Rimbaud: *Leben und Dichtung.* Übertragen von K. L. Ammer. Eingeleitet von Stefan Zweig. Leipzig 1907. – Eine deutschsprachige Übertragung von Mallarmés Dichtung wurde indes erst Ende des expressionistischen Jahrzehnts angefertigt; vgl. Stéphane Mallarmé: *Der Nachmittag eines Fauns und einige Blätter Prosa.* Die Übertragung besorgte Erwin Rieger. Leipzig und Wien 1920 (Avalundruck 5); vgl. hierzu Wolfgang Bunzel: *Das deutschsprachige Prosagedicht. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung der Moderne.* Tübingen 2005 (Communicatio 37; zugl. München [Habil.] 2003), 337f. – Zu oberflächlich im Blick auf die Rimbaud-Rezeption Heyms bleibt Daniela Rauthe in ihrer diachronen Studie: »Ich ist ein Anderer«. *Die deutschsprachige Rezeption Arthur Rimbauds.* Weimar 2002 (zugl. Jena [Diss.] 2001), 68–75, die als Referenztext lediglich Heyms »Schläfer im Walde« heranzieht. Ausführlicher die Studien von Colombat: *Essais* (1987), v. a. Band 1, 103–383 (zum Faunsmotiv ebd., 124f.), und Krüger: *Todesphantasien* (1993), während die Arbeiten von Anton Regenbergs: *Die Dichtung Georg Heyms und ihr Verhältnis zur Lyrik Charles Baudelaires und Arthur Rimbauds. Neue Arten der Wirklichkeitserfahrung in französischer und deutscher Lyrik.* München 1961 (zugl. München [Diss.]), und Ingeborg Schiller: *L'influence de Rimbaud et de Baudelaire dans la poésie préexpressionniste allemande. Georg Heym, Georg Trakl et Ernst Stadler.* Paris (Diss.) 1968, ohne größere Wirkung auf die (deutschsprachige) Germanistik blieben. Allgemein zum Einfluss französischer Symbolisten überdies noch immer Manfred Gsteiger: *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende (1869–1914).* Bern und München 1971, zu Klammers übersetzerischer Leistung Reinhold Grimm: *Werk und Wirkung des Übersetzers Karl Klammer.* In: *Neophilologus* 44 (1966), 20–36.

²⁶⁵ DS 1, 245/HKA 2, 807.

allem auf Assonanzen und Paromoiosen, wie folgende Beispiele aus dem zweiten und vierten Gedicht belegen: »Sie zittern sanft, wenn wild die Zinnen glänzen, [...] in fließendem Gewand, | Wie Lilien«, »unter Mondes Horn | [...] fort, voll goldnem Dorn«, »vielleicht | Das einsam weiße Licht der Ewigkeit«.²⁶⁶ Der dichterischen Entwicklung Trakls vergleichbar, wird die klangliche Gestaltung somit zu einem markanten Element der poetischen Faktur.

Einen außerzyklischen, indes nicht minder eindrücklichen Schlusspunkt der Frühlingssonette Heyms bildet das Gedicht »Printemps«,²⁶⁷ das sich in Bildern wie dem »Ackerer« oder der »Mühle« an »Frühling I« und »III« sowie in den Versschlüssen an »Frühling IV« und »V« anlehnt. Sucht Heym möglicherweise, wie der rekurrente Titel zeigt, »[d]’évoquer le Printemps avec ma volonté«,²⁶⁸ könnten die Terzette auf Skizzen und Zeichnungen van Goghs verweisen, etwa auf die Skizze mit einem Ackermann hinter einem Pferdepflug,²⁶⁹ und somit auf ein bildkünstlerisches Werk.²⁷⁰ Doch zeichnet Heyms Dichtung gerade die »Eigenständigkeit der Übernahme«²⁷¹ aus. In klarem Kolorit – weiße Bäume, helle Zweige, düsterer Berg, goldner Grat, goldner Ton, grüne Saat, schwarze Riesen und schwarze Au werden in sukzessive abgedunkelter Reihenfolge genannt – und ausgeprägtem Duktus mit Feldweg und wirbelnder Sonne zeichnet Heym das Bild einer abendlichen Landschaft.²⁷² Erneut synthetisiert er Versatzstücke traditioneller Frühlingsgedichte mit einer neuen, expressiven Linienführung. Bereiten die »Kirschenblüten« im ersten Quartett noch Irdisches Vergnügen,²⁷³

²⁶⁶ DS 1, 246f./HKA 2, 807f. und 812f.

²⁶⁷ DS 1, 261/HKA 2, 861–863. – Alle folgenden Zitate aus diesem Gedicht ebd.

²⁶⁸ Charles Baudelaire: *Paysage* [Les Fleurs du Mal (LXXXVI)]. In: Ch. B.: *Œuvres complètes*. Hg. von Claude Pichois. 2 Bände. Paris 1975, Band 1, 82 (wieder in Ch. B.: *Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*. Hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost und Robert Kopp. Band 3: *Les Fleurs du Mal/Die Blumen des Bösen*. München und Wien 1989, 220f.).

²⁶⁹ Vgl. Schneider: Heym (1988), 110f. – Vgl. ferner Schneider: *Formen* (1967), 28f., und Salter: *Vergleich* (1972), insb. 200–234.

²⁷⁰ Die formalbildnerische Beschaffenheit sowie die Lichteffekte des Gedichts analysiert überzeugend Salter: *Vergleich* (1972), 142–145.

²⁷¹ Katharina Serles: [Art.] Georg Heym. In: *Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne*. Hg. von Konstanze Fliedl, Marina Rauchenbacher und Joanna Wolf. Band 1: A–K. Berlin und Boston, Mass., 2011, 321–324, hier 322.

²⁷² Dennoch finden sich in dieser Dichtung einige Elemente des Städtischen: So verweist etwa das Reimwort »säumt« des vierten Verses auf denselben Vers in Heyms »Berlin VIII«, und überdies eröffnet auch das mögliche Vorbild Baudelaire seine »Tableaux parisiens« mit der Schilderung einer »Paysage«. Gleichzeitig – darauf macht bereits Soergel: *Dichtung* (1925), 427, aufmerksam – ist die Darstellung der Landschaft mehr als objektive Schilderung: »Auch wo Heym – selten einmal! – nur Landschaften gibt, da ist die Landschaft eine Seelenstimmung, Schweigen angstgepreßter Erwartung«. Zu Heyms Gegenentwurf zur ländlichen Idylle vgl. Colombat: *Essais* (1987), Band 1, 280 und 362.

²⁷³ Barthold H[e]inrich Brockes: *Kirsch-Blüthe bey der Nacht*. In: Hrn. B. H. Brockes, Rahts-Herrn der Stadt Hamburg, *Irdisches Vergnügen in Gott* [...]. Band 2. Hamburg 1727, 29 [u. a. wieder in: Hrn. B. H. Brockes [...] *Irdisches Vergnügen in Gott* [...]. Hg. von Bartholomaeus Joachim Zinck. Band 2. Hamburg 1739, 38].

bringt das zweite Quartett »goldnen Tons« ein Abendständchen,²⁷⁴ das von den leisen Erschütterungen des Oktetts – einem tongebeugten »Zittern« sowie einem »düstre[n] Berg« – noch nicht durchbrochen wird. Doch zeigen dieses Oszillieren wie die semantische Redundanz der *Figura etymologica* in Vers 3, dass das tradierte Modell nur mehr bedingt tragfähig ist; so entwerfen die Terzette ein Bild metaphorischer Drastik, in welchem »der Stiere Paar« zu einem »Dämon« verschmilzt und der hereinbrechende Abend im Hyperbaton als Ermordung der Sonne dargestellt wird.

Neben diesem weiteren thematischen Schwerpunkt der Sonette Heyms ist eine formale Entwicklung evident. Suchte Heym sich in den »Marathon«-Gedichten wie den übrigen historischen Dichtungen der Sonettform durch vielfache Variation zu nähern, verzichtete er im »Berlin«-Zyklus darauf, ausschließlich Vierzehnzeiler zu verwenden. Doch wandte er sich keinesfalls vollständig von ihnen ab, sondern suchte gezielt nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten innerhalb des sonettistischen Rahmens, den er zunehmend erweiterte. Hiervon könnten fünf thematisch divergente Gedichte zeugen, die zwischen September und November 1911 entstanden und damit zu den spätesten im Œuvre Heyms zählen: Zwei »Nacht«-Gedichte (»Der graue Himmel hängt mit Wolken tief...«, »Der Abend war wie ein Keller...«), »Die Seiltänzer«, »Die Bücher« und »Nichts blieb zurück von dir...«. Ungeachtet dessen, dass das zweite der »Nacht«-Gedichte in keiner Reinschrift überliefert und somit möglicherweise lediglich als Entwurf zu werten ist, experimentiert Heym in allen Gedichten mit unreinen Reimen und Reimlosigkeit, bevor er im letzten Gedicht dieser Reihe überdies die traditionelle Sonettform auf den Kopf und die Terzette den Quartetten voranstellt.

»Der graue Himmel hängt mit Wolken tief...« entsteht zwar aus der Reimlosigkeit, doch handelt es sich bereits im ersten Entwurf »um ein Sonett, auch wenn kein Reim vorliegt und die nur zwei Verse umfassende Strophe 4 nicht vollendet ist.«²⁷⁵ Diese freiere Behandlung des endreimenden Homoioteleuton offenbare sich im zweiten »Nacht«-Gedicht, obgleich gemutmaßt wurde, diese Skizze mache »gewissermaßen einen »unkonzentrierten« Eindruck, was sich übrigens auch in der Behandlung des Reims«²⁷⁶ zeige. Normative Vorstellungen von Endreim und Sonettbau liegen noch vor, wenn über »Die Bücher« geurteilt wird, selbst in der Reinschrift sei »der Reim des Gedichts immer noch nicht konsequent durchgeführt« und in »Nichts blieb zurück von dir...« könne davon ausgegangen werden, dass »das gesamte Gedicht die eigentümliche Form eines umgekehrten (und

²⁷⁴ Clemens Brentano: Die lustigen Musikanten. Singspiel von Clemens Brentano. Frankfurt/M. 1803, 23. – Die Wechselrede von Fabiola und Piast wurde posthum auch u. d. T. »Abendständchen« veröffentlicht, vgl. Clemens Brentano's gesammelte Schriften. Hg. von Christian Brentano. Band 2. Frankfurt/M. 1852, 243. Vgl. auch C. B.: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald und Detlev Lüders. Band 12: Dramen. Hg. von Hartwig Schultz. Stuttgart 1982, 819.

²⁷⁵ HKA 2, 1141.

²⁷⁶ HKA 2, 1177.

auch etwas locker behandelten) Sonetts« habe.²⁷⁷ Doch können seit Greber²⁷⁸ Vorstellungen von einer idealtypischen Norm der Form als überwunden gelten, sodass Heyms späte Gedichte innerhalb der freieren sonettistischen Kombinatorik ihren Platz finden.²⁷⁹ Vielmehr handelt es sich um eine konsequente Weiterentwicklung der eigenen Ausdrucksmöglichkeiten, die in der Erschließung neuer Formen ihre Entsprechung finden.

2.1.3 Zusammenfassung

Heym erprobt das Sonett in zahlreichen Einzelgedichten, insbesondere jedoch in zyklischen Zusammenstellungen: Von 104 Sonetten sind sechzig Teil eines Zyklus. Chronologisch wie thematisch lassen sich vier Schwerpunkte eruieren. Zunächst nähert sich Heym bis 1909 in sieben einzelnen Dichtungen der Form. Das romantische Muster erweist sich in ihnen noch als tragfähig, sodass vier der sieben Einzelgedichte ausschließlich weibliche Verschlüsse aufweisen. Das Kontinuum des jambischen Fünfhebers sucht der Dichter möglichst erschütterungsfrei zu erfüllen und ordnet ihm das sprachliche Material unter. Doch verfügt er über dieses noch nicht souverän und ist daher zu zahlreichen Elisionen gezwungen, welche die gesuchte, teils altklug rasonierende Sinnhaftigkeit der Dichtungen markant hervortreten lassen.

Ab 1910 erkundet Heym die Sonettform systematisch, wobei er deren syllogistische Struktur oftmals in das ordnende Prinzip des Zyklus integriert. Die historischen Stoffe der griechischen Antike, der Renaissance, der Revolutionen des 18. und 19. Jahrhunderts sowie der Napoleonischen Zeit verkörpern für Heym das aktivistische Prinzip, welches er in seiner Gegenwart schmerzlich vermisst. In der poetischen Gestaltung dieser Stoffe und Motive verfügt er zunehmend souveräner über die Form: So verzichtet er etwa sukzessive darauf, seinen Wortbestand dem Versmaß unterzuordnen, und dringt zuletzt zu teils ungereimten Sonetten in freierer Strophenanordnung vor.²⁸⁰

²⁷⁷ HKA 2, 1378 und 1395.

²⁷⁸ Erika Greber: *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik.* Köln, Weimar und Wien 2002 (Pictura et poesis 9; zugl. Konstanz [Habil.] 1994).

²⁷⁹ Seine dichterische Entwicklung zeigt hierbei wiederum Parallelen zur derjenigen Trakls, der – wengleich etwas später – in seiner Dichtung ebenfalls zur sodann vollständigen Reimlosigkeit vordringt, jedoch ohne den sonettistischen Rahmen zu verlassen, wie beispielsweise anhand seines Gedichts »Föhn« deutlich wird.

²⁸⁰ So konstatiert auch Kurt Pinthus in seiner Rezension des nachgelassenen Gedichtbands »Umbra vitae« (in DS 6, 263–265, hier 265): »Die äußere Form dieser nachgelassenen Gedichte ist freier als die der früheren Verse. In den Gedichten, deren Stoffe denen des »Ewigen Tags« ähneln, ist noch der hämmernde Klang des fünfhebigen Verses aus dem ersten Bande bewahrt. Aber auch diese Verse sind schon beweglicher. Dann wird der Rhythmus immer freier und wechselnder, und man ahnt mit Freuden, daß Heym vielleicht noch Formen gefunden hätte, die sich aus den Erscheinungen und Gebilden unserer Zeit: aus Eisenbahnen, Großstädten, Fabriken, Straßen selbst gebären müssen«. Ähnlich

Elemente der Historie wie Mythologie und damit des großbürgerlichen Bildungkanons kehren wieder, die in Heyms Lyrik mit den modernen urbanen Gegebenheiten, dem »gewirkte[n] Einerlei«²⁸¹ der Städte amalgamiert werden. Entstehungszeitlich eng verbunden – die ersten »Berlin«-Gedichte folgen unmittelbar dem »Mont St. Jean«-Zyklus sowie »Vom Sturmgeläut der Freiheit aufgerufen...« und »Die Märzgefallenen« – grundieren mythologische Figuren wie Pan und Faun, aber auch historische Ereignisse wie die Französische Revolution die Großstadtdichtungen, welche zwischen realitätsnäherer und dämonisch überformter Darstellung changieren. Erprobte Heym in den Gedichten zuvor bereits eine drastische Bildlichkeit, erhält diese im Zusammenhang der brüchig-morbiden Stadtgedichte einen neuen Eigenwert, dem Heym seine Bekanntheit verdankt.

Zuletzt sei auf den vierten Schwerpunkt der Sonette hingewiesen, auf die zahlreichen Dichtungen, die von Heyms teils ironischem, teils sarkastischem Humor zeugen. Während das »Grundbuchamt«, jener »Blütenkranz deutscher Lülülürük | Herrn Dr. Hiller zur Erbauung an stillen Sonntagen«²⁸² zugeeignet, ebenso wie das Sonett »Die Professoren« in erster Linie kathartische Wirkung für Heym zeitigen, parodiert er in dem sonettistischen Triptychon »Der Spaziergang« die Elegie des »Herrn Hofrat von Schüller«²⁸³ und verarbeitet zugleich das Scheitern seiner Affäre mit »Lily F[riedeberg]«.²⁸⁴ Im mittleren Sonett des Triptychons bedient sich Heym in einem Zusatz des Mittels der dialektalen Auflockerung der Verse, die – sodann weniger Sächsisch denn Berlinerisch gefärbt – in den Gedichten »Der Sonntag« (»Die Havel träumt. Der Dampfer stuckert. »Sie...«) sowie »Die Hölle II« wenig Ernsthaftigkeit aufkommen lässt.²⁸⁵

auch Ernst Stadler (ebd., 267f.): »Der Stoffkreis bleibt ungefähr der gleiche wie im »Ewigen Tag«, nur daß in diesen letzten Versen die allzustarke Härte der Form [...] zuweilen gelockert ist, einer nachgiebigeren und nuancenreicheren Weichheit Platz macht, die vielleicht einmal dazu geführt hätte, den gar zu monotonen Klassizismus des Heymschen Versbaus zu sprengen«.

²⁸¹ DS 1, 452/HKA 2, 1428.

²⁸² DS 1, 265/HKA 2, 877.

²⁸³ DS 1, 114/HKA 1, 407.

²⁸⁴ Vgl. hierzu auch DS 3, 141–143, sowie DS 6, 34–38.

²⁸⁵ DS 1, 305 und 328/HKA 2, 998–1000 und 1068–1072. – Gänzlich unverwandt erscheint das im Oktober 1911 entstandene Sonett, das denselben Titel »Der Sonntag« (»Unter den bauchigen Himmeln, die schwer ...«) trägt. Letzteres druckte die Zeitschrift »Pan« als eines von drei Gedichten in der auf Heyms Tod folgenden Ausgabe (in: Pan 2 [1912], Nr. 10, 301).

2.2 Georg Trakl

»Dunkel«, »blau«, »schwarz«, »leise«, »still«: Reiht man die von Georg Trakl am häufigsten verwandten Adjektive aneinander,²⁸⁶ erhält man Koordinaten, welche seine Dichtung zu charakterisieren scheinen. So wurde konstatiert, die Motivik von Dunkelheit und Finsternis wirke »zwingend, obwohl das Verstehen desorientiert«²⁸⁷ werde, und die Stille wurde als Ausdruck einer Poesie an der Grenze zwischen dem Sagbarem und dem Verstummen gedeutet. Zugleich zählte der »Topos von der ›Dunkelheit«, der hermetischen Unverständlichkeit lange »zu den wenigen Konstanten der Trakl-Philologie.«²⁸⁸ Umso zahlreicher waren die Deutungsangebote, um die (vermeintliche) Dunkelheit zu erhellen,²⁸⁹ und erst in jüngerer Zeit setzte sich die Erkenntnis durch, dass Trakl »kein konsequent

²⁸⁶ Vgl. Wolfgang Klein/Harald Zimmermann: Index zu Georg Trakl: Dichtungen. Frankfurt/M. 1971 (Indices zur deutschen Literatur 7), 169.

²⁸⁷ Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Mit einem Nachw. von Jürgen von Stackelberg. Reinbek bei Hamburg 2006, 15 (EA 1956).

²⁸⁸ Gebhard Rusch/Siegfried J. Schmidt: Das Voraussetzungssystem Georg Trakls. Braunschweig und Wiesbaden 1983 (Konzeption empirische Literaturwissenschaft 6), 242. – Vgl. hierzu etwa Walther Killy: Über Georg Trakl. Göttingen ³1967, 5 (»Die Sprache dieses Dichters ist dunkel«), W. K.: Wandlungen des lyrischen Bildes. Mit einem Vorwort von Dieter Lamping. Göttingen ⁸1998, 117 (»Dunkelheit des Traklschen Wortes überhaupt«), und Klaus Simon: Traum und Orpheus. Eine Studie zu Georg Trakls Dichtungen. Salzburg 1955 (Trakl-Studien 2), 23, der von einer »verdunkelten Metaphorik« spricht. Ähnlich Peter Schünemann: Georg Trakl. München 1988, 9: »Damals wie heute erscheint die Dichtung, die er hinterlassen hat, rätselhaft und dunkel«. Für Albert Berger: Dunkelheit und Sprachkunst. Studien zur Leistung der Sprache in den Gedichten Georg Trakls. Wien 1971 (zugl. Wien [Diss.] 1968), und Erich Boll: Georg Trakls »dunkler Wohlklang«. Ein Beitrag zum Verständnis seines dichterischen Sprechens. Zürich und München 1978, wird die poetische »Obscuritas« gar zum titelgebenden Charakteristikum. – Gegen einen hermetischen Zugang wandte sich überzeugend Stephan Jaeger: Intensität statt Hermetik. Zur Theorie von Textbewegungen in Trakls Lyrik am Beispiel der Gedichte »Siebengesang des Todes« und »An die Verstummten«. In: Georg Trakl und die literarische Moderne. Hg. von Károly Csúri. Tübingen 2009 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 136), 77–98. Den Begriff des Hermetischen untersucht systematisch Christine Waldschmidt: »Dunkles zu sagen«. Deutschsprachige hermetische Lyrik im 20. Jahrhundert. Heidelberg 2008 (Studien zur historischen Poetik 9; zugl. Mainz [Diss.] 2010).

²⁸⁹ Ergänzend sei für einen Überblick über die umfangreiche Trakl-Forschung u. a. auf die bibliographischen Zusammenstellungen von Walter Ritzer: Trakl-Bibliographie. Salzburg 1956 (Trakl-Studien 3), W. R.: Neue Trakl-Bibliographie. Salzburg 1983 (Trakl-Studien 12), Maurizio Pirro: Georg Trakl im Licht der jüngeren Kritik (1985–1994). In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 31 (1999), 127–165, und Stephan Jaeger: Theorie lyrischen Ausdrucks. Das unmarkierte Zeichen in Gedichten von Brentano, Eichendorff, Trakl und Rilke. München 2001 (zugl. Bielefeld [Diss.] 1999)), insb. 229–233, verwiesen. – Neueren Forschungsansätzen zum Trotz ist noch immer von der »Innerlichkeit der Finsternis« zu lesen, die »typologisch die Literatur des Expressionismus« und die Lyrik Trakls insbesondere präge; vgl. Gernot Wimmer: Österreichische Wahrsager des Expressionismus. Endzeitglaube und Weltgericht bei Franz Kafka, Georg Trakl und Karl Kraus. In: Der Erste Weltkrieg auf dem deutsch-europäischen Literaturfeld. Hg. von Bernd Neumann und G. W. Köln, Weimar und Wien 2017, 35–64, hier 43.

verschlüsselnder und damit unverständlicher Dichter« ist, da »[s]eine sprachskeptische Dichtung [...] (nach wie vor) mit Elementen einer konventionellen lyrischen Sprache [operiert]«. ²⁹⁰ Erste phänomenologische Bestandsaufnahmen und motivgeschichtliche Untersuchungen, ²⁹¹ aber auch essayistische Annäherungen wie etwa von Martin Heidegger ²⁹² entbehrten bis zum Erscheinen der ersten historisch-kritischen Ausgabe 1969 einer philologisch gesicherten Grundlage; die zuvor erschienenen Einzelveröffentlichungen wie die von Trakls Freund Erhard Buschbeck vorgenommene Auswahl der Jugenddichtungen erwiesen sich als unzuverlässig. ²⁹³ Die philologische Erschließung der Dichtungen und Briefe Trakls ermöglichte deren historische Kontextualisierung und schuf die Grundlage für adäquate Interpretationen wie sprachanalytisch-linguistische Fragestellungen,

²⁹⁰ So der zutreffende Befund von Hanna Klessinger: Name und Welt. Wirklichkeitsbezüge in Georg Trakls Lyrik. In: Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls. Hg. von Uta Degner, Hans Weichselbaum und Norbert Christian Wolf. Salzburg 2016 (Trakl-Studien 26), 271–283, hier 271. Vgl. auch ebd., 272: »Trakls Lyrik ist zwar dunkel und unverständlich, sie kann als hermetisch wahrgenommen werden. Doch selbst in den äußerst rätselhaften Gedichten der Sammlung »Sebastian im Traum« werden immer wieder reale Personen und Orte evoziert[.]« Klessinger zielt dabei nicht darauf ab, »die Hermetikthese [...] gänzlich [zu] widerlegen, sondern lediglich [zu] differenzieren«, indem sie für eine stärkere Welthaltigkeit von Trakls Gedichten argumentiert.

²⁹¹ Aus der Vielzahl der Studien hervorzuheben sind Egon Vietta: Georg Trakl. Eine Interpretation seines Werkes. Hamburg 1947, Günter Birk: Die Frömmigkeit in den »Dichtungen« Georg Trakls. Eine phänomenologische Studie. Göttingen (Diss.) 1949, Theodor Spoerri: Georg Trakl. Strukturen in Persönlichkeit und Werk. Eine psychiatrisch-anthropographische Untersuchung. Bern 1954, Eduard Lachmann: Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls. Salzburg 1954 (Trakl-Studien 1), Simon: Traum (1955), Martin Anderle: Farb- und Lichtelemente in der Lyrik Georg Trakls. Wien (Diss.) 1956, Heinrich Goldmann: Katabasis. Eine tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls. Salzburg 1957 (Trakl-Studien 4), Ludwig Dietz: Die lyrische Form Georg Trakls. Salzburg 1959 (Trakl-Studien 5), Hermann von Coelln: Sprachbehandlung und Bildstruktur in der Lyrik Georg Trakls. Essen 1995 (zugl. Heidelberg [Diss.] 1960), Norbert Hormuth: Sprachwelt und Wirklichkeit. Die Struktur der lyrischen Eigenwelt in den Gedichten Georg Trakls. Freiburg/Br. (Diss.) 1963, und Regine Bläß: Genese und Struktur der Dichtung Georg Trakls. Köln (Diss.) 1967.

²⁹² Martin Heidegger: Georg Trakl. Eine Erörterung seines Gedichtes. In: Merkur 7 (1953), 226–258 (wieder in: M. H.: Unterwegs zur Sprache. Frankfurt/M. 1985, 31–78) fasste simplifizierend das Œuvre Trakls gewissermaßen als ein einziges Gedicht auf. Vgl. hierzu Egon Vietta: Georg Trakl in Heideggers Sicht. In: Die Pforte 5 (1953), H. 51/52, 351–355, William H[enry] Rey: Heidegger – Trakl. Einstimmiges Zwiegespräch. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 30 (1956), 89–136, Walter Falk: Heidegger und Trakl. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N.F. 4 (1963), 191–204, und Rémy Colombat: Heidegger, lecteur de Trakl. In: Études germaniques 68 (2013), H. 3, 395–420.

²⁹³ Georg Trakl: Dichtungen und Briefe [=HKA]. Hg. von Walther Killy und Hans Szklener. 2 Bände. 2., ergänzte Auflage. Salzburg 1987 (¹1969). Diese Ausgabe wird im Folgenden mit der Sigle »HKA« versehen; eine nachgestellte arabische Ziffer verweist auf den jeweiligen Band. Abweichend von dieser Ausgabe, welche eine Überschrift als erste, eine Widmung Trakls als zweite Zeile des Gedichts zählt, wird hier der erste Gedichtvers als erste Zeile gerechnet. – Vgl. auch die Ausgaben: G. T.: Gedichte. Leipzig 1913, Sebastian im Traum. Leipzig 1915, G. T.: Die Dichtungen. Leipzig [1919], und G. T.: Aus goldenem Kelch. Die Jugenddichtungen. Hg. von Erhard Buschbeck. Salzburg und Leipzig 1939.

welche über eine Analyse und Ordnung des Wortmaterials Strukturen innerhalb der Gedichte sichtbar zu machen hofften.²⁹⁴

Insbesondere seit den 1970er Jahren wurden intertextuelle Einflüsse erforscht, wobei zunächst – im Anschluss an Reinhold Grimm – vor allem Rimbaud und Hölderlin als Vorbilder Trakls galten;²⁹⁵ manche Vermutung wurde über ein Jahr-

²⁹⁴ So ermöglichten Hans Szklener: Beiträge zur Chronologie und Anordnung von Georg Trakls Gedichten auf Grund des Nachlasses von Karl Röck. In: *Euphorion* 60 (1966), 222–262, und Hermann Zwerschina: Die Chronologie der Dichtungen Georg Trakls. Innsbruck 1990 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe 41; zugl. Innsbruck [Diss.] 1987), eine zeitliche Einordnung der Werke Trakls, während Eckhard Philipp: Die Funktion des Wortes in den Gedichten Georg Trakls. Linguistische Aspekte ihrer Interpretation. Tübingen 1971 (Studien zur deutschen Literatur 26; zugl. Tübingen [Diss.] 1970), Klein/Zimmermann: Index (1971), Heinz Wetzels: Konkordanz zu den Dichtungen Georg Trakls. Salzburg 1971 (Trakl-Studien 7), und Hans Wellmann: »Dichtungssprache«. Zur Beziehung zwischen Text, Grammatik, Wortschatz und Sprachbegriff in Trakls Lyrik. In: Untersuchungen zum »Brenner«. Festschrift für Ignaz Zangerle zum 75. Geburtstag. Hg. von Walter Methlagl, Eberhard Saueremann und Sigurd Paul Scheichl. Salzburg 1981, 315–345, sie im Anschluss an die »linguistische Wende« sprachwissenschaftlich analysierten. Noch ohne Kenntnis der HKA entstand der frühe Versuch von Josef Leitgeb: Die Trakl-Welt. Zum Sprachbestand der Dichtung Georg Trakls. In: *Wort im Gebirge* 3 (1951), 7–39.

²⁹⁵ Vgl. zu Rimbaud bereits Adolf Meschendörfer: Trakl und Rimbaud. In: *Klingsor* 2 (1925), 93–96, Herbert Lindenberger: Georg Trakl and Rimbaud. A Study in Influence and Development. In: *Comparative Literature* 10 (1958), 21–35, Friedhelm Pamp: Der Einfluss Rimbauts auf Georg Trakl. In: *Revue de Littérature Comparée* 32 (1958), Nr. 3, 396–406, und Reinhold Grimm: Georg Trakls Verhältnis zu Rimbaud. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift N. F.* 9 (1959), 288–315. Später folgten Giuseppe Dolei: Trakl e Rimbaud. In: *Annali dell'Istituto Universitario Orientale* 17 (1974), Nr. 1, 139–162, Patricia Lynn Griffin: Stalking silence in the postlapsarian poem. Rimbaud, Georg Trakl, Hart Crane. Charlottesville (Diss.) 1974, Natsuki Takita: Versuch über die Struktur der »Gedichte« von Trakl. Rimbaud in Trakls Dichtungen. Tokyo 1974, N. T.: Georg Trakl und »Der Schläfer«. Eine vergleichende Studie des Bildes bei Trakl und Arthur Rimbaud. Tokyo 1976, Adelheid Huber: Jean-Arthur Rimbaud und Georg Trakl. Literarische Interaktion im Spannungsfeld des französischen und deutschen Kulturraums. Wien (Dipl.) 1991, Gerald Stieg: Georg Trakl, le Rimbaud autrichien. In: *Documents* 46 (1991), H. 5, 119–121, Rémy Colombat: Les poèmes hallucinés de Trakl. Quelques aspects de la contamination rimbaldienne. In: *Frühling der Seele*. Pariser Trakl-Symposion. Hg. von R. C. und Gerald Stieg. Innsbruck 1995 (Brenner-Studien 13 [fälschlich als Band 14 gezählt]), 65–79, und Lothar Bluhm: Rimbaud – Klammer – Trakl. Eine »palimpsestuöse Lektüre« von Georg Trakls »Winterdämmerung«. In: *Wirkendes Wort* 49 (1999), H. 2, 235–248; umfassend Daniela Rauthe: »Ich ist ein Anderer«. Die deutschsprachige Rezeption Arthur Rimbauts. Weimar 2002 (zugl. Jena [Diss.] 2001). Neben Martin Anderle: Das gefährdete Idyll (Hölderlin, Trakl, Celan). In: *The German Quarterly* 35 (1962), H. 4, 455–463, untersuchte Theodore Fiedler: Trakl and Hölderlin. A Study in Influence. Saint Louis, Mo., (Diss.) 1969, den Einfluss Hölderlins, obgleich seine Studie nicht allzu breit rezipiert wurde. Vgl. neben Kurt Bartsch: Die Hölderlin-Rezeption im deutschen Expressionismus. Frankfurt/M. 1974 (zugl. Graz [Diss.] 1972 u. d. T. Hölderlin und der deutsche Expressionismus), insb. 92–124, George Truett Cates: Poetic Construction and Revision in Hölderlin, Trakl, and Eliot. Austin, Tex., (Diss.) 1977, insb. die Arbeiten von Bernhard Böschstein: Hölderlin und Rimbaud. Simultane Rezeption als Quelle poetischer Innovation im Werk Georg Trakls. In: Salzburger Trakl-Symposion. Hg. von Walter Weiss und Hans Weichselbaum. Salzburg 1978 (Trakl-Studien 9), 9–27, B. B.: Trakl im simultanen Zwiegespräch mit Rimbaud und Hölderlin. In: *Colloquium Helveticum* 1997, H. 26, 35–49, sowie Andreas Rohregger: Trakl und Hölderlin. Innsbruck (Dipl.) 1989. – Vgl. ferner das im Februar 1928 in der »Prager Presse« veröffent-

hundert nach Trakls Tod durch ein neu aufgefundenes Gedicht Trakls bestätigt,²⁹⁶ und weitere Autoren wurden – bisweilen für einzelne Gedichte – als mögliche Inspirationsquellen in Betracht gezogen. Motivgeschichtliche Fragestellungen oder auch die parallelen Einflüsse mehrerer Autoren wurden seltener berücksichtigt und rücken – wie in den konzisen Studien Hanna Klessingers – nach »der Überwindung der traditionellen »Einflussforschung«²⁹⁷ erst in jüngerer Zeit in den Fokus des forschlichen Interesses.²⁹⁸

lichte Dichtergedicht »An Georg Trakl« von Robert Walser (in: R. W.: Das Gesamtwerk. Hg. von Jochen Greven. Band 11: Gedichte und Dramolette. Hg. von Robert Mächler. Genf und Hamburg 1971, 336f.), in dem Walser beide Dichter poetisch in Beziehung zueinander setzt: »Haben dich Hölderlin'sche Schicksalsfortsetzungen | in deiner Wiege und auf deiner Lebensbahn | umklungen und zu goldnem Wahn | bestimmt«.

- ²⁹⁶ Hans Weichselbaum: Unbekannte Gedichte und Prosa Georg Trakls entdeckt. Ein Bericht. In: Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls. Hg. von Uta Degner, H. W. und Norbert Christian Wolf. Salzburg 2016 (Trakl-Studien 26), 405–423 (Faksimile und Transkription ebd., 421, Kommentar 422f.). Das zweistrophige »Hölderlin«-Gedicht in jambischen Vierhebern ist neben »Novalis« und »Karl Kraus« erst das dritte bekannte Widmungsgedicht Trakls: »Der Wald liegt herblich ausgebreitet | Die Winde ruhn, ihn nicht zu wecken | Das Wild schläft friedlich in Verstecken, | Indes der Bach ganz leise gleitet. || So ward ein edles Haupt verdüstert | In seiner Schönheit Glanz und Trauer | Von Wahnsinn [sic], den ein frommer Schauer | Am Abend durch die Kräuter flüstert. || G. T. || 1911«.
- ²⁹⁷ Hanna Klessinger: Flaubert in Georg Trakls »Die Verfluchten«. Eine intertextuelle Lektüre. In: Georg Trakl und die literarische Moderne. Hg. von Károly Csúri. Tübingen 2009 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 136), 183–198, hier 184, Anm. 4. – Als eine der ersten weist Klessinger: Krisis der Moderne. Georg Trakl im intertextuellen Dialog mit Nietzsche, Dostojewskij, Hölderlin und Novalis. Würzburg 2007 (Klassische Moderne 8; zugl. Freiburg/Br. [Diss.] 2006), zudem mit Recht etwa auf den vernachlässigten Einfluss der russischen Literatur auf die deutschsprachige, aber auch auf die Bedeutung der philosophischen Dichter und dichtenden Philosophen hin.
- ²⁹⁸ Rudolf Dirk Schier: Büchner und Trakl. Zum Problem der Anspielungen im Werk Trakls. In: Publications of the Modern Language Association of America 87 (1972), H. 5, 1052–1064, Joseph Kohlen: Dichter auf dem Weg zu Gott. Zur Bedeutung der französischen Literatur für Georg Trakls Wahrheitssuche. In: Annuaire de l'association luxembourgeoise des universitaires catholiques 1979, 93–100, Ursula Heckmann: Das verfluchte Geschlecht. Motive der Philosophie Otto Weiningers im Werk Georg Trakls. Frankfurt/M. 1992 (Literarhistorische Untersuchungen 21; zugl. Aachen [Diss.]), Dominique Iehl: Trakl et Baudelaire. In: Frühling der Seele. Pariser Trakl-Symposion. Hg. von Remy Colombat und Gerald Stieg. Innsbruck 1995 (Brenner-Studien 13 [fälschlich als Band 14 gezählt]), 9–20, und Dietmar Goltschnigg: Georg Trakl und Georg Büchner. In: Georg Trakl und die literarische Moderne. Hg. von Károly Csúri. Tübingen 2009 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 136), 153–163, legen den Schwerpunkt auf einzelne Autoren. Dietmar Goltschnigg: Büchners »Lenz«, Hofmannsthals »Andreas« und Trakls »Traum und Umnachtung«. Eine literaturpsychologische Wirkungsanalyse. In: Sprachkunst 5 (1974), 231–243, Heinz Rölleke: »Das Grauen«. Georg Trakl und Heinrich Heine? In: Wirkendes Wort 41 (1991), Nr. 2, 163–165, Jaak De Vos: »An Novalis«. Überlegungen zu Trakls Romantik-Rezeption. In: Studia Germanica Gandensia 24 (1991), Band 2, 175–194, Adrien Finck: Über Trakl und Verlaine. In: Frühling der Seele. Pariser Trakl-Symposion. Hg. von Remy Colombat und Gerald Stieg. Innsbruck 1995 (Brenner-Studien 13 [fälschlich als Band 14 gezählt]), 49–63, Ariane Wild: Poetologie und Décadence in der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes. Würzburg 2002 (Epistemata 387; zugl. Freiburg/Br. [Diss.] 2000), Adrien Finck: »Ein Geschlecht«. Nochmals zu Georg Trakls »Abendländischem Lied« in intertextueller Betrachtung. In: Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900. Hg. von

Die Bemühungen, den intertextuellen Bezügen nachzuspüren, zeitigte das editionsphilologisch anspruchsvolle Unternehmen einer neuen historisch-kritischen Ausgabe, die unter Federführung des Brenner-Archivs der Universität Innsbruck entstand.²⁹⁹ Sämtliche Manuskripte, handschriftlich überarbeiteten Typskripte und Briefe Trakls werden faksimiliert sowie in diplomatischer Umschrift wiedergegeben, um Trakls Arbeitsweise textgenetisch betrachten zu können. Kommentare erschließen insbesondere die Rezeption von Hölderlin und Novalis sowie der französischen Moderne in Gestalt von Baudelaire und Rimbaud. Gleichwohl »ist die Forschung lange Zeit kaum über den Nachweis von Wortübernahmen und Zitattechniken hinausge­langt«;³⁰⁰ weitere Studien zum intertextuellen Dialog, welche auch etablierte Deutungsmuster der Werke Trakls überwinden, stehen noch aus.³⁰¹

Hans Weichselbaum. Salzburg 2005 (Trakl-Studien 23), 28–42, Anette Hammer: Lyrikin­terpretation und Intertextualität. Studie zu Georg Trakls Gedichten »Psalm I« und »De profundis II«. Würzburg 2006 (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft 563; zugl. Heidelberg [Diss.] 2005), und Otto Eberhardt: Reminiszenzen und intertextuelle Bezüge. Trakls »De profundis« (II) und Brentanos »Blätter aus dem Tagebuch der Ahnfrau«. In: *Wirken des Wort* 61 (2011), H. 2, 229–246, legen den Schwerpunkt auf einzelne Gedichte oder Motive. Hammer gelingt der Versuch, ein »closest reading« zweier Gedichte vorzulegen, nur bedingt: Zwar liefert sie eine detaillierte, indes bisweilen übergenaue Interpretation, indem sie beispielsweise allein auf zehn Seiten den ersten Vers von »Psalm I« analysiert. Trotz zahlreicher Hinweise und der Offenlegung wichtiger Einflüsse gerät ihr Blick auf die Gedichte Trakls allzu eng.

²⁹⁹ Georg Trakl: Sämtliche Werke und Briefwechsel [=ITA]. Hg. von Eberhard Sauer­mann und Hermann Zwerschina. Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausg. mit Faks. der handschr. Texte Trakls. 6 Bände, 2 Supplementbände. Frankfurt/M. und Basel 1995–2013. – Diese Ausgabe wird im Folgenden mit der Sigle »ITA« (Innsbrucker Trakl-Ausgabe) versehen; eine nachgestellte arabische Ziffer verweist auf den jeweiligen Band. Vgl. hierzu auch die Beiträge des Mitherausgebers Eberhard Sauer­mann: Dokumentation und Interpretation. Neue Möglichkeiten durch die Innsbrucker Trakl-Ausgabe. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 116 (1997), 567–587, E. S.: Textkritik bei der Edition von Trakls Werk. In: *Was ist Textkritik? Zur Geschichte und Relevanz eines Zentralbegriffs der Editions­wissenschaft*. Hg. von Gertraud Mitterauer (u. a.). Berlin und New York 2009, 317–328, sowie Lothar Bluhm: Anmerkungen zur Kommentierungspraxis moderner Editionen am Beispiel der Innsbrucker Trakl-Ausgabe. Eine kritische Betrachtung. In: *Edition und Interpretation moderner Lyrik seit Hölderlin*. Hg. von Dieter Burdorf. Berlin (u. a.) 2010 (Beihefte zu *Editio* 33), 141–153. – Anders als die Ausgabe der Gedichte Georg Heyms: *Gedichte 1910–1912*. Historisch-kritische Ausgabe aller Texte in genetischer Darstellung. 2 Bände. Hg. von Günter Dammann, Gunter Martens und Karl Ludwig Schneider. Tübingen 1993, setzt die Ausgabe gleichwohl auch auf eine leichte Benutzbarkeit. Zum Verhältnis von HKA und ITA vgl. auch Hans-Georg Kemper: »Und dennoch sagt der viel, der ›Trakl‹ sagt«. Zur magischen Verwandlung von sprachlichem »Un-Sinn« in Traklschen »Tief-Sinn«. In: *Georg Trakl und die literarische Moderne*. Hg. von Károly Csúri. Tübingen 2009 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 136), 1–30, hier 6, Anm. 19, sowie allgemein Elisabetta Mengaldo: *Grovigli di varianti. Alcune osservazioni sulla filologia d'autore in Germania e sul laboratorio poetico di Georg Trakl*. In: *Critica genetica e filologia d'autore*. Hg. von Anna Maria Babbì. Verona 2009, 65–98.

³⁰⁰ Klessinger: *Flaubert* (2009), 183.

³⁰¹ Vgl. Hans Weichselbaum/Walter Methlagl (Hg.): *Deutungsmuster*. Salzburger Treffen der Trakl-Forscher 1995. Salzburg 1996 (Trakl-Studien 19).

Demgegenüber wurden die intratextuellen Bezüge in Trakls Dichtung sowie deren formalästhetische Faktur zunehmend genauer analysiert; insbesondere Károly Csúri ist ein Blick auf zyklische Kompositionsformen der Werke Trakls zu verdanken.³⁰² Umso verwunderlicher ist es, dass trotz eines frühen Hinweises von Ludwig Dietz sowie Interpretationen einzelner Gedichte³⁰³ Trakls Sonette bislang nur in zwei kaum beachteten Beiträgen Gegenstand einer vergleichenden Analyse wurden: Aigi Heero dienen sie dazu, im Sinne einer poetischen Entwicklung »den Stilwechsel in der Dichtung Georg Trakls in den Jahren 1909 bis 1913« zu beschreiben und damit zugleich »den Konflikt zwischen Trakls hermetischer Bildersprache und dem expressionistischen Reihungsstil zu erhellen«, Klaus Weissenberger sucht seinerseits über die Sonette »zu einem genuinen Gattungsverständnis für Georg Trakls Dichtungen zu gelangen«.³⁰⁴ Heero geht von einer normativen Vorstellung des Sonetts als einer streng regulierten Form aus, erachtet den Endreim als formkonstituierendes Merkmal und erkennt folglich lediglich fünfzehn Gedichte als Sonette an.³⁰⁵ Doch hatte bereits zuvor Weissenberger gezeigt, dass Trakl die Form konzentriert weiterentwickelte und etwa mit dem Gedicht »Föhn« ein (nahezu) endreimloses Sonett schrieb.³⁰⁶ Indem sich Weissenberger auf diesen formgenetischen Schwellenpunkt konzentriert, kann er zwar überzeugend das »Durchbrechen des traditionellen Modellbezugs« belegen,

³⁰² Vgl. den von Károly Csúri herausgegebenen Sammelband: *Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung*. Szegeder Symposion. Tübingen 1996 (darin insb. die Beiträge von Wolfgang Braungart [Zur Poetik literarischer Zyklen. Mit Anmerkungen zur Lyrik Georg Trakls, 1–27], K. C. [Grundprinzipien in statu nascendi. Zyklus-Schemata und Transparenzstruktur in Trakls frühen Gedichten, 49–85] und Hans Esselborn [Wiederkehr und Ende. Zyklische und finale Strukturen in Gedichten Georg Trakls, 87–106]). Exemplarisch zur intratextuellen Faktur überdies K. C.: *Zum poetischen Prozess der Ich-Spaltung. Über die semantischen Mikrostrukturen von Georg Trakls »Das Grauen«*. In: *Lauter Einzelfälle. Bekanntes und Unbekanntes zur neueren österreichischen Literatur*. Hg. von Karlheinz F. Auckenthaler. Bern (u. a.) 1996, 227–255, sowie Moritz Baßler: *Wie Trakls »Verwandlung des Bösen« gemacht ist*. In: *Gedichte von Georg Trakl. Interpretationen*. Hg. von Hans-Georg Kemper. Stuttgart 1999, 121–141.

³⁰³ Vgl. Dietz: *Form* (1959), insb. 22–26. – Vgl. zu einzelnen Sonetten die Anmerkungen von Peter Cersowsky: *Das Grauen*. Georg Trakl, Oscar Wilde und andere »Ästhetiker des Schreckens«. In: *Sprachkunst* 16 (1985), 231–245, Rölleke: *Grauen* (1991), Csúri: *Prozess* (1996), und Jan Volker Röhnert: *Poetosynthese. Die Chemie des »Märchens« bei Trakl*. In: *Wirkendes Wort* 60 (2010), H. 1, 49–61.

³⁰⁴ Aigi Heero: *Weg zum Sonett. Georg Trakls Sonette als Beispiel einer Stilentwicklung*. In: *Triangulum* 10 (2003/04), 100–111, hier 100. – Klaus Weissenberger: *Das Durchbrechen des traditionellen Modellbezugs, dargestellt an Georg Trakls Sonetten*. In: *Internationales Georg-Trakl-Symposium Albany, N. Y.* Hg. von Joseph P. Strelka. Bern (u. a.) 1984, 187–196, hier 187. – Erstaunlicherweise geht indes Werner Michler: *Avantgarde, Krieg, Trompeten. Form- und Gattungsstrategien bei Georg Trakl und im österreichischen Expressionismus*. In: *Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls*. Hg. von Uta Degner, Hans Weichselbaum und Norbert Christian Wolf. Salzburg 2016 (*Trakl-Studien* 26), 377–391, nicht auf das Sonett ein.

³⁰⁵ Heero: *Weg* (2003/04), 100, bemerkt zwar, Trakl habe »14 Sonette geschrieben«, listet jedoch in der folgenden Aufzählung fünfzehn auf.

³⁰⁶ Vgl. Weissenberger: *Durchbrechen* (1984), 191f.

doch bleiben weitere Gedichte und Entwürfe, die sich dem Sonett in zunehmend freierer Kombinatorik nähern, von ihm unberücksichtigt. Heeros und Weissenbergers Ansätze sind daher zu verbinden: Auf diese Weise kann die wiederholte Auseinandersetzung des Dichters mit der Form nachvollzogen und deren Genese adäquat rekonstruiert werden.

Da diese Entwicklung das früher normativ verstandene Muster der Sonettichtung transgrediert, sind diese Dichtungen ebenfalls miteinzubeziehen, zumal sich das »kombinatorische Moment der variablen Reimschemata«³⁰⁷ bis hin zur Reimlosigkeit für die Evolution der Gedichtform insgesamt als äußerst fruchtbar erweist. Diese Weiterentwicklung der Form wie der poetischen Ausdrucksmöglichkeiten kann paradigmatisch anhand von Trakls Sonetten veranschaulicht werden. Hierfür wird zunächst das Korpus beschrieben, bevor in textgenauen Interpretationen das anfängliche »Zusammenwirken zwischen Zeilenstil und Sonett«³⁰⁸ sowie das Vordringen zunehmend freierer Kombinatorik eruiert wird.

2.2.1 Textkorpus

Ogleich es gewisse Schwierigkeiten bereitet, die genaue Anzahl der Sonette Trakls zu bestimmen, ist diese quantitativ in jedem Fall überschaubar: Innerhalb seines Œuvres finden sich 21 Gedichte, welche unstrittig als Sonette gezählt werden können; bei weiteren sind sonettistische Reminiscenzen zu vermuten, indes nicht zweifelsfrei zu belegen. Damit unterscheidet sich Trakl von vielen seiner Zeitgenossen wie Georg Heym oder Paul Zech, die sich systematisch der Sonettform näherten und die Gedichte zu Zyklen arrangierten. Trakl veröffentlichte zu seinen Lebzeiten lediglich sechs Sonette, von denen er fünf in die 1913 erschiene Ausgabe der *Gedichte* integrierte.³⁰⁹ Bereits posthum erschien die Sammlung *Sebastian im Traum*, die noch vom Autor vorbereitet worden war und drei weitere Sonette enthielt;³¹⁰ die übrigen Gedichte und Entwürfe entstammen somit alleamt dem nachgelassenen Material. Buschbeck nahm in die von ihm verantwor-

³⁰⁷ Thomas Borgstedt: *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Tübingen 2009 (Frühe Neuzeit 138; zugl. Frankfurt/M. [Habil.] 2001), 479.

³⁰⁸ Heero: *Weg* (2003/04), 100.

³⁰⁹ Georg Trakl: *Gedichte*. Leipzig 1913 (Der jüngste Tag 7/8). Darin: »Traum des Bösen [1. Fassung]« (21; HKA 1, 29/ITA 1, 515/DB, 27; 2. und 3. Fassung in HKA 1, 358f./DB, 394f., sowie allgemein zur Genese ITA 1, 509–517), »Dämmerung [II]« (40; HKA 1, 48/ITA 2, 54–57/DB, 46), »Verfall« (51; HKA 1, 59/ITA 1, 227f./DB, 57 und u. d. T. »Herbst« in HKA 1, 219/ITA 1, 227/DB, 229), »In der Heimat« (52; HKA 1, 60/ITA 2, 423–426/DB, 58) und »Ein Herbstabend« (53; HKA 1, 61/ITA 2, 379–385/DB, 59). Unselbständig erschien vorab »Afra« in: *Brenner* 4 (1913/14), H. 5, 208f. – Weitere Angaben zur Überlieferung in der Sonettbibliographie dieser Arbeit.

³¹⁰ Georg Trakl: *Sebastian im Traum*. Leipzig 1915. Darin: »Sebastian im Traum 3« (16; HKA 1, 90/ITA 3, 229–234/DB, 87f.), »Afra [2. Fassung]« (36; HKA 1, 108/ITA 3, 113–123/DB, 108) und »Föhn« (51; HKA 1, 121/ITA 4.1, 125–136/DB, 121).

tete Sammlung der frühen Dichtungen Trakls *Aus goldenem Kelch*³¹¹ insgesamt acht Sonette auf; unveröffentlicht blieben »Mit rosigen Stufen...«, die Entwürfe zu »An Mauern hin« und »Elis« sowie »Lange lauscht der Mönch...«.³¹² Gleichfalls unpubliziert blieb mit »Einsamkeit« ein lange unbekanntes und erstmalig 2016 veröffentlichtes Sonett, das sich demzufolge auch in keiner der beiden historisch-kritischen Gesamtausgaben findet.³¹³

Strukturiert man die Sonette nach ihrer Entstehung,³¹⁴ ergibt sich skizzenhaft folgendes Bild: Sieben Gedichte entstanden 1909 oder teilweise früher; 1910/1911 verfasste Trakl ein weiteres Sonett, eventuell zwei;³¹⁵ 1912 folgten fünf und 1913 gar sechs Gedichte, und ein weiteres schrieb er wohl in seinem Todesjahr 1914. Nicht in allen Fällen ist der genaue Entstehungszeitpunkt zu ermitteln. Dies betrifft – neben dem neu entdeckten Gedicht »Einsamkeit« – insbesondere die sieben Sonette der sogenannten »Sammlung 1909«.³¹⁶ Hier kann lediglich der »Zeitpunkt ihrer Sammlung als terminus ante quem« bestimmt werden, wobei »manche möglicherweise bis in die letzte Schulzeit Trakls zurückreichen«;³¹⁷

³¹¹ Vgl. Anm. 293. Darin: »Drei Träume III« (57; HKA 1, 216/ITA 1, 232–234/DB, 226), »Von den stillen Tagen« (58; HKA 1, 217/ITA 1, 211f./DB, 227), »Dämmerung [I]« (59; HKA 1, 218/ITA 1, 216f./DB, 228), »Das Grauen« (60; HKA 1, 220/ITA 1, 218f./DB, 230), »Andacht« (61; HKA 1, 221/ITA 1, 288–291/DB, 231), »Sabbath« (62; HKA 1, 222/ITA 1, 201f./DB, 232), »Märchen« (134; HKA 1, 278/ITA 1, 360f./DB, 291), »Dezember [Dezembersonett. 1. Fassung]«/»Dezembersonett [2. Fassung]« (146; HKA 1, 297f./ITA 1, 485–489/DB, 311f.).

³¹² »Mit rosigen Stufen sinkt ins Moor der Stein...« (HKA 1, 312/ITA 3, 235–239/DB, 348); »An Mauern hin [Im Dunkel, 1. Fassung]« (HKA 1, 411/ITA 3, 188–196/DB, 449); »Elis [1. Fassung]« (HKA 1, 372/DB, 410), und »Elis 2 [2. Fassung]« in HKA 1, 374/ITA 2, 443–455/DB, 412), »Lange lauscht der Mönch dem sterbenden Vogel am Waldsaum...« (HKA 1, 421/ITA 2, 200–208/DB, 459). – Vgl. zum Motiv des Mönches Hans Weichselbaum: Die Figur des Mönchs bei Georg Trakl. In: Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls. Hg. von Uta Degner, H. W. und Norbert Christian Wolf. Salzburg 2016 (Trakl-Studien 26), 117–132.

³¹³ Dies dokumentiert Weichselbaum: Gedichte (2016), hier 414 (wieder in DB, 324). – Das undatierte, maschinenschriftlich überlieferte Sonett entstammt dem Archiv Richard Buhlig der California State University Long Beach, Los Angeles. Zu deren Entstehung Weichselbaum ebd., 405–408. Richard Buhlig erhielt demnach die Gedichte von Trakls Schwester Grete; »in Trakls Sinn dürfte die Aktion jedenfalls nicht gewesen sein. Unklar ist allerdings, wie sie zu den Typoskripten gekommen ist bzw. wann sie die Abschriften angefertigt hat und ob Buschbeck dabei eine Rolle gespielt hat« (ebd., 407). Vgl. hierzu zudem Weichselbaum im Nachwort in DB, 584f.

³¹⁴ Vgl. ITA 1, 605–624.

³¹⁵ Zur Entstehung von »Einsamkeit« liegen keine genaueren Angaben vor; Weichselbaum: Gedichte (2016), 407f., mutmaßt: »Geht man von vier Entwicklungsphasen im Werk Trakls aus, stammen die Gedichte aus der zweiten Phase, in der er mit dem zur Diagnose der Gegenwart tauglichen poetologischen Modell arbeitete, wie er es im sogenannten »Plagiatsbrief vom Juli 1910 formuliert hat«. – Damit ist die »bildhafte Manier« gemeint, die »in vier Strophenzeilen vier einzelne Bildteile zu einem einzigen Eindruck zusammenschmiedet« (HKA 1, 478/ITA 1, 408/ITA 5.1, 126/DB, 519).

³¹⁶ Vgl. hierzu auch Mario Zanucchi: Transfer und Modifikation. Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890–1923). Berlin und Boston 2016 (Spectrum Literaturwissenschaft 52), 632–648, insb. 635f.

³¹⁷ HKA 2, 28. Vgl. hierzu auch ITA 1, 28.

wahrscheinlich entstanden sie vor dem 10. Juni 1909 und wurden nach dem 2. August desselben Jahres zusammengestellt, sind allerdings nur in Abschrift fremder Hand überliefert.³¹⁸ Von diesen sieben Gedichten fand als eines der wenigen früh entstandenen Gedichte Trakls »Herbst« leicht überarbeitet und unter dem veränderten Titel »Verfall« Eingang in die *Gedichte* von 1913.³¹⁹ Wohl um 1910/1911 entstand mit dem zu Lebzeiten unveröffentlichten »Märchen« ein synthetisierend-reduktionistisches Sonett, das im Blick auf Trakls folgende Dichtungen die Funktion eines evolutionären Scharniers erfüllt, jedoch keinen revolutionären Bruch markiert.³²⁰

Als habe er damit eine Möglichkeit gefunden, sich auf eigene Weise dem Sonett zu nähern, wandte sich Trakl ungefähr ab 1912 wieder verstärkt den vierzeiligen Versgebilden zu. Ende 1911 oder Anfang 1912 entstand das Gedicht »Traum des Bösen«, das er noch zweimal überarbeitete; die letzte Fassung stellt eine seiner letzten lyrischen Äußerungen überhaupt dar, denn sie entstand nach dem 25. und vor dem 27. Oktober 1914 in Krakau und wurde von Trakl mit seinem letzten Brief an Ludwig von Ficker übersandt.³²¹ Zu ähnlicher Zeit entstand wohl »Dezember«/»Dezembersonett«.³²² Neben »Dämmerung [II]« und »Ein Herbstabend« fällt mit dem Gedichtkomplex »Lange lauscht der Mönch dem sterbenden Vogel am Waldsaum ...« auch die Entstehung eines ersten reimlosen Sonetts in den Herbst und den Winter der Jahre 1912/1913.³²³

³¹⁸ Vgl. Zwerschina: Chronologie (1990), 59–72, und HKA 2, 28.

³¹⁹ Außer »Herbst«/»Verfall« nahm Trakl lediglich noch »Farbiger Herbst« unter dem Titel »Musik im Mirabell« (HKA 1, 18, 237 und 357/ITA 1, 224–228, 241–250/DB, 16, 248 und 393) mit auf; »Die drei Teiche in Hellbrunn« wurden als Teiche »von« Hellbrunn ebenfalls veröffentlicht (HKA 1, 177f. und 238/ITA 1, 172–193/DB, 180f. und 249). – Zu den weiteren Sonetten der »Sammlung 1909« zählen »Drei Träume III«, »Von den stillen Tagen«, »Dämmerung [I]«, »Das Grauen«, »Andacht« und »Sabbath«.

³²⁰ Vgl. zur Datierung auch Röhnert: Poetosynthese (2010), 49, Anm. 1. – Heero: Weg (2003/04), 101, erkennt indes einen Bruch in Trakls Dichtung verwirklicht.

³²¹ Die HKA datiert die erste Fassung auf einen Zeitraum vor der ersten Maihälfte 1912 sowie die zweite auf den August 1913 (vgl. HKA 2, 74); ähnlich die Angaben in ITA 1, 509. Vgl. ferner Anton Unterkircher: Der Briefwechsel Ludwig v. Fickers. Auswahl und Kommentar. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 4 (1985), 48–67. – Eine weitere Variante findet sich zudem in Weichselbaum: Gedichte (2016).

³²² »Dezember [Dezembersonett. 1. Fassung]«/»Dezembersonett [2. Fassung]« lag Mitte Dezember 1912 einem Brief an Erhard Buschbeck bei (HKA 2, 387); vielleicht entstanden die beiden Gedichte jedoch auch bereits in der ersten Hälfte des Jahres 1912 (Zwerschina: Chronologie [1990], 145f.). ITA 1, 485, datiert die Dichtungen sogar auf das letzte Viertel 1911 oder das erste Viertel 1912.

³²³ »Dämmerung [II]«: Entstehung wohl nach dem 26. September und vor dem 10. Oktober 1912 (HKA 2, 98) bzw. zwischen dem 29. September und 5. Oktober (ITA 2, 54). »Lange lauscht der Mönch dem sterbenden Vogel am Waldsaum ...«: November oder Dezember 1912 (HKA 2, 449); zwischen dem 24. und 30. Dezember 1912 (ITA 2, 200). »Ein Herbstabend«: Ende 1912 oder Anfang 1913, aber nicht vor dem 1. Dezember 1912 entstanden und wohl einem Brief an Ludwig von Ficker vom März 1913 beigelegt (HKA 2, 114); wahrscheinlich auf Februar oder erste Märzhälfte 1913 zu datieren (Zwerschina: Chronologie [1990], 166); zwischen dem 15. Februar und dem 13. März 1913 (ITA 2, 379).

Die Parallelität von endgereimten und reimlosen Dichtungen kennzeichnet überdies die sieben Sonette, welche Trakl 1913 und 1914 verfasste. Reimlos sind »An Mauern hin« und »Sebastian im Traum III«, während die »Elis«-Dichtung sowie »Föhn« Reste eines Endreims erkennen lassen. »In der Heimat«, »Mit rosigen Stufen sinkt ins Moor der Stein...« und »Afra« orientieren sich demgegenüber noch stärker an tradierten Mustern, wenngleich diese durch den Autor eine eigenständige Ausfüllung erfahren.³²⁴

Die Sonette sind somit in das gesamte Werk integriert, das zum überwiegenden Teil innerhalb von fünf Jahren entstand. Dieses Œuvre wurde von der Forschung oftmals in Phasen gegliedert: Bereits Regine Blaß wie Hans Esselborn führen vier Entwicklungsstufen an; letzterer sieht das Jugendwerk allzu wertend als »unreife Vorstufe« und teilt das »gültige« Werk – Ingrid Strohschneider-Kohrs folgend – in eine frühe, mittlere und späte Phase ein.³²⁵ In dieser Einteilung wurden insbesondere die frühen Gedichte Trakls allzu schematisch auf den Nenner »epigonal, von Nietzsche sowie Symbolismus und Jugendstil beeinflusst«³²⁶ reduziert, obgleich vereinzelt bemerkt wurde, dass die »hochqualifizierte Dichtung der Spätzeit nur aus ihrer Genese zu verstehen ist«.³²⁷ Unstrittig scheint, dass diese Gliederung nicht allzu starr aufzufassen ist, denn obgleich als distinktives Merkmal etwa die Dominanz »eine[r] bestimmte[n] Art des Verses« angeführt werden kann, kommt es zu wiederholten »zeitlichen Überlappung[en]«.³²⁸

³²⁴ »An Mauern hin [Im Dunkel]«: nach dem 8. Februar und wohl vor dem 1. April 1913 (HKA 2, 398); zwischen 3. und 30. September 1913 (ITA 3, 188). »In der Heimat«: wahrscheinlich nach dem 10. März 1913 (HKA 2, 113) oder nach Anfang April (Zwerschina: Chronologie [1990], 199f.; ähnlich ITA 2, 423). »Elis [1. Fassung]« und »Elis 2 [2. Fassung]«: Mai 1913 (HKA 2, 146); zwischen dem 6. und 18. Mai 1913 (ITA 2, 443). »Mit rosigen Stufen sinkt ins Moor der Stein...«: laut HKA 2, 401, Entstehung im Frühling oder Sommer 1913; wahrscheinlicher ist jedoch eine Entstehung im Herbst (Zwerschina: Chronologie [1990], 218), wie auch ITA 3, 235, anmerkt (zwischen 2. September und 15. Oktober 1913). »Afra [2. Fassung]«: Herbst 1913 (HKA 2, 183); zwischen dem 3. und 30. September 1913 (ITA 3, 113). »Sebastian im Traum 3«: Herbst 1913 (HKA 2, 152); nach dem 22. September und vor dem 1. Oktober 1913 (ITA 3, 229). »Föhn«: vielleicht Anfang des Jahres 1914 (HKA 2, 208); Januar oder Februar 1914 (ITA 4.1, 125).

³²⁵ Vgl. Regine Blaß: Die Dichtung Georg Trakls. Von der Trivialsprache zum Kunstwerk. Berlin 1968 (Philologische Studien und Quellen 43). – Hans Esselborn: Georg Trakl. Die Krise der Erlebenslyrik. Köln und Wien 1981 (Kölner germanistische Studien 15), 24f. – Ingrid Strohschneider-Kohrs: Die Entwicklung der lyrischen Sprache in der Dichtung Georg Trakls. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 1 (1960), 211–226. – Vgl. außerdem bereits Kurt Wölfel: Entwicklungsstufen im lyrischen Werk Georg Trakls. In: Euphorion 52 (1958), 50–81, sowie weitere Einteilungsversuche bei Bolli: Wohllaut (1978) und Iris Denner: Konstruktion und Expression. Zur Strategie und Wirkung der Lyrik Georg Trakls. Salzburg 1984 (Trakl-Studien 13; zugl. München [Diss.] 1982). Esselborns Gliederungsversuch wird modifiziert von Hildegard Steinkamp: Die Gedichte Georg Trakls. Vom Landschaftscode zur Mythopoesie. Frankfurt/M. (u. a.) 1988 (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 4; zugl. Bochum [Diss.] 1987), insbesondere 41–43.

³²⁶ Vgl. Hans-Georg Kemper: Vorwort. In: Kemper: Interpretationen (1999), 7–10, hier 9. – Differenzierter die grundlegende Studie von Zanucchi: Transfer (2016).

³²⁷ Blaß: Genese (1967), 9.

³²⁸ Esselborn: Krise (1981), 25.

Für eine formgenetische Untersuchung erweist sich eine Zuordnung der Sonette zu einzelnen Phasen nur eingeschränkt als hilfreich. Markanter erscheint Trakls zunehmend souveräne Behandlung des Endreims bis hin zur Reimlosigkeit, sodass in der folgenden Betrachtung anhand dieses Charakteristikums zwischen gereimten und ungereimten Sonetten unterschieden wird. Trotz mancher Überschneidung korrelieren diese beiden Gruppen gleichwohl mit bestimmten zeitlichen Abschnitten in Trakls dichterischem Schaffen: Zunächst dominieren Sonette mit festem Versmaß und Endreim, sodann zusehends freirhythmische Verse oder reimlose Langverse.³²⁹

Kennzeichnend für die sechzehn endgereimten Sonette ist – wie bei Georg Heym, Max Herrmann-Neisse und Paul Zech – eine variationsreiche Erprobung der unterschiedlichen kombinatorischen Möglichkeiten: Trakl gebraucht zwölf unterschiedliche Reimschemata und von diesen lediglich zwei mehrfach.³³⁰ Sechs Sonette weisen in den Quartetten den bereits von Petrarca häufig verwandten Kreuzreim auf, doch mit Ausnahme von »Mit rosigen Stufen...« findet sich bereits im zweiten Quartett jeweils ein neues Reimpaar. Demgegenüber werden zehn Sonette in den Quartetten durch einen Blockreim strukturiert; sechsmal durchzieht ein Reimpaar beide Quartette, während »Sabbath«, »Herbst«/»Verfall« und »Einsamkeit« im zweiten Quartett einen neuen Blockreim einführen. »Das Grauen« stellt eine Mischform dar: Zwei umarmende Reimstrophen bilden die Quartette, wobei sich die umarmenden Reime ändern, die eingeschlossenen jedoch strophenübergreifend beibehalten werden. Entsprechend variantenreich werden die Terzette gestaltet: Sechsmal verschränkt Trakl zwei Reime, in neun Sonetten drei Reime.

Zahlreiche Modifikationen erfährt auch das Versgeschlecht, das von dem kodifizierten romantischen Muster der durchgängig weiblichen Endecasillabi bisweilen markant abweicht: »Dämmerung [I]« und »In der Heimat« schließen ausnahmslos männlich. Acht Gedichte verschränken männliche und weibliche Versschlüsse vielgestaltig: In »Drei Träume III« dominieren noch acht männliche Endungen, während »Dämmerung [II]« nur noch vier männliche Versschlüsse aufweist.³³¹ In den übrigen sechs Gedichten finden sich gleichwohl durchgehend weibliche Endungen, wobei »Traum des Bösen« und »Afra« belegen, dass sich Trakl nicht nur in seinem Frühwerk mit diesem Postulat der romantischen Sonetttheorie befasste.³³²

³²⁹ Vgl. zu den freien Rhythmen bei Trakl die konzise Studie von Erik Schilling: *Liminale Lyrik. Freirhythmische Hymnen von Klopstock bis zur Gegenwart*. Stuttgart 2018, insb. 264–294.

³³⁰ »Märchen«, »Dezember« und »In der Heimat« werden durch das Reimschema *abba abba cdd cee* strukturiert, *Drei Träume III* und »Dämmerung [I]« durch *abab cdcd efe gfg*.

³³¹ In »Das Grauen«, »Märchen«, »Ein Herbstabend«, »Dezember«/»Dezemberonett« und »Mit rosigen Stufen...« werden je sechs männliche mit acht weiblichen Endungen verbunden.

³³² Zu den weiteren Gedichten mit durchgehend weiblichen Versschlüssen zählen »Von den stillen Tagen«, »Verfall«/»Herbst«, »Andacht« und »Sabbath«.

Alle Gedichte werden überdies von einem jambischen Fünfheber strukturiert, der als rhythmisches Metronom Trakls Schaffensphasen durchzieht. Doch erweist sich dieses scheinbar verbindend-fügende Element als problematisch, denn die Verwendung dieses traditionellen Verses (wie analog der Sonettform) suggeriert bisweilen »ein Glücksgefühl, eine innere Fülle des Ich und einen Einklang mit der Welt, die nicht vorhanden sind und im Widerspruch zum Inhalt der Gedichte stehen«.³³³ Trakl lotet somit das Verhältnis von Form und Inhalt bisweilen dissonantisch aus, bevor er in einem weiteren evolutionären Schritt die Form selbst befragt und tradierte Muster variiert wie transgrediert.

Da sich Trakls neue Variationen immer weiter von vielfach erprobten Archetypen entfernen, wird es jedoch zunehmend schwieriger, ein sonettistisches Grundmuster auch für diese Gedichte anzuerkennen. Während Heero diesem Problem ausweicht, indem sie sich auf endgereimte Sonette beschränkt, scheint es hingegen sinnvoll, Weissenbergers Ansatz, den er an »Föhn« entwickelt, anhand weiterer Gedichte zu erproben und damit zugleich die These von der Weiterentwicklung des tradierten Modellbezugs zu überprüfen.

2.2.2 Interpretationen

Erprobung der Sonettform (1): Sonette des Frühwerks

Mit dem dritten der »Drei Träume« findet sich in Trakls Nachlass eines seiner mutmaßlich frühesten Sonette.³³⁴

Ich sah viel Städte als Flammenraub
Und Greuel auf Greuel häufen die Zeiten,
Und sah viel Völker verwesen zu Staub,
Und alles in Vergessenheit gleiten.

Ich sah die Götter stürzen zur Nacht, 5
Die heiligsten Harfen ohnmächtig zerschellen,
Und aus Verwesung neu entfacht,
Ein neues Leben zum Tage schwellen.

Zum Tage schwellen und wieder vergehn, 10
Die ewig gleiche Tragödia,
Die also wir spielen sonder Verstehn,

Und deren wahnsinnsnächtige Qual
Der Schönheit sanfte Gloria
Umkränzt als lächelndes Dornenall.

³³³ Esselborn: Krise (1981), 33.

³³⁴ »Drei Träume I–III«. In: HKA 1, 215f./ITA 1, 229–234/DB, 225f. Zitate aus dem dritten Traum erfolgen im Folgenden unter Angabe des Verses direkt im Text. – In einem Typoskript ist das Gedicht auf 1909 datiert (vgl. HKA 2, 345/ITA 1, 229).

Bereits im Titel verweist es darauf, dass es nur mehr einer Sphäre der Irrealität verpflichtet ist; anstatt assoziationsoffener Mehr- setzt Trakl hier noch auf relative Eindeutigkeit. Das Sonett entwirft ein zivilisationskritisches »breites Panorama der ›Städte als Flammenraub‹,³³⁵ welches überdies bereits von einer Krise des Dichters und Dichtens kündigt (V. 5f.); im zweiten Terzett weicht der Lorbeerkrantz gar einer Dornenkrone.³³⁶ Die unterschiedlichen poetischen Bilder reiht Trakl noch verbunden aneinander: Er strukturiert insbesondere das erste Quartett durch eine polysyndetisch-anaphorische Reihung, während er den unverbundenen Reihungsstil als adäquate sprachliche Organisationsform erst in späteren Gedichten für sich entdeckte.³³⁷

Den Eindruck einer verbunden-panoramatischen Einheit, die bisweilen durch ein anapästisch aufgelockertes Versmaß durchbrochen wird, intensiviert Trakl mittels semantischer Wiederholungen: So setzen die Quartette selbstbewusst mit der Formel »Ich sah« ein, und auch die »Greuel« des zweiten Verses werden repetitiv intensiviert. Überdies verbindet eine Anadiptose die Strophengrenze der Verse 8 und 9 und lässt die Terzette als Fortführung der voranschreitend kreuzgereimten Quartette erscheinen.³³⁸

Gleichwohl geraten die reflexiven Terzette in eine gewisse Spannung zu den Quartetten: Werden letztere durch das dreimal wiederholte präteritale Verb »sehen« strukturiert, sind erstere durch das präsentische »spielen« gekennzeichnet. Zugleich unterscheidet der lyrische Sprecher zwischen Vergangenheit und Gegenwart sowie überdies zwischen einem singulären »Ich« in den Quartetten und einem pluralischen »Wir« in den Terzeten. Eine Entwicklung, wie sie Kreuzreim und Tempuswechsel vermuten lassen, findet dennoch nicht statt, denn es ist weniger das Präsens einer augenblicklichen Gegenwart als das einer allgemeingültig-stillstehenden Ewigkeit (V. 9–11). Bereits im ersten der drei »Träume« ist vom »ewig kommen und gehn« (V. 10, HKA 1, 215/ITA 1, 231 und 233/DB, 225) die Rede, und so verweist Trakl zum einen intratextuell auf die gedichtzyklische Geschlossenheit, zum anderen auf die zeitenthobene zyklische ewige Wiederkunft des Gleichen.³³⁹ Doch

³³⁵ Heero: Weg (2003/04), 101.

³³⁶ Andrew Webber: *Sexuality and the Sense of Self in the Works of Georg Trakl and Robert Musil*. London 1990 (Bithell Series of Dissertations 15; zugl. Cambridge [Diss.] 1986), 25: »The laurel as recognition of the poet's Apollonian creations of sense and beauty, is replaced by a crown of thorns as adjunct to the ›Wahnsinn‹, the lack of coherent direction, in the poet's nightmarish visions«.

³³⁷ So gilt »Der Gewitterabend« (HKA 1, 27/ITA 1, 407–409/DB, 25) als einer der ersten Belege für den Reihungsstil bei Trakl.

³³⁸ Dietz: Form (1959), 24, irrt, wenn er postuliert, dass hier »die Zweiteiligkeit, welche sich bereits in der äußeren Form ausdrückt, unterstrichen und der Schluß des Gedichts immer wieder betont« werde.

³³⁹ So auch Walter Methlagl: Nietzsche und Trakl. In: Frühling der Seele. Pariser Trakl-Symposion. Hg. von Rémy Colombat und Gerald Stieg. Innsbruck 1995 (Brenner-Studien 13 [fälschlich als Band 14 gezählt]), 81–121, hier 88.

gelingt die dichterische Adaption Nietzsches³⁴⁰ nur bedingt, da das zuvor geschilderte »Panorama« in ein »paradoxe[s] Verhältnis zu der reflexiven Durchdringung oder sentenzhaften Bewältigung«³⁴¹ gerät. Außerdem zeugen neologistische Komposita wie »Dornenall« oder »wahnsinnsnächtig« zwar von Trakls tastenden Versuchen einer eigenständigen Aneignung der Sprache; die Reimwörter »Tragödia« und »Gloria« sowie der unreine Reim von »Qual« und »Dornenall« wirken noch artifizuell wie gesucht.

Diese Bemühungen Trakls zeugen davon, dass er wie viele seiner Zeitgenossen »die Fähigkeit der Sprache, Welt zu repräsentieren, als unzulänglich«³⁴² erkannte. Doch schien er nicht gewillt, diese »heiligsten Harfen ohnmächtig zerschellen« zu sehen, und befasste sich in vier weiteren frühen Sonetten mit der Sprache, die nur mehr bedingt literarische Tragfähigkeit besaß und den Dichter sogar existentiell bedrohte – nicht zuletzt, da die Sprachskepsis oftmals mit einer Krise des Ich einherging.³⁴³

Daher sucht Trakl in den Gedichten »Von den stillen Tagen«, »Dämmerung [I]«, »Das Grauen« und »Sabbath« in formaler Varianz und sprachlich vollendet unter anderem der Sprachkrise beizukommen.³⁴⁴ Durch die Reflexion über Sprache, über das Sagen des problematisch Gewordenen im Sonett als formalästhetischem

³⁴⁰ Trakls handschriftliches Bücherverzeichnis führt drei Titel von Nietzsche an: »Zarathustra, Geburt d. Tragödie, Jenseits v. Gut und böse« (HKA 2, 727/ITA 6, 145f.). – Zum Verhältnis von Trakl und Nietzsche Hans-Georg Kemper: Nachwort. In: Georg Trakl. Werke, Entwürfe, Briefe. Hg. von H.-G. K. und Frank Rainer Max. Bibliographisch ergänzte Auflage 1995. Stuttgart 2003, 269–320. – Demgegenüber kritisch Methlagl: Nietzsche (1995) sowie Walter Methlagl: Zur »ewigen Wiederkehr« in Trakls Lyrik. In: Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung. Szegeder Symposium. Hg. von Károly Csúri Tübingen 1996, 107–120. Methodisch wie interpretatorisch konzise Klessinger: Krisis (2007), eher resümierend wie thesenhaft Mathias Mayer: Nietzsche-Verwerfungen bei Georg Trakl. In: Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne. Hg. von Thorsten Valk. Berlin 2009 (Klassik und Moderne 1), 87–100. Allgemein zur Nietzsche-Rezeption überdies Bruno Hillebrand (Hg.): Nietzsche und die deutsche Literatur. 2 Bände. Tübingen 1978. – Demgegenüber sieht Webber: Sexuality (1990), 24f., hier 25, weniger den Einfluss Nietzsches denn Otto Weiningers wirksam: »The cyclic patterns of coming and going, as the »ewig gleiche Tragödia«, dramatisierte Weininger's theory of »rückläufige Bewegungen«, as the sort of movements which, by denying the »sense« of temporal direction, deny the sense of existence«. Vgl. zu Weininger Gerald Stieg: »Ein Geschlecht?« Trakl und Weininger. In: Frühling der Seele. Pariser Trakl-Symposium. Hg. von Remy Colombat und G. St. Innsbruck 1995 (Brenner-Studien 13 [fälschlich als Band 14 gezählt]), 123–134.

³⁴¹ Weissenberger: Durchbrechen (1984), 188.

³⁴² Jaeger: Theorie (2001), 199.

³⁴³ Vgl. zur Sprachkrise und -kritik allgemein u. a. Gudrun M. Grabher: Formen des lyrischen Ich im Modernismus. Subjekt-Kult und Subjekt-Absage. In: Reto Luzius Fetz u. a. (Hg.): Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität. Band II. Berlin und New York 1998, 1096–1110. – Zur Sprachkrise bei Trakl vgl. Eric B. Williams: The Mirror and the Word. Modernism, Literary Theory, and Georg Trakl. Lincoln und London 1993 (Texts and Contexts 5).

³⁴⁴ So lotet Trakl etwa die gesamte Bandbreite der Verschlüsse aus, die von ausschließlich weiblichen Endungen (»Von den stillen Tagen«, »Sabbath«) über kombinatorische Varianten (»Das Grauen«) bis hin zu durchgehend männlichen Endungen (»Dämmerung [I]«) reicht.

Symbol vollzieht sich zudem ein Erproben der Grenzen des Sagbaren; Jaeger merkt zu Recht an, dass »in der Dichtung wieder die Möglichkeit von Sprechen, von Ausdruck gewonnen werden [soll]«. ³⁴⁵ Dass hierbei bisweilen »das Erscheinungsbild des Ich in den Gedichten [...] vage [bleibt]«, stellt den »Sinn einer Selbstausprache« jedoch keineswegs in Frage. ³⁴⁶ Mithilfe des Sonetts rückt Trakl Form und Inhalt in eine literarisch fruchtbare, mitunter dissonantische Spannung, die sich beispielsweise darin äußert, dass er oftmals »die Antithetik zwischen Quartetten und Terzetten zugunsten eines Parallelismus«, einer Einheit aufgibt. Hiermit wird bereits »die Abkehr von der hypotaktischen Struktur des klassischen Sonetts vor[bereitet], die auf der kausallogischen Verknüpfung zwischen Quartetten und Terzetten [beruht], wie sie sich in der Korrelation von Prämisse und Schlußfolgerung [...] manifestiert«. ³⁴⁷

*

In der melancholischen Stimmung der »späten« Tage und »roten Wälder« entwirft Trakl in »Von den stillen Tagen« eine von Krankheit, Erinnerung und Tod geprägte herbstliche Szenerie, bei welcher die Sprachkrise vordergründig allenfalls vermittelt präsent ist:

So geisterhaft sind diese späten Tage
Gleichwie der Blick von Kranken, hergesendet
Ins Licht. Doch ihrer Augen stumme Klage
Beschattet Nacht, der sie schon zugewendet.

Sie lächeln wohl und denken ihrer Feste, 5
Wie man nach Liedern bebt, die halb vergessen,
Und Worte sucht für eine traurige Geste,
Die schon verblaßt in Schweigen ungemessen.

So spielt um kranke Blumen noch die Sonne
Und läßt von einer todeskühlen Wonne 10
Sie schauern in den dünnen, klaren Lüften.

Die roten Wälder flüstern und verdämmern,
Und todesnächtiger hallt der Spechte Hämmern
Gleichwie ein Widerhall aus dumpfen Grüften.

Formalsprachlich wird das Gedicht zunächst durch die Partikel »So« strukturiert, die mit dem grammatischen Gegenstück »Gleichwie« in Vers 2 korrespondiert; diese Paarung rahmt anaphorisch wiederkehrend überdies die Terzette. ³⁴⁸ Durchgehend im Präsens als Tempus des Augenblicks wie der Überzeitlichkeit gehalten, liefert Trakl augenscheinlich eine durchgehend einheitliche Momentaufnahme der »stillen Tage[]«, und es scheint, als ob die »Prozesse, die in den Quartetten

³⁴⁵ Jaeger: Theorie (2001), 200.

³⁴⁶ Esselborn: Krise (1981), 33.

³⁴⁷ Weissenberger: Durchbrechen (1984), 188.

³⁴⁸ Auch die übrigen vier Versanfänge der Terzette korrespondieren anaphorisch mit Versanfängen der Quartette.

beginnen, [...] zwar in den Terzetten bis zum Höhepunkt weitergeführt [werden], jedoch ohne Ergebnis [bleiben]«. ³⁴⁹

Doch unter der vermeintlichen Einheitlichkeit der Oberfläche gibt es zahlreiche Kontraste und semantische Verschiebungen, die verdeutlichen, dass es Trakl nicht beim sprachlichen Festhalten eines Moments belässt. Schreitet die Zeit in den kreuzgereimten Quartetten noch voran, beruhigt sie sich in dem eingeschobenen Couplet der Verse 9 und 10, bevor sich die Szenerie weiter verdunkelt und zum umarmend gereimten »todesnächte[n]« Stillstand kommt. Überdies kontrastiert Trakl bereits in den Quartetten Hell und Dunkel, »Tage« und »Licht« »beschattet Nacht«, wobei sich diese Gegenüberstellung in den Terzetten wiederholt: »die Sonne« weicht einem »verdämmern«, bevor das Kompositum »todesnächte[]« die Nacht des ersten Quartetts präzisiert. Der doppelte Kursus von Hell und Dunkel wiederholt im zweiten Durchlauf jedoch nicht nur das Muster des ersten, sondern beschreibt eine graduell voranschreitende, qualitative Veränderung. Zwar werden die »späten Tage« bereits von Beginn an als »geisterhaft«, »Gleichwie der Blick von Kranken« und »verblaßt« charakterisiert, doch erst in den Terzetten wird die herbstliche Szenerie in eindrucksvoll dynamischer Vertikalität zwischen »Sonne«, »Lüften« und »Grüften«, durch die Adjektive »todeskühl[]« und »todesnächte[]« dem Untergang geweiht. Überdies werden die »Grüfte[]«, die den Schluss- und zugleich den tiefsten Punkt des Gedichts markieren, bereits klanglich durch eine assonantische Kette vorbereitet, die sich über »todeskühle[] Wonne« durch »dünne[], klare[] Lüfte[]« und »Wälder«, die »flüstern«, zieht. In seiner Thematik und durch die vertikal nach unten führende Struktur weist das Gedicht bereits auf »Herbst«/»Verfall« voraus, das sich der herbstlichen Jahreszeit ebenfalls in stufenweise abgesenkten Ebenen annähert.

Neben den Hell-Dunkel-Kontrast treten semantische Gegensätze wie die »Wonne« (V. 10), die »freude, ergötzung, annehmlichkeit, vergnügen«³⁵⁰ ausdrückt, jedoch durch das Adjektiv »todeskühl« in ihr Gegenteil verkehrt wird. Auch die Artikulation von Trauer und Leid gelingt in der »stumme[n] Klage« nicht:³⁵¹ In synästhetischer Verschränkung hüllen sich damit die »Kranken« in Schweigen, deren Augen im übertragenen Sinne sprechen könnten, da sich in ihnen »von außen die Welt, von innen der Mensch [spiegelt]«. ³⁵² Die fehlende Möglichkeit zur

³⁴⁹ Heero: Weg (2003/04), 102.

³⁵⁰ So das Deutsche Wörterbuch der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Band 30: Wilb–Ysop. Leipzig 1960, 1423. – Dieses Wörterbuch, zwischen 1854 und 1971 erschienen, wird im Folgenden mit der Sigle »DWB« versehen; eine nachgestellte arabische Ziffer verweist auf den jeweiligen Band.

³⁵¹ So konstatiert das DWB 11, 915: »klagen gehört wol zusammen mit klingen (klang) [...] klagen verhält sich zu klang, klingen ganz wie sagen zu sang, singen. klingen galt nämlich auch für singen, klagen aber bedeutet nach allen spuren ursprünglich schreien«.

³⁵² Johann Wolfgang von Goethe: Werke. II. Abtheilung, 5. Band, 2. Abtheilung: Paralipomena zu Band 1–5, Register zu Band 1–5. Hg. von Julius Wahle und Salomon Kalischer. Weimar 1906, 12.

Artikulation betrifft nicht nur die akustischen und visuellen Bereiche, sondern überdies den gestischen Ausdruck: Die Gebärde – eigentlich eine »ausdrucksvolle hand- oder körperbewegung«³⁵³ – verbleibt unbeholfen und tongebeugt »eine traurige Geste, | Die schon verblaßt in Schweigen ungemessen«.

Die Krise eines sprachlichen Ausdrucks artikuliert sich mittelbar auf unterschiedlichen sinnlichen Ebenen. So gibt das allenfalls im allgemeinen Personalpronomen »man« präsenste lyrische Ich vor, »Von den stillen Tagen« sprechen zu wollen, doch bleiben die Tage kontradiktorisch stumm wie die »Klage«. Nur mehr in der Erinnerung scheint ein Ausdruck möglich zu sein, doch auch jene ist bereits »halb vergessen«, sodass »man« schließlich »Worte sucht« für jene Dinge, die »in Schweigen ungemessen« versinken. Sodann verbirgt sich in dem Motiv der »kranken Blumen«, das in »Dämmerung [I]« sowie variiert als »giftige« beziehungsweise »Pestfarbne Blumen« in »Das Grauen« und »Sabbath« wiederkehrt, ein expliziter Hinweis auf die Symbolik der Dichtkunst. Seit Cicero mit der Metapher der *flos orationis* die Blumenmetaphorik prägte,³⁵⁴ symbolisiert die Blume das künstlerische Wort, die Dichtkunst an sich. Im Anschluss an Baudelaires spannungsvolle Transformation des poetischen Symbols übernimmt Trakl das Motiv der »fleurs du mal«, bindet das Bouquet der »fleurs malades« oder »malades«.³⁵⁵ Scheiterte die Artikulation eines sprachlichen Ausdrucks wie einer emotionalen Geste bereits in den Quartetten, die in ihrer Bildlichkeit einer menschlichen Sphäre verpflichtet waren, wird in den synästhetisch verdichteten Terzetten der Bereich der Natur von der morbiden »todeskühlen Wonne« erfasst: Den »roten Wäldern« gelingt nur mehr ein »[F]lüstern«, bevor sie »verdämmern« und der Hall zum »Widerhall aus dumpfen Grüften« verklingt.

*

³⁵³ DWB 5, 4207.

³⁵⁴ Vgl. Cicero: De oratore III, 96. – Vgl. ferner die ähnliche Verwendung des Symbols bei Ovid und Quintilian.

³⁵⁵ Vgl. zum Einfluss Baudelaires neben Iehl: Baudelaire (1995) und Wild: Poetologie (2002) pauschalisierend Tymofij [I.] Havryliv: Trakl – zwischen Baudelaire und Rimbaud. In: Georg Trakl und die literarische Moderne. Hg. von Károly Csúri. Tübingen 2009 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 136), 165–181. – Baudelaire widmete seine »Blumen«, »ces fleurs malades« dem Schriftsteller Théophile Gautier »avec les sentiments de la plus profonde humilité« (vgl. Charles Baudelaire: Die Blumen des Bösen/Les Fleurs du Mal. Vollständige zweisprachige Ausgabe. Aus dem Französischen übertragen, hg. und kommentiert von Friedhelm Kemp. München ¹⁰2004, [6]; Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden [=SW]. Hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost und Robert Kopp. Band 3: Les Fleurs du Mal/Die Blumen des Bösen. München und Wien ²1989, [52]).

Poetologisch verdichtet erblüht mit der bereits im Titel mehrdeutigen »Dämmerung [I]«³⁵⁶ eine weitere »kranke Blume« und damit ein Gedicht, das »offensichtlich die Krise des Dichtens zum Thema [hat]«:³⁵⁷

Zerwühlt, verzerrt bist du von jedem Schmerz
Und bebst vom Mißton aller Melodien,
Zersprungne Harfe du – ein armes Herz,
Aus dem der Schwermut kranke Blumen blühn.

Wer hat den Feind, den Mörder dir bestellt, 5
Der deiner Seele letzten Funken stahl,
Wie er entgöttert diese karge Welt
Zur Hure, häßlich, krank, verwesungsfahl!

Von Schatten schwingt sich noch ein wilder Tanz,
Zu kraus zerrißnem, seelenlosem Klang, 10
Ein Reigen um der Schönheit Dornenkranz,

Der welk den Sieger, den verlornen, krönt
– Ein schlechter Preis, um den Verzweiflung rang,
Und der die lichte Gottheit nicht versöhnt.

In durchgehend männlichen Versschlüssen entfernt sich Trakl vom kodifizierten romantischen Muster, um eine Szenerie des dichtkünstlerischen Schwebestands zu entwerfen.³⁵⁸ Während in den Quartetten der ungenannt bleibende lyrische Sprecher³⁵⁹ mit einem »Du« einen Dichter oder die personifizierte Dichtkunst, möglicherweise aber auch in persönlicher Krise sich selbst in der 2. Person Singular apostrophiert, weiten die Terzette den nunmehr entpersonalisierten beziehungsweise adressatlosen Bezugsrahmen zu einer metapoetischen Reflexion: Der Wettstreit zwischen dem dionysisch konnotierten »wilde[n] Tanz« und der unversöhnlichen, apollinisch »lichte[n] Gottheit«, der an Nietzsche wie Ovid gemahnt, bleibt hierbei gleichwohl unentschieden.³⁶⁰

³⁵⁶ Unter der Überschrift »The Twilight of Romanticism: Trakl's »Fleurs du mal« befasst sich auch Williams: *Modernism* (1993), insb. 175–199, ausführlich mit diesem Gedicht.

³⁵⁷ Esselborn: *Krise* (1981), 155. – Demgegenüber registriert Heero: *Weg* (2003/04), 101, allzu knapp den »Einfluss des Jugendstils und der Dekadenz-Literatur«.

³⁵⁸ Obwohl Williams: *Modernism* (1993) in seiner Analyse formale Merkmale vernachlässigt, gelangt er zu Schlüssen über die Form: »Shadowing romantic confessional form is the negativity of »dissonant« content – the sickness of deformed melodies, deformed harps, and deformed flowers: the modernist content of »Dämmerung« threatens to break the romantic mold – to deform romantic form« (ebd., 176).

³⁵⁹ Esselborn: *Krise* (1981), 155, konstatiert, dass »das nicht ausdrücklich genannte, aber spürbare lyrische Ich in doppelter Gestalt« erscheine, und zwar als Dichter und Mensch.

³⁶⁰ Vgl. den musikalischen Wettstreit von Pan und Apollon in Ovid: *Met.* XI 146–171 (Pan et Apollo apud Tmolium concertant). – Zur Antithese von Dionysischem und Apollinischem bei Trakl Esselborn: *Krise* (1981), 76–226, sowie ferner Hans-Georg Kemper: *Zwischen Dionysos und dem Gekreuzigten. Georg Trakl und der Expressionismus*. In: *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*. Band 2: Um 1900. Hg. von Wolfgang Braungart und Manfred Koch. Paderborn (u. a.) 1998, 141–169. Zur Ich-Spaltung in diesem Gedicht Williams: *Modernism* (1993), 185: »By referring to itself indirectly and as an other [...] and then talking about the creations of this other-*du* [...] the poetic persona calls

Bereits das erste Quartett lässt – alliterierend eindringlich – keinen Zweifel daran, dass sich die Dichtkunst in keinem guten Zustand befindet. Zwar bemüht Trakl noch das tradierte Reimpaar von »Schmerz« und »Herz«, doch kündigt es als relikte Reminiszenz der Romantik von keiner dichterischen Gewiss- oder Geborgenheit, wobei dieser Eindruck semantisch wie syntaktisch verstärkt wird: Zwei syntaktisch unverbundene, semantisch präfigiert intensivierte Verben eröffnen mit assonantischem Nachdruck das Gedicht. Trakl verbindet kunstvoll inner- und äußerliche Bildführung: »jede[r] Schmerz« und der »Mißton aller Melodien« lassen das Du »beb[en]«. Die Auslöser des Bebens sind vordergründig inner- wie äußerlicher Natur, das Beben selbst kann auf beiden Ebenen zum Ausdruck kommen; doch kann der »Mißton« über seine unharmonische Dissonanz hinaus im übertragenen Sinne verwandt werden und etwa die »Mißtöne im Ich«³⁶¹ ausdrücken, sodass sich semantisch unauflösbar Sprach- und persönliche Krise verbinden.³⁶² Spannung erzeugt überdies, dass antithetisch zur Erwartung die »Melodien« der Auslöser des »Mißton[s]« sind, der das »du« peinigt.³⁶³ Dieses wird im Zuge der zweiten Apostrophe elliptisch knapp und symbolisch einprägsam als »Zersprungne Harfe« – überdies mit »arme[m] Herz« – präzisiert.³⁶⁴ Zwar »blühn« alliterierend verstärkte »Blumen«, doch sind diese krank wie schwermütig. So knüpft Trakl in doppelter Weise an Baudelaires einflussreiche Gedichtsammlung an, denn neben dem Symbol der kranken Blumen huldigt er »der Schwermut«, dem melancholisch-weltschmerzenden *spleen*, der nicht nur in den *Fleurs du Mal* mehrfach besungen wird.³⁶⁵

attention [...] to the absence of a unified/unifying *Ich* (ego) [...]. Thus the *du* is not only split from the *Ich*, but it is also a passive medium through which the dissonances of the ›already played‹ melodies sound«.

³⁶¹ Jean Paul: Titan. 4 Bände, hier Band 1. Berlin 1800, 196.

³⁶² Vgl. auch Theo Hermans: The Structure of Modernist Poetry. London und Canberra 1982, 189: »The sense of dissonance in the poem springs not only from the musical references [...], but also from the foregrounding, through conspicuous accumulation, of verbal prefixes denoting distortion, fragmentation or loss [...]«.

³⁶³ Vgl. Williams: Modernism (1993), 177: »[...] contrary to normal expectations, the source of dissonance is melody; melody and dissonance are not causally connected, [...] but are rather antithetically related«.

³⁶⁴ Simon: Traum (1955), 37, überzeugt nicht, der das erste Quartett als »Zerbrechen der Schönheit und der im Traum geeinigten Welt – hier im Bild der Harfe – deutet.

³⁶⁵ Vgl. Udo Benzenhöfer: Melancholie und Schwermut in den Gedichten Georg Trakls. In: Melancholie in Literatur und Kunst. Hg. von U.B. Hürtgenwald 1990 (Schriften zu Psychopathologie, Kunst und Literatur 1), 214–228, und Richard Millington: »Immer wieder kehrt du, Melancholie«. Plotting Georg Trakl's Poetic Sadness. In: Edinburgh German Yearbook 6: Sadness in Modern German-Language Literature and Culture. Hg. von Mary Cosgrove und Anna Richards. Rochester 2012, 95–111. – Trakl verwendet den Begriff der »Schwermut« in seinen Gedichten einundfünfzigmal, im Gegensatz zu »Melancholie« (mit jedoch nur zwei Nachweisen innerhalb von Gedichten) gleichwohl nicht als Titel eines Gedichts. – Vgl. allgemein zum Motiv der Melancholie neben dem erwähnten Sammelband Benzenhöfers Ludwig Völker: Muse Melancholie – Therapeutikum Poesie. Studien zum Melancholie-Problem in der deutschen Lyrik von Höltz bis Benn. München 1978, Antje Jantz: Zur Semantik der modernen Melancholie in der Lyrik des Expressionismus. Heidelberg (Diss.) 1998, und Wild: Poetologie (2002).

Das zweite Quartett erscheint semantisch zweigeteilt: Ist das Du in der ersten Strophenhälfte erneut Adressat des Sprechers, der sich diesmal in rhetorischer Frage an die »Zersprungne Harfe« wendet, öffnet sich die zweite Hälfte der Strophe zu einer verallgemeinerten Aussage über »diese karge Welt«. Klimaktisch erwächst dem Du ein »Feind« und »Mörder«, der es existentiell bedroht.³⁶⁶ Bleibt im fünften Vers noch offen, ob der Anschlag auf das Du bereits verübt wurde, zeigt der sechste Vers durch die präteritale Verbform, dass das Du des assonantisch eindringlichen »letzten Funken[s]« seiner »Seele« bereits beraubt wurde: Nunmehr inspirationslos kann der prometheisch-poetische »Funke[]«, der vielleicht göttlicher Natur ist, wie Vers 7 vermuten lassen könnte, nicht mehr überspringen, wobei das attributiv verwandte Adjektiv erneut die Existenzialität des Vorgangs verdeutlicht. Die »Seele« als innerster, geistiger Teil des Menschen ist nicht mehr in der Lage, gestaltend tätig zu sein. Doch über den Verlust der persönlichen Inspiration hinaus wird die ohnehin bereits »karge Welt« vom identitätslos bleibenden Mörder zusätzlich »entgöttert« und in einer dreifachen Adjektivreihe »Zur Hure« degradiert. Als alliterierende Reminiszenz scheint kontrastiv in ihr noch einmal die »Zersprungne Harfe« durch, während zugleich das »armel[] Herz« assonantisch mit der »karge[n] Welt« korrespondiert. Bleibt dem Dichter in Schillers »Götter Griechenlands« angesichts einer »entgötterte[n] Natur«³⁶⁷ noch die geistige Flucht in eine – wenngleich imaginierte und idealisierte – Antike, erscheint bei Trakl die gesamte Welt »häßlich, krank, verwesungsfahl«. Poetische Begötterung ist nicht in Sicht, was der ruhelos voranstrebende Kreuzreim der Quartette unterstreicht.

In formaler wie inhaltlicher Fortführung werden die Terzette von zwei konträren Wegen der poetischen Inspiration gerahmt.³⁶⁸ Dem »wilde[n] Tanz« wird »die lichte Gottheit« gegenübergestellt, doch erweisen sich beide kunsttriebigen Möglichkeiten als nicht tragfähig: Während der Tanz »Von Schatten« aufgeführt

³⁶⁶ Auf den intertextuellen Zusammenhang des Motivs des Mörders weist bereits Erwin Mahrholdt: *Der Mensch und Dichter Georg Trakl*. In: *Erinnerung an Georg Trakl. Zeugnisse und Briefe*. Salzburg 1966, 21–90, hier 64 (zuerst in: *Erinnerung an Georg Trakl*. Hg. von Ludwig von Ficker. Innsbruck 1926, 21–82, hier 59f.) hin, der eine Verbindung zu Dostojewski sieht.

³⁶⁷ In Schillers Gedicht ist für den Künstler insbesondere die Erfassung der Welt nach ausschließlich rationalen Gesichtspunkten und die damit verbundene Entmythologisierung zumindest problematisch, möglicherweise gar existentiell bedrohend. So heißt es in beiden Fassungen des Gedichts wortgleich: »Fühllos selbst für ihres Künstlers Ehre, | Gleich dem toten Schlag der Pendeluhr, | Dient sie knechtisch dem Gesetz der Schwere | Die entgötterte Natur« (hier zitiert nach der zweiten Fassung in: Friedrich Schiller: *Schillers Werke*. Nationalausgabe. Gedichte II. Hg. von Norbert Oellers. Weimar 1983, 366 [erste Fassung in: *Gedichte I*. Hg. von Julius Petersen und Friedrich Beißner. Weimar 1943, 194]). – Vgl. hierzu auch Klaus L. Berghahn: *Schillers mythologische Symbolik*. Erläutert am Beispiel der »Götter Griechenlands«. In: K. L. B.: *Schiller. Ansichten eines Idealisten*. Frankfurt/M. 1986, 156–177.

³⁶⁸ Heero: *Weg* (2003/04), 102, konstatiert demgegenüber, durch die »immer schneller werdenden Bewegungen« sowie die »zunehmenden akustischen Dissonanzen« werde die »inhaltliche Zweiteilung« betont.

wird und somit trotz alliterierender Eindringlichkeit eher einem Totentanz denn dionysischer Ekstase ähnelt, zeigt sich im Hell-Dunkel-Kontrast zu den »Schatten« die apollinische Gottheit in entgötterter Welt bis zuletzt »nicht versöhnt«. Die Verse zwischen diesen beiden mythologisch grundierten, bipolaren Prinzipien variieren Motive der Quartette und führen sie zugleich weiter: Der »wilde[] Tanz«, der zu einem »Reigen« abgemildert wird, »schwingt« sich »[z]u kraus zerrißnem, seelenlosem Klang«. Dies verweise intratextuell auf den »Mißton aller Melodien«, doch ist nicht mehr lediglich die Melodie selbst, sondern vielmehr ist der Klang an sich disharmonisch beziehungsweise »zerrissen« und im Grunde nicht mehr existent. Das Präfix »zer-« gemahnt daran, dass diese Entwicklung bereits mit dem ersten Wort des Gedichts begann und sich in der »Zersprungene[n] Harfe« fortsetzte; die »Schädigung« ist gewissermaßen »absolut«³⁶⁹ und das Adverb »kraus« verstärkt den Eindruck, dass es sich bei den Klangresten um ein formloses, wirres Durcheinander handelt. Doch sind diese Reste nicht nur form-, sondern überdies »seelenlos[]«, da die »Seele« bereits zuvor ihres »letzten Funken[s]« beraubt wurde.

Die dichterische Auseinandersetzung dreht sich gleichwohl nicht mehr um einen Lorbeer- denn lediglich um »der Schönheit Dornenkranz«, der »welk den Sieger, den verlornen, krönt | – Ein schlechter Preis, um den Verzweiflung rang«. In semantisch opponierenden Begriffspaaren wie Schönheit und Dornenkranz oder dem Motiv des verlornen Siegers führt Trakl die Bildlichkeit der Quartette wie beispielsweise den »Mißton aller Melodien« fort und amalgamiert sie zur Analyse eines poetisch unbefriedigenden Status quo. Sowohl der krönende Kranz wie der wettstreitende Reigen um ihn indizieren eine Ringstruktur, welche die Ausweglosigkeit der Situation, die sich in der »Verzweiflung« als Ausdruck äußerster Hoffnungslosigkeit Bahn bricht, symbolisch unterstreicht. Angesichts dieser zyklischen Wiederkunft zeigt sich die entgötterte »lichte Gottheit« unversöhnlich, sodass der »notwendige oder wünschenswerte Ausgleich«³⁷⁰ nicht zustande kommt. Im Gegensatz zur syllogistischen Struktur des romantischen Mustersonetts weist die ambivalent-zwielichtige »Dämmerung« somit keinen Weg aus der Krise der *Poiesis*, die pointiert im folgenden Sonett artikuliert wird.

*

³⁶⁹ Ernst Jünger: Die Hütte im Weinberg. In: Sämtliche Werke, Band 3: Tagebücher III, Strahlungen II. Stuttgart 32008, 520: »Der Vergleich [der Vorsilben »er-« und »er-«] zeigt einmal die verbindende, in Bezug setzende, dann aber auch die mindernde Kraft dieser Vorsilbe. Doch ist die Schädigung nicht absolut. In solchen Fällen erscheint das nihilistische zer-«. – Vgl. überdies Rüdiger Görner: Das umschriebene Ich. Trakls verhüllte Selbstdeutungen. In: Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls. Hg. von Uta Degner, Hans Weichselbaum und Norbert Christian Wolf. Salzburg 2016 (Trakl-Studien 26), 309–322, hier 318: »Zerrissen, zerknickt, zerbrochen – das semantische Feld des Bruches gehört ebenso zu Trakls vergleichsweise überschaubarem Sprachregister wie das Erstarren oder die Verhaltenheit gegenüber Bewegung in seinem Dichten«.

³⁷⁰ DWB 25, 1351.

Wie die ambivalente »Dämmerung« ist auch der Titel »Das Grauen« mehrdeutig, denn das Grauen Erregende trägt zugleich eine diffuse Farbbestimmung in sich. Ferner suggeriert der bestimmte Artikel eine vermeintliche Bestimmtheit, die zunächst jedoch nicht eingelöst wird; Trakl spielt mit der »Unbestimmtheitsfunktion der Determinanten«. ³⁷¹ Und obgleich das Sonett »[mit seinen epigonalen Zügen] zu dem künstlerisch wenig bedeutenden Frühwerk Georg Trakls« ³⁷² gezählt wird, lohnt eine textgenaue Analyse:

Ich sah mich durch verlass'ne Zimmer gehn.
 – Die Sterne tanzten irr auf blauem Grunde,
 Und auf den Feldern heulten laut die Hunde,
 Und in den Wipfeln wühlte wild der Föhn.

Doch plötzlich: Stille! Dumpfe Fieberglut 5
 Läßt giftige Blumen blühen aus meinem Munde,
 Aus dem Geäst fällt wie aus einer Wunde
 Blaß schimmernd Tau, und fällt, und fällt wie Blut.

Aus eines Spiegels trügerischer Leere
 Hebt langsam sich, und wie ins Ungefähre 10
 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.

Während die eingeschlossenen Verse der umarmend gereimten Quartette strophenübergreifend beibehalten werden, ändern sich die Reime der Außenverse, sodass Trakl einerseits das romantische Muster zitiert, andererseits variiert. Die Terzette mit dem Reimschema *dde dde*, die mit einem identischen Reim eine doppelte »Leere« (V. 9 und 13) artikulieren, lassen ebenfalls an die sonettistische Tradition denken. Sah man in diesem formalen Rekurs »die Antwort auf das Zerbrechen der Welt«, in Trakls Dichtung den »Versuch, aus ihren verfügbar gewordenen Elementen die Kunstwelt des Gedichtes zu erbauen« und unterstellte man dem Dichter die Absicht, dieses Chaos »in geordneter und höchst bewußter Kunstgestalt zur Sprache kommen zu lassen«, ³⁷³ zeigt das Gedicht zugleich, dass es Trakl nicht bei einer mustergültigen Aneignung von Vorbildern belässt. Vielmehr lotet er sprachliche Paradoxa, formale Variationsmöglichkeiten und vielfältige Spannungen zwischen semantischem Gehalt und äußerem Erscheinungsbild bewusst aus, was in seinen späten Dichtungen zu einem evolutionären Schritt der sonettistischen Formgeschichte führt. In seiner frühen Lyrik lotet Trakl diese Spannungen jedoch noch innerhalb des tradierten Rahmens aus, und so suggeriert etwa der fortschreitende jambische Fünfheber mit abwechselnd akatalektisch

³⁷¹ Friedrich: Struktur (2006), 160f.

³⁷² Csúri: Prozess (1996), 228.

³⁷³ Killy: Trakl (³1967), 90.

männlichen und hyperkatakalektisch weiblichen Endungen ein »Glücksgefühl«,³⁷⁴ das der titelgebenden Motivik indes widerspricht.

Das Gedicht entwirft eine Szenerie der Ich-Dissoziation,³⁷⁵ in der das lyrische Ich in den Quartetten einer tendenziell äußeren, in den Terzetten einer vornehmlich inneren Gefährdung ausgesetzt ist. Einer einleitenden Selbstreflexion folgen Bilder aus dem Bereich der Natur, die das Ich existentiell gefährden; Metaphern und Vergleiche des Todes und der Krankheit erlangen sukzessive einen Bezug zur Innerlichkeit des Ich. In dieser Schilderung einer Kierkegaardschen »Krankheit zum Tode« wird das Ich in den Terzetten durch eine biblische Allusion bedroht: Es erblickt Kain im Spiegel, und dieses Doppelgängermotiv steigert sich zur Todesangst, da es in sich selbst Kain und Abel vereint. In der letzten Strophe wird die Spiegelproblematik weitergeführt,³⁷⁶ indem die Leere dem Gespiegelten zugeschrieben und die Spiegelfläche dergestalt in den dreidimensionalen Raum zurück übertragen wird, bevor der Schlussvers verdeutlicht, dass der »Mörder« ein innerer Wesensanteil des Ich ist.

Evoziert bereits der Titel »das intensive Gefühl, das den Tod begleitet«,³⁷⁷ und indiziert der bestimmte Artikel ein konkretes Grauen, ermöglicht die grundlegende semantische Pluralität die Überblendung mehrerer Bedeutungsschichten und unterstützt die Aufspaltung des Ich oder seine Amalgamierung mit anderen Figuren. Es verwundert nicht, dass »Grauen« zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu den literarischen Modewörtern zählt und von Trakl in allen Schaffensphasen verwandt wurde.

Mittels der reflexiven Wendung »Ich sah mich« (V.1) wird der Leser sogleich mit der Spaltung des lyrischen Ich konfrontiert, das sich selbst zum Gegenstand seiner Erinnerung macht: »Car Je est un autre«. ³⁷⁸ Doch fördert der Versuch einer rationalen Selbstbeobachtung und -begegnung die Differenz zwischen dem »Ich« und dem reflexiven »mich«, wobei die präteritale Verbform die Distanz zwischen den beiden Anteilen des Ich zusätzlich unterstützt. Sie tragen überdies zum

³⁷⁴ Esselborn: *Krise* (1981), 33.

³⁷⁵ Vgl. hierzu Peter von Matt: *Die Dynamik von Trakls Gedicht. Ich-Dissoziation als Zerrüttung der erotischen Identität*. In: *Expressionismus – sozialer Wandel und künstlerische Erfahrung*, Mannheimer Kolloquium. Hg. von Horst Meixner und Silvio Vietta. München 1982, 58–72, insb. 69f. (ohne Untertitel wieder in P.v.M.: *Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur*. München und Wien 1994, 277–291), sowie Csúri: *Überlegungen* (2016), 254–256, insb. 255: »Letztlich sind die Gespaltenheit und die Vorherrschaft des Bösen im Menschen bei Trakl in dem biblischen Sündenfall [...] begründet. Sie wird durch die Selbsterkennung des Ichs als Kain (>Das Grauen<) entfaltet und auf die mythische, historische und zivilisatorisch-moderne Zeit des Einzelnen und der Menschheit allgemein in Form unheils- und heilsgeschichtlicher Intertextualität ausgedehnt«.

³⁷⁶ Vgl. zur Spiegelmetaphorik bei Trakl Esselborn: *Leitfiguren* (2016), 246–248, zum »Grauen« insb. 247.

³⁷⁷ Esselborn: *Krise* (1981), 229.

³⁷⁸ Brief von Arthur Rimbaud an Paul Demeny (zweiter »lettre du voyant« vom 15. Mai 1871). In: A.R.: *Sämtliche Dichtungen*. Zweisprachige Ausgabe. Aus dem Franz. übers. und mit Anm. und einem Nachw. hg. von Thomas Eichhorn. Übers. der »Illuminations« von Reinhard Kiefer und Ulrich Prill. München ⁴2010, 371.

erinnernd-reflexiven Charakter des Gedichts bei, in dem das Ich sich selbst als einem anderen prüfend gegenübertritt.³⁷⁹ In dieser Begegnung stehen »[e]rlebendes und reflektierendes Ich [...] einander unvereinbar gegenüber, obwohl sie derselben Person angehören. Daraus folgt eine Spaltung des Bewußtseins«,³⁸⁰ die das Gedicht strukturiert: Das Ich betrachtet sich scheinbar von sich selbst losgelöst und ist damit »wesenhaft Einzelnes«.³⁸¹

Die Selbstbeobachtung des ersten Verses wandelt sich im letzten zur Erkenntnis, und in den dergestalt umrahmten Versen lässt sich der Prozess des sukzessiven Erfassens nachvollziehen. Ausgangspunkt ist ein persönlicher Zwiespalt: »Das reflektierende Ich ist [...] mit sich selbst entzweit. Es steht sich selbst als unmittelbarem Ich fremd gegenüber [...]. Das Ich [hat] kein Du. Es ist isoliert«.³⁸² Das Motiv des Zimmers verweist auf einen Prozess im Inneren des Ich, doch erweist sich diese Innerlichkeit als trügerisch, da die Zimmer verlassen sind und das Ich später seinem »Mörder« ebenfalls in einem Zimmer begegnen wird.³⁸³

Im zweiten Vers wendet sich das Ich in einem parenthetischen Einschub von Isoliertheit, Einsamkeit und Leere der Zimmer ab. Die Aufzählung verschiedener Elemente der äußeren Wirklichkeit lassen bereits eine deformierte Wahrnehmung erkennen: »Sterne tanzen irr«, »Hunde heulen« und der »Föhn wühlt wild«. Das Ich »berauscht[]« – etwa im Gegensatz zur »Traumland«-Episode – kein »seltsam tiefes Glücksgefühl« mehr und es sieht weniger »in den tiefdunklen Himmel hinauf, in dem die Sterne zu erlöschen schienen« (HKA 1, 190f./ITA 1, 66/DB, 192) denn in einen Himmel, der auf unterschiedlichen sinnlichen Ebenen bedrohlich wirkt. Sprachlich-stilistisch verdeutlichen das Polysyndeton der Verse 2 bis 4 und der Parallelismus der Verse 3 und 4 die Gleichzeitigkeit der Ereignisse und Eindrücke; die Wildheit des Föhns wird überdies alliterierend intensiviert. In der Aneinanderreihung einzelner Eindrücke liegt zudem bereits ein Grundzug der späteren Dichtung Trakls: So bezeichnet hier wie später beispielsweise in »Psalm« (HKA 1, 55f./ITA 2,

³⁷⁹ Alfred Doppler: Die Stufe der Präexistenz. In: A. D.: Die Lyrik Georg Trakls. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte. Salzburg und Wien 2001 (Trakl-Studien 21), 44–59, hier 44 (zuerst u. d. T.: Die Stufe der Präexistenz in den Dichtungen Georg Trakls. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 87 [1968], 273–284), deutet den Vers indes als Ausgangspunkt eines Präexistenz-Erlebnisses. In ihm offenbare sich »die Rück Erinnerung vergangener, die Vorwegnahme künftiger und die Verwandlung gegenwärtiger Bewußtseinsinhalte. [...] [Z]wischen Erinnerung und Erwartung bleibt eine leere Gegenwart«. – Allgemein zum lyrischen Subjekt, doch ohne Bezug auf »Das Grauen« Elisabetta Mengaldo: »Ein Schatten bin ich...«? Die Entwicklung des lyrischen Subjekts bei Trakl. In: Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls. Hg. von Uta Degner, Hans Weichselbaum und Norbert Christian Wolf. Salzburg 2016 (Trakl-Studien 26), 323–341.

³⁸⁰ Doppler: Präexistenz (2001), 45.

³⁸¹ Blaß: Genese (1967), 70.

³⁸² Blaß: Genese (1967), 117.

³⁸³ Vgl. in motivischer Ähnlichkeit der Selbstzerteilung – insbesondere in Kombination mit dem Bild der »Sterne« und der »Fieberglut« – das Gedicht »In einem verlassenen Zimmer« (HKA 1, 25/ITA 1, 260–266/DB, 23), dessen letzte Verse lauten: »Langsam beugt die heiße Stirne | Sich den weißen Sternen zu«. – Zum Motiv des Mörders vgl. auch Anm. 366 dieses Kapitels.

13–25/DB, 53f.) »jede der unverbundenen Zeilen [...] ein neues Moment des Grauens«. ³⁸⁴ Csúri erkennt in der »beschriebene[n] Außenwelt [...] ein Gegenbild zur Epiphanie Gottes«, eine »Ankunft des Bösen«, ³⁸⁵ in der die Hunde höllische Symbole repräsentieren und der Föhn zum göttlichen Sturm wird. In dieser Lesart werden die »giftige[n] Blumen« (V. 6) zu einem »Sprachwunder im negativen Sinne [...] [in dem man] das poetologische Moment als eine Art dichterisches Versagen erkennen [kann]. Die »giftigen Blumen« [...] repräsentieren dabei die stumme, aber sichtbar gewordene Sprache der inneren Hölle des Selbst«. ³⁸⁶

Doch markiert zuvor der fünfte Vers einen Einschnitt: Die anaphorisch durch die Konjunktion »und« verbundenen Verse 3 und 4 kontrastieren mit der »diskontinuierliche[n] syntaktische[n] Struktur von »Doch plötzlich: Stille!«, ³⁸⁷ wobei Ellipse und Tempuswechsel diese Zäsur unterstützen. Das anstelle des anfänglichen Präteritums kontinuierlich verwandte Präsens unterstreicht, dass die Erinnerung den Ausgangspunkt der Reflexion darstellt und die Verse auch als Begegnung mit der fremd gewordenen Vergangenheit gedeutet werden könnten. Die einleitende antithetische Wendung »Doch« trennt semantisch überdies erste und zweite Strophe, sodass sich die lexikalische Sonettgrenze von dem Einschnitt zwischen Oktett und Sextett nach vorne verlagert. Ferner kontrastieren semantisch die optischen und akustischen Eindrücke wie das Heulen der Hunde und des Windes mit der eintretenden »Stille«. Und während auf das erste Quartett fünf Pluralformen entfallen, die »eine Vielzahl von Gleichartigem« ³⁸⁸ vermitteln, findet sich in den übrigen Strophen lediglich eine. Die adjektivische Qualifizierung, die das spätere Werk Trakls kennzeichnet, verwendet der Dichter hier nur sparsam; stattdessen werden die Eindrücke unmittelbar wiedergegeben, da »das vom Substantiv Bezeichnete in seiner Ganzheit bewahrt« ³⁸⁹ wird. Und schließlich markiert die Strophengrenze den Übergang von einer noch vorstellbaren Situation zu einer irrealen wie deformierten Wahrnehmung.

»Dumpe Fieberglut | Lässt giftige Blumen blühen«, wobei sich der semantische Gehalt der »giftige[n] Blumen« tonangebend auch metrisch spiegelt. Es hat nicht mehr nur »den Anschein, als habe Trakl direkt aus den *Blumen des Bösen* geschöpft«, sondern »les fleurs empoisonnées [...] fleurissent dans des paysages plus baudelairiens en un sens que ceux de Baudelaire«. ³⁹⁰ Neben dem Rekurs auf

³⁸⁴ Cersowsky: Grauen (1985), 245.

³⁸⁵ Csúri: Prozess (1996), 234. – Als Beleg dient hierbei insbesondere die Apostelgeschichte (Apg. 2,2 und 17–20, hier zitiert nach der Übersetzung der Zürcher Bibel): »Und plötzlich entstand vom Himmel her ein Brausen, wie wenn ein gewaltiger Wind daherfährt [...]. [...] »[E]ure Jünglinge werden Gesichte sehen [...]. [...] Und ich werde Wunder tun oben am Himmel und Zeichen unten auf der Erde, Blut und Feuer und Rauchqualm. Die Sonne wird sich in Finsternis wandeln und der Mond in Blut«.

³⁸⁶ Csúri: Prozess (1996), 235. – Das Sprachwunder bezieht er auf das biblische Pfingstwunder.

³⁸⁷ Cersowsky: Grauen (1985), 232.

³⁸⁸ Bläß: Genese (1967), 45.

³⁸⁹ Bolli: Wohllaut (1978), 28.

³⁹⁰ Iehl: Baudelaire (1995), 19 und 10.

Baudelaire und Maurice Maeterlinck bezieht sich Trakl überdies auf die *flos orationis* Ciceros und invertiert zugleich das romantische Sinnbild der blauen Blume in ein modernes Symbol der Sprach- und Existenzkrise.³⁹¹ Dass das Motiv der giftigen, destruktiven Blumen in der »Sammlung 1909«³⁹² als eines der wichtigsten Motive fungiert, zeigt sich in geradezu pathologischer Bildlichkeit überdies in dem Sonett »Sabbath«.³⁹³ In beiden Gedichten scheint sich das Ich in einer Art Rauschzustand zu befinden, dessen Ursache in den »fiebernd giftigen Gewächsen« liegt und »[d]umpfe Fieberglut« zur Folge hat. So tritt als »äußerste Bedrohung seiner selbst [...] dem reflektierenden Ich die Natur gegenüber«,³⁹⁴ wobei sich im »Grauen« Natur wie reflektierendes Ich gleichermaßen als todbringend erweisen.

Alliterierend wie homoioteleutisch eng geführt, verknüpft Trakl das Motiv der Blumen mit den Bildern des Mundes sowie der Wunde: »Blumen blühn«, »meinem Munde«, »wie [...] Wunde« (V. 6f.). Deren Metaphorik erhellt sich etwa im Vergleich mit Kafkas Erzählung *Ein Landarzt*, in welcher der Arzt einen kranken Jungen aufsucht:

In seiner rechten Seite, in der Hüftengegend hat sich eine handtellergroße Wunde aufgetan. Rosa, in vielen Schattierungen, dunkel in der Tiefe, hellwerdend zu den Rändern, zartkörnig, mit ungleichmäßig sich aufsammelndem Blut, offen wie ein Bergwerk obertags. [...] Würmer, an Stärke und Länge meinem kleinen Finger gleich, rosig aus eigenem und außerdem blutbespritzt, winden sich, im Innern der Wunde festgehalten, mit weißen Köpfchen, mit vielen Beinchen ans Licht. Armer Junge, dir ist nicht zu helfen. Ich habe deine große Wunde aufgefunden; an dieser Blume in deiner Seite gehst du zugrunde.³⁹⁵

³⁹¹ Vgl. etwa Maurice Maeterlincks Gedicht »Aquarium« in: Gedichte. Verdeutscht von K. L. Ammer und Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Jena 1906, 30: »Und doch blühen aus ihrem Munde | Blumen auf blauem Stiel«. – Vgl. zu Maeterlincks Einfluss auf Trakl Reinhold Grimm: Zur Wirkungsgeschichte Maurice Maeterlincks in der deutschsprachigen Literatur. In: *Revue de littérature comparée* 33 (1959), 535–544, sowie allgemeiner die umfangreiche Studie von Dirk Strohmann: *Die Rezeption Maurice Maeterlincks in den deutschsprachigen Ländern (1891–1914)*. Bern (u. a.) 2006 (Europäische Hochschulschriften 1, 1926; zugl. Basel [Diss.]). – Károly Csúri: Einzelgedicht und zyklische Struktur. Erklärungstheoretische Überlegungen zum Teilzyklus »Siebengesang des Todes« aus Georg Trakls »Sebastian im Traum«. In: *Georg Trakl und die literarische Moderne*. Hg. von K. C. Tübingen 2009 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 136), 31–76, hier 65, verweist zu Recht darauf, dass »die ›blaue Blume‹ als Novalis-Motiv zu einer wichtigen Komponente von Trakls eigener Poesie geworden« ist.

³⁹² Vgl. hierzu Zanucchi: *Transfer* (2016), 632.

³⁹³ Dort wird das Ich von »fiebernd giftigen Gewächsen«, »Blutfarbne[n] Blüten« und »Pestfarbne[n] Blumen« bedroht (HKA 1, 222/ITA 1, 202/DB, 232) – Vgl. zum Motiv der »fleur du mal« neben den Sonetten »Von den stillen Tagen« und »Dämmerung [I]« »Gesang zur Nacht I« (HKA 1, 223/ITA 1, 116/DB, 233), »Gesang zur Nacht VII« (HKA 1, 225/ITA 1, 118/DB, 235), »Drei Teiche in Hellbrunn I« (HKA 1, 238/ITA 1, 172–193, hier 186f./DB, 249) und – außerhalb der »Sammlung 1909« – »St.-Peters-Friedhof« (HKA 1, 179/ITA 1, 239f./DB, 182). Die Ambivalenz von Blühen und Verwesung wird ferner in »Heiterer Frühling« (HKA 1, 49f./ITA 1, 443–453/DB, 47f.) deutlich.

³⁹⁴ Blaß: *Genese* (1967), 81.

³⁹⁵ Franz Kafka: *Ein Landarzt*. In: F. K.: *Schriften, Tagebücher, Briefe*. Kritische Ausgabe. Hg. von Wolf Kittler u. a. Band 6,1: *Drucke zu Lebzeiten*. Frankfurt/M. 1994, 252–261, hier 258. – Vgl. auch Alfred Focke: *Kafka und Trakl*. In: *Études germaniques* 17 (1962), 411–431.

Die Beschreibung der Wunde beginnt Kafka mit einem Farbadjektiv, das zugleich der Name des Dienstmädchens des Landarztes ist. Während die sich plötzlich öffnende Wunde textintern etwa die Vergewaltigung Rosas versinnbildlicht,³⁹⁶ könnte sie in Verbindung mit dem Motiv der »Blume« als Symbol einer unterdrückten oder frustrierten Sexualität, insbesondere jedoch als existentiell bedrohliche »Lebenswunde des Menschen«³⁹⁷ angesehen werden. Der Junge bekennt: »Mit einer schönen Wunde kam ich auf die Welt; das war meine ganze Ausstattung«.³⁹⁸ Vom Arzt, der in der Neuzeit in die Nachfolge des priesterlichen Seelsorgers geraten ist, wird »das Unmögliche«³⁹⁹ verlangt, doch erweist sich die Vorstellung, der Mensch könne den Menschen retten, als Illusion und die Wunde als unheilbar: Dem Arzt ist es nicht möglich, die ihm »höhern Orts« auferlegte und damit die gesamte Menschheit betreffende Aufgabe der Heilung zu erfüllen; Schuld daran trägt insbesondere das »unglücklichste[] Zeitalter[]«.⁴⁰⁰ Auch bei Trakl wird das Ich durch die blumige Wunde in seiner Existenz gefährdet. Als Ausdruck einer Sprachskepsis und -krise scheint die Dichtung selbst zu einer tödlichen Bedrohung zu werden. Damit unterscheidet sich das lyrische Ich jedoch etwa von Hofmannsthals Lord Chandos: Während das Ich Trakls zugrunde geht, da das Innere als nicht mitteilbar angesehen wird, geht Lord Chandos in seinem *Brief* vor allem die Fähigkeit zur Abstraktion, der »vereinfachende[] Blick der Gewohnheit«⁴⁰¹ verloren. Leidet Chandos an den Folgen eines modernen Weltbilds, so das lyrische Ich vor allem an einer individuellen, darum jedoch nicht weniger elementaren Krise.

»Das Grauen« wie zuvor bereits »Dämmerung [I]« befassen sich in der motivischen Kohärenz der »kranken Blumen« und des »Mörders« somit einerseits mit einer Sprachkrise und verhandeln andererseits zugleich »eine existentielle Frage des Menschen, sein erlöschendes Leben und [den] bevorstehende[n] Tod«.⁴⁰² Metrisches Kennzeichen der Sprachskepsis und -losigkeit ist neben der Ellipse zu Beginn des fünften Verses der ebenfalls elliptisch geprägte Vers 11. Diese bei-

³⁹⁶ Diese Deutung wird durch das Bild der »Würmer« gestützt, die sich in der Wunde »winden«. Vgl. hierzu Edward Timms: Kafkas Expanded Metaphors. A Freudian Approach to »Ein Landarzt«. In: Paths and Labyrinths. Nine Papers Read at the Franz Kafka Symposium Held at the Institute of Germanic Studies on 20th and 21st October 1983. Hg. von J[ohn] J. White and J[oseph] P[eter] Stern. London 1985 (Publications of the Institute of Germanic Studies 35), 66–79.

³⁹⁷ Wilhelm Emrich: Franz Kafka. Bonn 1958, 130.

³⁹⁸ Kafka: Landarzt (1994), 260.

³⁹⁹ Kafka: Landarzt (1994), 259.

⁴⁰⁰ Kafka: Landarzt (1994), 258 und 261.

⁴⁰¹ Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief. In: H. v. H.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Band 31: Erfundene Gespräche und Briefe. Hg. von Ellen Ritter. Frankfurt/M. 1991, 45–55, hier 49.

⁴⁰² Károly Csúri: Grundprinzipien in statu nascendi. Zyklus-Schemata und Transparenzstruktur in Trakls frühen Gedichten. In: Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung. Szegeder Symposium. Hg. von K. C. Tübingen 1996, 49–85, hier 62.

den Momente des (Er-)Schreckens kontrastieren spannungsvoll mit der alliterierend-paronomastischen Klangfülle der Strophen. Zwar handelt es sich hierbei um eine »Übernahme der gängigen nachromantischen Tradition«, die bisweilen zu »Spannungslosigkeit und Trivialität der Verse«⁴⁰³ führen kann, doch lotet Trakl syntaktische Divergenzen aus und entdeckt zugleich den klanglichen Eigenwert der Wörter. Damit scheint ein Weg aus der Sprachkrise auf, und daher verwundert es nicht, dass das Motiv der giftigen, todbringenden Blumen außerhalb der »Sammlung 1909« nur selten vorkommt.⁴⁰⁴

Nach dem syntaktisch abrupten Einschnitt in Vers 5 verlangsamt sich in den Versen 7 und 8 die Geschwindigkeit. Zunächst entkonkretisieren die Vergleiche »wie aus einer Wunde« und »wie Blut« als Sekundärmetaphern die Beschreibungen der ersten Strophe, unterstützen das destruktiv Grauensvolle und intensivieren den Eindruck zunehmender Irrealität. Dieser wird überdies durch die Epanalepse in der Struktur des Polysyndetons in Vers 8 verstärkt, die das Ich gleich einem Irren erscheinen lässt, dessen Gedanken und Wahrnehmung wiederholend in sich kreisen. Zeitlupenartig wird zugleich in der Formulierung »und fällt, und fällt« der Moment beschrieben, in dem der »Tau« fällt. »Tau« und »Blut« durchziehen hierbei als Leitwörter alle Schaffensphasen Trakls.⁴⁰⁵ Hier erscheint »das Vergießen des Bluts [...] als ›Wunde‹ und ›Verbluten‹ des Ich«,⁴⁰⁶ wie es der »Gesang zur Nacht V« artikuliert, wo die »Wunden [...] nach innen [...] verbluten« (HKA 1, 225/ITA 1, 118/DB, 235). Doch ist die Wahrnehmung subjektiv überformt, die »Schreckensbilder nur imaginär, allein in den Augen des beobachtenden Ich anwesend«.⁴⁰⁷ Folglich wird insbesondere der optische Sinn angesprochen, vom Verb des ersten Verses bis hin zum visuellen Eindruck des »[b]laß schimmernd[en] Tau[s]«.⁴⁰⁸

Spannungsvoll gestaltet Trakl die Grenze zwischen Oktett und Sextett, wozu auch die Gegenbewegung des mehrfach artikulierten Fallens (Oktett) und des sich Hebens (Sextett) maßgeblich beiträgt. Und wiederum dominieren in den Terzetten visuelle Eindrücke: So fixiert das erste Terzett – möglicherweise auf Heinrich Heine rekurrierend – den Augenblick, in dem das Ich sein Spiegelbild erkennt.⁴⁰⁹ Deutet sich im assonantisch geprägten Vers 9 das »Gegen-Ich, der

⁴⁰³ Esselborn: Krise (1981), 28.

⁴⁰⁴ Esselborn: Krise (1981), 3, sieht die Sprachkrise im späteren Werk Trakls als bereits »in die Struktur des Werkes eingegangen[, was] sich in den Hindernissen des Verständnisses zeigt«.

⁴⁰⁵ Vgl. etwa den »Gesang einer gefangenen Amsel« (HKA 1, 135/ITA 4.1, 290–300/DB, 135, V. 6f.: »So leise blutet Demut, | Tau, der langsam tropft vom blühenden Dorn«) oder »Zu Abend mein Herz« (HKA 1, 32/ITA 2, 124–128/DB, 30, V. 7f.: »Durch schwarzes Geäst tönen schmerzliche Glocken. | Auf das Gesicht tropft Tau«).

⁴⁰⁶ Esselborn: Krise (1981), 95.

⁴⁰⁷ Csúri: Prozess (1996), 237.

⁴⁰⁸ Vgl. Cersowsky: Grauen (1985), 232.

⁴⁰⁹ Rölleke: Grauen (1991), 164, verweist überzeugend auf Heines Gedicht mit dem Incipit »Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen...« (Buch der Lieder, Die Heimkehr, Nr. 20), das von Franz Schubert in seinem letzten Lebensjahr unter dem Titel »Der Doppelgänger«

potentielle »Mörder« des Selbst⁴¹⁰ noch unscharf konturiert an, steigert sich das »Ungefähre« klimaktisch wie polysyndetisch zum assonantisch-angsterfüllten Ausruf in Vers 11: »Aus dem Spiegel (der Reflexion) kommt dem Ich die Erkenntnis entgegen, Kain, der Brudermörder zu sein.«⁴¹¹ Auch syntaktisch wird dessen Erscheinen abgebildet, da inversorisch das »Antlitz« Kains sukzessive sichtbar und erst zuletzt vollständig erkannt wird.

Gleichwohl bleibt der Vorgang rätselhaft vage; Vers 10 trägt nicht zur Aufklärung bei, da der mit »wie« eingeleitete Vergleich und das folgende Substantiv die vieldeutige Unbestimmtheit nachdrücklich betonen. Doch kann dieser »Unbestimmtheitscharakter [...] als Vordringen der Unmittelbarkeit verstanden werden.«⁴¹² Im »Ungefähren« artikuliert sich die Verunsicherung des Ich, die durch »die geistige Reflexion[, die] im Motiv des Spiegelbilds zu erkennen ist, als auch die Selbstvergewisserung, die als existentielle Aktion in der Begegnung mit dem Doppelgänger erscheint«,⁴¹³ hervorgerufen wird. Doch weicht die Ungewissheit schließlich der Erkenntnis, dass nach dem diffusen »Graun« plötzlich klar und deutlich das »Antlitz: Kain!« zu erkennen ist.⁴¹⁴ Daraus erwächst zugleich die existentielle Verunsicherung des Ich, da der scheinbar fremde Brudermörder einen Wesensanteil des Ich bildet und damit das Fremde das Eigene ist. Daher manifestiert sich, wie Wolfgang Binder zeigt, in diesen Versen das Wesen der Reflexion überhaupt: Aus dem nur Seienden (Abel) wird durch Reflexion Kain und der über das Ich nachdenkende Mensch zum Mörder am eigenen, in sich ruhenden wahren Selbst.⁴¹⁵

(D957) vertont wurde. So lauten die Verse 5 bis 9 von Heines dreistrophigem Gedicht: »Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe, | Und ringt die Hände, vor Schmerzengewalt; | Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe, – | Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt. || Du Doppelgänger! du bleicher Geselle!« (Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hg. von Manfred Windfuhr. Band I/I: Buch der Lieder. Bearbeitet von Pierre Grappin. Hamburg 1975, 231). Gleichwohl beschränken sich Röllekes Anmerkungen auf das Aufzeigen der literarischen Allusion.

⁴¹⁰ Csúri: Prozess (1996), 239.

⁴¹¹ Blaß: Genese (1967), 108.

⁴¹² Blaß: Genese (1967), 69.

⁴¹³ Esselborn: Krise (1981), 228.

⁴¹⁴ In der Ausgabe »Aus goldenem Kelch« (Anm. 293), 60, wurde »Aus Graun und Finsternis« zu »Aus Grau und Finsternis«. Was die Herausgeber der HKA in ihrem Kommentar (HKA 2, 348) als »Druckfehler« bezeichnen, könnte sich indes »durchaus einleuchtend in den Kontext von »ins Ungefähre« und »Finsternis« fügen« (Cersowsky: Grauen [1985], 231). So wird beispielsweise in »Dämmerung« (HKA 1, 48) das Grau mit einem Moment der Täuschung und des Zwielfichtigen verbunden. – In irreführender biographischer Deutung indes Matteo Neri: Das abendländische Lied – Georg Trakl. Würzburg 1996, hier 15, der auch darüber hinaus bisweilen motivisch dekontextualisiert argumentiert: »Verbannt aus der Gesellschaft [...], umherirrend und fliehend auf Erden, wird nun das Schicksal Trakls das von Kain sein.«

⁴¹⁵ Vgl. Wolfgang Binder: Trakls späte Lyrik. In: W. B.: Aufschlüsse. Studien zur deutschen Literatur. Zum 60. Geburtstag von W. B. Hg. von Rolf Tarot. München 1976, 347–367, hier 356f., sowie Ulrike Rainer: Trakls Wahrheit. In: Internationales Georg-Trakl-Symposium Albany, N. Y. Hg. von Joseph P. Strelka. Bern (u. a.) 1984 (Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe A, Kongreßberichte Band 12), 105–115.

Nach der »distanzierten Selbstbetrachtung in der Vergangenheit«⁴¹⁶ in der ersten Strophe und der Konfrontation des Ich mit dem eigenen Spiegelbild in der dritten Strophe »verwandelt sich das Bild in der vierten Strophe in eine leibhaftige Gegenwart, aus der Reflexion wird die Begegnung«;⁴¹⁷ die Bedrohung markiert hierbei vor allem das deiktische Adverb »Da« (V. 14). Der Ausgang des Selbsterkenntnisprozesses, des Erkennens der eigenen, unbekanntes Natur, bleibt erneut ungewiss; durch den Blick in den Spiegel kommt es zu keiner Selbstbestätigung, sondern vielmehr »zur Selbstnegation, [da] [...] die Reflexion das negative Gegenbild zeigt und der Doppelgänger sich als die bedrohliche Kehrseite des Ich enthüllt«.⁴¹⁸ Das Abel-Ich ist mit seinem Mörder, der ein innerer Wesensanteil seiner selbst ist, »allein«, jedoch »noch nicht ermordet, obwohl dieser Mord im Bild der Wunde und des fallenden Blutes bereits vorgenommen wird«.⁴¹⁹ Das Ich ist somit Mörder und Opfer in einem, auch wenn die »Mordtat am Ich, die zugleich der Selbstmord ist«,⁴²⁰ noch bevorsteht. Wie im motivverwandten zweiteiligen Gedicht »Abel et Caïn« Baudelaires präsentiert »Das Grauen« somit keinen klaren Weg aus der Sprach- und Existenzkrise, die von der Selbstreflexion des Eingangsverses ihren Ausgang nahm.⁴²¹

*

In »Sabbath« steht demgegenüber zunächst ein – gleichwohl reflexiv vermitteltes – Rauscherlebnis, da »fiebernd giftige[] Gewächse[]« das lyrische Ich »träumen« lassen:

Ein Hauch von fiebernd giftigen Gewächsen
Macht träumen mich in mondnen Dämmerungen,
Und leise fühl' ich mich umrankt, umschlungen,
Und seh' gleich einem Sabbath toller Hexen

Blutfarbne Blüten in der Spiegel Hellen 5
Aus meinem Herzen kelttern Flammenbrünste,
Und ihre Lippen kundig aller Künste
An meiner trunknen Kehle wütend schwellen.

Pestfarbne Blumen tropischer Gestade, 10
Die reichen meinen Lippen ihre Schalen,
Die trüben Geiferbronnen ekler Qualen.

⁴¹⁶ Esselborn: Krise (1981), 228.

⁴¹⁷ Esselborn: Krise (1981), 228f.

⁴¹⁸ Esselborn: Krise (1981), 237.

⁴¹⁹ Csúri: Prozess (1996), 248f.

⁴²⁰ Cersowsky: Grauen (1985), 242.

⁴²¹ Vgl. hierzu Wild: Poetologie (2002), 109: »Abel et Caïn« stellt [...] einen Dichter vor, der ein Gott überlegener Weltverbesserer werden soll, um so gegen die Décadence-Erfahrung anzugehen. Das Gedicht endet mit den Imperativen, die diese Forderung an den Dichter stellen, läßt aber offen, wie der Dichter darauf reagiert. Da der Dichter jedoch immer menschlich begrenzt bleibt, ist davon auszugehen, daß – wie alle vorhergehenden Evasionsversuche – auch die Revolte mißlingen muß. So steht am Ende des Teiles »Révolte« der »Fleurs du mal« wiederum das Scheitern des Dichters«.

Und eine schlingt – o rasende Mänade –
Mein Fleisch, ermattet von den schwülen Dünsten,
Und schmerzverzückt von fürchterlichen Brünsten.

Von der Passivität dieser Initiationserfahrung steigert sich die sinnbetäubende wie -erweiternde Erfahrung in der anaphorischen Reihung der beiden folgenden Verse über das Fühlen (»Und leise fühl' ich mich«) zur Vision (»Und seh'«). Befördert wird dieser Rausch im ersten Vers jeder Strophe durch ein neues Bild einer »fleur du mal«: Neben »giftigen Gewächsen« erblühen »[b]lutfarbne Blüten« und »[p]estfarbne Blumen«, von denen »eine« zuletzt für das Ich zur pathologisch-tödlichen Bedrohung wird, sich zugleich jedoch in »Brünsten« mit dem »Fleisch« des Ich vereint.⁴²²

Macht in »Herbst«/»Verfall« »ein Hauch mich von Verfall erzittern« (V. 9, HKA 1, 59/ITA 1, 227f./DB, 57), ist hier ebenfalls ein »Hauch« auslösendes Momentum: Als Wehen der Luft wie »dem munde entströmende[r] athem«⁴²³ durchdringt er die Quartette, die syntaktisch zu einer Einheit des haltlosen Rausches verbunden werden. Sukzessive wird das Ich klimaktisch »umrankt, umschlungen« und entfernt sich zunehmend von einer real fassbaren Welt, wie die Inversion des zweiten Verses verdeutlicht; zugleich gerät es in eine Situation der beobachtenden Selbstdifferenz, wie die schlagreimende Verbindung »ich mich« verdeutlicht. Die zwielichtig »mondnen Dämmerungen« weichen reflexiver »Helle[]«, wobei abermals das Symbol des Spiegels diese – wenngleich rauschhafte – Erkenntnis vermittelt. Doch in der gespiegelten Einsicht offenbaren sich nur mehr weitere Abgründe des Ich, im eigenen Subjekt, denn anstelle des Reflexivpronomens, das Trakl in der ersten Strophe zweifach verwandte, dominiert die übrigen Strophen das Possessivpronomen »mein«, das auf fragmentierte Körper- und damit Wesensanteile des Ich hinweist: »Herz[]«, »Kehle«, »Lippen« und »Fleisch«.

Einerseits wird in diesen Bildern die »Erfahrung der eigenen Körperlichkeit und Sinnlichkeit [...] als fremde und bedrängende »äußere« Macht erlebt, die das Ich zu usurpieren droht«,⁴²⁴ doch verhandeln sie andererseits zugleich die moderne Sprachkrise. Zunächst scheint sich das Ich am Wein der »Flammenbrünste«, die »[a]us [s] einem Herzen keltern«, zu berauschen. In semantischer Ambiguität vereint Trakl in den neologistischen wie -romantischen »Flammenbrünste[n]« die tödliche Ge-

⁴²² V. 1, 5, 9, 12–14. – Wild: Poetologie (2002), 174, sieht in motivischer Vereindeutigung die Blume ausschließlich als sexuell konnotiertes Symbol und folgert: »In »Sabbath« gerät das lyrische Ich, die Dichter-Gestalt durch die Erfahrung der Sexualität in einen Zustand der Ekstase und reagiert gleichzeitig mit Wollust und Ekel, also mit widersprüchlichen Gefühlen, die am Ende des zweiten Terzets der Ausdruck »schmerzverzückt« (V. 14) in sich vereint. Da immer die Qual mit der Lust verbunden bleibt, kann die Sexualität nicht dauerhaft zur Flucht aus der verfallenden Wirklichkeit verhelfen«. – Heero: Weg (2003/04), 101, deutet »Sabbath« indes als Krankheitsbild; Weissenberger: Durchbrechen (1984), 188, moniert, das Gedicht lasse »Auswucherungen einer schwülstigen Phantasie zu«.

⁴²³ DWB 10, 568.

⁴²⁴ Anja Elisabeth Schoene: »Ach, wäre fern, was ich liebe!« Studien zur Inzestthematik in der Literatur der Jahrhundertwende (von Ibsen bis Musil). Würzburg 1997 (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft 208; zugl. München [Diss.] 1996), 127.

fahr einer Feuersbrunst mit dem Moment wollüstig-wilder Ekstase. Doch offenbar ist das sprachliche Ausdrucksvermögen des Ich mit seiner berauschten und daher »trunknen Kehle« gestört. Demgegenüber erweisen sich die »Lippen« der Blüten als »kundig aller Künste«: »ihre Lippen [...] reichen meinen Lippen ihre Schalen«. Der poetische Trank enthält zwar eine alliterierend-asonantische Klangfülle, befördert jedoch die »ekle[n] Qualen«, denen sich das Ich nunmehr ausgesetzt sieht. In ihnen dokumentiert sich überdies die antibürgerliche Ästhetik des Hässlichen in der Nachfolge Baudelaires, in welche sich Trakl einschreibt.⁴²⁵ Die Blumen imaginierter »tropischer Gestade« deuten in ein Reich der lyrischen Phantasie,⁴²⁶ »reichen« dem Ich ihre »Schalen« und weisen ihm dadurch einen dichterischen Weg. Doch kann das Ich von dieser produktiv-poetischen Möglichkeit keinen Gebrauch mehr machen, da die »Schalen« dieses Wissen zugleich vor ihrer Umwelt verbergen und hierdurch beschützen. Dem Wissenden, der in den Schalen den symbolischen Kern geschaut hat, wird dies zur Bedrohung, zum lustvoll empfundenen Verhängnis. Fühlte sich das Ich in der ersten Strophe »umschlungen«, »schlingt« im zweiten Terzett eine Blume sein »Fleisch«. Im parenthetischen Einschub »o rasende Mänade« bindet Trakl »fragmentarisch Elemente der kulturellen Überlieferung«⁴²⁷ ein und verweist auf das Schicksal, das dem Ich bevorsteht: Wie Orpheus, der als Sängere Wesen und Macht von Dichtung und Musik verkörpert, von den Mänaden zerrissen wurde, wird der »wütend[e] *furor* der »giftigen Gewächse[]« auch dem Ich zum todbringenden Schicksal. Doch die assonantischen »fürchterlichen Brünste[]« scheint das Ich »schmerzverzückt« zu genießen, führt die Sprache hinter der schützenden Schale zugleich zu einer höheren Wahrheit.

*

Während der dritte der »Drei Träume« mit einer präeritalen Schilderung des Geschauten eröffnete (»Ich sah«), wandelte sich das Sehen in »Das Grauen« zur reflexiven Selbstbeobachtung der Vergangenheit (»Ich sah mich«). In dem Sonett »Andacht« gelangt Trakl – wenngleich erst zu Beginn der Terzette – nunmehr zu einer präsentischen Reflexion (»Ich seh' mich«):

Das Unverlorne meiner jungen Jahre
Ist stille Andacht an ein Glockenläuten,
An aller Kirchen dämmernde Altare
Und ihrer blauen Kuppeln Himmelweiten.

⁴²⁵ Vgl. Christoph Eykman: Die Funktion des Hässlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns. Zur Krise der Wirklichkeitserfahrung im deutschen Expressionismus. 3., erg. Aufl. Bonn 1985 (Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur 11; zugl. Bonn [Diss.] 1964).

⁴²⁶ Vgl. hierzu im Blick auf Baudelaire Paul Peters: Heine und Baudelaire oder: Die alchemistische Formel der Modernität. In: Baudelaire und Deutschland – Deutschland und Baudelaire. Hg. von Bernd Kortländer und Hans T. Siepe. Tübingen 2005 (Transfer 19), 15–51.

⁴²⁷ Alfred Doppler: Bruder und Schwester in den Gedichten Georg Trakls. In: Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900. Hg. von Hans Weichselbaum. Salzburg 2005 (Trakl-Studien 23), 9–27, hier 17.

An einer Orgel abendliche Weise,
An weiter Plätze dunkelndes Verhallen,
Und an ein Brunnenplätschern, sanft und leise
Und süß, wie unverstandnes Kinderlallen.

5

Ich seh' mich träumend still die Hände falten
Und längst vergessene Gebete flüstern,
Und frühe Schwermut meinen Blick umdüstern.

10

Da schimmert aus verworrenen Gestalten
Ein Frauenbild, umflort von finstrier Trauer,
Und gießt in mich den Kelch verruchter Schauer.

Und Trakl wurde gesehen, denn das *Neue Wiener Journal* druckte sein Gedicht in der Sonntagsausgabe zusammen mit »Einer Vorübergehenden« und »Vollendung«. ⁴²⁸ Auf Vermittlung Buschbecks stellte der kritische Taktgeber der Moderne Hermann Bahr Trakl als »schöne Begabung« und seinen Protegé vor. ⁴²⁹ Zwar verlor Wien seine kulturell-literarische Vormachtstellung sukzessive an das aufstrebende Berlin, doch bedeutete der Abdruck in einer Wiener Tageszeitung für Trakl die erste Veröffentlichung außerhalb Salzburgs, wo insbesondere das *Salzburger Volksblatt* einige wenige Werke publiziert hatte. ⁴³⁰ Denkbar wäre, dass »the fluent diction and rhetorical control of ›Andacht‹ appealed to Bahr as a display of technical accomplishment«, wobei in formaler wie inhaltlicher Gestaltung »the neo-Romantic vogue of the fin de siècle in general and the *Wiener Moderne* in particular« ⁴³¹ durchscheinen.

Tatsächlich knüpft das Gedicht, in dem ein lyrisches Ich in »stille[r] Andacht« die Erinnerung an seine »jungen Jahre« zwischen »Kinderlallen«, »frühe[r] Schwermut« und »verruchte[n] Schauer[n]« rekapituliert, etwa durch ausschließlich weibliche

⁴²⁸ Neues Wiener Journal Nr. 5744 vom 17. Oktober 1909, 8; vgl. HKA 2, 348/ITA 1, 288.

⁴²⁹ Wohl im Oktober 1909 bedankte sich Trakl bei Buschbeck brieflich (HKA 1, 476/ITA, 5.1, 99–102/DB, 517): »Ich danke Dir herzlichst für die liebenswürdige Verwendung bei H. Bahr, die für mich unter allen Umständen ein bedeutsames Ereignis vorstellen wird, da sie meine Gedichte zum erstenmal einem bedeutsamen Kritiker zukommen läßt, dessen Urteil mir in jedem Fall von großem Wert erscheint, wie auch sein Urteil ausfallen möge. Alles, was ich von ihm erhoffe ist, daß seine geklärte und selbstsichere Art, meine ununterbrochen schwankende und an allem verzweifelnde Natur um etliches festigt und klärt. Und was auch könnte ich mehr erwarten, als dies! Ist es doch das Hauptsächlichste, was ich je erhofft habe«. – Die Gedichte erschienen im »Neuen Wiener Journal« (vgl. Anm. 428) mit dem Hinweis: »Unser Kollege Hermann Bahr macht uns auf die schöne Begabung eines jungen Salzburger Dichters namens Georg Trakl aufmerksam und stellt uns drei Gedichte seines Schützlings zur Verfügung, die wir hier veröffentlichen«. – Vgl. auch die spätere Studie von Hermann Bahr: *Expressionismus*. Mit 19 Tafeln. München 1916 (Neuausgabe als Band 14 der Kritischen Schriften. Hg. von Gottfried Schnödl. Weimar 2010), mit der er sich erneut als Entdecker einer literarischen Strömung zu gerieren sucht.

⁴³⁰ Vgl. Sieglinde Klettenhammer: *Georg Trakl in Zeitungen und Zeitschriften seiner Zeit. Kontext und Rezeption*. Innsbruck 1990 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe 42; zugl. Innsbruck [Diss.] 1985). Vgl. zu dem Gedicht »Andacht« ebd., 34–36.

⁴³¹ Millington: *Sadness* (2012), 102.

Verschlüsse an romantische Vorbilder an. Zugleich werden in der inneren Struktur des Gedichts zum einen Quartette und Terzette voneinander abgegrenzt, zum anderen kontrastiert das erste Terzett mit dem zweiten. Zwei anaphorische Reihungen der Verse 3, 5 und 6 sowie 4, 7 und 8 verbinden überdies die Quartette, obgleich Trakl mithilfe eines Punkts das Strophenspatium markiert.⁴³² Das substantivierte Partizip des ersten Verses bewahrt »das Unverlorne« der Kinder- und Jugendtage ebenso wie das Verb »sein«, das – als einziges verwandtes Verb des Oktetts – die unveräußerliche Ganzheit der Erinnerungen akzentuiert. Die bisweilen optisch, vor allem jedoch akustisch vermittelten Bilder an sich zeitigen keine außergewöhnliche Wirkung, erregen jedoch als *imagines memoriae* im lyrischen Ich einen atmosphärisch dichten Rückblick.⁴³³ Diese Bilder entspringen einer Erinnerung zwischen körperlicher Passivität und aktiver Geistestätigkeit: Es ist, so ließe sich geradezu im unmittelbaren Anschluss an Augustinus konstatieren, »die *attentio animi*, die das zu erinnernde Vergangene und die Selbstgegenwart des Geists *zusammenfügt* und zu *einer Figur* gestaltet.«⁴³⁴ Christliche Motive dominieren versatzstückhaft insbesondere den ersten Teil der Andacht zwischen ruhiger Versunkenheit und geistiger Konzentration, bevor die Innenräume »aller Kirchen« verlassen werden und »ihrer blauen Kuppeln Himmelweiten« den Außenräumen »weiter Plätze« weichen; trotz der gebetstönenden anaphorischen Versanfänge tritt die sakrale Aura hinter weltlichen, bisweilen synästhetisch verdichteten Klangeindrücken zurück.

Polysyndetisch eindringlich sind diese scheinbar »sanft und leise | Und süß«, doch deutet sich bereits im Enjambement eine erste leise Unruhe an, welche die geradezu idyllische Geborgenheit der »jungen Jahre« stören wird. Entsprechend breitet sich im weltlichen Bereich »dunkelndes Verhallen« aus, wobei das Partizip das Präfix des substantivierten Verbs semantisch unterstützt: das Präfix »ver-« gibt dem »einfache[n] hallen, tönen [...] die bedeutung »bis zu ende tönen, verklingen«.⁴³⁵ Irritierend wirkt zudem der folgende Vergleich des »Brunnenplätschern[s]« mit »unverstandne[m] Kinderlallen«; möglicherweise fühlte sich auch das Ich seit seiner Geburt im *fonti vitae* unverstanden.

In nunmehr präsentisch vermittelter Reflexion hält das Ich zu Beginn des ersten Terzetts eine verbal belebte Rückschau. Bewahrte das Verb »sein« (V.2) die unveräußerliche Existenz der Erinnerungen, betont demgegenüber das Verb »sehen« deren geistige Wahrnehmung. Besitzt das lyrische Ich zu Beginn der Terzette

⁴³² Überdies bereitet Vers 2 syntaktisch wie semantisch die anaphorische Reihung des Folgerses vor, und Vers 7 führt in der Wendung »Und an« beide Anaphern zusammen.

⁴³³ Vornehmlich dem optischen Bildbereich entstammen die Verse 3 und 4, während in den Versen 2, 5, 7 und 8 akustische Metaphern dominieren; Vers 6 führt beide Bildbereiche in synästhetischer Verdichtung zusammen.

⁴³⁴ Stephan Otto: Die Wiederholung und die Bilder. Zur Philosophie des Erinnerungsbewußtseins. Hamburg 2007, 192; Hervorhebungen im Original.

⁴³⁵ DWB 25,506. – »Verhallen« kann auch im übertragenen Sinne des Vergessens gebraucht werden. So ist etwa in Schillers »Das Lied von der Glocke« das titelgebende Motiv auch ein Symbol dafür, »daß nichts bestehet, | Daß alles Irdische verhallt« (Schiller: Werke [1983], 227–239, hier 238).

noch aktivische Kontrolle über sich als Agens der Reflexion, wandelt es sich, wie die Reflexivpronomen in den Versen 9 und 14 verdeutlichen, zum erduldenen Patiens. In einem mehrstufigen Wandlungsprozess erfüllt das Ich zunächst noch äußerlich die formalen Vorgaben religiöser Handlungen, sieht sich »träumend still die Hände falten«, ist jedoch in der Reflexion innerlich nicht involviert. Assonantisch eindringliche »längst vergessene Gebete« werden tonangebend zweifelnd und allenfalls »flüstern[d]« (V. 10) an Gott gerichtet, während sich das Ich zugleich in der partizipialen Apo-koinu-Konstruktion »träumend« von einer vornehmlich reflexiv vermittelten Erinnerung entfernt. Nach »dämmernde[n] Altare[n]« und »dunkelnde[m] Verhalten« wird in stropfenweise sukzessiver Abdunklung nunmehr der »Blick« des Ich »umdüster[t]« und sein menschliches Wesen von »frühe[r] Schwermut« erfasst, bevor zuletzt »finstre[] Trauer« herrscht.

Das durch eine weitere Tonbeugung markierte Adverb zu Beginn des zweiten Terzetts deutet schließlich einen grundlegenden Wandel an: »Da schimmert aus verworrenen Gestalten | Ein Frauenbild, umflort von finstrier Trauer, | Und gießt in mich den Kelch verruchter Schauer«. Die reflexive Klarheit des ersten Terzetts weicht »schimmernder Verworrenheit«, die aktive Erinnerung passivausgelieferter Exponiertheit. In Fortführung der grundierenden christlich-religiösen Metaphorik wird der »Kelch«, Gral wie Gefäß für Märtyrerblut zugleich, in das Ich gegossen. So verbinden sich im Symbol des Kelchs die Attribute einer Heiligen mit dem »Erlebnis der eigenen Körperlichkeit«, welches »am Übergang von der Kindheit zum Erwachsenenendasein [steht]«, wobei mit dem quasi-religiösen Erlebnis einerseits in semantischer Nähe zu den Worten der Konsekration die Erfahrung von Sexualität verknüpft wird.⁴³⁶ Andererseits schildert das Gedicht zugleich einen Prozess der poetischen Initiation, welcher dem Sonett »Sabbath« durchaus vergleichbar ist: Sind es dort Blumen, die »meinen Lippen ihre Schalen [reichen]«, ist es hier ein nicht näher bestimmtes »Frauenbild«, das den Becher »verruchter Schauer« in das Ich »gießt«, als sei es nunmehr selbst eine Blume. Poetologisch beschreibt das Gedicht daher

the story of its own genesis; it embodies the act of devotion whose object and motivation it describes, thus implying that poetry itself stands as the final means of access to the enchanted, pre-melancholic realm of childhood. This notion would continue to inform Trakl's poetic production [...], notably his growing preoccupation with decay and decline, substantially modulated his output, and the mode of its expression changed beyond recognition.⁴³⁷

*

⁴³⁶ Schoene: Studien (1997), 126, die indes allzu vereindeutigend folgert, die Entdeckung der Sexualität bedeute zugleich eine »Schulderfahrung«.

⁴³⁷ Millington: Sadness (2012), 102. – Zum Versuch, eine Poetologie zu rekonstruieren vgl. Hans Esselborn: Poetologische Leitfiguren Georg Trakls. In: Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls. Hg. von Uta Degner, Hans Weichselbaum und Norbert Christian Wolf. Salzburg 2016 (Trakl-Studien 26), 235–249, sowie in demselben Sammelband Károly Csúri: Poetologische Überlegungen zu Trakls Lyrik. In: Ebd., 251–270.

Mit dem Begriffspaar »decay and decline«, Verfall und Niedergang wird ein wesentlicher Themen- und Motivkomplex von Trakls Œuvre benannt: Insbesondere »Verfall« zählt zu seinen Leitwörtern,⁴³⁸ und dem Kurt-Wolff-Verlag schlug Trakl vor, die Ausgabe seiner Gedichte unter dem Titel »Dämmerung und Verfall« zu veröffentlichen.⁴³⁹ Damit partizipiert der Dichter, erfahren »in den dunklen Geheimnissen der Verwesung«,⁴⁴⁰ am zeitgenössischen Décadence-Diskurs, der Tod und Verfall ästhetisiert,⁴⁴¹ und in dessen Fahrwasser Trakl auch den Titel seines Sonetts »Herbst« zu »Verfall« änderte und dieses damit zugleich modernisierte. Mit fortschreitender poetischer Souveränität hatte sich Trakl zwar im Juli 1910 von seinem bisherigen dichterischen Schaffen distanziert,⁴⁴² doch nahm er »Verfall« in die *Gedichte* von 1913 auf; hätte der Verlag den von Trakl vorgeschlagenen Buchtitel berücksichtigt, wäre das Sonett gar zu einem Leitgedicht der Sammlung avanciert:

Am Abend, wenn die Glocken Frieden läuten,
Folg' ich der Vögel wundervollen Flügen,
Die lang geschart, gleich frommen Pilgerzügen
Entschwinden in den herbstlich klaren Weiten.

⁴³⁸ Leitgeb: Trakl-Welt (1951) hat errechnet, dass jedes neunte Wort Trakls ein Wort des Verfalls sei, wobei die Auffassung, dass der Begriff des Verfalls zentral für Trakl sei, neben der frühen Studie von Hansjakob Kaufmann: Fallender Mensch und entgleitende Wirklichkeit bei Georg Trakl. Bern (Diss.) 1955 (wieder: Zürich 1956) auch die Arbeiten von Binder: Lyrik (1976) und Wild: Poetologie (2002), insb. 165–168, teilen.

⁴³⁹ So Trakl in einem Brief im April 1913 (etwa 20.–22. April, HKA 1, 511/ITA 5.2, 394f.; nicht in DB): »Wenn Sie der Gedichtsammlung einen anderen Titel gegeben wissen wollen, so schlage ich Ihnen jenen vor, den die Sammlung ursprünglich trug ›Dämmerung und Verfall‹. Ich glaube, daß er alles Wesentliche ausdrückt«. Vgl. hierzu auch Peter Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. München 2004 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 9,2), 631.

⁴⁴⁰ Ernst Jünger: Das zweite Pariser Tagebuch. In: Jünger: Werke (³2008), Band 3, 201.

⁴⁴¹ Vgl. Walter Gorgé: Auftreten und Richtung des Dekadenzmotivs im Werk Georg Trakls. Frankfurt/M. und Bern 1973, Raymond Furness: Trakl and the Literature of Decadence. In: Londoner Trakl-Symposion. Hg. von Walter Methlagl und William E. Yuill. Salzburg 1981 (Trakl-Studien 10), 82–95, Ruth Wishart: Georg Trakl and the Literature of Decadence. St Andrews (Diss.) 1994, und Wild: Poetologie (2002), 165–224.

⁴⁴² So etwa in einem Brief an Erhard Buschbeck im Juli 1910: »Was meine Gedichte an[be]langt, die Du an den Merker geschickt hast, so interessiert es mich nicht mehr, was mit ihnen geschehen wird. Das zu sagen ist wohl nicht recht, da ja Du Dich für mich bemüht hast. Aber meine Laune steht derzeit wahrlich nach anderem« (HKA 1, 477/ITA 5.1, 114f./DB, 518). – Trakl erwog später, »Herbst«/»Verfall« nicht in den »Gedichten« zu veröffentlichen, und schrieb im Dezember 1912 an Buschbeck: »Falls Du eine andere Anordnung der Gedichte für angezeigt halten solltest, bitte ich Dir sie nur nicht chronologisch vorzunehmen. [...] Vielleicht auch kann man die ›Drei Teiche in Hellbrunn‹ ausschalten. Wäre es nicht besser? Vielleicht auch ›Verfall‹« (HKA 1, 497/ITA 5.1, 262–265/DB, 536). Buschbecks Antwort vom 18. Dezember 1912 fiel indes eindeutig aus: »Eine andere Ordnung unter diese Gedichte zu bringen, als die von Dir gewählte, halte ich mich nicht für berufen und ich halte sie auch nicht für notwendig. [...] Warum Du wegen der Aufnahme von ›Verfall‹ in Zweifel warst, verstehe ich nicht. Ich ließ ihn jedenfalls drinnen« (HKA 2, 751/ITA 5.1, 275).

Hinwandelnd durch den dämmervollen Garten, 5
Träum' ich nach ihren helleren Geschicken,
Und fühl' der Stunden Weiser kaum mehr rücken –
So folg' ich über Wolken ihren Fahrten.

Da macht ein Hauch mich von Verfall erzittern.
Die Amsel klagt in den entlaubten Zweigen 10
Es schwankt der rote Wein an rostigen Gittern,

Indess' wie blasser Kinder Todesreigen,
Um dunkle Brunnenränder, die verwittern
Im Wind sich fröstelnd blaue A stern neigen.

Im Gegensatz zu den meisten anderen Jugenddichtungen konnte Trakl »Herbst« mit nur wenigen semantischen Veränderungen⁴⁴³ im Sinne einer Poetik des Verfalls modifizieren. Offenbar war die bereits »Herbst« inhärente Struktur weiterhin poetisch tragfähig. Trakl weist durch die Titeländerung implizit auf sie hin, kennzeichnet »Verfall« doch eine dynamische Abwärtsbewegung; anstelle eines eindeutigen Jahreszeitenbezugs setzt der Dichter auf eine schillernde Äquivokation von Fall, Verfall und *Décadence*.⁴⁴⁴ So bewegt sich das erste Quartett »in den herbstlich klaren Weiten« des Himmels, das zweite in einem »dämmervollen Garten«, gedanklich indes noch »über Wolken«; das erste Terzett erreicht »in den entlaubten Zweigen« den Boden, bevor die »Brunnenränder« im zweiten Terzett in die Erde hineindeuten (V. 4f., 8, 10 und 13).

Trotz der behutsamen Eingriffe scheint das Gedicht einem traditionellen Thema in ebensolcher Weise zu begegnen: In den oberflächlich opponierenden, gleichwohl durchgehend weiblich schließenden Quartetten und Terzetten wird die Doppelgesichtigkeit des Herbstes als Zeit der Reife, Vollendung und Vergänglichkeit geschildert.⁴⁴⁵ Während die Quartette durch die Verbreitung von »Fol-

⁴⁴³ Trakl setzte »dämmervollen« statt »nachtverschloßnen Garten« (V. 5), »Die Amsel« statt »Ein Vogel« (V. 10) und »blaue« statt »fahle A stern« (V. 14). – Hans-Jörg Knobloch: *Endzeitvisionen. Studien zur Literatur seit dem Beginn der Moderne*. Würzburg 2008, insb. 26–28, übersieht bei seiner Interpretation die Änderung von »Vogel« zu »Amsel«.

⁴⁴⁴ Kaum neue Erkenntnisse zeitigt hier der Versuch von László I. Komlósi/Elisabeth Knipf: *Leitpfade der Vorstellungen und die Brücken zwischen begrifflichen Fragmenten. Eine kognitive Analyse des Gedichts »Verfall« von Georg Trakl*. In: *Georg Trakl und die literarische Moderne*. Hg. von Károly Csúri. Tübingen 2009 (*Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte* 136), 123–139, zwischen Schönheit und Unverständlichkeit in den Gedichten Trakls zu vermitteln. – Die Abwärtsbewegung verbindet das Gedicht darüber hinaus mit der Struktur der »Fleurs du Mal« Baudelaires, die als »ein bewegtes Ordnungsgefüge« angesehen werden können, dessen »Gesamtverlauf eine Kurve von oben nach unten bildet. Am Ende ist der tiefste Punkt« (Friedrich: *Struktur* [2006], 40).

⁴⁴⁵ Zu pauschal fällt das Urteil von Alfred Focke: *Georg Trakl. Liebe und Tod*. Wien 1954, hier 94, aus, der konstatiert, dass sich »die Schwermut als Untergangserfahrung offenbar[e]«. Gudrun Susanne Littek: *Existenz als Differenz. Der »Dichter« im Werk Georg Trakls*. Marburg 1995 (zugl. Düsseldorf [Diss.] 1994), hier 31f., deutet das Gedicht wiederum simplifizierend ausschließlich naturalistisch-deskriptiv: Es zeige »den nach der Arbeit des Tages aufatmenden Menschen«, der später »erschauernd den Verfall erkennen« müsse. Ähnlich macht Walter Hinck: »Zerbrochene Harfe«. *Die Dichtung der Frühverstum-*

ich«, »Träum ich« und der resümierenden Variation »So folg ich« strukturiert werden, entwerfen die Terzette zwischen »Hauch« und »Wind« eine Szenerie des Niedergangs: »herbstlich klare[] Weiten« und »hellere[] Geschicke[]« weichen in farbllichem Kontrast »rote[m] Wein«, »blasser Kinder Todesreigen«, »dunkle[n] Brunnenränder[n]« und »blaue[n] A stern«. Assonantische Verseingänge markieren die Grenzen von Oktett und Sextett,⁴⁴⁶ deren Opposition zudem das temporal gebrauchte Adverb »Da« unterstreicht. Die ruhige Herbststimmung, in der »die Zeit aufgehoben [scheint]«,⁴⁴⁷ weicht der Darstellung von Vergänglichkeit und Tod, wobei auch das lyrische Ich von diesem Wandel betroffen ist: Zunächst dreifach wörtlich im Personalpronomen präsent und aktivisch tätig, ist es in den Terzetten nunmehr vermittelt im Reflexivpronomen passiv dem »Hauch« ausgeliefert, der es »erzittern« lässt.

Doch mehren sich bei genauer Lektüre die Zweifel an einer allzu markanten Akzentuierung der Sonettgrenze, da sich bereits zuvor Momente des Erzitterns finden. So wird der metrische Rahmen des jambischen Fünfhebers in Tonbeugungen insbesondere zu Beginn der Verse 2 und 5 in seinem ruhigen Fluss leicht erschüttert, wodurch die Tonbeugungen der Verse 9 und 11 vorbereitet werden.⁴⁴⁸ Und der adverbialen Opposition in Vers 9 zum Trotz überspielt der Binnenreim von »So folg' ich« und »Da macht ein Hauch mich« die Sonettgrenze: »Anstelle eines rhythmischen Neuansatzes und eines dadurch bedingten Ueberraschungseffekts [sic] überbrückt der Binnenreim [...] den Uebergang [sic]«. ⁴⁴⁹

Trakl löst die Spannung zwischen trennenden und fügenden Elementen nicht zugunsten einer Seite auf, und gerade in diesem ambivalenten Schwebestand liegt das qualitative Moment, das »Herbst« als »Verfall« die Aufnahme in die *Gedichte* sicherte. Zusehends dringt diese Spannung auf die syntaktische Ebene vor:

Gehört das »von Verfall« zu »Hauch« oder zu »erzittern«? Macht ein Hauch, der von Verfall zeugt, erzittern, oder erzittert einer, weil er selbst ein Verfallender ist, bei einem plötzlichen Hauch? Dieselbe Frage kann man an den vorhergehenden 8. Vers richten.

ten. Georg Heym und Georg Trakl. Bielefeld 2004 (Aisthesis Essay 21), hier 55, zwar ein »Existenzgefühl« Trakls aus, folgert indes: »Dies ist ein Herbstgedicht, und so zollt es jener Stimmung seinen Tribut, die in so vielen Herbstgedichten der Lyrikgeschichte eine absterbende Natur im menschlichen Gemüt auslöst«.

⁴⁴⁶ »Am Abend«, »So folg«, »Da macht«, »Im Wind« (V. 1, 8f. und 14).

⁴⁴⁷ Alfred Doppler: Orphischer und apokalyptischer Gesang. Zum Stilwandel in der Lyrik Georg Trakls. In: A. D.: Die Lyrik Georg Trakls. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte. Salzburg und Wien 2001 (Trakl-Studien 21), 15–43, hier 18f. (zuerst in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft N. F. 9 [1968], 219–242).

⁴⁴⁸ Vgl. zu den prosodischen Merkmalen Heinz Wetzels: Klang und Bild in den Dichtungen Georg Trakls. Göttingen ²1972 (Palaestra 248; zugl. Göttingen [Diss.] 1968), 48–51. – Die Tonbeugungen gehen indes nicht zulasten der Musikalität des Gedichts. So führt Bettina Winkler: Zwischen unendlichem Wohllaut und infernalischem Chaos. Vertonungen von Georg Trakls Lyrik. Salzburg 1998 (Trakl-Studien 20; zugl. Heidelberg [Diss.] 1996), nicht weniger als sieben Vertonungen von »Herbst«/»Verfall« an.

⁴⁴⁹ So Weissenberger: Durchbrechen (1984), 188, der indes zu weit geht, wenn er folgert, diese enge Fügung stelle »die Verfallsdeutungen der Terzette außerhalb eines logischen Kausalnexus zu den Quartetten«.

Gehört »über Wolken« logisch zu »ihren Fahrten« oder zu »so folg ich«? Soll eher die Höhe des Vogelzugs oder die Erdentrückheit des Ich zur Sprache kommen? Und soll man in dem 7. Vers das »kaum mehr« auf das Fühlen oder auf das Rücken beziehen?⁴⁵⁰

In der mehrdeutigen Unauflösbarkeit semantischer Bedeutungen, wie das Bild der Dämmerung oder das Symbol der Blume zeigten, aber auch der syntaktischen Bezüge, wie die konzise Analyse Preisendanz' exemplarisch verdeutlicht, liegt ein markantes Charakteristikum dieser Dichtungen, wobei Trakl diese semantisch-syntaktische Polyvalenz sukzessive weiter auslotet.

In »Verfall« wird diese Ambiguität noch in den schrittweise hinabführenden Vertikalbezug integriert, der alle Strophen verbindet; die vornehmlich verbal und nominal vermittelte Dynamik⁴⁵¹ macht es indes unwahrscheinlich, dem Niedergang zu entgehen. Während die »Vögel«, die im Kollektiv mit der einzelnen »Amsel« kontrastiert werden, in »frommen Pilgerzügen« davonziehen, besteht für das Ich diese Möglichkeit nicht; statt »wundervolle[r] Flüge[]« droht ihm ein »dämmervolle[r] Garten«. In diesem taumelt, »schwankt der rote Wein«, bevor das letzte Terzett in weitgespannter Inversion den Todesreigen aufführt: So schließt das Gedicht mit dem Verb »neigen«, das nunmehr den titelgebenden »Verfall« festschreibt.

Erprobung der Sonettform (2): Dominanz des Klangs

J'inventai la couleur des voyelles! – A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. – Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes [sic] instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction.
Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges.⁴⁵²

⁴⁵⁰ Wolfgang Preisendanz: Auflösung und Verdinglichung in den Gedichten Georg Trakls. In: Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Hg. von Wolfgang Iser. München 1966 (Poetik und Hermeneutik 2; ³1991), 227–261 und 485–495, hier 238.

⁴⁵¹ Die meisten verwandten Verben und Nomina drücken eine Bewegung aus, so etwa »entschwinden«, »hinwandeln«, »rücken«, »folgen«, »erzittern«, »schwanken«, »verwittern« und »neigen« bzw. »Flüge«, »Pilgerzüge«, »Fahrten« und »Todesreigen«.

⁴⁵² Rimbaud: Dichtungen (⁴2010), 236–239 (»Ich erfand die Farbe der Vokale! – A schwarz, E weiß, I rot, O blau, U grün. – Ich ordnete Form und Bewegung eines jeden Konsonanten, und ich schmeichelte mir, mit Hilfe instinktiver Rhythmen ein dichterisches Wort zu erfinden, das des einen oder andern Tages allen Sinnen zugänglich wäre. Die Übersetzung sparte ich mir auf. Das war zunächst nur eine Studie. Ich schrieb das Schweigen nieder, das Nächtliche, ich zeichnete das Unsagbare auf. Ich bannte Taumel und Rausch«). – Während Rimbaud die Vokale hier in ihrer alphabetischen Reihenfolge aufführt, vertauscht er in seinem berühmten Alexandrinersonett »Voyelles« »O« und »U«, um die vokalischen Farbklänge zwischen »A[lpha]« und »O[mega]« ausmalen zu können. – Vgl. zu Rimbaud auch Friedrich: Struktur (2006), 59–94, zum Verhältnis von Rimbaud und Trakl Anm. 295, und zum Überblick Hammer: Lyrikinterpretation (2006), 96–98. – Bereits Karl Borromaeus Heinrich, dem Trakl »Untergang« und »Gesang des Abgeschiedenen« widmete, wies in

Im Selbstzitat seines »Voyelles«-Gedichts blickt Arthur Rimbaud während der »saison en enfer« auf die »alchimie du verbe«, mit welcher er einen poetischen Neuanfang begründen möchte. Im Versuch, das Schweigen, das Nächtliche und Unsagbare darzustellen, lag für Rimbaud ein großes dichtungsästhetisches Innovationspotential, obwohl er damit zugleich die Grenzen der Darstellungsmöglichkeit auslotet: Nicht zuletzt führte eine Poetik des Schweigens bei ihm zu früher Agraphie.⁴⁵³

1907 waren Rimbauds Gedichte, die (wie diejenigen Hölderlins) von symbolistischer wie expressionistischer Seite gleichermaßen rezipiert wurden, erstmals in der umfassenden deutschen Übersetzung von Karl Klammer erschienen, nachdem Stefan George bereits 1905 drei Gedichte in seinen Übertragungen und Nachdichtungen zeitgenössischer Dichter veröffentlicht hatte.⁴⁵⁴ Diese Rezeption kann exemplarisch am Ophelia-Motiv verdeutlicht werden: Rimbauds »Ophélie« wandelt sich im Fahrwasser des »trunkenen Schiffs« zur Wasserleiche Ophelia, die von Georg Heym, Gottfried Benn, Georg Trakl und anderen besungen wird.⁴⁵⁵

Rimbaud wie seine Vermittlung durch Klammer zeitigten auf Trakl tiefgreifende Wirkung, die sich allerdings nicht allein in einer »Diskontinuität der lyrischen Rede« erschöpfte. Vielmehr ist »Trakls Rimbaud-Rezeption [...] dem traditionsorientierten Teil von Rimbauds Werk stark verpflichtet; in diesem Sinne

seiner Würdigung Trakls (Briefe aus der Abgeschiedenheit II. Die Erscheinung Georg Trakl's. In: Der Brenner 3 [1912/13], H. 11, 508–516) auf Rimbaud hin, und im Folgeheft des »Brenners« erschien eine weitere anerkennende Eloge auf Rimbaud (G.M. Roderich [d. i. Roderich Müller-Guttenbrunn]: Arthur Rimbaud. In: Der Brenner 3 [1912/13], H. 12, 548–551). – Vgl. außerdem Ernst Jünger: Lob der Vokale. In: E. J.: Sämtliche Werke, Band 12: Essays VI, Fassungen I. Stuttgart 2002, 11–46, der sich in seinem Essay mit Trakl wie Rimbaud befasst.

⁴⁵³ Vgl. zum Motiv des Schweigens bei Trakl Marc Petit: Le silence dans la poésie de Georg Trakl. In: Frühling der Seele. Pariser Trakl-Symposion. Hg. von Remy Colombat und Gerald Stieg. Innsbruck 1995 (Brenner-Studien 13 [fälschlich als Band 14 gezählt]), 197–222.

⁴⁵⁴ Arthur Rimbaud: Leben und Dichtung. Übertr. von K.L. Ammer [d. i. Karl Anton Klammer]. Eingel. von Stefan Zweig. Leipzig 1907 [21921]. – Stefan George übertrug »Vokale«, »Der Schläfer im Tal« und »Faunskopf«. In: St. G.: Zeitgenössische Dichter. Band 2: Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, De Regnier, D'Annunzio, Rolicz-Lieder. Berlin 1905, 45–47. – Zur Skepsis gegenüber dem »Schulbegriff« des Symbolismus Friedrich: Struktur (2006), 141.

⁴⁵⁵ Vgl. Georg Heym: »Die Tote im Wasser«, »Ophelia« und »Der Tod der Liebenden im Meer« (in: G. H.: Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Hg. von Karl Ludwig Schneider. Band 1: Lyrik. Hamburg und München 1964, 117f., 151–154 und 160–162), Gottfried Benn: »Schöne Jugend« (in: G. B.: Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe. In Verb. mit Ilse Benn hg. von Gerhard Schuster. Band 1: Gedichte 1. Stuttgart 2006, 11) und Georg Trakl: »Wind, weiße Stimme...« (HKA 1, 319/ITA 3, 147–156/DB, 354). – Rimbauds »Bateau ivre« kehrt bei Trakl in »Westliche Dämmerung« (HKA 1, 282/ITA 1, 518–523/DB, 295) als »trunkenes Schiff« (V. 9) wieder, wobei der Eingangsvers des Gedichts mit »Faungeschrei« überdies auf den »Tête de faune« rekurriert. – Vgl. allgemein zum Ophelia-Motiv Bernhard Blume: Das ertrunkene Mädchen. Rimbauds »Ophélie« und die deutsche Literatur. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift N. F. 4 (1954), 108–119, Jürg Peter Ruesch: Ophelia. Zum Wandel des lyrischen Bildes im Motiv der »navigatio vitae« bei Arthur Rimbaud und im deutschen Expressionismus. Zürich 1964, und Stefan Bodo Würffel: Ophelia. Figur und Entfremdung. Bern 1985.

sind Rimbauds lyrische Töne mit den dazugehörigen semantischen Werten [...] in Trakls Werk eingegangen und haben dessen lyrisch beschwörenden Zug verstärkt«. Darüber hinaus könnte Trakl »Rimbauds magisch halluzinative Schreibmethode übernommen und sie in ähnlicher Weise zur Evokation problematischer Existenzformen eingesetzt« haben.⁴⁵⁶

In dieser produktiven Anverwandlung gelang es Trakl zudem, die existentiell bedrohliche Sprachkepsis und -krise zu überwinden. Gleich Rimbaud waren es »des rythmes instinctifs«, die ihm in dieser Schaffensphase eine neue poetische Ausdrucksform ermöglichten: Er fühlte sich, wie er im Juli 1910 in einem Brief an Erhard Buschbeck konstatierte, zunächst »von allzu viel [...] bedrängt, als daß ich für anderes Zeit hätte«, und sah als Grund hierfür »ein infernalisches Chaos von Rythmen [sic] und Bildern« (HKA 1, 479/ITA 1, 21/ITA 5.1, 131/DB, 520) an. Gleichwohl erkannte Trakl in diesem »Chaos« ein poetisches Potential, das er »stilistisch und thematisch kohärent[]« auswertete, zugleich bändigte und damit einer »aleatorische[n] Autonomisierung der Sprachphänomene« entgegenwirkte;⁴⁵⁷ sein dichterischer Ausdruck, seine »Manier« ist folglich »heiß errungen[]« (HKA 1, 478/ITA 1, 408/ITA 5.1, 126/DB, 519). Kennzeichen dieser literarischen Methode, seiner »bildhafte[n] Manier« sei, so Trakl, dass diese »in vier Strophenzeilen vier einzelne Bildteile zu einem einzigen Eindruck zusammenschmiedet«. ⁴⁵⁸ Hiermit bezeichnet der Dichter den »Innovationsanspruch dieses Reihungsstils«, der ihn von den Berliner Frühexpressionisten unterscheidet: »Während die Addition isolierter Elemente im Berliner Großstadtgedicht die Heterogenität des Simultanen akzentuiert – oft mit grotesker oder ironisierender Wirkung –, geht es Trakl um einen letztlich einheitlichen Gesamteindruck (>zusammenschmiedet)«. ⁴⁵⁹

An der Schwelle dieser Entwicklung entstand vielleicht um 1910 oder 1911 mit dem zu Lebzeiten unveröffentlichten »Märchen« ein Sonett, das im Blick auf Trakls folgende sonettistische Dichtungen die Funktion eines evolutionären Scharniers erfüllt, jedoch keinen revolutionären Bruch markiert:⁴⁶⁰

Raketen sprühn im gelben Sonnenschein;
Im alten Park welch maskenhaft Gewimmel.
Landschaften spiegeln sich am grauen Himmel
Und manchmal hört den Faun man gräßlich schrein.

⁴⁵⁶ Rémy Colombat: Expressionismus und französischer Symbolismus im Zusammenhang der lyrischen Moderne. In: Frankreich und der deutsche Expressionismus = France and German Expressionism. Hg. von Frank Krause. Göttingen 2008, 45–58, hier 55.

⁴⁵⁷ Colombat: Expressionismus (2008), 55.

⁴⁵⁸ HKA 1, 478/ITA 1, 408/ITA 5.1, 126/DB, 519. – Vgl. hierzu auch Hans Weichselbaum: Georg Trakls Weg in die literarische Moderne. In: Georg Trakl und die literarische Moderne. Hg. von Károly Csúri. Tübingen 2009 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 136), 219–234, insb. 225f. – Als Beispiel für sein poetisches Verfahren führt Trakl »Der Gewitterabend« (HKA 1, 27/ITA 1, 407–412/DB, 25) an.

⁴⁵⁹ Sprengel: Geschichte (2004), 631.

⁴⁶⁰ Vgl. zur Datierung Anm. 320.

Sein goldnes Grinsen zeigt sich grell im Hain. 5
In Kressen tobt der Hummeln Schlachtgetümmel,
Ein Reiter trabt vorbei auf fahlem Schimmel.
Die Pappeln glühn in ungewissen Reihn.

Die Kleine, die im Weiher heut ertrank,
Ruht eine Heilige im kahlen Zimmer 10
Und öfter blendet sie ein Wolkenschimmer.

Die Alten gehn im Treibhaus stumpf und krank
Und gießen ihre Blumen, die verdorren.
Am Tore flüstern Stimmen traumverworren.

Um das Chaos zu kontrollieren, setzt Trakl in den Quartetten auf einen durchlaufenden umarmenden Reim (*abba abba*),⁴⁶¹ während die Fülle der verwandten stilistischen Figuren die musikalische Struktur des ›Klinggedichts‹ stärkt und die Bilder deutlich Rimbauds Einfluss erkennen lassen. Zugleich tritt kein lyrisches Ich mehr in Erscheinung, was Trakl als qualitative Verbesserung ansah. 1911 schreibt er in einem auch dichtungstheoretisch zu verstehenden Brief an Buschbeck wohl über das Gedicht »Klagelied«:

Anbei das umgearbeitete Gedicht. Es ist um so viel besser als das ursprüngliche, als es nun unpersönlich ist, und zum Bersten voll von Bewegung und Gesichtern.
Ich bin überzeugt, daß es Dir in dieser universellen Form und Art mehr sagen und bedeuten wird, denn in der begrenzt persönlichen des ersten Entwurfes.
Du magst mir glauben, daß es mir nicht leicht fällt und niemals leicht fallen wird, mich bedingungslos dem Darzustellenden unterzuordnen, und ich werde mich immer und immer wieder berichtigen müssen, um der Wahrheit zu geben, was der Wahrheit ist.
(HKA 1, 485f./ITA 1, 570/ITA 5.1, 171–173/DB, 526f.)

Das Ergebnis seiner Bemühungen um die nunmehr entpersonalisierte und damit überpersönliche »Alchimie du verbe« ist ein synthetisierend-reduktionistisches Sonett, in dem sich autobiographisch zugleich die ausgezeichneten praktischen Fähigkeiten in Chemie zu spiegeln scheinen, die Trakl als Magister der Pharmazie besaß.⁴⁶²

»Des weißen Magiers Märchen lauscht die Seele gerne«, verkündet Trakls »Abendmuse«,⁴⁶³ und auch mit dem »Märchen«-Sonett entwirft er ein klanglich eindringliches Panorama der dichterisch-›diktatorischen‹ Phantasie.⁴⁶⁴ Zugleich knüpft

⁴⁶¹ Dietz: Form (1959), 24, greift somit in der Annahme, dass das Gedicht »nicht, wie alle der frühen Sonette, durch einen klaren Bagedanken ausgezeichnet« sei, zu kurz. – Das Reimschema von »Märchen« kehrt auch in den Gedichten »Dezember«/»Dezembersonett« und »In der Heimat« wieder.

⁴⁶² Vgl. hierzu das Protokoll der Magisterprüfung (HKA 2, 663/ITA 6, 64), das neben drei »genügend« beurteilten Prüfungsteilen die »ausgezeichnete« praktische Chemieprüfung Trakls hervorhebt. – Vgl. auch Röhner: Poetosynthese (2010), 49–53, der jedoch fälschlicherweise annimmt, »Alchimie du verbe« sei ein Sonett.

⁴⁶³ HKA 1, 28/ITA 2, 43–46, hier 46/DB, 26. – In motivischer Ähnlichkeit wird überdies Karl Kraus von Trakl als »Weißer Hohepriester der Wahrheit« und »Zürnender Magier« tituliert (vgl. HKA 1, 123/ITA 2, 465–470/DB, 123).

⁴⁶⁴ Zur ›diktatorischen Phantasie‹ Friedrich: Struktur (2006), insb. 81–83 und 136–138.

Trakl damit an die Auffassung des »heilige[n] Fremdling[s]« Novalis an,⁴⁶⁵ für den das Märchen den »Kanon der Poesie« bildete, da »alles Poetische [...] märchenhaft sein« müsse.⁴⁶⁶ Die Darstellung des inhaltlich Heterogenen führt zu einer weiteren syntaktischen Vereinzelung der Verse, die in Richtung des expressionistischen Zeilenstils deuten. Bestanden beispielsweise »Drei Träume III«, »Dämmerung [I]« oder »Sabbath« aus drei und »Von den stillen Tagen«, »Herbst«/»Verfall« oder »Andacht« aus vier Sätzen, sind es in »Märchen« neun. Als »mosaikartige[s] Arrangement«⁴⁶⁷ scheinen die folgenden Bilder einem Kaleidoskop entnommen zu sein,⁴⁶⁸ während klangliche Elemente dominanter werden und dergestalt trotz der diskontinuierlichen Syntax fugend wirken.⁴⁶⁹

Bereits das Reimschema belegt das Bemühen um klangliche Intensivierung: Strukturierte Trakl die Quartette der früher entstandenen Sonette kreuz- oder umarmend gereimt, führte er indes stets im zweiten Quartett ein neues Reimpaar ein; lediglich in »Grauen« variierte er dieses Schema, indem er den eingeschlossenen Reim beibehielt. In den neun gereimten Sonetten der Jahre 1910 bis 1914 jedoch durchzieht – angefangen bei »Märchen« und mit Ausnahme von »Afra« und »Einsamkeit« – ein Reimpaar beide Quartette, wobei Trakl den

⁴⁶⁵ Novalis war (neben Hölderlin, vgl. Anm. 296, und abgesehen von seinem Zeitgenossen Karl Kraus) der einzige Dichter, an den Trakl ein in vier Fassungen überliefertes Widmungsgedicht richtete und das Vorbild im ersten Vers aller Fassungen übereinstimmend als »heilige[n] Fremdling« ansprach; vgl. »An Novalis« (HKA 1, 324–326/ITA 3, 304–311/DB, 359f.). Zu diesem Dichtergedicht De Vos: Überlegungen (1991), Klessinger: Krisis (2007), 149–161, und Esselborn: Leitfiguren (2016), 243–245. Vgl. zudem Elisabetta Mengaldo: *Eredità romantiche. L'influsso di Novalis e del secondo Romanticismo su Georg Trakl*. In: *I classici rileggono i classici. Studi in onore di Emilio Bonfatti*. Hg. von Merio Scattola und Gabriella Pelloni. Padova 2009, 73–104.

⁴⁶⁶ Novalis: Werke. Hg. und kommentiert von Gerhard Schulz. München 2001, 493f. – Vgl. Röhner: *Poetosynthese* (2010), 52f. – Bruno Müller: *Novalis. Der Dichter als Mittler*. Bern, Frankfurt/M. und New York 1984 (Europäische Hochschulschriften 1,813, zugl. Zürich [Diss.] 1984), 115, weist darauf hin, dass bei Novalis das Märchen »der gültigste Ausdruck für die »vollkommene Gegenwart«, für die Einheit des Wirklichen mit dem absoluten Grund« ist. – Vgl. zur französischen Novalisrezeption Werner Vortriede: *Novalis und die französischen Symbolisten. Zur Entstehungsgeschichte des dichterischen Symbols*. Stuttgart 1963 (Sprache und Literatur 8), und Michel Murat: *La destinée de Novalis en France*. In: *France – Allemagne, regards et objets croisés. La littérature allemande vue de France – la littérature française vue d'Allemagne*. Hg. von Didier Alexandre und Wolfgang Asholt. Tübingen 2011 (Edition lendemains 24), 69–81.

⁴⁶⁷ Karl Ludwig Schneider: *Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers*. Heidelberg ³1968, 89 (zugl. Hamburg [Diss.] 1950).

⁴⁶⁸ Vgl. hierzu die Einschätzung Ernst Jüngers in einem Tagebucheintrag vom 14. März 1945 (Jünger: *Werke* [³2008] Band 3, 381): »Trakls Lyrik gleicht der Umdrehung eines Traumkaleidoskops, das hinter Milchglas im Mondlichtschimmer monotone Konfigurationen weniger, doch echter Steine wiederholt«.

⁴⁶⁹ Vgl. Denneler: *Konstruktion* (1984), 99: »Gerade in Trakls Dichtungen, die der syntaktischen Auflösung neue Relationen entgegenstellen muß, übernimmt die lautliche Schicht die Aufgabe, die Einheit des Textes zu sichern«.

umarmenden Reim gegenüber dem Kreuzreim bevorzugt, da dieser die Strophen-
grenze zwischen den Quartetten überspielt.⁴⁷⁰

Sukzessive dominiert die klanglich-akustische Grundierung in ihrem Eigen-
wert den Gehalt, und so ist »Märchen« von alliterierenden Akkorden durchzogen,
die sich teilweise im Wortinnern wiederfinden.⁴⁷¹ Experimentierte Trakl in »Sab-
bath« mit oftmals klingenden Doppelkonsonanten zumeist in der Wortmitte,
werden diese in »Märchen« zu einem strukturierenden Element, welches er vier-
zehnmal verwendet.⁴⁷² Unterstützt durch zahlreiche assonantische Reihungen
und Paromoiosen intensivieren überdies zahlreiche Binnenreime die klangliche
Dichte;⁴⁷³ paronomastisch spielt Trakl mit den Verben »tobt« und »trabt« oder
den Substantiven »Kleine«, »Weiher« und »Heilige«. Auch Quartette und Terzette
werden eng verbunden: Neben einer strophenübergreifenden Anapher der
Verse 8 und 9, die in Vers 12 ihre Fortsetzung findet (»Die Pappeln«, »Die Kleine«,
»Die Alten«), klingt im Reimpaar der Verse 10 und 11 in unreiner Brechung das
Homoiooteleuton der Verse 2, 3, 6 und 7 nach (»Zimmer«, »Wolkenschimmer« –
»Gewimmel«, »Himmel«, »Schlachtgetümmel«, »Schimmel«).⁴⁷⁴

»Wie schön sich Bild an Bildchen reiht«, konstatiert Trakl in »Verklärter Herbst«
(HKA 1, 37/ITA 2, 50/DB, 35), und auch in »Märchen« werden inhaltlich vornehm-

⁴⁷⁰ Neben der zweiten Fassung von »Afra« ist »Mit rosigen Stufen sinkt ins Moor der Stein...«
kreuzgereimt.

⁴⁷¹ Als Beispiele für Alliterationen sind die Wortfolgen »gelben«, »Gewimmel«, »grauen«,
»gräßlich«, »goldnes Grinsen«, »grell« (V. 1–5), »manchmal«, »man« (V. 4), »vorbei«, »fah-
lem«, »verdorren«, »flüstern« (V. 7, 13f.) und »sprüh«, »Sonnenschein«, »Landschaften
spiegeln«, »schrein«, »Schlachtgetümmel«, »Schimmel«, »Wolkenschimmer«, »stumpf«
und »Stimmen« (V. 1, 3f., 6f., 11f. und 14) zu nennen. Ausführlich, gleichwohl mit kleineren
terminologischen Ungenauigkeiten zu formalen Charakteristika des Gedichts Röh-
nert: *Poetosynthese* (2010), 55f.

⁴⁷² »Sonnenschein«, »Gewimmel«, »Himmel«, »Kressen«, »Hummeln«, »Schlachtgetümmel«,
»Schimmel«, »Pappeln«, »ungewissen«, »Zimmer«, »Wolkenschimmer«, »verdorren«,
»Stimmen«, »traumverworren« (V. 1–3, 6–8, 10f. und 13f.).

⁴⁷³ So wird etwa die a-Assonanz des zweiten Verses (»Im alten Park welch maskenhaft Ge-
wimmel«) in den Versanfängen der beiden folgenden Verse wieder aufgenommen (»Land-
schaften«, »und manchmal«); Paromoiosen dominieren beispielsweise die Verse 3, 5, 9
und 10 (»Landschaften spiegeln sich am grauen Himmel«, »Sein goldnes Grinsen zeigt
sich grell im Hain«, »Die Kleine, die im Weiher«, »eine Heilige im kahlen Zimmer«). Der
Binnenreim »sprüh«/»glüh« (V. 1, 8) rahmt die Quartette, die durch den strophenüber-
greifenden Schlagreim »schrein. || Sein« (V. 4f.) eng verbunden werden. Vers 5, durch einen
pausierenden Anfangsreim mit Vers 7 verbunden (»Sein«, »Ein«), wird ferner durch ein-
nen überschlagenden Reim als besondere Form des Binnenreims gekennzeichnet (»Sein«,
»Hain«), der assonantisch in der Versmitte erneut anklingt (»zeigt«).

⁴⁷⁴ Dies widerlegt Heeros Behauptung, man könne in dem Gedicht »die inhaltliche und for-
male Zweiteilung in Quartette und Terzette [...] feststellen« (Heero: *Weg* [2003/04], 103).
Auch ihr Befund, dass am Ende der Quartette und Terzette »die fließende Aneinander-
reihung zusammenhängender Bilder [...] gleich zweimal gewalttätig durch einen Punkt
gestoppt« (ebd.) würde, ist demnach zu falsifizieren – nicht zuletzt, da Trakl zu einer
»durchaus willkürliche[n] Zeichensetzung« neigt und zu seinen »Eigentümlichkeiten«
auch die »Neigung [gehört], das Ende einer Zeile, einer Strophe oder eines Gedichtes als
stellvertretend für ein Satzzeichen anzusehen« (HKA 2, 25f.).

lich disparate Bilder in tendenziell parataktischer Syntax sichtbar: Sprühende Raketen, eine Maskerade im Park, eine nicht näher bestimmte Himmelserscheinung, die an eine Fata Morgana gemahnt, und ein Fabelwesen der römischen Mythologie werden von lautmalerischen Hummeln, einem Reiter, glühenden Bäumen und einer kindlichen Wasserleiche gefolgt, bevor unbestimmt bleibende Alte in einem »Treibhaus« verdorrnde Blumen gießen und zuletzt nur mehr das Flüstern »traumverworren[er] Stimmen« zu hören ist.

In diesem »infernalische[n] Chaos«, das Trakl wie erwähnt bedrängt, könnten zahlreiche intertextuelle Verweise ein weites Deutungsspektrum eröffnen: Neben Novalis tritt Rimbaud, dessen Dichtungen etwa im Motiv des Fauns oder der Wasserleiche durchscheinen; überdies könnte Stefan George »[i]m alten Park«, dem »maskenhaft[en] Gewimmel« oder der lokalen Präzisierung »Am Tore« präsent sein.⁴⁷⁵ Doch amalgamiert Trakl die Prätexte in unauflösbarer Synthese, lotet die klanglich-alchemistische Wortzusammensetzung aus und akzentuiert den Klang als sinnstiftendes Kontinuum, hinter das der Gehalt oder einzelne Sinnfiguren wie das Hysteron proteron im ersten Terzett zurücktreten.

*

Das Dezebersonett gab ich an die Stelle der »Drei Teiche«. Es ist vielleicht wirklich besser, wenn sie nicht drin sind. Was daran stört, weiß ich eigentlich nicht, vielleicht ist es unter der Allgemeinheit der anderen Bilder, hier das Spezielle, vielleicht wurde auch zu viel und in zu verschiedenen Jahren daran herumgemeißelt (HKA 2, 751/ITA 1, 176/ITA 5.1, 275f.).

Erhard Buschbeck setzte in der Satzvorlage der *Gedichte* das »Dezebersonett« an die Stelle der »Drei Teiche von Hellbrunn«. ⁴⁷⁶ Doch in der »Auswahl« die »Herr Franz Werfel, der Lektor meines Verlages [...] aus Ihrem Ms. getroffen hat«, ⁴⁷⁷ waren schließlich weder das eine noch die anderen enthalten, sodass das »Dezebersonett« erst in der Sammlung *Aus goldenem Kelch* veröffentlicht wurde:

Am Abend ziehen Gaukler durch den Wald,
Auf wunderlichen Wägen, kleinen Rossen.
In Wolken scheint ein goldner Hort verschlossen,
Im dunklen Plan sind Dörfer eingemalt.

⁴⁷⁵ Neben dem Proömgedicht von »Das Jahr der Seele« mit dem Incipit »Komm in den totgesagten park und schau ...« (vgl. Stefan George: *Das Jahr der Seele*. Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 4. Berlin 1928, 12) wäre insbesondere an »Die Maske« zu denken, in der es heißt: »Sie schleicht hinaus zum öden park · zum flachen | Gestade · winkt noch kurz dem mummenschanze« (St. G.: *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod*. Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 5. Berlin 1932, 47). In dem zweiten Teil des Gedichts »Gesichte« heißt es überdies: »Ich darf so lange nicht am tore lehnen · | [...] Im schwarzen lorbeer lacht ein faun« (St. G.: *Hymnen, Pilgerfahrten, Algalal*. Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 2. Berlin 1928, 65).

⁴⁷⁶ Vgl. Anm. 442.

⁴⁷⁷ Brief des Kurt-Wolff-Verlags an Trakl vom 28. April 1913 (HKA 2, 792/ITA 5.2, 403).

Der rote Wind bläht Linnen schwarz und kalt. 5
Ein Hund verfault, ein Strauch raucht blutbegossen.
Von gelben Schrecken ist das Rohr durchflossen
Und sacht ein Leichenzug zum Friedhof wallt.

Des Greisen Hütte schwindet nah im Grau.
Im Weiher gleißt ein Schein von alten Schätzen. 10
Die Bauern sich im Krug zum Weine setzen.

Ein Knabe gleitet scheu zu einer Frau.
Ein Mönch verblaßt im Dunkel sanft und düster.
Ein kahler Baum ist eines Schläfers Küster.

Wohl zwischen Oktober 1911 und März 1912 entstanden,⁴⁷⁸ ist das Gedicht in zwei Abschriften und einer handschriftlichen Überarbeitung überliefert, wobei Trakl in der Überarbeitung im ersten Quartett sowie im ersten Terzett jeweils nur ein Wort ersetzt, um mittels Alliterationen eine größere klangliche Dichte zu erreichen.⁴⁷⁹ Dies gilt in gleichem Maße für das zweite Quartett und das zweite Terzett, wobei sich in diesen beiden Strophen neben Vereinheitlichungen der bisweilen willkürlichen Zeichensetzung größere semantische Abweichungen finden.⁴⁸⁰ So weicht das Indefinitpronomen »man«, welches andeutungsweise einen lyrischen Sprecher erkennbar werden ließe, einer unpersönlichen anaphorischen Aufreihung (V. 12–14). Insgesamt ist inhaltlich »eine Zweiteilung in Quartette und Terzette nicht festzustellen«.⁴⁸¹

Trakl situiert das Gedicht in beiden Fassungen assonantisch »Am Abend« und damit in einer von ihm bevorzugten Atmosphäre, wie der Eingang von »Herbst«/»Verfall« sowie der »Traum des Bösen« zeigen.⁴⁸² Im Folgenden entwirft er im Zeilenstil eine syntaktisch unverbundene Szenerie; von der fünfmaligen Setzung der Konjunktion »und« entfallen in der Überarbeitung zwei in den Versen 5 und 14. Nicht näher bezeichnete Prestidigitateure sowie das Adjektiv »wunderlich[]« entheben – ähnlich wie in »Märchen« – das durchgehend präsentisch vermittelte Geschehen einer realen Situierung. So transgrediert der paromoiotische Vers 3

⁴⁷⁸ So ITA 1, 485. Sicher ist lediglich, dass die zweite Fassung in der ersten Dezemberhälfte 1912 vorlag; vgl. ebd. und HKA 2, 388.

⁴⁷⁹ So wird aus einem »weißen Plan« ein »dunkle[r]«, der mit »Dörfer« stabreimt (V. 4), »Des Schäfers Hütte« wird zu »Des Greisen Hütte«, die mit »Grau« alliteriert (V. 9).

⁴⁸⁰ Trakl setzt etwa in den Versen 6 und 7 auf assonantische Dichte (»verfault«, »Strauch raucht« bzw. »gelben Schrecken«). Zugleich bevorzugt er in der Überarbeitung den Punkt zur Markierung der Versenden, wie das erste Terzett verdeutlicht, in dem ein Komma sowie ein Semikolon Punkten weichen; insgesamt werden somit aus acht Punkten elf.

⁴⁸¹ Heero: Weg (2003/04), 104.

⁴⁸² Vgl. zahlreiche weitere Gedichte, die durch diese Wendung eröffnet werden, etwa »Zu Abend mein Herz«, »Vorstadt im Föhn«, »Abendlied«, »Unterwegs [II]«, »Die Verfluchten II«, »Sommer [II]«, der Prosatext »Traum und Umnachtung« sowie die Gedichte »Grodek« [2. Fassung], »Ein Abend«, »[Am Abend]« [1. Fassung], »Am Abend« sowie »[Untergang]« [1. Fassung]/»Wenn wir durch unserer Sommer purpurnes Dunkel...« (HKA 1, 32, 51, 65, 81, 103, 136, 147, 167, 272, 315, 337f., 386/ITA 1, 271f., 569–573; 2, 124–128, 335–341, 342–360, 437–442, 471–482; 3, 261–264, 94–112; 4.1, 25–76; 4.2, 208–214, 333–338/DB, 30, 49, 63, 79, 103, 136, 147, 168, 285, 351, 371f., 425).

die räumlichen Gegebenheiten (»In Wolken scheint ein goldner Hort verschlossen«) – und wird in Vers 10 assonantisch im Bild des »Schein[s] von alten Schätzen« wieder aufgenommen, während die Verse dazwischen inhaltlich heterogene Bilder des Verfalls zur Anschauung bringen.

Mit einem »Knabe[n]«, »einer Frau«, einem »Mönch«, einem »Schläfer[]«, »Bauern«, »Gaukler[n]«, einem »Greis[]« sowie einem »Leichenzug« zeigt das Gedicht unterschiedliche wie alternative Erscheinungsformen eines ungenannten lyrischen Ich. Doch folgt deren Leben allenfalls einem »dunklen Plan«, dem im Motiv des »goldne[n] Hort« eine transzendente Heilsgewissheit gegenübersteht, die jedoch »verschlossen« bleibt und zu den »alten Schätzen« zählt (V. 3f. und 10). Von ihnen zeugt noch das Spiegelbild eines »Schein[s]«, bevor schließlich dessen Gleißeln in der Figur des »Mönch[s] verblaßt«. ⁴⁸³ An die Stelle des brennenden Dornbuschs ist ein rauchender Strauch getreten, in dem sich kein Gott mehr offenbart, sondern der die »blutbegossen[e]« Realität aufzeigt, die »[v]on gelben Schrecken [...] durchflossen« ist; die einstige Wallfahrt wird zum »Leichenzug«, der seinerseits »zum Friedhof wallt«. In sukzessiver Vereinzelung weichen »Gaukler« und »Bauern« zuletzt Figuren, die für sich stehen; fünfmal setzt Trakl im zweiten Terzett den unbestimmten Artikel, der zugleich als Numerale die isolatorische Separation unterstützt: »Ein Knabe gleitet scheu zu einer Frau. | Ein Mönch verblaßt im Dunkel sanft und düster. | Ein kahler Baum ist eines Schläfers Küster«. Dass dieser Vorgang auch die Natur erfasst, zeigt sich daran, dass von dem »Wald« des Eingangsverses nur mehr »[e]in kahler Baum« geblieben ist.

*

Der »Traum des Bösen«, in einer Textvariante »Traumsonett« überschrieben, endet »Im Park« (V. 14) und damit dort, wo zuvor das »Märchen« beginnt. Weitere Farben und Motive (wie etwa Gold, Maske, Zimmer) in beiden Poemen zeugen davon, dass Trakl seine Gedichte von einem insgesamt überschaubaren »Wortbestand her komponiert«. ⁴⁸⁴ Durch geschicktes Arrangement, anschließende Überarbeitung und Rearrangement der einzelnen Lexeme gelangen ihm zahlreiche dichterische Variationen, die indes von einem einheitlichen Ton getragen sind. Neben semantischen Überschneidungen, die sich in »Traum des Bösen« und »Märchen« etwa in den Reimwörtern »Zimmer«/»Wolkenschimmer« und »Zimmern«/»schimmern« offenbaren, ähneln sich beide Gedichte in ihrer formalästhetischen Faktur, und erst mit dem zweiten Terzett weichen die Reimschemata voneinander ab. Zugleich schreitet Trakl auf dem Weg einer syntaktischen Vereinzelung der Verse

⁴⁸³ V. 10 und 13. – Vgl. hierzu Hans Weichselbaum: Die Figur des Mönchs bei Georg Trakl. In: Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls. Hg. von Uta Degner, H. W. und Norbert Christian Wolf. Salzburg 2016 (Trakl-Studien 26), 117–131.

⁴⁸⁴ Jaak De Vos: Die Quadratur des Kreises. Überlegungen zum zyklischen Kompositionsprinzip in Trakls Lyrik. In: Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung. Szegeder Symposium. Hg. von Károly Csúri. Tübingen 1996, 121–147, hier 127. – Vgl. überdies die neuen Varianten, mitgeteilt von Weichselbaum: Gedichte (2016), 417.

unbestimmten Artikels ein, dem zugleich die Funktion eines Zahlpronomens zukommt: »ein Gong«/»ein Sterbeglöckchen«, »ein Liebender«, »ein Mönch«, »ein Weib«, »ein Platz«. Die Brüchigkeit des Ich hatte Trakl bereits etwa in »Das Grauen« erkundet, und an die Stelle des »unrettbaren Ich« treten unterschiedliche, unverbundene wie vereinzelt Figuren. Diese Vereinzeltung in Heterogenität zeigt sich syntaktisch, wenn etwa die polysyndetischen Reihungen früherer Gedichte einer asyndetischen Darstellung weichen, die »das vom Substantiv Bezeichnete in seiner Ganzheit bewahrt«:⁴⁸⁸ »Am Strome blitzen Segel, Masten, Stränge«.⁴⁸⁹

Demgegenüber ist die Szenerie zeitlich wie räumlich vergleichsweise klar gegliedert. Das Gedicht schildert stropfenweise das Geschehen eines Tages, das vom Erwachen eines Liebenden über mittägliche Schwüle bis in den »Abend« und in die »Nacht« hinein reicht. Die heterogenen Ortsnennungen lassen sich demgegenüber nur bedingt systematisieren; zu indefinit bleiben die Angaben »in schwarzen Zimmern«, »Am Strome«, »im Gedränge«, »Ein Platz«, »auf Inseln« und »Im Park«.

Den fortschreitenden Tagesverlauf⁴⁹⁰ kombiniert Trakl mit einer akustisch-optischen Metaphorik. Während die akustischen Eindrücke »[v]erhallen[]«, der Klang des »Gongs« beziehungsweise des »Sterbeglöckchens«⁴⁹¹ ebenso wie das »[K]limpern« der »Gitarren« abnimmt und zuletzt zum »Geflüster« gedämpft wird, dominieren zunehmend visuelle Eindrücke. Der Einsatz von Farben (Gold, Schwarz, Rot) beschränkt sich zwar auf die Quartette, doch treten andere optische Werte (bleich, düster) an ihre Stelle. Die letzte Strophe birgt sodann als einzige kein klangliches Motiv mehr, sondern nur mehr »wirre Zeichen«, an deren Deutung sich »Aussätzige« versuchen, die am Versanfang überdies durch eine Tonbeugung und das einzige Enjambement des Gedichts markant exponiert werden; auch die »Geschwister« »erblicken« sich wort- und klanglos. Daher kommt dem zweiten Terzett innerhalb des Gedichts eine Sonderstellung zu, die inhaltlich überdies dadurch unterstützt wird, dass nur in ihr eine Form der Interaktion beziehungsweise Kommunikation stattfindet: die »Zeichen« werden »gelesen«, die Geschwister

⁴⁸⁸ Bolli: Wohllaut (1978), 28. – In diesem Gedicht stellt Trakl 33 Substantiven fünfzehn Verben gegenüber – in »Von den stillen Tagen« betrug das Verhältnis noch 21:16, in »Herbst«/»Verfall« 23:15 und in »Märchen« 26:15.

⁴⁸⁹ V.4. – In der zweiten Fassung ersetzt Trakl »Am Strome« durch »Im Hafen«, in Vers 10 »Ein Platz« durch »Paläste«. In biographischer Lesart könnte diese Bearbeitung durch die Venedigreise inspiriert worden sein, die Trakl mit Adolf und Bessie Loos, Karl Kraus und Peter Altenberg im August 1913 unternahm.

⁴⁹⁰ Vgl. zu dem Schema der Tageszeiten Csúri: Überlegungen (2016), insb. 253.

⁴⁹¹ Während in der ersten Fassung »eines Gongs braingoldne Klänge« ausklingen, sind es in der letzten Fassung »eines Sterbeglöckchens Klänge«. Zwischenzeitlich weicht dieser Eingangsvers mit seiner akustischen Metaphorik dem emphatischen Ausruf »O diese kalkgetünchten, kahlen Gänge«. Während Trakl den semantischen Gehalt variiert, hält er an der klanglichen Intensivierung der Verse fest: In der ersten Fassung werden etwa »Gong« und »Klänge« durch denselben klingenden Diagraphen verbunden, »Gong« und »goldne« durch eine Alliteration; an ihre Stelle treten in der zweiten Fassung die Alliterationen von »kalkgetünchten« und »kahlen« sowie »getüncht« und »Gänge«.

erkennen sich. Zwar »schaut« bereits zuvor der personifizierte »Geist des Bösen«,⁴⁹² doch ist sein Blick ungerichtet und findet somit keinen korrespondierenden Partner.

Obwohl alle Strophen in einen fortschreitenden Tagesablauf eingebettet sind, markiert der »Geist des Bösen« zu Beginn der Terzette einen Einschnitt und eröffnet einen spannungsvollen wie unlösbaren Deutungsrahmen.⁴⁹³ Er rekurriert auf den doppeldeutigen Titel des Gedichts – und wirft die Frage auf, inwieweit es sich um einen Traum handelt und ob sodann die Quartette als Traumsequenz zu deuten sind, oder ob der »grauenvoll[e]« wie »düster[e]« Traum erst mit dem einbrechenden Abend im ersten Terzett beginnt.⁴⁹⁴ Führt bereits die »identifizierende Genitivmetapher« des Titels zu »semantische[r] Disharmonie«, ⁴⁹⁵ verwirrt Vers 9 die Bezüge zusätzlich, indem Singular (»Geist des Bösen«) und Plural (»Masken«) kombiniert werden und der »Geist«, assonantisch mit »bleich« verbunden, folglich wesenhaft vereinzelt erscheint.

Dieses Verfahren erinnert wiederum an den (singularischen) »Liebenden«, der seinerseits »in schwarzen Zimmern [erwacht]« und folglich zerfällt: Die Dissoziation des Ich ist in den Plural des Nomens integriert und sprachlich weniger explizit als etwa in der reflexiven Eingangssentenz des »Grauen« (»Ich sah mich«), doch ist das Gefühl des Grauens dadurch nicht weniger präsent. Sollte das gesamte Gedicht einen Traum beschreiben, »erwacht« der Liebende in einem Traum, aus dem es kein Erwachen oder Entrinnen gibt. Die Zimmer als Metapher der Innerlichkeit sind schwarz und werden zur *prigione oscura*, während sich die äußere Welt in Gestalt von »Flammen«, die in der letzten Fassung des Gedichts zu »Sternen« werden,⁴⁹⁶ nur mehr gespiegelt »am Fenster« zeigt.⁴⁹⁷

⁴⁹² Der »Geist des Bösen« kehrt in Trakls Dichtung mehrfach wieder, kombiniert mit dem Motiv der Maske etwa in »An die Verstummtten« (»Aus silberner Maske der Geist des Bösen schaut«; HKA 1, 124/ITA 3, 345–351, hier 351/DB, 124), aber auch in »Sebastian im Traum 3« (HKA 1, 90/ITA 3, 229–234/DB, 87f.). Vgl. zu dieser Motivik Mathias Mayer: »Gutes und Böses bereitet«. Zum Verhältnis von Ethik und Wahrheit bei Georg Trakl. In: Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls. Hg. von Uta Degner, Hans Weichselbaum und Norbert Christian Wolf. Salzburg 2016 (Trakl-Studien 26), 295–307, insb. 300.

⁴⁹³ Anders Weissenberger: Durchbrechen (1984), 189, der den Terzetten lediglich die Funktion zuweist, »dem bildlichen Vorwurf der Quartette deutende Akzente zu verleihen«. Doch folgten die Terzette nicht zwingend aus dem Vorhergehenden, weshalb sie »ihre Funktion als Voraussetzung für eine Schlußfolgerung« verlören.

⁴⁹⁴ Vgl. Bernhard Sorg: Das lyrische Ich: Untersuchungen zu deutschen Gedichten von Gryphius bis Benn. Tübingen ²1985 (Studien zur deutschen Literatur 80; zugl. Bonn [Habil.] 1982), 146: »Der Titel ist doppeldeutig; je nachdem, ob man ihn als genitivus subjectivus oder objektivus auffassen will, bezeichnet er die Visionen eines »Bösen« oder einen Traum satanischen Inhalts. Natürlich liegt diese Interpretation näher, scheint einsichtiger, aber daß jene nicht gänzlich konstruiert ist, dürfte die Analyse erweisen«.

⁴⁹⁵ Friedrich: Struktur (2006), 210f.

⁴⁹⁶ Die Tendenz Trakls, das Begrenzte zu überwinden, zeigt sich auch in zahlreichen neologistischen Komposita wie »Sternenantlitz«, »Sternenfrost«, »Sternensaal« oder »Sternenweiher«. Vgl. Heero: Weg (2003/04), 104: »Sein Ausdruck strebt in die Breite, gleichzeitig aber wird seine Sprache hermetischer und abgeschlossener, die Gedichtstruktur unzugänglicher«.

⁴⁹⁷ In der zweiten Fassung weicht der zweite Vers einer gänzlich anderen Metaphorik: »Ein alter Platz; die Sonn' in schwarzen Trümmern«. Trakl transgrediert in der zweiten Vershälf-

Lassen die Quartette in ihren zeilenstilartigen, flanerhaften Impressionen, die dem ausklingenden Gedankenstrich am Ende des ersten Verses folgen, an Edgar Allan Poes *Man of the Crowd* denken, zitiert Trakl mit dem »Geist des Bösen« den Titel einer weiteren Erzählung des amerikanischen Schriftstellers.⁴⁹⁸ Diese Motive kombiniert Trakl wiederum mit den »Aussätzige[n]«, den »poètes maudits« in der Nachfolge Verlaines,⁴⁹⁹ deren Stellung am Rande der Gesellschaft bereits durch den heterotopen Raum der »Inseln« (V. 11) vorbereitet wird. Durch Enjambement und Tonbeugung werden sie überdies metrisch aus dem etablierten rhythmischen Zusammenhang geworfen, während zugleich die Reime in den Terzetten immer unreiner werden.⁵⁰⁰ Zuletzt »erblicken zitternd sich Geschwister« (V. 14), doch greift eine Interpretation, die dies als weiteren Beleg für ein inzestuöses Verhältnis Trakls mit seiner Schwester wertet, nicht zuletzt deshalb zu kurz, da bei einer solchen »Gleichsetzung von Dichtung und Biographie« dem Inzest »die unvereinbare Funktion von Explicandum und Explicans« zukäme.⁵⁰¹

*

te durch ein apokalyptisches Bild in der Nachfolge von Baudelaires »Harmonie du soir« (Fleurs du Mal, XLVII; in: Baudelaire: SW [21989], Band 3, 144f.) den realen Vorstellungshorizont, während die erste Hälfte später Eingang in Kombination mit weiteren Motiven des Gedichts (wie Fenster oder Geschwister) in sein Sonett »In der Heimat« findet. Anders als in der ersten und dritten Fassung des Gedichts gelingt jedoch einem ungenannten lyrischen Ich in der Zwischenstufe des Gedichts eine »Flucht aus leeren Zimmern« (V. 6).

⁴⁹⁸ Vgl. Raymond S[tephen] Furness: E. A. Poe et la poésie française dans l'œuvre de Trakl. In: Sud 17 (1987), H. 73/74, 115–136, und Peter Cersowsky: Varianten phantastischer Lyrik: Edgar Allan Poe und Georg Trakl. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 25 (1992), H. 2, 115–129. – Esselborn: Krise (1981), 126, sieht in der parataktischen Reihung von »Ein Mönch, ein schwangres Weib« eine erotisch-sexuelle Andeutung.

⁴⁹⁹ Insbesondere Verlaine prägte diesen Terminus in seinem gleichnamigen, 1884 in Paris erstmals erschienenen Werk: Les Poètes maudits (21888).

⁵⁰⁰ Der ersten Erschütterung in Vers 7 (»verkümmern«), die zugleich die dominante i-Assoziation von Vers 6 beendet, folgen die unreinen Reime »Bösen«/»Lesen«/»Verwesenen« und »düster«/»Geflüster«/»Geschwister«.

⁵⁰¹ Achim Aurnhammer: Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur. Köln und Wien 1986 (Literatur und Leben, N.F. 30; zugl. Heidelberg [Diss.] 1983/84), 267, Anm. 241. Vgl. zum Motiv der »Schwester« auch ebd., 267–285. – Indes setzen Dietz: Form (1959), 25, Gunther Kleefeld: Das Gedicht als Sühne. Georg Trakls Dichtung und Krankheit. Eine psychoanalytische Studie. Tübingen 1985 (zugl. Tübingen [Diss.] 1984) Dichtung und Biographie gleich; differenzierter hingegen Finck: Geschlecht (2005) und Hans Weichselbaum: Inzest bei Georg Trakl – ein biographischer Mythos? In: Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900. Hg. von H. W. Salzburg 2005 (Trakl-Studien 23), 43–59.

Während Trakl den »Traum des Bösen« im Zeilenstil verfasste, kehrt er mit dem im Herbst 1912 entstandenen und bereits am 15. Oktober desselben Jahres im *Brenner* veröffentlichten Gedicht »Dämmerung [II]«⁵⁰² zu einer sprachlich verbundeneren Darstellung zurück: Statt zwölf sind es nur mehr acht syntaktische Einheiten, wobei die Versenden (abgesehen von zwei Ausnahmen in den Terzetten) dennoch mit den syntaktischen Einschnitten zusammenfallen. Entwirft Trakl in »Dämmerung [I]« ein poetologisches Gedicht des dichterischen Schwebestands, verhandelt »Dämmerung [II]« das Schicksal pathologisch Kranker, vermutlich Wahnsinniger. Die tageszeitlich unentschiedene Dämmerung wird somit in diesem Gedicht auch zum Sinnbild eines geistigen Dämmerzustands:

Im Hof, verhext von milchigem Dämmerschein,
Durch Herbstgebräuntes weiche Kranke gleiten.
Ihr wächsern-runder Blick sinnt goldner Zeiten,
Erfüllt von Träumerei und Ruh und Wein.

Ihr Siechentum schließt geisterhaft sich ein. 5
Die Sterne weiße Traurigkeit verbreiten.
Im Grau, erfüllt von Täuschung und Geläuten,
Sieh, wie die Schrecklichen sich wirr zerstreun.

Formlose Spottgestalten huschen, kauern 10
Und flattern sie auf schwarz-gekreuzten Pfaden.
O! trauervolle Schatten an den Mauern.

Die andern fliehn durch dunkelnde Arkaden;
Und nächstens stürzen sie aus roten Schauern
Des Sternenwinds, gleich rasenden Mänaden.

Die Quartette, die unter anderem durch zwei Anaphern (V.1/7 und 3/5) eng aufeinander bezogen werden, exponieren die Szenerie zunächst lokal. Aus dem »Hof« ist jedoch kein Ausweg möglich, wie der umarmende Reim und die inversorische Satzstellung nahelegen. Die lexische Gestaltung zeigt im Folgenden abermals, wie Trakl in unterschiedlichen Gedichten einzelne Motive mehrfach verwendet und in neuem Kontext (re-)arrangiert. So rekurriert »Dämmerung [II]« insbesondere auf die Sonette »Von den stillen Tagen« und »Sabbath«: Aus letzterem übernimmt Trakl neben dem Verweis auf die Hexen (»verhext«, V. 1) das mythologische Motiv der »rasenden Mänaden«; die grundierende herbstliche Szenerie (»Herbstgebräuntes«), der Blick der Kranken, die bisweilen melancholische »Traurigkeit« und das charakteristische Adjektiv »geisterhaft« sind den »stillen Tagen« entlehnt. Doch während dort der »Blick von Kranken« lediglich als Vergleichsgegenstand dient, wird der »wächsern-runde[]« Ausdruck der Augen in

⁵⁰² Datierung nach HKA2, 98/ITA2, 54. Erstdruck in: *Der Brenner* 3 (1912/13), H.2, 62. Zur Trakl-Rezeption im »Brenner«-Kreis vgl. Klettenhammer: *Zeitungen* (1990), 145–227, sowie Johann Holzner: Reflexionen über die Rolle des Dichters im Innsbrucker Umfeld Georg Trakls. In: *Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls*. Hg. von Uta Degner, Hans Weichselbaum und Norbert Christian Wolf. Salzburg 2016 (*Trakl-Studien* 26), 357–375.

»Dämmerung [II]« zum poetischen Sujet des ersten Quartetts. Gerade noch sind die Kranken fähig, sich »goldner Zeiten« zu entsinnen, bevor ihnen der »milchige[] Dämmerschein« auch diese Erinnerung nimmt.

Denn die Morbosität entwickelt ein reflexives Eigenleben (»Ihr Siechentum schließt geisterhaft sich ein«, V.5) und kapselt sich ab. Werden zuvor die Kranken »[i]m Hof« bereits räumlich separiert, entzieht sich die Krankheit einem heilenden Zugriff und ist nicht mehr kontrollierbar. Die Folgen sind nahezu unmittelbar ersichtlich: Ist die Erinnerung noch polysyndetisch intensiviert »von Träumerei und Ruh und Wein [erfüllt]«, weicht die *aurea aetas* »weiße[r] Traurigkeit« und »Grau«. Wie der Gebrauch desselben Verbs indiziert, wird aus der träumerischen Fantasie eine Wahnvorstellung, die ihrerseits assonantisch »erfüllt von Täuschung und Geläuten« ist. Die unreinen Reime von »verbreiten«/»Geläuten« (V.6f.) beziehungsweise »ein«/»zerstreun« unterstützen diese beklemmende Transformation.

Aus »weiche[n] Kranke[n]« werden dergestalt »die Schrecklichen«, alsbald »[f]ormlose Spottgestalten« und »trauervolle Schatten«. Genau an der Sonettgrenze ist tongebeugt-endgültig ein Punkt ohne Wiederkehr erreicht: Während dieselbe literarische Figur, die Assonanz, in den Versen 8 und 9 verdeutlicht, dass es sich um dieselben Kranken handelt, wird die Vokalfarbe abgedunkelt, und die imperativisch gehaltene, schlagreimende i-Assonanz (»Sieh, wie die«) kontrastiert mit der o-Assonanz des Terzettbeginns. Letztere wird in dem interjektorischen Einwurf »O!« wieder aufgegriffen, der seinerseits an Edvard Munchs *Schrei* denken lässt. Zusehends entkörperert »huschen, kauern | Und flattern« die Kranken und werden zugleich klanglich insbesondere zum trigraphischen Frikativ »sch« reduziert: »Schreckliche[]«, »zerstreun«, »Spottgestalten huschen«, »schwarz«, »Schatten«, »stürzen«, »Schauern« und »Sternenwind[]«. Der Prozess der Entkörperung kulminiert in dem Enjambement der letzten beiden Verse, dem entgrenzenden Sturz »aus roten Schauern | Des Sternenwinds«. Erlösung könnten die Kranken lediglich im Tod finden, doch wird ihnen nicht einmal diese zunächst noch vorgesehene Möglichkeit gewährt.⁵⁰³

*

Fallen in »Dämmerung [II]« syntaktische Schlüsse stets mit den Versenden zusammen, setzt Trakl in »Ein Herbstabend« versmittigte syntaktische Einschnitte und experimentiert überdies mit dem Schreiben aus dem Enjambement heraus, das einerseits fügende Verbindungen schafft, wodurch auf der anderen Seite das Reimwort jedoch an Gewicht verliert. Damit weist »Ein Herbstabend«, den er

⁵⁰³ In dem undatierten Typoskript des Entwurfs lautet V.12: »Verstorbene schau aus dunkelnden Arkaden« (HKA2, 98/ITA2, 56). – Obgleich das Motiv der Arkaden in Trakls Dichtung lediglich ein weiteres Mal verwandt wird, ist es dort ebenfalls mit dem Tod verknüpft; so heißt es in dem Gedicht auf den Salzburger »St.-Peters-Friedhof«: »Manch Licht brennt unter den Arkaden« (HKA 1, 179/ITA 1, 240/DB, 182).

seinem Freund Karl Röck widmet,⁵⁰⁴ auf spätere freirhythmische Dichtungen voraus – zumal mehrere Tonbeugungen (etwa in den Versen 3 und 11) den jambischen Rahmen durchbrechen. Dergestalt variiert die Satzlänge zwischen drei und 25 Wörtern (V. 1/5 beziehungsweise 1–4), wobei lediglich Vers 12 – adversativ exponiert – auch syntaktisch ein Einzelgänger ist:

Das braune Dorf. Ein Dunkles zeigt im Schreiten
Sich oft an Mauern, die im Herbst stehn,
Gestalten: Mann wie Weib, Verstorbene gehn
In kühlen Stuben jener Bett bereiten.

Hier spielen Knaben. Schwere Schatten breiten 5
Sich über braune Jauche. Mägde gehn
Durch feuchte Bläue und bisweilen sehn
Aus Augen sie, erfüllt von Nachtgeläuten.

Für Einsames ist eine Schenke da;
Das säumt geduldig unter dunklen Bogen, 10
Von goldenem Tabaksgewölk umzogen.

Doch immer ist das Eigne schwarz und nah.
Der Trunkne sinnt im Schatten alter Bogen
Den wilden Vögeln nach, die fernegezogen.

Sprachlich indizieren drei Faktoren eine evolutorische Entwicklung: Zum einen wendet sich Trakl durch Substantivierungen wie »Ein Dunkles«, die »Bläue« oder das »Einsame[]« verstärkt den Nomina zu,⁵⁰⁵ während er zum anderen auf Verben verzichtet, wie der elliptische Gedichtbeginn »Das braune Dorf« zeigt. Jedoch gebraucht Trakl zugleich vermehrt das Verb »sein«, welches die Existenz an sich ausdrückt; er übernimmt hiermit die Formel des »il y a« französischer Prätexte, die als »Es ist« beispielsweise die Eingangsstrophe von »De Profundis« (HKA 1, 46/ITA 2, 111–123/DB, 44) strukturiert, während das Verb »sein« hier jeweils den Beginn der Terzette markiert. Mithilfe solcher Wiederholungen sowie assonantischer Ketten sucht Trakl das Gedicht einheitlich zu grundieren und gewissermaßen zu essenialisieren, wobei er gleich mehrfach identische Reime einsetzt.⁵⁰⁶

⁵⁰⁴ Karl Röck (1883–1954), veröffentlichte 1910 bis 1912 Lyrik und Essays im »Brenner«, gehörte als dessen Mitarbeiter zum Freundeskreis um Trakl und gab 1919 die im Kurt-Wolff-Verlag erschienene Ausgabe der Dichtungen Trakls heraus. Nachlass im Brenner-Archiv der Universität Innsbruck (Nr. 114, 31 Kassetten).

⁵⁰⁵ Vgl. bereits Leitgeb: Trakl-Welt (1951), 9: »In Trakls Dichtungen herrschen diejenigen Wortarten vor, die das reine Bild vermitteln. Das Hauptwort, das die Erscheinung vor uns hinstellt, indem es sie nennt, und das Eigenschaftswort, das an ihr Form, Farbe, Klang und Geruch kennzeichnet.«

⁵⁰⁶ So wiederholen sich die Farbangabe »braun« (V. 1 und 6) sowie »Schatten« (V. 5 und 13); fortgesetzte Assonanzen finden sich etwa in den Versen 2 (»Sich«, »die im«; »Herbste stehn«), 4 (»Stuben jener Bett bereiten«), 6/8 (»braune Jauche«, »Aus Augen«), 7f. (»feuchte Bläue«, »Nachtgeläuten«) und 10 (»geduldig unter dunklen«); identische Reime verbinden die Verse 3 und 6 (»gehn«) sowie 10 und 13 (»Bogen«), während die Verse 11 und 14 mit demselben Verbstamm reimen (»umzogen«/»fernegezogen«).

In herbstlicher Atmosphäre folgt Trakl dem Rückzug eines ungenannten lyrischen Ich in dessen Innerlichkeit. Die ei-Assonanz verdeutlicht, dass »Ein Dunkles« und »Einsames« letztlich »das Eigne« ist. Die Quartette sind als »frühere«, alternative und zukünftige »Erscheinungsweisen oder seelische Abspaltungen des gegenwärtigen Ich«⁵⁰⁷ zu verstehen: In der belebten Szenerie eines »Dorf[s]« zeigen sich »Gestalten: Mann wie Weib«, »Knaben« und »Mägde. Dass es sich um ein zeitliches Kontinuum handelt, verdeutlicht neben den Enjambements das aktive Handeln der »Verstorbene[n]«, die den Tod von »Mann wie Weib« vorbereiten. Die Adverbien »oft« und »bisweilen« deuten den Prozess einer sukzessiven Vereinsamung an, sodass das »Einsame« schließlich Zuflucht in »eine[r] Schenke« sucht, deren therapeutischer Wert gleichwohl von begrenztem Wert ist. Als wiederum adverbial vermittelter, »immer« vorhandener, doch gleichwohl brüchiger Halt verbleibt »das Eigne« – das in unauflöslicher Spannung »schwarz und nah« zugleich ist.⁵⁰⁸

Die beiden abschließenden reflektierenden Verse greifen zunächst die herbstliche Stimmung wieder auf: »Der Trunkne sinnt im Schatten alter Bogen | Den wilden Vögeln nach, die fernegezogen«. Überdies eröffnen sie ein Feld intra- wie intertextueller Bezüge: Das Motiv der »Bogen« kehrt in Verbindung mit »Wein« und »Dorf« im »Abend in Lans« (HKA 1, 93 und 380/ITA 3, 201–208/DB, 91 und 418f.) wieder, insbesondere aber in dem überdies jahreszeitlich einschlägigen Gedicht »Beim jungen Wein« (HKA 1, 339f./ITA 2, 61–70/DB, 373), bei dem den dreifach wiederkehrenden »Bogen« in der Mitte jeder Strophe eine tragende strukturelle Bedeutung zugewiesen wird. Übernimmt Trakl in »Beim jungen Wein« auch den Reim »fernegezogen«, variiert er ihn in der dritten beziehungsweise vierten Fassung von »Untergang« (HKA 1, 389/ITA 2, 369/DB, 428) zu »fortgezogen«, kombiniert ihn dort gleichwohl mit dem Motiv der »wilden Vögel«. Doch anders als in »Herbst«/»Verfall« lassen die Zugvögel den »Trunkne[n]« nicht von »helleren Geschicken« träumen; vielmehr bedeutet ihnen und »Der Wahrheit nachsinnen | Viel Schmerz« (HKA 1, 414/ITA 4.2, 288/DB, 452). Denn »das Eigne« ahnt, dass es vom Ort der Zugvogelsehnsucht keine Heilung erwarten darf:

Südwärts die Vögel ziehn mit eiligem Geschwätze;
Doch auch den Süden deckt der Tod mit seinem Netze. 20

Natur das Ew'ge schaut in unruhvollen Träumen,
Fährt auf und will entfliehn den todverfallnen Räumen.

⁵⁰⁷ Esselborn: *Wiederkehr* (1996) 100.

⁵⁰⁸ Das zweite Terzett führt – trotz scheinbar adversativer Einleitung – das erste Terzett fort, worauf auch Esselborn: *Wiederkehr* (1996), 100, verweist: »Aber« und »doch« bezeichnen nicht unbedingt Gegensätze, sondern eher eine neue Wendung im Ablauf des Geschehens«. Unterstützt wird dieser Befund durch die bereits erwähnte strukturelle Verbindung durch das Verb »sein« sowie den identischen Reim.

Der abgeriss'ne Ruf, womit Zugvögel schweben,
Ist Aufschrei wirren Traums von einem ew'gen Leben.⁵⁰⁹

Nikolaus Lenau zählt zu Trakls frühen Vorbildern, mit dem er auch im Blick auf »die Fragwürdigkeit und Flüchtigkeit menschlichen Glückes«⁵¹⁰ übereinstimmte. Lenaus Ich sinniert in dem gleichnamigen Gedicht »Ein Herbstabend«, »eines toten Freunds gedenkend«, über die existentielle Frage der Bedeutung des »Erdenleben[s]«, das möglicherweise »ein Schein nur ist«. Wie die Zugvögel »schwärmen die Gedanken« – bis sie zuletzt das Ich in »öde[m] Thal« mit einer Reihe unbeantworteter Fragen⁵¹¹ ebenso zurücklassen wie Trakls »Trunkne[n]«.

*

Während »Traum des Bösen« (in seiner ersten Fassung) und »Dämmerung [II]« in den *Gedichten* Trakls unverbunden an 15. beziehungsweise 33. Stelle stehen, bilden die drei Sonette »Herbst«/ »Verfall«, »In der Heimat« und »Ein Herbstabend« einen Block, der durch das Motiv des Herbstes verbunden wird. In diesem sonettistischen Triptychon rahmen »Herbst«/»Verfall« und »Ein Herbstabend« das »Heimat«-Gedicht, das trotz vielfältiger semantischer Bezugnahmen⁵¹² seine Eigenständigkeit behauptet.

Resedenduft durchs kranke Fenster irrt;
Ein alter Platz, Kastanien schwarz und wüst.
Das Dach durchbricht ein goldener Strahl und fließt
Auf die Geschwister traumhaft und verwirrt.

Im Spülicht treibt Verfallnes, leise girrt
Der Föhn im braunen Gärtchen; sehr still genießt
Ihr Gold die Sonnenblume und zerfließt.
Durch blaue Luft der Ruf der Wache klirrt.

5

⁵⁰⁹ Nikolaus Lenau: Ein Herbstabend. In: N.L.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe [=HKA]. Hg. von Helmut Brandt (u.a.). Band 2: Neuere Gedichte und lyrische Nachlese. Hg. von Antal Mádl. Wien 1995, 209f.

⁵¹⁰ Weichselbaum: Weg (2009), 219. – Vgl. außerdem Walter Weiss: Nikolaus Lenau und Georg Trakl. Ein Vergleich ihrer Metaphorik. In: Lenau-Forum [13] (1985), 81–89.

⁵¹¹ »Ist's Erdenleben Schein? – ist es die umgekehrte | Fata Morgana nur, des Ew'gen Spiegel-fährte? || Warum denn aber wird dem Erdenleben bange, | Wenn es ein Schein nur ist, vor seinem Untergange? || Ist solche Bängniß nur von dem, was wird bestehen; | Ein Wieder-glanz, daß auch sein Bild nicht will vergehen? || Dies Bangen auch nur Schein?« (Lenau: HKA [1995], Band 2, 209f.).

⁵¹² »alter Platz« (V.2) – »alter Bogen« (»Ein Herbstabend«, V.13); »schwarz« (V.2) – »schwarz« (»Ein Herbstabend«, V.12); »goldener Strahl«/»Gold« (V.3 und 7) – »goldenem Tabaksgewölk« (»Ein Herbstabend«, V.11); »braunen Gärtchen« (V.6) – »braune Jauche« (»Ein Herbstabend«, V.6); »dämmern« (V.9) – »dämmervoll« (»Verfall«, V.5); »Durch blaue Luft«/»blau« (V.8 und 12) – »blaue A stern« (»Verfall«, V.14), »Durch feuchte Bläue« (»Ein Herbstabend«, V.7); »Mauern« (V.9) – »Mauern« (»Ein Herbstabend«, V.2); »schwer« (V.10) – »Schwere« (»Ein Herbstabend«, V.5); »Nachtwind« (V.10) – »Wind« (»Verfall«, V.14), »Nachtgeläuten« (»Ein Herbstabend«, V.8); »Schatten« (V.12) – »Schatten« (»Ein Herbstabend«, V.5 und 13); »nahes Unheil« (V.13) – »nah« (»Ein Herbstabend«, V.12).

Resedenduft. Die Mauern dämmern kahl.
Der Schwester Schlaf ist schwer. Der Nachtwind wühlt
In ihrem Haar, das mondner Glanz umspült.

10

Der Katze Schatten gleitet blau und schmal
Vom morschen Dach, das nahes Unheil säumt,
Die Kerzenflamme, die sich purpurn bäumt.

Nach einem zweimonatigen Aufenthalt in Salzburg im Februar und März, bei dem die Eisenhandlung seines Vaters aufgelöst wurde, weilte Trakl im April als Gast des Bruders Ludwig von Fickers Rudolf in Igls bei Innsbruck, wo das Gedicht entstand.⁵¹³ Die Monate in Salzburg waren indes keineswegs unbelastet und unbesorgt verlaufen, wie aus einem Brief an Karl Borromaeus Heinrich deutlich wird:

[...] ich habe jetzt keine leichten Tage daheim und lebe so zwischen Fieber und Ohnmacht in sonnigen Zimmern dahin, wo es unsäglich kalt ist. Seltsame Schauer von Verwandlung, körperlich bis zur Unerträglichkeit empfunden, Gesichte von Dunkelheiten, bis zur Gewißheit verstorben zu sein, Verzückungen bis zu steinerner Erstarrtheit; und Weiterträumen trauriger Träume. Wie dunkel ist diese vermorschte Stadt voll Kirchen und Bildern des Todes.⁵¹⁴

Olfaktorisch, optisch und akustisch verdichtet nähert sich das Gedicht »der Heimat«, die durch den wiederholten Gebrauch des bestimmten Artikels in einer autobiographischen Deutung mit Salzburg identifiziert werden könnte. Bereits der einleitende Vers zeigt Trakls Kunstfertigkeit der poetischen Verdichtung: »Resedenduft« vereint synästhetisch die visuelle Komponente der zumeist gelblich-grünen Blüten mit dem olfaktorischen Eindruck des Dufts, bereitet assonantisch wie alliterierend die präpositionale Bestimmung »durchs kranke Fenster« vor und verweist strukturell anaphorisch auf den Beginn der Terzette.⁵¹⁵ Zugleich unterläuft der Eingangsvers, der sich intratextuell auf »Die junge Magd« bezieht

⁵¹³ An Ludwig von Ficker schreibt Trakl Anfang Februar 1913, dass »Ereignisse eingetreten sind, die meine Mutter bestimmen, Geschäft und Haushalt in Salzburg aufzulösen. In dieser Bitternis und Sorge um die nächste Zukunft, erschiene es mir leichtfertig, das Haus der Mutter zu verlassen« (HKA 1, 502/ITA 5.2, 310f./DB, 541). – Rudolf von Ficker (1886–1954), Musikwissenschaftler; Nachlass im Brenner-Archiv der Universität Innsbruck (Nr. 78, 3 Kassetten). – Das Gedicht entstand zwischen dem 1. und/oder 10. bis 16. April in Innsbruck (vgl. HKA 2, 113/ITA 2, 423).

⁵¹⁴ HKA 1, 503/ITA 5.1, 319–321/DB, 542. – An der trübsinnigen Stimmung Trakls änderte sich auch in den folgenden Wochen nichts, wie aus drei Briefen an Ludwig von Ficker und Erhard Buschbeck ersichtlich wird: »Der Aufenthalt ist mir hier bis zu Überdruß verleidet, ohne daß ich die Kraft zu dem Entschluß aufbringe, fortzugehn« (HKA 1, 504/ITA 5.1, 326f./DB, 542); »Die letzten Wochen waren wieder eine Kette von Krankheit und Verzweiflung« (HKA 1, 504/ITA 5.1, 330f./DB, 543); »Es bleibt nichts mehr übrig als ein Gefühl wilder Verzweiflung und des Grauens über dieses chaotische Dasein; lassen Sie mich verstummen davor« (HKA 1, 505/ITA 5.1, 336f.; nicht in DB).

⁵¹⁵ Zu Beginn der Terzette ist der »Resedenduft« gleichwohl ein »einfach gesetztes Wort. Die Bewegung erscheint somit in den Terzetten umgewandelt in einen Zustand« (Bergger: Dunkelheit [1971], 59). Zur Wiederholung des »Resedenduft« indes fälschlicherweise Dietz: Form (1959), 25, der mutmaßt, dass »durch diese anaphorische Wiederaufnahme schon rein äußerlich die Zweiteilung [demonstriert]« würde.

und auf »Die Verfluchten« verweist,⁵¹⁶ die Vorstellung der »Heimat« als einer vertrauten, bergenden Herkunfts- und Zufluchtsstätte, wie die Personifikation des »irr[enden]« Dufts und die adjektivische Präzisierung des »kranke[n] Fenster[s]« zeigen.

In einer Semantik des Verfalls zerlegt Trakl die »Heimat«, das Zuhause in der sukzessive abnehmenden Helligkeit eines Tages in marod-morbide Bilder, wie die Adjektive »schwarz«, »wüst« und »kahl«, die Verben »irren«, »zerfließen«, »dämmern« und »wühlen«, die Substantive »Spülicht«, »Verfallnes«, »Schatten« oder »Unheil« sowie der unreine Reim von »wüst« und »fließt« verdeutlichen. Bereits das »Fenster«, das den Blick vom öffentlichen Raum auf das private Geschehen lenkt, ist »krank[]«,⁵¹⁷ und gleichermaßen wird das Dach, welches als *pars pro toto* für Haus und Heimstatt steht, als »morsch[]« attribuiert, sodass es »durchbricht«. Dergestalt seiner schützenden Funktion beraubt, wird das Heim fürderhin zu einer Stätte der Heimsuchung,⁵¹⁸ an der scheinbar etablierte Sicherheiten ins Wanken und Gleiten geraten. Dies verdeutlichen in semantischer und formaler Kongruenz die Metaphorik des Flüssigen sowie die zahlreichen Enjambements, die Trakl bereits in »Ein Herbstabend« erprobte.⁵¹⁹ Diese formale Haltlosigkeit konterkariert auch die bisweilen friedliche Stimmung des zweiten Quartetts: So kann »die Sonnenblume [ihr Gold]« nur mehr kurz »genieß[en]«, bevor sie »zerfließt« – zumal bereits in Vers 6 eine überzählige Silbe die Brüchigkeit des metrischen Rahmens aufzeigt.⁵²⁰

⁵¹⁶ So heißt es in dem fünften der sechs Gedichte, die Trakl unter dem Titel »Die junge Magd« subsumiert und die 1922 von Paul Hindemith vertont wurden (»Die junge Magd« für eine Altstimme, Flöte, Klarinette und Streichquartett, op. 23,2): »Die Reseden dort am Fenster | Und den bläulich hellen Himmel« (HKA 1, 14/ITA 1, 425/DB, 12). – »In der Heimat« und »Die Verfluchten« (HKA 1, 103f./ITA 2, 423–426, 437–442/DB, 103f.) gehen beide aus dem Gedicht »Unterwegs« (HKA 1, 293–296/ITA 2, 159–172/DB, 307–310) hervor, sodass es zu weiteren motivischen Übereinstimmungen zwischen diesen Dichtungen kommt.

⁵¹⁷ In seiner motivgeschichtlichen Untersuchung schließt Ji-Ming Tang: Fenster-Geschichten. Die Bedeutung des Fensters bei Rilke und ausgewählten anderen Autoren. Kassel 2009 (zugl. Berlin [Diss.] 2008), 35, fälschlicherweise, das Gedicht handele von »der erkrankte[n] Schwester«.

⁵¹⁸ Dergestalt scheint Trakl seinen Aufenthalt in Salzburg empfunden zu haben, wie aus einem Brief an Ludwig von Ficker vom 23. Februar 1913 ersichtlich wird. So suchte er eher Schutz im Kreise seiner Freunde denn in der Familie: »Immer tiefer empfinde ich was der Brenner für mich bedeutet, Heimat und Zuflucht im Kreis einer edlen Menschlichkeit. Heimgesucht von unsäglichen Erschütterungen, von denen ich nicht weiß ob sie mich zerstören oder vollenden wollen, zweifelnd an allem meinem Beginnen und im Angesicht einer lächerlich ungewissen Zukunft, fühle ich tiefer, als ich es sagen kann, das Glück Ihrer Großmut und Güte, das verzeihende Verständnis Ihrer Freundschaft« (HKA 1, 504/ITA 5.1, 324–327/DB, 542). Vgl. auch Richard Detsch: Georg Trakl and the Brenner Circle. New York (u. a.) 1991 (American University Studies 1,91).

⁵¹⁹ Vgl. zur Metaphorik des Flüssigen etwa »Strahl«, »fließt«, »Spülicht«, »treibt«, »zerfließt« und »umspült« (V. 3, 5, 7 und 11) sowie die Enjambements der Verse 3f. (»fließt | Auf die Geschwister«) und 12f. (»gleitet blau und schmal | Vom morschen Dach«). Weitere Zeilensprünge in den Versen 5f., 6f., 10f. und 13f.

⁵²⁰ Ernst Jünger: Alfred Kubins Werk. Nachwort zum Briefwechsel. In: E. J.: Sämtliche Werke, Band 14: Essays VIII, Ad hoc. Stuttgart ²1998, 23f., stellt einem Zitat des zweiten Quartetts

Zugleich grundiert eine sexuelle Metaphorik das Gedicht, jedoch greift wie bereits im »Traum des Bösen« eine Interpretation zu kurz, die das Gedicht als Beleg eines Inzests wertet.⁵²¹ Dem alliterierend eindringlichen Beginn des dritten Verses folgt »ein goldener Strahl«, wobei »golden[]« zum einen »als typisches epitheton in der religiösen vorstellung«, zum anderen »formelhaft in der liebessymbolik«⁵²² Verwendung findet. So wird der »goldene[] Strahl« auch zum Pfeil Amors »und fließt | Auf die Geschwister«; gleichwohl bleibt syntaktisch unentschieden, ob ersterer oder letztere »traumhaft und verwirrt« verharren. Die erotische Metaphorik greifen das »leise Girren« sowie das »sehr stille Genießen« wieder auf, bevor »der Ruf der Wache« beides beendet. Vereinzelt bleibt von den Geschwistern nur mehr die »Schwester« zurück,⁵²³ in deren Haar, das von der Trägerin losgelöst erscheint, während ihres alliterierend »schweren Schlafes« der »Nachtwind wühlt«. Das »Haar« ist nicht ausschließlich als »Chiffre für Sexualität«⁵²⁴ aufzufassen, denn schließlich kann es jederzeit vom Körper abgetrennt werden und verweist – postmortal unverweslich – ebenso auf den Tod wie die »Sonnenblume« und die sich verzehrende »Kerzenflamme«. Doch rekurriert letztere in Verbindung mit dem Motiv des Daches wiederum auf den Beginn des Gedichts und würde folglich zum Abglanz des »goldene[n] Strahl[s]«. In der syntaktischen Mehrdeutigkeit des zweiten Terzetts, die sich *in nuce* in der schwebenden Betonung des Wortes »purpurn« spiegelt, bleibt letztlich unentschieden, ob es sich beim Auf-»bäum[en]« um den Tod oder *la petite mort* handelt.

*

Im semantischen Kontext des herbstlichen Triptychons ist auch das Gedicht »Einsamkeit«⁵²⁵ zu sehen, das erst bei Recherchen zu einer Studie über Trakls Schwester Grete entdeckt wurde und somit keinen Eingang in eine der beiden historisch-kritischen Ausgaben finden konnte:

einen Vergleich voran, in dem er das Motiv der Sonnenblume mit einem Gemälde van Goghs vergleicht: »Jeder kennt die berühmten Sonnenblumen van Goghs. Sie sind wahrhaft aus Gold, aber aus einem Gold, das bereits in der Glut des Schmelztiiegels unter einem letzten Aufglanz zu zerfließen beginnt. Es ist dasselbe Gold und dieselbe Sonnenblume, von der der Salzburger Dichter Trakl, dem »alle Wege in schwarze Verwesung münden«, sagt: [...]«.

⁵²¹ So etwa Wild: *Poetologie* (2002), 184: »Mit dem Nennen der Geschwister wird die Problematik der negativen Sexualität angekündigt, die sich in diesem Gedicht im Inzest zeigt«. Vgl. überdies Anm. 501.

⁵²² DWB 8, 741f.

⁵²³ Vgl. Sprengel: *Geschichte* (2004), 636: »Der durch Trakls späte Gedichte geisternde Schatten der Schwester bildet das weibliche Pendant der frühverstorbenen Knabenfiguren. Möglicherweise verarbeitet Trakl in diesem Motiv die Trennung von seiner – seit 1912 in Berlin verheirateten – Lieblingsschwester Margarethe, vielleicht auch seine Mitschuld an ihrer Drogenabhängigkeit«.

⁵²⁴ Schoene: *Studien* (1997), 132.

⁵²⁵ G. T.: *Einsamkeit*. In: Weichselbaum: *Gedichte* (2016), 414.

Wie tief verlassen Haus und Garten sind!
Verschleiert stehn am Bach die Silberweiden.
Die Amseln sieht man wirt das Blau durchschneiden
Und manchmal bebt das wilde Gras im Wind.

Von Weihrauch schwebt ein Duft noch im Gemach 5
Und einsam schaut ein Bild dort aus der Nische,
Vor'm Fenster flüstern die Hollunderbüsche
Und fluten wunderbarlich dem Lichte nach.

Im Tal schwand fern ein Klang von Hörnerrufen.
Der Epheu raschelt auf den Sandsteinstufen, 10
Wo eine Kröte kauert, grau und alt.

Sehr leise im Reseda Bienen summen,
Indes die roten Wälder rings verstummen
In einem Himmel wolkenlos und kalt.

Der Titel rekurriert einerseits auf die existentielle Grunderfahrung der Einsamkeit, in der das hier ungenannt bleibende lyrische Ich zwischen Freud und Schmerz wandelt, und verweist darüber hinaus – neben Eichendorffs »Im Herbst«, das wie »Einsamkeit« mit einem Ausruf beginnt – auf das gleichnamige Doppelsonett Nikolaus Lenaus, das Trakl in »Afra« anzitiert.⁵²⁶ Die *exclamatio* des Eingangswortes intensiviert dieses Gefühl, indem sie das Gedicht nicht nur in einer menschenleeren, sondern einer vom Menschen verlassenen Gegend situiert. Die Strophen 2 und 3, in denen sich Bilder der menschlichen Sphäre finden, werden von den Strophen 1 und 4 umschlossen, in denen Bilder und Metaphern aus Flora und Fauna dominieren: Beispielsweise durchwuchern »Silberweiden«, »Gras«, »Holunderbüsche«, »Efeu«, »Reseda« und zuletzt »rotel[] Wälder« das Gedicht. Der Einbruch beziehungsweise die Rückkehr der Natur in den vom Menschen gestalteten Bereich geschieht hierbei ganz undramatisch, in einem sanften Wechsel aus Statik und Dynamik,⁵²⁷ unterstützt durch die ruhig dahinfließenden jambischen Fünfheber sowie den sechsfachen Einsatz der Konjunktion »und«, welche insbesondere in der anaphorischen Reihung der Verse 4, 6 und 8 die Gleichzeitigkeit des Geschehens betont. Mit der Einsamkeit des lyrischen Ich, das ungenannt bleibt und lediglich im indefiniten Personalpronomen des dritten Verses greifbar wird, kontrastieren vielfältige sinnliche Empfindungen, insbesondere optische (»Blau«, »sehen«,

⁵²⁶ Vgl. Weichselbaum: Gedichte (2016), 408, der zwar auf Lenau verweist, die formale Übereinstimmung durch die Sonettform indes übersieht: »Der von Trakl mehrfach verwendete Form des Sonetts begegnet man in zwei Gedichten (»Einsamkeit« und »Traumsonett«) [...]. Die beiden in Gänze unbekanntes Gedichte [»Einsamkeit« und »Empfindung«] weisen auf wichtige Vorbilder Trakls hin: Von Nikolaus Lenau gibt es ebenfalls ein Gedicht mit dem Titel [»]Einsamkeit[«] und der Titel [»]Empfindung[«] könnte eine Übernahme von Arthur Rimbauds Gedicht [»]Sensation[«] sein. Weitere wörtliche oder formale Übereinstimmungen sind jedoch nicht vorhanden.« – Vgl. zum Verhältnis von Eichendorff und Lenau Wolfgang Martens: Bild und Motiv im Weltschmerz. Studien zur Dichtung Lenaus. Köln und Graz 1957 (Literatur und Leben. N. F. Bd. 4, ²1976), insb. 26.

⁵²⁷ Während die Verse 1, 2 und 6 statisch dominiert sind, werden die übrigen Verse leicht dynamisiert.

»schauen«, »Bild«, »Licht«, »grau«, »rot«), akustische (»flüstern«, »Klang«, »Hörnerufe«, »rascheln«, »summen«) und olfaktorische (»Weihrauch«, »Duft«) Eindrücke. Diese Wahrnehmungen werden überdies assonantisch wie alliterierend intensiviert, teils sogar stropfenübergreifend (»wild«/»Wind«/»Weihrauch«), bis sich mit dem äußeren »[V]erstummen« im vorletzten Vers die sinnliche Überfülle beruhigt.

So bildet sich semantisch wie figural ein Prozess der zunehmenden Vereinsamung ab. Im Ausruf des ersten Verses wird zunächst behauptet, die menschliche Sphäre von »Haus und Garten« sei verlassen, obgleich dies noch nicht lange der Fall sein kann, da zu Beginn des zweiten Quartetts »ein Duft noch im Gemach [schwebt]« und im Eingangsvers des ersten Terzetts »ein Klang von Hörnerrufen [schwand]«, die flüchtigen sinnlichen Eindrücke also beinahe noch greifbar scheinen. Gleichwohl ist der (auch metaphorisch zu verstehende) Innenraum, in den sich das Ich im zweiten Quartett begibt, bereits verlassen; der Blick durch das Fenster zeigt, dass sich gegenüber der unbelebten menschlichen Umwelt die Natur noch als geradezu belebt erweist: Holunderbüsche »flüstern« und »fluten«, bereits zuvor »durchschneiden« Amseln den Himmel, das »wilde Gras [bebt]«, und zuletzt »raschelt« der Efeu, »eine Kröte kauert« und die »Bienen summen«, wobei zahlreiche Metaphern an »Herbst«/»Verfall«, »In der Heimat« und »Ein Herbstabend« denken lassen.⁵²⁸

Wie in »Herbst«/»Verfall« deutet überdies in »Einsamkeit« die Konjunktion »indes« am Zeilenbeginn einen Umschwung an, doch ist sie hier gegenüber »Herbst«/»Verfall« um einen Vers nach hinten verschoben; der Einschnitt erfolgt somit nicht an der markanten Position zu Beginn des zweiten Terzetts, sondern akzentuiert die beiden Schlussverse, die sich überdies durch das einzig harte Enjambement des Gedichts formal abgrenzen. In den abendlich-herbstlichen »roten Wälder[n]« kommen der Tag wie das Jahr zu einem Ende, der Prozess der Vereinsamung ergreift von der Natur Besitz, sodass die »Wälder [...] verstummen«, die summarisch alle zuvor einzeln aufgezählten Bereiche von Flora und Fauna umfassen. Auch der alles überspannende Himmel, der in der Eingangsstrophe noch »Blau« war, bietet in seiner Wolkenlosigkeit in Vers 14 dem Betrachter keinen Anhaltspunkt mehr, und die hereinbrechende nächtlich-winterliche Kälte, die den sensorischen Schlusspunkt setzt, lässt keinen Zweifel an der alle organischen und anorganischen Bereiche umschließenden Einsamkeit.

*

⁵²⁸ Beispielsweise verwendet Trakl in »Herbst«/»Verfall« und »Einsamkeit« die Motive des Gartens, der Amseln und der Wolken sowie der Farben Blau und Rot; mit »In der Heimat« verbinden »Einsamkeit« die Motive des Gartens beziehungsweise Gärtchens, des Fensters, der Reseda, das Adjektiv leise sowie erneut die Farbe Blau, die »Einsamkeit« wiederum mit »Ein Herbstabend« verbindet, wobei im »Herbstabend« überdies das »Einsame« wörtlich artikuliert wird. Dies könnte, analog zum »Herbstabend«, eventuell auch auf eine Entstehung im Herbst oder Winter der Jahre 1912/1913 hindeuten.

Die oftmals analysierte Vorliebe Trakls für Farbbezeichnungen⁵²⁹ deutet sich in »Einsamkeit« nur an, zeigt sich zuvor »In der Heimat« wie in dem unveröffentlicht gebliebenen und titellosen Sonett mit dem Incipit »Mit rosigen Stufen sinkt ins Moor der Stein...« indes umso deutlicher. Dominieren »In der Heimat« insbesondere Blau und Gold, gefolgt von einzelnen Farbnennungen wie Schwarz, Braun und Purpur, werden in letzterem die Halluzinationen eines lyrischen Subjekts vor allem durch das dreimal genannte Schwarz bestimmt und nur in den Quartetten durch Rot, das von Trakl bevorzugte Purpur und das einleitende Adjektiv »rosig[]« aufgehellte. Zwischen dem 2. September und 15. Oktober 1913 entstanden,⁵³⁰ verarbeitet Trakl in diesem Gedicht möglicherweise die Eindrücke seines Venedigaufenthalts im August desselben Jahres: Hierauf verweist neben dem Sinken des Steins der »Gesang von Gleitendem«, insbesondere das Motiv des »schwarze[n] Nachen[s]« sowie die Bilder »Kanal« und »Brücken«:

Mit rosigen Stufen sinkt ins Moor der Stein
 Gesang von Gleitendem und schwarzes Lachen
 Gestalten gehn in Zimmern aus und ein
 Und knöchern grinst der Tod in schwarzem Nachen.

Pirat auf dem Kanal im roten Wein 5
 Dess' Mast und Segel oft im Sturm zerbrachen.
 Ertränkte stoßen purpurn ans Gestein
 Der Brücken. Stählern klirrt der Ruf der Wachen.

Doch manchmal lauscht der Blick ins Kerzenlicht 10
 Und folgt den Schatten an verfallnen Wänden
 Und Tänzer sind mit schlafverschlungenen Händen.

⁵²⁹ Vgl. Claus Ludwig Laue: *Das Symbolische und die Farbensymbolik bei Georg Trakl*. Freiburg/Br. (Diss.) 1949, Anderle: *Farb- und Lichtelemente* (1956), Kurt Mautz: *Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 31 (1957), 198–240, Brigitte Lühl-Wiese: *Georg Trakl, der Blaue Reiter. Form- und Farbstrukturen in Dichtung und Malerei des Expressionismus*. Münster (Diss.) 1963, Ingrid Vrana: *Expressionistische Farbwerte in Lyrik und Malerei. Untersuchungen am Paradigma von Georg Trakl und Georg Heym*. Innsbruck (Diss.) 1979, Elisabetta Mengaldo: *Realismo e astrazione cromatica nella lirica del Primo Novecento. Alcune osservazioni sulla tavolozza di Georg Trakl*. In: *Sguardi sui colori. Arti, Comunicazione, Linguaggi – Atti del Seminario Interdisciplinare dell'Università degli Studi di Siena*. Hg. von Massimo Squillacciotti. Siena 2007, 211–228, Rüdiger Görner: *Farbintervall und Wortverschattung. Versuch über Trakl*. In: *Euphorion* 102 (2008), H. 2, 187–201, Achim Geisenhanslüke: *Farbenanfalle in der Lyrik der Moderne*. Arthur Rimbaud, Georg Trakl, Thomas Kling. In: *Farben in Kunst- und Geisteswissenschaften*. Hg. von Jakob Steinbrenner, Christoph Wagner und Oliver Jehle. Regensburg 2011 (*Regensburger Studien zur Kunstgeschichte* 9), 233–246, und Rong Wang: *Bunte Welt im Verfall. Farben in der Lyrik Georg Trakls*. Heidelberg (Diss.) 2012.

⁵³⁰ Nach HKA 2, 401, »frühestens in der zweiten Hälfte März, vielleicht jedoch erst im Sommer (etwa Mai bis August) 1913« entstanden, präzisiert Zwerschina: *Chronologie* (1990), 218, die Entstehung auf September; die ITA 3, 235, übernimmt diese Datierung ihres Mitherausgebers und präzisiert sie erneut.

Die Nacht, die schwarz an deinem Haupt zerbricht
Und Tote, die sich in den Betten wenden
Den Marmor greifen mit zerbrochnen Händen.

In den – erstmals seit »Andacht« – kreuzgereimten Quartetten entwirft Trakl eine Szenerie, die wohl nicht ganz zufällig an den »Traum des Bösen« gemahnt, den er ebenfalls nach der Venedigreise überarbeitete.⁵³¹ Die heterogenen Bilder werden einerseits in einen Hell-Dunkel-Kontrast integriert; zugleich sind die Farbwörter in Trakls Lyrik »fast durchweg zeitlich strukturiert«, beschreiben etwa »den fortschreitenden Übergang vom Nachmittag über den Abend zur Nacht«⁵³² und korrespondieren mit dem ebenfalls voranschreitenden Kreuzreim. Es verwundert folglich nicht, dass sich in »Mit rosigen Stufen...« die unterschiedlichen Rottöne nur in den Quartetten finden, bevor das erste Terzett in »Kerzenlicht« getaucht wird und im zweiten Terzett die »Nacht« herein- und »schwarz an deinem Haupt zerbricht«. Überdies korrespondiert das Gedicht mit der temporalen Struktur von »In der Heimat«: Dort sind zunächst »Blau und Gold [...] die Farben der taghellen, sonnendurchfluteten Stadt«,⁵³³ bevor »Nachtwind«, »Schatten« und »Kerzenflamme« das Fortschreiten des Tages verdeutlichen. Aus diesem Gedicht übernimmt Trakl ferner ein weiteres Motiv nahezu wörtlich: Der Vers »Durch blaue Luft der Ruf der Wache klirrt« markiert »In der Heimat« das Ende der Quartette, und an derselben Stelle wird in »Mit rosigen Stufen...« die Strophengrenze ebenfalls markiert: »Stählern klirrt der Ruf der Wachen« (V. 8).

Souverän agiert Trakl in der Behandlung der Reimwörter: Er verschränkt innerhalb des b-Reimes kurze und lange Betonungen (»Lachen«, »Nachen«, »zerbrachen« und »Wachen«, V. 2, 4, 6 und 8) und erreicht über identische (»Händen«, V. 11 und 14), stammverwandte (»Stein« und »Gestein«, V. 1 und 7) und assonantisch identische (»Wänden« und »wenden«, V. 10 und 13) Reime eine hohe klangliche Dichte. Diese sprachliche Musikalität unterstützen weitere Figuren wie Assonanzen, Alliterationen und Paromoiosen.⁵³⁴ Syntaktisch kontrastiert Trakl Unverbundenes mit Verbundenem: Die Quartette bringen heterogene Bilder in einem tendenziell parataktischen Stil zur Anschauung, der durch die fügende Konjunktion »Und« (V. 4) sowie den Relativsatz in Vers 6 nur bedingt aufgebrochen wird. Insbesondere das zweite Quartett wird zergliedert durch ein hartes

⁵³¹ So stimmen beide Gedichte in mehreren Motiven überein: »Gesang« (V. 2) – »Klänge« (»Traum des Bösen [1. und 3. Fassung]«, V. 1); »schwarzes«, »Zimmern« (V. 2f.) – »schwarzen Zimmern« (»Traum des Bösen [1. und 3. Fassung]«, V. 2); »Mast und Segel« (V. 6) – »Segel, Masten, Stränge« (»Traum des Bösen«, V. 4).

⁵³² Sprengel: Geschichte (2004), 634.

⁵³³ Sprengel: Geschichte (2004), 633.

⁵³⁴ Vgl. etwa die Assonanzen in den Versen 1 (»Mit rosigen Stufen sinkt ins«), 13 (»die sich in«) und 13f. (»den Betten wenden | Den«), die Alliterationen in den Versen 1 (»Mit«, »Moor«; »Stufen«, »Stein«), 2f. (»Gesang«, »Gleitendem«, »Gestalten gehn«), 6–8 (»Sturm«, »stoßen«, »Gestein«, »Stählern«), Paromoiosen wie in den Versen 2–4 (»Gesang«, »schwarzes Lachen | Gestalten«, »schwarzem Nachen«), 10 (»den Schatten an verfallnen«), 10f. (»Wänden«, »Tänzer«, »Händen«), 12 (»Die Nacht, die schwarz«).

Enjambement (»Ertränkte stoßen purpurn ans Gestein | Der Brücken«), das die semantische Brutalität des Bildes verdeutlicht. Erst das adversative, von Trakl zugleich konjunkional verwandte Adverb »Doch«⁵³⁵ indiziert im Eingangsvers der Terzette die Hinwendung zu einer Parataxe, die indes durch eine anaphorische Reihung (V. 10f. und 13) stärker verbunden erscheint.⁵³⁶

Mit diesen syntaktischen Kontrasten korreliert die Gedichtstruktur, die vom Einsatz dynamischer Elemente lebt. Neben changierende Farbtönungen treten Verben wie »sinken«, »stoßen« und »wenden« oder die Substantivierung »Gleitendes«; vor allem jedoch setzt Trakl auf konträre, wechselnde Stofflichkeiten, die als »nicht mehr weiter reduzierbare, auf einander aber antithetische bezogene Bedeutungseinheiten« beschrieben werden können. Darunter fallen zunächst die zeitlichen Kategorien »das Langsame und das Rasche«, wobei »[d]em Langsamen [...] das Weiche [entspricht]. Es steht in Opposition zum Harten, Steinernen«.⁵³⁷ In diesem Gedicht werden die Quartette mit wenigen Ausnahmen wie »Moor« und »Gleitendem« von Hartem geprägt (»Stufen«, »Stein«, »knöchern«, »stoßen«, »Gestein«, »Brücken«), die in einem »stählern«-klirrenden »Ruf« gipfeln. Diesem harten Bereich wird im ersten Terzett ein weicher entgegengesetzt, wie bereits der synästhetisch verdichtete Eingangsvers der Terzette zeigt: Der »Ruf der Wachen« kontrastiert mit dem »Blick ins Kerzenlicht«, dem »Schatten« und »Tänzer« mit neologistisch »schlafverschlungenen Händen« folgen.⁵³⁸

Im zweiten Terzett wendet sich die phantasmagorische Szenerie wieder dem Bereich des Harten zu: Wie in »Ein Herbstabend« erwachen die Toten, die auf den personifizierten Tod der Eingangstrophe rekurrieren, zum Leben und »[wenden] sich in den Betten«. Das Bild des nahezu schwebend betonten »Marmor[s]« greift die Metaphorik des »Stein[s]« beziehungsweise des »Gestein[s]« wieder auf und wird seinerseits zum Symbol des Unvergänglichen, doch Abgelebten.⁵³⁹ In der

⁵³⁵ Semantisch indiziert das Adverb einen Gegensatz, bezeichnet bei Trakl jedoch eher eine »neue Wendung im Ablauf des Geschehens« (Esselborn: *Wiederkehr* [1996], 100). – Hier deutet überdies das »lauschen« in Vers 9 an, dass das zweite Quartett fortgeführt wird, fügt sich das Verb semantisch doch eher zum »Ruf« (V. 8) denn zum »Blick« (V. 9).

⁵³⁶ Laura Cheie: Sprachgebärden und Gebärden Sprache in der Lyrik Georg Trakls. Glossen zur Bewegungskultur der Jahrhundertwende und des Frühexpressionismus. In: *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 16 (1997), 8–20, hier 19, deutet die unterschiedliche wie kontrastierende Dynamik im Anschluss an Esselborn: *Krise* (1981) als Bewegungen, die »glatte« mit »harten« Fügungen [alternieren], einen weicheren, melodischen Rhythmus mit einem spröden, dissonant komponierten«.

⁵³⁷ von Matt: *Dynamik* (1982), 61f.

⁵³⁸ V. 8f. und 11. – Für Cheie: *Sprachgebärden* (1997), 20, bilden die Terzette in ihrem Ansatz, die Dichtung Trakls als »poetische Sprachgebärden«, die mit der »aufkommende[n] Kultur der Körpersprache« korrelierten, den Beleg dafür, dass Trakl sich »quasi in eine neue Sprache hineinbewege[]«, auch tänzerisch. Nur setzt Trakl dem freien Ausdruckstanz seiner Zeit einen eigenen, zerbrochenen, entgegen«.

⁵³⁹ Als »Der Ahnen Marmor« findet das Motiv auch Verwendung in »Musik im Mirabell« beziehungsweise in der ersten Fassung unter dem Titel »Farbiger Herbst« (HKA 1, 18, 237, 357/ITA 1, 241–250/DB, 16, 248, 393) und wird in »Im Park« (HKA 1, 101/ITA 2, 157f./DB, 101) variiert zu »der Ahnen verfallenem Marmor«.

Apostrophe an ein bislang nicht anwesendes Du wandelt Trakl im verbalen Polyptoton das präteritale Zerbrechen des zweiten Quartetts (»zerbrachen«) zu einer präsentischen Vision der »Nacht, die schwarz an deinem Haupt zerbricht«. Die prädikatlose Mehrdeutigkeit der Schlussstrophe schreibt die umfassende Absolutheit des Überkommenen und des Zusammenbruchs fest, sind es doch abermals polyptotisch bereits »zerbrochne[] Hände[]« (V. 14), mit denen die Toten zu greifen suchen.

*

Mit »Afra« verfasste Trakl im Herbst 1913 das letzte Sonett, welches ein klar erkennbares Reimschema aufweist.⁵⁴⁰ Erstmals seit 1909 erprobt Trakl im zweiten Quartett wieder ein neues Reimpaar, doch manifestiert sich darin weder ein Rückschritt zu einem Muster der früheren Dichtungen noch ein »Durchbruch aus dem strukturellen Manierismus«.⁵⁴¹ Vielmehr erklärt sich dies aus der Textgenese, die sich zuvorderst »als ein Prozeß der Verdichtung dar[stellt]«.⁵⁴² Die erste Fassung des Gedichts mit dem Titel »Abendspiegel«, in welcher der Bezug auf Afra fehlt, bestand noch aus fünf kreuzgereimten Vierzeilern.⁵⁴³ Unverändert bleiben in der Überarbeitung lediglich der halbversige Eingangssatz sowie die beiden letzten Verse; übernommen werden zahlreiche Motive und Reimwörter, gänzlich neu entsteht die zweite Strophe des Sonetts. Zugleich reduziert Trakl die Verweise auf dichterische Vorbilder, wodurch etwa mit Vers 12 (»Der Wind klirrt leise in den leeren Gassen«) eine Zeile entfällt, in der Trakl Lenaus Doppelsonett »Einsamkeit« und Hölderlins »Hälfte des Lebens« synthetisiert.⁵⁴⁴ Dieser Prozess ist auch in der sonettistischen Überarbeitung noch nicht abgeschlossen, weshalb in einer weiteren Zwischenstufe des Gedichts vor dem Erstdruck im *Brenner*⁵⁴⁵ »Vergilbte Birnen«, die den Eingangsvers der »Hälfte des Lebens« alludieren, »Verfalte[n] Früchte[n]« (V. 12) weichen. Die Tendenz, das positiv besetzte Bild »gelbe[r] Birnen« in ein negativ konnotiertes des Verfalls umzudeuten, kennzeichnet überdies den strukturellen Verweis auf Hölderlins »Patmos«-Hymne: Trakl verweigert in »Afra« wie in dem Prosagedicht »Verwandlung des Bösen« den Optimismus von Hölderlins Schlussvers.⁵⁴⁶

⁵⁴⁰ Vgl. zur Datierung HKA 2, 183/ITA 3, 113–123.

⁵⁴¹ Weissenberger: Durchbrechen (1984), 189.

⁵⁴² Berger: Dunkelheit (1971), 138. Vgl. ebd., 131–144, zu den unterschiedlichen Fassungen sowie Heero: Weg (2003/04), 105–108.

⁵⁴³ HKA 1, 385/ITA 2, 463f./DB, 424 – Im Gegensatz zur HKA werten die Herausgeber der ITA »Abendspiegel« als eigenständiges Gedicht.

⁵⁴⁴ »Der Zugwind in den Gassen kalt« (Lenau: HKA [1995], Band 2, 214) – »im Winde | Klirren die Fahnen« (Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden. Hg. von Jochen Schmidt. Band 1: Gedichte. Frankfurt/M. 1992, 320). – Ohne den Bezug auf Lenau der Kommentar in ITA 2, 463.

⁵⁴⁵ In: Der Brenner 4 (1913/14), H. 5, 208f.

⁵⁴⁶ »Dem folgt deutscher Gesang« (Hölderlin: Werke [1992], 356) – »dem folgen dunkle Jahre« (»Afra«, V. 14) – »Dem folgt unvergängliche Nacht« (HKA 1, 98/ITA 3, 290/DB, 96). – Zur Hölderlin-Allusion des Schlussverses Blaß: Genese (1967), 139f., Anm. 22, Schier: Sprache

Ein Kind mit braunem Haar. Gebet und Amen
Verdunkeln still die abendliche Kühle
Und Afras Lächeln rot in gelbem Rahmen
Von Sonnenblumen, Angst und grauer Schwüle.

Gehüllt in blauen Mantel sah vor Zeiten 5
Der Mönch sie fromm gemalt an Kirchenfenstern;
Das will in Schmerzen freundlich noch geleiten,
Wenn ihre Sterne durch sein Blut gespenstern.

Herbstuntergang; und des Hollunders Schweigen.
Die Stirne rührt des Wassers blaue Regung, 10
Ein härnes Tuch gelegt auf eine Bahre.

Verfaulte Früchte fallen von den Zweigen;
Unsäglich ist der Vögel Flug, Begegnung
Mit Sterbenden; dem folgen dunkle Jahre.

Abseits der Frage, ob mit dem Titel »die von der Prostituierten zur Heiligen gewandelte Afra gemeint sei oder das Altarbild dieser Heiligen, das Trakl in Thaur, einer kleinen Innsbrucker Vorortgemeinde, besichtigt hat«,⁵⁴⁷ bildet das Gedicht – gemeinsam mit der auf Dostojewskis *Schuld und Sühne/Verbrechen und Strafe* rekurrierenden »Sonja« (HKA 1, 105/ITA 3, 39–43/DB, 105) – einen Kontrast zu den »Lichtgestalten« der Elis-Figur sowie der Schwester.⁵⁴⁸ Inhaltlich zweigeteilt rekurrieren zunächst die Quartette in religiöser Metaphorik auf die bekehrte Dirne, die der Überlieferung nach als christliche Märtyrerin verbrannt wurde. Zwar wurde konstatiert, dass die Strophen »nicht die geringste Anspielung auf

-
- (1970), 73–75, Böschenstein: Rezeption (1978), 14, Walter Methlagl: »Versunken in das sanfte Saitenspiel seines Wahnsinns...«. Zur Rezeption Hölderlins im »Brenner« bis 1915. In: Untersuchungen zum »Brenner«. Festschrift für Ignaz Zangerle zum 75. Geburtstag. Hg. von W. M., Eberhard Sauer mann und Sigurd Paul Scheichl. Salzburg 1981, 35–69, hier 45, und Weissenberger: Durchbrechen (1984), 191. – Allzu pauschal Killy: Trakl (³1967), 11: »Der einzelne verfällt, und der Gang der Geschichte hält sich in Finsternissen«.
- ⁵⁴⁷ Eberhard Sauer mann/Hermann Zwerschina: Zum Kommentar der neuen historisch-kritischen Ausgabe der Werke und des Briefwechsels Georg Trakls. In: Kommentierungsverfahren und Kommentarformen. Hamburger Kolloquium der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition 4. bis 7. März 1992, autor- und problembezogene Referate. Hg. von Gunter Martens. Tübingen 1993 (Beihefte zu Editio 5), 17–24, hier 18. – Vgl. zur autobiographischen Grundierung des Gedichts auch Mahrholdt: Mensch (³1966), 35, Focke: Trakl (1954), 207f., und v. a. Eberhard Sauer mann: Edition und Funktion von Trakls Quellen. Über die Dunkelheit der Gedichte »Helian« und »Kaspar Hauser Lied«. In: Quelle – Text – Edition. Ergebnisse der österreichisch-deutschen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition in Graz vom 28. Februar bis 3. März 1996. Hg. von Anton Schwob und Erwin Streitfeld. Tübingen 1997 (Beihefte zu Editio 9), 255–275, hier 265, sowie ITA 3, 113. – Zu den Eigennamen in Trakls Lyrik vgl. überdies Klessinger: Name (2016), 274f.
- ⁵⁴⁸ Vgl. Walter Methlagl: »Sonja« und »Afra«. In: *Austriaca* 13 (1987/88), 67–87, sowie Gabriela Wacker: Poetik des Prophetischen. Zum visionären Kunstverständnis in der Klassischen Moderne. Berlin und Boston, Mass., 2013 (Studien zur deutschen Literatur 201; zugl. Tübingen [Diss.] 2011), 306, Anm. 305.

Merkmale der Afra-Legende⁵⁴⁹ enthielten, doch nimmt die Farbmeteraphorik von »Afras Lächeln rot in gelbem Rahmen« in einer überdies von »Angst und grauer Schwüle« gekennzeichneten Situation den Flammentod der im Jahre 1064 Heiliggesprochenen vorweg. Zugleich grundieren schützend-bergende Motive die Quartette: der »blaue Mantel« gemahnt an eine Schutzmantelmadonna, die alliterierend »fromm« und »freundlich noch geleiten« mag. Insgesamt überwiegen jedoch die konträren Bilder von »Angst« und »Schmerzen« – zumal das einleitende »Gebet« sowie die reflexhafte Akklamationsformel »Amen« die folgende Verdunkelung erst auslösen. Der Kirchenraum in »abendliche[r] Kühle« wandelt sich im zweiten Quartett zunächst zu einer präteritalen Erscheinung »an Kirchenfenstern« und weitet sich sodann zu einem Bild, das die räumlich-realen Grenzen transgrediert und Afra mit einem »Mönch« in Verbindung setzt, bis zuletzt als futurischer Potentialis »ihre Sterne durch sein Blut gespenstern«. Hier tritt eine Haltung der Ataraxie zutage, welche das Martyrium als solches kennzeichnet.⁵⁵⁰ Erst die Unerschütterlichkeit erlaubt ein Festhalten an der eigenen Überzeugung und kann auch »in Schmerzen freundlich noch geleiten«. ⁵⁵¹ Die Möglichkeit zur Seelenruhe scheint hierbei im »Blut« und damit im (geistigen) Inneren des (mönchischen) Menschen zu liegen.

In den Terzetten, dem zweiten Teil des Gedichts, ist die Afra-Figur allenfalls mittelbar präsent; lediglich Vers 11, der zugleich auf die »Begegnung | mit Sterbenden« vorausweist, könnte noch mit ihrem Schicksal verbunden werden. Die übrige Szenerie wird vom neologistischen »Herbstuntergang« dominiert, wobei sich der Neuansatz zu Beginn der Terzette in der verbelliptischen Eröffnung zeigt, die auf Vers 1 verweist, in dem Trakl ebenfalls das Tätigkeitswort ausspart. Der syntaktische Einschnitt stellt sich indes nicht als

folgerichtige Konsequenz, sondern als übergreifende Erkenntnis, als poetisches Selbst-urteil [sic] dar [...], wobei die rhythmische Reziprozität der Alliteration von ›Herbstuntergang‹ und ›Hollunder‹ zwar deren Inkommensurabilität besonders evident macht, aber als poetische Selbstbekundung bestehen läßt.⁵⁵²

⁵⁴⁹ Sauer mann: Edition (1997), 265. – Zu simplifizierend gerät Rudolf Dirk Schiers: Die Sprache Georg Trakls. Heidelberg 1970 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Dritte Folge 13), hier 58, Interpretationsversuch, da er das Gedicht »naturalistisch-deskriptiv« auffasst: »Wir haben also eine Beschreibung einer abendlichen Szene vor uns: Afra betend in der Mitte, Sonnenblumen rings um sie herum und im größeren Umkreis das heraufziehende Dunkel: eine Gewitterstimmung, die Afra beängstigt«. Vgl. auch R. D. Sch.: »Afra«. Towards an Interpretation of Trakl. In: Germanic Review 41 (1966), 264–278. – Auch Weissenberger: Durchbrechen (1984), 190, akzentuiert den »konkreten Wirklichkeitsverweis auf Afras Bekehrung von einer Prostituierten zu einer Nonne [...] und ihrer Verklärung zu einer Heiligen«. – Vgl. zum Verhältnis von Wirklichkeit und Realität insb. Klessinger: Name (2016), 279–282.

⁵⁵⁰ Vgl. Demokrit: Stob. Ecl. II, 6, 76.

⁵⁵¹ Simplifizierend Lachmann: Kreuz (1954), 148: »Warum gespenstern Afras Sterne durch Trakls Blut, der sich hier ›Mönch‹ nennt?«.

⁵⁵² Weissenberger: Durchbrechen (1984), 190f. – Auch Berger: Dunkelheit (1971), 140, konstatiert einen Einschnitt.

In reduzierter Farbigkeit⁵⁵³ entwirft Trakl eine zwischen Statik und Dynamik wechselnde Szene: Die Verblosigkeit konterkariert die Bewegung des Untergangs, sodass der »verblose Satz den Charakter einer ›Inszenierung‹ [bekommt], er entwirft gleichsam ein statisches Bild«. ⁵⁵⁴ Sodann überträgt Trakl »die Sprache auf einen Naturgegenstand«⁵⁵⁵ – doch hüllt sich die Langage ihrerseits ebenfalls in »Schweigen«, und der Widerstreit zwischen der Dynamik der »Regung« und der Adverbialkonstruktion, die dem gegensätzlichen Reflex gehorcht, bleibt auch in den beiden folgenden Versen unentschieden.⁵⁵⁶ Die abschließende Strophe dynamisiert das Geschehen zunächst alliterierend eindringlich, bevor das harte Enjambement der Schlussverse, das strukturell insbesondere auf die erste Strophe rekurriert, den tongebeugten »Herbstuntergang« zu einer Begegnung mit Todgeweihten werden lässt. Im Gegensatz zum »Traum des Bösen« bleibt »der Vögel Flug« an dieser Stelle jedoch unsag- und undeutbar, bevor der Schlussvers den Optimismus Hölderlins in futurischer, grammatisch unentschiedener Prophetie in ein Bild »dunkle[r] Jahre« verkehrt.

Variation und Evolution der Sonettform

Betrachtet man Trakls dichterische Entwicklung, scheinen »in der späteren Phase seines Schaffens [...] weniger gebundene[] Formen« zu dominieren, die »zur Reimlosigkeit, zur rhythmischen Langzeile und zu freien Rhythmen« tendieren. Doch zugleich wurde betont, dass Trakl keinesfalls »die gebundene Form als unvereinbar mit der Sprache seiner Spätzeit« ansah.⁵⁵⁷ So entstanden in zeitlicher Parallelität endgereimte Sonette und Gedichte, die formal die sonetteigene Struktur zitieren, jedoch das endreimende Homoioteleuton als verbindendes Prinzip negieren. Weissenberger sah hierin (in einer Terminologie der grenzver-

⁵⁵³ Werden die Quartette von Braun, Rot, Gelb, Grau und Blau, in einer früheren Fassung überdies von »schwärzlichgold[]« und Grün bestimmt, entfällt in den Terzetten während der Überarbeitung Purpur, sodass in den letzten beiden Strophen nur mehr »blaue Regung« und »dunkle Jahre« zurückbleiben (V. 1, 3–5, 9f. und 14).

⁵⁵⁴ Berger: Dunkelheit (1971), 55.

⁵⁵⁵ Schier: Sprache (1970), 69.

⁵⁵⁶ von Matt: Dynamik (1982), hier 61f., sieht in den »nicht mehr weiter reduzierbaren, aufeinander aber antithetisch bezogenen Bedeutungseinheiten« des Langsamen/Weichen einerseits sowie des Raschen/Harten andererseits die semantische Grundkonstellation der Gedichte Trakls. In Anlehnung daran könnten die Verse 10 und 11 auch auf den »Mönch« der Quartette gedeutet werden: »So wie alles, wovon das Gedicht spricht, in die Beschaffenheit des Langsamen treten kann, kann auch alles in Bezug gesetzt werden zum geistlichen, mönchischen Habitus. Hier zweigt sich übrigens das von Trakl so geliebte Wort ›hären‹ ab«. – Schier: Sprache (1970), 70, weist auf einen Zusammenhang der Verse mit dem Narziss-Mythos hin: »Daß die Berührung hier mit der Stirne geschieht, ist eine Anspielung auf die Überlieferung, daß Narziß vornüber ins Wasser fiel und ertrank [...]. Es muß [...] daran erinnert werden, daß der Mönch, der der Legende nach Afra bekehrte, ebenfalls Narcissus hieß«.

⁵⁵⁷ Strohschneider-Kohrs: Entwicklung (1960), 215.

letzenden Transgression) das »Durchbrechen des traditionellen Modellbezugs«⁵⁵⁸ verwirklicht, doch wurde sein vielversprechender Ansatz nicht systematisch weiterverfolgt. Dieser ist insofern zu modifizieren, als dass von einer schrittweise sich vollziehenden evolutionären Entwicklung Trakls auszugehen ist, bei welcher der Dichter weniger eine sonettistische Konvention verletzte denn ein formales Muster weiterentwickelte – zumal reimlose Sonette von Beginn an in die Formgeschichte zu integrieren sind und sich Trakls poetische Progression dergestalt auf literarhistorisch vorbereitetem Boden bewegt.⁵⁵⁹

Der Endreim als bindendes Merkmal weicht einer distinktiven, bereits visuell zu erfassenden Anordnung der Verse, wobei insbesondere die markante »Folge 4-4-3-3, also das Petrarca-Schema«,⁵⁶⁰ stets deutlich erkennbar ist. Diese strophische Gliederung erprobt Trakl in »An Mauern hin«, das von den Herausgebern der HKA als Erstfassung des Gedichts »Im Dunkel« angesehen wurde, in der Innsbrucker Ausgabe als Textstufe des eigenständigen Gedichts »An Mauern hin« gewertet wird.⁵⁶¹ Im Gedicht »Föhn«, das die kanonisierte Form durch das Schema 4-3-1-3-3 leicht variiert, behielt Trakl die Gliederung indes während des Entstehungsprozesses bei, bis das Gedicht im März 1914 im *Brenner* erschien.⁵⁶²

Als *sonnet renversé* (3-3-4-4)⁵⁶³ bildet die vierzeilige Versanordnung den formalen Nukleus der »Elis«-Gedichte. Diese umgekehrte Sonettform strukturiert die

⁵⁵⁸ Weissenberger: *Durchbrechen* (1984). – Weissenberger orientiert sich an der normativ-exkludierenden Vorstellung, die Walter Mönch: *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*. Heidelberg 1955, hier 21, vertritt, der das reimlose Sonett als Sprengung des Gattungsrahmens, als »Auflösung des Sonetts« wertet.

⁵⁵⁹ Vgl. Heinz Miltacher: *Moderne Sonettgestaltung*. Borna-Leipzig 1932 (zugl. Greifswald [Diss.]), 19, und Dirk Schindelbeck: *Die Veränderung der Sonettstruktur von der deutschen Lyrik der Jahrhundertwende bis in die Gegenwart*. Frankfurt/M. 1988 (Europäische Hochschulschriften 1,1042; zugl. Freiburg/Br. [Diss.] 1987), 20f. – Vgl. überdies die konzise Studie von Jörg Wesche: *Literarische Diversität. Abweichungen, Lizenzen und Spielräume in der deutschen Poesie und Poetik der Barockzeit*. Tübingen 2004 (Studien zur deutschen Literatur 173; zugl. Göttingen [Diss.] 2002), der sich insbesondere im zweiten Kapitel seiner Arbeit mit den variablen »Spielräumen« des Sonetts befasst und hierbei auch dessen reimlose Erscheinungsformen historisch verortet. Vgl. außerdem Andreas Mahler: *Atypische Sonette, unsonetthafte Vierzeiler. Beobachtungen zur Gattungsgrenze*. In: *Sonett-Künste. Mediale Transformationen einer klassischen Gattung*. Hg. von Erika Greber und Evi Zemanek. Dozwil 2012, 61–81.

⁵⁶⁰ Erika Greber: *Triskaidekaphobia? Sonettzahlen und Zahlensonette*. In: *Zahlen, Zeichen und Figuren. Mathematische Inspirationen in Kunst und Literatur*. Hg. von Andrea Albrecht, Gesa von Essen und Werner Frick. Berlin 2011 (*Linguae & litterae* 11), 214–247, hier 242.

⁵⁶¹ HKA 1, 143 und 411/ITA 3, 188–196 und 4.1, 146f./DB, 142 und 449. Fasst man »An Mauern hin« als Erstfassung von »Im Dunkel« auf, wäre die sonettistische Referenz im Zuge einer verknappenden Überarbeitung getilgt worden.

⁵⁶² *Der Brenner* 4 (1913/14), H. 11, 479.

⁵⁶³ Anhand einer paradigmatischen Analyse der »Fleurs du Mal« Baudelaires wertet Mönch: *Sonett* (1955), 203, das umgekehrte Sonett als einen Sonderfall »entlegener Kompositionstechnik«. Baudelaire habe »sich einmal den Scherz [erlaubt], ein Sonett auf den Kopf zu stellen«, um indes wertend zuzugestehen: »Das war freilich schon mehrmals in der italienischen und französischen Dichtung gemacht und sogar als allgemeine Reform der

erste Fassung von »Elis« (3-3-4-4), die in der triptychalen Erweiterung wiederum leicht verändert an zweiter Stelle zu stehen kam (3-3-4-3-1), doch fanden letztlich nur die ersten Strophen Eingang in *Sebastian im Traum* (HKA 1, 85f. und 372–375/ITA 2, 433–455/DB, 83f. und 410–413). Dessen Titel entstammt ebenfalls einem Triptychon, dessen dritter Teil wiederum ein umgekehrtes Sonett mit dem klar erkennbaren Schema 3-3-4-4 bildet (HKA 1, 90/ITA 3, 229–234/DB, 87f.), bevor Trakl zu Beginn des Gedichtkomplexes »Lange lauscht der Mönch dem sterbenden Vogel am Waldsaum...« die vorangestellten Terzette zu einem Sextett verschmilzt, dem zwei Quartette folgen (HKA 1, 421/ITA 2, 200–208/DB, 459).

*

Nimmer das goldene Antlitz des Frühlings;
Dunkles Lachen im Haselgebüsch. Abendspaziergang im Wald
Und der inbrünstige Schrei der Amsel.
Taglang rauscht in der Seele des Fremdlings das glühende Grün.

Metallne Minute: Mittag, Verzweiflung des Sommers; 5
Die Schatten der Buchen und das gelbliche Korn.
Taufe in keuschen Wassern. O der purpurne Mensch.
Ihm aber gleichen Wald, Weiher und weißes Wild.

Kreuz und Kirche im Dorf. In dunklem Gespräch 10
Erkannten sich Mann und Weib
Und an kahler Mauer wandelt mit seinen Gestirnen der Einsame(,)

Leise über den mondbeglänzten Weg des Walds
Sank die Wildnis vergessener Jagden.
Blick der Bläue aus verfallenen Felsen bricht.

Abseits der Frage, ob »An Mauern hin« als eigenständige Dichtung oder Vorfassung zu »Im Dunkel« anzusehen ist, wird das Gedicht durch die Tendenz zur Verblosigkeit gekennzeichnet, die sich bereits in früheren Dichtungen andeutete:⁵⁶⁴ In den syntaktisch kleinteilig organisierten Quartetten finden sich lediglich zwei präsentische Verbformen, denen in den Terzetten vier Verben folgen, die zwischen Präteritum (V. 10/13) und Präsens (V. 11/14) changieren; demgegenüber dominieren vierzig substantivische Formen, die sich proportional ausgewogen auf Quartette und Terzette verteilen (24:16). Könnten Verblosigkeit und Substantivdominanz zu einer poetisch starren Statik führen, erreicht Trakl jedoch durch klangsprachliche Mittel eine dynamische Musikalität, die überdies fugend an die Stelle des Endreims tritt.⁵⁶⁵

Sonettkunst gedacht worden. Jedoch dienten derartige Experimente kaum tieferen künstlerischen Zwecken«. – In poetologischer Sicht widmet sich im deutschsprachigen Raum wohl erstmals Robert Gernhardt: *Gesammelte Gedichte 1954–2006*. Frankfurt/M. 2008, 848, dem »Sonett im Krebs«.

⁵⁶⁴ Vgl. Anm. 505.

⁵⁶⁵ Vgl. etwa die Alliterationen in den Versen 4 (»glühende Grün«), 5 (»Metallne Minute: Mittag«), 8 (»Wald, Weiher und weißes Wild«), 9 (»Kreuz und Kirche«, »Dorf. In dunklem«), 12f. (»Weg des Walds | Sank die Wildnis«) und 14 (»Blick der Bläue«, »verfallenen Felsen«).

Formuliert der Eingangsvers adverbial eindeutig (»Nimmer«) einen Abgesang auf das »goldene Antlitz des Frühlings«, assemblieren die folgenden Verse Bilder eines »Abendspaziergang[s] im Wald«, die durch eine fortgesetzte ü-Assonanz (»Frühlings«, »Haselgebüsch«, »inbrünstige«, »glühende Grün«) verbunden werden. Zugleich präfiguriert die Gestalt des »Fremdlings« das Erscheinen des »Einsame[n]« im ersten Terzett, wobei beide Figuren Trakls Dichtungen in Abwesenheit eines lyrischen Ich als topische Verkörperungen des Solipsismus durchziehen.⁵⁶⁶ Nachdem es in der »Seele des Fremdlings | Taglang rauscht«, offenbart sich im zweiten Quartett nicht in einer »Stunde des Grams«, sondern in einer einzigen »Metallne[n] Minute« die »Verzweiflung des Sommers«.⁵⁶⁷ Nach einer nicht näher bestimmten Taufszene erreicht das Gedicht im Bild des »purpurne[n] Mensch[en]« sodann seinen farblichen, in der vorangestellten Interjektion »O« seinen emphatischen Höhepunkt: »Ihm aber gleichen Wald, Weiher und weißes Wild«.⁵⁶⁸ In diesem Vergleich enthüllt sich abermals das Solipsistische der (Natur-)Wahrnehmung: Wie das »glühende Grün« in einem inneren Prozess die »Seele des Fremdlings« (be-)»rauscht«, ist auch die folgende »Verzweiflung« ein Vorgang im geistig-seelischen Bereich des Menschen.

Dessen einzelgängerische Position schreibt das erste Terzett fest. »Kreuz und Kirche« scheinen sich ebenso logisch aufeinander zu beziehen wie »Mann und Weib«. Deren Situierung »im Dorf« erscheint behütet, während »der Einsame«, der »an kahler Mauer [...] mit seinen Gestirnen« [wandelt]«, hiervon ausgeschlossen ist, obgleich die polysyndetisch anmutende Setzung der Konjunktion »Und« (V.11) zunächst Gegenteiliges suggeriert. Während »Mann und Weib« sich präterital »[e]rkannten«, folgt »der Einsame« präsentisch seinen »Gestirnen«, bevor das zweite Terzett durch den »Weg des Walds« zum »Abendspaziergang« der Eingangsstrophe zurückkehrt. Obgleich ebenfalls »mondbegläntzt«, führt er in keine »mondbegläntzte Zaubernacht« romantischer Prägung, »[d]ie den Sinn

⁵⁶⁶ Vgl. Friedemann Spicker: Deutsche Wanderer-, Vagabunden- und Vagantenlyrik in den Jahren 1910–1933. Wege zum Heil, Straßen der Flucht. Berlin und New York 1976 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker N.F. 66 = 190; zugl. Köln [Diss.] 1976), 266–268, Wolfgang Rothe: Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur. Frankfurt/M. 1977 (Das Abendland 9), 375, Webber: Sexuality (1990), 46f., Littek: Existenz (1995), 86–93, und Klessinger: Krisis (2007), 151.

⁵⁶⁷ V.4f. – Das dreizehnversige Gedicht »Stunde des Grams« (HKA 1, 327/ITA 3, 369–373/DB, 361), von Trakl in einem »herbstlichen Garten« (V. 1) situiert und im Versschema 4-3-3-3 strukturiert, stimmt in vielen Motiven mit »An Mauern hin« überein: »glänzenden Mond«/»mondbegläntzten« (V.2/12), »frierender Mauer«/»kahler Mauer« (V.3/11), »der Leuchter des Einsamen«/»mit seinen Gestirnen der Einsame« (V.5/11), »Klage der Amsel im Haselgebüsch«/»Lachen im Haselgebüsch«, »Schrei der Amsel« (V. 11/2f.).

⁵⁶⁸ V.7f. – Demgegenüber allzu vereindeutigend Neri: Lied (1996), 103: »Wald, Weiher und weißes Tier sind Synonyme für den purpurnen Menschen, d.h. für Christus, den neuen Menschen, der den Wassern des Jordan entstieg ist«. Ähnlich unpräzise auch Kleefeld: Sühne (1985), 287.

gefangen hält«;⁵⁶⁹ vielmehr weicht das »goldene«, vielleicht gar »lächelnde[] Antlitz des Frühlings«⁵⁷⁰ einem »Blick der Bläue« (V. 14).

*

Mehrere Gedichte Trakls werden motivisch vom »Föhn« durchweht, wobei dieser Fallwind nur selten »leise girrt« wie »In der Heimat«, sondern zumeist »[wild] in den Wipfeln wühlt[]« wie in »Das Grauen«.⁵⁷¹ In dem nahezu endreimlosen wie farbreduziertem Gedicht »Föhn« eröffnet er, zum »Wind« verallgemeinert, Quartette wie Terzette (V. 1 und 9). Zwischen diesen beiden Gedichtteilen vermittelt als poetisches Scharnier der achte Vers, der numerisch den Quartetten, anaphorisch wie syntaktisch indes den Terzetten zuzurechnen ist. Gleichwohl wird er durch Strophenspatien separiert und – dergestalt exponiert – zu einem zentralen Vers für das Verständnis des Gedichts: »Tief im Schlummer aufseufzt die bange Seele«.⁵⁷² Hier verfällt der ungenannt bleibende Sprecher des Gedichts in den »Schlummer«, um den das lyrische Ich in der alkäischen »Abendphantasie« Hölderlins noch bitten muss,⁵⁷³ der gleichwohl nicht nur durch das tongebeugte »Aufseufzen« erschüttert wird:

Blinde Klage im Wind, mondene Wintertage,
Kindheit, leise verhallen die Schritte an schwarzer Hecke,
Langes Abendgeläut.
Leise kommt die weiße Nacht gezogen,

Verwandelt in purpurne Träume Schmerz und Plage 5
Des steinigen Lebens,
Daß nimmer der dornige Stachel ablasse vom verwesenden Leib.
Tief im Schlummer aufseufzt die bange Seele,

Tief der Wind in zerbrochenen Bäumen,
Und es schwankt die Klagegestalt 10
Der Mutter durch den einsamen Wald

⁵⁶⁹ Ludwig Tieck: Kaiser Octavianus. Ein Lustspiel in zwei Theilen. Jena 1804, 35.

⁵⁷⁰ Christian Friedrich Daniel Schubart: Der Frühling. In: Ch. F. D. Sch.: Gedichte aus dem Kerker. Zürich 1785, 36–39, hier 37.

⁵⁷¹ Vgl. neben den Gedichten »Im Dorf 3« (»Ans Fenster schlagen Äste föhntlaubt«; HKA 1, 64/ITA 2, 403–413/DB, 62), »Drei Blicke in einen Opal« (»Aus Schwarzem bläst der Föhn«; HKA, 66/ITA 2, 129–145/DB, 64) und »Die Verfluchten« (»Gespenstisch bläht der Föhn | Des wandelnden Knaben weißes Schlafgewand«; HKA, 104/ITA 2, 437–442/DB, 104) vor allem »Vorstadt im Föhn« (HKA 1, 51/ITA 1, 569–573/DB, 49).

⁵⁷² V. 8. – Vgl. Schoene: Studien (1997), 137, mit einem knappen Verweis auf »Föhn«: »Der Traum, die Nacht [...] lassen die Seele aus ihrem weltlichen Schlummer zu einer anderen Realität erwachen«. – In der formalen Variation sieht Weissenberger: Durchbrechen (1984), 191, »eine echte Weiterentwicklung der traditionellen Sonettform«. In Abweichung von der Wiedergabe des Gedichts in der HKA vereint er bei seiner Interpretation des Gedichts jedoch den achten Vers mit dem zweiten Quartett.

⁵⁷³ Hölderlin: Werke (1992), 218f., hier 219: »Komm du nun, sanfter Schlummer«.

Dieser schweigenden Trauer; Nächte,
Erfüllt von Tränen, feurigen Engeln.
Silbern zerschellt an kahler Mauer ein kindlich Gerippe.

Zunächst schildert das erste Quartett eine Szenerie des tages- und jahreszeitlichen Endes, das »Abendgeläut« an »mondene[n] Wintertage[n]« sowie den Anbruch der »weiße[n] Nacht« (V. 1 und 3f.). Diese bildet die (syntaktische) Voraussetzung dafür, dass sich im zweiten Quartett »Schmerz und Plage | Des steinigen Lebens« in »purpurne Träume« verwandeln können, wobei sich dieser logische Bezug auch im Endreim »Wintertage«/»Plage« der Verse 1 und 4 offenbart.⁵⁷⁴ Konstatiert der ungenannte Sprecher des Gedichts, »[d]aß nimmer der dornige Stachel ablasse vom verwesenden Leib«, kongruiert dies mit der »Abendphantasie«, in deren dritter Strophe das lyrische Ich zwei Selbstapostrophen formuliert, die das Dasein elementar betreffen: »Wohin denn ich? [...] warum schläft denn | Nimmer nur mir in der Brust der Stachel?«⁵⁷⁵ Während bei Hölderlin die Fragen in eine abschließende Satzform münden, die futurisch der »ruhelose[n], träumerische[n]« Jugend die Heiterkeit des Alters folgen lässt, kontrastiert Trakl zwar ebenfalls die »Kindheit« mit einem späteren Abschnitt im »steinigen Leben[]«, gelangt jedoch zu keiner Geborgenheit: Die »Mutter« der Terzette ist eine »Klagegestalt« im »einsamen Wald | Dieser schweigenden Trauer«, ihre Klage synästhetisch »blind[]« und die »Nächte« sind »[e]rfüllt von Tränen, feurigen Engeln«. Die poetische Analyse der »Kindheit«, die motivisch das Gedicht rahmt,⁵⁷⁶ weitet sich im Schlussvers zu ihrer Negation: »Silbern zerschellt an kahler Mauer ein kindlich Gerippe.«⁵⁷⁷ Setzt dieser Vers bereits rhythmisch einen Akzent, da ein »Gegensatz zwischen den vier kurzen abrupten Kola und dem das Gedicht abschließenden vollständigen Hexameter«⁵⁷⁸ besteht,

⁵⁷⁴ Trakl gestaltet überdies den Beginn des ersten Quartetts klanglich besonders eindringlich: Die Assonanz von »Blind«/»im Wind«/»Wintertage« (V. 1) wird durch einen Binnenreim »Blind[]«/»Wind« intensiviert, der sich im Eingangsreim »Kindheit« des zweiten Verses fortsetzt.

⁵⁷⁵ Hölderlin: Werke (1992), 218. – Vgl. zur »Abendphantasie« u. a. in rhetorischer Sicht Rüdiger Campe: Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert. Tübingen 1990 (Studien zur deutschen Literatur 107; zugl. Freiburg/Br. [Diss.] 1987), 528–537.

⁵⁷⁶ Trakl betont das Nomen »Kindheit« im zweiten Vers mehrfach: Von den 27 verwandten Substantiven ist es das einzige, welches exponiert am Versbeginn steht, durch Kommata weiter vereinzelt und weder durch ein Adjektiv bestimmt noch durch einen Relativsatz erläutert wird. Auch rhythmisch kommt der »Kindheit« besondere Bedeutung zu, denn »zwei, bei schwebender Betonung sogar drei helle Vokale stoßen hier aufeinander« (Albert Hellmich: Klang und Erlösung. Das Problem musikalischer Strukturen in der Lyrik Georg Trakls. Salzburg 1971 [Trakl-Studien 8], 137).

⁵⁷⁷ Auch Csúri: Einzelgedicht (2009), 68, konstatiert, dass »Föhn« in eine schrille Klangdissonanz und apokalyptisches Todesgrauen [mündet] [...]. Mit dem Bild schliesst [sic] ein Prozess, der Anfang und Ende der Textwelt miteinander verbindet: Die »Kindheit« mit ihren »leise verhallenden Schritten« zu Beginn wird am Schluß der endgültigen Zerstörung überantwortet. Der Vorgang, strukturell mit »Geburt« verwandt, manifestiert sich auch hier in den Schemakombinationen der Abenddämmerung und Winterzeit, das heißt in der absteigenden Phase des Tages- und Jahreszeitenzyklus«.

⁵⁷⁸ Weissenberger: Durchbrechen (1984), 191f.

verdeutlicht sein semantischer Gehalt, der im Bild des »verwesenden Leib[s]« vorweggenommen wurde, die Unbedingtheit der Destruktion: »Die Vernichtung gilt sowohl dem Versagenden und daher Verhaßten als auch dem Selbst.«⁵⁷⁹

*

Lange lauscht der Mönch dem sterbenden Vogel am Waldsaum
O die Nähe des Todes, verfallender Kreuze am Hügel
Der Angstschweiß der auf die wächserne Stirne tritt.
O das Wohnen in blauen Höhlen der Schwermut.
O blutbefleckte Erscheinung, die den Hohlweg herabsteigt 5
Daß der Besessene leblos in die silbernen Kniee bricht.

Mit Schnee und Aussatz füllt sich die kranke Seele
Da sie am Abend dem Wahnsinn der Nymphe lauscht,
Den dunklen Flöten des (...) im dünnen Rohr;
Finster ihr Bild im Sternenweiher beschaut; 10

Stille verweist die Magd im Dornenbusch
Und die verödeten Pfade und leeren Dörfer
Bedecken sich mit gelbem Gras.
Über verschüttete Stiegen hinab – (?) purpurner (?) Abgrund.

Seufzt in »Föhn« eine »bange Seele« auf, füllt sich in dem vierzeiligen Beginn des Gedichtkomplexes »Lange lauscht der Mönch dem sterbenden Vogel am Waldsaum ...«⁵⁸⁰ ebenfalls in der Mitte des Gedichts »die kranke Seele [mit Schnee und Aussatz] | Da sie am Abend dem Wahnsinn der Nymphe lauscht«. Somit vermittelt ein akustisches Moment zwischen kranker Seele und nymphischem Wahnsinn – und eingangs zwischen »Mönch« und »dem sterbenden Vogel am Waldsaum«. Das aufmerksame Horchen des Mönchs leitet eine dreimal wiederkehrende anaphorische Exclamatio ein, welche das Sextett des *sonnet renversé* strukturiert. Dessen Motive sind religiös konnotiert, doch wird die Szenerie – ähnlich wie in »Afra« – von Bildern der Angst und des Verfalls dominiert. Die dreimalige Anrufung der »Nähe des Todes«, des »Wohnen[s] in blauen Höhlen der Schwermut« sowie einer »blutbefleckte[n] Erscheinung« verkehrt das Bergende der christlichen Inkantation in ihr Gegenteil und offenbart eine Morbosität, die Natur und Mensch erfasst.⁵⁸¹ Diese Pervertierung plausibilisiert einerseits

⁵⁷⁹ Laura Gerber-Wieland: Textur in Wort und Klang. Die Lyrik Georg Trakls und die Trakl-Lieder Anton Weberns im Spannungsfeld von Sprache und Musik. Freiburg/Br. 2002 (Rombach Wissenschaften: Reihe Cultura 27, im Buch fälschlich als Band 17 gezählt; zugl. Freiburg/Br. [Diss.] 2001), 168.

⁵⁸⁰ Zur editorischen Diskussion vgl. Eberhard Sauer mann: Trakl-Editionen. In: Editionen zu deutschsprachigen Autoren als Spiegel der Editions-geschichte. Hg. von Rüdiger Nutt-Kofoth und Bodo Plachta. Tübingen 2005 (Bausteine zur Geschichte der Edition 2), 433–456, insb. 440f. – Ein deutlich erkennbares Spatium trennt den ersten Teil des Gedichtkomplexes von den übrigen Gedichtteilen und ermöglicht eine Betrachtung als eigenständiges Gedicht.

⁵⁸¹ Lassen die »Kreuze am Hügel« an Golgatha denken, sind sie partizipial als »verfallend« gekennzeichnet, an die Stelle unbefleckter Empfängnis tritt eine »blutbefleckte Erschei-

die umgekehrte Sonettform und legitimiert andererseits das Hysteron proteron in Vers 3, den »Angstschweiß der auf die wächserne Stirne tritt«.

In den Quartetten treten die religiösen zugunsten mythologischer Bezüge zurück und klingen nur mehr etwa im Motiv des »Dornenbusch[s]« an. Zunächst wird die Ophelia-Figur der ersten Textstufe zur Nymphe verallgemeinert,⁵⁸² und zugleich fehlt an dieser Stelle noch der Bezug auf Trakls Helian, dessen »Seele sich im rosigen Spiegel beschaut | Und Schnee und Aussatz von seiner Stirne sinken«.⁵⁸³ Eine assonantische Selbstreflexion beschließt das erste Quartett und verbindet in ihrer narzisstischen Topik den griechischen Mythos mit dem Ophelia-Bild in der Nachfolge Rimbauds.⁵⁸⁴ Nachdem Trakl zunächst die christlichen und sodann die mythologischen Bezugnahmen dekonstruierte, destruiert die Schlusstrophe das menschlich-soziale Wertesystem etwa im Bild der »verödeten Pfade und leeren Dörfer«. Wird in »De Profundis« der Leichnam, der »süße[] Leib«, der ebenfalls »im Dornenbusch [verwest]« (HKA 1, 46/ITA 2, 121/DB, 44), von heimkehrenden Hirten gefunden, bleibt das Schicksal der »Magd« in aller »Stille« unbeachtet. So erscheint es folgerichtig, dass der Weg nur mehr »[ü]ber verschüttete Stiegen hin-ab« führen kann, an deren Ende sich ein »purpurner (...?) Abgrund« öffnet. Dieser vertikal tiefste Punkt in *profundis* macht überdies evident, dass Trakl diese vierzehn Verse als eigenständiges Gedicht auffasste.

*

Lässt die dreimal wiederholte, emphatische Interjektion »O« in »Lange lauscht der Mönch...« allenfalls indirekt einen Sprecher erahnen, wendet sich im »Elis«-Gedicht ein (gleichwohl ungenannt bleibender) Sprecher direkt an die titelgebende Figur.⁵⁸⁵ Den Kern dieser Dichtung bildet ein reimloses *sonnet renversé*, das in einer ersten Überarbeitung zum Mittelteil eines lyrischen Triptychons wird. In einer weiteren Textstufe entsteht aus dessen erstem Teil eine »An den Knaben Elis« adressierte, doch eigenständige Dichtung; die beiden übrigen Teile werden erneut überarbeitet, wobei das Ursprungssonett erweitert wird, dadurch

nung«, und »der Besessene« wird exorziert, doch scheint er unbefreit und »leiblos in die silbernen Kniee« zu brechen (V. 2 und 5f.).

⁵⁸² Vgl. Ansatz I in HKA 2, 449f., hier 449/ITA 2, 201–203 und 206, der den Bezug zu »Opheliens Wahnsinn« herstellt.

⁵⁸³ HKA 1, 73/ITA 2, 262/DB, 70. – Die Textgenese zeigt, dass Trakl dieses Motiv bereits früh entwickelt (vgl. ITA 2, 245, 247, 259).

⁵⁸⁴ Vgl. Anm. 455 dieses Kapitels sowie Hanspeter Zürcher: Stilles Wasser. Narziß und Ophelia in der Dichtung und Malerei um 1900. Bonn 1975 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 184; zugl. Zürich [Diss.] 1974). – Vgl. zu der Verbindung von Narziss mit dem zuvor genannten Bild der Flöte den Schlussvers des Gedichts »Kleines Konzert«: »Narziß im Endakkord von Flöten« (HKA 1, 42/ITA 1, 532–538/DB, 40).

⁵⁸⁵ von Matt: Dynamik (1982), 63, deutet Mönch, Knabe, Helian und Elis als »Abwandlungen der Ich-Figuren oder Ich-Projektionen«. – Vgl. zur Elis-Figur auch Gabriela Wacker: Knaben-Kult. Maximin und Elis als auto(r)fiktionale Schöpfungsmythen bei George und Trakl: In: Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls. Hg. von Uta Degner, Hans Weichselbaum und Norbert Christian Wolf. Salzburg 2016 (Trakl-Studien 26), 161–191.

seine Zugehörigkeit zur Sonettform verliert und in der Versanordnung 3-3-4-3-2 als erster Teil der zweiteiligen »Elis«-Dichtung im *Sebastian im Traum* zu stehen kommt.⁵⁸⁶ Den Modus der Ansprache behält Trakl jedoch in allen drei Fassungen bei: Adressiert wird mit Elis eine Figur, in der mythologische, religiöse und literarische Anspielungen untrennbar verschmelzen. Das Motiv »des Ölbaums«⁵⁸⁷ könnte auf die Landschaft im Nordwesten der peloponnesischen Halbinsel wie auf das biblische Abendmahl rekurrieren, während Elis als »Ruhender mit runden Augen« (V.3) möglicherweise auf den Fall des Bergarbeiters Elis Fröbom verweist, dem E. T. A. Hoffmann und Hugo von Hofmannsthal literarische Gestalt verliehen.⁵⁸⁸ Auch in August Strindbergs Passionsspiel *Ostern* taucht der Name »Elis« auf, während weitere Interpretationen den Namen aus dem Hebräischen ableiten und in ihm den »Gott-Mensch«⁵⁸⁹ sehen. Der Name Elis wurde überdies als Palindrom des lateinischen Schweigegebots »sile« oder als Anagramm des von Trakl geschätzten Adjektivs »leis[e]« gedeutet,⁵⁹⁰ sodass sich bereits onomastisch ein weiter Deutungsspielraum eröffnet.⁵⁹¹

⁵⁸⁶ HKA 1, 26, 84–86 und 372–375/ITA 2, 427–433 und 443–455/DB, 24, 82–84 und 410–413.

⁵⁸⁷ V. 13 der 1. Fassung, die im Folgenden den Ausgangspunkt der Analyse bildet.

⁵⁸⁸ Clemens Heselhaus: Die Elis-Gedichte von Georg Trakl. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 28 (1954), 384–413, insb. 387f., führt die Elis-Figur primär auf Hofmannsthals lyrisches Drama zurück. – Demgegenüber: J[ohn] Stinchcombe: Trakl's »Elis«-Poems and E. T. A. Hoffmann's »Die Bergwerke zu Falun«. In: Modern Language Review 59 (1964), 609–615, und Ingrid Lacheny: Die Elis-Figur bei Georg Trakl und E. T. A. Hoffmann. Ästhetischer Dualismus und Offenbarungskraft der Bilder. In: E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch 20 (2012), 127–138. – Vgl. zur Verbindung von Ölbaum und Abendmahl auch das Gedicht »Menschheit« (HKA 1, 43/ITA 2, 106–110/DB, 41).

⁵⁸⁹ So erstmals Lachmann: Kreuz (1954), 35, dem Blaß: Genese (1967), insb. 235–237, folgt. Da im Gedicht »An den Knaben Elis« der »Leib« der titelgebenden Figur überdies als »Hyazinthe« bezeichnet wird, verliert sich Blaß, hier 237, in der Vielzahl der Bezüge: »Zufolge dieser Grundstruktur, der Einheit von Mensch und Gott in menschlicher Gestalt und aufgrund einer offensichtlichen Entsprechung der Bilder, ergab sich eine Relation zwischen Elis und Mose, von dem es hieß, daß Gott mit ihm sei. Im abendländisch-christlichen Denken aber ist der eigentliche Gott-Mensch Christus. [...] Durch die Präsentation des Elis als Hyazinthe werden die zuvor erwähnten Bezüge nochmals verdichtet. [...] Elis ist der Gott-Mensch Mose, Christus und der göttliche Knabe Hyakinthos in einer Person«.

⁵⁹⁰ Vgl. zu diesem Anagramm Hans-Georg Kemper: Georg Trakls Entwürfe. Aspekte zu ihrem Verständnis. Tübingen 1970 (Studien zur deutschen Literatur 19), 192. – »Leise« ist das von Trakl am vierthäufigsten gebrauchte Adjektiv; vgl. Klein/Zimmermann: Index (1971), 88 und 169.

⁵⁹¹ Vgl. u. a. Heselhaus: Elis-Gedichte (1954), Jost Hermand: Der Knabe Elis. Zum Problem der Existenzstufen bei Georg Trakl. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur 51 (1959), 225–236 (wieder in J. H.: Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende. Frankfurt/M. 1972, 266–278), Blaß: Genese (1967), insb. 226–246, sowie Blaß: Dichtung (1968), insb. 206–223, Ulrike Rainer: Georg Trakls »Elis«-Gedichte. Das Problem der dichterischen Existenz. In: Monatshefte 72 (1980), H. 4, 401–415, Gudrun Grapow: Die Elis-Gedichte Georg Trakls. Bern, Frankfurt/M. und Las Vegas 1982, Kathrin Pfisterer-Burger: Zeichen und Sterne. Georg Trakls Evokationen lyrischen Daseins. Salzburg 1983 (Trakl-Studien 11), insb. 79–136, und Wacker: Poetik (2013), insb. 306–344.

Gleichwohl wird formal der sonettistische Nukleus des Gedichts übersehen. In seiner ersten Fassung bildet »Elis« ein *sonnet renversé*, dessen anaphorisch verbundene Quartette (V.8 und 11) überdies durch zwei Endreime eine nahezu symmetrische Anordnung erhalten (»ein«/»Wein« [V.7 und 14], »hin«/»Sinn« [V.9 und 11]):

Vollkommen ist die Stille dieses goldenen Tags.
Unter alten Eichen
Erscheinst du, Elis, ein Ruhender mit runden Augen.

Ihre Bläue spiegelt den Schlummer der Liebenden.
An deinem Mund 5
Verstummt ihre rosigen Seufzer.

Am Abend zog der Fischer die leeren Netze ein.
Ein guter Hirt
Führt seine Herde am Waldsaum hin.
O wie gerecht sind, Elis, alle deine Tage. 10

Ein heiterer Sinn
Wohnt in der Winzer dunklem Gesang,
Der blauen Stille des Ölbaums.
Bereitet fanden im Haus die Hungernden Brot und Wein.

Führte die petrarkische Sonettstruktur oftmals in einer Szenerie des Verfalls vertikal in die Tiefe,⁵⁹² bildet »Elis« einen formalen wie semantischen Gegenpol. Bereits der erste Vers der vorangestellten Terzette etabliert paromoiotisch eine Szenerie »zeitloser Harmonie«,⁵⁹³ der Vollendung (»Vollkommen ist die Stille dieses goldenen Tags«),⁵⁹⁴ wobei sich die Sonderstellung des Gedichts bereits im einleitenden Adverb offenbart, welches Trakl lediglich in »Elis« verwendet.⁵⁹⁵ Auch der Blick der »Bläue«, welcher entfernt an den Schlussvers von »An Mauern hin« gemahnt, sowie der »Schlummer der Liebenden«,⁵⁹⁶ der hinsichtlich des Schicksals Elis Fröboms durchaus länger währen könnte, erschüttern die harmonische Situierung allenfalls marginal. Zudem werden die Quartette von dieser geradezu idyllischen Grundstimmung grundiert: Füllt sich in »Lange lauscht der Mönch...« die »kranke Seele assonantisch »am Abend« mit »Schnee und Aussatz«,⁵⁹⁷ durchzieht die Strophen in »Elis« zur selben fortgeschrittenen Tageszeit »[e]in heiterer Sinn«. Daran ändern die »leeren Netze« des »Fischer[s]« nichts, denn »[e]in guter Hirt« sorgt abschließend für »die Hungernden«, zumal in den späteren Textstufen unter Beibehaltung der Assonanz des Fischers Netze ohnehin gefüllt werden (»schwere[] Netze«).

⁵⁹² Vgl. etwa »Von den stillen Tagen« (»dumpfe[] Grüfte«), »Herbst«/»Verfall« (»dunkle Brunnenränder«), »Traum des Bösen« (»Aussätzig«), »Mit rosigen Stufen...« (»Tote, die sich in den Betten wenden«), »Afra« (»Begegnung | Mit Sterbenden; dem folgen dunkle Jahre«) oder »Föhn« (»Silbern zerschellt an kahler Mauer ein kindlich Gerippe«).

⁵⁹³ Methlagl: Nietzsche (1995), 100.

⁵⁹⁴ So auch Wild: Poetologie (2002), 203.

⁵⁹⁵ Vgl. Klein/Zimmermann: Index (1971), 152, und Wetzels: Konkordanz (1971), 735.

⁵⁹⁶ Zur erotischen Konnotation der Verse vgl. von Matt: Dynamik (1982), insb. 64–72.

⁵⁹⁷ Vgl. auch Anm. 482 dieses Kapitels.

Strukturiert wird das Gedicht durch die odenartige Alternation von Kurz- und Langversen, bei der die Silbenanzahl der Verse zwischen vier (V.5 und 8) und vierzehn (V.3 und 14) schwankt. Fugend wirken die teils pronominal vermittelte Ansprache an Elis (V.3, 5 und 10) sowie die Motive der Bläue (V.4 und 13) und des »Tags«, der sich vom demonstrativ-konkreten zum indefinit-allgemeinen wandelt (»dieses [...] Tags«/»alle [...] Tage«); vor allem jedoch rahmt die zweifach akzentuierte »Stille« (V.1 und 13) das Sonett. Trakl akzentuiert überdies zeilenstilartig die Eingangsverse der Terzette sowie in symmetrischer Entsprechung die Schlussverse der Quartette, wobei das erste Quartett, dessen erster Vers ebenfalls separiert steht, zwischen beiden Teilen des Sonetts vermittelt. So beginnt und endet »Elis« mit je einem syntaktisch eigenständigen Vers; dem präsentisch-überzeitlichen Hymnos des *aurei diei* folgt die präterital vermittelte Obhut der »Hungernden« bei »Brot und Wein«. Das Gedicht schließt ergo mit dem »christlichen, »hölderlinschen« Ursymbol«,⁵⁹⁸ das zwar in einer Überarbeitung verloren gehen wird, jedoch hier wie in »Ein Winterabend« (HKA 1, 102/ITA 3, 404–414/DB, 102) seine bergende Wirkmächtigkeit noch entfalten kann.

*

»Elis« wird in der zyklischen Zusammenstellung der Gedichte im *Sebastian im Traum*, die noch von Trakl vorbereitet worden war und Rilke ratlos wie bewundernd zurückließ, von dem titelgebenden Poem nur durch »Hohenburg« (HKA 1, 87/ITA 3, 291–303/DB, 85) getrennt.⁵⁹⁹ 48 Gedichte und zwei Prosatexte bilden

⁵⁹⁸ Jaak De Vos: »Die letzten Tage der Menschheit«. Georg Trakls Endzeit-Denken. In: Deutungsmuster. Salzburger Treffen der Trakl-Forscher 1995. Hg. von Hans Weichselbaum und Walter Methlagl. Salzburg 1996 (Trakl-Studien 19), 103–134, hier 114. – Zu »Brot und Wein« bei Hölderlin und Trakl vgl. Schier: Sprache (1970), 92–96, Blaß: Genese (1967), 136–139, sowie Gerhard Kaiser: Brot und Wein. Epiphanie statt Kommunion. In: Gedichte von Georg Trakl. Interpretationen. Hg. von Hans-Georg Kemper. Stuttgart 1999, 142–153 (zuerst in: G. K.: Christus im Spiegel der Dichtung. Exemplarische Interpretationen vom Barock bis zur Gegenwart. Freiburg/Br. 1997, 132–141). Zur Motivgeschichte im Allgemeinen und zur Verwendung der eucharistischen Symbolik bei Trakl im Besonderen Jochen Hörisch: Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls. Frankfurt/M. 1992, insb. 228–246; mit Blick auf Hölderlin insb. Wolfram Grodeck: Hölderlins Elegie »Brod und Wein« oder »Die Nacht«. Frankfurt/M. und Basel 2012.

⁵⁹⁹ Das Rohmanuskript des »Sebastian im Traum« sandte Trakl am 6. März 1914 an den Kurt-Wolff-Verlag, erkundigte sich am 7. April d. J. nach dessen Verbleib und kündigte zugleich sowie in folgenden Briefen weitere Umarbeitungen, Umstellungen und Korrekturen an (HKA 1, 533–541/ITA 5.2, 572–574, 586–590, 592f., 598–600, 602–605, 615f., 622–629, 636–638, 642f., 648f., 654f./DB, 561–571). – Vgl. zum zyklischen Verfahren bei Trakl insb. die Beiträge von Esselborn: Wiederkehr (1996) und De Vos: Quadratur (1996). – Rilke äußert sich in einem Brief vom 15. Februar 1915 an Ludwig von Ficker: »Ich denke mir, daß selbst der Nahestehende immer noch wie an Scheiben gepresst diese Aussichten und Einblicke erfährt, als ein Ausgeschlossener: denn Trakl's Erleben geht wie in Spiegelbildern und füllt seinen ganzen Raum, der unbetretbar ist, wie der Raum im Spiegel. (Wer mag er gewesen sein?)« (Rainer Maria Rilke: Briefe aus den Jahren 1914–1921. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1938, 36f. (zuerst in: Erinnerung an Georg Trakl. Hg. von Ludwig von Ficker. Innsbruck 1926, 10f., hier 11, wieder in: Erinnerung an Georg Trakl. Zeugnisse und Briefe. Salzburg 1966, 8f., hier 9). – Vgl. zu Rilke Gerald Stieg: Rilkes Blick auf Trakl. In: Autorschaft

unter den Überschriften »Sebastian im Traum«, »Der Herbst des Einsamen«, »Siebengesang des Todes«, »Gesang des Abgeschiedenen« sowie »Traum und Umnachtung« insgesamt fünf Teilzyklen. Das dreiteilige Gedicht »Sebastian im Traum« steht hierbei an achter Stelle des fünfzehn Gedichte umfassenden gleichnamigen Teilzyklus und bildet folglich dessen numerisch-symmetrischen Mittelpunkt, in dem sich zugleich zentrale Themen und Motive verdichten.⁶⁰⁰

Das Adolf Loos gewidmete Gedicht beschreibt melancholisch grundierte Kindheitserinnerungen, die in einen Jahreszeitenkreislauf eingebunden werden, der vom Herbst, vom »Abendnovember« über einen »Winterabend« und die »Heilige Nacht« über die Zeit der Schneeschmelze bis hin zur erneuten »braunen Stille des Herbstes« reicht (»Sebastian im Traum I«, V. 19, II,1, 5 und 12f., III,12). Endet »Sebastian im Traum II« »in jenem März«, beginnt der dritte Gedichtteil mit einer »[r]osige[n] Osterglocke«, bevor dessen letzte Strophe mit den »grünen Stufen des Sommers« sowie der Herbstzeit (II,21, III,1 und 11) das Geschehen dorthin zurückführt, wo es begann. Dies manifestiert sich in motivischen Korrespondenzen wie der »Drossel« (I,3 und III,6), dem »Geäst« (I,18 und III,5), dem »Schatten« beziehungsweise »Schattengewölbe des Nußbaums« (I,2, II,14 und III,10) sowie dem »uralten« beziehungsweise »alten Hollunder[]« (I,2, II,13 und III,13).⁶⁰¹ Obgleich bisweilen parataktisch zergliedert von »Verfall«, »Nähe des Todes« und dem »Geist des Bösen« (I,8, II,19 und III,10) durchzogen, rahmen die Flügel des Triptychons eine Mitteltafel, die »Frieden der Seele«, »Liebe« und »Freude« (II,1, 12 und 16) durchscheinen lässt.

Dennoch schildert das Gedicht eine »traurige Kindheit« (I,9), die sich in einem Vers spiegelt, der in markant variiertem Fassung alle drei Teile des Gedichts verbindet. Hierbei präsentiert die Konjunktion »Oder«, inkludierend verwandt,

und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls. Hg. von Uta Degner, Hans Weichselbaum und Norbert Christian Wolf. Salzburg 2016 (Trakl-Studien 26), 393–404.

⁶⁰⁰ Der Gedichtband enthält insgesamt drei dreiteilige Gedichte, neben »Sebastian im Traum« (HKA 1, 88–90/ITA 3, 229–234/DB, 86–88) »Die Verfluchten« (HKA 1, 103f./ITA 2, 437–442/DB, 103f.) und »Abendland« (HKA 1, 139f./ITA 4.1, 231–255/DB, 139f.). – Die »Gedichte« mit insgesamt 49 lyrischen Texten hatten noch fünf dreiteilige Dichtungen enthalten: »Der Spaziergang« (HKA 1, 44f./ITA 1, 524–531/DB, 42f.), »Heiterer Frühling« (HKA 1, 49f./ITA 1, 443–453/DB, 47f.), »Rosenkranzlieder« (HKA 1, 57f./ITA 2, 273–282; 295–303; 421f./DB, 55f.), »Im Dorf« (HKA 1, 63f./ITA 2, 403–413/DB, 61f.) und »Drei Blicke in einen Opal« (HKA 1, 66f./ITA 2, 129–145/DB, 64f.). – Vgl. auch Alfred Doppler: Dreiteilige Gedichte. In: A. D.: Die Lyrik Georg Trakls. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte. Salzburg und Wien 2001 (Trakl-Studien 21), 103–111, hier 111, der indes nur summarisch auf das dreiteilige Titelgedicht des »Sebastian im Traum«-Bandes verweist. Außerdem A. D.: Strukturformen der dreiteiligen Gedichtkompositionen Georg Trakls. In: Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung. Szegeder Symposium. Hg. von Károly Csúri. Tübingen 1996, 217–225. – An einer zahlenkompositorischen Analyse versucht sich Gunther Kleefeld: Mysterien der Verwandlung. Das okkulte Erbe in Georg Trakls Dichtung. Salzburg (u. a.) 2009 (Trakl-Studien 24), der sich jedoch in seiner assoziationsreichen Arbeit etwa dazu versteigt, Trakl onomastisch mit Dracula zu verbinden (ebd., 243f.).

⁶⁰¹ Vgl. zu den Pflanzen und ihrer Funktion auch Klessinger: Name (2016), 278f.

nur vermeintliche Variationsmöglichkeiten des temporal voranschreitenden Geschehens: »Oder wenn er an der frierenden Hand der Mutter | Abends über Sankt Peters herbstlichen Friedhof ging«, »Oder wenn er an der harten Hand des Vaters | Stille den finstern Kalvarienberg hinanstieg« und »Oder wenn er an der knöchernen Hand des Greisen | Abends vor die verfallene Mauer der Stadt ging«, lauten scheinbar die Alternativen (I,14f., II,6f. und III,7f.). Die bisweilen syntaktisch unvermittelte Setzung des Personalpronomens »er« konkretisiert sich erst im Schlussvers des Gedichts, in dem das einzige Mal die Figur Sebastians namentlich genannt wird.⁶⁰² In seinem »Schatten die Silberstimme des Engels erstarb«, die zuvor noch den »Sterne[n]« zugehörte, während der Engel als »rosig[]« attribuiert wurde (II,15, III,2 und 14).

Mit der synästhetischen »Silberstimme« endet des Titelgedichtes dritter Teil, der ein erneutes *sonnet renversé* bildet, was bislang übersehen wurde.

Rosige Osterglocke im Grabgewölbe der Nacht
 Und die Silberstimmen der Sterne,
 Daß in Schauern ein dunkler Wahnsinn von der Stirne des Schläfers sank.

O wie stille ein Gang den blauen Fluß hinab
 Vergessenes sinnend, da im grünen Geäst 5
 Die Drossel ein Fremdes in den Untergang rief.

Oder wenn er an der knöchernen Hand des Greisen
 Abends vor die verfallene Mauer der Stadt ging
 Und jener in schwarzem Mantel ein rosiges Kindlein trug,
 Im Schatten des Nußbaums der Geist des Bösen erschien. 10

Tasten über die grünen Stufen des Sommers. O wie leise
 Verfiel der Garten in der braunen Stille des Herbstes,
 Duft und Schwermut des alten Hollunders,
 Da in Sebastians Schatten die Silberstimme des Engels erstarb.

Den Eingang der beiden Terzette mit identischer Wortanzahl markiert Trakl paromoiotisch (»Rosige«/»O wie«) und bezieht die semantischen Felder beider Strophen eng aufeinander (»Grabgewölbe«, »Nacht«, »sank«, »hinab«, »Untergang«).⁶⁰³ Die (vermeintlich) disjunktive Konjunktion an der Sonettgrenze akzen-

⁶⁰² Neben der unvermittelten Setzung des Personalpronomens eignet überdies den Determinanten eine Unbestimmtheitsfunktion im Sinne Friedrichs: Struktur (2006), 160f., welche bisweilen desorientierend wirkt. Allein im dritten Teil des Gedichts verwendet Trakl den bestimmten Artikel 23-mal, bisweilen etwa in fortgesetzten Genitivmetaphern wie »im Grabgewölbe der Nacht | Und die Silberstimmen der Sterne« (III,1f.). – Vgl. zur Figur des Sebastian auch Alfred Doppler: Sebastian als Autorkonfiguration. In: Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls. Hg. von Uta Degner, Hans Weichselbaum und Norbert Christian Wolf. Salzburg 2016 (Trakl-Studien 26), 19–41.

⁶⁰³ Vgl. auch Alfred Doppler: Die Musikalisierung in der Lyrik Georg Trakls. In: Frühling der Seele. Pariser Trakl-Symposium. Hg. von Rémy Colombat und Gerald Stieg. Innsbruck 1995 (Brenner-Studien 13 [fälschlich als Band 14 gezählt]), 181–196, insb. 188–192 (u. d. T. Die Musikalisierung der Sprache in der Lyrik Georg Trakls wieder in: A. D.: Die Lyrik Georg Trakls. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte. Salzburg und Wien 2001 [Trakl-Studien 21], 112–134).

tuiert den Beginn der Quartette, die ihrerseits durch das Motiv des Schattens in ihren jeweils letzten Versen oder dasjenige des Verfalls verbunden werden. Weitere motivische Bezugnahmen wie die Farbangaben »rosig« und »grün« und der interjektorische Ausruf »O wie leise« koppeln die Quartette an die vorangegangenen Terzette sowie überdies an den zweiten Teil des Gedichts und tragen dergestalt zum einheitlichen Gesamteindruck bei.⁶⁰⁴ Indem Trakl eine umgekehrte Sonettform wählt, umgeht er die syllogistische *conclusio* des Petrarca-Schemas und setzt an dessen ursprünglichen Anfang mit dem Ersterben semantisch das Ende. Zugleich wird das Ende des Gedichts durch die Metaphorik des Jahreszeitenkreislaufs an seinen Anfang zurückgebunden und prononciert trotz mancher Verschiebung die zyklisch-ewige Wiederkehr des Gleichen oder zumindest des Ähnlichen.

Ausblick

Weitere Gedichte Trakls könnten, wenngleich weniger offensichtlich, auf sonettistische Grundmuster und -strukturen rekurrieren – zumal es angesichts der bisherigen Befunde wahrscheinlich erscheint, dass Trakl in der variierenden Gestaltung »des traditionellen Sonetts noch einen Schritt weitergegangen [ist]«,⁶⁰⁵ Möglicherweise gilt dies für »In ein altes Stammbuch«, »Abendlied« und »Träumerei«: Im »Stammbuch« erscheint jede Strophe um einen Vers verkürzt (3-3-2-2), wobei auch Zeitgenossen wie Paul Zech mit zehnversigen Sonetten experimentierten.⁶⁰⁶ Dies ist insofern in Einklang mit der jüngsten Forschung zu bringen, als dass sich die »Sonettproportionen [...] streng aus den Grundzahlen Zwei und Drei ableiten«⁶⁰⁷ lassen. Das Gedicht könnte somit als versreduziertes *sonnet renversé* eine weitere sonettistische Spielart aufzeigen.⁶⁰⁸ »Abendlied« und »Träumerei« erfüllen demgegenüber das numerische Kriterium der Vierzeiligkeit: Im »Abendlied« würden, bei sonettistischen Anleihen, die Quartette aufgespalten und in diesen Zwischenraum die Terzette einfügt (2-3-2-2-3-2), während Trakl in »Träumerei« die englische Sonettform variiert, indem er das Couplet vor dem

⁶⁰⁴ Vgl. »Rosiger Engel«/»Rosige Osterglocke«/»rosiges Kindlein« (II,15, III,1 und 9), »grüne[s] Geäst«/»grüne[] Stufen des Sommers« (III,5 und 11) sowie »O wie leise«/»O wie stille« (II,3 und 11, III,4 und 11).

⁶⁰⁵ Weissenberger: Durchbrechen (1984), 192.

⁶⁰⁶ Vgl. etwa Paul Zechs »Vorgesang« und »Nachklang« aus einer Gedichtsammlung, die der Dichter mit den variierenden Titeln »Die Sonette aus dem Exil« und »Die Gedichte an eine Dame in Schwarz« versah (DLA, A:Zech, 60.34; P.Z.: Sonette aus dem Exil. Berlin [1948] sowie das Gedicht »Strahlenschauer unsrer Blicke loschen lange schon...« (in: Die eiserne Brücke. Neue Gedichte. Leipzig 1914 [Repr. Nendeln 1973], 54).

⁶⁰⁷ Borgstedt: Topik (2009), 173. – Vgl. auch Borgstedt: Die Zahl im Sonett als Voraussetzung seiner Transmedialität. In: Sonett-Künste. Mediale Transformationen einer klassischen Gattung. Hg. von Erika Greber und Evi Zemanek. Dozwil 2012, 41–59, insb. 49–52.

⁶⁰⁸ Auch Greber: Triskaidekaphobia (2011), 214, konstatiert, dass gerade die »in feste Regeln eingebundene gewisse Variabilität [...] unter bestimmten Bedingungen sogar eine Über- oder Unterschreitung der 14-Zeiligkeit erlaubt«.

abschließenden dritten Quartett positioniert und dadurch dessen sentenziösen Charakter vermeidet (4-4-2-4).⁶⁰⁹ Trotz verbreiteter Triskaidekaphobie könnte sich insbesondere in einem scheinbar unvollständigen, dreizehnversigen Sonett etwa das Verstummen poetisch darstellen lassen,⁶¹⁰ und Ähnliches könnte für Trakls siebenzeiliges »Schweigen« zutreffen, bei dem es sich gewissermaßen um ein *sonnet dédoublé* handeln würde (HKA 1, 247/ITA 1, 209f./DB, 258). Als Kombination eines vollständigen und eines halbierten Sonetts könnten »De Profundis« (4-4-3-3-3-4, HKA 1, 46/ITA 2, 121f./DB, 44) und »Anif« (4-3-4-4-3-3, HKA 1, 114/ITA 3, 326–332/DB, 114) angesehen werden; auch die von Strophenpaar zu Strophenpaar reduzierte Verszahl in »An einen Frühverstorbenen« (5-5-4-4-3-3, HKA 1, 117/ITA 3, 394–403/DB, 117) tätigt möglicherweise sonettistische Anleihen. Weissenberger mutmaßt überdies, bei den Gedichten »Hohenburg« (HKA 1, 87/ITA 3, 291–303/DB, 85) sowie »Ruh und Schweigen« (HKA 1, 113/ITA 3, 245–252/DB, 113) könne es sich um Variationen der Sonettform handeln: Denn obgleich beide Gedichte aus vier dreiversigen Strophen bestehen, erfüllten sie aufgrund struktureller wie inhaltlicher Merkmale, wozu beispielsweise die »Absolutsetzung der Terzette und der in ihnen sich behauptenden Setzung des poetischen Ichs als absolute[n] autonomen Bezugspunkts«⁶¹¹ zähle, sonettistische Charakteristika. Gleichwohl bereitet es Schwierigkeiten, den formalen Ursprung dieser Zwölfversler im Sonett zu bestimmen, da andere Gedichtformen wie etwa die Terzine Vorbildcharakter gehabt haben könnten, sich ferner das lyrische Ich in den späteren Dichtungen Trakls kaum mehr feststellen lässt und überdies die »Absolutsetzung der Terzette« auch als Einschnitt in der Gedichtmitte gewertet werden könnte.

2.2.3 Zusammenfassung

Symptomatisch scheint die Annahme, Trakls *Gedichte* von 1913 seien aus der »Irritation über den Wertezzerfall und die Gefährdung des Ichs sowie über die gewaltigen Veränderungen der industriellen Revolution« entstanden. Da dies »in den traditionellen Formen der Poesie nicht mehr darstellbar« gewesen sei, »brachen diese Gedichte z. T. mit den überlieferten Strukturen, Motiven und Wertorientierungen.«⁶¹² In einem anderen Teil der *Gedichte* bedient sich Trakl indes traditioneller Strophenformen wie der Volksliedstrophe und des Sonetts.

In den frühen Sonetten der »Sammlung 1909« variiert Trakl das Verhältnis von Oktett und Sextett auf vielfältige Weise, wobei er von dem kodifizierten

⁶⁰⁹ »In ein altes Stammbuch« (HKA 1, 40/ITA 2, 97–105/DB, 38), »Abendlied« (HKA 1, 65/ITA 2, 335–341/DB, 63) und »Träumerei [3. Fassung/4. Fassung]« (HKA 1, 345/ITA 4.2, 95–103/379). – Vgl. zu »In ein altes Stammbuch« auch Methlagl: Nietzsche (1995), 99f.

⁶¹⁰ Vgl. etwa »Stunde des Grams« (4-3-3-3, HKA 1, 327/ITA 3, 369–373/DB, 361). Allgemein hierzu Greber: Triskaidekaphobia (2011).

⁶¹¹ Weissenberger: Durchbrechen (1984), insb. 192–195, hier 193.

⁶¹² Kemper: Verwandlung (2009), 5.

romantischen Muster der weiblichen Endecasillabi deutlich abweicht. Inhaltlich reflektieren diese Gedichte insbesondere die virulente Sprach- und Existenzkrise zwischen Sprachlosigkeit und Ich-Dissoziation; dies zeigt etwa das Motiv der ›kranken‹ oder ›giftigen Blume(n)‹, das auf Baudelaire rekurriert und zugleich die zeitgenössische Modernität des Formgebrauchs verdeutlicht.

Form und Dichtungssprache werden in Trakls Entwicklung zusehends Träger poetischer Ambiguität. Er entdeckt den Klang als gestalterisches Mittel, das bisweilen über den Gehalt dominiert; in diesem Prozess erfüllt das »Märchen« eine Scharnierfunktion. Die Gedichte tendieren zunehmend zum Zeilenstil, überspielen oftmals die formtypische Zweiteiligkeit und bergen eine »Bilderflut [...] in potentiell unendlicher Reihung«,⁶¹³ während das lyrische Ich sukzessive aus den Sonetten verschwindet.

Auch Trakls späte, formvollendete Gedichte umspielen, trotz ihrer Reimlosigkeit, die Form des Sonetts: »An Mauern hin« wie »Föhn«, die »Elis«-Gedichte wie »Lange lauscht der Mönch...« stellen eigenständige Formzitate und -reminiszenzen dar. Zusammen mit weiteren potentiell sonettartigen Versgruppen variieren sie tradierte Muster und stellen einen strukturellen, bislang übersehenen Beitrag zur Debatte um die Formtransgressionen des Expressionismus dar, die in diesem Punkt zugleich die literaturgeschichtliche Einordnung Trakls validiert.

⁶¹³ Sprengel: Geschichte (2004), 632.

