

ANDRZEJ PILIPOWICZ (OLSZTYN)

Wer hat das Blut der Schwester getrunken? Der Vampirismus im Pächter-Dramenfragment von Georg Trakl

Jedes Werk von Georg Trakl (1887-1914) ist durch das Motiv des Inzests gekennzeichnet, in dem sich die Beziehung zu seiner Schwester Margarethe widerspiegelt. Da der Inzest vom Christentum verboten und verdammt wird, wendet sich Trakl der Antike zu, in der die inzestuösen Beziehungen in die umfangreiche Auffassung von der menschlichen Natur integriert und als Paradigma des menschlichen Identitätsmodells betrachtet zu werden scheinen¹. Im Hinblick darauf, dass die christlich geprägte Gesellschaft den Inzest ablehnt², postuliert Trakl die Reorganisierung des Christentums,

¹ Es sei an die inzestuöse Beziehung zwischen Zeus und seiner Schwester Hera erinnert. Davon, dass die Antike aufgeschlossener gegenüber der menschlichen, sich auch in seiner Sexualität offenbarenden Individualität ist, zeugen ebenfalls die griechischen Mythen, die als Chiffren der Existenz gelten und im Vergleich mit den biblischen Geschichten ein breiteres Spektrum der dem Menschen innewohnenden Spezifik umfassen.

² Lévi-Strauss hält den Inzest für ein Phänomen, das sowohl mit der Natur als auch mit der Kultur zusammenhängt (LÉVI-STRAUSS 1981: 55). Das Inzestverbot regelt die biologischen, den Inzest mit einbeziehenden Relationen innerhalb der Gesellschaft: „Als eine Regel, die das umfaßt, was ihr in der Gesellschaft am fremdesten ist, doch zugleich als eine gesellschaftliche Regel, die von der Natur das zurückhält, was geeignet ist, über sie hinauszugehen, ist das Inzestverbot gleichzeitig an der Schwelle der Kultur, in der Kultur und (...) die Kultur selbst“ (LÉVI-STRAUSS 1981: 57). Die Dynamik der kulturbedingten Grenzen im Kontext des naturbedingten Inzests wird im Drama *Die Geschwister* von Johann Wolfgang Goethe dargestellt, wo sich die auch in Trakls Pächter-Dramenfragment thematisierte Beziehung der ineinander verliebten Geschwister als eine Beziehung zwischen aus verschiedenen Familien stammenden Menschen erweist. Um Marianne nah zu

das die Inzestbetroffenen aus der Gesellschaft ausklammert und so gegen das von sich selbst aufgestellte Prinzip der Nächstenliebe verstößt. Weder negiert Trakl das Christentum noch glorifiziert er die Antike: In Anlehnung an das antike Kulturerbe und Gedankengut versucht er, das Christentum zu modifizieren. Die Tendenz zur Neuorientierung des Christentums ist an einzelnen Stellen seiner Gedichte in einer sehr verschleierte Form zu entdecken. Deutlichere Anspielungen auf die Reformierung der christli-

sein, stellt Wilhelm sie als seine Schwester vor, weil sie ihn an ihre Mutter Charlotte erinnert, die eine Liebesbeziehung zu Wilhelm einging, nachdem ihr Mann und zugleich der Vater von Marianne gestorben war. Die Situation kompliziert sich, als der Freund von Wilhelm Fabrice um die Hand von Marianne wirbt. Dadurch kommt es zu einer Änderung der Personenkonstellationen, die man in Anlehnung an die Theorie von Lévi-Strauss erörtern kann. Wird der Naturbereich von dem Schoß einer und derselben Mutter abgesteckt, wodurch die Geschwister in einem Naturbereich agieren, so wird der Kulturbereich von einer Ehe gebildet, die von aus zwei getrennten Naturbereichen kommenden Menschen geschlossen wird. Die biologisch bedingte Nähe zwischen Marianne und Wilhelm wird durch die kulturell bedingte Nähe zwischen Marianne und Fabrice infolge ihrer Heirat abgelöst, die der Verbindung der Geschwister eine kulturelle Grenze setzt. Darauf beziehen sich die an Wilhelm gerichteten Worte von Fabrice: „Sie liebt dich mehr, als sie mich liebt; ich bin’s zufrieden. Den Mann wird sie mehr als den Bruder lieben; ich werde in deine Rechte treten, du in meine, und wir werden alle vergnügt sein“ (GOETHE 1998: 363). Der Übergang von dem Naturbereich zu dem Kulturbereich beginnt auf der geschlechtlichen Ebene, auf der der Ehemann (Fabrice) dem Bruder (Wilhelm) gleicht – „(I)ch bin eins mit Ihrem Bruder; Sie können kein reineres Band denken“ (GOETHE 1998: 360) – und endet auf der sozialen Ebene, auf der Marianne und Fabrice als Eltern des als Sohn behandelten Wilhelm erscheinen: „Ich lasse Ihrem Bruder seinen Platz; ich will Bruder Ihres Bruders sein, wir wollen vereint für ihn sorgen“ (GOETHE 1998: 361). Davon, dass der Kulturbereich den Naturbereich begrenzt, zeugt der von Marianne gelesene, 1766 entstandene Roman *Geschichte der Miss Fanny Wilkes* von Johann Timotheus Hermes, wo eine geschwisterliche Beziehung behandelt wird, in der sich die Beziehung zwischen Marianne und Wilhelm widerspiegelt: „Unter allem konnt ich am wenigsten leiden, wenn sich ein Paar Leute lieb haben, und endlich kommt heraus, daß sie verwandt sind, oder Geschwister sind – Die Miß Fanny hätt ich verbrennen können! Ich habe so viel geweint! Es ist so ein gar erbärllich Schicksal!“ (GOETHE 1998: 367-368). Wird die wegen der Verwischung der familiären Verhältnisse oft problematische Liebe der Protagonisten in Hermes’ Roman (HERMES 1770: 241; 255) gesellschaftlich begrenzt, bis sie in der Vision der den Tod kodierenden Verbrennung des Buches völlig untergeht, so geht die Beziehung von Marianne in entgegengesetzter Richtung: Sie erfährt, dass sie nicht die Schwester von Wilhelm ist, wodurch die Grenzen ihrer Liebe, die von dem das Leben chiffrierenden Wasser der Tränen verkündet wird, erweitert werden. Zwar resultieren die Tränen aus dem Erleben der Situation von Hermes’ Protagonisten, aber sie beziehen sich schon auf den Wandel der Situation von Marianne. Da der Kuss als „Barometer“ der Stärke von zwischenmenschlichen Beziehungen gelten kann, fühlt die von Wilhelm geküsste Marianne, dass ihr vermeintlicher Bruder eine feste Grenze überschritten hat: „Welch ein Kuß war das, Bruder? (GOETHE 1998: 368). Mit diesem Kuss gibt er Marianne zu verstehen, dass sie nicht seine Schwester ist: „Nicht des zurückhaltenden, kaltscheinenden Bruders, der Kuß eines ewig einzig glücklichen Liebhabers“ (GOETHE 1998: 368).

chen Religion kommen dagegen in dem titellosen, bisher sehr selten einer Analyse unterzogenen Pächter-Dramenfragment³ zum Ausdruck, das im Mai 1914 (TRAKL 2000: 156-157) geschrieben wurde und das wegen der Reichhaltigkeit der berührten Inzest-Problematik die Bezeichnung „Trak(l) tat“ verdient. Da dieses ebenso wie seine Dichtung „konfessionell-exorzistisch“ (MARX 1993: 28) wirkende Werk fragmentarisch ist, wird hier auf seine zwei Fassungen Bezug genommen, was sich bei der Aufgabe, die Bedeutung der einzelnen Szenen und Äußerungen eines und desselben Dramas möglichst genau zu rekonstruieren, als behilflich erweisen soll. Auf diese Weise wird den zwei Fassungen eine Stringenz verliehen, die es möglich macht, aus den Bruchstücken des Dramas die für die Analyse des Textes in semantischer und lexikalischer Hinsicht relevanten Komponenten zu extrahieren. Die gravierenden Unterschiede zwischen der ersten (zweitiligen) und der zweiten Fassung veranlassen dazu, die zwei Versionen des Dramenfragments separat zu behandeln. Dadurch machen sich nicht nur Änderungen an der Konzeption des Werks, sondern auch zwei Richtungen geltend, die auf die Entwicklung der zwei Fassungen zu zwei autonomen – wenn auch motivisch verwandten – Dramen schließen lassen. Es unterliegt keinem Zweifel, dass die beiden Fassungen des Dramenfragments eine gegenseitige Vergleichsplattform bilden, mit dem verschiedene Aspekte der beiden Texte entschlüsselt oder aus einer neuen Optik gesehen werden können. Die durch zwei Varianten des Dramas bedingte Variabilität des literarischen Stoffes⁴ bestimmt auch die Verfahrensweise der Behandlung des

³ Das Dramenfragment erscheint auch unter dem Titel *In der Hütte des Pächters ...* (TRAKL 2000: 156).

⁴ Als ein zusätzliches Prisma, das die Perspektive der Betrachtung von Trakls Dramenfragment erweitert, kann ein Teil des etwas früher (April/Mai 1914) begonnenen Prosagedichts *Offenbarung und Untergang* (TRAKL 2000: 49) gelten, der lexikalisch und syntaktisch mit den einzelnen Passagen aus dem Pächter-Dramenfragment deutlich korrespondiert: „Schweigend saß ich in verlassener Schenke unter verrauchtem Holzgebälk und einsam beim Wein; ein strahlender Leichnam über ein Dunkles geneigt und es lag ein totes Lamm zu meinen Füßen. Aus verwesender Bläue trat die bleiche Gestalt der Schwester und also sprach ihr blutender Mund: Stich schwarzer Dorn. Auch noch tönen von wilden Gewittern die silbernen Arme mir. Fließe Blut von den mondernen Füßen, blühend auf nächtigen Pfaden, darüber schreiend die Ratte huscht. Aufflackert ihr Sterne in meinen gewölbten Brauen; und es läutet leise das Herz in der Nacht. Einbrach ein roter Schatten mit flammendem Schwert in das Haus, floh mit schneeiger Stirne. O bitterer Tod. Und es sprach eine dunkle Stimme aus mir: Meinem Rappen brach ich im nächtigen Wald das Genick, da aus seinen purpurnen Augen der Wahnsinn sprang; die Schatten der Ulmen fielen auf mich, das blaue Lachen des Quells und die schwarze Kühle der Nacht, da ich ein wilder Jäger aufjagte ein schneeiges Wild; in steinerner Hölle mein Antlitz erstarb. Und schimmernd fiel ein Tropfen Blutes in des Einsamen Wein; und da ich davon trank, schmeckte er bitterer als Mohn; und eine schwärzliche Wolke umhüllte mein

Textes, dessen Interpretation von dem Niveau abhängt, das man während des Hinabsteigens in die tiefer gelegenen Schichten der in den einzelnen Bildern „aufbewahrten“ Metaphern erreicht. Es steht auch fest, dass die Arbeit mit einem Textfragment auf zahlreiche Unklarheiten stoßen lässt, wodurch ein großes Feld für Spekulationen und Manipulationen entsteht. Um aus dem nicht kompletten und viele Lücken aufweisenden Text ein sinnvolles und logisches Ganzes zu konstruieren, ist es unentbehrlich, die ausbleibenden Teile mit – intuitiv formulierten, aber streng vom Geist des Fragments aufgeworfenen – Gedanken zu „stückeln“ und sie so zu füllen⁵.

1. Die Mutter hat das Blut der Schwester getrunken (1. Fassung des Dramenfragments)

Blutgier von Lykaon contra Blutopfer von Christus.

Das Drama beginnt mit einem Gespräch zwischen dem Pächter und seinem Sohn Peter, der dem Vater über den Tod eines Jungen berichtet⁶. Das Bild des im Wasser tot aufgefundenen Jungen bringt dem Vater das Bild seiner vor Jahren ums Leben gekommenen Tochter Johanna in Erinnerung⁷. Das Bild von Johanna wird von ihrem Bruder ergänzt, wodurch der Tod des Jungen und der Tod der Schwester nicht nur ontisch (wegen der ähnlichen Umstände des Todes), sondern auch ontologisch (wegen der deskriptiv-assoziativen Merkmale des Todes Christi) miteinander korrespondieren⁸. Sowohl auf den Tod des Jungen als auch auf den Tod der Schwester projiziert Peter den Tod von Christus, wodurch sich die Gestalt des Jungen und die Gestalt von Johanna decken und zu ein und derselben androgyn bestimmten Gestalt werden: Der Leib des Jungen und die Finger von Johanna

Haupt, die kristallinen Tränen verdammter Engel; und leise rann aus silberner Wunde der Schwester das Blut und fiel ein feuriger Regen auf mich.“ (TRAKL 1987: 95-96)

⁵ Sauer mann weist auf die motivische Verwandtschaft des Pächter-Dramenfragments mit der Geschichte von Kaspar Hauser (deren bekannteste Fassungen von Paul Verlaine, Jakob Wassermann, Georg Trakl und Peter Handke geschaffen wurden) und mit den Werken *Woyzek* und *Dantons Tod* von Georg Büchner (TRAKL 2000: 156) hin.

⁶ „Bei der Mühle hat man heute die Leiche eines Knaben gefunden. Die Waisen des Dorfes sangen seine schwarze Verwesung. Die roten Fische haben seine Augen gefressen und ein Tier den silbernen Leib zerfleischt; das blaue Wasser einen Kranz von Nesseln und wildem Dorn in seine dunklen Locken geflochten.“ (TRAKL 1987: 251)

⁷ „Rotes Gestern, da ein Wolf mein Erstgebornes zerriß. (...) Ihr Antlitz sah ich heut' nacht im Sternenweiher, gehüllt in blutende Schleier.“ (TRAKL 1987: 251)

⁸ „Die Schwester singend im Dornenbusch und das Blut rann von ihren silbernen Fingern, Schweiß von der wächsernen Stirne. Wer trank ihr Blut?“ (TRAKL 1987: 251)

bilden eine Ganzheit im Kontext der silbernen Farbe⁹, mit der das Aussehen der beiden attribuiert wird. Ein wichtiges Indiz dafür, dass der Junge und das Mädchen als ein Organismus betrachtet werden, ist die Gestalt von Christus, dessen Dornenkrone als eines der Symbole seines Todes infolge der Kreuzigung auch den Tod der beiden kennzeichnet¹⁰: Im dornigen Kranz um den Kopf des Jungen kann man einen Teil des dornigen Busches erblicken, in dem die sterbende Schwester liegen gelassen wurde. Der Tod des Jungen und der Tod von Johanna werden mit christlichen Elementen versehen, die in verarbeiteter Form in das Postulat der Reorganisierung der christlichen Religion einmontiert werden, was vor dem Hintergrund des vom Christentum verachteten und in beiden Fassungen des Pächter-Dramenfragments thematisierten Inzests begründet zu sein scheint. Dabei geht es weniger um die Prinzipien des christlichen Glaubens als um ihre Realisierung, insbesondere um das für die Christen grundlegende Gebot der Liebe. Aus diesem Grunde kommt es nicht darauf an, dem Christentum abzuschwören, sondern es zu revitalisieren bzw. seine Praxis zu revidieren. Der Auftritt gegen die Kondition des einige Menschen wegen ihrer biologischen Veranlagung zum Ostrazismus verurteilenden Christentums erfolgt vor der Folie der Antike, die dem Christentum in zeitlicher Hinsicht vorangeht und das vollständige Bild des Menschen aus dessen komplizierter Natur herausführt. Als Befürworter des Christentums gilt der Vater, wovon seine Worte zeugen: Er erwähnt (den wegen der Singularform monotheistischen) Gott und Maria, die Muttergottes. Der Wolf, über den der Vater im Kontext des Mordes an seiner Tochter spricht, erweist sich als ein bilaterales Zeichen und bildet eine Brücke zur Antike. In der Bibel fungiert der Wolf als ein verkappter Teufel¹¹. In der griechischen Mythologie

⁹ Die Bedeutung der silbernen Farbe wird in weiteren Teilen der vorliegenden Arbeit besprochen.

¹⁰ Das Androgyne hängt mit dem Kopf zusammen, der von einer Dornenkrone umflochten wird: In dem Kopf, in den die Dornen eindringen, widerspiegelt sich die Vagina wider, in die der Penis eingeführt wird. Andererseits reflektiert der Kopf den Penis, der in die von dem Ring der Dornenkrone gebildete „Öffnung“ hineingesteckt wird. Da Johanna Christus ablöst, gewinnt sie an männlichen Zügen, wodurch sie zu einem androgyn bestimmten Wesen wird. Deswegen wird sie vom Vater „Fremdlingin“ (TRAKL 1987: 251) genannt. Auch der Bruder scheint die Schwester nicht mehr zu erkennen und betrachtet sie deshalb als eine fremde Person, worauf der Vater empört reagiert: „Sprichst du von deiner Schwester!“ (TRAKL 1987: 251). Diese Reaktion wird von dem Satz des Bruders – „Eure Tochter“ (TRAKL 1987: 252) – hervorgerufen. Mit diesem Satz distanziert er sich vom Vater, um seine Beziehung zu der Schwester des familiären und deswegen inzestuösen Kontextes zu entledigen.

¹¹ Im Evangelium des Johannes wird die Gleichsetzung des Wolfs mit dem die Gefahr mit sich bringenden Teufel von den Worten Christi bestätigt: „*Ich bin der gute Hirte. Der*

dagegen ist der Wolf mit Lykaon verbunden, der die antiken Götter ignorierte und Zeus das Fleisch eines Kindes vorsetzte, um seine Göttlichkeit zu prüfen, wofür er von ihm bestraft und in einen Wolf verwandelt wurde¹². Der in den Mord von Johanna verwickelte Wolf, der auch hinter dem den Jungen zerfleischenden Tier versteckt sein könnte, ist nicht nur als eine Figur aufzufassen, die jedes – christliche oder antike – Heiligtum angreift, sondern auch als eine Chiffre der Antike auszulegen, die an eine alternative Konzeption des Menschen erinnert. In diesem Sinne erscheint die Antike als eine zum Christentum in Opposition stehende Kraft, die besonders dann deutlich wird, wenn man sich auf die 2. Fassung des Dramenfragments bezieht, in der nicht ein Junge, sondern ein Mönch als Vertreter der christlichen Religion von einem Wolf attackiert wurde (TRAKL 1987: 254)¹³. Bei einer genaueren Betrachtung verliert das Bild des um den Kopf der Leiche

gute Hirte läßt sein Leben für die Schafe. Der Mietling aber, der nicht der Hirte ist, des die Schafe nicht eigen sind, sieht den Wolf kommen und verläßt die Schafe und flieht; und der Wolf erhascht und zerstreut die Schafe“ (DIE BIBEL 1964: 114 <das Evangelium des Johannes 10, 11-12> Kursivdruck – die Bibel).

¹² „Zu Ohren gekommen war mir der üble Ruf der Zeit. Im Wunsch, ihn widerlegt zu sehen, schwebte ich vom hohen Olymp hinab und ziehe in Menschengestalt durch die Lande, obwohl ich ein Gott bin. (...) Hierauf betrete ich den Wohnsitz und das ungastliche Haus des arcadischen Tyrannen (Lykaon – A.P.), als die späte Abenddämmerung die Nacht nach sich zog. Ich gab Zeichen, daß ein Gott gekommen sei, und das Volk hatte begonnen zu beten. Zuerst verspottet Lykaon die frommen Gelübde, dann sagt er: »Ich will herausfinden, ob dies ein Gott oder ein Sterblicher ist, und zwar durch eine eindeutige Prüfung; an der Wahrheit wird man nicht mehr zweifeln können.« Bei Nacht versucht er, während der Schlaf auf mir lastet, mich meuchlings zu ermorden. Das ist seine Art, die Wahrheit herauszufinden. Und auch das genügt ihm noch nicht: Einer Geisel vom Molosserstamm öffnet er mit einem Dolch die Kehle; teils kocht er die erst halbtoten Glieder in siedendem Wasser, teils hat er sie auf dem Feuer geröstet. Sobald er dies aufgetischt hatte, ließ ich mit rächender Flamme das Dach auf die Penaten stürzen, die ihres Herrn würdig waren; erschrocken flieht er selbst in die ländliche Stille, heult dort auf und versucht vergeblich zu sprechen. Seinem Wesen entsprechend atmet sein Rachen rasende Wut; seine gewohnte Mordlust läßt er am Kleinvieh aus und freut sich auch jetzt noch am Blutvergießen. In Zotteln verwandeln sich die Kleider, in Schenkel die Arme. Er wird zum Wolf und behält dabei Spuren seiner früheren Gestalt: Die Grauhaarigkeit ist geblieben, geblieben die gewalttätige Miene, geblieben die leuchtenden Augen, geblieben das Bild der Wildheit“ (OVID 2006: 21-23). Wenn man der von Kubiak dargestellten Variante des Mythos über Lykaon folgt, drängt sich eine Parallele zwischen dem Christentum und der Antike auf. Nach Kubiak soll Lykaon keine Geisel vom Molosserstamm, sondern seinen Enkel Arkas, den Sohn seiner Tochter Kallisto und Zeus, getötet haben (KUBIAK 2003: 121). Auf diese Weise läßt der antike König, der gegen die Götter aufgetreten ist (OVID 2006: 21), seinen Blutsverwandten sterben, so wie Gott seinen Sohn Christus ums Leben kommen läßt.

¹³ Als Defensive gegen den Angriff der Antike kann man das Erscheinen der Engel mit Schwertern, die an Kreuzzüge denken lassen, und das Öffnen des Klostersors betrachten, womit die Expansivität der christlichen Religion angedeutet wird (TRAKL 1987: 251-252).

des Jungen entstandenen und die Dornenkrone Christi reflektierenden Dornenkranzes die christliche Prägung (KLEEFELD 1985: 166) und wird in der Antike verortet – um so mehr, als der Dornenkranz an den antiken Lorbeerkranz denken lässt. Dafür sprechen nicht nur Nesseln und andere Pflanzen, aus denen die Dornenkrone angefertigt wurde und deren Wildheit auf die vom Christentum für das Wilde und Heidnische gehaltene Antike anspielt, sondern auch die Natur an sich, die – und nicht die Menschen, die Christus die Dornenkrone aufsetzten – den Dornenkranz formen lässt. So drängt sich der Eindruck auf, dass die Natur Christus tötet, weil seine Religion den Inzest als einen Teil der menschlichen Natur ablehnt. Dadurch wird ebenfalls angedeutet, dass Christus für alle Menschen gestorben ist, in denen die Natur auf die unterschiedlichste – auch den Inzest implizierende – Weise zum Ausdruck kommt. Diese zeitlich-ideenhafte Rückbewegung in die Antike wird zusätzlich von dem Kontrast zwischen der Hütte, in der der Vater wohnt, und dem Schloss, das sich in der Ferne abzeichnet, betont. Steht die Hütte dem goldenen Zeitalter der Antike und somit auch dem Ursprung des Christentums näher¹⁴, das durch den Mangel an der das Wahre mit Schmuck zierenden Zivilisation und durch die glückselige Einheit von Geist und Natur gekennzeichnet ist (OVID 2006: 13), so indiziert das Schloss die zivilisatorischen Errungenschaften, die zwar in den dem goldenen Zeitalter folgenden Perioden der Antike (dem silbernen, ehernen und eisernen Zeitalter) begonnen haben, aber in der Zeit der Verbreitung und Festigung des Christentums immer imposanter wurden, wodurch sich die Kluft zwischen Geist und Natur vergrößerte und wodurch die Entwicklung der (auto)destruktiven Kultur des Hasses in Gang gesetzt wurde (OVID 2006: 15-17).

Johannas Blut statt Christi Blut.

Die von der Antike imprägnierte Sequenz der christlich bestimmten Bilder – vom Tod des Jungen, vom Tod von Johanna und vom Tod von Christus¹⁵ – bedingt die Verwandlung von Johanna in einen neuen Heiland,

¹⁴ Dadurch, dass der Vater in einer bescheidenen Hütte wohnt, wird nicht nur seine Solidarität mit dem bescheidenen Leben von Christus, sondern auch seine Hingabe zur ursprünglichen, weder institutionalisierten noch kommerzialisierten Idee des Christentums ausgedrückt.

¹⁵ Ist die christliche Trinität (Gott-Vater, Gott-Sohn, Gott-Heiliger-Geist) männlich bestimmt, so scheinen der Junge, Christus und Johanna eine neue Trinität zu bilden, der das Androgyne innewohnt, was im Kontext der inzestuösen Liebe zwischen dem Bruder und der Schwester von ausschlaggebender Bedeutung ist. Wenn man in dem tot aufgefundenen Jungen Peter, der die Pflanzen um den Kopf des Jungen mit einem Dornenkranz assoziiert, erblickt und sich an sein Bild der Schwester als einer mit Dornen des Buschs

dessen Funktion man von der Frage des Bruders – „Wer trank ihr Blut?“ (TRAKL 1987: 251) – ableiten kann¹⁶. Dieser Frage folgt keine Antwort, was vermuten lässt, dass das Blut nicht zu trinken ist, sondern ungetrunken bleiben sollte. Darin äußert sich der hauptsächlichste Unterschied sowohl in Bezug auf das Christentum als auch in Bezug auf die Antike. Wird der Wein als Transsubstanziierung des Blutes Christi von den Christen getrunken, wodurch sie an die gemeinsame Schuld an seinem Tod erinnert und in den Schranken der eigenen Existenz dank der Verletzung der Grenzen von anderen Menschen entgegenwirkenden und von Christus propagierten Askese gehalten werden, so spielt auch der Wein in den antiken Dionysien eine Schlüsselrolle: Der Wein wird getrunken, um eine in der Ekstase gipfelnde Verstreuung der eigenen Existenz in der Außenwelt zu vollziehen. In beiden Fällen kommt es zur Aufhebung der Welt: Die Askese lässt den Menschen in den Abgrund seines Ichs so tief hinabsteigen, dass er nicht mehr an der Außenwelt teilnimmt; die Ekstase dagegen lässt den Menschen sein Ich aus dem Körper herausnehmen und es in die Welt einsetzen, die kein für die Herauskristallisierung der Individualität notwendiges Gegenüber mehr bildet, sondern sich jede dem Rausch des Weins verfallene Person einverleibt. Im Falle von Johanna ist es anders. Das Rote des Weins/Blutes wird nicht in das Innere der Menschen transportiert, sondern umgekehrt: Die Menschen sollen in das Blut der Schwester treten, das in dem Moment in die Welt strömt, in dem das vom Wolf vollzogene und das Zerfleischen des Jungen reflektierende Zerreißen ihres Körpers erfolgt. Das aus dem Körper von Johanna rieselnde und in die Welt sickernde Blut verwandelt die Außenwelt in das Innere der Frau¹⁷, was insofern wichtig

umflochtenen Person erinnert, kann man zu dem Schluss kommen, dass sich die Trinität aus Christus, dem Bruder und der Schwester zusammensetzt. Auf diese Weise treffen sich die Geschwister in einem Körper, und zwar in dem Körper von Christus, dessen Körper den Körper ihrer Mutter reflektiert, aus deren Schoß sie einst im Akt der Geburt getreten sind. Andererseits ist die Figur von Christus insofern wichtig, als sein Tod und seine Auferstehung der Situation der Geschwister entgegenkommen, die aus dem den Inzest verdrängenden Diesseits treten und den Schoß der Mutter als eine menschenfreundlichere Dimension betreten.

¹⁶ Die Bemerkung des Vaters – „Morgen heben wir vielleicht das Bahrtuch von einem teuren Toten“ (TRAKL 1987: 251) – weist darauf hin, dass der „erlösende“ Tod von Johanna dem Tod von Christus vorausgeht. Damit wird gleichzeitig angedeutet, dass der Versuch, Johanna zur Rolle von Christus zu designieren, scheitert. Auch dadurch, dass Johanna das erstgeborene Kind des Vaters (TRAKL 1987: 251) ist, entsteht eine Parallellität zwischen ihr und Christus, der als erstgeborenes und zugleich letztgeborenes Kind Gottes gilt.

¹⁷ Diese Verwandlung ist auch dem Bild des aus den Fingern von Johanna rinnenden Blutes zu entnehmen. Hält man die Finger für die in den Kopf von Christus einschnei-

ist, als das weibliche Innere den Schoß enthält. Der durch das Blut gekennzeichnete Schoß, der sich wie der christliche Himmel und der antike Hades außerhalb der Wirklichkeit befindet¹⁸, ist für die Umorganisation des Christentums und für die neue Richtung der menschlichen Existenz konstitutiv, was auch von einer Vision des Vaters antizipiert wird: In der Nacht vor dem Tag, an dem die Leiche des Jungen im Wasser entdeckt wurde, sieht der Vater im dunklen Wasser des die Sterne reflektierenden Weihers das Bild seiner Tochter, die „in blutende Schleier“ (TRAKL 1987: 251) eingehüllt ist¹⁹. Dadurch, dass Johanna vor dem Hintergrund der sich auf der Oberfläche des Weihers widerspiegelnden Sterne erscheint, wird sie noch stärker mit Christus und mit seiner Wiederbelebung nach dem Tod verknüpft. Die Sterne lassen nämlich an den Himmel denken, der nicht nur auf den Raum über der Erde, sondern auch auf das von Christus nach seiner Kreuzigung betretene Reich Gottes hinweist. Das Bild wirkt antichristlich, weil man den Eindruck gewinnt, dass Christus im Wasser des Weihers ertrinkt, was ihn statt der senkrechten die waagerechte Position einnehmen und ihm statt der Situierung „oben“ die Situierung „unten“ zuteilwerden lässt²⁰. Deswegen scheinen sowohl Christus als auch der Christus inkar-

denden Dornen, so kann man bemerken, dass die Spitzen der Finger nicht gegen den Körper, wie es bei den Spitzen der Dornenkrone von Christus der Fall ist, sondern auf die Außenwelt gerichtet sind.

¹⁸ Weist der Tod der vom Dornenbusch eingekreisten und so an das Bild der Kreuzigung Christi erinnernden Johanna christliche Züge auf, so entbehrt auch ihr Tod nicht antiker Elementen, wenn man den sie zerreißenen Wolf für den den Eingang zum Hades bewachenden, wolffartigen Kerberos (PARANDOWSKI 1992: 147) hält.

¹⁹ Die Schleier rufen eine Assoziation mit den Schleiern von Salome hervor, die im Drama *Salome* von Oscar Wilde dargestellt wird – um so mehr, als Trakl dieses Werk kannte und eine in der „Salzburger Zeitung“ am 2. März 1906 veröffentlichte Rezension über die Aufführung des Stücks am Salzburger Stadttheater schrieb (TRAKL 2007: 51-54). In Wildes Werk tanzt Salome den Tanz der sieben Schleier (WILDE 2009: 42) und verlangt dafür die Enthauptung von Jochanaan (Johannes dem Täufer Christi), dessen Gestalt in den Kontext des Inzests gestellt wird. Jochanaan kritisierte nämlich die Heirat von Herodes Antipas mit seiner Schwägerin Herodias, die sich dafür an Jochanaan rächt, indem sie den Wunsch von Salome, ihrer aus der Ehe mit Herodes' Bruder hervorgegangenen Tochter, nach dem Kopf des Täufers akzeptiert. Die Ähnlichkeit des Namens „Johanna“ mit den Namen „Johannes“ und „Jochanaan“ lässt darauf schließen, dass Johanna mit ihren blutenden Schleiern auf ihren eigenen Tod hinweist.

²⁰ Davon, dass Johanna Christus nicht ersetzt, sondern dem Schicksal Christi eine andere Richtung verleiht, zeugt ihr im zweiten Teil der 1. Fassung des Dramenfragments erscheinender Ausruf „Elai!“ (TRAKL 1987: 253), der dem von Christus am Kreuz ausgestoßenen Ausruf – „Eli, Eli, lama asabthani (...) [*Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen?*]“ (DIE BIBEL 1964: 39 <das Evangelium des Matthäus 27,46> und 61 <das Evangelium des Markus 15,34> Kursivdruck – die Bibel) – ähnelt.

nierende Junge nach dem Tod nicht in den Himmel zu Gott zu kommen, sondern ins Wasser zu fallen und den Schoß von Johanna zu betreten, der von ihrem sich im Wasser verbreitenden Blut indiziert wird²¹ und als ein durch das Element des Wassers bestimmter Bereich sowohl dem durch das Element der Luft bestimmten Himmel als auch dem durch das Element der Erde bestimmten Hades entspricht²². Dadurch, dass der Weiher in der Niederung der Erde platziert ist, erfolgen das Sich-Entfernen von dem in den Lüften situierten und christlich geprägten Himmel und das Sich-Annähern an den in der Erde situierten und antik geprägten Hades. Der Schoß, auf den zwei lebensspendende Faktoren, und zwar das das Innere des Menschen füllende Blut und das das Fruchtwasser widerspiegelnde Wasser des Weihers hinweisen, gilt als ein Existenzbereich, dessen ontologische Konzeption den Himmel und den Hades übertrifft. Erstens gibt der Schoß die – in der Analyse der 2. Fassung des Dramenfragments behandelte – Möglichkeit, aus dem christlichen Diesseits nicht erst nach dem Tod, sondern auch zu Lebzeiten mittels des Traums zu treten²³; zweitens kann der

²¹ Die Blut-Schleier von Johanna erscheinen auch in Form der roten Fische, die die Augen des Jungen fressen. Dadurch, dass die rote Farbe der als Symbole des Christentums geltenden Fische auf das Rot des den Inzest indizierenden Bluts bezogen werden kann, wird die Möglichkeit angedeutet, die Inzestbetroffenen in die christliche Gesellschaft zu integrieren. Indem die Fische die Augen des Jungen fressen und so mit den zerstückelten Augen eines Menschen „ausgestattet“ werden, versuchen sie die Augen des Christentums für das menschliche Unrecht zu öffnen und die christliche Religion für das Schicksal der Inzestbetroffenen empfindlicher zu machen.

²² Das vierte Element – Feuer – gilt als Gegensatz des Wassers und weist auf die Intensität der (Inzest)Liebe hin: Im Moment des Todes scheidet der Körper von Johanna den wasserhaltigen Schweiß aus, der sich an ihrer Stirn ansetzt und so an die Außenwelt abgegeben wird, was Johanna wieder als Pendant zu Christus erscheinen lässt. Da das Blut an der Stirn von Christus infolge der Stiche der Dornenkrone auftaucht und in die Außenwelt rinnt, bekommt die Liebe zu Christus und zu den Menschen einen permissiv-manifesten Status. Dadurch, dass statt des den Schoß indizierenden und im Inneren bleibenden Blutes an der Stirn von Johanna Schweiß zu sehen ist, bekommt die den Wechsel von Christus zu Johanna verursachende Inzestliebe einen konspirativ-latenten Charakter.

²³ Die silberne Farbe des Körpers des Jungen, dessen Identität auf Peter überspringt, und die silberne Farbe der Finger von Johanna kann man auf das silberne Zeitalter der Antike zurückführen, in dem die Menschen nach Ovid die Unabhängigkeit ihrer Individualität verloren haben (OVID 2006: 15). Kannten die Menschen im goldenen Zeitalter „keine Küste außer ihrer eigenen“ (OVID 2006: 13), so wurden sie im silbernen Zeitalter den Unbequemlichkeiten ausgesetzt, die sie in die Beziehungen zu anderen Menschen verwickelten, was ihr Schicksal leichter machen sollte. Dies führte aber auch zur Herausbildung der Umriss der Gesellschaft, die zu dem – auch durch den Inzest gekennzeichneten – Individuum in Opposition steht. Demzufolge vollzieht sich die wahre Existenz der Inzestbetroffenen in der vom Angriff des Wolfs vernichteten silbernen „Abschirmung“, was auf die Tendenz hinweist, ihr Leben in das goldene Zeitalter als glückselige Periode

Schoß – unabhängig von dem ideologisch-konfessionellen und biologisch determinierten Identitätstyp des Menschen – alle in sich aufnehmen, die im Akt der Geburt aus dem im Inneren der Frau enthaltenen Schoß in die mit dem Diesseits gleichzusetzende Außenwelt gebracht werden. So wird die Funktion des Schoßes der Funktion der Erde gleich: Lässt die Erde dank ihrer vegetativen Kräfte die Pflanzen wachsen, die nach der Verwelkung in die Erde aufgenommen werden und im Frühling wieder aufblühen, so kommen auch die Menschen nach ihrem Tod nicht in den toten „Schoß“ der Erde, die als ein entweder in den Himmel oder in den Hades führender Transitbereich betrachtet werden kann, sondern in den Schoß der Frau, die ihre Existenz rückgängig macht und sie in die erwünschte Ideenwelt versetzt; drittens kann dem zwischen Johanna und Peter immer stärker angedeuteten Inzest das Signum „prohibitiv“ dadurch entzogen werden, dass der Schoß für alle aufgeschlossen ist und dass der Bruder nicht verdächtigt wird, eine inzestuöse Beziehung zu der Schwester eingegangen zu sein. Einen Hinweis auf den Schoß, der als Zufluchtsort der Inzestbetroffenen angesehen wird, enthalten auch die Worte des Vaters²⁴. In der von Johanna gebildeten Gegen-Wirklichkeit, die in Anlehnung an die Kompilation der antik-christlichen Komponenten entstanden ist und parallel zu dem Diesseits positioniert ist, spielt neben dem Blut auch das das Fruchtwasser reflektierende Wasser eine große Rolle. Der schwangere, die Inzestbetroffenen in sich zurücknehmende Schoß ist an dem sich über dem Bach wölbenden Steg zu erkennen, dessen halbrunde Form deutlich an die Konturen des Schoßes erinnert. Der Schoß übernimmt um so mehr die Funktion eines Zufluchtsortes, als man sich die Inzestbetroffenen vorstellen kann, die vor den Tönen der Glocken – die man für die aus einer Kirche kommenden und an die Abneigung des Christentums gegen den Inzest erinnernden Klänge halten kann – fliehen und im Schoß verschwinden. Deswegen verhalten auch die Klänge der roten und somit inzestbedingten „Jagden“, weil keine sich in der Dunkelheit des Waldes versteckenden Opfer mehr zu verfolgen sind. Eine andere Anspielung auf den Schoß ist dem von Peter ge-

des Individuellen und Antigesellschaftlichen eintauchen zu lassen. Den Eindruck des Existierens im goldenen Zeitalter erleichtert die Nacht, deren Dunkelheit nicht nur die die Menschen voneinander trennenden Körper verschwinden, sondern auch an das Silberne des Mondes als Verkündigung des sich erst in der Ferne abzeichnenden silbernen Zeitalters denken lässt. Darüber hinaus kann das mit dem Gesellschaftlichen zu verbindende Silberne des Mondes als reduzierte Bewachungsmöglichkeit der Gesellschaft betrachtet werden, wenn man die – von der Erde aus sichtbare – kleine Form des Mondes in Betracht zieht.

²⁴ „Leise tönen die Glocken, langsam wölbt sich der schwarze Steg über den Bach und die roten Jagden verhalten in den Wäldern.“ (TRAKL 1987: 251)

schilderten Bild der singenden (stöhnenden und deswegen singend anmutenden) Schwester zu entnehmen. Man kann nämlich die aus dem Inneren von Johanna auftauchende Stimme als Verlängerung des im Inneren platzierten und sich bis an die Grenzen der Hörbarkeit erstreckenden Schoßes betrachten. Dadurch, dass sich ihre Stimme zu einem Gesang verwandelt, wird wieder die von den Sirenen vertretene Antike sichtbar. Verlockten die Sirenen die Segelleute mit ihrem Singen, was sie das Segeln vergessen und ihre Schiffe an den Klippen zerschellen ließ (PARANDOWSKI 1992: 259), so hängt der Gesang von Johanna nicht mit einer Katastrophe, sondern mit einer Rettung zusammen, und zwar mit dem Übergang in den Schoß mittels des Traums, in den die Sirenen die Segelleute vor dem Tod versinken ließen (KUBIAK 2003: 494), wodurch sie selig starben.

Das Blut der Tochter im Blut der Mutter.

Im Kontext des Schoßes von Johanna gewinnt der Schoß ihrer verstorbenen Mutter eine neue Optik. Hinter dem in der christlichen Realität umherirrenden Wolf, in den sich der antike Lykaon verwandelt, kann sich nämlich auch die Mutter von Johanna verbergen, wenn man den zwischen diesen Gestalten auftretenden Gemeinsamkeiten Rechnung trägt: Lykaon wird wegen seiner Auflehnung gegen die antiken Götter dadurch bestraft, dass er zu einem Wolf wird und so sein menschliches Dasein verliert; Die Mutter dagegen wird für ihr Sympathisieren mit der Antike und für ihren Auftritt gegen den christlichen Gott dadurch bestraft, dass sie ums Leben kommt und so auch ihres menschlichen Daseins verlustig geht. Aus der Perspektive des „Austritts“ aus dem menschlichen Dasein, für das die Anerkennung des geltenden Sacrum eine Voraussetzung bildet, wechseln das Wölfische von Lykaon und das Tote der Mutter ab, was in der verstorbenen Mutter den Wolf erblicken lässt: Lebt der das Sacrum der Antike profanierende Lykaon als Wolf in der antiken Welt, so kann die das Sacrum des Christentums profanierende Mutter nur als Wolf in die christliche Welt zurückkehren. Die als Wolf verkappte Mutter greift die von ihrem Vater christlich erzogene Tochter an²⁵ und zieht sie auf die Seite der Antike, indem sie sie in ihren Schoß zurückbringt. Ist Johanna im Geburtsakt aus dem Inneren der Mutter getreten und durch ihre Vagina in die christlich geprägte Außenwelt gekommen, so wird sie im Akt des Kannibalismus, der eine Art Vampirismus ist, durch ihren Mund in das Innere der Mutter zurückge-

²⁵ Diese These ist möglich, da an keiner Stelle in der 1. Fassung des Dramenfragments zu erkennen ist, wer zuerst gestorben ist – die Mutter oder die Tochter. Erst die 2. Fassung des Dramenfragments regelt diese Unklarheit, weil die Tochter lebt und die Mutter tot ist.

führt. Da Johanna ihr erstgeborenes Kind ist, ist anzunehmen, dass die in den Werwolf verwandelte Mutter ihre Kinder in derselben Reihenfolge in sich aufnimmt, in der sie sie zur Welt brachte: Die vampirartige Position der Mutter verknüpft sich mit der Position von Christus, aber – ähnlich wie im Falle ihrer Tochter Johanna – in einem antichristlichen Sinne, weil der Vampir als Antichrist gilt (JANION 2008: 8): Gibt der noch am Kreuz lebende Christus den Menschen sein Blut, so nimmt der Vampir, der als ein verstorbener Mensch in die Wirklichkeit zurückkommt, den lebenden Menschen ihr Blut weg. Das Abgeben und das Nehmen des Bluts geschehen in Bezug auf Christus an der Grenze des Todes (zwischen dem Diesseits und dem Jenseits) und in Bezug auf die Inzestbetroffenen an der Grenze des Lebens (zwischen dem den Schoß enthaltenden Inneren und dem mit dem Diesseits identischen Äußeren). Dadurch, dass der Bruder das nächste Opfer der Wolf-Mutter wird, gerät er ebenfalls in ihr Inneres, wo sich sein Blut mit dem Blut der Schwester mischen kann. So fließen das Blut der Schwester und das Blut des Bruders in einem Organismus, was darauf hinausläuft, dass die beiden ihr Blut gegenseitig „trinken“²⁶ und ihre Existenzen interferieren lassen. Während Christus aber durch den Verlust des Blutes in das Jenseits kommt, begeben sich die Inzestbetroffenen wegen des von der Mutter getrunkenen Bluts in den Schoß der Mutter (der als ein dem Jenseits gegenüber platzierter Bereich antik geprägt ist), in dem sie wie Christus im Jenseits „auferstehen“.

Blut als Bindeglied zwischen der Schwester und dem Bruder.

Das Ende des 1. Teils der 1. Fassung des Dramenfragments liefert deutlichere Signale, die auf die Verstrickung von Johanna und Peter in eine inzestuöse Beziehung schließen lassen. Wenn der Vater über seine Kinder spricht²⁷, spricht er nicht nur über die Schuld der gegen die Prinzipien des Christentums verstoßenden Inzest-Geschwister, was mit der Verwandlung

²⁶ Im Gedicht *Passion* werden die Geschwister als Werwölfe dargestellt: „Unter finsternen Tannen/ Mischten zwei Wölfe ihr Blut/ In steinerner Umarmung“ (TRAKL 1987: 69). Dieses Bild kann das Bild der einander küssenden Geschwister verbergen, wo der Mund der Schwester an den Mund des Bruders angeschlossen wird. Das Küssen ist nicht nur mit dem Trinken zu verwechseln, weil der Mund als ein dazu dienendes Organ dient, sondern auch mit dem gegenseitigen Trinken des Bluts, wenn man in der roten Farbe des Mundes die rote Farbe des Bluts erblickt.

²⁷ „Wer spricht? Johanna, Tochter weiße Stimme im Nachtwind, von welch traurigen Pilgerschaften kehrst du heim. O du, Blut, von meinem Blute, Weg und Träumende in monden Nacht – wer bist du? Peter, dunkelster Sohn, ein Bettler sitztest du am Saum des steinigen Ackers, hungernd, daß du die Stille deines Vaters erfülltest. O die Sommerschwere des Kornes; Schweiß und Schuld und endlich sinkt in leeren Zimmern das müde Haupt

des als Symbol von Christus geltenden Brotes in einen Stein ausgedrückt wird²⁸, sondern auch über das gleiche Blut, das sowohl in den Adern von Johanna als auch in den Adern von Peter fließt. Es ist bezeichnend, dass die Äußerung des Pächters über das Blut zwischen dem Johanna betreffenden Satz und dem sich auf Peter beziehenden Satz erscheint, wodurch die beiden einerseits als engste Blutsverwandte auftreten, andererseits einen Organismus formen, dessen zwei Teile – Schwester und Bruder – im gemeinsamen Schoß der verstorbenen Mutter entstanden und von der sich aus dem Blut der Mutter und dem Blut des Vaters zusammensetzenden Blutmischung durchblutet wurden. Die durch den Schoß der Mutter bestimmte Einheit macht sich in dem Moment geltend, in dem der Vater die Stimme von Johanna als Surrogat ihres Inneren auf das Bild von Peter als dessen Äußeres überträgt, wodurch ein androgyn geprägtes Konstrukt gebildet wird und die Geschlechtsmerkmale verwischt werden²⁹. Da Johanna tot ist und Peter lebt, sind die Geschwister dichotomisch dargestellt: Die

auch. O das Rauschen der Linde von Kindheit an, vergebliche Hoffnung des Lebens, das versteinerte Brot! Neige dich stille Nacht nun.“ (TRAKL 1987: 252)

²⁸ Der steinige Acker, an dem Peter sitzt, weist auf die Unfruchtbarkeit hin, zu der die inzestuöse Beziehung von der Gesellschaft verurteilt wird. Zu der Unfruchtbarkeit wird die Fruchtbarkeit der Erde kontrastiert, die alles reifen lässt: „O die läutenden Herden an Waldsaum, das Rauschen des Kornes“ (TRAKL 1987: 251). Ähnlich klingt auch ein anderes Zitat: „O die Ernte di<e...> Schon rauscht das wilde Gras auf den Stufen des Hauses, nistet im Gemäuer der Skorpion. O meine Kinder“ (TRAKL 1987: 252). Deutlich hebt sich die einfache Ordnung der Gesellschaft von der komplizierten Ordnung der Natur ab, deren inzestuöser Teil mit dem Adjektiv „wild“ – im Sinne „fremd“ „ausgeartet“ „verfemt“ – bezeichnet wird. Auch in der 2. Fassung ist von der gelungenen, die Fruchtbarkeit der Natur andeutenden Ernte die Rede: „Geerntet ist das Korn, gekeltert die Traube“ (TRAKL 1987: 254) und „O die Herbstschwere des Weizens, Sichel“ (TRAKL 1987: 255).

²⁹ Auch das Bild der grünen Schlangen, die im Haselbusch flüstern (TRAKL 1987: 251), gilt als ein verkappter Hinweis auf den androgyn bestimmten Inzest. Die Schlangen, deren Geschlecht auch aus einer nahen Distanz nicht zu erkennen ist, bilden einen Knäuel, in dem die einzelnen Körper der Schlangen nicht mehr auf die einzelnen Schlangen zurückzuführen sind. Da die Schlangen grün sind, werden sie nicht mehr als gefährlich betrachtet und rufen keinen Ekel mehr hervor. So werden die die Inzestbetroffenen verkörpernden Schlangen mit dem Grün des Frühlings und somit mit dem goldenen Zeitalter verbunden, das durch den ewigen Frühling gekennzeichnet war. Dadurch wird angedeutet, dass die Inzestbetroffenen an der Demonstration ihrer Gefühle interessiert sind – besonders in dem zur Manifestation der Emotionen ermunternden Frühling. Das Grün kann auch die grüne Farbe des rauschgiftartigen Absinths bedeuten, der am Anfang des 20. Jahrhunderts in den künstlerischen Kreisen Europas sehr verbreitet war und oft die Menschen von der Wirklichkeit abbringende Halluzinationen bewirkte, was der Situation der die Flucht aus der Wirklichkeit anstrebenden Inzestbetroffenen entspricht und auf die Biografie der Geschwister Trakl anspielt, weil sowohl Georg als auch Margarethe zu Rauschgiftmitteln griffen (BASIL 1965: 78).

unsichtbare Schwester, der das Weiße (Helle) zugeordnet wird, steht dem sichtbaren Bruder gegenüber, dem das Dunkle (Schwarze) zugeschrieben wird. Gilt das Blut als Substanz, die die Geschwister zu einer Person zusammenschmiedet, so funktioniert der Tod als Ereignis, das sie als zwei Kehrseiten derselben Person betrachten lässt. Der Tod an sich ist (wie Johanna) unsichtbar; sichtbar (wie Peter) sind dagegen die Folgen seiner Wirkung. Aus der Sicht des im Diesseits bleibenden Bruders wird der Tod mit dem Schwarzen als Trauerfarbe konnotiert³⁰. Aus der Sicht der sich außerhalb des Diesseits befindenden Schwester dagegen schlägt das Schwarze ins Weiße um, das als Indikator des Lebens gilt³¹.

Das Blut der Schwester als Bindeglied zwischen dem Geist und dem Körper.

Der 2. Teil der 1. Fassung des Pächter-Dramenfragments besteht aus zwei Dialogen, die sich als zwei Monologe erweisen, weil die Schwester, deren Persönlichkeit in Johanna und in die „Erscheinung“ zerfällt, und der Bruder, dessen Persönlichkeit sich in den Mörder und den Wanderer spaltet, mit sich selbst sprechen. Dank dem Selbstgespräch wird die Rolle von Johanna noch transparenter gezeigt³². Der Imperativ-Satz, mit dem Johanna den Wunsch nach den von Dornenstichen verursachten Verletzungen äußert, kongruiert mit dem Bild, in dem sie in der Erinnerung des Bruders als eine

³⁰ Das Weiße des Kalks, von dem der Mörder als Teil von Peter (TRAKL 1987: 253) spricht, und das Weiße der Füße von Johanna (TRAKL 1987: 252) weisen auch im 2. Teil der 1. Fassung darauf hin, dass die Persönlichkeiten der Protagonisten auf der Kehrseite der Wirklichkeit agieren.

³¹ Das Weiße kann man im Kontext des Inzests auch als Synonym für das Unschuldige betrachten, wenn man sich zu Bewusstsein bringt, dass der Inzest kein ideologisch-angelerntes, sondern ein biologisch-angeborenes Phänomen ist.

³² „Stich schwarzer Dorn. Ach noch tönen von wildem Gewitter die silbernen Arme. Fließe Blut von den rasenden Füßen. Wie weiß sind sie geworden von nächtigen Wegen! O das Schreien der Ratten im Hof, der Duft der Narzissen. Rosiger Frühling nistet in den schmerzenden Brauen. Was spielt ihr verwesten Träume der Kindheit in meinen zerbrochenen Augen. Fort! Fort! Rinnt nicht Scharlach vom Munde mir. Weiße Tänze im Mond. Tier brach ins Haus mit keuchendem Rachen. Tod! Tod! O wie süß ist das Leben! In kahlem Baum wohnt die Mutter, sieht mich mit meinen traurigen Augen an. Weiße Locke des Vaters sank ins Hollundergebüsch – Liebes es ist mein brennendes Haar. Rühre nicht daran, Schwester mit deinen kalten Fingern.“ (TRAKL 1987: 252) Wenn Johanna von einem Tier spricht, das mit keuchendem Rachen ins Haus eingebrochen ist und im 1. Teil der 1. Fassung als Wolf bezeichnet wird, weist sie darauf hin, dass sich hinter dem Tier, das den im Wasser tot aufgefundenen Jungen umgebracht hat, auch ein Wolf verbergen könnte. Diese Stelle bildet auch den ersten deutlicheren Hinweis darauf, dass der Mord von Johanna metaphorisch ist und sich wegen des Inzests auf den sozialen Tod bezieht, wodurch sie – auch wegen der Inzestliebe – individuell aufersteht, so wie Christus nach seinem Tod geistig auferstanden ist.

im Dornenbusch steckende Gestalt erscheint, was vor dem Hintergrund der dornigen Wildnis, in der der Monolog geführt wird, erneut auf die Szene der Kreuzigung von Christus und seinen von der Dornenkrone umgebenden Kopf hinweist³³. Auf diese Weise versucht Johanna die Überreste des Körpers von sich abzukratzen und jeden Kontakt mit der materiell bestimmten Wirklichkeit abubrechen, um ihre Existenz ausschließlich in die geistige Dimension versinken zu lassen³⁴. Die zerbrochenen Augen von Johanna,

³³ Die im 1. Teil der 1. Fassung des Dramenfragments genannten Büsche – der Dornenbusch und der Haselbusch – bilden Analogone zum Hollundergebüsch und zu den Augenbrauen in inzestuöser Hinsicht. Alle Orte intensivieren nicht nur den Gedanken der Inzestbetroffenen an ein der Wirklichkeit entzogenes Versteck, sondern gelten auch wegen der rauhen Zweige als „Raspelwerkzeuge“, mit denen der in das Netz der sozial-religiösen Begrenzungen des Individuums verfangene Körper von dem Menschen abgekratzt wird. Der rosige Frühling, der im Kontext der Augenbrauen auftaucht, weist auf das sich durch den ewigen Frühling auszeichnende goldene Zeitalter der Antike hin, in dem der Inzest, der durch das Rosige als Abschattierung vom Rot des Blutes zum Vorschein kommt, keine starken Kontroversen hervorruft. Das Hollundergebüsch dagegen kodiert den Schoß der Mutter als Ort der gemeinsamen und sicheren Unterkunft der Geschwister: Entwachsen die Früchte einem und demselben Zweig, so entsteigen die Geschwister einem und demselben Schoß. Des Weiteren kann man in dem Haselbusch eine Chiffre des Inzests finden, weil die verbundenen Nusschalen einen den Schoß widerspiegelnden Raum bilden. Schließlich hängt auch der Duft der Narzissen mit den aus einem Schoß der Mutter herührenden Geschwistern zusammen, und zwar nicht nur im Hinblick auf den dem Inneren der Blumen entströmenden Duft, sondern auch in Bezug auf den Mythos über Narziss. Dadurch, dass der sich im Wasser auch widerspiegelnde Narziss sein Abbild wahrnimmt (PARANDOWSKI 1992: 134), erscheinen zwei identische Gestalten: Eine Gestalt ist auf der Wasseroberfläche zu sehen und erweckt den Eindruck einer aus der Wassertiefe auftauchenden Person; die andere Gestalt befindet sich über der Wasseroberfläche als eine am Ufer stehende Person. Dadurch wird die Blutidentität der Geschwister hervorgehoben, die das im 1. Teil der 1. Fassung auftretende Bild zweier mit einer Nuss gefüllter Nusschalen aufsteigen lassen.

³⁴ Das Sich-Entfernen von der Wirklichkeit verrät das das Gesellschaftliche chiffrierende Silberne der Arme, deren Spuren – zum Bedauern von Johanna – noch vorhanden sind. Es ist bezeichnend, dass das Adjektiv „wild“ nicht mehr im Kontext des Inzests als einer degenerierten Art der zwischenmenschlichen Beziehung erscheint, sondern auf die Rigorosität und Grausamkeit der Gesellschaft übertragen wird, die die Eigenart des Individuums nicht respektiert. Für wichtig sind auch die Ratten zu halten, die zur Vernichtung der Wirklichkeit beitragen. Die vom Vater im 1. Teil der 1. Fassung erwähnte Ernte, die durch die zu der Unfruchtbarkeit der Inzestbeziehung kontrastierte Fruchtbarkeit der Erde bedingt ist, wird von den Ratten verzehrt: Mit dem Fressen landwirtschaftlicher Erzeugnisse wird das „Verschlingen“ der Wirklichkeit ausgedrückt. Auch die den Tanz von Salome reflektierenden Tänze im Mond scheinen darauf abzuzielen, aus der zu stark sozialisierten und zu wenig individualisierten Wirklichkeit zu treten. Die wirbelnde Bewegung des Tanzes lässt den Tanzenden in einer der Wirkung des Todes ähnlichen Weise aus der Welt verschwinden, indem der Mensch sich in sein Inneres „hereindreht“, dessen Beschaffenheit der Beschaffenheit des im Inneren der Frau platzierten Schoßes entspricht.

die die von den Fischen gefressenen Augen des im Wasser tot aufgefundenen Jungen reflektieren, beweisen nicht nur den infolge der Blindheit vollzogenen Verlust der Bindung an die Wirklichkeit, sondern zeigen auch die Brüchigkeit der Materie und der Außenwelt. Da die Augen keine in der Wirklichkeit geschehenden Ereignisse mehr registrieren, werden die im Inneren geschaffene Ideenwelt und die im Inneren entstehenden (Inzest-) Emotionen intensiver erlebt. Die geistig-emotionelle Verwandtschaft der Inzestbetroffenen wird von den zwischen den Geschwistern in ihrer Kindheit gespielten Spielen angedeutet, die durch eine große Nähe gekennzeichnet waren – eine Nähe, die mit dem Eintritt in die Welt der Erwachsenen nicht mehr harmlos war und immer mehr Vedacht erweckte. Deshalb ist das richtige und todfreie Leben in der Innenwelt und nicht in der Außenwelt zu finden, die durch den um sich greifenden Tod „gebrandmarkt“ ist. Die verstorbene Mutter von Johanna lebt in deren Schoß³⁵, weil sie sowohl als Objekt als auch als Subjekt existiert, so wie das im Schoß heranreifende Embryo sowohl der Innenwelt als auch der Außenwelt angehört. Dass die Mutter Johanna mit den Augen ihrer Tochter sieht, spricht dafür, dass sie sich im Inneren von Johanna befindet und als Subjekt erscheint, weil ihr Ich in dem Ich ihrer Tochter enthalten ist. Andererseits sieht Johanna ihre Mutter an einem Baum stehen, wodurch die Mutter die Merkmale des im Inneren der Tochter agierenden Objekts zurückgewinnt. Der kahle (blätterlose) Baum weist darauf hin, dass die Mutter nicht gestorben ist, sondern in eine andere Dimension übergetreten ist – ähnlich wie Blätter, die vom Baum fallen und in den Boden eindringen, dem der Baum entwächst. Davon, dass der Tod oder ein todartiges Ereignis das Aufleben in der von Johannas Schoß gebildeten Außen-Wirklichkeit bedingt, zeugt die den Tod herbeirufende Anapher („Tod! Tod!“), die sich in die Apostrophe („O wie süß ist das Leben!“) verwandelt. Dadurch, dass mit der Anapher („Tod! Tod!“) die sich auf das Blut beziehende Anapher („Fort! Fort!“) einhergeht, wird der Drang nach dem vom Blut des Schoßes „katalysierten“ Leben noch verstärkt. Indem Johanna das Blut, das in dem Scharlachrot chiffriert wird und sich außerhalb des Körpers in Form des roten, die Scharlachkrankheit begleitenden Hautausschlags manifestiert, nicht aus dem Mund rinnen lässt³⁶,

³⁵ Da sie im Inneren von Johanna erscheint, ist darauf zu schließen, dass sie später als ihre Tochter sterben musste, wodurch eine zusätzliche Parallele zwischen Johanna und Christus entsteht, dessen Mutter – Maria – auch nach seinem Tode in den Himmel gekommen ist.

³⁶ Der offene, das Rot aufweisende Mund ist mit einem zum Küssen bereiten Mund zu assoziieren. Dadurch, dass der Mund geschlossen bleibt, deklariert sie ihre sie mit Christus verbindende Keuschheit. Der Mund kann zwar mit dem Kuss des Bruders geschlossen werden, aber jeder Kuss lässt das Blut der Schwester in den Mund des Bruders strömen,

sorgt sie dafür, dass das Blut in ihrem Inneren bleibt und ihren Bereich nicht überschreitet, so wie der Bereich des christlichen Himmels und der Bereich des antiken Hades nicht ineinander eindringen. Lebt die Mutter von Johanna in ihrem Inneren, weil sie sich jenseits vom Schoß der Tochter befindet, so versucht der sich diesseits vom Schoß befindende Vater vor dem Tod zu fliehen und in das Innere der Tochter vorzudringen, dessen Grenze von dem (Hollunder)Gebüsch gebildet wird. Diese Grenze überschreitet Johanna, um ihrem Vater entgegenzukommen. Dadurch kommt es zu dem Zusammenlegen der infolge des Todes getrennten Ich-Teile: des Geistes und des in der Wirklichkeit hinterlassenen Körpers, der die Form eines Gespenstes hat und deswegen die „Erscheinung“ genannt wird³⁷. Aus der Sicht der psychoanalytischen Theorie von Sigmund Freud und der von ihm ausgearbeiteten Struktur des Ichs inkarniert Johanna das Es, in dem der Todestrieb (Thanatos) und der mit dem Lebenstrieb gleichzusetzende Sexualtrieb (Eros) walten, während die „Erscheinung“ das Über-Ich repräsentiert, das die von der Gesellschaft aufgestellten und sanktionierten Werte – Religion und Moral – gestalten (FREUD 2007: 251-295)³⁸. Der Gegensatz zwischen Johanna und der „Erscheinung“, der auch krass in dem Oxymoron „(s)chneeiges Feuer im Mond!“ (TRAKL 1987: 253)³⁹ mitschwingt, beto-

was an das Trinken des in den Wein verwandelten Bluts Christi erinnert und was die Idee von Johanna, die als ein die Antike mit dem Christentum verknüpfender Heiland gilt, desavouieren kann.

³⁷ Verwandelt sich Christus infolge seines Todes am Kreuz aus einem Menschen (Figur) in eine Idee, wodurch seine Spiritualisierung einen linearen Charakter hat, so weist die Spiritualisierung von Johanna einen parallelen Charakter auf, weil sie sowohl als Idee als auch als Figur erscheinen kann: Indem sie mit der „Erscheinung“ spricht, gewinnt sie menschlich-materielle Züge zurück.

³⁸ Da Johanna die Bezeichnung „Schwester“ in Bezug auf die „Erscheinung“ verwendet, kann man annehmen, dass sie nicht mit sich selbst, sondern mit einer anderen, vom Inzest betroffenen Frau spricht. Als ein neuer – den Inzest sakralisierender und die Inzestbetroffenen in die Gesellschaft integrierender – Heiland benutzt Johanna auch das unter den Christen übliche Vokabular: Die Formen „Schwester“ und „Bruder“ sind im Rahmen der katholischen Kirche nicht nur Ausdrücke der Gleichberechtigung, sondern auch der gegenseitigen Zugehörigkeit.

³⁹ In einem Essay über Trakl erwähnt Franz Fühmann das Wortspiel, das Trakls Dichtung innewohnt und im Wechsel von Vokalen und Konsonanten besteht, wodurch man die im Abgrund des Wortes verborgene Bedeutung herausholen kann und wodurch sichtbar wird, dass in Trakls Gedichten eine immer größere Annäherung an den Tod eine immer größere Verdichtung des Lebens nach sich zieht: „Was ist so süß an Trakls Gedicht? Sein Klang, gewiß; doch es ist nicht Musik. – Uns erscheint die Gelegenheit günstig, unsrer Meinung Ausdruck zu geben, daß zur Beladenheit eines Wortes mit der Mehrzahl »Worte« auch die Beladenheit mit den Klangassoziationen gehört, die ihm seine Sprache bietet: Das Wort »Mond« etwa ist den Worten »Mohn« und »Mund« und »Mord« auf eine Weise

nen die Antonyme: Ist Johanna durch Wärme gekennzeichnet, die im Bild der brennenden Haare zum Ausdruck kommt⁴⁰, so zeichnet sich die „Erscheinung“ durch Kälte aus, die an ihren Fingern zu spüren ist. Die Wunde im Herzen der „Erscheinung“, von der Johanna spricht, ist als Folge des Angriffs der Gesellschaft zu verstehen, die die Inzestliebe zu töten versuchte. Deswegen wird das Metall erwähnt, das als Stoff zur Anfertigung von Waffen gilt und an das eiserne Zeitalter der Antike erinnert. In diesem Kontext tauchen auch feurige Engel auf, in denen entweder die Engel von Johanna als neuem Heiland oder die Engel Gottes zu erblicken sind. Im ersten Falle verbrennen sich die Engel im Akt der Solidarität mit den Inzestbetroffenen und verlassen so das dem Inzest gegenüber feindliche Christentum. Im zweiten Fall verbrennen sich die Engel aus Protest gegen die Schändung des die „Inzest-Bewegung“ adoptierenden Christentums. Hält man die Engel für die Beschützer der christlichen Religion, in deren Rolle sie auch im 1. Teil der 1. Fassung des Dramenfragments auftreten,

verbunden, die auch ihre poetischen Begriffe verbindet, und diese Beladung bewußt zu machen oder besser: als poetisches Element gewonnen zu haben, gehört wesentlich zur Dichtung der Moderne. – Allein der Klang erschöpft den Sinn nicht, alle Versuche solcher Reduzierung sind lehrreich gescheitert. – Was also macht die Süße aus? – Der schöne Friede, gewiß; doch auch seine Zerstörung? – Auch seine Zerstörung, eben seine Zerstörung (...)“ (FÜHMANN 1982: 135-136). Wenn man das Wort „Mond“, das im genannten Oxymoron erscheint, als „Mund“ liest, findet man eine Anspielung auf den Kuss der Geschwister: Einerseits ist der Kuss durch die Intensität ihrer Liebe widerspiegelnde Feurige gekennzeichnet; andererseits chiffriert das Schneeige die Bestrebungen der Gesellschaft, die Inzestliebe abzukühlen. Auf eine ähnliche Weise kann man an das Zitat – „Leises Schweben erglühender Blüte“ (TRAKL 1987: 252) – herangehen. Betrachtet man das Wort „Blüte“ als eine nicht existierende Pluralform des Wortes „Blut“, so zeigt sich die Absicht der die Leiche von Johanna versinnbildlichenden und in der Wirklichkeit restierenden „Erscheinung“, nicht in den Himmel hinauf- (Richtung nach oben) und nicht in den Hades hinabzusteigen (Richtung nach unten), sondern sich schräg dazwischen zu erheben und „blutwärts“ den Schoß von Johanna zu besteigen. Darauf weist die Stelle hin, wo die „Erscheinung“ über die Schmerzen des eigenen Schoßes klagt, die phantomisch wirken und auf den schmerzlich empfundenen Mangel des von Johanna übernommenen Schoßes schließen lassen: „Brennende Lust; Qual ohne Ende. Fühl’ meines Schoßes schwärzliche Wehen“ (TRAKL 1987: 252).

⁴⁰ Im brennenden Haar von Johanna, die aus dem von sich selbst gebildeten Bereich des Schoßes in den Bereich der Wirklichkeit zurückkehrt, kann man den brennenden Dornbusch erblicken, mit dessen Hilfe Gott seinen Übertritt aus dem Bereich des Jenseits in den Bereich der Wirklichkeit manifestiert und sich Mose (DIE BIBEL 1964: 62 <Das Zweite Buch Mose 3,2>) offenbart. Das Brennen der Haare, das auf die hohe Temperatur der im Bereich des Schoßes ausgelösten Gefühle hinweist, ruft das Bild des Feuers hervor, das mit dem Element des Wassers gekoppelt wird, wenn man sich an die sich im Weiher zeigende Gestalt von Johanna erinnert. Beide Elemente gelten als Determinanten der Existenzdimension, die von Johannas Schoß gebildet wird und als eine Alternative zu Hades und Himmel zu betrachten ist.

so stellt sich heraus, dass sie gegen Johanna um den Teil ihres Ichs kämpfen, der von ihrer Leiche versinnbildlicht wird. Wenn Johanna und die „Erscheinung“ wegen des sich nähernden Bruders, dessen Persönlichkeit in den Wanderer und in den Mörder gegliedert wird, zusammen die Flucht ergreifen, bestätigen sie nicht nur ihre Zusammengehörigkeit in Bezug auf die innerhalb desselben Ichs geformte und nach der Aufhebung des Zwiespalts strebende Identität, sondern sie legen auch die Aggressivität des Christentums bloß, das immer wieder in die tiefer gelegenen und individuell bestimmten Segmente des Ichs vorzudringen versucht. Infolge der Flucht wird die schizophrene bedingte Zerspaltung der Persönlichkeit aufrechterhalten, die zwischen den zwei gegenüberliegenden Polen gespannt wird: Während Johanna über den Dornbusch in den Bereich des von sich selbst gebildeten Schoßes tritt⁴¹, versinkt die „Erscheinung“ in die Erde, die als Ort der Bestattung der Verstorbenen ein Weg zum christlich bestimmten Jenseits ist. Nicht die Flucht der „Erscheinung“, sondern die Flucht Johannas hat christliche Züge. Indem Johanna in den Dornbusch stürzt, wiederholt sie ihre Kreuzigung, die von dem die Dornenkrone Christi hervorrufenden Bild des Dornbuschs angedeutet wird und sie – im Gegensatz zu dem nur seinen Geist ins Jenseits mitnehmenden Christus – sowohl ihr Blut als auch ihren Geist mitnehmen lässt.

Das Blut des Bruders als Bindeglied zwischen dem Geist und dem Körper.

Wird Johannas Ich in das Es und in das Über-Ich nach Freuds Ich-Modell geteilt, so zerfällt auch Peters Ich in das Es, das vom Mörder vertreten ist und von dem im Wechsel mit dem Sexualtrieb (Lebenstrieb) stehenden Todestrieb veranschaulicht wird, und in das Über-Ich, das sich im Wanderer äußert, der wegen seiner inzestuösen Natur in der Gesellschaft nicht Fuß fassen kann und zur ewigen Wanderschaft am Rande der Gesellschaft verurteilt ist⁴². Davon, dass der Mörder und der Wanderer zwei Teile einer und derselben Person sind, zeugt ihr gleichzeitiges Aufwachen. Der Satz des

⁴¹ Diese Bewegung zeigt, dass Johanna sowohl Christus als auch Gott in sich verbindet. Da Johanna zwischen dem Bereich der Wirklichkeit und dem Bereich des Schoßes pendelt, ähnelt sie Christus, der infolge der Kreuzigung den Bereich der Wirklichkeit verlässt und in den Bereich des Jenseits eindringt, aus dem er nur als Idee in die Wirklichkeit zurückkommt. Dadurch, dass Johanna nach dem Austritt aus der Wirklichkeit ihren eigenen Bereich, d. h. den Schoß betritt, gleicht sie Gott, der den Bereich des Jenseits mit sich konstituiert.

⁴² Diese Wanderschaft erinnert an die als Strafe geltende Wanderschaft des Ewigen Juden (Ahasver), der Christus auf dem Weg nach Golgatha die Rast verweigert (KÖRTE 2000: 11). So wird sowohl die Existenz des Inzestbetroffenen, der infolge der gesellschaftlichen Verbannung kein Zuhause mehr hat, als auch die Existenz der Gesellschaft angedeutet,

Wanderers – „Wer schrie in der Nacht, stört das süße Vergessen in schwarzer Wolke mir?“ (TRAKL 1987: 253) – entspricht dem Satz des Mörders – „Wer riß aus dem Schlaf mich“ (TRAKL 1987: 253) – , wobei nicht nur die Form der als Frage formulierten Sätze, sondern auch die jeweils am Ende der Sätze stehenden und auf zwei Varianten derselben Form hinweisenden Personalpronomen – „mir“ und „mich“ – über eine innere Bindung der beiden Protagonisten entscheiden⁴³. Das Inzestuöse, das im Rot des Abends als Farbe des den Inzest symbolisierenden Bluts zum Ausdruck kommt und den Zwang zum Abschied von der auf seine Mutter zurückzuführenden Frau und von dem für seine Schwester stehenden Kind wegen der sich im Rahmen der Familie entwickelten Inzest-Konstellation andeutet⁴⁴, versucht der Wanderer in den Traum einzupferchen, wodurch den Ansprüchen der den Inzest ablehnenden Umgebung Genüge getan wird. Ein deutliches Konnotat der Inzestliebe bildet der Hügel, der den schwangeren Schoß der Mutter reflektiert, den die Geschwister – wenn auch zu unterschied-

die das sich ebenfalls im Inzest äußernde Bild der Menschheit negiert und so gegen den Humanismus auftritt.

⁴³ Dass der Wanderer sich in seinem Monolog an Gott und an die heilige Mutter (Maria) wendet, bestätigt seine Repräsentanz des Über-Ichs, das als die oberste Schicht des Ichs den direkten Kontakt zu der Außenwelt hat, die mit der sich zum Christentum bekennenden Gesellschaft „gefüllt“ ist. Im Gegensatz zu Johanna, deren Name auf den inzestuösen Teil ihres Ichs übertragen wird und die ihre zerbrochenen Augen erwähnt, versucht der Wanderer seine Augen zu schonen, wenn er zu dem Mörder sagt: „Weg von meiner Kehle die schwarze Hand – weg von den Augen nächtige Wunde – purpurner Alb der Kindheit (TRAKL 1987: 253). Dadurch beweist er, dass er den Kontakt zur Außenwelt als Bereich der Gesellschaft aufrechterhalten will. Die Kehle des Wanderers kann man auf den Rachen beziehen, von dem Johanna in ihrem Monolog spricht und der ein auf den Wolf zurückzuführendes Tier kennzeichnet, wodurch auf den Inzest als ein den „sozialen“ Tod verursachendes Phänomen hingewiesen wird. Das Wort „Alb“ lässt an das Wort „Alp“ denken, das auf den bösen Spuk der den gemeinsamen Bereich der Geschwister absteckenden Kindheit zu beziehen ist und einen Teil des Wortes „Alptraum“ ausmacht, mit dem ein böser Traum der Erwachsenen bezeichnet wird und für den der Wanderer das Erscheinen des Mörders hält. Dank der Form „Alb“ wird nicht nur die dem Erwachsensein entgegengesetzte Richtung eingeschlagen, wenn man der Opposition zwischen dem stimmhaften „b“ und dem stimmlosen „p“ Rechnung trägt. So wird auch die Verwandlung des bösen Spuks in den guten Spuk angedeutet, wodurch die Positivierung der mit der Angst verbundenen und den Inzest implizierenden Phänomene erhofft wird. Die im Zitat genannte Wunde dagegen lässt an die Wunden Christi denken, was – wie im Falle von Johanna – auf den Austritt der Inzestbetroffenen aus der Wirklichkeit anspielt.

⁴⁴ Dadurch, dass die Mutter eine Frau genannt und die Schwester als ein Kind bezeichnet wird, entsteht der Verfremdungseffekt, der auch im 1. Teil der 1. Fassung zum Ausdruck tritt, als Peter die die Züge von Christus annehmende und zur Erlöserin der Inzestbetroffenen erhobene Johanna als eine fremde Person betrachtet. Darauf, dass der Wanderer ein Teil von Peter ist, weist auch die Hütte hin, die der Wanderer verlassen hat und in der jetzt Peter wohnt.

lichen Zeiten im Hinblick auf die biografisch bedingte Beziehung zwischen Trakl und seiner 4 Jahre jüngeren Schwester Margarethe⁴⁵ – besetzten und in dem sie ihre den Einflüssen und den Vereinheitlichungspraktiken der Gesellschaft entzogene Existenz führten. Den glühenden Tränen, die das Bild des Hügels vervollständigen, kann man die Absicht des Wanderers entnehmen, in den Schoß der Mutter zurückzukehren. Die aus dem Inneren des Wanderers strömenden Tränen, zu denen sich seine inzestuöse Identität verflüssigt, erscheinen vor dem Hintergrund des den Schoß versinnbildlichenden Hügels, wo sie gleich verbrennen, um ihrem Eindringen in die Erde entgegenzuwirken, weil die Erde die Verstorbenen auf den Weg ins Jenseits als postmortalen Existenzbereich der Christen bringt. Auf diese Weise hofft er, in den vor Leben strotzenden Schoß der Mutter einzutreten, der für den Ur-Schoß des durch das Element des Wassers (Weiher) und das Element des Feuers (brennende Haare) gekennzeichneten Schoßes von Johanna gehalten werden kann. Da sich der Wanderer als bewusster Teil des Ichs von Peter gegen die inzestuöse Versuchung wehrt, unternimmt

⁴⁵ Die biografisch bedingte Identifikation von Johanna mit Trakls Schwester trifft in dem Sinne zu, dass Johanna (Jeanne) der zweite Name von Margarethe ist (TRAKL 2000: 158). Trakl bekam zwar keinen zweiten Namen (BASIL 1965: 19) bei der Taufe, aber er tritt als Peter im 1905/1906 geschriebenen Drama *Totentag* auf, wo er von der Protagonistin namens Grete geliebt wird (BASIL 1965: 80). Der Inzest der Geschwister unter der Berücksichtigung ihrer Biografie lässt sich in Form der phänomenologischen Parabel darstellen, die sich auf folgende Episoden aus Trakls Leben stützt: der zwischen dem 2. und 4. November 1913 mögliche Koitus zwischen Trakl und seiner Schwester (SAUERMAN 1984: 48); die mit der Fehlgeburt im März 1914 beendete Schwangerschaft (CHIU 1994: 60); der Tod Trakls infolge einer Kokainüberdosis (SAAS 1974: 54); der 1917 begangene Selbstmord von Margarethe Trakl durch Erschießen (SPOERRI 1954: 39-40). Die Parabel könnte eine derartige Form haben: Georg und Margarethe waren Geschwister. Sie wurden von demselben Mann gezeugt und traten aus dem Schoß derselben Frau. Der Bruder kam zur Welt mit einer Überdosis an Geist, dessen er sich dadurch entledigte, dass er Gedichte zu schreiben begann. Die Dichtung nivellierte zwar sein Geistespotenzial, aber enthüllte gleichzeitig seine mangelnde Dosis an Blut. Ein Teil seines Blutes wurde ihm nämlich von dem Schoß der Mutter vorenthalten und der erst 4 Jahre später geborenen Schwester zugewiesen, was dazu führte, dass er seiner Schwester immer näher rückte. Mit dem Koitus, der die größte Annäherung des Bruders an die Schwester bildet, hatte es Georg zum Ziel, seinen Organismus mit seinem im Körper der Schwester verbleibenden Blut nachzufüllen. Dies scheiterte: Die Fehlgeburt eines aus dieser Beziehung hervorgegangenen Kindes bewies die fehlerhafte Blutkonzentration der Eltern (die Blutverdichtung bei Margarethe und die Blutverdünnung bei Georg). Da Georg immer mehr Geist auf seine Gedichte übertrug, versuchte er ihn mit dem „falschen“, vom Kokain erzeugten Geist zu vervollständigen. Als die Kriegserlebnisse seinen Geist überstrapazierten und ihn eines Tages des Geistes völlig beraubten, nahm er so viel Kokain ein, dass er starb: Der falsche, mit Kokain gefüllte Geist wurde von dem wahren Geist des Todes abgelöst. Nach 3 Jahren nahm sich Margarethe das Leben: Sie erschoss sich, wodurch nicht nur das in sich getragene Blut ihres Bruders, sondern auch ihr eigenes Blut zurückgegeben wurde.

er den Versuch, den Mörder als unbewussten Teil des Ichs von Peter zu ermorden, was ihn vor dem sozialen Tod bewahren soll. Deswegen stößt der Wanderer dem Mörder das Messer in seine rechte Körperseite⁴⁶, die blutet und wieder die Assoziation mit dem Rot des den Inzest konnotierenden Bluts aufdrängt. Der Mord am Mörder endet aber mit dem Mord am Wanderer, weil der wegen der Loyalität der Gesellschaft gegenüber vorgenommene Angriff auf den Mörder als ein Raubangriff gedeutet wird. Gilt die inzestuöse, im Es von Peter fixierte Natur als dessen „sozialer“ Mörder, weil das Brandmal des Inzests die Menschen aus der Gesellschaft ausschließt, so ist der Messerstoß des Wanderers, der als Über-Ich von Peter die Ausführung der von der Gesellschaft aufgeworfenen Normen bewacht, einerseits als Überfall der Gesellschaft auf die Inzestbetroffenen und andererseits als opportunistischer Wille zu betrachten, sich selbst zu retten⁴⁷. Da infolge der Verwechslung der Mordintentionen⁴⁸ nicht der Mörder, sondern der Wanderer ums Leben kommt, ist zu schlussfolgern, dass der Inzest die das Individuum erschaffende Natur über die von der Gesellschaft herausgebildete Kultur siegen lässt⁴⁹.

⁴⁶ Auf diese Weise versucht der Bruder einen für den Inzest zuständigen Teil seines Ichs von seiner Persönlichkeit infolge eines dem Selbstmord ähnelnden Aktes zu trennen, so wie der durch Knochen und Fleisch gekennzeichnete, sozial-christliche Ich-Teil (die „Erscheinung“) und der durch Blut und Geist bestimmte, individuell-inzestuöse Ich-Teil (Johanna) im Rahmen der Persönlichkeit der Schwester separiert wurden.

⁴⁷ Im Stich des Messers kann man die Stiche der Dornenkrone erblicken, wodurch angedeutet wird, dass der das Inzestuöse inkarnierende und als Teil von Peter geltende Mörder gekreuzigt wird und den Weg der Christus ersetzenden Johanna geht. Bei dem Mord am Wanderer zeigt sich auch eine Parallele zu dem Mord an der vom Wolf zerfleischten Johanna, weil die Zähne des Wolfs die Spitze des Messers reflektieren. In diesem Fall wird der zerrissene Körper hervorgehoben, der als Form der Materie den im Inneren des Menschen waltenden Geist fesselt.

⁴⁸ Neben den Missverständnissen um die Mordmotive treten auch falsche Deutungen des Begriffs „Gold“ in Erscheinung. Während der Mörder das Gold auf das Geld überträgt und sich so den Angriff des Wanderers auf sich erklärt, verbindet der Wanderer das Gold mit dem goldenen Zeitalter der Antike, in das er den Mörder mit dem Messerstich zurückzubringen versucht, weil die antike Periode der inzestuösen Natur des Menschen verständnisvoller als die gegenwärtige Gesellschaft entgegentritt. Besteht das Wesen des Lachens darin, dass ein unerwartetes Element in dem erwarteten Bild der Wirklichkeit auftaucht, so bringt der Ausdruck „(I)achendes Gold“ (TRAKL 1987: 253) solch eine Situation mit sich. Das Gold, das dem goldenen Zeitalter der Antike unbekannt war und das Geld chiffriert, bildet die Grundlage der Existenz in der Wirklichkeit trotz der in der Doktrine des Christentums gebotenen und der Gesellschaft öffentlich „eingepflichten“ Finanz-Enthaltsamkeit.

⁴⁹ Paradoxerweise erweist sich der Mörder als Raubdieb, weil er nach dem Tod des Wanderers dessen Ranzen durchsucht. Wenn man den Bruder (Peter) und die Schwester (Johanna) für eine androgyn bestimmte Ganzheit hält, wird der Schoß von Johanna vom

2. Der Bruder hat das Blut der Schwester getrunken (2. Fassung des Dramenfragments)

Blut innerhalb des Traums contra Blut außerhalb des Himmels.

In der 2. Fassung des Pächter-Dramenfragments werden viele Stellen aus der 1. Fassung wiederholt, vermischt und auf die anderen Protagonisten verteilt⁵⁰. Das Schlüsselereignis, das von dem Tod der Schwester infolge des Angriffs eines Wolfs gebildet wird, bleibt aus, weil Johanna lebt⁵¹. Sie tritt

Ranzen von Peter reflektiert. Demzufolge kann das Öffnen des Ranzens, den der Mörder zu Raubzwecken durchsucht, dem Öffnen des Schoßes gleichgesetzt werden, der so seine Bereitschaft zur Aufnahme der Inzestbetroffenen zeigt.

⁵⁰ In der 2. Fassung spricht nicht der Vater, sondern Kermor über den gewölbten Steg und über die sich im Sternenweiher widerspiegelnde Gestalt von Johanna. Statt des Vaters erwähnt Johanna das wilde Gras. Die gleichen Sätze, die zwischen den einzelnen Familienmitgliedern kreisen, betonen außerdem das gleiche Blut, das in ihren Adern fließt. Auch der Satz des Vaters – „O du Blut, von meinem Blute“ (TRAKL 1987: 255) – fällt nicht wie in der 1. Fassung zwischen seiner Äußerung über Johanna und seiner Äußerung über Peter, sondern umgekehrt: Er wendet sich zuerst an Peter und dann an Johanna, wodurch er sich von dem in der Gesellschaft verankerten Peter entfernt und sich der aus der Gesellschaft ausgetretenen Johanna nähert. Tritt der zwischen Peter und Johanna stehende Vater für die christlichen Werte in der 1. Fassung ein, so scheint er in der 2. Fassung die Partei der Inzestbetroffenen zu ergreifen, was dadurch angedeutet wird, dass er seine an Peter gerichtete Frage – „(W)er bist du? Peter“ (TRAKL 1987: 252) – in die Frage – „Wer sind wir?“ (TRAKL 1987: 255) – umformuliert. In diesem Sinne gilt der Vater als Pächter, der von dem in der Wirklichkeit herrschenden Christentum ein Grundstück pachtet, auf dem seine die Antike wegen der Akzeptanz des Inzests vertretende Hütte steht.

⁵¹ Dazu, dass die 1. Fassung aus der Perspektive der 2. Fassung ihr metaphorisches Potenzial vergrößert, trägt die Art der Metaphern bei. Wegen der Dominanz der narrativen, an der Vergangenheit orientierten Konstruktionen in der 1. Fassung haben sie eine bildhafte und somit statische Form, deren Hermetik in der 2. Fassung insofern abgebaut wird, als die Metaphern von der Handlung getragen und so belebt werden. Dadurch, dass sie so einen situativen und somit dynamischen Charakter gewinnen, wird ihre verdichtete Struktur „verdünnt“. Infolgedessen werden die Bindungen zwischen den einzelnen Schichten der Metaphern aufgelockert, was die Bilder im wirklichen Sinne von den Bildern im übertragenen Sinne unterscheiden und ihre Vielschichtigkeit erkennen lässt. Darüber hinaus werden einige Teile des Dramas aus der Vergangenheit „herausgezogen“ und in die Gegenwart „eingelassen“, die die Erlebnisse wirksamer an den Leser weiterleitet. Wenn in der 1. Fassung die Frage von Peter – „Wer trank ihr Blut?“ (TRAKL 1987: 251) – in einem Vergangenheitstempus formuliert wird, erscheint sie in der 2. Fassung in dem Präsensstempus: „Wer trinkt ihr Blut?“ (TRAKL 1987: 254). Die Frage, in der sich der Inzestakt und der Akt des Vampirismus überlagern, bleibt in beiden Fällen unbeantwortet. Den Inzest, über den man in einer sehr verschleierten, von Metaphern wimmelnden Form spricht, wird vorsichtshalber noch in dem Traum „einsperrt“, der einerseits wegen der Möglichkeit der Aufhebung der in der Außenwelt untilgbaren Chronologie als ein zeitloser Bereich gilt und andererseits zur Projektionsfläche der Visionen wird, wodurch alle mit dem Inzest verbundenen Situationen vergegenwärtigt und so (er)lebensnah gemacht werden.

gegen Ende des Bruchstücks aus der Schlafkammer in einer somnambulen Trance, wodurch ihre Gestalt Merkmale des Onirischen mit sich bringt und wodurch sich ihr Austritt aus der Wirklichkeit nicht durch den Tod vollzieht, sondern durch den Schlaf bedingt ist. Zerfällt in der 1. Fassung das Ich von Peter in den Mörder als seinen der Inzestnatur zugewandten Ich-Teil und in den Wanderer als seinen der Gesellschaft zugekehrten Ich-Teil, so wird Peter jetzt durch Kermor repräsentiert, der in den wachenden Kermor (Analogon zu dem Wanderer) und in den schlafenden Kermor (Analogon zu dem Mörder) eingegliedert wird⁵². Während die Grenze zwischen dem Wanderer und dem Mörder als Grenze zwischen dem Bewussten und Unbewussten intern bestimmt ist, hat die Grenze zwischen den beiden Kermors als Grenze zwischen der Wirklichkeit und dem Traum einen externen Charakter. Als Kermor in das Haus des Vaters kommt, versinkt er gleich in den Schlaf⁵³. Der wachende Kermor tötet seinen Rappen, dessen

⁵² Weisen das am Ende eines Satzes des Wanderers stehende Personalpronomen „mir“ und das einen Satz des Mörders abschließende Personalpronomen „mich“ auf dieselbe Person (Peter) hin, so lässt die am Anfang eines Satzes von Peter – „O die Schwester“ (TRAKL 1987: 254) – stehende Apostrophe erkennen, dass Kermor einen integralen Teil seiner Persönlichkeit ist, weil einer seiner Sätze – „O ihre Wege“ (TRAKL 1987: 254) – mit einer ähnlichen Apostrophe beginnt. Nennt der Vater in der 1. Fassung des Dramas Johanna eine Fremdlingin, in die sie sich wegen des inzestbedingten Einsatzes der von Christus übernommenen Männlichkeit in ihre Weiblichkeit verwandelt, so bezeichnet er Kermor als Fremdling, indem er sich auf den den Inzest manifestierenden Ich-Teil seines Sohnes Peter bezieht.

⁵³ „Meinem Rappen brach ich im Wald das Genick, da der Wahnsinn aus seinen purpurnen Augen brach. Der Schatten der Ulmen fiel auf mich, das blaue Lachen des Wassers. Nacht und Mond! Wo bin ich. Einbrech ich in süßen Schlummer, umflattert mich silbernes Hexenhaar! Fremde Nähe nachtet um mich.“ (TRAKL 1987: 254) Dadurch, dass er an dem als Platz des Feuers geltenden Herd einschläft, entsteht eine Parallele zwischen dem Traum von Kermor und dem Schoß von Johanna, deren Haare in der 1. Fassung brennen und deren Schweiß auf die hohe Temperatur des vom Gefühl der Liebe erhitzten Inneren schließen lässt. Folgt man der Bemerkung von Franz Fühmann, der dank dem Austausch der Vokale und Konsonanten innerhalb der von Trakl verwendeten Wörter deren verborgene Bedeutung dechiffriert, so lässt sich das Wort „Kermor“ in das Wort „Kremor“ verwandeln, womit sich eine sehr starke Verwandtschaft zu dem Wort „Kremation“ geltend macht und auf das Kermor zugeordnete Element des Feuers hingewiesen wird. Der so angedeutete Tod durch Verbrennen zielt auf den Austritt aus der Wirklichkeit und auf den Eintritt in eine neue Existenzdimension ab, die aber nicht von dem sich Christus aufschließenden Himmel, sondern von Johannas Schoß gebildet wird. Infolge der Kremation vermeidet Kermor nicht nur die Bestattung in der die Verstorbenen zum Himmel „einweisenden“ Erde, sondern er strebt auch nach der Verstreung seines zur Asche verbrannten Körpers über das Wasser, das ihn in den vom Weiher versinnbildlichten Schoß von Johanna eindringen lässt. Die Kremation wird ebenfalls als eine Methode betrachtet, die es möglich macht, für immer in den Johannas Traum einzutreten, der in ihrem auch den Schoß enthaltenden Inneren entsteht. Dies wird in dem Moment bestätigt, in dem das Feuer des Herdes,

rote Augen auf das Blut als Merkmal des Inzests hinweisen. So ergreift er die Flucht vor seiner inzestuösen Natur, deren Ungezügeltheit sich in der Verwilderung des Pferdes äußert, das an das Wilde des Wolfes als Mörder von Johanna erinnert⁵⁴. Wenn man Kermor auf Peter projiziert, kann in dem von Kermor vollzogenen Töten des Pferdes das von dem Wolf vollzogene Töten der Schwester mitschwingen. Mit dem an der Schläfe von Kermor erscheinenden Blut des wild gewordenen Pferdes, das das „Wilde“ des Inzests chiffriert und das sich als Korrelat des Blutes von Johanna erweist, wird darauf angespielt, dass der einschlafende Kermor Johannas Schoß betritt⁵⁵:

Sowohl der christlich bestimmte Himmel als auch der inzestuös bestimmte Schoß gelten als gleichrangige Dimensionen in Bezug auf ihre transzendente Beschaffenheit, aber unterscheiden sich voneinander durch die Situierung des Bluts. Während sich das Blut im Falle des Himmels außerhalb des christlichen Jenseits befindet, wofür das Beispiel des sein Blut im Moment der Kreuzigung in der Wirklichkeit aussetzenden Christus spricht, ist das Blut im Falle des Schoßes innerhalb des inzestuösen „Jenseits“ platziert, wodurch die Realisierung der in der Gleichheit des Blutes bestehenden Inzestliebe zustande kommen kann. Im Gegensatz zu den christlich bestimmten Beziehungen, die die Unterschiedlichkeit des Blutes voraussetzen und deswegen eine heterogene Struktur aufweisen, sind die inzestuösen Beziehungen als homogen zu klassifizieren⁵⁶. Dadurch, dass

an dem Kermor schläft, erlöscht. Dadurch entsteht der Eindruck, dass Kermor vom Feuer verbrannt und auf die andere Seite der Wirklichkeit gezogen wird, die der Schoß Johannas bildet, wird zu dem der Weg über ihren Traum führt. Diesen Übertritt unterstreicht der Satz des Vaters: „Wer verläßt mich!“ (TRAKL 1987: 254). Andererseits kann man in dem Kremationsfeuer das Feuer des von der Inquisition errichteten Scheiterhaufens erblicken, auf denen die Häretiker verbrannt wurden, deren Anschauungen ebenso wie die Gefühle der Inzestbetroffenen im Widerspruch zur katholischen Kirche standen.

⁵⁴ Da das Pferd dem Wahnsinn verfällt, wird die Bewegung aus der Außenwelt in die Innenwelt des Schoßes angedeutet, weil man den Wahnsinn als einen Zustand definieren kann, der den gleichzeitigen Aufenthalt in sich ausschließenden Bereichen ermöglicht – in der Wirklichkeit und im Traum oder in der Innenwelt und in der Außenwelt. Diese Bewegung charakterisiert auch die Inzestbetroffenen, die im Akt der Geburt aus dem Schoß der Mutter kommen und in den Schoß von Johanna als Ort des Exodus aus dem den Inzest bekämpfenden Christentum treten. Das Wahnsinnige wohnt auch Johanna inne, die im 1. Teil der 1. Fassung in den Dornenbusch versinkt, aus dem sie im 2. Teil der 1. Fassung austritt und in den sie wieder hineinstürzt.

⁵⁵ „Mein Blut über dich – da du brachest in meinen Schlaf.“ (TRAKL 1987: 255)

⁵⁶ Der Inzest kann einen nicht minder scharfen Widerwillen erwecken, den das Christentum erregen kann, wenn man im Sakrament der Eucharistie den Akt des Kannibalismus erblickt.

gerade die Schläfe von Kermor mit dem Blut des Pferdes bespritzt wird, vollzieht sich das ihn in den Schoß von Johanna einschließende Sakrament der „inestuösen“ Taufe. Die mit Blut bedeckte Schläfe lässt nicht nur an die die Schläfe von Christus berührende und seine Himmelfahrt mitbedingende Dornenkrone⁵⁷, sondern auch an die Gestalt von Johanna denken, die mittels des Schlafs die Inzestbetroffenen in ihren Schoß aufnimmt⁵⁸. Das Wort „Schläfe“, das den Austritt aus der Wirklichkeit und den Eintritt der Christen in den Himmel codiert, impliziert nämlich das Wort „Schlaf“, das den Eintritt der Inzestbetroffenen in den Schoß von Johanna verkündet, und das Wort „Schläferin“, zu der Johanna als traumwandelnde Figur wird⁵⁹. Indem Kermor gleich nach dem Austritt aus dem Schlaf, dessen

⁵⁷ Eine den Dornen ähnliche Funktion hat das wilde, das Ambiente des Inzests andeutende Gras, das in die Sohlen einschneidet: „O das wilde Gras auf den Stufen, das die frierenden Sohlen zerfleischt“ (TRAKL 1987: 255). Dadurch, dass nicht der Kopf mit den Dornen (Christus), sondern die Füße mit dem Gras (Inzestbetroffenen) gestochen werden, kommt erneut die Polarisierung vom Christentum und vom Inzest zum Ausdruck, worauf die gegenüberliegenden Körperteile – der Kopf und die Füße – hinweisen.

⁵⁸ In der 2. Fassung wird im Kontext der im Sternenweiher erscheinenden Johanna direkt von dem Schoß gesprochen, der in der 1. Fassung in Form der blutenden Schleier veranschaulicht wird. Die unsichtbare (innere) Seite des Schoßes wird als „glühend“ (TRAKL 1987: 254) bezeichnet, während die sichtbare (äußere) Seite des Schoßes in der Metapher der „eisige(n) Schleier“ (TRAKL 1987: 254) ausgedrückt wird. Das Eisige, in dem das Kalte der Leiche mitschwingt, spielt auf die Scheidung von der Welt auf eine ähnliche Weise an, in der der Tod die Lebenden von der Welt wegnimmt. Die Situation des Inzestbetroffenen, der in der christlichen Wirklichkeit gefangen gehalten wird, stellt das Bild eines im Kristall erstarrten Wesens (TRAKL 1987: 255) dar. Indem Johanna das Kristall mit den silbernen (gesellschaftlichen) Fingern zu zerkratzen versucht, bemüht sie sich, Kermor aus dem „sozialen Gefängnis“ mit der gleichen Kraft herauszuholen, mit der er in dieses Gefängnis von der Gesellschaft eingepfercht wurde. Sein Körper wird von Johanna für das Grab vorgesehen, in das auch die „Erscheinung“ als ihr Ich-Teil in der 1. Fassung kommt. Sein Blut, das von Johanna als „süßes Blut“ (TRAKL 1987: 255) bezeichnet wird, hat dagegen für sie einen großen Wert, weil das miteinander gemischte Blut der beiden die Idee der durch das gleiche Blut der Eltern gekennzeichneten Inzestliebe entspricht und die Interferenz ihrer Existenzen „besiegelt“.

⁵⁹ Das Bahrtuch, das in der 1. Fassung einer „teuren“ (TRAKL 1987: 251), auf Christus zu beziehenden Gestalt weggenommen wird, wird in der 2. Fassung der als Schlafwandlerin (Schläferin – TRAKL 1987: 254) getarnten Johanna weggenommen, wodurch die Parallele zwischen Christus und Johanna untermauert wird. Das Bild des von Dornen umgebenen und in Metall verwandelten Herzens (TRAKL 1987: 254), das von der im Silbernen chiffrierten Gesellschaft „angeboten“ wird und das einen von der Umgebung in den Tod gehetzten Inzestbetroffenen vor Augen führt, weist darauf hin, dass die – wenn auch nur vorläufige und unzuverlässige – Flucht vor der Wirklichkeit im Schlaf verwirklicht werden kann. Das Bild des schwarzen Wurms, der „purpurn am Herz bohrt“ (TRAKL 1987: 255), bezieht sich auf den Versuch, die von der Gesellschaft errichteten und die Inzestbetroffenen voneinander trennenden Barrieren zu durchbohren. Wenn von der Wolke die Rede ist, die sich in der 1. Fassung auf den Traum bezieht (TRAKL 1987: 253) und die in der 2. Fassung aus

Glückseligkeit mit der Wirkung eines aus Mohn (TRAKL 1987: 255) gewonnenen Rauschgifts beschrieben wird, wieder die Flucht ergreift, versucht er seine inzestuöse Natur zu verdrängen. Deswegen verbindet er den Inzest nach dem Erwachen mit der zum Himmel in Opposition stehenden Hölle (TRAKL 1987: 255), deren Antichristlichkeit mit der okkultistisch geprägten Antichristlichkeit der Hexe korrespondiert, die er in Johanna vor dem Einschlafen erblickt (TRAKL 1987: 254)⁶⁰. Den aus Angst ins Dunkel fliehenden Kermor versucht Johanna zu fangen, indem sie aufsteht und so einer aufgerichteten Flamme einer Kerze ähnelt, deren Flamme ihre brennenden Haare und die glühenden Tränen des Wanderers im 2. Teil der 1. Fassung reflektieren – eine Flamme, deren Feuer die Dematerialisierung des Daseins andeutet und den Eintritt in den Schoß bedingt.

Das Blut der Schwester im Blut des Bruders.

Gilt in der 1. Fassung des Dramenfragments der Angriff des Wolfs auf Johanna als Angriff der den Inzest duldenden Antike auf das den Inzest verurteilende Christentum, so ist der Angriff Kermors auf das Pferd als Angriff der christlichen Gesellschaft auf die Antike zu betrachten, auf die der sich in den roten Augen des Pferdes abzeichnende Inzest anspielt. Das Blut des Pferdes führt Kermor in das mit Blut gefüllte und den Schoß enthaltende Innere von Johanna in dem Moment, in dem er einschläft und der als Schlafwandlerin auftretenden Johanna begegnet. Die Umkehrung der Mordmotive (Antike/ Christentum), der Täter (Wolf/ Kermor) und der Opfer (Johanna/ Pferd) betont das umgekehrte Verhältnis, das zwischen dem Traum und der Wirklichkeit besteht. Deswegen kann das auf Kermor im Bereich des Schlafes von Johanna verschüttete Blut während des den Eintritt in den Bereich der Wirklichkeit signalisierten Erwachens in das

Stahl (TRAKL 1987: 255) gemacht wird, wird angedeutet, dass die Gesellschaft mir ihrer gegen den Inzest gerichteten und sich im Stahl der Waffen äußernden Aggressivität die Inzestbetroffenen in den den Bereich des Traums eröffnenden Schlaf „hineintreibt“.

⁶⁰ Das Haar, dessen silberne Farbe als Ausdruck der maskierten Fähigkeiten von Johanna zur sozialen – von Kermor als „fremde Nähe“ (TRAKL 1987: 254) bezeichneten – Assimilation zu betrachten ist, schirmt den einschlafenden Kermor von der Außenwelt ab und wiegt ihn in den Schlaf. Dadurch, dass Johanna eine Hexe genannt wird, wird ihr Widerstand gegen die Christianisierung noch deutlicher betont, weil sie an Scheiterhaufen denken lässt, in deren Feuer sowohl Hexen als auch andere Häretiker von den Vertretern der katholischen Kirche verbrannt wurden. So nimmt Johanna die Position außerhalb des Christentums ein, von der aus sie es näher zur Antike hat – zu der Welt, auf die auch der Donner (TRAKL 1987: 255) hinweist, der neben dem Blitz als Attribut von Zeus gilt (PARANDOWSKI 1992: 56).

Blut verkehren, das sich in Kermor befindet, was mit dem Trinken als Akt des Einführens einer Flüssigkeit in den Organismus zusammenhängt.

Fazit

In ihrem Buch *Wampir. Biografia symboliczna* [*Der Vampir. Eine symbolische Biographie*] bemerkt Maria Janion, dass der Vampir überall dort zu erscheinen pflegt, wo es Blut gibt oder nach Blut riecht (JANION 2008: 7). Da der Inzest, der als Blutschande bezeichnet wird und die Beziehung zwischen Georg Trakl und seiner Schwester Margarethe bestimmt, durch das Blut gekennzeichnet ist, sollte das Vampirische auch im Kontext der im Werk von Trakl thematisierten Inzestliebe der Geschwister auftreten. Die sich auf die Schwester beziehenden Sätze des Bruders – „Wer trank ihr Blut?“ (TRAKL 1987: 251) und „Wer trinkt ihr Blut?“ (TRAKL 1987: 254) –, die in dem 1914 entstandenen Pächter-Dramenfragment von Trakl fallen, veranlassen zur Suche nach einem am Mord der Schwester schuldigen Vampir. Es sind auch Sätze, in denen die christliche Verurteilung des Inzests und die antichristliche Idee vom Vampir zusammenfallen: Im Gegensatz zu Christus, der infolge des Todes am Kreuz den anderen sein Blut gibt, nimmt der Vampir den anderen das Blut weg. Die Analyse des oben genannten Textes, der in zwei sich gegenseitig ausschließenden Varianten überliefert wurde und deswegen um so hermetischer wirkt, lässt nicht nur aus verschiedenen Quellen stammende Inspirationen aufeinander einwirken, sondern auch ein Bruchstück, das unter den Trakl-Forschern bisher keine Beachtung gefunden hat, aus der Vergessenheit herausholen. Auf diese Weise wird die sowohl vor dem Hintergrund des Expressionismus als auch aus heutiger Sicht innovative Sprache der Dichtung von Georg Trakl, in der die Welt eines vom Inzest betroffenen Menschen chiffriert ist, mit der Tradition der Romantik verbunden, zu deren Kulturerbe der Vampirismus zweifelsohne gehört. Der Vampirismus als integraler Teil der Romantik drückt die Leben-Tod-Implikationen ebenso suggestiv aus, wie dies bei der christlichen Exegese der Existenz der Fall ist. Die Inversion der Perspektive, aus der die Semantik des Blutes betrachtet wird, öffnet den Weg zur Antike, wo man dem als Prototyp des Vampirs geltenden Werwolf Lykaon begegnet und wo Trakl ein Asyl für seine Inzestidentität zu finden versucht.

Literatur

- BASIL, O. (1965) *Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg.
- CHIU, Ch. S. (1994) *Frauen im Schatten*. Wien.
- DIE BIBEL (1964) *Die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*. Köln.
- FREUD, S. (2007) *Das Ich und das Es: Metapsychologische Schriften*. Frankfurt/Main.
- FÜHMANN, F. (1982) *Der Sturz des Engels. Erfahrungen mit Dichtung*. Hamburg.
- GOETHE, J. W. (1998) Die Geschwister. In: Goethe W. J.: *Werke*, Bd. 4. München, 352-367.
- HERMES, J. T. (1770) *Geschichte der Miss Fanny Wilkes*. Leipzig.
- JANION, M. (2008) *Wampir: Biografia symboliczna*. Gdańsk.
- KLEEFELD, G. (1985) *Das Gedicht als Sühne. Georg Trakls Dichtung und Krankheit. Eine psychoanalytische Studie*. Tübingen.
- KÖRTE, M. (2000) *Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der Ewige Jude in der literarischen Phantasie*. Frankfurt/Main.
- KUBIAK, Z. (2003) *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1981) *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*. Frankfurt/Main.
- MARX, J. (1993) O poetach przeklętych. In: Marx J.: *Legendarni i tragiczni. Andrzej Bursa, Halina Poświatowska, Rafał Wojaczek, Stanisław Grochowiak, Edward Stachura, Kazimierz Ratoń*. Warszawa, 5-47.
- OVID (2006) *Metamorphosen*. Stuttgart.
- PARANDOWSKI, J. (1992) *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*. Londyn.
- SAAS, Ch. (1974) *Georg Trakl*. Stuttgart.
- SAUERMAN, E. (1984) *Zur Datierung und Interpretation von Texten Georg Trakls. Die Fehlgeburt von Trakls Schwester als Hintergrund eines Verzweiflungsbriefes und des Gedichts »Abendland«*. Innsbruck.
- SPOERRI, T. (1954) *Georg Trakl. Strukturen in Persönlichkeit und Werk. Eine psychiatrisch-anthropographische Untersuchung*. Bern.
- TRAKL G. (1987) *Dichtungen und Briefe*. Salzburg.
- TRAKL, G. (2000) *Sämtliche Werke und Briefwechsel*, Bd IV.2. Frankfurt/Main, Basel.
- WILDE, O. (2009) *Salome*. Stuttgart.