

Bunte Welt im Verfall

Farben in der Lyrik Georg Trakls

**Vorgelegt von
Rong Wang**

Bunte Welt im Verfall
Farben in der Lyrik Georg Trakls

Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg
Neuphilologische Fakultät
Germanistisches Seminar

Betreuer/Erstgutachter: Prof. Dr. Helmuth Kiesel
Zweitgutachter: Prof. Dr. Karin Tebben

Datum der Disputation: 02. 02. 2012

Gefördert von: Konrad-Adenauer-Stiftung

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	7
1.1 Farben, Leben und Kunst.....	8
1.2 Georg Trakl: ein malerischer Dichter.....	13
1.3 Emanzipation der Farben?.....	20
2. Die Traklsche verfallende Welt.....	27
2.1 Die zerfallende Natur.....	44
2.1.1 Melancholische Jahreszeit und Tageszeit.....	45
2.1.2 Pflanzen und Tiere.....	53
2.2 Die zerfallende Kultur.....	59
2.2.1 Materielle Kultur.....	63
2.2.1.1 Acker und Stoppelfeld: Die verschwindende Idylle.....	63
2.2.1.2 Hof und Garten: Das vergangene Zeitalter.....	64
2.2.1.3 Kirche und Stadt: Das traumatische Erlebnis.....	66
2.2.2 Immaterielle Kultur.....	70
2.2.2.1 Verlust an Glaubensfähigkeit.....	70
2.2.2.2 Ohnmacht der Sprache.....	74
2.2.2.3 Verfall der menschlichen Welt.....	77
3. Die Traklsche farbige Welt.....	85
3.1 Blau: Seelische Schwermut und Sehnsucht.....	91
3.1.1 Himmelsfarbe, Räumlichkeit und Göttlichkeit.....	94
3.1.2 Wasser, Luft, Abend und Schatten.....	96
3.1.3 Seelische Ruhe und Melancholie.....	100
3.2 Schwarz: König der Todeswelt.....	105
3.2.1 Abgrund, Untergang und Tod.....	107
3.2.2 Alles oder Nichts: Schwermut.....	113
3.3 Gold: Macht, Gnade und Vergänglichkeit.....	116
3.3.1 Ernte, Heiligkeit und schönes Zeitalter.....	117

3.3.2 Lebensfreude und seelischer Frieden.....	118
3.3.3 Traklsche vergangene Schönheit.....	119
3.4 Weiß: Die überirdische Kraft.....	122
3.4.1 Kälte, Isolation und Tod.....	123
3.4.2 Zwischenzustand, religiöses Symbol und überirdisches Dasein.....	128
3.5 Rot: Dynamische Stimmung.....	131
3.5.1 Irdische Farbe und Zerstörungskraft.....	133
3.5.2 Vitalität und Bewegung.....	135
3.5.3 Naturbeschreibung: Schönheit und Unruhe.....	136
3.6 Purpur: Traklsches Leiden.....	138
3.6.1 Blutfarbe, Flammenfarbe und herbstliche Stimmung.....	139
3.6.2 Passive Schwermut und Traurigkeit.....	140
3.6.3 Purpurne Trauben.....	142
3.7 Grün: Leben und Verwesung.....	144
3.7.1 Die Naturfarbe Grün.....	145
3.7.2 Das negative Grün.....	148
3.8 Silber: Mondkönigin.....	149
3.8.1 Lichteffect.....	149
3.8.2 Ein anderes Dasein und der Geist des Bösen.....	150
3.9 Braun: Idyllische Ruhe und Schwermut.....	152
3.9.1 Baum, Mauer und Garten.....	152
3.9.2 Lebensgenuss.....	154
3.9.3 Der braune November vs. der schwarze November.....	155
3.10 Rosig: Zärtliche Liebe.....	156
3.10.1 Die rosige Liebe und Zärtlichkeit.....	156
3.10.2 Verwandlung und Selbstentdeckung.....	157
3.11 Bleich: Todesnähe.....	159
3.11.1 Bleich als Todesfarbe.....	159
3.11.2 Gefahr und Funktionslosigkeit der Religion.....	160
3.12 Gelb: Vitalität und Schande.....	161

3.12.1	Sonnenlicht und Lebensfreude.....	163
3.12.2	Das widersprüchliche Gelb.....	164
3.13	Grau: Täuschung und Gefahr.....	166
3.13.1	Täuschung und Untergang.....	168
3.13.2	Das graue Schweigen und die Gefahrdarstellung.....	169
3.14	Zusammenfassung.....	171
3.14.1	Passivität und Introversion.....	171
3.14.2	Ambivalenz und Dualität.....	174
3.14.3	Die synästhetische Wirkung.....	177
3.14.4	Komplementärfarben und Farbkontraste.....	179
3.14.5	Emanzipation der Farben?.....	185
4.	Schwingen zwischen Naturbeschreibung und Fantasie.....	187
4.1	Ausdrucksformen der lyrischen Farben und deren Zusammenhänge.....	189
4.1.1	Ausdrucksformen der Farben und deren Merkmale.....	189
4.1.1.1	Realfarben (Mimesis).....	189
4.1.1.2	Übergangsfarben.....	191
4.1.1.3	Stimmungsfarben (Ähnlich reiner Abstraktion).....	194
4.1.2	Zusammenhänge von Real-, Übergangs- und Stimmungsfarben.....	197
4.2	Exkurs: Lyrische Farben und malerische Farben.....	203
4.2.1	Die direkte und indirekte Erfahrungen von Farben.....	203
4.2.2	Farben und Wahrnehmungen.....	205
4.2.3	Lyrik und Malerei.....	206
4.2.4	Malerische Farben und lyrische Farben.....	207
4.2.4.1	Gleiche Quelle vs. unterschiedliche Wirkungen.....	208
4.2.4.2	Erscheinungsformen.....	210
5.	Schluss.....	213
6.	Danksagung.....	219
7.	Literaturverzeichnis.....	220

*Im tiefen und dunklen Zusammenhang
Des Echos, das weit entfernt wieder erwacht,
So lang wie der Tag und lang wie die Nacht,
Entsprechen sich Farben, und Düfte, und Klang.*

Charles Baudelaire

1. Einleitung

Ob man es glauben will oder nicht, ist ein unausweichliches „Schicksal“, dass wir in einer chromatischen Welt leben, in welcher die Farben unsere Erlebnisse und unseren Lebensstil unmittelbar beeinflussen. Man kann sich kaum vorstellen, wie eine farblose Welt aussieht. Einerseits haben wir (Bis auf Blinde) keine andere Wahl, als durch Augen und Bewusstsein diese vielfältige Farbenwelt zu erleben. Andererseits bringen die Farben viel Abwechslung, Unterhaltung sowie Überraschung in unser Leben und bringen unsere Emotionen, egal ob es positive oder negative Gefühle sind, auf der Bewusstseins- sowie Unbewusstseins-ebene hervor.

Kenntnisse über Farben sind einer der wichtigsten Bestandteile des Lebens. Paul Cézanne hat einmal über die Wirkung der Farben gesagt: „Die Farbe ist der Ort, wo unser Gehirn und das Weltall sich begegnen.“¹ Farbe, die im Bereich der Verknüpfung von Biologie und Psychologie als „das subjektive Ergebnis eines objektiven Reizungsvorgangs“² begriffen wird und tief in der subjektiven Wahrnehmung verwurzelt ist, entwickelt sich seit langer Zeit auf den Gebieten der Physik, Philosophie, Malerei, Anthropologie, Soziologie sowie Literatur zu einem viel beachteten Thema.

Seit langem ist Farbe mit der wesentlichen Eigenschaft des Objekts verbunden. In ihrer Studie hat Bruns zur wörtlichen Bedeutung von Farbe bemerkt, dass sich Farbe im Althochdeutschen auf „Eigenschaft und Aussehen eines Dinges oder Wesens“³ bezieht. Ähnlich verweist die Farbe in Ägypten auf Charakter und Wesen. Die modernen „Schätzungen gehen davon aus, dass etwa 40 Prozent aller von uns

¹ Nach Klausbernd Vollmar, Farben. Symbolik - Wirkung - Deutung. München 2009. S. 13.

² John Gage, *Die Sprache der Farben: Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst*. Aus dem Engl. von Bram Opstelten. S. 11.

³ Margarete Bruns, *Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos*. Stuttgart 2006. S. 10.

aufgenommenen Informationen über Farben verfügbar werden“.⁴ Farben erwiesen sich bereits zu früheren Zeiten als einer der wichtigsten Informationsträger auf der Welt und üben tiefgreifende Einflüsse auf unser Leben aus. Ausgehend davon kann man schätzen, wie bedeutend Farben sind. Nicht nur gehören Farben zu den wichtigsten Informationsträgern für Menschen, sondern spielen auch eine herausragende Rolle in der gesellschaftlichen Entwicklung.

Welche besondere künstlerische Rolle Farben in dem alltäglichen Leben spielen, hat Johannes Itten schon in seiner Studie zur Kunst der Farbe in großer Deutlichkeit gezeigt: „Farbe ist Leben, denn eine Welt ohne Farben erscheint uns wie tot. Das ertümliche Wesen der Farbe ist ein traumhaftes Klingen, ist Musik gewordenes Licht.“⁵ An dieser Stelle wird es auch klar, dass Itten die Harmonie der Farben mit derjenigen der Musik verglichen und die synästhetische Farbwirkung⁶ dargestellt hat. Diese synästhetische Eigenschaft der Farben bezieht sich nicht nur auf die physikalische Ebene, sondern auch auf das Wahrnehmungsgebiet des Menschen. Zugleich schafft diese Eigenschaft mehr Raum für farbige Ausdrucksmöglichkeiten. Dies gilt auch als ein wichtiges Merkmal der Farben, die bei Trakl mit Lyrik eng verbunden sind. Die Funktionen und Merkmale der Farben in seinen Dichtungen sind die Forschungsgegenstände dieser vorliegenden Arbeit.

1.1 Farben, Leben und Kunst

Die Entstehung der Farben steht im engen Zusammenhang mit Licht. Die kulturelle und religiöse Bedeutung des Lichts hat man schon in der Genesis gekannt. Offensichtlich spielt es hierin eine wichtige Rolle. Zwei Lichter, nämlich das große und das kleine, finden sich in der Genesis. Das große Licht bezieht sich auf die Sonne, die den Tag regiert. Der Mond, der die Nacht regiert, erweist sich als das kleine. Das

⁴ Norbert Welsch und Claus Chr. Liebmann, Farben. Natur Technik Kunst. 2 Aufl. München 2004. S. 1.

⁵ Johannes Itten, Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst. 5. Aufl. Ravensburg 1970. S. 8.

⁶ Vorläufig ist hier nur hinzuweisen, dass die synästhetische Wirkung der Farben ein wichtiges Merkmal von Trakls Dichtungen ist.

Licht macht diese Welt sichtbar und setzt das Sehen und die Wahrnehmung der Farben voraus. „Die Farbe beruht aufgrund der physiologischen Natur des Sehens auf dem Zusammenwirken der Wahrnehmung der Außenwelt und der inneren Befindlichkeit des Menschen, dem Verstand und den Emotionen.“⁷ Als Brücke zwischen der äußeren Welt und der Innenwelt der Menschen haben Farben deswegen längst Künstler und Dichter zur Gestaltung, sowie die Naturwissenschaftler zu Forschungen verlockt. In seiner Studie hat Vollmar dazu mit Recht bemerkt: „Sie [Die Farben] sind Nahrung für Seele und Sinne.“⁸ Goethe und Newton sollen zu dieser Frage zu Rate gezogen werden. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hat Newton das farblose Sonnenlicht auf ein Prisma gelenkt. Nachdem das Sonnenlicht im Prisma gebrochen wurde, tauchte ein Spektrum von Rot bis Violett auf. Im Gegenteil zu Newton war Goethe der Meinung, dass das weiße Licht eine Einheit sei. Sein Forschungsschwerpunkt lag darin, zu untersuchen, welche seelischen Bewegungen bei der Wahrnehmung der Farben stattfinden können. Nach Goethe basiert die Entstehung der Farben auf dem Zusammenspiel von Licht und Finsternis. In seiner Farbenlehre gelten Farben „als Taten und Leiden des Lichts“.⁹ Blau und Gelb sind nach Goethe die Hauptfarben. Gelb, Orange, Rot und Weiß gehören aufgrund seiner Theorie zu den Licht-Farben, und zwar den Warmtönen, während Schwarz, Violett und Blau zu den Finsternis-Farben, den Kalttönen, zählen. Unter dieser Konstellation repräsentieren beide, Goethes Farblehre und Newtons Prisma-Theorie, die Auseinandersetzung im Bereich der Farbbetrachtung und Wahrnehmung, und zwar zwischen der subjektiven Wahrnehmung von Menschen und der objektiven Existenz der Farben in der Natur. Im 20. Jahrhundert entwickelt sich auch eine bedeutende Farbenlehre, die Bauhaus-Farbenlehre, dessen Vertreter Wassily Kandinsky und Paul Klee sind. Ihre Farbenlehre entwickelte sich weiter und stellte eine Verbindung von Figuren und Farben in einer neuen, einzigartigen Form dar. Aufgrund dieser Farbenlehre kann sich der Charakter der bunten Farben in

⁷ Dario Moretti, Der Farbsinn. Forschungspositionen der westlichen Kultur. In: Farbe und Kommunikation. Von Christian Itten. Leipzig 2006. S. 108.

⁸ Klausbernd Vollmar, Farben. Symbolik - Wirkung - Deutung. München 2009. S. 14.

⁹ Nach Klaus Stromer und Ernst Peter Fischer, Die Natur der Farbe. Köln 2006. S. 135.

bestimmten Figuren am Besten zum Ausdruck bringen, z. B. Blau im Kreis und Gelb im Dreieck.

Fast zu allen Zeiten können die Farben den Künstlern vor allem eine Möglichkeit anbieten, wie vorhin erwähnt, die äußere und innere Welt darzustellen. Bei der Entstehung und Verfeinerung ihrer Kunstwerke lässt die Art des Künstlers den Farbcharakter entstehen. Diese Ausdrucksweise lässt sich insbesondere in der Malerei beobachten. Beim Verstehen entsteht gleichzeitig eine gegenseitige Beziehung zwischen dem Betrachter und dem Maler, ebenso wie beim Empfänger und Sender. Diese gegenseitige Beziehung wird aufgebaut, vorausgesetzt, wenn das Verstehen „problemlos“ ist. Um das Kunstwerk zu verstehen, soll der Betrachter ganz klar wissen, was der Künstler durch das Kunstwerk ausdrücken möchte. Jedoch veränderte sich die Beziehung zwischen Betrachtern und Künstlern allmählich seit dem späten 19. Jahrhundert. Die schnelle Entwicklung der Technik und die Urbanisierung, die zu einer wesentlichen Veränderung der Gesellschaft führte und ursächlich für die heftigen Konflikte zwischen Individualität und Gesellschaft waren, übten auch eine starke Wirkung auf die Ausdrucksweise der Künstler aus.

Die rapide Entwicklung als ein kulturelles Hauptmerkmal seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entfaltete sich sowohl im Bereich der Religion (z. B. die Aussage von Nietzsche), der Gesellschaft (die Verstärkung des Bürgertums) und der Wirtschaft (die Industrialisierung lässt die Großstädte entstehen und die Arbeitsteilung immer stärker sein), als auch auf dem Gebiet der Kunst. Alle Ansprüche, die auf die Verwirklichung des Individuums und der Freiheit erhoben werden, entsprechen mittlerweile der Tendenz in der Ästhetik. „Viele Angehörige der traditionellen Eliten reagierten auf diese Herausforderung mit Ratlosigkeit, Unbehagen und zu Aggressivität neigender Angst.“¹⁰ Diese negative Wahrnehmung des Verlustes an Traditionen und Individualität führt gewissermaßen zu einer negativen kritischen

¹⁰ Franz J. Bauer, Das „lange“ 19. Jahrhundert. Profil einer Epoche. Reclams Universal-Bibliothek Nr. 17043. S. 47.

Beurteilung von Modernität und Industrialisierung.¹¹ Gegen Ende des 19. Jahrhunderts ist dieses Phänomen überall in der Gesellschaft zu erkennen. Jedoch sollen „die meisten dieser zivilisationskritischen Bestrebungen und Bewegungen nicht einfach als rückwärtsgewandt und generell modernitätsverweigernd klassifiziert“¹² werden. Die Bestrebungen von dieser Künstler und Kritiker zielen auf eine andere und menschliche Modernität, wo die Fortschritte der Technik und der Gesellschaft mit der Entfaltung der Individualität in Einklang gebracht werden können. Die Spannung zwischen den Sozialstrukturen und der nicht nachkommenden Adaptierung auf der Seite der Menschen intensiviert deren Verwirrung und Ziellosigkeit. Diese Diskrepanz beschleunigt nicht umsonst die subjektive Isolierung von der objektiven Gesellschaft. Insofern führt diese subjektive Isolierung in gewisser Weise zu den Krisengedanken um die Jahrhundertwende. In seiner 2001 erschienenen Dissertation *Expressionismus als Durchbruch zur ästhetischen Moderne* meint Noh zu Recht: „Der Aufbruch in die Moderne versetzte die Menschen in eine radikal veränderte Welt, in der sich neue Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen entwickeln. Das gilt nicht nur für die politischen und sozialen Strukturen, deren historische Konturen sich seit dem späten 19. Jahrhundert entwickelten, sondern auch für die Kunst, die eine radikale Veränderung erlebt.“¹³ Die alten Kunstnormen haben sich teilweise durch die Integration von neuen Darstellungsmethoden aufgelöst. In den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts gab es eine große Fülle von neuen unterschiedlichen Kunststilen. Sokel sieht in dieser Bewegung „eine umfassende Revolution“, „die durchaus im Zusammenhang mit den naturwissenschaftlichen Umwälzung jener Zeit stand“.¹⁴ Diese Gedankenströmungen können gewissermaßen als die Bewegungen gegen die trockene Aufklärung und den sich schnell entwickelnden Materialismus angesehen werden. Z. B. wurden in dieser Zeit im Bereich der Malerei viele Gemälde mit

¹¹ Die Zeit um Jahrhundertwende war voll von Konflikte zwischen Optimismus und Pessimismus. In: Ernst Hanisch und Ulrike Fleischer, *Im Schatten berühmter Zeiten*. Salzburg 1986.

¹² Franz J. Bauer, *Das „lange“ 19. Jahrhundert. Profil einer Epoche*. Reclams Universal-Bibliothek Nr. 17043. S. 81.

¹³ Hee-Jik Noh, *Expressionismus als Durchbruch zur ästhetischen Moderne. Dichtung und Wirklichkeit in der Großstadtlyrik Georg Heyms und Georg Trakls*. Tübingen 2001. S. 4.

¹⁴ Walter H. Sokel, *Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*. München 1960. S. 7.

gewagten Farbexperimenten in dieser Zeit geschaffen. Sie wichen oft von Traditionen ab, schafften neue künstlerische Normen und führten zu einer tiefgreifenden Revolution der Kunst.

Diese avantgardistische Kunst ist gekennzeichnet von der Auflösung der formalen Strukturen und der inhaltlichen Betonung der totalen Individualität. Der starke Ausdruckswunsch und die Einführung dieser beispiellosen Darstellungsmethode vollziehen sich in jener Epoche. Beispielhaft ist das Vorkommen der als unabhängiges Symbol dienenden Farbe. Die Impressionisten der letzten Epoche betonten die Wirkung des natürlichen Lichts, bevorzugten die Helligkeit und ließen die Farbe als primäres Gestaltungsmittel in den Vordergrund treten. In den späten Phasen des Symbolismus setzte sich bereits die Farbe als Symbol mit Eigenwert durch. Ausgehend davon wurde diese Tendenz der Erhaltung des Eigenwerts immer deutlicher im Expressionismus am Anfang des 20. Jahrhunderts, der immer als Gegenströmung gegen die zurückhaltenden traditionellen Stile gilt. Nicht selten haben die Expressionisten die Farben als ausdrucksvolles Mittel verwendet und eine neue Richtung in der immateriellen Kunst etabliert. Die gegenstandslosen Bilder von Kandinsky und vielen zeitgenössischen Künstlern konnten diese Tendenz zur Emanzipation der Farben von der bloßen Nachahmung des Kunstwerkes nachweisen. Dazu meint Johannes Itten in seinem 1970 erschienenen Buch *Kunst der Farben*, dass „jede Farbe ihren eigenen geistigen Ausdruckswerte besitze und deshalb die Möglichkeit gegeben sei, auch ohne Gegenstandsbedeutung geistige Wirklichkeiten zu gestalten“.¹⁵ Bei Paul Klee war dieses künstlerische Phänomen besonders offensichtlich. Seine Bilder sind formal und farbig subjektiv gestaltet. In seiner Studie zum Thema Farben hat Welsch zu Recht dargelegt: „Um die emotionale Eigenschaft von Farben zu betonen, wurden reine, ungebrochene Farben mit plakativer Leuchtkraft oft im Komplementärkontrast, aber ohne innere Strukturierung großflächig aufgetragen. In dieser aggressiven Farbgebung spiegelten sich oft

¹⁵ Johannes Itten, *Kunst der Farben. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst*. 5. Aufl. Ravensburg 1970. S. 12.

Unsicherheit, Angst, Zweifel und Ausweglosigkeit der Umbruchsphase nach der Jahrhundertwende wider.“¹⁶ Die expressionistische Kunst steht stets im engen Zusammenhang mit dem Streben nach Freiheit. Solch eine Sichtweise auf die Farben war von der inneren Unstabilität und Sehnsucht nach Freiheit, die auf eine unbeschränkte Ausdrucksfähigkeit zielte, geprägt.

Solche expressionistischen Farbexperimente wurden im Laufe der Zeit immer kühner und besaßen zugleich immer weniger Bezüge zum alltäglichen Leben, sowohl in einem Gemälde als auch in einer durch Sprachen vermittelten Bildlichkeit. Diese Bildlichkeit im Spiegel der Sprache und Farben bildete einen atemberaubenden Kunstbereich und spitzte sich m. E. in der Lyrik zu. Im Folgenden werde ich die in der durch Sprachen vermittelten Bildlichkeit auftretenden Farben als **LYRISCHE FARBEN**¹⁷ bezeichnen. Diese Farben beziehen sich in der vorliegenden Arbeit auf die in der Lyrik erscheinenden Farben, um sie von den bloßen malerischen Farben im Gemälde zu unterscheiden. Sobald ein Gedicht eine oder mehrere lyrische Farben enthält, wird es hier als **farbiges Gedicht** bezeichnet. Solches Gedicht gilt als eine Erweiterung der Sprache, eine neue Möglichkeit des Ausdrucks. Im letzten Kapitel dieser vorliegenden Arbeit werden die Unterschiede zwischen lyrischen und malerischen Farben ausführlich analysiert.

1.2 Georg Trakl: ein malerischer Dichter

Farben unter dem Gesichtspunkt ihrer lyrischen Funktionen zu analysieren, ist das erste Anliegen der vorliegenden Arbeit. Es geht um die Interpretation der Farben in den Gedichten Georg Trakls, der ein bedeutender Expressionist ist und dessen kurzes Leben (1887-1914) mit der Lyrik eng verbunden war. Nur wenige Gedichte von ihm sind ohne die unmittelbare Verwendung von farbigen Attributen verfasst. Diese

¹⁶ Norbert Welsch und Claus Chr. Liebmann, Farben. Natur Technik Kunst. 2 Aufl. München 2004. S. 50.

¹⁷ Ziel dieser Bezeichnung ist, die Farben im Gemälde von denen der Lyrik zu unterscheiden.

farbigen Attribute können als lyrische Farben verstanden werden. Angesichts dieses unübersehbaren farbigen Phänomens in seinen Dichtungen benötigt man eine ausführliche Analyse der Symbolik von Farben in Verbindung mit der zeitgenössischen Kunsttheorie und Farbenlehre. Kandinskys Kunsttheorie über die innere Notwendigkeit des Künstlers ist der Ausgangspunkt dieser Interpretation. Viele andere Farbtheorien werden auch in dieser Arbeit analysiert. Die Aufgabe der bildenden Kunst um die Jahrhundertwende liegt darin, dass die Malerei „von der Aufgabe der mimetischen Nachahmung der Natur emanzipiert, und die Wirkung der Farben und Linien unabhängig von dem ‚Rationalismus des Sehens‘ freisetzt“.¹⁸ Diese Befreiung von der traditionellen Aufgabe der Farben ermöglicht auf gewisse Weise eine pluralistische Darstellung mittels Farben und Linien in der Malerei, wodurch neue Kunstgesetze aufgebaut werden konnten. In dieser Hinsicht können die expressionistischen Dichtungen gewissermaßen als bildende Literatur angesehen werden. Auf deren Dichtungsmethode lassen sich die malerischen Theorien des Expressionismus übertragen. Von daher sollte es keine eindeutige Interpretation geben, in denen eine einzelne Farbe als ein bestimmtes Symbol etikettiert wird. Aus dieser Perspektive soll man annehmen, dass jede Farbe mehr als eine Farbe ist.

Ohne Zweifel war Georg Trakl ein hervorragender lyrischer „Maler“, der sich nach seinen eigenen Gesetzen eine außergewöhnliche farbige Welt aufgebaut hatte, in der er seinen Gedanken freien Lauf lassen konnte, wie Simon darlegt, dass „er die Welt im Wort vergeistigt, sie gleichsam aus sich selbst interpretiert und sinnvoll macht, sie öffnet und ihren Wesenskern erschließt“.¹⁹ Der Wesenskern seiner Welt hängt eng mit der Situation um die Jahrhundertwende zusammen. Zweifellos lebte er in einer Krisenzeit, in der es sehr tief um die Zivilisation, die Gesellschaft und die Menschheit ging. „Trakl war siebenundzwanzig Jahre alt, als er, zu Beginn der großen europäischen Schicksals-Wende, mit den Gefallenen des Krieges dahin sank.“²⁰

¹⁸ Jacques Le Rider, Zur Intermedialität von Text und Bild bei Trakl. In: Georg Trakl und die literarische Moderne. Tübingen 2009. S. 113.

¹⁹ Klaus Simon, Traum und Orpheus. Eine Studie zu Georg Trakls Dichtungen. Salzburg 1955. S. 129.

²⁰ Emil Barth, Georg Trakl, zum Gedächtnis seines fünfzigsten Geburtstages am 3. Februar 1937. Krefeld. 1948. S. 7.

Diese Schicksalswende der ganzen Menschheit bringt viele Änderungen mit sich, was auch die Kunst betroffen hat. Deshalb verbinden sich in Trakls Dichtungen die in der Krise entstandenen Gedanken eng mit besonderen Kunstgesetzen. Seine eigene Darstellungsmethode, die als eines der Hauptmerkmale des Expressionismus und ein Produkt der Epoche gilt, ist die Zusammenführung scheinbar beziehungsloser Bilder und Motive. Dies führt zu einer Verschwommenheit des Raum- und Zeitbegriffs. Dazu hat er einmal in einem Brief von 1910 an Erhard Buschbeck bemerkt: „meine bildhafte Manier, die in vier Strophenzeilen vier einzelne Bildteile zu einem einzigen Eindruck zusammenschmiedet.“²¹ Aus dieser mehrfach zitierten Bemerkung ergibt sich, dass Trakl in seinen Gedichten absichtlich eine dichterische Einheit durch Vielfalt schaffen wollte. Diese Vielfalt besteht nicht nur aus traditionellen phonetischen Varianten, die den kreativen Klängen dienen, sondern auch aus vielen semantischen Ebenen, die zu der Auflösung der Zusammenhänge und der Suche nach neuen Blickwinkeln beitragen. Diese Aufzählung kann einen dramatischen Effekt erzeugen, wie im Drama auf der Bühne. Die ganze Bühne wird zunächst in verschiedene Räume geteilt und auf diesen verschiedenen kleinen Bühnen können viele Situationen gleichzeitig dargestellt werden. Dies hilft sehr bei der inhaltlichen Vertiefung sowie räumlichen Erweiterungen der Beschreibung. In gewisser Weise führt diese Vielfalt auch zu einer Mehrdeutigkeit seines Werkes, wie Heidegger in seiner Studie mit Recht bemerkt hat: „Die Sprache des Gedichtes ist wesentlich mehrdeutig und dies auf ihre eigene Weise. Wir hören nichts vom Sagen der Dichtung, solange wir ihm nur mit irgendeinem stumpfen Sinn eines eindeutigen Meinens begegnen.“²² Außerdem werden letztendlich die grammatikalischen Zusammenhänge aufgegeben. Es fällt dem Leser bisweilen schwer, Trakls Dichtung auf den ersten Blick als eine semantische Einheit zu verstehen. Zudem hat Klessinger zu Recht darauf hingewiesen: „Trakls Sprache scheint in bewusster Distanz zur zeitgenössischen Alltagssprache gehalten und wirkt eigentümlich stilisiert.“²³ Finck

²¹ HKA. Bd. I. S. 478.

²² Marin Heidegger, Georg Trakl. Eine Erörterung seines Gedichtes, S. 70.

²³ Hanna Klessinger, Krisis der Moderne. Georg Trakl im intertextuellen Dialog mit Nietzsche. Dostojewskij, Hölderlin und Novalis. Würzburg 2007. S. 122.

ist zu dem gleichen Schluss gekommen: „Doch ist Sprache nur noch möglich in immer größer Abweichung von der ‚Norm‘ der Mitteilungssprache.“²⁴ M. E. kann dieser von Trakl genommene sprachliche Abstand bzw. der im alltäglichen Sinne verlorene Zusammenhang, als eine notwendige Voraussetzung für eine neue kreative Ausdrucksweise verstanden werden. Wenn wir nach einhundert Jahren seine Gedichte wieder lesen, entsteht die Entfremdung nicht nur durch die vorher erwähnten auflösenden Zusammenhänge, sondern auch durch eine zeitliche Entfernung. Tatsächlich hat seine erlebte Zeit für unsere heutigen Leser nicht existiert. Wir können nur durch Lesen, Verarbeiten und Vorstellen seine Welt in den Gedanken gestalten. Das ist aber zugleich das Problem, dem man bei der Analyse der Traklschen Lyrik ständig begegnet, und entsprechend auch bei der Analyse der Farben in seinen Gedichten vorfindet.

In seiner Studie hat Kleefeld bemerkt, dass Trakls Dichtungen eine „Alchemie der Sprache“²⁵ darstellen. Beim Lesen und Interpretieren stehen wir auch häufig vor seiner typisch gegensätzlichen Darstellungsmethode. Dazu hat Kemper in seiner Studie mit Recht geäußert: „Zum einen zielt er [Trakl] auf semantische und kompositorische Destruktion, zum anderen auf die Konstruktion eines hermetisch anmutenden Individualstils. [...] Er ermöglichte die Darstellung eines Nebeneinanders disparater ‚Wahrnehmungen‘ und Bilder und damit der Unmöglichkeit ihrer traditionellen Wertung und Ordnung. [...] Das Dekadenzgedicht verformt so die Bildlichkeit bis zum Un-Sinn, aber gerade daraus lässt sich auch wieder ihr provokativer Sinn erschließen.“²⁶ Die traditionelle Ordnung, an die sich die Leser vor der avantgardistischen Kunstbewegung für eine lange Zeit gewöhnt hatten, verschwand bei Trakl. Diese neue Darstellung, die meiner Ansicht nach mindestens als ein lyrisches Experiment verstanden werden kann, findet sich überall in seinen

²⁴ Adrien Finck, Trakl hier und heute. In: Trakl-Forum 1987. Hrsg. von Hans Weichselbaum. Salzburg 1988. S. 13.

²⁵ Gunther Kleefeld, Mysterien der Verwandlung. Das okkulte Erbe in Georg Trakls Dichtung. Otto Müller Verlag Salzburg-Wien 2009. S. 239.

²⁶ Hans-Georg Kemper, „Und dennoch sagt der viel, der ‚Trakl‘ sagt“. Zur magischen Verwandlung von sprachlichem ‚Unsinn‘ in Traklschen ‚Tief-Sinn‘. In: Georg Trakl und die literarische Moderne. Kemper analysiert die Trakls gegensätzliche Darstellung mit dem Beispiel „Romanze zur Nacht“. Tübingen 2009. S. 5-7.

Dichtungen. Dieses Experiment, das sich allmählich zum Symbol des Frühexpressionismus entfaltete, erleichterte im Prinzip nicht den Zugang zum Verstehen seiner Gedichte, sondern rief von Anfang an eine vorurteilsvolle Auseinandersetzung über die Möglichkeit zur Interpretation hervor. Lachmanns Interpretation ist an dieser Stelle für die Interpretation sehr aufschlussreich: „Alle Sprachbilder Trakls sind nicht ding-bezogen, sondern ich-bezogen.“²⁷ Die in seinen Dichtungen auftauchenden Gegenstände werden in eine scheinbar willkürlich austauschbare Reihenfolge gebracht, was den Leser zuweilen vom traditionellen Verstehen abgelenkt hat. Die von Kemper angesprochene „Destruktion“ ermöglicht auf einer höheren Ebene eine Wahrnehmung, die nicht mehr auf eine allgemeine Einheit zielt, sondern eine Ästhetik des Zerfalles, zumindest des Zerfalles der Traditionen, die unter dieser Konstellation mit seinem Hauptmotiv identisch ist. Dazu hat Wiesmüller bemerkt, dass Trakls Gedichte „aufgrund der dominanten parataktischen Struktur und der daraus resultierenden Gleichrangigkeit der einzelnen Elemente ein simultanes Erfassen des Textes nahelegen“.²⁸ Diese Bilder, die mehrfach parataktisch bei Trakl vorkommen sind, wie Simon bemerkt, „ein freies Schalten mit Gegenständen, die zwar der empirischen Wirklichkeit entnommen sind, aber durchaus frei und ungebunden zu einem neuen Ganzen komponiert wurden“.²⁹ Das bedeutet, dass die vorher vertraute Konstruktion aufgrund der Erfahrung des Lesers aufgehoben wird und der Dichter durch eine Mischung der selektiven Wirklichkeit und inneren Erlebnisse auf die Autonomie bestimmter künstlerischen Gesetze verzichtet, damit etwas Schöpferisches durch diese Wiederaufzählung mit einer neuen Reihenfolge geschaffen werden kann. Dieser Bruch der syntaktischen Logik kann als eine Reduktion der Sprache oder Elemente bezeichnet werden, die aber keineswegs eine Reduktion des Sinns verursacht. Jedoch bringt diese Reduktion eine relativ schwer nachvollziehbare Abstraktion mit sich.

²⁷ Eduard Lachmann, Kreuz und Abend. Eine Interpretation Georg Trakls. Salzburg 1954. S. 200.

²⁸ Wolfgang Wiesmüller, Zur Wirkungsgeschichte Georg Trakls am Beispiel der österreichischen Gegenwartsliteratur. In: Georg Trakl und die literarische Moderne. Hg. von Károly Csúri. Tübingen 2009. S. 257.

²⁹ Klaus Simon, Traum und Orpheus. Eine Studie zu Georg Trakls Dichtungen. Salzburg 1955. S. 10.

Es ist auffällig, wie oben erwähnt, dass Trakl beim Aufbau seiner lyrischen Welt viele Farben benutzt hat. „Schon sein Frühgedicht ist suggestiv ‚farbig‘; doch hat die Farbe mehr oder minder nur die Akzentbedeutung sinnlicher Impressionen.“³⁰ Im Unterschied zu seinem Frühwerk tauchen die Farben in seinen späteren Gedichten allmählich stimmungsvoller und bedeutungsvoller auf. Außer Goldmanns Studie *Katabasis* und einigen verstreuten Bemerkungen in Forschungsberichten gibt es jedoch keine extensive Studie zu Trakls Farben. In seiner 1954 erschienenen Studie hat Lachmann die Bedeutung der Traklschen Farben dargelegt: „Und die Palette seiner Farben, dieser nicht-realen Farbtöne, wird zu einem Wegweiser in seine Traumwelt. Seine Farben haben etwa Sittlich-Entscheidendes und zugleich metaphysisch Raumbestimmendes; sie zeigen an, auf welche Seite die Erscheinungen zu setzen sind in dem dualistischen Weltbild von Leben und Tod. Untergang und Auferstehung, Hölle und Himmel.“³¹ Nach Basil haben die Farben bei Trakl ab 1910/11 ein Eigenleben gewonnen, was bedeutet, dass sich die Emanzipation der Farben bei ihm beständig vollzog und radikal wurde. Daraus ergibt sich, dass sich seine farbige Darstellungsmethode schrittweise von einem realistischen Ausdruck zu einem Stimmungsträger entwickelte. In seiner 1957 in Salzburg erschienenen Studie hat Goldmann sowohl die Bedeutung der Farben als auch die Beziehung zwischen Farben und den häufig auftauchenden Gegenständen bei Trakl ausführlich analysiert. Seine Interpretation basiert auf der psychologischen Analyse der Farben in Bezug auf deren Wirkungen auf die Seele des Dichters. Ich sehe darin eine umgekehrte Wirkung auf den Leser (inkl. Interpreten). Wenn der Leser den Farben bei Trakl begegnet, die vom Künstler bewusst oder zuweilen unbewusst verwendet werden, könnten die Interpretationen etwas Persönliches oder Individuelles des Lesers beinhalten. Deswegen gilt jede Interpretation als ein Produkt der Epoche und zugleich der Individualität. Kein Wunder, dass dieses relativ subjektive Verständnis bisweilen von der ursprünglichen Verfassungsabsicht des Dichters abweicht, aber zur Erweiterung der Analysen beitragen kann.

³⁰ Otto Basil, Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg. 1965. S. 59.

³¹ Eduard Lachmann, Kreuz und Abend. Eine Interpretation Georg Trakls. Salzburg 1954. S. 213.

Farben, die für Trakl einerseits als Verbindung mit der Realwelt und andererseits als Botschaft aus seiner eigenen Welt, als Ausdrucksmittel des aufkommenden Todes und Unterganges sowie des Entgleitens der Realität gelten, treten in seinen Dichtungen nicht selten auf. Dies sind nicht bloß malerische Farben, die manchmal eine Realwelt widerspiegeln, sondern in gewisser Weise Symbole mit Eigenwert. „[D]as sind nicht Mittel der Beschreibung, sondern unmittelbare Umsetzung eines Inneren.“³² Vor allem sind diese Farben in seiner lyrischen Welt ein schmerzliches Glück. Mit Hilfe dieser lyrischen Farben konnte der Untergang und der Tod als eine farbige Welt dargestellt werden. Zugleich ist es ein glücklicher Schmerz, weil alles in dieser „schönen“ Welt zu Ende geht, verfallen und versteinert wird. Bei Trakl wird diese geordnete Welt fortlaufend chaotischer. Es entstehen deswegen viele unlogische (oder ausgefallene) Zusammenhänge. Beim Lesen begegnet der Leser nicht selten den parataktischen Bildern, die mittels verschiedenen Farben dargestellt werden. „Dem durch die Sprache affizierten inneren Auge des Lesers bietet sich ein Gemälde dar, auf dem alles Gegenständliche gleichsam hinter der Farbe zurücktritt, oder anders ausgedrückt: auf dem der Gegenstand nicht so sehr als Gegenstand, sondern vielmehr als Farbträger, als das, woran die Farbe sichtbar wird, in Erscheinung tritt.“³³ Nach Simon sind Trakls Farben im Unterschied zu den Farben der Impressionisten abgegrenzte Farben, die unvermischt von Nachbarfarben zu sein scheinen und eine „fest umrissene Kontur“³⁴ darstellen. Daraus ergibt sich, dass fast keine Übergänge zwischen verschiedenen Nuancen der Farben in seinen Dichtungen auftauchen. Dass die Buntheit und die Bildlichkeit zwei wesentliche Bestandteile der Trakls Dichtung sind, ist es kaum zu übersehen, die Beziehung dazwischen zu analysieren.

„Das Wort ist ein innerer Klang“,³⁵ hat Wassily Kandinsky in seiner Studie *Über das Geistige in der Kunst* geäußert. Aus seiner Analyse des Kunstprinzips der inneren

³² Emil Barth, Georg Trakl, zum Gedächtnis seines fünfzigsten Geburtstages am 3. Februar 1937. Krefeld. 1948. S. 21.

³³ Klaus Simon, Traum und Orpheus. Eine Studie zu Georg Trakls Dichtungen. Salzburg 1955. S. 9.

³⁴ Klaus Simon, Traum und Orpheus. Eine Studie zu Georg Trakls Dichtungen. Salzburg 1955. S. 10.

³⁵ Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, Bern 2004. S. 49.

Notwendigkeit ist es nicht schwierig zu erschließen, dass diese Eigenart der Verknüpfung zwischen Farben und Gedichten bei Georg Trakl aus seinem inneren Bedürfnis stammt, dass dringend nach einer immateriellen künstlerischen Erfüllung sucht. Dieses innere Bedürfnis nach einem Ausweg aus der Verzweiflung an der materiellen äußeren Welt fordert ihn zu einer neuen Schaffensmethode auf, mit der er auf die bis dahin vorherrschenden Prinzipien verzichten kann. Wie andere zeitgenössische Künstler, die unter der geistigen Krise am Anfang des 20. Jahrhunderts gelitten haben, hat Trakl in seinen Dichtungen sprachliche Experimente angestellt und verschiedene Kunstmittel darin angewandt. Ähnlich wie Matisse sich intensiv mit den Farben und Picasso mit der Form beschäftigten, taucht Trakl tief in eine kombinierte Welt von Sprachen und Farben ein. Welche Funktionen haben solche Farben bei Trakl? Diese Frage kann man im dritten Teil dieser Arbeit beantworten.

1.3 Emanzipation der Farben?

Das Sichtbare und das Unsichtbare sind gleich wichtig in der Kunst. Im Bereich der Malerei gehören Farben, Form, Konstruktion usw. zu den sichtbaren Elementen. Erst durch das Verstehen der sichtbaren Darstellung werden das Unsichtbare, also die sogenannten Gefühle und die Absicht des Malers, erst begriffen. Auf dem Gebiet der Lyrik beinhalten die sichtbaren Elemente das Wort, die Verse, den Klang (im synästhetischen Sinne) sowie die Form, während die Sinnbilder, die dahinter stehenden Konzepte und Gedanken des Dichters zu den unsichtbaren zählen. Für die Frage nach der Funktion der Farben in der modernen Lyrik, insbesondere in der expressionistischen Lyrik, ist freilich die derzeitige Kunsttheorie und einer tieferen Bedeutung der Kunstwerke. Offensichtlich verlieren Farben im Expressionismus bisweilen den Bezug zur Realität und entfalten sich bloß in einer Fantasiewelt. Sie sind zum Ende schlechthin Symbol und expressives Ausdrucksmittel. Diese Abgrenzung von der Wirklichkeit dient dem Ausdruck einer Vielseitigkeit der Kunst, die durch die gebräuchliche Sprache nicht mehr völlig artikuliert wird, und zählt zu

den Aufgaben des Expressionismus. Analog zum absoluten Gedicht entwickelten sich in der Moderne die Farben der Moderne zu absoluten Farben. Diese begannen, sich zu verselbständigen, obgleich sie noch eng mit Metaphern, Anspielungen sowie Mythen zusammenhängen.

Ausgehend von der Untersuchung Traklscher Farben werden die Funktionen der lyrischen Farben mit denen der malerischen Farben verglichen. Lyrische Farben unterscheiden sich durch Ausdrucksmethoden und Wirkungen von malerischen Farben. Jedoch erweisen sich die lyrischen Farben als eine andere Existenzform von Farben. Diese Farben sind unsichtbar in der Literatur im engeren Sinne. Um die lyrischen Farben zu verstehen, ist der Prozess der Rezeption und Verarbeitung der Wahrnehmung unentbehrlich. Während die Produkte der malerischen Farben vom Auge unmittelbar empfunden werden können, bleiben die Wirkungen der lyrischen Farben meistens im Bereich der Fantasie. Man kann die lyrischen Farben nicht direkt mit den Augen wahrnehmen, sondern nur durch die gesammelten Erfahrungen aus der Wahrnehmung alltäglicher Farben (Bilder und Einbildungskraft). Deswegen sind lyrische Farben in gewisser Weise reproduziert und bekommen zugleich mehr Raum, sich auszudrücken. Während die Farben in vielen Gemälden, also die sogenannten malerischen Farben, sich nicht grenzenlos ausdehnen lassen, existieren die lyrischen Farben in der Fantasie des Dichters und insbesondere des Lesers ohne Grenzen. Die unsichtbaren lyrischen Farben üben mehr als auf der seelischen Ebene eine physiologische Wirkung aus. „Die Töne der Farben, ebenso wie die der Musik, sind viel feinerer Natur, erwecken viel feinere Vibration der Seele, die mit Worten nicht zu bezeichnen sind. Jeder Ton kann sehr wahrscheinlich mit der Zeit einen Ausdruck auch im materiellen Wort finden, es wird aber immer noch ein übriges bleiben, was vom Worte nicht vollständig ausgeschöpft werden kann.“³⁶ Denn es gibt Unterschiede zwischen visueller Darstellung und reiner Beschreibung. Die visuelle Darstellung kann die durch die Augen unmittelbar wahrgenommenen Elemente verstärken, während sie die durch die Sprache besser vermittelten Elemente

³⁶ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 2004. S. 108.

abschwächt. Insofern ist es nicht leicht, ein Gemälde nach einem farbigen Gedicht zu gestalten, ohne die Absicht des Dichters zu vernachlässigen.

Malerische Farben und lyrische Farben zählen zusammen zu den künstlerischen Farben und können sich in gewisser Weise ergänzen, aber nie gegenseitig ersetzen. Sie dienen verschiedenen Kunstzielen und helfen beim Ausdruck der nicht ausgesprochenen Gedanken, stimmen aber in dem Punkt überein, dass beide aus dem inneren Drang, wie Wassily Kandinsky in seinem Buch *Über das Geistige in der Kunst* als das „Prinzip der inneren Notwendigkeit“³⁷ bezeichnet, stammen. Seine Kunsttheorie erinnert in gewisser Weise an die „Ansicht des Plato und des Longinus, dass nämlich die Kunst ihren Ursprung in der Inspiration und nicht in der Beobachtung habe“.³⁸ Kunst soll nicht bloß der Natur untertan sein. Solche Meinungen legen keinen großen Wert auf die Beobachtung und Nachahmung der Natur, sondern die Subjektivität der Kunst und des Künstlers. Dies ist eine Widerspiegelung einer inneren Wahrheit, die im Vergleich zur äußeren Wirklichkeit missverstanden werden kann. Diese innere Wahrheit, die sich auf die Stimmung und die Beurteilung über die Welt des Künstlers bezieht, gilt als eine subjektive Wahrheit.

Wie oben bereits ausgeführt, unterscheiden sich die malerischen Farben auf verschiedene Weise von den lyrischen Farben. Bei einer Betrachtung der Farbengeschichte wird klar, dass die Rohstoffe der malerischen Farben ursprünglich aus der Natur kamen und die Herstellungsmethode eng von der technischen Entwicklung abhing. Die malerischen Farben dienten lange Zeit der Nachahmung der Natur, obgleich sie in manchen Kunstphasen wenige Bezüge zur reinen Nachahmung hatten, z. B. im Expressionismus, Kubismus usw. Sehr unterschiedlich ist die Erscheinungsweise der lyrischen Farben. Obwohl solche Farben durch Sprache dargestellt werden sollen und in einer „versteckten“ Welt existieren, stammen sie wie die malerischen Farben unbestritten auch aus der Natur. Wenn man die Farben in der

³⁷ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 2004. S. 68.

³⁸ Walter H. Sokel, *Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus des zwanzigsten Jahrhunderts*. München 1960. S. 16.

Natur oder in einem Gemälde anschaut und dann die Namen der Farben kennenlernt, hat man auf diese Weise visuelle Farben erfahren. Diese Erfahrung ist die erste Voraussetzung des Verstehens von lyrischen Farben. Wenn man zuvor gar keine farbigen Erlebnisse gehabt hätte, wäre es schwer, die lyrischen Farben zu begreifen. Deswegen sind die Farben der Natur die Quelle der malerischen und lyrischen Farben. Trotz der Unterschiede hängen beide eng miteinander zusammen. Beide sind Erweiterungen der natürlichen Farben. Obwohl sie auf verschiedenen Ebenen existieren, haben sie auch etwas Gemeinsames.

Im Unterschied zu den malerischen Farben werden die lyrischen Farben mit einer anderen Ausdrucksmethode dargestellt. Jedes Gemälde ist gleichzeitig eine Sammlung und eine Verbreitung von Informationen, wie jedes Gedicht. Durch eine visuelle Darstellung wird die Wiedergabe der Realwelt oder das künstlerisch verarbeitete Bild unmittelbar mit den Augen betrachtet. Ohne diese unmittelbare visuelle Darstellung wird die Beschreibung der Realwelt (manchmal mit den lyrischen Farben) oder der inneren Gedanken (manchmal mit den Stimmungsfarben) durch die Sprache vermittelt. Solch eine unsichtbare Darstellung kann ein Bild im Kopf des Lesers erzeugen, welches auf der in der Realwelt sammelnden visuellen Erfahrungen basiert.

Wenn der Leser die lyrischen Farben durch das im Kopf entstandene Bild verstehen möchte, werden viele Hinweise aus der Realwelt und Erfahrungen aus dem Leben benutzt und Assoziationen mit den lyrischen Farben aufgebaut. In gewisser Weise ist dieses Verstehen ein unmittelbares Verstehen. Aber wenn der Leser neben dem unmittelbaren Verstehen das im Kopf entstehende Bild durch malerische Farben wiedergeben möchte, basieren in diesem Moment die malerischen Farben auf den lyrischen Farben. Das nach den lyrischen Farben gemalte Bild ist eine Reproduktion infolge solchen Verstehens. Dieses Verstehen wird als ein expressives Verstehen angesehen. Im Unterschied zum unmittelbaren Verstehen zeigt diese zweite Art des Verstehens einen extrovertierten Charakter. Jedoch ist es augenscheinlich, dass die

„reproduzierten“ malerischen Farben nicht immer mit den „originalen“ lyrischen Farben identisch sind. Nicht selten beinhalten diese „reproduzierten“ malerischen Farben eigene Perspektiven des Lesers und werden leicht durch die Persönlichkeit des Lesers (hier gleichzeitig in gewisser Weise als Maler) und die Darstellungsform beeinflusst.

Die lyrischen Farben können m. E. nach Funktionen in drei Arten geteilt werden. Die Grenzen zwischen den hier aufgestellten drei Gruppen sind nicht ganz klar zu ziehen, manche greifen ineinander über.

I. Farben als nachahmende Farben (Realfarben)³⁹

Nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Literatur gibt es viele treffende Beispiele dafür. Wenn man ein französisches Porträt im 18. Jahrhundert betrachtet, findet man fast keinen wesentlichen farbigen Unterschied zwischen der Figur im Porträt und der gemalten Person. Analog trifft dies auf die klassischen Landschaftsgemälde zu. In der Literatur gibt es auch solche reinen Beschreibungen mit Farben. Aus diesen Beispielen ist es leicht zu erschließen, dass sich solche Farben fast nicht von den natürlichen Farben unterscheiden lassen. Sie funktionieren wie ein Spiegel, der ein getreues Abbild von der Natur wiedergibt. Um jegliche Ablenkung zu vermeiden, werden die Farben so realistisch wie möglich gezeigt.

II. Farben als Übergangsfarben

Die Übergangsfarbe ist ein schwer zu fassender Begriff. Hier werden die Farben, die neben der Nachahmung der Natur auch als ein Medium funktionieren, um die Individualität und Meinungen des Künstlers auszudrücken, als künstlerische Übergangsfarben bezeichnet. Dieser Begriff weist auf eine Zweideutigkeit hin. Einerseits stehen sie in einer Beziehung zu der Realwelt und weichen nicht viel von

³⁹ Die Gliederung der Farben als objektive, subjektive und expressionistische Auffassung basiert auf der Fototheorie über die drei Arten der Motiven von Andreas Feininger und fungiert in dieser vorliegenden Arbeit als begrifflicher Ausgangspunkt und zugleich eine Erweiterung meiner Farbenanalyse. Die Frage, ob die lyrischen Realfarben objektive Farben sind, wird im Kapitel 4.1.1.1 aufgeklärt.

der Natur ab, damit der Betrachter oder der Leser einige Hinweise zum Verstehen bekommt. Andererseits verselbständigen sie sich allmählich. Sie können neben der Schilderung der äußeren Welt die Gedanken und Gefühle des Künstlers zum Ausdruck bringen. Sie hängen nicht mehr nur von der Natur ab, sondern gewinnen in gewisse Weise an Eigenwert. Die meisten Farben, deren Funktion sich wandelt, können in Bezug zu seiner Umgebung als bedeutungsvolle Kunstfarben angesehen werden. Sie gehen vom Nachahmungsmittel zum individuellen unabhängigen Ausdrucksmittel über. Mit Hilfe von Form, Zeit, Sprache und Raum sind die Übergangsfarben in der Lage, Botschaften aus der „Geisteswelt“ ausdrucksvoller als die Realfarben zu übermitteln. In dieser Arbeit bezieht er sich nur auf die sich im Übergang befindenden Farben, auf einen Übergang zwischen nachahmender Farbe und abstrakter Farbe.

III. Farben als abstrakte Farben (expressionistische Auffassung)

Wenn die Farben, sowohl in der Literatur, als auch in der Malerei, als abstrakte Symbole dienen, weichen sie von der gebräuchlichen Anwendung ab. Die meisten Fälle, in denen die Stimmungsfarben vorkommen, zählen auch dazu. In den Gemälden von Wassily Kandinsky und Paul Klee ist es offensichtlich, dass die Farben unabhängige Symbole sind und eigene ausdrucksvolle Formen bilden. Nicht umsonst sind sie in manchen Fällen schwer nachvollziehbar und geheimnisvoll. Diese Farben allein, ohne Hilfe von der Form (inkl. Linien, Punkte und Flächen), können eine emotionale Wirkung erzeugen und tiefere Gefühle hervorrufen. Auf dem Gebiet der Psychologie wird diese Symbolik und deren Auswirkungen intensiv erforscht, um die Beziehung zwischen Farben und Emotionen zu interpretieren sowie die Anwendung der Farbtherapie gegen bestimmte psychologische Krankheiten (Beispielsweise Winterdepressionen) zu verbessern. Hier wird die Wirkung der visuellen Farben (im weitesten Sinne von malerischen Farben) genutzt.

Wenn wir die obige funktionale Entwicklung der Farben als einen Prozess begreifen, können die nachahmenden Farben als Grundstufe, die Übergangsfarben als

Mittelstufe oder Übergangsstufe, und die abstrakten Farben als Oberstufe aufgefasst. Im Abschnitt über die Emanzipation der Farben vom Träger werden wir sehen, wie sich die Farben verselbstständigen und eine neue Aufgabe neben der als reines Attribut bekommen. In der Tat kann man meiner Meinung nach nicht von einer Emanzipation der Farben sprechen, bei der diese ohne Zusammenhänge mit der äußeren Welt verbunden sind und existieren können. Die Interpretation Goldmanns spiegelt teilweise die sich noch nicht radikal vollziehende Emanzipation der Farben (als Attribut) von den Gegenständen (als Farbenträger) wider. Je unabhängiger eine lyrische Farbe ist, desto mehr Hinweise dazu braucht man, um diese zu interpretieren. „Eine Farbe ist nie einzeln, sondern immer in Beziehung zu ihrer Umgebung zu sehen.“⁴⁰ Obgleich Farben bis zum Ende ihrer Emanzipation schlechthin abstrakte Symbole sind, benötigt die Analyse eine stetig anwachsende Menge an Hilfsmitteln. Eines dieser Hilfsmittel ist der konkrete Kontext. Die abstrakten Farben haben ihren Mitteilungscharakter nicht verloren, sondern sind immer ausdrucksvoller geworden. Es gibt deswegen meiner Meinung nach keine absolute farbige Emanzipation, die im Prinzip als eine reine Verselbständigung definiert werden kann, sondern nur eine beschränkte Befreiung von einigen Pflichten als reines Attribut. Diese kann auch als formale Emanzipation bezeichnet werden. Diese Farben sind im Vergleich zu den anderen zwei Gruppen gezwungen, sich zeitlich von ihren normalen Pflichten zu befreien und nur in ihrem konkreten Kontext zu entfalten. Die Farben bei Georg Trakl sind im engeren Sinne beispielhaft für den ganzen Expressionismus. Neben der Funktion als unabhängiges Symbol wurden sie weiterhin als traditionelles Attribut verwendet. Deshalb zielt solch eine Emanzipation darauf hin, dass die Farbe eine neue Aufgabe bekommt, die aber parallel zur traditionellen Funktion als normales Attribut bestehen bleibt. Hier können wir uns die Frage stellen, wie die Zukunft der Farben nach der „Emanzipation“ aussehen wird. Werden Farben im Laufe der Zeit andere neue Aufgaben erhalten? Dies ist jedoch eine Frage, die an dieser Stelle offen bleiben muss.

⁴⁰ Johannes Itten, Kunst der Farben. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst. 5. Aufl. Ravensburg 1970. S. 91.

2. Die Traklsche verfallende Welt

Um die Frage nach der Funktion von Farben in Trakls Dichtungen zu beantworten, bedarf es vor allem eines Überblicks über seine lyrischen Gedanken. Er war einer der bedeutendsten Lyriker im Frühexpressionismus und seine Gedichte waren tiefgreifend vom französischen Symbolismus beeinflusst. Deswegen verbinden sich die Interpretationen seiner Dichtungen oft mit dem Begriff Hermetik. Hermetik, wie Chiffre, entwickelte sich allmählich zu einer der wichtigsten Merkmale für die moderne Kunst, insbesondere die moderne Lyrik. Diese Hermetik bezieht sich nicht nur auf den Inhalt und die Symbolisierung der Gegenstände, sondern auch auf die Form der Lyrik. Die Form alleine erwies sich als ein Symbol, in gewisser Weise wie das Figurgedicht. Dieses Phänomen, und zwar die damalige literarische Tendenz, entstand aus dem Entwicklungszustand derzeitiger Gesellschaft und war allmählich mit der Kunstrichtung verbunden. In seiner Studie hat Kleefeld über den Hintergrund der wechselhaften Gesellschaft um die Jahrhundertwende, der m. E. teilweise dieses mystische Phänomen sowohl bei Trakl als auch in der modernen Kunst erklären kann, geredet: „In der entzauberten Welt auf der Suche nach neuen transzendentalen Sinnangeboten, ließ man sich in den Künstlerkreisen Berlins, Münchens und Wiens von okkulten, mystischen und theosophischen Schriften inspirieren.“⁴¹ Meiner Meinung nach kann dieses Phänomen als eine Bewegung gegen die „trockene Aufklärung“ bezeichnet werden. Sehr mutig würde ich an dieser Stelle eine scheinbar widersprüchliche Frage stellen, ob die Mystik in gewisser Weise eine andere Existenzform von Aufklärung und Vernunft ist. Oder gilt diese Gegenstörung aus der künstlerischen Sicht als eine Reform der Vernunft und Rationalität? Anschließend kann eine zweite Frage gestellt werden, ob die Dichtung, die bisweilen als

⁴¹ Gunther Kleefeld, *Mysterien der Verwandlung. Das okkulte Erbe in Georg Trakls Dichtung*. Otto Müller Verlag Salzburg-Wien 2009. S. 127.

Herztherapie dient, wie Heidegger meint, „dem Menschen des Abendlandes eine Erlösung zu bringen vermag“.⁴²

Neben dem Einfluss der Mystik haben insbesondere Arthur Rimbaud und Charles Baudelaire ihre Spuren in Trakls Werk hintergelassen. Kleefeld hat dargelegt, dass Trakl nicht nur „Themen und Motive“ von Baudelaire übernommen hat, sondern auch dessen „innovatives poetologisches Konzept“.⁴³ Nach Baudelaire ist das Gedicht eine alchemistische Kunst. Die Sprache gilt in dieser Hinsicht als Stoff. Durch die Sammlung und Verarbeitung dieser Stoffe entsteht ein kreatives Produkt, nämlich das Gedicht. Trakls dichterische Technik wird von Kleefeld als eine „Schmiedekunst“⁴⁴ bezeichnet. Die Wahrnehmung von Simultanität entsteht aus diesem lyrischen Schmiedeverfahren. Es ist entscheidend, dass diese simultane Wirkung der Sprache zu einer faszinierenden Bildlichkeit führt. Simon macht in seiner Studie auf diesen konstruktiven Stil aufmerksam, der für die Trakls Schmiedekunst aufschlussreich sein kann: „Ein freies Schalten mit Gegenständen, die zwar der empirischen Wirklichkeit entnommen sind, aber durchaus frei und ungebunden zu einem neuen Ganzen komponiert wurden.“⁴⁵ Hierbei ist zu bemerken, dass die Schmiedekunst oder die lyrische Alchemie zu keinen getrennten Objekten führt, sondern einem neuen Ganzen. Es handelt sich hier nicht um eine reine Sammlung, sondern eine Neustrukturierung. Ein neues Ganze ist das Produkt dieses dynamischen Prozesses. Außerdem enthält diese neue Einheit in Trakls Dichtungen die Kombination zwischen Farben und Sprache. Der Begriff der lyrischen Farben wurde in der Einleitung als eine andere Existenzform von malerischen Farben erwähnt. Die malerischen Farben existieren im Gemälde, während die Sprache die Erscheinung der lyrischen Farben ermöglicht. M. E. erweist sich die Existenz der lyrischen Farben als eine spezielle Verbindung zwischen Literatur und Malerei,

⁴² Nach Rudolf Dirk Schier, Die Sprache Georg Trakls. Heidelberg 1970. S. 39.

⁴³ Gunther Kleefeld, Mysterien der Verwandlung. Das okkulte Erbe in Georg Trakls Dichtung. Otto Müller Verlag Salzburg-Wien 2009. S. 132.

⁴⁴ Gunther Kleefeld, Mysterien der Verwandlung. Das okkulte Erbe in Georg Trakls Dichtung. Otto Müller Verlag Salzburg-Wien 2009. S. 135.

⁴⁵ Klaus Simon, Traum und Orpheus. Eine Studie zu Georg Trakls Dichtungen. Salzburg 1955. S. 10.

obgleich die Gemälde in der Literatur im engeren Sinne nur in Gedanken sichtbar sind. Ausgehend davon kann man ableiten, dass wenn die lyrischen Farben auf solche simultane Weise dargestellt werden, das Gedicht auch einen malerischen Effekt erzeugen kann. Ferner kann die Traklsche dramatische Darstellungsmethode durch diese Schmiedekunst analysiert werden. Außerdem hilft diese Schmiedekunst der farbigen Darstellung der Traklschen Bildlichkeit, die sowohl im semantischen Sinne als auch im ästhetischen Sinne als ein Hauptmerkmal seiner Lyrik gilt.

Wie vorhin erwähnt, finden sich Zusammenhänge der Motive zwischen der Lyrik Trakls und der von Baudelaier. Jedoch unterscheidet sich die Lyrik Trakls von der französischen Dekadenz. In seiner Studie hat Simon weiter davon gesprochen: „die äußere Sprachform der Lyrik Trakls weist entscheidende Einflüsse der *poésie pure*-Technik auf, doch liegt das Ziel des österreichischen Lyrikers nicht in einer formal-ästhetischen Vollendung der Sprache und der darin angestrebten Überwindung der Wirklichkeit, sondern im Gegenteil wird die als Chaos erlebte Wirklichkeit in einer streng gebundenen Sprachform gebändigt. Hinter diesem Bemühen ist ein ethischer Wille spürbar.“⁴⁶ Das bedeutet, dass Trakl seine Dichtungen nicht willkürlich durch die Zusammenstellung von Gegenständen verfasst, sondern inhaltlich geordnet hat, obwohl sich diese Ordnung von der geläufigen traditionellen Verfassungsmethode unterscheidet. In dieser parataktischen Struktur liegt ein „Wille zur Form“⁴⁷ und ein Ordnungsgesetz, insbesondere in seinen früheren Werken.

Neben dem Einfluss von Baudelaier ist die Resonanz auf die Romantik durch die bei Trakl auftauchende blaue Blume und das an Novalis gewidmete Gedicht auch deutlich zu erkennen. Trotzdem kann die blaue Blume von Novalis nicht mit der von Trakl identisch sein, weil sich die blaue Blume Trakls nicht nur auf eine Verbindung zwischen Natur und Menschen und ein Streben nach neuer Zukunft und Ewigkeit, wie in der Romantik, sondern m. E. auch auf eine Erinnerung an die vergängliche

⁴⁶ Klaus Simon, Traum und Orpheus. Eine Studie zu Georg Trakls Dichtungen. Salzburg 1955. S. 22.

⁴⁷ Klaus Simon, Traum und Orpheus. Eine Studie zu Georg Trakls Dichtungen. Salzburg 1955. S. 16.

Schönheit der Liebe und Harmonie, bezieht. In diesem Sinne trägt die Traklsche blaue Blume einen melancholischen Charakter und fungiert gewissenmaßen mehr als die romantische blaue Blume. Das Traklsche Blau ist eine seelische Farbe. Diese melancholische und romantische Bedeutung der Traklschen blauen Blume wird im Blau-Teil dieser Arbeit analysiert. Bezüglich der Literaturtheorie der Romantik sollte nicht übersehen werden, dass die Romantiker „an eine letzte Einheit zwischen Mensch und Natur“⁴⁸ glaubten, während die Modernität den Abstand zwischen Mensch und Natur vergrößerte.

Neben dem Zusammenhang zwischen Trakl und Romantik finden sich zahlreiche intertextuelle Zusammenhänge zwischen den Gedichten von Trakl und Hölderlin, was zu der Vertiefung der Trakl-Forschung beigetragen hat. Einige Forschungswerke machen dies deutlich. Außerdem findet sich eine Verbindung zwischen Trakl und Nietzsche. Klessinger verweist durch einen Vergleich zwischen Trakls Gedanken zum Untergang und Nietzsches *Also Sprach Zarathustra* darauf hin, dass das Untergangsmotiv bei Trakl als ein Widerruf zu Nietzsches Theorie angesehen werden kann.⁴⁹ Heidegger hat in seinem Werk *Was heißt Denken?* geäußert: „Nietzsche sieht im Bereich des wesentlichen Denkens, klarer denn je einer vor ihm, die Notwendigkeit eines Überganges und damit die Gefahr, dass der bisherige Mensch sich immer hartnäckiger auf die bloße Ober- und Vorderfläche seines bisherigen Wesens einrichtet und das Flache dieser Flächen als den einzigen Raum seines Aufenthaltes auf der Erde gelten lässt.“⁵⁰ Diese Gefahr, durch Heidegger interpretiert, liegt in der Unfähigkeit der Menschen, nüchtern an ihre Situation zu denken. Bei Trakl wird die Folge dieser von Nietzsche gedachten Gefahr als eine aussichtslose Zukunft für die Menschen dargestellt, während Nietzsche zumindest eine Lösung für die Probleme der modernen Gesellschaft durch die Verwirklichung des

⁴⁸ Walter H. Sokel, *Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts.* München 1960. S. 17.

⁴⁹ Klessinger hat in ihrer 2007 erschienenen Dissertation *Krisis der Moderne* Georg Trakl im intertextuellen Dialog mit Nietzsche, Dostojewskij, Hölderlin und Novalis die intertextuellen Zusammenhänge interpretiert.

⁵⁰ Martin Heidegger, *Was heißt Denken?* RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 8805. S. 37.

Übermensch⁵¹ gefunden hat. Diese kann jedoch bei Trakl nicht realisiert werden. Trakl zeigt im Gegenteil dazu keine Hoffnung auf eine Erschaffung eines solchen Übermenschen.

Seine Distanz zum Christentum zeigt sich offenbar in seinen Dichtungen. Darin werden verschiedene farbige Symbole offensichtlich im Bereich der Religion verwendet. Jedoch unterscheidet sich seine religiöse Attitüde von Nietzsches Aussage: „Gott ist tot.“ Trakl ist von Nietzsches Werken begeistert, was aber nicht bedeutet, dass Trakl ein Nietzscheaner ist. Bei Trakl tauchen ähnliche radikale Aussagen nicht auf. In Trakls Dichtungen schweigt der Gott. Kann dies interpretiert werden, dass es sich als eine andere Art von Möglichkeit bei Trakl erweist? In Trakls metaphysischem Denken taucht vor diesem Hintergrund keine Figur wie die des Zarathustra auf, sondern häufig die am Rande des Lebens, des Denkens und der Gesellschaft wandelnden Menschen. Möglicherweise weisen diese bei Trakl auftauchenden und ihr tragisches Schicksal annehmenden Figuren, die als bisherige Menschen gelten und noch nicht das von Nietzsche zugesprochene Ziel erreichen, auf die werdenden Übermensch hin. Im Gedicht *De Profundis* handelt es sich laut Kleefelds Untersuchung um „eine Auseinandersetzung mit dem christlichen Glauben“,⁵² und zwar mit der Bibel. Weichselbaum hat darauf verwiesen: „Trakl hat nicht auf philosophen Weg zu einer kritischen Haltung gegenüber den Formen der Zivilisation seiner Zeit gefunden, es ist vielmehr mit seiner Person und seinem dichterischen Werk zu einer diese Kritik verkörpernden Erscheinung geworden.“⁵³ Dies bedeutet dennoch, dass der Untergang der Menschheit und der Welt in seinen Dichtungen unvermeidbar ist, obwohl Trakls Aussagen nicht so radikal wie die von Nietzsche sind.

⁵¹ Heidegger hat in seiner Studie *Was heißt Denken?* zu dem von Nietzsche definierten Begriff „Übermensch“ gemeint, dass der Über-Mensch derjenige ist, das das Wesen des bisherigen Menschen erst in seine Wahrheit überführt und übernimmt. S. 39.

⁵² Gunther Kleefeld, *Mysterien der Verwandlung. Das okkulte Erbe in Georg Trakls Dichtung*. Otto Müller Verlag Salzburg-Wien 2009. S. 83.

⁵³ Hans Weichselbaum, *Die „Zivilisation“ bei Georg Trakl*. In: *Londoner Trakl-Symposion*. Hrsg. von Walter Methlagl und William E. Yuill. Salzburg 1981. S. 67.

Wenn man heute die Gedichte von Georg Trakl liest, die fast vor hundert Jahren entstanden sind, ist es nicht besonders schwer zu verstehen, dass seine Gedanken tief in der um die Jahrhundertwende entstandenen Glaubenskrisen verwurzelt und häufig mit Tod, Verfall, Verwesung, Grauen vor einem aufkommenden Untergang der Menschheit sowie Krieg verbunden waren. In seiner Studie hat Rothe berichtet: „Kein Lyriker des frühen Expressionismus bekannte die Melancholie jedoch derart unverhohlen als seine Grundempfindung ein, brachte sie so erschütternd zur Sprache wie der unglückliche Georg Trakl. [...] Die von Trakl eingenommene Haltung eines elegischen Trauerns über die Vergänglichkeit sowohl der einzelnen Kreatur wie der großen geschichtlich-kulturellen Gebilde und religiösen Sinneinheiten verbot selbst geringe Zeichen der Hoffnung und damit jeden Zukunftsglauben.“⁵⁴ Ausgehend davon kann man vermuten, dass die farbigen Gegenstände und Symbole in seinen Dichtungen möglicherweise dieser Schilderung einer Apokalypse dienen. „Fallen und Übergehen in Nichts ist zugleich ein Grundthema“⁵⁵ bei Trakl, bemerkt Kaufmann in seiner 1956 erschienenen Studie *Fallender Mensch und entgleitende Wirklichkeit bei Georg Trakl*. Seine farbige lyrische Welt endet im Nichts. Aus einer anderen Perspektive kann dieses Nichts als Anfang einer Verwandlung verstanden werden. Als Raumbegriff verbindet sich Verfall und Untergang zunächst im semantischen Sinne mit einer vertikalen Bewegung von oben nach unten, die aber auf der emotionalen Ebene auf ein Gefälle zwischen Hoffnung und Enttäuschung metaphorisch anspielen kann. Die davon ausgehende Spannung verschärft die Rastlosigkeit und Ausweglosigkeit des Dichters, die zugleich ein Miniaturbild der damaligen Gesellschaft darstellt, das sich vor allem in seiner melancholischen Gedichten zeigt. Die Gedanken in Trakls Dichtungen widersprechen dem seit langem dominierenden Fortschrittsoptimismus. Seine Rastlosigkeit besteht auch darin, dass in seiner Lyrik oft ein scheinbar geduldiger Betrachter fehlt, wobei auf diese Weise die Unruhe in Form der wechselhaften Bilder und ohne eindeutig fixierte Standpunkte vorgeführt wird. Wiegmann hat dazu in seiner Studie mit Recht dargelegt: „Die mögliche

⁵⁴ Wolfgang Rothe, *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*. Frankfurt am Main 1977. S. 421.-422.

⁵⁵ Hansjakob Kaufmann, *Fallender Mensch und entgleitende Wirklichkeit bei Georg Trakl*. Zürich 1956. S. 11.

Semantik eines ersten Lesens kann aber von einer anderen, ebenfalls einleuchtenden durchaus bald abgelöst werden.⁵⁶ Statt den Inhalt sukzessiv zu zeigen, lässt er gerade beim Schreiben an dieser Stelle, wo eine weitere Darstellung erwartet wird, einen Bruch der Kontinuität zustande kommen, worin gerade die schöpferische Kreativität liegt. Lachmann hat bemerkt, dass der Untergang, der als ein beliebtes Motiv bei Trakl vorkommt, auf einen Übergang hinweist.⁵⁷ Aufgrund dieser Interpretation handelt es sich bei Trakl nicht um ein endgültiges Ziel oder ein absolutes Ende, sondern um eine Verwandlung. Dem Tode und dem Untergang folgt ein Anfang. Es soll aber nicht einfach abgeleitet werden, dass diese Verwandlung unbedingt zu einer hoffnungsvollen Zukunft führt.

Im Gedicht *Untergang* taucht eine Metapher auf, die sehr aufschlussreich ist. Der blinde Zeiger⁵⁸ bezieht sich auf die Ziellosigkeit und die Unfähigkeit der Menschen zur Selbstentscheidung. Das heißt, dass die Verwandlung gewissermaßen vorbestimmt ist, aber das Ende nicht. Das bei Trakl mehrmals auftauchende „Beugen“ und „Neigen“ intensiviert die Räumlichkeit und die Schicksalhaftigkeit der Menschheit, die durch die Verwandlung zwischen Leben und Tod betont wird. In den Versen „Über unsere Gräber / Beugt sich die zerbrochene Stirne der Nacht. / Unter Eichen schaukeln wir auf einem silbernen Kahn.“⁵⁹ und “ O, wie lange bist, Elis, du verstorben.“⁶⁰ soll darauf aufmerksam gemacht werden, dass diese hier betreffenden Figuren in zwei polaren Lebensumständen existieren. Der Erscheinungsort des Todes sind die „unter Eichen“ gelegten Gräber. Obwohl sie schon tot sind, wird das Dasein nach dem Tode in einer Form der Gegenwart geschildert. Dies ist eine andere Art von Betrachtung des Dichters. Möglicherweise weist dieses Dasein das Resultat der ewigen Verwandlung auf. Der Untergang, der Übergang sowie diese Verwandlung sind die wichtigen Bestandteile des menschlichen Schicksals.

⁵⁶ Hermann Wiegmann, Die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts. Würzburg 2005. S. 107.

⁵⁷ Eduard Lachmann, Kreuz und Abend. Eine Interpretation Georg Trakls. Salzburg 1954. S. 182-183.

⁵⁸ HKA. Bd. I. S. 116. Aus dem Gedicht *Untergang* „Immer klingen die weißen Mauern der Stadt. / Unter Dornenbogen / O mein Bruder klimmen wir blinde Zeiger gen Mitternacht.“

⁵⁹ HKA. Bd. I. S. 116.

⁶⁰ HKA. Bd. I. S. 26.

Zweifellos hat Trakl in seinen Dichtungen eine verfallende Welt dargestellt. Dahinter versteckt sich aber seine ständige Sehnsucht nach der Reinheit und dem Frieden in der Seele. In *Frühling der Seele* hat der Dichter unmittelbar die Reinheit ausgerufen⁶¹ und einen Vergleich zwischen Todeswelt und Natur gemacht. Diese Reinheit stammt ursprünglich aus der Natur. Man soll an dieser Stelle die Sehnsucht nach Reinheit von der Enttäuschung über die Gottheit des Dichters klar unterscheiden. Die Reinheit bezieht sich auf die Schönheit der Natur sowie die Unschuld der Seele. Die religiöse Kraft ist im Vergleich dazu eine äußere Kraft der Reinigung und der Rettung. Der Dichter glaubt an die Naturkraft und strebt stets in seinen Dichtungen danach. Lachmann ist der Meinung: „Sein ganzes Leben, sein dichterisches Werk ist ein Kampf um die Reinheit der Seele.“⁶² Dieser Kampf um die Reinheit und den seelischen Frieden zieht sich durch sein ganzes Leben, obgleich das tragische Ende vorhergesagt werden kann. Die letzte Strophe in *Melancholie des Abends* ist auch ein treffendes Beispiel dafür: „Am Himmel ahnet man Bewegung, / Ein Heer von wilden Vögeln wandern / Nach jenen Ländern, schönen, andern. / Es steigt und sinkt des Rohres Regung.“ Die Bewegung der wilden Vögel kann als ein Zeichen der Natur und des ursprünglichen Strebens nach der Freiheit angesehen werden. Hier soll man das Beiwort „wild“ nicht übersehen, das die Unberührtheit durch die äußere verfallende Welt widerspiegelt. Demgegenüber stellt die Bewegung des Rohres (steigt und sinkt) im letzten Vers das Gegenteil zu den Vögeln dar.

Diese bedrohende Situation findet sich nicht nur in der Natur, sondern auch bei der Menschheit. Beispielsweise gilt die Figur der Dirne als ein Symbol der Doppelmoral der Gesellschaft. Die Beschreibung solch einer Figur führt zur Suche nach einer gesellschaftlichen Gerechtigkeit und Heilung für das geschädigte Menschentum. Außerdem tauchen viele tragische Figuren bei ihm auf, wie Einsame, Heimatlose, Wanderer, sowie Fremdlinge usw. Diese Figuren könnten auf eine Figur, und zwar

⁶¹ HKA. Bd. I. S. 141-142.

⁶² Eduard Lachmann, Kreuz und Abend. Eine Interpretation Georg Trakls. Salzburg 1954. S. 208.

den Dichter selbst, hindeuten, wie Simon in seiner Studie behauptet: „Die Gestalten werden zu Doppelgängern des Dichters. Sie treten heraus aus dem Verfügungsbereich seiner Phantasie, seiner willkürlichen Gestaltgebung, sie entziehen sich ihm, verselbständigen sich und gehen ein in den Gesang, der die Welt bewegt, der die Welt ist.“⁶³ Die Gemeinsamkeit in allen diesen Figuren liegt darin, dass sie sich in der wirklichen äußeren Welt kaum selbst verwirklichen können und sich deswegen von der Gesellschaft isolieren. Diese Isolierung hilft aber sehr beim nüchternen Denken an das leidvolle Dasein und der Entstehung seiner Melancholie, weil diese Stimmung der „Sanftmut der einsamen Seele“⁶⁴ ist. Simon sieht sogar in der Figur des Bösen eine Selbstverfremdung des Dichters. Ausgehend davon ist die Doppeldeutigkeit der Selbstwahrnehmung des Dichters zu erkennen. Einerseits hat der Dichter Glück und Leiden erlebt (irdisches Dasein), andererseits nimmt er Abstand von der Bühne der Menschheit (überirdische Phantasie). Die Frage, ob der Geist des Bösen mit dem Dichter identisch ist oder als eine Widerspiegelung eines Zwiespaltes zwischen dem Äußeren und Innen eines Menschen gilt, bleibt offen. Seine Erlebnisse, die schmerzhaft in seiner Lyrik verdichtet werden, treffen auf eine andere Art des Daseins, nämlich das phantastische jenseitige Dasein, das wahrscheinlich aus seinem Wunsch zur Erlösung entsteht. Neben seiner Unruhe ist die Traklsche Ausweglosigkeit auch gut spürbar, obwohl er die Symbole der Natur und der Tiere, die für die Hoffnung auf Frieden und Schönheit stehen, verwendet. Dies bildet einen Kontrapunkt in seinen Dichtungen, der scheinbar inkohärent und disharmonisch ist. Das mehrmals auftauchende Motiv Traum und Umnachtung kann vielleicht durch diesen Zwiespalt verstanden werden. Diese zwei Umstände hängen sehr eng mit einem anderen Dasein zusammen, das als Phantasie, Erfüllung der nie erfüllten Wünsche im alltäglichen Leben oder Lösung der Konflikte des gespaltenen Ich angesehen werden kann. In diesem Sinne erweist sich dieses Dasein als etwas Überirdisches oder Wahnsinniges. Ferner lässt sich dieses überirdische Dasein ins Leben hinten Masken verstecken. Die

⁶³ Klaus Simon, Traum und Orpheus. Eine Studie zu Georg Trakls Dichtungen. Salzburg 1955. S. 130.

⁶⁴ HKA. Bd. I. S. 40.

Maske, ein Symbol für Verfremdung, fungiert an diese Stelle als die Grenze zwischen zwei Welten.

Demgegenüber tritt die Figur der Schwester, die möglicherweise auf Trakls Schwester Grethe hinweist, bisweilen als Trostbringer auf. Vermutlich hat Trakl in ihr auch sein eigenes Abbild gesehen, was dementsprechend in psychoanalytischem Sinne seinen Wunsch nach einem Ausgleich zwischen Realität und Idealität erfüllen konnte. Seine bei der Interpretation viel erwähnte intime Beziehung⁶⁵ zu seiner Schwester könnte man auch vor dem Hintergrund seiner Sehnsucht nach der Wahrheit als eine Überlagerung von Realität und Illusion ansehen. In Hinblick auf seine Persönlichkeit könnte das besser erklärt werden. Trakl sieht sich als ein Mensch, der sich „am besten im geschriebenen Wort anderen zu äußern vermag“ und „nie die Gabe des Redens besessen“ hat.⁶⁶ Basil hat auch in seiner Studie berichtet, dass sich eine „Verminderung der Kontaktbereitschaft zur Umwelt“⁶⁷ in der Reifezeit des Dichters leicht beobachten ließ. Die Wirkung eines introvertierten Charakters hat Stefan Klein auf einer psychoanalytischen Ebene in seinem Buch *Die Glücksformel* dargelegt: „Menschen, bei denen die rechte Hirnhälfte stärker aktiv ist und die ihre negativen Emotionen weniger gut im Griff haben, sind eher introvertiert, pessimistisch, häufig auch misstrauisch. Sie sehen oft im kleinsten Missgeschick schon eine Katastrophe, sind überdurchschnittlich anfällig für Depressionen und neigen ganz allgemein zum Unglücklichsein.“⁶⁸ Anschließend verursacht diese Introvertiertheit m. E. teilweise die Sensitivität, Depression und pessimistische Weltanschauung des Dichters. „Ich bin immer traurig, wenn ich glücklich bin!“⁶⁹ Diese widersprüchliche Aussage deutet teilweise seine Meinung an, dass Glück nach Trakl immer zwei Seiten hat. Einerseits

⁶⁵ Es gibt bis heute keine sachlich überzeugenden Beweise, welche die Mutmaßung über eine inzestuöse Beziehung zwischen Trakl und Grete unterstützen. Deswegen werde ich in dieser vorliegenden Arbeit nicht darüber spekulieren. Die Beziehung zwischen Georg Trakl und seiner Schwester Margarete Trakl lässt sich auf verschiedenen Ebenen verstehen. Kleefeld hat in einem Skizzenblatt Margaretes, das „vom Nachlass der Schwester erhalten blieb“, einen Zugang zur Theosophie Steiners herausgefunden. Er hat sogar bei Trakl Bezüge zu gnostischen Mythen gefunden. In: Gunther Kleefeld, *Mysterien der Verwandlung. Das okkulte Erbe in Georg Trakls Dichtung*. Otto Müller Verlag Salzburg-Wien 2009.

⁶⁶ Trakl hat in einem Brief an Kalmár über seine Persönlichkeit geschrieben. HKA. Bd. I. S. 471.

⁶⁷ Otto Basil, *Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg. 1965. S. 56.

⁶⁸ Stefan Klein, *Die Glücksformel oder wie die guten Gefühle entstehen*. Reinbek bei Hamburg. 2002 S. 61.

⁶⁹ Diese Aussage findet sich in einem Brief an Maria Geipel. HKA. Bd. I. S. 473.

macht das Glück ihn fröhlich, die an das Hauptziel des Glücks erinnert, verbindet sich aber andererseits mit der melancholischen Vergänglichkeit. Dem in den Dichtungen Trakls vorkommenden goldenen Zeitalter entspricht diese Interpretation. Von daher bringt diese Wahrnehmung von Traurigkeit etwas Gegensätzliches mit sich. Jedoch ist es kein dialektischer Gedanke, sondern eine Betonung der überwiegenden Melancholie. Solch ein widersprüchlicher Gedanke zeigt sich unter anderem in seiner kritischen Diagnose über die „modernen Menschen“: „Alles ist so ganz anders geworden. Man schaut und schaut - und die geringsten Dinge sind ohne Ende. Und man wird immer ärmer, je reicher man wird.“⁷⁰ Dies spiegelt das Leben der Menschen zwischen materiellem Reichtum und geistiger Armut wider, zumindest Trakls Meinung nach. Das Gefühl der Unendlichkeit zeigt nichts anderes als ein vergebliches Streben nach einem scheinbar reichen Leben, jedoch ohne inneres Glück.

Aus der historischen Perspektive gilt das 19. Jahrhundert, das sich Bauers Meinung nach von 1789 bis 1917⁷¹ ausdehnt, sowohl als ein Zeitalter der Fortschritte und gesellschaftlichen Umwälzungen als auch einer Tendenz in die Moderne. Jedoch zielt diese Modernität nicht schlechthin auf eine vortreffliche Gesellschaft. Sie ist voller Bewegungen und Veränderungen. Trakl beobachtete dieses Phänomen der Gesellschaft als eine Schattenseite der Modernität. In seiner lyrischen Welt protestiert er gegen den Untergang der gesamten Menschheit, wobei sich die Einsamkeit und Isolierung von der Gesellschaft zeigt. Diese Isolierung der Figuren spiegelt einerseits die Konflikte zwischen Menschen und Gesellschaft, andererseits den Hochmut dieser isolierenden Menschen wider. Denn dieser Hochmut beruht auf einem starken Selbstbewusstsein. Dessen Mittelpunkt liegt in dem „Selbst“ der Menschen, die sehr von der eigenen Macht überzeugt und tapfer sind. Sie glauben daran, dass sie das Leben zu ändern vermögen. Diese Emotion beherrscht ihre innere Welt. Ein äußeres Zeichen dafür ist die Einsamkeit und die bewusste Isolierung. Ein geschlossenes Ich

⁷⁰ HKA. Bd. I. S. 477.

⁷¹ Franz J. Bauer, Das „lange“ 19. Jahrhundert. Profil einer Epoche. Reclams Universal-Bibliothek Nr. 17043. S. 11.

erscheint als ein Gegenstück zu der Gesellschaft. In seiner Studie hat Finck von der Traklschen Einsamkeit gesprochen: „Es deutet auf den inneren Abstand zur modernen Zivilisation, auf die Rückbesinnung zu sich selbst in Einsamkeit und heiler Natur.“⁷² In dieser Hinsicht gilt die Einsamkeit als die einzige Waffe, mit der der Künstler um eine geistige Freiheit kämpfen und diese dabei nüchtern analysieren kann. Er hat für sich selbst mit bedeutungsvollen Zeichen eine einsame Hütte in einem isolierten Ort weit von der Gesellschaft gebaut, um seine große Einsamkeit und tiefe Schwermut zu verhüllen. Das Mittel zum Ausdruck von seinen Gefühlen ist die Sprache. Die Normen, mit denen man die alltägliche Sprache verstehen kann, sind bei Trakl jedoch dem sprachlichen Ausdruck hinderlich.

Außerdem verursacht diese Isolation teilweise die sensibleren Empfindungen des Dichters. Mit seiner Kritik an den damaligen Lebensstil und einer negativen Wahrnehmung der Gesellschaft intensiviert sich Trakls Enttäuschung und Beklemmung. Die Betrunkenheit ist ihm beispielsweise ein temporärer Weg aus dem Schmerz und lässt ihn alle Qualen vergessen. Dieses Motiv erscheint im Gedicht *Zu Abend mein Herz*: „Dem Wanderer erscheint die kleine Schenke am Weg. / Herrlich schmecken junger Wein und Nüsse. / Herrlich: betrunken zu taumeln in sämmernden Wald.“⁷³ Die Betrunkenheit erscheint noch einmal in *Ein Herbstabend*. Die Schenke fungiert M. E. dem Einsamen als eine Station auf dem Weg nach der Wahrheit. „Der Trunkene sinnt im Schatten alter Bogen / Den wilden Vögeln nach, die ferngezogen.“⁷⁴ Der Trunkene ist an dieser Stelle identisch mit dem Einsamen, dem Ziellosen sowie dem Dichter selbst. Eine seelische Müdigkeit entwickelte sich bei Trakl in späteren Jahren zu einem unerträglichen Schmerz. Es ergibt sich aus folgenden Zeilen, die Trakl vermutlich im November 1913 in Wien an Ludwig von Ficker schrieb, dass sein Schmerz in seinen späteren Jahren allmählich den Gipfel erreicht hat. Er zweifelte, ob er die Kraft haben könnte, weiter zu leben: „Es ist ein so namensloses Unglück, wenn

⁷² Adrien Finck: Trakl hier und heute. In: Trakl-Forum 1987. Hrsg. von Hans Weichselbaum. Salzburg 1988. S. 14.

⁷³ HKA. Bd. I. S. 32.

⁷⁴ HKA. Bd. I. S. 61.

einem die Welt entzweibricht. O mein Gott, welch ein Gericht ist über mich hereingebrochen. Sagen Sie mir, dass ich die Kraft haben muss, noch zu leben und das Wahre zu tun. Sagen Sie mir, dass ich nicht irre bin.“⁷⁵ An dieser Stelle zeigt sich zunächst der Selbstzweifel, wenn die Welt ihn entzweibricht. Ernst Jandl hat mit Recht dargelegt: „Keiner hat wie er [Trakl] tiefe Schwermut, berauschte Schönheit und schrillste Dissonanten im Gedicht deutscher Sprache zu kombinieren verstanden.“⁷⁶ In Bezug auf Trakls Umgang mit Drogen und seine Abhängigkeit davon kann seine Depression relativ mühelos verstanden werden. Im Weiß-Teil dieser vorliegenden Arbeit wird der weiße Schlaf mit seinen Drogenerfahrungen assoziiert. Dies zeigt einen Zwischenzustand. Obgleich seine Drogenabhängigkeit nicht unmittelbar in seinen Gedichten beschrieben wird, gibt es einige mögliche Anspielungen darauf, wie die mehrmals thematisierten Motive, z. B. Vergänglichkeit, Vergessenheit sowie Einsamkeit.

Das Motiv „Unglück“, ferner Weltunglück, gilt als ein nicht selten vorkommendes Motiv sowohl bei anderen zeitgenössischen Schriftstellern als auch bei Trakl. Im Eingangvers seines Gedichts *Trübsinn* tritt dies als eine Verbindung zwischen Emotionen und Natur in Erscheinung: „Weltunglück geistert durch den Nachmittag.“⁷⁷ Ein vielzitatierter Aphorismus von ihm lautet folgendermaßen: „Nur dem, der das Glück verachtet, wird Erkenntnis.“⁷⁸ Diese scheinbar widersprüchliche Kausalität, wie vorhin erörtert, die die Beziehung zwischen der Verachtung des Glücks und der Erkenntnis bzw. Lebenserfahrung bezeichnet, spielt bei der Interpretation der Lebensbetrachtungen Trakls eine wesentliche Rolle. Möglicherweise weist das verachtete Glück auf die damalige gesellschaftliche Stagnation, den Untergang des Reiches Österreich-Ungarn und eine seelische Leere

⁷⁵ HKA. Bd. I. S. 530.

⁷⁶ In: Antworten auf Georg Trakl. Hrsg. von Adrien Finck und Hans Weichselbaum. Salzburg 1992. S. 73.

⁷⁷ HKA. Bd. I. S. 53. Rothe sieht in diesem Gedicht „eine Reihe Bestimmungen defizienter Lebensrealität, die in expressionistischen Dichtungen stets erneut auftauchen: das Gespenstische und Webschwindende einer entleerten Wirklichkeit, Ödigkeit und Schmutz, das Abgestorbene oder zumindest Absterbende, ferner Todesnähe, Unsicherheit, Gottesverlust u.a.m.“ (Wolfgang Rothe, *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*. Frankfurt am Main 1977. S. 81.)

⁷⁸ HKA. Bd. I. S. 463.

der Menschen hin, wodurch Trakl einen Mangel an realistischer Nüchternheit diagnostiziert. Seine Antipathie gegen das banale Glück findet sich auch in einem 1908 an Hermine von Rauterberg geschriebenen Brief: „Und einen Augenblick spürte ich etwas von dem Druck, der auf den Menschen für gewöhnlich lastet, und das Treibende des Schicksals. [...] es müßte furchtbar sein, immer so zu leben, im Vollgefühl all der animalischen Triebe, die das Leben durch die Zeiten wälzen.“⁷⁹ Ein voll von animalischen Trieben gewesenes Leben deutet an dieser Stelle dieses von Trakl verachtete Glück an. Solches Glück beschränkt sich nicht nur auf zeitliche und räumliche Dauerhaftigkeit, sondern auch auf Gemühtiefe. Im Gegenteil dazu liegt die Wahrheit, die er in seinen Gedichten zu suchen und mitzuteilen versucht, in den Bitternissen und Leiden. Wird diese Wahrheit absichtlich oder unbewusst übersehen, stürzt das Leben immer tiefer in den Abgrund. Dieser Brief zeigt außerdem eine Selbstreflektion des Dichters, nämlich seinen seelischen Kampf um die Befreiung von der Qual. Vermutlich verbindet sich diese schmerzliche Wahrheit, die Trakl für mehr als ein lügenhaftes Glück hält, eng mit der Begeisterung, wie auch im Gedicht *Im Schnee*: „Der Wahrheit nachsinnen - / Viel schmerz! / Endlich Begeisterung / Bis zum Tod.“⁸⁰ Mehrmals hat er die Gedanken in Verse gebracht, die voller Widersprüche zwischen Leben und Tod, Freude und Traurigkeit, Sehnsucht nach der Geborgenheit und unendlicher seelischer Verlassenheit sind. Denn das damalige Zeitgeschehen löst bei ihm starke Verunsicherung aus.

Die Erinnerung an die vergängliche Schönheit und die Ahnung von Todesnähe - nicht nur des Todes des Dichters, sondern auch der Menschheit - treffen in seinen Gedichten aufeinander. Im Unterschied zu Baudelaire hat Trakl jedoch nicht die Schönheit des Verfalls und des Todes gelobt. Der expressionistische Tod tritt nicht selten bei Trakl in Erscheinung, wie Rothe in seiner Studie bemerkt: „Er [Der Tod] ist ferner selten ein traditioneller christlicher Tod, der als Pforte zu einem Jenseitsausgleichender Gerechtigkeit, als Durchgang in ein besseres neues Leben, als

⁷⁹ HKA. Bd. I. S. 472.

⁸⁰ HKA. Bd. I. S. 414.

Erlösung aus dem irdischen Jammertal und Rückkehr zum Vatergott begrüßt wird, also eine positive Größe vorstellt. Der in solcher Todesvorstellung liegende Trost, fähig, die Kreatur von ihrer Sterbeangst zu befreien, fehlt dem expressionistischen Tod.⁸¹ Dieser Tod, der bei Trakl oft auftaucht, wird keineswegs mit der religiösen Heilungskraft assoziiert. Der weist auf ein Ende hin, welches als ein Ende der Menschheit verstanden werden kann. Es sind keine fröhlichen Bilder bei Trakl, sondern bunte, aber traurige Szenen. Solch eine Kombination der vergangenen idyllischen Stille mit Motiven des Untergangs und der Endzeit intensiviert den künstlerischen Ausdruck dieser Bilder und verknüpft zugleich verschiedene Elemente, wie Thauerer in ihrer 2007 erschienenen Studie zur Ästhetik des Verlusts in Georg Trakls Lyrik geäußert hat: „Typisch für Trakls Lyrik ist auch hier die Verbindung traditioneller, ursprünglich Schönheit und Harmonie anzeigender Sinnbilder mit Motiven des Untergangs bzw. nahenden Unheils, wodurch eine nahezu zweifache Wahrnehmung entsteht.“⁸² Diese Widersprüchlichkeit betont die schmerzhafteste Wahrheit. Eben diese zweifache Wahrnehmung führt zu Trakls eigener Darstellungsmethode. Das bedeutet, dass Trakls tiefe Traurigkeit und Verzweiflung an der Welt, aus denen seine lyrische Welt hauptsächlich besteht, nicht nur durch unmittelbare Aussagen über etwas Schreckliches und Unerträgliches ausgedrückt wird, sondern auch mit Hilfe der Erinnerung und Vergegenwärtigung der vergänglichen Schönheit. Seine erstaunliche Bildsprache und deren Vollmächtigkeit sind deswegen als eine Verbindung zwischen dissonanter Lebensrealität und harmonischer Idealität zu verstehen. Diese farbige Bildsprache kann sehr faszinieren, weil sie auf einem unbeschränkten Wiederaufbau der Zusammenhänge beruht, sich aus heterogenen Vorstellungen zusammensetzt und eine neue sprachliche Kraft zeigt.

Auffällig ist, dass sich viele Figuren in Trakls Gedichten gelegentlich in einem transzendentalen Zustand befinden, z. B. im Traum, in einer Illusion oder geistiger Umnachtung, damit diese Verbindung von Gegensätzen weitgehend ermöglicht wird.

⁸¹ Wolfgang Rothe, *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*. Frankfurt am Main 1977. S. 39.

⁸² Eva Thauerer, *Ästhetik des Verlusts. Erinnerung und Gegenwart in Georg Trakls Lyrik*. Berlin 2007. S. 327.

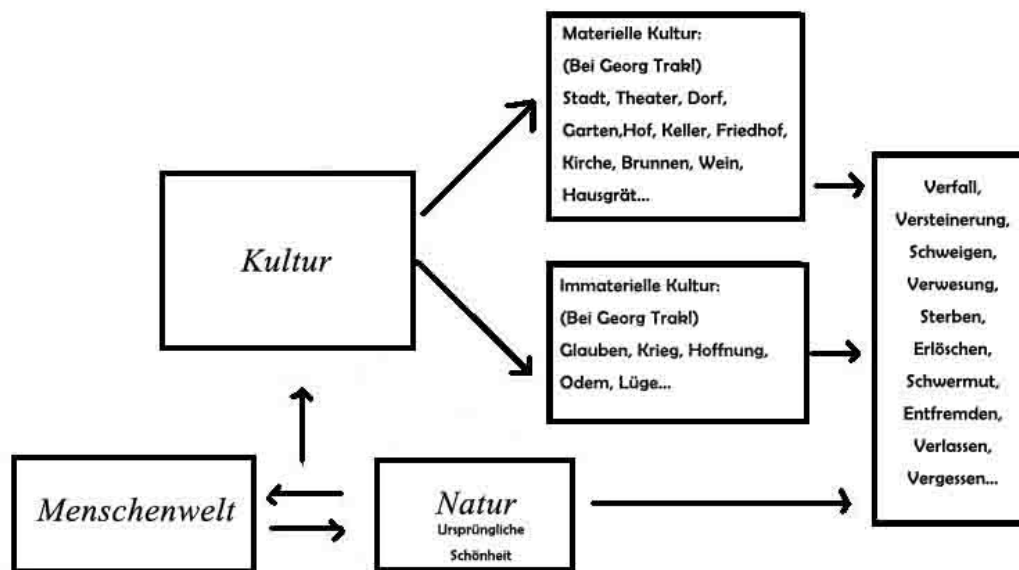
Deshalb kann die Auflösung von Grenzen zwischen der inneren Welt der Menschen und der äußeren dinglichen Welt erzielt werden. In dieser Hinsicht erweist dies sich als eine andere Art von Verwandlungsgedanken.⁸³

Betrachtet man die Gedichte von Trakl im Ganzen, so lässt sich festhalten, dass seine Welt, die die äußere objektive und innere subjektive Welt beinhaltet, schließlich zerstört wird. „Für Trakl verdichtet sich der ‚natürliche‘ Lebensvorgang Verwesung zur Metapher einer Fäulnis der ganzen Erde.“⁸⁴ Alle relevanten Motive, von denen ich bisher gesprochen habe, könnte man unter dem Hauptmotiv des Verfalls zusammenfassen. Das Verfallsmotiv vollzieht sich aber im weitesten Sinne nicht nur bei der Beschreibung einer Landschaft, sondern auch der menschlichen Welt, damit das Lebensgefühl vor dem ersten Weltkrieg mitgeteilt werden kann. Viele Gegenstände, die bei ihm als Zeichen einer untergehenden Welt auftreten, sind auf ein Schicksal gestoßen, das von der Vorahnung von Verfall geprägt ist. Das ist nichts anderes als ein Existenzgefühl bei Trakl, das von der Schilderung einer verfallenden Welt ausgeht und seine Weltanschauung stark beeinflusst. Seine „ununterbrochen schwankende und an allem verzweifelnde Natur“⁸⁵ hält ihn gefangen und lässt sich vom Anfang bis zum Ende in seiner Dichtung entfalten. In der vorliegenden Arbeit wird diese Zerstörung bzw. dieses Verfallsmotiv in drei Teile gegliedert, nämlich die Zerstörung der Natur, der materiellen sowie immateriellen Kultur, wie die folgende Abbildung zeigt:

⁸³ Nach Eduard Lachmann.

⁸⁴ Wolfgang Rothe, *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*. Frankfurt am Main 1977. S. 58.

⁸⁵ Diese Selbstbezeichnung findet sich in einem 1909 an Erhard Buschbeck geschriebenen Brief. HKA. Bd. I. 476.



Eigene Abb. I: Der Zerstörungsprozess in Trakls Lyrik

2.1 Die zerfallende Natur

„Die Kommunikation mit der Natur ist zum Hilfsmittel geworden, durch ihr Erlebnis die Innenwelt zu erhellen.“⁸⁶ Diese Aussage hilft sowohl beim Verstehen von Bildern als auch bei der Interpretation von Gedichten. Die Natur, die nach der Tradition für eine ursprünglich unberührte Schönheit steht und nicht durch menschliche Eingriffe beeinflusst werden sollte, taucht bei Trakl hauptsächlich als eine verflossene Idylle auf. Die Verse im Gedicht *Rondel* „Verflossen ist das Gold der Tage, / Des Abends braun und blaue Farben: / Des Hirten sanfte Flöten starben“⁸⁷ sind ein treffendes Beispiel dafür, dass solch eine melancholische Schönheit oft bei Trakls Naturbeschreibungen vorkommt. Offensichtlich ist, dass die Farben in seinen Naturbeschreibungen eine wichtige Rolle spielen. An dieser Stelle steht Gold für das Sonnenlicht, Blau für den Himmel und Braun für die Bäume oder das Feld. Alle farbigen Elemente, die in diesem Gedicht auftauchen, stehen im engen Zusammenhang mit Natur. Nicht häufig begegnet man bei Trakl Naturgedichten ohne beklemmende Stimmung. In *Rondel* kann man diese Melancholie durch die Abendschilderungen „Verflossen ist das Gold der Tage“ und „Des Hirten sanfte Flöten starben“ spüren. Die sterbenden Flöten des Hirten weisen auf eine Schutzlosigkeit hin. Die Darstellung einer vergangenen Schönheit fungiert als ein Medium zum Ausdruck der Traurigkeit, wie Weber interpretiert: „Trakl ist der Dichter des Vergehens in allen seinen Masken: Abend, Herbst, Laubfall, verfall, Verwesung. In allem spürt er das Schreckliche, das Mitgeboren-werden des Todes.“⁸⁸ Diese Vergänglichkeit ist vor allem ein zeitlicher Begriff, die durch eine sekundäre Erinnerung in seinen Gedichten vergegenwärtigt werden kann. Diese sekundäre Darstellung jedoch gilt nicht als eine reine Erinnerung an Erlebnisse, sondern als eine Verarbeitung. Außerdem soll man nicht übersehen, dass die Farbe Gold normalerweise für das Sonnenlicht steht und ausgehend davon als ein Symbol der

⁸⁶ Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte*. München 1979. S. 118.

⁸⁷ HKA. Bd. I. S. 21. Dieses Gedicht erinnert an eine Kreisform.

⁸⁸ Georg Trakl, *Gedichte*. Ausgewählt und interpretiert von Albrecht Weber. München 1957. S. 58.

Heiligkeit und der Wärme gilt. Jedoch wird diese Farbe in einer untergehenden Beschreibung der Natur dargestellt. Jetzt kann man Schritt für Schritt diese melancholische Beschreibung analysieren.

2.1.1 Melancholische Jahreszeit und Tageszeit

Eines der Naturhauptzeichen in Lyrik ist die Jahreszeit und Tageszeit. Diese Zeichen tauchen sehr häufig bei Trakl auf. Herbst und Winter sind Trakls Lieblingsjahreszeiten, die sowohl für die Vollendung des Jahres als auch wegen der stetig zunehmenden Kälte nicht selten für den Untergang des Lebens stehen und in denen manchmal ein melancholisches Gefühl mitschwingt. Das heißt, dass Abschied von der Vergangenheit genommen werden muss. Solch ein Abschied bedeutet für Trakl hauptsächlich Leid, welches stets von Schmerz und Melancholie geprägt ist. Zunächst kann dieses Leid als ein zeitlicher Begriff verstanden werden, wobei sich die Vergänglichkeit mit der Gegenwart (Abschied nehmen) sowie der Zukunft (nach dem Abschied) verbindet. In dieser Hinsicht kann der Abschied als ein häufig erscheinendes Phänomen der Natur gelten, und zwar als ein Naturgesetz. Das begleitende beklemmende Gefühl in den Dichtungen von Trakl stammt nicht nur aus dem Abschied in der Natur (der Jahreszeitenwechsel, der Vergänglichkeit usw.), sondern auch ferner aus dem zwischen Menschen und Natur. Solch ein Abschied erweist sich in diesem Sinne auch als ein fundamentales Phänomen des menschlichen Lebens. Aus einer positiven Perspektive kann sich ein Abschiednehmen auf neue Möglichkeiten und neue Anfänge beziehen. Jedoch tritt diese Bedeutung selten bei Trakl auf. Viele Gedichte von ihm, in denen die Jahreszeiten wie Herbst und Winter auftauchen, schließen den Schmerz, der den Abschied stets begleitet und nicht geheilt werden kann, ein. Unter dieser Konstellation sind ihm die Melancholie und das beklemmende Gefühl unvermeidbar.

Bei Trakl wird eine traurige Welt in diesen Jahreszeiten kunstvoll geschildert, in der sich seine nihilistischen Gedanken entfalten. Man findet vor allem die beiden Jahreszeiten in den Titeln vieler seiner Gedichte, wie z. B. *Im Herbst*, *Verklärter Herbst*, *Ein Herbstabend*, *Der Herbst des Einsamen*, *Ein Winterabend*, *Herbstseele*, *Winternacht*. Während der Herbst im traditionellen Sinne die Zeit der Ernte ist und sich insofern mit Ernte und Fröhlichkeit verbindet, steht der Traklsche Herbst sowohl bisweilen für die Zeit der Vollendung des Jahres, als auch für Vergänglichkeit und verborgene Trauer. In *Verklärter Herbst* symbolisiert der Herbst die Zeit der Ernte, wobei Trakl versucht, diese Jahreszeit mit Ruhe und Frieden in Einklang zu bringen. Trotzdem fungiert der Herbst bei Trakl meistens als ein Zeichen für den bevorstehenden Tod. In diesem Sinne hat der Herbst ein Doppelgesicht in seinen Gedichten, was bei der Interpretation besonders sorgfältig erklärt werden soll. Die Beschreibung dieser Jahreszeiten ist mit den Hauptmotiven -Verwesung und Zerfall- verwandt.

Der Verwandlungsgedanke, wie oben erwähnt, verbirgt sich in seinen Naturgedichten. Der Leser kann sich nun die Frage stellen, was nach der Verwandlung passieren wird. Diese Erfahrungen in den Naturgedichten beziehen sich entsprechend auf die Darstellung der Selbstexistenz Trakls. In vielen Gedichten wird seine eigene Situation durch die Naturbeschreibung dichterisch reflektiert. Seine Erlebnisse dieser Jahreszeiten sind auch charakteristisch für Dichtergestalten des Expressionismus. In dieser Hinsicht kann die Dichtungen von Trakl kaum als ein abgeschlossenes System interpretiert werden. Ein abgeschlossenes System entspricht der Lyrikform des Expressionismus nicht und ist auch ungeeignet für den Ausdruck von Gefühlen. Dies bezieht sich sowohl auf die Form, als auch die Bedeutung. Die Traklsche Lyrik benötigt ein offenes System, damit seine Gefühle nicht nur innerhalb der Lyrik fließen, sondern auch in der Einbildungswelt des Dichters und des Lesers fließen können. Dieses offene System kommt aus der inneren Notwendigkeit des Dichters und deswegen kann als ein Selbstbewusstsein verstanden werden. Trakl, wie viele seiner Zeitgenossen, hat dieses Selbstbewusstsein in Verse zum Ausdruck gebracht.

Neben den Jahreszeiten bevorzugt Trakl auch, den Abend, die Nacht und die Dämmerung in Szene zu setzen. Der Abend, das letzte Viertel des hellen Tages, ist der Übergang zwischen Tag und Nacht. Weil der Abend häufig mit dem Sonnenuntergang und Dunkelwerden verbunden ist, steht er nicht zuletzt für die Vergänglichkeit des Lebens und bringt Todesgedanken mit sich. Bei Trakl stehen die Jahreszeiten oft im Zusammenhang mit Tageszeiten. Dies hat eine doppelte Bedeutung. Im religiösen Sinne weist der Abend, der gleichzeitig mit dem Herbst oder Winter assoziiert wird, auf „die Zeit der größten Gottferner“⁸⁹ hin. Bei Trakl gibt es Gedichte, die den Abend schweren Herzens beschreiben. Das schwere Herz spiegelt „das Bittere irdischer Existenz“⁹⁰ wider. Dies erweist sich als ein nie endendes Elend für die Menschen, die als die Opfer des Weltunglücks gelten. Obwohl Herbst und Abend keine absolute Hoffnungslosigkeit und auch keine totale Finsternis wie Winter und Nacht zum Ausdruck bringen, weisen sie in Trakls Gedichten bereits deutlich auf die Tendenz zum unumkehrbaren Verfall hin.

Während Nacht im religiösen Sinne für eine absolute Finsternis und Gottesferne steht und Winter als die letzte Jahreszeit im weitesten Sinne auf den Verlust des Lebens hinweist, fungiert Herbst und Abend bei Trakl als ein Übergang und schließt das Grauen vor dem unwiderstehlichen Schicksal und eine Vorahnung von dem näher kommenden Tod ein. Die Landschaft in einem wehmütigen Herbstabend weist auf eine vergehende Welt hin, die bei Trakl oft an die Vergänglichkeit erinnert und auf seine Schicksalsgläubigkeit hindeutet. Als ein fließender Übergang zwischen Tag und Nacht erweist sich die Abenddämmerung als eine Zeit der Melancholie. Die Eingangsstrophe des Gedichts *In ein altes Stammbuch* entspricht dieser Interpretation: „Immer wieder kehrst du Melancholie, / O Sanftmut der einsamen Seele. / Zu Ende

⁸⁹ Eva, Thauerer, *Ästhetik des Verlusts. Erinnerung und Gegenwart in Georg Trakls Lyrik*. Berlin 2007. S. 133.

⁹⁰ Wolfgang Rothe, *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*. Frankfurt am Main 1977. S. 86.

glüht ein goldener Tag.“⁹¹ Die abendliche Melancholie fungiert an dieser Stelle als die Sanftmut der Seele, die den Einsamen Trost spenden kann.

Solche Verknüpfung zwischen Tageszeiten und Jahreszeiten findet sich häufig bei ihm und fungiert als eine intensiv kunstvolle Ausdrucksweise. Eine Szene des Abends in den herbstlichen Wäldern wird beispielsweise am Anfang seines im Oktober 1914 entstandenen Kriegsgedichts *Grodek* geschildert, wo die zwei Motive, und zwar der traurige Abend und die herbstliche Melancholie, aufeinander treffen. Holzner sieht darin eine Traklsche Realität und hat dazu dargelegt: „Die Bilder, die dieses Gedicht aneinanderreihet, Wunschbilder und Bilder der Trostlosigkeit, geben nicht mehr vor, eine fassbare Wirklichkeit nachzuzeichnen, sie konstituieren vielmehr eine eigene Realität, die Realität eines Ich, welchem die Wirklichkeit offenbar beinahe unfassbar geworden ist.“⁹² Aufgrund einer parataktischen Reihe der Bilder, die offensichtlich voller Gegensätze sind, wird Trakls eigene Realität dargestellt. Es geht vor diesem Hintergrund um eine fragile Harmonie, deren Ausgangspunkt in der Natur liegt. Dieses scheinbar harmonische Abbild der Natur wird aber tatsächlich durch die „tödlichen Waffen“⁹³ zerstört, wie Trakl in den Versen dargestellt hat. Hier verweist dieses widersprüchliche Bild auf die schrecklichen Folgen des Krieges für Natur, Menschen und Gesellschaft. Es geht bei der Beschreibung der melancholischen herbstlichen Landschaft um die Umgehung des Lyrischen Ichs mit einer zerstörten Natur und einem geschädigten Menschentum. Sowohl die ursprüngliche Schönheit der Natur wird durch den Krieg total zerstört, als auch die Menschheit, der Glauben und die Hoffnung auf bessere Zukunft.

Diese traurige Szene taucht auch in Verbindung mit Herbstende auf. In den Versen „Verfallene Weiler versanken / Im braunen November“⁹⁴ wird ein Bild der Verlassenheit des Herbstendes gezeichnet, obwohl der Grund für den Verfall an dieser

⁹¹ HKA. Bd. I. S. 40.

⁹² Johann Holzner, Lyrik im Umfeld von Trakls *Grodek*. In: Georg Trakl und die literarische Moderne. Tübingen 2009. S. 245-246.

⁹³ HKA. Bd. I. S. 167.

⁹⁴ HKA. Bd. I. S. 403.

Stelle unklar bleibt. Der braune November, der im religiösen Sinne als der Abschluss des Kirchenjahres betrachtet werden kann und wegen Mangel an lauten und fröhlichen Festen für eine Zeit der Stille und der Besinnung steht, ermöglicht das Nachdenken über Leben und Tod. Die Verbindung von Verfall und November führt zu einem Gefühl der Beklemmung und Unsicherheit.

Obwohl auch Morgen und Nachmittag bei Trakl auftreten, verbinden sich seine Schwermut und andere im Innern verborgene Stimmungen meist mit dem Abend und der Nacht. Im Folgenden wird die Bedeutung der Nacht in seinen Dichtungen interpretiert. Einmal hat Trakl in *Das tiefe Lied* die Nacht gelobt: „Aus tiefer Nacht ward ich befreit. / Meine Seele staunt in Unsterblichkeit, / Meine Seele lauscht über Raum und Zeit / Der Melodie der Ewigkeit.“⁹⁵ Hier ist die Nacht sowohl als Zeitbegriff (Ewigkeit) als auch als Raumbegriff (Unendlichkeit) zu verstehen und kann in diesem Sinne eine seelische Heilung und Befreiung bringen. Die Nacht wird in dieser Hinsicht positiv bewertet. Während der Pilgerfahrt geht das lyrische Wir in die Nacht, die die geheimnisvollen Mächte besitzt und den Menschen endlich zur Stille und Heiligkeit führt. Die Wanderer, Träumer und Verlorenen bemühen sich stets, die Geborgenheit in der Nacht zu suchen.

Jedoch taucht die Nacht bei Trakl ambivalent und widersprüchlich auf. Einerseits gilt die Nacht bei Trakl als Zeit der zeitlich inneren Ruhe und als ein temporärer Ausweg aus der Realwelt, wie oben erwähnt, andererseits als die Zeit der unerträglichen Melancholie und Traurigkeit und schließt von daher eine negative Seite des Lebens ein, z. B. die Einsamkeit, wie Trakl in *Romanze zur Nacht* verfasst: „Einsamer unterm Sternenzelt / Geht durch die stille Mitternacht.“⁹⁶ Bestimmte Gefühle können in einer konkreten Umwelt oder Situation kunstvoll stark betont werden, insbesondere in der Lyrik. Ein treffendes Beispiel dafür findet sich hier, wo die Einsamkeit durch die Beschreibung einer Nacht besonders intensiviert wird. Die

⁹⁵ HKA. Bd. I. S. 228.

⁹⁶ HKA. Bd. I. S. 16.

Metapher „Sternenzelt“ bezieht sich auf den klaren Nachthimmel. Mitternacht kann als Geisterstunde angesehen werden und bisweilen für die Erlösung der Seele stehen. In Hinblick auf Eichendorffs Mondnacht-Motiv tritt die Traklsche Einsamkeit immer ohne Trost und Hoffnung auf und wird radikal verdichtet. Bergengruen hat dazu geäußert: „Der Eichendorffsche Potentialis ‚Als flöge sie‘ impliziert in der Tat, daß die Seele weder zu Hause ist, noch dorthin fliegt. Konsequenter streicht Trakl die Konjektur und spricht von einem ‚Heimatlose[n]‘- mit der Antithese verstärkenden Pointe, daß dieser sich gerade durch den Flug von seiner ‚Heimat‘, den Wäldern, entfernt.“⁹⁷ Dementsprechend kann diese Sehnsucht nach der Heimat, die sich bei Trakl oft auf eine seelische Heimat bezieht, nicht erfüllt werden. Eva Thauerer hat in ihrer Studie so interpretiert: „Die Sprechinstanz findet sich selbst bei Nacht auf einer Heide. Ihres kosmischen, von Gott geschaffenen und geordneten Schmucks der Sterne beraubt, symbolisiert das Motiv ‚Nacht‘ bei Trakl Lichtlosigkeit, Sinnferner, Gottesferner, Einsamkeit, Orientierungslosigkeit und Todesnähe.“⁹⁸ Diese apokalyptische Sichtweise Trakls verstärkt diese negative Bedeutung der Nacht sowie die Selbstwahrnehmung der Einsamkeit. Nach Rothe gilt die Nacht als ein „bevorzugtes Bild der schwermütigen Seele“.⁹⁹ Das Gestirn Saturn erweist sich bei Trakl als „die allegorische Chiffre des Unglücksgestirns“.¹⁰⁰

In den Versen „Über nächtlich dunkle Fluten / Sing' ich meine traurigen Lieder, / Lieder, die wie Wunden bluten.“¹⁰¹ singt das Lyrische Ich ein trauriges Nachtlied, wodurch sein seelisches Leid reflektiert wird. Durch dieses Nachtlied wird hier die Melancholie des lyrischen Ichs mit der Nacht auf einer seelischen Ebene kombiniert. Dem Lied, als ein herausgehendes Ausdrucksmittel der inneren Welt und die Nacht, als ein wesentliches Element der Umwelt, dienen hier Beide als Medien, mit deren

⁹⁷ Maximilian Bergengruen, Untergang der *Mondnacht*. Umschreibung in Trakls *Abendland*. In: Gestirn und Literatur im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Maximilian Bergengruen, Davide Giuriato und Sandro Zanetti. Frankfurt am Main 2006. S. 263.

⁹⁸ Eva, Thauerer, Ästhetik des Verlusts. Erinnerung und Gegenwart in Georg Trakls Lyrik. Berlin 2007. S. 50.

⁹⁹ Wolfgang Rothe, Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur. Frankfurt am Main 1977. S. 420.

¹⁰⁰ Wolfgang Rothe, Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur. Frankfurt am Main 1977. S. 418.

¹⁰¹ HKA. Bd. I. S. 235.

Hilfe die Gefühle fließend zum Ausdruck gebracht werden können. Deswegen kann dieser Ausdruck als eine Selbstreflexion bezeichnet werden. Die Quelle dieser Schmerzen ist das Herz, das durch Wunden metaphorisiert wird. Bei der synästhetischen Metapher, „Lieder, die wie Wunden bluten“, wird eine emotionale Bewegung in dem Nachtlied beschrieben, damit der fließende Schmerz dargestellt werden kann. Außerdem findet sich ein trauriges Nachtbild in folgenden Versen: „Es klagt ein Herz: Du findest sie nicht, / Ihre Heimat ist wohl weit von hier, / Und seltsam ist ihr Angesicht! / Es weint die Nacht an einer Tür.“¹⁰² Dieses Sinnbild ruft bereits ein Gefühl großer Traurigkeit hervor. Das Lyrische Du taucht in diesem Vers nicht unmittelbar auf, nur die an der Tür weinende Nacht kommt in diesem Bild vor. In diesem Sinne ist das Gefühl der Nacht mit dem des Suchenden identisch. Die Personifizierung der weinenden Nacht verstärkt unter dieser Konstellation die Ausdruckskraft des Gedichts. Die weinende Nacht bezieht sich tatsächlich auf das weinende Du. Die Tür, als ein wichtiges Zeichen bei Trakl, fungiert hier doppeldeutig. Wenn die Tür geschlossen ist, bringt dies oft Sicherheit für die Bewohner, für die Außenstehenden bedeutet es jedoch ein Kommunikationshindernis. Die geschlossene Tür, die als eine Abgrenzung der äußeren Welt von der Innern bezeichnet wird, ermöglicht hier aber keine Heimkehr, sondern führt nur zur Enttäuschung. Hier gibt es noch ein Beispiel: „An meinen Fenstern weint die Nacht - / Die Nacht ist stumm, es weint wohl der Wind, / Der Wind, wie ein verlornes Kind - / Was ist's, das ihn so weinen macht?“¹⁰³ Die stumme Nacht und der weinende Wind bilden in diesen Versen einen akustischen Kontrast, der Einsamkeit und Hilflosigkeit andeutet. Diese Metaphorisierung von dem wie ein verlorenes Kind weinenden Wind deutet vermutlich auf die Ziel- und Richtungslosigkeit der Suchenden hin. Durch das Weinen der Nacht und des Windes, die hier auch personifiziert werden, wird in der Tat die unsagbare Traurigkeit des Dichters wiedergegeben. Somit spielen die Gefühle der Nacht auf die innere Welt des Dichters an.

¹⁰² HKA. Bd. I. S. 230.

¹⁰³ HKA. Bd. I. S. 232.

Die Verse im Gedicht *Die Nacht* erinnern an eine Naturkatastrophe, die sowohl eine verfallende Natur als auch eine Verzweiflung der Menschen zeigt. Am Ende des Gedichtes taucht „ein versteinertes Haupt“ auf, das das schreckliche Resultat der Katastrophe und die unmögliche Rückkehr ins Diesseits verrät. Der Gesang der wilden Zerklüftung unterscheidet sich jedoch von dem mehrfach bei Trakl vorkommenden melancholischen Nachtlied, welches vorhin interpretiert wird. Dieser Gesang ist geprägt von der Dynamik¹⁰⁴, die durch die Aufzählung der Gegenstände gezeigt wird, damit die unendliche Qual besser zum Ausdruck gebracht werden kann.

Ferner verbindet sich die Nacht mit einem Todesmotiv. In den an Karl Borromaeus Heinrich gewidmeten Versen „Über unsere Gräber / Beugt sich die zerbrochene Stirne der Nacht.“¹⁰⁵ wird eine emotionale Verknüpfung der nächtlichen Melancholie an Todesszene weiterhin durch das Vorkommen der Gräber dargestellt. An dieser Stelle wird aber nicht deutlich darauf hingewiesen, um wessen Gräber es sich handelt. Hier kommt nur „unser“ vor. Wer gehört zu „uns“? Möglicherweise schließt der Begriff

¹⁰⁴ Die Verse in *Die Nacht* sind kurz und dynamisch. (HKA. Bd. I. S. 160.)

Dich sing ich wilde Zerklüftung,
Im Nachtsturm
Aufgetürmtes Gebirge;
Ihr grauen Türme
Überfließend von höllischen Fratzen,
Feurigem Getier,
Rauhen Farnen, Fichten,
Kristallinen Blumen.
Unendliche Qual,
Daß du Gott erjagtest
Sanfter Geist,
Aufseuzend im Wassersturz,
In wogenden Föhren.

Golden lodern die Feuer
Der Völker rings.
Über schwärzliche Klippen
Stürzt todestrunken
Die erglühende Windsbraut,
Die blaue Woge
Des Gletschers
Und es dröhnt
Gewaltig die Glocke im Tal:
Flammen, Flüche
Und die dunklen
Spiele der Wollust,
Stürmt den Himmel
Ein versteinertes Haupt.

¹⁰⁵ HKA. Bd. I. S. 116.

„wir“ alle tragischen Figuren ein, die bei Trakl auftauchen. Das „Wir“ bezieht sich auf die Menschheit und die Suchenden. Das Endziel, das zugleich als ein Ausweg gilt, ist in diesem Gedicht das Grab. Die zerbrochene Stirne kann eine Anspielung auf einen Kosmosverfall andeuten, wie Klessinger in ihrer 2007 erschienenen Dissertation dargelegt hat: „Im Bild einer sich senkenden ‚zerbrochenen Stirne der Nacht‘ deutet sich bei Trakl vielmehr ein Einsturz des Universums, ein Umschlag ins (endgültige) Chaos an.“¹⁰⁶ Dieser Kosmosverfall gilt als die schlimmste Folge in seinen Naturdichtungen. In dieser Hinsicht unterscheidet sich dieses Chaos von jenem, aus dem eine neue Ordnung entstehen kann und in dem eine produktive Kraft verborgen bleibt. Demgegenüber weist dieses Chaos auf „ein unfruchtbares Durcheinander“¹⁰⁷ hin. Dieses Chaos ist „ein Merkmal wesenloser, gespenstisch unwirklicher Welt, damit Sachverhalten wie Öde und Wüste, Nacht und Winter verwandt.“¹⁰⁸ Dies bezieht sich sowohl auf die chaotische Weltordnung, als auch auf das menschliche unglückliche Dasein. Das Attribut „wirr“ taucht mehrmals bei Trakl auf, das ein chaotisches Dasein schildert.

2.1.2 Pflanzen und Tiere

Nicht nur weint die Nacht allein, wie vorhin erwähnt, sondern auch es weinen auch viele andere Gegenstände in seinen Dichtungen und werden wie die Nacht personifiziert. Pflanzen und Tiere sind wichtige Elemente bei Trakl und hängen unmittelbar mit der Natur zusammen. Die Situationen der Pflanzen und Tiere spiegeln die Umstände der Natur wider. Sie dienen als Sinträger in der Naturlyrik. Die in der Nacht lautlos weinende Weide, deren Symbolik im traditionellen Sinne sehr widersprüchlich ist, gehört einerseits zu den Frühjahresbäumen und steht somit für Ende der Kälte, Lebenskraft und Fruchtbarkeit; andererseits symbolisiert sie

¹⁰⁶ Hanna Klessinger, *Krisis der Moderne. Georg Trakl im intertextuellen Dialog mit Nietzsche, Dostojewskij, Hölderlin und Novalis*. Würzburg 2007. S. 49.

¹⁰⁷ Wolfgang Rothe, *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*. Frankfurt am Main 1977. S. 34.

¹⁰⁸ Wolfgang Rothe, *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*. Frankfurt am Main 1977. S. 64.

Traurigkeit, Abschied und Tod. Dieses negative Motiv der weinenden Weide tritt in Trakls Gedicht *Schweigen* auf: „Über den Wäldern schimmert bleich / Der Mond, der uns träumen macht, / Die Weide am dunklen Teich / Weint lautlos in die Nacht.“¹⁰⁹ Durch diese landschaftliche Beschreibung entsteht ein schwermütiges Bild der Mondnacht. Die Perspektive der Darstellung geht von unten (die Wälder) nach oben (der Mond am Himmel) und kehrt dann wieder nach unten zurück (Die Weide am dunklen Teich). Verbindet sich Weide mit einer zerstörten Welt, gibt dies oft ein trauriges Bild ab, wie man in den Versen „Unter verschnittenen Weiden, wo braune Kinder spielen / Und Blätter treiben, tönen Trompeten. Ein Kirchhofsschauer“¹¹⁰ sieht. Diese verschnittenen Weiden könnten meiner Meinung nach auf ein gestörtes Wachstum der Pflanzen verweisen, dessen Ursache möglicherweise im Krieg oder in einer Naturkatastrophe liegt.

Wird das Weinen der Weide als eine Tendenz zum natürlichen Untergang angesehen, symbolisiert das Sterben der Pflanzen weiterhin die tragischen Folgen des Zerfalls der Natur. „Im Wind sich fröstelnd blaue Asters neigen.“¹¹¹ In der Regel besitzt die Aster eine große Resistenz gegen Kälte. Von daher fungiert die Personifikation „fröstelnd blaue Asters“ an dieser Stelle als eine Voraussage von Verlust an Vitalität und Energie. Ihre beugende Bewegung zeigt einen näherkommenden Tod und wird auch im Gedicht *Die Sonnenblumen* angedeutet: „Ihr goldenen Sonnenblumen, / Innig zum Sterben geneigt“.¹¹² Im Vergleich zu den neigenden Asters weisen diese innig zum Sterben neigenden Sonnenblumen auf einen starken Kontrast zwischen Leben und Tod hin. Während die Farbe Blau noch auf einen relativ ruhigen Charakter hindeutet, der in gewisser Weise dem Todesmotiv entspricht, enthält die Farbe Gold eine völlig gegensätzliche Eigenschaft. Diese auf Sonnenlicht und ferner auf Hoffnung verweisende Farbe ist aber mit der innerlichen Todesneigung verbunden, wodurch eine tragische Wirkung hervorgebracht und ein

¹⁰⁹ HKA. Bd. I. S. 247.

¹¹⁰ HKA. Bd. I. S. 47.

¹¹¹ HKA. Bd. I. S. 59.

¹¹² HKA. Bd. I. S. 353.

eindringlicher Kontraeffekt erzielt wird. Ein ähnliches Beispiel findet sich ein Vers im Gedicht *In der Heimat*. „Der Föhn im braunen Gärtchen; sehr still genießt / Ihr Gold die Sonnenblume und zerfließt.“¹¹³

Außerdem werden bei Trakl zwei polare Zustände der Rosen, die häufig als ein Zeichen für Liebe angesehen werden, beschrieben. Im Gedicht *Lebensalter* wird es so dargestellt: „Geistiger leuchten die wilden / Rosen am Gartenzaun“¹¹⁴, ähnlich wie „Wild erglühen / Die roten Rosen am Zaun“.¹¹⁵ Die Verben „leuchten“ und „erglühen“ deuten auf Vitalität und Wachstum hin, was einen Eindruck von Dynamik hervorruft. Im Gegenteil dazu wird in *Neige* ein schwermütiges Bild im Herbst gezeichnet: „Gelbe Rosen / Entblättern am Gartenzaun, / zu dunkler Träne / Schmolz ein großer Schmerz“.¹¹⁶ Die Verbindung zwischen „Entblättern“ und „dunkler Träne“ deutet vermutlich eine verschwundene Liebe und unerträgliche Schmerzen an. Bemerkenswert ist die Verwendung des Zaun-Symbols. Der Zaun gilt als ein Produkt der Menschenwelt. Mit einem Zaun wird vor allem eine Trennung zwischen zwei Bereichen bzw. eine von Menschen geschaffene Abgrenzung assoziiert. Obgleich der Zaun nicht unbedingt eine negative Bedeutung haben muss und sich zuweilen mit Schutzkraft und Gemütlichkeit verbindet, fungiert er aber an dieser Stelle überwiegend als ein negatives Symbol, da sich das Todesmotiv an dieser Stelle vollzieht. „Wild“ weist auf eine ursprüngliche Naturkraft der Pflanzen hin. Jedoch wird diese Kraft und die Freiheit durch den Gartenzaun beschränkt, wodurch ein begrenzter Lebenszustand dargestellt wird. Verbindet sich die Lebendigkeit der Pflanzen mit der der Menschen, kann man unter „Gartenzaun“ geistige Fesseln verstehen, die einerseits die Menschen als ein kulturelles Zeichen betrachten, um sich selbst nicht als Tiere, sondern als Menschen zu bezeichnen. Andererseits sind die Menschen darin eingeschlossen. Die Beschreibung dieser zwei polaren Zustände,

¹¹³ HKA. Bd. I. S. 60.

¹¹⁴ HKA. Bd. I. S. 352.

¹¹⁵ HKA. Bd. I. S. 354.

¹¹⁶ HKA. Bd. I. S. 351.

Leben und Tod, deutet möglicherweise auf die Prosperität und den geistigen Untergang der Zivilisation hin.

In *Frauensegen* taucht diese Kombination zwischen Pflanzen und Zaun wieder auf, aber auf eine andere Weise: „Weiß verblüht der Mohn am Zaun.“¹¹⁷ Die Mohnblume, als eine Trauerpflanze, steht für Vergessen, Liebesleid und Selbstverlorenheit. In diesem Vers treffen also die drei Motive, Leben, Vergessen und Tod, aufeinander. Scheitert das Vergessen oder die Selbstverlorenheit als eine temporäre Lösung, die nur zeitlich den Menschen aus den Schmerzen ziehen kann, bleibt der Tod als der einzige Ausweg. Noch ein treffendes Beispiel für Trakls Blumensprache ist die Erscheinung der auf die Gräfte gelegten Blumen in der ersten Strophe des Gedichts *Allenseelen*: „Die Männlein, Weiblein, traurige Gesellen, / Sie streuen heute Blumen blau und rot / Auf ihre Gräfte, die sich zag erhellen. / Sie tun wie arme Puppen vor dem Tod.“¹¹⁸ Die Blumen, die ursprünglich für Lebenskraft und Energie stehen, dienen hier als Dekoration einer Todeswelt. In dieser Hinsicht verschwimmt die Grenze zwischen Leben und Tod. Eng verbunden mit Schmuckfunktion von Blumen und Pflanzen ist der magische Kunsteffekt, der durch eine Spannung zwischen Jenseits und Diesseits verstärkt wird. Diese Verachtung der diesseitigen Welt erweist sich als ein Phänomen des Expressionismus, wie Rothe bemerkt: „Das Diesseits, in der Sprache der Theologie die Endlichkeit, tritt schon in der Frühphase der expressionistischen Bewegung unter einem negativen Vorzeichen entgegen, nicht nur bei Heym und Trakl, vielmehr ebenso bei den meist als optimistische Lebenshymniker gewerteten Stadler und Werfel.“¹¹⁹ Die Landschaft, im weitesten Sinne die Natur, identifiziert sich mit einer Leidlandschaft und die Erfahrung führt zu der melancholischen Stimmung. Die Landschaft leidet nicht, sie wird leidvoll dargestellt. Nicht mehr als eine schöne Szene taucht die Idylle auf, sondern als eine feindliche Kraft.

¹¹⁷ HKA. Bd. I. S. 22.

¹¹⁸ HKA. Bd. I. S. 34.

¹¹⁹ Wolfgang Rothe, *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*. Frankfurt am Main 1977. S. 34.

Das Tier ist, wie vorhin erwähnt, eines der wichtigsten Symbole bei Trakl. In dem Karl Borromaeus Heinrich gewidmeten Gedicht *Gesang des Abgeschiedenen* hat der Dichter in dem Flug der Vögel Harmonien gesehen.¹²⁰ Der Vogel symbolisiert die Sehnsucht nach Freiheit, was den Kerngedanken des Dichters andeutet. Es ist auch ein Sinnbild der Phantasie und der Einbildungskraft der Menschheit. Im Gegensatz dazu stehen die Raben für Tod und Untergang, wie das Gedicht *Die Raben* darstellt: „Um ein Aas, das sie irgendwo wittern, / Und plötzlich richten nach Nord sie den Flug / Und schwinden wie ein Leichenzug / In Lüften, die von Wollust zittern.“¹²¹ Diese Wollust ist niedrig und mit Absterben und Übel verbunden. Lachmann hat dazu mit Recht dargelegt: „Sie [die Raben] sind Todesboten und die ihnen zugesprochene Wollust wird damit ausdrücklich dem Bereich des Bösen zugeteilt.“¹²² Ähnlich negativ wie die Raben, sind die bei Trakl auftretenden Ratten ein Symbol der schmutzigen Welt, wie es in *Die junge Magd* beschrieben wird: „In den Buchen Dohlen flattern / Und sie gleicht einem Schatten. / Ihre gelben Haare flattern / Und im Hofe schrein die Ratten.“¹²³ Die Amsel, die im Eingangsvers des Gedichts *An den Knaben Elis* auftaucht, fungiert mit dem schwarzen Wald (Schwarz als eine typische Todesfarbe) zusammen als Botschaft des Todes.

Taucht das Tier aber als ein abstrakter Begriff auf, steht es für Urkraft und Reinheit der Natur und gehört nach dem Tode nicht zu dieser verfallenden Welt, sondern der Paradieswelt. Im Tierbild hat Franz Marc das Wesen der Natur entdeckt, wie er berichtet: „Ich suche mein Empfinden für den organischen Rhythmus aller Dinge zu steigern, suche mich pantheistisch einzufüllen in das Zittern und Rinnen des Blutes in der Natur, in den Bäumen, in den Tieren, in der Luft, - [...] Ich sehe kein glückliches Mittel als das Tierbild. [...] Der Beschauer sollte [...] das innerlich zitternde Tierleben herausfühlen.“¹²⁴ Diese Tier- und Wildfigur findet sich oft bei Trakl. „Ein Wild

¹²⁰ Aus dem ersten Vers des Gedichtes *Gesang des Abgeschiedenen*: „Voll Harmonien ist der Flug der Vögel. Es haben die grünen Wälder / Am Abend sich zu stilleren Hütten versammelt;“. HKA. Bd. I. S. 144.

¹²¹ HKA. Bd. I. S. 11.

¹²² Eduard Lachmann, Kreuz und Abend. Eine Interpretation Georg Trakls. Salzburg 1954. S. 130

¹²³ HKA. Bd. I. S. 12.

¹²⁴ Der blaue Reiter. Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Lenbachhaus. Ein Tanz in Farben. Hrsg. von Helmut Friedel und Annegret Hoberg. München-Wien 2010-2011. S. 237.

verblutet sanft am Rain / und Raben plätschen in blutigen Gossen.“¹²⁵ In den Versen „Ein blaues Tier will sich vorm Tod verneigen / und grauenvoll verfällt ein leer Gewand.“ tritt das blaue Tier auf, das nach Lachmann für „das Reine und das unschuldige Opfer“¹²⁶ steht. Aufgrund der Assoziation zwischen Blau und Himmel steht ein blaues Tier für Göttlichkeit und Reinheit. In den Versen „Sterbeklänge von Metall, Ein weißes Tier bricht nieder“¹²⁷ kommt das weiße Tier vor, das die Reinheit der Urnatur und die Unschuld symbolisiert. Das tragische Ende des Tiers verstärkt die Stimmung des Naturverfalls.

Man findet die Trauer auch in „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“.¹²⁸ In diesen Versen werden vier Verfallsbilder auf verschiedenen Ebenen dargestellt. Der Wald, Heimat der Tiere, der Heilkraft anbieten und Trost spenden kann, entwickelt sich jedoch an dieser Stelle zu einer Bühne des Todes. Erstens taucht der sterbende Vogel auf, der die Freiheit und die Natur symbolisiert. Dieses Bild ruft auch ein Gefühl von Tod hervor. Die am Hügel verfallenden Kreuze implizieren die Heilungsunfähigkeit der Religion, wie es im nächsten Kapitel in dem Glaube-Beispiel dargestellt wird. Der inneren Unruhe der Menschen entspricht der Angstschweiß, der sich wegen der Nähe des Todes verstärkt. Diese tragische Landschaft bei Trakl deutet auf den Untergang der Natur und der Menschenwelt hin. Dies gilt als die erste Stufe des Verfalls bei Trakl. Im Kapitel 2.2 wird die zerfallende Kultur analysiert.

¹²⁵ HKA. Bd. I. S. 39.

¹²⁶ Eduard Lachmann, Abend und Kreuz. Eine Interpretation Georg Trakls. Salzburg 1954. S. 52.

¹²⁷ HKA. Bd. I. S. 54.

¹²⁸ HKA. Bd. I. S. 421.

2.2 Die zerfallende Kultur

Wie in Abb. I gezeigt, ist die Kultur, die sich im Wesentlichen als Produkt der gegenseitigen Beziehung zwischen Menschen und Natur definiert, meiner Meinung nach als eine Subjektivierung der objektiven Welt (Gegenseitigkeit), ferner als eine Einheit von Subjekt und Objekt (Vereinigung), bezeichnet werden kann. Die Gegenseitigkeit gilt als die Vorstufe dieser Vereinigung. Dieser dynamische Prozess beinhaltet folgende Themen: Wahrnehmung, Verständnis und Rezeption oder Weigerung. Deswegen kann die Kultur sowohl die Adaptation als auch die Konflikte zwischen Menschen und Natur widerspiegeln. Kultur kann somit nach ihrer Erscheinungsform in zwei Teile gegliedert werden, und zwar die sogenannte materielle und immaterielle Kultur. Unter materieller Kultur versteht man im Allgemeinen eine Gesamtheit der Gegenstände des Alltags und deren Funktionen in der Gesellschaft. Solche Gegenstände müssen konkret und sichtbar sein. Im Gegensatz dazu werden die Dinge im immateriellen kulturellen Sinne mehr als Waren beobachtet und durch deren symbolischen Bedeutungen codiert. Insofern kann die immaterielle Kultur teilweise als Derivative der materiellen Kultur angesehen werden, in denen die soziale Struktur eingebettet ist und sich weiterhin entwickelt. Hier werde ich den religiösen Glauben als ein Beispiel nennen, das die Beziehung zwischen materieller und immaterieller Kultur zutreffend erklären und die folgende Interpretation der verfallenden Kultur bei Trakl aufschlussreich erhellen kann.

Der Ausgangspunkt des Glaubens liegt in der Wahrnehmung von Natur und dem Verständnis, wo die Stellung des Menschen in der Welt ist. Dieser Gedanke kann als eine Verbindung zwischen Naturwissenschaft und Glauben angesehen werden. Der Glaube, der meiner Meinung nach als eine wichtige Form der immateriellen Kultur gilt, steht offensichtlich in enger Verbindung mit materiellen Gegenständen und verweist dadurch auf deren Symbolik und kulturelle Bedeutung. Zu diesen

Gegenständen zählen beispielsweise im Christentum die Kirche, das Kreuz, die Bibel und viele damit verbundenen Symbole, die in der materiellen Erscheinungsweise existieren. Insofern bestimmt die Verbreitung der konkreten religiösen Symbole gewissermaßen die Räumlichkeit und Zeitlichkeit des Glaubens und profitiert diese Materialität im gesellschaftlichen Sinne umgekehrt von dem immateriellen Glauben. Somit ist der Begriff „Glaube“ zunächst historisch konnotiert. Hier bezieht sich seine gesellschaftliche Rolle, die die Gegenstände in dem Glauben spielen, auf deren Funktion in dessen Verbreitung und Gestaltung des Lebens der Anhänger. Es ist nachvollziehbar, dass diese symbolischen Gegenstände an die religiösen Traditionen erinnern und eine Identitätswahrnehmung schaffen können. Aus diesem Beispiel kann man erschließen, dass ein Gegenstand in der immateriellen Kultur, wie der Glaube, meistens zwei Eigenschaften besitzt, nämlich die sichtbare Materialität und die mittelbare Immaterialität. Erstere bittet eine konkrete Existenz bzw. einen Darstellungsraum für den immateriellen Gegenstand an, letztere gilt als das Wesen dieses Gegenstandes. In diesem Beispiel zeigen die Funktionen der Beiden in die gleiche Richtung. Das bedeutet, dass der materielle Gegenstand, beispielsweise das Kreuz, die immaterielle Funktion, in diesem Fall die Gläubigkeit, verstärkt. Ohne Existenz dieses Gegenstandes gibt es die Möglichkeit, dass die Gläubigkeit abgeschwächt wird.

Wie schon vorher erwähnt, steht die Entwicklung der Menschenwelt in enger Verbindung mit menschlichen Eingriffen in die Natur. Diese Eingriffe schließen sowohl die technischen als auch die kulturellen Fortschritte durch Selbsterkenntnis ein. Sie intensivieren im Laufe der Zeit zugleich die gegenseitige Wirkung zwischen Subjekt und Objekt, insbesondere um die Jahrhundertwende. In früheren Zeiten hatten die Menschen nicht so viele Aktivitäten wie nach der industriellen Revolution, die sich vom späten 18. Jahrhundert an und im 19. Jahrhundert in ganz Europa vollzog und an der Gestaltung einer modernen Gesellschaft ursächlich war. Obwohl der Begriff einer modernen Gesellschaft als eine zeitliche Bezeichnung relativ ambivalent und umstritten definiert ist, markiert er aber einen maßgeblichen Orientierungspunkt

in der menschlichen Geschichte, der auf eine entscheidende Veränderung der Weltanschauung und der Beziehung zwischen Menschen und Technik sowie Menschen und Gesellschaft verweist. Diese beispielelose gesellschaftliche Entwicklung ist gekennzeichnet von der modernen Zivilisation, der Verstädterung und einem damit verbundenen Identitätsverlust angesichts einer übermächtigen Objektwelt.¹²⁹ Die rapiden Entwicklungen spiegeln nicht nur das gesellschaftliche Phänomen der Distanzierung der Menschen von der sich radikal veränderten Gesellschaft wider, sondern auch die damit verbundene Weltsicht. Die große Distanz zwischen dem Individuum und der Gesellschaft und die Angst vor einer ungewissen Zukunft erweisen sich m. E. als eine der hauptsächlichen Nebenwirkungen der Industrialisierung um die Jahrhundertwende. Von daher führen sie unmittelbar zur Charakterlosigkeit des Individuums, die ursächlich an den zunehmenden Problemen der modernen Zivilisation beteiligt ist. Diese sogenannten modernen Menschen, die einerseits vor allem die wirtschaftliche und gesellschaftliche Prosperität bejahen, andererseits den Verlust an Persönlichkeit und Selbstbegriff empfinden, sehen sich mit einer geistigen Regression und Stagnation konfrontiert.

Manche Künstler, die in sensiblem Verhältnis zu sozialen Veränderungen stehen, halten diese neue, aber widersprüchliche Wirklichkeit für unnatürlich und unakzeptabel. Ihr Protest gegen die Verdinglichung und Isolierung der Menschen in der Gesellschaft manifestiert sich in ihren Kunstwerken, die eine krisenhafte Selbstwahrnehmung der Moderne widerspiegeln. Die Grunderfahrung der Moderne wird dadurch artikuliert. Trotz verschiedener Darstellungsmethoden haben sie zahlreiche mit der Modernität verbundenen Motive geschaffen: die Einsamkeit der modernen Menschen, die Situation der Beklemmung, die Angst vor der Krise, die Hoffnungslosigkeit usw. Im Vordergrund des Verfalls der materiellen Kultur sehen sie sich auch als Zeugen des Untergangs der immateriellen Kultur, die den Kern des Wesens der Menschheit bilden könnte. Wie bei vielen seiner Zeitgenossen wird bei Trakl ein geistiges Chaos zunächst durch die Beschreibung der sich im Zwiespalt

¹²⁹ Noh hat im Schluss seiner 2001 erschienenen Dissertation diese drei Hauptmerkmale erklärt.

zwischen Vernunft und Gefühl befindenden Menschen angedeutet. Dieses Chaos verkörpert sich bei Trakl bisweilen in seiner „lyrischen“ Umnachtung, die mittels illusionärer Kraft eine Darstellung der Leidenschaft und Widersprüche ermöglicht. Unter Natürlichkeit versteht Trakl die ursprünglich unberührte Schönheit, die häufig in seinen Gedichten auftaucht, aber immer mit der Erfahrung von Vergänglichkeit verbunden ist, wie vorhin analysiert. Als materielle Kultur wird bei Trakl das künstlich hergestellte Material bezeichnet, wie in der vorhergenannten Abb. I aufgelistet wird. Ausgehend von dieser Gliederung steht diese „Künstlichkeit“ im Gegensatz zur „Natürlichkeit“.

2.2.1 Materielle Kultur

2.2.1.1 Acker und Stoppelfeld: Die verschwindende Idylle

Obwohl die Dingbedeutsamkeit manchmal wegen ihrer offenbaren Materialität heftige Kritik ausgesetzt wird, gilt sie als eines der wesentlichen Merkmale der materiellen Kultur und schafft die Grundlage der gesellschaftlichen Beziehungen. Alle materiellen Gegenstände in der Gesellschaft gehören dazu. Unsere Gefühle und Wahrnehmungen können durch diese Dinglichkeit stark beeinflusst werden. Die Dinglichkeit ist ursprünglich ein neutraler Begriff. Die mit verschiedenen Weltanschauungen verbundene Dinglichkeit kann jedoch positiv oder negativ sein. Die Beziehung zwischen Menschen und Dingen verändert sich mit der gesellschaftlichen Entwicklung. Das Übergewicht der Dinge, an der die schnelle Entwicklung der Technik beteiligt ist, sowie seine Nebenwirkung auf die sich daran noch nicht gewöhnten Menschen führen gewissermaßen um die Jahrhundertwende zu einer abendländischen tiefgreifenden Gedankenkrise. Diese Krise wird in vielen damaligen Kunstwerken (z. B. bei Nietzsche und Schopenhauer) mit verschiedenen Ausdrucksweisen dargestellt. Bei Trakl wird diese Krise durch seine Beschreibungen von materiellen Gegenständen stufenweise thematisiert. Hier wird die erste Stufe der materiellen Kultur analysiert.

Der Acker, Symbol der Landwirtschaft und der vorindustriellen Phase, der unter dem Gesichtspunkt der menschlichen Geschichte als der erste und einer der wichtigsten Fortschritte der Zivilisation gilt, kommt bei Trakl häufig vor. Einerseits wird die damit verbundene Harmonie durch Schilderung einer Landschaft vermittelt, wie im Gedicht *Die Raben* beschrieben: „O wie die braune Stille stören, / In der ein Acker sich verzückt“¹³⁰. Andererseits wird ein schreckliches Bild in *De Profundis* dargestellt: „Es ist ein Stoppelfeld, in das ein schwarzer Regen fällt. / [...] / Am Weiler

¹³⁰ HKA. Bd. I. S. 11.

vorbei / Sammelt die sanfte Waise noch spärliche Ähren ein.“¹³¹ Bei Trakl erweist sich Schwarz als eine Todesfarbe. Während die braune Stille die Schönheit der Natur symbolisiert, bringt der schwarze Regen keine Ernte. Ferner kann dieser Regen im religiösen Sinne auf eine Strafe für Menschen hindeuten. In den Versen „Und die verödeten Pfade und leeren Dörfer / Bedecken sich mit gelbem Gras.“¹³² ergibt sich ein Bild, das eine karge menschenleere Landschaft, die aber nicht unberührt ist, sondern in den Untergang geht, hervorbringt. Die hier vorkommende Öde verweist auf „einen trostlosen inneren Zustand des Menschen“, „d. h. Der Dichter gibt ein Seelengemälde der Leere, Monotonie, Chaotik, Dekomposition, schildert eine gestörte, verwüste, durcheinandergeratene Psyche“.¹³³ Der Acker, der Regen sowie die Öde stehen einerseits im engen Zusammenhang mit Natur, andererseits mit Menschen. Der Naturverfall wird im letzten Kapitel analysiert. Diese mit dem Naturverfall eng verbundenen Öde und die Verwendung der negativen Farben verstärken den Darstellungseffekt der inneren Leere der Menschen. Diese innere Leere spiegelt die zweite Phase des Weltverfalls bei Trakl wider.

2.2.1.2 Hof und Garten: Das vergangene Zeitalter

Werden Acker, Weinberg, Stoppelfeld, Brunnen usw. als Vorstufe der materiellen Kultur bezeichnet, kann man ableiten, dass die Gegenstände wie Weiler, Kanal, Brücke, Hof, Garten und Dorf als Mittstufe der Zivilisation bezeichnet werden können. Diese Gegenstände sind die Zeichen für Lebensqualität und Wohlfühlen und weisen auf die gegenseitige Beziehung zwischen Menschen und Natur hin. Bei Trakl bekommen sie nicht selten negative Bedeutungen. Nicht nur der Acker und das Feld wird bei Trakl zerstört, sondern auch der Weinberg, der an Genügslichkeit des Lebens erinnert, geht bei Trakl unter: „Es ist ein Weinberg, den am Nachmittag und schwarz

¹³¹ HKA. Bd. I. S. 46.

¹³² HKA. Bd. I. S. 421.

¹³³ Wolfgang Rothe, Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur. Frankfurt am Main 1977. S. 69.

mit Löchern voll Spinnen.“¹³⁴ Beispielsweise symbolisiert der Kanal im Gedicht *Westliche Dämmerung* ein Entwicklungsprodukt der Zivilisation, der nach Weichselbaum „Verderbliches“ einlässt.¹³⁵ Diese durchaus negative Beurteilung deutet auch auf eine geistige Leere um die Jahrhundertwende hin.

Diese innere Leere findet sich auch in den Versen wie „Gewaltig ist das Schweigen des verwüsteten Gartens“¹³⁶ und „Stille schafft sie in der Kammer / Und der Hof liegt längst verödet“.¹³⁷ Darin werden ein verwüsteter Garten und ein verödeter Hof geschildert. Dies spiegelt eine trostlose Landschaft wider, die mit der inneren Ödigkeit der Menschen identisch sein könnte. Unter Garten, der hier als ein Kultursymbol begriffen wird, versteht man seit langer Zeit eine Kombination von künstlerischer und landschaftlicher Gestaltungen, die mehr kulturelle Einflüsse auf die Natur ermöglicht. Als Zeichen der Individualität und des ästhetischen Geschmacks symbolisiert ein eigener Garten die Verwirklichung der Lebenswünsche. Der bei Trakl verfallende Garten weist somit auf einen Untergang der Kunst und der Ästhetik hin, wie Weichselbaum bemerkt, dass der Garten „auf einen Ort verweist, in dem sich das Leben in einem schönen Schein rettet. [...] Aus dem Garten der Schönheit oder des schönen Scheins ist bereits [bei Trakl] ein Ort des Unheimlichen geworden, aus dem die melancholische Schönheit zwar noch nicht verschwunden ist, der aber doch von dunklen Tönen beherrscht wird“.¹³⁸ Insofern kann der Garten die Vergangenheit mit der Gegenwart, die Erinnerung mit der Realität sowie das Positive mit dem Negativen verbinden. Vor diesem Hintergrund verbreitet sich der kulturelle Inhalt des Gartens über die Bedeutung der ästhetischen Individualität und der Erfüllung des Lebens hinaus. Der bei Trakl auftauchende Garten ist schließlich mit der Entwicklung und dem tragischen Schicksal der Menschheit um die Jahrhundertwende verwandt.

¹³⁴ HKA. Bd. I. S. 55.

¹³⁵ Hans Weichselbaum, Die „Zivilisation“ bei Georg Trakl. In: Londorner Trakl-Symposion. Hrsg. von William E. Yulli und Walter Methlagl. Salzburg 1981. S. 63.

¹³⁶ HKA. Bd. I. S. 70.

¹³⁷ HKA. Bd. I. S. 12.

¹³⁸ Hans Weichselbaum, Georg Trakls Weg in die literarische Moderne. In: Georg Trakl und die literarische Moderne. Hg. von Károly Csúri. Tübingen 2009. S. 219-234.

Der Begriff der Heimat enthält die Sehnsucht nach Geborgenheit. Diese Geborgenheit wird bei Trakl in Form von Haus, Erinnerungen der Kindheit und Kirche zum Ausdruck gebracht. Der Verfall des Hauses wird mit dem Todesmotiv dargestellt: „Schweigend verläßt ein Totes das verfallene Haus.“¹³⁹ Weil das Haus als Zeichen für Ruhe und Sicherheit angesehen werden kann, ist ein verfallendes Haus nicht mehr in der Lage, dem Menschen Identität und Sicherheit zu gewährleisten. Verlässt man sein Haus oder wird das Haus zerstört, vergeht teilweise auch die persönliche Identität des Menschen. Insofern steht die materielle Kultur in enger Verbindung mit der immateriellen Kultur und bringt Einflüsse auf die Selbstwahrnehmung und Identität der Menschen mit sich.

2.2.1.3 Kirche und Stadt: Das traumatische Erlebnis

Religion kann für viele Menschen als eine seelische Heimat bezeichnet werden. Während ein Haus mit Freiheit und Abhängigkeit assoziiert wird, bietet eine Kirche den Anhängern ein Zeichen für die seelische Heimat an. Betrachtet man die Kirche als materielle Manifestation des Glaubens, wie vorhin erwähnt, findet sich der Verfall des Glaubens oftmals bei Trakl. In den Versen „Die sanften Stimmen der Nonnen in der verfallenen Kirche, / Ein blaues Tabernakel, das sich langsam auftut“¹⁴⁰ und „Kirchen, Brücken, und Spital / Grauenvoll im Zwielight stehen“¹⁴¹ wird ein Vorzeichen der Glaubenskrise dargestellt. Das Traklsche Kirche-Phänomen wird in Kapitel der immateriellen Kultur weiter analysiert.

Kirche und Stadt, Zeichen für Religion und Entwicklung, können als eine relative Hochstufe der Zivilisation, auf die die Menschen sehr stolz sind, angesehen werden kann. Jedoch wird diese Vortrefflichkeit bei Trakl als „menschliche Ruine[n]“¹⁴² benannt, worin die größte Ironie der menschlichen Entwicklung liegt. Das

¹³⁹ HKA. Bd. I. S. 126

¹⁴⁰ HKA. Bd. I. S.308.

¹⁴¹ HKA. Bd. I. S. 20.

¹⁴² HKA. Bd. I. S. 56. Psalm 2. Fassung. „In der Düsternis des alten Asyls verfallen menschliche Ruinen.“

Großstadt-Thema, das als ein literarisches Phänomen seit der Jahrhundertwende auftaucht, tritt auch in der Lyrik Trakls auf. Er hat kurz in Wien gelebt, aber kein einziges Gedicht geschrieben, das der „damals so blühenden, bezaubernden Kaiserstadt“¹⁴³ gewidmet war. Hinck hat dazu bemerkt: „Aber nicht nur die Naturferner und die zivilisatorische Unnatur der Millionenstadt rufen Abscheu hervor. Auch der Geburtsort Salzburg, die Stadt der Schlösser und Kirchen und einer Mozarts Erbe bewahrenden Musikkultur, wird ihm zuwider.“¹⁴⁴ Diese von Hinck interpretierte „zivilisatorische Unnatur“ deutet nicht nur auf die Folge der rapiden Industrialisierung und der sozialen Umschichtung, sondern auch auf die Konflikte zwischen der urbanisierten Gesellschaft und den darin lebenden Menschen, hin. In seiner Studie bemerkt Rothe: „Der emotionale Haushalt des durchschnittlichen Traditionschristen war im späteren 19. Jahrhundert infolge der rationalistischen Prädominanz, verstärkt noch durch tiefgreifende Veränderungen der Welt (Industrialisierung, Technik, soziale Entwurzelung, Bevölkerungsagglomeration usw.), erheblich gestört.“¹⁴⁵ Vor dem Hintergrund einer radikalen sozialen Umschichtung wird die Kultur, mit einer Zwangsreform von außen konfrontiert, wodurch diese Unnatur aus der Perspektive der damaligen Künstler entsteht. M. E. wird der Entwicklungsprozess der Kunst um die Jahrhundertwende wegen dieser Unnatur teilweise unterbrochen. Eine Veränderung der entsprechenden Ausdrucksweise muss hervorgerufen werden. Obwohl die Lyriker, wie Heym und Trakl, und die Philosophen, wie Nietzsche und Schopenhauer, dieses Phänomen für durchweg negativ halten, was zuweilen wegen ihren pessimistischen Gedanken kritisiert wurde, galten ihre negativen Beurteilungen von der Gesellschaft trotzdem als ein wichtiger Schritt gegen diese beschworene geistige Stagnation.

¹⁴³ Wolfgang Schneditz, Versuch einer Deutung des Menschen und des Dichters. In: Gesamtausgabe. Bd. III. Salzburg 1949. S. 81.

¹⁴⁴ Walter Hinck, „Zerbrochene Harfe“. Die Dichtung der Frühverstummen. Georg Heym und Georg Trakl. Bielefeld 2004. S. 49.

¹⁴⁵ Wolfgang Rothe, Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur. Frankfurt am Main 1977. S. 40.

Außerdem meine ich, dass die gegenseitige Wirkung des Nachdenkens über die Industrialisierung (egal optimistisch oder pessimistisch) und der zugleich entwickelnden Gesellschaft beim Wachstum der Kunst und Philosophie erfolgreich war, das die Weltsicht im ganzen 20. Jahrhundert stark beeinflusst hat. Nietzsches Philosophie „Die Umwertung aller Werte“ konnte trotz ihrer Radikalität in gewisser Weise als Mittel einer nüchternen Beurteilung des Lebens und der Menschheit wirken. Heutzutage finden sich die Spuren solcher Gedanken noch in unserer Gesellschaft. Trakls vermischende Darstellung der idyllischen Landschaft und der hässlichen Szenen der Großstadt offenbart eine Dialektik der Modernisierung und bezieht sich auf den „Übergang der bürgerlichen Gesellschaft zur industriellen Massengesellschaft“.¹⁴⁶ Seine scheinbare Irrationalität entsteht eigentlich aus der „Rationalität“ und dem „nüchternen Nachdenken“ über die Entwicklung der Zivilisation, die seit der Französischen Revolution in der abendländischen Kultur verwurzelt ist. Die Rückbesinnung auf seine schöne Kindheit und das damit verbundene Sicherheitsgefühl hat bei ihm deswegen ein immer größeres Gewicht bekommen. So konnte er einen temporären Ausweg aus der beklemmenden Situation finden.

Die Großstadt kann als eine „zweite Natur“¹⁴⁷ bezeichnet werden, die vom Menschen geschaffen wurde. Trakls Gedicht *Vorstadt im Föhn* zeigt viele hässliche Bilder der großen Stadt und gehört zu seinen berühmtesten Gedichten. Die Erscheinung der Vorstadt wird mit dem angenehmen Bild der Märchenwelt, und zwar der Paradieswelt, verglichen. Der Schlüssel dieses Gedichtes ist die „Erinnerung an ein früheres Leben“.¹⁴⁸ Diese Aussage verrät viel darüber, dass ein früheres Leben, wahrscheinlich ein schönes Leben, durch Industrialisierung und Modernisierung ersetzt wurde. „Den Expressionisten galt nicht die Registrierung der Wirklichkeit, die treffende Milieuschilderung und auch nicht das soziale Mitgefühl mit der

¹⁴⁶ Franz J. Bauer, Das „lange“ 19. Jahrhundert. Profil einer Epoche. Reclams Universal-Bibliothek Nr. 17043. S. 48.

¹⁴⁷ Wolfgang Rothe, Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur. Frankfurt am Main 1977. S. 35.

¹⁴⁸ HKA. Bd. I. S. 51.

Unterschicht als entscheidend, bei Ihnen stand das eigene Ich mit seiner Existenzangst im Mittelpunkt, das die Stadt visionär als ein Moment der Zerstörung, des Untergangs, der tödlichen Bedrohung erlebte und damit zugleich eine Menschheitsangst zum Ausdruck brachte.¹⁴⁹ Die Stadt und das Stadtleben fungiert an dieser Stelle als negatives Produkt der Modernität. Nicht nur der alte Lebensstil wird dort zerstört, sondern auch traditionelle Werte. Solche Städte sind „kalt und böse“, wo ein „verwesendes Geschlecht wohnt“.¹⁵⁰ In Trakls Gedichtkomplexe „Jene singen den Untergang der finsternen Stadt / Traurige Kindheit, die nachmittags im Haselgebüsch spielt, / Abends unter braunen Kastanien blauer Musik lauscht, Der Brunnen erfüllt von goldenen Fischen.“¹⁵¹ findet sich die Schilderung einer untergehenden Stadt, die als ein Zeichen der modernen Gesellschaft gilt. „Durch schwarze Stirne geht schief die tote Stadt / Der trübe Fluß darüber Möven flattern / Dachrinnen kreuzen sich an vergangenen Mauern / Ein roter Turm und Dohlen. Darüber / Wintergewölk, das aufsteigt.“¹⁵² An dieser Stelle spitzt sich diese Stimmung zu, die in *Vorstadt im Föhn* vorkommt.

In diesem Kapitel wird der Verfall der materiellen Kultur in Trakls Dichtung als eine dreistufige Entwicklung analysiert. Daraus ergibt sich, dass die materielle Kultur sowohl eine Grundlage des menschlichen Lebens bildet, als auch die damit verbundenen Funktionen beinhaltet, die mehr als materielle Funktionen zeigen können. Im folgenden Kapitel wird die Situation der immateriellen Kultur in seinen Dichtungen interpretiert, die im engeren Zusammenhang mit der vorherigen Analyse steht, um seine Schaffensmotive eingehend zu verstehen.

¹⁴⁹ Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart 1992. S. 676.

¹⁵⁰ HKA. Bd. I. S. 159.

¹⁵¹ HKA. Bd. I. S. 422.

¹⁵² HKA. Bd. I. S. 422.

2.2.2 Immaterielle Kultur

2.2.2.1 Verlust an Glaubensfähigkeit

In Trakls Gedichten kommt die religiöse Schuld häufig vor, die ein Lieblingsthema im Bereich der Trakl-Forschung bleibt. In *Anif* hat Trakl einmal geäußert: „Groß ist die Schuld des Geborenen.“¹⁵³ Unter Schuld versteht man eine Strafe im Sinne der Religion für Sünder. Obwohl Trakls Schuldgefühle und die im Christentum verankerte Angst vor Sühne nach Ansicht mancher Forscher mit seinem Inzestmotiv zusammenhängen und deren Interpretation in eine psychoanalytische Richtung geht, ist die tiefe religiöse Wurzel in seinen Dichtungen nicht zu übersehen. Einem Aphorismus von ihm zufolge bewahrheiten sich seine religiösen Gedanken über Schuld und Sühne: „Erwachend fühlst du die Bitternis der Welt; darin ist alle deine ungelöste Schuld; dein Gedicht eine unvollkommene Sühne.“¹⁵⁴ Dieses Schuldgefühl entsteht hauptsächlich aus seiner Christlichkeit, welche als ein innerer Grund gelten kann. Die zweite Ursache kann die aus Trakls Perspektive immer verwirrender werdende Gesellschaft um die Jahrhundertwende sein. Die Lösungslosigkeit übte eine mächtige negative Wirkung auf ihn und seine Lyrik aus.

Neben seinem Schuldgefühl tauchen bei Trakl andere religiösen Anspielungen nicht selten auf. Im Vers „Und sie schenken den Wein und sie brechen das Brot.“¹⁵⁵ kommen die wichtigsten Symbole des Christentums vor, nämlich der Wein und das Brot. Die von den Wanderern erwarteten Rettungen tauchen im Gedicht *Ein Winterabend* auf: „Wanderer tritt still herein; / Schmerz versteinerte die Schwelle. / Da erglänzt in reiner Helle / Auf dem Tische Brot und Wein.“¹⁵⁶ Überschreiten die Wanderer die Schwelle, die lange nach der Reinheit und Wahrheit gesucht haben,

¹⁵³ HKA. Bd. I. S. 114.

¹⁵⁴ HKA. Bd. I. S. 463.

¹⁵⁵ HKA. Bd. I. S. 33.

¹⁵⁶ HKA. Bd. I. S. 102.

werden sie durch den Glauben geheilt. In *Menschheit* wird dieses Motiv aus einer anderen Perspektive ausgedrückt: „Es wohnt in Brot und Wein ein sanftes Schweigen.“¹⁵⁷ Dieses Schweigen hängt hier mit dem Letzten Abendmahl zusammen, das die letzte Zusammenkunft vermittelt, und besitzt somit eine traurige Bedeutung. In *De Profundis* hat Trakl „die biblische Bildlichkeit zum Muster eigener Prägung genommen, um sie an der von ihm wahrgenommenen Gegenwart des Verfalls religiöser Werte neu zu bemessen“.¹⁵⁸ Aufgrund einer inneren Krise wartet der Mensch auf die Rettung durch Gott, aber Gott bleibt schweigend im Himmel. Dieses bei Trakl mehrmals vorkommende Schweigen, also die sogenannte Sprachlosigkeit, weist im religiösen Sinne vermutlich auf die Abwesenheit von Gott hin. Sie drückt hier in gewisser Weise die Enttäuschung der die Offenbarung erwartenden Menschen aus.

Außerdem hat der Dichter noch einige mit der Religion eng zusammenhängende Figuren in seinen Dichtungen gestaltet, die wegen seiner resignierten Weltsicht oft doppeldeutig und wehmütig auftreten. Der Erlöser, Jesus Christ, kommt in seinem Gedicht *Sebastian im Traum* vor. Die Engel erscheinen bei Trakl nicht mehr als Trost- und Rettungsbringer, sondern trauern „mit weißen zerbrochenen Flügeln“.¹⁵⁹ Auffällig ist, dass der Engel bei Trakl oft beschmutzt ist, wie der Vers in *Psalm*: „Aus grauen Zimmern treten Engel mit kotgefleckten Flügeln.“¹⁶⁰ Der mehrfach bei Trakl auftauchende Schmutz der diesseitigen Welt spiegelt eine lyrische Wirklichkeit wider. Dies ist sowohl eine irdische Existenz der Heiligkeit, als auch die der Menschen. Im Gegensatz zu der traditionellen Bedeutung des Engels wirkt diese Figur bei Trakl besonders negativ auf die nach der Wahrheit suchenden Menschen aus. Das bedeutet, dass der Engel nicht mehr in der Lage ist, die Verlorenen vor Gefahr zu schützen und die Erwartungen der von Gott entfremdeten Menschen zu erfüllen. Die inneren Wunden der Menschen bleiben aufgrund der Abwesenheit von Gott und Engel nach

¹⁵⁷ HKA. Bd. I. S. 43.

¹⁵⁸ Eva Thauerer, *Ästhetik des Verlusts. Erinnerung und Gegenwart in Georg Trakls Lyrik*. Berlin 2007. S. 11.

¹⁵⁹ HKA. Bd. I. S. 367.

¹⁶⁰ HKA. Bd. I. S. 56.

wie vor nicht heilbar. In dem Vers „Ein feuriger Engel / stürzt mit zerbrochener Brust auf steinigen Acker“¹⁶¹ beschreibt Trakl mit völlig herzerreißenden Tönen eine tragische Szene, wodurch die Hoffnungslosigkeit der Menschen sehr stark ausgedrückt wird. In *Sebastian im Traum* weist die erloschene Stimme des Engels auf einen hoffnungslosen Zustand von Sebastian, der vermutlich mit dem Dichter identisch ist, hin: „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.“¹⁶²

Seine kühne Beschreibung, „Die Kirchen sind verstorben, / Würmer nisten sich in den Nischen ein“,¹⁶³ erinnert an Nietzsches berühmte Aussage „Gott ist tot“, obwohl es bei Trakl nicht so radikal erscheint. Weiterhin erzählt das lyrische Ich unmittelbar: „Ich sah die Götter stürzen zur Nacht, / Die heiligsten Harfen ohnmächtig zerschellen.“¹⁶⁴ Diese Abwesenheit Gottes spiegelt sehr authentisch die Glaubenskrise der Jahrhundertwende wider, welche viele zeitgenössische Künstler und Dichter wie Trakl sehr enttäuschte und ihnen keinen Trost spendet. Noch deutlicher hat Trakl die Verzweiflung einmal unmittelbar in seinem Gedicht *Die tote Kirche* ausgedrückt. Ein kühnes Beispiel dafür findet sich in seinem Gedichtkomplex: „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.“¹⁶⁵ An dieser Stelle taucht ein verfallendes Kreuz auf, das gemeinsam mit dem sterbenden Vogel (ein Symbol der Natur), dem Angstschweiß (innere Unruhe und Angst der Menschen) und der wächsernen Stirne (äußerer Ausdruck) direkt auf eine untergehende Welt hindeutet.

Aus den obigen Analysen Trakls religiöser Gedanken ergibt sich, dass die dem Christentum zugehörigen Elemente, ausgedrückt durch Sprache, Figuren sowie

¹⁶¹ HKA. Bd. I. S. 367. V. 5-6.

¹⁶² HKA. Bd. I. S. 90.

¹⁶³ HKA. Bd. I. S. 367

¹⁶⁴ HKA. Bd. I. S. 216

¹⁶⁵ HKA. Bd. I. S. 421

Bilder, seine Lyrik sehr tief beeinflusst haben, obwohl diese Christlichkeit in seiner Lyrik ihre Beschützungs- und Heilungskraft verloren hat. Die Trakl-Forschung verweist teilweise auf die Bedeutung seiner Christlichkeit. Aber in der Interpretation seiner Religiosität finden die Trakl-Experten keine Einigung. In ihrer 2007 erschienenen Studie zur Erinnerung und Gegenwart in Georg Trakls Lyrik meint Thauerer: „Angesichts der Katastrophe der beiden Weltkriege, zunächst des Ersten Weltkriegs, und angesichts des schmerzlich wahrgenommenen Weltverfalls im Philosophischen Relativismus wurde in der Trakl-Philologie schon bald die Ansicht vertreten, Trakls Dichtung künde von der Notwendigkeit religiöser Werte und dem Ideal christlicher Frömmigkeit, die den Menschen durch alle Gefährdungen der modernen Welt zum Heil führe.“¹⁶⁶ Trakl hat einmal in seinem Gedicht *Nähe des Todes* von dieser Notwendigkeit gesprochen: „O die Nähe des Todes. Laß uns beten.“¹⁶⁷ Nicht umsonst blieb Trakl in der Christlichkeit „verhaftet“, aber seine Gedichte sprechen von keiner echt traditionellen Glaubenskraft, sondern seiner eigenen Heilserwartung und Unheilserfahrung, wie Weber darlegt: „Georg Trakl ist ein christlicher Dichter, aber nicht der Dichter des Erlöstens und der Erlösung, sondern des zu Erlösenden. In seinem Leben und Werk wird offenbar, wie sehr der Gnade bedarf.“¹⁶⁸ Seine Charakterisierung des Christentums ermöglicht das in einer persönlichen Krisensituation existierende distanzierte Denken, wie Schier in seiner Studie berichtet: „Das individuelle Bewußtsein trennt sich von der Ganzheit der Welt, erfährt dadurch Erbitterung und wird schuldig; aber es hat die Möglichkeit zur Wahrheit vorzudringen.“¹⁶⁹ Im Vers „Im Sand versinkt ein Eden wunderbar.“¹⁷⁰ steht das versinkende Eden für das trostlose Ziel der unendlichen Suche nach der Wahrheit.

Ferner soll hier angemerkt werden, dass sich Trakls religiöse Gedanken in manchen Fällen mit Farben verbinden, die im religiösen Sinne auf Heiligkeit, Reinheit und Erlösung hindeuten. Ein treffendes Beispiel ist die Farbe Blau, die aufgrund der

¹⁶⁶ Eva Thauerer, *Ästhetik des Verlusts. Erinnerung und Gegenwart in Georg Trakls Lyrik*. Berlin 2007. S. 91.

¹⁶⁷ HKA. Bd. I. S. 57.

¹⁶⁸ Georg Trakl, *Gedichte*. Ausgewählt und interpretiert von Albrecht Weber. München 1957. S. 107.

¹⁶⁹ Rudolf Dirk Schier, *Die Sprache Georg Trakls*. Heidelberg 1970. S. 13.

¹⁷⁰ HKA. Bd. I. S. 44.

Assoziation mit der Himmelsfarbe als Farbe der Heiligkeit und Gottesoffenbarung gilt. Die Beziehung zwischen seinen lyrischen Farben und Gegenständen wird im Kapitel der Traklschen farbigen Welt ausführlich erklärt.

2.2.2.2 Ohnmacht der Sprache

Die Funktionslosigkeit der Sprache findet sich nicht nur im religiösen Bereich. Diese Ohnmacht der Kommunikation zeigt sich vor allem durch die mehrmals verwendeten Wörter, wie z. B. „schweigen“, „stumm“, „verstummen“ usw. Die Sprache, ein effektives und notwendiges Ausdrucksmittel, entwickelt sich sowohl in Trakls Dichtungen als auch bei anderen zeitgenössischen Künstlern in einer extremen Situation und ist in eine Krise geraten. Zunächst wird dieses gesellschaftliche Phänomen der verlorenen Kommunikation wegen Verwirrung und Enttäuschung, nicht nur zwischen Menschen und Gott (als Verfall des Glaubens), sondern auch zwischenmenschlich (bei Trakl als Verfall des gegenseitigen Vertrauens sowie Hoffnungen), verdichtet. Der Grund für das Verstummen Trakls ist „ein Gefühl wilder Verzweiflung und des Grauens über dieses chaotische Dasein“.¹⁷¹ Alles, was auf der Bühne der Menschheit dargestellt wurde, wurde von ihm als der „Menschheit heldenloses Trauerspiel“¹⁷² angesehen. Ein „einer Wunde“¹⁷³ gleichender Mund verweist teilweise darauf hin, dass ein unsagbarer Schmerz in einem zerbrochenen Herzen wurzelt, das immer zum seelischen Schweigen gezwungen wird, wodurch die allerletzte mögliche Kommunikation mit der äußeren Welt verhindert wird. Verschiedene Darstellungsformen des Schweigens finden sich bei Trakl. Beispielhaft hierfür sind die „wilde Klage“¹⁷⁴ der Toten in seinem berühmten Kriegsgedicht *Grodek* und die mehrfach auftretenden „zerbrochenen Münder“.¹⁷⁵ Die Toten vermögen nicht durch das Aussprechen zu klagen, sondern in einer lautlosen Weise. Das Resultat dieser wilden Klage ist ein totales Schweigen. Die zerbrochenen Münder

¹⁷¹ HKA. Bd. I. S. 505.

¹⁷² HKA. Bd. I. S. 246.

¹⁷³ HKA. Bd. I. S. 14.

¹⁷⁴ HKA. Bd. I. S. 167.

¹⁷⁵ HKA. Bd. I. S. 167.

beziehen sich jedoch nicht unbedingt auf einen Zustand des Todes. Sie können unter anderem auch auf eine zu kraftvoll ausgedrückte Verletzung oder ein Zwangsschweigen verweisen. Das „Schweigen“ kann den aufkommenden Tod ankündigen, dazu hat Hinck in seiner 2004 erschienenen Studie bemerkt: „Schweigen‘ gewinnt in Trakls Lyrik auch die Bedeutung eines Vorgriffs aufs endgültige Schweigen, auf Totenstille.“¹⁷⁶ Ein ähnliches Schweigen tritt einige Jahrzehnte später auch bei Paul Celan auf und führt zu großen Schwierigkeiten beim Interpretieren. In ihrer Studie hat Thauerer dies als „eine kunstvolle Verflechtung von objektiven Bild und subjektiver Bewertung“¹⁷⁷ bezeichnet. Ferner hat sie über die Beziehung zwischen „der wilden Klage“ und dem Schweigen Gottes interpretiert: „Im Zusammenhang mit dem schmerzlichen Tönen der Natur ‚schreit‘ auch dieses Bild gleichsam zum Himmel, wo aber jetzt, des Nachts, die Sonne erloschen, der betrachtende Gott fern ist.“¹⁷⁸ Dieses Schweigen deutet auf eine Hoffnungslosigkeit hin, wie vorhin interpretiert, die als eine vorweggenommene Niederlage gelten kann. „Ein Schatten bin ich ferne finsternen Dörfern. / Gottes Schweigen / Trank ich aus dem Brunnen des Hains.“¹⁷⁹ Schatten und das Gottes Schweigen können in dieser Hinsicht als die Symbole der Apokalypse verstanden werden. Diese Bedeutung spitzt sich in *Psalm* zu: „Schweigsam über der Schädelstätte öffnen sich Gottes goldene Augen.“¹⁸⁰ Im nächsten Kapitel über die Farbwirkung in Trakls Dichtungen werden das schwarze Schweigen und das blaue Schweigen eingehend analysiert.

Außerdem weist diese Kommunikationslosigkeit möglicherweise im weitesten Sinne auf eine Ohnmacht der Sprache hin. Es ist klar, dass die Sprache selbst, vor allem die lyrische Sprache, nicht mehr in der Lage ist, als Medium zum oberflächlichen Ausdruck zu fungieren. Bei näherem Hinsehen kann man erschließen, dass der Grund dafür in einer tiefen Glaubenskrise und einer Sprachskepsis liegt.

¹⁷⁶ Walter Hinck, „Zerbrochene Harfe“. Die Dichtung der Frühverstummen. Georg Heym und Georg Trakl. Bielefeld 2004. S. 56.

¹⁷⁷ Eva Thauerer, Ästhetik des Verlusts. Erinnerung und Gegenwart in Georg Trakls Lyrik. Berlin 2007. S. 330.

¹⁷⁸ Eva Thauerer, Ästhetik des Verlusts. Erinnerung und Gegenwart in Georg Trakls Lyrik. Berlin 2007. S. 331.

¹⁷⁹ HKA. Bd. I. S. 46.

¹⁸⁰ HKA. Bd. I. S. 56.

Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé sind die Wegbereiter der modernen Sprachskepsis. In seiner 1981 erschienenen Studie hat Esselborn über eine andere Art von Sprachskepsis bei Trakl aufgeklärt: „Sprachskepsis, die zum Schweigen und zur Wahl der Musik als Ausdrucksmittel führt, zeigt sich deutlich im Mißtrauen gegen das Wort als Träger begrifflicher Deutung.“¹⁸¹ Daraus ergibt sich, dass die Musik, beispielsweise das melancholische Nachtlied bei Trakl, das im letzten Kapitel analysiert wurde, als eine Erscheinungsform der Sprachskepsis gilt. Das Wort ist bei Trakl nicht mehr in der Lage, seine traditionelle Funktion zu erfüllen. Diese Sprachnot um die Jahrhundertwende findet sich nicht nur bei Trakl, sondern auch bei Rilke und Hofmannsthal. Die Wurzel der Glaubenskrise und der Sprachskepsis liegt in einem Zweifel an der Zivilisation und deren damals aktuellen Situation und zeigt sich vor allem in Form der Ausdrücke wie Nietzsches Aussage „Gott ist tot!“ oder Trakls Verweisung auf die Abwesenheit Gottes. Das Gottes Schweigen kann nach Thauerer als eine „nihilistische Auffassung des religiösen Mythos“¹⁸² verstanden werden. Diese menschliche Zivilisation ist noch nie wie zur Wende des 19. zum 20. Jahrhundert auf solche Auflehnung gegen die Autorität, die in den religiösen, moralischen und zugleich gesellschaftlichen Ebenen in der Welt herrschte, gestoßen. Es gilt nicht nur in Bezug auf die avantgardistischen künstlerischen Bewegungen, es gilt generell. Dieser Zweifel kann sich deswegen im Bereich der Dichtung entsprechend in der Sprachlosigkeit verkörpern. Wenn die Sprache am Rande des Sinns ist, öffnet sich im Gegensatz zur traditionellen Funktion der Mitteilung eine Bühne der schweigenden Welt für Mehrdeutigkeit und mysteriöse Anspielungen, wodurch tatsächlich mehrere sprachliche Entwicklungen in verschiedene Richtungen erzielt werden. Die Ohnmacht der Sprache präsentiert sich auch in *An die Verstummen*. Die letzten zwei Verse lauten: „Aber stille blutet in dunkler Höhle stummere Menschheit, / Fügt aus harten Metallen das erlösende Haupt.“¹⁸³ Deren Ursache liegt möglich in der Modernität. Im Gedicht *Seele des Lebens*: „Verfall, der weich das Laub umdüstert. / Es wohnt im Wald sein weites Schweigen. / [...] / Die

¹⁸¹ Hans Esselborn, Georg Trakl. Die Krise der Erlebenslyrik. Köln 1981. S. 5.

¹⁸² Eva Thauerer, Ästhetik des Verlusts. Erinnerung und Gegenwart in Georg Trakls Lyrik. Berlin 2007. S. 8.

¹⁸³ HKA. Bd. I. S. 124.

Seele auch in engelhaftem Schweigen. / Vergängliche Gebilde gehen unter.“¹⁸⁴ verbindet sich das Schweigen eng mit Verfall und Untergang. In dieser Konstellation verweist das Schweigen auf eine leidvolle Erfahrung. In *Verklärter Herbst* lautet der Vers: „Rund schweigen Wälder wunderbar / Und sind des Einsamen Gefährten.“¹⁸⁵ Dieses Schweigen verrät jedoch keine Vollkommenheit des Jahres, sondern ein Vorzeichen einer kommenden Düsternis.

2.2.2.3 Verfall der menschlichen Welt

Neben biblischen Motiven und Funktionslosigkeit der Sprache enthalten die Titel einiger Gedichten Trakls eine Fülle von Motiven des Untergangs und der Schwermut. Ein treffendes Beispiel hierfür ist das im 1912 abgeschlossenen Gedicht *De Profundis*. Dieser lateinische Titel stammt ursprünglich aus dem 130. Psalm und bedeutet „aus der Tiefe“. Dies erinnert an einen Abgrund und ruft beim Betrachter eine Vorahnung der Gefahr und des Untergangs hervor. Nach Thauerer wird eine „traurige ‚neue‘ Welt“¹⁸⁶ in diesem Gedicht akzentuiert. Das vermutlich im Januar/Februar 1913 verfasste Gedicht *Untergang* hat dieses Motiv auch gut getroffen. Es fällt auf, dass Trakl in seinen Gedichten eine Vorliebe für Wörter, wie „verfallen“, „verwesen“, „versteinert“, „versterben“, „verlassen“, „vergehen“ usw. hat. Diese mit „ver-“ beginnenden Wörter spiegeln mit ihren abfallenden Betonungen die Szenen der Übergänge und Zerstörung wider, wodurch der Leser Trakls Situation und seine Traurigkeit relativ leicht verstehen kann.

„Da sein Leben die Entfaltung seines Todestriebes ist, umwittert ihn statt die Entfaltung jenes Zaubers und Schauders des Unvollendeten im Gegenteil der Zauber und Schauder einer düsteren Vollendung: ein Todeszauber und Grabesschauder.“¹⁸⁷ Trakl hat einmal in einem Brief an Erhard Buschbeck auf die Aufgabe des Dichters

¹⁸⁴ HKA. Bd. I. S. 36.

¹⁸⁵ HKA. Bd. I. S. 37.

¹⁸⁶ Eva Thauerer, *Ästhetik des Verlusts. Erinnerung und Gegenwart in Georg Trakls Lyrik*. Berlin 2007. S. 8.

¹⁸⁷ Emil Barth, *Georg Trakl, zum Gedächtnis seines fünfzigsten Geburtstages am 3. Februar 1937*. Krefeld. 1948. S. 9.

hingewiesen, immer die Wahrheit zu sagen: „um der Wahrheit zu geben, was der Wahrheit ist“¹⁸⁸. Was ist also die Wahrheit in seiner Welt? Die schnelle materielle Entwicklung der Umwelt entsprach nicht mehr dem inneren Bedürfnis der Menschen nach Schönheit und Geborgenheit. „Es sind kleine Mädchen in einem Hof in Kleidchen voll herzerreißender Armut!“¹⁸⁹ Diese Schilderung der Wahrheit ist nicht nur lyrisch, sondern auch realistisch. Armut und der damit verbundenen Schmerz sind das Abbild einer verfallenden Welt.

Die in früheren Zeiten respektierten Traditionen haben ihre Kraft verloren, wie Trakl in *Sebastian im Traum* berichtet: „Und ein altes Hausgerät / Der Väter / Lag im Verfall“¹⁹⁰. Das von den Vätern geerbte Hausgerät deutet vermutlich auf alte Traditionen hin, die aber derzeit nicht mehr in der Lage sind, als Vorbild zu dienen. In ihrer Studie hat Pfisterer-Burger darauf hingewiesen: „Das Haus der Väter war für Trakl die *conditio sine qua non*, seine existentielle Schulterfahung[,] die Voraussetzung für die dichterische Arbeit; sie bildet den Grund seiner Dichtung.“¹⁹¹ Aufgrund dieser Interpretation verbindet sich das Haus der Väter mit Schuld, Schmerz sowie Beklemmung. Noch ein Beispiel mit dem beklemmenden Gefühl ist der Vers „Ein altes Wiegenlied macht dich sehr bang.“¹⁹² Das Wiegenlied, das Kindern vor dem Einschlafen gesungen wird und Trost sowie Geborgenheit mit sich bringen soll, vermag nicht mehr, unruhige Seele zu besänftigen. Je zunehmender die Tradition und der Glaube an Gott ihre Funktion als Lenkung des Lebens verlieren, desto tiefer rutscht demnach die gesamte Menschheit in die Krise.

Von daher wollte Trakl, in seiner lyrischen Welt als einer der von Gott entfremdeten Menschen, die Wahrheit und einen Ausweg aus der Krise finden und begann deswegen die Suche danach als Wanderer, Träumender, Mönch oder Pilger. Diese

¹⁸⁸ HKA. Bd. I. S. 486.

¹⁸⁹ HKA. Bd. I. S. 55.

¹⁹⁰ HKA. Bd. I. S. 88

¹⁹¹ Kathrin Pfisterer-Burger, *Zeichen und Sterne. Georg Trakls Evokation lyrischen Daseins*. Salzburg 1983. S. 50.

¹⁹² HKA. Bd. I. S. 45

Figuren bei ihm sind keine romantischen Figuren, sondern leidende Gestalten. Unterwegs begegnete das lyrische Ich den schuldlosen Kindern, der jungen Magd, dem längst verstorbenen Knaben Elis, dem auf dem uralten Stein sterbenden Hirt und den im Kristall wohnenden Menschen. Mehr oder weniger isolieren sich diese Figuren von der Gesellschaft. „Jeder Mensch ist nur auf sich selbst gestellt und einsam. Aber auch die Fähigkeit, sein Ich auszusagen oder der Wirklichkeit gegenüber Stellung zu nehmen, zu protestieren und sich zu verteidigen, ist dem Menschen genommen. Er steht hilf- und machtlos vor der Wirklichkeit.“¹⁹³ In *Romanze zur Nacht* tauchen viele bedeutenden Figuren gleichzeitig auf, die ihr erlittenes auswegloses Schicksal akzeptieren, z. B. der Einsame, der Knab, die Närrin, die Liebende, der Mörder, die Kranken, die Nonne, die Mutter, das Kind, der Tote und der Schläfer. Diese Figuren, die bei Trakl schließlich entweder verstorben oder versteinert sind, haben keinen Trost im Diesseits bekommen, sondern nur schmerzliche Erlebnisse. „Mit wenigen Strichen und Typen bildet der Dichter so das Antlitz des Menschen, das in Süße und Verfall, in Schuld und Wahnsinn aus der Nacht blickt.“¹⁹⁴ Nicht selten findet man solche Darstellungen: „Stille verwest die Magd im Dornenbusch“; „Wo an schwarzen Mauern Besessene stehn / Steigt der bleiche Wanderer im Herbst hinab / [...] / Wo in finsternen Zimmern einst die Liebenden schliefen / Spielt der Blinde mit silbernen Schlangen“.¹⁹⁵ In *Psalm* tauchen diese Figuren wieder gleichzeitig auf: „Der Wahnsinnige ist gestorben. / [...] / Die Männer führen kriegerische Tänze auf. / Die Frauen wiegen die Hüften in Schlinggewächsen und Feuerblumen, / [...] / Die Nymphen haben die goldenen Wälder verlassen. / Man begräbt den Fremden. / [...] / Die toten Waisen liegen an der Gartenmauer.“¹⁹⁶ Alle diese Figuren, deren Leben stark bedroht sind, stellen die Menschen in einer krisenhaften Gesellschaft dar. Verlassen die Nymphen die goldenen Wälder, ist ein tragisches Ende vorzusehen, wie das des verstorbenen Fremden und Wahnsinnigen. In den Versen „Bettler dort am alten Stein / Scheint verstorben im Gebet“¹⁹⁷ weist

¹⁹³ Hansjakob Kaufmann, *Fallende Mensch und entgleitende Wirklichkeit bei Georg Trakl*. Zürich 1956. S. 23.

¹⁹⁴ Georg Trakl, *Gedichte*. Ausgewählt und interpretiert von Albrecht Weber. München 1957. S. 55.

¹⁹⁵ HKA. Bd. I. S. 421.

¹⁹⁶ HKA. Bd. I. S. 55.

¹⁹⁷ HKA. Bd. I. S. 30.

diese im Gebet verstorbene Figur darauf hin, dass der Glaube an Gott nicht mehr in der Lage ist, den Seelenschmerz zu heilen. „Bei der Heimkehr / Fanden die Hirten den süßen Leib / Verwest im Dornenbusch.“¹⁹⁸ Obwohl es nicht klar erklärt wird, worauf sich der süße Leib hier bezieht, erschafft der Hirte keinen sicheren Schutz. Schließlich verfällt die Leiche des Hirten auch: „Ein Hirt verwest auf einem alten Stein“¹⁹⁹. Diese ist eine „kranke, alte, schwarze und wüste, sich auflösende, morsche und todbestimmte Lebenslandschaft“.²⁰⁰ M. E. ist der Hirt zuweilen mit dem Dichter identisch. Der Hirt schützt die Tiere vor Gefahren. Im übertragenen Sinne kann der Dichter als ein Hirt der Schönheit des Lebens und Reinheit der Seele angesehen werden. Jedoch ist das tragische Schicksal des Schützers vorbestimmt. Die Verse „Der Einsame wird bald entgleiten, / vielleicht ein Hirt auf dunklen Pfaden.“ kündigen dies an. Das „Entgleiten“ vermittelt sowohl das Ende des Dichters, als auch das Resultat der Sehnsucht nach Frieden und Reinheit sowie den Verlust an Schutzfunktion und Heilungskraft. Die „dunklen Pfaden“ weisen auf die Finsternis hin, die in der Nacht die Welt beherrscht und für eine Todeswelt steht.

Außerdem hat Trakl den Krieg, die Hilflosigkeit der Menschen sowie die zerfallende Welt gesehen, wie er einmal geschrieben hat: „Ich sah die Götter stürzen zur Nacht, / Die heiligsten Harfen ohnmächtig zerschellen, / Und aus Verwesung neu entfacht, / Ein neues Leben zum Tage schwellen.“²⁰¹ Bis zum Ende hat er aber keine Lösung gefunden und ist schließlich zum Fremdling geworden, wie die anderen Figuren, die in seinen Gedichten gestorben und versteinert sind, wie vorhin erwähnt. Die Verlassenheit der Heimatlosen und der die Wahrheit suchenden Träumer, das traurige Schicksal der Menschen, die Ziellosigkeit, die Selbstwahrnehmung als Opfer sowie die Ahnung der Nähe des Todes werden mehrmals bei Trakl thematisiert. Im Gegensatz zu vielen damaligen Kriegsgedichten hat Trakl tatsächlich Anti-Kriegslyrik verfasst. Für ihn ist der Krieg „die Folge des entfesselten Bösen im Menschen“, die

¹⁹⁸ HKA. Bd. I. S. 46

¹⁹⁹ HKA. Bd. I. S. 63

²⁰⁰ Wolfgang Rothe, Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur. Frankfurt am Main 1977. S. 58.

²⁰¹ HKA. Bd. I. S. 216.

„geistige Korruption und historische Desintegration“.²⁰² In seinem Gedichtkomplexe hat Trakl „die kranke Seele“ beschildert, die sich „mit Schnee und Aussatz füllt“.²⁰³ Die Elegie der Menschheit bringt nur Zerstörung und Enttäuschung mit sich. Sein Gedicht *Grodek* bezeichnet einen Wendepunkt der Menschheit. Die schrecklichen Szenen und die Kriegserfahrung brachten Trakl in endgültigen Widerspruch zu religiösen Hoffnungen und Aufklärungsdogmen. Trakl hat den Schmerz und das Trauma des Kriegs auch unmittelbar in *Abendländisches Lied* ausgedrückt: „Kriegsleute nun, erwachend aus Wunden und Sternenträumen.“²⁰⁴ Wunden und Sternenträumen werden m. E. als eine Widerspiegelung der Erfahrungen in einer Krisenzeit angesehen. Stehen die Wunden auf der oberflächlichen Ebene für eine der schrecklichen Folgen des Krieges, könnten die Sternenträume möglicherweise unbewusste Gefahren symbolisieren, die sich um die Jahrhundertwende in einer Verschönerung der Zukunft verkörpert.

Ausgehend davon begegnet man einem Begriff: Heimat. Dieser Begriff kann ähnlich dem „Haus“, wie vorhin erwähnt, als ein emotionaler Begriff verstanden werden. Eine unerreichbare Heimat bedeutet einerseits die in der Erinnerung auftauchende Geborgenheit, andererseits die Distanz zwischen dem Dichter und der seelischen Heimat sowie die damit verbundene Sehnsucht. „[...] kann man an den allgemeinen Zusammenhang zwischen dem Verlust von Heimat im Trakls Dichtung und der starken Erschütterung des christlichen-abendländischen Weltbildes erinnern, die ein Grunderlebnis seiner Generation war. Sie wurde von vielen als Verlust der geistigen Heimat empfunden.“²⁰⁵ Die Heimat existiert nur in der Erinnerung und taucht jedoch in der Wirklichkeit als verfallende Stätte auf. Sie symbolisiert eine schöne Vergangenheit, die mit der gegenwärtigen Situation einen starken Kontrast bildet.

²⁰² Patrick Bridgwater, Georg Trakl and the poetry of the first World War. In: Londorner Trakl-Symposion. Hrsg. von William E. Yulli und Walter Methlagl. Salzburg 1981. S. 111-113.

²⁰³ HKA. Bd. I. S. 421.

²⁰⁴ HKA. Bd. I. S. 119.

²⁰⁵ Heinz Wetzel, Heimat in den Dichtungen Georg Trakls. In: Trakl-Forum 1987. Hrsg. von Hans Weichselbaum. Salzburg 1988. S. 63.

Die sogenannte Traklsche Dissonanz ist voll von Gegensätzen und Widersprüchen, welche die damalige Disharmonie der Gesellschaft entsprechend präsentieren. Genauso bedeutsam ist seine Bildlichkeit, die nicht mit einer Ganzheit verknüpft wird, sondern eine zerbrochene und verfallende Welt reflektiert. In *Gesang Zur Nacht* werden diese Motive unmittelbar dargestellt: „Wir wandeln in Verlassenheit / Und sind im Ewigen verloren, / Gleich Opfern unwissend, wozu sie geweiht. / [...] / Wir sind die Wanderer ohne Ziele“.²⁰⁶ Die Verlassenheit der Menschen tritt bei Trakl als eine unendliche Suche nach der Wahrheit auf, die in der Tat ein tragisches Spiel ohne Ende ist. Weber hat in seiner Studie geschrieben: „Einsamkeit und Verlassenheit ist grundsätzliche Befindlichkeit, die eigentliche menschliche Situation.“²⁰⁷ Die im Traum weinenden Schläfer, der Fremdling, der Wahnsinnige, sowie das Kind Elis mit den runden Augen gehören zu diesen in der Ewigkeit verlorenen und von Schmerzen begleiteten Menschen. Alles, was das lyrische Ich gesucht hat, gerät aber schließlich in Vergessenheit und bleibt sich immer ferner von der Realwelt. Das bedrohende Leben der Menschen tritt im Gedicht *Die schöne Stadt* in Erscheinung. Alle Gegenstände in der Stadt, z. B. Platz, Kirche, Kronen usw., stehen in einem scheinbar harmonischen Zusammenhang. Die im Gedicht auftauchenden Menschen genießen diese Harmonie nicht. Diese Stadt ist bewohnt von den Menschen, die ihr glückliches Leben verloren haben, wie Weichselbaum in seinem Aufsatz von den hastenden Nonnen, wirt von Träumen spielenden Knaben sowie der Müdigkeit spricht.²⁰⁸ Der Abend „in schmerzlichen Ermatten“²⁰⁹ spiegelt diese Müdigkeit wider.

Der Widerspruch findet sich in seiner lyrischen Einheit der Gegensätzlichkeit. Ein treffendes Beispiel hierfür ist der folgende Vers: „Ein böses Herz lacht laut in schönen Zimmern.“²¹⁰ Das laut lachende Herz spielt vermutlich auf den Mörder an, der in den

²⁰⁶ HKA. Bd. I. S. 223.

²⁰⁷ Georg Trakl, Gedichte. Ausgewählt und interpretiert von Albrecht Weber. München 1957. S. 55.

²⁰⁸ Hans Weichselbaum, Die „Zivilisation“ bei Georg Trakl. In: Londorner Trakl-Symposium. Hrsg. von William E. Yulli und Walter Methlagl. Salzburg 1981. S. 61.

²⁰⁹ HKA. Bd. I. S. 28.

²¹⁰ HKA. Bd. I. S. 62.

späten Versen des Gedichtes „Dem Mörder will ein Raum sich bleich erhellen, / Indes Laternen nachts im Sturm zerschellen.“²¹¹ erscheint und als eine der wichtigsten Figuren mehrmals bei Trakls gilt. Der Kontrast zwischen innerer Bosheit (Laut lachendes Herz) und äußerer Schönheit (Zimmer) hilft bei der Darstellung der Gefahr und Grauenhaftigkeit. Der Dunkel-Hell-Kontrast verstärkt diesen dramatischen Effekt. Auf Grundlage der Widersprüchlichkeit wird ein Bild mit starkem Kontrast zwischen grauenvollem Tod und hoffungsvollem Sonnenschein, Wirklichkeit und Illusion projiziert. Dieser Vergleich verstärkt sich durch den auf einmal sinkenden Grundton im Gedicht. Ein gutes Beispiel hierfür ist das Gedicht *Im Herbst*.²¹² Die Ankündigung der Todesnähe in den letzten zwei Versen („Weit offen die Totenkammern sind / Und schön bemalt vom Sonnenschein.“) unterscheidet sich von der idyllischen Beschreibung der anderen Verse, damit mehr Raum für Phantasie bleibt. Alles, was vorher die Reife, die Ernte und die Ruhe des Lebens im Herbst erlebt hat, wird schließlich in die geöffnete Totenkammer gehen. Eine vom herbstlichen Sonnenschein bemalte Totenkammer ist das Grab der Schönheit. Sein expressionistischer Darstellungsstil ermöglicht deswegen eine simultane Beschreibung von zeit- und raumveränderter Abfolge von Bildern, obwohl sie zuweilen in eine scheinbar unlogische Reihenfolge gebracht werden. In diesen Bildern ist es auffällig, dass Trakl viele Farben verwendet hat. Dies gilt bei Trakl als ein wichtiges Merkmal.

Wie bereits erwähnt, ist der Verfall der menschlichen Welt eines der wichtigsten Themen bei Trakl. Seine Großstadtlyrik spiegelt die Existenz der Menschen in der modernen Gesellschaft wider. In seinen Dichtungen ist den Menschen das Leben in der Großstadt unangenehm. Das Gedicht *Westliche Dämmerung* ist ein treffendes Beispiel dafür. Es zählt zu Trakls bedeutender Großstadtlyrik. Es ist auf semantischer Ebene voller Bewegungen, die das typische Stadtleben beschreiben und durch Verben zum Ausdruck gebracht werden, z. B. rollen, frehen, tragen, kreisen, glühen usw. Die dort wohnenden modernen Menschen werden als Sklavenvolk bezeichnet. Die

²¹¹ HKA. Bd. I. S. 62.

²¹² HKA. Bd. I. S. 31

Bewohner hören die Abendglocken, die an ein idyllisches Leben erinnern, nicht mehr.²¹³ Das frühere dörfliche Leben ist mit der Entwicklung von Städten schon vorbei. Nicht nur die gegenwärtige Existenz der Menschen verfällt, sondern auch die Zukunft. In *Grodek* wird eine schmerzliche Zukunft der Menschheit geschildert. Dies vermittelt den schlimmsten Verfall bei Trakl. M. E. entwickelt sich Trakls Wahrnehmung aus Hoffnungslosigkeit und spitzt sich in *Grodek* zu, das kurz vor seinem Tod verfasst wurde. In seinen Frühgedichten kann der Leser seinen Schmerz spüren, aber keineswegs eine absolute Hoffnungslosigkeit. In *Grodek* kommt es zu einer ausweglosen Schwermut, die dem Dichter keinen Trost spendet. „Kernseite der Hoffnung, die sich in Trakls Dichtung artikuliert, sind Angst und Verzweiflung.“²¹⁴ In *Confiteor* hat Trakl das tragische Ende der Menschheit so dargestellt: „Und da von jedem Ding die Maske fiel / Seh' ich nur Angst, Verzweiflung, Schmach und Seuchen, / Der Menschheit heldenloses Trauerspiel, / Ein schlechtes Stück, gespielt auf Gräbern, Leichen.“²¹⁵ Aufgrund der Interpretationen der Trakls lyrischen Motive kann seine farbige Welt im nächsten Kapitel dargestellt und analysiert werden.

²¹³ HKA. Bd. I. S. 124. „Licht mit magnetischer Geißel die steinerne Nacht verdrängt / O, das versunkene Läuten der Abendglocken.“

²¹⁴ Gunther Kleefeld, *Mysterien der Verwandlung. Das okkulte Erbe in Georg Trakls Dichtung*. Otto Müller Verlag Salzburg-Wien 2009. S. 233.

²¹⁵ HKA. Bd. I. S. 246.

3. Die Traklsche farbige Welt

Die Besonderheit der lyrischen Farben Georg Trakls fällt beim Lesen sofort auf. Aus den Interpretationen im letzten Kapitel ergibt sich, dass Trakl sich immer bemüht hat, durch seinen vieldeutigen Ausdruck auf eine außergewöhnliche Welt hinzuweisen, in der es tatsächlich wenige Hoffnungen, aber meistens Verfall, Verwesung, Tod sowie Angst gibt. Man sollte beachten, dass „Farbe“ als eines der wichtigsten Elemente seiner Lyrik gelten kann. Otto Basil hat in Trakls bunter Lyrik eine „jenseitige‘ Schönheit“²¹⁶ gesehen. In seinem Aufsatz über die Verwendungen der Farben bei Trakl hat Schreiber mit Recht bemerkt, dass „jede Strophe ganz auf eine Farbe gestellt ist, jede Zeile eine Farbe birgt oder gar eine Strophe alle Eigenschaftswörter aus dem farbigen, beziehungsweise hell-dunklen Bereich nimmt“.²¹⁷ Es ist leicht abzuleiten, dass Trakl bewusst die Farben in seinen Dichtungen verwendet und mit anderen lyrischen Elementen kombiniert. Beispielsweise schließen diese anderen lyrischen Elemente bei Trakl die Bildlichkeit, die Form, die Metapher sowie die Artistik²¹⁸ ein. Bisweilen ist es deswegen schwer zu interpretieren, welche Bedeutung sich hinter seinen Farben verstecken. Denn seine lyrischen Farben besitzen oft keine eindeutige Bedeutung. Diese Schwierigkeit bei der Interpretation seiner Farben liegt nicht nur darin, dass sich manche Farben nicht so einfach in bestimmte farbige Gruppen einordnen lassen, z. B. „blutig“ sowie „dunkel“. Man kann verstehen, dass blutig zu der Rotfarbefamilie gehört. Dunkel zeigt die Finsternis, ist aber keine konkrete Farbe.

Zusätzlich lassen sich einige andere Hinweise am Anfang der Interpretation angeben. Die Interpretation der Farben mittels Worte ist tatsächlich nicht leicht

²¹⁶ Otto Basil, Georg Trakl. Reinbeck bei Hamburg 1965. S. 7.

²¹⁷ Hermann Schreiber, Der Dichter und Die Farben. In: Plan. Literatur Kunst Kultur. Wien 1946. S. 271.

²¹⁸ Dieser Begriff taucht bei Gottfried Benn auf. (Benn, Probleme der Lyrik. In: Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Reclam Nr. 8657. S.359.) „Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten - ein Gedicht wird gemacht.“ Aufgrund dieser Bemerkung von Benn können die farbigen Gedichte bei Trakl als bewusst gemachte Gedichte bezeichnet werden.

durchzuführen, wie Kandinsky in seiner Studie bemerkt: „Jeder Ton kann sehr wahrscheinlich mit der Zeit einen Ausdruck auch im materiellen Wort finden, es wird aber immer noch ein übriges Bleiben, was vom Worte nicht vollständig ausgeschöpft werden kann.“²¹⁹ Daraus ergibt sich, dass die visuelle Bedeutung der Farben bisweilen über die analytische Fähigkeit der Sprache hinausgeht. Darin liegt auch ein Unterschied zwischen malerischen und lyrischen Farben: die sagbare Bedeutung und die durch die Einbildungskraft auftauchende unsagbare Bedeutung. Es soll nicht vergessen werden, dass etwas Nachvollziehbares (durch lesen) nicht immer dem Darstellbaren (durch anschauen) gleichen kann.

Außerdem können verschiedene Nuancen einer Farbe unterschiedliche Wirkungen ausüben. Wir sollen keinesfalls eine Farbe nur als ein eindeutiges Symbol ansehen, insbesondere bei Trakl. Z. B. kann das helle Blau an einen wolkenlosen Himmel und die damit verbundene Freude sowie Heiterkeit erinnern, demgegenüber kann das dunkle Blau an Abendhimmel erinnern und deswegen im übertragenen Sinne eine melancholische Stimmung erzeugen. Die Tendenz oder Neigung zur Abkühlung oder Aufhellung verursacht die Verlorenheit des Gleichgewichtes. Obwohl diese Nuancen bei Trakl nicht ganz deutlich und bisweilen nur unter allgemeinen Namen oder Kategorien der Farben auftauchen, sollte beachtet werden, dass die Traklschen Farben im konkreten Kontext zu analysieren sind. Die lyrischen Farben sind unsichtbar und bisweilen abstrakt zu verstehen. Es gibt viele Verbindungen zwischen Abend und Herbst bei Trakl. Bei solcher Beschreibung soll die farbige Tendenz zur Dunkelheit nicht übersehen werden.

Diese vorliegende Untersuchung wird von den Farben in den Dichtungen Trakls und bedeutenden Farbenlehren ausgehen, um das spannungsvolle Zusammentreffen von Lyrik und Farben zu analysieren. Vor allem bedarf es eines Überblicks über das Farbphänomen in seiner Lyrik. Eine Häufigkeitsliste kann sehr aufschlussreich sein. Ausgehend davon kann man analysieren, welche Farben am wenigsten auftauchen,

²¹⁹ Wassily Kandinsky. Über das Geistige in der Kunst. Bern 2004. S. 108.

welche Farbe als seine Lieblingsfarbe gilt sowie ob es Farbnuance von bestimmten Farben gibt. Es soll nicht übersehen werden, dass die am häufigsten vorkommende Farbe nicht unbedingt nur eine Bedeutung besitzt und sich bloß als ein positives oder negatives Zeichen erweist. In der folgenden Häufigkeitsliste der Wörter bei Trakl von Heinz Wetzel²²⁰ wird die Farbskala des Dichters gezeigt:

Farben		Häufigkeit
Blau	blau	259
	Bläue	37
	Blau	26
	bläulich	26
	insgesamt	348
Schwarz	schwarz	273
	schwärzlich	54
	insgesamt	327
Golden	golden	162
	Gold	32
	Goldenes	10
	insgesamt	204
Weiß	weiß	176
Rot	rot	161
	Abendröte	11
	insgesamt	172
Purpur	purpur	148
Grün	grün	83
	Grün	32
	grünend	28
	insgesamt	143

²²⁰ Heinz Wenzel, Konkordanz zu den Dichtungen Georg Trakls. Salzburg 1971. S. 813-818.

Silbern	silbern	119
Braun	braun	107
Rosig	rosig	60
Bleich	bleich	58
Gelb	gelb	47
Grau	grau	43

Abb. II: Farbskala Georg Trakls

In der Statistik von Heinz Wetzel wird deutlich gezeigt, dass die Traklsche Farbskala aus fast allen Hauptfarben, die sowohl in der Malerei häufig vorkommen und als auch in der Natur umfangreich existieren, besteht. Diese Analyse ist mit dem Argument im Kapitel 4.2.4.1 verbunden, dass die malerischen und lyrischen Farben eine gleiche Quelle besitzen, und zwar die Natur, obwohl sich viele Variationen daraus ergeben. Unbestritten lässt sich Trakl als ein malerischer Lyriker einstufen. Laut meiner Untersuchung im letzten Kapitel über die Beziehung zwischen Trakls Gedichten und der äußeren Welt versuchte Trakl gerade durch seine gefärbten Gedichte einen Ausweg aus dieser verfluchten Welt zu finden, was ihm aber schließlich nicht gelang. Diese Ausweglosigkeit hat ihn sehr enttäuscht und ließ seine Farbexperimente zugleich immer kühner werden. *Grodek*, wie vorhin erwähnt, sein berühmtestes Anti-Kriegsgedicht, weist auf den Höhepunkt seiner Hoffnungslosigkeit hin. Die Zusammenstellung von einem farbigen landschaftlichen Schlachtfeld und der Illusion des Dichters verstärkt die Schilderung eines traurigen Milieus.

Die ähnlich der Malerei verfassenden Gedichte von Trakl zeigen nicht nur die Möglichkeit der Verbindung zweier Künste, und zwar die Malerei und die Lyrik, sondern auch die Freiheit, die zwischen der rein mimetischen und absolut abstrakten Darstellung der Künste liegt. Seine Farben tragen sowohl den Sinn als auch die Vorstellung, deren Funktionen über die der reinen Symbole hinaus erweitert werden. Z. B. ist das Blau in dem Vers „blauen Glocken des Abends“ leicht zu verstehen,

wenn die Abendfarbe auf die Glocken übertragen wird. Obwohl dies nur als eine mögliche Interpretation gilt, trägt diese Übertragung nicht nur zur Beschreibung der Stimmung des Abends bei, sondern auch zur Vermischung des Milieus mit dem Gegenstand, und zwar der gegenständlichen Einheit in seinen Dichtungen. Wenn man den Vers von Trakl in „Glocken des blauen Abends“ ändert, lässt sich diese Stimmung nicht so stark wie in dem bei Trakl ausdrücken. Die Glocken und der Abend scheinen bei dieser Veränderung wie zwei beziehungslose Objekte getrennt zu sein. Die lyrische Einheit wird gewissermaßen zerstört. Dieser geänderte Vers und die neue Reihenfolge drücken den Sinn aus, aber vernichten das Gemälde.²²¹ Hier handelt es sich um die Wirkung der außergewöhnlich gestellten Farben. Das bedeutet, dass wenn zwei oder mehr Gegenstände des Milieus in einem Gedicht dargestellt werden können und die Verbindung dazwischen bei der Darstellung hilfreich sein kann, kann die Farben eines Teils des Milieus auf anderen Teile übertragen werden, wobei eine lyrische Einheit zwischen Gegenständen verwirklicht werden kann, wie die Darstellung der abendlichen Himmelfarbe und der Glocken. Diese Farbeübertragung hilft offensichtlich eine Bildlichkeit zu bilden. Ähnlich ist die im Gedicht *Traum des Bösen* auftauchende Farbe: „Verfallend eines Gongs braungoldne Klänge --“²²² Es ist leicht abzuleiten, dass das Braungold tatsächlich keine Farbe der Klänge, sondern die Farbe des Gongs ist. An dieser Stelle geht es außerdem um den synästhetischen Ausdruck der Farben, der die visuelle Darstellung mit der akustischen Wirkung verbindet. Die farbige Verwendung der Synästhesie findet sich nicht selten bei Trakl und ermöglicht in gewisser Weise die Emanzipation der Farben. Dieses synästhetische Farbphänomen in seinen Dichtungen wird im Kapitel 3.14.3 analysiert.

Es ist nicht zu übersehen, wie in der Einleitung erwähnt, dass sich die Emanzipation der Farben schrittweise bei ihm vollzieht. Die bei Trakl auftretenden Farben dienen teils als Nomen und teils als Adjektiv sowie Adverb. Tauchen sie als unabhängige Nomen auf, haben diese Farben bereits eine symbolische Eigenschaft.

²²¹ An dieser Stelle lässt sich die Interpretation Lessings in Laokoon übertragen. S. 132.

²²² HKA, Bd. I. S. 29.

Die lyrischen Farben unterscheiden sich sowohl von den in der Realität erscheinenden als auch bei der Malerei künstlich hergestellten²²³ Farben. Sie kommen zuweilen als absolute Chiffren vor, die einerseits in der Tiefe der inneren Welt des Dichters auftauchen und andererseits gelegentlich nur durch abstrakte Decodierung verstanden werden können. Weiterhin begrenzen sie sich für Leser in einem relativ „engen“ Raum und tanzen zugleich in Ketten, was für die Dichter im Gegenteil dazu eine höchste Freiheit bedeutet. Gerade aus dieser auf einen engen Raum beschränkten Welt entsteht die Mehrdeutigkeit der Traklschen Sprache. Hinck hat in seiner Studie diesen Stil als eine „absolut freie Verwendung des Farbworts“²²⁴ bezeichnet. Die bei Trakl auftauchenden Farben sind nicht eindeutig, sondern mehrdeutig und relativ wechselhaft. Z. B. findet sich nur in *Der Herbst des Einsamen* eine dreifache Verwendung der Farbe Blau, die jeweils eigene Bedeutung hat und auf verschiedene Dimensionen anspielt. Von daher sollen die Farben bei Trakl in konkreten Kontexten interpretiert und nicht ohne weiteres mit den Begriffen, die sich nur auf das Gemälde beziehen, untersucht werden. Wolfgang Schneditz hat in seiner Studie einmal die farbige Eigenart bei Trakl interpretiert: „[...] Georg Trakl wurde, wie kein anderer, Maler in seinem Gedicht, er mischte sich seine eigenen Farben auf seiner eigenen Palette und gelangte damit zu einer hohen, ungekannten Farbensymbolik, die ihn einmal als tiefmittelalterlichen Bildner, asketisch archaisierend wie Giotto, als geheimnisvoll glühendes Seitenstück zu Grünewald ein anderes Mal, oder aus Seelenverwandtschaft sich als Flamme verzehrend wie seiner Bruder in Christo Vincent van Gogh erscheinen lässt.“²²⁵ In den folgenden Abschnitten werden die Hauptfarben, die in seinen Dichtungen erscheinen, behandelt und deren symbolische Bedeutungen in den Bereichen Psychologie, Farbenlehre sowie Kunst ausführlich analysiert.

²²³ Hier meine ich die Mischfarben in der Malerei.

²²⁴ Walter Hinck, „Zerbrochene Harfe“. Die Dichtung der Frühverstummen. Georg Heym und Georg Trakl. Bielefeld 2004. S. 58.

²²⁵ Georg Trakl, Gesamtausgabe. 3 Bde. Salzburg, 1949. Bd. III. S. 105.

3.1 Blau: Seelische Schwermut und Sehnsucht

Blau erweist sich als eine Lieblingsfarbe bei Trakl, die nicht nur in seinen Dichtungen am häufigsten auftaucht, sondern auch eine lange Verwendungsgeschichte im alltäglichen Leben hat und eine wichtige Rolle in der Literatur, Kunst sowie Psychologie spielt. Positiv bewertet kann Blau als eine Farbe der Utopie und Fantasie bezeichnet werden. Negativ bewertet gilt Blau zuweilen als Zeichen von Krankheiten, Lügen und Gespenstern. In der Antike und im Mittelalter konnten blaue Farbstoffe sehr kostbar sein. Früher benötigte die Herstellung des Blau kostbare Edelsteine, die es damals im Norden von Afghanistan gab und sehr teuer in Europa verkauft wurden. Deswegen bekam Blau auch einen Namen, der Ultramarin heißt und übers Meer bedeutet. Im Laufe der Zeit erleichtern sich die Herstellung dieser Farbe und das Färben von Stoffen durch den Indigo-Import aus Indien. Der Marktkampf zwischen Weidblau und Indigo (1577-1737), sowie dem echten Indigo und dem künstlichen Indigo (1897-1911), spiegelt die Wertveränderung dieser Farbe im Laufe der Zeit wider. Allmählich entwickelte sich Blau zu einer Uniform-Farbe, die zuweilen die Zugehörigkeit zu niederen Ständen verriet. Mit den steigenden Produktionen von Blau findet diese Farbe in der Gesellschaft sowohl auf einer alltäglichen Ebene als auch im Bereich Kunst breite Anwendung.

Blau gilt auch als eine religiöse Farbe, da sie wegen der Verbindung mit Himmel und teurer Herstellung stets für Göttlichkeit steht und im Mittelalter als ein Symbol für Reichtum angesehen wurde. In Goethes Farblehre²²⁶ gilt Blau als eine der zwei Hauptfarben und gehört zu dem Kaltton, während sich Gelb ein Zeichen für Licht und Bewegung erweist. Blau besitzt nicht nur eine traditionelle farbige Bedeutung, sondern auch eine räumliche Wirkung im Gemälde. Diese Wirkung von Blau hat er damals schon bemerkt: „die Idee der Polaritäten erlaubte nicht nur, eine

²²⁶ Die zwei Hauptfarben nach Goethe sind Blau und Gelb.

Tiefenwirkung auf Gemälden dadurch zu erreichen, dass weit entfernte Gegenstände blau gemalt oder im blauen Dunst gehüllt wurden, was schon Leonardo beschäftigt hatte.²²⁷ Die „blaue Blume“ in der Romantik, eine der berühmtesten Verbindungen zwischen Blau, Natur und Kultur, verweist auf „die unerreichbare Ferne, das Streben nach Verbundenheit mit der Natur und die unstete Wanderung auf der Suche nach einem geliebten Menschen“.²²⁸ Die Bedeutung der blauen Blume der Romantik ist nach Vollmar in den Volksglauben verwurzelt, weil „blaue Wunderblumen den Zugang zu unermesslichen Schätzen zeigen.“²²⁹ In diesem Sinne symbolisiert sie das Geheimnis und die Unermesslichkeit. Novalis hat in *Heinrich von Ofterdingen* verschiedene Nuancen von Blau ausführlich dargestellt. In ihrer Studie hat Heller auch bemerkt: „Novalis’ farbenschillernder Roman handelt von der Sehnsucht nach einem Lebenssinn, der aus mystischer Erkenntnis entsteht und auch den Tod überwindet.“²³⁰ Dies vermittelt aufgrund dieser Interpretation ein überirdisches Dasein der Farbe Blau. Vollmar hat in seiner Studie weiter von dem Grund, warum Blau die Lieblingsfarbe der Romantiker ist, gesprochen: „denn es verbindet das Engelhafte mit dem Dämonischen, das Sinnliche mit dem Gefährliche, den Reiz mit der Ruhe, den Schutz mit dem Angriff, den Rausch mit der Realität, die Widersprüche der Psyche und deren Heilung.“²³¹ In dieser Hinsicht kann man ableiten, dass die Eigenschaft und die kulturelle Bedeutung des Blau, und zwar die Versöhnungsfähigkeit zwischen gegensätzlichen Sachen (die Universalität), der Meinung der Romantiker entsprechen können.

Die Impressionisten legen kaum weniger Wert auf Blau, das nicht nur als eine Oberflächenfarbe des Gegenstandes gilt, sondern als ein Hilfsmittel, den Lichtraum zum Ausdruck zu bringen, z. B. die blauen Schatten im Gemälde. Vor diesem Hintergrund hilft Blau bei der Darstellung des Hell-Dunkel-Kontrastes und der

²²⁷ Klaus Stromeier und Ernst Peter Fischer, *Die Natur der Farbe*. Köln 2006. S. 136.

²²⁸ Norbert Welsch und Claus Chr. Liebmann, *Farben. Natur Technik Kunst*. 2. Aufl. München 2004. S. 70.

²²⁹ Klausbernd Vollmar, *Farben. Symbolik - Wirkung - Deutung*. München 2009. S. 95.

²³⁰ Eva Heller, *Wie Farben wirken. Farbpsychologie · Farbsymbolik · Kreative Farbgestaltung*. Hamburg 2004. S. 26.

²³¹ Klausbernd Vollmar, *Farben. Symbolik - Wirkung - Deutung*. München 2009. S. 79.

Nah-Fern-Kontrastes. Aufgrund der romantischen Verwendung kann das Blau die Wahrnehmung der Tiefe und die Sehnsucht nach dem Unendlichen hervorrufen, was mittels der Verbindung mit der Natur die innere Welt der Menschen darstellt. Die 1911 in München gegründete Künstlergruppe „Der Blaue Reiter“ gilt als eine der wichtigsten Künstlergruppen Deutschlands in der ersten Hälfte des 21. Jahrhunderts. Dieser Name erinnert an eine Farbphantasie und die Zauberkraft der Farben. Wassily Kandinsky, Paul Klee, Franz Marc usw. waren die Hauptmitglieder, die zu den wichtigen Wegbereitern der modernen Kunst des 20. Jahrhunderts zählen. Ihre Kunsttheorien haben die späteren künstlerischen Innovationen sehr beeinflusst. Am Anfang des 20. Jahrhunderts hat Kandinsky in Blau eine direkt auf die Seele wirkende Eigenschaft gesehen und die Wirkung der Farbe Blau dargelegt, welche auch treffend die Bedeutung der romantischen blauen Blume interpretieren kann: „Je tiefer das Blau wird, desto mehr ruft es den Menschen in das Unendliche, weckt in ihm die Sehnsucht nach Reinem und schließlich Übersinnlichen.“²³² Die entsprechende Form für Blau ist nach der Bauhaus-Farbenlehre der Kreis. Der Versuch des Bauhauses, Verbindungen zwischen Farben und Form zu erstellen, hat zu der Entwicklung der Farblehre im 20. Jahrhundert beigetragen.

In Blau sieht Bruns jedoch einen Widerspruch, und zwar die „überwältigende Nähe und schrecklich unerreichbare Ferne“.²³³ Daraus ergibt sich, dass sich die Universalität und die Versöhnungskraft des Blau, die der Meinungen der Romantiker entsprach, aus der Perspektive einer modernen Farbenwissenschaftlerin auch in den Bereichen Kunst und Psychologie des 21. Jahrhunderts findet. Im Allgemeinen wird Blau wegen ihren gegensätzlichen Eigenschaften nicht selten mit der Farbe Gelb verglichen. „Das Gelb wird leicht akut und kann nicht zu großer Vertiefung sinken. Das Blau wird schwer akut und kann nicht zu großer Steigerung sich heben.“²³⁴ Einerseits ermöglicht Blau auf der psychologischen Ebene eine beruhigende Wirkung mit sich zu bringen, andererseits ruft es aufgrund der Assoziation mit der Kernfarbe

²³² Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. Bern 2004. S. 96.

²³³ Margarete Bruns, Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos. Stuttgart 2006. S. 136.

²³⁴ Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. Bern 2004. S. 97.

des Feuers eine Wahrnehmung von Energie und Gefahr hervor. Blau zeigt außerdem die unendlichen Möglichkeiten: „Blau schafft einerseits eine Atmosphäre von Sympathie, Geborgenheit, Freundlichkeit und Frieden, andererseits die der bedrückenden Melancholie.“²³⁵ Deswegen gilt Blau als eine der klassischen Meditationsfarben. Nicht umsonst zählt Blau neben Rot, Grün und Gelb zu den psychologischen Grundfarben.

3.1.1 Himmelsfarbe, Räumlichkeit und Göttlichkeit

Wie vorhin erwähnt, erweist sich Blau als die Lieblingsfarbe von Georg Trakl. In seinen Dichtungen ist Blau zunächst die Farbe eines wolkenfreien Himmels und „wirkt aktiv belebend“.²³⁶ Als eine nachahmende Naturfarbe fungiert Blau im Gedicht *Die junge Magd*: „Die Reseden dort am Fenster / Und den bläulichen hellen Himmel“.²³⁷ Eine landschaftliche Schilderung des blauen Himmels mit weißen Wolken gilt als ein harmonisches Bild: „Ein Brunnen singt. Die Wolken stehn / Im klaren Blau, die weißen, zarten.“²³⁸ Diese Empfindung wird auch in Hellers Studie interpretiert: „Weiß-Gold-Blau ist der Farbklang des Vollkommen, des Idealen, des Guten.“²³⁹ Aufgrund dieser Assoziation ist das himmlische Blau ein Hinweis auf die Ferne und im weiteren Sinne das Göttliche. Das bedeutet, dass Blau sich einerseits mit der Natur, andererseits mit der Übernatur, und zwar der Heiligkeit, assoziiert: „Des Unbewegten Odem. Ein Tiergesicht / Erstarrt vor Bläue, ihrer Heiligkeit.“²⁴⁰ Die blaue Blume wird bei Trakl auch mit Heiligkeit assoziiert, beispielsweise im Vers „das Heilige blauer Blumen“.²⁴¹ In dieser Hinsicht kombiniert Blau an dieser Stelle mit Himmel, sowie die Religion mit dem Irdischen. Diese Farbe funktioniert sowohl

²³⁵ Klausbernd Vollmar, *Farben. Symbolik - Wirkung - Deutung*. München 2009. S. 85-86.

²³⁶ Johannes Itten, *Kunst der Farben. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst*. 5. Aufl. Ravensburg 1970. S. 84.

²³⁷ HKA. Bd. I. S. 14.

²³⁸ HKA. Bd. I. S. 18.

²³⁹ Eva Heller, *Wie Farben wirken. Farbpsychologie · Farbsymbolik · Kreative Farbgestaltung*. Hamburg 2004. S. 146.

²⁴⁰ HKA. Bd. I. S. 68.

²⁴¹ HKA. Bd. I. S. 113.

als ein Medium der Naturbeschreibung und als auch als eine religiöse Verbindung zwischen Menschen und Gott. Vor diesem Hintergrund galt Blau wegen der Beziehung mit Himmel und zugleich der Seltenheit als eine heilige Farbe, die für Gott steht. Beispiele dafür sind nicht selten bei Trakl zu finden: „Gottes blauer Odem weht / In den Gartensaal herein, / Heiter ein.“²⁴² Im Vers „Hoch im Blau sind Orgelklänge.“²⁴³ ist neben dem Hinweis auf Gott eine Synästhesie zu erkennen. Die synästhetische Farbwahrnehmung des Odem Gottes macht dieses religiöse Symbol in gewisser Weise sichtbar. Wetzel hat in seiner Studie von diesem Phänomen gesprochen: „[...] , daß die Orgelklänge auf Sakrales deuten, das sich hier mit der Farbe des Himmels verbindet. [...] Trakl hat damit in vielen Fällen durch die Farbe Blau deren traditionelle symbolische Bedeutung des Heiligen, Transzendenten, aktiviert.“²⁴⁴ Außerdem gilt Blau im religiösen Bereich auch als ein Zeichen von Maria, wie Lurker in seiner Studie bemerkt: „Mit dem zum Weiß tendierende Blau verbindet sich die Vorstellung der Reinheit: häufig Gewandfarbe der Jungfrau und Gottesmutter Maria.“²⁴⁵ Wie oben erwähnt, taucht die Marie im blauen Gewand auch bei Trakl auf: „Marie thront dort im blauen Gewand / Und wiegt ihr Kindlein in der Hand.“²⁴⁶ Marias blaues Gewand erinnert in diesem Sinne an Schutz, Gnade und Heilung, wie Vollmar darauf hingewiesen hat: „Blau ist [...] die Farbe der Weisheit und des Gefühls tief wie das Meer, hoch wie der Himmel, Blau ist der Glanz des Spirituellen, deswegen ist es mit Maria verbunden.“²⁴⁷

Das Naturphänomen, dass alle Farben in der Ferne blauer und noch trüber sind, ist nicht zu übersehen. Blau wird als Kaltfarbe eingestuft und schafft deswegen Distanz und Raum, die beide nicht zuletzt für Kühle und Kälte stehen. Eine negative Verbindung zwischen Blau und Himmel findet sich im 1913 entstandenen Gedicht *An den Knaben Elis*: „Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht, / Die voll

²⁴² HKA. Bd. I. S. 30.

²⁴³ HKA. Bd. I. S. 23.

²⁴⁴ Heinz Wetzel, Heimat in den Dichtungen Georg Trakls. In: Trakl-Forum 1987. Hrsg. von Hans Weichselbaum. Salzburg 1988. S. 58.

²⁴⁵ Manfred Lurker, Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart 1991. S. 101.

²⁴⁶ HKA. Bd. I. S. 292.

²⁴⁷ Klausbernd Vollmar, Farben. Symbolik - Wirkung - Deutung. München 2009. S. 79.

purpurner Trauben hängt / Und du regst die Arme schöner im Blau“. Ohne Kontext kann man das Blau hier vermutlich nur als ein Symbol für Himmel ansehen. Jedoch wird dieses Gedicht mit Tod und Trauer assoziiert und deswegen symbolisiert das Blau neben dem himmlischen Zusammenhang nach Thauerer auch „die Kälte und Abgeschiedenheit des Toten“.²⁴⁸ Dies erscheint als eine farbige Elegie von Knaben Elis. Aus der religiösen Perspektive verrät dieses Bild vermutlich den Glauben an Gott und zugleich die Funktionslosigkeit dieser Gläubigkeit. Ausgehend davon wird m. E. eine paradoxe Eigenschaft in Blau bei Trakl gesehen: Gnade und Ferne von Gott. Diese Widersprüchlichkeit entspricht dem Stil der Farbverwendungen bei Trakl.

3.1.2 Wasser, Luft, Abend und Schatten

Heller ist der Meinung: „Weil das Blau durch die unendliche Vervielfältigung des Transparenten entsteht, ist es die Farbe der großen Dimensionen.“²⁴⁹ Bei Trakl taucht Blau mehrfach auch als Farbe des Wassers sowie die der Luft auf. Beispiele sind: „Der blaue Fluß rinnt schön hinunter“²⁵⁰; „Im Kahn den blauen Fluß hinunter“²⁵¹; „Ein blaues Wasser klagt“²⁵²; „Die Maske eines nächtlichen Vogels. Sanfter Dreiklang / Verklingt in einem. Elai! dein Antlitz / Beugt sich sprachlos über bläuliche Wasser“²⁵³; „Deine Lippen trinken die Kühle des blauen Felsenquells“²⁵⁴. Physikalisch gesehen, wird der blaue Teil eines Lichtstrahls durch Wasser reflektiert. Deswegen ist Blau aus dieser Perspektive eine nachahmende natürliche Schilderung. In seiner Studie hat Weber auf der psychologischen Ebene und zugleich aus einer zeitlichen Perspektive dargelegt: „Der ‚blaue Fluß‘, das reine Fließen, ent-strömt, ent-gleitet, ent-rinnt dem Gegenständlichen und Gegenwärtigen, hin in das Meer des

²⁴⁸ Eva Thauerer, *Ästhetik des Verlusts. Erinnerung und Gegenwart in Georg Trakls Lyrik*. Berlin 2007. S. 153.

²⁴⁹ Eva Heller, *Wie Farben wirken. Farbpsychologie · Farbsymbolik · Kreative Farbgestaltung*. Hamburg 2004. S. 24.

²⁵⁰ HKA. Bd. I. S. 36.

²⁵¹ HKA. Bd. I. S. 37.

²⁵² HKA. Bd. I. S. 63.

²⁵³ HKA. Bd. I. S. 68.

²⁵⁴ HKA. Bd. I. S. 84.

Alls, in dem das Vergängliche versinkt.“²⁵⁵ Während Blau als Himmelsfarbe Ferne bedeutet und einen männlichen Charakter zeigt, verweist diese Farbe in der Verbindung mit Wasser auf Tiefe, Unbewusste und besitzt somit eine weibliche Eigenschaft. C. G. Jungs Meinung bestätigt gewissermaßen diese Äußerung: „Die Anima, die unbewusste Seite des Weiblichen, bleibt dem Mann unverständlich und gefährlich.“²⁵⁶ Im übertragenen Sinne ist Blau deswegen an dieser Stelle ein räumlicher und mehrdeutiger Begriff. Es kann auf Träume, Fantasie und Unendlichkeit hindeuten. Wassily Kandinsky beurteilt Blau in seinem Werk *Über das Geistige in der Kunst* eine geistige Farbe: „Die Neigung des Blaus zur Vertiefung ist so groß, dass es gerade in tieferen Tönen intensiver wird und charakteristischer innerlich wirkt. Je tiefer das Blau wird, desto mehr ruft es den Menschen in das Unendliche, weckt in ihm die Sehnsucht nach Reinem und schließlich Übersinnlichem.“²⁵⁷

In weiteren farbigen Verbindungen mit Natur treten der Abend und die Nacht mit Assoziation zum Blau auf, die als bläulich beschrieben werden: „Bläulich schwirrt der Nacht Gefieder“;²⁵⁸ „Verflossen ist das Gold der Tage, / Des Abends braun und blaue Farben“.²⁵⁹ Der Eingangsvers des Gedichts *In Hellbrunn* stellt eine Verbindung zwischen Blau, Abend und Klage dar: „Wieder folgend der blauen Klage des Abends / Am Hügel hin, am Frühlingsweiher“.²⁶⁰ In *Stundenlied* tritt Blau als ein selbständiges Element auf und erweist sich als eine Abendfarbe: „Und aus verfallener Bläue tritt bisweilen ein Abgelebtes.“²⁶¹ Wie oben erwähnt, erweist sich das Traklsche Blau nicht selten als Träger der Melancholie. Das folgende Beispiel weist eine der wichtigsten Darstellungsmethoden bei Trakl nach. „Der Abend tönt in feuchter Bläue fort.“²⁶² Die blaue Stunde kann als eine Übergangszeit zwischen Tag und Nacht

²⁵⁵ Georg Trakl, Gedichte. Ausgewählt und interpretiert von Albrecht Weber. München 1957. S. 65.

²⁵⁶ Nach Klausbernd Vollmar, Farben. Symbolik - Wirkung - Deutung. München 2009. S. 82.

²⁵⁷ Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. Bern 2004. S. 96.

²⁵⁸ HKA. Bd. I. S. 27.

²⁵⁹ HKA. Bd. I. S. 21.

²⁶⁰ HKA. Bd. I. S. 153.

²⁶¹ HKA. Bd. I. S. 80.

²⁶² HKA. Bd. I. S. 64.

verstanden werden. Somit bedeutet Blau einen Verwandlungszustand, der sich als eine Wendephase erweist und in eine andere Welt führt. Diese Nachtwelt kann sowohl als eine zeitlich und räumlich unterschiedliche Welt, als auch eine innere unbewusste Welt der Menschen verstanden werden. Die Bläue, Farbe des Himmels, hier verbunden mit der feuchten Luft am Abend, zeugt einen synästhetischen Effekt, der in gewisser Weise die Emanzipation der Farben fördert. Eine ähnliche Emanzipation von Blau findet sich in *Elis*. Die Verse in den ersten und zweiten Strophen dieses Gedichts lauten: „Unter alten Eichen / Erscheinst du, Elis, ein Ruhender mit runden Augen. / Ihre Bläue spiegelt den Schlummer der Liebenden.“

Neben der Verbindung mit Tageszeiten erscheint Blau auch als eine Schattenfarbe: „Der Katze Schatten gleitet blau und schmal.“²⁶³ Trakl ist kein Impressionist und benutzt in seiner Lyrik deswegen nicht häufig das Blau als Schattenfarbe. Noch ein bemerkenswertes Phänomen bei Trakl soll hier erklärt werden: es tauchen zuweilen Figuren mit grünen und blauen Gesichtern, Händen sowie blauer Haut auf, die unnatürlich wirken. Blaue Hände können möglicherweise als Schatten in der Nacht angesehen werden, wie z. B. „Goldenen Wein, den dargebracht / Einer Schwester blaue Hände.“²⁶⁴ Vor diesem Hintergrund hat Trakl an dieser Stelle möglicherweise nicht die Farbe der Haut, sondern die Farbe des Lichts dargestellt.

Eine andere Möglichkeit, um die blaue Haut des Menschen zu verstehen, geht von der Interpretation von Blautier bei Trakl aus. Im Laufe der Kunstgeschichte könnte Blau jedoch expressive Bedeutungen haben und taucht in der modernen Kunst nicht selten auf. Van Gogh hat blaue Bäume gemalt. In *St. Wladimir* von Wassily Kandinsky werden viele Menschen mit blauem Körper dargestellt. Franz Marc hat im Jahr 1911 ein blaues Pferd gemalt und meint, dass „Blau das männliche Prinzip ist, herb und geistig“.²⁶⁵ Hier erinnert an die Interpretation von ihm, die schon im letzten

²⁶³ HKA. Bd. I. S. 60.

²⁶⁴ Georg Trakl: Das dichterische Werk. Auf Grund der historisch-kritischen Ausgabe von Walther Killy u. Hans Szklener. 17. Aufl. München 2005. S. 190.

²⁶⁵ Franz Marc äußert diese Meinung in einem Brief an seinen engen Freund August Macke, der Marc aus seiner Künstlerischen Isolation herausführte. In: Ashley Bassie, Expressionismus. London 2008. S. 179.

Kapitel zitiert wurde: „Ich suche mein Empfinden für den organischen Rhythmus aller Dinge zu steigern, suche mich pantheistisch einzufüllen in das Zittern und Rinnen des Blutes in der Natur, in den Bäumen, in den Tieren, in der Luft, - [...] Ich sehe kein glückliches Mittel als das Tierbild. [...] Der Beschauer sollte [...] das innerlich zitternde Tierleben herausfühlen.“²⁶⁶ Diese Tier- und Wildfigur findet sich oft bei Trakl. „Ein Wild verblutet sanft am Rain / und Raben plätschen in blutigen Gossen.“²⁶⁷ Das blaue Tier in seinen Dichtungen verbindet sich m. E. mit der natürlichen Kraft und kommt aus der unbeschädigten Natur. Diese Kraft gilt als Energie und Wesen des Lebens. Das Blau symbolisiert hier Reinheit und Unschuld. Im Vers „Ein blaues Tier will sich vorm Tod verneigen / Und grauenvoll verfällt ein leer Gewand.“²⁶⁸ In *Elis*: „Ein blaues Wild / Blutet leise im Dornengestrüpp.“²⁶⁹ wird der Verfall des blauen Tieres dargestellt. Der Vers „Wo du gehst wird Herbst und Abend, / Blaues Wild, das unter Bäumen tönt, / Einsamer Weiher am Abend.“²⁷⁰ in *Rosenkranzlieder* zeigt die Beziehung zwischen dem blauen Wild und Trakls Schwester. Dieses Gedicht ist seiner Schwester gewidmet. Vermutlich symbolisiert bei Trakl seine Schwester die Urschönheit der Natur.

Diese zweite Möglichkeit, um die blaue Haut und das blaue Tier zu verstehen, liegt in der Assoziation zwischen Gottheit und Blau, wie Heller berichtet: „Wenn Götter Menschengestalt annehmen, haben sie manchmal eine blaue Haut als Kennzeichen ihrer himmlischen Herkunft, wie der indische Gott Krishna. Manche Götter haben blaue Haut, um unsichtbar durch die Luft fliegen zu können, wie der ägyptische Gott Amun.“²⁷¹ Jedoch kann man in dieser Hinsicht ableiten, dass die Figuren, die bei Trakl mit blauer Haut vorkommen, möglicherweise im Zusammenhang mit Gottheit stehen.

²⁶⁶ Der blaue Reiter. Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Lenbachhaus. Ein Tanz in Farben. Hrsg. von Helmut Friedel und Annegret Hoberg. München-Wien 2010-2011. S. 237.

²⁶⁷ HKA. Bd. I. S. 39.

²⁶⁸ HKA. Bd. I. S. 41.

²⁶⁹ HKA. Bd. I. S. 86.

²⁷⁰ HKA. Bd. I. S. 57.

²⁷¹ Eva Heller, Wie Farben wirken. Farbpsychologie · Farbsymbolik · Kreative Farbgestaltung. Hamburg 2004. S. 38.

Eine andere Möglichkeit, „das blaue Antlitz“²⁷² bei Trakl zu verstehen, liegt in dem Zusammenhang zwischen Blau und Seele. Nicht nur kann die Farbe Blau als Himmel- und Schattenfarbe verstanden werden, sondern aus einer seelischen Perspektive auch als eine Existenzfarbe gelten. Bisweilen ist es nicht leicht zu verstehen, welche Bedeutung mit dieser Farbe vermittelt wird. Ein übernatürliches Bild taucht in *Elis* auf: „Ein brauner Baum steht abgeschieden da; / Seine blauen Früchte fielen von ihm.“²⁷³ Möglicherweise stehen die blauen Früchte im Zusammenhang mit der Abendfarbe und den Schatten. Denn in der vorletzten Strophe des gleichen Gedichts erscheint ein ähnliches Bild wieder: „Blaue Tauben / Trinken nachts den eisigen schweiß, / Der von Elis' kristallener Stirne rinnt.“²⁷⁴ In *Das Herz* begegnet man einem ähnlichen Bild: „Des Abends blaue Taube / Brachte nicht Versöhnung.“²⁷⁵ In diesem Vers ist die Taube auf der religiösen Ebene nicht mehr in der Lage, Trost und Hoffnung zu spenden. Das Blau fungiert an dieser Stelle nicht nur als ein künstlerisches Attribut der Taube, sondern ruft auch ein melancholisches Gefühl des Abends hervor.

3.1.3 Seelische Ruhe und Melancholie

Wegen seiner relativ unbeweglichen Eigenschaft gilt Blau als eine der ruhigsten Farben. Nicht selten erinnert Blau an das Vergissmeinnicht und bedeutet Treue. Psychologische Studien haben ergeben, dass Blau über eine beruhigende und entspannende Wirkung in der Farbtherapie verfügt. Bei Trakl tritt Blau mit dieser Eigenschaft mehrfach hervor. Vor allem kann Blau für Geborgenheit und Stille stehen: „Stille wohnt in blauen Räumen / Einen langen Nachmittag.“²⁷⁶ Das Verb „wohnen“ deutet auf eine Gemütlichkeit hin, die mit den in nächster Strophe

²⁷² HKA. Bd. I. S. 83.

²⁷³ HKA. Bd. I. S. 86.

²⁷⁴ HKA. Bd. I. S. 86.

²⁷⁵ HKA. Bd. I. S. 154.

²⁷⁶ HKA. Bd. I. S. 54.

vorkommenden „Sterbeklänge von Metall“²⁷⁷ kontrastiert. Die Verse „Voll Früchten der Hollunder; ruhig wohnte die Kindheit / In blauer Höhle.“²⁷⁸ sind ein treffendes Beispiel dafür. In seiner Studie über Trakls dichterisches Feld hat Cellbrot bemerkt, dass die blaue Höhle, „in der die Kindheit ruhig wohnte, signalisiert einen Zeitraum der Geborgenheit: Verräumlicht als Höhle der Zeit des geschützten Wohnens der Kindheit läßt sich mit dem Hollunder assoziieren, der mit seinen dunkelblauen Beeren für ein spielendes Kind eine Höhle zu bilden vermag“.²⁷⁹ Insofern kombiniert die blaue Höhle den räumlichen Ort mit Kindheit, Erinnerungen und Vergangenheit, und zwar zeitlichem Begriff. Ausgehend von der im letzten Kapitel analysierten räumlichen Wirkung von Blau kann man ableiten, dass die Farbe Blau sowohl als ein selbständiges Element als auch als ein Attribut Räumlichkeit besitzt.

Wetzel hat auf die Verbindung zwischen Blau und Kindheit verwiesen: „Wenn mit dem Blau oder dem Kristall gelegentlich auch der Begriff der Kindheit verbunden ist, so erhält er eine bestimmte Qualität: Die Frühe erscheint dann als rein und heilig.“²⁸⁰ Nach Lachmann ist dies „ein Ausdruck für das Heil-Sein der Seele, für das Unbefleckte. [...] nicht nur die kindliche Präexistenz, sondern Trakls Zuflucht in seinem Erdendasein.“²⁸¹ Ohne Zweifel deutet sie auf eine vergängliche Schönheit hin, die nur in der Erinnerung des Dichters vergegenwärtigt werden kann. Als ein zeitlicher Begriff kann die Farbe Blau als eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart verstanden werden. Die in blauer Höhle wohnende Kindheit zählt zu der Vergangenheit. Dies ist deswegen etwas Fernes, Abgeschlossenes und Melancholisches. Diese Interpretation hilft auch bei dem Verstehen des folgenden Verses: „Ein blauer Augenblick ist nur mehr Seele.“²⁸² An dieser Stelle entfaltet sich die unschuldige blaue Kindheit zum Frieden der Seele. Der blaue Augenblick, der sich auf die Seele bezieht, beschreibt einen gegenwärtigen Zustand. Dieser blaue

²⁷⁷ HKA. Bd. I. S. 54.

²⁷⁸ HKA. Bd. I. S. 79.

²⁷⁹ Hartmut Cellbrot, Trakls dichterisches Feld. Freiburg im Breisgau 2003. S. 14.

²⁸⁰ Heinz Wetzel, Heimat in den Dichtungen Georg Trakls. In: Trakl-Forum 1987. Hrsg. von Hans Weichselbaum. Salzburg 1988. S. 58.

²⁸¹ Eduard Lachmann, Kreuz und Abend. Eine Interpretation Georg Trakls. Salzburg 1954. S. 190.

²⁸² HKA. Bd. I. S. 79.

Blick erscheint wieder im Gedicht *Im Dunkel*: „Blick der Bläue / Aus verfallenen Felsen bricht.“²⁸³ In *Jahr* findet es auch: „Dunkle Stille der Kindheit. Unter grünenden Eschen / Weidet die Sanftmut bläulichen Blickes; goldene Ruh.“²⁸⁴

Das Blau fungiert als die transzendente Farbe der Seele und in diesem Sinne als ein Trostbringer. Ein seelischer Frieden wird dadurch zum Ausdruck gebracht. Durch diese Farbe wird die Existenz des Menschen reflektiert. Im Gedicht *In den Nachmittag geflüstert* taucht das Blau als die Farbe der Ruhe in der Seele auf: „Stille wohnt in blauen Räumen / Einen langen Nachmittag“.²⁸⁵ Vor diesem Hintergrund kann die blaue Höhle eine doppeldeutige Bedeutung haben. Einerseits steht seine Kindheit wegen der Verbindung mit dem Blau für die Unberührtheit, die Unschuld, die Ruhe und die seelische Reinheit. Ausgehend davon kann sie dem leidenden Dichter Trost und Heilung mit sich bringen. Andererseits ist sie mit Tod verbunden. Im Gedicht *Ruh und Schweigen* wird die eigene Existenz des Dichters und anderer leidenden Menschen dargestellt: „In blauem Kristall / Wohnt der bleiche Mensch, die Wang' an seine Sterne gelehnt; / oder er neigt das Haupt in purpurnem Schlaf.“²⁸⁶ Der blaue Kristall weist vermutlich auf die irdische Existenz des bleichen Menschen hin, die fern, traumhaft, durchsichtig, aber auch melancholisch ist. Der purpurne Schlaf deutet auf die peinliche Wahrnehmung hin, die keinen Trost spendet. Dies ist eine andere Art von Leiden. Das Blau und der Purpur fungieren an dieser Stelle nicht als gegensätzliche Farben, sondern kohärent. Denn sie haben die beiden qualvollen Zustände der Menschen beschrieben. Kleefeld assoziiert den Kristall mit dem im Winter frierenden Weiher.²⁸⁷ Diese Verbindung mit dem Todesbild der bleichen Menschen spricht von einem lebensbedrohenden Zustand. Weiterhin ist der bleiche Mensch nach Kleefeld mit dem bleichen Mondlicht verwandt. Im Bezug darauf können die Sterne als eine Widerspiegelung der Sterne im Weiher verstanden werden.

²⁸³ HKA. Bd. I. S. 143.

²⁸⁴ HKA. Bd. I. S. 138.

²⁸⁵ HKA. Bd. I. S. 54.

²⁸⁶ HKA. Bd. I. S. 113.

²⁸⁷ Gunther Kleefeld, *Mysterien der Verwandlung. Das okkulte Erbe in Georg Trakls Dichtung*. Otto Müller Verlag Salzburg-Wien 2009. S. 120.

Dieser Kristall fungiert als eine Abgrenzung zwischen Menschen und der äußeren Welt. In *Abendland* findet man eine Metapher: „Mond, als träte ein Totes / Aus blauer Höhle, / Und es fallen der Blüten / Viele über den Felsenpfad.“²⁸⁸ Hier bezieht sich die blaue Höhle zunächst auf den Nachthimmel. In „Bläue, die Todesklagen der Mütter.“²⁸⁹ wird diese Assoziation zwischen Blau und Tod in großer Deutlichkeit artikuliert.

Im Folgenden wird Blau bei Trakl auch mit Trauer verknüpft: „Sie streuen heute Blumen blau und rot / Auf ihre Gräfte, die sich zag erhellen.“²⁹⁰; „Im Wind sich fröstelnd blaue A stern neigen.“²⁹¹ Die blaue Blume, als eine Verbindung zwischen Natur und Menschen, tritt in *An einen Frühverstorbenen* als ein Träger der Trauer auf: „O, das Blut, das aus der Kehle des Tönenden rinnt, / Blaue Blume; o die feurige Träne / Geweint in die Nacht.“²⁹² Wegen seiner tiefen räumlichen Bedeutung taucht Blau bisweilen als eine Farbe der Introversion auf. Auch die verschiedenen Nuancen von Blau zeigen diese Tendenz zum Inneren, insbesondere zur Dunkelheit. Blau und Grüntöne auf der psychologischen Ebene eignen sich für Entspannung. Ausgehend davon kann man vermuten, dass der Grund, warum diese Farbe bei Trakl am häufigsten in Erscheinung tritt, in einer seelischen Sehnsucht nach Ruhe und Schwermut liegt. Die Sehnsucht nach Ruhe bei ihm kann man ohne Schwierigkeit verstehen. Jedoch stellt sich diese starke Schwermut eine Frage, ob die Schwermut zufällig bei Trakl als Medium seiner Stimmung ist. M. E. hat Trakl dieses Medium, seine Schwermut, nicht passiv gewählt, sondern bewusst aus seiner inneren Notwendigkeit. „Not tut eine Gegenkultur des Seelischen und Ästhetischen.“²⁹³ Ein anderer Hinweis ist hierzu aufschlussreich. In seiner Studie über Trakl unterscheidet Lachmann das schwarze Schweigen von dem blauen Schweigen. Während das schwarze Schweigen eine Todeswelt zeigt, gilt das blaue Schweigen als das „der

²⁸⁸ HKA. Bd. I. S. 139.

²⁸⁹ HKA. Bd. I. S. 132.

²⁹⁰ HKA. Bd. I. S. 34.

²⁹¹ HKA. Bd. I. S. 59.

²⁹² HKA. Bd. I. S. 117.

²⁹³ Adrien Finck: Trakl hier und heute. In: Trakl-Forum 1987. Hrsg. von Hans Weichselbaum. Salzburg 1988. S. 14.

Seele und der unsichtbaren Welt“.²⁹⁴ Diese Bedeutung lässt sich deutlich in dem Vers „O das Wohnen in der beseelten Bläue der Nacht.“²⁹⁵ aufklären. Diese beseelte Bläue der Nacht ist die seelische Heimat und spendet dem Einsamen und dem Fremdling Trost. Insofern kann man ableiten, dass sich das blaue Schweigen als ein Wandlungszustand der Seele erweist, während das schwarze Schweigen das Ende aller Wandlungen.

²⁹⁴ Eduard Lachmann, Kreuz und Abend. Eine Interpretation Georg Trakls. Salzburg 1954. S. 192

²⁹⁵ HKA. Bd. I. S. 144.

3.2 Schwarz: König der Todeswelt

Schwarz kann als eine tiefe unbunte Farbe bezeichnet werden. Als ein farbiges Symbol der Negation zeigt Schwarz eine starke Verneinungskraft. Diese Farbe entsteht aus subtraktiver Farbmischung aller Farben. Ausgehend davon kann wie bei der Farbe Weiß die Frage gestellt werden, ob Schwarz eine Farbe ist. Denn diese Farbe taucht weder im Farbspektrum noch im Farbkreis auf und gehört wie Weiß und Grau zu den unbunten Farben. Der französische Philosoph Nicolas de Malebranche hat um 1700, einige Jahrzehnte nach Newtons Prisma-Experiment, geäußert, dass Schwarz die Frequenz der Helligkeit Null hat und schwarzes Licht als langsamste Wellenbewegung bezeichnet werden kann.²⁹⁶ Wie oben erwähnt, bedeutet Schwarz vor allem „eine Abwesenheit aller Farben“.²⁹⁷ In diesem Sinne erinnert es an Untergänge, Dunkelheit, Finsternis und Nacht. Tatsächlich ist das Schwarz keine Farbe der Nacht, deren Farbe ein dunkles Blau ist, sondern die Farbe der Finsternis. Gewöhnlich zeigt die Finsternis einen Zustand ohne Licht, Hoffnung und Trost. In dieser Hinsicht wird Schwarz häufig mit Geheimnissen assoziiert. Die Kraft von Schwarz liegt in der Finsternis. Seine überwältige Macht kann Bosheit und Tod einschließen. Kandinsky hat ähnlich dazu das Schwarz als „ein totes Nichts nach dem Erlöschen der Sonne“²⁹⁸ bezeichnet. Als eine Farbe der Negation sieht man in Schwarz „Chaos, Umnachtung, Verdammnis“.²⁹⁹

Schwarz zählt zusammen mit Weiß und Rot zu den frühesten Farben, die die Menschen benannt haben. Bevor Rot in der menschlichen Kulturgeschichte seinen Namen bekam, hatten Weiß und Schwarz schon ihren Platz gefunden. Nach den Untersuchungen von Bruns ist „Schwarz-Weiß-Rot die älteste und machtvollste Konstellation von Farbe“.³⁰⁰ Diese drei Farben verbinden sich eng miteinander. Während Schwarz und Weiß seine überirdische Eigenschaft zeigt, steht

²⁹⁶ Nach Klaus Stomer und Ernst Peter Fischer, Die Natur der Farbe. Köln 2006. S. 15.

²⁹⁷ Norbert Welsch und Claus Chr. Liebmann, Farben. Natur Technik Kunst. 2 Aufl. München 2004. S. 96.

²⁹⁸ Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. Bann 2004. S. 100.

²⁹⁹ Margarete Bruns, Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos. Stuttgart 2006. S. 216.

³⁰⁰ Margarete Bruns, Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos. Stuttgart 2006. S. 238.

demgegenüber Rot wegen seines kräftigen irdischen Charakters für Weltlichkeit. Wie andere Farben ist Schwarz mit einem ambivalenten Charakter verbunden. Einerseits steht Schwarz ursprünglich für die Fruchtbarkeit der Erde. Aus dieser positiven Perspektive kann das Schwarz als eine Art Urfarbe und eine Art Urkraft verstanden werden, weil alle Lebewesen ihre erste Lebensphase in einer schwarzen Welt verbringen. In diesem Sinne erweist sich Schwarz als Quelle des Lebens. Andererseits symbolisiert diese Farbe die Kraft der Zerstörung, des Todes und des Unbewussten. Schwarz ist deswegen auch ein Symbol des Teufels und des Bösen (z. B. schwarze Seele). Begriffe wie Schwarzarbeit oder Schwarzmarkt erinnern heutzutage an Illegalität und Verbot. Paradoxerweise verbindet sich das Schwarz aber auch mit Demut und zugleich Arroganz.

Ferner wird Trauer durch Schwarz sehr stark ausgedrückt. Die wohlbekannte Metapher, „Schwarze Milch“³⁰¹ in Paul Celans *Todesfuge*, hat hier beispielhaft die grausame Verfolgung der Juden mit Traurigkeit geschildert. Die natürliche Farbe der Milch ist nicht Schwarz, sondern Weiß. Diese Kombination von Schwarz und Weiß bildet hier einen starken Farbkontrast, nämlich einen Kontrast zwischen Leben und Tod, der die Harmonie des menschlichen Lebens total zerstört und statt normaler Empfindungen eine besonders starke expressionistische Bildlichkeit darstellt. Schwarz besitzt eine einflussreiche Kraft, wie Heller interpretiert: „Wenn eine Farbe mit Schwarz kombiniert wird, verkehrt sich die symbolische Bedeutung der Farbe in ihr Gegenteil.“³⁰² Nach Lüschers Forschungen³⁰³ ist Schwarz die absolute Grenze, an der das Leben aufhört: „Schwarz als das ‚Nein‘ und der ‚Tod‘, wo ‚keine Entwicklung mehr‘ möglich ist.“³⁰⁴ Darum drückt Schwarz die Idee des Nichts aus.

Zusätzlich kann Schwarz sämtliches Licht absorbieren. Kandinsky nennt das Schwarz im Gegensatz zum Weiß „ein Nichts ohne Möglichkeit“ und „ein ewiges

³⁰¹ Paul Celan, *Todesfuge*. In *Die Gedichte*. Frankfurt am Main 2005. S. 40.

³⁰² Eva Heller, *Wie Farben wirken. Farbpsychologie · Farbsymbolik · Kreative Farbgestaltung*. Hamburg 2004. S. 54.

³⁰³ Max Lüscher ist ein schweizer Psychologe. 1947 wurde sein Lüscher-Farbttest veröffentlicht.

³⁰⁴ Max Lüscher, *Die Farbe als psychologisches Untersuchungsmittel*. St. Gallen 1949. S. 100.

Schweigen ohne Zukunft und Hoffnung“.³⁰⁵ Meiner Meinung nach bedeutet Schwarz jedoch nicht nur die Idee des Nichts, wie Lüscher meint, sondern auch eine Vollendung von Allem. Alles verdichtet sich im Schwarz, vollendet sich, und verwandelt Positives ins Alles oder Negatives ins Nichts. Deswegen ist m. E. die negative Bedeutung vom Schwarz nicht als seine einzige Eigenschaft zu erkennen.

3.2.1 Abgrund, Untergang und Tod

In Trakls Dichtungen tritt Schwarz mehrmals auf und gilt als eine seiner Vorzugsfarben. Diese Farbe wird bei ihm meistens mit Untergang, Tod und Verderben assoziiert. In *Unterwegs* tritt ein Bild des Sonnenuntergangs auf, wobei mittels Schwarz die Abendstimmung zum Ausdruck gebracht wird: „Die Sonne ist in schwarzen Linnen gesunken; immer wieder kehrt dieser vergangene Abend. / [...] / Jemand flüstert drunten im Garten; jemand hat diesen schwarzen Himmel verlassen.“³⁰⁶ Nach Thauerer kann diese Beschreibung als „die elegische Reflexion auf eine mythische bzw. religiöse Lebens- und Weltdeutung“³⁰⁷ verstanden werden. Steht diese Farbe in Verbindung mit der Natur, wird ein tragisches Schicksal vorhergesagt. Wie es am Anfang des Gedichts *Die Raben* geschrieben wird: „Über den schwarzen Winkel hasten / Am Mittag die Raben mit hartem Schrei“³⁰⁸ verweist der schwarze Winkel auf einen schattigen Ort, wodurch das Motiv der Finsternis am Anfang des Gedichts auftaucht und der Grundton gelegt wird. Verbindet sich diese Farbe mit den Raben, die Aas fressen und deswegen für Bosheit stehen, könnte der schwarze Winkel an sich ein Todesmotiv symbolisieren.

Schwarz wird im Gedicht *Wanderschaft* als Farbe der Wolke in der Nacht bezeichnet. Diese Farbe erinnert einerseits an die Finsternis der Nacht und verbindet sich andererseits mit der vorher auftauchenden unsäglichen Schwermut und dem

³⁰⁵ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*. Bern 2004. S. 100.

³⁰⁶ HKA. Bd. I. S. 81.

³⁰⁷ Eva Thauerer, *Ästhetik des Verlusts. Erinnerung und Gegenwart in Georg Trakls Lyrik*. Berlin 2007. S. 149.

³⁰⁸ HKA. Bd. I. S. 11.

nachher vorkommenden bitteren Mohn.³⁰⁹ In dieser Hinsicht kann Schwarz als eine traurige Farbe angesehen werden.

Nach Goldmann zeigt Schwarz bei Trakl das Unbewusste³¹⁰ und die dunkle Seite des Daseins. Schwarz kehrt in seinen Dichtungen nicht selten mit Augen, Höhlen und Löchern wieder, z. B. „Auf der verdorrten Wiese läuft ein Kind / Und spielt mit seinen Augen schwarz und glatt.“³¹¹ Verbindet sich Schwarz mit den Augen, verrät das Fenster zur Seele (Augen) wohl die Angst oder die Bedrängnis. Eine Atmosphäre der Angst herrscht an dieser Stelle vor. „Löcher und Höhlen also nicht des Lebens, sondern des Todes, des Unbewussten in seinem anderen Aspekt, im Spiegel des verängstigten Ich.“³¹² Das Schwarz steht unter dieser Konstellation für die ursprüngliche Kraft der Verwesung und der Angst. Die Tiefe dieser Farbe erinnert an einen Abgrund ohne Licht und eine unvorausehbare Gefahr. Das Schwarz taucht dreimal im Gedicht *An den Knaben Elis* auf. Der Ruf von der Amsel im schwarzen Wald vermittelt beispielsweise die Botschaft des Todes vom Knaben Elis.³¹³ Während diese Figur Elis im Sinne Bergengruens³¹⁴ mit dem biblischen Propheten Elias verwandt ist, weist meiner Ansicht nach der Knabe Elis, der zuweilen mit dem Dichter identisch ist, auf die letzte Reinheit und Hoffnung auf dieser Welt hin. Dessen Tod deutet angesichts dieser Konstellation auf den Untergang der Welt hin. Am Ende der 5. Versgruppe des Gedichts kommt eine schwarze Höhle³¹⁵ vor. Diese schwarze Höhle ist inhaltlich mit Schweigen und einem sanften Tier verbunden. Sie kann sich im Kontext des Gedichts auf ein Grab beziehen, das für Tod und Trauer steht. Verbindet sich diese schwarze Höhle mit dem sanften Tier, das für Natur und Reinheit

³⁰⁹ HKA. Bd. I. S. 401. „Gelehnt an den Hügel der Bruder / Und Fremdling, / Der menschenverlassene, ihm sanken / Die feuchten Lider / In unsäglicher Schwermut. / Aus schwärzlicher Wolke / Träufelt bitterer Mohn.“

³¹⁰ Heinrich Goldmann, *Katabasis. Eine Tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls*. Salzburg 1957. S. 36.

³¹¹ HKA. Bd. I. S. 53.

³¹² Heinrich Goldmann, *Katabasis. Eine tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls*. Salzburg 1957 S. 33.

³¹³ HKA. Bd. I. S. 26. Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft, / Dieses ist dein Untergang.

³¹⁴ Maximilian Bergengruen, *Untergang der Mondnacht*. Umschreibung in Trakls *Abendland*. In: *Gestirn und Literatur im 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Maximilian Bergengruen, Davide Giuriato und Sandro Zanetti. Frankfurt am Main 2006. S. 267.

³¹⁵ HKA. Bd. I. S. 26. Der Vers lautet: „Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen, / Daraus bisweilen ein sanftes Tier tritt / und langsam die schweren Lider senkt.“

steht, kündigt es einen unvermeidbaren Untergang und eine Todesnähe an. Das Motiv im Vers „Und langsam die schweren Lider senkt“ entspricht der Tendenz zum Verfall. Im Anschluss an diese Interpretation kann ein schwarzes Schweigen deswegen als ein Todesschweigen der Toten oder ein passives, gezwungenes Schweigen des Beobachters gelten, wie es im Gedicht *Herbstseele* hervortritt: „Über Stoppelfeld und Pfad / Banget schon ein schwarzes Schweigen;“³¹⁶ An dieser Stelle ist dieses passive Schweigen mitleidsvoll, angstvoll und schmerzhaft. Dieser Interpretation entspricht Kandinskys Vergleich von Schwarz: „wie ein ewiges Schweigen ohne Zukunft und Hoffnung klingt innerlich das Schwarz.“³¹⁷ Ein anderes Beispiel ist das Gedicht *Im Winter*. Der Vers am Anfang der zweiten Strophe lautet: „Ein Schweigen in schwarzen Wipfeln wohnt.“³¹⁸ Es handelt sich hier um eine winterliche Landschaft und ein beklemmendes Schweigen. Schwarz beinhaltet eine Kraft, die alles zerstören kann: „Schwarzes Gewitter droht / Über dem Hügel. / Das alte Lied der Grille / Erstirbt im Feld.“³¹⁹ Zum dritten Mal erscheint das Schwarz am Ende *An den Knaben Elis* als eine Botschaft aus dem Himmel, weil es im Zusammenhang mit Tau steht. Der schwarze Tau sowie der schwarze Wald zeigen den Verlust an Verbindung zwischen Menschen und Natur. Als deren Resultat kann das schwarze Schweigen angesehen werden. In dem ganzen Gedicht fungiert das Schwarz als eine negative Trauerfarbe und vermittelt deswegen die Abwesenheit von Hoffnung und optimistischer Weltsicht.

Schwarz kann wegen seiner absoluten Tiefe einen Abgrund andeuten, der auf einer psychologischen Ebene an Dunkelheit, Gefahr und Ungewissheit erinnert: „Und Farnen folgt und alten Steinen / Und silbern glänzt aus Laubgewinden. / Man hört ihn bald in schwarzen Schlünden / Vielleicht, daß auch schon Sterne scheinen.“³²⁰ In diesen Versen wird ein fiktiver Farbkontrast gebildet, denn der Dichter vermutet, dass die Sterne vielleicht in schwarzen Schlünden scheinen. Dieser Farbkontrast zwischen Dunkel und Licht soll nicht zu übersehen sein, der einerseits die gegensätzlichen

³¹⁶ HKA. Bd. I. S. 107.

³¹⁷ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*. Benn 2004. S. 100.

³¹⁸ HKA. Bd. I. S. 39.

³¹⁹ HKA. Bd. I. S. 136.

³²⁰ HKA. Bd. I. S. 19.

Eigenschaften beider Farben betont, andererseits zu einer emotionalen Unruhe und Unstabilität führt. Mit einem Übergewicht von Schwarz können Stimmungen wie totale Schwermut, absolute Ruhe, unerträgliche Beklemmung, Undurchdringlichkeit und sogar Nihilismus projiziert werden. Meiner Ansicht nach fungiert dieser fiktive Farbkontrast als eine Waffe gegen das Lebensprinzip der Bequemlichkeit des Bürgertums um die Jahrhundertwende, wenn er mit Nihilismus assoziiert wird. Zuweilen ist die Farbe Schwarz eine Voraussage der kommenden Unruhe, sowohl in der Natur als auch in der Seele, eine scheinbar oberflächliche Stabilität. Z. B. „Schwarze Himmel von Metall / Kreuz in roten Stürmen wehen.“³²¹

Im Unterschied zum Dunkel-Licht-Kontrast kommt hier ein Kontrast zwischen zwei Farben vor, nämlich zwischen Rot und Schwarz, die auch ohne Vergleich mit anderen Farben einen starken Charakter zeigen können. Dieser Kontrast führt gemeinsam mit der Wirkung des anderen Kontrasts zwischen scheinbarer Ruhe („Himmel von Metall“) und wahrgenommener Bewegung („rote Stürmen“) zu einer größeren Unstabilität, die viel kräftiger ist. Solcher Farbkontrast taucht mehrmals bei Trakl auf. Denn der Dichter komprimiert häufig die Szenen des Abends und der Nacht, wann dieser Kontrast sowohl ein natürliches Phänomen als auch ein geeignetes Medium ist, seine Stimmungen auszudrücken. Ein treffendes Beispiel hierfür ist der letzte Vers in *Trübsinn*: „Ein Licht ruft Schatten in den Zimmern wach.“³²² Diese Personifizierung des Lichtes hat nicht nur das Bild in dem abendlichen Zimmer hervorgebracht, sondern auch bei der Schilderung der Koexistenz des Lichtes und der Schatten geholfen. Dieser Kontrast ruft eine dramatische Wahrnehmung hervor und erzeugt eine starke Einbildungskraft des Lesers. Diese Koexistenz von Licht und Schatten spiegelt gewissermaßen die Dualität bei Trakl wider.

Ein anderes Beispiel, das den engen Zusammenhang zwischen Schwarz und Tod bei Trakl bestätigen kann, ist der Vers „Es ist ein Stoppelfeld, in das ein schwarzer

³²¹ HKA. Bd. I. S. 20.

³²² HKA. Bd. I. S. 53.

Regen fällt“.³²³ Ein schwarzer Regen weist nicht auf die Ernte im Herbst, sondern Tod sowie Katastrophe hin. Die Todesahnung wird hier durch den schwarzen Regen verraten. Der Regen gilt ursprünglich als Brücke zwischen Himmel und Erde und im übertragenen religiösen Sinne zwischen Gott und Menschen. In manchen trockenen Regionen wird der Regen als Glücks- und Fruchtbarkeitsbringer angesehen. Jedoch steht der schwarze Regen, der zu keiner Ernte führt, sondern Unglück und Katastrophe mit sich bringt, hier negativ für Tod und Verlust an Lebensfreude. Er könnte auch eine Strafe Gottes sein. Der in *An den Knaben Elis* auftauchende schwarze Tau³²⁴, wie vorhin erwähnt, erweist sich als kein Trostbringer, sondern als eine Botschaft des Todes.

Ferner verbindet sich das Schwarz im Gedicht *Zu Abend mein Herz* nicht nur mit dem Tau, sondern auch mit dem Geäst: „Durch schwarzes Geäst tönen schmerzliche Glocken, / Auf das Gesicht tropft Tau.“³²⁵ Ohne Zweifel ist dies eine melancholische Beschreibung einer abendlichen Landschaft, die eine trostlose Stimmung hervorrufen kann. Das schwarze Geäst schildert dürre Bäume, die im Zusammenhang mit einer herbstlichen Natur stehen. Als eine Botschaft zwischen Himmel und Erde beinhaltet der Tau an dieser Stelle Schmerz und Melancholie. Das Gesicht, das sich hier auf das Gesicht des Wanderers bezieht, symbolisiert den Menschen, der länger und stets unterwegs ist und nach einer seelischen Heimat sucht. Die schmerzlichen Glocken kombinieren ein Symbol der Kultur (Glocken als ein Produkt der Kultur und Zivilisation sowie ein Zeichen des traditionellen Lebensstils) mit den damit verbundenen Gefühlen, und zwar Sehnsucht und Vergänglichkeit. In diesem Sinne erweist sich das Schwarz als ein Sinnträger. Sehr ähnlich findet sich noch ein weiteres Beispiel bei Trakl. In *Abendländisches Lied* taucht das schwarze Wasser auf, das auch für Tod und Untergang steht: „O, die bittere Stunde des Untergangs, / Da wir steineres Antlitz in schwarzen Wassern beschaun.“³²⁶ Das schwarze Wasser tritt wieder in

³²³ HKA. Bd. I. S. 46.

³²⁴ HKA. Bd. I. S. 26. „Auf deinen Schläfen tropft schwarzer Tau, / Das letzte Gold verfallner Sterne.“

³²⁵ HKA. Bd. I. S. 20.

³²⁶ HKA. Bd. I. S. 119.

Helian auf: „In schwarzen Wasser spiegeln sich Aussätzige.“³²⁷ Ein schwarzer Kahn erinnert an Tod: „Silbern weint ein Krankes / Am Abendweiher, / Auf schwarzem Kahn / Hinüber starben Liebende.“³²⁸ „Schatten drehen sich am Hügel / Von Verwesung schwarz umsäumt.“³²⁹ In diesem Vers kann das Schwarz als ein Symbol der Verwesung angesehen werden. Ein anderes Beispiel ist das Bild im Gedicht *Im Dorf*: „Die Apfelbäume sinken kahl und stad / Ins Farbige ihrer Frucht, die schwarz verdarb.“³³⁰ In *Am Moor* findet sich noch ein treffendes Beispiel: „In verfallener Hütte / Aufflattert mit schwarzen Flügeln die Fäulnis; / Verkrüppelte Birken seufzen im Wind.“³³¹ An dieser Stelle steht Schwarz im engen Zusammenhang mit Verwesung und Verderben. Schwarz zeigt in der Verwesung seine Urkraft, die alles zerstören kann. Im Bezug darauf kann die Verwesung als eine schlimmere Folge des Verfalls angesehen werden. Im Verfall wird eine Ganzheit zerkleinert, während alles sich in Verwesung zum Nichts verwandelt.

Außerdem ist das Schwarz oft mit Jahreszeiten verbunden. „Zur Vesper verliert sich der Fremdling in schwarzer Novemberzerstörung.“³³² Es ist offensichtlich, dass die schwarze Novemberzerstörung auch auf Tod und Untergang verweist, welche Bedeutung sich eng mit den Jahreszeiten assoziiert. Während das Gelb die Farbe der Mauern im Sommer und das Rot die der Mauern im Herbst ist, erweist sich das Schwarz als die Mauerfarbe im Winter: „Am Abend versinkt ein Glockenspiel, das nicht mehr tönt, / Verfallen die schwarzen Mauern am Platz, / ruft der tote Soldat zum Gebet.“³³³ Weiterhin kann man ein ähnliches Beispiel in *Elis* finden: „Immer tönt / An schwarzen Mauern Gottes einsamer Wind.“³³⁴ In *Gesang des Abgeschiedenen* tritt die Verbindung zwischen Farben, Zeit und Stimmung in einer abstrakten Form in Erscheinung: „Denn strahlender immer erwacht aus schwarzen Minuten des

³²⁷ HKA. Bd. I. S. 72.

³²⁸ HKA. Bd. I. S. 139.

³²⁹ HKA. Bd. I. S. 54.

³³⁰ HKA. Bd. I. S. 63.

³³¹ HKA. Bd. I. S. 91.

³³² HKA. Bd. I. S. 70.

³³³ HKA. Bd. I. S. 71.

³³⁴ HKA. Bd. I. S. 86.

Wahnsinns.³³⁵ Die schwarzen Minuten weisen auf Nacht hin und sind zugleich mit Wahnsinn verbunden.

3.2.2 Alles oder Nichts: Schwermut

Wie oben erwähnt, verdichtet sich alles im Schwarz und verwandelt ins Nichts. Eine schwarze Höhle gilt als Endstation aller Emotionen, Ausdrücke und Sehnsucht nach freiwilliger Kommunikation. Schwarz macht alles schwach und verbietet alle sichtbaren Verwandlungen. Aus der Interpretation im letzten Kapitel ergibt sich, dass es nach Lachmann zweierlei Arten von Schweigen bei Trakl gibt, und zwar das Blaue und das Schwarze. An dieser Stelle wird das Beispiel des schwarzen Schweigens nochmal verdeutlicht: „Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen.“³³⁶ An dieser Stelle steht Schwarz einerseits im Zusammenhang mit Kommunikationslosigkeit, andererseits mit Gefühlen des Abgrundes.

Wird der Schnee schwarz sein, bedeutet dies eine Verschmutzung einer Landschaft und weiterhin eine Zerstörung der Reinheit. Denn der Schnee wird normalerweise mit der Reinheit, Klarheit und dem Neubeginn assoziiert. Wird die Sonne schwarz sein, bedeutet es eine qualvolle Welt: „Sag wie lang wir gestorben sind; / Sonne will schwarz erschienenen.“³³⁷ Daher kann man ableiten, dass wenn sich Schwarz mit einem positiven Gegenstand assoziiert, die Bedeutung sehr negativ sein kann. Die schwarze Sonne erweist sich als ein Symbol der Todeswelt. Die Verse in *Trübsinn* lauten: „Ein Baum, ein Hund tritt hinter sich zurück / Und schwarz schwankt Gottes Himmel und entlaubt.“³³⁸ Der Gottesverlust kann durch den schwarzen schwankenden Himmel zum Ausdruck gebracht werden. An dieser Stelle erweist sich das Schwarz nicht nur als die Dunkelheit des abendlichen Himmels, sondern auch als ein Symbol der Unsicherheit und des Schwindens der Gottesmacht. Ein anderes

³³⁵ HKA. Bd. I. S. 144.

³³⁶ HKA. Bd. I. S. 26.

³³⁷ HKA. Bd. I. S. 106.

³³⁸ HKA. Bd. I. S. 53.

Beispiel dafür ist der schwarze Engel. „Durchs Fenster klirrt der rote Abendwind; / Ein schwarzer Engel tritt daraus hervor.“³³⁹ Diese Figur kommt nicht selten bei Trakl vor. Diese Schilderung hat dargestellt, dass der Engel nicht mehr in der Lage ist, Hoffnung und Heilung zu bringen. Vor diesem Hintergrund kann man zum Schluss kommen, dass sich das Traklsche Schwarz als ein Feind der natürlichen Schönheit und des Lebens erweist. Das entspricht auch dem expressionistischen Stil.

Goldmann hat über die Wirkungen von Blau und Schwarz und den Vergleich zwischen diesen Beiden in seiner Studie bemerkt: „Schwarz ist bei Trakl die Farbe der Zerstörung, der Verwesung, des Todes und zugleich des Tötens. Es ist im Gegensatz zu Blau aktiv, männlich. Es steht mit dem Bewusstsein in Verbindung, und insofern es das Unbewusste charakterisiert, vertritt es dessen bedrohlichen, tödlichen Aspekt gegenüber dem bewussten Ich. Blau fanden wir positiv, passiv, Schwarz käme demnach eine negative, aktive Qualität zu.“³⁴⁰ Zusammenfassend sieht Goldmann Blau und Schwarz als zwei gegensätzliche Farben und beurteilt das Blau als positive und passive Kraft. Mit dieser Interpretation des Blau stimme ich allerdings nicht überein. Denn jede Farbe erscheint bei Trakl nicht eindeutig. Die Farbe Blau taucht nicht nur als eine passive Farbe auf und zeigt zuweilen auch einen ambivalenten Charakter. Beispielsweise sind das bläuliche Wasser, das oft in seinen Dichtungen vorkommt und im Gegensatz zur Melancholie nicht selten in Verbindung zur Lebensquelle und der Gottheit steht. Jedoch zeigt das blaue Wasser eine melancholische Stimmung, wenn es mit Nacht und Wanderer verbunden ist.

Nun kommen wir zur schwarzen Schwermut zurück. Am Ende der 3. Fassung des Gedichts *Nachtseele* kann man eine schwarze, nächtliche Schwermut spüren: „Am Waldsaum, erstrahlen die finstern Wege / In die steinerne Stadt; / öfter ruft aus schwarzer Schwermut das Käuzchen den Trunknen.“³⁴¹ Statt einer purpurnen

³³⁹ HKA. Bd. I. S. 64.

³⁴⁰ Heinrich Goldmann, *Katabasis. Eine Tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls*. Salzburg 1957. S. 35.

³⁴¹ HKA. Bd. I. S. 186.

Schwermut in der 2. Fassung nimmt Trakl hier eine Abänderung vor, und zwar die schwarze Schwermut, die meiner Ansicht nach zusammen mit der Farbe in der Eingangsstrophe einen stärkeren Kunsteffekt erzeugen kann. Der Eingangsvers lautet: „Schweigsam stieg vom schwarzen Wald ein blaues Wild / Die Seele nieder, / Da es Nacht war, über moosige Stufen ein schneeiger Quell.“³⁴² Diese schmerzhafteste Stimmung findet sich auch in *Ein Frühlingsabend*: „Ein kahler Baum kümmert sich in schwarzem Schmerz.“³⁴³ Dieser Schmerz taucht in Schwarz auf und steht für Hoffnungslosigkeit.

³⁴² HKA. Bd. I. S. 186.

³⁴³ HKA. Bd. I. S. 180.

3.3 Gold: Macht, Gnade und Vergänglichkeit

Der Begriff Gold erinnert vor allem an das teure und edle Metall. Als eine Farbe steht Gold für ein tiefes, starkes Gelb. Im alltäglichen Leben wird Goldgelb auch häufig erwähnt. Ursprünglich kommt diese Farbe aus dem Metall Gold und beschreibt dessen Farbe. Gold (das Metall) zählt zu den ältesten Materialien, die von Menschen benutzt werden. Aufgrund der Seltenheit und Rostfreiheit des Goldes steht die Farbe Gold sehr oft für Kostbarkeit und Ewigkeit. Seit langem funktioniert Gold als Wertmesser; wörtlich ist Gold mit Geld verwandt. Unmittelbar symbolisiert diese Farbe somit wegen dieser Verbundenheit Reichtum und Königtum. Gold herzustellen ist ein Ziel der Alchemisten.³⁴⁴ Es kann ausgehend davon die Vollkommenheit und Vollendung bedeuten. Zur sozialen Bedeutung der Farbe Gold sei gesagt, dass sie in manchen Gesellschaften und Kulturen ein Symbol für Überlegenheit, Autorität, Stolz und Macht darstellt.

Johannes Itten hat einmal die Farbe Gold in seiner Studie sehr eingehend untersucht und schreibt darin, dass Goldgelb „wie die höchste Sublimierung der Materie durch die Macht des Lichtes, ungreifbar strahlend, ohne Durchsichtigkeit, leicht wie eine reine Schwingung“ sei und „leuchtende, lichtausstrahlende Materie“ bedeutete. Aufgrund dieser Assoziation zählt Gold zu den Warmfarben. Es ist ein Zeichen der Sonne und Gestirne. „Der goldene Schein der Heiligen war das Zeichen für ihre Erleuchtung. Heilige, welche den Zustand des Erleuchtetseins erreichten, erleben es als ein Eingehülltsein in ein Licht, in welchem sie, schon entrückt, kaum noch atmeten. Dieses himmlische Licht konnte nur mit Gold symbolisch dargestellt werden.“³⁴⁵ Somit ist das heilige Licht vom Himmel einer der Ausdruckswerte von Gold. In der altägyptischen Religion wird das Gold als das Fleisch der Götter angesehen. Die umfangreiche Verwendung dieser Farbe im Bereich

³⁴⁴ Die Alchemie kann als ein alter Zwerg der Naturphilosophie bezeichnet werden. Gold herzustellen ist nicht das einzige Ziel der Alchemie.

³⁴⁵ Johannes Itten, Kunst der Farben. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst. 5. Aufl. Ravensburg 1970. S. 85.

der Religion ist daher nicht zu übersehen. Sehr häufig taucht Gold als Hintergrundfarbe in der religiösen Malerei auf. Die christliche Malerei und Bildhauerei ist ohne Gold undenkbar: „Gold in seiner reinsten Essenz als unversehrte Schöpfung vor dem Engelsturz und Sündenfall, Glanz der geistigen Sonne und Zeuge einer größeren Wirklichkeit.“³⁴⁶ Im religiösen Sinne ist das Gold ein Heilmittel und Trostbringer. Die überirdische Wirkung dieser Farbe verbindet sich auch mit seiner irdischen Funktion. Zusammen mit seiner heiligen religiösen Bedeutung kann Gold auch als eine jenseitige Farbe verstanden werden. Das Gold fungiert im Laufe der Geschichte sowohl als ein Medium der göttlichen Offenbarung wie auch als eine dekorative Funktion. Als eine dekorative Farbe in den Bereichen außer der Religion bringt Gold häufig eine Prunk- und Luxusempfindung mit sich. In der Architektur wird es daher nicht selten verwendet.

3.3.1 Ernte, Heiligkeit und schönes Zeitalter

Gold ist die natürliche Farbe der Ernte und wird mit Herbst assoziiert. Diese Assoziation findet sich auch bei Trakl, z. B. der Vers „Golden reift der Wein am Hügel“.³⁴⁷ An dieser Stelle steht Gold für Vollendung und Ernte. Diese Beschreibung verrät sowohl eine herbstliche Landschaft als auch die Lebensfreude wegen der Ernte. Diese Farbe zeigt an dieser Stelle keine Statik, sondern einen Prozess. Im Vergleich dazu findet sich die Beschreibung „Goldner Abendstille“³⁴⁸ im Gedicht *Die Schwermut*, die eine relativ statische Landschaft darstellt. Ausgehend davon besitzt die Farbe Gold bei Trakl eine bewegende sowie ruhige Eigenschaft. In seinen Dichtungen wirkt sich Gold meistens positiv aus und steht im Allgemeinen für Heiligkeit, Glück und Gemütlichkeit. Die Farbe Gold im Vers „Die goldene Wolke über dem Weiher“³⁴⁹ erweist sich auf der religiösen Ebene als Gottesoffenbarung. „Ein goldner Karren“ erinnert beispielsweise an ein harmonisches Bild im Paradies.

³⁴⁶ Margarete Bruns, *Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos*. Stuttgart 2006. S. 276.

³⁴⁷ HKA. Bd. I. S. 22.

³⁴⁸ HKA. Bd. I. S. 161.

³⁴⁹ HKA. Bd. I. S. 153.

Die Verbindung zwischen Kind, Gold und Himmel zeigt sich im Vers „Die Kinder des Hausmeisters hören zu spielen auf und suchen das Gold des Himmels“.³⁵⁰ Hier wird die Reinheit der Kinder mit der heiligen Gottheit kombiniert. Die zweite Strophe in *De Profundis* lautet: „Am Weiler vorbei / Sammelt die sanfte Waise noch spärliche Ähren ein. / Ihre Augen weiden rund und goldig in der Dämmerung / Und ihr Schoß harrt des himmlischen Bräutigams.“³⁵¹ Die goldigen Augen der Waise weisen vermutlich auf eine Beziehung zwischen der Waise und der Gottheit hin. Das Gold in ihren Augen symbolisiert die Reinheit und Zärtlichkeit der Waisen, die im Gegensatz zur Schilderung in der ersten Strophe auftritt. Gold steht unter anderem für ein schönes Zeitalter, das „von Träumerei und Ruh und Wein“³⁵² erfüllt ist. Dieses Zeitalter wird bei Trakl als goldene Zeiten bezeichnet.³⁵³ Daraus ergibt sich, dass sich ein goldenes Zeitalter mit Ruhe, Träumerei, Gemütlichkeit und Vergessenheit (Wein) verbindet. Denn diese Farbe ist, wie oben erwähnt, eine heilige Farbe, die auf die Botschaft der Gottheit und der Gnaden hindeutet und so die Seele berührt.

3.3.2 Lebensfreude und seelischer Frieden

Zugleich beschreibt diese Farbe wegen ihrer Assoziation mit Sonnenlicht die Freude und den Frieden der Natur und des Lebens. Es ist leicht zu bemerken, dass bei Trakl zwei Farben mit Heiligkeit verbunden sind, und zwar das Blau und das Gold. Bisweilen steht das goldene Licht im Kontrast zur Schmutzigkeit. Dieser Kontrast wird beispielsweise in *Die junge Magd* dargestellt: „Und sie sieht ihr schmutzig Bette / Ganz von goldnem Licht verhangen.“³⁵⁴ Gold steht in *Elis* für die Vollkommenheit: „Vollkommen ist die Stille dieses goldenen Tags.“³⁵⁵ Im Gold vereinen sich der Anfang und das Ende. Beide sind durchweg positiv beschrieben, obwohl sie sich bisweilen als Idealvorstellung und nicht als Wirklichkeit erweisen. Der Anfang zeigt

³⁵⁰ HKA. Bd. I. S. 56.

³⁵¹ HKA. Bd. I. S. 46.

³⁵² HKA. Bd. I. S. 48

³⁵³ Umsetzung vom Vers: Ihr wächsen-runder Blick sinnt goldner Zeiten, / Erfüllt von Träumerei und Ruh und Wein. HKA. Bd. I. S. 48.

³⁵⁴ HKA. Bd. I. S. 14.

³⁵⁵ HKA. Bd. I. S. 85.

einen idealen Urzustand des Lebens und der Menschheit. M. E. ist das Gold in manchen Versen bei Trakl mit dem ursprünglichen göttlichen Sein und „anfänglicher Lebenskraft“³⁵⁶ verbunden. In diesem Sinne kann es als Hoffnung auf einen seelischen Frieden und eine Wiederkehr der Reinheit angesehen werden. „Goldenes Auge des Anbeginns, dunkle Geduld des Endes.“³⁵⁷ Im Gedicht *Unterwegs* verbindet sich Gold mit Kerzen und einer selten auftretenden Figur, der Großmutter. Der Vers lautet: „Großmutter zündt goldene Kerzen an.“³⁵⁸ In dieser Zusammenstellung wird eine Beziehung zwischen Gold, Tradition und alltäglichem Leben dargestellt. Ferner hat Goldmann auch dargelegt: „Es ist die Farbe aktiven Lustgefühls im Einklang zwischen Bewußtsein und Unbewußtem.“³⁵⁹ Das in den Versen „Mancher auf der Wanderschaft / Kommt ans Tor auf dunklen Pfaden / Golden glüht der Baum der Gnaden / Aus der Erde kühlem Saft“³⁶⁰ hervortretende Gold wird nicht nur mit Heiligkeit assoziiert, sondern spendet auch den Wanderern Trost. Hier bildet sich auch ein Farbkontrast zwischen Dunkel und Gold, also Finsternis und Licht und im übertragenen Sinne Schmerz und Heilung. In dem Vers „Das letzte Gold verfallener Sterne“ wird diese Bedeutung besonders hervorgehoben. Das letzte Gold, d. h. das letzte Licht der Sterne, weist möglicherweise auf die letzte Weisheit der Zivilisation hin. In *Helian* tritt das Gold der Sterne wieder auf: „In dieser Stunde füllen sich die Augen des Schauenden / mit dem Gold seiner Sterne.“

3.3.3 Traklsche vergangene Schönheit

Die Farbe Gold hat bei Trakl eine ambivalente Bedeutung, obwohl es meistens als eine positive Farbe betrachtet wird. Diese Ambivalenz zeigt sich nicht nur in Gold, sondern auch bei anderen Traklschen Farben. Neben der Lebensfreude bezieht sich die Farbe Gold zuweilen auf eine vergangene Lebensfülle und Schönheit, wie

³⁵⁶ Heinrich Goldmann, *Katabasis. Eine Tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls*. Salzburg 1957. S. 41.

³⁵⁷ HKA. Bd. I. S. 138.

³⁵⁸ HKA. Bd. I. S. 81.

³⁵⁹ Heinrich Goldmann, *Katabasis. Eine Tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls*. Salzburg 1957. S. 41.

³⁶⁰ HKA. Bd. I. S. 102.

Goldmann in seiner Studie bemerkt.³⁶¹ „Weltweit erzählt man sich wehmütige Geschichten vom verlorenen, goldenen Zeitalter.“³⁶² „Ein herbstliches Gold“³⁶³ verleiht dieser Farbe eine zeitliche Empfindung, die sich sowohl mit herbstlichem Sonnenlicht, als auch mit Vergänglichkeit und Abschied verbindet, den der Dichter gegen seinen eigenen Willen nehmen muss. Bei Trakl fungiert diese Farbe somit auch als ein Träger der Melancholie. Ein treffendes Beispiel dafür ist der Vers „Verflossen ist das Gold der Tage, / des Abends braun und blaue Farben“.³⁶⁴ Hier findet sich ein ähnlicher Farbkontrast zwischen Warm- und Kältönen. In dem im letzten Abschnitt erwähnten Farbkontrast wird Gold besonders betont, während in diesem Warm-Kalt-Kontrast alle drei Farben gleichgesetzt werden. Wenn es dem zweiten Vers „des Abends braun und blaue Farben“ fehlt, wird die Stimmung des Dichters nicht so stark ausgedrückt. Ein Vers in *Heiterer Frühling* lautet: „Noch trägt die Flut des Himmels goldene Last.“³⁶⁵ Es kann sich die Frage gestellt werden, ob diese goldene Last als ein Zeichen der Funktionslosigkeit der Religion und der Müdigkeit der Anhänger verstanden werden kann. Die Antwort findet sich in *Trübsinn*. Ein Vers der zweiten Strophe geht: „Das Gold tropft von den Büschen trüb und matt.“³⁶⁶ Die Mattigkeit fungiert als eine Widerspiegelung der subjektiven Empfindung des Dichters, und im weiteren Sinne des Beobachters. Vor diesem Hintergrund kann man zu dem Schluss kommen, dass die von Trakl verwendeten Farben in gewisser Weise eine subjektive Wirklichkeit darstellen können. Die Anziehungskraft seiner Dichtungen strahlt von dieser subjektiven Wirklichkeit aus, der sich der Leser nicht entziehen kann.

Bei Trakl begegnet man sowohl einem warmen, als auch einem kalten Gold: „Gewaltig ist das Schweigen des verwüsteten Gartens, / Da der junge Novize die

³⁶¹ Heinrich Goldmann, *Katabasis. Eine Tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls*. Salzburg 1957. S. 40.

³⁶² Margarete Bruns, *Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos*. Stuttgart 2006. S. 43.

³⁶³ HKA. Bd. I. S. 101. Der verslautet: „Ihr auch rauert, ihr sanften Götter. / Und das herbstliche Gold der Ulme.“

³⁶⁴ HKA. Bd. I. S. 21.

³⁶⁵ HKA. Bd. I. S. 49.

³⁶⁶ HKA. Bd. I. S. 53.

Stirne mit braunem Laub bekränzt, / Sein Odem eisiges Gold trinkt.“³⁶⁷ Dieses eisige Gold weist auf das kalte, herbstliche Sonnenlicht hin, dass eine Empfindung der vergangenen Wärme hervorruft. Das „goldne Waldland“³⁶⁸ deutet einerseits auf eine herbstliche Waldlandschaft hin, andererseits auf eine harmonische Beziehung zwischen Natur und Tieren. Das Waldland symbolisiert vermutlich eine unberührte Schönheit. Die herbstliche Stimmung verrät eine vergangene Vollkommenheit, was der Bedeutung des goldenen Zeitalters ähnelt. Gold mit einer schwermütigen Bedeutung tritt im Gedicht *Jahr* in Erscheinung: „Im Abend, Samen und die goldenen Schatten der Schwermut.“³⁶⁹ Nicht selten beschreibt Trakl die Vergänglichkeit mit schmerzhaftem Ton. Eine solche landschaftliche Schilderung findet sich auch in *Das Herz*: „O dunkle Angst / Des Todes, so das Gold / In grauer Wolke starb.“³⁷⁰ Dies kündigt unvermeidbare Schmerzen an. Ein anderes Beispiel ist das Gedicht *Die Sonnenblumen*. „Ihr goldenen Sonnenblumen, / Innig zum Sterben geneigt, / Ihr demutsvollen Schwestern / In solcher Stille / Endet Helians Jahr / Gebirgiger Kühle.“³⁷¹ Als Farbe der Sonnenblumen kommt Gold zuweilen bei Trakl vor. Einerseits assoziiert sich Gold im ersten Vers mit einem glänzenden Gelb, andererseits mit dem herbstlichen Sonnenlicht. Möglicherweise ist Gold an dieser Stelle ferner mit Gottheit verbunden. Denn die Sonnenblume ist bei der Vorbereitung des Gottesdienstes ein Zeichen für die neuen Konfirmandenjahrgänge. Im zweiten Vers wird eine Neigung der goldenen Sonnenblumen zum Sterben gesehen, wobei das Ende des Lebens und der innerliche Verfall der Gottheit dargestellt wird. Im Gedicht *Unterwegs* kommt diese dem Tode entgegengehende Sonnenblume nochmals vor: „Umdüstert vom Schlummer des Laubs, dem dunklen Gold verfallener Sonnenblumen.“³⁷² Die Vergänglichkeit der Schönheit gilt als die melancholische Bedeutung von Gold bei Trakl.

³⁶⁷ HKA. Bd. I. S. 70.

³⁶⁸ HKA. Bd. I. S. 25. Die Verse lauten: „Wessen Atem kommt mich kosen? / Schwalben irre Zeichen ziehn. / Leise fließt im Grenzenlosen / Dort das goldne Waldland hin.“

³⁶⁹ HKA. Bd. I. S. 138.

³⁷⁰ HKA. Bd. I. S. 154.

³⁷¹ HKA. Bd. I. S. 353.

³⁷² HKA. Bd. I. S. 81.

3.4 Weiß: Die überirdische Kraft

Wie Schwarz taucht Weiß weder im Spektrum noch im Farbkreis auf - ganz anders als Rot, Blau und Gelb. Weiß befindet sich im Gegensatz zu Schwarz in der oberen Polarzone der Farbkugel und gehört wegen der Gleichheit der Farbvalenzen³⁷³ zu den unbunten Farben. Die Behauptung Aristoteles' aus der Antike, dass Weiß und Schwarz zwei Grundfarben sind und die anderen bunten Farben zwischen ihnen entstehen, hat seit dem Newton-Prisma-Experiment keine Relevanz mehr. Weiß ist bisweilen die Farbe, mit der man das Tageslicht beschreibt, d. h. das weiße Licht. Ob Weiß die Farbe des Lichts ist oder nicht, ist bis heute bestritten. Denn die Beziehung zwischen Licht- und Farbbegriffen ist unklar und doppeldeutig. Normalerweise wird das Licht, insbesondere das Sonnenlicht, als gelb empfunden. Das Prisma-Experiment von Newton hat bestätigt, dass das „weiße“ Licht auf der physikalischen Ebene ein gemischtes Licht ist. Newton meint jedoch, dass das Licht farblos ist. Unter allen Farben hat Weiß im Gegenteil zu Schwarz die größte Helligkeit, während Gelb unter allen bunten Farben die Hellste ist. Weiß kommt aus einer additiven Farbmischung aller Farben, während Schwarz aus subtraktiver Farbmischung kommt. Deswegen gilt Weiß als eine spezielle Farbe, die alle Strahlen des Lichts reflektieren und keine Strahlen absorbieren kann. In diesem Sinne kann Weiß im Vergleich zu Schwarz als eine andere Art von Summe aller Farben bezeichnet werden. Jedoch sehen die Impressionisten das Weiß als eine Nichtfarbe, weil sie glauben, dass es kein Weiß in der Natur gibt.

Im Allgemeinen ist die Farbe Weiß mit natürlichen Phänomenen, z. B. Schnee und Wolken verbunden. Im übertragenen Sinne steht Weiß in vielen Kulturen für Unschuld und Jungfräulichkeit. Deswegen zeigt Weiß aus dieser Perspektive einen weiblichen Charakter, wobei es Zärtlichkeit, Reinheit und Freude bedeutet und sehr

³⁷³ Physiologisch ist der Farbreiz die Ursache der Farbvalenz. Die Farbwahrnehmung ist die Wirkung der Farbvalenz. Unsere Wahrnehmung von Weiß ist die Wirkung der Gleichheit aller drei Farbvalenzen.

oft bei Hochzeiten auftritt. Schwarzer Schnee weist im Gegenteil dazu auf Schmutzigkeit und möglicherweise eine Naturkatastrophe hin. Weiß und Schwarz sind, wie oben erwähnt, zwei diametrale Farben, und haben sehr oft gegensätzliche Bedeutungen wie z. B. Positives und Negatives, Sauberkeit und Schmutzigkeit, Licht und Dunkelheit sowie Gutes und Böses. Wegen der Wahrnehmung der Leere wirken weiße Räume visuell größer. Eine weiße Flagge erinnert an Kapitulation, Neutralität und Frieden. Obgleich Weiß als eine der unbunten Farben eingestuft wird und eine Abwesenheit aller bunten Farben bedeutet, ist es sehr aktiv und verrät auch eine Sehnsucht nach ungebundener Freiheit. Weiß ist die Farbe der Auferstehung. In ihrer Studie hat Bruns bemerkt, dass Weiß „ein kurzes Innehalten im wirbelnden Tanz der ewigen Wiederkehr von Ende und Anfang [gewährt]. Selbst als stabiles, taghell sichtbares Weiß behält es noch immer etwas vom Charakter der Grenze oder aber eines Tores, das fremde Bereiche verbindet und das nur ein Mutiger zu durchschreiten wagt. Weiß ist die Farbe der Übergangsriten von Geburt, Kommunikation, Hochzeit, Tod“.³⁷⁴ Im religiösen Sinne ist Weiß „die liturgische Farbe der höchsten Festtage“.³⁷⁵ Als Gegenstück zur Reinheit kann die Farbe Weiß auch auf Trauer und Tod hinweisen. Weiße Kleidung bei der Trauerfeier deutet auf Trauer und Wunsch nach dem jenseitigen Frieden für den Toten. Weiß erweist sich auch als Schutz- und Abwehrfarbe. Außerdem steht Weiß „in der Mythologie und in der Psychologie für den Übergang und für Vergeistigung bzw. Weisheit. Das Wort Weisheit hängt etymologisch mit dem Farbbegriff zusammen. Älteren, weißhaarigen Menschen wird aufgrund ihrer langjährigen Lebenserfahrung oft Weisheit nachgesagt“.³⁷⁶ Auf diese Weise kann man die Bedeutung von Weiß im geistigen Bereich verstehen.

3.4.1 Kälte, Isolation und Tod

³⁷⁴ Margarete Bruns, Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos. Stuttgart 2006. S. 204-205.

³⁷⁵ Eva Heller, Wie Farben wirken. Farbpsychologie · Farbsymbolik · Kreative Farbgestaltung. Hamburg 2004. S. 146.

³⁷⁶ Norbert Welsch und Claus Chr. Liebmann, Farben. Natur Technik Kunst. 2. Aufl. München 2004. S. 103.

Weiß ist eine wechselhafte Farbe bei Trakl. Zunächst verweist diese mit Jahreszeiten verbundene Farbe auf eine winterliche Landschaft, wie ein Vers in *Im Winter* zeigt: „Der Acker leuchtet weiß und kalt. / Der Himmel ist einsam und ungeheuer.“³⁷⁷ Die Farbe Weiß wird bisweilen bei Trakl mit Schnee und im weiteren Sinne mit Kälte assoziiert. Solche Kälte wird ausführlich in *Untergang*³⁷⁸ dargestellt. In der letzten Strophe tauchen die weißen Mauern der Stadt auf, die dem am Anfang des Gedichtes vorkommenden weißen Weiher farblich entsprechen, wie Rothe in seiner Studie dazu mit Recht bemerkt: „Die ‚Mauer‘ ist eine Chiffre für die Leidens- und Fluchorte ‚Zelle‘, ‚Kerker‘, ‚Käfig‘ usw.“³⁷⁹ Es handelt sich an dieser Stelle nicht nur um eine winterliche Landschaft und eine Schilderung der Stadt im Winter, sondern auch um eine Bewegungslosigkeit. Dies kann als eine Kommunikationslosigkeit (insbesondere die Mauer) und eine gesellschaftliche Kälte verstanden werden.

Bei der Naturbeschreibung fungiert Weiß zuweilen als die Farbe des Mondlichts: „Mutter trug das Kindlein im weißen Mond.“³⁸⁰ „In Hof scheint weiß der herbstliche Mond. / Vom Dachrand fallen phantastische Schatten.“³⁸¹ lautet der Eingangsvers in *Die Ratten*. Der weiße Mond wird mit Kälte, Abstand und herbstlicher Stimmung assoziiert. Obwohl das Todesmotiv in diesem Gedicht nicht unmittelbar zum Ausdruck gebracht wird, ist eine potenzielle Gefahr zu erkennen: „Und sie [die Ratten] keifen vor Gier wie toll / Und erfüllen Haus und Scheunen, / Die von Korn und Früchten voll. / Eisige Winde im Dunkel greinen.“³⁸² Die Stimmung, die die eisigen Winde mit sich bringen, entspricht der Kälte des weißen, herbstlichen Mondes und der der Nacht. Wird das weiße Mondlicht als ein Gefährte während der Nachtwanderschaft bezeichnet, kann diese Farbe daher als Zeichen der Einsamkeit

³⁷⁷ HKA. Bd. I. S. 39.

³⁷⁸ HKA. Bd. I. S. 116. Die erste Strophe lautet: „Über den weißen Weiher / Sind die wilden Vögel fortgezogen. / Am Abend weht von unseren Sternen ein eisiger Wind.“ Die letzte Strophe geht: „Immer klingen die weißen Mauern der Stadt. / Unter Dornenbogen / o mein Bruder klimmen wir blinde Zeiger gen Mitternacht.“

³⁷⁹ Wolfgang Rothe, *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*. Frankfurt am Main 1977. S. 105.

³⁸⁰ HKA. Bd. I. S. 88.

³⁸¹ HKA. Bd. I. S. 52.

³⁸² HKA. Bd. I. S. 52.

und Isolation von der Gesellschaft angesehen werden. Deswegen entwickelt sich Weiß an dieser Stelle zu einer Stimmungsfarbe.³⁸³

Eine mehrfach bei Trakl auftauchende Figur, „ein weißer Fremdling“, deutet vor diesem Hintergrund eine Selbstentfremdung an. Diese Figur kann als ein Symbol einer inneren und äußeren Verfremdung angesehen werden. Beim Lesen stehen wir immer vor der Figur des Fremdlings sowie dem Begriff der Fremdheit. Heidegger hat in seinem Werk *Unterwegs zur Sprache* dargelegt: „Der Leib ist ein Gefängnis der Seele, wenn nicht gar Schlimmeres. So bleibt der Seele anscheinend keine andere Aussicht, als den Bereich des Sinnlichen, der, platonisch gesehen, das Nicht-wahrhaft-Seiende und nur Verwesende ist, möglichst bald zu verlassen. [...] Das Fremde geht suchend auf den Ort zu, wo es als ein Wanderndes bleiben kann. ‚Fremdes‘ folgt schon, ihm selber kaum enthüllt, dem Ruf auf den Weg in sein Eigenes.“³⁸⁴ Heidegger sieht die Seele als einen Gegensatz zum Irdischen. Diese Fremdheit der Seele auf Erden kann in dieser Hinsicht als das Überweltliche angesehen werden und gehört nicht zur realen Welt.

Vor diesem Hintergrund verweist die Figur des weißen Fremdlings möglicherweise auf eine überirdische Gestalt, wobei die Farbe Weiß auch eine übernormale Bedeutung bekommen und als Farbe des Unbekannten betrachtet werden kann. Aus einer anderen Perspektive, nämlich im Spiegel des Dichters und deren Identität mit Trakl, könnte die Farbe Weiß neben der metaphysischen Leichtigkeit eine deutlich höhere Selbstwahrnehmung verraten, d. h. die auf den Dichter reduzierende Figur als weißer Fremdling. Diese überirdische Eigenschaft von Weiß stellt eine Welt dar, in der alle materiellen Gegenstände und irdischen Beurteilungen verschwinden können, wie Kandinsky bemerkt: „Es kommt ein großes Schweigen von dort, welches, materiell dargestellt, wie eine unübersteigliche, unzerstörbare, ins Unendliche

³⁸³ Die Stimmungsfarben werden im nächsten Kapitel ausführlich analysiert.

³⁸⁴ Martin Heidegger, *Die Sprache im Gedicht*. In: *Unterwegs zur Sprache*. Tübingen 1959. S. 40-41.

gehende kalte Mauer uns vorkommt.“³⁸⁵ Wie der „weiße Fremdling“ ist der „weiße Magier“, der in *Abendmuse* erscheint, gewissermaßen mit dem Dichter identisch. Nach Heller ist der weiße Magier ein „Gesundbeter“, der „Gott zu Hilfe“ ruft.³⁸⁶ Bei Trakl „lauscht [das Märchen des weißen Magiers] die Seele gerne“.³⁸⁷ Das Märchen steht für eine Welt der Einbildungskraft, aber nicht für die Wirklichkeit. Die Seele, eine empirische Existenz zwischen der äußeren und inneren Welt, leidet unter dem Verhältnis zwischen Objektivität und Subjektivität. In gewisser Weise steht das Märchen für ein jenseitiges Dasein der Seele.

Einige schwer interpretierbare Verse mit der Farbe Weiß kommen bei Trakl vor. Z. B. „Wandern wir mit weißen Schritten / An der dornigen Hecke hin“.³⁸⁸ Eine Möglichkeit zum Verstehen liegt in der Leichtigkeit von Weiß: Wenn Weiß als Farbe des Leichten betrachtet wird, sind die weißen Schritte vermutlich nicht so schwierig zu verstehen. In den Versen „Langsam beugt die heiße Stirne / Sich den weißen Sternen zu“³⁸⁹ hat die Farbe Weiß m. E. drei Bedeutungen, die nicht parallel, sondern miteinander verbunden sind. Erstens ist Weiß eine Realfarbe, die die äußere Eigenschaft der Sterne beschreibt. Zweitens können die weißen Sterne die Funktion eines Wegweisers zur Lebensorientierung erfüllen. In diesem Sinne hat Weiß „die Qualität einer richterlichen, geheiligten Instanz, sozusagen die Qualität dessen, was Freud als das Über-Ich beschreibt, welches dem üblichen Begriff des Gewissens nahekommt, mit dem Unbewussten ohne Teilnahme des Ich in Verbindung steht und auf dieses bestimmend einwirkt“.³⁹⁰ Drittens verbindet sich Weiß, wie oben erwähnt, in Hinblick auf andere auftauchende Assoziationen bei Trakl mit der Einsamkeit, Fremdheit und Traurigkeit. „Heiße Stirne“ deutet vermutlich einen körperlich und

³⁸⁵ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*. Bern 2004. S. 100.

³⁸⁶ Eva Heller, *Wie Farben wirken. Farbpsychologie · Farbsymbolik · Kreative Farbgestaltung*. Hamburg 2004. S. 147.

³⁸⁷ HKA. Bd. I. S. 28.

³⁸⁸ HKA. Bd. I. S. 401.

³⁸⁹ HKA. Bd. I. S. 25.

³⁹⁰ Heinrich Goldmann, *Katabasis. Eine Tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls*. Salzburg 1957. S. 36.

geistigen abnormalen Zustand an, insbesondere Krankheiten oder Wahnsinn. (Im letzten Kapitel wurden die schwarzen Minuten des Wahnsinns analysiert.)

Weiß erweist sich als eine Daseinsfarbe der Todeswelt. Das mit diesem Todesmotiv verbundene Weiß findet sich in: „Beim Talglicht drunt' im Kellerloch / Der Tote malt mit weißer Hand“ und „Stille blüht die Myrthe über den weißen Lidern des Toten.“³⁹¹ Die Eingangsverse des Gedichts *Das Herz* lauten: „Das wilde Herz ward weiß am Wald; / O dunkle Angst / Des Todes, so das Gold / in grauer Wolke starb.“³⁹² An dieser Stelle findet sich eine klare Beziehung zwischen Weiß und Tod, wie Falk dazu bemerkt: „daß das Weißwerden etwas wie ein Erbleichen bezeichne, und daß dies von der Erfahrung der Todesangst hervorgerufen worden ist.“³⁹³ Um die Bedeutung von Weiß näher zu erklären, hilft ein Vers in dem Gedicht *Dämmerung* dabei: „Die Sterne weiße Traurigkeit verbreiten.“³⁹⁴ Es ist klar, dass an dieser Stelle Weiß für eine unaussprechliche Traurigkeit steht. Verbinden sich die Sterne, die weiße Traurigkeit verbreiten, mit der im letzteren Vers auftauchenden „heißen Stirne“, kann man ableiten, dass die Menschen, die die heißen Stirne besitzen und auf diese Weise nach einem Leben suchen, mit einer traurigen Zukunft konfrontiert sein müssen. Unter dieser Konstellation gilt Weiß ferner als „die Farbe des Entsühnten und Entsühnenden, des Gereinigten, aber um einen hohen Preis Gereinigten, nämlich den des Todes oder Wahnsinns“.³⁹⁵

Vor diesem Hintergrund können wir die sich vom Menschen entfernende Wirkung der Farbe Blau mit der von Weiß vergleichen. Das Blau zeigt eine scheinbar paradoxe Bewegung, d. h. einerseits vom Menschen weg und andererseits nach Innen abgeschlossen. Trotzdem kann man sich eine blaue Welt und die damit verbundenen Stimmungen vorstellen. Demgegenüber verrät die weiße Welt, sowohl das Äußere als

³⁹¹ HKA. Bd. I. S. 141.

³⁹² HKA. Bd. I. S. 154.

³⁹³ Walter Falk, *Leid und Verwandlung. Rilke, Kafka, Trakl und der Epochenstil des Impressionismus und Expressionismus*. Salzburg 1961. S. 232.

³⁹⁴ HKA. Bd. I. S. 48.

³⁹⁵ Heinrich Goldmann, *Katabasis. Eine Tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls*. Salzburg 1957. S. 37.

auch das Innere, einen Abstand, der unerreichbar ist. Die Totalität der Farbe Weiß ist sehr häufig mit absoluten Stimmungen und Umständen verbunden, z. B. die absolute Reinheit und das Über-Alles-Dasein. Dieses Dasein zeigt aber die Möglichkeiten, die in der irdischen Welt nicht passieren können. Nach Heller bedeutet Weiß im religiösen Sinne im Vergleich zu Schwarz die „Auferstehung“.³⁹⁶ Deswegen kombiniert Weiß in diesem Kontext Nichts und Alles zusammen. Ausgehend davon kann man das blaue, das schwarze und das weiße Schweigen bei Trakl vergleichen. Das Blaue ist passiv und kräftig; das Schwarze aktiv und gewaltig; das Weiße überirdisch.

3.4.2 Zwischenzustand, religiöses Symbol und überirdisches Dasein

Bei Trakl steht Weiß zuweilen in Verbindung mit weiblichen Gestalten, z. B. der Schwester und der Mutter, die mehrfach in seinen Dichtungen auftauchen. Eine Gestalt der weißen Magd kommt im Gedicht *Die junge Magd* vor. Im 6. Abschnitt dieses Gedichtes ist die Wirkung von Weiß durch die Beschreibung einer toten Magd zu verstehen: „Und sie liegt ganz weiß im Dunkel. / [...] / Schwebt ihr Antlitz durch den Weiler, / Weht ihr Haar in kahlen Zweigen.“³⁹⁷ Das Weiß deutet hier auf ein überirdisches Dasein hin, das einen Kontrast zur Dunkelheit bildet und dadurch eine Todeswelt schildert, wie oben erwähnt. Auf der psychologischen Ebene bezeichnet Goldmann in seiner Studie die Farbe Weiß als ein „Ausgeblutet-, Zum-Gespenster-geworden-Sein“ und ein „Noch-nicht-vom-Dasein-erfüllt-Sein“.³⁹⁸ Ein treffendes Beispiel dafür findet sich in *Hohenburg*: „Immer denkst du das weiße Antlitz des Menschen / Ferne dem Getümmel der Zeit.“³⁹⁹ Ähnlich Goldmanns Meinung hat Lachmann über die Wirkung dieser Farbe bemerkt, dass das Weiß ein „Ausdruck für blutleeren Schrecken, für ein Absterben des irdischen, für Entrückung“⁴⁰⁰ ist. Im Vers „Das wilde Herz ward weiß am Wald; / O dunkle Angst /

³⁹⁶ Eva Heller, *Wie Farben wirken. Farbpsychologie · Farbsymbolik · Kreative Farbgestaltung*. Hamburg 2004. S. 90.

³⁹⁷ HKA. Bd. I. S. 14-15.

³⁹⁸ Heinrich Goldmann, *Katabasis. Eine Tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls*. Salzburg 1957. S. 37.

³⁹⁹ HKA. Bd. I. S. 87.

⁴⁰⁰ Eduard Lachmann, *Kreuz und Abend. Eine Interpretation Georg Trakls*. Salzburg 1954. S. 173.

Des Todes, so das Gold / In grauer Wolke starb⁴⁰¹ wird das Vorzeichen des Todes beschrieben. Das an dieser Stelle auftretende verstorbene Gold steht im Kontrast zu Weiß. In dem Weiß-Werden und Grau-Werden artikulieren sich die Angst sowie die Verzweiflung angesichts der Rückkehr zur Lebendigkeit. In seiner Studie hat Weber aus einer anderen Perspektive über „die Logik der Extreme“ bei Trakl aufgeklärt: „Seelisch liegt dem die Notwendigkeit zugrunde, in einer Farbe, Stimmung oder Dimension nicht mehr Sagbares durch die Gegenfarbe und Gegendimension auszudrücken. [...] Das Herz, weil Quelle der menschlichen Möglichkeit, springt aber in die Gegenfarbe: Weiß, die Erstarrung.“⁴⁰² Diese Interpretation entspricht gewissermaßen der Verwandlungstheorie Lachmanns.

Eine weiße Stimme ist „eine tonlose Stimme“, und zwar eine Existenz voller Angst. „Eine weiße Nacht ist eine Nacht ohne Schlaf.“⁴⁰³ Um das Traklsche Weiß eingehend zu analysieren, kann man einen Blick auf den bei ihm auftauchenden weißen Schlaf werfen. Der Eingangsvers des Gedichts *Der Schlaf* stellt diese Bildlichkeit dar: „Verflucht ihr dunklen Gifte, / Weißer Schlaf! / Dieser höchst seltsame Garten / Dämmernder Bäume / Erfüllt von Schlangen, Nachtfaltern, / Spinnen, Fledermäusen.“⁴⁰⁴ Normalerweise gilt der Schlaf als ein wesentlicher Lebensteil der Menschen und Tiere, wodurch sie überleben können. Aus einer solchen Perspektive betrachtet, deutet Schlaf auf Erholung und Ruhe hin. In ihrer Studie hat Denneler diesen weißen Schlaf als eine „Anspielung auf den Drogengenuß“⁴⁰⁵ interpretiert, die mit Trakls Drogensucht verbunden ist. *Der Schlaf* entstand im Sommer 1914, kurz nach Trakls Berlinreise. Diese Interpretation verschärft das widersprüchliche Verhältnis zwischen Gift und Genuss, welches mittels der Farbe Weiß zum Ausdruck gebracht wird. In dieser Hinsicht versteht sich der weiße Schlaf als ein Zustand zwischen Wachsein und Traumzustand, oder auch Bewusst- und Unbewusstsein. Bei

⁴⁰¹ HKA. Bd. I. S. 154.

⁴⁰² Georg Trakl, Gedichte. Ausgewählt und interpretiert von Albrecht Weber. München 1957. S. 97.

⁴⁰³ Eva Heller, Wie Farben wirken. Farbpsychologie · Farbsymbolik · Kreative Farbgestaltung. Hamburg 2004. S. 160.

⁴⁰⁴ HKA. Bd. I. S. 156.

⁴⁰⁵ Iris Denneler, Konstruktion und Expression. Zur Strategie und Wirkung der Lyrik Georg Trakls. Salzburg 1984. S. 233.

Trakl tritt dieser Schlaf mit dunklen Giften in Erscheinung und bringt tatsächlich innere Angst sowie Unruhe mit sich. Insofern kann dieser von der Alltäglichkeit abweichende weiße Schlaf, der auf ununterbrochenes Leid (im Wachzustand und Schlaf) anspielen kann, vielleicht auf metaphorischer Ebene verstanden werden.

Im Gegensatz dazu repräsentieren die weißen Vögel ein anderes Dasein des Lebens, wie es am Ende des gleichen Gedichts dargestellt wird: „Aufplattern weiße Vögel am Nachtsaum / Über stürzenden Städten / Von Stahl.“⁴⁰⁶ Die Vögel als Symbol der Freiheit vermitteln in gewisser Weise die Sehnsucht des Dichters nach Schönheit, Änderung und Verbesserung. In dieser Konstellation identifiziert sich der Vogel im engeren Sinne mit dem Dichter. Im religiösen Sinne stehen weiße Tiere ferner im Zusammenhang mit dem Göttlichen; z. B. kann eine weiße Taube als Zeichen des Heiligen Geistes bezeichnet werden. Weiße Tiere gelten „meist als heilig und oft sogar als Verkörperung einer Gottheit“.⁴⁰⁷ „Junge weiße Tiere werden geopfert, um für menschliche Schuld zu büßen.“⁴⁰⁸ In den griechischen Mythen taucht Zeus als weißer Stier auf. Das weiße Lamm ist eng mit Christus verbunden und funktioniert auch als ein liturgisches Symbol. Diese religiöse Assoziation tritt bei Trakl nicht selten in Erscheinung. Der Vers im Gedicht *In den Nachmittag geflüstert* „Und ein weißes Tier bricht nieder“⁴⁰⁹ verweist auf den Untergang der Schönheit, der Natur und der Gottheit. Neben der indirekten religiösen Assoziation mit Tieren steht Weiß zuweilen im unmittelbaren Zusammenhang mit Wahrheit und Gottheit, wie in folgenden Versen bei Trakl beschrieben: „Weißer Hohepriester der Wahrheit, / Kristallne Stimme, in der Gottes eisiger Odem wohnt.“⁴¹⁰ Ausgehend davon kann das weiße Kind in *Entlang* durch die Assoziation mit Reinheit und zugleich Tod interpretiert werden: „Astern von dunklen Zäunen / Bring dem weißen Kind. / Sag wie lang wir gestorben sind; Sonne will schwarz erscheinen.“⁴¹¹

⁴⁰⁶ HKA. Bd. I. S. 156.

⁴⁰⁷ Margarete Bruns, *Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos*. Stuttgart 2006. S. 187.

⁴⁰⁸ Eva Heller, *Wie Farben wirken. Farbpsychologie · Farbsymbolik · Kreative Farbgestaltung*. Hamburg 2004. S. 148.

⁴⁰⁹ HKA. Bd. I. S. 54.

⁴¹⁰ HKA. Bd. I. S. 123.

⁴¹¹ HKA. Bd. I. S. 106.

3.5 Rot: Dynamische Stimmung

Rot, aktiv und stark, „der König aller Farben“⁴¹², gehört zu den psychologischen Grundfarben und gilt als eine der wichtigsten und ältesten Farben, die die Menschen kennen und benutzen. Das menschliche Auge kann sehr empfindlich auf Rot reagieren. Diese Farbe bekam in der Geschichte der Menschheit sehr früh einen eigenen Namen; Rot gilt als „eine der drei Urfarben“.⁴¹³ Der rote Ocker war eines der ältesten Handelsgüter der Kulturgeschichte.⁴¹⁴ Rot steht im engen Zusammenhang mit dem Leben, weil es die Farbe des Blutes ist. In ihrer Studie hat Heller berichtet: „Im Hebräischen haben die Worte Blut und Rot denselben Ursprung: Rot heißt ‚dm‘, Blut heißt ‚dom‘. Bei den Eskimos bedeutet Rot wörtlich übersetzt ‚wie Blut‘.“⁴¹⁵

Lüscher hat in seiner Studie die Wirkung von Rot im Vergleich zu Gelb analysiert: „Gelb wirkt grenzenlos ausstrahlend und hat kein bestimmtes Objekt als Ziel; es verhält sich heteronom aktiv. Die Aktivität des Rot ist jedoch begrenzt, ‚fest‘, [...] hat also ein bestimmtes Objekt als Ziel des Verhaltens; er verhält sich gegenüber Gelb als autonom aktiv.“⁴¹⁶ Daraus ergibt sich, dass Rot eine innere stabile Kraft und einen starken Charakter besitzt. Ein Bild oder eine Gestalt in Rot zeigt aufgrund dieser starken Eigenschaft Steigerung, Energie sowie Dynamik. Seine Intensivität und innere Bewegung lässt diese Farbe besonders beeindruckend wirken. Rot wird im Allgemeinen als eine ambivalente Farbe empfunden. „Als Farbe des Feuers ist Rot mit Licht und Wärme verknüpft, als Farbe des Blutes mit Leben und Opfer.“⁴¹⁷ Das Feuer zeigte im Laufe der Geschichte auch seine Doppeldeutigkeit. Als Quelle der Wärme ruft dies einerseits eine positive Wirkung hervor, andererseits bringt es eine

⁴¹² Margarete Bruns, Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos. Stuttgart 2006. S. 41.

⁴¹³ Eva Heller, Wie Farben wirken. Farbpsychologie · Farbsymbolik · Kreative Farbgestaltung. Hamburg 2004. S. 51.

⁴¹⁴ Margarete Bruns, Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos. Stuttgart 2006. S. 14.

⁴¹⁵ Eva Heller, Wie Farben wirken. Farbpsychologie · Farbsymbolik · Kreative Farbgestaltung. Hamburg 2004. S. 51.

⁴¹⁶ Max Lüscher, Die Farbe als psychologisches Untersuchungsmittel. St. Gallen 1949. S. 64.

⁴¹⁷ Norbert Welsch und Claus Chr. Liebmann, Farben. Natur Technik Kunst. 2 Aufl. München 2004. S. 58.

zerstörende Kraft mit sich. Vor diesem Hintergrund ist das Rot auch doppeldeutig. In ihrer 2006 erschienenen Studie hat Bruns somit das Rot als „Herr über Leben und Tod“⁴¹⁸ bezeichnet. Deswegen kann man in Rot zwei Daseinsformen des Lebens sehen. Die Farbe Rot hat auch im Alten Testament Spuren hinterlassen. „Das hebräische Wort für *adam* (adam - Erde - Rot) und der Begriff *adama* (jemandem gefallen) weisen dieselbe Wurzel auf.“⁴¹⁹ Adam wurde z. B. aus roter Erde geschöpft. Vor diesem Hintergrund ist die Beziehung zwischen Rot und Religion zu erkennen. Rot spielt somit eine bedeutende Rolle in der Schöpfung. Einige der wichtigsten Lebensumstände und zwar Leben, Tod, Verletzung und Gesundheit, können sich mit dieser Farbe verbinden. Außerdem wurde die Hölle im christlichen Sinne seit dem Mittelalter in Gemälden ausgiebig mit Rot, der Farbe des Feuers und der Qual, dargestellt. Dieses teuflische Rot verweist auf „Leidenschaften und niedere[...] Triebe“⁴²⁰, die durch das Feuer gereinigt werden können. Im Mittelalter standen rote Haare in der abendländischen Kultur für Bosheit und verführerische Weiblichkeit. Diese kann das Leben in ein Chaos führen. Frauen mit roten Haaren wurden als Hexen oder Huren bezeichnet und verfolgt. Wegen seiner Assoziation mit Sexualität gilt Rot als Farbe der Prostituierten. Man vermutet, dass daher auch der Begriff „Rotlichtviertel“ kommt. Im weiteren Sinne lässt sich Rot auf der religiösen Ebene mit der sexuellen Sünde verbinden. In manchen Kulturen wird Rot als Würdefarbe angesehen, z. B. spielen in der chinesischen Kultur die beiden Farben Rot und Gelb eine wichtige Rolle. Im alten China durfte sich nur die Oberschicht der Gesellschaft in Rot und Gelb kleiden und schmücken. Im Laufe der Zeit entfaltete sich Rot in der chinesischen Kultur als eine Farbe des Glücks und dient zum Schutz gegen Dämonen und Bosheit.

Jedoch gibt es neben diesen positiven Eigenschaften auch negative, wie vorhin erwähnt. Wegen seiner Assoziation mit Blut und Opfer deutet Rot zugleich auch auf Warnung, Gefahr, Aggressivität und Krieg hin. Dementsprechend wird die Farbe Rot

⁴¹⁸ Margarete Bruns, *Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos*. Stuttgart 2006. S. 41.

⁴¹⁹ Klausbernd Vollmar, *Farben. Symbolik - Wirkung - Deutung*. München 2009. S. 123.

⁴²⁰ Klausbernd Vollmar, *Farben. Symbolik - Wirkung - Deutung*. München 2009. S. 141.

im alltäglichen Leben als Warnsignal sehr häufig verwendet. Die entsprechende Form für Rot ist in der Bauhaus-Farblehre das Quadrat. Rot assoziiert sich stets mit heftigen Empfindungen, z. B. Liebe und Hass. Außerdem ist Rot häufig mit Freude, Dynamik, Energie, Impulsivität, Revolution,⁴²¹ Bewegung, Verführung und Opferbereitschaft verbunden und gilt als das Gegenstück zur Kälte. Rot symbolisiert in vielen Kulturen Sieg. Es findet sich häufig bei der Darstellung der Kriegsgötter, z. B. des Mars. Einerseits kann Rot als Zeichen der Energie dienen, andererseits fungiert es zuweilen als Vorzeichen für Krankheit oder Wahnsinn. „Alle Gefühle, die das Blut in Wallung bringen, werden mit Rot verbinden.“⁴²² Aus diesem Grund entsteht die Ambivalenz des Rot. Von dieser doppelseitigen Eigenschaft hat Vollmar mit Recht gesprochen: „Es ist die Farbe der Liebenden wie die des Kriegers, es ist die Farbe des reinen, höchsten Gefühls wie die der wilden, gefährlichen Leidenschaft.“⁴²³ Obwohl Rot stets als eine starke Farbe angesehen wird, bringt diese Farbe bisweilen die Versöhnung des Männlichen und Weiblichen hervor. Dies kann man aus der alchemistischen Perspektive verstehen, wie Vollmar bemerkt: „Wenn Gelb die Weiblichkeit (Anima) in uns fördert, so fördert Rot unseren männlichen Ausdruck (Animus) und versöhnt ihn mit unserer Weiblichkeit. Wo Männliches und Weibliches sich treffen, da ist Rot.“⁴²⁴ Daher zeigt Rot eine starke irdische Eigenschaft.

3.5.1 Irdische Farbe und Zerstörungskraft

Während Schwarz und Weiß - zwei polare Farben, die zuweilen als Gesamtfarbe aller Farben bezeichnet werden können - das Unbewusste und in gewisser Weise das Überirdische bei Trakl zeigen, hat Rot eine relativ starke irdische Bedeutung und verrät ein diesseitiges Dasein. Diese starke Dynamik ist gekennzeichnet durch Verführung und Konzentration, nicht nur im Bereich der Erotik, sondern auch in

⁴²¹ Hier wird Revolution meiner Meinung nach als neutrale gesellschaftliche Bewegung angesehen, Während Krieg als eine negative gesellschaftliche Bewegung.

⁴²² Eva Heller, Wie Farben wirken. Farbpsychologie · Farbsymbolik · Kreative Farbgestaltung. Hamburg 2004. S. 53.

⁴²³ Klausbernd Vollmar, Farben. Symbolik - Wirkung - Deutung. München 2009. S. 126.

⁴²⁴ Klausbernd Vollmar, Farben. Symbolik - Wirkung - Deutung. München 2009. S. 136.

Bezug auf die alltäglichen Stimmungen. Rot betont wegen seiner starken Eigenschaft das Dasein und die Realität, sowie die Bewegung der inneren Welt. Bemerkenswert ist, dass alle diese Bedeutungen sowohl eine positive als auch eine negative Bedeutung besitzen können. Z. B. ist Rot als Zeichen der Gefahr sehr direkt und stark. Im Vergleich dazu fungieren Schwarz und Weiß jedoch relativ mittelbar.

Bei Trakl findet sich diese irdische Eigenschaft von Rot sehr häufig. Rot, als Farbe der Flamme, drückt hier eine heftige Dynamik aus und besitzt gleichzeitig die Kraft der Zerstörung: „In roter Flamme verbrannte ein Baum; aufflattern mit dunklen Gesichtern die Fledermäuse.“⁴²⁵ Das in *Grodek* vorkommende Rot assoziiert sich sowohl mit der Landschaft des Sonnenunterganges, als auch der Kriegserfahrung des Dichters: „Doch stille sammelt im Weidengrund / Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt / Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle.“⁴²⁶ Rot zeigt an dieser Stelle eine Zerstörungskraft und erweist sich als eine Todesfarbe. Außerdem kann man in seinen Dichtungen einer Nuance von Rot, dem Scharlach, begegnen: In *Trompeten* tauchen „Fahnen von Scharlach“⁴²⁷ auf, der hier an Blut, Opfer und Krieg erinnert. Im Gedicht *Die Verfluchten* kehrt diese Nuance zweimal wieder: „Ein Nest von scharlachfarbnen Schlangen bäumt / Sich trägt in ihrem aufgewühlten Schoß.“ und „Die feuchte Stirn beugt kalt und bleich / Sich über Unrat, drin die Ratte wühlt, / Vom Scharlachganz der Sterne lau umspült.“⁴²⁸

Eine paradoxe Rotbedeutung erscheint in *Unterwegs*: „Der blaue Quell zu deinen Füßen, geheimnisvoll die rote Stille deines Munds, / Umdüstert vom Schlummer des Laubs, dem dunklen Gold verfallener Sonnenblumen.“⁴²⁹ Das dynamische Rot wird in der roten Stille abgeschwächt, die sich an dieser Stelle möglicherweise nicht als eine wirkliche Stille erweist, sondern als eine Prophezeiung über das Schicksal der Menschen und der Natur. In diesem Gedicht beschreibt Rot auch die Lippen der

⁴²⁵ HKA. Bd. I. S. 83.

⁴²⁶ HKA. Bd. I. S. 167.

⁴²⁷ HKA. Bd. I. S. 47.

⁴²⁸ HKA. Bd. I. S. 104.

⁴²⁹ HKA. Bd. I. S. 81.

Schwester. Geheimnisvolle und potentielle Dynamik symbolisiert hier die rote Stille. Dies gilt als eine andere Art seiner irdischen Eigenschaft. Im Gedicht *Afra* kann man das rote Lächeln als ein erotisches Symbol verstehen: „Gebet und Amen / Verdunkeln still die abendliche Kühle / Und Afras Lächeln rot in gelbem Rahmen / Von Sonnenblumen, Angst und grauer Schwüle.“⁴³⁰ Nach Lachmann erinnert die Figur Afra an eine mittelalterliche Dirne, „die von einem Bischof bekehrt, ihr Bordell in ein Nonnenkloster verwandelte und bei Diokletians Christenverfolgung verbrannt wurde“.⁴³¹ Das rote Lächeln wird vor allem mit Afras Lippen assoziiert und hat eine erotische Bedeutung. Dieses zugleich mit Angst verbundene Lächeln zeigt die negative Seite von Rot: die Zerstörungskraft.

3.5.2 Vitalität und Bewegung

Rot ist eine der wichtigsten Farben bei Trakl und schwankt immer zwischen zwei polaren Bedeutungen. Verbindet sich das Rot mit dem Tier, und zwar bei Trakl mit dem Fisch, zeigt diese Farbe im engeren Sinne die Vitalität des Lebens. „Rötlich steigt im grünen Weiher der Fisch.“⁴³² Hier bilden Rot und Grün einen starken Farbkontrast. Nach Lachmann symbolisiert der rötliche Fisch „einen friedlichen, versöhnten Weltzustand“.⁴³³ Im Gegensatz dazu deutet der schwarze Fisch auf den Verlust an Lebenskraft und den näher kommenden Tod hin. Eine völlig gegensätzliche Bedeutung von Rot findet sich ebenfalls in diesem Gedicht: „In der Schmiede dröhnt der Hammer / Und sie huscht am Tor vorüber. / Glührot schwingt der Knecht den Hammer / Und sie schaut wie tot hinüber“.⁴³⁴ Dies erinnert an eine gefährliche Verführung. Rot ist auch nicht selten mit Erotik und weiblichen Figuren verbunden. „Im Gedicht *Die junge Magd* hat er [...] das Weib in seiner Schutzlosigkeit gegenüber den Aggressionen des Mannes dargestellt.“⁴³⁵ Nicht zuletzt steht die Farbe Rot in

⁴³⁰ HKA. Bd. I. S. 108.

⁴³¹ Eduard Lachmann, Kreuz und Abend. Salzburg 1954. S. 147-148.

⁴³² HKA. Bd. I. S. 134.

⁴³³ Eduard Lachmann, Kreuz und Abend. Eine Interpretation Georg Trakls. Salzburg 1954. S. 207.

⁴³⁴ HKA. Bd. I. S. 13.

⁴³⁵ Georg Trakl 1887-1914. Eine Ausstellung des Forschungsinstitut „Brenner-Archiv“ der Universität Innsbruck. Gestaltet von Walter Methlagl und Eberhard Saueremann. Innsbruck 1995. S. 13.

Verbindung zur Leidenschaft und Liebe auf der psychologischen Ebene für den sexuellen Trieb und den körperlichen Genuss. In diesen Versen ist Rot im Prinzip eine bewegende Farbe, die sehr oft eine emotionale Stimulation und starke Anziehungskraft darstellt. Nach Goldmann zeigt das Rot eine phallische Kraft. An dieser Stelle ist die Vitalität der Farbe Rot zu erkennen, die durch die Verbindung mit dem Verb „schwingen“ einen dynamischeren Charakter beinhaltet, wie Goldmann bemerkt: „Die Schmiede bereitete einst das Werkzeug des Kampfes und der Herrschaft.“⁴³⁶ Diese Interpretation entspricht den Eigenschaften von Rot.

3.5.3 Naturbeschreibung: Schönheit und Unruhe

Als Symbol der Sonne taucht Rot mit einer bewegenden Eigenschaft im Gedicht *Kleines Konzert* auf: „Ein Rot, das traumhaft dich erschüttert - / Durch deine Hände scheint die Sonne. / Du fühlst dein Herz verrückt vor Wonne / Sich still zu einer Tat bereiten.“⁴³⁷ Es soll an dieser Stelle nicht übersehen werden, dass „Ein Rot“ als ein unabhängiges Element auftaucht. Außerdem kann Rot die Farbe der untergehenden Sonne und der Wolken im Sonnenuntergang sein, wie in *Die junge Magd* beschrieben: „Röte träufelt durch das Dunkel.“⁴³⁸ Dadurch wird ein starker Farbkontrast am Abend zwischen Rot und Dunkel gebildet, wobei es im weiteren Sinne auf den Sieg des Dunkels und die Vergänglichkeit der Röte hinweisen könnte. In diesem Sinne kann die Röte möglicherweise als Opfer der Dunkelheit bezeichnet werden, was eine der Haupteigenschaften der Farbe Rot darstellt, wodurch diese Farbe an dieser Stelle eine relativ melancholische Bedeutung erhält.

Außerdem kann Rot auch die Farbe des Laubs im Herbst sein und in dieser Hinsicht für die Vollendung des Jahres stehen, wie es in folgenden Versen dargestellt

⁴³⁶ Heinrich Goldmann, *Katabasis. Eine Tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls*. Salzburg 1957. S. 188.

⁴³⁷ HKA. Bd. I. S. 42.

⁴³⁸ HKA. Bd. I. S. 13.

wird: „Im roten Laubwerk voll Gitarren“⁴³⁹ sowie „Das Laub fällt rot vom alten Baum / und kreist herein durchs offene Fenster.“⁴⁴⁰ Das Bild in *Helian* „Rötlich glüht der Pfirsich im Laub“⁴⁴¹ erinnert an eine harmonische Idylle im Sommer. Ein roter Wald schildert einen herbstlichen Wald: „Im roten Wald verliert sich eine Herde.“⁴⁴² Rot ist im Vergleich zu Gelb die Farbe der Mauern im Herbst: „Besänftige wandeln wir an roten Mauern hin / Und die runden Augen folgen dem Flug der Vögel.“⁴⁴³ Neben dieser idyllischen Naturbeschreibung erscheint diese Farbe an anderen Stellen zuweilen als ein Zeichen für turbulentes Wetter: „Schwarze Himmel von Metall / Kreuz in roten Stürmen wehen.“⁴⁴⁴ Diese Turbulenz spiegelt m. E. eine innere Unruhe des Dichters wider, die sich in seinen Gedichten mehrfach findet. Ein anderes Beispiel hierfür ist „O die roten Abendstunden! flimmernd schwankt am offenen Fenster / Weinlaub wirr ins Blau gewunden, / Drinnen nisten Angstgespenster“.⁴⁴⁵ Es ist nicht zu übersehen, dass die farbige Beschreibung der äußeren Unruhe bei Trakl nicht selten seine innere Reflektion darstellt, insbesondere durch die starken Farben wie Rot und Schwarz.

⁴³⁹ HKA. Bd. I. S. 17.

⁴⁴⁰ HKA. Bd. I. S. 18.

⁴⁴¹ HKA. Bd. I. S. 69.

⁴⁴² HKA. Bd. I. S. 109.

⁴⁴³ HKA. Bd. I. S. 69.

⁴⁴⁴ HKA. Bd. I. S. 20.

⁴⁴⁵ HKA. Bd. I. S. 27.

3.6 Purpur: Traklsches Leiden

Der Name von Purpur ist mit dem Namen des Volks der "Phönizier" verwandt. Die Phönizier fanden diese Farbe aus den Schnecken und der griechische Name für Phönizier entspricht der Bedeutung eines Purpurlandes. Die Herstellung dieser Farbe aus den Stoffen war bei den Römern schwer und teuer. Aufgrund der Seltenheit des Farbstoffes steht Purpur für Kostbarkeit und im übertragenen Sinne für Würde und Macht. Nur der Kaiser und die Senatoren konnten ein Gewand mit Purpur tragen, wie dies im Buch *Die Natur der Farbe* erwähnt wird: „[Im alten Phönizien] braucht man Zehntausende von Schnecken für die Herstellung eines Gramms, so dass der Besitz von Purpur privilegierten Schichten vorbehalten war. Im alten Rom trugen ausschließlich Senatoren eine Tunica mit purpurfarbenen Streifen, und wer gleiches tat, wurde als Verschwörer gegen den Staat verfolgt.“⁴⁴⁶ Wegen dieser Kostbarkeit ist Purpur auch eine kirchliche Würdefarbe.

Purpur ist oft mit Geheimnis, Kreativität und Spiritualität verbunden. Diese Farbe taucht nicht im Spektrum des Sonnenlichts auf. Er ist deswegen keine Newton-Farbe. Im Farbkreis steht Purpur zwischen Gelbrot und Blauviolett. Normalerweise gilt Purpur als eine Mischfarbe aus Rot und Blau. Aufgrund dieser Erfahrung schließt Purpur die Eigenschaften von Rot und Blau ein, und zwar die Dynamik und die Dunkelheit zugleich. Somit ist Purpur weder so stark wie Rot, noch so dunkel wie Violett, und kann als kaltes Rot oder helles Violett angesehen werden. Diese Farbe zeigt die Grenze zur Finsternis. Der Übergang vom Sichtbaren zum Unsichtbaren liegt im Purpur. In diesem Sinne kann Purpur als Grenzgänger bezeichnet werden und voller Widersprüche sein. Nach Vollmar ist Purpur sowohl ein Symbol der Kostbarkeit, als auch ein geistliches Zeichen aufgrund seines Verhältnisses zum Licht: „Das Licht verwandelt Gelb in Rot, um zuletzt den Purpurton hervorzubringen.“⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ Klaus Stromeier und Ernst Peter Fischer, *Die Natur der Farbe*. Köln 2006. S. 50.

⁴⁴⁷ Klausbernd Vollmar, *Farben. Symbolik - Wirkung - Deutung*. München 2009. S. 189.

Goethe hat diese Farbe hochgeschätzt, als eine Gipffarbe. Purpur steht in Goethes Farbkreis oben und markiert die Klimax. Purpur enthält nach Goethe potentiell alle anderen Farben.

3.6.1 Blutfarbe, Flammenfarbe und herbstliche Stimmung

Bei Trakl kommt Purpur zunächst als Blutfarbe vor, die einen lebensgefährlichen Zustand der Menschen darstellt. Z. B. in *Sebastian im Traum*: „Und in dämmernden Felsennischen / Die blaue Gestalt des Menschen durch seine Legende ging, / Aus der Wunde unter dem Herzen purpurn das Blut rann.“⁴⁴⁸ Ausgehend davon ist Purpur nicht selten mit Schmerz und Leiden verbunden: „Purpurn zerbrach der Gesegneten Mund.“⁴⁴⁹ Purpur tritt mehrmals auch als Flammenfarbe auf, die in direkter Verbindung zu Leiden und Bewegung steht. Ein Beispiel dafür ist der letzte Vers im Gedicht *In der Heimat*: „Die Kerzenflamme, die sich purpurn bäumt.“⁴⁵⁰ In Abschnitt 3.6.2 wird die Verbindung zwischen Purpur und Flamme aus einer negativen Perspektive analysiert.

An mancher Stelle fungiert Purpur wie Rot als die Laubfarbe im Herbst: „Purpurn färbt sich das Laub im Herbst.“⁴⁵¹ In *Entlang* ist der herbstliche Purpur mit Lebensfreude verbunden: „Hammer und Amboß klingt immerzu, / Lachen in purpurner Laube.“⁴⁵² Obwohl Purpur im Spektrum des Sonnenlichtes nicht in Erscheinung tritt, steht es bei Trakl im Zusammenhang mit Sonne. Purpur ist ihm die Farbe der untergehenden Sonne. Der Grund liegt darin, dass Purpur ein geschwächtes Rot ist und sich für die lyrische Beschreibung des Sonnenuntergangs eignet. „Er wahrlich liebte die Sonne, die purpurn den Hügel hinabstieg, / Die Wege des Walds, den singenden Schwarzvogel / Und die Freude des Grüns.“⁴⁵³ In diesen Versen erfährt man durch die Beschreibung Freude, obwohl der Traklsche Abend sehr oft

⁴⁴⁸ HKA. Bd. I. S. 89.

⁴⁴⁹ HKA. Bd. I. S. 80.

⁴⁵⁰ HKA. Bd. I. S. 60.

⁴⁵¹ HKA. Bd. I. S. 80.

⁴⁵² HKA. Bd. I. S. 106.

⁴⁵³ HKA. Bd. I. S. 95.

seiner schwermütigen Stimmung dient. Ein gegensätzliches Beispiel ist der letzte Vers in *Am Abend*: „Schritt und Schwermut tönt einträchtig in purpurner Sonne.“⁴⁵⁴ Hierbei dient Purpur nicht als eine heftig empfindliche Farbe wie Rot, sondern als eine zärtliche, melancholische Farbe. Der synästhetische Ausdruck in diesem Vers ist nicht zu übersehen, weil die Schwermut einen akustischen Effekt erzeugt und mit dem Sonnenuntergang assoziiert wird.

3.6.2 Passive Schwermut und Traurigkeit

Purpur erinnert aufgrund des Zusammenhangs mit Abend bei Trakl an eine Weltuntergangsstimmung. Einerseits verbindet sich Purpur mit Leben (Farbe des Blutes) und Macht (im historischen Sinne), andererseits mit Melancholie, z. B. in *Unterwegs*: „O, wie dunkel ist diese Nacht. Eine purpurne Flamme / Erlosch an meinem Mund. In der Stille / Erstirbt der bange Seele einsames Saitenspiel.“⁴⁵⁵ Die am Mund erloschene Flamme weist auf das Schicksal der Menschheit hin. Dies steht für Hoffnungslosigkeit. Dieser Vers erinnert an einen Vers in *De Profundis*: „Es ist ein Licht, das in meinem Mund erlöscht.“⁴⁵⁶ Das Licht symbolisiert im Gegensatz zur erloschenen purpurnen Flamme eine noch bleibende Hoffnung, ohne die der Glaube verloren gehen kann. In diesem Fall ist jedoch das Licht erloschen. „Während Rot das sinnliche Begehren ausdrückt, ist Purpur die Farbe erlittener Wollust, erlittenen Schmerzes, die Farbe der Reue, der Todeswunde.“⁴⁵⁷ Aufgrund seiner Passivität ist Purpur sehr geeignet für den Ausdruck einer beklemmenden Stimmung. „Da aus des Einsamen knöchernen Händen / Der Purpur seiner verzückten Tage hinsinkt.“⁴⁵⁸ Diese Beschreibung kündigt die Nähe des Todes an. In seiner Studie hat Vollmar bemerkt: „Die Vorliebe für Purpur scheint auch eine Tendenz zum kindlichen auszudrücken.“⁴⁵⁹ Bei Trakl ist es jedoch ganz anderes. Der Purpur ist in seinen

⁴⁵⁴ HKA. Bd. I. S. 338.

⁴⁵⁵ HKA. Bd. I. S. 82.

⁴⁵⁶ HKA. Bd. I. S. 46.

⁴⁵⁷ Eduard Lachmann, Trakl und Hölderlin. Eine Deutung. In: Bd. III. S. 172.

⁴⁵⁸ HKA. Bd. I. S. 57.

⁴⁵⁹ Klausbernd Vollmar, Farben. Symbolik - Wirkung - Deutung. München 2009. S. 196.

Dichtungen die Farbe der Schwermut und taucht in all seinen wichtigen Dichtungen auf, insbesondere in seinem Spätgedicht. Während Rot direkt, stark und aktiv ist, wirkt sich Purpur, wie oben erwähnt, sehr passiv und mittelbar aus. Unausprechlicher Schmerz ist sein Ausdruckswert. Eduard Lachmann hat einmal die Farbe Purpur in Trakls Dichtungen auch als „die Farbe des Leidens“ interpretiert. Er betont besonders „das passiv erfahrende Leiden“.⁴⁶⁰ Das Wort „Purpur“ hat etwas Trauriges an sich. Der verdoppelte Klang von „pur“ verstärkt dieses Belastungsgefühl, insbesondere in der Lyrik. Diese schwermütige Bedeutung von Purpur wird in *Abendland* in großer Deutlichkeit artikuliert: „So leise schließt ein mondener Strahl / Die purpurnen Male der Schwermut.“⁴⁶¹

Purpurne Träume sind schwermütige Träume, wie es in *Föhn* beschrieben wird: „Verwandelt in purpurne Träume Schmerz und Plage / Des steinigen Lebens, / Daß nimmer der dornige Stachel ablasse vom verwesenden Leib.“⁴⁶² Purpurner Schlaf ist keineswegs ein romantischer, schöner Schlaf. Im purpurnen Schlaf leidet man mehr als beim Erwachen.⁴⁶³ Hier soll man den purpurnen Schlaf von dem weißen Schlaf unterscheiden. „O, dann öffnet jener die langsamen Hände / Verwesend in purpurnem Schlaf / Und silbern erblühen die Blumen des Winters.“⁴⁶⁴ In Kapitel 3.3 wird der weiße Schlaf als ein Symbol der Gefahr interpretiert: „Verflucht ihr dunklen Gifte, / Weißer Schlaf!“⁴⁶⁵ Zweifellos bringt der weiße Schlaf mehr Angst und eine stärkere Zerstörungskraft als der Purpurne mit sich. Der purpurne Schlaf betont unmittelbare Melancholie, nämlich einen leidvollen Zustand der Menschen. Die purpurne Höhle der Augen wird mit Leiden assoziiert, wie es in *Helian* dargestellt wird: „Schön ist der Mensch und erscheinend im Dunkel, / Wenn er staunend Arme und Beine bewegt, / Und in purpurnen Höhlen stille die Augen rollen.“⁴⁶⁶ Purpurnes Lachen ist ein

⁴⁶⁰ Eduard Lachmann, Kreuz und Abend. Eine Interpretation Georg Trakls. Salzburg 1954. S. 176.

⁴⁶¹ HKA. Bd. I. S. 140.

⁴⁶² HKA. Bd. I. S. 121.

⁴⁶³ HKA. Bd. I. S. 113. Der zweite Abschnitt des Gedichtes lautet: „In blauem Kristall / Wohnt der bleiche Mensch, die Wang' an seine Sterne gelehnt; / Oder er neigt das Haupt in purpurnem Schlaf.“

⁴⁶⁴ HKA. Bd. I. S. 186.

⁴⁶⁵ HKA. Bd. I. S. 156.

⁴⁶⁶ HKA. Bd. I. S. 70.

gezwungenes Lachen und verbindet sich unmittelbar mit Schwermut: „Schön: o Schwermut und purpurnes Lachen.“⁴⁶⁷ Durch dieses Lachen wird ein beklemmendes Gefühl zum Ausdruck gebracht. Purpur gilt wie Rot als die Farbe der Lippen. Interessant ist, dass das O, als ein Seufzer, der Stimmung des Dichters und der Mundform des purpurnen Lachens entspricht. In *Stundenlied* taucht die damit verbundene Angst der Seele wieder auf: „Purpurn zerbrach der Gesegneten Mund. Die runden Augen / Spiegeln das dunkle Gold des Frühlingsnachmittags, / Saum und Schwärze des Walds, Abendängste im Grün.“⁴⁶⁸ Diese Verbindung von Purpur und Lippen lässt sich nochmal im Gedicht *Nachtergebung* bestätigen: „Purpurn brachen Mund und Lüge / In verfallner Kammer kühl.“⁴⁶⁹ An dieser Stelle findet sich eine neue Verbindung zwischen Purpur und Lüge, die nicht sehr oft bei Trakl auftritt und sich als eine schmerzhafteste Lebenserfahrung erweist.

3.6.3 Purpurne Trauben

Als eine wichtige religiöse Farbe kommt Purpur auch bei Trakl vor. In einem seiner berühmtesten Gedichte *An den Knaben Elis* tauchen die purpurnen Trauben auf: „Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht, / Die voll purpurner Trauben hängt / Und du regst die Arme schöner im Blau.“⁴⁷⁰ Man macht Wein aus den Trauben. In diesem Sinne gelten Trauben als Symbol für die Eucharistie sowie die Segenserfüllung und können insofern als Sinnbild der Gemeinschaft mit Christus und der göttlichen Liebe bezeichnet werden. An dieser Stelle erweist sich die Traube als ein göttliches Attribut des menschlichen Seins.⁴⁷¹ Jedoch zeigen die purpurnen Trauben in diesem Gedicht eine ambivalente Eigenschaft. Thauerer hat dazu bemerkt: „Und schließlich erinnern die ‚purpurnen Trauben‘, mit denen die ‚Nacht‘ ‚behangen‘ bzw. geschmückt ist, neben ihrer Assoziation erotischer und

⁴⁶⁷ HKA. Bd. I. S. 93.

⁴⁶⁸ HKA. Bd. I. S. 80.

⁴⁶⁹ HKA. Bd. I. S. 164.

⁴⁷⁰ HKA. Bd. I. S. 17.

⁴⁷¹ Heinrich Goldmann, *Katabasis. Eine tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls*. Salzburg 1957. S. 161.

dionysischer Lebenslust zugleich an die ‚blutende‘ ‚Stirne‘, Sinnbild des sterbenden Tages, das im Zusammenhang mit dem Motiv des Vogelflugs von religiöser Sehnsucht, geistiger Trauer und Schmerzen der Gegenwart zeugt, - die für den Knaben Elis zukünftige sind.“⁴⁷² Der Mehrdeutigkeit des Traklschen Purpur entspricht diese dialektische Vermischung von Lust und Trauer, die einen künstlerischen Kontrasteffekt beinhaltet.

Im Gedicht *Abendländisches Lied* wird ein utopisches Sinnbild mit purpurnen Trauben dargestellt: „O, ihr Zeiten der Stille und goldener Herbstes, / Da wir friedliche Mönche die purpurne Traube gekeltert; / Und rings erglänzen Hügel und Wald.“⁴⁷³ Dies bildet einen Kontrast zum Bild in der letzten Strophe des gleichen Gedichts: „Fallen purpurner Früchte / Im Abendgarten, wo vor Zeiten die frommen Jünger gegangen, / Kriegsleute nun, erwachend aus Wunden und Sternenträumen.“⁴⁷⁴ Nach Thauerer steht dieses Bild im Abendgarten für einen „natürlichen Beginn des spätzeitlichen Niedergangs der religiösen Tradition“.⁴⁷⁵ Der Kontrast zwischen Utopie und Gegenwart zeigt sowohl eine räumliche Veränderung, als auch eine zeitliche Differenz. Eine tröstende Religion gibt es nicht mehr. Anstatt der Tradition handelt es sich in der Gegenwart nur um eine realistische Perspektive der erwachenden Kriegsleute. Von daher kann man in der Farbe Purpur eine Dualität zwischen Trostbringer und Enttäuschungsträger sehen.

⁴⁷² Eva Thauerer, *Ästhetik des Verlusts. Erinnerung und Gegenwart in Georg Trakls Lyrik*. Berlin 2007. S. 152-153.

⁴⁷³ HKA. Bd. I. S. 119.

⁴⁷⁴ HKA. Bd. I. S. 119.

⁴⁷⁵ Eva Thauerer, *Ästhetik des Verlusts. Erinnerung und Gegenwart in Georg Trakls Lyrik*. Berlin 2007. S. 319.

3.7 Grün: Leben und Verwesung

Grün, eine der wichtigsten Farben auf unserer Welt, die vierte Farbe im Regenbogen, eine primäre Spektralfarbe, der wir im alltäglichen Leben ständig begegnen, gehört neben den Farben Rot, Blau und Gelb zu den psychologischen Grundfarben. Aristoteles ist der Meinung, dass die Farben Rot, Grün und Violett zu den ungemischten Farben zählen. Diese Hochschätzung von Grün in der Antike entwickelt sich weiter in der Renaissance. Grün steht in Goethes Farbenkreis unten. Das ist der Ruhepunkt, in dem sich ein Ausgleich zwischen Licht und Finsternis findet. Grün ist in der Malerei eine Mischfarbe aus Blau und Gelb. Jedoch verlor Grün seit dem 17. Jahrhundert an Bedeutung. Die Wiederbetonung des Grün verdankt sich seiner umfangreichen Anwendung in den Landschaftsgemälden der impressionistischen Maler.

Grün wird vor allem mit Pflanzen, Natur, und Frühling assoziiert. Im übertragenen Sinne sind neues Leben, Hoffnung, Wiederbelebung, neue Chance, Zuversicht und Wachstum die Ausdruckswerte des Grün. Somit steht Grün seit langer Zeit für die Kraft des Lebens, Gesundheit sowie positive Veränderungen im Leben. „Grün ist Leben, das in jenem Frühling einen neuen Anfang setzt und einen Pfeil in die Zukunft schickt.“⁴⁷⁶ Aufgrund dieser Assoziation knüpft diese Farbe an das irdische Leben und bedeutet die Hoffnung auf einen Anfang. Grün erinnert an Frühling und kann als ein zeitlicher Begriff verstanden werden. Bruns hat auch bemerkt, dass das Grün wegen der etymologischen Herkunft mit dem Wachstum verbunden ist.⁴⁷⁷ Die Farbe bringt angestregten Augen Beruhigung. Grün gehörte im Laufe der Zeit zunehmend zu einer der alltäglichen Phänomene. Diese Farbe ist das Symbol der Hoffnung in der Wüste, der Quelle des Lebens. Es hat auch eine wichtige religiöse Bedeutung im Islam. In Tibet wird Grün als eine Farbe der Weisheit angesehen. In der modernen

⁴⁷⁶ Margarete Bruns, Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos. Stuttgart 2006. S. 110.

⁴⁷⁷ Margarete Bruns, Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos. Stuttgart 2006. S. 110.

Gesellschaft dient Grün als Symbol für Umweltschutz, Nachhaltigkeit und Ordnungsmäßigkeit.

Außerdem wird Grün „im negativen Sinne mit Unreife, Gleichgültigkeit, Stagnation, Gift, Neid und Dämonischem“⁴⁷⁸ assoziiert. Der Teufel erscheint häufig in grün. Bläuliche Grüntöne wirken manchmal dämonisch. „Blaugrün hat im Gegensatz zu Grün und Blau eine kalte, heftige Aggressivität“⁴⁷⁹ was nicht umsonst auf Gefahr und Unsicherheit hindeutet. Kandinsky findet in dem absoluten Grün eine „selbstzufriedene Ruhe“⁴⁸⁰ Ausgehend von der Eigenschaft der „Abwesenheit der Bewegung“, die dieses absolute Grün zeigt, liegt diese Farbe in einem idealen Stand: „sie bewegt sich nirgends hin und hat keinen Beiklang der Freude, Trauer, Leidenschaft.“⁴⁸¹ Wenn dieser Ausgleich durch Beimischung von Gelb oder Blau nicht mehr existiert, zeigt das verändernde Grün auch eine andere Eigenschaft. In dieser Hinsicht ist das Grün auch ambivalent. Grün ist beispielsweise mit der Gesundheit und zugleich dem Giftigen verbunden. „Kombiniert mit Schwarz, Gelb und Violett wird Grün negativ“⁴⁸² so berichtet Heller. Obwohl das Grün Anfang und Jugend bedeutet, weist dies im Vergleich mit Rot und Gold, die Farben der Ernte und des Herbstes sind, auf die Unreife hin.

3.7.1 Die Naturfarbe Grün

Diese ambivalente Eigenschaft von Grün zeigt sich auch bei Trakl. Goldmann meint, dass das Grün bei Trakl „eine Farbe der Verwandlung“⁴⁸³ ist. Grün ist bei ihm zunächst mit Pflanzen verbunden: „Unter grünenden Eschen / Weidet die Sanftmut

⁴⁷⁸ Norbert Welsch und Claus Chr. Liebmann, Farben. Natur Technik Kunst. 2. Aufl. München 2004. S. 65.

⁴⁷⁹ Johannes Itten, Kunst der Farben. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst. 5. Aufl. Ravensburg 1970. S. 89.

⁴⁸⁰ Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. Bern 2004. S. 98.

⁴⁸¹ Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. Bern 2004. S. 98.

⁴⁸² Eva Heller, Wie Farben wirken. Farbpsychologie · Farbsymbolik · Kreative Farbgestaltung. Hamburg 2004. S. 81

⁴⁸³ Heinrich Goldmann, Katabasis. Eine tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls. Salzburg 1957. S. 45.

bläulichen Blickes“.⁴⁸⁴ Diese Farbe erinnert auch an Sommer: „der grüne Sommer.“⁴⁸⁵ In *Sebastian im Traum* wird ein vergangenes Sinnbild des grünen Sommers, welches im Kontrast zur „braunen Stille des Herbstes“⁴⁸⁶ steht, dargestellt: „Tasten über die grünen Stufen des Sommers.“ In *Naturtheater* steht Grün für die Schönheit der Natur: „Ich steh' vor einer grünen Bühne!“⁴⁸⁷ In ihrer Studie hat Heller über die Weiblichkeit und Männlichkeit der Farbe Grün aufgeklärt: „Grün ist weiblich, wenn es die Farbe der profanen Natur ist. Aber als Farbe des ewigen Lebens, als heilige Farbe ist es männlich.“⁴⁸⁸ In *Hohenburg* tritt Grün als Trostbringer in Erscheinung: „Über ein Träumendes neigt sich gerne grünes Gezweig.“⁴⁸⁹ Die Farbe Grün kann auch seelische Ruhe und Geborgenheit mit sich bringen: „So leise sind die grünen Wälder / unserer Heimat.“⁴⁹⁰ Grün spendet Trost und ruft ein Gefühl des Friedens hervor. In *Der Spaziergang* kommt diese Bedeutung vor: „Mit friedlicher Geberde winkt das Grün.“⁴⁹¹

Offensichtlich verbindet sich Grün bei Trakl häufig mit Wald, Gezweig sowie Geäst und steht für die Kraft des Lebens, die Geborgenheit sowie Hoffnung. In *Gesang einer gefangenen Amsel* tritt dieses mit Natur und Leben verbundene Grün auf: „Dunkler Odem im grünen Gezweig.“⁴⁹² Wie Braun funktioniert Grün bei Trakl zuweilen auch als eine ruhige und freundliche Farbe: „Auch ist dem Guten / Das Herz versöhnt in grüner Stille / Und Kühle hoher Bäume / Speise teilt er mit sanften Händen aus.“⁴⁹³ An dieser Stelle erinnert die grüne Stille an eine Versöhnung von Herzen und Natur, und zwar von Subjekt und Objekt. In *Abendländisches Lied* taucht diese grüne Stille wieder auf: „Und der Schrei des einsamen Vogels über der grünen Stille des Teichs.“⁴⁹⁴ In *Am Mönchsberg* erinnert „ein spärliches Grün“⁴⁹⁵ an den

⁴⁸⁴ HKA. Bd. I. S. 138.

⁴⁸⁵ HKA. Bd. I. S. 137.

⁴⁸⁶ HKA. Bd. I. S. 90.

⁴⁸⁷ HKA. Bd. I. S. 241.

⁴⁸⁸ Eva Heller, *Wie Farben wirken. Farbpsychologie · Farbsymbolik · Kreative Farbgestaltung*, Hamburg 2004, S. 73.

⁴⁸⁹ HKA. Bd. I. S. 87.

⁴⁹⁰ HKA. Bd. I. S. 139.

⁴⁹¹ HKA. Bd. I. S. 45.

⁴⁹² HKA. Bd. I. S. 135.

⁴⁹³ HKA. Bd. I. S. 401.

⁴⁹⁴ HKA. Bd. I. S. 119.

vergangenen Sommer. Wie die melancholische Bedeutung von Gold steht die Farbe Grün hier auch für die Vergänglichkeit. Nach Esselborn wird dieses spärliche Grün als „die Welt der vergehenden Idylle“⁴⁹⁶ bezeichnet.

Das akustische Grün, die synästhetische Farbwirkung, erscheint im ersten Vers des Gedichtes *Die Bauern*: „Vorm Fenster tönendes Grün und Rot.“ Hierbei fungiert Grün als keine selbstzufriedene ruhige Farbe wie Kandinsky meint, sondern eine energiereiche Farbe wie Rot. Grün, als ein unabhängiges Symbol, kann den Geruchssinn anregen: „Abend und die dunklen Düfte des Grüns / Kühlen mit Schauern die glühende Stirne uns.“⁴⁹⁷ Die dunklen Düfte des Grüns verweisen möglicherweise auf den Duft der Bäume. Die natürliche Freude, stets mit Grün verbunden, erscheint im 1913 entstandenen Gedicht *Kaspar Hauser Lied* wieder: „Er wahrlich liebte die Sonne, die Purpurn den Hügel hinabstieg, / Die Wege des Walds, den singenden Schwarzvogel / Und die Freude des Grüns.“⁴⁹⁸ Trakl hat an dieser Stelle wegen der Unschuld und der Reinheit „eine Selbstidentifikation“⁴⁹⁹ in der Figur Kaspar Hauser gesehen. Außerdem wird Grün wie Blau mit Wasser und Fluß assoziiert. In diesem Sinne hat es eine positive Bedeutung und dient der Naturbeschreibung. In *Frühling der Seele* taucht es auf: „Grünlich dämmert der Fluß, silbern die alten Alleen / Und die Türme der Stadt.“⁵⁰⁰ In *Anif* ist der grüne Fluß mit Trakls Lieblingsmotiv, dem Abend, verbunden: „Immer gehst du den grünen Fluß hinab, / Wenn es Abend geworden.“⁵⁰¹ In *An einen Frühverstorbenen* wird der grüne Fluß dargestellt: „Wandelst in traurem Gespräch unter Ulmen den grünen Fluß hinab.“⁵⁰²

⁴⁹⁵ HKA. Bd. I. S. 94.

⁴⁹⁶ Hans Esselborn, Georg Trakl. Die Krise der Erlebenslyrik. Köln 1981. S. 96.

⁴⁹⁷ HKA. Bd. I. S. 93.

⁴⁹⁸ HKA. Bd. I. S. 95.

⁴⁹⁹ Georg Trakl 1887-1914. Eine Ausstellung des Forschungsinstitut „Brenner-Archiv“ der Universität Innsbruck. Gestaltet von Walter Methlagl und Eberhard Saueremann. Innsbruck 1995. S. 34.

⁵⁰⁰ HKA. Bd. I. S. 141.

⁵⁰¹ HKA. Bd. I. S. 114.

⁵⁰² HKA. Bd. I. S. 117.

3.7.2 Das negative Grün

Wie oben erwähnt, kann Grün bei Trakl eine vergehende Welt beschreiben. Diese Assoziation entfaltet sich schließlich zum negativen Grün. Nicht selten assoziiert sich Grün bei Trakl mit Verwesung, die auf eine Stagnation, fehlende Lebhaftigkeit und ferner einen Untergang des Lebens hindeutet. Der Interpretation von Kandinsky entspricht diese Eigenschaft gewissermaßen. Über diese negative Bedeutung von Grün hat Lüscher in seiner Studie gesprochen: „Grün bleibt für sich, in sich, es steht ‚autonom‘ durch sich und ist also selbstständig, individualistisch. Grün strebt nach Selbstbehauptung; es will sich nicht verlieren, sondern seine Eigenart bewahren und betonen, es ist deshalb egozentrisch.“⁵⁰³ Diese egozentrische und stagnierende Eigenschaft findet sich in folgenden Versen von Trakl: „Vom lauen Himmel Spatzen stürzen / In grüne Löcher voll Verwesung.“⁵⁰⁴ und „Im grünen Tümpel glüht Verwesung.“⁵⁰⁵ Die Todesnähe kann durch die grüne Verwesung dargestellt werden, wie diese Farbe in *An einer Frühverstorbenen* zeigt: „Seele sang den Tod, die grüne Verwesung des Fleisches / Und es war das Rauschen des Walds, / Die inbrünstige Klage des Wildes.“⁵⁰⁶ Im Vergleich zu diesem Beispiel findet man bei Trakl auch andere Nuancen von Grün, die unterschiedlich von dem Dichter betrachtet und beschrieben werden: „Hell Grünes blüht und anderes verwest / Und Kröten schliefen durch den jungen Lauch.“⁵⁰⁷ Das mit Angst verbundene Grün kehrt in *Stundenlied*⁵⁰⁸ wieder und hängt eng mit der Abendstimmung zusammen.

⁵⁰³ Max Lüscher, *Die Farbe als psychologisches Untersuchungsmittel*. St. Gallen 1949. S. 108.

⁵⁰⁴ HKA. Bd. I. S. 17.

⁵⁰⁵ HKA. Bd. I. S. 43.

⁵⁰⁶ HKA. Bd. I. S. 117.

⁵⁰⁷ HKA. Bd. I. S. 49.

⁵⁰⁸ HKA. Bd. I. S. 80. Die Verse lauten: „Purpurn zerbrach der Gesegneten Mund. Die runden Augen / Spiegeln das dunkle Gold des Frühlingsnachmittags, / Saum und Schwärze des Walds, Abendängste im Grün.“

3.8 Silber: Mondkönigin

Silber, das normalerweise an Mondlicht (im Gegensatz zu Gold, das auf Sonnenlicht hinweist) erinnert, tritt bei Trakl häufig auf. Obwohl es sehr oft erscheint, hat diese Farbe keine komplexe Bedeutung. Silber ist eine glänzende Farbe, ein strahlendes Weiß. Aufgrund der Assoziation mit dem Mond zeigt Silber einen weiblichen Charakter und steht bisweilen wie Weiß für Reinheit und Unschuld. In dieser Hinsicht ist Silber ähnlich wie Weiß. Im Vergleich zu Silber ist Grau neutral, unbunt und charakterlos. „Silber ist die Oktave von Grau.“⁵⁰⁹ Die gegenwärtige ästhetische Bedeutung von Silber ist: „Silber gibt den Eindruck von Schnelligkeit und moderner Technologie. [...] Es ist das meistverwendete Edelmetall, und deswegen steht die Farbe Silber für Funktionalität.“⁵¹⁰ Als die kälteste Metallfarbe wirkt Silber distanziert, sogar gefährlich, was im übertragenen Sinne mit Kälte und Gefühllosigkeit in Verbindung gesetzt werden kann. „Silber bleibt immer auf Distanz, es ist eine Farbe zwischen nah und fern.“⁵¹¹ Nach Heller zählt Silber „zum kalten Licht des Mondes, zum kalten Wasser, zum kalten Verstand“.⁵¹² Diese Farbe wird außerdem als eine „künstliche und unnatürliche Farbe empfunden“.⁵¹³ Während Gold wegen seiner männlichen Eigenschaft als eine starke edle Farbe verstanden werden kann, gilt Silber als eine weibliche stille Farbe, wie gerade ausgeführt.

3.8.1 Lichteffect

Durch den Kontrast zwischen Silber und Dunkel wird ein starker Lichteffect dargestellt. Im Gedicht *Abend in Lans* wird dieser Effekt erzeugt: „Silberne Wasser

⁵⁰⁹ Klausbernd Vollmar, Farben. Symbolik - Wirkung - Deutung. München 2009. S. 365.

⁵¹⁰ Klausbernd Vollmar, Farben. Symbolik - Wirkung - Deutung. München 2009. S. 292-293.

⁵¹¹ Eva Heller, Wie Farben wirken. Farbpsychologie · Farbsymbolik · Kreative Farbgestaltung. Hamburg 2004. S. 253.

⁵¹² Eva Heller, Wie Farben wirken. Farbpsychologie · Farbsymbolik · Kreative Farbgestaltung. Hamburg 2004. S. 252.

⁵¹³ Eva Heller, Wie Farben wirken. Farbpsychologie · Farbsymbolik · Kreative Farbgestaltung. Hamburg 2004. S. 248.

rinnen über die Stufen des Walds, / Die Nacht und sprachlos ein vergessenes Leben. / Freund; die belaubten Stege ins Dorf.“⁵¹⁴ Eine Nachtlandschaft wird dadurch dargestellt. In *Am Moor* tritt das silberne Wasser wieder vor: „Erscheinung der Nacht: Kröten tauchen aus silbernen Wassern.“⁵¹⁵ In *Unterwegs*⁵¹⁶ taucht ein im Mondlicht schaukelnder Kahn auf. Silber, Mondlicht, und Nacht bilden einen Hell-Dunkel-Kontrast. Das schöne vergangene Leben ist ein ruhiges Leben außerhalb der Großstadt.

3.8.2 Ein anderes Dasein und der Geist des Bösen

Die Verse in *An die Verstummtten* „O, der Wahnsinn der großen Stadt, da am Abend / An schwarzer Mauer verkrüppelte Bäume starren, / Aus silberner Maske der Geist des Bösen schaut“⁵¹⁷ erinnern an die Bildlichkeit in *Traum des Bösen*: „Aus bleichen Masken schaut der Geist des Bösen. / Ein Platz verdämmert grauenvoll und düster; / Am Abend regt auf Inseln sich Geflüster.“⁵¹⁸ Die silberne Maske verweist auf eine unsichtbare Gefahr und die negative Perspektive des Dichters vom Leben in der Großstadt. In den Versen „Wo in finsternen Zimmern einst die Liebenden schliefen / Spielt der Blinde mit silbernen Schlangen, / Der herbstlichen Wehmut des Mondes“⁵¹⁹ wird die Verbindung zwischen Silber und Wehmut des Mondes deutlich gezeigt. Wegen seiner Verbindung mit Mond taucht Silber nicht selten in seiner Nachtlyrik auf. Die Verse im Antikriegsgedicht *Im Osten* „Mit zerbrochnen Brauen, silbernen Armen / Winkt sterbenden Soldaten die Nacht. / Im Schatten der herbstlichen Esche / Seufzten die Geister der Erschlagenen“⁵²⁰ zeigen eine schreckliche Szene auf dem Schlachtfeld in der Nacht. Die silbernen Arme der sterbenden Soldaten gelten als eine unaussprechliche Klage. Über die Wirkung von Silber bei Trakl hat Thauerer erklärt,

⁵¹⁴ HKA. Bd. I. S. 93.

⁵¹⁵ HKA. Bd. I. S. 91.

⁵¹⁶ HKA. Bd. I. S. 116. Der Vers geht: „Unter Eichen schaukeln wir auf einem silbernen Kahn.“

⁵¹⁷ HKA. Bd. I. S. 124.

⁵¹⁸ HKA. Bd. I. S. 29.

⁵¹⁹ HKA. Bd. I. S. 421.

⁵²⁰ HKA. Bd. I. S. 165.

dass „ der Glanz des ‚Silbers‘“ bei Trakl aus „Krankheit, Erstarrung und Tod“⁵²¹ stammt.

Aufgrund seiner distanzierten Wirkung und seiner kalten Farbtemperatur ist Silber bisweilen mit Fremdheit und Einsamkeit verbunden, z. B. wenn das Bild der jungen Magd sie silbern im Spiegel anschaut.⁵²² In *Sommersneige* taucht die einsame Figur, der Fremdling, auf: „Der grüne Sommer ist so leise / Geworden und es läutet der Schritt / Des Fremdlings durch die silberne Nacht.“⁵²³ Das Wandern des Fremdlings in einer silbernen Nacht betont seine Isolation von der Gesellschaft. Wie oben erwähnt, ist der Fremdling gewissermaßen mit dem Dichter identisch. Somit sind diese Verse die Selbstreflektion des Dichters. Außerdem fungiert das Silber als ein Zeichen einer überirdischen Existenz, die noch nicht so absolut wie die Wirkung der Farbe Weiß ist. „Auf silbernen Sohlen gleiten frühere Leben vorbei / Und die Schatten der Verdammten steigen zu den seufzenden Wassern nieder.“⁵²⁴ Hier zeigt Silber ein anderes Dasein des früheren Lebens und tritt als etwas Gespenstiges in Erscheinung. In seiner Studie über Trakls lyrische Symbole hat Goldmann mit Recht bemerkt, dass Silber „entweder [für] Bilder unheimlichen Vergehens oder unirdische-lebloser Existenz“⁵²⁵ steht. Diese Farbe kann als ein Symbol des Jenseits verstanden werden. „Stille leuchtet die Kerze / Im dunklen Zimmer; / Eine silberne Hand / Löschte sie aus“⁵²⁶ Die silberne Hand kann sich auf ein überirdisches Dasein beziehen.

⁵²¹ Eva Thauerer, *Ästhetik des Verlusts. Erinnerung und Gegenwart in Georg Trakls Lyrik*. Berlin 2007. S. 323.

⁵²² Eine Umsetzung habe ich hier gemacht. Der Vers lautet: Silbern schaut ihr Bild im Spiegel / Fremd sie an im Zwielihtscheine. HKA. Bd. I. S. 12.

⁵²³ HKA. Bd. I. S. 137.

⁵²⁴ HKA. Bd. I. S. 56.

⁵²⁵ Heinrich Goldmann, *Katabasis. Eine tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls*. Salzburg 1957. S. 41-42.

⁵²⁶ HKA. Bd. I. S. 136.

3.9 Braun: Idyllische Ruhe und Schwermut

Braun taucht nicht im Spektrum des Lichts auf und zählt zu den warmen Mischfarben. Obwohl Braun nicht zu den psychologischen Grundfarben gehört, wird es als eine der einflussreichsten Farben im alltäglichen Leben eingestuft. Im Vergleich zu Rot ist Braun relativ kraftlos. Deswegen kann Braun wegen dieser Unhelligkeit als unattraktive und unkreative Farbe bezeichnet werden. Dies zeigt seine introspektive Eigenschaft. Ähnlich wie Grün sieht man in Braun wenige Bewegungen. In der Kunstgeschichte erweist sich Braun als eine der Lieblingsfarben des Rokoko. Wie die meisten anderen Farben hat Braun einen ambivalenten Charakter. Einerseits verbindet sich Braun mit Natur und Fruchtbarkeit der Erde. Denn Braun, die Farbe des Erdbodens und des Baums, begegnen wir neben Grün in der Natur am häufigsten. Von daher lässt es sich häufig mit Mütterlichkeit, Stabilität, Zuversicht, Verantwortungsbewusstsein und Geborgenheit assoziieren. Ausgehend davon besitzt Braun eine positive Eigenschaft und symbolisiert eine alltägliche Freude. Braun ist außerdem die Farbe von Kaffee, Tee, Bier und Schokolade. Gemütlichkeit, Genuss, sogar Kleinbürgerlichkeit sind in diesem Sinne die Ausdruckswerte des Braun. Auf der religiösen Ebene gilt Braun als ein Zeichen für „die Absage an die Welt und Buße“.⁵²⁷ Denn es ist die Farbe des Mönchgewandes. Braun ist eine der wichtigsten Farben im Herbst. Aus dieser Perspektive erinnert es bisweilen an Vergänglichkeit und Tod.

3.9.1 Baum, Mauer und Garten

Bei Trakl tritt Braun mehrmals in Erscheinung. Vor allem ist es die Farbe des Kastanienbaums: „Im Dunkel brauner Kastaniens verblaßt die Gestalt des jungen Novizen. / Der Garten ist im Abend. Im Kreuzgang flattern die Fledermäuse

⁵²⁷ Klausbernd Vollmar, Farben. Symbolik - Wirkung - Deutung. München 2009. S. 265.

umher.“⁵²⁸ Diese farbige Naturbeschreibung spiegelt die traditionelle Funktion des Braun wider. Als Farbe des Baums tritt Braun auch in *Elis* auf: „Ein brauner Baum steht abgeschieden da; / Seine blauen Früchte fielen von ihm.“⁵²⁹ Bisweilen erscheint Braun als Farbe des Waldes: „O der Wald, der leise die braunen Augen senkt, / Da aus des Einsamen knöchernen Händen / Der Purpur seiner verzückten Tage hinsinkt.“⁵³⁰ Als Mauerfarbe findet sich Braun im Gedicht *Im Dorf*: „Aus braunen Mauern tritt ein Dorf, ein Feld.“⁵³¹ Als eine typische Gartenfarbe kommt es in *In der Heimat* vor: „Im Spürlicht treibt Verfallnes, leise girt / Der Föhn im braunen Gärtchen“.⁵³²

Die melancholische Herbststimmung findet sich bei Trakl nicht selten. Eine negative Bedeutung hat die Farbe Braun in *Helian*: „Gewaltig ist das Schweigen des verwüsteten Gartens, / Da der junge Novize die Stirne mit braunem Laub bekränkt, / Sein Odem eisiges Gold trinkt.“⁵³³ Das braune Laub entspricht dem Bild „des verwüsteten Gartens“ und dem herbstlichen Motiv. In *An einen Frühverstorbenen* wird diese Stimmung auch zum Ausdruck gebracht: „Ruhig war unser Schritt, die runden Augen in der braunen Kühle des Herbstes, / O, die purpurne Süße der Sterne.“⁵³⁴ Denn Braun lässt sich normalerweise mit einer fruchtbaren Erde assoziieren, wie oben erwähnt, kann es an sich eine herbstliche Ernte symbolisieren. Braun tritt mit dieser Bedeutung bei Trakl häufig als ein Symbol der Gemütlichkeit auf, insbesondere wenn Braun mit einer landschaftlichen Stille verbunden ist. In *Die Raben* taucht dieses Motiv auf: „die braune Stille“.⁵³⁵ Im folgenden Zitat ist seine positive Bedeutung zu erkennen, dass in dieser braunen Stille „ein Acker sich verzückt“. Diese Stille ist eine harmonische Schilderung der Natur, die aber durch die Raben, die Todesbringer, gestört ist. Im Vers „In brauner Schatten Ruh verstummen /

⁵²⁸ HKA. Bd. I. S. 55.

⁵²⁹ HKA. Bd. I. S. 86.

⁵³⁰ HKA. Bd. I. S. 57.

⁵³¹ HKA. Bd. I. S. 63.

⁵³² HKA. Bd. I. S. 60.

⁵³³ HKA. Bd. I. S. 70.

⁵³⁴ HKA. Bd. I. S. 117.

⁵³⁵ HKA. Bd. I. S. 11. Die Verse lauten: „O wie sie die braune Stille stören, / In der ein Acker sich verzückt, / Wie ein Weib, das schwere Ahnung berückt, / Und manchmal kann man sie keifen hören.“

Die Alten, die sich blöd umschlingen.“⁵³⁶ erscheint Braun als die Farbe der Schatten, in denen die Ruhe liegt. In *Sebastian im Traum* wird eine braune Stille des Herbstes dargestellt: „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.“⁵³⁷ Diese schwermütige Bedeutung von Braun findet sich auch in *Die Schwermut*. „Ein Dorf, / Das fromm in braunen Bildern abstirbt.“⁵³⁸ Außerdem ist Braun die Farbe des Weilers, der bei Trakl als ein „braun[er] Weiler“⁵³⁹ bezeichnet wird. Anschließend bezieht sich die Farbe Braun, die in den Versen „Verflossen ist das Gold der Tage / Des Abends braun und blaue Farben“⁵⁴⁰ auftaucht, möglicherweise entweder auf diesen „braunen Weiler“⁵⁴¹ oder auf den braunen Wald.

3.9.2 Lebensgenuss

Brauner Wein erinnert an Lebensgenuss und Gemütlichkeit, wie es beispielsweise im Gedicht *Im Herbst* beschrieben wird: „Da zeigt der Mensch froh und lind. / Heute keltern sie den braunen Wein.“⁵⁴² In *Helian* wird diese Lebensfreude auch gezeigt: „Abends auf der Terrasse betranken wir uns mit braunem Wein. / Rötlich glüht der Pfirsich im Laub; / Sanfte Sonate, frohes Lachen.“⁵⁴³ Braun ist die Hautfarbe des Landmannes, der „von der Feldarbeit wie ein Mohr“⁵⁴⁴ braun gebrannt wird. Die Figur des Mohres taucht im Gedicht *Frauensegen*⁵⁴⁵ auf. Vor diesem Hintergrund deutet das Braun die Beziehung zwischen Menschen und Natur an. „Die braune Haut wurde zum Sinnbild sexueller und erotischer Sehnsüchte. [...] Gebräunte Haut gilt als lebensfroh und vital im Gegensatz zur Leichenblässe.“⁵⁴⁶ Daraus ergibt sich, dass

⁵³⁶ HKA. Bd. I. S. 17.

⁵³⁷ HKA. Bd. I. S. 90.

⁵³⁸ HKA. Bd. I. S. 161.

⁵³⁹ HKA. Bd. I. S. 15.

⁵⁴⁰ HKA. Bd. I. S. 14.

⁵⁴¹ HKA. Bd. I. S. 15.

⁵⁴² HKA. Bd. I. S. 31.

⁵⁴³ HKA. Bd. I. S. 69.

⁵⁴⁴ Eduard Lachmann, Kreuz und Abend. Eine Interpretation Georg Trakls. Salzburg 1954. S. 18.

⁵⁴⁵ HKA. Bd. I. S. 22 „Seine liebe Frau zu grüßen / Naht ein Mohr dir braun und rau.“

⁵⁴⁶ Klausbernd Vollmar, Farben. Symbolik - Wirkung - Deutung. München 2009. S. 262.

Braun bisweilen im Zusammenhang mit Vitalität steht, wenn es sich als Hautfarbe erweist. Die braunen Mädchen treten im Gedicht *In den Nachmittag geflüstert* in Erscheinung: „Brauner Mädchen rauhe Lieder / Sind verweht im Blätterfall.“⁵⁴⁷ Die braunen Kinder erscheinen in *Trompeten*: „Unter verschnittenen Weiden, wo braune Kinder spielen / Und Blätter treiben, tönen Trompeten. Ein Kirchofsschauer.“⁵⁴⁸

3.9.3 Der braune November vs. der schwarze November

Die Bedeutung der Farbe Braun in den Versen „Verfallene Weiler versanken / Im braunen November“⁵⁴⁹ ist schwer zu interpretieren. M. E. gibt es zwei Möglichkeiten, das hier erscheinende Braun zu verstehen. Es kann sein, dass sich die Farbe Braun an dieser Stelle auf den Weiler bezieht, weil diese Verbindung zwischen Braun und Weiler an den oben analysierten „braunen Weiler“ erinnert. Eine andere Möglichkeit ist, dass diese Farbe mit den kahlen Bäumen verwandt ist, die eine typische Landschaft im November sind und für Verlust von Vitalität stehen. Der braune November lässt sich mit dem schwarzen November vergleichen. Der braune November erinnert an eine karge Landschaft. Der schwarze November beschreibt jedoch keine konkrete Naturszene mehr, sondern die Totalität einer Todeswelt. In dieser Konstellation ist Braun nicht so radikal wie Schwarz. Verbindet sich Braun mit der kargen winterlichen Landschaft, kann man ableiten, dass es an dieser Stelle eine negative Bedeutung hat. Das folgende Beispiel kann auch diese Doppeldeutigkeit des Braun in den Dichtungen Trakls bestätigen. Das im ersten Vers des Gedichtes *Ein Herbstabend* auftauchende braune Dorf vergleicht sich mit der in der zweiten Strophe vorkommenden braunen Jauche.⁵⁵⁰ Aus dieser Analyse ergibt sich, dass Braun bei Trakl auch eine ambivalente Farbe ist.

⁵⁴⁷ HKA. Bd. I. S. 54.

⁵⁴⁸ HKA. Bd. I. S. 47.

⁵⁴⁹ HKA. Bd. I. S. 403.

⁵⁵⁰ HKA. Bd. I. S. 61.

3.10 Rosig: Zärtliche Liebe

Normalerweise bezieht sich Rosig auf Rosa oder Zartrot. Diese Farbe strahlt nicht so stark wie Rot. Während Rot als eine leidenschaftliche und irdische Farbe erscheint, zeigt Rosa eine Sanftheit. Wenn man die räumlichen Eigenschaften von Rosa analysiert, ist Rosa im Vergleich zu Rot relativ klein und leicht. Rosa ist eine Mischfarbe aus Weiß und Rot, das heißt ein schwach gesättigtes Rot. Heller schreibt in ihrer Studie, dass Rosa zugleich als „das verschönerte Weiß“⁵⁵¹ bezeichnet werden kann. Aufgrund dieser Verbindung vom männlichen Rot und weiblichen Weiß beinhaltet Rosig etwas Neutrales und Zärtliches. Nicht umsonst erinnert diese Zärtlichkeit an Unschuld und Reinheit. Wegen dieser Eigenschaft wird Rosa normalerweise als eine weibliche Farbe angesehen. Im Allgemeinen gehört Rosa zur Purpur-Farbenfamilie und wird oft mit der Rose und Morgenröte assoziiert. Ferner symbolisiert Rosa das Leben der Jugend. Wie Grün kann Rosa mit Wachstum verbunden sein. Freundlichkeit und Harmonie können auch durch Rosa dargestellt werden. Während Braun für ruhige Gemütlichkeit steht, repräsentiert Rosa süße Genüsse. Ausnahmslos hat Rosa wie andere Farben einen ambivalenten Charakter. Bisweilen verbindet sich diese Farbe mit Kompromiss und Unentschlossenheit.

3.10.1 Die rosige Liebe und Zärtlichkeit

„Rosig“ taucht in den Dichtungen Trakls nicht sehr häufig auf. Aber diese Farbe wird mehrmals mit einer positiven Bedeutung verknüpft. Vor allem steht Rosig wegen seiner Verbindung mit Rose für Liebe. In *Elis* taucht ein rosiges Verstummen auf: „Ihre Bläue spiegelt den Schlummer der Liebenden. / An deinem Mund / Verstummen ihre rosigen Seufzer.“⁵⁵² Zugleich steht Rosa an dieser Stelle wie

⁵⁵¹ Eva Heller, *Wie Farben wirken. Farbpsychologie · Farbsymbolik · Kreative Farbgestaltung*. Hamburg 2004. S. 116.

⁵⁵² HKA. Bd. I. S. 85.

Purpur im Zusammenhang mit der Lippenfarbe. Der rosige Seufzer symbolisiert die schwermütige Stimmung. Im Gedicht *Im Frühling* verbindet sich Rosig mit Körper: „Leise sank von dunklen Schritten der Schnee, / Im Schatten des Baums / Heben die rosigen Lider Liebende.“⁵⁵³ Ein rosiger Engel tritt in *Sebastian im Traum* in Erscheinung: „Und dem Knaben leise sein rosiger Engel erschien.“⁵⁵⁴ Das bedeutet, dass Rosig Heilung und Erlösung mit sich bringen kann. In diesem Gedicht findet sich auch ein Kontrast zwischen Schwarz und Rosa: „Und jener in schwarzem Mantel ein rosiges Kindlein trug, / Im Schatten des Nußbaums der Geist des Bösen erschien.“⁵⁵⁵ Ein rosiges Kindlein erinnert an Unschuld und Reinheit, während der schwarze Mantel im Gegenteil dazu für Bosheit steht.

3.10.2 Verwandlung und Selbstentdeckung

Die letzte Strophe des Gedichts *Frühling der Seele* stellt eine abendliche Landschaft dar: „Leise tönen die Wasser im sinkenden Nachmittag / Und es grünet dunkler die Wildnis am Ufer, Freude im rosigen Wind; / Der sanfte Gesang des Bruders am Abendhügel.“⁵⁵⁶ Der rosige Wind, der Freude zum Ausdruck bringt, verweist auf das milde Sonnenlicht am Abend. In seiner Studie hat Lachmann bemerkt, dass das Rosig als die Farbe „der Verklärung, der Auferstehung“⁵⁵⁷ gilt. In dieser Hinsicht zeigt das Rosig eine Verwandlung. Diese Bedeutung wird bei der Beschreibung der Morgenröte artikuliert: „Schon lichtet sich der rosige Flor.“⁵⁵⁸ Zugleich bedeutet Rosig eine räumliche Ferne: „Dann sieht man auch ein Schiff auf Klippen scheitern / Und manchmal rosenfarbene Moscheen.“⁵⁵⁹ Außerdem kann Rosig auch auf eine Selbstentdeckung hinweisen: „Die Stufen des Wahnsinns in schwarzen Zimmern, / Die Schatten der Alten unter der offenen Tür, / Da Helians Seele sich im rosigen Spiegel beschaut / Und Schnee und Aussatz von seiner Stirne

⁵⁵³ HKA. Bd. I. S. 92.

⁵⁵⁴ HKA. Bd. I. S. 89.

⁵⁵⁵ HKA. Bd. I. S. 90.

⁵⁵⁶ HKA. Bd. I. S. 142.

⁵⁵⁷ Eduard Lachmann, *Kreuz und Abend. Eine Interpretation Georg Trakls*. Salzburg 1954. S. 210.

⁵⁵⁸ HKA. Bd. I. S. 141.

⁵⁵⁹ HKA. Bd. I. S. 51.

sinken.“⁵⁶⁰ Hier kann man zu dem Schluss kommen, dass sich die Farbe Rosig nicht, wie Grau, als die Farbe der trockenen Nüchternheit erweist. Es steht für seelische Reinheit.

⁵⁶⁰ HKA. Bd. I. S. 73.

3.11 Bleich: Todesnähe

Bleich kann als eine Zwischen- oder Übergangsfarbe betrachtet werden. Bleich ist in Weiß übergegangen und weist auf eine schwache Färbung hin. Deswegen steht Verbleichen oder Bleich-Werden für Untergänge der Menschen oder Tiere. Bleich deutet auf Todesnähe, Krankheit, Kälte, Gefühllosigkeit, Erschrecken sowie Angst hin. Während Grau als die neutralste Farbe zwischen Schwarz und Weiß gilt, nähert sich Bleich dem Weiß.

3.11.1 Bleich als Todesfarbe

Bei Trakl hat die Farbe Bleich einen negativen Charakter. Diese Farbe zeigt keine Lebendigkeit und verbindet sich meistens mit Tod. In *Die junge Magd* ist Bleich sowohl mit der Natur, als auch mit den Menschen verbunden und kündigt die Todesnähe an: „Balde rings Sterne bleichen / Und ermattet von Beschwerde / Wächsern ihre Wangen bleichen. / Fäulnis wittert aus der Erde.“⁵⁶¹ Die Fäulnis ist eine der Hauptmerkmale in der lyrischen Welt Trakls. In seinen Dichtungen kann die Erde bisweilen als ein Synonym der Fäulnis angesehen werden. In *Ruh und Schweigen* tritt der bleiche Mensch wieder auf: „In blauem Kristall / Wohnt der bleiche Mensch, die Wang' an seine Sterne gelehnt; / Oder er neigt das Haupt in purpurnem Schlaf.“⁵⁶² In *Abendlied* kommen die bleichen Gestalten auch vor: „Am Abend, wenn wir auf dunkeln Pfaden gehn, / Erscheinen unsere bleichen Gestalten vor uns.“⁵⁶³ Diese bleichen Gestalten sind „wir“, die einsamen Wanderer, die Heimatlosen. Bleich weist auf das Dasein und das Schicksal der Menschheit hin. Diese bleichen Gestalten verraten auch Kraftlosigkeit und innere Leere der Menschen. Außerdem ist Hoffnungslosigkeit nicht selten mit Bleich verbunden: „Bleiche Woge /

⁵⁶¹ HKA. Bd. I. S. 13.

⁵⁶² HKA. Bd. I. S. 113.

⁵⁶³ HKA. Bd. I. S. 65.

Zerschellend am Strande der Nacht, / Fallende Sterne.“⁵⁶⁴ Das Bleich wird sowohl mit menschlichen Gestalten, wie oben analysiert, als auch mit Pflanzen assoziiert, wie es in *St. - Peters - Friedhof* geschildert wird: „Des Todes bleiche Blumen schauern / Auf Gräbern, die im Dunkel trauern - / Doch diese Trauer hat kein Leid.“⁵⁶⁵

3.11.2 Gefahr und Funktionslosigkeit der Religion

Bei Trakl kann festgestellt werden, dass sich die Farbe Bleich nicht nur auf das Gesicht der Toten, sondern auch auf das des Mörders bezieht. Es bringt Gefahr und Heimtücke mit sich. Z. B. wird diese gefährliche Situation in den Versen „Der Mörder lächelt bleich im Wein, / Die Kranken Todesgrausen packt.“⁵⁶⁶ und „Aus bleichen Masken schaut der Geist des Bösen“⁵⁶⁷ dargestellt. Im Gedicht *Crucifixus* taucht die Farbe Bleich zweimal auf, in der ersten Strophe bei der Beschreibung eines bleichen Gottes und in der letzten Strophe als ein religiöses Zeichen: „Sein todesnächtiges Dornenkapitol, / Das bleiche Engel und verlorene grüßen.“⁵⁶⁸ In *Helian* taucht die Figur, der bleiche Engel, nochmal auf: „Ein bleicher Engel / Tritt der Sohn ins leere Haus seiner Väter.“⁵⁶⁹ Kleefeld hat über den bleichen Engel erklärt: „Die bleichen Engel und verlorenen Seelen, die ja zum Stammpersonal in Trakls späterer Dichtung zählen werden, haben mit dem Kreuz und seinem Heilsversprechen offenbar noch nicht komplett abgeschlossen, etwa im Sinne des Nietzsche-Verdikts gegen das Christentum - im Gestus dieses Grüßens verbinden sich jedenfalls Distanz und Nähe.“⁵⁷⁰ Ausgehend von dieser Interpretation ist die Einheit von Widersprüchen bei Trakl wieder zu erkennen. M. E. gilt das Traklsche Bleich als eine der zwei Farben (Bleich und Grau) in seinen Dichtungen, die keine ambivalente, sondern nur negative Eigenschaften, besitzen.

⁵⁶⁴ HKA. Bd. I. S. 140.

⁵⁶⁵ HKA. Bd. I. S. 179.

⁵⁶⁶ HKA. Bd. I. S. 16.

⁵⁶⁷ HKA. Bd. I. S. 29.

⁵⁶⁸ HKA. Bd. I. S. 245.

⁵⁶⁹ HKA. Bd. I. S. 71.

⁵⁷⁰ Gunther Kleefeld, *Mysterien der Verwandlung. Das okkulte Erbe in Georg Trakls Dichtung*. Otto Müller Verlag Salzburg-Wien 2009. S. 53.

3.12 Gelb: Vitalität und Schande

Gelb ist eine der vier psychologischen Grundfarben und gilt als die hellste bunte Farbe, während Blau nach Lüscher „die dunkelste bunte Farbe“⁵⁷¹ ist. In dieser Hinsicht können die bunten Farben von Gelb und Blau begrenzt werden. In Goethes Farblehre wird Gelb als Farbe des Lichts bezeichnet. Er meint, dass Gelb „eine heitere, bunte, sanft reizende Eigenschaft“ besitzt und die höchste „Reinheit“ zeigt.⁵⁷² Das gelbe Sonnenlicht bildet die Grundlage der Beziehung zwischen Gelb und Gottes Offenbarung. Ausgehend davon gilt Gelb als eine optimistische Farbe. Die Beschreibung des goldenen Lichts kann als eine Weiterentwicklung dieses Verständnisses betrachtet werden. Hier ist Gelb mit Gold zu vergleichen: „Gelb wird zu Gold, wenn das Schöne, das Wertvolle gemeint ist. Umgekehrt: Was schön und kostbar ist, wird nicht als gelb bezeichnet.“⁵⁷³ Beide Farben besitzen eine strahlende Eigenschaft. „Diese Ausstrahlung macht Gelb zur Farbe der Kommunikation.“⁵⁷⁴ Lüscher hat diese ausstrahlende Wirkung von Gelb jedoch aus einer relativ negativen Perspektive interpretiert: „Erlebnismäßig strahlt Gelb grenzenlos weit, über alles weg und immer weiter. Nicht endend ist seine erobernde Ausbreitung. Es strahlt nach außen, doch nur nach außen und hat keine Resonanz und keine Tiefe. In seiner Leichtigkeit fliegt es vom einen zum andern und unaufhaltsam zum nächsten weiter, ohne zu rasten, ohne aufnehmen zu können, ohne mitzufühlen und ohne Gemüt. Es strahlt und fließt und findet keinen Halt.“⁵⁷⁵ Jedoch ist Gelb wegen dieser Eigenschaft sehr leicht von anderen Farben beeinflussbar. Vermischt man Gelb mit anderen Farben als Weiß, verdunkelt es sofort. Es steht in dem gleichseitigen Dreieck des zwölfteiligen Farbkreises oben, während Rot rechts unten und Blau links unten steht. Die Form für Gelb in der Bauhaus-Farbenlehre ist das Dreieck. Gelb kann die

⁵⁷¹ Max Lüscher, Die Farbe als psychologisches Untersuchungsmittel. St. Gallen 1949. S. 62.

⁵⁷² Nach Klausbernd Vollmar, Farben. Symbolik - Wirkung - Deutung. München 2009. S. 29.

⁵⁷³ Eva Heller, Wie Farben wirken. Farbpsychologie · Farbsymbolik · Kreative Farbgestaltung. Hamburg 2004. S. 131.

⁵⁷⁴ Klausbernd Vollmar, Farben. Symbolik - Wirkung - Deutung. München 2009. S. 31.

⁵⁷⁵ Max Lüscher, Die Farbe als psychologisches Untersuchungsmittel. St. Gallen 1949. S. 63.

beste Fernwirkung ausüben. Außerdem wird ein gelblicher Gegenstand größer gesehen, als er eigentlich ist. Ausgehend von Vollmars Untersuchungen war Gelb die Modefarbe um die Jahrhundertwende. Die „gelben Neunziger“ erinnern an die damalige Tendenz. „Abendkleider aus gelber Seide waren in und galten als erotisch,“⁵⁷⁶ wie Vollmar bemerkt.

Gelb hat einen ambivalenten Charakter. Einerseits wird Gelb häufig mit Sonne, Sonnenblumen und Licht assoziiert und weist auf die „himmlische Freude“⁵⁷⁷ hin. Sattes Gelb erinnert an Herbst, Ernte und Lebensfreude. Im Christentum gilt Gelb sowohl als die Farbe des Anhängers als auch als die des Häretikers. Es ist die Gottesfarbe und zugleich die Teufelsfarbe. In China ist Gelb eine geschichtliche hochgeschätzte Würdefarbe, wie im Hinduismus und Buddhismus. Wie Rot spielt Gelb im Leben der Oberschicht im alten China eine besondere Rolle. Andererseits drückt es Verachtung aus. In Europa galt Gelb im Mittelalter als eine niedere Farbe (Farbe der Dirnen und Verräter), als die Farbe der Außenseiter der Gesellschaft. Ein Beispiel hierfür ist der gelbe Judenstern, der eine Zwangskennzeichnung für Juden zur Zeit des zweiten Weltkriegs war. Diese negative Bedeutung von Gelb tauchte jedoch schon früh auf, so legt Vollmar dar, dass die Juden „bereits 1430 in Venedig eine dicke gelbe Kordel um die Brust tragen“ mussten und während der Renaissance „die in Stadtstaaten lebenden Juden oft verpflichtet [waren], gelbe Kleider zu tragen“.⁵⁷⁸ Vor diesem Hintergrund kann das Gelb mit Hass und Schuld verbunden sein und sogar als Todesfarbe gelten. Heutzutage verbindet sich die „gelbe Gefahr“ mit der rassistischen Diskriminierung gegen Asiaten. Als eine negative Farbe steht Gelb für Ehrgeiz, Eifersucht und Egoismus. Diese Ambivalenz von Gelb wurde in Lüschers Studie so interpretiert: „Gelb bedeutet daher ein Suchen und Hoffen ohne Erfüllung, es zeigt die vielseitige Interessiertheit für Modernes, das Bedürfnis, den Horizont auszudehnen und intellektuell mit der weiten Umwelt Kontakt aufzunehmen; es bedeutet Ehrgeiz und immer-höher-hinauf-wollen. Da aber die Umwelt als Maßstab

⁵⁷⁶ Klausbernd Vollmar, Farben. Symbolik - Wirkung - Deutung. München 2009. S. 42.

⁵⁷⁷ Manfred Lurker, Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart 1991. S. 236.

⁵⁷⁸ Klausbernd Vollmar, Farben. Symbolik - Wirkung - Deutung. München 2009. S. 32.

für den Erfolg genommen wird, ist jede Begehrlichkeit auch mit Neid verbunden, was auch im Volksmund als Bedeutung von Gelb festgehalten worden ist.⁵⁷⁹

Gelb ist aufgrund seiner ambivalenten Eigenschaft eine Farbe „der Gottheit und der Schande“.⁵⁸⁰ Über diese Ambivalenz hat Vollmar in seiner Studie mittels Gelbnuancen gesprochen: „Das Gelb des Lebens ist näher am Rot, das Gelb des Todes näher am Grün.“⁵⁸¹ Nach Kandinsky hat Gelb eine ausstrahlende Eigenschaft, während Blau „eine konzentrische Bewegung“⁵⁸² zeigt. In diesem Sinne ist Blau eine Gegenfarbe von Gelb. Vollmar beschreibt die erste Wirkung von Gelb als „das Streben zum Menschen“,⁵⁸³ dies ist eine positive Beurteilung. Wenn diese Wirkung ausgenutzt wird, nimmt man die Beunruhigung und Ziellosigkeit wahr. Weil das Gelb „die große Neigung zu helleren Tönen hat, kann [es] zu einer dem Auge und dem Gemüt unerträglichen Kraft und Höhe gebracht werden“.⁵⁸⁴ Wegen seiner starken Helligkeit und der Funktion als Körperfarbe vieler giftiger Materialien ist Gelb somit ein Symbol für Vorsicht und Warnung. Ähnlich wie Rot hat Gelb eine starke irdische Eigenschaft. Seine Grellheit zeigt eine Tendenz zur Arroganz. In der abendländischen Kultur ist Gelb nicht selten mit Neid, Gier und Dekadenz verbunden.

3.12.1 Sonnenlicht und Lebensfreude

Bei Trakl tritt die Farbe Gelb selten auf. In *Helian* erscheint das Gelb als die Farbe des Sonnenlichts sowie die der Mauern: „In den einsamen Stunden des Geistes / Ist es schön, in der Sonne zu gehn / An den gelben Mauern des Sommers hin.“⁵⁸⁵ Gelb ist eine typische Farbe im Sommer. „Täglich kommt die gelbe Sonne über den Hügel.“⁵⁸⁶ Dies ist eine direkte Beschreibung vom Verhältnis zwischen Gelb und Sonnenlicht.

⁵⁷⁹ Max Lüscher, Die Farbe als psychologisches Untersuchungsmittel. St. Gallen 1949. S. 106.

⁵⁸⁰ Norbert Welsch und Claus Chr. Liebmann, Farben. Natur Technik Kunst. 2 Aufl. München 2004. S. 74.

⁵⁸¹ Klausbernd Vollmar, Farben. Symbolik - Wirkung - Deutung. München 2009. S. 30.

⁵⁸² Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. Bern 2004. S. 92.

⁵⁸³ Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. Bern 2004. S. 95.

⁵⁸⁴ Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. Bern 2004. S. 95.

⁵⁸⁵ HKA. Bd. I. S. 69.

⁵⁸⁶ HKA. Bd. I. S. 134.

Die Lebenserfüllung und Freude „in den einsamen Stunden des Geistes“ wird durch Gelb artikuliert. Gelb bildet einen Kontrast zu den unbunten Farben. Beispielsweise schläft der „Sohn des Pan im grauen Marmor“.⁵⁸⁷ An dieser Stelle steht der graue Marmor für eine Stagnation und eine edle aber trockene Ewigkeit. Im Gegensatz dazu findet man in seinen Dichtungen eine Beschreibung der gelben Haare der Mädchen und der Mägde. Vor diesem Hintergrund kann die Farbe Gelb als ein Zeichen der Vitalität und Lebhaftigkeit angesehen werden. Sehr häufig verbindet sich Gelb mit Reinheit, Jugend und Energie.

3.12.2 Das widersprüchliche Gelb

Im Gegenteil dazu kann diese Farbe auch an Übelkeit erinnern. Die ambivalente Eigenschaft findet man bisweilen gleichzeitig in einem Gedicht. Ein treffendes Beispiel dafür ist das Gedicht *Im Roten Laubwerk voll Guitarren*. Während Gelb in der ersten Strophe positiv auftaucht: „Der Mädchen gelbe Haare wehen“, hat diese Farbe in der zweiten Strophe eine ganz negative Bedeutung: „In gelben Dünsten Fliegen summen.“⁵⁸⁸ Die gelben Haare erinnern, wie oben erwähnt, an ein glänzendes und schimmerndes Gelb, das mit Vitalität assoziiert werden kann. Die gelben Dünste nähern sich jedoch den Grüntönen an, die die Gefühle der Übelkeit und Gefahr mit sich bringen. Dies spiegelt die Fülle von Widersprüchen in dem Gedicht wider. Der Kontrast in einer Farbe, in diesem Fall Gelb, intensiviert ihren Kunsteffekt. Gelb kann einerseits als Farbe der Ernte im Herbst angesehen werden: „In Mittag strömen gelbe Felder. / Kaum hörst du noch der Grillen Singen, / Der Mäher hartes Sensenschwingen. / Einfältig schweigen goldene Wälder.“⁵⁸⁹ Diese Bedeutung ist besonders positiv und verkehrt sich ins Gegenteil, wenn die Farbe Gelb andererseits mit Verwesung und Verödung verbunden ist: „Stille verwest die Magd im

⁵⁸⁷ HKA. Bd. I. S. 69.

⁵⁸⁸ HKA. Bd. I. S. 17.

⁵⁸⁹ HKA. Bd. I. S. 42.

Dornenbusch / Und die verödeten Pfade und leeren Dörfer / Bedecken sich mit gelbem Gras.⁵⁹⁰

Außerdem bildet die Farbe Gelb bei Trakl mit Schatten (oder Dunkelheit) einen starken Hell-Dunkel-Kontrast. Die Eingangsstrophe des Gedichts *In einem verlassenen Zimmer* lautet: „Schatten tanzen an Tapeten, / Wunderlich ein toller Reihn.“ In der vorletzten Strophe taucht der Kontrast zwischen Gelb und Schatten auf, der der Eingangsstrophe entspricht: „Wirr verzückt der tolle Reihn / An den gelblichen Tapeten.“⁵⁹¹ Dieser „tolle Reihn“ tanzt und verzückt wirr an den gelblichen Tapeten. Dies schildert eine Veränderung eines inneren Genusses (tanzen) zum potentiellen Untergang (wirr verzücken). Jedoch hat der Tanz bei Trakl nicht immer eine positive Bedeutung. In *Der Gewitterabend* zeigt er eine negative Eigenschaft: „Staub tanzt im Gestank der Gossen.“⁵⁹² In *Psalm* findet sich eine aggressive Bedeutung des Tanzens: „Die Männer führten kriegerische Tänze auf.“⁵⁹³ Zuweilen gilt der Tanz als ein irres Zeichen: „Die Sterne tanzten irr auf blauem Grunde.“⁵⁹⁴ Daher kann man schließen, dass irdische Farben wie Gelb und Rot eine besonders starke Eigenschaft zeigen können, wenn diese Farben mit Bewegungen verbunden sind.

⁵⁹⁰ HKA. Bd. I. S. 421.

⁵⁹¹ HKA. Bd. I. S. 25.

⁵⁹² HKA. Bd. I. S. 27.

⁵⁹³ HKA. Bd. I. S. 55.

⁵⁹⁴ HKA. Bd. I. S. 220.

3.13 Grau: Täuschung und Gefahr

Bei der Interpretation von Grau soll eine wichtige sprachliche Nähe nicht übersehen werden: In gewisser Weise ist Grau mit „Grauen“ verbunden, wie Heller in ihrer Studie bemerkt: „wie die Farben, so werden auch die Gefühle durch Grau zerstört; deshalb ist grau grausam.“⁵⁹⁵ Diese Erfahrung stellt die traditionelle Wirkung von Grau dar. Grau ist keine Spektrumsfarbe und stammt, wie Vollmar hinweist, „vom Althochdeutschen griseus ab, was ‚gering‘, ‚unbedeutend‘ und ‚arm‘ bedeutet“.⁵⁹⁶ Nach Goethe ist die Theorie grau, während das Leben im Zusammenhang mit Grün steht. Wegen der Verbindung zwischen Grau und Theorie gilt das Grau als „die Farbe der Nachdenklichkeit“.⁵⁹⁷ Dies ist eine der wenigen positiven Beurteilungen von Grau. Obwohl Goethes Farbentheorie über die Entstehung der Farben heute abgelehnt wird, spielte das Grau eine wichtige Rolle bei ihm und hat eine nachhaltige Wirkung auf die Kunstentwicklung. Wenn wir zwei Komplementärfarben mischen, entsteht Grau immer. Grau steht in Verbindung zur Natur und bedeutet unfreundliches Wetter. Es erinnert an Nebel und Trübe. Die grauen Geister erweisen sich seit der Antike als die in der Unterwelt lebenden Toten.⁵⁹⁸ Auf der psychologischen Ebene hat Grau keine Heilungsfunktion. In dieser Hinsicht symbolisiert Grau „eine Mentalität ohne Gefühl“.⁵⁹⁹

Grau kann als eine neutrale Farbe gelten und als eine Übergangsfarbe zwischen Licht und Finsternis eingestuft werden. Auf der Farbskala befindet sich Grau zwischen beiden Polarfarben (Schwarz und Weiß) und gilt als eine unbunte Mischfarbe. Diese Farbe basiert auf einer mechanischen Mischung von Schwarz und

⁵⁹⁵ Eva Heller, *Wie Farben wirken. Farbpsychologie · Farbsymbolik · Kreative Farbgestaltung*. Hamburg 2004. S. 221.

⁵⁹⁶ Klausbernd Vollmar, *Farben. Symbolik - Wirkung - Deutung*. München 2009. S. 359.

⁵⁹⁷ Eva Heller, *Wie Farben wirken. Farbpsychologie · Farbsymbolik · Kreative Farbgestaltung*. Hamburg 2004. S. 220.

⁵⁹⁸ Klausbernd Vollmar, *Farben. Symbolik - Wirkung - Deutung*. München 2009. S. 361.

⁵⁹⁹ Eva Heller, *Wie Farben wirken. Farbpsychologie · Farbsymbolik · Kreative Farbgestaltung*. Hamburg 2004. S. 221.

Weiß und gehört zu den Kalttönen. Grau ist das Mischungsprodukt der komplementären Farben. In Grau findet sich eine andere Art von Ruhe, die völlig unterschiedlich zu der von Blau oder der von absolutem Grün ist. Diese Ruhe des Grau bringt keine Hoffnung und Tendenz zur Bewegung mit sich. Im Vergleich zu Blau bedeutet Grau „die unbestimmte Ferne, an die man ohne Sehnsucht denkt“.⁶⁰⁰ Hier ist der Unterschied von goldenem und grauem Zeitalter zu erkennen: „Im Gegensatz zur idealisierten ‚goldenen Vergangenheit‘ ist die ‚graue Vorzeit‘ eine finstere Zeit.“⁶⁰¹

Grau hat keine Komplementärfarbe. Verbunden mit dieser Eigenschaft bleibt Grau oft passiv. Kandinsky hat in seinem Werk mit Recht dargelegt, dass „das Grau aus Farben besteht, die keine rein aktive (sich bewegende) Kraft besitzen, sondern aus widerstandsunfähiger Unbeweglichkeit (wie eine ins Unendliche gehende Mauer von unendlicher Stärke und ein bodenloses Unendliches Loch)“.⁶⁰² Laut Kandinskys Interpretation ist die Inaktivität und die eindeutige Unendlichkeit der Farbe Grau zu erkennen. Der graue Gegenstand verliert seine starke visuelle Ausdruckskraft. Es ist keine strahlende Farbe und steht nicht umsonst für die Konservativität. Grau ist die Farbe für Armut und Schmutz. Das eintönige alltägliche Leben kann durch Grau dargestellt werden. Außerdem verweist diese Farbe nicht selten auf einen Zwischenzustand, z. B. die Grauzone, die zwischen Recht und Unrecht, sowie Schlecht und Gut liegt.

Bei seiner Analyse vom Hell-Dunkel-Kontrast hat Johannes Itten die Farbe Grau als eine „charakterlose, indifferente Nichtfarbe“ bezeichnet: „Neutrales Grau ist sehr leicht beeinflussbar durch Ton- und Farbkontrast. Es ist stumm, aber leicht erregbar zu herrlichen Tönen. Grau ist ein unfruchtbares, ausdrucksloses Neutrum. Er erhält

⁶⁰⁰ Eva Heller, Wie Farben wirken. Farbpsychologie · Farbsymbolik · Kreative Farbgestaltung. Hamburg 2004. S. 228.

⁶⁰¹ Eva Heller, Wie Farben wirken. Farbpsychologie · Farbsymbolik · Kreative Farbgestaltung. Hamburg 2004. S. 228.

⁶⁰² Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, Bern 2004. S. 94.

erst durch seine Nachbarfarben Charakter und Leben.“⁶⁰³ Einerseits steht Grau für Not, Trübheit, Undurchschaubarkeit, Ausweglosigkeit sowie gedrückte Stimmung, wenn es sich mit Wetter, Leben, Krankheit und beklemmender Stimmung verbindet, andererseits werden aber „mit der Farbe Grau Nüchternheit, Nachdenklichkeit und Sachlichkeit, verknüpft“.⁶⁰⁴ Eine graue Kleidung wird in diesem Sinne beispielsweise manchmal mit einem eleganten Geschmack assoziiert.

3.13.1 Täuschung und Untergang

Ogleich das Grau bei Trakl nicht häufig auftaucht und keine Eleganz ausdrückt, hat der Dichter einmal die Trübheit des Grau im Gedicht *Dämmerung* sehr deutlich beschrieben: „Im Grau, erfüllt von Täuschung und Geläuten, / Sieh, wie die Schrecklichen sich wirr zerstreun.“⁶⁰⁵ Verbindet sich das Grau mit Natur und natürlichen Gegenständen, z. B. Mond, Wind, Wolken, Himmel usw., wirkt es sich überwiegend negativ aus und steht für „Unheilbringendes, Unheilverheißendes“.⁶⁰⁶ Der Morgen schauert „hart und grau“⁶⁰⁷. Am Abend „steigt der graue Mond“.⁶⁰⁸ „Der graue Wind“⁶⁰⁹ weht. Als eine unbunte Farbe ruft Grau nicht selten eine beklemmende Stimmung hervor. Ein Dorf umkränzt von „der Stille grauer Wolken“.⁶¹⁰ Diese Stille der grauen Wolken stellt das Vorzeichen des Unwetters dar. Am Ende des Gedichts entwickelt sich dieses Motiv weiter: „Grau härtet sich der Himmel über gelben Feldern / Und eine Abendglocke singt nach altem Brauch.“⁶¹¹ Besonders auffallend ist, dass das Grau bei Trakl auch mit menschlichen Figuren und dem Todesmotiv verbunden ist. Nennt man eine Person „graue Maus“, soll das heißen, dass diese unauffällig und charakterlos ist. Grau unterscheidet sich wegen seiner Helligkeit von

⁶⁰³ Johannes Itten, *Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst*. 5. Aufl. Ravensburg 1970. S. 37-38.

⁶⁰⁴ Norbert Welsch und Claus Chr. Liebmann, *Farben. Natur Technik Kunst*. 2. Aufl. München 2004. S. 109.

⁶⁰⁵ HKA. Bd. I. S. 48.

⁶⁰⁶ Heinrich Goldmann, *Katabasis. Eine tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls*. Salzburg 1957 S. 46.

⁶⁰⁷ Georg Trakl, *Der junge Magd*. 3. Bd. I. S. 43.

⁶⁰⁸ Georg Trakl, *Im Winter*. Bd. I. S. 38.

⁶⁰⁹ Georg Trakl, *Der Spaziergang*, 2. Bd. I. S. 28.

⁶¹⁰ Georg Trakl, *Drei Blicke in einen Opal*, I. Bd. I. S. 72.

⁶¹¹ HKA. Bd. I. S. 67.

Bleich, ist ihm aber in manchem Sinne ähnlich, insbesondere bei der Beschreibung des Antlitzes bei Trakl. Im Gedicht *Romanze zur Nacht* findet sich diese Farbe Grau mit einer negativen Bedeutung: „Der Knab aus Träumen wirr erwacht, / Sein Antlitz grau im Mond verfällt.“⁶¹² Einerseits könnte das Grau an dieser Stelle auf die innere Unruhe und die Wahrnehmung von Gefahr hinweisen, andererseits die Kälte des Mondlichts in der Nacht schildern, wobei ein trauriges Bild auftaucht. In dieser Weise kann Grau als ein Vorzeichen des Untergangs interpretiert werden. Dieser Eindruck wird auch durch einen Kontrast zwischen Gold und Grau in *Das Herz* dargestellt: „O dunkle Angst / Des Todes, so das Gold / In grauer Wolke starb.“⁶¹³ Das Gold, das Lichtfarbe der Sonne, gilt als Symbol der Hoffnung und des Lebens, während die graue Wolke, die hier als das Grab der Sonne auftaucht, die Bedeutung des Untergangs verrät.

3.13.2 Das graue Schweigen und die Gefahrdarstellung

Das lyrische Ich fragt sich, wo „die furchtbaren Pfade des Todes, / Des grauen steinernen Schweigens, die Felsen der Nacht“⁶¹⁴ sind. M. E. gibt es bei Trakl neben dem schwarzen und blauen noch ein graues Schweigen. Ähnlich dem schwarzen Schweigen steht das graue im Zusammenhang mit Tod und Leid. Es betont an dieser Stelle die Versteinerung, die auf fehlende Möglichkeiten der Kommunikation hindeuten. Pfisterer-Burger spricht von einem Prozess des Versteinerns: „[Die Versteinerung bedeutet] die Endstation des Verfalls. Menschen und Dinge lösen sich nicht im Nichts auf, sondern erstarren in der Geste der Leblosigkeit und Kälte.“⁶¹⁵ Der Schmerz und die Kälte im Herzen spitzen sich in dem steinernen Schweigen. Die Seele des Fragenden und Suchenden lebt immer im Trauma des Todes und der Angst. Das mit Versteinerung verbundene Grau bringt kein abwechslungsreiches Erleben, sondern nur Trostlosigkeit und Unheilbarkeit. „Aus grauen Zimmern treten Engel mit

⁶¹² HKA. Bd. I. S. 16.

⁶¹³ HKA. Bd. I. S. 154.

⁶¹⁴ HKA. Bd. I. S. 141.

⁶¹⁵ Kathrin Pfisterer-Burger, Zeichen und Sterne. Georg Trakls Evokation lyrischen Daseins. Salzburg 1983. S. 51.

kotgefleckten Flügeln.“⁶¹⁶ Dies bedeutet, dass der Engel keinen Trost spenden kann. Die Heiligkeit wird beschmutzt und ist nicht mehr in der Lage, rein und heilig zu sein. „Gebein steigt aus dem Erbbegräbnis morsch und grau.“⁶¹⁷ Hier wird eine schreckliche Szene mit Grau geschildert. Meiner Meinung nach ist Grau in gewisser Weise ästhetisch kräftiger als Schwarz und Weiß, insbesondere bei einer Gefahrdarstellung. Schwarz und Weiß sind total und polar. Sie können deutlich empfunden werden. Demgegenüber besitzt Grau fast keinen eigenen Charakter und keine Totalität. Es ist vage, geheimnisvoll und neutral. Grau liegt immer in einem Zwischenzustand und hat keinen klaren Ausdruckswert. Selten wird Grau mit Kreativität assoziiert. Aufgrund seiner Undurchschaubarkeit kann dabei aber eine räumliche Tiefe wahrgenommen werden. In dieser Undurchschaubarkeit versteckt sich eine Unstabilität, die bei Trakl nicht selten auf die aufkommende Gefahr hinweist.

⁶¹⁶ HKA. Bd. I. S. 56.

⁶¹⁷ HKA. Bd. I. S. 66.

3.14 Zusammenfassung

Die Wahrnehmung und die Interpretation von Farben können sehr unterschiedlich und individuell sein. Der Interpret sieht sich häufig gezwungen, persönliche Aspekte bei der Interpretation einzufügen. Im Laufe der Zeit entwickeln sich diese Aspekte stets weiter. Beispielsweise steht Rot in Phillip Otto Runge's Farbstern für die ideale Welt der Liebe und Grün für die reale Welt. Im Vergleich dazu symbolisiert Rot im 20. Jahrhundert das irdische Dasein und Grün die Hoffnung. Während Blau und Violett nach Runge (kurz vor 1810) die weibliche Eigenschaft zeigen und Gelb sowie Orange zu den männlichen Farben gehören, meint Kandinsky am Anfang des 20. Jahrhunderts, dass Blau das männliche Prinzip und Gelb das Weibliche sei. Diese wesentlich unterschiedlichen Farbtheorien spiegeln die Entwicklung der menschlichen Wahrnehmungen, die Beurteilung der Farben sowie die Veränderung der Sehgewohnheiten wider. Die Interpretationen von Farben hängen eng mit der Persönlichkeit des Betrachters zusammen. In seiner 1949 erschienenen Dissertation *Die Farbe als psychologisches Untersuchungsmittel* hat Lüscher einmal geschrieben: „Im Charakter der als sympathisch gewählten Farbe, äußert sich Charakteristisches der Versuchsperson.“⁶¹⁸ Wenn wir Trakl im psychodiagnostischen Sinne als eine Versuchsperson betrachten, können die Charaktere der Lyrik Trakls durch die Erscheinungshäufigkeit und Erscheinungsformen seiner Farben aus dieser Perspektive verstanden werden.

3.14.1 Passivität und Introversion

In seiner Studie über Trakls Lyrik hat Weber die Wirkung der Traklschen Farben so interpretiert: „Klang und Farben sind im Menschen, tönen und färben aus ihm die Welt. Was noch Eindruck des Außen scheint, ist bereits Ausdruck des Innen. Die

⁶¹⁸ Max Lüscher, *Die Farbe als psychologisches Untersuchungsmittel*. St. Gallen 1949. S. 25.

ganze Welt ist dazu da, die Seele auszudrücken.“⁶¹⁹ Die beiden Welten, und zwar die Äußere und die Innere, sind in seinen Dichtungen vereint. Vor diesem Hintergrund erweisen sich die bei Trakl auftretenden Farben auf gewisse Weise als seine seelischen Ausdrücke. In seiner 1957 erschienenen Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls hat Goldmann die bei ihm auftauchenden Farben im Bereich Psychologie systematisch analysiert. Jedoch bezieht er die Farben, die seiner Meinung nach in Trakls Jugenddichtungen nicht so häufig vorkommen wie in seinem Spätwerk, nicht in seine Studie ein. Mittels Statistik der Häufigkeiten, die mit den zeitlichen Verfassungsphasen Trakls verbunden ist, hat der Interpret uns einen Überblick der Farbenskala Trakls gegeben: „In Kurven dargestellt, treten Blau und Schwarz im Mittelteil der ‚Dichtungen‘ am stärksten hervor, im letzten überträgt nur Blau alle anderen Farben, während sich Schwarz der oberen Grenze einer Durchschnittshäufigkeit von 15 bis 25 anschließt. [...] Gelb tritt zuletzt überhaupt nicht mehr auf, Braun und Grau sinken ständig und bilden im dritten Teil mit selteneren Wörtern wie Vergilbt, Wächsern eine untere Grenze, bei welcher wir auch das im Mittelteil häufigere Rosa finden. Wenn man Weiß mit Silber und ähnlichen Farbtönen verbindet, erreicht es im Mittelteil eine etwas geringere Häufigkeit als Schwarz, über welchem noch Blau steht, und übertrifft sogar im letzten Teil diese beiden Farben. Rot, Purpurn und Blutig zusammen sind im Mittelteil etwa so häufig wie Schwarz und überragen zum Schluss merkbar die stärksten Einzelfarben Blau und Schwarz.“⁶²⁰ Daraus ergibt sich, dass sich die Farben Blau und Schwarz als die Hauptfarben in verschiedenen Phasen Trakls erweisen. Es ist auch leicht zu erkennen, dass diese beiden Hauptfarben zum Kaltton gehören und den Motiven seiner Dichtungen besonders gut entsprechen.

Über die Verbindung zwischen der Wahl der dunklen Farben und der Persönlichkeit hat Lüscher in seiner Studie einmal aufgeklärt: „Wenn er [die Versuchsperson] das Dunkele wählt, so strebt er nach dieser objekt- und widerstandslosen Einheit; und für

⁶¹⁹ Georg Trakl, Gedichte. Ausgewählt und interpretiert von Albrecht Weber. München 1957. S. 37.

⁶²⁰ Heinrich Goldmann, Katabasis. Eine tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls. Salzburg 1957. S. 29.

den Menschen bedeutet objektlose Einheit, dass er nicht mehr nach einem Objekt streben, also nicht mehr aktiv sein will. [...] weil er nach Passivität strebt. Das Dunkle bedeutet [...] für das Subjekt Passivität. Blau wählen bedeutet, nach Passivität, nach ‚innen‘, in die ‚Tiefe‘ (Depression) streben.“⁶²¹ Die Passivität erweist sich als ein nach Innen gerichtetes Verhalten. Dieses Farbphänomen Trakls erinnert an Picassos „Blaue Periode“.⁶²² Die Farbe Blau hat Picassos Gedanken und Darstellungsmethode stark beeinflusst und als Medium der Melancholie seiner inneren Welt gedient. Alles im Gemälde Picassos hatte Blau in sich und wirkte isoliert. Der Monochromatismus von Picasso zeigt jedoch fast alle Nuancen von Blau, gelegentlich andere Farben. Seine damaligen Bilder verrieten mittels Blau den Abstand, den Picasso möglicherweise absichtlich von der Gesellschaft genommen hatte. Um dies zu verstehen, benötigen die Wirkungen dieser die psychologischen Forschungsergebnisse der Farben. Im übertragenen Sinne können die dunklen Dichtungen Trakls als Produkte seiner Kaltton-Periode angesehen werden. Denn die Ausdruckswerte von Blau und Schwarz sind normalerweise mit Kälte, Finsternis, Ferne und Abgrund verwandt. Diese Assoziationen schaffen den Grundeindruck seiner Dichtungen. Esselborn findet in Trakls Dichtungen eine Ausweitung des Blaubegriffes: „Bei dieser Ausweitung der Verwendung liegt nicht eine Auflösung der ursprünglichen Bedeutung vor, sondern eine Übertragung auf alle Dinge, mit denen das Ich Sehnsucht oder Hoffnung auf transzendente Geborgenheit verbindet.“⁶²³ Solche Ausweitung des Farbbegriffes dient der Verinnerlichung der Farben. Das bedeutet, dass sich die Farben allmählich einer abstrakten Form der Seele annähern. Sie sind nicht mehr explizit. Nur der Begriff, und zwar der Kern der Farben, bleibt in den Dichtungen Trakls.

Lüscher hat über diesen Dunkel-Typ weiter gesprochen: „Das Bestehende wird konservativ beibehalten und das Vergangene durch Tradition und liebende Hingabe verehrt. Vertrauen ist das heilige Ziel und Treue dessen Erfüllung. Blau ist jede Art

⁶²¹ Max Lüscher, Die Farbe als psychologisches Untersuchungsmittel. St. Gallen 1949. S. 60.

⁶²² Ungefähr zwischen 1901 und 1904.

⁶²³ Hans Esselborn, Georg Trakl. Die Krise der Erlebenslyrik. Köln 1981. S. 98.

der religio, der Verbundenheit und jedes Eingehen in eine umfassende Einheit, sei es in der zärtlichen Hingabe, in der ängstlichen Anklammerung, in der verstehenden Liebe und Freundschaft, im pantheistischen Naturerleben, in der Hinwendung besonders zur lyrischen und musikalischen Aesthetik, zur gemütsmäßigen, konfessionellen oder philosophischen Religiosität und theoretischen Beschaulichkeit.“⁶²⁴ Denn Grau gehört nicht zu den bunten Farben und Gelb gilt als die am seltensten verwendete bunte Farbe bei Trakl. Wie vorhin erwähnt (Kapitel 3.12), werden die bunten Farben von Gelb und Blau begrenzt. Aufgrund der Forschung von Lüscher gilt Gelb als ein Symbol der heteronomen Aktivität, Blau hingegen als ein Symbol der heteronomen Passivität. Das bei Trakl nicht häufig auftretende Gelb bestätigt das Ergebnis der Analyse, dass die Traklschen Farben eine Tendenz zur Passivität und Introversion zeigen. Diese psychologische Interpretation seiner Farben entspricht den Hauptmotiven in seinen Dichtungen, nämlich Schwermut, Untergang und Verfall.

3.14.2 Ambivalenz und Dualität

In seiner Studie hat Lachmann von der Farbenwirkung im Gedicht *Frauensegen*⁶²⁵ gesprochen: „Die Wirkung des Gedichts beruht auf dem Farbigen der Verssprache. Dieser Farbigkeit entspricht ein weicher, sanfter Ton, eine unverwechselbare Versmelodie.“⁶²⁶ Die Farben, und zwar Weiß, Gold, Rot sowie Braun, sind eine Zusammenstellung von bunten und unbunten, sowie dynamischen und stabilen Farben. Aufgrund der Interpretation zu Trakls Farben ist es unschwer zu erkennen, dass die meisten von ihm verwendeten Farben eine Ambivalenz zeigen. Jedoch sind die Farben Grau und Bleich wegen ihrer durchweg negativen Eigenschaft die Ausnahmen. Gewissermaßen hat Bleich ähnliche Funktionen wie Grau. So kann man mutmaßen, dass die doppelseitige Verwendung der Farben bei Trakl sowohl mit deren

⁶²⁴ Max Lüscher, Die Farbe als psychologisches Untersuchungsmittel. St. Gallen 1949. S. 107.

⁶²⁵ HKA. Bd. I. S. 22. Die Verse mit Farben tauchen in jeder Strophe auf: „Weiß verblüht der Mohn am Zaun. / [...] / Golden reift der Wein am Hügel. / [...] / Rot die Blätter niederfließen. / [...] / Naht ein Mohr dir braun und rau.“

⁶²⁶ Eduard Lachmann, Kreuz und Abend. Eine Interpretation Georg Trakls. Salzburg 1954. S. 19.

Eigenschaften als auch mit der dialektischen Denkart des Dichters verbunden ist. Dieser Kontrapunkt liegt möglicherweise im Zwiespalt der Hoffnung und der begleitenden Enttäuschung. Viele der Traklschen Farben sind von Dualität geprägt. Die mittels Farben beschriebene idyllische Landschaft fungiert an dieser Stelle als Botschaft der Melancholie und des Verfalls. Alles scheinbar Positive kehrt negativ wieder. Seine Dualität ist gekennzeichnet durch das Zusammentreffen von Leben und Tod, Licht und Dunkelheit, Reinheit und Schmutz, sowie Krieg und Frieden. Die lyrischen Farben in seinen Dichtungen sind „aus ihrem wechselseitigen Zusammenhang innerhalb des Gedichts, und nicht aus einem absoluten Schema zu erklären“.⁶²⁷ Die Eigenart seiner Dichtungen und die scheinbar unlogische Zusammenbindung der Farben macht das Verstehen seiner Lyrik schwer. Daher ist seine vielfältige Sprache stets auf vielerlei Weise zu interpretieren.

Der folgende Vers kann dafür als ein treffendes Beispiel dienen: „Langsam beugt die heiße Stirne / Sich den weißen Sternen zu.“⁶²⁸ Es gibt viele Möglichkeiten, diesen Vers zu interpretieren. Eine davon dreht sich um die Verknüpfung von heißer Stirne und weißen Sternen. Möglicherweise kann die Farbe Weiß hier als eine Kunstfarbe funktionieren. In Bezug auf die Symbolik der Farbe Weiß bei Trakl deutet sie meistens auf Fremdheit, Angst und Traurigkeit hin. Solche Zusammenhänge der Farben mit vielfältigen Bedeutungen erscheinen bei Trakl wie die farbigen „Kammerkonzerte, die auf verfallenen Treppen verklingen“.⁶²⁹ Die Entfaltung seiner farbigen Welt zeigt auch die Entwicklung der Gedanken des Dichters. Es ergibt sich aus den Analysen seiner Gedichte, dass die Realität und die visionäre Welt auf seiner lyrischen Bühne zusammentreffen. Die Verknüpfung der sprachlichen Kraft mit der Bildlichkeit evoziert einen faszinierenden Zauber, der beständig eine ganz besondere Anziehungskraft ausstrahlt. Johannes Zuberbühler hat in seiner Studie zu Trakls Lyrik seine verzauberte Welt als „eine farbenprächtige und klingende“ Welt, die „von

⁶²⁷ Michael Rogers, Trakls' Imagery. In: Londoner Trakl-Symposion. Hrsg. von Walter Methlagl und William E. Yuill. Salzburg 1981.

⁶²⁸ HKA. Bd. I. S. 25.

⁶²⁹ HKA. Bd. I. S. 308.

dissonanten Klängen durchrauscht“ wird, bezeichnet. Die Sehnsüchte nach einer chromatischen Welt mit indirekten Ausdrücken, die sogar gewissermaßen die Funktion der sprachlichen Mitteilung verlieren, von der Norm abweichen und in eine Krise des Verständnisses geraten sind, spiegeln einen Mangel an der effektiven Kommunikation in der damaligen Gesellschaft wider, insbesondere zwischen dem Dichter und „dem Gegenüber“. ⁶³⁰ Je größer der Abstand zwischen der lyrischen Welt Trakls und der Realität gehalten wird, desto glühender ist seine Sehnsucht. Außerdem werden mehr hermetische Züge, inklusive der hermetischen Farbendarstellungen, angenommen. Allmählich wird sein eigenes Reich etabliert, in sich eingeschlossen und autonom, das nur nach Traklschen Gesetzen strukturiert ist und funktioniert. Wesen dieser Lyrik sind Bildlichkeit, Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit, so wie seine lyrischen Farben. In folgenden Versen wird das Todesmotiv in einer grauenvollen Bildlichkeit vertieft: „Schlaf und Tod, die düstern Adler / Umrauschen nachklang dieses Haupt / Des Menschen goldnes Bildnis / Verschlänge die eisige Woge / Der Ewigkeit. An schaurigen Riffen / Zerschellt der purpurne Leib.“ ⁶³¹ Ohne die Verwendung von Farben könnte diese Szene nicht so ausdrucksvoll geschildert werden.

Für viele Leser und Literaturwissenschaftler ist es jedenfalls nicht leicht, die Vieldeutigkeit und sprachliche Dunkelheit in Georg Trakls Lyrik zu verstehen. Es ist auch schwierig, in seinem Werk etwas über seine Kunstmeinungen zu finden. ⁶³² Diese Dunkelheit bezieht sich nicht nur auf die Semantik und den Wortschatz in seiner eigenen lyrischen Welt, sondern auch auf die scheinbar unlogische Zusammenbildung der gegensätzlichen Gegenstände, die niemals als eindeutige Hinweise zum Verständnis erscheinen. Die auf solcher Vieldeutigkeit basierende Farbendarstellung trägt nicht umsonst einige Charakterzüge der Dunkelheit. Die

⁶³⁰ Dieser Begriff kommt aus Paul Celans Metapher, darin das Gedicht als eine Flaschenpost gesehen wird. Er meint auch, dass der Dichter ein Gegenüber braucht, das die Meinung und die Bedeutung der Lyrik ganz gut verstehen kann.

⁶³¹ HKA. Bd. I. S. 166.

⁶³² Rudolf Dirk Schier hat in seinem Werk, *Die Sprache Georg Trakls* (Heidelberg 1970), deutlich aufgefasst, dass von Trakl nur drei oder vier Sätze, die sich mit theoretischen Fragen befassen, vorhanden sind.

Farben können in seiner Sprache blühen, für sich selbst sprechen und tanzen. Er hat sich nicht darum bemüht, seine Gedichte zu einer klaren Beschreibung der äußeren Welt zu führen. Es handelt sich um eine Deutung, die mehr Subjektives als eine reine Beschreibung enthalten kann. Farben, hier als Medium der Kommunikation, haben zugleich die Möglichkeit einer eindeutigen Interpretation ausgeschlossen. Meine Arbeit versucht deshalb, mit Hilfe der Interpretationen ein Verständnis der Beziehung zwischen der Lyrik und den Farbensymbolen des Dichters zu gewinnen, sowie Trakls expressionistischen Farbismus⁶³³ zu definieren.

3.14.3 Die synästhetische Wirkung

Es ist auffällig, dass die Farben in manchen Gedichten Trakls einen synästhetischen Effekt hervorrufen, wie Weber analysiert: „Zwischen Farbe und Klang, zwischen Klang und Farbe schwingt das Gedicht. [...] Zwischen beiden Elementen gibt es keine scharfe Grenze, ohne Kontur fließen sie ineinander über.“⁶³⁴ Diese Wirkung des farbigen Hörens wird im Gedicht *An einen Frühverstorbenen* gezeigt: „Immer klangen von dämmernden Türmen die blauen Glockens des Abends.“⁶³⁵ Blau, als eine Abendfarbe, ist an dieser Stelle mit Glocken verbunden. Der Eingangsvers in *Die Bauern* lautet: „Vorm Fenster tönendes Grün und Rot.“⁶³⁶ Eine irdische Welt wird durch zwei Farben und ihren Klang dargestellt. Die Gegenstände und ihre Bewegungen verstecken sich hinter diesen Farben. Diese synästhetische Verwendung gilt als eine andere Art der Kunstfarbenfunktion und erweitert den Ausdrucksumfang. Im Gedicht *Am Mönchsberg* kann man „die hyazinthene Stimme des Knaben“⁶³⁷ hören. In der abendländischen Kultur steht die Hyazinthe für eine Erwartung der Lebensfreude und Wünsche nach Ehe und Familie. In dieser Hinsicht kann die hyazinthene Stimme als eine seelische Stimme des Suchenden verstanden werden. In der 5. Fassung von *Untergang* tritt ein akustisches Nachtbild in Erscheinung: „Immer

⁶³³ Eigentlich gibt es das Wort Farbismus nicht. Hier könnte es eine eigene Art beschreiben, die dem Dichter oder im weiteren Sinne dem Künstler bei der Schaffung des Werks gehört.

⁶³⁴ Georg Trakl, Gedichte. Ausgewählt und interpretiert von Albrecht Weber. München 1957. S. 36.

⁶³⁵ HKA. Bd. I. S. 117.

⁶³⁶ HKA. Bd. I. S. 4.

⁶³⁷ HKA. Bd. I. S. 94.

klingen die weißen Mauern der Stadt.“⁶³⁸ Die Einsamkeit wird dadurch artikuliert. Während wir in *Sonja* einer blauen Stille⁶³⁹ begegnen, tritt ein lachendes Rot in der Eingangsstrophe des Gedichts *Die Verfluchten* hervor: „Im Dunkel der Kastanien lacht ein Rot.“⁶⁴⁰ Ein lachendes Rot in der Dämmerung bildet einen starken Kontrast zur abendlichen blauen Stille. Dieser entspricht den verschiedenen Farbeigenschaften. Rot steht für steigende Stimmung und Blau für die seelische Ruhe. In *Afra* wird ein rotes Lächeln dargestellt: „Gebet und Amen / Verdunkeln still die abendliche Kühle / Und Afras Lächeln rot in gelbem Rahmen / Von Sonnenblumen, Angst und grauer Schwüle.“⁶⁴¹ An dieser Stelle ist Rot mit einer Dirnenfigur verbunden. So schreibt Schier: „Das rote Lächeln, die Angst und die graue Schwüle deuten auf Afras Prostituiertenleben hin, das Gebet und Amen auf ihre spätere Bekehrung.“⁶⁴² Neben dem roten Lächeln hat Trakl auch in *An einen Frühverstorbenen* ein blaues Lächeln beschrieben: „Ein blaues Lächeln im Antlitz und seltsam verpuppt / In seine stillere Kindheit und starb.“⁶⁴³ Obwohl das Lächeln zur Gefühlsmimik zählt und normalerweise nicht als eine akustische Reaktion gilt, ist es hier nicht sinnlos, das blaue und das rote Lächeln zu vergleichen. Blau ist eine seelische Farbe bei Trakl: Das blaue Lächeln verbindet sich in diesem Gedicht mit Kindheit und deutet auf Lebensfreude sowie Geborgenheit hin. Es erinnert an ein ruhiges Leben und die damit verbundene schöne Vergangenheit. Das rote Lächeln zeigt jedoch einen starken irdischen Charakter, verbindet sich zuweilen mit der Lippenfarbe und besitzt somit auch eine erotische Bedeutung.

Neben der synästhetischen Verbindung zwischen Farben und Akustik findet sich bei Trakl eine andere Art dieser Wirkung: die Kombination zwischen Temperatursinn und Farben. Der Temperatursinn, sowie die Schmerzempfindung, zählen auf der physiologischen Ebene zur Oberflächensensibilität. In Bezug auf Farben sind die

⁶³⁸ HKA. Bd. I. S. 116.

⁶³⁹ HKA. Bd. I. S. 105.

⁶⁴⁰ HKA. Bd. I. S. 103.

⁶⁴¹ HKA. Bd. I. S. 108.

⁶⁴² Rudolf Dirk Schier, *Die Sprache Georg Trakls*. Heidelberg 1970. S. 58.

⁶⁴³ HKA. Bd. I. S. 117.

Unterschiede von Warm- und Kaltton zu erkennen. In den Dichtungen Trakls taucht dieses Phänomen sehr häufig auf. Beispielsweise lauten die Verse im Gedicht *An einen Frühverstorbenen*: „Ruhig war unser Schritt, die runden Augen in der braunen Kühle des Herbstes, / O, die purpurne Süße der Sterne.“⁶⁴⁴ Die herbstliche Kühle wird mit der Farbe Braun assoziiert. Das Braun besitzt in dieser Konstellation eine kalte Eigenschaft. Das Vermischen von Sinnesebenen begünstigt die Gefühlsübermittlung. Obwohl die Welterfahrungen in der Lyrik in verschiedenen physikalischen Sinnesregionen getrennt und beschrieben werden können, ist die Einheit zwischen Ideen und Sprachen nicht reduzierbar. Die Synästhesie ist eine Bereicherung der Lyrik. Gewissermaßen kann dieser Effekt als eine Verfremdung der Dinge gelten. Er führt zur poetischen Mehrdeutigkeit, wie Dietz bemerkt: „Die synästhetische Verwendung bestärkt uns darin, die Farbadjektive Metaphern für die Gestimmtheit zu nennen, da Synästhesie aus ganz individueller Erfahrung resultiert.“⁶⁴⁵ Das bedeutet, dass die farbige Synästhesie einerseits mehr Möglichkeiten zum Ausdruck schafft, andererseits daraus die Verundeutlichung und Vernebelung des Gedichts resultiert.

3.14.4 Komplementärfarben und Farbkontraste

Berlin und Kay, zwei amerikanische Anthropologen, haben in ihrem 1969 erschienenen Buch „Basic Color Terms“ analysiert, dass „allen Sprachen der Welt nur wenige – zwischen zwei und elf – grundlegende Farbausdrücke zur Verfügung“⁶⁴⁶ stehen. Die grundlegenden Ausdrücke der Farben, z. B. Rot, Schwarz, Gelb, Blau usw., gelten als die erste Stufe der farbigen Kultursprachen. Die im Vergleich zu den Grundfarbausdrücken komplizierten Wörter für Farben, z. B. Scharlach usw., können als eine Weiterentwicklung auf der sprachlichen Ebene bezeichnet werden, nämlich die zweite Stufe. Die allgemeinen deskriptiven Wörter, z. B. farbig, bunt, farbneutral usw., bilden jedoch die Vorstufe der Farbwörter. Wenn man Trakls Farbwörter durch

⁶⁴⁴ HKA. Bd. I. S. 117.

⁶⁴⁵ Ludwig Dietz, Die lyrische Form Georg Trakls. Salzburg 1959. S. 58.

⁶⁴⁶ Nach Klaus Stromer und Ernst Peter Fischer, Die Natur der Farbe. Köln 2006. S. 156.

dieses Kriterium bemisst, kommt man zu dem Ergebnis, dass die meisten Farbwörter bei Trakl sich auf die erste Stufe, und zwar die grundlegenden Ausdrücke, konzentrieren. Solche Farbwörter stellen einen konkreten Kontext dar. Die Farbwörter der Vorstufe und der zweiten Stufe tauchen zwar bei Trakl auf, spielen aber keine große Rolle. Ein treffendes Beispiel hierfür sind zwei Verse in *Die schöne Stadt*. „Mädchen stehen an den Toren, / Schauen scheu ins farbige Leben.“⁶⁴⁷ An dieser Stelle kann man das unreife Mädchen als eine verführte Figur ansehen. Das farbige Leben in der Stadt erscheint dem Mädchen attraktiv und verführerisch aber auch etwas entfernt.

„Das deutsche Farbvokabular umfasst mehrere tausend Ausdrücke, von denen aber nur die wenigsten im Alltagsgebrauch fest verankert sind.“⁶⁴⁸ Trakl ist weder Naturwissenschaftler im Bereich der Farben noch Naturalist auf dem literarischen Gebiet, sondern ein Dichter im Frühexpressionismus. Er hat seine lyrische Welt mit den geläufigen Farbwörtern verfasst. „Trakl ist in erster Linie schauender, nicht denkender Dichter. Er sieht die Dinge, stellt alles auf dem Wege über das Auge dar. Der Gedanke verbirgt sich hinter Bildern.“⁶⁴⁹ Er benutzt nur die Farben, die aus seiner inneren Notwendigkeit bei dem Schaffen des Gedichtes helfen können. Seine innere künstlerische Notwendigkeit entstand teilweise aus der Krise um die Jahrhundertwende. In der damaligen „Leistungs- und Konsumgesellschaft, in der es keinen Platz für Dichter gibt, besteht ein innerer Bedarf an Poesie. [...] Poesie: eine Therapie für unsere Zeit.“⁶⁵⁰ Die Farbverwendung erweist sich als ein Traklscher Sprachstil.

Normalerweise tauchen in Gedichten Trakls viele Farben auf. In seinen Dichtungen finden sich nicht nur Kontraste zwischen Komplementärfarben, sondern auch Dunkel-Hell- und Warm-Kalt-Kontraste. Dazu sei das berühmte Gedicht von Trakl

⁶⁴⁷ HKA. Bd. I. S. 23.

⁶⁴⁸ Klaus Stromer und Ernst Peter Fischer, *Die Natur der Farbe*. Köln 2006. S. 159.

⁶⁴⁹ Ludwig Dietz, *Die lyrische Form Georg Trakls*. Salzburg 1959. S. 58.

⁶⁵⁰ Adrien Finck: *Trakl hier und heute*. In: *Trakl-Forum* 1987. Hrsg. von Hans Weichselbaum. Salzburg 1988. S. 14.

Psalm als ein Beispiel genannt, damit die Farbkontraste bei Trakl besser verstanden werden können. Die Verse, die in *Psalm* mit direkten Farbverwendungen verfasst werden, lauten:

Es ist ein Weinberg, verbrannt und schwarz mit Löchern voll Spinnen.
Es ist ein Raum, den sie mit Milch getüncht haben.
Die Nymphen haben die goldenen Wälder verlassen.
Ein weißer Dampfer am Kanal trägt blutige Seuchen herauf.
Im Dunkel brauner Kastanien verblaßt die Gestalt des jungen Novizen.
Die Kinder des Hausmeisters hören zu spielen auf und suchen das Gold des
Himmels.
Es ist ein leeres Boot, das am Abend den schwarzen Kanal heruntertreibt.
Aus grauen Zimmern treten Engel mit kotgefleckten Flügeln.
Würmer tropfen von ihren vergilbten Lidern.
Auf silbernen Sohlen gleiten frühere Leben vorbei
In seinem Grab spielt der weiße Magier mit seinen Schlangen.
Schweigsam über der Schädelstätte öffnen sich Gottes goldene Augen.⁶⁵¹

In *Psalm* begegnet der Leser vielen farbigen Bildern. Die Farbkontraste zwischen Schwarz und Weiß, Weiß und Blutig sowie Braun und Weiß schaffen einen starken Vergleich und tragen zum Ausdruck der Stimmungen bei. In *Hellbrunn* ist ein anderes Beispiel für sein farbiges Gedicht. Die blaue Klage des Abends, die dunklen Schatten, die violetten Veilchen, das blaue Wasser, die grünen Eichen sowie die goldene Wolke bilden eine farbige Frühlingslandschaft. Lachmann nennt dies ein „Salzburger Barock“.⁶⁵² „Im Violett des bescheidenen Veilchens sieht der Volksglauben die Farbe der Demut, weil Violett eine stark zurücktretende Farbe ist.“ Vor diesem Hintergrund

⁶⁵¹ HKA. Bd. I. S. 55-56.

⁶⁵² Eduard Lachmann, Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls. Salzburg 1954. S. 65.

wird das Veilchen als „Blumen der Bekenner Gottes angesehen“.⁶⁵³ Das Frühlingsveilchen symbolisiert den Anfang der hoffnungsvollen Jahreszeit. Ausgehend davon entspricht dies der Gottesoffenbarung, die durch die goldene Wolke gezeigt wird. Das Veilchen kann als Glücksbringer bezeichnet werden. Die vier Hauptfarben, Blau, Violett, Grün und Golden, können als zwei Paare von Komplementärfarben angesehen werden. In diesem Gedicht führt die Kombination zwischen Violett und Gelb (Gold) dazu, dass Beide glänzender werden. Die Verwendung der Komplementärfarben bei Trakl zielt auf starke Farbkontraste ab und ruft heftige Empfindungen hervor. Wir wissen nicht, ob Trakl hier bewusst solche Farben benutzt. Jedoch wird der frische Effekt durch diese Verwendung verwirklicht.

Die dritte Fassung des Gedichts *Elis* gilt an dieser Stelle als ein treffendes Beispiel des Farbkontrastes. Es lautet folgendermaßen:

Elis

3. Fassung

1

Vollkommen ist die Stille dieses goldenen Tags.

Unter alten Eichen

Erscheinst du, Elis, ein Ruhender mit runden Augen.

Ihre Bläue spiegelt der Schlummer der Liebenden.

An deinem Mund

Verstummt ihre rosigen Seufzer.

Am Abend zog der Fischer die schweren Netze ein.

Ein guter Hirt

Führt seine Herde am Waldsaum hin.

O! wie gerecht sind, Elis, alle deine Tage.

⁶⁵³ Klausbernd Vollmar, *Farben. Symbolik - Wirkung - Deutung*. München 2009. S. 204-205.

Leise sinkt

An kahlen Mauern des Ölbaums blaue Stille,
Erstirbt eines Greisen dunkler Gesang.

Ein goldener Kahn

Schaukelt, Elis, dein Herz am einsamen Himmel.⁶⁵⁴

2

Ein sanftes Glockenspiel tönt in Elis' Brust

Am Abend,

Da sein Haupt ins schwarze Kissen sinkt.

Ein blaues Wild

Blutet leise im Dornengestrüpp.

Ein brauner Baum steht abgeschieden da;

Seine blauen Früchte fielen von ihm.

Zeichen und Sterne

Versinken leise im Abendweiher.

Hinter dem Hügel ist es Winter geworden.

Blaue Tauben

Trinken nachts den eisigen Schweiß,

Der von Elis' kristallener Stirne rinnt.

Immer tönt

⁶⁵⁴ HKA. Bd. I. S. 85-86.

An schwarzen Mauern Gottes einsamer Wind.

In diesem Gedicht findet sich ein starker Farbkontrast zwischen Nachtfarben und Tagesfarben, wie Pfisterer-Burger bemerkt: „Die gleichen nächtlichen Farben durchwirken es: blau, dunkel, schwarz. Dazwischen leuchtet ganz spärlich die Farbe golden.“⁶⁵⁵ Das Übergewicht der Dunkelfarben stellt ein beklemmendes Bild dar und deutet auf den Untergang und das Schicksal des Knaben Elis hin, während das spärliche Gold an das schöne Zeitalter erinnert. Es ist bemerkenswert, dass die nächtlichen Farben im ersten Teil dieses Gedichtes eine harmonische herbstliche Stille zeigen. Jedoch entwickeln sie sich im zweiten Teil zum Symbol der winterlichen Kälte und Gottesferne. Außerdem taucht die Farbe Gold, die Schönheit und Lebensfreude symbolisiert, am Anfang und Ende des ersten Teils auf, während die Todesfarbe Schwarz die gleichen Plätze im zweiten Teil einnimmt und sich negativ auswirkt. Der Farbkonflikt zwischen Gold und Schwarz, Leben und Tod, Glanz und Dunkelheit, wird bei Trakl oft dargestellt.

Hier würde ich auch die Großstadtlyrik Trakls als ein Beispiel nennen. Weichselbaum hat die Motive zwischen zwei Gedichten, und zwar *Die schöne Stadt* und *In der Heimat*, verglichen.⁶⁵⁶ An dieser Stelle würde ich einen Farbenvergleich zwischen diesen beiden Gedichten machen, um die Bedeutungsvariationen der Farben in seinen Dichtungen in Bezug auf die Stimmungsveränderungen besser zu verstehen. Im Folgenden werden die unterschiedlichen Funktionen der Farben in einer Tabelle dargestellt:

Farben	<i>Die schöne Stadt</i>	<i>In der Heimat</i>
Blau	Klar, Hell, Himmelsfarbe	Luft, Schatten, Abendfarbe
Gold	Lichtfarbe	Strahlfarbe (jedoch durchbrochen)

⁶⁵⁵ Kathrin Pfisterer-Burger, *Zeichen und Sterne. Georg Trakls Evokation lyrischen Daseins*. Salzburg 1983. S. 117.

⁶⁵⁶ Hans Weichselbaum, *Die „Zivilisation“ bei Georg Trakl*. In: *Londorner Trakl-Symposium*. Hrsg. von William E. Yulli und Walter Methlagl. Salzburg 1981. S. 61-62.

Braun	Kirchenfarbe	Herbstlicher Garten
Schwarz	taucht nicht auf	Herbstliche Kargheit, Kastanienfarbe
Purpur	taucht nicht auf	Flammenfarbe (an Leiden erinnert)

Diese Farbkontraste können zweifellos zur Vervielfältigung von Bildschichten beitragen. Es ist offensichtlich, dass die Farben in der Lyrik Trakls schön, melancholisch, schmerzhaft, dämonisch und sehr individuell sein können. Unter verschiedenen Stimmungsveränderungen können seine Farben unterschiedliche Eigenschaften zeigen. Sie sind vieldeutig und bisweilen geheimnisvoll. Um seine Farben tiefergehend zu verstehen, werden die drei Formen der lyrischen Farben im vierten Kapitel der vorliegenden Arbeit ausführlich analysiert.

3.14.5 Emanzipation der Farben?

Die Farbsymbolik erweist sich als ein wichtiger Teil der Dichtungen Trakls und bringt damit gewissermaßen Schwierigkeiten zum Verstehen seiner Lyrik mit sich. Nach Esselborn kann die Traklsche Farbsymbolik als „eine Folge der Sprachkrise“ um die Jahrhundertwende betrachtet werden: „Allerdings glaubte man oft irrtümlicherweise, den Traklschen Farbadjektiven feste und übersetzbare Bedeutungen zuweisen zu können, und übersah dabei, daß seine hermetische Sprache nicht andere Wörter für die vertrauten Bedeutungen verwendet, sondern im Gegenteil die bekannten Wörter für private Bedeutungen einsetzt.“⁶⁵⁷ Die private Verwendung der Farben bei Trakl zeigt eine Tendenz zur Verfremdung und Selbständigkeit seiner Sprache. In dieser Hinsicht schafft seine Farbsymbolik eine äußere Verfremdung und eine Kluft zwischen der Privatsprache des Dichters und der Erwartung des Lesers. Nachdem die Farben bei Trakl ausführlich interpretiert wurden, kann anschließend die Frage gestellt werden, ob seine lyrischen Farben, zumindest Teile davon, sich wirklich emanzipiert haben.

⁶⁵⁷ Hans Esselborn, Georg Trakl. Die Krise der Erlebenslyrik. Köln 1981. S. 8.

Wie vorhin erwähnt, vollzieht sich in seinen Dichtungen eine Schmiedetechnik. Diese Schmiedekunst bezieht sich einerseits auf den Prozess der neuen Herstellung des Kunstwerkes, andererseits auf die Zerstörung der alten Regeln und Normen. Aus dieser Perspektive kann deren Verfassungsmethode als eine Innovation im Bereich Lyrik gelten. Werden Trakls Dichtungen als Produkte der Schmiedetechnik bezeichnet, können die Farben, die sich auch als wesentliche Stoffe bei ihm erweisen, einen ähnlichen künstlerischen Effekt erzeugen. In seiner Studie hat Simon die Farben und die Bildlichkeit bei Trakl mit denen des Impressionismus verglichen und geklärt, ob Trakls Dichtungen einen impressionistischen Eindruck gemacht haben. Er betonte dazu, dass es beim Impressionismus um „mögliche Farbtöne“, die aus dem „Zusammentreffen von Gegenstand und Licht“⁶⁵⁸ entstehen, geht. Aufgrund seiner Forschungsergebnisse gibt es bei Trakl kein nuanciertes Farbenspiel, sondern viele Farben, die „eine ganz klare und fest umrissene Kontur“⁶⁵⁹ haben. Wie oben in der Einleitung erwähnt, tritt eine Emanzipation der Farben bei Trakl wahrscheinlich in Erscheinung. An dieser Stelle wird über die abstrakte Verwendung der Farben diskutiert. Beispielhaft ist der zweite Vers in *Am Abend*: „Aber am Abend dämmt ein Grün auf.“⁶⁶⁰ Ohne Kontext ist „ein Grün“ nicht leicht zu entschlüsseln. Entscheidend ist, dass die unabhängige Funktion des Grün in diesem Vers vorkommt. In *An die Verstummtten*⁶⁶¹ kommen jedoch purpurne Seuche und grüne Augen vor, die an Verwesung und Krankheit erinnern. Welche Funktionen besitzt die abstrakte Farbverwendung bei Trakl? Im folgenden Kapitel wird die Emanzipation der Farben ausführlich analysiert.

⁶⁵⁸ Klaus Simon, *Traum und Orpheus. Eine Studie zu Georg Trakls Dichtungen*. Salzburg 1955. S. 9.

⁶⁵⁹ Klaus Simon, *Traum und Orpheus. Eine Studie zu Georg Trakls Dichtungen*. Salzburg 1955. S. 10.

⁶⁶⁰ HKA. Bd. I. S. 338.

⁶⁶¹ HKA. Bd. I. S. 124. „Rasend peitscht Gottes Zorn die Stirne des Besessenen, / Purpurne Seuche, Hunger, der grüne Augen zerbricht.“

4. Schwingen zwischen Naturbeschreibung und Fantasie

In seiner Studie *Über das Geistige in der Kunst* hat Kandinsky die zwei Grenzen der malerischen Farben hingewiesen: „die reine Abstraktion“ und „die reine Realistik“.⁶⁶² Diese sind zwei Pole der Farberscheinungsformen. Die realistischen Farben haben traditionelle Funktionen, während die abstrakten Farben mehr Eigenschaften besitzen und sich allmählich zum Symbol entwickeln. In diesem Sinne kann man die realistischen Farben als „oberflächliches“ Ausdrucksmittel nennt. Zwischen diesen zwei polaren Farbfunktionen gibt es viele Möglichkeiten der Darstellung, die häufig beide Funktionen kombiniert. In dieser vorliegenden Arbeit werden die Farben, die zwischen Farben reiner Abstraktion und den reiner Realistik fungieren, als Übergangsfarben genannt. Alle drei Arten der Farben können als lyrischen Kunstfarben bezeichnet werden. Die Frage, ob die lyrischen Realfarben zu Kunstfarben zählen, wird im Kapitel 4.1.1.1 geklärt.

Offensichtlich finden sich Realfarben und Übergangsfarben oft bei Trakl, zuweilen die Stimmungsfarben oder abstrakte Farben. Um die Frage nach der Funktion der Farben in seinen Dichtungen zu beantworten, müssen diese Definitionen und Charaktere dieser drei Farbformen zuerst geklärt werden. Diese drei Ausdrucksformen hängen miteinander zusammen. Dazwischen gibt es jedoch keine klare Abgrenzung für eine einzelne Farbe, obwohl die Hauptmerkmale dieser drei Arten gekennzeichnet werden können. Meistens schwankt eine Farbe bei Trakl zwischen zwei Arten und trägt Charakterzüge verschiedener Funktionen. Alle dienen dem Ausdruck der subjektiven Stimmung. Es kann jedoch festgestellt werden, dass die Autonomie der Kunst in der modernen Lyrik auch die Autonomie der Farben begünstigt. Durch diese Autonomie der Farben wird der Umfang der Sprache und der Literatur erweitert. Mehrere Möglichkeiten des Ausdrucks sind somit geboten. Die

⁶⁶² Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*. Bern 2004. S. 131.

Einfärbung in Trakls Lyrik, im weitesten Sinne im Expressionismus, hängt nicht unbedingt von der realen Welt ab. Zweifellos hat es zu dieser Zeit in seiner Lyrik auch viele Farben in den Naturschilderungen gegeben, die von der Norm der reinen Schilderung aber leicht abgewichen sind und mehr als traditionelle Farben gedient haben. Solche Farben sind einerseits mit den unmittelbaren Erfahrungen, die vom Künstler aus der Realität ausgezogen sind, verbunden, andererseits nähern sich einem Medium der sprachlichen Mitteilung an, die auffällig „an den Spracherweiterung beteiligt sind“.⁶⁶³ Durch verschiedene Kombination der Farben mit den alltäglichen Dingen und Stimmungen werden die Umschreibung der Realität durch künstlerische Mittel verwirklicht und der Wunsch zum Ausdruck, nämlich zur Expression der inneren Welt, erfüllt.

⁶⁶³ Jürgen H. Peterson, *Absolute Lyrik. Die Entwicklung poetischer Sprachautonomie im Deutschen Gedicht vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Berlin 2006. S. 105.

4.1 Ausdrucksformen der lyrischen Farben und deren Zusammenhänge

4.1.1 Ausdrucksformen der Farben und deren Merkmale

4.1.1.1 Realfarben (Mimesis)

Realfarben sind meines Erachtens die erste Stufe der lyrischen Farbentwicklung. Sie werden bei den realistischen Beschreibungen der äußeren Welt verwendet und tauchen besonders häufig in der Naturschilderung bei Trakl auf. Solche Farben „notieren optische Eindrücke“.⁶⁶⁴ Die äußere Welt bezieht sich nicht nur auf die Natur, sondern auch auf die Kulturprodukte der Gesellschaft (z. B. die Großstadt, die Kirche, der Friedhof, das Kriegsfeld usw.), die nicht selten in seinen Dichtungen in Erscheinung treten. Es geht um eine klare Begrenzung zwischen dem Gegenstand und dem farbigen Attributmerkmal. Selten findet sich eine Umschreibung. Beim Verstehen gibt es normalerweise keine Schwierigkeit.

Bei Trakl treten die Realfarben mehrmals hervor. Bei der Beschreibung eines Kindes finden wir in *Afra*: „Ein Kind mit braunem Haar.“⁶⁶⁵ Im Gedicht *Musik im Mirabell* findet sich eine Naturbeschreibung am Anfang des Gedichts: „Ein Brunnen singt. Die Wolken stehn / Im klaren Blau, die weißen, zarten.“⁶⁶⁶ Offensichtlich handelt es sich an dieser Stelle um eine reine Widerspiegelung eines sonnigen Tages. Das Himmelsblau taucht im Gedicht *An einem Fenster* wieder auf: „Über den Dächern das Himmelsblau, / Und Wolken, die vorüberziehn, / Vorm Fenster ein Baum im Frühlingstau.“⁶⁶⁷ In *Die Sonne* wird das Sonnenlicht im Eingangsvers folgendermaßen dargestellt: „Täglich kommt die gelbe Sonne über den Hügel.“⁶⁶⁸ Daraus ergibt sich, dass solche farbige Darstellungen nicht von Normen abweichen.

⁶⁶⁴ Ludwig Dietz, Die lyrische Form Georg Trakls. Salzburg 1959. S. 55.

⁶⁶⁵ HKA. Bd. I. S. 108.

⁶⁶⁶ HKA. Bd. I. S. 18.

⁶⁶⁷ HKA. Bd. I. S. 236.

⁶⁶⁸ HKA. Bd. I. S. 134.

Beispielsweise ist die Farbe Rot oft mit Herbst verbunden, wie es in *Frauensegen* dargestellt wird: „Rot die Blätter niederfließen.“⁶⁶⁹ Man kann diese Art von der realen farbigen Verwendung auch im Gedicht *Im roten Laubwerk voll Gitarren* spüren: „Im roten Laubwerk voll Gitarren / Der Mädchen gelbe Haare wehen / Am Zaun, wo Sonnenblumen stehen.“⁶⁷⁰ Hier kann man zu dem Schluss kommen, dass die Realfarben eine traditionelle Funktion der Farben besitzen, nämlich als Attribute. Im Vergleich zu Übergangsfarben und Stimmungsfarben sind die Realfarben relativ unkreativ. Sie dienen, wie sie sollen.

Es ist auch bemerkenswert, dass es keine absoluten Grenzziehungen zwischen lyrischen Realfarben und lyrischen Übergangsfarben gibt. Denn es ist schwer zu analysieren, ob die von dem Dichter absichtlich verwendeten Realfarben objektiv sind. Die Naturschilderung in der Lyrik kann häufig als subjektive Expression und selektive Wirklichkeit angesehen werden. Die scheinbare objektive Nachahmung dient dem individuellen Ausdruck des Künstlers. Und dieses Problem gibt es nicht nur im Bereich der lyrischen Farben, sondern auch im Bereich der malerischen Farben. Aus dieser Perspektive soll der Begriff der lyrischen Realfarben aufgrund einer subjektiven selektiven Realität verstanden werden.

⁶⁶⁹ HKA. Bd. I. S. 22.

⁶⁷⁰ HKA. Bd. I. S. 17.

4.1.1.2 Übergangsfarben

Übergangsfarben, wie die Namen zeigen, verfügen im Vergleich zu Realfarben über einen kunstvollen Charakter. Diese Farben besitzen weniger direkte Bezüge zur Wirklichkeit als Realfarben, jedoch mehr als Stimmungsfarben. Die Umschreibung der Natur tritt zuweilen hervor. Die Beziehung zwischen dem Gegenstand und dem Attributmerkmal wird nicht in großer Deutlichkeit aufgebaut. Man braucht nicht selten Hinweise, um die Übergangsfarben zu verstehen. Die Verwendung solcher Farben ist von bestimmten künstlerischen Intentionen geprägt, wie Dietz schreibt: „Es begnügt sich offenbar nicht mehr damit, neben seiner Funktion als Anschauungs- oder Farbwert noch so etwas wie eine stimmungsmäßige Funktion auszuüben.“⁶⁷¹ Diese Intentionen sind subjektiv und selektiv. Im Vergleich zu Stimmungsfarben sind sie jedoch nicht so radikal und abstrakt. Die Emanzipation der Farben findet sich nicht in solchen Übergangsfarben statt.

4.1.1.2.1 Die erste Stufe der Übergangsfarben

Es ist offensichtlich, dass ein Übergang von realen Farben zu Übergangsfarben bei Trakl stattfindet. Die Verse im Gedicht *Vor Sonnenaufgang* lauten „In Wolken tönt ein rosenfarbnes Glimmen / Wie frühe Liebesnot. Die Nacht verblaut -“⁶⁷² Obwohl sich hier eine synästhetische Beschreibung und eine Metapher umschlingen, erinnert diese rosige Farbe deutlich an eine Landschaft vor dem Sonnenaufgang. In folgenden Versen werden die Nacht und die Sterne personifiziert. Aber es ist auch nicht besonders schwierig, diese Bildlichkeit zu verstehen. Ein Vers in der 1. Fassung des Gedichts *Psalm* lautet „In der zerstörten Stadt richtet die Nacht schwarze Zelte auf“.⁶⁷³ Außerdem findet sich ein ähnliches Beispiel in *Das Grauen*: „Die Sterne tanzten irr auf blauem Grunde.“⁶⁷⁴ Das bedeutet, dass der Übergang von Realfarben

⁶⁷¹ Ludwig Dietz, Die lyrische Form Georg Trakls. Salzburg 1959. S. 55.

⁶⁷² HKA. Bd. I. S. 248.

⁶⁷³ HKA. Bd. I. S. 367.

⁶⁷⁴ HKA. Bd. I. S. 220.

zu Kunstfarben bisweilen mittels Personifikation, Umschreibung und Synästhesie verwirklicht werden kann. Man kann bei der Verwendung solcher Übergangsfarben eine relativ klare Begrenzung zwischen Attribute und Gegenständen merken.

4.1.1.2 Die zweite Stufe der Übergangsfarbe

Die Farbe Rot erscheint, wie vorhin erwähnt, mehrfach im Traklschen Herbst. Meines Erachtens hat Rot bei Trakl eine ambivalente Funktion, die meistens zwischen Realfarbe und Übergangsfarbe schwingt. Gelegentlich nähert sich Rot einer Stimmungsfarbe und hat eine abstrakte Bedeutung. Diese Annäherung gilt als die zweite Stufe der Übergangsfarben. Ein Vers in *Verfall* lautet: „Es schwankt der rote Wein an rostigen Gittern.“⁶⁷⁵ Wenn das Rot in diesem Vers als Übergangsfarbe angesehen werden soll, muss man diese Farbe mit dem Kontext und der Erscheinungsform dieser Farbe zusammen interpretieren. Eine lyrische Farbe erscheint immer in einem konkreten Kontext. Die letzten zwei Strophen in *Verfall* lauten:

Da macht ein Hauch mich von Verfall erzittern.

Die Amsel klagt in den entlaubten Zweigen.

Es schwankt der rote Wein an rostigen Gittern,

Indes wie blasser Kinder Todesreigen

Um dunkle Brunnenränder, die verwittern,

Im Wind sich fröstelnd blaue Asten neigen.⁶⁷⁶

Diese Bildlichkeit taucht surrealistisch auf. „Der Bezug des Farbadjektivs zur Realität wird vernebelt, um seiner Stelle einen Bezug zur Gestimmtheit des Dichters

⁶⁷⁵ HKA. Bd. I. S. 59.

⁶⁷⁶ HKA. Bd. I. S. 59.

zu ermöglichen.⁶⁷⁷ Das lyrische Ich erzittert vom Verfall. Indes schwankt der rote Wein an rostigen Gittern. Das ist vermutlich eine Voraussage der aufkommenden Gefahr. Der Wein, mit der dynamischen irdischen Farbe Rot verbunden, steht hier für die ursprüngliche Kraft der Wonne und erinnert zugleich an Trunkenheit. In dieser Hinsicht symbolisiert der rote Wein die Sehnsucht des Dichters nach der Befreiung. Nur in dieser Befreiung wird das Leben des Dichters vollkommen. Im Fall des bekannten „Letzten Abendmahls“ steht der Wein für das Blut von Jesus und ferner das ewige geistige Leben. Jedoch deutet das rostige Gitter auf eine Unmöglichkeit dieser Verwirklichung hin. Sehnsüchte und Widerstände treten gleichzeitig auf. Bei Trakl erscheint mehrmals diese Abgrenzung zwischen Leben und Tod, sowie Befreiung und Einschränkung, wie „rostige Gitter“ und „ein morsches Gitter“,⁶⁷⁸ Zaun, Mauer und Hecken. Die Befreiung und die Erlösung können sich nicht in der Realwelt, sondern nur im engen Raum, beispielsweise in der Fantasie, vollziehen. Die Farbe Rot gilt hier als eine Übergangsfarbe, die mehr Sinnbilder als Realfarbe schaffen kann und mehr künstlerisch als die Farbe fungiert, die unter dem Übergang zur Stimmungsfarben steht.

⁶⁷⁷ Ludwig Dietz, Die lyrische Form Georg Trakls. Salzburg 1959. S. 56.

⁶⁷⁸ HKA. Bd. I. S. 30.

4.1.1.3 Stimmungsfarben (Ähnlich reiner Abstraktion)

Die Stimmungsfarben haben im Vergleich zu Realfarben und Kunstfarben wenige reale Bezüge oder scheinbar unlogische Verbindungen mit Gegenständen; Meistens erfüllen sie stimmungszeigende Funktionen; Manche haben keine fixe Symbolbedeutung. In diesem Sinne sind sie nicht selten mehrdeutig. Man kann absolute Metapher, Allegorie oder Synästhesie bei solcher Farbverwendung finden. Unter Stimmungsfarben kann man verstehen, dass solche Farben abstrakt erscheinen. „Von abstrakta gibt es keine Gegenstandsvorstellung, deshalb wird ihnen mit dem Farbadjektiv eine Gegenstandsvorstellung beigegeben.“⁶⁷⁹ Es ist deshalb bisweilen besonders komplex, die Stimmungsfarben zu interpretieren.

4.1.1.3.1 Übergang zur Stimmungsfarbe

Weiß spielt eine wichtige Rolle, im Bereich der Religion und der Kunst. Die Farbe Weiß ist bei Trakl einerseits ein Symbol für Isolierung, Verlassenheit und Todesahnung, andererseits für Reinheit und Weisheit. Ein Vers in *Musik im Mirabell* lautet „Ein weißer Fremdling tritt ins Haus“.⁶⁸⁰ Hier bleibt das Weiß in einem Zwischenstand, der als ein Übergang von einer künstlerischen Übergangsfarbe zur Stimmungsfarbe bezeichnet wird. Vor allem wird Weiß mit einem fahlen Gesicht assoziiert. Mittels „Ein weißer Fremdling“ wird diese mit Fremdheit und Einsamkeit verbundene Stimmung artikuliert. Er tritt ins Haus ein, das ihm aber nicht gehört, weil er ein Fremdling ist. Diese Verlassenheit und die Hilflosigkeit werden dadurch zum Ausdruck gebracht.

Ein anderes treffendes Beispiel für den Übergang zur Stimmungsfarbe taucht in *Gesang des Abgeschiedenen* auf: „O das Wohnen in der beseelten Bläue der

⁶⁷⁹ Ludwig Dietz, Die lyrische Form Georg Trakls. Salzburg 1959. S. 59.

⁶⁸⁰ HKA. Bd. I. S. 18.

Nacht.⁶⁸¹ Wie oben analysiert, ist Blau eine seelische Farbe bei Trakl. Hier schwingt das Blau zwischen Kunstfarbe und Stimmungsfarbe. Denn es geht in diesem Vers einerseits um eine Verbindung des Blau mit Nacht. Dies kann als ein Bezug zur realen Welt angesehen werden. Andererseits fungiert das Blau als ein Stimmungsträger, der den inneren Zustand der Seele beschreiben kann. Aus diesen Beispielen kann man ableiten, dass die Farben, die als Übergangsfarben zur Stimmungsfarbe angesehen werden können, im Zusammenhang mit konkreten Gegenständen stehen und zugleich als Stimmungsträger fungieren.

4.1.1.3.2 Abstrakte Stimmungsfarbe

Im Gegensatz zu konkreten Gegenständen tauchen viele Objekte bei Trakl abstrakt auf. Besitzt die Traklsche Traurigkeit eine Farbe? Ja. Ein treffendes Beispiel tritt in *Leise* hervor: „Aufblühn der Traurigkeit Violefarben, / Gedankenkreis, der trüb das Hirn umwittert.“⁶⁸² Violett gilt auf der religiösen Ebene als eine Bußfarbe. Diese Farbe fungiert hier nicht als eine Beschreibung der Realität, sondern als ein Ausdrucksmittel der Traurigkeit. Violett bedeutet, dass das lyrische Ich in Schwermut und Traurigkeit gefangen ist. Daraus ergibt sich, dass sich die Stimmungsfarben von den Funktionen der normalen Farben befreien, die weniger (als Kunstfarben) oder mehr (als Realfarben) attributive Charakter tragen, und führen schließlich zu einer „Farbautonomie“. „Diese Art sprachlicher Dehnung und neologischer Benennung im Dienste der Konstitution eigener poetischer Welten bildet im Expressionismus ein geradezu gängiges Ausdrucksmittel.“⁶⁸³ Sie erweisen sich als selbständige Träger der Stimmungen.

In *Gesang des Abgeschiedenen* findet sich auch ein Beispiel der Stimmungsfarbe, die abstrakt erscheint: „Denn strahlender immer erwacht aus schwarzen Minuten des Wahnsinns.“⁶⁸⁴ Die Minuten und der Wahnsinn sind zwei Objekte, die im alltäglichen

⁶⁸¹ HKA. Bd. I. S. 144.

⁶⁸² HKA. Bd. I. S. 360.

⁶⁸³ Jürgen H. Peterson, *Absolute Lyrik. Die Entwicklung poetischer Sprachautonomie im Deutschen Gedicht vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Berlin 2006. S. 109.

⁶⁸⁴ HKA. Bd. I. S. 144.

Leben keine Farbe besitzen. Jedoch können sie in der Literatur mittels Farben dargestellt werden. Das Schwarz steht für Dunkelheit. Der Wahnsinn erweist sich auch als eine Dunkelheit des Lebens. In diesem Sinne erscheint das Schwarz abstrakt und expressiv. Eine andere Art von Stimmungsfarben erweist sich als die Substantivierung der Farben. In *Die Verfluchten* taucht ein lachendes Rot auf: „Es dämmt. Zum Brunnen gehn die alten Fraun. / Im Dunkel der Kastanien lacht ein Rot.“⁶⁸⁵ Diese Schilderung erinnert an eine abendliche Landschaft. Rot deutet hier vermutlich auf die Sonne. Das lachende Rot steht im Kontrast zur Dunkelheit der Kastanien und verrät Vollendung und Wonne am Tagesende. Das damit verbundene Rot reflektiert die innere Welt des Dichters. Bisweilen ist es nicht leicht, die Stimmungsfarben von Übergangsfarben zu unterscheiden. Im nächsten Kapitel wird dieses Thema näher diskutiert.

⁶⁸⁵ HKA. Bd. I. S. 103.

4.1.2 Zusammenhänge von Real-, Übergangs- und Stimmungsfarben

Aus den obigen Analysen ergibt es sich deutlich, dass der Übergang von Realfarben über Übergangsfarben zu Stimmungsfarben als eine Entwicklung der Selbständigkeit oder als eine Emanzipation der Farben vom Farbenträger bezeichnet werden kann. Im Folgenden wird dieser Übergang der Farben vom abhängigen Attributmerkmal zum unabhängigen Symbol weiter erklärt:

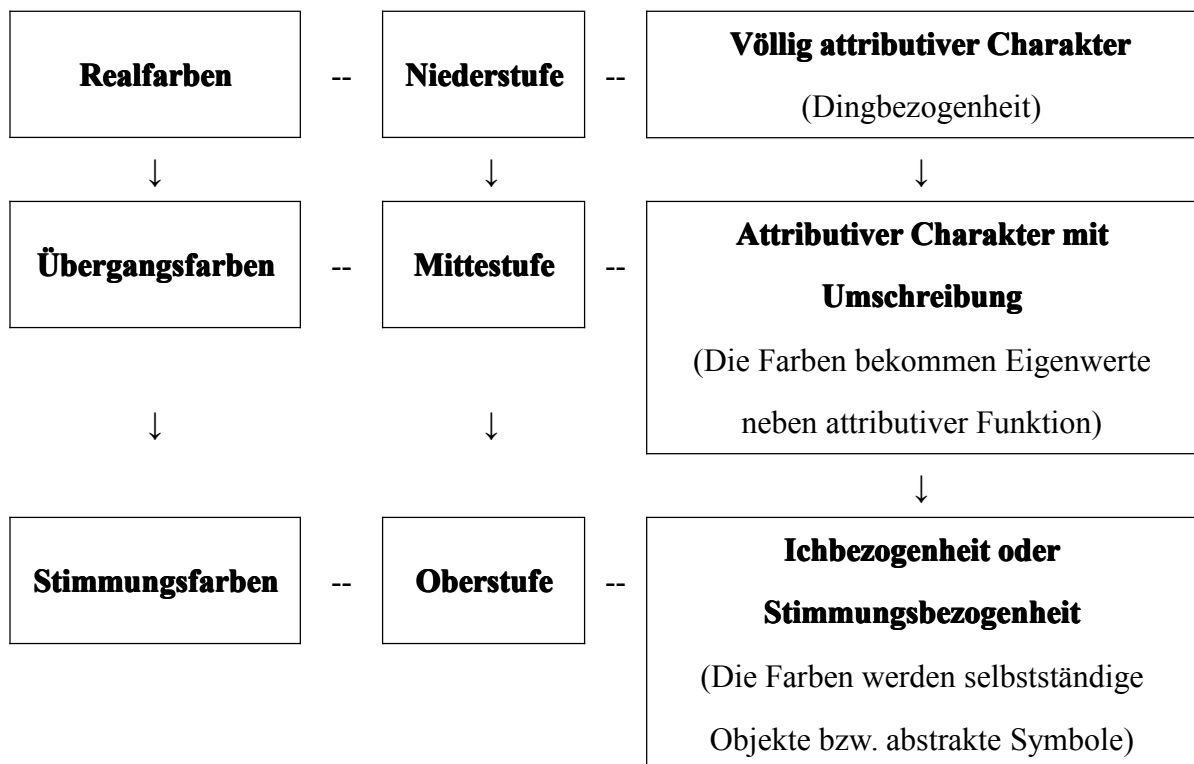


Abb. III: Drei Stufen der Traklschen Farben (von mir)

Aufgrund solcher Unterschiede können diese drei Arten von lyrischen Farben so verstanden werden, dass die Farbgebung der Realfarben konventionell ist und die der abstrakten Farben sehr kreativ und kühn ist. Dies sind zwei polare Erscheinungsformen der lyrischen Farben. Das wichtigste Element zum Verstehen der

Farben, nämlich der Kontext, „definiert die Farbwirkung.“⁶⁸⁶ Die Übergangsfarben bilden einen wichtigen Übergang von Realfarben zu abstrakten Farben. Sie entstehen wie Realfarben aus der realen Welt und nehmen zugleich Abstand von der Wirklichkeit, was mehr Raum für Vorstellung und vielfältiges kreatives Kunstschaffen anbietet. Ausgehend von der Interpretation der Dichtungen Trakls und der Klassifikation der drei Farbarten können wir zum Schluss kommen, dass es mehr Übergangsfarben als Realfarben bei Trakl gibt.

Der gängige Begriff der Realfarben bezieht sich auf die Funktion der Farben. Die erweist sich als die Nachahmung der Natur. Die lyrischen Farben beschreiben jedoch eine selektive Wirklichkeit und fungieren daher nicht oft als reine Realfarben. In der ersten Strophe des Gedichts *De Profundis* findet sich ein Beispiel dafür: „Es ist ein brauner Baum, der einsam dasteht.“⁶⁸⁷ Ein brauner Baum kann hier als eine reale Naturbeschreibung angesehen werden und die Farbe Braun taucht im Allgemeinen als eine Realfarbe auf. Jedoch verbindet sich der braune Baum an dieser Stelle mit Einsamkeit, wie es im Nebensatz artikuliert wird. Deswegen gilt das Braun nicht nur als ein Ausdrucksmittel der realen Welt, sondern auch als ein Gefühlsträger. Dies kann als eine Form von der Realfarbe zur Übergangsfarbe betrachtet werden. Deswegen ist es sehr wichtig, eine lyrische Farbe immer im Kontext zu verstehen. Im Gedicht *In Hellbrunn* fungiert das Blau einerseits als eine Übergangsfarbe, die eine abendliche Landschaft kunstvoll schildert, andererseits als ein Stimmungsträger. Dieses Beispiel kann über diese schwer zu definierende Begrenzung zwischen Übergangsfarben und Stimmungsfarben aufklären.

In Hellbrunn

Wieder folgend der blauen Klage des Abends
Am Hügel hin, am Frühlingsweiher -
Als schwebten darüber die Schatten lange Verstorbener,

⁶⁸⁶ Eva Heller, *Wie Farben wirken. Farbpsychologie · Farbsymbolik · Kreative Farbgestaltung*. Hamburg 2004. S. 13.

⁶⁸⁷ HKA. Bd. I. S. 46.

Die Schatten der Kirchenfürsten, edler Frauen -
Schon blühen ihre Blumen, die ersten Veilchen
Im Abendgrund, rauscht des blauen Quells
Kristallne Woge. So geistliche ergrünen
Die Eichen über den vergessenen Pfaden der Toten,
Die goldene Wolke über dem Weiher.⁶⁸⁸

Im Anfangsvers taucht die blaue Klage des Abends auf. Obwohl die Interpretation des Blau auf der Verbindung zwischen dieser Farbe und der Himmelsfarbe des Abends basiert, wird m. E. dieses Blau als ein übergelender Stimmungsträger verstanden, weil es eine klägliche Stimmung besitzt und zugleich als eine Abendfarbe erscheint. Diese Funktion ist mehr als Realfarbe und Übergangsfarbe. Im Gegenteil dazu dient das Blau des Quells zur Naturbeschreibung. Beispielsweise sind auch die grünen Eichen. Das Bild der Eichen enthält einen Hinweis darauf, dass das Grün trotz der Assoziation mit grünem Eichenlaub als eine Stimmungsfarbe gelten kann, denn es spricht an dieser Stelle vom „geistlichen Grün“, wie Lachmann in seiner Studie darlegt.⁶⁸⁹ Dieses Frühlingsgrün existiert nicht nur im Diesseits, sondern auch im Jenseits.

Im Folgenden wird die Farbe Purpur als ein Beispiel genommen. Es wird gezeigt, wie sich der Prozess einer farbigen „Emanzipation“ vollzieht. Purpur funktioniert bei Trakl normalerweise als ein Symbol für Lasten und Leidenschaft. Es wirkt sich nicht so stark und radikal aus wie Rot, aber zeigt unmittelbar eine Spaltung zwischen Seele und Körper, sowie Hoffnung und Enttäuschung. Purpur kann in Trakls Dichtungen sowohl als eine Realfarbe als auch als eine Übergangsfarbe sein. Hier sind einige Beispiele, in denen Purpur eine Landschaft schildert. Es soll nicht übersehen werden, dass es in diesen Schilderungen eine Tendenz von Purpur gibt, sich einer Übergangsfarbe zu nähern. Die erste Szene in *Kaspar Hauser Lied* zeigt ein Naturbild:

⁶⁸⁸ HKA. Bd. I. S. 153.

⁶⁸⁹ Eduard Lachmann, Kreuz und Abend, Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls. Salzburg 1954. S. 66.

„Er wahrlich liebte die Sonne, die purpurn den Hügel hinabstieg.“⁶⁹⁰ Die purpurne Sonne wird auch so beschrieben: „O der Wald, der leise die braunen Augen senkt, / Da aus des Einsamen knöchernen Händen / Der Purpur seiner verzückten Tage hinsinkt. / O die Nähe des Todes. Laß uns beten.“⁶⁹¹ Die Stimmung der Freude und die Lebenserfüllung in *Entlang* ist mit dem herbstlichen Purpur verbunden: „Geschnitten sind Korn und Traube, / Der Weiler in Herbst und Ruh. / Hammer und Amboß klingt immerzu, / Lachen in purpurner Laube.“⁶⁹² Im Gegensatz dazu stellt die letzte Strophe des Gedichts *In der Heimat* ein Unheilsbild dar: „Der Katze Schatten gleitet blau und schmal / Vom morschen Dach, das nahes Unheil säumt, / Die Kerzenflamme, die sich purpurn bäumt.“⁶⁹³ Die in *An den Knaben Elis* auftauchenden purpurnen Trauben zeigen auch einen Übergang von einer realen Beschreibung zur künstlerischen Farbverwendung. Denn die purpurnen Trauben bekommen an dieser Stelle eine religiöse Bedeutung, wie im Kapitel 3.6.3 gezeigt wurde. „Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht, / Die voll purpurner Trauben hängt, / Und du regst die Arme schöner im Blau.“⁶⁹⁴

Allmählich entwickelt sich Purpur von einer Übergangsfarbe zur Stimmungsfarbe, die im scheinbar lockeren Zusammenhang mit Gegenständen steht. Durch das purpurne Lachen und die purpurne Süße werden die Schwermut und die seelischen Widersprüche artikuliert. Dies ist eine schmerzhaft Schönheit, die sich auf einer verfallenden Welt findet und als die einzige Schönheit im Verfall gilt: „Schön: o Schwermut und purpurnes Lachen.“⁶⁹⁵ Purpur kann als die Lippenfarbe sein. Das purpurne Lachen kann als eine schmerzhaft Kommunikation angesehen werden. Dieser Schmerz ist in der Tiefe der Seele verwurzelt. Die Sterne, die ursprünglichen Wegweiser in der Nacht, verwandeln sich bei Trakl zum Zeichen der Schmerzen: „Auf schwärzlichem Kahn fuhr jener schimmernde Ströme hinab, / Purpurner Sterne

⁶⁹⁰ HKA. Bd. I. S. 95.

⁶⁹¹ HKA. Bd. I. S. 57.

⁶⁹² HKA. Bd. I. S. 106.

⁶⁹³ HKA. Bd. I. S. 60.

⁶⁹⁴ HKA. Bd. I. S. 84.

⁶⁹⁵ HKA. Bd. I. S. 93.

voll, und es sank / Friedlich das ergrünte Gezweig auf ihn, / Mohn aus silberner Wolke.“⁶⁹⁶ Schließlich befreit sich Purpur von seiner adjektiven Eigenschaft und wird ein unabhängiges Symbol. Durch die lyrische Substantivierung bekommt eine Farbe einen eigenen Charakter, der nicht unbedingt mit einem bestimmten Gegenstand verbunden ist, sondern sich selbst gehört. Die Zusammenstellung der Farbe Purpur mit Schlaf und Traum taucht mehrfach bei Trakl auf. Menschen bekommen im purpurnen Schlaf und Traum keine Erholung, sondern mehr Schmerzen: „In blauem Kristall / Wohnt der bleiche Mensch, die Wang’an seine Sterne gelehnt; / Oder er neigt das Haupt in purpurnem Schlaf.“⁶⁹⁷ In *Föhn* wird diese Tendenz dargestellt: „Leise kommt die weiße Nacht gezogen, / Verwandelt in purpurne Träume Schmerz und Plage / Des steinigen Lebens, / Daß nimmer der dornige Stachel ablasse vom verwesenden Leib.“⁶⁹⁸

Hier läßt sich fragen, ob dies als eine echte Emanzipation bezeichnet werden kann. Man kann die abstrakten malerischen Farben in der expressionistischen Malerei mit den lyrischen Farben bei Trakl vergleichen. Bei Wassily Kandinsky finden sich viele Gemälde, die aus der Zusammenstellung von verschiedenen Farben in unterschiedlichen Formen bestehen, bisweilen sogar formlos. Dies erweist sich als eine Emanzipation der Farben, weil die Farben im malerischen Sinne unabhängig von Formen existieren können. Jedoch stehen die Farben bei Trakl immer im engen Zusammenhang mit den entsprechenden Kontexten, obwohl die lyrischen Farben viele abstrakte Gegenstände, die in der Malerei nicht leicht bemalt werden können, darstellen können wie z. B. die „schwarzen Minuten des Wahnsinns“⁶⁹⁹, der purpurne Traum, usw. M. E. erweist sich diese Verselbständigung der lyrischen Farben im Vergleich zu der in der expressionistischen Malerei nur als eine formale Emanzipation. Die lyrischen Farben sind nicht in der Lage, sich vom Kontext zu befreien. Vor diesem Hintergrund sind sie nicht so radikal wie die malerischen Farben im

⁶⁹⁶ HKA. Bd. I. S. 127.

⁶⁹⁷ HKA. Bd. I. S. 113.

⁶⁹⁸ HKA. Bd. I. S. 121.

⁶⁹⁹ HKA. Bd. I. S. 144.

Expressionismus. Im nächsten Kapitel werden die Hauptmerkmale der malerischen und lyrischen Farben analysiert.

4.2 Exkurs: Lyrische Farben und malerische Farben

Jede Farbe ist viel mehr als eine Farbe. Aufgrund der vorherigen Analyse kann man ableiten, dass fast jede Farbe mehr als eine Bedeutung besitzt und diese Bedeutungen bisweilen widersprüchlich auftauchen können. Möglicherweise kann Hellers Meinung über diese ambivalente Eigenschaft der Farben Aufklärung leisten. Sie nimmt das Rot als Beispiel und bemerkt: „Das Rot der Liebe sehen wir neben Rosa, zum Rot des Hasses gehört Schwarz. [...] Die Nebenfalten bestimmen die Wirkung der Grundfarben.“⁷⁰⁰ Das bedeutet, dass die Farben im bestimmten Kontext existieren. Ohne Kontext erscheinen die Farben nur als abstrakte Symbole, die schwer zu verstehen sind. In verschiedenen Umgebungen können die Farben vielfältig sein. Viele Farbbeispiele bei Trakl bestätigen diese Vermutung.

4.2.1 Die direkte und indirekte Erfahrungen von Farben

Wenn der Betrachter die Farbe beobachtet (oder beim Lesen erkennt), werden unbewusste Reaktionen und Assoziationen bei der Wahrnehmung ausgelöst. Diese unbewussten Reaktionen sind tatsächlich „bewusst“ von den vorherigen Erfahrungen bestimmt. Diese Erfahrungen stehen im engen Zusammenhang mit Natur und Gesellschaft, und zwar mit den äußeren Existenzbedingungen der Farben. Die Namen der Farben sind beispielsweise meistens eng mit den Materialien, aus den sie hergestellt werden, verwandt. Diese Materialien beziehen sich möglicherweise auf natürliche Stoffe oder natürliche Phänomene. Z. B. ist das Gold die Farbe für Sonne und zugleich Gold (als Metall). Das Rosa kommt aus dem Namen der Rose. Die Farben werden mit konkreten Gegenständen assoziiert. Rot erinnert an Feuer, Blau an den Himmel. Dies gilt als die direkte Erfahrung von Farben. Solche Erfahrungen kann man leicht im alltäglichen Leben sammeln.

⁷⁰⁰ Eva Heller, Wie Farben wirken. Farbpsychologie · Farbsymbolik · Kreative Farbgestaltung. Hamburg 2004. S. 13.

Laut Heideggers Analyse entwickelt sich das Kunstwerk von einem Ding über ein Zeug zum Werk.⁷⁰¹ Diese Theorie kann meiner Ansicht nach auf die Entwicklung der Farben übertragen werden. Die Beziehung zwischen Farben und Natur kann als die Dinglichkeit der Farben bezeichnet werden. Diese Dinglichkeit gilt als die ursprüngliche fundamentale Eigenschaft der Farben. Aufgrund dieser Dinglichkeit wird die Farbe sowohl im Bereich der Natur, der Religion, der Gesellschaft sowie des alltäglichen Lebens als auch auf dem Gebiet der Kunst verwendet. Die Dinglichkeit, wie oben erwähnt, betont den materiellen Charakter der Farben. Sie existiert in der Natur und verändert sich nicht unter verschiedenen Situationen.

Das Zeugsein der Farben bezieht sich aber m. E. auf die hergestellten Farben, die gebrauchbar und benutzbar sind. Diese Eigenschaft zeigt eine Verbindung zwischen Dinglichkeit und Subjektivität der Menschen. Schließlich werden die Farben als Werk verwendet und funktionieren als künstlerische Elemente. Die Verwendung der Farben als ein Werk lässt sich bis zur Zeit der Höhlenmalerei zurückverfolgen. Sie ist in dieser Hinsicht zweckdienlich. „Mit der Beginn der Malerei setzen Menschen zum erstenmal Farbe bewußt als Farbe ein, nicht mehr nur als [...] Symbol“,⁷⁰² so behauptet Bruns. Aufgrund dieser Analyse kann man zum Schluss kommen, dass die Entwicklung der Farben im engen Zusammenhang mit der der Malerei steht. Werden Farben als konkrete Gegenstände verstanden, sollten sie sichtbar sein. Dies bildet die Grundlage der Nutzbarkeit eines Werkzeugs. Jedoch funktioniert ein künstlerisches Werkzeug nicht nur als ein Instrument. Es besitzt auch eine ästhetische Funktion. Ihre ästhetische Bedeutung findet sich überall in der Kultur. Wenn eine Farbe als künstlerisches Element in dem alltäglichen Leben erscheint, kann sie als ein Werk, im abstrakten Sinne, angesehen werden. Beispielsweise lässt sich die Dekorationsfunktion der Farbe seit langem erkennen. „Bereits im 7. Jahrtausend pflegte man die Innenwände zu verputzen und farbig anzustreichen, am liebsten mit

⁷⁰¹ Martin Heidegger hat in seiner Studie *Der Ursprung des Kunstwerkes* von dem Wesen des Kunstwerkes gesprochen und einen 3-teiligen Model dargestellt, bestehend aus dem Ding, dem Zeug und dem Werk. Meiner Meinung nach kann seine Behauptung über die Entwicklung der Farben und deren künstlerischen Bedeutungen aufklären.

⁷⁰² Margarete Bruns, *Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos*. Stuttgart 2006. S. 46.

rotem Ocker“,⁷⁰³ wie Bruns berichtet. Die physischen Wirkungen der Farben sind auch erkennbar. Wenn man z. B. das Zinnoberrot betrachtet, steigen Blutdruck und Atemfrequenz und reagiert der Sympathikus mit Erregung bis Überreizung.⁷⁰⁴ Dies ist eine indirekte Erfahrung. Die indirekten Erfahrungen der Farben verbinden sich meistens mit Kultur und sind deswegen vielfältig.

4.2.2 Farben und Wahrnehmungen

Die Farbe, als eine physikalische Eigenschaft der objektiven Welt, wird jedoch von John Locke als eine Idee der sekundären Qualitäten des Gegenstandes⁷⁰⁵ im Unterschied zu den primären Qualitäten wie Form, Größe usw. bezeichnet. Deswegen sind die Farben nach Locke nicht objektiv, sondern subjektiv. Obwohl sich die Farbe eines Gegenstandes unter verschiedenen Bedingungen, z. B. die Lichtvariation, verändert und deswegen als eine instabile Eigenschaft verstanden werden kann, bildet sie mit anderen physikalischen Eigenschaften (Bestandteile der Natur) zusammen die Grundlage unserer Wahrnehmung. Man kann sich vorstellen, dass wenn wir die Natur oder die äußere Welt beschreiben wollen, solche Eigenschaften eine wichtige Rolle gespielt haben. Das Verfahren des menschlichen Bewusstseins beginnt mit den Wahrnehmungen, die uns die Eigenschaften des Gegenstandes hervorbringen. Die Farbe, eine physikalische Eigenschaft des Gegenstandes, kann solche Wahrnehmungen verursachen. Man kann in der ersten Phase die Informationen der Farben, und zwar die des Gegenstandes, sammeln. Ausgehend von diesen Basiswahrnehmungen (Urwahrnehmungen) kann man aus einer allgemeinen menschlichen Perspektive denken, welche Farben ihrer Natur treu bleiben oder ob sie künstlich oder künstlerisch dargestellt werden. Dies kann als die zweite Phase des Farbbewusstseins angesehen werden. Normalerweise funktioniert es zusammen mit

⁷⁰³ Margarete Bruns, Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos. Stuttgart 2006. S. 52.

⁷⁰⁴ Margarete Bruns, Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos. Stuttgart 2006. S. 52-53.

⁷⁰⁵ John Locke hat in seiner Studie nicht behauptet, dass die sekundären Qualitäten des Gegenstandes Farben sowie Töne sind, sondern die „Kräfte, vermöge der primären Eigenschaftender Dinge, d. h. der Größe, Gestalt, Struktur und Bewegung ihrer nicht wahrnehmbaren Teilchen, verschiedenartige Sensationen in uns hervorrufen.“ Aus: Über den menschlichen Verstand. Leipzig 1913. S. 141.

der Subjektivität der Menschen. Solche Beurteilungen können verschieden und individuell sein, denn die menschliche Subjektivität kann gewissermaßen zufällig, unverbindlich, willkürlich und wechselhaft sein. Diese sekundären Wahrnehmungen sind mit den indirekten Erfahrungen der Farben verwandt. Der Unterschied zwischen Beiden liegt m. E. darin, dass die Wahrnehmung kurzzeitig und oberflächlich ist, während die Erfahrung als das Produkt der Wahrnehmungen gilt und lange wirken kann.

4.2.3 Lyrik und Malerei

Lessing hat in *Laokoon* die Poesie mit der Malerei (bzw. Bildhauerkunst) verglichen und bemerkt: „Nie sind Malerei und Poesie in einen gleichen Wettstreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentschieden, und beide verdienten gekrönt zu werden.“⁷⁰⁶ Die Gemeinsamkeit der Dichtung und Malerei liegt darin, dass beide als Medien die Gefühle und Gedanken zum Ausdruck bringen können, obwohl ihre Wirkungsweisen sehr unterschiedlich sind. Visuelle Künste können unmittelbar wahrgenommen werden, während Literatur, die sich in der vorliegenden Arbeit im engeren Sinne auf Lyrik bezieht, auf Grundlage einer indirekten Ausdrucksmethode durch eigene Einbildungskraft des Lesers verstanden wird. Heidegger hat in seinem Werk dargelegt: „Das Gedächtnis ist die Versammlung des Denkens.“⁷⁰⁷ Dementsprechend kann das Gedächtnis als eine Versammlung der Erfahrungen angesehen werden. Aufgrund der scheinbaren Beschränkung der Literatur auf ein Medium, nämlich die Sprache, hat die Dichtung einen scheinbar relativ engen Raum zum Ausdruck. In seinem 1996 erschienenen Buch *Wozu noch Literatur* hat Kaiser zu Recht dargelegt: „Alle anderen Künste beruhen auf der Direktheit sinnlicher Eindrücke, die freilich in mannigfacher Weise bearbeitet und sublimiert werden, sie gründen in Klang, Farbe, Form, Volumen. Die Dichtung beruht auf Zeichen, die nur

⁷⁰⁶ Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Philipp Reclam jun. Stuttgart 1964. S. 159.

⁷⁰⁷ Martin Heidegger, *Was heißt Denken?* RECLAMS, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 8805. S. 1.

durch eigene Produktivität des Rezipienten überhaupt ihr Sprechendes freigeben. Unsere Einbildungskraft, unsere Intelligenz, unser Assoziationsvermögen, unsere Fähigkeit zu sinnhaftem Vorstellen erst lassen aus Buchstaben oder Lauten Figuren, Handlungen, Räume, Landschaften usw. aufsteigen. Kein Rezipient von Kunst ist so sehr wie der Leser.⁷⁰⁸ Insofern nimmt die Lyrik wegen dieser Unmittelbarkeit Abstand vom Leser. Entscheidend ist, dass der Zugang zu Informationsbegriffen eines Gedichts in dieser Hinsicht vor allem durch Einbildung und Wiedergabe des Lesers verwirklicht werden kann, während fast alle notwendigen Vorbereitungsarbeiten zum Verstehen eines Gemäldes vom Maler bereits gestellt werden, die z. B. sichtbare Gegenstände, Farben sowie Formen einschließen und das Begreifen der Konzepte erleichtern.

4.2.4 Malerische Farben und lyrische Farben

Die Farben können eine Darstellung einer unsichtbaren psychischen und zugleich einer geistigen Situation des Künstlers ermöglichen. Farbe, die im Gegenteil dazu als eines der wichtigsten Elemente der Malerei gilt, spielt jedoch keine übergreifende Rolle in der Lyrik. Ohne Beschreibung der konkreten Farben kann ein Text noch nachvollziehbar sein. Es geht an dieser Stelle darum, was der Dichter oder der Verfasser dem Leser mitteilen will. In diesem Sinne ist es eine „Geschmacksfrage“, ob die Farben aufschlussreich sind, um einen konkreten Kontext, im literarischen Sinne, zu verstehen. Betrachtet man die Literatur in Hinblick auf ihre Eigenschaft der Wirklichkeitsselektion und Zentrierung im Einzelfall, dann bedeutet dies, dass die Dichter nur wichtige entscheidende Momente aus der Wirklichkeit auswählen und auf relativ lakonische Weise diese Momente schildern, dann wird Farbe nicht als unentbehrliches Element in der Literatur angesehen.

⁷⁰⁸ Gerhard Kaiser, Wozu noch Literatur? Über Dichtung und Leben. München 1996. S. 128-129.

4.2.4.1 Gleiche Quelle vs. unterschiedliche Wirkungen

Man kann die Farben in der Malerei und Lyrik als unterschiedliche Gegenstände mit gleicher Quelle ansehen. Wie in der Einleitung erwähnt, üben diese zwei Arten von Farben durch verschiedene Wege unterschiedliche Wirkungen auf die Seele aus. Nach Kandinsky lassen sich durch das Anschauen der Farben zwei Hauptresultate ableiten. (Hierbei beziehen sich die Farben bei Kandinsky nur auf die malerischen Farben.) Die erste, kurz im Gedächtnis bleibende und oberflächliche Wirkung erzielende wird als „eine rein physische Wirkung“⁷⁰⁹ genannt. Das heißt, das Auge empfindet die Farben durch direktes Anschauen. Die Eindrücke der Farben dauern nur kurz und verschwinden beim Wechsel der Situationen oder Entschwinden der Farben. Kandinsky hat auch bemerkt: „Wenn es [das physische Gefühl] tiefer eindringt, andere tiefere Gefühle erweckt und eine ganze Kette psychischer Erlebnisse bilden kann, so kann auch der oberflächliche Eindruck der Farbe sich zu einem Erlebnis entwickeln.“⁷¹⁰ An dieser Stelle hat Kandinsky einen wichtigen Begriff, der als sehr aufschlussreich für die weitere Analyse gilt, geprägt. Das ist die Assoziation. Wenn das einzelne Gefühl kaum im Zusammenhang mit anderen Gefühlen steht, bleibt dieses Gefühl nur kurz und hat keine dauernde Wirkung. Die Folge des kurzen Gefühls liegt darin, dass es nicht im Gehirn als Erfahrung oder Erinnerung gespeichert und später wieder erweckt werden kann. Die Erfahrung oder Erinnerung bildet die Grundlage der Assoziation. Der Begriff (Erlebnis) korrespondiert m. E. in dieser Hinsicht mit dem Begriff der Erfahrung. Im Unterschied zum kurzen Gefühl ist die zweite Wirkung relativ tief und langfristiger. Die mehrfachen Wiederholungen solcher farbigen Erfahrungen verstärken die Verbindung zwischen diesen bestimmten Erfahrungen und Farben. Allmählich entwickelt sich eine solche Verbindung zu einem automatischen Unbewusstsein. Diese Wirkung wird nach Kandinsky als „psychische Wirkung“ bezeichnet, die „eine seelische Vibration“⁷¹¹ hervorrufen kann. Die Verwirklichung dieser Phase basiert auf der ersten Wirkung. Die Farben bekommen

⁷⁰⁹ Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. Bern 2004. S. 63.

⁷¹⁰ Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. Bern 2004. S. 63.

⁷¹¹ Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. Bern 2004. S. 65.

hier „inneren Wert und schließlich inneren Klang“.⁷¹² Diese Verinnerlichung der Erfahrung bildet die Brücke zum Verstehen der farbigen Welt. Die Farben können wegen ihrer Assoziationen mit unserer vorher existierenden Erfahrungen (Erlebnissen) verschiedene Bereiche der Seele berühren. Ausgehend von obiger Theorie gibt es meiner Ansicht nach zwei Arten von Assoziationen: Realität und Ähnlichkeit. Die Farbe Rot ist hier ein treffendes Beispiel. Wenn das Rot an Feuer und Blut erinnert, entsteht diese Assoziation aus der Realität, da das Rot die Farbe des Feuers und Blutes ist. Wenn das Rot in Verbindung zur Gefahr und zum Krieg steht, kann diese Assoziation als Ähnliche angesehen werden, weil die erste Erfahrung des Rot aus dem Feuer und Blut kommt und sich zur zweiten Phase der Wahrnehmung entwickelt.

Die Beziehung zwischen Farben und Ideen ist in dieser Hinsicht nicht schwer zu verstehen. Der Mittelpunkt eines Kunstwerks liegt ohne Zweifel in den Ideen des Künstlers, und zwar der künstlerischen Seele. Die Erfahrungen des Künstlers bildet die wesentliche Grundlage einer Idee oder der Ideen. Um solche Ideen zum Ausdruck zu bringen, sollen die Künstler möglichst viele verschiedene „Instrumente“ benutzen. An dieser Stelle beziehen sich die Instrumente nicht im engeren Sinne auf die gängigen materiellen Instrumente. Neben den gängigen Instrumenten schließen sie auch die konzeptionellen Instrumente ein. Malerische Farben gehören zu den sichtbaren Ausdrucksinstrumenten, während die lyrischen Farben mehr als sichtbare Instrumente angesehen werden können. In dieser Hinsicht gilt eine lyrische Farbe als eine abstrakte Ausdrucksmethode. Beide dienen als Ideenträger. Ohne diesen Ideenhintergrund wird eine Farbe nur ein entbehrliches Attribut sein. Als Träger der Stimmungen brauchen Farben, im engeren Sinne die relativ emanzipierten Farben, nicht unbedingt sichtbar zu sein. Diese Unsichtbarkeit schafft einen mystischen Raum für Chiffren. In dieser Hinsicht handelt es sich sowohl um die geläufigen Bedeutungen der Farben, als auch um die Zusammenhänge von Farbenbedeutung, Farbenklang und deren damit verbundenen Stimmungen. Außerdem kann ein Betrachter oder ein Leser finden, dass es noch einen Bestandteil dieses Raums für

⁷¹² Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*. Bern 2004. S. 64.

Unbeschreiblichkeit, Mystik sowie Unsäglichkeit gibt, in dem mehr Möglichkeiten der Künste und der Interpretationen angeboten werden können. M. E. besteht darin das Wesen der lyrischen Farben. Man kann die relativ oberflächlichen Eigenschaften der Farben empfinden und ohne große Mühe solche Empfindungen zum Ausdruck bringen. Demgegenüber ist „der mystische Bestandteil“ empfindbar, aber schwer darzustellen.

Unter dieser Konstellation haben die Farben nicht umsonst eine synästhetische Wirkung. Z. B. kann das Rot den Schauenden wärmer fühlen lassen, weil es die Farbe der Flamme ist. Es ist leicht abzuleiten, dass die Information über die Farben durch den Sehsinn zum Gehirn transportiert wird und den Hautsinnen erweckt, jedoch nur innerhalb des Gehirns. Offensichtlich gibt es keine wirklichen Gegenstände wie Flamme oder Sonne, die diese warme Wahrnehmung von außen hervorrufen. Möglicherweise ist diese synästhetische Assoziation auch die Basis der Farbtheapie. Die Wirkung der Farben beschränkt sich ohne Zweifel auf die Persönlichkeit und die Empfindlichkeit. Wenn ein Mensch sehr empfindlich auf Farben reagiert und viele Erfahrungen mit Farben hat bzw. seine Fähigkeit zur Assoziation stark ist, könnte diese Therapie auf ihn vermutlich eine relativ große Wirkung ausüben, egal ob bewusst oder unbewusst. Eine Farbe kann als warm oder kalt angesehen werden. In diesem Sinne ist diese synästhetische Eigenschaft leicht zu verstehen.

4.2.4.2 Erscheinungsformen

Kandinsky hat zu dem Unterschied zwischen den Farben in der Malerei und im Denken bemerkt: „Die Farbe lässt sich nicht grenzenlos ausdehnen. Man kann sich das grenzenlose Rot nur denken oder geistig sehen. Wenn man das Wort Rot hört, so hat dieses Rot in unsere Vorstellung keine Grenze.“⁷¹³ Daraus ergibt sich, dass sich die malerischen Farben visuell auf die Grenzen beschränken, demgegenüber im

⁷¹³ Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. Bern 2004. S. 70.

Denken als ein relativ unbeschränktes abstraktes Symbol gelten kann. Wenn man das Wort Rot hört, liest, oder daran denkt, taucht diese Farbe zunächst als ein Begriff im Gehirn auf, das im Zusammenhang mit der vergangenen Erfahrung steht und relevante Wahrnehmungen erweckt. Man kann sich vorstellen, dass es keine Wirkung geben wird, wenn er keine vorherige Erfahrung mit diesen Farben hat. Kandinsky nennt in seiner Studie diese innere Vorstellung ohne direktes Sehen einen rein inneren, psychischen Klang und findet, dass dieses geistige Sehen unpräzise ist.⁷¹⁴ Unpräzise lässt sich hier aus zwei Perspektiven verstehen. Erstens, die geistige Farbe fungiert als ein Begriff oder ein Symbol. Es ist nicht konkret. Zweitens entstehen mehr Möglichkeiten zur Analyse. Dies benötigt aber eine eingehende Interpretation und ausführliche Darstellungen dieser Farbe, z. B. Nuancen und Farbtöne. Die zwei Voraussetzungen der malerischen Farben sind deswegen die Konkretisierung (bestimmter Ton) und die Abgrenzung auf der Fläche.

Ausgehend von der obigen Analyse kann man ableiten, dass die Verwendung der Farben in der Lyrik, im übertragenen Sinne die Verwendung der malerischen Elemente in der Literatur, eine Verbindung der beiden Kunstgattungen (Malerei und Literatur) ermöglicht. Dies kann als eine Zwischenform gelten. Obwohl die lyrischen Farben bei Trakl intensiv auftauchen, kann dies meiner Meinung nach als ein relativ individuelles Experiment des Dichters oder einer Gruppe dieser Kunstrichtung verstanden werden, was nach Kandinsky aus der inneren Notwendigkeit des Künstlers entstand. Es geht gewissermaßen um die Kunstgeschichte und die Entwicklung des Expressionismus. Der Expressionismus kann „weder als Stilkanon noch als einheitliche Anschauung der Welt und Gestimmtheit ihres Lebens betrachtet“⁷¹⁵ werden. Es gab kein gemeinsames Epochengefühl, wie in den anderen Kunstepochen, sondern die „extrem widersprüchlichen Botschaften der expressionistischen Generation“.⁷¹⁶ Wie das kurz vor der Jahrhundertwende vorkommende Prosagedicht,

⁷¹⁴ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*. Bern 2004. S. 71.

⁷¹⁵ Wolfgang Rothe, *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*. Frankfurt am Main 1977. S. 15.

⁷¹⁶ Wolfgang Rothe, *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*. Frankfurt am Main 1977. S. 14.

das die Grenzen zwischen Lyrik und Prosa verschleiert und als ein Produkt der Entgrenzung verschiedener Kunstgesetze gilt, können die lyrischen Farben die Freiheit und Möglichkeit zur Entgrenzung der Künste verraten. Diese Entgrenzung bringt eine andere Perspektive zum Verstehen der Kombination verschiedener Künste mit sich und beinhaltet eine revolutionäre Bedeutung. In seiner Studie hat Sokel auf eine „absolute Kunst“ hingewiesen, „das heißt Kunst als völlig freies Schaffen oder reiner Entwurf“.⁷¹⁷ Diese unbeschränkte Freiheit führt zum Erscheinen verschiedener künstlerischen Ausdrucksmethoden und einer scheinbaren Formlosigkeit.

In seiner Studie hat Simon von der Bildlichkeit, die als ein Hauptresultat der Verwendung der lyrischen Farben in der Literatur gilt, gesprochen, dass ein Gemälde beim Lesen mit den „inneren Augen“⁷¹⁸ des Lesers gesehen werden kann. Um diesen Begriff, „Inneres Auge“, zu verstehen, benötigt es die Einführung eines vorher erwähnten psychologischen Therapiekonzepts, und zwar die Farbmeditation. Solche Meditation gehört zu den Farbtherapien, die durch eine Selbstdarstellung der Farben und Licht ein Wohlbefinden hervorruft und die natürliche Fähigkeit des Körpers zur Selbsttherapie fördert. Ziel ist es, dass man durch Meditation ein physisches, psychisches und mentales Gleichgewicht erreichen kann. Bei einer Farbmeditation, z. B. Blau, sollte man sich vor seinen geschlossenen Augen die Farbe Blau vorstellen, um innere und äußere Harmonie zu finden. Man kann diese Farbe mit Meer, Himmel und anderen möglichen Dingen assoziieren. Dieser Prozess ist ähnlich dem der Wahrnehmung und des Verstehens von lyrischen Farben. Der Meditierende benötigt die vorherigen Erfahrungen von Blau, wie der dem lyrischen Farben begegnende Leser. Die Einbildungskraft spielt unter dieser Konstellation dabei eine wichtige Rolle. Vor diesem Hintergrund kann man zum Schluss kommen, dass sich die lyrischen Farben sehr häufig mit Erfahrung, freien Assoziationen und Einbildungskraft verbinden. Sie sind unsichtbar, besitzen jedoch auch starke Ausdruckskraft, wie die malerischen Farben.

⁷¹⁷ Walter H. Sokel, *Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*. München 1960. S. 18.

⁷¹⁸ Klaus Simon, *Traum und Orpheus. Eine Studie zu Georg Trakls Dichtungen*. Salzburg 1955. S. 9.

5. Schluss

Wenn ein Dichter sein Gedicht verfasst und danach veröffentlicht hat, gehört das Werk nicht nur ihm selbst, sondern auch dem Publikum. Das Verhältnis zwischen Dichter und Leser entwickelte sich mit der gesellschaftlichen Veränderungen um die Jahrhundertwende. Die Chiffre der modernen Lyrik erschwert auch das Verstehen. Bei Trakl taucht dieses Phänomen auf. Bei Celan ist es sehr offensichtlich. Verschiedene Interpretationen und Beurteilungen erweitern den Inhalt und die Rezeption des Werks. Offensichtlich können die individuellen Interpretationen sehr umfangreich und unterschiedlich sein. Solche Interpretationen schließen sowohl die Wirkungen des Werks als auch das gegenseitige Verstehen zwischen Leser und Autor ein. Die Farbinterpretation bei Trakl dient auch diesem Verstehen. Das Farbphänomen gilt als eines der Hauptmerkmale bei Trakl, das einer systematischen Analyse bedarf. Das Ziel meiner Dissertation ist es, ein Verständnis der Traklschen Farben zu entwickeln und damit das Verhältnis zwischen den malerischen und lyrischen Farben aufzuklären.

Der Expressionismus, zusammen mit anderen Kunstbewegungen vom Anfang des 20. Jahrhunderts, spiegelt sowohl die Einflüsse der rapiden gesellschaftlichen Entwicklung auf die Kunst und die Literatur, als auch die Veränderung der Beziehung zwischen dem Ich und der Welt, und im weiteren Sinne dem Kosmos, wider. Obwohl sich der Erste Weltkrieg als ein Gegenstück zu dieser künstlerischen Revolution erweist und die inhaltlichen Grundzüge der avantgardistischen Kunst die Apokalypse und den Untergang der Menschen und der Welt vor dem ersten Weltkrieg ankündigten, war der Drang zur modernen Kunst kaum zu verhindern. Der Expressionismus hat jedoch keine einheitlichen Epochenstile. Die Vielfältigkeit dieser Kunsttendenz begünstigt die weitere Entwicklung der Kunst in verschiedenen Richtungen während und nach der Kriegszeit. Deswegen kann sich das Farbphänomen bei Trakl nicht als ein Epochenphänomen der expressionistischen Literatur erweisen, sondern als ein

individueller literarischer Versuch, der die Autonomie der Kunst und des Künstlers nicht mehr aus einer oberflächlichen Perspektive, sondern als ästhetisches Prinzip weiter fördert.

Die Ausdrücke der Gefühle und die Empfindung des Subjekts vielen Expressionisten sind das gemeinsame Ziel der Avantgarden. „Das Kunstwerk ist ein Universum aus eigenem Recht. Es ist eine ‚andere Natur‘, weder die Kopie einer sensorischen noch die Offenbarung einer übernatürlichen Welt. Der Künstler ist mehr als Entdecker von Symbolen, sogar mehr als Prophet der Wahrheit - er ist Schöpfer und Gesetzgeber eines Weltalls.“⁷¹⁹ Einerseits stellen die Expressionisten ihre klare Begrenzung gegen die Meinungen der Naturalisten dar, die für eine detaillierte Beschreibung der Natur einstehen, andererseits betont das Manifest der Expressionisten die subjektive Empfindung des Künstlers, und zwar die aktive Beziehung zwischen Natur und Künstler. Zweifellos ist Georg Trakl ein solcher Schöpfer der Sprache und Gesetzgeber eines lyrischen Weltalls. Während man in Trakls Dichtungen der früheren Phase mehrere traditionelle Bezüge findet und diese Phase als Unreife und Übergang zur Freiheit seiner Lyrik bezeichnet, kommen viele kühne Sprachexperimente in seiner Mitte- und Spätphase vor. Es geht in seinen Dichtungen um ein Streben nach sprachlicher, lyrischer sowie seelischer Freiheit. Die sprachliche Freiheit wird bei Trakl durch Sprachexperimente verwirklicht. Solche Sprachexperimente beziehen sich sowohl auf die mehrmals auftauchenden freien Rhythmen, die prosaische Nähe seines Lyrikstils sowie die lockere Beziehung zwischen Symbolen und traditionellen Bedeutungen des Gegenstandes, als auch auf die kühne Bildlichkeit und deren Ausdrucksmittel. Die lyrische Freiheit deutet auf die Bildlichkeit in seinen Dichtungen hin. Es handelt sich sowohl um eine expressionische Schönheit als auch um eine neue Tendenz zum Ausdruck. Seine Bildsprache scheint allmählich fragmentarisch zu sein. Jedoch deutet dies nicht darauf hin, dass die Einheit von Bild und Sprache reduziert wird, sondern ein neues

⁷¹⁹ Walter H. Sokel, Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. München 1960. S. 18.

Verhältnis zwischen beiden entstehen kann, das oft kühn und abstrakt auftaucht. Seine Verfassungsmethode ermöglicht eine gleichzeitige Darstellung vieler Szenen. Bemerkenswert ist, dass diese Szenen, die in seiner Lyrik parataktisch erscheinen, auch fragmentarisch und scheinbar zusammenhangslos sind. Seinem Verfallsmotiv entspricht die Darstellung solcher Szenen. Denn der Verfall erweist sich als eine Zerkleinerung der Ganzheit. Dieser neue expressive Effekt gilt als eines der Hauptmerkmale von Trakls Dichtungen. Die sprachliche und lyrische Freiheit erweist sich als die Voraussetzungen der seelischen Freiheit. Es ist auch offensichtlich, dass sein Streben nach dieser seelischen Freiheit in den Beschreibungen der Kindheit, des blauen Blicks, der Nacht und seiner bunten Verfallswelt dargestellt wird.

Farbe ist, wie vorhin erwähnt, ein unentbehrlicher Bestandteil seiner Lyrik. Jede Farbe ist mehr als eine Farbe. In seiner scheinbar fragmentarischen lyrischen Darstellung fungiert die Farbe nicht nur als Informationsträger, sondern auch als ein Sinnträger. Die Hauptfarben, die man in der Natur sehen kann, erscheinen in seinen Dichtungen. Sie beinhalten sowohl kalte (Blau, Schwarz, Weiß usw.) als auch warme und starke Farben (Rot, Gold, Gelb usw.). Nicht nur dienen seine Farben bei der Naturbeschreibung als traditionelles Attribut, sondern bringen auch Stimmungen mit sich.

Die meisten Farben in seiner Lyrik sind jedoch ambivalent und vieldeutig. Bei Trakl erkennt man beispielsweise seine seelische Melancholie durch Blau und seine Angst und Todesvorahnung durch Schwarz. In einer überirdischen Welt sowie einer Todesswelt dominieren Schwarz und teilweise Weiß. Eine unerreichbare überirdische Welt wird durch Weiß zum Ausdruck gebracht. Die Vergänglichkeit ist durch Gold artikuliert. Im Vergleich dazu zeigt Rot jedoch eine starke irdische Tendenz. Diese irdische Kraft schließt Leidenschaft, Verführung, Bewegung, Unruhe, Gefahr und Zerstörung ein. Dies ist nicht selten auch ein Warnsignal für die Menschen in der untergehenden Welt bei Trakl. In Purpur erscheinen die unvermeidbaren Schmerzen der Menschen. Grün stellt einerseits Lebensfreude, andererseits Verwesung und

Stagnation dar. Die nicht häufig vorkommende Buntfarbe Gelb verkörpert sich im Konflikt zwischen Ehrgeiz und Schande. Die Traklschen lyrischen Farben sind nie eindeutig.

Farbe erweist sich als eine wichtige Brücke zwischen der inneren und äußeren Welt Trakls. Seine farbigen Bilder ermöglichen eine Versöhnung von Objekt und Subjekt, und zwar der Sprache und dem lyrischen Ich. Obwohl das Lyrische Ich in seinen Dichtungen meistens nicht als ein Teilnehmer, sondern als ein Beobachter auftaucht und seine Lyrik von der traditionellen Erlebnislyrik Abstand nimmt, insbesondere in seiner Mitte- und Spätphase, gilt diese farbige Bildlichkeit bei ihm gewissermaßen als eine Hauptausdrucksmethode des lyrischen Ichs und des Dichters. Neben dieser farbigen Darstellung seiner lyrischen Welt finden sich oft zahlreiche Farbkontraste, die Dunkel-Hell-Kontraste, Warm-Kaltton-Kontraste sowie Bunt-Unbunt-Kontraste einschließen. Solche Kontraste tauchen entweder in einem Bild oder an verschiedenen Szenen eines Gedichts auf. Wie die Funktion in der Malerei tragen diese Farbkontraste zur Vervielfältigung von Bildschichten im Gedicht bei.

Aufgrund der Interpretation der Traklschen Farben werden die in seiner Lyrik vorkommenden lyrischen Farben nach deren Funktionen in drei Arten geteilt: Realfarben, Übergangsfarben und Stimmungsfarben. Die Realfarben der Naturbeschreibungen stehen im engen Zusammenhang mit den traditionellen Funktionen und gelten als die erste Stufe der Farbentwicklung. Hier lässt sich fragen, ob es reine Realfarben in der Lyrik gibt. Denn die Lyrik ist eine subjektive Selektion des Dichters und zielt auf eine künstlerische Schönheit. Die lyrischen Realfarben sind selektiv und relativ subjektiv. Deren Bildlichkeit wird sowohl mit Naturbeschreibung als auch Kunstintentionen assoziiert. In diesem Sinne können die lyrischen Realfarben als künstlerische Realfarben angesehen werden.

Die Übergangsfarben sind eine Zwischenphase der Farbentwicklung. Sie schließen einerseits manche Eigenschaften der Realfarben ein, weichen aber andererseits von

den reinen Realfarben ab. Der größte Teil seiner lyrischen Farben besteht aus Übergangsfarben. Einerseits beruhen diese Farben auf Realfarben, die als die erste Stufe der Farbentwicklung eine Mimesis-Funktion erfüllen können. Andererseits bilden sie die Grundlage für Stimmungsfarben, die ähnlich abstrakten Farben sind. Die sind nie von der Verbindung mit Realwelt befreit und zeigen eine Tendenz zu abstrakten Farben. Bisweilen erscheinen konkrete Gegenstände. Jedoch ist die Verbindung mit Gegenständen nicht so deutlich wie die bei Realfarben. Die Endphase der Farbentwicklung sind abstrakte Farben und zwar Stimmungsfarben. Diese farbigen Stimmungen reflektieren die innere Welt des Dichters sowie die Verbindung zwischen seiner inneren Welt und der äußeren Natur. Sie entwickeln sich zu Symbolen, die ohne Gegenstände existieren können und komplex zu verstehen sind. Dieser Prozess wurde in der vorliegenden Arbeit als eine Emanzipation der Farben betrachtet. Über die Frage, ob dies eine echte Emanzipation ist, wurde auch diskutiert. M. E. erweist sich diese Verselbständigung der Farben nur als eine formale Emanzipation der Farben in der Lyrik. Sie ist nicht so radikal wie die in der expressionistischen Malerei. In der expressionistischen Malerei findet man nicht selten die Zusammenstellung von unterschiedlichen Farben in verschiedenen Formen, bisweilen sogar formlos. Jedoch bleiben die Traklschen lyrischen Farben oft im Kontext, obwohl manche sehr unabhängig sind. Deswegen wurde die Oberstufe der Traklschen lyrischen Farben als Stimmungsträger genannt, nicht als reine abstrakte Farben.

Im letzten Kapitel dieser Arbeit wurden die Unterschiede zwischen malerischen Farben und lyrischen Farben analysiert. Beide entstehen in der Natur und tragen zum Ausdruck der inneren Welt des Künstlers bei. Die visuelle Eigenschaft zählt zu den Hauptcharakteren der malerischen Farben, während die in der Literatur auftauchenden lyrischen Farben häufig unsichtbar sind. In gewisser Weise können die malerischen Farben die Schwierigkeit beim Verstehen erleichtern. Diese lyrische Unsichtbarkeit ermöglicht jedoch eine abstrakte Verbindung zwischen Wahrnehmung, Erfahrung, Ausdrucksmittel (Sprache) sowie Einbildungskraft. Basierend auf dieser

Unsichtbarkeit entsteht eine neue Art von Bildlichkeit in der Lyrik, die sich von der Bildlichkeit in der Malerei unterscheidet und durch Wörter, Klang und Einbildung ermöglicht wird. Der Dichter versucht in diesem Komplex nach Freiheit zu streben. Der Leser gewinnt dadurch mehr Raum, die Bildlichkeit zu reproduzieren. Dieser Prozess ist subjektiv und eng mit Persönlichkeit, Erfahrungen sowie Geschmack verbunden. Die lyrischen Farben verstärken den Kunsteffekt der Bildlichkeit. Man kann jedoch nicht einfach beurteilen, welche Art der Farben mehr Informationen tragen kann. Die malerischen und lyrischen Farben dienen als verschiedene Medien und besitzen unterschiedliche Erscheinungsformen. Beide Formen können ohne Kontext nicht existieren. Darin liegt auch der Grund, warum die abstrakten Farben bei Trakl meiner Meinung nach nicht als echte Emanzipation angesehen werden können.

Eine im Verfall dargestellte bunte Welt erweist sich als die Hauptbühne Trakls. Verschiedene Figuren, farbige Szenen, künstlerische Verfassungsmethoden sind die wichtigsten Elemente seiner Dichtungen. Die lyrischen Farben helfen bei Verfassung und Ausdruck. Die Figuren, die nicht selten mit dem Dichter identisch sind, leben auf dieser Bühne, in einer isolierten Welt. Der Weg, auf dem Trakl nach der seelischen Freiheit strebt, ist gleichzeitig das Ziel.

6. Danksagung

Für die Unterstützung bei der Erstellung meiner Doktorarbeit geht mein Dank vor allem an meinen Doktorvater Prof. Dr. Helmut Kiesel. Ich verdanke ihm darüber hinaus für die tolle Betreuung, die Geduld und die Vorschläge zur Korrektur. Ich bedanke mich auch für das Stipendium der Konrad-Adenauer-Stiftung. Ohne Förderung bleibt diese Arbeit ein Traum. Außerdem möchte ich Frau Prof. Dr. Karin Tebben und Prof. Dr. Gertrud Maria Rösch für die Hilfe herzlich danken.

Für die Unterstützungen bei der Korrektur von Herrn Dr. Ronny Zhao-Geisler, Frau Louise Raasch und Herrn Christian Johannsmann möchte ich mich bedanken. Mein Dank richtet sich auch an Dr. Sandra Kluwe, die mir hilfreiche Beratungen gegeben hat.

7. Literaturverzeichnis

Siglen

HKA:

Trakl, Georg: Dichtungen und Briefe, Historisch-Kritische Ausgabe, Herausgegeben von Walther Killy und Hans Szklenar. 2 Bde. Otto Müller Verlag Salzburg. 1969.

Primärliteratur

Trakl, Georg: Dichtungen und Briefe, Historisch-Kritische Ausgabe, Herausgegeben von Walther Killy und Hans Szklenar. 2 Bde.. Otto Müller Verlag Salzburg. 1969.

Trakl, Georg: Das dichterische Werk. Auf Grund der historisch-kritischen Ausgabe von Walther Killy u. Hans Szklenar. 17. Aufl. München 2005.

Trakl, Georg: Gesamtausgabe. 3 Bde. Salzburg, 1949.

Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik. In: Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Reclams Universal-Bibliothek Nr. 8657. S. 357-365.

Celan, Paul: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann. Suhrkamp Taschenbuch 3665. 1. Aufl. Frankfurt am Main 2005.

Gage, John: Die Sprache der Farben: Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst. Aus dem Engl. von Bram Opstelten. Ravensburger Buchverl. 1999.

Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes. Reclams Universal-Bibliothek Nr. 8446.

Heidegger, Martin: Unterwegs zur Sprache. Tübingen 1959.

Heidegger, Martin: Was heißt Denken? Reclams Universal-Bibliothek Nr. 8805.

Itten, Johannes: Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst. 5. Aufl. Ravensburg 1970.

Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst. Bern 2004.

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Philipp Reclam jun. Stuttgart 1964.

Locke, John: Versuch über den menschlichen Verstand. Übersetzt von Carl Winckler. Leipzig 1913.

Welsch, Norbert und Liebmann, Claus Chr.: Farben. Natur Technik Kunst. 2. Aufl. München 2004.

Forschungsliteratur

Bauer, Franz J.: Das „lange“ 19. Jahrhundert. Profil einer Epoche. Reclams Universal-Bibliothek Nr. 17043.

Barth, Emil: Georg Trakl. Zum Gedächtnis seines fünfzigsten Geburtstages am 3. Februar 1937. Krefeld 1948.

Basil, Otto: Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbeck bei Hamburg 1965.

Bassie, Ashley: Expressionismus. London 2008.

Bergengruen, Maximilian: Untergang der *Mondnacht*. Umschreibung in Trakls *Abendland*. In: Gestirn und Literatur im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Maximilian Bergengruen, Davide Giuriato und Sandro Zanetti. Frankfurt am Main 2006.

Blaß, Regine: Genese und Struktur der Dichtung Georg Trakls. Köln 1967.

Blumenberg, Hans: Lebensthemen. Reclams Universal-Bibliothek Nr. 9651.

Bridgwater, Patrick: Georg Trakl and the poetry of the first World War. In: Londerner Trakl-Symposion. Hrsg. von William E. Yulli und Walter Methlagl. Salzburg 1981.

Bruns, Margarete: Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos. Stuttgart 2006.

Cellbrot, Hartmut: Trakls dichterisches Feld. Freiburg im Breisgau 2003.

Csúri, Károly: Georg Trakl und die literarische Moderne. Tübingen 2009.

Denneler, Iris: Konstruktion und Expression. Zur Strategie und Wirkung der Lyrik Georg Trakls. Salzburg 1984.

Dietz, Ludwig: Die lyrische Form Georg Trakls. Salzburg 1959.

Esselborn, Hans: Georg Trakl. Die Krise der Erlebenslyrik. Köln 1981.

Falk, Walter: Leid und Verwaltung. Rilke, Kafka, Trakl und der Epochenstil des Impressionismus und Expressionismus. Salzburg 1961.

Feininger, Andreas: Das ist Fotografie. Eine kritische Analyse über das Wesen der Fotografie. Übersetzung aus dem Englischen von Gert und Nina Koshofer. Schaffhausen 1995.

Finck, Adrien: Trakl hier und heute. In: Trakl-Forum 1987. Hrsg. von Hans Weichselbaum. Salzburg 1988. S. 13-15.

Finck, Adrien und Weichselbaum, Hans: Antworten auf Georg Trakl. Salzburg 1992.

Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Stuttgart 1992.

Friedel, Helmut und Hoberg, Annegret: „Der blaue Reiter“. Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphiken aus dem Lenbachhaus. Ein Tanz in Farben. München Wien 2010-2011.

Goldmann, Heinrich: Katabasis. Eine tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls. Salzburg 1957.

Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte. München 1979.

Hanisch, Ernst; Fleischer, Ulrike: Im Schatten berühmter Zeiten. Salzburg in den Jahren Georg Trakls 1887-1914. Salzburg 1986.

Heller, Eva: Wie Farben wirken. Farbpsychologie · Farbsymbolik · Kreative Farbgestaltung. Hamburg 2004.

Hinck, Walter: „Zerbrochene Harfe“. Die Dichtung der Frühverstummten. Georg Heym und Georg Trakl. Bielefeld 2004.

Itten, Christian: Farbe und Kommunikation. Leipzig 2006.

Kaiser, Gehard: Wozu noch Literatur? Über Dichtung und Leben. München 1996.

Kaufmann, Hansjakob: Fallender Mensch und Entgleitende Wirklichkeit bei Georg Trakl. Zürich 1956.

Kleefeld, Gunther: Mysterien der Verwandlung. Das okkulte Erbe in Georg Trakls Dichtung. Otto Müller Verlag Salzburg-Wien 2009.

Klein, Stefan: Die Glücksformel oder Wie die guten Gefühle entstehen. Reinbek bei Hamburg. 2002.

- Klessinger, Hanna: Krisis der Moderne. Georg Trakl im intertextuellen Dialog mit Nietzsche, Dostojewskij, Hölderlin und Novalis. Ergon Verlag. Würzburg 2007.
- Lachmann, Eduard: Kreuz und Abend. Eine Interpretation Georg Trakls. Salzburg 1954.
- Liedl, Roman: Die Pracht der Farben. Wissenschaftsverlag 1994.
- Lurker, Manfred: Wörterbuch der Symbolik. 5. Aufl. Stuttgart 1991.
- Lüscher, Max: Die Farbe als psychologisches Untersuchungsmittel. St. Gallen 1949.
- Methlagl, Walter und Sauermann, Eberhard: Georg Trakl 1887-1914. Eine Ausstellung des Forschungsinstituts „Brenner-Archiv“ der Universität Innsbruck. Gestaltet von Walter Methlagl und Eberhard Sauermann. Innsbruck 1995.
- Mönig, Roland: Franz Marc und Georg Trakl. Ein Beitrag zum Vergleich von Malerei und Dichtung des Expressionismus. Münster 1996.
- Nagel, Thomas: Die Grenzen der Objektivität. Philosophische Vorlesungen. Übersetzt und herausgegeben von Michael Gebauer. Reclams Universal-Bibliothek Nr. 8721. Philipp Reclam jun. Stuttgart 1991.
- Noh Hee-Jik: Expressionismus als Durchbruch zur ästhetischen Moderne. Dichtung und Wirklichkeit in der Großstadtlyrik Georg Heyms und Georg Trakls. Tübingen 2001.
- Peterson, Jürgen H.: Absolute Lyrik. Die Entwicklung poetischer Sprachautonomie im Deutschen Gedicht vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Berlin 2006.
- Pfisterer-Burger, Kathrin: Zeichen und Sterne. Georg Trakls Evokationen lyrischen Daseins. Salzburg 1983.
- Riedel, Ingrid: Farben: In Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie. Stuttgart 1983.
- Rogers, Michael: Trakls' Imagery. In: Londoner Trakl-Symposion. Hrsg. von Walter Methlagl und William E. Yuill. Salzburg 1981.
- Rothe, Wolfgang: Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur. Frankfurt am Main 1977.
- Schier, Rudolf Dirk: Die Sprache Georg Trakls. Heidelberg 1970.

- Schneider, Karl Ludwig: Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers. Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus. Heidelberg 1954.
- Schreiber, Hermann: Der Dichter und die Farben. In: Plan. Literatur Kunst Kultur. Wien 1946.
- Simon, Klaus: Traum und Orpheus. Eine Studie zu Georg Trakls Dichtungen. Salzburg 1955.
- Sokel, Walter H.: Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. München 1960.
- Stromer, Klaus und Fischer, Ernst Peter: Die Natur der Farbe. Köln 2006.
- Thauerer, Eva: Ästhetik des Verlusts. Erinnerung und Gegenwart in Georg Trakls Lyrik. Berlin 2007.
- Trakl, Georg: Gedichte. Ausgewählt und interpretiert von Albrecht Weber. München 1957.
- Vollmar, Klausbernd: Farben. Symbolik - Wirkung - Deutung. München 2009.
- Weichselbaum, Hans: Die „Zivilisation“ bei Georg Trakl. In: Londoner Trakl-Symposium. Hrsg. von Walter Methlagl und William E. Yuill. Salzburg 1981.
- Wetzel, Heinz: Heimat in den Dichtungen Georg Trakls. In: Trakl-Forum 1987. Hrsg. Von Hanz Weichselbaum. Salzburg 1988.
- Wiegmann, Hermann: Die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts. Würzburg 2005.
- Wild, Ariane: Poetologie und Décadence in der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes. Würzburg 2002.
- Zuberbühler, Johannes: „Der Tränen nächtige Bilder“. Georg Trakls Lyrik im literarischen und gesellschaftlichen Kontext seiner Zeit. Bonn 1984.