

Farberlebnisse in der Moderne

Die Thematisierung der Farbe in der Lyrik Rainer Maria Rilkes und Georg Trakls

Mémoire réalisé par
Aliandre Michel

Promoteur
Prof. Dr. Antje Büssgen

Année académique 2017 -2018

Master et finalité
Master en langues et lettres modernes, orientation germanique, finalité approfondie

Farberlebnisse in der Moderne

Die Thematisierung der Farbe in der Lyrik Rainer Maria Rilkes und
Georg Trakls

Mémoire réalisé par
Aliandre Michel

Promoteur
Prof. Dr. Antje Büssgen

Année académique 2017 -2018

Master et finalité
Master en langues et lettres modernes, orientation germanique, finalité approfondie

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei all denjenigen bedanken, die mich während der Anfertigung dieser Masterarbeit unterstützt haben.

Zunächst möchte ich mich bei Frau Prof. Dr. Büssgen bedanken, die mir die Gelegenheit gegeben hat, über dieses Thema zu forschen, und die meine Arbeit betreut und begutachtet hat. Ihr habe ich die zahlreichen Hinweise auf Literaturquellen und die konstruktive Kritik zu verdanken.

Ebenfalls möchte ich mich bei Herr Osseman und Markus besonders bedanken, die viel Zeit in das Korrekturlesen der Arbeit investiert haben. Für die hilfreichen Kommentare und Korrekturen möchte ich mich herzlich bedanken.

Dann geht mein Dank an meine Familie und meine FreundInnen, die mich bei der Erstellung der Arbeit unterstützt und ermutigt haben. Mein Dank geht ebenfalls an meinem Freund Maxence, der mit viel Geduld und Wohlwollen immer an meiner Seite war.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	1	
Einleitung	5	
Teil 1: Die Ursprünge des Interesses der Autoren der Moderne an der Farbe der Malerei ihrer Zeit ...11		
1. Die „Befreiung der Farbe“ in der Malerei und der Verlust der Ausdrucksmittel Bild und Sprache ihrer Vermittlungsfunktion in der Moderne	11	
1.1 Die Evolution der Rolle der Farbe in der Malerei zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert ...12		
1.1.1 Der Streit zwischen Poussinistes und Rubénistes als Ausgangspunkt des neuen Diskurses über Farbe.....	13	
1.1.2 Der Bruch mit der realistischen Verwendung von Farbe in der modernen Malerei	16	
1.1.3 Die Konzeption der Farbe und der Farbenbetrachtung in Goethes Farbenlehre	18	
1.2 Der Umbruch der Farbe in der Malerei des späten 19. Jahrhunderts	21	
1.2.1 Die „Diskreditierung des Gegenstandes“ in der impressionistischen Malerei als Beginn der Autonomisierung des Bildes	21	
1.2.2 Die Bedeutung der Betrachtung und des Auges in den Kunsttheorien Ruskins und Fiedlers	25	
1.2.3 Die Unterscheidung von Imdahls „sehendem Sehens“ und „wiedererkennendem Sehen“ in der Malerei Cézannes	27	
2. Die Gemeinsamkeit der Medien Bild und Sprache zur Zeit der Moderne	29	
2.1 Zum bildlichen Charakter der Sprache am Beispiel Friedrich Nietzsches Sprachphilosophie	30	
2.2. Die Entwicklung der Bilder und Sprache der Moderne von „transparenten Medien zu Rätseln“	31	
3. Die Begeisterung der Autoren der Moderne für die moderne Farbmalerie im Kontext der „Sprachkrise“	34	
3.1 Die Sprachkrise und die daraus resultierende „Dissoziationserfahrung“ in Hugo von Hoffmannstahls <i>Lord Chandos Brief</i> (1902)	35	
3.2. Der Zusammenhang zwischen Sprachkrise und Farbenthusiasmus in Hoffmannstahls <i>Briefen des Zurückgekehrten</i>	36	
Teil 2: Die Begeisterung Rilkes für die Farbe in der Poetik seines mittleren Werks und seiner „Dinglyrik“		41
1. Die Motivation der Beschäftigung Rilkes mit den bildenden Künsten und der modernen Malerei	41	
1.1 Das Streben Rilkes nach Ganzheit als Reaktion auf das Entfremdungsgefühl in der modernen Gesellschaft	44	

2.	Die Hinwendung Rilkes zum Sichtbaren im Kontext seiner Schreibkrise	46
2.1	Die Worpsswede Monographie und die Entdeckung eines „Wortschatz des Sichtbaren“	47
2.2	Rodins Werks als Vorbild für Rilkes Konzept des „Sehen-Lernens“ und des sachlichen Kunstwerks	48
2.3.	Die Verwandlung des Sehens in <i>Archaischen Torsos Apollos</i>	51
2.4	Rilkes Überwindung des „kleinen Schönen“ im Medium der Bilder des Hässlichen	54
2.5	Die Verwandlung der Weltbetrachtung als Veränderung der Lebenshaltung in <i>Der Auszug des verlorenen Sohnes</i>	61
3.	Rilkes Verständnis der Farbe Cézannes in Bezug auf sein Streben nach Totalität und Einheit in der lyrischen Darstellung.	65
3.1	Die Anerkennung Rilkes der Farbe als konstitutives Element des Kunstwerks in Cézannes Werk	66
3.2	Die Problematik des „sachlichen Sagens“ in <i>Selbstbildnis aus dem Jahre 1906</i> und <i>Der Hund</i>	68
3.3	Rilkes Übernahme von Cézannes Konzeption der Farbe in <i>Blaue Hortensie</i>	72
Teil 3: Die Thematisierung der Farbe in der Lyrik Georg Trakls.....		77
1.	Die Dichtung Trakls im Rahmen der expressionistischen Lyrik	79
1.1	Die Reihungstechnik und der Thematisierung der Großstadt im literarischen Expressionismus	80
1.2	Der Übergang vom „Symbol“ zur „Expression“	83
2.	Die Rolle der Farbworte in der Lyrik Georg Trakls.....	85
2.1	Der Zusammenhang zwischen Bildern, Farben und Klängen in <i>Im roten Laubwerk voll Guitarren</i>	87
2.2	Die „Apollinische“ und „Dionysische Weltauffassung“ in Trakls Lyrik	92
2.3	Das Verfallmotiv und die Farbworte als Mittel einer Analogie und Harmonisierung der Gegensätze in <i>Abendlied</i> und <i>Rondel</i>	94
2.4	Der Beitrag der Farbworte und der Musikalität zu einer Verwandlung des Hässlichen.....	101
Schlussbetrachtung: Farberfahrung als Dissoziationsgefühl und Einheitserlebnis, die Farbe als Mittel zum Ausdruck des „Ganzen“		117
Bibliographie		123
Anhang		

Einleitung

Die Literatur der Moderne entwickelte sich im Rahmen der Modernisierung der Gesellschaft Europas am Anfang des 20. Jahrhunderts. Der Modernitätsbegriff weist nicht nur auf die Veränderung der Gesellschaft im Rahmen ihrer Industrialisierung, sondern in kulturellen und künstlerischen Gebieten weist es ebenfalls auf einen Bruch mit der bisherigen Tradition und ihren ästhetischen Normen. In der Literatur hat die Sprachphilosophie von Friedrich Nietzsches die Schriftsteller der Moderne dazu gebracht, die bisherige literarische Tradition in Frage zu stellen und sich mit Sprache kritisch auseinanderzusetzen. Nietzsches Philosophie brach durch ihre sogenannte „Zertrümmerung der Metaphysik“ mit der bisher vorherrschenden Philosophie der Aufklärung.¹ Nietzsche zerstörte die abendländische Metaphysik genauer, weil er die „absolute symmetrische Ähnlichkeitsrelation“ zwischen dem menschlichen Geist (das wahrnehmende Subjekt) und der Welt (das wahrgenommene Objekt) nicht mehr annahm. Damit begründete er die moderne Philosophie und seine Sprachphilosophie wurde von großer Bedeutung in der Literatur der Moderne. Er nahm dabei an, dass Sprache wegen ihres metaphorischen Charakters keinen „direkten“ Zugang zur „Wirklichkeit“ bieten kann, das heißt, dass Sprache kein Mittel zur Kenntnis der „Wahrheit“ vom Menschen war. Die Existenz einer logischen Übereinstimmung zwischen der wahrnehmbaren Welt, dem erkennenden, menschlichen Geist und der darstellenden Sprache wurde daher nicht mehr angenommen.²

Die Sprachkritik fuhr in der Literatur der Jahrhundertwende zu einem Zweifel an dem Leistungsvermögen der Sprache, der in der Forschung unter dem Begriff der „Sprachkrise“³ bekannt ist. Diese ist für die literarische Produktion der Schriftsteller dieser Epoche entscheidend gewesen, weil sie - anders als ihre Vorläufer - nicht mehr behaupten, dass sie über eine Wirklichkeit „an sich“ schreiben. Vielmehr wächst in ihnen das Bewusstsein, dass eine erkenntnistheoretische bedingte Kluft zwischen dem Ich und der Welt besteht. Autoren werden sich so dessen bewusst, dass sie im Medium der Sprache und der Literatur nicht rein objektiv über die Welt schreiben können, sondern subjektive Weltrepräsentationen darstellen können. Weil die Sprachkrise die Funktion der Sprache als Vermittlung zwischen dem

¹Kemper, Hans-Georg: Und dennoch sagt der viel der „Trakl“ sagt. Zur magischen Verwandlung vom sprachlichen „Un-Sinn“ in Traklschen „Tief-Sinn“. In: Georg Trakl und die literarische Moderne. Hg. von Karoly Csuri, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2009, S.1-30. Hier: S.2.

² Kiesel, Helmuth: Sprachkrise und Überwindungsversuche. In : Ders: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im 20ten Jahrhundert.S.177.

³Ebd.

Menschen und der Welt zerstörte, erlebten viele Autoren um 1900 eine innere Spaltung, die in der Forschung unter dem Begriff der „Dissoziationserfahrung“ gekennzeichnet wird.⁴ Autoren dieser Zeit fühlten sich durch diese Sprachkrise gespalten, weil diese jene Einheit zwischen ihrem Dasein und der Welt gefährdete. Ihre empfundene Dissoziation hing aber weiter zusammen mit einem Entfremdungsgefühl, das sich in vielen literarischen Werken der Moderne auf das Erlebnis der Modernisierung der Gesellschaft und insbesondere der modernen Großstadt bezieht. Um weiter zu schreiben trotz der Sprachkrise suchten viele Autoren daher nach neuen Schreib- und Darstellungsweisen. Die bildenden Künste spielten hierbei für manche Schriftsteller eine wichtige Rolle .

Es ist besonders interessant, die Literatur und bildende Kunst der Moderne miteinander zu vergleichen, weil sich beide von der früheren Aufgabe der Kunst als realistische Wirklichkeitswiedergabe distanzieren. In beiden künstlerischen Bereichen spielte der Wirklichkeitsbezug keine so wichtige Rolle mehr. Sowohl in den bildenden Künsten der Moderne als auch in der modernen Literatur rückt der Bezug auf die gegenständliche Wirklichkeit in den Hintergrund, während das künstlerische Medium in den Vordergrund tritt. In der Malerei ist eine „Befreiung der Farbe“ festzustellen, weil Farbe zum eigenständigen Ausdrucksmittel wurde. Das künstlerische Medium der Farbe befreite sich genauer vom Diktat der realistischen mimetischen Darstellung und von der Vorherrschaft der Zeichnung und trat somit in den Vordergrund der modernen Malerei. Autoren der Moderne interessierten sich an dieser „befreiten“ Farbe im Rahmen ihrer literarischen Arbeit, weil sie in ihr eine neue Weise fanden, die Welt darzustellen.

In der Literatur der Moderne steht die Wiedergabe einer objektiv erkennbaren Wahrheit auch nicht mehr im Mittelpunkt, sondern der Subjektivität wird in der literarischen Darstellung mehr Aufmerksamkeit gewidmet. In der Literatur erkennt man eine derartige Distanzierung von der erkennbaren Wirklichkeit im Wandel der Sprache von einer symbolistischen zu einer expressiven Funktion. Das Symbol wird so allmählich zu einem veralteten Ausdrucksmittel in der Literatur der Moderne. Unter Einfluss der neuen Paradigmen ihrer Gesellschaft und der modernen Philosophie suchen Autoren nach neuen Ausdrucksweisen und Bedeutungen, um die Welt anders darzustellen als nach der abendländischen Denkweise und ihrer Objekt-Subjekt-Spaltung.

⁴Büssgen, Antje: Dissoziationserfahrung und Totalitätssehnsucht. <Farbe> als Vokabel im „Diskurs des <Eigentlichen>“ der klassischen Moderne. Zu Hugo von Hoffmannstahls „Briefen des Zurückgekehrten“ und Gottfried Benns „Der Garten von Arles“. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 124 (2005), H.4, S.520-555.

In dieser Arbeit wird der Zusammenhang zwischen der modernen Kunstauffassung im Bereich der Malerei einerseits und im Bereich der Literatur andererseits beschrieben. Hauptthema der Arbeit sind die Gründe für das Interesse von Autoren der Moderne an der bildenden Kunst ihrer Zeit und insbesondere an der Farbe der malerischen Moderne. Der Begriff des „Farbenthusiasmus“⁵ ist dabei ein zentraler Forschungsgegenstand und weist auf die Begeisterung der Autoren der Moderne für Farbe hin. Die Werke Rainer Maria Rilkes und Georg Trakls wurden ausgewählt, weil sie sich den bildenden Künsten ihrer Zeit und vor allem des Ausdrucksmittels der Farbe zugewandt haben. Die Begeisterung Rilkes für die bildenden Künste seiner Zeit und das Werk Paul Cézannes ist durch seine Briefe weltbekannt geworden und die Beschäftigung Trakls mit der modernen Farbmalerie wird durch seinen Gebrauch von zahlreichen Farbwörtern in seinen Gedichten ersichtlich. Deswegen werden ihre jeweiligen Werke in Bezug auf die sogenannte „Befreiung der Farbe“ in der Malerei untersucht. Dies steht im Rahmen des sprachkritischen Kontexts der zeitgenössischen Literatur dieser Autoren.

Im Zentrum der Diskussion stehen Rilkes und Trakls Umgang mit der bildenden Kunst der Moderne und der Ausdruck der Begeisterung für Farbe in ihren literarischen Werken, insbesondere in ihrer Dichtung. Für die Analyse werden im ersten Teil der Arbeit zunächst theoretische Fragen über Farbe behandelt, um das Wesen der Farbe der modernen Malerei im Rahmen der neuen Paradigmen der Bilder zur Zeit der Moderne zu erklären. Es wird auf den Umbruch in Konzeption und Farbgebrauch des Stilmittels Farbe in der Malerei der Moderne, sowie auf die neuen Paradigmen des modernen Bildes eingegangen. Es wird dabei die von Kandinsky formulierte „Diskreditierung des Gegenstandes“ und die Konzeption von Farbe in Johann Wolfgang von Goethes *Farbenlehre* erklärt, um die Auffassung der Farbe der modernen Malerei besser zu verstehen. Das Phänomen „Farbenthusiasmus“ wird auch besondere Aufmerksamkeit gewidmet und wird in Hugo von Hoffmannstahls *Briefe des Zurückgekehrten* illustriert.

In den zwei folgenden Teilen wird die Rezeption der Farbe der malerischen Moderne in den Werken Rainer Maria Rilkes und Georg Trakls behandelt. Ausgangspunkt der Reflexion ist die Feststellung, dass ihr Interesse an den bildenden Künsten ihrer Epoche und insbesondere an der Farbmalerie sich in ihrer literarischen Produktion Einklang findet. Es ist zu erläutern, wie das ästhetische Mittel Farbe Rilkes und Trakls Lyrik inspiriert bzw. geprägt hat, obgleich dieses Ausdrucksmittel ursprünglich rein visuell war und nicht zur Literatur gehörte. Das Ziel

⁵ Büssgen, *Konstruierte Unmittelbarkeit*, S.520.

dieser Arbeit ist hauptsächlich zu verstehen, warum beide Autoren sich überhaupt für Farbe interessiert haben und welche Rolle sie in ihrer Lyrik konkret gespielt hat.

Im zweiten Teil der Arbeit wird die Bedeutung der Auseinandersetzung Rilkes mit der bildenden Kunst für seine Poetik des mittleren Werks besprochen, insbesondere mit der Kunst Auguste Rodins und Cézannes. Rilkes Rezeption der Sprachkrise wird im Rahmen seiner „Identitäts- und Schreibkrise“⁶ behandelt, welche im Zusammenbruch seiner frühen Schreibweise sichtbar ist und zur Entwicklung einer neuen Poetik zur Zeit der mittleren Werkphase geführt hat. Rilkes Schreibkrise ist nicht als eine Krise der Sprache im Sinn Nietzsches Sprachphilosophie zu verstehen, sondern sie hat vielmehr mit einer „Krise des Anschauens“ zu tun, die mit seinem Interesse an den bildenden Künsten zusammenhängt. Rilkes Hinwendung zu sichtbaren, bzw. bildenden Künsten ist entscheidend gewesen für die Lyrik seines mittleren Werks, weil sie ihm zu einer bestimmten Auffassung der Kunst und Literatur verhalf.

Die Orientierung seiner Lyrik am Vorbild der Farbe wird in seinen poetologischen Reflexionen besprochen und diese werden dann in einigen ausgewählten Gedichten illustriert. Seine „Ästhetik des Hässlichen“ wird dabei besonderer Aufmerksamkeit gewidmet, genauer seine Darstellung hässlicher und widerwärtiger Aspekte des Lebens gegenüber schönen Aspekten des Lebens. Die Forschung zur Rilkes Literatur nennt hierbei den Begriff der „Ästhetik des Hässlichen“⁷, da das Hässliche bei Rilke dank einer Verwandlung des Sehens, d.h. einer Veränderung der Weltbetrachtung in eine Ästhetik verwandelt würde. Durch die Analyse soll herausgefunden werden, in welchem Zusammenhang diese Aspekte von Rilkes Lyrik mit seinem Interesse an bildenden Künste und mit seinem Erlebnis der Farbe Cézannes Malerei stehen. Um diese Frage zu beantworten, wird auf seine Poetik des mittleren Werks und auf seine Äußerungen über die Malerei in seinen Briefen eingegangen und Werke aus *Neuen Gedichte* (1907) und *Der Neuen Gedichte anderer Teil* (1908) werden besprochen.

Während eine kritische Auseinandersetzung mit Sprache sich bei Rilke mehr in seinen poetologischen Reflexionen als in seiner Schreibweise seiner Lyrik des mittleren Werks manifestiert, kann dagegen bei Trakl eine sichere Kritik der Sprache in der Schreibweise seiner

⁶Kiesel Helmuth: Geschichte der literarische Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im 20ten Jahrhundert. Vierter Teil: Sprachkrise und Überwindungsversuche. S.218.

⁷Lauterbach, Dorothea: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. In: Rilke Handbuch. Leben - Werk - Wirkung. Hg. von Manfred Engel, unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004, S.318-336.

Lyrik konstatiert werden, d.h in der Form und Funktion seiner lyrischen Sprache. Einen Zweifel an dem Leistungsvermögen der Sprache im Sinne der abendländischen Denkweise kann genauer in der Eigenständigkeit der Sprache Trakls gegenüber der Alltagssprache und ihrer Welterkenntnis, d.h. in der „Hermetik“ dieser Sprache festgestellt werden. Die Bedeutung der lyrischen Worte bezieht sich daher im Gegensatz zur Alltagssprache nicht direkt auf die erkennbare Wirklichkeit.⁸ Seine Lyrik steht kritisch gegenüber der bisher geltenden Auffassung von Sprache, weil sie sich von der traditionellen Erlebnislyrik und ihrer objektiven Repräsentation der Realität vollkommen distanziert.⁹ Die Lyrik Trakls ist daher eher mit der literarischen Avantgarde des Expressionismus und ihrer Experimente mit der Sprache verbunden. Ein Einfluss der Farbmalerei der Moderne ist bei Trakl in den zahlreichen Farbbezeichnungen zu bemerken. Dadurch wird Farbe bei Trakl expliziter thematisiert als bei Rilke.

Dieselben Fragen über die Rezeption der Farbe und ihre Funktion in seiner Lyrik können bei Trakl gestellt werden. Die Frage der Bedeutung der Farbworte ist dabei zentral. Es wird davon ausgegangen, dass Farbworte in Trakls Lyrik nicht immer farbige Gegenstände beschreiben, sondern manchmal auch eine andere metaphorische Bedeutung tragen. Mautz beschreibt diese Funktion mit dem Begriff der „Farbmetapher“¹⁰ Diese wird mit der Farbe des malerischen Expressionismus verglichen, weil ihre Funktion auch nicht in der treuen Wirklichkeitswiedergabe liegt, sondern im Ausdruck „etwas Anderem“. Der Ausdruck der Farbworte von subjektiver Vorstellungen und Affekten wird dabei besonders betont und in Zusammenhang mit der Funktion der Motive und Klänge der Dichtung Trakls analysiert.

Rilkes und Trakls Werke werden zusammen in dieser Arbeit behandelt, um ihr Interesse an der bildenden Kunst ihrer Zeit im Rahmen ihrer lyrischen Werke miteinander zu vergleichen. Wichtiger Ausgangspunkt ist hierbei der Zusammenhang ihres Interesses and den bildenden Künsten und der Farbe mit der sprachkritischen Stimmung ihrer literarischen Epoche. Das Ziel ist das Verhältnis zwischen Bild und Sprache und zwischen Malerei und Literatur in der Moderne am Beispiel ihrer Werke besser zu verstehen. Genauer wird analysiert, wie diese Autoren die „Befreiung der Farbe“ in modernen Werken verstanden haben und wie

⁸Jaeger, Stefan: Intensität statt Hermetik: Zur Theorie von Text-bewegungen in Trakls Lyrik am Beispiel der Gedichte Siebengesang des Todes und An die Verstummtten. In: Georg Trakl und die literarische Moderne, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2009, S. 77-97.

⁹Die Erlebnislyrik ist Bogner zufolge, die Lyrik die in der Literaturepoche des Sturm und Drang entsteht und in der, persönliches Erleben verarbeitet und objektiviert wird. In: Bogner, Ralf Georg: Einführung in die Literatur des Expressionismus, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005, S.7-10.

¹⁰Mautz, Kurt: Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, J.B Meyer 1957, S. 198-240.

dies in ihr literarisches Werk transponiert wurde. Ziel der Arbeit ist es zu verstehen, wie diese Autoren die Farbe erlebt haben und warum sie Farbe als vorbildhaftes Ausdrucksmittel für ihre literarischen Werke genommen haben.

Teil 1: Die Ursprünge des Interesses der Autoren der Moderne an der Farbe der Malerei ihrer Zeit

1. Die „Befreiung der Farbe“ in der Malerei und der Verlust der Ausdrucksmittel Bild und Sprache ihrer Vermittlungsfunktion in der Moderne

In der Malerei der Moderne ist ein steigendes Interesse der Künstler an der Farbe festzustellen, was mit ihrer verstärkten Eigenständigkeit innerhalb des Bildes zusammenhängt. Eine „Befreiung der Farbe“¹¹ lässt sich in der Malerei der Modernität auf zwei Ebene betrachten. Die Farbe wird zunächst in der Malerei eigenständig, weil sie als von der Zeichnung unabhängiges Ausdrucksmittel anerkannt wird, das heißt, dass sie der Zeichnung im Bild kompositorisch nicht mehr untergeordnet wird. Gleichzeitig ist mit der Eigenständigkeit der Farbe eine Distanzierung vom Diktat der Malerei als mimetischer Wirklichkeitswiedergabe verbunden, die damals in der akademischen Kunst gefordert wurde. Im Gegensatz zur Zeichnung, die nach damaligem Verständnis mit einer rationalen und realistischen Wirklichkeitsdarstellung einherging, verbindet man mit der befreiten Farbe der modernen Kunstwerke den Ausdruck der Affektivität im malerischen Prozess.¹² Die Autonomie des farbigen Ausdrucksmittels in Zusammenhang mit einer subjektiven und individuellen künstlerischen Darstellung tritt in der modernen Malerei deutlich in den Vordergrund. Die Ursprünge dieser Ausdruckweise lassen sich bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen. So gilt im 17. Jahrhundert der Streit zwischen den *Poussinistes* und *Rubénistes* in der Französischen Akademie als Ausgangspunkt des Umbruchs der Farbe in der Malerei des 19. Jahrhunderts dank der neuen Bewertung der Farbe von den *Rubénistes*. Das Thema Farbe ist aber nicht nur in der bildenden Kunst ein Thema. Auch die Philosophie, die Kultur und die Literatur sind davon betroffen. Die wachsende Würdigung der Farbe hängt nämlich auch mit philosophischen und erkenntnistheoretischen Fragenstellungen zusammen, welche die Schriftsteller der Moderne beschäftigt und ihr verstärktes Interesse an Farbe verdeutlicht. Im ersten Teil der Arbeit wird die Spezifität der modernen Verwendung von Farbe in der Moderne und ihre Unterschiede zur vorigen bildenden Kunst erörtert. Zunächst wird besprochen, wie sich die Bedeutung der Farbe und ihre Eigenständigkeit entwickelt hat. Dies gestattet den Bruch der modernen Malerei

¹¹ Le Rider, Jacques: Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein. Wien-Köln-Weimar : Böhlau Verlag 2000.

¹² Ebd., S. 1.

mit dem Prinzip einer mimetischen Realitätsdarstellung zu erklären. Danach wird auf das Werk Johann Wolfgang von Goethes zur Farbe eingegangen um zu zeigen, wie sich in Bezug auf die Farbe ein Diskurs entwickelt, der einerseits in Zusammenhang mit der Literatur stattfindet, andererseits aber die bildende Kunst außen vorlässt. Außerdem wird beschrieben, wie in der impressionistischen Malerei die Farbe weiter an Eigenständigkeit gewinnt. Dabei wird erläutert, wie in der modernen Malerei der Gegenstand an Bedeutung verliert und wie Bilder der Moderne sich so von der Forderung der realistischen Malerei nach einer mimetischen Wirklichkeitswiedergabe abwenden, um mehr Eigenständigkeit zu erlangen. Die Eigenständigkeit des modernen Bilds wird dabei mit dem modernen erkenntnistheoretischen Problem der Sprache verbunden, das zum erstmal von Nietzsche in seiner Sprachphilosophie formuliert wurde. Die Ausdrucksmittel Bild und Sprache werden so im Kontext der Moderne in Bezug auf den Verlust ihrer Vermittlungsfunktion zwischen Mensch(Subjekt) und Welt (Objekt) verglichen.

1.1 Die Evolution der Rolle der Farbe in der Malerei zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert

Seit der Antike herrscht die Vorstellung in der bildenden Kunst, dass der Gebrauch der Farbe rigoristisch und schlicht sein müsse. Bis ins 17. Jahrhundert erhält die Zeichnung im kompositorischen Entwurf eines Gemäldes Vorrang vor der Farbe. Die Malerei dient zur realistischen Darstellung der Natur. Sie folgt in diesem Sinn dem Prinzip der Mimesis. In diesem Kontext, wird der Zeichnung eine Präferenz über die Farbe natürlich eingeräumt, sie im Gegensatz zur Farbe, fähig sei, alle Elemente der Realität wiederzugeben. Sie könnte mit anderen Worten eine sehr detaillierte Darstellung ermöglichen. Die Idee der Superiorität der Zeichnung über die Farbe stammt aus der Renaissance, die der Perspektive eine herausragende Rolle eingeräumt hat. Durch die Betonung der Perspektive hat sich die Aufmerksamkeit des Künstlers auf die Komplexität der Proportionen im Raum gerichtet und ihm so ermöglicht, diese Proportionen in der Zeichnung darzustellen. Um die Dimensionen eines Raumes korrekt wiederzugeben, verwendeten die Künstler die Technik der Linien und der Kontur. Die Zeichnung soll ab der Renaissance die Realität so gut wie möglich nachahmen. Daher wird die

Zeichnung mit einer rationalen Weltrepräsentation verbunden und somit auch mit dem Intellekt.¹³

1.1.1 Der Streit zwischen *Poussinistes* und *Rubénistes* als Ausgangspunkt des neuen Diskurses über Farbe

Ab dem 17. Jahrhundert wendet man sich vom linearen Schönheitsideal der Renaissance und von der Vorrangstellung der Zeichnung ab. Dank der Entstehung der Farbperspektive gewinnt die Farbe an Eigenständigkeit.¹⁴ Max Imdahl betont, dass die Farbe dank der Farbperspektive damals zum „unverkennbaren Symptom eines Fortschritts“¹⁵ wird, weil sie nun genauso wie die Zeichnung fähig ist, die Wirklichkeit und die Natur auf präzise Weise wiederzugeben. Sie konkurriert mit der Zeichnung, weil sie laut Max Imdahl, die ikonographische Bedeutung eines Bildes verdrängen kann, insofern diese Bedeutung literarisch vorgegeben ist und in der Thematik eines bekannten Ereignisses gründet. Die Farbe gewinnt im 17. Jahrhundert an Bedeutung, weil Malerei nicht mehr als szenische Repräsentation verstanden wird, sondern als „optische Wahrscheinlichkeit von Figuren und Dingen“.¹⁶ Mit anderen Worten, die Farbe wird stärker in den Fokus gerückt, weil sie neben der Zeichnung auch als interessantes Mittel erkannt wird, um ein illusionistisches Bild zu schaffen.¹⁷ Diese Veränderung der Farbewertung wird von einer heftigen Debatte begleitet, die im Rahmen der Französischen Akademien stattfindet, nämlich der oben zitierte Streit zwischen *Poussinistes* und *Rubénistes*. Dieser Konflikt führt dazu, dass sich die Konkurrenz zwischen Zeichnung und Farbe zu einer offiziellen Fehde wandelt. Die *Poussinistes*, wie z.B. der Maler Charles Le Brun, folgen der Konzeption der Malerei Poussins. Sie betrachten die Zeichnung als Grundbaustein des Bildes und die Farbe ist von der Zeichnung „domestiziert“¹⁸. Die Präzision der Linie ist das Hauptmerkmal der Malerei Poussins. Der Farbe wird dagegen kaum Aufmerksamkeit gewidmet. Außerdem bewerten die Poussinisten die Farbe eher negativ, sie misstrauen ihr, weil sie als Trugbild verstehen, einem „leurre qui persuade les yeux“¹⁹ wie Poussin formulierte. Dagegen sind die *Rubénistes* Anhänger der Einfärbung und streben nach einer „Emanzipation

¹³ Ballas, Guila: Introduction : la couleur « en général ». In Ders. : La couleur dans la peinture moderne : théorie et pratique. Paris: Biro 1997 (Essais Biro), S.15

¹⁴ Imdahl, Max: Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich, 2. unveränd. Aufl., München 1988, S. 14.

¹⁴ Dieser Begriff wird von Max Imdahl als die „Darstellung der natürlichen, vom Nahen zum Fernen sich abschwächenden Farbeintensität“ bezeichnet. In Ders.: 1988, S. 15.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Le Rider, Farben und Wörter, S. 39.

¹⁹ Poussin, Nicolas : lettre à Chantelou, Rome, 28 avril 1639. Zitiert nach Le Rider, 1999, S. 38.

der Farbe“ im Bild²⁰. Den beiden Künstlergruppen ist gemeinsam, dass sie der Malerei einen rhetorischen Charakter zuweisen, ihr Unterschied liegt aber in der Bewertung des Farbmittels.²¹ Die *Poussinistes* wollen, dass die in der Malerei verwendeten Farben den Farben der Natur entsprechen, um zu vermeiden, dass die Realität verzerrt wird. Anders gesagt, soll sich die Malerei auf ihre eigentliche Aufgabe konzentrieren, die in der Wiedergabe der Wirklichkeit besteht. Deswegen fordern sie den Vorrang der Zeichnung über die Farbe. Für die *Rubénistes* ist aber die von den *Poussinistes* angesprochene Täuschung der Farbe nicht negativ zu betrachten, im Gegenteil, der Farbegebrauch soll übertrieben werden. So schreibt der französische Maler und Theoretiker Roger de Piles:

L'on sait assez que la peinture n'est qu'un fard, qu'il est de son essence de tromper, et que le plus grand trompeur en cet art est le plus grand peintre. La nature est ingrate d'elle-même et qui s'attacherait à la copier simplement comme elle est et sans artifice ferait toujours quelque chose de pauvre et de très petit goût. Ce que l'on nomme exagération dans les couleurs et dans les lumières est l'effet d'une profonde connaissance de la valeur des couleurs et d'une admirable industrie qui fait paraître les objets peints plus vrais (s'il faut ainsi dire) que les véritables eux-mêmes²².

De Piles erläutert, dass die Übertreibung in der Farbgebung gewünscht sei, weil das Wesen der Malerei nicht im Kopieren der Wirklichkeit bestehe. Die Farbe wird von den *Rubénistes* positiv bewertet, selbst wenn sie sich von der Realität entfernt, weil sie den Eindruck erweckt, dass die Gegenstände im Bild wirklicher erscheinen als in der eigentlichen Wirklichkeit. Weil sie von der Annahme ausgehen, dass der Maler die Farben und das Licht überbetonen soll, distanzieren sich die *Rubénistes* von der Auffassung, welche die Rolle der Malerei als Nachahmung der Natur und der Realität versteht.²³ Die *Rubénistes* vertreten ihrerseits die Auffassung, dass die Malerei nicht verwendet sein sollte, um den Betrachter eines Bildes in Geschichte einzuführen. Roger de Piles vermerkt, ein Bild sei nicht dazu da, « pour instruire, mais pour représenter les objets »²⁴. Mit der Stellung, welche die *Rubénistes* der Farbe geben, steht die Abwendung von der didaktischen Funktion des Bildes in direktem Zusammenhang. Jetzt wird der Geschichte weniger Aufmerksamkeit gewidmet als den Darstellungsmitteln selbst, das heißt Farbverwendung und Lichteffekte. In diesem Kontext interessieren sich die Maler mehr für die

²⁰ Le Rider, Farben und Wörter, S. 39.

²¹ Ebd., S. 38.

²² Roger de Piles : Cours de peinture par principes, 1708. In : Lichtenstein, Jacqueline : La peinture, Paris : Larousse 1995, S. 545. Zitiert nach Le Rider, Farben und Wörter, S. 11.

²³ Die Malerei im Sinne Poussins sollte im Medium der Darstellung geschichtlicher Ereignisse dem Beobachter die Geschichte beibringen.

²⁴ Roger de Piles schreibt nämlich, dass ein Bild nicht geschaffen sei « pour instruire, mais pour représenter les objets » nicht um zu belehren, sondern um Gegenstände darzustellen in: Roger de Piles : Conversations sur la connaissance de la Peinture et sur le jugement qu'on doit faire des Tableaux. Paris, 1677, S. 286. Zitiert nach Le Rider in Ders, Farben und Wörter, S. 72.

optische Betrachtung. Sie malen also, was sie in der Realität betrachten und nicht, was sie selbst über die Realität wissen. In der Kunstgeschichte wird der Streit zwischen *Poussinistes* und *Rubenistes* als Ausgangspunkt der Reflexion über die Wirkungsintention von Malerei verstanden und auch als Reflexion über das Verhältnis der malerischen Repräsentation zur realen Welt.

Die neue Aufmerksamkeit für die optische Betrachtung in der Malerei Rubens ist für die Malerei des 18. Jahrhunderts entscheidend, ebenso für die in dieser Zeit dominierende Gattung des Stillebens. Die Betrachtung spielt eine bedeutende Rolle. In der Tat lässt sich Max Imdahl zufolge in dieser Malerei ein „Aktbewusstsein des Sehens“²⁵ bewirken. Damit ist gemeint, dass sich der Betrachter eines solchen Bildes bewusst wird, dass die Erfahrung der Betrachtung in sich wichtig ist. Selbst wenn die Stillebenmalerei reale, objektive Gegenstände darstellt, besteht das Wesen dieser Malerei nicht in der Repräsentation und Identifikation von Gegenständen, sondern in ihrer emblematischen Bedeutung. In dieser Malerei geht es also nicht darum, Gegenstände eines Bildes identifizieren zu können, sondern es geht darum, die Symbolik der Objekte eines Bildes verstehen zu können:

Was eigentlich zählt, ist nicht die visuelle Affirmation einer apriorischen Gewissheit vom Gegenstände, wohl aber die Innovation eines aposteriorisch Gesehenen im bewusst gemachten Ausnahmezustand des Farbsehens selbst.²⁶

Mit dem Begriff der „apriorischen Gewissheit vom Gegenstände“²⁷ weist Imdahl auf die Fähigkeit des Betrachters hin, einen gemalten Gegenstand mit einem realen Gegenstand assoziieren zu können. Die apriorische Gewissheit der Objekte eines Bildes entspricht mit anderen Worten der Fähigkeit des Bildbetrachters, diese Objekte erkennen zu können. Gegenüber dieser apriorischen Gewissheit stellt Imdahl ein „aposteriorisches Gesehenen“²⁸ um auf die Erfahrung des Sehens zu verweisen. Die Innovation der Stillebenmalerei liegt Imdahl zufolge darin, dass eben diese aposteriorische visuelle Erfahrung wichtiger ist als die apriorische Kenntnis der gemalten Objekte. Diese Unterscheidung zwischen dem Wissen über ein Bild und dem Sehen eines Bildes wird später noch in Zusammenhang mit der „Befreiung des Sehens vom Vorwissen“²⁹ in der impressionistischen Malerei besprochen.

²⁵ Imdahl, Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich, S. 16.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., S. 109.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., S.21.

1.1.2 Der Bruch mit der realistischen Verwendung von Farbe in der modernen Malerei

Im 19. Jahrhundert wurde die Farbe wieder das Zentrum zwei verschiedener künstlerischen Auffassungen, die hauptsächlich von zwei künstlerischen Strömungen verteidigt wurden: die Romantik und der Realismus. Man könnte sagen, dass die realistische Malerei der Tradition der Malerei Poussins folgt, mit der Absicht einer wahrscheinlichen, realitätstreuen künstlerischen Wiedergabe, während die romantische Malerei eher eine Affinität zu der Malerei Rubens aufwies. Der Realismus ist um eine aufmerksame Beobachtung der Natur und der Gesellschaft bemüht. Der Farbgebrauch des realistischen Künstlers muss in diesem Sinn den Farben entsprechen, die in der zeitgenössischen Natur und Gesellschaft vorhanden sind. Die Farbe soll von ihm unter Kontrolle gehalten werden, weil sie ansonsten zur idealisierten und subjektiven Darstellung führen könnte.³⁰ Die Erzählung Honoré de Balzacs *Le chef d'oeuvre inconnu* berichtet besonders deutlich von den unterschiedlichen Auffassungen über die Rolle der Farbe, Auffassungen, die durch die realistische oder die romantische Malerei dieser Epoche vertreten werden. Die Hauptfigur des Romans, der Maler Frenhofer, ist am Anfang der Erzählung davon überzeugt, dass ein Bild beide Komponenten enthält. Dann aber verliert er sich später im unkontrollierten Farbgebrauch, bis er sich endlich dessen bewusst wird, dass es in seiner Malerei und in seinem Wirbel von Farben nichts zu sehen gibt. In dieser Erzählung wird verständlich, dass Farbe in einer realistischen Auffassung als etwas Gefährliches erscheint, weil sie den Maler die Kontrolle über die Realität verlieren lassen kann.³¹

In der Kunst der Romantik wird die Farbe nicht als gefährlich betrachtet, weil die Wirkungsintention der Malerei anders ist als im Realismus. Im Gegensatz zu den realistischen Künstlern versuchen die romantischen Maler die Realität nicht sachlich und objektiv darzustellen. Sie wollen sie vielmehr auf ideale und subjektive Weise wiedergeben. Die Rolle der Subjektivität des Künstlers in der malerischen Darstellung ist eine bedeutende Innovation der romantischen Malerei, weil sie von der Malerei ein anderes Rollenverständnis als die traditionelle Funktion der Wirklichkeitswiedergabe. Die Aufmerksamkeit des Realismus für die objektive Wirklichkeit wird in der Romantik ersetzt durch ein Interesse am subjektiven Blick des Malers auf diese Wirklichkeit.

Im 19. Jahrhundert wird die Rolle der Farbe nicht nur in der Malerei und Kunstgeschichte diskutiert, sondern auch in der Literatur. Der französische Schriftsteller Baudelaire, der sich mit der Malerei Delacroixs beschäftigt hat, versuchte die moderne Malerei

³⁰ Ballas, *La couleur dans la peinture moderne : théorie et pratique*, S. 21.

³¹Ebd.

(„peinture moderne“³²) aus Anlass des Pariser Salons 1846 zu definieren. Interessant an seinem Kommentar ist, dass er die Wirkung der Zeichnung nicht deutlich von der Farbwirkung unterscheidet, wenn er erklärt, dass die Linie der Malerei Delacroix’ aus der Verbindung zweier Farben resultiere: „les lignes ne sont jamais, comme dans l’arc-en-ciel, que la fusion intime de deux couleurs“³³. Baudelaire überwindet auf diese Weise den klassischen Gegensatz von Zeichnung und Farbe und behauptet, dass der moderne Maler gleichzeitig Zeichner und Kolorist sein solle.³⁴ Wie Baudelaire hat sich der Schriftsteller Emile Zola für die Malerei seiner Zeit interessiert. Dabei ist ihm aufgefallen, dass die Verwendung von Farbe in der modernen Malerei die Regeln und Konventionen der Akademie nicht mehr beachtete. In seinem *Ecrits sur les arts* teilt er mit, was ihm bei Bildern, die er bei seinem Besuch des Pariser Salons gesehen hatte, aufgefallen war. Bemerkenswert ist, dass er die Farben mit Flecken vergleicht :

Au Salon, il n’y a plus que des tâches, un portrait n’est plus qu’une tache, les figures ne sont plus que des taches, rien que des taches, des arbres, des maisons, des continents et des mers³⁵

In der Malerei, die Zola damals im Salon kennengelernt hat, wird die Farbe anders verwendet als in der realistischen Malerei. Sie scheint sich nicht nur von der Zeichnung emanzipiert zu haben, sondern die Zeichnung selbst vernachlässigt zu haben, insofern die Bilder von Zola als Farbflecken beschrieben werden. In einem anderen Abschnitt, beschreibt der Schriftsteller diesen Farbgebrauch:

Ce sont vraiment des œuvres déconcertantes, ces femmes multicolores, ces paysages violets et ces chevaux oranges qu’on nous donne en nous expliquant scientifiquement qu’ils sont tels par suite de tels reflets ou de telle décomposition du spectre solaire. Oh! les dames qui ont la joue bleue, sous la lune et l’autre joue vermillon, sous un abat-jour de lampe! Oh! les horizons où les arbres sont bleus, les eaux rouges et les cieux verts! C’est affreux, affreux, affreux!³⁶

In diesem Auszug äußert sich Zola über seine Verachtung eines Gebrauchs der Farbe, welcher der Farbe der Realität nicht entspricht. Zola wirft nämlich der Malerei des Pariser Salons vor, dass sie Gegenstände mit anderen Farben malt, als die realen Farben dieser Gegenstände, wie z.B. blaue Bäume oder rotes Wasser. Diese Kritik ist interessant, weil sie auf den Bruch der modernen Farbmalerie mit dem traditionellen ästhetischen Prinzip einer realistischen

³² Ebd., S. 18.

³³ Baudelaire, Charles : Salon de 1846, chap. III : De la couleur. In Ders. : *Ecrits sur les arts*, Paris : Le Livre de Poche 1971, S.166-167. Zitiert nach Ballas in : Ders : *La couleur dans la peinture moderne : théorie et pratique*, S.19.

³⁴ Ebd., S.18.

³⁵ Zola, Emile : *Ecrits sur les arts*, Hg. Von Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Gallimard 1991. S. 468. Zitiert nach Ballas in Ders: *La couleur dans la peinture moderne: théorie et pratique*, S.19.

³⁶ Ebd., S. 469.

Wirklichkeitswiedergabe verweist. Wenn Farbe in der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts noch hauptsächlich realistisch oder symbolisch gebraucht wird, scheint sie sich in der Malerei des 19. Jahrhunderts allmählich vom Diktat der mimetischen Darstellung zu befreien.

Die Veränderung im Farbgebrauch der Malerei des 19. Jahrhunderts bedeutet nicht nur einen bedeutsamen Wandel der Ästhetik der Bilder, sondern auch einen Wandel in der Weise, wie die Künstler die gegenständliche Wirklichkeit betrachten und wie sie sie in ihrer Kunst wiedergeben wollen. Im Rahmen der Innovationen in der Malerei und der Verwendung von Farbe zur Zeit der Moderne verliert das Vorwissen über die Gegenstände eines gemalten Bildes noch mehr an Bedeutung. Die geringere Relevanz der „apriorischen Gewissheit“ der Gegenstände eines Bildes, die von Imdahl in der Stillebenmalerei festgestellt wird, ist auch in der modernen Malerei vorhanden. Das Vorwissen über die Gegenstände eines Bildes wird tatsächlich weniger wichtig, weil die moderne Malerei nach anderen malerischen Ausdrucksformen strebt, welche die Subjektivität und Originalität des Malers berücksichtigen. Die stets freiere Verwendung von Farbe in der Malerei des 19. Jahrhunderts hängt mit der Loslösung des Sehens des Künstlers vom Vorwissen zusammen und mit der größeren Aufmerksamkeit für Betrachtung. So verändert sich die Farbgebung in den Bildern der Moderne zunächst, weil Künstler die gegenständliche Realität unabhängig von ihrer Erkenntnis zu betrachten versuchen. Die Forderung nach einer von der Erkenntnis befreiten Betrachtung der Welt prägt die Kunsttheorien dieser Epoche, z.B. die Untersuchungen Roods und Chevreuls zur Optik. Johann Wolfgang von Goethe hat selbst der Farbenbetrachtung ein ganzes Werk gewidmet, nämlich die *Farbenlehre*. Dieses Werk ist besonders interessant, um das Wesen der Farbe und ihre Rolle in der modernen Malerei zu verstehen.

1.1.3 Die Konzeption der Farbe und der Farbenbetrachtung in Goethes *Farbenlehre*

Goethes Interesse an der Farbe kann in dem Kontext seiner persönlichen Beschäftigung mit Naturwissenschaft und Kunst zu verortet werden. 1790 fängt er an, die Farbenlehre zu bearbeiten, wobei er eine strukturierte Methode verwendet, um durch Beobachtung Urphänomene erkennen zu können.³⁷ Die Farbenlehre ist nicht nur interessant durch ihre Analyse der Rolle der (Farb-)Betrachtung in der Kunst, sondern auch, weil die Farbbetrachtung mit der Subjektivität und Sensibilität verbunden wird. Der Autor behauptet,

³⁷ Ballas, La couleur dans la peinture moderne : théorie et pratique, S. 46.

dass Farbe mit der Affektivität des Künstlers einhergeht und dass die Künstler immer nach der Farbe gestrebt haben:

wenn sich der Künstler seinem Gefühl überlässt, meldet sich etwas Farbigen gleich. [...] Überhaupt strebten die Menschen in der Kunst instinktmäßig jederzeit nach Farbe.³⁸

In der Farbenlehre geht Goethe davon aus, dass die Naturanschauung die erste Etappe der Arbeit des Künstlers sein muss, dieser sollte nämlich sein Kunstwerk ausgehend von der Betrachtung der Natur gestalten. Der 1810 veröffentlichte Text besteht aus einem polemischen, einem historischen und einem didaktischen Teil. Im polemischen Teil übt Goethe Kritik an Newtons Theorie der Optik, die er mit einer „alten Burg“³⁹ vergleicht. Goethe wirft Newton vor, dass seine Theorie Farbe nur von einer mathematischen, mechanischen und deterministischen Sichtweise her erforscht.⁴⁰ Ganz anders als in Newtons Werk untersuchte Goethe die Farbe unabhängig von der physikalischen Optik. Das Auge soll nach Goethe nicht nur als optisches Instrument betrachtet werden, sondern auch als Organ, durch das Mensch sich seiner Verortung in der Welt bewusst wird.⁴¹ Goethe widmet seine Aufmerksamkeit dem Auge, weil dieses durch seine Wahrnehmungsleistung das Innere und das Äußere verbindet. Das Auge entspricht mit anderen Worten dem Ort einer Vermittlung zwischen dem menschlichen Geist und der äußeren Welt. Die Welt des Auges stellt für Goethe ein getreues Abbild der geistigen Welt dar.

Im didaktischen Teil wird die Farbe am intensivsten besprochen. Goethe unterscheidet drei Arten von Farben: die Physiologischen, Physischen und Chemischen Farben. In diesem Teil, geht der Autor auf die entscheidende Rolle des Lichtes bei der Naturanschauung ein. Ihn interessieren die Wahrnehmungsleistung des Auges und er behauptet, dass die visuelle Wahrnehmung nur durch Licht und Farben determiniert wird. Das Auge sehe in diesem Sinn keine Formen, sondern nur hell und dunkel und die Farben. Die Farbbetrachtung hängt daher von der Lichtwahrnehmung ab. Im folgenden Zitat weist Goethe auf dieses Verhältnis und auch auf den ganzen Charakter der Naturanschauung hin:

Farben und Licht stehen zwar untereinander in dem genauesten Verhältnis, aber wir müssen uns beide als der ganzen Natur angehörig denken: denn sie ist es ganz, die sich dadurch dem Sinne des Auges besonders offenbaren will.⁴²

³⁸ Goethe zitiert nach Andreas Speiser, in: Einführung. Goethes Studium zur Farbenlehre. In: Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke, Band 16: Naturwissenschaftliche Schriften. Erster Teil. Hg. von Andreas Speiser und Ernst Beutler, Zürich: Ex Libris 1979, S. 931.

³⁹ Goethe, Johann Wolfgang: Schriften zur Farbenlehre. Vorwort. In: Ders., Sämtliche Werke, S. 12.

⁴⁰ Ballas, La couleur dans la peinture moderne : théorie et pratique, S. 146.

⁴¹ Ebd., S. 21.

⁴² Goethe, Sämtliche Werke, S. 9.

Die optische Betrachtung wird weiter mit dem „Naturphänomen“ von Farbe verbunden:

Die Farbe sei ein elementares Naturphänomen für den Sinn des Auges, das sich, wie die übrigen alle, durch Trennung und Gegensatz, durch Mischung und Vereinigung, durch Erhöhung und Neutralisation, durch Mitteilung und Verteilung und so weiter manifestiert und unter diesen allgemeinen Naturformeln am besten angeschaut und begriffen werden kann.⁴³

Die Farbenbetrachtung wird hier als ein Phänomen beschrieben, das von gegensätzlichen Prozessen bestimmt wird. Wir wird z.B. der Begriff der „Trennung“. neben dem Begriff der „Mischung“ erwähnt. Diese scheinbar inkompatiblen Phänomene kommen im Raum des Auges bei der Farbenbetrachtung zusammen und entfalten ihre Wirkung gleichzeitig. Deshalb ist es durchaus schlüssig zu vermuten, dass das Auge bei der Farbenbetrachtung trotz der verschiedenen Farbnuancen fähig ist, eine einheitliches Bild zu sehen.⁴⁴ Das Auge wäre bei der Farbanschauung sich der Unterschiede zwischen den Nuancen bewusst und überwinde aber gleichzeitig diese Unterschiede, durch eine Einheit aus den unterschiedlichen Farbnuancen zu schaffen. Im didaktischen Teil erklärt Goethe mittels seiner Definition der Physiologischen Farbe genauer, was er unter der Fähigkeit der Farbe versteht, dem Auge „Aufschlüsse auf die geistige Welt“ bieten zu können. Die Physiologischen Farben sind die Farben, die zum Inneren des menschlichen Auges gehören und daher eine unmittelbare Interaktion zwischen der inneren und äußeren Welt innerhalb des Auges ermöglichen. Eine direkte Vermittlung zwischen Geist und Welt wird also von Goethe im Rahmen der Farbenbetrachtung für möglich gehalten. Die Feststellung in Goethes *Farbenlehre*, dass gleichzeitig gegensätzliche Werte und Einheit bei der Farbenbetrachtung wahrgenommen werden, wird später als Hauptgrund der Begeisterung der Autoren der Moderne für die Farbe verstanden werden. Die *Farbenlehre* wird in diesem Sinn den sogenannten „Farbenthusiasmus“ dieser Autoren im Kontext der Sprachkrise verständlicher machen. Genau diese Fähigkeit der Farbe, trotz vorhandener Gegensätze eine Einheit hervorrufen zu können steht im Mittelpunkt der Diskussion über Rilkes und Trakls Lyrik, weil sich dieser Aspekt in ihren Werken zeigt. Ein anderer Aspekt der goetheschen Farbauffassung wird uns dann im Rahmen der Lyrik Trakls interessieren. Wir werden uns mit der Vorstellung beschäftigen, dass jede Farbe dank des Zusammenwirkens mit der Subjektivität eines Menschen die Macht hat, bei diesem Menschen einen bestimmen Eindruck zu erzeugen. Als wichtigste Merkmale der Farbenbetrachtung, die in der Farbenlehre erwähnt werden, können die Ganzheit und die Unmittelbarkeit der Wahrnehmung genannt werden. Goethe postuliert dank seiner optischen Experimente, dass das Auge alle Farbnuancen und die ganze

⁴³ Ebd, S. 21.

⁴⁴ Ebd.

Palette von Hell und Dunkel gleichzeitig wahrnimmt. Zu der Totalität der Farbenbetrachtung kommt also das Merkmal der Gleichzeitigkeit dieser Betrachtung. Im didaktischen Teil seiner Arbeit entwickelt ein polares System der Augenbetrachtung, das heißt ein System, in dem die optischen Wahrnehmungen der Farben und des Lichtes unter den Zeichen „plus“ und „minus“ angeordnet werden. So werden z.B. die Wahrnehmungen „gelb, Licht, hell, Wärme“ in der Kategorie „plus“ eingeordnet, während „blau, Schatten, dunkel, Kälte“ zur Kategorie „minus“ gehören. Der Begriff der „Harmonie“ wird dabei verwendet, um auf die Totalität und Gleichzeitigkeit der Farbenbetrachtung zu hinzuweisen. Mittels des polaren Systems wird die Farbe in Goethes *Farbenlehre* als autonomes System verstanden. Sie kann als eine eigene Sprachform betrachtet werden.

1.2 Der Umbruch der Farbe in der Malerei des späten 19. Jahrhunderts

1.2.1 Die „Diskreditierung des Gegenstandes“ in der impressionistischen Malerei als Beginn der Autonomisierung des Bildes

Wie im vorigen Kapitel erklärt, wird von Eigenständigkeit der Farbe in der Malerei vor allem ab dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert gesprochen. Es ist die Zeit des Aufbruchs der künstlerischen Moderne. Aber erst die Vorstellung, dass die Wahrnehmung realer Gegenstände in der Malerei nicht mehr wesentlich ist, hat eine zunehmende Eigenständigkeit der Farbe zur Folge. Die Analyse Max Raphaëls der Malerei Claude Monets verdeutlicht diesen Punkt. Raphael stellt dabei fest, dass Monets Malerei von einer „radikalen Befreiung von allem formalen Vorwissen um die Dinge“⁴⁵ bezeichnet wird. dies wird weiter unten im Kommentar Wassily Kandinskys über Monets *Heuhaufenbild* näher erläutert.

In seinem Aufsatz zur impressionistischen Malerei nennt Richard Shiff das Streben des Künstlers nach einer originalen, persönlichen künstlerischen Darstellung als wichtiges Kennzeichen der impressionistischen Malerei. Die „Originalität“ entwickelt sich zu einer wichtigen Fragestellung für die impressionistischen Maler, weil sie das Ziel haben, dass ihre Werke die Natur anders wiedergeben sollen, als in der Malerei der Akademie der Fall ist.⁴⁶ Die

⁴⁵ Raphaël, Max: Von Monet bis Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei, München: Delphin Verlag 1919.

⁴⁶ Shiff, Richard : Cézanne et la fin de l'impressionnisme. Etude sur la théorie, la technique et l'évaluation critique de l'art moderne. Paris : Flammarion 1995, S.7.

Originalität entspreche so dem Willen der Künstler innovative Darstellungsweisen in der Malerei zu entwickeln. Trotz der Forderung nach Originalität besteht in dieser Malerei die Absicht die wahrgenommene Wirklichkeit wissenschaftlich und objektiv darzustellen. Bei der Betrachtung seiner Umwelt erhält für den impressionistischen Künstler die Betrachtung der Gegenstände an sich Vorrang vor der Kenntnis über diese Gegenstände. Die Impressionisten versuchen die Natur darzustellen, wie sie sich ihnen zu einem bestimmten Zeitpunkt offenbart. Ihnen interessiert daher nicht die Natur an sich, sondern ihre Betrachtung. Der Kunsthistoriker Jules Antoine Castagnary beschreibt diese Malerei sehr gut. Er behauptet nämlich, dass die Impressionisten nicht versuchen, eine Landschaft wiederzugeben, sondern die Empfindung, die mit dieser Landschaft auslöst: „ils sont impressionistes en ce sens qu’ils rendent non le paysage mais la sensation produite par le paysage“⁴⁷. Die Forderung der impressionistischen Malerei nach einer aufmerksamen Betrachtung der Natur kann in Goethes *Farbenlehre* Anknüpfungspunkte finden, weil in der Naturanschauung der Impressionisten, genauso wie in der *Farbenlehre*, dem Licht und den Farben besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird. Wie gesagt, widmen die impressionistischen Maler der Betrachtung der Natur besondere Aufmerksamkeit, weil sie ein momentanes, flüchtiges Bild der Natur in ihrer Malerei wiedergeben wollen. So wie in Goethes *Farbenlehre* auch betrachten die Impressionisten die Naturbetrachtung als die erste Etappe im Schaffensprozess eines Bilds. Die Forderung nach einer totalen Betrachtung, die in Goethes *Farbenlehre* angedacht wird, ist auch in der impressionistischen Malerei festzustellen, weil diese Malerei die Natur in ihrer Vollständigkeit und Diversität darstellt.

Obwohl die Malerei des Impressionismus die individuelle Naturbetrachtung des Künstlers voraussetzt, ist der Maler trotzdem angehalten, die beobachtete Natur und insbesondere die Phänomene von Licht und Farben objektiv darzustellen. Die Originalität des impressionistischen Bildes bedeutet also Unabhängigkeit von den ästhetischen Regeln der Akademie und betrifft insbesondere den Einsatz von Farbe. Einen bedeutsamen Wandel ist in dieser Malerei auf festzustellen in Bezug auf die Farbe. Jetzt rückt ein verstärktes Interesse für das künstlerische Ausdrucksmittel selbst und insbesondere die Arbeit mit der Farbe in Mittelpunkt der Tätigkeit des Künstlers. Dieser Wandel bedeutet, dass nicht die Natur, sondern das Medium der Kunst selbst der Ausgangspunkt der Kunst ist, wie Richard Shiff erläutert: « l’origine de l’oeuvre d’art dans la nature est remplacée par une origine dans l’art, ou plus

⁴⁷ Castagnary, Jules Antoine : L’Exposition au boulevard des capucines. L’Exposition de 1874 chez Nadar (rétrospective documentaire). Hg. Von Hélène Adhémar., in : Le Siècle : Paris 1874, p.265. Zitiert nach Shiff in Ders, Cézanne et la fin de l’impressionnisme. S.265.

précisément dans le médium »⁴⁸. Das steigende Interesse für das malerische Mittel in der Malerei ermöglicht uns zu verstehen, warum Künstler am Ende des 19. Jahrhunderts sich so intensiv mit der Farbe beschäftigen. Die Technik der Bildserie, die von den Impressionisten entwickelt wird, zeigt besonders gut, dass die Künstler die Flüchtigkeit der Natur wiedergeben wollen und zeigt auch, dass der Farbeinsatz dabei eine entscheidende Rolle spielt. So sehen wir an Monets berühmten Heuhaufenbildern, dass der Künstler der Veränderung von Licht und Farbe viel Beachtung schenkt. Die Heuhaufen selbst in Zusammenhang dagegen kaum von Bedeutung. Deutlich zeigt sich dies, wenn wir das Bild Monets *Les Meules, effets de gelée blanche* (1889) und das spätere Bild *Meules (fin de l'été)* (1890–1891) miteinander vergleichen.⁴⁹ An diesen Bildern lässt sich erkennen, dass die unterschiedlichen Farb- und Lichteffekte in diesen zwei Bildern auch unterschiedliche Eindrücke bei der Betrachtung erwecken: im ersten Bild vermitteln uns die Farben und das Licht die Kälte des Winters, während sie uns im zweiten Bild die Wärme des Sommers empfinden lassen. In seinem Kommentar eines ähnlichen Heuhaufenbilds anlässlich einer Pariser Ausstellung stellt Wassily Kandinsky fest, dass der Gegenstand in dieser Malerei „diskrediert“ ist:

Vorher kannte ich nur die realistische Kunst...und plötzlich zum erstenmal sah ich ein Bild. Dass das ein Heuhaufen war, belehrte mich der Katalog. Dieses Nichterkennen war mir peinlich. Ich fand auch, dass er Maler kein Recht habe, so undeutlich zu malen. Ich empfand dumpf, dass der Gegenstand in diesem Bild fehlt. Und merkte mit Erstaunen und Verwirrung, dass das Bild nicht nur packt, sondern sich unverwischbar in das Gedächtnis einprägt und immer ganz unerwartet bis zur letzten Einzelheit vor den Augen schwebt. Das alles war mir unklar, und ich konnte die einfachen Konsequenzen dieses Erlebnisses nicht ziehen. Was mir aber vollkommen klar war – das war die ungeahnte, früher mir verborgene Kraft der Palette, die über alle meine Träume hinausging. Die Malerei bekam eine märchenhafte Kraft und Pracht. Unbewusst war auch der Gegenstand als unvermeidliches Element des Bildes diskrediert.⁵⁰

Monets Heuhaufenbild irritiert Kandinsky zunächst, weil er den Gegenstand des Bildes nicht erkennen kann. Dann aber beeindruckt ihn die Farben, weil sie die Quelle der „Kraft und Pracht“ des Bildes sind. In seiner Feststellung, dass der Gegenstand „als unvermeidliches Element des Bildes diskrediert“ sei, fasst Kandinsky gut zusammen, wie die Naturbetrachtung und das malerische Mittel der Farbe selbst zum Zentrum der Malerei werden. Der Bruch mit der realistischen Kunst der Akademie wird verständlich, weil statt der Übereinstimmung der gemalten Gegenstände mit der Wirklichkeit die „verborgene Kraft der Palette“ im Mittelpunkt der Malerei zu stehen scheint. Im Kommentar Kandinskys wird klar, dass in der

⁴⁸ Shiff, Cézanne et la fin de l'impressionnisme, S.71.

⁴⁹ Siehe Anhang 1 und 2.

⁵⁰ Kandinsky, Vassily, Regards sur le passé et autres textes 1912*1922, Paris : Herman 1974. S.96-97. Zitiert nach Imdahl in Ders, Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen, S.20.

impressionistischen Malerei das Erkennen des Gegenstandes nicht vorrangig ist. Max Imdahl hat die Bemerkungen Kandinskys aufgegriffen und davon ausgehend den Begriff der „Diskreditierung des Gegenstandes“⁵¹ formuliert. Mittels dieses Begriffs hebt er die geringere Rolle der „Wiedererkennung“ von Gegenständen im Bild hervor:

Und zum anderen wird ausgesagt, dass auch ein gegenständliches Bild, also ein Bild in traditioneller kategorialer Bestimmung, unter bestimmten Bedingungen Bestand hat sowohl unabhängig von der Wiedererkennung oder Wiedererkennbarkeit des Gegenstandes wie auch als eine Sichtbarkeitsoffenbarung, deren Evidenz sich aus allen begrifflich determinierten oder auch nur begrifflich determinierbaren Gegenstandsgewissheit befreit.

In dieser Passage spricht Imdahl mit Verweis auf Kandinsky von einem wichtigen Aspekt der modernen Malerei und Bilder, nämlich die Befreiung des Bildes und der Bildanschauung von der Gegenstandsgewissheit. Die Tatsache, dass der Gegenstand in der Malerei Monets „diskrediert“ wird, stellt, Imdahl zufolge, eine wichtige Veränderung in der Bildanschauung dar, weil in dieser Malerei die Betrachtung nicht mehr an den gebunden sei. So entspreche die Bildanschauung bei Monet einem sogenannten „entbegrifflichten Sehen“.⁵² Auch der Kunsthistoriker Max Raphaël erkennt in der impressionistischen Malerei eine „radikale Befreiung von allem formalen Vorwissen um die Dinge“⁵³. Sowohl bei Imdahl als bei Raphaël stellt sich heraus, dass die Kunst des Impressionismus und die damit einhergehende Befreiung des Bildes von seiner wiedererkennenden Funktion für die Autonomisierung der Malerei und der Farbe wichtig gewesen sind. Die impressionistische Malerei ist innovativ, weil sie sich von der Verpflichtung einer Wirklichkeitswiedergabe entbindet und nach Originalität der künstlerischen Darstellung strebt. Natürlich ist nicht nur die Originalität des Kunstwerks wichtig, sondern auch die Objektivität. Deswegen suchen die Impressionisten in ihren Werken nach einem Brückenschlag zwischen Subjektivität und Objektivität. Der Philosoph Emile Littré ist z.B. Auffassung, dass die „Impression“ im impressionistischen Kunstwerk aus einer Interaktion zwischen einem Subjekt und einem Objekt resultiert.⁵⁴

Wie bereits dargelegt, bedeuten die Innovationen der impressionistischen Malerei nicht nur, dass Bilder auf neue Weise gestaltet werden, sondern auch, dass die Künstler um 1900 im Rahmen ihrer Kunst die gegenständliche Wirklichkeit anders betrachten. Wir haben mittels Imdahls Begriff des „entbegrifflichten Sehens“ verdeutlicht, dass das Sehen in der

⁵¹ Imdahl, Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen, S. 19.

⁵² Ebd., S. 20.

⁵³ Raphaël, Max: Von Monet bis Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei, München: Delphin Verlag 1919, S.56. Zitiert nach Imdahl, 1988, S. 56.

⁵⁴ Littré, Emile : De quelques points de physiologie, 1860. In : La science au point de vue philosophique, Paris : Fayard 1876, S.312. Zitiert nach Shiff in Ders, Cézanne et la fin de l'impressionnisme, S. 28.

frühen modernen Malerei nicht auf die visuelle Erkenntnis zurückgreift. Im Folgenden wird nun die Spezifität der modernen Bildbetrachtung mit Hilfe der zeitgenössischen Kunsttheorien Konrad Fiedlers und John Ruskins genauer erklärt.

1.2.2 Die Bedeutung der Betrachtung und des Auges in den Kunsttheorien Ruskins und Fiedlers

Dank der Kunsttheorien des späten 19. Jahrhunderts können wir die Forderungen der Malerei dieser Zeit besser verstehen. Diese Theorien ermöglichen auch die Entwicklung einer neuen Betrachtungsweise und gestatten, das moderne Bildes besser zu verstehen. Ähnlich wie Goethe in seiner *Farbenlehre* widmen Theoretiker wie John Ruskin und Konrad Fiedler in Bezug auf den künstlerischen Schaffensprozess dem Auge und der Betrachtung besondere Aufmerksamkeit. John Ruskin verwendet so in seiner Kunsttheorie den Begriff „innocence of the eye“ in Bezug auf die Haltung des Künstlers bei seiner Beobachtung der Wirklichkeit. Im folgenden Zitat erklärt Ruskin diesen Begriff als eine Art und Weise, wie die äußere Wirklichkeit vom Künstler im Rahmen seiner malerischen Tätigkeit betrachtet werden sollte:

The whole technical power of painting depends on our recovery of what may be called the innocence of the eye; that is to say, of a sort of childish perception of these flat stains of colours, merely as such, without consciousness of what they signify, -as a blind man would see them if suddenly gifted with sight.⁵⁵

Ruskins Theorie beruht also auf die Idee, dass der Künstler beim Betrachten eines Gegenstands in einem unschuldigen, naiven Verhältnis zum beobachteten Gegenstand stehen sollte. Der Maler sollte seine die realen Gegenstände auf eine primäre, kindliche Weise betrachten, das heißt unabhängig von seiner Erkenntnis. Wir finden hier die gleiche Forderung nach einer Befreiung des Bildes vom Vorwissen, wie wir sie bei Monet bereits besprochen haben. Mit seinem Begriff der „innocence of the eye“ unterscheidet Ruskin also ein ursprüngliches, natürliches Sehen des Künstlers vom konventionalisierten, erlernten Sehen der akademischen Malerei.⁵⁶ Das Sehen Maler soll dagegen von seinem systematischen Bezug auf sein Vorwissen über die erkennbare Wirklichkeit befreit werden. Der Maler sollte in seiner Kunst nur von seiner reinen optischen Wahrnehmung beeinflusst werden und nicht von seinem Wissen über

⁵⁵ Ruskin, John: *The Element of Drawing*, in: *The Work of John Ruskin*, hg. Von E.T. Cook und Alexander Wederborn, London 1903-1915. Zitiert nach Imdahl, Max: *Cézanne, Braque-Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen*. In: *Ders: Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mittenwald: Mäander 1974, S. 328.

⁵⁶ Imdahl, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen*, S. 24.

die Wirklichkeit. Ruskins Theorie zeugt vom tiefgreifenden Wandel in der Auffassung des Verhältnisses der Malerei zur Wirklichkeit und sie ist im Rahmen einer Untersuchung zur Rolle der Farbe in der Malerei auch relevant, weil sie die Farbe ins Zentrum des primären Sehens stellt. Ruskin nimmt dementsprechend genauso wie Goethe in der *Farbenlehre* an, dass die Farben viel stärker als die Formen unsere primäre Weltperzeption bestimmen. Die Kontur wäre dagegen ein Produkt unserer Erfahrung und gehörte in diesem Sinn zur sekundären Perzeption:

We see nothing but flat colours ; and its only by a series of experiments that we find out that a stain of black or grey indicates the dark side of a solid substance, or that a feint hue indicates that the object in which it appears is far away.⁵⁷

In diesem Zitat setzt Ruskin voraus, dass die Farbbetrachtung im Gegensatz zum Sehen von Formen und Linien nicht von unserer Welterkenntnis abhängt. Nach Ruskins Auffassung des Sehens soll sich der Künstler auf die Betrachtung von Farben konzentrieren, um die Gegenstände vorab konstruierte Sicht betrachten zu können. Das Konzept Ruskins eines primären Sehens impliziert damit auch, dass Farben unabhängig vom menschlichen Wissen existieren. Die Forderung Ruskins nach einer naiven Betrachtung im Medium der Farbbetrachtung bedeutet aber nicht, dass Linien und Formen in der Malerei keine Rolle spielen. Die Malerei soll Ruskin zufolge vielmehr nach einer Vereinigung der zwei Betrachtungsweisen streben, d.h. in Bezug auf die Betrachtung nach einem besseren Gleichgewicht zwischen natürlichem Sehen und erlerntem Sehen.⁵⁸

Die Befreiung der Betrachtung des Künstlers von ihrer Wiedererkennbarkeit ist auch ein wichtiger Aspekt in der Kunsttheorie Konrad Fiedlers. Wie Ruskin interessiert sich Fiedler für die Natur der Betrachtung im Rahmen der malerischen Arbeit. Genauso wie Ruskin plädiert Fiedler für eine Beobachtung der Realität durch den Künstler, in welcher der Künstler sich von seiner Erkenntnis darüber befreit. Die Autonomie der Betrachtung des Künstlers von seinem Vorwissen ist bei Fiedler von großer Bedeutung, weil die Malerei ihm zufolge durch ein autonom gewordenes Auge und dessen Realisationsvermögen legitimiert ist.⁵⁹ Fiedler unterscheidet ein „sehendes Sehen“ vom „wiedererkennenden Sehen“.⁶⁰ Fiedlers „sehendes Sehen“ oder autonomes Sehen“ entspricht dem Sehen des Künstlers und des Bildbetrachters,

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Imdahl, Max: Cézanne, Braque-Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen. In: Ders: Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei, Mittenwald: Mäander 1974, S. 328.

⁵⁹ Ebd., S. 550.

⁶⁰ Fiedler, Konrad: Schriften zur Kunst 1, 2. Auflage, München: Fink Wilhelm 1991. Zitiert nach Imdahl: Cézanne-Braque-Picasso, S. 550.

weil dieser bei diesem Sehen an Wiedererkennbarkeit verliert.⁶¹ Die Autonomie des sehenden Sehens gegenüber der Welterkenntnis impliziert, Fiedler zufolge, dass der Inhalt der Kunst nichts anders „als die Gestaltung selbst“ ist. Das gestattet zu verstehen, warum sich der Fokus der Malerei vom Gegenstand hin zum Medium verschiebt.

Die Theorien Ruskins und Fiedlers zeigen auch, dass man in der Malerei dieser Zeit um eine Vermittlung zwischen Subjektivität und Objektivität bemüht ist. Das Ideal einer Vermittlung zwischen subjektiver und objektiver Darstellung kann als Versuch des Künstlers der Moderne verstanden werden, die Kluft zwischen Objektivität und Subjektivität zu überwinden, die in der vorigen realistischen Kunst vorhanden war. Die Forderung nach einer Überwindung der Kluft zwischen Objekt und Subjekt scheint der modernen Kunst strukturbildend zu sein, weil wir sie auch in der Literatur der Moderne vorkommt, wie wir später sehen werden. Fiedlers Begriffe des „wiedererkennenden Sehens“ und „sehenden Sehens“ sind für das Verständnis des modernen Bilds so entscheidend gewesen, dass sie in der späteren Kunstgeschichte wiederverwendet wurden. Gottfried Boehm spricht so im gleichen Sinne vom „konstatierenden Sehen“ und einem „sich realisierenden Sehen“. Boehm geht mittels dieser Begriffe auf das Problem der modernen Ekphrasis, das heißt der modernen Bildbeschreibung ein und hebt hervor, dass diese sich in der Moderne mit der Autonomisierung des Bildes verändert hat. Die Autonomisierung des modernen Bildes gegenüber der erkennbaren Wirklichkeit bedeutet für ihn nicht, dass die Bilderbeschreibung sich nicht mehr auf „ein Repertoire von dargestellten Dingen beschränken“ darf. Darunter versteht er, dass moderne Bilder nicht nur in Bezug auf ihre ikonischen Merkmale beschrieben werden sollen.⁶² Die gelingenden Bildbeschreibungen seien diejenigen, die nicht nur sagen, wie ein Bild ist, sondern auch wie es „wirkt“. Boehm behauptet dementsprechend, dass nicht nur das Sichtbare des Bildes, sondern auch das Unsichtbare (das „Ungesehene“⁶³), das heißt die Wirkung des Bildes beschrieben werden soll.⁶⁴

1.2.3 Die Unterscheidung von Imdahls „sehendem Sehens“ und „wiedererkennendem Sehen“ in der Malerei Cézannes

Der zeitgenössische Kunsthistoriker Max Imdahl knüpft an die Unterscheidung Fiedlers zwischen sehenden und wiedererkennenden Sehens, um die Malerei Cézannes zu

⁶¹ Boehm, Gottfried: Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte. Band 16, Köln: Verlag M. Dumont Schauberg 1974, S.27.

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd, S. 39.

⁶⁴ Ebd, S. 30.

kommentieren. Seine Besprechung des Werks Paul Cézannes ist im Rahmen dieser Arbeit besonders interessant, weil es uns ermöglicht, das Interesse Rilkes an dieser Malerei zu verstehen. Imdahl betont in seinem Aufsatz *Cézanne-Braque-Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen* den autonomen Charakter der Malerei Cézannes, den er in einer „autonomen Bildkonstruktion“ und einem „autonomen Sehen“ feststellt. Wie in den Werken Ruskins und Fiedlers verweist die Autonomie des Bildes bei Imdahl auf die Möglichkeit dieses Bildes unabhängig von der erkennbaren Wirklichkeit zu betrachten. Imdahl präzisiert die Begriffe Fiedlers, indem er das „sehende Sehen“ mit der malerischen Aktivität zu verbindet und das „wiedererkennende Sehen „mit dem gewöhnlichen, alltäglichen Sehen“ vergleicht. Das Sehen in der Malerei Cézannes funktioniere nach dem sehenden Sehen, weil die Wiedererkennung ihrer Gegenstände nicht primär sei, das wiedererkennende Sehen sei in der Malerei Cézannes dem sehenden Sehen untergeordnet. Die Autonomie des Bildes betrifft aber nicht nur die malerische Technik Cézannes, sondern auch die Rezeption seiner Malerei. Die Vorherrschaft des sehenden Sehens in der Malerei Cézanne bedeutet einerseits, dass Cézanne selbst unabhängig von seiner Erkenntnis der Umwelt gemalt hätte und andererseits, dass der Betrachter dieser Malerei sie auch unabhängig davon betrachten kann.⁶⁵ Die Autonomie der Malerei ist in ihrer Verwendung der Farbe konkret sichtbar, Farben, die reiner und heller sind als die natürlichen Farben. Die Autonomie der Farbe bedeutet dann auch eine Autonomie gegenüber des Umrisses. Die autonome Bildkonstruktion Cézannes wird von Imdahl als eine „Entschärfung oder gar Auflösung der formumschließenden Konturen“⁶⁶ beschrieben. Cézanne malte die Farben so, dass die Linie–die Kontur aufgelöst und die Gegenstände seiner Bilder kaum voneinander isoliert erscheinen. Diese Technik ist z.B. in den zahlreichen Bilder Cézannes des Bergs Sainte Victoire angewandt worden.⁶⁷ Anhand dieser Bilder sehen wir, dass nicht das Zeichnen, sondern die Verwendung der Farbe im Schaffensprozess Vorrang hat, weil die Gegenstände des Bildes (die Bäume, die Steine, die Wolken usw.) nicht deutlich voneinander abgegrenzt sind. Dies erweckt den Eindruck, dass Cézanne beim Malen zunächst auf die Farben seiner Umwelt geachtet hat und dass Farbe zum Ausgangspunkt seiner malerischen Gestaltung wurde. Wenn wir uns z.B. *La Montagne Sainte Victoire* genauer anschauen, entsteht der Eindruck, dass das Bild nur aus Farben besteht und dass die eigentliche Kontur ausschließlich mit Hilfe der Farbe gezeichnet wurde. Dadurch wird die Wirkungsintention von Cézannes Werk verständlich, nämlich das Malen ausgehend von der

⁶⁵ Imdahl, *Cézanne-Braque-Picasso*, S. 347.

⁶⁶ Ebd., S. 327.

⁶⁷ Siehe Anhang 3.

„bloßen Optizität des Motivs“ und aufgrund des Angebots von reinen Farben oder „sensations colorantes“.⁶⁸ Cézanne suchte bewusst nach einer Farbbetrachtung, die von aller Wiedererkennbarkeit befreit ist: „si je pense en peignant, si j’interviens, patatras! Tout fout le camp.“⁶⁹ Die Farbe als Ausgangspunkt der malerischen Darstellung ermögliche dem Künstler, sich von seiner objektiven Erkenntnis der Natur zu befreien, um so ein neues originelles Bild dieser Natur zu schaffen. Wie in der impressionistischen Malerei, erfolgt da keine vollständige Trennung von der erkennbaren Wirklichkeit, weil die Gegenstände noch erkennbar sind. Der Gegenstand verschwindet also nicht zugunsten der Farbe, sondern wird im Medium der Farbe „neu erschaffen“⁷⁰.

2. Die Gemeinsamkeit der Medien Bild und Sprache zur Zeit der Moderne

Die sogenannte „Befreiung der Farbe“ in der modernen Malerei ist in den vorigen Kapiteln erörtert worden. Es wurde erläutert, dass die Maler in der Moderne auf der Suche nach einer neuen künstlerischen Ausdruckweise waren im Medium der Farbe. Das Werk Cézannes veranschaulicht die Wirkungsintention der Malerei zwischen einer subjektiven, gegenstandsfreien Darstellung einerseits und einer Darstellung, die mit dem realen Gegenstand und seinem Vorwissen verknüpft ist. Jürgen Blasius spricht von der „Autonomisierung“ des modernen Bildes, weil dieses mit der Wirklichkeitswiedergabe der realistischen Malerei bricht. Diese Autonomisierung ist seiner Meinung nach, ein wesentliches Kennzeichen des modernen Bildes, weil dieses seine „Vermittlungsfunktion zwischen Innen und Außen, zwischen Mensch und Welt im Prinzip verliert“⁷¹. Darunter ist zu verstehen, dass die Funktion des modernen Bildes sich verändert, weil das Verhältnis vom Menschen und Welt und die Wirklichkeitsbetrachtung des Künstlers anders aufgefasst werden. Die Distanzierung mit der Philosophie der Aufklärung in der Moderne wurde durch die Sprachphilosophie Friedrich Nietzsches beeinflusst, die hier unten kurz dargestellt wird.

⁶⁸ Imdahl, Cézanne-Braque-Picasso, S. 332.

⁶⁹ Paul Cézanne Brief an Joachim Gasquet 1907, zitiert nach Imdahl in Ders., Cézanne-Braque-Picasso, S. 332.

⁷⁰ Imdahl, Cézanne-Braque-Picasso, S. 335.

⁷¹ Blasius, Jürgen: Einleitung. In: Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik (Einleitung). Hg. von Volker Bohn, unter Mitarbeit von Jürgen Blasius. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1990, S.8.

2.1 Zum bildlichen Charakter der Sprache am Beispiel Friedrich Nietzsches Sprachphilosophie

Die weitberühmte Philosophie Friedrich Nietzsches ist nicht nur für die Entwicklung unserer modernen Philosophie entscheidend gewesen, sie hat auch durch die Einführung einer neuen Sprachkonzeption die Literatur der Moderne auch stark geprägt. Sie entwickelt eine andere Sicht auf das Verhältnis zwischen Mensch und Sprache. Die Sprachphilosophie Nietzsches hat die Auffassung der modernen Intellektuellen auf das Medium Sprache verändert und hat Literaten dieser Epoche dazu geführt, ihre Konzeption der Literatur zu revidieren. Mit seinem Essay *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* hat Nietzsche die sogenannte „Sprachkrise“ eröffnet, die in der Literatur der Jahrhundertwende große Bedeutung erlangte.⁷² Die Begriffe „Sprachkrise“ oder auch „Sprachzweifel“ weisen in der Forschung zur Literatur der Moderne auf die Rezeption der Autoren Nietzsches Sprachkritik. Im Essay Nietzsches wird angenommen, dass der Menschen nicht fähig sei, die Welt im Medium der Sprache zu erkennen. Die Frage des Verhältnisses zwischen Sprache und menschlicher Welterkenntnis steht im Zentrum dieses Textes. Nietzsche behauptet dabei, dass die menschliche Erkenntnis nicht objektiv ist, sondern von der eigenen Perspektive des Menschen beeinflusst wird. Nietzsche vergleicht den Menschen ironisch mit einer Mücke, die glaubt, dass sie im Zentrum der Welt steht, um zu erklären, dass der menschliche Intellekt nur Zugang zu seiner eigenen Perspektive der Welt hat und nicht zur Wahrheit. Die Annahme, dass der Mensch die Welt im Medium der Sprache erkennen könnte, ist Nietzsche zufolge eine „Täuschung“:

Im Menschen kommt diese Verstellungskunst auf ihren Gipfel: hier ist die Täuschung, das Schmeicheln, Lügen und Trügen [...], kurz das fortwährende Herumflattern um die eine Flamme Eitelkeit, das fast nichts unbegreiflicher ist, als wie unter den Menschen ein ehrlicher und reiner Trieb zur Wahrheit aufkommen konnte. Sie sind tief eingetaucht in Illusionen und Traumbilder, ihre Augen gleiten nur auf der Oberfläche der Dinge herum und sieht „Formen“, ihre Empfindungen führt nirgend in die Wahrheit [...].⁷³

In dieser Passage wird erläutert, dass Wahrheit in Wirklichkeit Illusion sei, eine Illusion, die vom Menschen selbst kommt. Die Sprache wird verantwortlich gemacht für den falschen Glauben des Menschen an Übereinstimmung von Intellekt und Wahrheit. Nietzsche stellt die Frage, ob die Bezeichnungen der Sprache und die Dinge selbst deckungsgleich seien. Er weist

⁷² Kiesel, Helmuth: Sprachkrise und Überwindungsversuche, in Ders: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache – Ästhetik – Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München: Beck 2004. S.184.

⁷³ Friedrich Nietzsche: Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hg.v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari.1. Aufl. 1967-77.2. durchges. Aufl., München: Deutscher Taschenbuchverlag/Berlin; New York: de Gruyter:1988. Darin Bd. 1: Nachgelassene Schriften 1870-1873: Ueber Wahrheit und Luege im aussermoralischen Sinne 1-2, S. 876.

auf den konventionellen und willkürlichen Charakter des Wortes hin, um zu erklären, dass die Kenntnis der Wahrheit durch die Sprache unmöglich sei. Nietzsche zufolge können die Wörter uns nicht über die Wahrheit der Dinge „an sich“ informieren sie können nur die Beziehung des Menschen zu diesen Dingen vermitteln.⁷⁴ In diesem Punkt weist Nietzsche auf einen interessanten Zusammenhang zwischen den Ausdrucksmitteln Bild und Sprache hin. Nietzsche hebt hier den wesentlichen metaphorischen Charakter der Sprache hervor. Er definiert daher die Wahrheit, worüber der Mensch im Medium Sprache zu verfügen glaubt, als eine Summe von menschlichen Relationen. Die Wahrheiten, die der Mensch glaubt zu kennen sind, wie er feststellt, „Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind“ und sogar die Wahrheit der Wissenschaft sei eine Illusion, weil sie auch an den Menschen geknüpft sei.⁷⁵ Bei der Sprache geht es im Sinne Nietzsches um eine Summe von Metaphern, die der Mensch selbst geschaffen hat. Indem er den Menschen als einen Schöpfer von Metaphern und Bildern bezeichnet, beschreibt Nietzsche den Menschen nicht einzig und alleine als „Lügner“, sondern auch als ein „künstlerisch schaffendes Subjekt“⁷⁶. Er behauptet weiter, dass eine „richtige Perzeption“ im Sinne des „adäquaten Ausdrucks eines Objektes im Subjekt“ nicht möglich ist, weil die Perzeption der Welt vom Menschen abhängt. Die einzige Beziehung, die zwischen Subjekt und Objekt besteht, ist Nietzsche zufolge ein „ästhetisches Verhalten“. Diese Bemerkung ist für unser Thema besonders wichtig, weil die Bereiche der Malerei und der Literatur sich in diesem Punkt treffen. Das erwähnte Phänomen einer „Diskreditierung des Gegenstands“ in Bildern der Moderne kommt dem gerade besprochenen Zweifel Nietzsches an einer „richtigen Weltperzeption“ entgegen, weil die Wirkungsintention der modernen Bilder nicht nur in der Wiedergabe der Wahrheit besteht.

2.2. Die Entwicklung der Bilder und Sprache der Moderne von „transparenten Medien zu Rätself“⁷⁷

Der Verlust der Vermittlerfunktion zwischen Subjekt und Objekt im Medium Sprache bespricht auch W. J. T. Mitchell in seinem Aufsatz *Was ist ein Bild*. In seinem Text kritisiert Mitchell die Erkenntnistheorie Ludwig Wittgensteins (1889–1951) und setzt sie wieder in ihren

⁷⁴ Ebd, S. 879.

⁷⁵ Ebd, S. 883.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Mitchell, W.J.T: Was ist ein Bild? In: Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik. Hg. von Volker Bohn, unter Mitarbeit von Jürgen Blasius. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1990, S.18.

zeitgeschichtlichen Kontext. Er greift insbesondere die Konzeption Wittgensteins der Sprache als ein Abbild der Wirklichkeit an. Das Problem von Wittgensteins Modell liege so Mitchell, in ihrer „absolut symmetrischen Ähnlichkeitsrelation zwischen Geist und Welt“⁷⁸, das heißt in der Annahme, dass die Sprache zwischen Subjekt und Objekt als Vermittler fungiert. Mitchell lenkt unsere Aufmerksamkeit darauf, dass das Modell Wittgensteins die Denkweise der Aufklärung und der abendländischen Metaphysik widerspiegelt, aber nicht den realen metaphorischen Charakter der Sprache. Wittgensteins Konzeption der Sprache gelte so für die Beschreibung unserer Alltagssprache, aber genüge nicht für eine vollständige und moderne Beschreibung von Sprache, weil es nicht die Fähigkeit der Sprache berücksichtige, dem Menschen etwas gleichzeitig als „da“ und „nicht da“ zu zeigen.⁷⁹ Mitchell versucht das Wesen der Sprache im modernen Sinn zu beschreiben durch die Theorie Wittgensteins zu ergänzen. Zu diesem Zweck fügt er zu Wittgensteins Konzept des „geistigen Bildes“ sein eigenes Konzept des „sprachlichen Bildes“ hin. Während Wittgensteins Konzept des „geistigen Bildes“ als ein System von Worten versteht, setzt Mitchells „sprachliches Bild“ eine figürliche Sprache voraus. In seiner Behauptung, dass Sprache nicht nur symbolistisch, sondern auch metaphorisch wirkt, hebt Mitchell die zentrale Frage der Sprachkrise hervor. In der Beschreibung Mitchells fällt es auf, dass die „sprachlichen Bilder“, wie die modernen Bilder eine andere Bedeutung haben können als eine an Erkenntnis gebundene Bedeutung. Für Mitchell besteht die Funktion der sprachlichen Bilder, im Gegensatz zur Alltagssprache, nicht in der Beschreibung von Beziehungen zwischen Subjekt und Objekt, sondern in der Vermittlung anderer Ausdrucksformen beziehungsweise metaphorischer Ausdrücke. In seinem Teil über die „abstrakten Bilder“ deutet Mitchell an, dass nicht nur das Sichtbare eines Bildes wichtig ist, sondern auch das Unsichtbare. Mit dem Begriff des „abstrakten Bildes“ weist Mitchell auf die Fähigkeit des Bildes hin, einen „Ausdruck“ zu vermitteln, das heißt etwas, das von einer traditionellen Erkenntnis im Sinne Wittgensteins nicht identifiziert werden kann.

Weil er das Erkenntnismodell Wittgensteins für die Beschreibung moderner Bilder nicht geeignet hält, verbindet Mitchell die Frage nach dem Wesen der modernen Bilder mit dem erkenntnistheoretischen Problem der Sprache der Moderne, das wir in der Sprachphilosophie Nietzsches behandelt haben.⁸⁰ In seiner Kritik der Erkenntnistheorie Wittgensteins macht Mitchell verständlich, dass Bild und Sprache in der Moderne ganz anders aufgefasst werden als

⁷⁸ Ebd., S.26.

⁷⁹ Ebd., S.27.

⁸⁰Ebd., S. 17.

in der Philosophie der Aufklärung, weil sie nicht mehr als „transparente Medien⁸¹“ betrachtet werden, die dem Menschen die Wirklichkeit unmittelbar vermitteln. Im Gegenteil werden sie für den Menschen der Moderne zu Rätseln.⁸² Die Erläuterungen Mitchells über das Wesen der bildlichen und sprachlichen Medien deuten darauf hin, dass nicht nur die Bildende Kunst sich von der Philosophie der Aufklärung distanziert, sondern auch die Literatur. Diese Tatsache gestattet uns, im Kontext der Moderne die Funktion von Sprache und Bild miteinander zu vergleichen. Hierbei fällt auf, dass beide Kommunikationsmittel in der Moderne ihre ursprüngliche Vermittlungsfunktion zwischen dem Ich und der Welt verlieren. Der Verlust der Vermittlungsfunktion des modernen Bildes wird von Mitchells in seinen Erläuterungen zu „abstrakten Bildern“ verdeutlicht⁸³. Er behauptet, dass das Bild in der Moderne nicht mehr als Vermittler zwischen einer objektiven und subjektiven Weltbetrachtung angenommen wird und dass das abstrakte Bild im doppelten Sinn autonom ist. Die Autonomisierung des modernen Bildes finde somit innerhalb der Abstraktion ihre Vollendung und gehe mit einer Autonomie des Bildes sowohl vom Subjekt als vom Objekt einher.

Jürgen Blasius geht auf die gleiche besprochene Autonomie des modernen Bildes von Objekt und Subjekt ein und macht sie konkreter durch sie für die Deformierung der empirischen Wirklichkeit in den modernen Werken verantwortlich zu machen.⁸⁴ Diese Distanz der modernen Kunst von empirischer Wirklichkeit sei, Jan Mukařovský zufolge, gebunden an einer „Verdrängung des Individuums als Träger der Verantwortung für die Deformation“⁸⁵. Die Autonomie des Bildes und seine daraus folgende Deformation sei in diesem Sinn vom modernen Künstler gewünscht. Die Deformierung der Wirklichkeit ermögliche ihm tatsächlich, auf Basis der Wirklichkeit etwas auszudrücken, das sich aber auf etwas anderes bezieht als auf diese Wirklichkeit. Auch in der Aussage Mukařovskýs werden die Funktionen von Bild und Sprache im modernen Sinn miteinander verglichen. Er stellt fest, dass diese Kommunikationsmittel nicht mehr als Vermittler zwischen Mensch und Welt angenommen werden. Der Verlust der Vermittlungsfunktion des Bildes ist bereits anhand der von Kandinsky (und Imdahl) formulierten „Diskreditierung des Gegenstandes“ der impressionistischen Malerei erörtert worden. Mit Verweis auf Blasius Erläuterungen zu abstrakten Bilder lässt sich ein fundamentaler Unterschied zwischen impressionistischen und abstrakten Bilder ausmachen. In der impressionistischen Malerei ist die Deformierung der Wirklichkeit partiell, weil sie noch

⁸¹ Ebd., S. 18.

⁸² Ebd.

⁸³ Ebd., S. 50.

⁸⁴ Blasius, Bildlichkeit, S. 8.

⁸⁵ Jan Mukarovsky, zitiert nach Jürgen Blasius in Ders.: Bildlichkeit. S. 9.

vom Betrachter erkennbar ist. Die abstrakte Malerei hingegen tendiert zu einer radikaleren Auflösung der Realität, weil die Gegenstände manchmal kaum erkennbar sind., durch ihre „Deformation“. Diese lässt sich u.a. in der Farbgebung der modernen Kunstwerke feststellen, In der expressionistischen Malerei ist die Deformation im Bereich der Farbgebung stark ausgeprägt. Besonders in den Bildern Franz Marcs, z.B. in *Die gelbe Kuh*⁸⁶, fällt auf, dass die Farbe der gemalten Gegenstände den Farben der realen Gegenstände nicht entsprechen. Es ist hier schon deutlich, dass Farbe keine symbolistische Funktion hat. Die Farbe der expressionistischen Malerei und ihre metaphorische Funktion wird noch im letzten Teil der Arbeit über Georg Trakls Lyrik erläutert. Im Folgenden wird zunächst die Frage behandelt, warum Schriftsteller der Moderne sich für die Farbe der Malerei ihrer Zeit im Bereich ihrer literarischen Arbeit interessieren. Die „Sprachkrise“ der Literatur der Moderne wird dabei erklärt und wird mit der sogenannten „Farbenthusiasmus“ verbunden.

3. Die Begeisterung der Autoren der Moderne für die moderne Farbmalerie im Kontext der „Sprachkrise“

In der Literatur findet eine ähnliche Autonomisierung des Mediums Sprache von der erkennbaren Realität statt wie bei dem Medium Bild in der Malerei. Dies hängt mit dem damaligen Einfluss der Philosophie Nietzsches zusammen. Nietzsches sprachkritische Philosophie ist in der Literatur der Moderne ausschlaggebend gewesen, weil sie die Schriftsteller dazu gebracht hat, mit der bisherigen Literatur zu brechen und neue Schreibweisen zu entwickeln. Mit dem Begriff der „Sprachkrise“ oder „Sprachskepsis“ verweist die Forschung auf den Zweifel an dem Leistungsvermögen der Sprache in der Literatur um 1900⁸⁷. Um weiter schreiben zu können, versuchen Schriftsteller den Sprachzweifel zu überwinden. Einige finden die notwendige Inspiration in der bildenden Kunst. Hoffmannstahls fiktive Texte *Lord Chandos Brief* und *Briefe des Zurückgekehrten* sind bedeutende Zeugnisse der Sprachkrise. Der zweite Text ist besonders interessant, weil eine Überwindungsversuche der Sprachkrise mithilfe des Mediums Farbe besprochen wird. Am Beispiel dieser Briefe wird

⁸⁶ Siehe Anhang 4.

⁸⁷ Büssgen, Antje: Dissoziationserfahrung und Totalitätssehnsucht. <Farbe> als Vokabel im „Diskurs des <Eigentlichen>“ der klassischen Moderne. Zu Hugo von Hoffmannstahls „Briefen des Zurückgekehrten“ und Gottfried Benns „Der Garten von Arles“. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 124 (2005), H.4, S.520-555. Hier: S.521.

erörtert werden, wie die moderne Malerei und ihre Verwendung der Farbe den Schriftsteller inspiriert, aus der Sprachkrise herauszukommen.

3.1 Die Sprachkrise und die daraus resultierende „Dissoziationserfahrung“ in Hugo von Hoffmannstahls *Lord Chandos Brief* (1902)

Der fiktive Brief des Lord Chandos ist das berühmteste literarische Zeugnis der von Nietzsche eingeführten Sprachkrise. In diesem Brief schreibt der fiktive Erzähler Lord Chandos, dass er aufgrund seiner sprachkritischen Einsichten in seiner Schreibfähigkeit gehindert wird. Dieser Brief erscheint im Kontext der Rezeption der Literatur dieser Epoche der Philosophie Nietzsches und ihrer Relativierung der positivistischen Denkweise der Philosophie der Aufklärung. Lord Chandos Brief zeigt konkret, wie die Autoren der Moderne von der Sprachskepsis Nietzsches betroffen wurden. Eine „Sprachkrise“ im Sinne von Zweifel an dem Leistungsvermögen der Sprache wird zu Anfang des Briefes angekündigt, wenn Lord Chandos schreibt, dass er auf seine literarische Betätigung verzichtet. Die Krise Chandos kreist um sein Fühlen einer neuen inneren Spaltung, das heißt um ein Dissoziationsgefühl, wie es hier formuliert wird:

Mir erschien damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit: geistige und körperliche Welt schien mir keinen Gegensatz zu bilden, ebensowenig höfisches und tierisches Wesen, Kunst und Unkunst, [...].⁸⁸

Lord Chandos schreibt hier, dass das Gefühl einer großen Einheit und die Weltauffassung der enzyklopädischen Erkenntnis ihm jetzt (unter Einfluss der Sprachkrise) irgendwie unmöglich vorkommen. Ein Zweifel an der Einheit zwischen dem Geist und der Welt im Medium Sprache kommt hier vor, genauso wie in Nietzsches Sprachphilosophie. Eine Krise des Denkens und des Sprechens wird als Konsequenz des Dissoziationsgefühls des Daseins weiter geschildert:

Aber, mein verehrter Freund, auch die irdischen Begriffe entziehen sich mir in der gleichen Weise [...] Mein Fall ist, in Kürze, dieser: es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.⁸⁹

⁸⁸ Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief, in: Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Hg. v. Rudolf Hirsch, Christoph Perels, Heinz Rölleke, Bd. XXXI: Erfundene Gespräche und Briefe. Hg. v. Ellen Ritter, Frankfurt/Main 1991, S. 48.

⁸⁹ Ebd.

Dass sich die Dinge dem begrifflich ordnenden Blick entziehen, ist ein Symptom der Sprachkrise im Sinne Nietzsches.⁹⁰ Lord Chandos vertraut den Wörtern nicht mehr, weil sie ihm als „unbeweisbar“ und „lügenhaft“ erschienen⁹¹. Es geht hier deutlich um den gleichen Zweifel an der Fähigkeit der Sprache, dem Menschen die Wahrheit und die Welt als solche erkennen zu lassen, der von Nietzsche in seinem Essay *Über Wahrheit und Lüge im außer moralischen Sinne* formuliert wird. Diese Sprachkrise tritt hier in der „Orientierungskrise“ im Dasein von Lord Chandos zutage. Dies führt zur Entgrenzung seines Daseins und macht ihn depressiv und melancholisch. Lord Chandos empfindet sein Dasein als gespalten, weil er wegen des Sprachzweifels zwischen seinem Dasein und der Welt keine Einheit mehr spüren kann. Diese Krise des Daseins führt aber auch zur Intensivierung seines Lebensgefühls⁹². Die krisenhafte Episoden Lord Chandos' stören nicht nur seine literarische Tätigkeit, sondern implizieren auch, dass sein eigenes Daseinsgefühl, seine Weltauffassung und seine Auffassung des Verhältnisses vom Menschen zur Welt gestört werden. Der Einfluss Nietzsche lässt sich im Bewusstseins Lord Chandos deutlich erkennen. Eine direkte und objektive Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt durch die Erkenntnis und die Sprache scheinen unmöglich zu sein. Als Folge dieser Bewusstwerdung gerät Lord Chandos in die Sackgasse des Schweigens und verzichtet auf alle literarische Praxis, weil er für sein Dissoziationsgefühl keine Lösung findet. In den späteren fiktiven Briefen Hoffmannstahls (*Briefe des Zurückgekehrten*) wird aber eine Lösung für die gefühlte Spaltung gefunden, die von der modernen Farbmalerei inspiriert ist. In diesen Briefen wird nämlich die Möglichkeit eines Einheitsgefühls im Medium der Farbenbetrachtung gefunden.

3.2. Der Zusammenhang zwischen Sprachkrise und Farbenthusiasmus in Hoffmannstahls *Briefen des Zurückgekehrten*

Die *Briefe des Zurückgekehrten* thematisieren auch den Umgang mit dem erkenntnistheoretischen Problem der Sprachkrise im Bereich der Literatur. Dieser Text ist für die Problematik der Rezeption der modernen Malerei in der Literatur aber noch interessanter, weil er begreiflich macht, warum Literaten der Moderne sich für die Farbgebung der modernen Malerei begeistern und dies auch ihre literarischen Arbeiten beeinflusst. In diesem Text finden

⁹⁰ Kiesel, Sprachkrise und Überwindungsversuche, S.193.

⁹¹ Ebd.

⁹² Ebd., S.195.

die gemeinsamen Wirkungsintentionen der Literatur und der Malerei der Moderne zusammen, weil der Text das Projekt eines Zusammenhangs zwischen farbiger Erscheinung und sprachlichem Material formuliert. Das bedeutet nicht, dass von einer direkten Vermittlung zwischen Bild und Sprache ausgegangen wird. Im Gegenteil wird eine einfache Übersetzung zwischen den Medien Bild und Sprache vom Zurückgekehrten als schwierig betrachtet. Der Text berichtet von der Rückkehr eines Österreichers stammend aus Deutschland, der nach zwanzig Jahre Abwesenheit einen Kulturschock in der neuen industrialisierten Gesellschaft Deutschlands erfährt. Der Text erzählt die negative Erfahrung des Zurückgekehrten mit der Modernisierung. Die Veränderungen seines Landes erschrecken den Protagonisten zutiefst. Die Modernisierung des Landes erzeugt in ihm Angst. Der Eindruck einer „inneren Unsicherheit“ und „böartigen Unwirklichkeit“ wird auch erwähnt.⁹³ Der erlebte Schock betrifft sowohl sein Existenzgefühl als seinen Sprachgebrauch:

Nein, es ist nichts in mir, was mich befremdet und quält und mich der Heimat nicht froh werden lässt, es ist kein spleen, es ist – also, wie soll ich es nennen? Es ist mehr als eine Beobachtung aller Gefühle, ein Existenzgefühl – Du siehst, ich quäle mich zurück in den Gebrauch einer Kunstsprache, die mir in zwanzig Jahren fremd genug geworden ist.⁹⁴

In dieser Passage ahnen wird schon, dass der Zurückgekehrte sein Unbehagen schwer in Worte fassen kann. Er betrachtet seine Sprache als „ungeschickt“, um die Wahrheit seines Gefühls auszudrücken.⁹⁵ Die zitierte „ungeschickte Sprache“ artikuliert genau das sprachphilosophische Problem. In seinen Briefen versucht der Zurückgekehrte der Sackgasse seiner sprachkritischen Denkweise zu entkommen, indem er mittels seiner Bild- und Farbbetrachtung seine Weltsicht und sein Schreiben verändert. So erzählt der Zurückgekehrte in seinen Briefen von seiner Erfahrung mit Bildern bei seiner ersten Besichtigung einer Kunstaussstellung nach zwanzig Jahren Abwesenheit. Die Bilder machen auf ihn einen starken Eindruck, er betrachtet sie zunächst als „grell“ und „unruhig“ und ihm bereitet es große Schwierigkeiten, jedes Bild als eine Einheit zu betrachten. Danach erwecken die Bilder eine starke ästhetische Erfahrung in ihm, in der er einerseits die Besonderheit jedes Bildes erkennt, gleichzeitig aber auch ihre Einheitlichkeit wahrnimmt:

[...] – dann aber sah ich, dann sah ich sie alle so, jedes einzelne, und alle zusammen, und die Natur in ihnen, und die menschliche Seelenkraft, die hier die Natur geformt hatte, und Baum und Strauch, und Acker und Abhang, die da gemalt waren, und noch das andre, das, was hinter dem Gemalten

⁹³ Hugo von Hoffmannstahl: Briefe des Zurückgekehrten. In: Hugo von Hoffmannstahl. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Hg. v. Rudolph Hirsch, Christoph Perels, Heinz Rölleke, Bd. XXXI: Erfundene Gespräche und Briefe. Hg. v. Ellen Ritter, Frankfurt/Main 1991, S.167.

⁹⁴ Ebd, S.152.

⁹⁵ Ebd.

war, das Eigentliche, das unbeschreiblich Schicksalhafte – das alles sah ich so, dass ich das Gefühl meiner selbst an diese Bilder verlor, und mächtig zurückbekam und wieder verlor!

Das „andre“ und das „Eigentliche“, die vom Zurückgekehrten bei der Betrachtung der Bilder erkannt werden, weist auf die Ausdruckskraft der Bilder hin, die Wirkung, die sich hinter den gemalten Gegenständen befindet. Der Zurückgekehrte beschreibt die Bilder der Ausstellung, indem er einige ihrer Gegenstände erwähnt. Dabei widmet er der Farbe der Bilder weit mehr Aufmerksamkeit. Die Gegenstände des Bildes interessieren ihn nicht, weil in der Farbe dieser Bilder, wie Sabine Schneider formuliert, „das Wesen der Gegenstände aufgeht und verschwindet“. Der Gegenstand scheint in diesen Bildern, genauso wie in den bereits kommentierten Bildern Monets, „diskrediert“ zu sein. Wir erfahren im Postskriptum, dass es um Bilder von Vincent Van Goghs geht. In dieser Malerei steht die Farbgebung im Vordergrund, weil Farben nicht nur im Dienst einer realistischen Wiedergabe stehen, sondern auch im Dienst eines anderen Ausdrucks, das heißt des Ausdrucks des „Anderen“, des „Eigentlichen“, das der Zurückgekehrte in den Bildern der Ausstellung betrachtet. Es ist für den Zurückgekehrten schwer, über seine Erfahrung mit den Bildern Van Goghs zu sprechen, weil er die Bilder nicht beschreiben will, indem er nur erkennbaren Objekte zu erwähnt. Die Gegenstände „an sich“ interessieren ihn nicht, sondern die Art und Weise, wie sie mittels Farbe dargestellt werden. Die Farbe ist für ihn das „Innerste der Gegenstände“⁹⁶. Ihm wird bewusst, dass seine Alltagssprache für die Beschreibung der Gegenstände des Bildes gilt, weil Alltagssprache Gegenstände in der objektiven Wirklichkeit verankert sind. Er wird sich aber dessen bewusst, dass sie für die Beschreibung der Farbe und ihrer Wirkung nicht ausreicht. Er weist in diesem Satz auf die Schwierigkeit hin, über seine Erfahrung von Farbe zu schreiben, weil diese Erfahrung seine Seele betrifft: „Wie kann ich es dir nur zur Hälfte nahebringen, wie mir diese Sprache in die Seele redete“⁹⁷. Er erfährt die Grenze der Sprache und damit verbundene Sprachkrise, weil er sich dessen bewusst wird, dass die Wörter seiner Sprache nur auf die entsprechenden Gegenstände der Realität zutreffen. Er entdeckt im Medium Farbe auch die Möglichkeit einer anderen Ausdrucksform, die mehr dem Affekt, und seiner Seele zugetan ist als dem Gegenstand:

Warum, wenn nicht die Farben eine Sprache sind, in der das Wortlose, das Ewige, das Ungeheure sich hergibt, eine Sprache, erhabener als die Töne, weil sie wie eine Ewigkeitsflamme unmittelbar hervorschlägt aus den stummen Dasein und uns die Seele erneuert.⁹⁸

⁹⁶ Ebd., S. 169.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd., S. 171.

Die Farben scheinen hier sogar mit der Sprache der Literatur konkurrieren, weil sie selbst als eine Sprachform betrachtet werden, die im Gegensatz zur Wortsprache fähig ist, das „Ewige“ ausdrücken. Bewundert wird auch die Unmittelbarkeit dieser Sprache. Der Zurückgekehrte begeistert sich aber vor allem für die Farbe, weil er bei seiner Bildbetrachtung ein Gefühl von Einheit und Ganzheit empfindet; er fühlt genauer, dass die Bilder die ganze Welt und sein ganzes Leben enthalten.⁹⁹ Die Farbensprache konkurriert also mit der Sprache der Worte, weil die Farbensprache im Gegensatz zur Wortsprache keine Spaltung zwischen Subjekt und Objekt enthält.

Helmuth Pfotenhauer stellt die Faszination der modernen Schriftsteller für die Bilder genau in eine solche „Medienkonkurrenz“ zwischen Bild und Sprache. Unter diesem Begriff versteht er, dass Bild und Sprache nicht mehr „ineinander übersetzbar“ seien und vermutet, dass Autoren der Moderne sich dessen bewusst sind. Das Bewusstsein, dass beide Kommunikationsmittel wesentlich anders funktionierten, habe das Interesse der Autoren an diesen Bildern geweckt.¹⁰⁰ Die Farbensprache sei im Gegensatz zu Wortsprache fähig, bei dem Bildbetrachter ein Totalitätsgefühl zu erwecken. So ist es nicht überraschend, dass Schriftsteller dieser Zeit sich für die Farbe und ihre Wirkung interessierten: sie fanden in der Farbe das Mittel, um das Dissoziationsgefühl zu überwinden, das durch den riesigen Wandel der Modernisierung und der modernen Philosophie verursacht wurde. Die Farbe der modernen Malerei wird so einerseits als eine Lösung angesehen, die erlebte Spaltung zwischen dem Dasein und der Welt aufzuheben. Andererseits stellt Farbe die Möglichkeit einer neuen Sprache dar, die den Ausdruck von Affektivität und Sensibilität ermöglicht, der so in der Alltagssprache nicht erreicht werden kann. Die *Briefe des Zurückgekehrten* helfen uns, das Interesse der Autoren der Moderne an der Farbe in Zusammenhang mit der Sprachkrise zu verstehen. Um dieses Phänomen hinzuweisen, wird in der Forschung, die sich mit der Literatur der Moderne beschäftigt, wie gesagt der Begriff des „Farbenthusiasmus“ verwendet. Im gleichen Sinn spricht Antje Büssgen in ihrem Aufsatz *Dissoziationserfahrung und Totalitätssehnsucht* von einer „Farbmystik“, die sich auf die Sehnsucht der Autoren der Moderne u.a. nach Unmittelbarkeit und Ganzheit bezieht. Diese Mystik sei im Sinne einer unmittelbaren Erfahrung, die im Medium Farbe realisiert werde. Die Farbmystik entspreche der bereits dargelegten Erfahrung des Zurückgekehrten mit Farbe, und genauer seinem Einheits- und Ganzheitserlebnis im Medium

⁹⁹ Ebd., S. 173.

¹⁰⁰ Pfotenhauer, Helmut, Riedel, Wolfgang, Schneider Sabine: Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900 (Einleitung), Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. VII.

Farbe.¹⁰¹ In ihrem Text weist Büssgen auf den Totalitätswunsch des Zurückgekehrten hin, der sich „immer wieder in einer Suche nach Übereinstimmung von Innen und Außen, von Wesen und Erscheinung zeige.“¹⁰² Die „Farbmystik“ entspreche daher einer Sehnsucht nach Totalität und gelte auch als Symptom der inneren Zerrissenheit des Menschen. Mit der Diagnose des innerlichen gespaltenen Zustands des Menschen am Beispiel der Figur des Zurückgekehrten steht der Text Hoffmannstahls in der Linie des „modernitätskritischen Krisendiskurses“¹⁰³, den Suzanne Komfort-Hein in den literarischen Texten der Avantgarde-Bewegungen feststellt.¹⁰⁴ Der modernkritische Aspekt der Literatur der Moderne wird im Rahmen der Besprechung der Werke Rilkes und Trakls genauer erörtert werden. Aus der vorigen Bemerkungen können zwei Hauptgründen des Interesses der Literaten an der Farbe in der Moderne erwähnt werden: einerseits bewundern sie die Autonomisierung des farbigen Ausdrucksmittels in den modernen Werken, weil sie selbst nach einer ähnlichen Autonomisierung für das Medium Sprache in der Literatur streben. Andererseits begeistern sie sich für das Einheitserlebnis, das sie bei der Farbetrachtung erfahren, weil sie in ihrer literarischen Arbeit nach einer neuen Einheit streben, um ihre sprachkritischen Einsichten zu überwinden. Das angestrebte Einheitserlebnis bedeutet aber nicht, dass sie die Darstellung von Gegensätzen in ihren literarischen Werken abschaffen wollen. Die durch die Farbe ausgelösten Erfahrungen und die Suche nach Totalität bedeuten nicht, dass sie die erlebte Dissoziation in ihren literarischen Werken zu verneinen, sie führen vielmehr dazu, die Gegensätze der modernen Gesellschaft nebeneinander darzustellen. Das Verlangen der Schriftsteller nach einer Totalitätserfahrung stimme daher mit der Suche nach Versöhnung der unzusammenhängenden Erlebnisse der modernen Gesellschaft überein. Die hier oben erklärte besondere Wirkung der Farbe der modernen Malerei zwischen Dissoziationserfahrung und Einheitserlebnis wird weiter in Beziehung mit den Werken Rilkes und Trakls gesetzt.

¹⁰¹ Büssgen, Konstruierte Unmittelbarkeit, S.521.

¹⁰² Ebd., S. 526.

¹⁰³ Komfort-Hein, Susanne: „...es scheint, das Und zwischen den Dingen ist rebellisch geworden“. Denkfiguren der Krise und der Diskurs des „Eigentlichen“ in der expressionistischen Revolte zwischen Kunst und Leben. In: DVjs 73, 1999, H. 3, S. 501-528.

¹⁰⁴ Büssgen, Konstruierte Unmittelbarkeit, S. 530.

Teil 2: Die Begeisterung Rilkes für die Farbe in der Poetik seines mittleren Werks und seiner „Dinglyrik“

1. Die Motivation der Beschäftigung Rilkes mit den bildenden Künsten und der modernen Malerei

Rainer Maria Rilke gilt wie Hugo von Hoffmannstahl als ein der bedeutendsten Autoren der deutschsprachigen Literatur, der von der Malerei seiner Zeit stark geprägt wurde. Sein literarisches Werk ist von großem Interesse im Rahmen der Forschung in Bezug auf die Beziehungen zwischen Malerei und Literatur in der Moderne. Seine Beschäftigung mit der bildenden Kunst beeinflusste stark die Formulierung der Dichtungstheorie seines mittleren Werks.¹⁰⁵ Rilkes Annäherung an die Kunst begann mit seinem Studium der Kunstgeschichte 1895 in Prag, das er ab 1896 in München begann und ab 1897 in Berlin weiterführte.¹⁰⁶ Zu dieser Zeit nahm Rilke nicht nur an dem klassischen Bildungsprogramm teil, sondern bemühte sich auch um persönliche Kontakte mit zeitgenössischen Künstlern. Er versucht auch sich selbst einen Namen als Kunsthistoriker zu machen. Seine Monographien zu Worpsswede und Rodin können als Höhepunkt seiner kunstgeschichtlichen Tätigkeit verstanden werden. Später konzentrierte sich Rilke stets mehr auf seine literarische Arbeit. Der Übergang von Rilkes literarischem Werk von der frühen zur mittleren Arbeitsphase (1902–1910) wurde von seiner intensiven Beschäftigung mit der Kunst bestimmt. Sein mittleres Werk beginnt mit dem Jahr seines Umzugs in Paris. In Frankreich entdeckte er das Werk Auguste Rodins (1840–1917) und später die Werke Vincent Van Goghs (1853–1890) und Paul Cézannes (1839–1906).

Das Werk Rilke ist in der Diskussion über das Interesse der Literaten an der modernen Malerei und der Farbe im Zusammenhang mit der Sprachkrise besonders relevant, weil Rilkes mittleres Werk stark durch die Beschäftigung des Autors mit der Bildenden Kunst geprägt wurde. Die Farbgebung der modernen Malerei ist dabei von großer Bedeutung gewesen. Rilke begeisterte sich so stark für die Farbgebung Cézannes, dass er sie als Vorbild nahm, um eine neue Ästhetik in der Literatur seines mittleren Werks zu entwickeln, die auf dem Sichtbaren beruht. Rilkes Begeisterung für Farbe ist vergleichbar mit der von Hoffmannstahl, weil beide Autoren Farbe als ein Mittel betrachteten, um das Dissoziationsgefühl des modernen Daseins

¹⁰⁵ Büssgen, Antje: Bildende Kunst. In: Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Manfred Engel, unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart / Weimar: Metzler 2004, S. 130-150. Hier: S.130

¹⁰⁶ Ebd.

aufzuheben. Das Interesse Rilkes an den visuellen Künsten und an der Farbe hängt auch mit einer ausgeprägten Schreibkrise des Autors zusammen. Seine dichterische Entwicklung wird durch eine starke und langanhaltende Identitäts- und Schreibkrise geprägt, die sich vor allem in den poetischen Überlegungen Rilkes und seinem Werk der mittleren Arbeitsphase offenbart. Rilkes Begeisterung für Farben steht aber nicht im gleichen Zusammenhang mit der Sprachkrise wie die von Hoffmannstahl. Die Reaktion Rilkes auf die Sprachkrise ist Helmuth Kiesel zufolge, nicht so fundamental mit der Frage nach der Tauglichkeit der Sprache verbunden als dies bei Hoffmannstahl der Fall ist. Trotzdem bedeutet Rilkes Schreibkrise bei seinem Aufenthalt in Paris 1902/1903 einen „Zusammenbruch seiner frühen Schreibseligkeit“¹⁰⁷ und damit beginnt der Übergang vom frühen zum mittleren Werk. Kiesel zufolge hat Rilkes Beschäftigung mit der bildenden Kunst ihm dabei geholfen, aus seiner Schreib- und Identitätskrise zu entkommen. Die Entwicklung Rilkes einer neuen Dichtungstheorie im mittleren Werk entspricht so dem Bruch Rilkes mit seinem früheren Werk. Rilkes mittleres Werk kann dann auch in Bezug auf die „Sprachskepsis“ in der modernen Literatur behandelt werden, weil Rilke in dieser Arbeitsphase über die Leistungsfähigkeit der Sprache und der Literatur reflektiert und dabei seiner früheren literarischen Produktion kritisch gegenübersteht. Dieses Revidieren der eigenen literarischen Arbeit zeigt sich im innovativen Charakter seines mittleren Werks, das beim Ansprechen typischer Probleme der modernen Gesellschaft auffällt, wie z.B. die Entfremdung und die Einsamkeit des Individuums, die später in seinem Roman und seinen Gedichten thematisiert wird. Rilke In diesem Sinne versucht Rilke in seiner mittleren Werkphase, die neuen Paradigmen der Modernität zu integrieren. Im Unterschied zu Hoffmannstahl hat Rilkes Schreibkrise nicht mit einer Krise der Sprache im engeren Sinn zu tun, sondern bezieht sich unter dem Einfluss der Bildenden Kunst viel eher auf die Problematik des Schauens. Dadurch wird in der Forschung Rilkes Identitäts- und Schreibkrise als eine „Krise des Anschauens“¹⁰⁸ bezeichnet. Sie bedeutet daher keine radikale Revidierung seiner Auffassung des Leistungsvermögens der Sprache, sondern vielmehr eine Revidierung von Rilkes Wirklichkeitsauffassung. Rilkes Schreibkrise findet so als „Krise des Anschauens“ im Rahmen seiner intensiven Beschäftigung mit der bildenden Kunst statt.¹⁰⁹ Dank seiner Beschäftigung mit den modernen Bildenden Kunst orientierte er sich an einer neuen

¹⁰⁷ Kiesel, Helmuth: Sprachkrise und Überwindungsversuche, in Ders: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache – Ästhetik – Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München: Beck 2004. S. 177-233. Hier: S.219.

¹⁰⁸ Büssgen, Bildende Kunst, S.134.

¹⁰⁹ Ebd.

Kunstauffassung, die seine eigene Wirklichkeitsauffassung verändert und seine damalige literarische Produktion beeinflusste

Antje Büssgen präzisiert die Bedeutung des Einflusses, den Rilkes Beschäftigung mit der Kunst auf seine literarische Entwicklung gehabt hat, indem sie einige seiner Hauptmotivationen nennt. Nach Büssgen hat das Bedürfnis Rilkes nach Selbstvergewisserung ihn motiviert, sich an der Kunst zu interessieren. Rilkes Interesse an visuellen Künsten hätte ihn dazu geführt, sich Fragen über die Lebensführung und Arbeitsweise des Künstlers zu stellen. Die Antworten darauf findet er schließlich in den Werken Rodins, van Goghs und Cézannes. Eine weitere Motivation ist für Rilke in seiner mittleren Schaffensphase die Möglichkeit gewesen, seine Dichtung poetologisch zu positionieren. Dementsprechend haben Rodin und Cézanne einen maßgeblichen Einfluss auf Rilkes Poetik des mittleren Werks. Unter Einfluss dieser künstlerischen Entdeckungen fängt Rilke nämlich an, die Spezifität des Kunstmediums und der poetischen Gestaltung zu reflektieren. Die Hinwendung Rilkes zur bildenden Kunst ist Büssgen zufolge, in der Sichtbarkeit dieser Künste begründet. Diese sei strukturbildend für Rilkes lyrischen Werks, weil der Augensinn in Rilkes Erkenntnis und Wahrnehmung von Welt zentral stehe.¹¹⁰ Insbesondere die Malerei Cézannes sei für Rilkes mittleres Werk von Bedeutung gewesen, weil Rilke in Cézannes Werk eine Widerspiegelung seiner eigenen poetologischen Forderungen erkannt habe. Er sei bei der Betrachtung von Cézannes Malerei auf eine Auffassung der Kunst gestoßen, die eine „Transformation von Wirklichkeit in die spezifischen Ausdrucksmittel des Kunstmediums“ darstellte an Stelle von einer illusionistischen Abbildung.¹¹¹ Diese „Transformation der Wirklichkeit“ hätte Rilke vor allem in der Verwendung der Farbe in Cézannes Malerei entdeckt. Dementsprechend sucht er nach einer ähnlichen Transformation innerhalb der Dichtung seiner mittleren Werkphase. Dies ist an seinen *Neuen Gedichte* zu erkennen, die in der vorliegenden Arbeit noch besprochen werden. Übrigens weist das Adjektiv „neu“ im Titel dieses Band und seinem folgenden Band *Der Neuen Gedichte anderer Teil* auf den innovativen Charakter der Gedichte im Verhältnis zu früheren Werken hin.¹¹²

Im Folgenden wird auf die Beschäftigung Rilkes mit der Kunst Rodins und Cézannes und ihre Rolle bei der Herausbildung von Rilkes Poetik des mittleren Werks und bei der

¹¹⁰ Ebd., S.131.

¹¹¹ Engel, Manfred: Rilke als Autor der literarischen Moderne, In: Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Manfred Engel. Stuttgart / Weimar: Metzler 2004, S. 507-536. Hier: S.518.

¹¹² Müller, Wolfgang: Art. Neue Gedichte / der Neuen Gedichte anderer Teil. In: Rilke Handbuch. Leben - Werk - Wirkung. Hrsg. von Manfred Engel, unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004, S. 296-318. Hier: S.297.

Entfaltung seiner „Dinglyrik“ eingegangen. Anschließend werden einige ausgewählte Gedichte aus den *Neue Gedichten* und *Der neuen Gedichte anderer Teil* illustriert.

1.1 Das Streben Rilkes nach Ganzheit als Reaktion auf das Entfremdungsgefühl in der modernen Gesellschaft

Der Begriff „modern“, der im Rahmen der Literaturgeschichte und der Besprechung des Werks Rilkes häufig verwendet wird, soll verdeutlicht werden, weil damit verschiedenen Bedeutungen verbunden sein können. Wie schon in den Erläuterungen zur modernen Malerei und zu dem „modernen Bild“ dargelegt worden ist, weist der Begriff im Bereich der Ästhetik auf den Bruch in der Literatur und Kunstgeschichte mit den bisherigen ästhetischen Konventionen hin. Die Modernität des Bildes wurde dabei u.a. an seiner „Befreiung des Sehens vom Vorwissen“ und an seiner Befreiung von der mimetischen Ästhetik des Realismus festgemacht. Im gleichen Sinn kann Nietzsches Philosophie als „modern“ definiert werden, weil ihre Zerstörung der Metaphysik einen Bruch mit der Philosophie der Aufklärung bedeutet.

Im soziologischen Sinn weist der Begriff „modern“ aber auf die Modernisierung hin, die am Ende der französischen Revolution 1789 begonnen hat und die bis heute andauert. Der Modernisierungsprozess ist zufolge neuerer soziologischer Analysen Manfred Engels durch vier Prozesse bestimmt. Mit der „Differenzierung“ weist Engel auf den Prozess der Dissoziation hin, das in Hoffmannstahls *Briefe des Zurückgekehrten* bereit erwähnt wurde. Auch bei Rilke wurde schon auf diesen Prozess verwiesen. Hier ging es um seine Thematisierung moderner Probleme wie der „Entfremdung“. Engels Beschreibung dieses Prozesses ermöglicht uns, das Dissoziationsgefühl des modernen Menschen besser zu verstehen:

Differenzierung meint die Aufspaltung „eines ursprünglich homogenen Ganzen“ (Loo/Reijen, S. 31) – nämlich jener übersichtlich organisierten und regional fixierten Sozialeinheiten und Wertewelten, denen der Mensch von Geburt an zugehört und die ein homogenes Organisationsprinzip und eine einheitliche Wertordnung aufweisen.¹¹³

In dieser Passage wird die Differenzierung oder Dissoziation mit dem Verlust des Einheits- und Ganzheitsgefühls des modernen Menschen, da sich die bisher vorhandene einheitliche Werteordnung aufspaltet. An die Stelle dieses „ursprünglich homogenen Ganzen“ treten Engel zufolge, eine „unübersichtliche Fülle von Lebensbereichen mit je eigenen Ordnungen, Wissenswelten, Normen und Wertlogiken“¹¹⁴. Die weiteren Merkmale, welche Engel zufolge

¹¹³ Engel, Rilke als Autor der literarischen Moderne, S.507.

¹¹⁴ Ebd.

die Modernisierung kennzeichnen, sind die „Individualisierung“, die „Rationalisierung“ und die „Domestizierung der Natur“.¹¹⁵ Sie werden hier nicht weiter besprochen. Wir könnten geneigt sein, Rilke als „nicht modern“ zu bezeichnen, weil er eine Modernitätskritik übt, die u.a. sichtbar ist in seiner Thematisierung des Hässlichen der Modernisierung. Für Manfred Engel liegt aber die Modernität Rilkes genau darin, dass er sie in seinem literarischen Werk kritisiert.¹¹⁶ Engel hebt die Bedeutung der Modernitätskritik Rilkes in seinem mittleren Werk hervor, weil sie an dem neuen Wirklichkeitsverständnis Rilkes in dieser Werkphase anknüpft. Um Rilkes Literatur der mittleren Werkphase zu erfassen, ist es also wichtig, Rilkes Konzeption der Wirklichkeit deutlich zu machen.

Wie gesagt erlebte Rilke eine Schreibkrise während seines Pariser Aufenthalts. Seine poetologischen Überlegungen werden teilweise vom Nietzsches Gedanken beeinflusst, z.B. seine Problematik der Autonomie des schöpferischen Subjekts und auch der Abbau des „den Menschen bindenden metaphysischen Prinzips“.¹¹⁷ Für die Poetik des mittleren Werks aber ist nach Engel die Bildende Kunst einflussreicher gewesen als Nietzsches Philosophie. In *Nietzsche und die Kunst*¹¹⁸ vermutet Theo Meyer, dass die Veränderungen in der Poetik Rilkes zur Zeit des mittleren Werks sich nicht auf die Innovationen der Philosophie Nietzsche beziehen. Er stellt fest, dass Rilke zu geistig, zu sehr der Stimmung hingeben und „zu sehr geprägt vom Gedanken der universellen Einheit des Seins“ sei, um ein „Nietzscheaner“ zu sein.¹¹⁹ Er betont, dass Rilke zur Zeit der Jahrhundertwende der „Virtuose der Stimmungen“ ist und unterscheidet das mittlere Werk Rilkes von seinem frühen Werk aufgrund der Veränderung in dieser „Stimmungen“. Während die Stimmungen im frühen Werk so Meyer noch rein subjektiv und persönlich sind, entsprechen die späteren Stimmungen dem „Ausdruck eines lyrischen Monismus“¹²⁰, der die Überwindung der Subjekt-Objekt-Spaltung und damit die große Einheit aller Dinge beschwört“.¹²¹ Meyer weist hier auf ein Merkmal von Rilkes mittlerem Werk hin, das uns in dieser Arbeit besonders interessiert, nämlich die Forderung Rilkes nach Einheit und nach Totalität in der literarischen Darstellung. Die Forderung Rilkes nach Einheit in seinen „Stimmungen“ sei also seinem heftigen Glauben an einer „universellen Einheit des Seins“ zu

¹¹⁵ Ebd, S.508.

¹¹⁶ Ebd., S.512.

¹¹⁷ Meyer, Theo: Nietzsche und die Kunst. Tübingen; Basel: Francke 1993, S.200.

¹¹⁸ Ebd, S.197.

¹¹⁹ Ebd, S. 198.

¹²⁰ Nach dem Duden Wörterbuch weist der Begriff des Monismus auf die” philosophische - religiöse Lehre von der Existenz nur eines einheitlichen Grundprinzips des Seins und der Wirklichkeit“. Der Monismus steht in diesem Sinn den Dualismus und den Pluralismus gegenüber. Von <https://www.duden.de/rechtschreibung/Monismus> (abgerufen am 6/12/17).

¹²¹ Meyer, Nietzsche und die Kunst, S. 198.

verdanken. Im gleichen Sinn stellt Engel fest, dass für Rilke die Wirklichkeit dem Menschen erfahrbar und zugänglich ist, gleichzeitig aber betrachtete er sie als für den Menschen unverfügbar, weil sie dem Menschen als das „zu Große“ oder „zu Fremde“ erscheine. Das bedeutet, dass der Mensch für Rilke die Wirklichkeit in seiner Ganzheit nicht erfahren kann, dass sie ihm als Ganzheit weder kontrollierbar oder regelbar sei.¹²² Anders gesagt kommt für Rilke die Realität dem Menschen als etwas Fremdes vor, weil er sie nicht in seiner Komplexität erfassen kann. Damit wird zurück auf den Begriff der „Entfremdung“ gekommen. Die Entfremdung des Daseins, die in Rilkes mittleren Werks thematisiert wird, hat also mit der Unmöglichkeit des modernen Menschen zu tun, im Kontext der modernisierten Gesellschaft ein Einheitsgefühl zu empfinden. Dieses Wirklichkeitsverständnis Rilkes ist in seinem literarischen Werk in der Thematisierung der Spaltung des modernen Daseins sichtbar. Diese Spaltung des modernen Daseins zeigt sich in „Fremdheitserfahrungen“¹²³ ,wie z.B. Tod, Krankheit oder Liebe. Dadurch thematisiert Rilke also das „Fremde“, das „Andere“ der Wirklichkeit und des menschlichen Lebens in der Absicht, diese Wirklichkeit in ihrer Ganzheit darzustellen. Der Versuch Rilkes, das Ganze der Realität darzustellen, entspricht dann auch seinem eigenen Streben nach Einheit. Engel erklärt, dass die Modernitätskritik Rilkes in seiner Thematisierung von Grenzerfahrungen liegt, weil er der Modernität vorwirft, dass sie diese Grenzerfahrungen völlig ausblende.¹²⁴ Die Literatur Rilkes der mittleren Werkphase kann also als „modern“ gekennzeichnet werden, weil dabei der Modernität vorgeworfen wird, dass sie das Fremde des Lebens ausblendet und damit eine vollständige Wirklichkeitsauffassung verhindert. Rilkes Strebens nach Einheit und Ganzheit hängt also eng mit einer Modernitätskritik zusammen und auch mit seinem Interesse an der bildenden Kunst und Farbe, weil diese die Entwicklung des betreffenden Wirklichkeitsverständnisses unterstützen.

2. Die Hinwendung Rilkes zum Sichtbaren im Kontext seiner Schreibkrise

¹²² Engel, 2004, S. 510.

¹²³ Rainer Maria Rilke: Worspwede. Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler. Mit 122 Abbn. Bielefeld, Leipzig: Velhagen & Klasing, 1903 (Künstler-Monographien 64; Hg. v. H. Knackfuss u.a.); 2. Aufl. 1905; 3. Aufl. 1910.-SW. V, 7-134.-KA 4, 54, S. 311.

¹²⁴ Engel, 2004, S.510.

2.1 Die Worpsswede Monographie und die Entdeckung eines „Wortschatz des Sichtbaren“¹²⁵

Rilkes Monographie *Worpsswede* gilt als frühes Zeichen seiner Hinwendung zum Vokabular des Sichtbaren. In dieser Schrift entwickelt Rilke Gedanken über die Evolution der Landschaftsmalerei von ihren Ursprüngen bis in die Zeit der Moderne. Es fällt auf, dass die Geschichte der Landschaftsmalerei und die Kunst der Worpssweder Kolonie nicht das eigentliche Thema der Monographie ist, sondern das Wesen des modernen Künstlertums und die Frage des Verhältnisses von Mensch und Natur. So weist Rilke u.a. auf die Rolle der Kunst als Vermittlerin zwischen Menschen und Natur:

In einer Lebenswelt, die durchgängig von Fremdheitserfahrungen beherrscht sei, fungiere Kunst als „das Medium [...] in welchem Mensch und Landschaft, Gestalt und Welt sich begegnen und finden; durch die Kunst nähert sich die ganze Menschheit der Natur.“¹²⁶

Im letzten Satz wird verständlich, dass Rilke sich für Landschaftsmalerei interessiert, weil sie es ermöglicht, Ganzheit zu schaffen. In seiner Schrift zu Worpsswede behauptet Rilke, dass die Natur als Wörterbuch für den Ausdruck des Menschen dienen kann, weil ihr „Wortschatz des Sichtbaren“ dem Menschen eine metaphorische Sprache bietet.¹²⁷ In seiner ersten Monographie beschränkt sich Rilke also nicht auf einen kunstgeschichtlichen Diskurs, sondern setzt schon sein eigenes Interesse an der Kunst in Beziehung zu ästhetischen und sprachtheoretischen Fragen. Mit seiner Auffassung der Natur als ein „Wortschatz des Sichtbaren“, das dem Menschen im Medium der Kunst vermittelt werden kann, macht Rilke deutlich, dass er an der Existenz einer anderen Sprache jenseits der konventionellen Alltagssprache glaubt. In der Worpssweder Monographie scheint Rilke eine Lösung auf die Sprachkrise gefunden zu haben, weil er in der Landschaftsmalerei eine Sprache entdeckt hat, die durch ihre Sichtbarkeit anders funktioniert als die Alltagssprache. Das Konzept der Sichtbarkeit wird Rilke dann in seiner Betrachtung von Rodins Werk mittels seiner Forderung nach „Sachlichkeit“ weiter entwickeln. Inspiriert durch seine Betrachtung der sichtbaren Künste wird Rilke in seinem literarischen Werk konkret nach „stofflichen Anregungen und Vokabeln des Sichtbaren“ suchen¹²⁸. Rilkes Monographien zu Worpsswede und zu Rodin seien

¹²⁵ Büssgen, Bildende Kunst. S.138.

¹²⁶ Rainer Maria Rilke, Worpsswede . Hg. von Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler. Mit 122 Abbn. Bielefeld, Leipzig: Velhagen & Klasing, 1903 (Künstler-Monographien 64; Hg. v. H. Knackfuss u.a.); 2. Aufl. 1905; 3. Aufl. 1910.-SW. V, 7-134.-KA 4, 54, S. 311.

¹²⁷ Büssgen, Bildende Kunst. S.138.

¹²⁸ Ebd., S.131.

für Rilkes Aufmerksamkeit für das Sichtbare besonders wichtig gewesen und hätten der poetologischen und dichterischen Selbstbestimmung des Autors gedient. Büssgen deutet an, dass die Aufmerksamkeit Rilkes für das Sichtbare für ihn das Mittel gewesen sei, eine Äquivalenz zwischen Außen und Innen zu erfahren. Weil die Sichtbarkeit ihm ermöglicht habe, die sinnliche Erscheinung von Objekten mit ihrer Bedeutung zu versöhnen, kann sie für Rilke als ein Mittel betrachtet werden, den Zweifel der Sprachphilosophie Nietzsches an einer Vermittlung zwischen der menschlichen Erfahrung und der Welt „an sich“ zu überwinden. Rilkes Hinwendung zum Sichtbaren gelte also als Zuflucht, als möglicher Ausgang aus der Sprachkrise.¹²⁹ Die Beschäftigung des Autors mit sichtbaren Künsten habe ihn verschiedene Sprachen gelehrt. In der Worpsswedischen Malerei hätte er die Landschaft als „Sprache für seine Geständnisse“¹³⁰ entdeckt, bei Rodin hätte er dann eine „Sprache der Hände“¹³¹ und des menschlichen Körpers entdeckt und bei Cézanne eine Sprache der Farben.¹³²

2.2 Rodins Werks als Vorbild für Rilkes Konzept des „Sehen-Lernens“ und des sachlichen Kunstwerks

In Paris arbeitete Rilke bis 1906 als Sekretär im Atelier Rodins, wo er sein Werk intensiv beobachtet konnte. Rodins kontinuierliche und disziplinierte Arbeitsweise des „*toujours travailler*“ galt für Rilke als eine vorbildliche künstlerische Lebensführung. Die Beschäftigung mit der Skulptur Rodins macht Rilkes Forderungen nach dem „Sehen-Lernen“ und dem „sachlichen Sagen“ verständlicher für das Verständnis von Rilkes Lyrik des mittleren Werks.

Bei der Betrachtung der Skulptur und der Arbeitsweise Rodins sei Rilkes auf die materiellen Aspekte des Kunstwerks aufmerksam geworden. Dies habe ihm ermöglicht, den Sachlichkeitsgedanken und seine Forderung nach einem „sachlichen Sagen“ in der Literatur auszuformulieren. Rilke hat selbst auf die Sachlichkeit als das „Vergessen und Verwandeln der stofflichen Anregungen“¹³³ hingewiesen, das als eine Umsetzung des Stoffes in die Sprache des künstlerischen Materials zu verstehen ist. In Bezug auf die Skulptur wird hier von der „Sprache der Hände“ gesprochen.¹³⁴ Es geht bei der Sachlichkeit zunächst um ein „Vergessen“ unsres Vorwissen bei der Anschauung, welches das „Verwandeln“ eines einfachen Objekts, eines

¹²⁹ Ebd., S.136.

¹³⁰ Rilke, Worpsswede, S.451.

¹³¹ Ebd., S.430.

¹³² Büssgen, Bildende Kunst, S.136.

¹³³ Rilke, Worpsswede, S.431.

¹³⁴ Büssgen, Bildende Kunst, S.140.

Dings in ein Kunstwerk ermöglicht. Rilke sei auf diese Idee dank der Betrachtung der Arbeit Rodins gekommen, indem er ihre „Sprache der Hände“ als „sachlich“ betrachtet habe, weil sie von der konventionellen Bedeutungszuschreibung und unserer allgemeinen Erkenntnis nicht abhängen. Die Sachlichkeit, die Rilke in Rodins künstlerischer Sprache feststellt kann zu der Autonomisierung des modernen Bildes in Beziehung gesetzt werden, die wir schon im ersten Arbeitsteil besprochen haben, weil sie einer Eigenständigkeit des Kunstwerks gegenüber der menschlichen Erkenntnis entspricht. Rilke stellt so im Werk Rodins eine ähnliche „Befreiung des Sehens vom Vorwissen“ fest, wie Max Raphaël sie auch in der impressionistischen Malerei feststellt. Insbesondere bei der Betrachtung von Skulpturen Rodins, die unvollständige Körper darstellten, sei sich Rilke bewusst geworden, dass der Bildhauer nicht nur das Schöne des menschlichen Körpers darstellte, sondern es auf „sachliche Weise“ wiedergab, also auch mit seinen hässlichen Aspekten. Rilke entwickelte ein so großes Interesse für Bildhauerei und die Arbeitsweise Rodins, weil in dessen Plastiken nicht nur das Schöne, sondern auch das Hässliche des menschlichen Lebens dargestellt war. Anders gesagt, weil Aspekte des menschlichen Lebens sichtbar gemacht wurden, die ansonsten unter dem Einfluss unserer gewöhnlichen Weltkenntnis unbeachtet geblieben wären. Büssgen weist darauf hin, dass Rilke in Rodins Plastik eine „Kunst des modernen Lebens“ erkenne, weil sie die vernachlässigten Gebärden der Menschheit festhalte.¹³⁵ Dank seiner Beschäftigung mit der Plastik Rodins sei Rilke so auf die Idee gekommen, dass die Kunst der Darstellung einer idealen Schönheit nicht verpflichtet sei. Diese Forderung Rilkes nach Ganzheit in der künstlerischen Repräsentation betrifft nicht nur Rilkes Auffassung der bildenden Künste, sondern wird zum Bestandteil seiner eigenen literarischen und lyrischen Entwicklung und markiert den Unterschied des mittleren Werks zum früheren. Günter Seubold weist auf diesen Bruch mit dem frühen Werk hin, weil Rilke sich in seinem mittleren Werk sich vom „kleinen, schön“¹³⁶ verabschiedet.

Die Forderung Rilkes nach einer „sachlichen“ und vollständigen Darstellung des Lebens in der Kunst und der Literatur ist wichtig für Rilkes Prozess des „Sehen-Lernens“, weil dies als eine Umsetzung der Sachlichkeit von Rilkes eigenen poetologischen Reflexionen gilt. Der Prozess des „Sehen-Lernens“ prägt stark die Poetik seines mittleren Werks und bedeutet die Forderung Rilkes nach einer Veränderung der Weltbetrachtung im Rahmen seiner dichterischen Arbeit, in der das Sehen sich von der traditionellen Bedeutungszuschreibung

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Seubold, Günter: Der Abschied vom „kleinen schön“. In: Kunsterfahrung als Welterschließung: die Kunst- und Lebensphilosophie Rainer Maria Rilkes. Hg. von Günter Seubold und Thomas Schmaus. Bonn, Denkmal Verlag, 2012.

befreien sollte und damit „sachlich“ werde. Im Rahmen Rilkes lyrische Tätigkeit bedeutete es die „Fähigkeit, ein vollständiges, selektionsloses Sehen auszubilden“, das professionell und kontinuierlich ausgeübt werden soll.¹³⁷ Dank seiner intensiven Beobachtung der visuellen Künste, rückte das Sehen ins Zentrum der Reflexionen Rilkes über die Kunst und wurde gleichzeitig zum wichtigen Thema in seinem mittleren Werk. So ist die Forderung des Sehens in den verschiedenen Aspekten Rilkes Werken sichtbar, u.a. in der Thematisierung des Hässlichen und der Veränderung der Weltbetrachtung. Im Bereich der Lyrik zeigt sich der Einfluss von Rodins Werks und im „Dinggedicht“¹³⁸ erkennt man auch Rilkes Konzept des sachlichen Kunstwerks oder des „Kunstthings“. Das Dinggedicht weist auf Rilkes neuer Konzeption des Gedichts in der Lyrik des mittleren Werks hin, das aufgrund seines geänderten Realitätsverständnisses und seiner künstlerischen und literarischen Auffassungen entstanden ist. Rilkes Begriff des „Kunst-Dings“ bedeutet ein künstlerisches Werk, das dank des aufmerksamen Schauens einen höheren Wirklichkeitsgrad als das reale Ding hätte.¹³⁹ Das Ding steht im Zentrum von Rilkes Auffassung des Kunstwerks und seiner Lyrik, weil der Künstler, so Rilke, nicht mehr seinen der binären Logik folgenden Geschmack“ der Dinge der Welt darstellt, stattdessen stellt er das Ding dar, wie es ist.¹⁴⁰ Der Bezug auf die geschauten Dinge sei konstitutiv für Rilkes *Neuen Gedichte* und falle dabei besonders durch den dominierenden Gegenstandsbezug auf. Wolfgang Müller nimmt an, dass die Gefühle und Stimmungen in Rilkes Dinggedichten wegen ihrer Forderung nach Sachlichkeit nicht so anwesend sind. Die große Sensibilität für die gegenständliche Wirklichkeit in Rilkes Dinglyrik bedeute aber nicht, dass sie selbst eine objektive Darstellung der äußeren gegenständlichen Wirklichkeit sei wegen der besonderen ästhetischen Eigenart der Gedichte. In diesem Sinn bezeichnet Müller Rilkes Dinggedichte als „in poetische Sprachstrukturen umgesetzte Gegenstandserfahrungen“.¹⁴¹ In den Dinggedichten Rilkes handle es sich nicht so sehr um die Dinge selbst, sondern vielmehr um ihre Repräsentation und ihre Wahrnehmung dieser Dinge.¹⁴² In einem Brief an Lou Andréas Salomé geht Rilke selbst sehr explizit auf den Wandel seiner Weltbetrachtung im Sinne einer Hinwendung zu den „Dingen“, das heißt zur sichtbaren Wirklichkeit ein. Im folgenden Zitat formuliert er seine veränderte Wirklichkeitsauffassung in Bezug auf „Rodins Dinge“:

Nur die Dinge reden zu mir. Rodins Dinge, die Dinge an den gotischen Kathedralen, die antikischen Dinge, – alle Dinge, die vollkommene Dinge sind. Sie wiesen mich auf die Vorbilder hin; auf die

¹³⁷ Ebd. S.134.

¹³⁸ Ebd., S.137.

¹³⁹ Müller, Neue Gedichte / der Neuen Gedichte anderer Teil, S.297.

¹⁴⁰ Seubold, Der Abschied vom „kleinen schön“, S.23.

¹⁴¹ Müller, Wolfgang: Rilke, Husserl und die Dinglyrik der Moderne. In: Rilke und die Weltliteratur, Hg. von Manfred Engel und Dieter Lamping, Düsseldorf/Zürich: Artemis und Winkler 1999.

¹⁴² Müller Wolfgang, Neue Gedichte / der Neuen Gedichte anderer Teil, S.298.

bewegte lebendige Welt, einfach und ohne Deutung gesehen als Anlass zu Dingen. Ich fange an, Neues zu sehen: schon sind mir Blumen so unendlich viel und aus Thieren kamen mir Anregungen seltsamer Art. Und auch Menschen erfahre ich schon manchmal so, Hände leben irgendwo, Munde reden und ich schaue alles ruhiger und mit größerer Gerechtigkeit.¹⁴³

In diesem Brief betont Rilke die Notwendigkeit einer vollständigen Wirklichkeitsbetrachtung, wenn er schreibt, dass „alle Dinge“ zu ihm reden. Rilke scheint durch sein neues „einfaches“ Sehen in einen sicheren friedlichen Gemütszustand versetzt zu werden, weil er dabei alles „ruhiger und mit großer Gerechtigkeit“ schaut. In dieser Aussage steckt für mich die Idee einer Versöhnung Rilkes, weil das Verhältnis zwischen dem Menschen und seiner Wirklichkeitsauffassung als einheitlich vorgestellt wird. Die Konzentration auf die geschauten Dinge scheint Rilke also eine Vermittlung zwischen dem Menschen und der Welt zu ermöglichen. Damit wird der Sprachzweifel von Nietzsches Philosophie und die Schreibkrise Rilkes überwunden. Für Stahl besteht die Innovation von Rilkes mittlerem Werks im Vergleich zu seiner früheren literarischen Arbeit darin, dass Rilke sich an der dinglichen Außenwelt orientiert. Wie gesagt ist das Auge das zentrale Organ der Dinglyrik. Dies hat zur Folge, dass nicht die Dinge „an sich“ zum Thema der Lyrik werden, sondern die Wahrnehmung dieser Dinge, die übrigens „sachlich“ sein sollte. So werden wir in einigen Gedichten erkennen, dass die Objektivität der lyrischen Darstellung durch die Thematisierung des subjektiven und momentanen Wahrnehmungsaktes im Gedicht relativiert wird.¹⁴⁴

2.3. Die Verwandlung des Sehens in *Archaischen Torsos Apollos*

In den vorhergehenden Erläuterungen ist es deutlicher geworden, inwiefern Rilke durch die Betrachtung von Rodins Werks ihn im Medium der „Dinge“ zur Entdeckung der „Sprache des Sichtbaren“ geführt hat. Dies hatte die Forderung nach Sachlichkeit in der Kunst zur Folge. Das hat nicht nur seine Überlegungen zur Kunst geprägt, sondern auch sein lyrisches Werk, insbesondere die Gedichtbände *Neue Gedichte* (1903–1907) und *Der Neuen Gedichte anderer Teil* (1907–1908). Die Titel lassen den innovativen Charakter von Rilkes Lyrik des mittleren Werks beziehungsweise seiner „Dinglyrik“ erkennen. Wie bereits weiter oben erläutert, sind die Gegenstände und ihre Anschauung ein vorherrschendes Thema der Dinggedichte. Wolfgang Müller präzisiert mit Verweis auf die Forschung Phelans, dass die

¹⁴³ Rainer Maria Rilke : Brief an Lou Andreas Salomé, 8.08.1903. Zitiert nach August Stahl. In Ders: Rilke Kommentar Zum Lyrischen Werk. Unter Mitarbeit von Werner Jost und Reiner Marx. München; Winkler Verlag 1978, S.18.

¹⁴⁴ Ebd., S.19.

Dinge in diesen Gedichten „wie in einem Gemälde, von ihrer Umgebung“ isoliert und „unter Konzentration auf das Sichtbare und unter Verwendung vielfältiger metaphorischer Techniken“ präsentiert werden.¹⁴⁵ Rilkes Gedicht *Archaischer Torso Apollos* ist ein gutes Beispiel, um das zu verdeutlichen und es lässt auch explizit den bedeutenden Einfluss von Rodins Werk auf Rilkes lyrisches Werk erkennen. Die Aufgabe des „Sehen-Lernens“ ist im Thema der Veränderung der Weltbetrachtung auch anwesend. Die Notwendigkeit eines neuen Sehens wird ähnlich wie in Rilkes oben zitiertem Brief artikuliert:

Archaischer Torso Apollos

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reiften. Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könne nicht der Bug
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
unter den Schultern durchsichtigem Sturz
Und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;

Und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern.¹⁴⁶

Im Zentrum dieses Gedichtes steht die Betrachtung einer antiken Skulptur des Gottes Apollo. Die Skulptur zeugt deutlich den Einfluss der Plastik Rodins auf Rilkes lyrische Entwicklung. Im Gedicht wird der Torso Apollos beobachtet. Das Thema des Gedichtes ist aber nicht die Skulptur selbst, sondern eher das Schauen dieses Kunstwerks. In der ersten Strophe deutet das „wir“ darauf hin, dass das Anschauen nicht individuell ist, sondern kollektiv. Die Skulptur, wie Hofmann Torsten erklärt, wird als „Ding“ beobachtet, das heißt, dass das Objekt dank des aufmerksamen Schauens zum Kunst-Ding wird. Wir sehen nämlich wie der Stoff während des sachlichen Schauens der Skulptur zum Kunstwerk wird und das Rilkes Konzept der Sachlichkeit als ein „Vergessen und Verwandeln der stofflichen Anregungen“ in der

¹⁴⁵ Phelan, Anthony: Rilke. Neue Gedichte, London: Grant and Cutler 1992. Zitiert nach Wolfgang Müller, 2004, S.297.

¹⁴⁶ Rainer Maria Rilke: Der Neuen Gedichte anderer Teil. Leipzig: Insel Verlag, 1908. In: Rainer Maria Rilke Gedichte. 1895 bis 1910. Bd.1. Hg. Von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag 1996. S.458.

Thematisierung der Anschauung der Skulptur deutlich zum Vorschein kommt. Das Schauen der Skulptur wird zum Thema in der ersten Strophe, wo es mit der Innerlichkeit des Betrachters verbunden wird, weil es „*zurückgeschraubt*“ erscheint. In dieser Strophe wird auch gesagt, dass die Skulptur trotz ihres fehlenden Kopfes von künstlerischen Interesse ist; selbst, wenn wir das Haupt nicht kennen, „*glüht*“ der Torso und sein Schauen hält sich und glänzt. In der zweiten Strophe steht das Schauen im Zentrum des Gedichts, weil es als Subjekt des Satzes vorkommt, das sich „*hält und glänzt*“. Weil das Schauen hier eine aktive Handlung ist, wird unsere primäre Vorstellung gestört, dass eine Skulptur vom Beobachter passiv angeschaut wird.¹⁴⁷ Im Laufe des Gedichts wird nämlich klar, dass der Prozess des Schauens nicht das klassische Schauen eines Objekt durch das Subjekt betrifft, weil das Verhältnis zwischen schauenden Subjekt und geschauten Objekt verwechselt wird, bis wir am Ende des Gedichtes den Eindruck haben, dass die Skulptur nicht angeschaut wird, sondern die Skulptur selbst schaut. In der zweiten Strophe wird das Subjekt „*wir*“ mittels der Erwähnung von „*dich*“ durch ein „*du*“ ersetzt, das als Betrachter der Skulptur identifiziert werden könnte. Selbst wenn die Skulptur keinen Kopf hat, ermöglicht sie dem Betrachter eine starke ästhetische Erfahrung, weil er im Schauen „*geblendet*“ wird. Die Skulptur wird nämlich trotz der physischen Abwesenheit eines Kopfes in der zweiten und dritten Strophe als lächelnd und flimmernd beschrieben. Die zwei letzten Verse sind dann entscheidend für die Verwandlung der primären Betrachtung der Skulptur. Die Situation Beobachter-beobachtendes Objekt wird durch den Ausdruck „*denn da ist keine Stelle die dich nicht sieht*“ umgekehrt. Der Beobachter der Skulptur steht nicht mehr in einer aktiven beobachtenden Haltung, sondern wird selbst zum passiven beobachteten Objekt. Mit der Umkehrung der Handlung der Betrachtung vom Subjekt zum Objekt wird in diesem Gedicht eine andere Weise dargestellt, das Kunstwerk anzuschauen. Die Anschauung der Skulptur ist einer starken ästhetischen Erfahrung angeknüpft obwohl die Skulptur nicht mit der menschlichen Erkenntnis übereinstimmt, beziehungsweise mit unserer Vorstellung des menschlichen Körpers. Somit wird vorausgesetzt, dass das Objekt als Kunstwerk unabhängig von der Erkenntnis seines Gegenstandes angeschaut werden kann. Am Ende des Gedichts kann die Veränderung der Perspektive der Betrachtung als eine Veränderung der Lebenshaltung interpretiert werden und als eine poetologische Forderung von Rilkes: „*du musst dein Leben ändern*“ verstanden werden. Mit diesem Gedicht wird verständlicher, wie Rilkes Interesse an der Kunst und Arbeitsweise Rodins in sein literarisches Werk in der Thematisierung des

¹⁴⁷ Hoffmann, Torsten: Kunsterfahrung als Icherschließung. Rilkes anthropologische Ästhetik in seinen Vorträgen über Kunst und Literatur, S.274. In: Kunsterfahrung als Welterschließung. Die Kunst- und Lebensphilosophie Rainer Maria Rilkes. Hg. von Günter Seibold und Thomas Schmaus, Bonn: Denkmal 2012.

Prozesses der Betrachtung und der Umkehrung des traditionellen Verhältnisses betrachtendes Subjekt – betrachtetes Objekt einfließt. Genauer gesagt, impliziert die Veränderung unsres Blicks auf den Torso Apollos eine Veränderung unsrer vorigen Weltbetrachtung in eine neue Weltbetrachtung, in der die unidimensionale Beziehung vom Subjekt zu Objekt hinterfragt wird. Es kommt hier auch die Idee vor, dass ein Objekt selbst dann zum Kunstwerk werden kann, wenn es unserer Welterkenntnis nicht entspricht, weil der Körper der Skulptur Apollos unvollständig ist.¹⁴⁸ Auf diese Weise ist in diesem Gedicht die Forderung Rilkes nach einer Kunst, die alle Aspekte des Lebens annimmt, auch anwesend. Wie bereits dargelegt, erklärt die Forschung diesen Aspekt als die Distanzierung von der Aufgabe der Kunst, das Schöne darzustellen. Günter Seibold verwendet den Begriff des „Abschieds vom kleinen schön“¹⁴⁹ um verständlich zu machen, dass Rilke sich von der bisherigen Forderung der Kunst abwendete, das Schöne des Lebens darzustellen.

2.4 Rilkes Überwindung des „kleinen Schönen“ im Medium der Bilder des Hässlichen

Wir stellen in Rilkes Poetik und Literatur des mittleren Werks eine Distanzierung von der traditionellen Vorstellung fest, dass die Kunst das Schöne des Lebens wiedergeben sollte. Bei Rodin stellt Rilke nämlich fest, dass die Kunst auch das Hässliche und das Merkwürdige der Existenz darstellen kann. Die Umkehrung der Relation zwischen dem aktiven beobachtenden Subjekt und dem passiven beobachteten Objekt, die in *Archaischer Torso Apollos* besprochen worden ist, entspricht bei Rilke einer Aufhebung der Spaltung der abendländischen Philosophie zwischen Subjekt und Objekt, die in seiner Forderung nach einer vollständigen Wirklichkeitsdarstellung in der Kunst konkret wird. Rilke macht so die Darstellung des Lebens in seiner Ganzheit zur Aufgabe seiner Lyrik des mittleren Werks, indem er „Fremdheitserfahrungen thematisiert, d.h. Erfahrungen, die dem Menschen fremd, beziehungsweise nicht unmittelbar verständlich sind, wie z.B. der Tod. Dank des Umgang mit Rodins Werk findet Rilke eine geschickte Ausdrucksweise, um das Ganze des Lebens in seiner Literatur zu thematisieren. Die Fremdheitserfahrungen werden in Rilkes mittlerem Werk im Medium der Darstellung hässlicher, entsetzlicher Aspekte des Lebens thematisiert, die in der Forschung durch die Verwendung des Begriffs der „Ästhetik des Hässlichen“ oder „Ästhetik

¹⁴⁸ Müller, Der Neuen Gedichte anderer Teil, S.298.

¹⁴⁹ Seibold, Günter: Der Abschied vom « kleinen schön“. In: Kunsterfahrung als Welterschließung: die Kunst- und Lebensphilosophie Rainer Maria Rilkes. Hg. v. Günter Seibold und Thomas Schmaus. Bonn, Denkmal Verlag, 2012.

des Ekels“ manchmal zusammengefasst werden.¹⁵⁰ Genauer gesagt geht es um grausame Themen wie Angst, Tod oder Krankheit und auch um „schönere Themen“ wie die Liebe. In einem Brief artikuliert Rilke seine Kunstauffassung, die mit der schon besprochenen Rezeption Rodins verknüpft werden kann:

Wer denkt noch, dass die Kunst das Schöne darstelle, das ein Gegenteil habe; (dieses kleine „schön“ stammt aus dem Begriff des Geschmacks). Sie ist die Leidenschaft zum Ganzen. Ihr Ergebnis: Gleichmut und Gleichgewicht des Vollzähligen.¹⁵¹

An diese Stelle des Briefs schreibt er, dass die Aufgabe der Kunst nicht ausschließlich in einer Wiedergabe des Schönen besteht und dass ihre Wirkungsabsicht in der Darstellung des „Vollzähligen“, des Ganzen des Lebens besteht.

Nicht nur dank die Plastik Rodins hat Rilke zur Entwicklung einer Ästhetik des Hässlichen geführt, sondern auch die Charles Baudelaires, die zu dieser Zeit außerhalb der französischen Literatur einflussreich war. Das Gedicht Baudelaire *Une charogne (das Aas)*¹⁵² wird in der Forschung oft als Ausgangspunkt für Rilkes selektionslosen Schauen und sein Konzept des sachlichen Sagens gesehen.¹⁵³ Es lohnt sich, sich hier mit diesem Gedicht kurz zu beschäftigen, weil es auch für Besprechung der Dichtung Trakls interessant ist. In diesem Gedicht wird ein Aas zum Hauptthema. Dieser wird den Themen der schönen Natur und der Liebe entgegengesetzt. Das Aas verkörpert das Entsetzliche, den Tod, den brutalen tierischen Instinkt, und wird der schönen und friedlichen Natur gegenübergestellt. Das Thema der Liebe stößt auch dem Hässlichen des Vogels gegenüber und kommt am Anfang des Gedichtes durch die Ankündigung des „wir“ vor, das auf ein Paar verweist. Im Gedicht erinnert sich das lyrische Ich an einen Spaziergang, den es mit seiner Geliebten („*mon âme*“) während des Sommers gemacht hat. Das Hässliche des Vogels wird in allen Strophen erwähnt, z.B. im Vergleich zwischen dem Vogel und einer lüsternen Frau in der zweiten Strophe („*comme une femme lubrique et sentant le poison*“), oder in Bezug auf die Verwesung in der dritten Strophe und in Bezug auf den Gestank in der vierten Strophe. Interessant ist aber vor allem das Zusammenleben des Hässlichen und des Schönen im Gedicht. Das Gedicht enthält viele Kontraste und viele Antithesen, wobei das Hässliche des Vogels der Schönheit und den Frieden der Natur entgegengesetzt wird.

¹⁵⁰ Rongen Simone: Die Ästhetik des Ekels in der Literatur: Von der Antike bis zu Gottfried Benn. Hamburg: Diplomica Verlag 2014, S.42.

¹⁵¹ Rainer Maria Rilke: Das Testament. Hg. im Auftrage der Rilkeschen Erben und Rilke-Archivs, besorgt von Ernst Zinn, Frankfurt a. M. 1974, S.95. Zitiert nach Günter Seibold in Ders., Der Abschied vom « kleinen schön“, S.20.

¹⁵² Siehe Anhang 5.

¹⁵³ Müller, Der Neuen Gedichte anderer Teil, S.301.

In *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* wird auf dieses Gedicht Baudelaires verwiesen und die Notwendigkeit der Repräsentation des Hässlichen wird von Malte Laurids Brigge erwähnt:

Erinnerst Du Dich an Baudelaires unglaubliches Gedicht, *Une Charogne*? Es kann sein, dass ich es jetzt verstehe. Abgesehen von der letzten Strophe war er im Recht. Was sollte es tun, da ihm das widerfuhr? Es war seine Aufgabe, in diesem Schrecklichen, scheinbar nur Widerwärtigen das Seiende zu sehen, das unter allem Seienden gilt. Auswahl und Ablehnung gibt es nicht.¹⁵⁴

In dieser Textpassage, fasst die Hauptfigur des Romans Rilkes Prinzips eines auswahllosen Sehens des Dichters sehr deutlich in Worte. Laurids Brigge interessiert sich nämlich für dieses Gedicht, weil er feststellt es nicht um eine Selektion aus der schönsten Elemente der Realität geht. Es wird auch gesagt, dass es unter dem Widerwärtigen des Gedichtes mehr beziehungsweise „das Seiende“ zu sehen gibt. Hier kommt auch die Idee wieder auf, dass das Sehen sich von der Welterkenntnis emanzipieren soll, weil das Hässliche nur als scheinbar beschrieben wird. Da Rilke das Entsetzliche thematisiert, gibt er ihm denselben Status wie dem Schönen, das heißt, dass es auch zum Gegenstand des Kunstwerks gemacht werden kann. Die Erwähnung des Hässlichen führt dazu, dass die Erfahrung Malte Laurids Brigges der Stadt Paris uns spontan als negativ erscheint und dass wir es als Mittel der Kritik der Großstadt und der Modernisierung verstehen. Das Hässliche und die „Grenzerfahrungen“ haben aber eine andere Funktion. Die Darstellung der sogenannten Grenzerfahrungen zeigt, dass es Rilke wichtig ist, alle Aspekte des Lebens darzustellen und seine Nebeneinanderstellung von scheinbar gegensätzlichen Vorstellungen, z.B. der Tod und die Liebe oder das Schöne und das Hässliche, zeigt, dass er gerade ihren gegensätzlichen Charakter hinterfragt. Damit wendet er sich von der traditionellen abendländischen Denkweise ab, in der das Schöne und das Gute, automatisch dem Hässlichen und dem Bösen gegenübergestellt wird. In der folgenden Passage des Romans steht Laurids Brigge dem Wissen kritisch gegenüber, das ihm durch die Kultur und Religion vermittelt worden ist:

„Ist es möglich, dass man trotz Erfindungen und Fortschritten, trotz Kultur und Religion und Weltweisheit an der Oberfläche des Lebens geblieben ist? Ist es möglich, dass man sogar diese Oberfläche, die doch immerhin etwas gewesen wäre, mit einem unglaublich langweiligen Stoff überzogen hat, dass sie aussieht wie die Salonmöbel in den Sommerferien?

Ja es ist möglich¹⁵⁵.“

An dieser Stelle nimmt die Hauptfigur an, dass die Menschheit trotz ihres Strebens nach Fortschritt und Wissen „an der Oberfläche des Lebens“ geblieben sei. Die Vorstellungen, die

¹⁵⁴ Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Kommentierte Ausgabe. Hg. von Manfred Engel. Stuttgart: Reclam 1997, S.775.

¹⁵⁵ Ebd., S.22.

in der aufklärerischen Denkweise als gegensätzlich betrachtet werden, kommen aber bei Rilke anders vor. Wir können bei Rilke von scheinbar Entsetzlichen und scheinbaren Gegensätzen sprechen im gleichen Sinn wie wenn Laurids Brigge das „scheinbar Widerwärtige“ in Baudelaires Gedicht feststellt. Wenn wir das Hässliche und die Gegensätze in Rilkes „sachlich“ betrachten, das heißt unabhängig von unsrer Erkenntnis, kommen sie nicht mehr als gegensätzlich vor, sondern einfach als unterschiedliche Aspekte der Wirklichkeit, die zusammen angenommen werden sollen. Rilkes Ästhetik des Hässlichen ermöglicht es Rilke, eine Einheit und Ganzheit in seiner lyrischen Darstellung zu schaffen, indem er die scheinbaren Gegensätze nebeneinanderstellt. Durch gegensätzliche Aspekte in seiner Lyrik zusammen auftreten zu lassen, überwindet Rilke die traditionelle Objekt-Subjekt-Spaltung und findet eine Lösung für das aus dieser Spaltung resultierende Dissoziationsgefühl. Der Einfluss Rodins ist hier sichtbar in der Darstellung des unvollkommenen und unvollständigen Körper Apollos die uns dazu bringt, unsre Auffassung des Körpers Apollos und des plastischen Kunstwerks zu revidieren Das Entsetzliche und Schreckliche des Lebens wird oft im Medium einer bestimmten Figur vermittelt, nämlich durch die Figur des Fortgeworfenen. Sie ist eine Figur, die im Roman von Malte oft auftaucht und ihr Elend unter verschiedenen Aspekten verkörpert. Sie wird aber von Malte auch respektiert, weil sie es ihm ermöglicht, die Realität der Stadt und der Gesellschaft zu enthüllen und so zu akzeptieren. Diese Figur kommt aber auch in seiner Lyrik vor, z.B in *Die Bettler*:

Die Bettler

Du wußtest nicht, was den Haufen
ausmacht. Ein Fremder fand
Bettler darin. Sie verkaufen
das Hohle aus ihrer Hand.

Sie zeigen dem Hergereisten
ihren Mund voll Mist,
und er darf (er kann es sich leisten)
sehn, wie ihr Aussatz frißt.
Es zergeht in ihren zerrührten

Augen sein fremdes Gesicht;
und sie freuen sich des Verführten
und speien, wenn er spricht.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Rilke, Der Neuen Gedichte anderer Teil, S.539.

Im vorliegenden Gedicht werden über die Figur des Bettlers das Ausgeschlossen Sein aus der Gesellschaft und die Armut zum Thema. Drei verschiedene Entitäten werden im Gedicht angekündigt: das „du“, ein „Fremder“ und „die Bettler“. Das „du“ des Gedichtes wird in einer passiven und beobachtenden Haltung dargestellt, als ob es außerhalb des Gedichtes stehe, während der Fremde und die Bettler ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken. Das „du“ wird nur in der ersten Strophe erwähnt und könnte durch seine externe Position als Leser des Gedichtes verstanden werden. Das Treffen des Fremden mit einer Gruppe von Bettlern wird im Gedicht erzählt und das „du“ weist auf den Betrachter dieses Treffens. Auf diese Weise wird angekündigt, dass nicht das Treffen selbst Thema des Gedichtes ist, sondern die Betrachtung dieses Geschehens von außen. Wie in *Archaischer Torso Apollos* wird also die Anschauung zum Thema. Im ersten Vers wird von einem „Haufen“ gesprochen und im Laufe des Gedichtes wird klar, dass es um eine Grube geht. Die Bettler können als Minenarbeiter identifiziert werden, weil sie Kohle aus ihrer Hand verkaufen und keine guten Augen haben, im Gegensatz zu dem Fremde, der sehen kann „wie ihr Aussatz frisst“. Interessant ist hier, dass die „Bettler“ oder vielleicht Minenarbeiter nicht nur durch ihre niedrige und ausgeschlossene Position in der Gesellschaft dargestellt werden. Unsre Vorstellung, dass die Bettler von der Gesellschaft ausgestoßen werden, wird nämlich gestört, weil der Fremde einsam und ausgeschlossen zu sein scheint und nicht sie. Der Fremde wird nämlich selbst aus der Gruppe der Bettler ausgeschlossen, weil er von ihnen gespottet wird. Als Leser wird so unsre traditionelle Betrachtung der Figur des Bettlers verwandelt. Die Wahrnehmung des „du“ hat sich am Ende des Gedichts verändert. Dieses Gedicht zeigt, dass die Darstellung des Hässlichen in Rilkes Dichtung in Zusammenhang mit seiner Forderung nach dem „Sehen-Lernen“ und nach einer Darstellung aller Aspekte des Lebens in der Kunst steht.¹⁵⁷ Die bereits erwähnte Zusammenstellung von Gegensätzen in Rilkes Lyrik kann in Bezug auf die Ästhetik des Hässlichen in anderen Gedichten verständlicher gemacht werden. Seubold weist auf diese Technik als ein „Zusammensein von Gegensätze“ hin¹⁵⁸. An dem Gedicht *Morgue* sehen wird auch, dass das Thema des Todes dabei eine wichtige Rolle spielt:

Morgue

Da liegen sie bereit, als ob es gälte,
nachträglich eine Handlung zu erfinden,
die mit einander und mit dieser Kälte
sie zu verwöhnen weiß und zu verbinden;

¹⁵⁷ Seubold, Der Abschied vom „kleinen schön“, S.23.

¹⁵⁸ Ebd.

denn das ist alles noch wie ohne Schluß.
Was für ein Name hätte in den Taschen
sich finden sollen? An dem Überdruß
um ihren Mund hat man herumgewaschen:

er ging nicht ab; er wurde nur ganz rein.
Die Bärte stehen, noch ein wenig härter,
doch ordentlicher im Geschmack der Wärter,

nur um die Gaffenden nicht anzuwidern.
Die Augen haben hinter ihren Lidern
sich umgewandt und schauen jetzt hinein.¹⁵⁹

In diesem Gedicht wird die Leiche im Leichenschauhaus zum Thema. Dank des französischen Titels können wir den Ort mit der Stadt Paris verbinden, wo Rilke zur Zeit des Schreibens seines Romans und der *Neue Gedichte* gelebt hat. Im Zentrum dieses Gedicht steht das Thema des anonymen Tods, das durch die Beschreibung der Körper der anonymen Verstorbenen im Leichenschauhaus vermittelt wird. In der ersten Strophe wird die Anordnung der Leichen beschrieben. Die Körper sind sorgfältig aneinandergereiht und ihre Inszenierung wird ironisch hinterfragt. Die Inszenierung der Körper scheint ein Mittel zu sein, sie miteinander im Tod zu verbinden und versöhnen, als ob der Tod kein Schluss wäre, wie es am Ende dieser Strophe formuliert wird: „*denn das ist alles wie ohne Schluss*“. Die Anonymität des Ortes wird in der zweiten Strophe durch die Frage nach den Namen der Gestorbenen betont. Der anonyme und unpersönliche Charakter des Tods wird dadurch verstärkt, dass die Leichen kollektiv als Masse in Erscheinung treten und nicht als individuelle Körper. Im Gedicht besteht ein Kontrast zwischen der morbiden Stimmung des Leichenschauhauses und ihrer Sauberkeit und Ordnung, wofür die Wärter sorgen. Die Assoziation des Tods und der Sauberkeit ist ein gutes Beispiel des Zusammenrückens zwei scheinbarer Gegensätze, das Seubold betont.¹⁶⁰ Die Sauberkeit des Leichenschauhauses erscheint oberflächlich und fast lächerlich. Die Wärter haben um die Münde der Leiche herumgewaschen und ihre Bärte gepflegt, aber diese oberflächige Pflege kann die Realität des Todes nicht enthüllen, der Überdruß an dem Mund der Leiche verschwindet nicht („*Er ging nicht ab, er wurde nur ganz rein*“). In der letzten Strophe wird deutlich, dass das Waschen der Leiche dazu dient, den Abscheu der Besucher des Leichenschauhauses zu vermeiden. In den letzten Versen erscheint dann eine andere Perspektive in Bezug auf den Tod, die sich von seiner harten und sachlichen Behandlung im Reste des Gedichtes unterscheidet:

¹⁵⁹ Rainer Maria Rilke: *Neue Gedichte* (1907). In: Rainer Maria Rilke *Gedichte*. 1895 bis 1910. Bd.1. Hg. Von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag 1996. S.466.

¹⁶⁰ Seubold, *Der Abschied vom „kleinen schön*, S.23.

„Die Augen haben hinter ihren Lidern sich umgewandt und schauen jetzt hinein“. Hier haben wir nicht mehr mit einem äußeren und kalten Blick auf den Tod zu tun, sondern der Blick richtet sich nach innen. Das Thema des Todes wird in diesem Gedicht vor allem objektiv, „sachlich“ behandelt, weil es dargestellt wird „wie es ist“, mit der kalten und objektiven Beschreibung der Leiche. Am Ende des Gedichtes wird es aber auch mit Subjektivität und Innerlichkeit verbunden. Das Thema Tod steht zentral in Rilkes Repräsentation des Hässlichen und illustriert gut die Auffassung des Autors, dass die Kunst auch das Grausame, das Furchtbare des Lebens darstellen soll.

In *Der Tod der Geliebten* kommt dieses Thema zusammen mit dem Thema der Liebe auch vor. Das „Zusammensein von Gegensätze“ ist daher noch prägender als in *Morgue* des Todes und der Liebe:

Der Tod der Geliebten

Er wußte nur vom Tod was alle wissen:
daß er uns nimmt und in das Stumme stößt.
Als aber sie, nicht von ihm fortgerissen,
nein, leis aus seinen Augen ausgelöst,

hinüberglitt zu unbekanntem Schatten,
und als er fühlte, daß sie drüben nun
wie einen Mond ihr Mädchenlächeln hatten
und ihre Weise wohlzutun:

da wurden ihm die Toten so bekannt,
als wäre er durch sie mit einem jeden
ganz nah verwandt; er ließ die andern reden

und glaubte nicht und nannte jenes Land
das gutgelegene, das immersüße –
Und tastete es ab für ihre Füße.¹⁶¹

In diesem Gedicht wird die harte Realität des Todes der Liebe eines Jungen für seine Geliebte gegenübergestellt. Der Junge („er“) kommt in der ersten Strophe als naiv, dem Tod unvertraut vor, er scheint mit dem Tod noch nie konfrontiert gewesen zu sein, weil er nur von dem Tod wusste, „was alle wissen“. Sein Blick auf den Tod verändert aber im Laufe des Gedichtes durch den Tod seiner Geliebten. Der Tod des Mädchens wird zwischen der ersten und zweiten Strophe mit dem Bild des Mädchens metaphorisch vorgestellt, das in „*unbekanntem Schatten*“ verschwindet. An dieser Stelle ist der Tod dem Jungen noch rätselhaft und mit Angst besetzt.

¹⁶¹ Rilke, *Der Neuen Gedichte anderer Teil*, S.517.

In der dritten Strophe wird aber der Tod dem Jungen „bekannt“ und das schafft eine weniger ängstliche und traurige Stimmung in dieser Strophe ist als in der ersten. Es gibt sogar Hoffnung, weil der Junge sich vorstellt, dass seine Geliebte, ihr Lächeln und ihre „Weise wohlzutun“ „drüben“ noch da sind. Der Tod des Mädchens lässt den Jungen sich von seiner früheren Auffassung vom Tod abrücken, er betrachtet dies nun anders. Dass die Toten ihm in der vorletzten Strophe bekannt werden, bedeutet, dass er keine Angst mehr davor hat, weil er den Tod vollkommen angenommen hat, im Gegensatz zu den Anderen, die er reden ließ. Die Stimmung, die am Anfang des Gedichts ängstlich und traurig war, hat sich in der letzten Strophe in eine ganz ruhige und friedliche verwandelt, weil der Junge „jedes Land“, d.h. nicht nur das Leben, sondern auch den Tod „das gutgelegene, das immersüße“ nennt. Auf diese Weise schließt das Gedicht mit einer totalen Annahme des Tods ab. Der Junge ist nicht mehr ängstlich wie am Anfang, sondern erfüllt ihn jetzt eine innere Ruhe. Der Junge hat mit anderen Worten begriffen, dass der Tod Bestandteil des Lebens ist. Deswegen soll der Tod ebenso wie das Leben geachtet werden. In diesem Gedicht wird das Leben also in seiner Ganzheit dargestellt, weil die Realität des Tods nicht schöner dargestellt wird, sondern wie sie ist, d.h. mit seinen furchtbaren und entsetzlichen Aspekten. Die veränderte Auffassung des Jungen in Bezug auf Leben und Tod wird im Gedicht als vorbildhaft präsentiert und der Leser wird somit aufgefordert, seine eigene Sicht des Tods und des Lebens zu ändern.

2.5 Die Verwandlung der Weltbetrachtung als Veränderung der Lebenshaltung in *Der Auszug des verlorenen Sohnes*

Wie oben erklärt ist die Thematik des Hässlichen bei Rilke nicht nur in Bezug auf eine klassische Bedeutungszuschreibung zu verstehen, sie stellt nämlich nicht nur einen schwierigen Umgang mit der Modernisierung und der Großstadt dar. Selbst wenn im Medium der Ästhetik des Hässlichen eine bestimmte Kritik der Modernität geübt wird, ist sie nicht nur eine sachliche und kalte Beschreibung des modernen Lebens. Wie es in den oben besprochenen Gedichten schon dargestellt worden ist, soll alles, was uns a priori „negativ“ vorkommt, z.B. das Entsetzliche, das Ängstliche, das Furchtbare nicht nur als solches interpretiert werden, weil es zur Darstellung von etwas anders dient, nämlich zur Repräsentation der nackten Wahrheit des Lebens. Rilke möchte die Wirklichkeit vollständig darstellen, weil er postuliert, dass die Wirklichkeit sich nicht auf die subjektiven Vorstellungen jedes einzelnen Menschen beschränken kann. Deswegen ist ihm die Sachlichkeit in der Kunst so wichtig. Sie soll dem

Künstler ermöglichen, aus seiner Subjektivität zu entkommen, wobei sein „sachliches Kunstwerk“ an Objektivität und Universalität gewinnen soll.¹⁶² Um die Welt nicht mehr aus der individuellen Perspektive zu sehen, sollte der Mensch seine Weltanschauung verändern, sie von seinem Vorwissen zu befreien, kurz er sollte „sehen lernen“, wie Malte Laurids Brigge in *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*:

Ich lerne sehen. Ich weiß nicht woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres von dem ich nicht wusste. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht was dort geschieht.¹⁶³

In dieser Passage wird eine Veränderung der Betrachtung Laurids Brigge erwähnt, die mit einem Wandel seiner Lebensauffassung verbunden ist, weil sie sein Inneres betrifft. Der Gemütszustand Laurids Brigge, der von der Figur hier beschrieben wird, kann leicht mit Rilkes „Krise des Anschauens“ verglichen werden, weil die früheren Weltperzeptionen der Figur gestört werden und durch ein neues Sehen ersetzt werden. Die Figur entwickelt dieses neue Sehen im Rahmen ihrer Erfahrung der Großstadt. Die Großstadt Paris wird von der Figur dank der Diversität ihrer Beschreibungen und der Darstellung des Elends der Stadt, das oft von der Figur des Fortgeworfenen verkörpert wird, objektiv dargestellt. Im folgenden Auszug gilt z.B. die von Laurids Brigge beobachteter Frau als derartige Figur „Aber die Frau, die Frau: sie war ganz in sich hineingefallen, vornüber in ihre Hände. Es war an der Ecke rue Notre-Dame-des-Champs. Ich fing an, leise zu gehen, sowie ich sie gesehen hatte.“¹⁶⁴. Nicht nur an Laurids Brigge aufmerksamen Beobachtungen seiner Umgebung ist zu bemerken, dass das Sehen eine zentrale Rolle im Roman spielt. Es ist auch an der Rolle der Bildlichkeit im Text zu erkennen, genauer an den Symbolen, den Bildern und Evokationen, die sich auf Maltes Innenwelt beziehen. Die Symbolik prägt verschiedenen Ebenen des Textes und ist sichtbar in den wiederkehrenden Motiven des Romans. Als Hauptmotiv des Romans kann das „Sehen-lernen“ angedeutet werden. Das „Sehen-lernen“ kommt als Prozess einer notwendigen Veränderung der Weltbetrachtung und der Lebensauffassung vor. Sie taucht auf in der Unterscheidung der gegenwärtigen Lebensauffassung Maltes von seiner früheren, die oft vermittelt wird in einer Opposition zwischen seiner Gegenwart und seiner Vergangenheit und auch zwischen seinem heutigen Leben in der Stadt und seiner Kindheit auf dem Land. Das Prozess des „Sehen-lernens“ wird als Hauptmotiv am Ende des Romans symbolisch mit Verweis auf einen biblischen Text zusammengefasst, nämlich: die Parabel des verlorenen Sohnes. In dieser

¹⁶² Ebd., S.331.

¹⁶³ Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, S.456.

¹⁶⁴ Ebd., S.10.

Parabel wird erzählt, dass ein Sohn seinen Vater verlässt, um ein anderes Leben zu führen. Diese Parabel wurde auch zum Thema eines anderen Gedichtes Rilkes, in dem die Notwendigkeit der Veränderung der Lebensauffassung direkter formuliert wird als im Roman:

Der Auszug des verlorenen Sohnes

Nun fortzugehn von alle dem Verworrenen,
das unser ist und uns doch nicht gehört,
das, wie das Wasser in den alten Bornen,
uns zitternd spiegelt und das Bild zerstört;
von allem diesen, das sich wie mit Dornen
noch einmal an uns anhängt – fortzugehn
und Das un Den,
die man schon nicht mehr sah
(so täglich waren sie und so gewöhnlich),
auf einmal anzuschauen: sanft, versöhnlich
und wie an einem Anfang und von nah
und ahnend einzusehn, wie unpersönlich,
wie über alle hin das Leid geschah,
von dem die Kindheit voll war bis zum Rand –:
Und dann noch fortzugehen, Hand aus Hand,
als ob man ein Geheiltes neu zerrisse,
und fortzugehn: wohin? Ins Ungewisse,
weit in ein unverwandtes warmes Land,
das hinter allem Handeln wie Kulisse
gleichgültig sein wird: Garten oder Wand;
und fortzugehn: warum? Aus Drang, aus Artung,
aus Ungeduld, aus dunkler Erwartung,
aus Unverständlichkeit und Unverstand:
Dies alles auf sich nehmen und vergebens
vielleicht Gehaltnes fallen lassen, um
allein zu sterben, wissend nicht warum –

Ist das der Eingang eines neuen Lebens?¹⁶⁵

Die Form dieses Gedicht ist besonders, weil des Textes Verteilung auf die Strophen nicht gleichmäßig ist. Das Gedicht enthält nämlich eine sehr lange Strophe und wird mit einem einzigen Vers in der Form einer Frage abgeschlossen, die viel zum Thema des Gedichts sagt: „Ist das der Eingang eines neuen Lebens?“. Der „verlorene Sohn“ ist eine emblematische Figur, sie steht hier für das Symbol eines vorbildhaften Menschen, der sich von seinem früheren Leben abwendet und ein neues anfängt. Die Reise des verlorenen Sohnes gilt hier als Metapher der allmählichen Veränderung des Menschen und seiner Lebensauffassung. Die Form des Infinitivs kommt überall im Gedicht vor und kann als der Imperativ der Veränderung des Sehens und der Lebensauffassung interpretiert werden. Das Verb „fortgehen“ bedeutet in diesem Sinn die

¹⁶⁵ Rilke, Neue Gedichte, S.458.

Aufgabe des Verlassens des früheren Lebens. Am Beginn der Strophe wird diese Aufgabe schon artikuliert. Die Haltung gegenüber „*dem Verworrenen*“, das heißt gegenüber dem vorigen Leben ist ambivalent: sie ist uns aber gehört uns nicht. Die Notwendigkeit, das frühere Leben zu verlassen, wird formuliert, weil dies als ein Hindernis repräsentiert wird, wie Dornen, die „*an uns*“ anhängen. Die Flucht des Sohnes aus dem Haus des Vaters wird zum Symbol der Flucht aus der Vergangenheit und der Kindheit. Das Fliehen wird dann auch mit dem Verb „*fortgehen*“ mehrmals im Gedicht betont. Außerdem wird der Wunsch formuliert, das vorige Leben sachlich anzuschauen. Die Forderung, sein vergangenes Leben sachlich zu betrachten, wird besonders in der Bitte sichtbar, das Leben „*auf einmal anzuschauen, sanft, versöhnlich*“ und „*wie unpersönlich*“. Es wird also darum gebeten, auf die Vergangenheit und die Kindheit mit einem kritischen und distanzierten Blick zurückzublicken. Der Prozess dieses sachlichen Anschauens wird in der Formulierung „*als ob man ein Geheiltes neu zerrisse*“ als leidenschaftlich beschrieben, aber auch als notwendig durch die Wiederholung des Imperativs „*fortgehen*“. Im letzten Teil des Gedichts wird suggeriert, dass die Reise, das Fortgehen wegen der Unbekanntheit des Bestimmungsortes mit Angst verbunden sein kann: „*und fortzugehen wohin? Ins Ungewisse*“, „*und fortzugehen: warum?*“. Wenn wir das Fortgehen als eine Metapher des „Sehen-lernens“ annehmen, wird nach dem Sinn dieses Prozesses in den vorliegenden Versen gefragt. Diese Fragen werden aber unmittelbar beantwortet. Die Veränderung des Sehens und des Lebens wird gerechtfertigt: „*aus Drang, aus Artung/ aus Ungeduld, aus dunkler Erwartung/ aus Unverständlichkeit und Unverstand*“. Die Gründe der Notwendigkeit des Fortgehens sind nicht vollkommen klar, sie entsprechen einem rätselhaften Bedürfnis. Doch kann „*aus Unverständlichkeit und Unverstand*“ bedeuten, dass das Fortgehen, das heißt das Sehen-lernen vom Streben nach einem besseren Lebensverständnis motiviert wird. In den letzten Versen der Strophe kommt die Idee vor, dass „*dies alles*“, das heißt das vorige und neue Leben, die frühere und neue Lebensauffassungen angenommen werden sollen. Im nächsten und letzten Vers der Strophe werden dann die Einsamkeit und die Unverständlichkeit des Todes erwähnt und es erweckt den Eindruck, dass diese Aspekte des Lebens vom Menschen auch angenommen werden sollen.

Der letzte Vers, der sich abseits vom Rest des Gedichts befindet und in Form einer Frage formuliert ist, gibt das Hauptthema des Gedichts wieder. Die Frage „*ist das der Eingang eines neuen Lebens?*“ klingt wie eine rhetorische Frage und vermittelt damit Hoffnung. Damit wird die Forderung nach dem Sehen-Lernen, die in der Metapher des Auszugs des verlorenen Sohnes im ganzen Gedicht artikuliert wird, wieder betont. Wie in *Morgue* oder in *Der Tod der Geliebte* wird die Weltanschauung des Menschen angesprochen und es wird das Annehmen des

Tods gefordert. Der Titel des Gedichts *Auszug des verlorenen Sohnes* weist auf die Natur des Prozesses des „Sehen-Lernen“ als eine Befreiung des Sehens vom Vorwissen, von der früheren Welterkenntnis hin. Es wird so wieder verständlich, dass das Sehen in den besprochenen Gedichten nicht mit einem erkenntnisbedingten Sehen zu tun hat, das von dem binären Fortschrittsdenken der Aufklärung geprägt wird. Es geht um ein Sehen, das sich davon befreit, um alle Aspekte der Wirklichkeit anzunehmen.

3. Rilkes Verständnis der Farbe Cézannes in Bezug auf sein Streben nach Totalität und Einheit in der lyrischen Darstellung.

Wie bereits dargelegt worden ist, ist die Malerei Cézannes für die Entwicklung und die Bestätigung von Rilkes Poetik des mittleren Werks von Bedeutung gewesen. Rilke entdeckte bei Cézanne eine „Sprache der Farben“, in der sich kein sprachkritisches Problem ergibt. Wie wir gesehen haben, hat die Beschäftigung Rilkes mit der Bildenden Kunst ihn dazu geführt, das sichtbare und das „sachliche“ des Lebens in seiner Lyrik darzustellen. Wie gesagt entspricht das „Sehen-Lernen“ in Rilkes Gedichten der Aufgabe einer Wiedergabe der Wirklichkeit, „wie sie ist“ und wird von der Technik des Zusammenseins von Gegensätzen (Seubold) und von der Ästhetik des Hässlichen durchgeführt. Die Beschäftigung Rilkes mit der Farbe Cézannes zur Zeit seines Pariser Aufenthalts wird ihn in solchen poetologischen Reflexionen weiterbringen, weil er in seiner Verwendung von Farbe die Möglichkeit einer ganzen und einheitlichen Wirklichkeitsdarstellung entdeckt. Rilke interessiert sich also für die Malerei Cézannes, weil diese sich von der Aufgabe der Kunst einer mimetischen Realitätswiedergabe distanziert und auch, weil sie sich nicht auf die Darstellung schöner Aspekte des Lebens beschränkt. Im Gegenteil, er sieht, dass Cézannes Malerei den Anspruch hat, das Ganze des Lebens darzustellen, weil in seiner Farbgebung verschiedenen Nuancen zusammen auftreten können, ohne dass es die Einheit, die Harmonie des Gemäldes stört. Die Beschäftigung Rilkes mit der Farbe Cézanne hätte ihn dazu gebracht, Widersprüche in seinem literarischen Werk darzustellen und ihr widersprüchlichen Charakter aufzuheben, durch sie in einem Zusammensein auftreten zu lassen. Dank der Anschauung von Cézannes Bildern wird Rilke seine Auffassung des autonomen Kunstwerks, die aufgrund der Betrachtung von Rodins Plastik entwickelt worden ist, präzisieren. Die Begegnung Rilkes mit Cézannes Malerei bestätigte auch sein eigenes poetisches Bemühen um „Sachlichkeit“ in der künstlerischen Darstellung, weil Rilke das Medium Farbe für seine Fähigkeit bewunderte, einen beobachteten

Gegenstand in ein autonomes „Kunst-Ding“ zu verwandeln.¹⁶⁶ Im Folgenden wird dies mit Blick auf die Äußerungen Rilkes über die Farbe Cézannes in seinen *Briefen über Cézanne* begründet. Dabei wird auf Rilkes Verständnis dieser Farbe und ihre Thematisierung in seiner Lyrik eingegangen.

3.1 Die Anerkennung Rilkes der Farbe als konstitutives Element des Kunstwerks in Cézannes Werk

Rilke hat den modernen, innovativen Charakter der Malerei Cézanne erkannt, weil er sich dessen bewusst war, dass ihre Wirkungsabsicht nicht in der wahrscheinlichen Wirklichkeitswiedergabe bestand. Er wusste nämlich, dass nicht die Gegenstände im Zentrum der Malerei Cézannes stehen, sondern die Arbeitsweise und die malerischen Mittel selbst, und zwar die Farbe. Rilke erkennt die Farbe als konstitutives Mittel der Malerei Cézannes. So schreibt er in einem Brief an seine Frau, dass es die Farbe ist, „die die Malerei ausmacht“.¹⁶⁷ In seinen bekanntgewordenen *Briefen über Cézanne* (1907) reflektiert Rilke dementsprechend über die Rolle der Farbe in der Malerei und verbindet sie interessanterweise mit seinen eigenen poetologischen Intentionen. Die *Briefe über Cézanne* wurden von Rilke aus Anlass einer Retrospektive Cézannes im Pariser Herbstsalon geschrieben. In seinen Briefen teilt er seine Eindrücke der Kunstaussstellung mit und liefert dank seiner kunstgeschichtlichen Bildung Kommentare zur Technik und zum Farbgebrauch von Künstlern wie Vincent Van Gogh, Paula Modersohn Becker und Cézanne. Der folgende Kommentar über die Verwendung der Farbe bei Van Gogh in einem Brief an seine Frau Clara lässt eine erste Idee seiner Konzeption des farbigen Mittels:

Wolken, die gar nicht aufeinander passten, so dass leere Stellen dazwischen blieben oder Stücke hellen Himmels, eingeklemmt, häufte und häufte während der Abend von drüben her fortfuhr alles anzustrahlen, so dass das Dunkle immer dunkler, das Lichte immer plötzlicher und blendender wurde und das Rot [...] sich auflöste in rote und röttere und äußerste, kaum mehr glaubliche Rots, von denen man meinte, dass sie nur einen Augenblick dauern könnten.¹⁶⁸

In dieser Passage, stellen wir fest, dass Rilke sich von der Distanzierung der Malerei Van Goghs von einer rein mimetischen Darstellung bewusst ist, weil er erkennt, dass die Gegenstände (die

¹⁶⁶ Büssgen, *Bildende Kunst*, S.143.

¹⁶⁷ Rilke: Brief an Clara Rilke, 1906. In: Rainer Maria Rilke. *Über moderne Malerei. Texte und Bilder*. Hg. von Martina Kriessbach-Thomasberger, Frankfurt: Insel Verlag, 2000, S.49.

¹⁶⁸ Rilke: Brief an Clara Rilke, 1906. In: Martina Kriessbach-Thomasberger (Hg), Rainer Maria Rilke. *Über moderne Malerei*, S.33.

Wolken) gar nicht „aufeinander passten“ und weil er weiter auch sieht, dass die Elemente des Bildes „ganz ohne Kontur „gemalt werden“. Seine Aufmerksamkeit richtet sich also nicht auf die Gegenstände des Gemäldes, sondern auf die Farben, die ihm sehr dynamisch und verändert vorkommen. Rilke behauptet sogar in diesem Brief, dass der Farbeinsatz der Ausgangspunkt der Malerei ist. Die Plötzlichkeit und Unmittelbarkeit der Farbenbetrachtung wird dann auch in der Beschreibung des Rotes des Bildes erwähnt. Van Goghs Farbgestaltung beeindruckt Rilke, verwirrt ihn aber auch, weil seine frühere Konzeption der Rolle von Farbe innerhalb der Malerei gestört wird: „das ist lange nicht mehr Malerei, aber es ist mit Farbe erzwungen, und es überwältigt: man wird ordentlich alt, welk und schlaftrunken trostlos davor“. Rilke betrachtet Van Goghs Werk hier auf ähnliche Weise wie Hugo von Hoffmannstahl, der die Farbgebung der Bilder Van Goghs in seinen *Briefen des Zurückgekehrten* als „grell“ und „unruhig“ beschreibt. Wie Hugo von Hoffmannstahl stellt Rilke bei Cézanne fest, dass Farben ermöglichen, etwas zu vermitteln, das im Bild nicht direkt sichtbar ist. Wenn Hoffmannstahl betrachtet, dass Farbe dem „Eigentlichen“ oder dem „Ewigen“ des Bildes entspricht, schreibt Rilke, dass die Farben Cézannes „alle Wirklichkeit“ enthalten: „[...] Da ist alle Wirklichkeit auf eine Seite: bei diesem dichten wattierten Blau, das er hat, bei seinem Rot und seinem schattenlosen Grün und dem rötlichen Schwarz seiner Weinflaschen. [...]“.¹⁶⁹ Rilke findet also in der Farbe Cézannes ein Mittel, das „Ganze“ des Lebens auszudrücken. Rilke erkennt der Farbgestaltung Cézannes in diesem Sinn die Fähigkeit einer totalen Darstellungsweise zu, die er selbst zur Zeit seiner Schreibkrise in seiner Literatur entfalten möchte. Wie Hoffmannstahl fällt es Rilke schwer, über sein Farberlebnis zu schreiben, weil die Farben in Cézannes Malerei keine bloße Nachahmung der Farben der Gegenstände sind, wie es in seinem Kommentar über das Bild *Frau im roten Fauteuil*¹⁷⁰ deutlich wird:

Ich musste denken gestern abend, ob mein Versuch, die Frau im roten Polstersessel anzudeuten, Dich zu irgendeiner Vorstellung bestimmen konnte? Ich bin nicht sicher, auch nur das Verhältnis ihrer Valeurs getroffen zu haben; mehr als je schienen mir Worte ausgeschlossen, und doch müsste die Möglichkeit, sich ihrer zwingend zu bedienen, da sein, vermöchte man nur ein solches Bild wie Natur anzuschauen: dann müsste es als Seiendes auch irgendwie ausgesagt werden können.¹⁷¹

Weil die Sprache der Farben im Unterschied zur Alltagssprache nicht deskriptiv wirkt, kann sie von Rilke in seinen Briefen in Bezug auf die erkennbare Realität nur oberflächlich kommentiert werden. Rilke weiß aber, dass die Bilder „wie Natur“ angeschaut werden sollen, das heißt

¹⁶⁹ Ebd., S.45.

¹⁷⁰ Siehe Anhang 6.

¹⁷¹ Rilke: Brief an Clara Rilke, 23.10.1907, zitiert nach Martina Kriessbach-Thomasberger in Dies. (Hg), Rainer Maria Rilke. Über moderne Malerei, S.58.

unabhängig vom wiedererkennbaren Sehen. Weiter versucht Rilke ein Porträt zu beschreiben und stellt eine „Sachlichkeit des Anschauens“ in der Weise wie des porträtierten Mannes anschaut:

Und wie groß und unbestechlich diese Sachlichkeit seines Anschauens war, wird auf beinahe rührende Weise durch den Umstand bestätigt, dass er sich selbst, ohne im entferntesten seinen Ausdruck auszulegen oder überlegen anzusehen, mit so viel demütiger Objektivität wiederholte, mit dem Glauben und der sachlich interessierten Teilnahme eines Hundes, der sich im Spiegel sieht und denkt: da ist noch ein Hund.¹⁷²

Wir finden in diesem Abschnitt die Forderung Rilkes nach Sachlichkeit deutlich formuliert, sie wird von Rilke mit der Haltung eines Hundes verglichen.

3.2 Die Problematik des „sachlichen Sagens“ in *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906* und *Der Hund*

Interessant ist, dass Rilke nicht nur das Selbstbildnis Cézannes bewundert hat, sondern er hat selbst das Konzept des Selbstbildnisses in einem Gedicht angewendet. In *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906* hat er nämlich die bildliche Form des Porträts in eine wörtliche, lyrische transponiert:

Selbstbildnis aus dem Jahre 1906

Des alten lange adligen Geschlechtes
Feststehendes im Augenbogenbau.
Im Blicke noch der Kindheit Angst und Blau
und Demut da und dort, nicht eines Knechtes
doch eines Dienenden und einer Frau.
Der Mund als Mund gemacht, groß und genau,
nicht überredend, aber ein Gerechtes
Aussagendes. Die Stirne ohne Schlechtes
und gern im Schatten stiller Niederschau.
Das, als Zusammenhang, erst nur geahnt;
noch nie im Leiden oder im Gelingen
zusammengefaßt zu dauerndem Durchdringen,
doch so, als wäre mit zerstreuten Dingen
von fern ein Ernstes, Wirkliches geplant.¹⁷³

Dieses Gedicht macht auf explizite Weise verständlich, inwiefern die Bildlichkeit und das Sichtbare konstitutiv sind für die Lyrik Rilkes der mittleren Werkphase. Im Gedicht wird, wie

¹⁷² Ebd, S.59.

¹⁷³Rilke, Neue Gedichte, S.483.

in einem gemalten Porträt, das Aussehen eines Menschen durch die Erwähnung verschiedener Gesichtsteile dargestellt: die Augen, der Mund, die Stirne. Wir nehmen logischerweise an, dass das Selbstbildnis des Gedichts einem Porträt des Dichters entspricht. Das Gedicht würde den Dichter porträtieren, wie Cézannes *Portrait de l'artiste* (1873-1876)¹⁷⁴ den Maler darstellt. Das Gedicht besteht aus einer langen Strophe, das macht seine Lektüre weniger strukturiert und chronologisch, als wenn wir eine Aufteilung in Strophen vorhanden wäre. Diese Form gibt auf den ersten Blick den Eindruck, dass das Gedicht als ein Ganzes, als eine Einheit betrachtet werden soll. Die Datierung aus dem Jahr 1906 im Titel rückt das Porträt in einen bestimmten Moment und macht die Darstellung flüchtig. Wie gesagt wird ein Selbstporträt skizziert durch die Beschreibung verschiedener Gesichtsteile, aber die Wirkungsintention des Gedichtes besteht nicht darin, das Gesicht des Dichters zu beschreiben, sondern in der Darstellung seiner Weltanschauung und Lebenshaltung. Die Weltanschauung des Dichters wird am Anfang des Gedichtes zum Thema mit der Beschreibung der Augen und des Blicks des Dichters, die von der Angst und dem „Blau“ der Kindheit geprägt erscheinen. Die Augen des Dichters sind hier der Zugang zu seiner Innerlichkeit und zu den Erinnerungen seiner Kindheit. Der melancholische Ton dieser Passage wird von der Farbe Blau verstärkt, weil sie nicht die reale erkennbare blaue Farbe darstellt, sondern das Spirituelle und das Traumhafte vermittelt. Das Blau weist zusammen mit der Kindheit auf die Vergangenheit und erweckt eine Stimmung von Vergänglichkeit. Die Haltung des Dichters wird als demütig beschrieben und mit der eines Dienenden verglichen; die Demut des Dichters gibt ihm aber nicht die untergeordnete Position eines Knechtes. Der zweite Gesichtsteil, der beschrieben wird, ist der Mund, der als „*gross und genau*“ und „*nicht überredend*“ gekennzeichnet wird, was an die Forderung Rilkes vom „sachlichen Sagen“ erinnert. Die Erwähnung des Mundes macht deutlich, dass die Darstellung des Gesichts nicht bloß deskriptiv ist, sondern metaphorisch zu verstehen ist. Der Mund gilt nämlich als Metapher für die Sprache des Dichters. Sein großer und genauer Mund bedeutete in diesem Sinn, dass die Sprache selektionslos und präzise ist. Der sachliche Charakter der Sprache wird durch die Erwähnung von „*Gerechtes Aussagendes*“ bestätigt. Danach wird noch über die Stirn des Dichters gesprochen, die mit der geistigen Einstellung des Dichters identifiziert werden könnte und seiner Haltung gegenüber dem eigenen literarischen Werk. Der Demut des Dichters wiederum durch seine Position „*im Schatten*“ betont und seine „*Niederschau*“ kann als sein Interesse an dem Vernachlässigten des Lebens interpretiert werden. Der letzte Teil des Gedichts fasst das Wesen der Arbeit des Dichters zusammen. Die

¹⁷⁴ Siehe Anhang 7.

dichterische Sprache („Das“) ist in „noch nie im Leiden oder im Gelingen“, sondern zum „*dauernden Durchdringen*“ zusammengefasst. In der vorliegenden Aussage scheint Rilke sein Arbeitsethos im Sinne des „*toujours travailler*“ Rodins formuliert zu haben. In den zwei letzten Versen wird die Aufgabe des Dichters präzisiert, das heißt die Wirklichkeit des Lebens zu finden, trotz des disparaten, zerstreuten Charakters der Dinge: „*als wäre mit zerstreuten Dingen von fern ein Ernstes, Wirkliches geplant*“. In diesem Gedicht haben wir auf den ersten Blick mit der visuellen Darstellung eines Gesichtes zu tun, die sich aber weiterhin als Metapher zu erkennen gibt. Es geht tatsächlich nicht um das Aussehen des Dichters, sondern um seine innere Einstellung und seine lyrische Tätigkeit.

Der Verwendung von Metaphern und Vergleichen tritt in Rilkes *Neuen Gedichten* sehr häufig auf und hat oft als Effekt, dass die Realität im Gedicht nicht fest vorgegeben wird, sondern dass sie als eine mögliche Vorstellung der Realität vorhanden ist. In diesem Sinn nimmt die Sachlichkeit Rilkes nicht nur die Objektivität des Sehens an, sondern auch seine Relativität je nach Standpunkt. Im folgenden Briefauszug recurriert Rilke z.B. auf die Perspektive eines Hundes auf die Welt um die Sachlichkeit des Schauens zu erklären. Es spricht hier auch genauer über die Wirkung der Farben in Cézannes Bildern:

Alles ist, wie ich schon schrieb, zu einer Angelegenheit der Farben untereinander geworden: eine nimmt sich gegen die andere zusammen, betont sich ihr gegenüber, besinnt sich auf sich selbst. Wie im Mund eines Hundes bei Annäherung verschiedener Dinge verschiedene Säfte sich bilden und bereithalten: zustimmende, die nur umsetzen, und korrigierende, die unschädlich machen wollen: so entstehen im Innern jeder Farbe Steigerungen oder Verdünnungen, mit deren Hilfe sie das Berührtwerden durch eine andere übersteht. Neben dieser Drüsenwirkung innerhalb der Farbintensität spielen die Spiegelungen[...] die größte Rolle: schwächere Lokalfarben geben sich ganz auf und begnügen sich damit die stärkste vorhandene zu spiegeln.¹⁷⁵

Rilke schenkt der Farbinteraktion besondere Aufmerksamkeit, die Farben spiegeln für ihn eine große Diversität von Dingen wieder, „*wie im Mund eines Hundes*“. Der Vergleich des Farbauftrags mit der Weltauffassung eines Hundes betont seinen allumfassenden Charakter, weil diese einer ganz offenen und auswahllosen Haltung gegenüber der wahrgenommenen Welt entspricht. Rilke hat den Hund in diesem Sinn zum Thema eines Gedichtes gemacht:

Der Hund

Da oben wird das Bild von einer Welt
Aus Blicken immerfort erneut und gilt.
Nur manchmal, heimlich, kommt ein Ding und stellt
sich neben ihn, wenn er durch dieses Bild

¹⁷⁵ Rilke: Brief an Clara Rilke 22.10.1907, zitiert nach Martina Kriessbach-Thomasberger, in Dies. (Hg), Rainer Maria Rilke. Über moderne Malerei, S.55-56.

sich drängt, ganz unten, anders wie er ist;
nicht ausgestoßen und nicht eingereicht,
und wie im Zweifel seine Wirklichkeit
weggebend an das Bild, das er vergisst,

und dennoch immer wieder sein Gesicht
hineinzuhalten, fast mit einem Flehen,
beinah begreifend, nah am Einverstehen
und doch verzichtend: denn er wäre nicht.¹⁷⁶

Hier wird die Weltanschauung aus der Perspektive eines Hundes thematisiert. Diese Perspektive wird in der ersten Strophe von unten vorgestellt und taucht in Variationen auf. Die Aufmerksamkeit wird durch die Wiederholung des Wortes „Bild“ auf die Anschauung des Hundes gelenkt. Ein „er“ wird im letzten Vers der ersten Strophe erwähnt und ist nicht leicht zu identifizieren. Es ist nicht klar, ob es sich um eine Person handelt oder vielleicht um den Hund, der im Titel erwähnt wird. Das „Bild von einer Welt“ scheint sich je nach der Perspektive und je nach dem Moment des Augenblicks zu verwandeln, weil es sich „aus Blicken“ immer wieder erneuert. Wenn wir das „Ding“ des dritten Verses mit dem Konzept Rilkes des Dinges verbinden, wird in der ersten Strophe gesagt, dass die Anschauung nur manchmal sachlich ist, weil dabei nur manchmal ein „Ding“ „kommt“. Die Sachlichkeit der Anschauung kann im Weltbild „da oben“ nicht realisiert werden, sondern eher in einer Perspektive der Anschauung von oben nach unten. In der zweiten Strophe wird die Sachlichkeit für möglich gehalten, wenn die Perspektive der Betrachtung nach oben in eine Perspektive nach unten geändert wird: „wenn er durch dieses Bild /sich drängt, ganz unten, anders wie er ist“. Das „er“ könnte sich auf den Menschen beziehen, der die Welt aus der untergeordneten Perspektive eines Hundes anschauen würde, an die Stelle einer übergeordneten Perspektive „da oben“. Die Notwendigkeit der Veränderung der Betrachtung des Menschen wird in den folgenden Versen artikuliert; der Mensch löst sich von seiner Wirklichkeit, die er an das Bild weggibt „weggebend an das Bild, das er vergisst“. Der Mensch scheint sich hier von seiner menschlichen, erkenntnisbedingten Perspektive zu befreien, weil er „nicht ausgestoßen und nicht eingereicht“ ist. Eine Veränderung der Weltbetrachtung des Menschen wird so im Sinne der „Befreiung des Sehens vom Vorwissen“ gefordert, die wir im Rahmen des Umbruchs der Farbe in der Malerei bereits besprochen haben und die Rilke selbst im Werk Rodins und Cézannes konstatierte. In der letzten Strophe wird die Sachlichkeit der Anschauung aber relativiert. Es ist als ob der Mensch sich nicht ganz von dem „da oben“ seines Weltbilds distanzieren könnte und eine zögerliche

¹⁷⁶ Rilke, Der Neuen Gedichte anderer Teil, S.585.

Haltung einnimmt, weil er sein Gesicht immer wieder „*hineinhält*“. Das Gesicht scheint hier für ein oberflächiges Weltbild zu stehen, das heißt das Gegenteil eines „sachlichen Weltbilds“. Er (der Hund oder der Mensch) ist drauf und dran, etwas zu begreifen, das heißt die Welt sachlich zu betrachten, schließlich aber nimmt er eine verzichtende Haltung ein, weil er „*nicht wäre*“, er wäre kein Mensch, wenn er die Welt rein objektiv anschauen könnten. Kurz, kommt in diesem Gedicht eine Spannung vor zwischen einer oberen Welterkenntnis, die der Welterkenntnis des Menschen entspricht und einer unteren Welterkenntnis, die dem Konzept Rilkes des sachlichen Anschauens entspricht. Die Richtung des Blicks „*nach unten*“ und das selektionslose Schauen am Beispiel des Hundes kommen als vorbildhaft vor, weil sie ermöglichen, dass der Mensch seine Wirklichkeitsauffassung hinterfragt durch sich von seiner Welterkenntnis zu befreien. Die Spaltung zwischen erkenntnisbedingter, d.h. subjektiver Betrachtung und sachlicher, d.h. objektiver Betrachtung kann die Dissoziation repräsentieren, die der moderne Mensch in seinem Inneren wegen seines Gefühls empfindet, dass eine Versöhnung zwischen der menschlichen Wahrnehmung und der Welt, eine Einheit zwischen Mensch und Welt, unmöglich ist. In diesem Gedicht wird nach dieser Versöhnung gestrebt, aber ist mühsam, der Mensch bleibt am Ende des Gedichtes in seiner zögerlichen Haltung.

3.3 Rilkes Übernahme von Cézannes Konzeption der Farbe in *Blaue Hortensie*

Wenn wir auf den oben zitierten Brief Rilkes vom 20. Oktober 1907 zurückkommen, in dem Rilke betrachtet, dass alles im Werk Cézanne „zu einer Gelegenheit der Farbe untereinander geworden“ ist, wird verständlich, dass Rilke nach einer Versöhnung zwischen Objekt und Subjekt im Medium der Farbe strebt und dass er es bei Cézanne findet. Die Interaktion und das Zusammensein der verschiedenen Farben wird besonders betont, wenn Rilke betrachtet, dass eine sich gegen die andere zusammen nimmt und sich ihr gegenüber betont. Die „Drüsenwirkungen“, das heißt die Interaktion zwischen den Farbnuancen und ihre „Spiegelungen“ spielen für Rilke eine große Rolle. Ein Äquivalent von dieser Interaktion zwischen den verschiedenen Farben in Cézannes Bilder können wir in Rilkes Lyrik des mittleren Werks im Zusammenrücken von Gegensätzen betrachten. Es ist in diesem Zitat interessant, dass Rilke die Diversität der Farbnuancen nicht als ein Hindernis für die Einheit des Bildes betrachtet. Im Gegenteil scheinen die stärksten Lokalfarben nicht nur Totalität im Bild zu schaffen, sondern auch eine sichere Harmonie und eine Einheit. Die Harmonie ist im Sinne von Goethes *Farbenlehre* zu begreifen, das heißt, dass das Auge bei der Bildbetrachtung

aller Farben gleichzeitig und zusammen betrachtet. Im Gedicht *Blaue Hortensie* ist der Einfluss der Beschäftigung Rilkes mit der Farbe Cézannes sehr prägend. Die Macht der Farbe, die Weltbetrachtung zu verwandeln wird dabei besonders verständlich, weil verschiedene Vorstellungen der Wirklichkeit vorkommen, je nach den Veränderungen der Farbnuancen:

Blaue Hortensie

So wie das letzte Grün in Farbentiegeln
sind diese Blätter, trocken, stumpf und rau,
hinter den Blütendolden, die ein Blau
nicht auf sich tragen, nur von ferne spiegeln.

Sie spiegeln es verweint und ungenau
als wollten sie es wiederum verlieren,
und wie in alten blauen Briefpapieren
ist Gelb in ihnen, Violett und Grau;

Verwaschenes wie an einer Kinderschürze,
Nichtmehrgetragenes, dem nicht mehr geschieht:
wie fühlt man eines kleinen Lebens Kürze.

Doch plötzlich scheint das Blau sich zu verneuen
in einer von den Dolden, und man sieht
ein rührend Blaues sich vor Grünem freuen.¹⁷⁷

Der Titel deutet an, dass die Hortensie Thema des Gedichtes ist. Die Blume wird sachlich dargestellt, weil ihre Darstellung ihre sichtbaren Aspekte und vor allem ihre Farben betont. Sie kommt aber nicht als eine gegebene Wirklichkeit vor, sondern als eine Vorstellung der Blume in Zusammenhang mit bestimmten unterschiedlichen Standpunkten. Die Betrachtung, der Wahrnehmungsakt kommen wie in den anderen Gedichten auch eine wichtige Rolle. Damit wird in diesem Gedicht wieder deutlich, dass es in Rilkes Dinglyrik nicht um die Repräsentation der Dinge als solche geht, sondern um die Repräsentation der Wahrnehmung der Dinge. In den vorigen Gedichten haben wir schon festgestellt, dass die Wahrnehmung einer Wandlung innerhalb eines Gedichts unterliegt, die Veränderung der Weltbetrachtung, genauer die Befreiung dieser Betrachtung von der Welterkenntnis Apriori ist. Dies ist nach Rilke eine Voraussetzung für Sachlichkeit in der Sprache. Wie gesagt ist die Hortensie das Objekt des Wahrnehmungsaktes, aber sie kann im Gedicht nicht leicht wiedererkannt werden, weil sie nicht explizit, sondern auf indirekte Weise mittels vieler Vergleiche vorgestellt wird: „so wie das letzte Grün“, „als wollte sie“, „wie in alten blauen Briefpapieren“, „wie an einer

¹⁷⁷ Rilke, Neue Gedichte, S.481.

Kinderschurze“...). Diese machen klar, dass es im Gedicht um Vorstellungen der Blume geht, und nicht um die Blume als solche. Die Farbe spielt eine besondere Rolle im Wahrnehmungsprozess und seiner Darstellung. Die Hortensie wird nämlich durch die Evokation ihrer Farben vorstellbar gemacht. Da vor allem die Farben und nicht die Konturen der Blume wiedergegeben werden, scheint das Bild der Blume manchmal ungenau zu sein. Bei der Darstellung der Blume wird den Farben der Vorzug vor den Konturen der Blume gegeben, genauso wie in Cézannes Malerei, in der der Farbgebrauch primär ist und das Zeichnen von Konturen sekundär. Am Anfang des Gedichts *Blaue Hortensie* machen die Substantivierungen der Farbe „*das letzte Grün*“ und „*ein Blau*“ schon klar, dass die Farbe im Zentrum der Aufmerksamkeit steht. Die Farbe kommt in verschiedenen Versen als Substantiv vor, wenn die Blätter in der zweiten Strophe das Subjekt des ersten Verses sind, sind die Farben „*Gelb*“, „*Violett*“ und „*Grau*“ die Substantive der nächsten Strophe und „*das Blau*“ in der letzten Strophe. Die Tatsache, dass die Farben in Form von Substantiven an Stelle von Adjektiven vorkommen zeigt, dass Farbe im Gedicht nicht im Dienst einer oberflächigen Beschreibung der Blume steht, sondern dass sie eine andere Rolle spielt, die übrigens mit einer Wandlung der Betrachtung zusammenhängt. Die Betrachtung der Hortensie verändert sich nämlich je nach den Farben der Blume, die im Laufe des Gedichtes variieren. Das Auftauchen verschiedener Farbnuancen macht, dass die Anschauung der Blume flüchtig ist. Durch Änderung der dominierenden Farbe in jeder Strophe wird der Eindruck erweckt, dass jede Strophe einem bestimmten Zeitpunkt der Anschauung entspricht. Ähnliche Merkmale der Farbenbetrachtung wie in Goethes *Farbenlehre* sind daher hier wieder zu finden, weil die Unmittelbarkeit und Plötzlichkeit der Farbebetrachtung in diesem Gedicht betont wird, vor allem im ersten Vers der letzten Strophe: „*Doch plötzlich scheint das Blau sich zu verneuen*“. Die Gleichzeitigkeit der Farbebetrachtung, die in der Farbenlehre postuliert wird, kommt dadurch zum Vorschein, dass das Präsens in allen Strophen verwendet wird und, dass alle Farbnuancen der verschiedenen Strophen dem gleichen Gegenstand d.h. der Hortensie verbunden werden. Deswegen behält das Gedicht trotz der Diversität der Farben und der Wandlung der Farbebetrachtung einen einheitlichen Charakter. Der Wechsel der Farben der Hortensie in den Strophen gibt dem Gedicht einen chronologischen beziehungsweise, vergänglichen Charakter. Der Farbwechsel der Blume könnte den Übergang der Natur zu einer anderen Jahreszeit markieren: während es am Anfang des Gedichtes der Frühling wäre mit den grünen Blättern und den blauen Blumen, wäre es in der zweiten Strophe Sommer, angekündigt Farbe „*Gelb*“. In der vierten Strophe würden dann Herbst und Winter folgen mit der verwaschenen Farbe der Hortensie. Es wird der Farbe Blau gegenüber den anderen Farben mehr Aufmerksamkeit gewidmet, weil sie die

dominierende Farbe der Blume ist. Wenn wir das Blau in diesem Gedicht mit dem Blau in *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906* vergleichen, könnte es die Vergänglichkeit und Vergangenheit repräsentieren, die von den Veränderungen der anderen Farbnuancen der Blume unterstützt wird. In der letzten Strophe steht das Blau aber auch für die Prägung der Farbe der Erinnerung an die Hortensie, die Farbe ist nicht von der Vorstellung verschwunden, sondern erneuert sich, genauso wie eine Blume im Frühling wieder blüht. Dieses Gedicht zeigt den Einfluss der Bewunderung Rilkes für die Farben Cézannes auf sein eigenes lyrisches Werk, nicht nur in der expliziten Erwähnung von Farben, sondern in der Wirkung dieser Farbe auf das ganze Gedicht und vor allem in ihrem Beitrag zur Ganzheit und Vielfältigkeit der Wirklichkeitsrepräsentation. Wie bei Cézanne ist die Interaktion der Farben in dem Gedicht *Blaue Hortensie* auch wichtig. Sie ist besonders sichtbar am Ende der letzten Strophe: „*und man sieht/ ein rührend Blaues sich vor Grünem freuen*“. Die Erwähnung von Farben in Form von Substantiven anstelle von Adjektiven zeigt uns, dass sie bei Rilke genauso wie bei Cézanne teilweise von ihren sinnlichen Qualitäten abstrahiert werden, also von ihrem Bezug auf den Gegenstand der Blume. Die Farbe Cézannes ist also entscheidend für Rilke, seine Poetik und Dichtung des mittleren Werks gewesen, weil er in ihr seine wichtigsten poetologischen Intentionen widerspiegelt sah, und zwar seine Idee, dass die Kunst das Leben „wie es ist“, in seiner Ganzheit darstellen soll. Cézannes Farbgestaltung scheint für das Zusammensein „scheinbaren Gegensätze“ in Rilkes Gedichten ein Vorbild gewesen zu sein. Kurz hätten die Diversität und Intensität Cézannes Farbeinsatzes Rilkes poetologischen Konzeptionen bestätigt und weitergebracht. Insbesondere seine Konzepte des Sehen-lernens und der Sachlichkeit scheinen von seinem Verständnis der Farbe Cézannes verstärkt zu sein. Dies ist besonders sichtbar in seinen Gedichten im Zusammenrücken von hässlichen und schönen Vorstellungen und in der Forderung nach einer Veränderung der Weltbetrachtung. Rilke hat an der Farbgestaltung Cézannes die Fähigkeit bewundert, ein Bild durch die Interaktion der Farben miteinander – ihren „Spiegelungen“, die die Spannung zwischen den stärksten Farbnuancen relativieren –, harmonisch zu machen. Rilke glaubte so z.B., dass Cézanne fähig war, die Lautheit eines Gelbes oder eines brennenden Rotes innerhalb des Bildes zu halten.¹⁷⁸ Damit nahm Rilke an, dass der Gebrauch Cézannes von ausschließlich stärksten Nuancen das ganze Bild nicht bunt macht, weil die starken Farben einander ausgleichen. Einerseits entspricht das Farbsystem Cézannes mit seinen unterschiedlichen Farbnuancen der Besprechung scheinbarer unzusammenhängender Aspekte des Lebens in Rilkes mittlerem Werk. Andererseits scheint Rilke

¹⁷⁸ Rilke: Brief an Clara Rilke, 23.10.1907, zitiert nach Martina Kriessbach-Thomasbergerin Dies. (Hg), Maria Rilke: Über moderne Malerei, S.62.

trotz der starken Farbnuancen auch eine Einheit in Cézannes Farbgestaltung erkannt zu haben. Diese hat er in einer literarischen Form in Form von „scheinbaren Gegensätzen“ wiedergegeben, z.B. indem er den Tod und die Liebe in *Der Tod der Geliebten* zusammenstellt und sie so als nicht gegensätzlich vorstellt.

Teil 3: Die Thematisierung der Farbe in der Lyrik Georg Trakls

Georg Trakls (1887-1914) ist wie Rilke ein bedeutender Autor der deutschsprachigen Literatur der Moderne, der sich an der bildenden Kunst interessiert. Auf gleiche Weise wie bei Rilke hat auch seine Rezeption der Farbe der modernen Malerei eine Rolle in seinem lyrischen Werk gespielt. Wie es bereits erörtert wurde, sind die Rezeption Rilkes von Cezannes Werken und insbesondere seine Betrachtung der Farbe entscheidend für Rilke gewesen sind, weil er in der Farbe eine Widerspiegelung seiner zentralen poetischen Forderungen sah. Es ist vor allem bemerkenswert in seiner Forderung nach einer Darstellung aller Aspekte des Lebens in seiner Lyrik durch seine Überwindung des „kleinen schön“¹⁷⁹, die mit einem Ausgang aus der binären Denkweise der abendländischen Philosophie zusammenhängt. Die Farbe könnte damit als Vorbild genommen werden, um die strikte Unterscheidung der abendländischen Denkweise zwischen dem Schönen und dem Hässlichen in der literarischen Darstellung aufzuheben. Somit konnten trotz der Wiedergabe scheinbar gegensätzlicher Fragmenten der Wirklichkeit, Einheit und Harmonie bzw. eine Kohärenz in Rilkes lyrischem Werk geschaffen werden.

In der Lyrik Georg Trakls ist eine ähnliche Konzeptualisierung und Funktion der Farbe wiederzufinden. Im Unterschied zu Rilke scheint die Beschäftigung Trakls mit der modernen Kunst seine Lyrik nicht nur an das Bildliche orientiert zu haben, sondern scheint auch die Form seiner lyrischen Sprache auch stark geprägt zu haben, weil diese sich von der Sprache der Erlebnislyrik und ihrer traditionellen Semantik unterscheidet. Die Objektivität spielt in der Erlebnislyrik eine zentrale Rolle, weil das persönliche Erleben in dieser Lyrik verarbeitet und objektiviert wird.¹⁸⁰ In der Lyrik Trakls steht die objektive Darstellung aber nicht so zentral. Die expressionistische Sprache Trakls unterging einen gleichen Prozess als die Autonomisierung der Farbe in der Malerei. Die Distanzierung seiner Lyrik von der Erlebnislyrik ist vergleichbar mit der Distanzierung der Malerei in der Moderne von der früheren Aufgabe der Kunst einer realistischen mimetischen Wirklichkeitswiedergabe (z.B. in der Malerei des Realismus). Trakls Lyrik stellt keine erkennbare Realität darstellt, sondern vielmehr affektive und sinnliche Erfahrungen eines Subjekts, die nicht einfach und unmittelbar erkennbar sind. Anders gesagt geht es in Trakls Dichtung nicht um die Darstellung einer Wahrheit „an sich“, sondern um die Darstellung von Wirklichkeitsvorstellungen und Empfindungen.

¹⁷⁹ Seubold, Der Abschied vom „kleinen schön“.

¹⁸⁰ Bogner, Ralf Georg: Einführung in die Literatur des Expressionismus, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005, S.7-10.

Im Gegensatz zu Rilke scheint die Sprache der Lyrik Trakls von der Sprachkrise der Moderne geprägt zu sein, weil diese mit der traditionellen Semantik der Erlebnislyrik, d.h. mit der traditionellen Bedeutungszuschreibung der Alltagssprache und ihrer zusammenhängenden Welterkenntnis bricht. Deswegen könnte bei Trakl von einer „Sprachkrise“ im eigentlichen Sinn gesprochen werden, während es bei Rilke vielmehr von einer „Krise des Anschauens“ im Rahmen seiner Poetik gesprochen wurde. Eine kritische Auseinandersetzung mit Sprache wurde bei Rilke nicht so in seiner lyrischen Sprache festgestellt, sondern vielmehr in seinen poetologischen Reflexionen und in seiner Thematisierung der Problematik des Anschauens. Nicht nur eine kritische Auseinandersetzung mit Sprache kommt in Trakls lyrischer Sprache expliziter vor als bei Rilke, sondern auch die konstitutive Rolle der Farbe wird explizit im Gebrauch von Trakls Farbworte ausgedrückt.

In diesem Teil der Arbeit wird auf diesen Aspekt der Dichtung Trakls eingegangen, sowie auf die Rolle und die Wirkung der Farben in seiner Lyrik. Trakls Verständnis der Farbe wird mit Rilkes Rezeption der Farbe Cézannes verglichen, um zu sehen, ob die Autoren sich aus denselben Gründen an der Farbe interessierten und um die Funktion der Thematisierung von Farbe bei Trakl näher zu erläutern. Der Bezug des Farbworts auf die expressionistische Malerei wird zu diesem Zweck behandelt. Es wird im Rahmen der Autonomie der Lyrik Trakls von der Alltagssprache erklärt, wie das Farbwort Trakls von der ursprünglichen beschreibenden Funktion des Wortes abweicht.

Ziel dieses letzten Abschnitts ist zu zeigen, wie die Farbe bei Trakl als Vorbild für die Bildung einer „autonomen“ Sprache genommen wird und wie diese unter anderem im häufigen Gebrauch von Farbworten und ihre Organisation in einer „Farbensprache“ zugrunde liegt. Die Farbe wurde in Rilkes Lyrik im zweiten Teil der Arbeit eher konzeptuell betrachtet, weil sie für Rilke vorbildhaft gewesen ist, um seine Poetik des mittleren Werks zu entwickeln und bestätigen, wie z.B. seine Konzepte des „sachlichen Kunstwerks“ und des „Dinggedichtes“

In Trakls Lyrik ist die Thematisierung von Farbe expliziter als bei Rilke, weil Farbe wörtlich erwähnt wird durch Farbworten. Außerdem sind Farbbezeichnungen in der Mehrheit seiner Gedichte. In diesem Kapitel wird die Lyrik Trakls zunächst im Kontext des literarischen Expressionismus behandelt, ihre Hermetik und Ambivalenz werden dabei erklärt. Anschließend wird auf die doppelte Weltauffassung in Trakls Lyrik, die sogenannten „apollinischen und dionysischen Auffassungen“, eingegangen und wird als ein Ausdruck des sogenannten „Dissoziationsgefühls“ des modernen Menschen interpretiert.

Anschließend wird kurz auf die Rolle der Repräsentation des Hässlichen in Trakls Gedichten eingegangen, und mit Rilkes „Ästhetik des Hässlichen“ verglichen. Sie kann

genauso wie bei Rilke als Mittel einer Modernitätskritik und gleichzeitig einer Darstellung des Lebens „wie es ist“ betrachtet werden. Die Funktion der Farbebezeichnungen wird bei Trakl auch in Bezug auf die Ästhetik des Elends im Sinne Rilkes „Zusammenrücken der Gegensätze“ und auf die Reihungstechnik behandelt, um ihre Rolle von Verbindung der Gegensätze miteinander zu erörtern. Damit wird erklärt, dass die Orientierung der Lyrik Trakls an der Farbe zum Schaffen einer Ganzheit und Harmonie beigetragen hat, wie bei Rilke wie Farbe in Dadurch wird G. und Harm. auf die gleiche Weise erzeugt wie bei Rilke.

Es ist besonders interessant, die Thematisierung der Farbe in Rilkes und Trakls Lyrik zu vergleichen, weil sie dank ihrer versöhnenden und totalitätsstiftenden Eigenschaft mit einer „Totalitätssehnsucht“, d.h. einem Streben nach Ganzheit der Autoren verbunden werden kann. Durch die Allgegenwart der Farben kann in Trakls Lyrik vom „Farbenthusiasmus“ gesprochen werden. Dieser wird nicht so explizit formuliert als Rilke in seinen Briefen aber kann dagegen in seinen zahlreichen Farbworten festgestellt werden. Die Sehnsucht nach Einheit wird in Trakls Lyrik zunächst genauer in der Verfallmotivik kurz besprochen, weil das Verfallmotiv eine thematische Einheit in Trakls Lyrik darstellt. Dann wird sie in Bezug auf die Rolle und die Wirkung der Farbwoorte behandelt.

1. Die Dichtung Trakls im Rahmen der expressionistischen Lyrik

Die literarische Tätigkeit Georg Trakls begann schon während seines Praktikums in einer Apotheke in Salzburg zwischen 1897 und 1905. Zu dieser Zeit nahm er schon Drogen regelmäßig ein und war wohl von seiner Drogensucht motiviert gewesen, um die Ausbildung als Apotheker zu wählen. Diese Sucht wurde mit der Zeit stets stärker und wurde für ihn das Mittel einer Zuflucht, wie er in einem Brief an Hans Sklenar schreibt: „Habe ich leider wieder zum Chloroform meine Zuflucht genommen“¹⁸¹. Trakl wird nicht nur von seinen Drogenproblemen gequält, sondern auch von seiner inzestuösen Liebe zu seiner Schwester Gretl, die in einigen Gedichten thematisiert wird. Nicht nur das Thema des Inzestes gibt seiner Dichtung einen gequälten Ton, sondern auch die Thematisierung des Elends in der Großstadt. Der Umzug Georg Trakls nach Wien 1908 markiert einen Wandel in seiner literarischen Arbeit. Das Leben in der Hauptstadt wird seine literarische Produktivität stark stimulieren, weil Trakl in Wien die Innovationen der modernen malerischen und literarischen Avantgarde lernen

¹⁸¹ Ebd., S.26.

kannte, u.a. innerhalb des Akademischen Verbands für Literatur und Musik, der als Ausgangspunkt des österreichischen Expressionismus mit der Zeitschrift *Der Ruf* galt.¹⁸²

1.1 Die Reihungstechnik und der Thematisierung der Großstadt im literarischen Expressionismus

Der literarische Expressionismus ist nicht als eine einzelne Gruppe von Dichtern und Theoretikern zu verstehen, die eine gemeinsame Programmatik miteinander teilten, sondern als eine literarische Bewegung verschiedener Zentren, welche von unterschiedlichen ästhetischen und politischen Ziele geprägt wurden. Trotzdem gibt es Hauptmerkmale der Strömung, die konstitutiv für die Werke der meisten expressionistischen Schriftsteller waren.¹⁸³ Dazu ist das Zitat von Hans Weichselbaum zu nennen mit wichtigen Merkmale der literarischen Strömung wie die „Abwendung vom Ästhetizismus und die stärkere Hinwendung zu konkreten Zuständen und Entwicklungen in der Gesellschaft“¹⁸⁴. Damit weist Weichselbaum darauf hin, dass die Dichtung Trakls mit der bisherigen literarischen Tradition bricht und es seine Aufgabe ist, das Schöne des Lebens darzustellen. Die Hinwendung zu konkreten Entwicklungen in der Stadt ist z.B. in der Thematik der Großstadt zu sehen, die in vielen expressionistischen literarischen Texten vorkommt. Durch seine Abkehr von der literarischen Tradition und seine kritische Haltung gegenüber der modernen Gesellschaft gibt sich der expressionistische Künstler oft als Außenseiter.¹⁸⁵ Ralf Bogner definiert den literarischen Expressionismus als eine „literarische Reaktion zu einer tiefgreifenden Gesellschafts- und Kulturkrise“¹⁸⁶. Spuren solch einer Gesellschaftskrise sind in der Darstellung der Großstadt zu finden, die einer Modernitätskritik entspricht. Diese reflektiert sich in den ängstlichen und hässlichen Vorstellungen, sowie den Gefühlen von Einsamkeit und Entfremdung in Bezug auf die Stadterfahrung.

In der Definition Jean-Michel Palmiers des literarischen Expressionismus wird verständlich, dass die literarische Bewegung dank seiner Revidierung der bisherigen literarischen Tradition nicht nur „modern“ ist, sondern sich auch im Sinne der modernen

¹⁸² Weichselbaum, Hans: Georg Trakls Weg in die literarische Moderne. In: Georg Trakl und die literarische Moderne. Hg. von Karoly Csurik, Tübingen: Max Niemeyer 2009 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; 136), S.225.

¹⁸³ Bogner, Einführung in die Literatur des Expressionismus, S.7-10.

¹⁸⁴ Weichselbaum, Hans: Georg Trakl: eine Biographie mit Bildern, Texten und Dokumenten. Salzburg: Müller 1994, S. 93.

¹⁸⁵ Bogner, Einführung in die Literatur des Expressionismus, S. 17.

¹⁸⁶ Ebd., S. 24.

Philosophie abzeichnet. Der Expressionismus würde vom Wandel der abendländischen Metaphysik geprägt und hätte die Frage der modernen Technik auch besonders reflektiert:

L'expressionisme est l'une des plus grandes révoltes métaphysiques de l'Occident, même s'il passa presque totalement inaperçu. En lui l'essence d'un monde moderne, et notamment la question de la technique, que Heidegger fut sans doute le seul à prendre au sérieux et à élever au rang de question fondamentale des temps modernes, se recueille et prend conscience d'elle-même dans un sursaut angoissé.¹⁸⁷

Im vorliegenden Zitat erklärt Palmier, dass die Frage der Technik innerhalb des Expressionismus bewusst reflektiert wird und von Angst geprägt ist. Mit Verweis auf Gedichten Trakls wird erläutert, dass die Großstadt oft mit Angst- und Entfremdungsgefühlen zusammenhängt. Wie bereits erwähnt, stimulierte die österreichische Hauptstadt Trakls literarische Produktion, gleichzeitig wurde der Umgang mit der modernen Großstadt von ihm aber auch traumatisch erfahren, was viele seiner Gedichte prägte. Das Leben in der Hauptstadt entsprach für ihn eine ganze andere Erfahrung als sein bisherig provinzielles Leben in Salzburg. Im folgenden Brief an seinen Freund Buschbeck schrieb er, dass die Stadt in ihm Gefühle von Einsamkeit und Angst auslöste. Es schrieb deutlich von seinen Gefühlen der Entfremdung in der Großstadt:

Ich bin ganz allein in Wien. Vertrage es auch! Bis auf einen kleinen Brief, den ich vor kurzem bekommen habe und eine große Angst und beispiellose Entäußerung! - Ich möchte mich gerne ganz einhüllen und anderswohin unsichtbar werden.¹⁸⁸

Auch für Rilke war das Leben in der modernen Stadt eine schwierige Erfahrung. Dieses Gefühl drückt sich in der Thematisierung der Stadt als Ort des Elends, genauer in der Darstellung viel grausamer und ängstlicher Aspekte des städtischen Lebens, aus. Wie es der Fall ist für Rilke ist das Thema des Schreckens in der Stadt bei Trakl nicht nur ein Mittel einer Stadtkritik, sondern auch ein Mittel, das moderne Leben in seiner Ganzheit darzustellen. Es macht, dass nicht nur schöne Elemente des Lebens in der Lyrik repräsentiert werden, sondern, dass das Schöne dem Hässlichen konfrontiert wird. Beide Aspekte kommen miteinander eng verbunden. Ein konkretes Beispiel für die Repräsentation des Elends in Trakls Dichtung ist die oft vorkommende Figur des Außenseiters. Sie scheint ist vergleichbar mit Rilkes „Figur des Fortgeworfenen“. Sie dient auch zum Ausdruck von Elend, aber in ihr wird nicht nur das Hässliche, sondern auch das Schöne des menschlichen Lebens wiedergegeben. Die Forderung nach einer Darstellung aller Aspekte des Lebens kann in der Dichtung Trakls auch in der Reihungstechnik festgestellt werden, weil sie im Einzelgedicht gegensätzliche Bilder und

¹⁸⁷ Palmier, Jean-Michel: Situation de Georg Trakl. Paris: Belfond 1987, S. 84.

¹⁸⁸ Georg Trakl: Brief an Eberhard Buschbeck, Juli 1909. Zitiert nach Palmier in Ders., Situation de Georg Trakl, S. 44.

Motive, z.B. schöne und hässliche Bilder nebeneinanderstellt. Damit überwindet diese Technik das duale Denken der abendländischen Metaphysik, das dem Schönen von dem Hässlichen strikt unterscheidet. Die Reihungstechnik entwickelt sich als neuen Stil des literarischen Expressionismus. Expressionistische Dichter suchen damals nach neuen Ausdrucksformen, die ihnen ermöglichen sollte, die Welt neu zu deuten. Sie streben nach einer neuen, bzw. „modernen“ Deutung der Welt, die die Paradigmen der Modernität berücksichtigen sollte. Expressionistische Dichter kehrten sich dafür von der Erlebnislyrik ab, da sie nicht nur das Leben objektiv darstellen, sondern auch eine lyrische Form versuchen zu finden, welche die Paradigmen des modernen Lebens widerspiegeln würde. Der Reihungsstil ist strukturbildend für Trakls Schaffen und gibt das Dissoziationsgefühl des modernen Daseins effizient wieder. Sie wird von Bogner so charakterisiert:

Disparate, scheinbar unzusammenhängende Fragmente aus der Wirklichkeitswahrnehmung erscheinen unverbunden aneinandergereiht. Die Schreibstrategie verarbeitet die Überforderung des Subjekts durch das Chaos an Wahrnehmungen in der modernen Großstadt und die daraus hervorgehende Ich-Dissoziation.¹⁸⁹

In dieser Passage wird klar, dass die Reihungstechnik ein Mittel der Lyrik ist, die Ich-Dissoziation des modernen Menschen auf die Ebene der Form der lyrischen Sprache wiederzugeben. Die Wirkungsabsichten des Reihungsstils und der Darstellung des Hässlichen sind vergleichbar, weil beide zu einer Wiedergabe des Lebens mit all seinen Aspekten beitragen. Die Aneinanderreihung „disparater, scheinbar unzusammenhängenden Fragmenten“ die hier oben zitiert wird, erinnert auch stark an der Technik in Rilkes *Neue Gedichte* der Konfrontation von „scheinbaren Gegensätzen“, die im zweiten Teil der Arbeit besprochen wurde. Daraus lässt sich vermuten, dass die Darstellung hässlicher Elemente in Trakls Lyrik, sowie ihre Gegenüberstellung schöner Elemente dem Ausdruck des Dissoziationsgefühls des modernen Menschen dienen.

Die Gegenüberstellung unterschiedlicher Aspekte der Wirklichkeit drückt sich klar durch den Reihungsstil aus in der Struktur der lyrischen Sprache Trakls. Dieser lyrische Stil brach genauer mit den bisherigen literarischen Konventionen, weil es mit der traditionellen chronologischen linearen Anordnung der Wörter brach. In diesem Stil sind die Wörter nicht mehr in einer chronologischen Folge aneinandergereiht, sondern treten nebeneinander. Dies trägt in Trakls Lyrik, wie es später verdeutlicht wird, zur „Verunklärung des Sinngehaltes“ bei, da die gewöhnliche lineare Lektüre erschwert wird.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Bogner, Einführung in die Literatur des Expressionismus, S.25.

¹⁹⁰ Kemper, Hans Georg: Nachwort. In: Georg Trakl: Werke-Entwürfe-Briefe. Hg. von Hans Georg Kemper und Frank Rainer Max, Nachwort und Bibliographie von Hans Georg Kemper. Stuttgart: Reclam 1984, S.269-320.

Neben dem Reihungsstil treten Antithese und Synästhesie als wichtige Merkmale in Trakls lyrischer Form hervor. Wie Bogner darauf hinweist, illustriert die Antithese die Zuspitzung von Widersprüche, während die Synästhesie die Wirkung eines Gedichts auf die menschlichen Sinne unterstützt und durch verschiedene empirische Erscheinungen miteinander knüpft. In diesem Kapitel wird später illustriert, dass das Bildliche und die Farben bei Trakl dem Klanglichen eng verbunden wird, da sie eine gemeinsame Wirkung haben. Die wichtige Rolle die Farbworte wird dabei in Zusammenhang mit der Metapher, der Vergleiche und der wiederkehrenden Motive dargelegt. Ein Hauptpunkt dieses Kapitels stellt der Zusammenhang zwischen dem Klanglichen und dem Bildlichen dar, da Klänge und Musikalität eine Voraussetzung für das Verwandeln des Schreckens in ein „künstliches Paradies“ in Trakls Dichtung sind.¹⁹¹ Hans Georg Kemper zufolge, tragen die Klänge zur Schönheit der Gedichten Trakls bei, weil sie das Hässliche in den Motiven überwinden. Durch die Aufmerksamkeit auf die Klänge zu lenken könnte die negative Eigenschaft von hässlichen Elementen relativiert, beziehungsweise gemildert werden .

1.2 Der Übergang vom „Symbol“ zur „Expression“

In der Malerei des Expressionismus kann eine noch größere Autonomie der Farbe vom Gegenstandsbezug als in der impressionistischen Malerei festgestellt werden. In der expressionistischen Poesie wird die Autonomie des künstlerischen Mittels, beziehungsweise des Wortes auch wichtiger als in der bisherigen Lyrik. Der Vergleich zwischen Malerei und Lyrik ist interessant. Die Farbe gibt in expressionistischen Bilder nicht mehr die wirklichen Farben eines Objekts wieder und die Wörter dienen in der Lyrik nicht mehr zur Verbildlichung der äußeren Realität. Der Übergang von der symbolistischen zur expressionistischen Lyrik wird durch die Abnahme des Symbols als künstlerisches Ausdrucksmittel in der Lyrik der Moderne und durch das Ausdrucksmittel der „Expression“ deutlich. Der Übergang von symbolistischen Sprache nach einer expressionistischen entspricht einer entscheidenden Veränderung in der modernen Poesie, die mit den neuen Paradigmen der modernen Philosophie und insbesondere mit der von Nietzsche initiierten „Zertrümmerung der Metaphysik“¹⁹² zusammenhängt. Höllerer macht den Wandel von Symbolismus zu Expressionismus und die Autonomisierung des lyrischen Wortes verständlicher:

¹⁹¹ Ebd., S. 280.

¹⁹² Ebd.

Das Symbol als das Element der Poesie verwandelt sich in einen Symbolismus, der nicht mehr die Landschaft oder die Realität als Spiegel der Seele, als Gegen-Stand und Medium lyrischer Unmittelbarkeit und Einsseins von Ich und Welt wie in der traditionellen Erlebnislyrik heranzieht, sondern der das Wort selbst zum autonomen Träger einer magisch bezaubernden Poesie erhebt.¹⁹³

In dem obigen Zitat deutet Walter Höllerer darauf hin, dass die Sprache in der expressionistischen Dichtung, anders als in der abendländischen Metaphysik, nicht mehr als ein Mittel zur Vermittlung zwischen dem Menschen und der äußeren Wirklichkeit angenommen wird. Das Wort nicht mehr als Symbol einer übergeordneten Realität oder als „Spiegel der Seele“ angenommen wird. Das Wort dient in der expressionistischen Dichtung nicht dazu, dem Menschen die Wirklichkeit erkennen zu lassen, sondern dient es als "Träger einer magisch bezaubernden Poesie“ zu einer anderen Ausdrucksart. Die Funktion des Wortes im lyrischen Expressionismus zeugt von einer Rezeption Nietzsches, weil es in dieser Literatur auch an einer Kenntnis der Wahrheit vom Menschen im Medium der Sprache gezweifelt. Zumindest ist die Kenntnis der Wahrheit nicht das Ziel der expressionistischen Lyrik, da das Wort keinen „Spiegel“ einer Realität ist.

Die Verwandlung des Symbols als literarisches Ausdrucksmittels bedeutet, dass die Wirkungsintention der expressionistischen lyrischen Sprache nicht mehr in der Enthüllung einer übergeordneten Realität liegt. Im Unterschied zur Erlebnislyrik dient die expressionistische Dichtung nicht zur Verarbeitung und Objektivierung persönlicher Erlebnisse, sondern dient zum Schaffen neuer Bedeutungen, beziehungsweise „Affektbedeutungen“¹⁹⁴ jenseits der traditionellen Semantik. Die Autonomisierung der Sprache der expressionistischen Lyrik kann mit der Autonomisierung der Farbe im Bereich der expressionistischen Malerei verglichen werden, weil die Erkenntnis der gegenständlichen Realität in beiden Bereichen weniger wichtig wird und der Bezug auf die objektive Wirklichkeit an Bedeutung verliert. Der Bezug der künstlerischen Darstellung auf die erkennbare Wirklichkeit ist nicht mehr im Mittelpunkt, sondern das Wort selbst. Statt die erkennbare Realität zu beschreiben ist es wichtiger geworden, Gefühle und Affekte darzustellen. In der Lyrik Rilkes ist eine Distanz von der wiedererkennbaren Realität in der geforderten Verwandlung des Sehens in seinen *Neuen Gedichte* ersichtlich, die er u.a. dank seiner Beschäftigung mit der Farbe Cézannes entwickelt hatte. Die Eigenständigkeit seiner Lyrik gegenüber der Realität befindet sich in seiner Forderung nach einer Veränderung der

¹⁹³ Höllerer, Walter: Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik I. Reinbeck bei Hamburg 1965, S.125. Zitiert nach Hans Georg Kemper in Ders. (Hg.), Georg Trakl: Werke-Entwürfe-Briefe (Nachwort), S.273.

¹⁹⁴ Mautz, Kurt: Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Stuttgart: J.B Metzler 1957, S. 198-240.

Weltbetrachtung und in seiner allgemeinen Kunstauffassung des mittleren Werks (das autonomen Kunstwerks). Sie betrifft aber nicht konkret die Form der Sprache, weil diese von ihrem Bezug auf die Realität und von der Alltagssprache nicht entfremdet wird. Bei Trakl kann dagegen eine Eigenständigkeit der Sprache von der Realität festgestellt werden, weil Sprache sich nicht einfach auf die erkennbare Wirklichkeit bezieht. Sie funktioniert in diesem Sinn anders als die Alltagssprache. Im Folgenden wird dargelegt, wie die Farbbezeichnungen zu derartigen Eigenständigkeit der Sprache in Trakls Lyrik beitragen.

2. Die Rolle der Farbworte in der Lyrik Georg Trakls

Die Rezeption der Dichtung Trakls wird in der Forschung oft als ambivalent und komplex bezeichnet. Trakls Lyrik sei „schön“ und gleichzeitig „unverständlich“.¹⁹⁵ Die Unverständlichkeit der Sprache Trakls kann mit zwei konstitutiven Merkmalen seiner Dichtung verbunden werden: die Hermetik und die Ambivalenz der lyrischen Sprache.

Die Dichtung Trakls wird als „hermetisch“ charakterisiert, weil sie unabhängig von der Alltagssprache und der traditionellen Semantik funktioniere. Dies bedeutet konkret, dass der Sinn eines Gedichtes durch den fehlenden Wirklichkeitsbegriff vom Leser nicht direkt entziffert werden kann.¹⁹⁶ Der Leser wird bei der Lektüre von seinem gewöhnlichen Sprachverständnis, d.h. von seinem alltäglichen Sprachgebrauch, entfremdet und kann so dem Gedicht schwer eine unmittelbare, klare Bedeutung zuschreiben. Trakls lyrischer Sprache funktioniert daher anders als die Alltagssprache, weil seine Wörter nicht nur die erkennbare Wirklichkeit beschreiben. Wie bereits erwähnt, widmet die expressionistische Dichtung die wahrnehmbaren Gegenstände weniger Aufmerksamkeit und rückt das Wort als ästhetisches Mittel in den Vordergrund. Im Unterschied zum Symbol gilt das expressionistische Wort als nicht mehr als Vermittler einer versteckten Realität, die der Leser aufdecken soll, sondern wird zum unmittelbaren Vermittler der Affektivität und der Sinnlichkeit eines Subjekts. Auf gleiche Weise sind die Farbworte in Trakls Gedichte unabhängig von der klassischen Bedeutungszuschreibung zu interpretieren, da sie nicht nur Farben einer äußeren wahrgenommenen Umwelt beschreiben, sondern Gefühle und Visionen eines Subjekts

¹⁹⁵ Csuri Karoly: Vorwort. In: Ders.: Georg Trakl und die literarische Moderne. Hg. von Karoly Csuri, Tübingen: Max Niemeyer 2009 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; 136), S.VII.

¹⁹⁶ Jaeger, Stefan: Intensität statt Hermetik: Zur Theorie von Text-bewegungen in Trakls Lyrik am Beispiel der Gedichte *Siebengesang des Todes* und *An die Verstummen*. In: Georg Trakl und die literarische Moderne, Hg. von Karoly Csuri, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009, S. 77-97, hier S. 97.

ausdrücken. Im Folgenden wird auf die Rolle der Farbbezeichnungen beim Ausdruck der Affektivität am Beispiel Gedichtes *Im roten Laubwerk voll Guitarren* eingegangen.

Der Zusammenhang zwischen Farbworten und empirischen Erscheinungen wird als Mittel zur Betonung der Sinnlichkeit eines Gedichts erläutert. Hans Georg Kemper zufolge, ist die Dichtung Trakls nicht nur als unverständlich zu betrachten durch ihre Dekonstruktion der erlebnishaften traditionellen „Mimesis Poesie“, sondern ist auch schön durch ihre Konstruktion und Variation eines „selektierten Kaleidoskops geheimnisvoll miteinander verknüpfter Motiv- und Bildwelten“¹⁹⁷.

In den folgenden analysierten Gedichten fällt auf, dass zahlreiche, unterschiedliche Bilder und Motive gemeinsam ein kaleidoskopisches Bild der Welt, beziehungsweise eine Darstellung des Lebens als „Ganze“ schaffen. Das Zusammensetzen „scheinbar unzusammenhängender Fragmenten“ in der Reihungstechnik trägt dazu. Gegenübergestellte Vorstellungen und Motive werden unverbunden aneinandergereiht und schaffen so ein Chaos unterschiedlichster Wahrnehmungen. Die Gegenüberstellung von Bildern und Motiven fällt oft bei der ersten Lektüre eines Gedichts auf und erweckt das Gefühl einer nicht vorhandenen Kohärenz im Gedicht. Eine Entfremdung wird oft in Trakls Gedichte zum Ausdruck gebracht, denn man hat den Eindruck auf den ersten Blick, dass das Gedicht aus einer Folge rätselhafter Visionen besteht, die miteinander nicht kohärent sind. Wie Kemper darauf hinweist, besteht eine sichere Logik in Trakls Lyrik. Ihre Kohärenz liege nämlich im „Korrespondenzspiel der Motive“. Die Reihungstechnik Trakls entspreche in diesem Sinn nicht nur einer „variierenden“, sondern auch einer „analogisierenden Serialisierung“ der Motive.¹⁹⁸ Das bedeutet, dass die Motive in der Reihungstechnik einerseits als unterschiedlich und miteinander unverbunden vorkommen. Andererseits schaffen sie ein analogisches Verfahren, das eine Einheit und Kohärenz zwischen ihnen schafft, trotz ihrer Unterschiede. Die Farbwoorte spielen bei der Kohärenz Trakls Lyrik eine ausschlaggebende Rolle, da sie Gefühle und Vorstellungen einander gegenüberstellen und harmonisieren.

¹⁹⁷ Kemper, Hans Georg: Und dennoch sagt der viel der “Trakl” sagt. Zur magischen Verwandlung von sprachlichem „Un-Sinn“ in Traklschen „Tief-Sinn“. In: Karoly Csuri (Hg), Georg Trakl und die literarische Moderne, S. 9

¹⁹⁸ Ebd., S. 8.

2.1 Der Zusammenhang zwischen Bildern, Farben und Klängen in *Im roten Laubwerk voll Gitarren*

Die im vorigen Teil erwähnten Hermetik Trakls lyrischer Sprache und ihre Selbständigkeit von der Bedeutungszuschreibung der Alltagssprache können im Gedicht *Im roten Laubwerk voll Gitarren* illustriert werden:

Im roten Laubwerk voll Gitarren

Im roten Laubwerk voll Gitarren
Der Mädchen gelbe Haare wehen
Am Zaun, wo Sonnenblumen stehen.
Durch Wolken fährt ein goldener Karren.

In brauner Schatten Ruh verstummen
Die Alten, die sich blöd umschlingen.
Die Waisen süß zur Vesper singen.
In gelben Dünsten Fliegen summen.

Am Bache waschen noch die Frauen.
Die aufgehängten Linnen wallen.
Die Kleine, die mir lang gefallen,
Kommt wieder durch das Abendgrauen.

Vom lauen Himmel Spatzen stürzen
In grüne Löcher voll Verwesung.
Dem Hungrigen täuscht vor Genesung
Ein Duft von Brot und herben Würzen.¹⁹⁹

In diesem Gedicht stellt man zunächst fest, dass das Subjekt und das Verb eines Satzes oft am Ende vorkommen, was dem Vers einen neutralen und unpersönlichen Tön gibt. Stefan Jaeger betont den ungewöhnlichen Satzaufbau und die Grammatik in der Dichtung Trakls und weist sie der hermetischen Eigenschaft in Trakls Lyrik zu.²⁰⁰ Die Bildlichkeit wird in diesem Gedicht dadurch verstärkt, dass der Anfang vieler Verse Bilder der Natur und der Landschaft beinhaltet, während das Subjekt und Verb (und damit die Handlung und Beziehungen zwischen den Satzelementen) erst später im Vers vorkommen.

So wird in der zweiten Strophe die Grammatikregel der Position des Verbs an zweiter Stelle im Hauptsatz nicht respektiert, das Verb kommt am Ende des Verses vor. Weiterer

¹⁹⁹ Georg Trakl: Werke-Entwürfe-Briefe. Hg. von Hans Georg Kemper und Frank Rainer Max. Nachwort und Bibliographie von Hans Georg Kemper, Stuttgart: Reclam1986.

²⁰⁰Jaeger, Intensität statt Hermetik, S.94.

Beispiele hierfür sind die Verse: „*In brauner Schatten Ruh verstummen*“ und „*In gelben Dünsten Fliegen summen*“. In fast allen anderen Versen kommt das Verb am Ende des Satzes aber ohne, dass die Regel der Grammatik gestört wird. Dadurch liegt der Fokus nicht auf der Handlung des Satzes, sondern auf der Bildlichkeit und Unmittelbarkeit der Sprache, wie die folgenden Versanfänge zeigen: „*Im roten Laubwerk*“, „*Am Zaun*“, „*Am Bache*“, „*in brauner Schatten*“. Die zahlreichen Ausdrücke der Landschaft rückt die Bildlichkeit des Gedichtes in den Vordergrund.

Die Musikalität spielt aber auch eine wichtige Rolle und der Zusammenhang zwischen Bild und Klang wird im Titel angekündigt. Die Wirkung der Bilder und der Farben knüpft in diesem Gedicht mit der Wirkung der Klänge an. So wird das Gedicht einerseits von visuellen Wahrnehmungen dominiert, die zusammen mit Farbbezeichnungen die bildliche Eigenschaft der Sprache betonen (*rot, gelb, golden, braun...*), andererseits sind die akustischen Wahrnehmungen auch sehr anwesend (*verstummen, singen, summen...*).

Die Bilder und Klänge des Gedichts wirken auf den Sinne des Lesers ein, weil es die Aufmerksamkeit auf das Sehen und das Fühlen lenkt. Es wird der Schein erweckt, dass in jedem Vers eine momentane Vision oder Empfindung eines anonymen Subjekts wiedergegeben wird. Die Tatsache, dass die Visionen und Gefühle keiner erkennbaren lyrischen Sprechinstanz zugeordnet, was die Leser-Text-Beziehung erheblich beeinflusst. Der Leser wird durch diese Anonymität der Sprechinstanz im Gedicht direkt betroffen wird, weil die wiedergegebene Bilder und Klänge persönlich nachvollziehen kann. Dadurch wird hier deutlich, dass Trakls Dichtung sich von der Erlebnislyrik distanziert, weil sie individuelles Erleben und Gefühle nicht verarbeitet und objektiviert, sondern subjektive und momentane Wahrnehmungen wiedergibt. Die Farbworte gehören zu solchen Wahrnehmungen und sie entsprechen manchmal äußerer visuellen Wahrnehmungen, wenn sie auf einen farbigen Gegenstand weisen. Manchmal scheinen sie aber auf ein inneres Gefühl weisen, weil sie nicht mit einem realen wahrgenommenen Gegenstand verbunden werden kann.

In der ersten Strophe wird der Titel wiederholt und es kann festgestellt werden, dass die rote Farbe kein attributives Adjektiv von „*Laubwerk*“ ist. Sie hat keine beschreibende Funktion, weil sie keinem offenbaren Attribut dieses Laubwerks entspricht. Das Farbadjektiv Gelb kommt mehrmals in dieser Strophe vor und ist im Unterschied von „*rot*“ attributiv, weil es sich auf die Haare des Mädchens, auf die Sonnenblumen und auf den „*goldenen Karren*“ bezieht. So wird ein leuchtendes, frohes und warmes Bild geschaffen, das das an den Sommer denken lässt.

Die unterschiedlichen Stimmungen reflektieren sich ebenfalls in der Farbwahl der Verse: jede Strophe wird von best. Farben/Farbbezeichnungen dominiert. In der zweiten Strophe kommt so eine ruhigere Stimmung als in der ersten Strophe auf durch die Farbe Braun, die der Dynamik und dem Licht des Gelbes gegenübersteht. Die braunen Schatten erwecken eine düstere Stimmung und einen Eindruck von Verfall, den in Trakls Dichtung oft vorkommt. Die ruhige Stimmung wird auch von Klängen intensiviert: die Vesper, das Verstummen, die Alten, der Gesang der Waisen und das Summens der Fliegen.

In der dritten Strophe wird der Abend explizit erwähnt mit dem „Abendgrauen“ und die ruhige und friedliche Stimmung der vorigen Strophe verbleibt durch die Erwähnung der Frauen, die Linnen waschen und der Kinder.

In der ersten Strophe kommt eine ganz andere Stimmung auf. Das friedliche Sommerbild der früheren Strophen wird mit der Vorstellung der „Verwesung“ und der Hungrigen gestört. Die Farbe Grün wird mit Verwesung gleichgesetzt und ihren „grünen Löchern“, das Grün steht gegenüber den vorigen gelben und braunen Farben und dadurch wird ein Kontrast geschaffen zu den wärmeren Farben wie Gelb oder Braun. Das Grün schafft eine dunkle Atmosphäre im Unterschied zum Gelb. Ähnlich wie bei dem Farbwort „rot“, das nicht den Gegenstand des Laubwerks direkt beschreibt, bestimmt das Grün nicht explizit das Substantiv „Löcher“. die Farbadjektive „rot“ und „grün“ sind also keine klassischen attributiven Adjektive. Dem Hunger und der Angst wird hier der Fülle und dem Frieden der Naturmotive und Bilder des Landes gegenübergestellt. Die vorigen friedlichen Bilder der Natur wirken wie eine Illusion, ein Traum. Die Heilung des Hungrigen stellt sich in der Erwähnung der Duft von Brot und Würzen als eine Täuschung heraus, als ob der Hungrige davon geträumt hätte.

Kurt Mautz nimmt in seinem Aufsatz *Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik*²⁰¹ an, dass das Farbwort Grün wie die Mehrheit der Farbworte zwei Bedeutungen hat; im positiven Sinne bedeutete das Grün den Frieden oder die Versöhnung und im negativen Sinn die Angst, den Ekel oder den Verfall.²⁰² Hier bedeutet das Farbwort sowie die Hoffnung als der Ekels, weil er mit der Ausdrücke „Genesung“ und „Verwesung“ verbunden werden kann. Die Farben schaffen zusammen mit den Motiven der Natur und des Verfalls bestimmte Eindrücke bzw. Stimmungen im Gedicht. Auch der Reihungsstil ist hier sichtbar im Zusammensein unzusammenhängende Vorstellungen mit Bildern einer friedlichen Landschaft einerseits und die Verwesung und der Hunger andererseits. Dieses Gedicht zeigt dann auch gut,

²⁰¹ Mautz, *Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik*, S. 225.

²⁰² Ebd.

dass die Wirkungen der bildlichen und klanglichen Wahrnehmungen einander entsprechen. In der zweiten Strophe wurde festgestellt, dass Farben und Klänge gemeinsam wirken mit der Farbe Braun, dem Verstummen, dem Summen. Klänge schaffen in Trakls Lyrik nicht nur bestimmten Stimmungen durch die Verwendung von Farbwörtern, sondern, das Hässliche in der Dichtung Trakls untergeht einer „Verwandlung“ dank der Wohlklänge. Diese machen hässliche Bilder eines Gedichtes schöner. Hans Georg Kemper zufolge, vermindert hebt der Wohlklang das Schreckliche auf und verwandelt es in eine Ästhetik. Mit anderen Worten werden hässliche und furchtbare Bilder in Trakls Lyrik durch Wohlklänge ästhetisiert und ihre „hässliche“ Eigenschaft wird dadurch vermindert. Dadurch bekommen schreckliche und grausame Bilder einen sicheren „schönen“ Charakter. Der Zusammenhang zwischen Farben und Klängen und die Aufhebung und Verwandlung des Hässlichen werden von Kemper in seinem Nachwort des Bandes *Georg Trakl: Werke-Entwürfe-Briefe*²⁰³ verdeutlicht. Mit seiner Erwähnung der Verwandlung des Schreckens in ein „künstliches Paradies“ im Medium der Evokation von Farben, Klängen und Düften“:

Der Dichter als „Priester der Schönheit“ vermag es sogar, den-für Trakl so typischen Motiven von Dämmerung und Verfall durch das dekorative szenische Arrangement, die verschwenderische Evokation von Farben, Klängen und Düften sowie durch die in Vergleichen und Metaphern hinzuarrangierte kunstvoll-erlesene Natur-Motivik jeden Schrecken zu nehmen und das Ganze in ein „künstliches Paradies“ zu verwandeln.²⁰⁴

Kemper betont also hier deutlich, dass der Dichter Bilder, Farben und sinnliche Wahrnehmungen verwendet als Mittel; um das Schreckliche zu ästhetisieren, d.h. die schrecklichen Elemente werden zu etwas Schönerem. Die Darstellung des Hässlichen könnte in diesem Sinne paradoxerweise zur Schönheit der Dichtung Trakls beitragen. Weiters geht Kemper genauer auf die Rolle der Bilder und Vergleiche beim Schaffen von „Stimmungen“ ein, das im Gedicht *Im roten Laubwerk voll Gitarren* bereits konstatiert wurde:

Dabei verwischen sich die Ebenen des „Eigentlichen“ und „Uneigentlichen“, die Vergleiche und Metaphern verlieren im Kontext ihre „dienende“ Funktion und werden zu selbständigen „Stimmungsträgern“ die nicht mehr eine Präzisierung des Comparandums, sondern eher dessen „Diffusion“ und Auflösung dienen [...]²⁰⁵

Hier wird der Gebrauch von Vergleichen und Metaphern in Trakls Lyrik als besonders gekennzeichnet. Die Vergleiche und Metaphern sind nicht deskriptiv zu verstehen, weil sie nicht mehr der Präzisierung, sondern der „Auflösung des Comparandums“ dienen und dadurch

²⁰³ Georg Trakl: Werke-Entwürfe-Briefe. Hg. von Hans Georg Kemper und Frank Rainer Max. Nachwort und Bibliographie von Hans Georg Kemper. Stuttgart 1984.

²⁰⁴ Kemper, Georg Trakl: Werke-Entwürfe-Briefe (Nachwort), S. 280.

²⁰⁵Ebd.

werden sie vom Comparandum selbständig. Durch ihre Definition als „Stimmungsträger“ macht Kemper deutlich, dass sie in den Gedichten Trakls zum Schaffen von Stimmungen beitragen. Farbworte fungieren auch als derartige „Stimmungsträger“, weil die klassische, attributive Funktion der Farben oft aufgelöst wird. Ein Farbadjektiv dient nicht immer zur Bestimmung eines Substantivs, weil es sich nicht immer nur auf den Gegenstand des Substantivs bezieht, wie es mit den Farbadjektiven „rot“ und „grün“ im Gedicht *Im roten Laubwerk voll Gitarren* erörtert wurde. Außerdem kommen Farben bei Trakl auch oft in Substantivform vor, was ihre genaue Bedeutungszuschreibung erschwert.

Die Farben in Trakls Gedichten mit den Farben der expressionistischen Malerei interessant zu vergleichen, um ihre Funktion und Wirkung besser zu verstehen. In der expressionistischen Malerei stehen Farben ganz unabhängig vom Gegenstandsbezug, weil sie dem realen Aussehen der Gegenstände nicht entsprechen. Das ist z.B. sichtbar in der Malerei von Franz Marc. Die Eigenständigkeit der Farbe gegenüber dem gemalten Gegenstand im expressionistischen Farbgebrauch ist besonders bemerkenswert durch den Vergleich von seinem frühen Gemälde *Kleine Pferdestudie* (1905) mit seinem späteren Gemälde *Die kleinen blauen Pferde* (1911).²⁰⁶ Während die Farbe des gemalten Pferdes im ersten Bild unser Erkenntnis des Tieres entspricht, weicht die Verwendung von blau im zweiten Bild deutlich davon ab.

Trakl hat sich selbst mit der expressionistischen Malerei beschäftigt und hat einige ihrer Vertreter in Wien kennengelernt. 1913 hat er z.B. Oskar Kokoschka in seinem Atelier getroffen und dieses Treffen hatte ihn zum Schreiben des Gedichts *Die junge Magd* gebracht.²⁰⁷ Trakl hat sich auch für Wassily Kandinskys Werk interessiert und besonders für seine Auffassung der Farbe als „Vibration der Seele“.²⁰⁸ Wir finden eine derartige Auffassung in Trakls Lyrik wieder, weil die Farben zusammen mit anderen sinnlichen Wahrnehmungen die Sensibilität und Affektivität eines Subjekts ausdrückt. Wie die Farben der expressionistischen Malerei wirken die Farben in Trakls Lyrik auch oft metaphorisch, was ihre Interpretation erschwert. Die Interpretation der Farben ist weiters auch schwer, weil ihnen verschiedenen Bedeutungen zugeschrieben werden können, die sich manchmal stark voneinander unterscheiden. Es kommt dadurch, dass die lyrische Sprache Trakls mehrdeutig ist, d.h. dass ein Einzelgedicht mehrere Bedeutungen haben kann. Marie Luis Kaschnitz erwähnt eine

²⁰⁶Siehe Anhang 8 und 9.

²⁰⁷Weichselbaum, Georg Trakl: Georg Trakl: eine Biographie mit Bildern, Texten und Dokumenten. Salzburg: Müller 1994, S. 151.

²⁰⁸Le Rider, Jacques: Zur Intermedialität von Text und Bild bei Trakl. In: Csuri, Karoly (Hg.), Georg Trakl und die literarische Moderne, S. 114.

Mehrdeutigkeit der Motive Trakls Lyrik, die Kemper zufolge, verantwortlich für die „Verunklärung des Sinngehaltes“ sind. Die Mehrdeutigkeit der Sprache Trakls trägt zur rätselhaften Eigenschaft seiner Dichtung. Es schafft auch ein Dissoziationsgefühl zusammen mit der Aneinanderreihung disparater Elemente der Reihungstechnik. Die Mehrdeutigkeit der Sprache kann in den Motiven festgestellt werden, da ein einzelnes Motiv oft mehrere Bedeutungen haben kann. Es ist dann auch schwer, die Bedeutung eines Verses herauszufinden, wenn gegensätzliche Motive einander gereiht werden. Durch die Reihungstechnik kommen ja oft in einem Vers oder in einer Strophe Motive, die sich in den Worten Bogner als „unzusammenhängend“ herausstellen

Das Gedicht *Im roten Laubwerk voll Gitarren* schafft ein Dissoziationsgefühl in der Spannung zwischen friedlicher Bilder der Natur und schrecklicher Bilder des Hungrigen und der Verwesung. Sie entspricht auch einer Spannung zwischen zwei Haltungen gegenüber der wahrgenommenen Umwelt. Mit dem Vers „Dem Hungrigen täuscht vor Genesung“ wird das friedliche Bild der Natur plötzlich zu einer Täuschung. Das Subjekt scheint sich in der ersten Strophe von seiner sinnlichen Erfahrung abzuwenden und sich nach innen zu kehren. Das Bild der Hungrigen in der Stadt schafft ein Bild des Elends, das gegen das friedliche Bild der Natur und des Landes stößt.

Im Folgenden wird weiter auf den Wechsel zwischen äußerer und innerer Perspektive der Wahrnehmung und Empfindung der anonymen Sprechinstanz im Gedicht. Es handelt sich genauer um eine Spannung zwischen sinnlichen Erfahrungen, die die Sprechinstanz mit ihrer Außenwelt verbindet und der inneren Erfahrungen, d.h. was er in seiner Innenwelt empfindet, unabhängig von der äußeren Wirklichkeit. Dies wird erklärt anhand der Unterscheidung Kempers zwei Weltauffassungen in Trakls Lyrik: die sogenannten „apollinischen“ und „dionysischen“ Auffassungen.

2.2 Die „Apollinische“ und „Dionysische Weltauffassung“ in Trakls Lyrik

In seinem Nachwort analysiert Kemper das Gedicht *Im roten Laubwerk voll Gitarren* im Sinne von zwei Weltauffassungen, d.h. zwei verschiedenen Perspektive auf die Welt im Gedicht. Er definiert sie nach den Begriffen Nietzsches des „Apollonischen“ und „Dionysischen“. In der Philosophie Nietzsches entspricht das Apollonische der Welt der Erscheinung oder der Welt „als Traum“, während das Dionysische der Welt der empirischen

Erscheinungen oder der Welt „als Rausch“ entspricht.²⁰⁹ Kemper bestimmt das das Dionysische bei Trakl näher als den „Ausdruck der rauschhaften Ent-Grenzung, der Versöhnung zwischen den Menschen, sowie zwischen Mensch und Natur, der Rückkehr zum Ureinen“²¹⁰. Im Gedicht *Im roten Laubwerk voll Gitarren* wäre das Dionysische im Sinne Kempers in den ersten drei Strophen anwesend, weil die Natur als Ort der Ruhe, der Versöhnung im Medium empirischer Erscheinungen vorkommt. Die Unterscheidung zwischen „Apollinischen“ und „Dionysischen“ Auffassungen ist sichtbar in der abrupten Stimmungsveränderung der letzten Strophe, unterstützt durch das Farbwort „grün“. Die letzte Strophe entspreche dann der Apollinischen Auffassung, weil sie rätselhafter ist als die anderen Strophen. Die „grüne Löcher voll Verwesung“ entspricht keinem erkennbaren realen Gegenstand. Dadurch ist das Bild der Spatze, die vom ‚lauen Himmel‘ stürzen auch schwer zu interpretieren. Deswegen entspricht dieses Bild auch eher einer innerlichen Vision als einer äußeren Perzeption oder Wahrnehmung. Keine Versöhnung zwischen dem Menschen und der Natur wird dabei thematisiert, sondern vielmehr eine Dissoziation durch die „Genesung“ des Hungrigen, die als Täuschung gekennzeichnet wird. Um Trakls Weltauffassung zu verstehen und sie in seiner Lyrik identifizieren zu können, ist die folgende Passage aus dem Brief an seine Schwester Minna von Bedeutung. Trakl erläutert dabei, wie er für seine visuellen und akustischen Wirklichkeitswahrnehmungen aufmerksam ist und schreibt über seine Begegnung mit einem Leben „so klar wie es ist“:

Leben so klar wie es ist, ohne alle persönliche Deutung, nackt, voraussetzungslos, als vernähme ich alle Stimmen, die die Wirklichkeit spricht, die grausamen, peinlich vernehmbar [...] ich lausche, ganz beseeltes Ohr, wieder auf die Melodien, die in mir sind, und mein beschwingtes Auge träumt wieder seine Bilder, die schöner sind als alle Wirklichkeit! Ich bin bei mir, bin meine Welt! Meine ganze schöne Welt, voll unendlichen Wohllauts²¹¹

In der Betonung seiner Wahrnehmung der Bilder und Melodien scheint Trakl über seine Haltung als Dichter in der Welt zu sprechen. Außerdem sind beide Aspekte in seiner Lyrik konstitutiv. Er beschreibt sich als wahrnehmende Figur, die „alle Stimme“ der Wirklichkeit vernimmt, selbst die peinlichen und grausamen. Die Beschreibung seiner Lebensweise „ohne alle persönliche Deutung“ und „voraussetzungslos“ erinnert stark an die Theorie Ruskins der „innocence of the eye“²¹² und an die Forderung Rilkes nach einem „auswahllosen Schauen“, d.h. ein Schauen, das vom Vorwissen des Menschen befreit ist. Das „Jasagen“ zum Leben durch

²⁰⁹Kemper, Georg Trakl: Werke-Entwürfe-Briefe (Nachwort), S.264.

²¹⁰Ebd.

²¹¹ Georg Trakl: Brief an Minna Trakl, Wien 1908. Zitiert nach Hans Georg Kemper in Ders., Georg Trakl: Werke-Entwürfe-Briefe, S.214.

²¹² Ruskin, The Element of Drawing.

die Betrachtung und die Annahme all seiner Aspekte, das von Rilke gefordert wird, befindet sich bei Trakl auch. Weiter unterscheidet Trakl zwischen seiner „eigenen Welt“ und der Wirklichkeit, in seinen Worten: sein „beschwingtes Auge“ träumt seine Bilder wieder träumt und macht sie schöner als die Bilder der Wirklichkeit. Er verbindet hier selbst seine „eigene Welt“ mit der Welt des Traums, die wir auch als Welt seiner Lyrik interpretieren könnten. Stefan Jaeger unterscheidet in seinem Aufsatz ebenfalls zwischen Innen- und Außenwelt in Trakls Lyrik. Er behauptet, dass die Dichtung Trakls von drei verschiedenen Spannungen geprägt wird, die miteinander eng verbunden sind: eine Spannung zwischen äußerer Wirklichkeit und innerer Wahrnehmung, eine Spannung zwischen der Beschreibung und dem Ausdruck des Subjekts und eine Spannung zwischen Bedeutung und Vieldeutigkeit.²¹³

Die Farben in Trakls Gedichten zeugen oft von diesen Spannungen, die sich entweder auf die äußere Wirklichkeit oder auf die innere Wahrnehmung beziehen können. Sie bestimmen entweder einen wahrnehmbaren Gegenstand oder sie schaffen eine bestimmte. Die Farben haben relativ feste Bedeutungen aber gleichzeitig können die Bedeutungen mehrdeutig sein. Die Unterscheidung Jaegers zwischen drei Spannungen in Trakls Lyrik bestätigt, dass eine Dissoziation in seiner Lyrik ausgedrückt wird. Diese ist auch von Kempers suggeriert in seiner Unterscheidung Kempers zwischen Apollinischen und Dionysischen Auffassungen. Seine Unterscheidung zwischen einer Welt „als Traum“ und einer Welt der empirischen Erscheinungen weist auch gut auf die gespaltene Eigenschaft der Lyrik Trakls. Neben dem Ausdruck einer Dissoziation soll aber auch das Streben nach einer Versöhnung oder Harmonisierung bei Trakl besprochen werden. Sie steht im Zusammenhang mit der Naturmotivik und des Verfallmotivs aber ist hier vor allem wichtig, weil sie auch im Medium der Farbworte dargestellt wird.

2.3 Das Verfallmotiv und die Farbworte als Mittel einer Analogie und Harmonisierung der Gegensätze in *Abendlied* und *Rondel*.

Wie schon im Gedicht *Im roten Laubwerk voll Gitarren* festgestellt, steht das „negativen“ Bildes des Hungrigen dem «positiven“ Bildes der Natur gegenüber, was den Eindruck einer Spannung zwischen dem Schönen, dem Friedlichen der ersten Strophen und dem Schrecklichen und Ängstlichen der letzten Strophe macht. Genauso wie bei Rilke werden die „schönen“ und „hässlichen“ Fragmente der Lyrik Trakls nicht nur als gegensätzlich

²¹³Jaeger, Intensität statt Hermetik, S. 97.

betrachtet, sondern auch unabhängig von der traditionellen Opposition Gut/Schlecht oder Schön/Hässlich. Ausdrücke und Motive, die zunächst gegensätzlich erscheinen können aber anders betrachtet werden. Es ist möglich durch die Reihungstechnik, die sich vom Denken in Kategorien von „positiven“ und „negativen“ Vorstellungen distanziert. Da „positive“ und „negative“ Gefühle oder Wirklichkeitsfragmente zusammen dargestellt werden, wird die Grenze zwischen ihren positiven und negativen Sinngehalten weniger klar. Ihr gegensätzlicher Charakter wird dadurch weniger kräftig. Nicht nur die Reihungstechnik trägt zur Harmonisierung der Gegensätze, sondern auch das Verfallmotiv und die Farbworte, durch das Schaffen Analogien zwischen Motiven. Diese drei Aspekte tragen damit zur Aufhebung der Widersprüche in einem Gedicht durch Einheit und Kohärenz trotz der Diversität und Mehrdeutigkeit der Motive einzuführen.

Wie bereits erwähnt, kommt das Motiv des Verfalls häufig in Trakls Gedichten vor, u.a. in Bildern der Dämmerung, des Abends, wie die Titel der Gedichte *Abendgang* (1909), *Abendländisches Lied* (1913), und *Abendlied* (1912) andeuten. Das Motiv hat in diesen Gedichten eine besondere Rolle, weil es bestimmte Assoziationen hervorruft und sie miteinander verbindet, welche auf den ersten Blick als unzusammenhängend erscheinen. Im Gedicht *Abendlied* schafft das Motiv des Verfalls eine sehnsüchtige Stimmung, die sich auf die Naturmotive bezieht. Den von Kemper postulierten Unterschied zwischen Apollinischem und Dionysischem Weltauffassung ist auch hier wiederzufinden:

Abendlied

Am Abend, wenn wir auf dunklen Pfaden gehn,
Erscheinen unsere bleichen Gestalten vor uns.

Wenn uns dürstet,
Trinken wir die weißen Wasser des Teichs,
Die Süße unserer traurigen Kindheit.

Erstorbene ruhen wir unterm Holundergebüsch,
Schaun den grauen Möven zu.

Frühlingsgewölke steigen über die finstere Stadt,
Die der Mönche edlere Zeiten schweigt.

Da ich deine schmalen Hände nahm
Schlugst du leise die runden Augen auf,
Dieses ist lange her.

Doch wenn dunkler Wohllaut die Seele heimsucht,
Erscheinst du Weiße in des Freundes herbstlicher Landschaft.²¹⁴

In der ersten Strophe kommt die Sprechinstanz „wir“ vor, die in der fünften Strophe mit dem „Ich“ und dem „Du“ als Liebespaar identifiziert werden kann. Das Gedicht besteht aus sechs zweizeiligen Strophen, die Kürze der Strophe macht ihre Lektüre dynamisch und rhythmisch. In der ersten Strophe werden die Farben Schwarz und Weiß entgegengesetzt; die bleichen Gestalten im zweiten Vers stehen den dunklen Pfaden gegenüber. Das Farbadjektiv „schwarz“ bestimmt die Dunkelheit der Dämmerung und das Farbadjektiv „weiß“ bestimmt in der zweiten Strophe das Mondlicht. In der nächsten Strophe wird in „weiß“ nicht attributiv eingesetzt, weil es in „die Weißen Wasser des Teichs“ das Substantiv „Wasser“ nicht bezeichnet. Kurz Mautz zufolge, kann der Farbe Weiß eine bestimmte Bedeutung zugeschrieben werden. In seinem Aufsatz *Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik*²¹⁵ geht er auf die Rolle der Farbworte in Trakls Dichtung und stellt fest, dass ihnen mehr oder weniger feste Bedeutungen zugeteilt werden können, die von einem Gedicht zum anderen wiederkehren. Seine Feststellung, dass Farbworte ähnliche Bedeutungen in unterschiedlichen Gedichten haben können, hat ihn zur Hypothese einer „Farbensprache“ gebracht. Mautz behauptet, dass die Farbworten in Trakls Gedichte dank der Ähnlichkeit ihrer Bedeutungen zusammen eine relativ kohärente „Farbensprache“ bilden.

In diesem Sinn behauptet Jacques le Rider, dass die Betrachtung Trakls der expressionistischen Malerei ihn dazu geführt hätte, eine logische Sprache der Farben zu entwickeln, in der Farben nicht nur in Bezug zu den Farben der wahrnehmbaren Natur stehen.²¹⁶ Mautz geht auf ein Merkmal der lyrischen Sprache Georg Heyms, der in Trakls Lyrik relevant ist: die Tatsache, dass die lyrischen Bilder „nicht bloße Abbilder einer gegebenen Realität sind“²¹⁷. Das wurde schon im Gedicht *Im roten Laubwerk voll Gitarren* verdeutlicht, insbesondere im Farbwort „Grün“. Mautz betont auch die Bedeutung der Kontraste, d.h. der widersprüchlichen Erscheinungen für den Ausdruck von Emotionen in Trakls Dichtung. Er behauptet, dass der Sinn und der Ausdrucksgehalt der Bildelemente in ihrer Kontrastfunktion liegt und nennt dieses Verfahren das „Pathos der Entgegensetzung von Bildern“. Mautz zufolge, ist die Subjektivität und Objektivität wichtig, was relevant für Trakls Lyrik und für die Unterscheidung Kempers zwischen äußerer Welt und innerer Wahrnehmung ist.

²¹⁴ Georg Trakl, Werke-Entwürfe-Briefe, S.45.

²¹⁵ Mautz, Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, J.B Meyer 1957, S. 198-240.

²¹⁶ Le Rider, Zur Intermedialität von Text und Bild bei Trakl, S. 113.

²¹⁷ Mautz, Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik, S. 203.

Mautz findet weiter, dass das Schreckliche und das Hässliche mit „dem gleichen Abstand zur Sache“ als das Schöne thematisiert werden und, dass sie nicht den „unvermittelten Protestcharakter der Wiedergabe einer grauenvollen und hässlichen Wirklichkeit“ haben. Das bedeutet, dass das Hässliche und Schreckliche anders betrachtet werden als und es ist möglich durch die Kontrastfunktion von Motiven.²¹⁸ Mautz nimmt wie Kemper an, dass das Schreckliche bei Trakl eine Verwandlung untergeht. Sie wäre der Kontrastfunktion der Motive und dem Wohlklang zu verdanken. Ein letztes wichtiges Merkmal von Mautz zu Heyms Farbensprache, das in Trakls Lyrik auch besprochen werden kann, ist das „Kompositionsprinzip der Simultaneität, des gleichzeitigen Nebeneinanders“²¹⁹. Wie gesagt geben die Bilder oder Motive der Sprache eine unmittelbare Eigenschaft. Die Unmittelbarkeit der Sprache wird vom Reihungsstil dadurch verstärkt, dass Motive nebeneinander erscheinen und nicht nacheinander. Die Motive geben einen Eindruck von Unmittelbarkeit, weil sie mit der chronologischen linearen Abfolge der Alltagssprache brechen. Anders gesagt stellen Motive die Evokationskraft der Sprache in Vordergrund, während ihre erzählende Funktion in den Hintergrund rückt.

Weiters interessiert sich Mautz für die Rolle des Farbwortes und betont wie Kemper ihre expressive Wirkung. Während Kemper die Farbworte als „Stimmungsträger“ bezeichnet, bezeichnet sie Mautz als „Träger von Affektbedeutungen“. Seine Verwendung des Begriffes der „Farbmetapher“ betont, dass Trakls Farben nicht deskriptiv sind, sondern metaphorisch. Das wird deutlicher in seiner Erwähnung drei strukturbildender Merkmale der Farbmetapher: die Loslösung der Farbe vom wahrnehmbaren Gegenstand, ihre relative Abstraktion von der „unmittelbaren Sinnesqualität“, und die Subjektivierung ihrer Bedeutung. Hier wird die Distanzierung des Farbwortes von der wahrnehmbaren Realität und ihre subjektiven Bedeutungen gut zusammengefasst, die im vorigen Gedichten schon besprochen wurde. Mautz betont die Mehrdeutigkeit der Bedeutungen der Farbmetaphern und damit auch ihre dissoziierende und chaotische Wirkung. Für viele Farbmetaphern findet er eine entweder positive oder negative Bedeutung findet, die vom Gedicht und Kontext abhängen. Selbst wenn eine Farbmetapher ein positives Gefühl ausdrücken kann, behauptet Mautz aber, dass sie im Endeffekt in ihrer expressiven metaphorischen Funktion einen vorwiegenden negativen Bedeutungsgehalt haben.²²⁰ Die Aufladung der Farbe mit einem negativen Bedeutungsgehalt trotz ihr Bezugs auf ein positives Gefühl oder eine angenehme Wahrnehmung ist am deutlichsten sichtbar im Verfallmotiv, da dieses Motiv nicht nur mit negativen Erfahrungen

²¹⁸Ebd., S.204.

²¹⁹Ebd., S.202.

²²⁰Mautz, Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik, S.211.

oder verfallenden Stimmungen verbunden wird. Die Farben unterstützen mehr die „negativen“ Vorstellungen als die „positiven“, wie es nun im Gedicht *Abendlied* erörtert wird.

Im ersten Vers wird der Abendspaziergang eines Paares dargestellt. Elemente aus der Natur und der Umwelt erinnern weiter an diesem Spaziergang. Im zweiten Vers erscheinen zwei bleiche Gestalten vor dem lyrischen Ich („vor uns“). Diese Szene erzeugt den Anschein, als ob die Hauptpersonen des Gedichts in einen Spiegel blicken würden, weil ihre Gestalten vor ihnen erscheinen.

Das Farbwort „weiß“ ist hier eine Farbmethapher, weil es den Substantiv „Wasser“ nicht einfach bestimmt. Es könnte entweder den Tod oder die Reinheit bedeuten.²²¹ Zwischen dem ersten und zweiten Vers gibt es einen Perspektivenwechsel von den Figuren zu den bleichen Gestalten, weil die zwei Figuren des Gedichts (die Sprechinstanz „wir“) ihren Blick auf ihre eigenen Gestalten richten. Die daraus folgende Spannung zwischen äußerer Wirklichkeit und innerer Wahrnehmung prägt eigentlich das ganze Gedicht. mit den sinnlichen, vor allem visuellen Wahrnehmungen der Elemente der Umwelt, die auf die äußere Wirklichkeit erweisen. Beispielsweise in der zweiten Strophe mit dem Teich, dem Holunderbusch in der dritten oder das Frühlingsgewölke in der vierten. Diesen Elementen gegenüber stehen Elemente, die der inneren Welt angehören. Der erkennbaren äußeren Wirklichkeit (der Landschaft) stehen Elemente, die zu einer inneren Welt gehören. Ein Beispiel dafür ist die Erwähnung der Kindheit, die ein sehnsüchtiges Gefühl schafft. Genauer durch die Metapher des Wassers wird eine Sehnsucht nach der Kindheit dargestellt. Die Kindheit wird im Bild des Wassers als etwas Süßes und wertvoll dargestellt. Sie erscheint dabei als der Ausdruck etwas „Positives“ aber mit dem Adjektiv „traurig“ wird ihr auch eine negativere Bedeutung zugeschrieben. mit der Erwähnung der Erstorbenen, des Holunders und der grauen Möwen wird den Tod thematisiert. Dadurch wird die negative Stimmung der zweiten Strophe verstärkt. Die grauen Möwen fügen auch eine bedrohliche Stimmung hin. Der Holunder kann aber auch die Wiedergeburt symbolisieren, was die düstere Bedeutung relativieren würde.

In der nächsten Strophe kommt die Stadt zur Geltung, die die dunkle und makaber Stimmung der vorigen Strophe wieder verstärkt. Das Stadtbild erscheint jedoch isoliert im Vergleich zur zahlreichen Bilder der Natur ziemlich isoliert. In der vorletzten Strophe ist wieder eine Spannung zwischen äußerer und innerer Wahrnehmungen festzustellen.

Im ersten Vers stellt das Bild des Paares, die sich bei den Händen halten die äußere Wirklichkeit dar und erinnert an dem Anfang des Gedichtes. Im zweiten Vers wird gerichtet

²²¹Ebd., S.213.

mit der Erwähnung der Sprechinstanz „du“ die ihre Augen „leise“ aufschlägt der Blick wieder nach innen. In dieser Strophe sind die Verben nicht mehr im Präsens, sondern im Präteritum gebraucht. Dies gibt den Eindruck, dass es sich um eine Erinnerung handelt.

Mit dem letzten Vers „Dies ist lange her“ wird die Kindheit wieder mit sehnsüchtigen und vergänglichem Gefühlen verbunden. In der letzten Strophe wird dann die Erinnerung der Kindheit wieder thematisiert und mit einem „dunklen Wohllaut“ assoziiert. Das Adjektiv „dunkel“ unterstützt eher die negativen bzw. traurigen Gefühle in Bezug auf die Kindheit, während der Wohllaut etwas Positives ausdrückt. Im letzten Vers werden die Kindheit und die begleitende Figur der anonymen Sprechinstanz (das „du“) miteinander verbunden, weil die Wörter „Erscheinst du Weiße“ sich sowohl auf eine der wandelnden Figuren oder ihre bleichen Gestalten beziehen kann, als auch auf die Kindheit selbst. Das Farbwort Weiß zeigt gut, wie Farben gleichzeitig zwei Bedeutungen haben können, selbst wenn diese auf den ersten Blick als gegensätzlich betrachtet werden können. Das Weiß bedeutete ja sowohl die angenehme Erinnerung an der Kindheit als auch die Traurigkeit wegen des Bewusstseins, dass es eine vergangene Zeit ist.

Verschiedene Affekte könne so im Medium eines Farbwortes ausgedrückt werden. Die Farbe in Farbworte ermöglicht also verschiedene Affekte zu vereinen. Anders gesagt kann ein Farbwort die Spannungen zwischen unterschiedlichen Gefühle aufheben. Das bedeutet, dass Farbworten gegensätzliche Motive und Gefühle in einem Gedicht harmonisieren kann. In diesem Sinn schaffen Farbworte nicht nur eine Dissoziation, sondern auch eine Einheit. Was uns hier besonders interessiert ist die Harmonisierung gegensätzlicher Bedeutungen innerhalb einer Farbmetsapher, die ihr eine wichtige, vereinende und sogar versöhnende Funktion gibt in einem Gedicht. Farbmetsaphern haben einerseits eine variiende Funktion, weil sie Nuancen und Variationen in Motiven schaffen, die zu einem „kaleidoskopischen Weltbild“ beitragen. Andererseits haben sie eine harmonisierende und vereinende Funktion, weil sie die Spannung zwischen den verschiedenen Motiven überwinden können. Genauer gesagt, wird die Spannung zwischen zwei gegenübergestellten Motiven aufgehoben dank ihres Bezug auf dasselbe Farbwort. In *Abendlied* wird die Kindheit so durch das Farbwort Weiß zu einer schönen Erinnerung, aber auch zu traurigen und melancholischen Gefühlen.

In *Rondel* kann die dissoziierende und vereinende Funktion der Farbmetsapher im Zusammenhang mit dem Motiv des Verfalls festgestellt werden:

Rondel

Verflossen ist das Gold der Tage,
Des Abends braun und blaue Farben
Des Hirten sanfte Flöten starben
Des Abends blau und braune Farben
Verflossen ist das Gold der Tage²²²

Das Gedicht ist keine Rondel, da das Gedicht nur eine Strophe hat. Im ersten Vers ist das Farbwort Gold ein Substantiv: „*das Gold*“. Die Substantivform weist gut darauf hin, dass die Farbe eine komplexere Bedeutung hat als nur die Gestaltung eines Objekts objektiv zu beschreiben. Das Farbwort ‚Gold‘ ist daher eine Farbmethapher. Das „*Gold der Tage*“ weist hier mit dem Adjektiv „*verflossen*“ auf etwas Verlorenes hin. Spontan wird das Gold mit etwas Positiven assoziiert, das heute vergangen ist. „*Das Gold der Tage*“ könnte in diesem Sinn eine Metapher für die Vergangenheit und der Erinnerung an der Kindheit sein, wie das weiße Wasser im Gedicht *Abendlied*.

Im zweiten Vers beziehen sich die braunen und blauen Farben explizit auf das Substantiv „*Abend*“. Laurent Klein zufolge gibt das Farbwort „Braune“ den Frieden und die Ruhe der Natur wieder, dessen Interpretation auch im Gedicht *Die Raben eine Rolle spielt*.²²³ Das Farbwort Blau ist besonders wichtig in Trakls Lyrik, weil es häufiger als die andere vorkommt. Es beschrieb entweder das Heimliche, das Göttliche oder das Leiden und die Vergangenheit.²²⁴ In diesem Fall scheint das Blau die Vergangenheit zu bedeuten und verstärkt die vergängliche Stimmung.

Dem dritten Vers wird besondere Aufmerksamkeit im Gedicht gewidmet: weil er im Zentrum des Gedichtes steht und wird im Unterschied zu den anderen Versen nicht wiederholt. Die vergängliche und melancholische Stimmung wird von der auditiven Wahrnehmung des „sanftem Flöten“ des Hirten unterstützt. Nach diesem Vers gibt es eine Wiederholung des ersten und zweiten Verses, die dem Gedicht eine zyklische Form gibt. Die Farbmethaphern „*Gold*“ „*braun*“ und „*blau*“ verbinden traurige und friedliche Gefühle miteinander und schaffen so zusammen eine starke melancholische Stimmung.

²²²Trakl, Werke-Entwürfe-Briefe, S.14.

²²³Klein, Laurent: Der Farbenkreis bei Georg Trakl, Seminararbeit Germanistik-Neuere Deutsche Literatur, München: Grin Verlag 2002, 13 Seiten. Von <http://www.grin.com/de/e-book/106590/der-farbenkreis-bei-georg-trakl>(abgerufen am 3ten Juni 2017).

²²⁴ Mautz, Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik, S.224.

2.4 Der Beitrag der Farbworte und der Musikalität zu einer Verwandlung des Hässlichen

Die Darstellung hässlicher, trauriger oder furchtbarer Aspekte des Lebens trägt in Trakls Gedichten dazu, dass nicht nur das Schöne des Lebens dargestellt wird, sondern das Leben in seiner Ganzheit. Dadurch wird die gleiche Forderung gestellt wie bei Rilke: eine Darstellung des Lebens in den Worten Trakls "wie es ist", die auf andere Weise in Rilkes „Ästhetik des Hässlichen“ besprochen wurde.

Außerdem hat auch Trakl den Wunsch geäußert, das Diktat der Darstellung des Schönen in der Kunst zu überwinden.: „[...] man tut gut daran, sich gegen vollendete Schönheit zu wehren, davor einem nichts erübrigt als ein blödes Schauen. Nein, die Lösung ist für unsereinen: Vorwärts zu Dir selber!“²²⁵. Hier betont Trakl die Notwendigkeit für den Künstler, anstelle einer vollendeten Schönheit seine eigene Subjektivität auszudrücken darzustellen. Die Darstellung hässlicher und schrecklicher Aspekte des Lebens scheint wie bei Rilke zur Überwindung des Ästhetizismus beizutragen. Die Repräsentation des Hässlichen diene so nicht nur der Kritik des modernen Lebens und der modernen Großstadt, sondern der Darstellung des ganzen Lebens. Mit anderen Worten, zur „totalen“ oder „vollständigen“ Repräsentation. Dank der Klangwirkungen wird das Schreckliche zum Schönen umgewandelt. Das Hässliche trägt so paradoxerweise zur Schönheit der Lyrik bei. Der Wohlklang ermögliche genauer, dass ein Gedicht trotz der Dominanz schrecklichere Bilder und Motive „ästhetisch sagbar“ sei. Die Musikalität wird in allen Gedichten durch Klangwiederholungen und akustischen Wahrnehmungen ausgedrückt.

Um die Ästhetik des Hässlichen und ihren Zusammenhang mit den Klängen zu veranschaulichen, werden im Folgenden einige Gedichte besprochen, in denen hässliche, grausame oder ängstliche Aspekte des Lebens thematisiert werden. Das Gedicht *Die Raben* kann interessanterweise mit dem Gedicht Baudelaires *Une Charogne* verbunden werden, das zum Verständnis der Ästhetik des Hässlichen bei Rilke beiträgt:

Die Raben

Über den schwarzen Winkel hasten
Am Mittag die Raben mit hartem Schrei
Ihr Schatten streift an der Hirschkuh vorbei
Und manchmal sieht man sie mürrisch rasten

²²⁵Georg Trakl, Brief an Irene Antmann, Wien 1910 oder 1911. Zitiert nach Hans-Georg Kemper in Ders., Werke-Entwürfe-Briefe (Nachwort), S.254.

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

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.²²⁶

In diesem Gedicht werden Raben zum Thema, was an Baudelaires *Une Charogne*²²⁷, (*das Aas*) in mehreren Punkten erinnert. In *Une Charogne* repräsentiert das Aas das Entsetzliche, das der Schönheit der Natur gegenübergestellt wird. Ebenfalls wird dem Hässlichen der Raben im Gedicht Trakls der Schönheit der Natur auch gegenübergestellt. In der ersten Strophe werden die Raben mit ihren „harten Schrei“, ihr „Schatten“ und ihr „mürrisch Rasten“ als Bedrohung dargestellt. Ihr bedrohliche Eigenschaft wird von den schwarzen Winkeln verstärkt, das Schwarz hat Mautz zufolge einen vorwiegende negative Bedeutung und repräsentiert den Tod beziehungsweise die Todesdrohung. Diese Bedeutung ergänzt effizient das Bild des schwarzen Winkels. Das Bild der Raben, die im Himmel hastend fliegen, schafft eine ängstliche, unruhige Stimmung. Die übergeordnete Position der Raben im Himmel und ihr Schattenwurf verstärkt die bedrohliche Stimmung.

Die Hirschkuh hingegen, die sich auf der Erde befindet, entspricht dem Bild der stillen Natur. Eine weitere Deutung dieser ruhigen Landschaft findet sich in der zweiten Strophe, in der Erwähnung „der braunen Stille“ im ersten Vers und des verzückenden Ackers, die aber durch den bedrohlichen Schrei der Raben gestört wird.

Der Verweis auf die Erde durch die Farbe Braun schafft eine beruhigende Stimmung, die im Kontrast zu der Unruhe der Vögel steht. Die Vögel stellen wie das Aas in *Une Charogne* das Hässliche bzw. das Entsetzliche der Natur dar. In *Une Charogne* steht die Schönheit und Stille des Sommers dem Entsetzlichen direkt gegenüber. Das Thema der Liebe steht dem Entsetzlichen auch gegenüber: „*Rappelez-vous l'objet que nous vimes, mon âme/Ce beau matin d'été si doux/ Au détour d'un sentier une charogne infâme*“. In Baudelaires Gedicht, wird weiter das Aas mit einer lüsternen Frau verglichen („*les jambes en l'air comme une femme lubrique*“).

Dieser Vergleich ähnelt stark dem Vergleich im Gedicht Trakls: die Raben werden mit einem Weib verglichen, „*das schwere Ahnung berückt*“. In der letzten Strophe wird zudem die

²²⁶Trakl, Werke-Entwürfe-Briefe, S.9.

²²⁷ Siehe Anhang 4.

Verbindung des Rabens mit dem Tod verdeutlicht, da der Vogel mit einem Leichenzug verglichen wird. Das Weib wird hingegen der Wollust gleichgesetzt im letzten Vers. Durch "Lüfte, die von Wollust zittern" kann in diesem Vers das bedrohliche Bild der Vögel mit der sexuellen Versuchung verbunden werden. Die Gegenüberstellung des gefährlichen, bedrohlichen Bildes der fliegenden Raben mit der Frau und der Wollust erinnert an dem Thema des Inzestes, das prägend ist in Trakls Lyrik.

Die Klänge spielen hier auch eine wichtige Rolle im Schaffen von Stimmungen; die Klänge [r] und [ʃ] dominieren z.B. in der ersten Strophe („*harten Schrei*“, „*Schatten*“, „*Hirschkuh*“, „*mürrisch*“, „*rasten*“). Das [r] verstärkt als harter Klang den Eindruck von Bedrohung während das [ʃ] als milderer Klang mit dem „w“ Klang in der dritten und letzten Strophe das Bild des Verschwindens der Vögel verstärkt: „*Wie ein Weib*“, „*wittern*“, „*schwinden*“, „*Wollust*“). Die Klänge wirken so, als ob die Aufmerksamkeit von der grausamen Eigenschaft der Vorstellungen auf die Musikalität der Sprache verschoben wird. Die These von Mautz, dass das Schreckliche sich dank der Kontrastfunktion der Motive verwandelt, kann hier bestätigt werden, da sich das Bild der Raben verwandelt dank ihrer Konfrontation mit dem Thema der Wollust. Die Behauptung Kempers, dass das Schreckliche in „ein künstliches Paradies“ verwandelt würde dank dem Wohlklang kann ebenfalls bestätigt werden, weil Klänge das Hässliche der Raben mildert durch sie die Raben zu ästhetisieren.

Im Gedicht Baudelaires sowie bei Trakl tritt der Vogel als ein entsetzliches und furchtbares Element der Natur auf und kämpft gegen ihre Schönheit und Stille an. In *Die Raben* wird die ängstliche Stimmung der Raben der ruhigen Stimmung der Erde und des Ackers gegenübergestellt.

Wie bereits beschrieben, werden Motive der Stadt und der Natur oft gegenübergestellt, weil der Stadt oft furchtbare und gar hässliche Bilder assoziiert wird während der Natur eher friedlichen und schönen Bilder entspricht. Dies ist z.B. der Fall in *An die Verstummen* und die Farbmotiven verstärken die Stimmung, die von den kontrastiven Motiven erweckt werden; sie akzentuieren einerseits ihre sogenannte „Kontrastfunktion“ (Mautz) und ermöglichen andererseits die Überwindung ihrer Gegensätze:

An die Verstummen

O, der Wahnsinn der großen Stadt, da am Abend
An schwarzer Mauer verkrüppelte Bäume starren,
Aus silberner Maske der Geist des Bösen schaut;
Licht mit magnetischer Geißel die steinerne Nacht verdrängt.
O, das versunkene Läuten der Abendglocken.

Hure, die in eisigen Schauern ein totes Kindlein gebärt.
Rasend peitscht Gottes Zorn die Stirne des Besessenen,
Purpurne Seuche, Hunger, der grüne Augen zerbricht.
O, das gräßliche Lachen des Golds.

Aber stille blutet in dunkler Höhle stummere Menschheit,
Fügt aus harten Metallen das erlösende Haupt.²²⁸

Die Bildlichkeit und die Unmittelbarkeit der Sprache sind hier auffallend. Und zwar besteht das Gedicht aus einer Aneinanderreihung diverser Bilder und Visionen. Wie in viel anderen Gedichten erscheinen die Verse wie Bilder, weil der Vers direkt mit der Darstellung eines Ortes oder einer Szene anfängt. Der Eindruck, dass der Vers einer anonymen Vision entspricht, wird auch vom Verbauswahl verstärkt. Die Abwesenheit vom Verb in einem Vers und der Gebrauch von Wahrnehmungsverben betont die Unmittelbarkeit und Evokationskraft der Sprache. Die Visionen sind anonym, weil keine Sprechinstanz hier identifiziert werden kann und diese Anonymität trägt selbst zur Bildlichkeit der Lyrik.

Eine Kritik der Großstadt ist in der Darstellung ihrer negativen Aspekte sichtbar. Die Stadt ist tatsächlich das Leitmotiv des Gedichtes. Im Aufruf „*O, der Wahnsinn der großen Stadt*“ bekommt sie eine negative Bedeutung wegen des Wortes „*Wahnsinn*“. Diese wird durch die dunklen Bilder ihrer „*schwarzer Mauer*“, ihre „*verkrüppelten Bäume*“ und ihre künstliche Beleuchtung „*Licht mit magnetischer Geißel*“ verstärkt. Das Schwarz der Mauer betont die Dunkelheit des Abends und des gesamten Stadtbildes.

In der dritten Strophe sind der „*Geist des Bösen*“ und seine „*silberne Maske*“ ziemlich rätselhaft, weil die Bedeutung des Farbwortes Silber nicht eindeutig ist. Mit der Erwähnung des magnetischen Lichts im nächsten Vers weist der „*Geist des Bösen*“ auf die gesamte kalte und ängstliche Atmosphäre in der Stadt. Der kalte und metallische Aspekt der Großstadt ist in der nächsten Strophe wiederzufinden mit den „*eisigen Schauern*“ und der Farbe Gold in „*das grässliche Lachen des Golds*“ im letzten Vers, sowie im letzten Vers des Gedichts in den „*harten Metallen*“.

Die Farbmethapher Silber ist schwerer zu interpretieren, weil sie nicht in den Gedichten Trakls nicht so verwendet wird als das Blau oder das Schwarz. Elsbeth Wollfheim verbindet aber die Bedeutung der Farbe Silber mit dem Thema des Inzestes. Für sie hat die silberne Farbe eine erotische Bedeutung und bedeutet zusammen mit dem Bild des toten Kindes die Angst vor

²²⁸ Trakl: Werke-Entwürfe-Briefe, S.69.

der Schwängerung der Schwester und vor dem daraus folgenden notwendigen Abortus.²²⁹ Die Interpretation korrespondiert mit der zweiten Strophe durch die Erwähnung des Gebärens einer Prostituierte eines toten Kindes. Das Verfallmotiv, das schon mit dem Thema des Abends verbunden wird, kommt wieder im letzten Vers der ersten Strophe vor, in der akustischen Wahrnehmung der „*versunkenen Läuten der Abendglocken*“. Im zweiten Vers dieser Strophe entspricht das Bild Gottes einer erbarmungslosen und strafenden Figur, weil sein Zorn „*Besessene*“ quält. Die Besessenen verkörpern das Elend, weil sie unter Krankheit („*purpurne Seuche*“) und Hunger leiden. Der Begriff „*Besessene*“ gehört mit Gott zum Thema der Religion, weil es auf das Böse, auf den Teufel weist. Die Farbe Purpur könnte das Blutige und die Gewalt in Bezug auf die Krankheit beschreiben während das Grüne der Augen der Besessenen ihre Angst und Leiden ausdrückt. Die Angst wird im letzten Vers im Aufruf „*O das grässliche Lachen des Golds*“ betont und das „*Lachen des Golds*“ könnte wie die silberne Maske auf den metallischen Aspekt einer modernen Stadt weisen. Mit dieser Interpretation könnten sich die „*Besessenen*“ und die „*stummere Menschheit*“ der letzten Strophe auf die Stadtbevölkerung beziehen, die „still“ unter dem Elend der Stadt leidet.

Die dunklere Stimmung, die vom Bild der „*Besessenen*“ geschafft wird, bleibt bis zur letzten Strophe des Gedichtes in ihre Situierung in „*dunkler Höhle*“. Das Verb „*bluten*“ betont das Leiden und die Krankheit der „*stummeren Menschheit*“. Das „*erlösende Haupt*“ im letzten Vers könnte auf Gott oder Jesus weisen, weil sich das Adjektiv „*erlösend*“ auf die christliche Religion und die Erlösung Jesu bezieht. Durch das anfängliche Verb „*fügt*“, ist es nicht klar, ob das „*erlösende Haupt*“ Subjekt des Satzes ist und die „*stummere Menschheit*“ das Objekt oder umgekehrt. Das Wort „*erlösen*“ wirkt sich durch das Hoffnungsgefühl mildernd auf die vorwiegende pessimistische Stimmung aus. Die Farben spielen eine entscheidende Rolle in der expressiven Eigenschaft der Bilder und Stimmungen des Gedichtes, weil sie ihre Sinnlichkeit und ihr Bezug auf Affekten verstärken. Die Farbmeter verleiht dem Gedicht eine Ästhetik, die sich dem Hässlichen abwendet. Die Farbmeter variieren und verstärken die unterschiedlichen Gefühle und Stimmungen im Gedicht. Im Zusammenhang mit den zahlreichen Bildern oder Visionen verstärken sie auch Effekte von Unmittelbarkeit und Gleichzeitigkeit im Gedicht. Da Farbwörter, zur Bildlichkeit eines Gedichtes beitragen und somit zur Unmittelbarkeit der lyrischen Sprache wenden sie der lyrischen Sprache von der narrativen und chronologischen linearen Natur der Alltagssprache ab. Die Farbwörter tragen als

²²⁹Wolffheim, Elsbeth: Die Silberstimme des Totengleichen. Das Farbwort „silbern“ im lyrischen Werk Georg Trakls. In: Text und Kritik, Zeitschrift für Literatur. Hg von Heinz Ludwig Arnold, 4te erweiterte Auflage, Georg Trakl, München: Edition Text+Kritik, 1985.

Farbmetapher auch zur Autonomie (Hermetik) der Dichtung bei, weil der Leser durch ihre Metaphorik sie nicht einfach mit Verweis auf sein Vorwissen über Farben interpretieren kann.

Die Betonung der Farbmetapher der Unmittelbarkeit und Gleichzeitigkeit der lyrischen Sprache erinnert stark an Goethes Auffassung der Farbbetrachtung. Goethe postuliert in seiner *Farbenlehre*, dass alle Farbnuancen und die ganze Palette von Hell und Dunkel vom Auge gleichzeitig wahrgenommen werden kann und macht die Gleichzeitigkeit und Totalität zu wesentlichen Merkmale der Farbbetrachtung. Eine ähnliche „Totalität“ kann in Trakls festgestellt werden genauso wie in der Auffassung Goethes der Farbbetrachtung. Durch die Annahme der Farbmetapher unterschiedlicher Bedeutungen haben die Farben in Trakls Dichtung eine vereinende, harmonisierende Funktion.

Die „Gleichzeitigkeit“ der Betrachtung, die Goethe bei der Anschauung von Farben konstatiert, ist auch ein Effekt, der von Trakls Reihungstechnik geschaffen wird d.h. in der Reihung verschiedener Bilder und Farben. Es kann dabei konstatiert werden, dass Farbe in Trakls Gedichten die gleichen Merkmale hat als in Goethes *Farbenlehre*. Genauso wie in der Farbenlehre geben die Farbnuancen der Farbworte die Gegensätzlichkeit der äußeren Realität wieder. Wie in Goethes Auffassung der Farbbetrachtung können die gegensätzlichen Farbnuancen zusammen aber auch ein einheitliches Bild schaffen. Und zwar können Farbworte eine Einheit schaffen durch eine Art „Korrespondenzspiel“, wie es bei den Motiven festgestellt wurde. Die Funktion der Farbworte kann daher mit der „variierenden“ und „analogisierenden“ Funktion der Motive verglichen werden, die Kemper in ihr „Korrespondenzspiel“ konstatiert.

Die Farbmetaphern ermöglichen eine sichere „Einheit“ in der lyrischen Darstellung, weil sie selbst gegensätzlichen Bedeutungen haben können und, weil sie gegensätzliche Motive und Gefühle in einem Gedicht miteinander verbinden können. Sie tragen dabei auch zu einer „Totalität“ der lyrischen Darstellung, weil ihre Harmonisierung die Varietät der Darstellung nicht verdrängt. Im Gegenteil hängen die Varietät und Harmonie der Farbmetapher zusammen. Sie tragen daher zum Ausdruck einer Spaltung in der Lyrik Trakls und gleichzeitig zum Ausdruck einer Einheit. Die Farbmetaphern als Ausdrucksmittel bewirken so neben einer Spaltung des modernen Daseins ebenfalls ihre Aufhebung. Sie scheinen daher ein Ausdrucksmittel der inneren Spaltung des modernen Daseins zu sein und auch ein Mittel um dieses Dissoziationsgefühl aufzuheben.

Der Gebrauch von Farbmetaphern entspreche so einem Streben nach Einheit und Harmonie in der Lyrik Trakls. Dies kann als Abkehr der abendländischen Denkweise, die von solchen Gegensätzen geprägt war, gedeutet werden. Dies betrifft vor allem die Spaltung dieser Denkweise zwischen dem Schönen und dem Hässlichen und zwischen dem Objekt und dem

Subjekt. In diesem Sinn scheint das Farbwort ein Mittel zu sein, um sich dem Dissoziationsgefühl des modernen Menschen zu entziehen. In der Lyrik Trakls wird eine Dissoziation ausgedrückt, der einerseits der Entfremdung des Menschen in der modernisierten Welt mit der Gegenüberstellung von Stadt und Natur entspricht. Andererseits entspricht die Dissoziation auch dem Ausdruck einer inneren Spaltung, d.h. einer Spaltung zwischen Subjekt und Objekt. Die Farbmeter wäre aber das Mittel, um diese Kluft zwischen Subjekt und Objekt zu überwinden, weil sie nicht nur der Deskription einer äußeren Wirklichkeit dient, sondern auch dem Ausdruck „subjektiv innerer Wahrnehmungen“. Die Farbwörter überwinden die Subjekt-Objekt-Spaltung genauer, weil sie weder nur zur Subjektivität oder nur zur Objektivität gehören, sondern zur beiden Weltperspektiven gehören. Das wurde schon an ihrer deskriptiven versus metaphorischen Bedeutungen verdeutlicht.

Eine weitere Distanzierung von der abendländischen Metaphysik in Trakls Lyrik ist die doppelte „dionysische“ und „appolinische“ Weltauffassung. Durch eine Verwirrung zwischen subjektiver und objektiver Welt Darstellung wird die traditionelle Objekt-Subjekt-Spaltung gestört. Diese Verwirrung drückt sich durch Veränderungen der äußeren und innerlichen Wahrnehmungen aus, wie es zum Beispiel in *Abendlied* der Fall ist: Der schläfrige Zustand der sozusagen „anonymen Sprechinstanz“ transformiert sich langsam in einen Wachzustand. Um noch einmal zu wiederholen, wird die Kluft zwischen Schönem und Hässlichem durch die Annahme positiver und negativer Bedeutungen gebrochen. Kemper weist auf diese Eigenschaft und nennt dabei den Begriff der „Verwandlung“. Diese „Verwandlung“ hässlicher Vorstellungen in schöne durch die Farbmeter kann im Gedicht *Traum des Bösen* illustriert werden:

Traum des Bösen

Verhallend eines Gongs braungoldne Klänge-
Ein Liebender erwacht in schwarzen Zimmern
Die Wang' an Flammen, die im Fenster flimmern.
Am Strome blitzen Segel, Masten, Stränge.

Ein Mönch, ein schwangres Weib dort im Gedränge
Guitarren klimpern, rote Kittel schimmern.
Kastanien schwül in goldnem Glanz verkümmern;
Schwarz ragt der Kirchen trauriges Gepränge.

Aus bleichen Masken schaut der Geist des Bösen.
Ein Platz verdämmert grauenvoll und düster;
Am Abend regt auf Inseln sich Geflüster.

Des Vogelfluges wirre Zeichen lesen
Aussätze, die zur Nacht vielleicht verwesen.
Im Park erblicken zitternd sich Geschwister.²³⁰

Das vorliegende Gedicht handelt von „negativen“, ängstlichen und grausamen Vorstellungen, die mit dem Thema des Inzestes verbunden werden kann. Auf gleiche Weise als in *Abendlied* ist eine Verwirrung zwischen objektiven und subjektiven Wahrnehmungen festzustellen, genauer zwischen äußeren sinnlichen Wahrnehmungen und „innerer Wahrnehmungen“, d.h. Gefühle. Der vorwiegende negative Tön des Gedichtes stellt sich im Titel heraus mit dem Wort „Bösen“ und das Wort „Traum“ weist auf die Innerlichkeit der Sprechinstanz und auf die sogenannte „appolinische Weltauffassung“ (Kemper). Eine „dionysische Weltauffassung“ wird durch sinnliche u.a. auch auditive Wahrnehmungen angenommen. Die Farbworter sind dieser Wahrnehmungen angeknüpft und tragen auch zur Rätselhaftigkeit des Gedichtes bei.

Das Gedicht besteht aus zwei Quartetten und zwei Terzetten. In der ersten Strophe werden „braungoldne Klänge“ eines „verhallenden Gongs“ erwähnt und das Farbadjektiv „braungolden“ hat eine deutliche metaphorische Bedeutung, da das Adjektiv die akustische Wahrnehmung des Gongs nicht einfach präzisiert. Die Bedeutung der Farbmeterapher ist schwer zu bestimmen, doch die selbe vergängliche Stimmung als in *Rondel* wird von den braungoldenen Klängen mit dem Adjektiv „verhallend“ erweckt. Das Thema der Liebe ist im zweiten Vers anwesend in der Erwähnung eines Liebenden. Die Liebe wird aber nicht positiv dargestellt, sondern wird durch grausame Bildern in ein negatives Licht getaucht: z.B. durch seine Situierung in „schwarzen Zimmern“. Das schwarz könnte sich auf die Dunkelheit der Nacht beziehen, gilt aber auch als Metapher der Todesdrohung, wie in *die Raben*. Der Liebende befindet sich anscheinend in Gefahr: er ist in der Nähe von Flammen und beobachtet das Spektakel eines Feuers durch das Fenster. Der brennende Gegenstand wird im letzten Vers mit den Wörtern „Strome“, „Segel“, „Masten“ und „Stränge“ als Schiff identifiziert.

Die gefährliche und unruhige Atmosphäre, die vom Bild des Feuers erweckt wird, wird von den Verben *flimmern*, *schimmern* und *blitzen* betont. Weiters wird durch die Alliterationen der Klänge „f“ und „m“ in *Zimmern*, *Flammen*, *Fenster*, *Flimmern*, *schimmern*, *verkümmern* eine direkte Assoziation mit den Flammen und dessen Bedrohung hergestellt. Sie verbinden die Liebe mit jener bedrohenden Stimmung, die sich am Ende des Gedichts der inzestuösen Liebe zur Schwester assoziiert wird.

²³⁰Trakl, Werke-Entwürfe-Briefe, S.19.

In den folgenden Versen ist zu sehen, dass die Wahrnehmungen des Liebenden der Traumwelt mehr entsprechen als der äußeren, objektiven Wirklichkeit. Die wahrgenommenen Gegenstände werden dadurch rätselhaft. Das Aufwachen des Liebenden in der ersten Strophe gilt als Ausgangspunkt allerlei furchtbarer Visionen in den folgenden Versen. Der Liebende scheint jedoch nicht auf zu wachen, sondern in die Welt seiner Innerlichkeit, in die Welt seiner geträumten Visionen, einzutauchen.

In der drei folgenden Strophe gibt viel derartige Visionen, in der einige Gegenstände der Umwelt erkennbar sind, z.B. die Kastanien oder die Kirchen. Diese Visionen entsprechen jedoch keiner äußeren Umwelt. Den bildlichen Wahrnehmungen werden in der zweiten Strophe akustische gegenübergestellt. Christliche und erotische Motive werden auch gegenübergestellt.

Der zweite Vers ist durch die folgenden Bilder gekennzeichnet: Neben einer schwangeren Frau ist das Klimpern der Gitarren und das Rot der Kittel bedeutungsvoll für eine erotische und gleichzeitig gewältige Stimmung. Das Rot erinnert auch an der Gefahr der Flammen und an das Blut der Schwangerschaft des Weibs. Im nächsten Vers schafft die goldene Farbe in der Erwähnung des „*goldenen Glanzes*“ wieder eine vergängliche Stimmung, weil der Glanz vergangen erscheint in Bezug auf die „*verkümmerten Kastanien*“. Dieses Naturmotiv der stellt ebenfalls die Vergänglichkeit und den Tod dar.

Im letzten Vers wird das religiöse Motiv der Kirchen neu aufgenommen. Die Farbe Schwarz verstärkt das negative Bild der Kirchen, das schon durch das „*traurige Gepränge*“ seine Wirkung erzeugt. Die Kirche erscheint dadurch als bedrohliches und imposantes Gebäude.

In der vierten Strophe finden wir den Ausdruck „*der Geist des Bösen*“, den sich schon im *An die Verstummtten* befindet. Die „*bleichen Masken*“ im *Traum des Bösen* erinnern an die „*silberne Maske*“ in *An die Verstummtten*. In den zwei folgenden Versen wird mit dem „*Platz*“ und der „*Inseln*“ die Stadt der Natur gegenübergestellt. Das Verfallmotiv wird im „*Verdämmern*“ des Platzes im dritten Vers thematisiert und durch die Erwähnung des Abends im dritten Vers verstärkt. Die gefährliche und ängstliche Stimmung, die rund des „*Geists des Bösen*“ geschaffen wird, kann an die bedrohliche Stimmung der Flammen der ersten Strophe geknüpft werden und könnte auf die Gefahr der Verführung und der inzestuösen Lieben hinweisen.

Das Geflüster, das von den Inseln wahrgenommen wird, mildert aber die bisherige ängstliche Stimmung weil es eine ruhige und rätselhafte Stimmung schafft. In der letzten Strophe könnte der Inzest thematisiert werden, wenn wir die „*Geschwister* mit der Liebenden assoziieren, weil ein Schuldgefühl ausgedrückt wird in ihrer „*zitternden*“ Haltung. mit der als

Inzest bestätigt werden“. Damit wird die ängstliche und gequälte Stimmung in den Visionen und akustischen Wahrnehmungen des Liebenden verständlicher. Die „*Aussätzigen*“ am Ende des Gedichts dienen der Verkörperung des Elends auf gleiche Weise wie die „*Besessenen*“ in *An die Verstummtten*. Hier wird Hoffnung wieder thematisiert im Lesen der *Aussätzigen* „*wirre Zeichen des Vogelfluges*“, d.h. in einem Omen.

Die Verwirrung des Omens wird durch die zitternde Haltung der Geschwister, die sich im Park erblicken, im nächsten Vers verstärkt. So wird verständlich, warum die Gefühle des Liebenden mit grausamen Wahrnehmungen zusammenhängen. Die ängstliche und gequälte Stimmung entspreche dem Gemütszustand des Liebenden, der in seinem Geschwister verliebt ist. Dieses Gedicht weist gut darauf hin, dass ein Farbwort mehrere Bedeutungen haben kann, die sich stark voneinander unterscheiden. Die Farbe Rot macht das besonders deutlich: in Bezug auf das Kittel veranschaulicht sie die Liebe und die Verführung. In Bezug auf die Flammen und das Blut weist sie aber auch auf die Gefahr der inzestuösen Liebesbeziehung hin. Farbmeter wie das Rot lenken auch die Aufmerksamkeit auf die Sinnlichkeit, wie die Klänge es auch tun. Genauso wie der Wohlklang scheint die Farbmeter das Schreckliche einer Wahrnehmung aufzuheben durch ihr eine ästhetische Eigenschaft zu geben.

Einen Zusammenhang zwischen musikalischer und visueller Ästhetik ist festzustellen im Gedicht *Kleines Konzert*, weil visuelle und akustische Wahrnehmungen zusammenhängen. Das Gedicht ist aber vor allem durch die große Zahl an Farbmeter von Bedeutung. Das Verfallmotiv wird hier zum Thema aber nicht so explizit als in den vorigen Gedichten mit der Erwähnung des Abends oder der Dämmerung z.B. Der Verfall wird vielmehr in der Verwandlung der Visionen und Stimmungen von einer Strophe nach der anderen implizit dargestellt:

Kleines Konzert

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

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

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

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

Im Krug an scheußlichen Tapeten
Blühn kühlere Violentfarben.
Im Hader dunkle Stimmen starben,
Narziß im Endakkord von Flöten.²³¹

Mit der Wahl des Titels wird die Musikalität ins Zentrum des Gedichts gestellt. Das Gedicht besteht aus fünf Quartetten mit umarmenden Reimen. Das substantivierte Farbadjektiv „*Ein Rot*“ im ersten Vers weist darauf hin, dass die Farben auch eine zentrale Rolle haben. Denn auch die weiteren Strophen des Gedichts weisen eine Zahl von Farbwörtern auf. Jede Strophe wird von einer bestimmten Farbe dominiert, die zusammen mit anderen visuellen und klanglichen Elementen eine bestimmte Stimmung schafft. Nach dem Rot der ersten Strophe werden die Farben Gelb und Golden in der zweiten Strophe gebraucht, in der dritten Strophe das Grün, in der vierten Strophe das Blau und die letzte Strophe wird mit "*Violentfarben*" beschrieben.

Einige dieser Farben sind u.a. deskriptiver Natur, weil sie sich auf einen Gegenstand der äußeren Wirklichkeit beziehen, wie rot, gelb und grün, doch die Mehrheit der Farben bezieht sich eher auf eine „innere Wirklichkeit“, d.h. auf Empfindungen. Das Rot der ersten Strophe kann sich dank der Erwähnung der Sonne auf die Farbe eines Sonnenaufgangs oder Sonnenuntergangs beziehen, das Gelb in der zweiten Strophe beschreibt das Aussehen des Feldes und das Grün beschreibt das Tümpel in der dritten Strophe. Diese äußeren Beschreibungen haben aber auch eine metaphorische Seite. Durch diese Abstraktion der Farbmotapher von der äußeren greifbaren Realität wird also keine äußere objektive Wirklichkeit wiedergeben, sondern eine innere, subjektive und affektive Realität.²³²

In diesem Sinn entspricht der Wechsel von deskriptiven und metaphorischen Farbwörtern der Spannung zwischen objektiver und subjektiver Repräsentation, die bereits im Wechsel zwischen wachen und schläfrigen Zuständen besprochen wurde. Wie in den anderen analysierten Gedichten, ist die Subjektivität in *Kleines Konzert* in den sinnlichen Erfahrungen spürbar. Nicht nur die Farben, sondern auch andere sinnliche, nicht visuelle Wahrnehmungen spielen aber hierbei eine Rolle: sensitive und akustische Wahrnehmungen. Diese werden durch

²³¹Trakl, Werke-Entwürfe-Briefe, S.25.

²³²Mautz, Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik, S. 204.

Wahrnehmungsverben wie „*fühlen*“ und „*hören*“ explizit dargestellt. Andere akustische Wahrnehmungen sind das Hören vom Singen der Grillen und vom Sensenschwingen des Mähers in der zweiten Strophe, das Saitenspiel in der dritten Strophe, das Hören einer Geige in der vierten Strophe und in der letzten Strophe die „*dunkle Stimmen*“ und das „*Endakkord von Flöten*“.

Die akustischen Wahrnehmungen drücken wie die Farben unterschiedliche Stimmungen und Affekte aus. In der ersten Strophe des Gedichts drückt das Rot eine Erschütterung aus, die das Adjektiv „*traumhaft*“ positiv bewertet. Hier stellt das Rot das gewaltige Gefühl eines Schocks dar, soll aber im positiven Sinne verstanden werden. Im zweiten Vers drückt das Rot ein positives Gefühl und eine begeisterte Stimmung, die von den Wörtern „*verrückt*“ und „*Wonne*“ angegeben werden. In dieser Strophe fällt auf, dass das Rot stark auf das Empfinden und die Sensibilität der lyrischen Sprechinstanz „*Du*“ wirkt, da das Rot sein Herz berührt. Die Sinnlichkeit wird durch die Verben „*fühlen*“ und die Wörter „*Herz*“ und „*Hände*“ verstärkt. Das Rot schafft also hier eine dynamische und begeisterte Stimmung, die zusammen mit dem Bild des Sonnenscheins als optische und sinnliche Wahrnehmung eines Sonnenaufgangs interpretiert werden kann. In der zweiten Strophe beschreibt das Geld das Feld im Sommer.

Die Zeitangabe des Mittags macht Anspielungen auf einen Tagesverlauf und die verschiedenen Strophen entsprechen diesem Verlauf. In der ersten Strophe wird so der Morgen und in der zweiten der Mittag dargestellt. Durch die akustischen Wahrnehmungen des Singens der Grillen und des Sensenschwingens, was sich beruhigend auf diese Strophe einwirkt, erscheint die Stimmung weniger dynamisch.

Die Stille tritt ein, als die lyrische Sprechinstanz diese Klänge kaum noch hören kann, ganz als ob sie einschlafen würde. Es ist als ob sie von einem wachen zu einem schläfrigen Zustand übergegangen wäre. Im letzten Vers vollendet das Verb „*schweigen*“ die Stille. In dieser Strophe repräsentieren die Bilder des Feldes und des Mähers eine Gegenüberstellung der Natur und der Industrialisierung. Die Farbe Gold in „*goldne Wälder*“ könnte wie „*das Golden der Tage*“ in *Rondel* die Vergänglichkeit und die Sehnsucht nach der Natur bedeuten. Die Interpretation Laurent Kleins der goldenen Farbe als Darstellung des Friedens und der Ruhe der Natur ist für dieses Gedicht sehr treffend. Diese Beschreibung wäre Klein zufolge, aber auch in anderen Gedichten Trakls sehr passend; in *Elis* „*Vollkommen ist die Stille dieses*

goldnen Tags“, in *Ein Winterabend*: „Golden blüht der Baum der Gnaden“ und in *Psalm*: „Goldne Stille de Herbstes“.²³³

In der dritten Strophe verwandelt sich die ruhige Stimmung der zweiten Strophe in eine ängstliche. Die umarmende Reime „Verwesung“- „Genesung“ und „Odem“ - „Brodem“ entsprechen in dieser Strophe gegensätzlichen Vorstellungen. Wie im Gedicht *Im roten Laubwerk voll Guitarren* hat die Farbe Grün zwei mögliche Bedeutungen; Entweder der Ekel und der Verfall in Assoziation mit „Verwesung“ oder auch die Hoffnung oder den Frieden in Assoziation mit „Genesung“. Die Wörter „glühen“, „Gottes Odem“, „sacht“ hängen mit dem positiven Motiv der Genesung zusammen, während die Wörter „Brodem“ und „Aussätzigen“ die negative Bedeutung der Verwesung unterstreichen. Im Oxymoron „glüht die Verwesung“ ist die Reihungstechnik Trakls als Aneinanderreihung von „unzusammenhängenden Fragmenten“ (Bogner) besonders auffallend. Die zwei verschiedenen Bedeutungen der Farbe Grün bestätigen die harmonisierende und vereinende Funktion der Farbmataphern. Das Grün ermöglicht genauer, dass die Motive der Verwesung und Genesung zusammen und gleichzeitig in einer einzigen Vision angenommen werden. Die Farbmatapher offenbart sich hier wieder als Mittel zur Überwindung des Dissoziationsgefühls dank ihrer Überwindung der Gegensätze. Es könnte daher bei Trakl vom gleichen „Farbenthusiasmus“ gesprochen werden, den in Hoffmannstahls *Briefe des Zurückgekehrten* und in Rilkes Rezeption der Farbe Cézannes besprochen wurde, weil die Farbe in Trakls Lyrik auch ein Mittel zur Versöhnung der inneren Spaltung des Daseins ist. Das Konzept der Farbmatapher in Trakls Dichtung nähert sich dem Verständnis Rilkes der Farbe Cézannes, weil Farbworte einer variierten und totalen lyrischen Darstellung dienen und Rilke hat diese Merkmale im Farbeinsatz Cézannes bewundert. Farbe wird von beiden Autoren als Mittel einer Harmonisierung der Gegensätze betrachtet. Dieses Verständnis von Farbe als totalitätsstiftendes und harmonisierendes Mittel wurde in Rilkes Gedichten in der Notwendigkeit einer „totalen“ lyrischen Darstellung festgestellt und in der Überwindung der Gegensätze schön/hässlich durch ihre gemeinsame Thematisierung. In Trakls Lyrik befindet sich ein ähnliches Verständnis von Farbe aber dies kann direkter und expliziter in seinem Gebrauch von Farbworten festgestellt werden. Rilke und Trakls scheinen die Farbe aufzufassen wie Goethes in seiner *Farbenlehre*, weil Aspekte des Phänomens Farbe aus Goethes Werk in ihrer Poetik oder Lyrik konstatiert werden können, wie die Ganzheit, Unmittelbarkeit und Gleichzeitigkeit der Farbbetrachtung. Die Figuren der Aussätzigen in *Kleines Konzert* gehören zur Ästhetik des Elends, aber wie die Hungrigen in *Im roten Laubwerk*

²³³Klein, *Der Farbenkreis bei Georg Trakl*, S.5.

voll Guitarren scheinen sie auch die biblische Figur des Kranken zu entsprechen, die dank der Intervention Gottes auf eine Heilung hofft. Die Figur des Aussätzigen und ihre Heilung von Jesus ist ein bekanntes christliches Motiv, das Gottes Milde darstellt. Die Erwähnung des Tümpels erinnert sogar an einen bestimmten Abschnitt der Bibel Johannes: „Die Heilung eines Kranken am Teich Betesda“²³⁴. In dieser Passage warten kranke Menschen darauf, dass das Wasser eines Teiches sich bewegt, um geheilt zu werden, da ein Engel zu gewissen Zeiten in den Teich herabsteige und das Wasser bewege. Die Kranken warten vor dem Teich, weil sie daran glauben, dass derjenige, der nach der Bewegung des Wassers in den Teich hineinsteigen würde, heilen würde. Das Motiv der Genesung kann also durch die Erwähnung des „Gottes Odem“ mit dem christlichen Heilmotiv verbunden werden und steht der „*Verwesung*“ gegenüber.

Walther Killy weist interessanterweise darauf hin, dass die christlichen Motive bei Trakl mit Bildern von Verfall und Verlust zusammenhängen, und stellen daher das Reich Gottes als „verlorenes Paradies“ dar. Killy präzisiert, dass die christliche Motive in Trakls Gedichten Zeichen einer Welt sind, in der Menschen in der Menschen nicht glauben“²³⁵. Das ist in *Kleines Konzert* der Fall und auch in *Im roten Laubwerk voll Guitarren*, weil die Hoffnung auf die Genesung thematisiert wird aber es wird daran gezweifelt.

In der vierten Strophe ist es als ob die Sprechinstanz aus einem Traum erwachen würde, weil konkretere sinnliche Wahrnehmungen wieder dargestellt werden. Der erste Vers wird aber noch mit der Erwähnung des Geistes Dädals, der in blauen Schatten schwebt, von der Träumerei der vorigen Strophe geprägt. Die Figur Dädalus stammt aus dem griechischen Mythos und ist vor allem bekannt für sein Labyrinth, was den Eindruck von Verwirrung verstärkt. Die Farbe Blau in „*blauen Schatten*“ stellt das Geistige dar, in Bezug auf den Geist Dädals. aber es kann auch die Vergänglichkeit bedeuten in Bezug auf das Verfallmotiv. In den drei folgenden Versen haben wird wieder mit einer „dionysischen Weltauffassung „zu tun, weil das Sinnliche Vorrang hat: das Riechen des Dufts von Milch, das Hören des Geigens und der Schrei von Ratten werden wahrgenommen. In diesen Wahrnehmungen wird ein Bild des Landes und der Natur vor das Auge gerufen. In der letzten Strophe wird dem schönen ländlichen Bild ein hässliches Stadtbild gegenübergestellt in der Erwähnung eines Krugs mit „*scheußlichen Tapeten*“ am Anfang des Satzes. Die Tapeten werden mit kühleren Violefarben

²³⁴Johannes, 5-2-5, Von http://www.bibel-online.net/buch/elberfelder_1905/johannes/5/ (abgerufen am 3 Juni 2017)

²³⁵Kitty, Walter: Über Georg Trakl, 3. erw. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967, S.8.

weiter beschrieben. Der hässliche Aspekt der Tapete steht der schönen Vorstellung der blühenden Violentfarben gegenüber. Die Violentfarbe entspricht der natürlichen Farbe der Violentblume. Die Blumen sind aber keine natürlichen Blumen, sondern stehen auf Tapeten, was die Farbe künstlich wirken lässt. Die Violentfarbe könnte auch als Mischung des Rotes des ersten Verses und des Blauen der vorletzten Strophe interpretiert werden, was Spannung ausdrückt zwischen der dynamischen und begeisterten Stimmung des Anfangs des Gedichts (am Morgen) und der ruhigeren und verfallenden Stimmung des Endes (am Abend). Die Wörter „kühlere“, „dunkle“, „starben“ und „Endakkord“ machen den Verfall wieder zum Thema. Die akustische Wahrnehmung der sterbenden Stimmen und des Endakkords von Flöten verstärken den Eindruck von Vergänglichkeit.

In diesem Gedicht ist der Zusammenhang zwischen Klänge und Farben besonders bemerkenswert, sie spielen zusammen ein „kleines Konzert“. Die Funktion der Farbworte im Ausdruck der Gefühle und der Sinnlichkeit eines Subjekts, d.h. die expressive und metaphorische Wirkung der Farben wurde in diesem Gedicht wieder verdeutlicht. Wie in den vorigen besprochenen Gedichten wurde in diesem Gedicht die Mehrdeutigkeit der Bedeutungen von Farbmotaphern konstatiert. Es wurde festgestellt, dass eine Farbmotapher nicht nur variierte Bedeutungen hat, sondern, dass eine Farbmotapher ähnliche Bedeutungen haben kann in verschiedenen Gedichten. Daraus lässt sich folgern, dass die Farbmotapher eine Einheit, Kohärenz schaffen in der Lyrik Trakls. Der Beitrag der Farbmotapher zum Schaffen einer Einheit oder Harmonie in der lyrischen Darstellung wurde in Gedichten ihr Fähigkeit die Gegensätze aufzuheben auch mehrmals veranschaulicht. Die Farbmotapher schafft daher nicht nur Harmonie auf der Mikroebene seiner Lyrik (auf die Ebene des Einzelgedichtes) und auch auf der Makroebene (zwischen den Gedichten), weil Korrespondenzen zwischen Farbmotaphern von einem Gedicht zum anderen gefunden werden können. Die Annahme Mautzs, dass eine Kohärenz in Trakls Poesie in der Kontrastfunktion und im Korrespondenzspiel und der Motive liege, könnte hier präzisiert werden mit der Behauptung, dass auch das Korrespondenzspiel und Kontrastfunktion der Farbworte zur Kohärenz der Lyrik Trakls beitragen.

Schlussbetrachtung: Farberfahrung als Dissoziationsgefühl und Einheitserlebnis, die Farbe als Mittel zum Ausdruck des „Ganzen“

In der Arbeit wurde festgestellt, dass nicht nur die Malerei, sondern auch die Literatur in der Moderne einer sicheren „Befreiung vom Vorwissen“²³⁶ unterliegt. In der Malerei distanziert sich das Bild vom systematischen Bezug auf die menschliche Welterkenntnis und die objektive erkennbare Wirklichkeit und diese Distanzierung drückt sich besonders durch das Medium des Farbeinsatzes (die „Befreiung der Farbe“) aus. Im Übergang vom Realismus zum Impressionismus in der Malerei und insbesondere in der impressionistischen Farbverwendung manifestiert sich diese „Befreiung vom Vorwissen“, weil Farbe nicht mehr dazu dient, die Realität objektiv darzustellen. Die weitbekannte Feststellung Wassily Kandiskys, der Gegenstand sei in der impressionistischen Malerei Monets „diskrediert“²³⁷, könnte in diesem Sinne zur Beschreibung der Literatur der Moderne verwendet werden.

Weiters wurde das Interesse Rilkes und Trakls an der modernen Malerei und ihre Begeisterung für Farbe mit der Sprachkrise verbunden, weil dieses im Zusammenhang mit der (sicheren) kritischen Auseinandersetzung der Sprache steht. Es wurde deutlich(er) gemacht, wie sich Rilke und Trakl in ihrer Lyrik am Vorbild der bildenden Kunst orientierten. Während Rilke sein Verständnis von Farbe an der Malerei Cézannes orientiert hat und seine früheren poetologischen Reflexionen dabei weiterentwickelte, kam Trakl in Kontakt mit der expressionistischen Malerei und eine starke Analogie zwischen den Farbworten seiner Lyrik und den Farben dieser Kunstbewegung wurde konstatiert.

Rilkes Thematisierung der Farbe drückt sich nicht so explizit aus wie bei Trakl, aber Farbe hat Rilkes mittleres Werks offensichtlich an dem Sichtbaren und der Problematik des Schauens beeinflusst. Sie half ihm dabei, seiner Identitäts- und Schreibkrise zu entfliehen und eine neue Poetik zu entwickeln. In Trakls Lyrik lässt sich die Begeisterung für Farbe expliziter feststellen in den Farbworten, die zur Bildung einer innovativen, lyrischen Sprache beitragen. Rilke und Trakl verstanden das Phänomen Farbe auf gleiche Weise, weil sie durch sie eine neue Ausdrucksweise fanden. Ihre Werke sind am Vorbild der Farbe orientiert, weil sie sich auch von der objektiven wahrnehmbaren Realität distanzier(t)en. Statt der objektiven Wirklichkeit, das heißt die realen Gegenstände werden ihrer Lyrik vielmehr subjektive Weltrepräsentationen und Empfindungen zum zentralen Gegenstand ihrer Lyrik. Somit wurde in ihrer Lyrik festgestellt, dass der Gegenstand „diskrediert“, wie es in der Malerei ihrer Zeit im Medium des

²³⁶ Raphaël, Von Monet bis Picasso. Zitiert nach Imdahl in Ders. ,1974, S.56.

²³⁷Kandisky, Vassily : Regards sur le passé et autres textes 1912*1922, Paris : Herman 1974. S.96-97

Farbeinsatzes der Fall war. In der Arbeit wurde also festgestellt, dass die Autoren vor allem von der Autonomie der Farbe geprägt, die die wahrnehmbare Wirklichkeit beschreibt, weil sie nach einer derartigen Autonomie in ihren literarischen Werken strebten. Die Eigenständigkeit der Lyrik Rilkes gegenüber der Realität wurde zunächst in seiner Forderung nach einer Veränderung der Weltbetrachtung und in seiner Auffassung des „autonomen Kunstwerks“ erklärt. Bei Trakl wurde sie in der Hermetik seiner Sprache dargelegt.

Sowohl in Rilkes als auch in Trakls Werk wurde genauer solch eine Befreiung vom Vorwissen“ festgestellt, wie sie von Max Raphaël in der Malerei Monets konstatiert wurde. Sie wurde in beiden Werken hauptsächlich in der Darstellung des Hässlichen und in der Konfrontation von Gegensätzen konstatiert, weil das Vorwissen des Lesers über das Schöne und das Hässliche dabei gestört wird. Die traditionelle Erkenntnis und Bedeutungszuschreibung der abendländischen Metaphysik werden in Rilkes und Trakls Lyrik revidiert, weil keine klare Unterscheidung zwischen Gegensätzen z.B. zwischen dem Schönen und dem Hässlichen oder zwischen dem Guten und dem Bösen gemacht wird. Bei beiden Autoren werden dagegen oft gegensätzliche Werte oder Gefühle zusammen dargestellt und im Einzelgedicht miteinander konfrontiert. Diese Konfrontation von Gegensätzen wurde eng mit der Wirkung der Farbe in moderner Malerei verglichen. Außerdem konnte diese bei Trakl auch in der Variation der Farbworte und ihrer unterschiedlichen Wirkungen festgestellt werden. So wurde deutlich, dass Rilke und Trakl sich aus ähnlichen Gründen für Farbe begeistert haben. Der Farbeinsatz der malerischen Moderne wurde nämlich von beiden Autoren bewundert, weil sie Farbe als ein geschicktes Ausdrucksmittel betrachteten, um unterschiedliche Aspekte der Wirklichkeit darzustellen.

Mit anderen Worten wurde die Lyrik Rilkes und Trakls am Vorbild der Farbe orientiert, weil in ihr eine Möglichkeit gefunden wurde, das Leben in seiner Ganzheit darzustellen. Ihre Werke wurden an der Farbe der modernen Malerei auch orientiert, weil dieses künstlerische Ausdrucksmittel die traditionelle Spaltung zwischen dem Subjekt und dem Objekt überwinden kann, indem objektive äußere Weltperzeptionen neben subjektiven Wahrnehmungen und Empfindungen dargestellt wurden. Sie fanden in ihr ein Mittel, um eine Einheit zu schaffen, die in der Literatur der Moderne von der Sprachkrise erschwert war. Es ist daraus zu folgern, dass Farbe von Rilke und Trakl als ein totalitätstiftendes Mittel betrachtet wurde, das sie inspiriert hat, eine Einheit und Totalität in ihrer Lyrik zu schaffen.

Die Opposition zwischen der Natur und der Großstadt und die Spannung zwischen innerer und äußerer Perspektive der lyrischen Sprechinstanz wurden als weitere Aspekte angenommen, die zum Ausdruck eines „Dissoziationsgefühls“ in den Gedichten Rilkes und

Trakls beitragen, die aber gleichzeitig auch zur Überwindung der Dissoziation beitragen. Bei Rilke wurde eine Überwindung der Subjekt-Objekt-Spaltung festgestellt in der Umkehrung der Perspektive des aktiven Beobachtenden Subjekts und des passiven beobachteten Objekts und bei Trakl wurde sie besonders klar im Wechsel zwischen inneren und äußeren Wahrnehmungen der anonymen lyrischen Sprechinstanz. Neben der totalitätsstiftenden Funktion der Farbe wurde dadurch eine versöhnende, harmonisierende Funktion zwischen Subjekt und Objekt auch betont. Die Darstellung aller Aspekte der Wirklichkeit in Rilkes und Trakls Gedichten wurde dabei mit dem Streben nach Einheit und Harmonie der lyrischen Darstellung verbunden.

Der Begriff der „Harmonie“ im Sinne Goethes Farbenlehre kann das gemeinsame Verständnis von Farbe in den Werken Rilkes und Trakls näher erläutern. Der Ausdruck und gleichzeitig die Überwindung des Dissoziationsgefühls am Beispiel der Farbekonnte eng mit der Harmonie in der Farbbetrachtung verbunden werden, weil die Konfrontation von Gegensätzen in der Lyrik der Autoren gleich wirken als die unterschiedlichen Farbnuancen bei der Farbbetrachtung: ihre Unterschiede sind sichtbar, können aber überwunden werden, um sie zusammen als eine Einheit zu betrachten. Rilke und Trakl haben zwei ähnliche gegensätzliche Funktionen in der Farbe interpretiert wie Goethe: eine Funktion von Differenzierung und eine von Harmonisierung. Rilke wurde sich durch Cézannes Farbmalerie bewusst, dass helle Farben einander ausgleichen, wenn sie nebeneinander stehen und eine ähnliche vereinende Funktion der Farbe wurde bei Trakl in seiner Farbensprache konstatiert, in der ähnliche Bedeutungen einer Farbmethapher von einem Gedicht zum anderen wiedergefunden werden können.

Rilkes und Trakls Lyrik nähert sich in ihren Werken noch mehr der Farbkonzeption Goethes in der *Farbenlehre* an, weil die Merkmale der Gleichzeitigkeit und Unmittelbarkeit der von Goethe analysierten Farbbetrachtung in ihren Werken wiedergefunden werden können. Sowohl bei Rilke als auch bei Trakl wurde ein Bruch mit der ursprünglichen narrativen und beschreibenden Funktion der Sprache konstatiert, vor allem auch durch die Betonung der Bildlichkeit ihrer lyrischen Ausdrucksweisen. Die zahlreichen Bilder, Motive und Metaphern distanzieren die Sprache von ihrer ursprünglichen erzählenden und deskriptiven Funktion und geben ihr einen unmittelbaren Charakter.

Als letzter Punkt wird hier das Farberlebnis in Rilkes und Trakls Werk noch kurz erklärt. Diese kann anhand des Postulats Karl Jaspers der Untrennbarkeit von Subjekt und Objekt innerhalb der Farbe zusammengefasst werden:

„Wenn immer wir denken, sind wir als Ich auf Gegenstände, als Subjekte und Objekte gerichtet. Kein Ich ist ohne einen Gegenstand und kein Gegenstand ohne Ich. ... Wenn sie nicht voneinander trennbar sind, was ist das zusammenhaltende Eine...? Wir nennen es das Umgreifende, das Ganze von Subjekt

und Objekt, das selber weder Subjekt noch Objekt ist....Alles, was ist, muss in dem Umgreifenden der Subjekt-Objekt Spaltung vorkommen....Wenn das, was ist weder Gegenstand noch Ich ist, sondern das Umgreifende, dann ist alles, was in der Spaltung vorkommt, Erscheinung....Die Weise des die Subjekt-Objekt-Spaltung Umgreifenden ist mannigfaltig. ... Ein Beispiel sind die Farben....Zur Objektivität der Farben gehört die Subjektivität in dem beides umgreifenden lebendigen Dasein. Das lebendige Dasein nennen wird das Umgreifende, das, in Inwelt und Umwelt gespalten, beide aufeinander bezogen hält.²³⁸

In diesem Zitat behauptet der Philosoph, dass das Ich und die Welt voneinander untrennbar sind und dass eine Einheit, eine „zusammenhaltende Eine“ zwischen dem Menschen und der Welt besteht, selbst wenn alles in der Welt den Anschein einer Subjekt-Objekt-Spaltung hat. Er weist hier gut auf das Farberlebnis als Dissoziationsgefühl und gleichzeitig seine Überwindung hin, weil er die Existenz einer Subjekt-Objekt Spaltung nennt, postuliert aber auch die Existenz eines „Ganzen“, d.h. einer Einheit von Subjekt und Objekt.

Jaspers nennt diese Einheit das „Umgreifende“ und behauptet, dass sich der Unterschied zwischen Subjekt und Objekt innerhalb dieses „Umgreifenden“ auflöst. Als Beispiel für dieses Phänomen weist er explizit auf die Farbe hin und hiermit nähert sich die Hauptthese dieser Arbeit seiner Theorie an. Die Annahme der Farbe als das „Ganze“ von Subjekt und Objekt“ fasst gut Rilkes und Trakls gemeinsame Auffassung der Farbe zusammen. Durch den Wechsel zwischen äußeren und inneren Weltperspektiven in Rilkes und Trakls Gedichten und in der Idee Jaspers, dass das „Umgreifende“ „Inwelt“ und „Umwelt“ aufeinander bezogen hält, wird angenommen, dass die Subjekte und Objekte anders betrachtet werden können als voneinander getrennt. In dieser Arbeit wurde deutlich, dass Rilke und Trakl mit ihrer Begeisterung für Farbe nach dem Ausdruck eines derartigen „Umgreifenden“ oder „Ganzen“ in ihrer Lyrik strebten. Sie versuchten das „Ganze“ des Lebens nicht nur durch das Schöne darzustellen, sondern auch durch das Hässliche und Furchtbare. Sie haben Farbe auch als das „Ganze von Subjekt und Objekt“ verstanden, weil subjektive und objektive Weltwahrnehmungen in ihrer Lyrik nicht voneinander getrennt, sondern zusammen dargestellt werden. In ihren Gedichten wird so nach einem gleichen Ausdruck des „Ganzen“ gestrebt, wie es im Farbeinsatz der modernen Malerei der Fall ist.

Zum Schluss kann die Frage der Gründe des Interesses Rilkes und Trakls an der Farbe im Rahmen ihrer lyrischen Arbeit zusammengefasst werden. Die Hypothese kann bestätigt werden, dass das Farberlebnis Rilkes und Trakls mit einem von ihnen empfundenen Dissoziationsgefühl und seinem Überwindungsversuch zusammenhängt, weil aus der Analyse

²³⁸ Jaspers, Karl: Kleine Schule des philosophischen Denkens-III. Das Grundwissen München: R. Piper & Co. Verlag 1965. Zitiert nach Horst König in Ders: Goethes Farbenlehre. In: Goethe in Olmütz. Beiträge der internationalen Konferenz Olmütz, 6-8, Hg. von Ingeborg Fialova-Fürstova und Lucie Ceralova, Olmütz, 1999.

ihrer Lyrik in Bezug auf der Farbe der modernen Malerei der Ausdruck von Spaltung und gleichzeitig von Einheit besonders deutlich wurde. Einerseits ist die variierte, dissoziierte Eigenschaft des Farbeinsatzes der modernen Malerei in Rilkes und Trakls Werke in der Konfrontation von Gegensätzen wiederzufinden. Andererseits ist die harmonisierende Eigenschaft dieses Farbeinsatzes in ihrer Lyrik auch wiederzufinden und zwar in der Annahme der Gegensätze als das „Ganze“ des Lebens. Die Farbenerfahrung Rilkes und Trakls kann also zwischen dem Dissoziationsgefühl und dem Einheitserlebnis beschrieben werden.

Bibliographie

Werkausgaben:

Charles Baudelaire : Les fleurs du mal et autres poèmes, Paris ; Garnier-Flammarion, 1964, S.57.

Johann Wolfgang von Goethe: Naturwissenschaftliche Schriften. Erster Teil. In: Johann Wolfgang von Goethe. Sämtliche Werke, Band 16, Hg. von Andreas Speiser und Ernst Beutler, Zürich: Ex Libris 1979.

Hugo von Hoffmannstahl: Briefe des Zurückgekehrten. In: Hugo von Hoffmannstahl. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Hg. v. Rudolph Hirsch, Christoph Perels, Heinz Rölleke, Bd. XXXI: Erfundene Gespräche und Briefe. Hg.v. Ellen Ritter, Frankfurt/Main 1991, S.151-174.

Ders.: Ein Brief. In: Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Hg. v. Rudolf Hirsch, Christoph Perels, Heinz Rölleke, Bd. XXXI: Erfundene Gespräche und Briefe. Hg. v. Ellen Ritter, Frankfurt/Main 1991

Friedrich Nietzsche: Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari.1. Aufl. 1967-77.2. durchges. Aufl., München: Deutscher Taschenbuchverlag/Berlin/New York: de Gruyter: 1988. Darin Bd. 1: Nachgelassene Schriften 1870-1873: Ueber Wahrheit und Luege im außermoralischen Sinne 1-2, S.875-890.

Rainer Maria Rilke: Das Testament. Hg. im Auftrage der Rilkeschen Erben und Rilkes-Archivs, besorgt von Ernst Zinn, Frankfurt a. M. : Suhrkamp 1974.

Ders.: Neue Gedichte (1907). In: Rainer Maria Rilke Gedichte. 1895 bis 1910. Bd.1. Hg. Von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Frankfurt am Main und Leizig: Insel Verlag 1996

Ders.: Der Neuen Gedichte anderer Teil (1908). In: Rainer Maria Rilke Gedichte. 1895 bis 1910. Bd.1. Hg. Von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Frankfurt am Main und Leizig: Insel Verlag 1996.

Ders.: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Kommentierte Ausgabe. Hg. von Manfred Engel. Stuttgart: Reclam 1997.

Ders.: Worspwede. Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler. Mit 122 Abbn. Bielefedl, Leipzig: Velhagen & Klasing, 1903 (Künstler-Monographien 64; Hg. v. H. Knackfuss u.a.); 2. Aufl. 1905; 3. Aufl. 1910.-SW. V, 7-134.-KA 4, 54, S. 311.

John Ruskin: The Element of Drawing. In: The Work of John Ruskin, London: E.T. Cook und Alexander Wederborn 1903-1915.

Georg Trakl: Werke-Entwürfe-Briefe. Hg. von Hans Georg Kemper und Frank Rainer Max. Nachwort und Bibliographie von Hans Georg Kemper. Stuttgart: Reclam 1984.

Forschung

Ballas, Guila: La couleur dans la peinture moderne : théorie et pratique. Paris: Biro 1997 (Essais Biro).

Blasius, Jürgen: Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik. Hg. von Volker Bohn, unter Mitarbeit von Jürgen Blasius. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1990.

Baudelaire, Charles : Salon de 1846, chap. III : De la couleur. In : Ecrits sur les arts, Paris : Le Livre de Poche 1971, S.166-167.

Boehm, Gottfried: Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte. Band 16, Köln: Verlag M. Dumont Schauberg 1974.

Bogner, Ralf Georg: Einführung in die Literatur des Expressionismus, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005.

Büssgen, Antje: Bildende Kunst. In: Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Manfred Engel, unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart / Weimar: Metzler 2004, S. 130-150.

Dies.: Konstruierte Unmittelbarkeit: Farbenthusiasmus in der Literatur der klassischen Moderne. Am Beispiel von Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 2005, S.520-555.

Dies.: Dissoziationserfahrung und Totalitätssehnsucht. <Farbe> als Vokabel im „Diskurs des <Eigentlichen>“ der klassischen Moderne. Zu Hugo von Hoffmannstahls „Briefen des Zurückgekehrten“ und Gottfried Benns „Der Garten von Arles“. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 124 (2005), H.4, S.520-555.

Csuri, Karoly (Hg.): Georg Trakl und die literarische Moderne. Tübingen: Max Niemeyer 2009 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; 136).

Engel, Manfred: Rilke als Autor der literarischen Moderne. In: Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Manfred Engel. Stuttgart / Weimar: Metzler 2004, S. 507-536.

Fiedler, Konrad: Schriften zur Kunst 1, 2. Auflage, München: Fink Wilhelm 1991.

Hoffmann, Torsten: Kunsterfahrung als Icherschließung. Rilkes anthropologische Ästhetik in seinen Vorträgen über Kunst und Literatur. In: Kunsterfahrung als Welterschließung. Die

Kunst-und Lebensphilosophie Rainer Maria Rilkes. Hg. von Günter Seibold und Thomas Schmaus, Bonn: Denkmal 2012, S.273-299.

Höllerer, Walter: Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik I. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1965.

Imdahl, Max: Cézanne-Braque-Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen. In: Ders.: Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei, Mittenwald 1981.

Ders.: Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich, 2. unveränd. Aufl., München: Fink 1988.

Jaeger, Stefan: Intensität statt Hermetik: Zur Theorie von Text-bewegungen in Trakls Lyrik am Beispiel der Gedichte Siebengesang des Todes und An die Verstummtten. In: Georg Trakl und die literarische Moderne, Hg. von Karoly Csuri, Max Niemeyer Verlag: Tübingen 2009, S. 77-97.

Jaspers, Karl: Kleine Schule des philosophischen Denkens-III. Das Grundwissen München: R. Piper & Co. Verlag 1965. Zitiert nach Horst König in Ders: Goethes Farbenlehre. In: Goethe in Olmütz. Beiträge der internationalen Konferenz Olmütz, 6-8, Hg. von Ingeborg Fialova-Fürstova und Lucie Ceralova, Olmütz.

Kandisky, Vassily: Regards sur le passé et autres textes 1912*1922, Paris : Herman 1974.

Kemper, Hans Georg: Nachwort. In: Georg Trakl: Werke-Entwürfe-Briefe. Hg. von Hans Georg Kemper und Frank Rainer Max. Nachwort und Bibliographie von Hans Georg Kemper. Stuttgart: Reclam 1984, S.269-320.

Ders.: Und dennoch sagt der viel der "Trakl" sagt. Zur magischen Verwandlung von sprachlichem „Un-Sinn“ in Traklschen „Tief-Sinn“. In: Georg Trakl und die literarische Moderne. Hg. von Karoly Csuri, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2009, S.1-30.

Kiesel, Helmuth: Sprachkrise und Überwindungsversuche, in Ders.: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache – Ästhetik – Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München: Beck 2004, S. 177-233.

Killy, Walter: Über Georg Trakl, 3. erw. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967.

Klein, Laurent: Der Farbenkreis bei Georg Trakl, München: GRIN Verlag 2002. <http://www.grin.com/de/e-book/106590/der-farbenkreis-bei-georg-trakl> (abgerufen am 3ten Juni 2017).

Komfort-Hein, Susanne: „...es scheint, das *Und* zwischen den Dingen ist rebellisch geworden“. Denkfiguren der Krise und der Diskurs des „Eigentlichen“ in der expressionistischen Revolte zwischen Kunst und Leben. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 73, Stuttgart: J.B Metzler 1999, S.501-528.

Köhnen, Ralph: Das physiologische Wissen Rilkes und seine Cézanne-Rezeption. In: Pfothner u.a.: Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

Kriessbach-Thomasberger, Martina (Hg): Rainer Maria Rilke. Über moderne Malerei. Frankfurt am Main: Insel 2000.

Le Rider, Jacques: Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein. Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag 2000.

Le Rider, Jacques: Zur Intermedialität von Text und Bild bei Trakl. In: Georg Trakl und die literarische Moderne, Hg. von Karoly Csuri Tübingen: Max Niemeyer 2009 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; 136). S.109-122.

Littre, Emile: De quelques points de physiologie, 1860. In: La science au point de vue philosophique, Paris : Fayard 1876.

Mautz, Kurt: Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Stuttgart: J.B Metzler 1957, S.198-240.

Meyer, Theo: Nietzsche und die Kunst. Tübingen; Basel: Francke 1993.

Mitchell, W.J.T: Was ist ein Bild? In: Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik. Hg. von Volker Bohn. Band 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1990.

Müller, Wolfgang: Rilke, Husserl und die Dinglyrik der Moderne. In: Rilke und die Weltliteratur, Hg. von Manfred Engel und Dieter Lamping, Düsseldorf/Zürich: Artemis und Winkler 1999, S.214-235.

Ders.: Neue Gedichte / der Neuen Gedichte anderer Teil. In: Rilke Handbuch. Leben - Werk - Wirkung. Hrsg. von Manfred Engel, unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004, S. 296-318.

Palmier, Jean-Michel: Situation de Georg Trakl. Belfond: Paris 1987.

Phelan, Anthony: Rilke. Neue Gedichte, London: Grant and Cutler 1992.

Pfothner, Helmut, Riedel, Wolfgang, Schneider Sabine: Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900 (Einleitung), Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

Raphaël, Max: Von Monet bis Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei, München: Delphin Verlag 1919.

Rongen Simone: Die Ästhetik des Ekels in der Literatur: Von der Antike bis zu Gottfried Benn. Hamburg: Diplomica Verlag 2014.

Shiff, Richard: Cézanne et la fin de l'impressionnisme. Etude sur la théorie, la technique et l'évaluation critique de l'art moderne. Paris: Flammarion 1995.

Seubold, Günter: Der Abschied vom „kleinen schön“. In: Kunsterfahrung als Welterschließung: die Kunst- und Lebensphilosophie Rainer Maria Rilkes. Hg. von Günter Seubold und Thomas Schmaus. Bonn, Denkmal Verlag, 2012.

Stahl, August: Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk. Unter Mitarbeit von Werner Jost und Reiner Marx. München: Winkler Verlag 1978.

Weichselbaum, Hans: Georg Trakls Weg in die literarische Moderne. In: Georg Trakl und die literarische Moderne. Hg. von Karoly Csuri, Tübingen: Max Niemeyer 2009 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; 136)., S.225.

Ders.: Georg Trakl: eine Biographie mit Bildern, Texten und Dokumenten. Salzburg: Müller 1994.

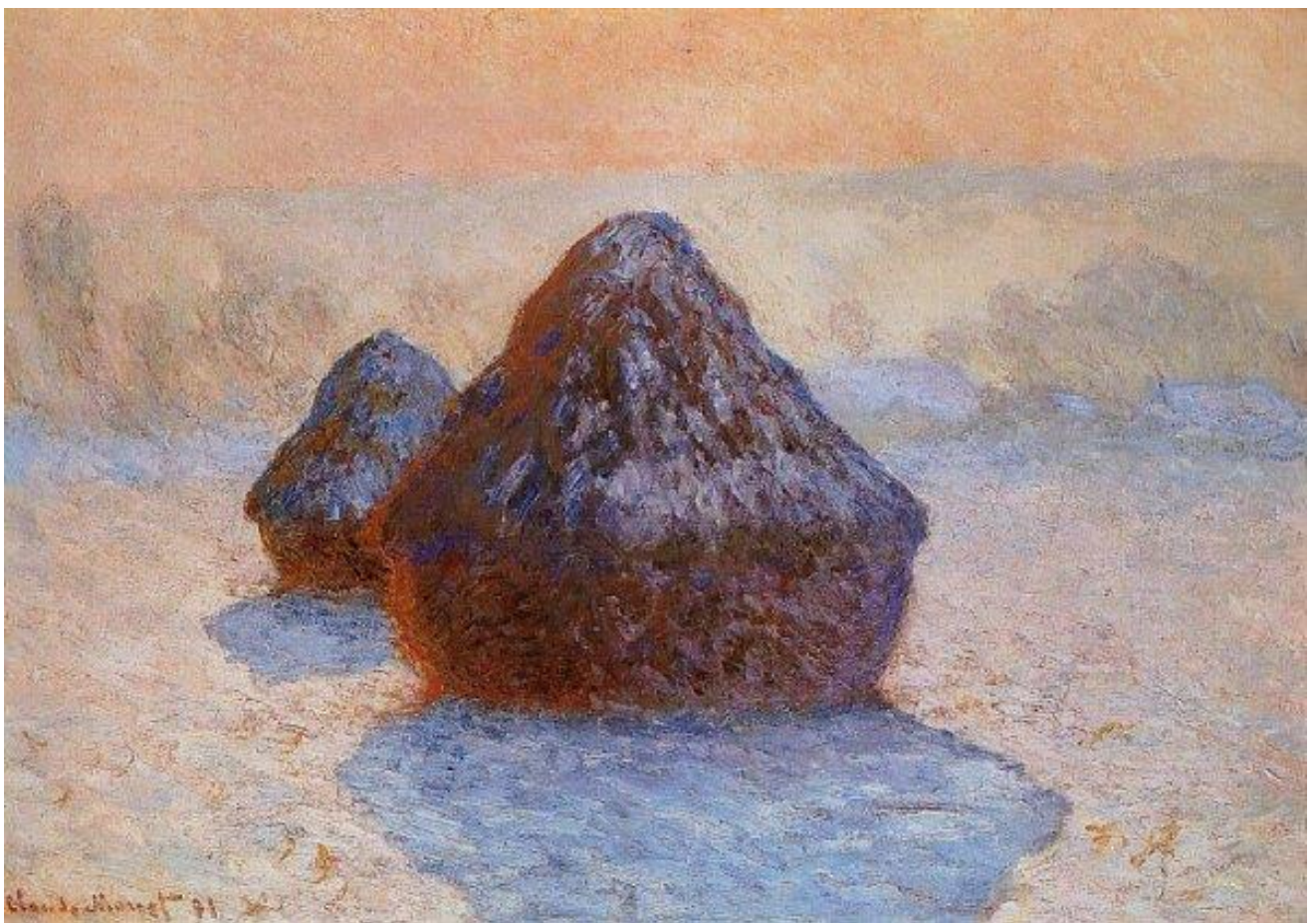
Wolffheim, Elsbeth: Die Silberstimme des Totengleichen. Das Farbwort „silbern“ im lyrischen Werk Georg Trakls. In: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hg. von Heinz Ludwig Arnold, 4te erweiterte Auflage, Georg Trakl, München: Edition Text+Kritik, 1985.

Zola, Emile: Ecrits sur les arts, Hg. Von Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris : Gallimard 1991.

Anhang

**Anhang 1 : Claude Monet : Les Meules, effets de gelée blanche (1891),
Ölgemälde, 65 x 92 cm, Scotisch National Galleries, Edimburgh.**

In: Brodskaja, Nathalia und Kalitina, Nina: Claude Monet, New York: Parkstone Press USA
2011, p.45.



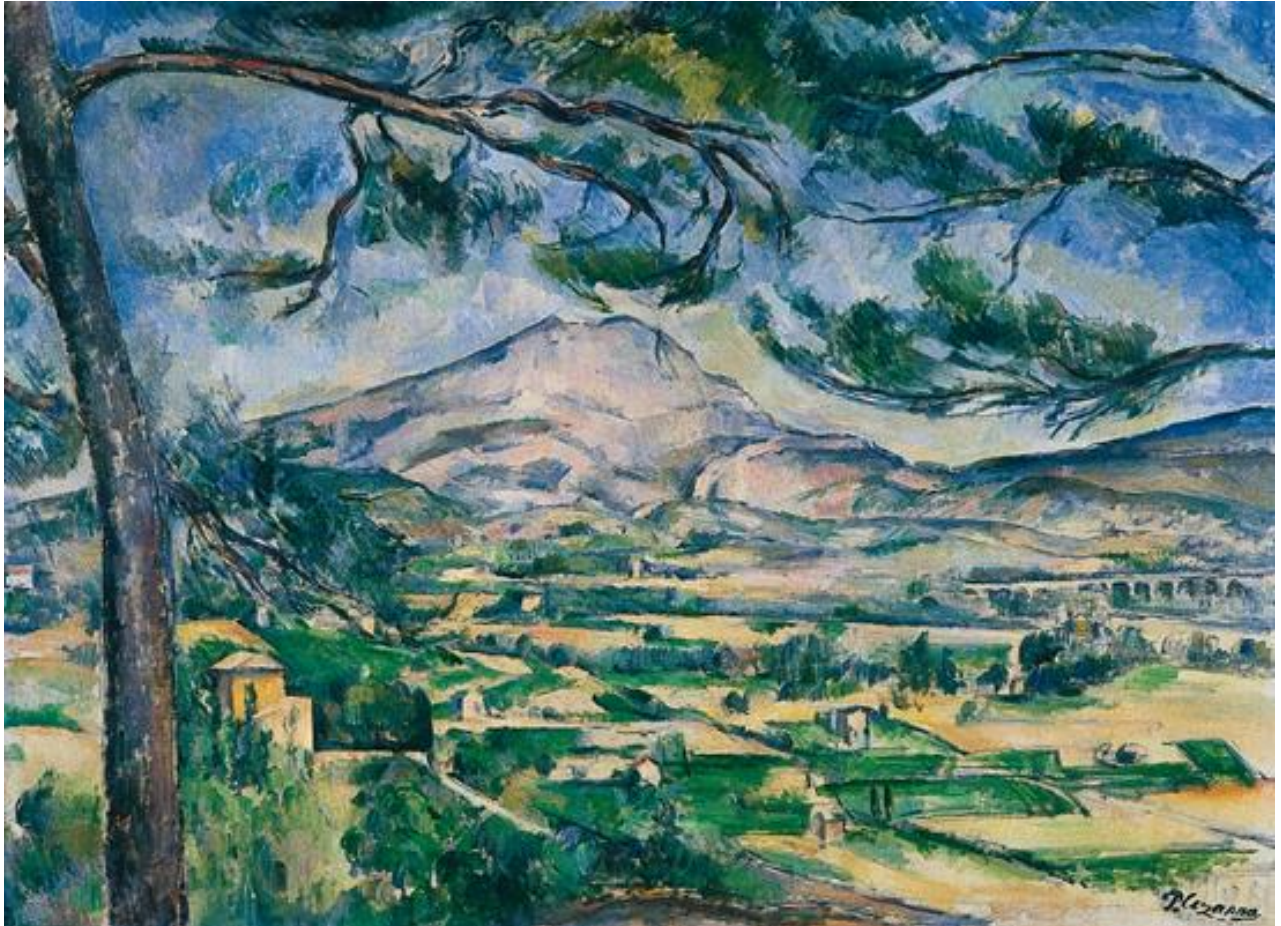
Anhang 2 : Claude Monet : *Meules (fin de l'été)* 1891. 60x 100 cm, Musée d'Orsay, Paris.

In: Brodskaja, Nathalia und Kalitina, Nina: Claude Monet, New York: Parkstone Press USA 2011, p.43.



Anhang 3 : Paul Cézanne : la Montagne Sainte Victoire au grand pin, 1887, Öl auf Leinwand, 69x 90 cm. Courtauld Institute Galleries, London.

In : Hoog, Michel : Cézanne. Puissant et solitaire. Paris : Découvertes Gallimard 2011, p.86.



Anhang 4: Franz Marc: Die Gelbe Kuh, 1911 ,Öl auf Leinwand, 140,7x 189,2 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

In: Lankheit, Klaus: Franz Marc. Sein Leben und seine Kunst. Köln: Dumont Verlag 1976, S.79.



Anhang 5 : Charles Baudelaire, Une charogne, 1857.

In : Charles Baudelaire : Les fleurs du mal et autres poèmes, Paris ; Garnier-Flammarion, 1964, S.57.

XXIX.- Une charogne

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux :
Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint ;

Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait comme une vague,
Ou s'élançait en pétillant ;
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant.

Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique
Agite et tourne dans son van.

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
 Une ébauche lente à venir,
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
 Seulement par le souvenir.

Derrière les rochers une chienne inquiète
 Nous regardait d'un oeil fâché,
Epiant le moment de reprendre au squelette
 Le morceau qu'elle avait lâché.

- Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
 A cette horrible infection,
Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,
 Vous, mon ange et ma passion !

Oui ! telle vous serez, ô la reine des grâces,
 Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,
 Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
 Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
 De mes amours décomposés !

Anhang 6: Paul Cézanne: Madame Cézanne, um 1887, Öl auf Leinwand, 72,4 x 55,9 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

In: Köhnen, Ralph: Das physiologische Wissen Rilkes und seine Cézanne-Rezeption. In Pfothner u.a.: Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 141-162.



Anhang 7 : Paul Cézanne : Portrait de l'artiste au fond rose, um 1875. Öl auf Leinwand, 66x55,2 cm. Musée d'Orsay, Paris.

In: Köhnen, Ralph: Das physiologische Wissen Rilkes und seine Cézanne-Rezeption. In: Pfothner u.a., Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 141-162.



Anhang 8: Franz Marc: Kleine Pferdestudie II ,1905, Öl auf Papier, 15,5x 24 cm, Franz-Marc-Museum, Kochel, Kochel am See.

In: Pese, Claus: Franz Marc. Leben und Werk. Stuttgart: Belser Verlag 1989, S.78.



Anhang 9: Franz Marc: Die kleinen blauen Pferde, 1911. Öl auf Leinwand, 101x61 cm. Staatsgalerie, Stuttgart

In: Pese, Claus: Franz Marc. Leben und Werk. Stuttgart : Belser Verlag 1989, S.140.



