

ANDRZEJ PILIPOWICZ (OLSZTYN)

DIE FRUCHTBAR-UNFRUCHTBARE AMBIVALENZ  
DER EXISTENZ IM SOZIAL-DEKADENTEN SPANNUNGSFELD.  
DIE RAHEL-FIGUR IM DRAMA *DIE HOCHZEIT*  
VON STANISŁAW WYSPIAŃSKI UND IM 3. TEIL DES GEDICHTS  
*DER SPAZIERGANG* VON GEORG TRAKL

The problem of the fertility and sterility is symbolized by Rachel in the Bible. Rachel also appears in the drama *The Wedding (Wesele)* by Stanisław Wyspiański and in the 3rd part of the poem *The Walk (Der Spaziergang)* by Georg Trakl. In Wyspiański's play she negates the society whose construction is based on form and glorifies ghost that fills the poetry and makes her steril. In Trakl's poem Rachel is an incarnation of the incestuous love between the poet and his sister Margarethe. Their love is forbidden in the Christian society but it can be realized on the brink of reality where it is able to get fertile.

Zu den biblischen Gestalten, die zu Ende des 19. Jahrhunderts und zu Anfang des 20. Jahrhunderts häufig literarisch thematisiert wurden, gehören Salome, Mose und Rahel. Während die ersten zwei Figuren auch später oft als literarisches Motiv aufgenommen werden, scheint das Interesse der Schriftsteller für Rahel im Laufe der Zeit nachgelassen zu haben. Sie erscheint in dem 1901 entstandenen (W. Natanson 1969: 156) Drama *Die Hochzeit (Wesele)* von Stanisław Wyspiański (1869-1907) und im 3. Teil des dreiteiligen, 1912 geschriebenen (G. Trakl 2007: 524) Gedichts *Der Spaziergang* von Georg Trakl (1887-1914). In beiden Werken wird ihre fruchtbar-unfruchtbare Beschaffenheit<sup>1</sup> in den Kon-

---

<sup>1</sup> Die Unfruchtbarkeit der biblischen Rahel verkehrt in deren Fruchtbarkeit, was dadurch erklärt werden kann, dass sie Kontakt mit fremden Kindern bekommt, die ihre Psyche „entsperren“ und sie schwanger werden lassen (M. Bidzan 2010: 27): „Als Rahel sah, daß sie Jakob kein Kind gebar, beneidete sie ihre Schwester und sprach zu Jakob: Schaffe mir Kinder, wenn nicht, so sterbe ich. Jakob aber wurde sehr zornig auf Rahel und sprach: Bin ich doch nicht Gott, der dir deines Leibes Frucht nicht geben will. Sie aber sprach: Siehe, da ist meine Magd Bilha; geh zu ihr, daß sie auf meinem Schoß gebäre und ich doch durch sie zu Kindern komme. So gab sie ihm Bilha, ihre Leibmagd, zur Frau, und Jakob ging zu ihr. Und Bilha ward schwanger und gebar Jakob einen Sohn. Da sprach Rahel: Gott hat mir Recht verschafft und mich erhört und mir einen Sohn gegeben“ (Die Bibel 1964: 35 [Das erste Buch Mose, 30,1-6]). Nachdem Lea, Rahels ältere Schwester, Jakob zum Vater von 6 Söhnen und einer Tochter hatte werden lassen, wurde auch Rahel fruchtbar: „Gott gedachte aber an Rahel und erhörte sie und machte sie fruchtbar. Da ward sie schwanger und gebar einen Sohn und sprach: Gott hat meine Schmach von mir genommen“ (Die Bibel 1964: 36 [Das erste Buch Mose, 30,22-23]).

text der Opposition zwischen dem individuellen Geist und der gesellschaftlichen Norm gestellt. Bei Wyspiański wird Rachel<sup>2</sup> als eine tief in der Poesie versunkene Person dargestellt, die jede Art von Form ablehnt, weil sie den Geist in seinem Wert beeinträchtigt und den Zugang zu der eigenen Individualität versperrt. Deswegen zieht sie sich in die außerhalb der Gesellschaft liegende Position zurück, wo sie eine Existenz führen kann, deren Form sich im Geist auflöst. Bei Trakl dagegen steht Rahel für eine – bezieht man die im Gedicht angedeutete Situation auf die Situation des Dichters und dessen Beziehung zu seiner vier Jahre jüngeren Schwester Margarethe – in ihren Bruder verliebte Frau, die wegen des Inzests als einer sozial nicht akzeptierten Form der Liebe abgelehnt und an den Rand der Gesellschaft verdrängt wird. Sowohl die sich gegen die Gesellschaft wehrende Rachel als auch die von der Gesellschaft abgestoßene Rahel sind für Außenseiterinnen zu halten und entwickeln bei dem Übertritt aus der sozialen Sphäre zu der dekadenten (poetisch-inzestuösen) gegensätzliche Fähigkeiten in Bezug auf ihre Fruchtbarkeit: Rachels Unfruchtbarkeit wird Rahels Fruchtbarkeit gegenübergestellt. Im folgenden Text wird der Versuch unternommen, die individuellen Faktoren der fruchtbar-unfruchtbaren Rahel-Figuren in den genannten Werken zu bestimmen und den Einfluss der äußeren Determinanten auf die Variabilität des sexuellen Potentials zu diagnostizieren. Darüber hinaus wird der Frage nachgegangen, in welchem Maße die zwei hier behandelten Phänomene – Poesie und Inzest – auf beide Frauen zutreffen.

Im Drama *Die Hochzeit* von Wyspiański ist Rachel wegen ihrer Hingabe an die Kunst unfruchtbar, die von ihr nicht nur passiv erlebt, sondern auch wegen ihres Engagements für die Problematik der Poesie aktiv propagiert wird (T. Żeleński 1980: 300). Indem sie in einem Gespräch mit dem Dichter gesteht, dass sie die Wirklichkeit zur Poesie verarbeitet und einen großen Wert auf die Träume legt, beweist sie, dass ihre Existenz stärker an der Innenwelt als an der Außenwelt orientiert ist – umso mehr, als die Poesie so stark ihr Inneres in Anspruch nimmt, dass ihr exaltierter Kult der Kunst auf andere „überspringt“ (A. Łempicka 1980: 258)<sup>3</sup>:

<sup>2</sup> Die polnische Originalfassung des Vornamens „Rachela“ wurde in der deutschen Fassung von Wyspiańskis Drama als „Rachel“ übersetzt. Diese Form wird in der Analyse der *Hochzeit* verwendet, was auch dazu verhelfen soll, Rachel bei Wyspiański von Rahel bei Trakl abzuheben.

<sup>3</sup> Rachel wird als Galatea (S. Wyspiański 1992: 52) bezeichnet, wodurch ihr Verhältnis zur Kunst transparenter wird. Galatea als eine der Meeresnympfen inkarniert das sich im Wackligen des Wassers ausdrückende Amorphe der Poesie, der die konkreten, durch das Feste des Landes veranschaulichten Normen der Gesellschaft gegenüberstehen. Andererseits ist Galetea der Name der Elfenbeinstatue, die von Pygmalion geschnitzt wurde und die sich dank seiner Liebe zu ihr in eine lebendige Frau verwandelt (J. Parandowski 1992: 87). Dies ist ein Hinweis auf die Situation von Rachel, die im Bereich der Kunst agiert und nicht fähig ist, in die von der Gesellschaft regierte und mit Formen durchsetzte Außenwelt vorzustoßen. Bei ihr ist eine umgekehrte Tendenz zu beobachten: Sie verlässt nicht den Kunst-Bereich, um den Gesellschaft-Bereich zu betreten, sondern lässt den Kunst-Bereich in den Gesellschaft-Bereich „einschneiden“. Die Ausdehnung des Kunst-Bereichs auf den Gesellschaft-Bereich bedroht aber die Zeugungsfähigkeit der Menschen, dessen Existenz gleichermaßen nach Inhalt (Geist) und Form (Kör-

DICHTER: Und Sie erwarten alles aus erster Hand – ?

RACHEL: Wie von den Blumen, dem Ackerland,  
den Wolken, der Sonne, den Fröschen, den Reptilien,  
von den blühenden Lilien; –

diese ganze Poesie, die uns erfreut,  
die nach oben treibt, in die Lüfte steigt,  
sturmerfahren, täglich neu,  
und die aus allem phosphoresziert – .

Sie schreiben so, ich hab's gespürt ...  
also ...

DICHTER: Und was wünschen Sie?

RACHEL: Honig, Lust, Farbe – Poesie  
der Liebe, der Leidenschaft  
und des Glücks.

DICHTER: Und die freie Liebe?

RACHEL: Ach, davon träumte ich immer schon!

DICHTER: Und wenn eine gnädigere Glücksinkarnation  
sich darüber erbarmte, was Sie versäumen?

RACHEL: Dann hörte ich auf zu träumen.

(S. Wyspiański 1992: 52-53)

Dadurch, dass ihr das Gefühl der Liebe nur auf dem sich außerhalb der Gesellschaft erstreckenden Gebiet der Kunst und in Anlehnung an das eigene Innere zuteil wird, wird ihr die Verwirklichung der Liebe auf dem gesellschaftlichen Gebiet vorenthalten, wozu man die die Außenwelt kennzeichnende und sich in Materie äußernde Form braucht, die einen Menschen mit dem anderen verbindet. Erscheint die Liebe in der geisterfüllten und deswegen unbegrenzten Innenwelt von Rachel, wodurch ihre nicht an die Form der Ehe gebundene Liebe den Charakter einer Auto-Liebe<sup>4</sup> gewinnt und somit die Züge eines – sich nicht innerhalb ein und derselben Familie, sondern innerhalb ein und derselben Person vollziehenden – Inzests aufweist, so wird sie zugrunde gerichtet, wenn sie auf

---

per) verlangt. Deswegen bringt der Bräutigam den Worten des Vaters von Rachel Geringschätzung entgegen, in denen seine Tochter und ihre Sensibilität für die Kunst gelobt werden, die darin zum Ausdruck kommt, dass sie ihr Aussehen nach dem Aussehen der Frauen von den Gemälden Botticellis stilisiert (S. Wyspiański 1992: 46). Da der Bräutigam die Stilisierung für eine naturwidrige Imitation hält, spricht sie gegen die allzu große Spiritualisierung des Lebens: „Ich lieb die von Botticelli auch./ doch nicht für alle Momente./ nicht für den Hausgebrauch“ (S. Wyspiański 1992: 47). Darin manifestiert sich auch die Inkosequenz der Denkweise von Rachel, deren Mangel an Denkdisziplin ihr Schwelgen in Gefühlen verrät: Einerseits ignoriert sie den Kanzlei-Juristen und wirft ihm den Hang zum Standardisierten, Schablonenhaften und Schematisierten (S. Wyspiański 1992: 52) vor, andererseits hält sie sich nicht an ihr Prinzip, sich nach Individuellem, Eigenem und Authentischem zu richten, weil sie die Ideen anderer Menschen (Künstler) nachahmt und auf sich selbst überträgt.

<sup>4</sup> Rachel gilt als leidenschaftliche Leserin der Werke von Stanisław Przybyszewski (S. Wyspiański 1992: 46). In Przybyszewskis Schriften über die Kunst grenzt das Erleben eines Kunstwerks an eine sexuelle Ekstase (S. Przybyszewski 1966: 149-159), was seine Werke als obszön abstempeln lässt (R. Brandstaetter 1981: 19) und was beweist, dass Rachel mittels der Kunst zum Objekt der eigenen Liebe wird. Dies wird auch von Rachels Vorliebe zur Einsamkeit (S. Wyspiański 1992: 83) bestätigt, weil die Kontemplation der Kunst ein streng individuelles Ereignis ist und Intimität voraussetzt, die auch von dem sexuellen Akt impliziert wird.

die materiell bestimmte und deswegen begrenzte Außenwelt übertragen wird. Rachel wird als ein Wesen wahrgenommen, das nicht durch die in der Außenwelt geltende Richtung „von der Jungfrau zur Mutter“<sup>5</sup>, sondern durch die von der Innenwelt vertretene Richtung „von der Jungfrau zum Engel“ gekennzeichnet ist, wodurch die Beziehung ihrer „hochspiritualisierten“ Persönlichkeit zur Außenwelt noch mehr aufgelockert wird:

DICHTER: Ich werde Ihnen gerne zuschaun,  
wie Sie irrend durch den dunklen Park,  
scheinbar verliebt und verloren,  
halb Jungfrau, halb Engel,  
sich über den Strohwisch beugen  
wie ein Bild von Burne-Jones –  
während ich in der Wärme bleibe.  
(S. Wyspiański 1992: 85)

Rachels Widerwille gegen die Form, die für die die Außenwelt „füllende“ Gesellschaft konstitutiv ist, ist an ihrem Unvermögen, eigene Gedichte zu schreiben, zu erkennen:

DICHTER: Alles geht unter in Poesie  
bei Ihnen, die Bauern, Ihr Vater und Sie.  
RACHEL: Hab schrecklich viel gelesen; Gedichte meist.  
DICHTER: Und selbst geschrieben?  
RACHEL: Mitnichten.  
Mein Geschmack hinderte mich daran  
zu schreiben – schwache Form ödet mich ein;  
dafür entdecke ich, wo ich nur schau,  
die lebendige Poesie, ihren Baum,  
den heiligen,  
der mich glücklich macht, der mich erhebt:  
weil sie heilig ist, weil sie lebt.<sup>6</sup> (S. Wyspiański 1992: 82-83)

<sup>5</sup> Rachel bildet einen Gegenpol zu der Braut, die die formalisierte Existenz in der Gesellschaft akzeptiert, wodurch sie in der Außenwelt fest verankert wird und in Zukunft zur Mutter werden kann, weil die Mutterschaft die bei der Zeugung und Entstehung eines Kindes notwendige Form erzwingt: „BRÄUTIGAM: Tanz doch barfuß.// BRAUT: Ich? Als Braut?! Das geht nicht. Ist nicht erlaubt.// BRÄUTIGAM: Ist es besser, wenn sie weh dir tun?// BRAUT: Hochzeit feiert man in Schuhn“ (S. Wyspiański 1992: 36). Das Konkrete der Form, das sich von dem Flüchtigen des Geistes abhebt, kommt auch im Gespräch der Braut mit der Rätin zum Ausdruck: „RÄTIN: Ich weiß, daß deine Schönheit/ manche Schwierigkeit bezwingt./ bist noch ein junges Ding./ aber wovon werdet ihr reden./ wenn die langen Abende kommen./ was findet dann statt?/ Er ist gebildet, du nicht –// BRAUT: Wozu das Maul gleich voll genommen./ wenn man nichts zu sagen hat?/ Bin aufs Reden nicht erpicht“ (S. Wyspiański 1992: 203). Dadurch, dass die Braut das Sprechen auf das Notwendigste reduziert, bleibt sie nicht wie Rachel außerhalb der in Form fassbaren Außenwelt, d.h. nicht in der ideenvollen Innenwelt, sondern in der Außenwelt, in der die Poesie in ihrer Kraft beeinträchtigenden Worte durch die Taten ersetzt werden, deren Form immer auf die Möglichkeiten der Wirklichkeit zugeschnitten ist.

<sup>6</sup> In dem von Andrzej Wajda verfilmten Drama von Wyspiańskis *Die Hochzeit (Wesele)* spricht Rachel diese Worte aus, als sie mit ausgebreiteten, ihr Inneres aufschließenden Armen um eine von der Decke hängende Lampe tanzt, die ihre vom Erleben der Poesie „erhellte“ Innenwelt wiedergibt. Die sich im Tanz bewegende Rachel wird zu den um sie stehenden und in der Bewegung erstarrten Menschen

Sie verabscheut die Form, weil sie den Geist deformiert und das Sakrum des dichterischen Geistes profaniert. Eben die Ablehnung der Form macht es ihr unmöglich, tiefer in die Außenwelt vorzudringen. Der Eintritt in die Gesellschaft erfordert nämlich das „Straffen“ der Form, die dem in sie eingehüllten Inhalt nie gewachsen ist<sup>7</sup>. Da die Verdichtung des Geistes in der Poesie der Verdichtung des vom Tod ausgelösten Geistigen gleichkommt, ist das poetisch geprägte und von Rachel besetzte Gebiet am Rande der Wirklichkeit situiert, so wie das dem Tod zugeschriebene Gebiet an den Peripherien der Wirklichkeit gelegen ist. Deshalb gleicht Rachels Position der Position des Todes, der jede Form zugrunde richtet und jede materiell bedingte Existenz dematerialisiert. Davon, das Rachel sich selbst „entwirklicht“ und sich in dem Bereich der ebenfalls vom Geistigen konstituierten Ideen zu verorten versucht, zeugt auch ihre Tendenz, die Natur mit der Poesie zu verknüpfen: Einerseits begeistert sie sich für die Dichtung, andererseits erklärt sie ihre Liebe zu den Bauern, deren Kontakt zur Natur noch nicht gestört ist und deren Leben durch die den Geist von der Natur trennende Entwicklung der Zivilisation noch nicht völlig „beschädigt“ wurde:

---

kontrastiert, wodurch – aus ihrer Perspektive betrachtet – auf die von der Form „getötete“ Außenwelt hingewiesen wird. Während ihres Tanzes schaut sie den sie im Kreis umgebenden Gästen ins Gesicht, aber sie nimmt sie überhaupt nicht wahr. Sie wacht plötzlich auf und entsteigt ihrer poetisch bedingten Trance voller Angst, weil sie sich so weit von der Außenwelt entfernt hat und so tief in ihr Inneres hinabgestiegen ist, dass sie mit der Wirklichkeit völlig unvorbereitet und wehrlos konfrontiert wird (A. Wajda 1973: 0:39:08-0:39:49). Dies erklärt auch, warum Rachel nicht nur biologisch, sondern auch poetisch unfruchtbar ist: Sie kapselt sich in ihrem Inneren ab und tritt kaum in die Realität ein, die als Nahrungsboden für jeden echten Künstler gilt und für jeden Schaffensprozess unentbehrlich ist. Da sie wegen ihres ständigen „Aufenthalts“ auf dem Gebiet der Dichtung keine Inspiration aus der Wirklichkeit schöpfen kann, ist sie auf die Imitation angewiesen, die u. a. in der Aneignung des von den Botticelli-Bildern abgesehenen Stils besteht.

<sup>7</sup> Rachel spricht Französisch, als sie zur Hochzeit kommt – „bon soir“ (S. Wyspiański 1992: 47) – und die Hochzeit verlässt – „adieu“ (S. Wyspiański 1992: 87). Dadurch deutet sie an, dass sie mit großer Vorsicht in die reale Welt eintritt: Sie braucht eine „Isolationsschicht“ in Form einer fremden – ihre Ausbildung betonenden und den Kontakt zur Außenwelt filtrierenden – Sprache, um aus der Welt der Dichtung auszutreten und den Schritt in die Wirklichkeit zu wagen, die durch die in dem Hochzeitshaus erklingende Musik und durch das Spiel der Farben künstlerisch „erweicht“ wird. Französisch gilt als Schutzschild, weil sie ihre Gedanken in fremde Wörter „packt“, was ihr das Gefühl der Distanz zur Realität und Sicherheit gewährt. Die fremde Sprache, die die im Bereich der Träume und Vorstellungen handelnde Rachel gebraucht (B. Osterloff 2010: 103), hindert sie daran, zu weit in die Wirklichkeit einzudringen und dort ihren Geist zu zerstreuen. Es liegt die Vermutung nahe, dass sie Polnisch als eine ihr „organische“ Sprache im Gespräch mit dem um einen Rosenstrauch gewickelten und zum Strohmann werdenden Strohwisch (S. Wyspiański 1992: 85) verwendet, mit dem ihre Situation veranschaulicht wird: Die Rose, deren Duft aus dem Inneren der Blume kommt und von einem Strohbüchel geschützt wird (K. Wyka 1950: 28), kann auf Rachel übertragen werden, deren Geist von der fremden Sprache gegen die Außenwelt abgedichtet wird. Rachels Worte „pour passer le temps“ (S. Wyspiański 1992: 87), die auf den Titel eines Poems von Kazimierz Przarwa-Tetmajer hinweisen, zeugen nicht nur von ihrer Belesenheit, sondern auch von ihrer Scheu vor Wörtern, die sie unabdingbar der Gesellschaft anschließen, wo die durch eine Form gekennzeichneten Wörter die Dominanz der Form über den Inhalt signalisieren und an die uniformisierende, alle in ein Sprachsystem einsperrende Macht der Gesellschaft erinnern.

DICHTER: Sie werden sich einmal vielleicht  
in einen Bauern verlieben ...

RACHEL: Sie wahrsagen famos.  
Mein Hang zu den Bauernburschen ist groß,  
doch müßte es ein hübscher Bursche sein.

Zurück, zurück zur Natur.

(S. Wyspiański 1992: 82)

Die Einheit von Kunst und Natur lässt in Rachel eine Befürworterin der Antike erblicken, deren Existenzauffassung sich auf das das goldene Zeitalter heraufbeschwörende Prinzip der Identität von Geist und Natur stützt<sup>8</sup>.

Im 3. Teil des Gedichts *Der Spaziergang* von Trakl wird Rachel, die wegen ihres unerwarteten und kurzen Erscheinens direkt aus der Bibel zu kommen scheint, mit dem Inzest in Verbindung gesetzt<sup>9</sup>. Im Hinblick darauf, dass sich

<sup>8</sup> Auffallend ist, dass sich Rachels Persönlichkeit in die Welt der Pflanzen einpasst, worauf der Dichter seine Aufmerksamkeit lenkt: „(W)enn Sie also hinausgehen werden/ und Ihr Schal wird einen Busch streifen./ dann werden Ihre Sehnsucht und Ihr Frust/ sich mitteilen dem geringsten Stroh./ und vom Strauch werden Sie Trauer und Schatten/ überkommen./ unbewußt ...“ (S. Wyspiański 1992: 84). Die Verwandtschaft Rachels mit den Pflanzen ergibt sich aus ihrer Abneigung gegen die Sprache und ihrer Zuneigung zum Schweigen: Der Zustand des Schweigens charakterisiert nicht nur die keinen Laut von sich gebenden und sich in dieser Hinsicht von Tieren unterscheidenden Pflanzen, sondern begünstigt das Erleben der Kunst in dem durch das Stimmlose gekennzeichneten Inneren des Menschen. Indem Rachel von „uralte(n) Kräfte(n)“ (S. Wyspiański 1992: 145) spricht, spielt sie auf die Kraft an, die die Natur mit dem Geist verbindet, worauf sich die ebenso schweigsame wie unrealisierbare Idee vom goldenen Zeitalter stützt. Die Vision des goldenen Zeitalters schwingt auch in der Äußerung von Zosia mit: „Hätte ich über das Leben zu bestimmen, wie's/ zum Beispiel geschieht nach Fortunas Willen, –/ holte ich mir das Goldne Vlies./ um den Menschen alle Wünsche zu erfüllen;/ damit sie sich nicht so plagen/ jeder, wie ein Gefangener, hinterm Pflug./ an ihren schweren, langen Arbeitstagen;/ ich gäbe jedem von der Liebe genug./ damit er sie wie goldene Fäden spinnt./ wie ein Spinnrad, lustig und geschwind“ (S. Wyspiański 1992: 42). Rachel scheint sich vom christlichen Gedankengut abzuwenden und dem antiken Kulturerbe zuzuwenden. Sie ist abergläubisch (S. Wyspiański 1992: 143), was sie aus dem christlichen Bereich in den nicht-christlichen Bereich verschiebt, wo sich der antike, vom Christentum als Heidentum klassifizierte Bereich abzuzeichnen beginnt. An das Heidnische knüpft Rachel in dem Moment an, als sie lästert und den Strohmann (S. Wyspiański 1992: 85) in einer gebetartigen Weise anzusprechen beabsichtigt. Rachel erscheint im antiken Ambiente nicht nur wegen des Vergleichs mit Galatea, sondern auch dank dem Vergleich mit Polyhymnia (S. Wyspiański 1992: 188), die eine der neun Musen Apollons ist und oft als Frau in einem langen Gewand (Z. Kubiak 2003: 146) dargestellt wird, wodurch die Rolle der Trennung von der Welt im Akt der Affirmation des durch die Poesie „katalysierten“ Daseins akzentuiert wird: Durch den Mantel wird der mit ihm überzogene Körper der Wirklichkeit entzogen und somit von ihr getrennt. Schließlich soll nicht übersehen werden, dass das Antike von dem Dichter heraufbeschworen wird, der vom christlichen Gott und Zeus als von gleichrangigen Göttern spricht (S. Wyspiański 1992: 40).

<sup>9</sup> Die Geschichte von Rachel enthält inzestuöse Elemente, weil sie ein Kind mit Jakob, ihrem Cousin zeugt: „Als Jakob aber Rachel sah, die Tochter Labans, des Bruders seiner Mutter (...) trat er hinzu und wälzte den Stein von dem Loch des Brunnens und tränkte die Schafe Labans, des Bruders seiner Mutter. Und er küßte Rachel und weinte laut und sagte ihr, daß er ihres Vaters Verwandter wäre und Rebekkas Sohn. Da lief sie und sagte es ihrem Vater. Als aber Laban hörte von Jakob, seiner Schwester Sohn, lief er ihm entgegen und herzte und küßte ihn und führte ihn in sein Haus. (...) Da sprach Laban zu ihm: Fürwahr, du bist von meinem Gebein und Fleisch. Und als er nun einen Monat lang bei ihm gewesen war, sprach Laban zu Jakob: Zwar bist du mein Verwandter, aber solltest du mir darum umsonst dienen?“

die Inzestliebe der Geschwister in die Idee der Antike einmontieren lässt – ganz im Gegensatz zu dem den Inzest verbietenden Christentum –, bezieht sich das Werk von Trakl, dessen Liebe zu seiner Schwester Margarethe sie in den Bann der Dichtung zieht und ihre Liebe zu ihm auf dem Gebiet der Poesie teilweise realisieren lässt<sup>10</sup>, auf die Änderungen an der christlichen Religion, die es zum Ziel haben, die Inzestbetroffenen in die von Liebe zu jedem Menschen fundierte Idee des Christentums zu integrieren:

Ein altes Wiegenlied macht dich sehr bang.  
Am Wegrand fromm ein Weib ihr Kindlein stillt.  
Traumwandelnd hörst du wie ihr Bronnen quillt.  
Aus Apfelzweigen fällt ein Weiheklang.

Und Brot und Wein sind süß von harten Mühn.  
Nach Früchten tastet silbern deine Hand.  
Die tote Rahel geht durchs Ackerland.  
Mit friedlicher Geberde winkt das Grün.

Gesegnet auch blüht armer Mägde Schoß,  
Die träumend dort am alten Brunnen stehn.  
Einsame froh auf stillen Pfaden gehn  
Mit Gottes Kreaturen sündelos.<sup>11</sup>  
(G. Trakl 1987: 25)

Dadurch, dass ein altes Wiegenlied zu hören ist, wird die Erinnerung an die Kindheit und an die mit der Schwester verbrachte Zeit wachgerufen. Einerseits lösen die Kindheitserinnerungen das Gefühl des Wohlbehagens aus, weil die Welt der

---

Sage an, was soll dein Lohn sein? Laban aber hatte zwei Töchter; die ältere hieß Lea, die jüngere Rahel. (...) Und Jakob (...) sprach: Ich will dir sieben Jahre um Rahel, deine jüngere Tochter, dienen. Laban antwortete: Es ist besser, ich gebe sie dir als einem andern; bleib bei mir. (...) Da gab ihm Laban seine Tochter Rahel zur Frau. Und er gab seiner Tochter Rahel seine Magd Bilha zur Leibmagd. (...) Als aber der Herr sah, daß Lea ungeliebt war, machte er sie fruchtbar; Rahel aber war unfruchtbar“ (Die Bibel 1964: 34-35 [Das erste Buch Mose, 29,10-31]).

<sup>10</sup> Das ungeborene Kind der Geschwister-Eltern versinnbildlicht die von Trakl und seiner Schwester angestrebte und androgyn bedingte Einheit ihrer Existenzen. Zwischen dem 2. und 4. November 1913 (E. Sauer mann 1984: 48) soll es zu einer Begegnung der beiden gekommen sein, die die Schwangerschaft von Margarethe nach sich zieht und die im März 1914 mit einer Fehlgeburt endet (Ch. Chiu 1994: 60).

<sup>11</sup> Dadurch, dass das Bild von Rachel als einer im Erdschlamm watenden Person im Stück von Wyspiański an das Bild von Rahel als einer durch das Ackerland wandernden Person im Gedicht von Trakl erinnert, macht sich eine Parallele zwischen beiden Figuren geltend: „RACHEL: (...) (I)ch kam durch knietiefen Schlamm./ mußte den ganzen Weg waten; –/ (...) (S. Wyspiański 1992: 49). Im Drama von Wyspiański wird Rachel eine Walküre (S. Wyspiański 1992: 145) genannt, wodurch nicht nur auf ihre vom Christentum entfernte Position, sondern auch auf ihren Zusammenhang mit dem Inzest hingewiesen wird: In der nordischen Mythologie gelten Walküren als Jungfern, die die auf dem Schlachtfeld ums Leben gekommenen Verstorbenen an den Ruheort Walhall bringen. Im Drama *Die Walküre*, das einen Teil des Zyklus *Der Ring des Nibelungen* von Richard Wagner bildet, wird Sieglinde, die in ihrem Schoß Siegfried als ein mit ihrem Bruder Siegmund gezeugtes Kind trägt, vor der Wut des Göttervaters Wotan von einer der Walküren – Brünhilde – gerettet (R. Wagner 2008: 74-108).



Kinder von der Welt der Erwachsenen getrennt war und keine sozialen Grenzen aufwies, wodurch die Existenzbereiche der Geschwister interferieren konnten. Andererseits werden die Kindheitserinnerungen durch die Angst begleitet, die mit Strafsanktionen wegen einer überschrittenen, von den Erwachsenen aufgestellten Grenze verbunden ist. Im Zusammenhang damit wird der Gedanke intensiviert, den Rückweg in den Schoß der Mutter über die Erinnerung an die keine Grenzen „kennende“ Kindheit anzutreten. Die Idee von der Rückkehr in den Schoß wird nicht nur von einem meist von den Frauen gesungenen Wiegenlied versinnbildlicht, dessen Melodie aus dem den Schoß enthaltenen Inneren der Frau fließt (A. Focke 1955: 209), sondern auch von dem Bild einer ihr Kind stillenden Frau entfaltet, in der das Bild von Gottes Mutter zu erblicken ist, die den als Säugling dargestellten Christus füttert. Da der Schoß der Frau anzuschwellen beginnt, ist darauf zu schließen, dass die Frau das am Bauch situierte und hier gefütterte Kind in den Schoß aufzunehmen versucht, der einen lebenserhaltenden Bereich ausmacht, wovon die aus der Brust quellende Milch zeugt, die dem Inneren der Frau als „Sitz“ des Schoßes entströmt. Dem Schoß wohnen die Züge der Erde inne, die dank ihrem vegetativen Prozess die Pflanzen aus sich treten und blühen lässt, um sie später nach der Verwelkung wieder in sich aufzunehmen<sup>12</sup>. Die Analogie zwischen dem Schoß der Frau und dem Schoß der Erde wird durch den Brunnen verdeutlicht, der als eine zur Erde führende Öffnung zu betrachten ist. An diesem Brunnen stehen Mädchen, auf deren Schöße ihre Versinkung in den Traum hinweist, dessen Entstehungsort das Innere des Menschen ist. Durch das Zurückführen Christi in den Schoß wird das Zurückdrehen der Zeit angedeutet, wodurch die menschliche Existenz Christi, die als Antwort auf den mit dem Pflücken des Apfels in Gang gesetzten Sündenfall zu verstehen ist, zurückgenommen wird. Indem die Geburt Christi auf den Garten Eden und somit auf den Apfelbaum (von dem Eva einen Apfel als eine verbotene Frucht gepflückt hat) bezogen wird, lässt man die Zeit bis auf den christlichen Ursprung der Welterschaffung (A. Doppler 2001: 105) zurücklaufen. Dadurch wird der gepflückte Apfel wieder auf den Apfelbaum gehängt, aus dem ein Weiheklang

<sup>12</sup> Auch im Gedicht *Englisches Café* von Gottfried Benn erscheint Rahel, deren unfruchtbar-fruchtbarer Schoß im Zusammenhang mit der vegetativen Kraft der Erde auftaucht, die im Spannungsfeld zwischen Gebären und Sterben steht: „Rahel, die schmale Golduhr am Gelenk:/ Geschlecht behütend und Gehirn bedrohend:/ Feindin! Doch deine Hand ist eine Erde:/ Süßbraun, fast ewig, überweht vom Schoss. –“ (G. Benn 1966: 55). Die Unfruchtbarkeit von Rahel, die sie in Opposition zu den fruchtbaren, die Kinder gebärenden Frauen stehen lässt und die in dieser Hinsicht die Bezeichnung „Feindin“ verdient, bedeutet die Unfruchtbarkeit im biologischen Sinne, weil ihr Schoß nicht mit dem Inneren der das Wachstum der Pflanzen bedingenden Erde einhergeht, und gilt als Kehrseite der Fruchtbarkeit im geistigen Sinne, wovon der Vergleich der Erde mit ihrer Hand zeugt, auf der eine goldene Uhr zu sehen ist, deren Goldenes an das goldene Zeitalter und somit an die Idee der Antike erinnern lässt. Ist das Ideenhafte als Beweis für das Schöpferische des menschlichen Geistes zu betrachten, so kann die am dichterischen Prozess „teilnehmende“ Hand von Rahel auf das Künstlerische hinweisen, wodurch sie Rachel bei Wyspiański nahe steht, die sich eher durch ihre Fähigkeit zu geistigen Geburten (Kunst) als zu leiblichen Geburten (Kinder) charakterisiert.



kommt, der die Rückkehr des Apfels an seinen Ort bestätigt und der den Weiheklang reflektiert, der im Garten Eden hörbar werden konnte, als der Apfel von Eva gepflückt wurde und die Vertreibung der Menschen aus dem Paradies nach sich zog. In der nach Früchten suchenden Hand der Schwester, deren silberne Farbe auf die Gegenwart als eine der Wirkung der Zivilisation unterworfenen und das Gesellschaftliche bestimmende Zeitdimension hinweist<sup>13</sup>, kann man die nach dem Apfel greifende Hand der biblischen Eva erblicken, was für einen provokativ wirkenden Schritt zu halten ist, einen neuen – Christus ähnlichen – Messias kommen zu lassen, der die Menschen noch einmal rettet und dessen selbst aufgeopferter Tod alle Menschen – auch die von dem Inzest Betroffenen – erlöst. Zwar wird die in Wein und Brot ausgedrückte Idee Christi durch die dem Wohl der anderen dienende Arbeit realisiert (G.-A. Pogatschnigg 1989: 90), aber der auf das Gebot der Nächstenliebe zurückzuführenden Symbolik von dem am Kreuz gestorbenen Christus wird immer noch nicht Genüge getan. Dies wird erst mit dem Bild von Rahel erreicht, das mit dem Bild von Gottes Mutter korrespondiert. Dadurch, dass Rahel als eine tote Person durch den Schoß der Erde versinnbildlichenden Acker wandert, kommt es zu einer Umkehrung des toten und lebendigen Bereichs (H. Coelln 1995: 95). Ihr toter Körper, der sich bewegt und in diesem Sinne lebt, deutet die Belebung ihres unfruchtbaren und so als tot geltenden Schoßes an, worauf das das Leben inkarnierende und Rahel winkende Grüne hinweist. Dieser Umkehrung liegt die Rückkehr in die vorchristliche Zeit zugrunde, die auf das Herabsinken in die zeitlich tiefer als das Christentum liegende und dem Inzest mehr Verständnis entgegenbringende Antike abzielt. Da sich die antike Idee des goldenen Zeitalters mit der christlichen Idee des Gartens Eden in Bezug auf die Konzeption des Paradieses deckt (A. Doppler 1988: 111), scheint die antik geprägte Sündenlosigkeit der Menschen, die vom Handeln der ersten Menschen – Adam und Eva – zunichte gemacht wurde (H. Cierpka 1963: 14), umso leichter erreichbar zu sein. Die Inversion des Lebendigen und des Toten zeichnet sich in dem Austausch der Positionen von Rahel und Maria als Gottes Mutter ab: Schlägt der tote Schoß von Rahel in den lebendigen um, so wirkt der lebendige, Christus gebärende Schoß von Maria infolge der Wiederaufnahme Christi – nicht in Bezug auf ihre Unfruchtbarkeit, sondern auf ihr „Brachliegen“ – tot, weil sich die Geburt von Christus in Bezug auf die zurückerlangte Sündenlosigkeit als unnötig erweist.

Im Drama von Stanisław Wyspiański erlebt Rachel die Kunst so stark, dass sie jede Form um ihre Bedeutung bringt. Sie setzt sich auch über ihre Form des Körpers hinweg und absorbiert den der Form des Gedichts entnommenen Geist des Dichters, wodurch sie ihren Geist in sein Inneres einbaut. Die Inzestliebe

---

<sup>13</sup> Gilt das goldene Zeitalter der Antike als glückselige Periode der Menschheit, so ist das silberne Zeitalter als die nächste Etappe der Menschheitsentwicklung für eine Periode zu halten, in der das sich auf verschiedenen Existenzebenen manifestierende Individuelle des Menschen der Macht der sich immer deutlicher herauskristallisierenden und immer stärker werdenden Gesellschaft unterzogen wird.

zwischen Georg Trakl und seiner Schwester Margarethe, die von der biblischen Rahel inkarniert wird, lässt sich dadurch erklären, dass die in der pränatalen Periode eine Ganzheit bildenden Geschwister nach deren Geburt eine Wiedervereinigung dessen anstreben, was im Moment ihres nicht gleichzeitigen Auf-die-Welt-Kommens zerspalten wurde. In diesem Sinne gilt die Inzestbeziehung als Versuch, den Geist in dem gegenüberliegenden Körper unterzubringen, um das verloren gegangene und androgyn bestimmte Ganze zurückzugewinnen. Beide Prozesse, die in der Sublimierung des eigenen Daseins in Anlehnung an den Geist einer anderen Person bestehen, finden am Rande der Gesellschaft statt, wo kein Geist mehr in der von der Gesellschaft vorbereiteten und alle vereinheitlichenden Form gefangen genommen wird. Bei Wyspiański kann Rachel, die auf dem Boden der Kunst wegen der Auflösung ihrer Existenz im Geist unfruchtbar ist, auf dem Boden der Gesellschaft fruchtbar werden, weil die sich in Geboten und Verboten äußernde Form der Gesellschaft an die Form denken lässt, die der Mensch bekommen muss, um geboren zu werden. Bei Trakl kann Rachel, die auf dem Boden der den Inzest verurteilenden Gesellschaft unfruchtbar bleiben muss, auf dem Boden außerhalb der Gesellschaft fruchtbar werden. Da dieses Terrain, auf dem die Form an ihrer Gültigkeit einbüßt, mit dem Terrain des jede Form aufhebenden Todes verwandt ist, wird er von dem Terrain des Schoßes abgelöst, der durch das Prinzip des Lebens gekennzeichnet und ebenfalls außerhalb der Gesellschaft situiert ist.

## LITERATUR

- BENN, G. (1996): *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*, Bd. 1, Frankfurt am Main.
- BIDZAN, M. (2010): *Niepodność w ujęciu bio-psycho-społecznym*, Kraków.
- BRANDSTAETTER, R. (1981): *Ja jestem Żyd z „Wesela”*, Poznań.
- CHIU, CH. (1994): *Frauen im Schatten*, Wien.
- CIERPKA, H. (1963): *Interpretationstypen der Trakl-Literatur. Eine kritische Betrachtung der wissenschaftlichen Arbeiten über das Werk Georg Trakls*, Berlin.
- COELLN, H. (1995): *Sprachbehandlung und Bildstruktur in der Lyrik Georg Trakls*, Essen.
- DIE BIBEL (1964): *Die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*, Köln.
- DOPPLER, A. (1988): Elemente der Bibelsprache in der Lyrik Georg Trakls. In: Weichselbaum H. (ed.): *Trakl-Forum 1987*, Salzburg, 109-117.
- DOPPLER, A. (2001): *Die Lyrik Georg Trakls. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte*, Salzburg.
- FOCKE, A. (1955): *Georg Trakl. Liebe und Tod*, München.
- KUBIAK, Z. (2003): *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa.
- ŁEMPICKA, A. (1980): Poślowie. In: Wyspiański S.: *Wesele*, Kraków, 216-279.
- NATANSON, W. (1969): *Stanisław Wyspiański. Próba nowego spojrzenia*, Poznań.
- OSTERLOFF, B. (2010): *Pejzaż. Rozmowy z Mają Komorowską*, Warszawa.
- PARANDOWSKI, J. (1992): *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Londyn.
- POGATSCHNIGG, G.-A. (1989): Frieden. Semantische Rekonstruktion eines Traklschen Wortfeldes. In: Cercignani F. (ed.): *Studia Trakliana. Georg Trakl 1887–1987*, Milano, 81-112.

- PRZYBYSZEWski, S. (1966): O „nową” sztukę. In: Przybyszewski S.: *Wybór pism*, Wrocław/ Warszawa/ Kraków, 149-159.
- SAUERMANN, E. (1984): *Zur Datierung und Interpretation von Texten Georg Trakls. Die Fehlgeburt von Trakls Schwester als Hintergrund eines Verzweiflungsbriefes und des Gedichts »Abendland«*, Innsbruck.
- TRAKL, G. (1987): *Dichtungen und Briefe*, Salzburg.
- TRAKL, G. (2007): *Sämtliche Werke und Briefwechsel*, Bd. 1, Frankfurt am Main/ Basel.
- WAGNER, R. (2008): *Die Walküre*, Stuttgart.
- WAJDA, A. (1973): *Wesele*, DVD.
- WYKA, K. (1950): *Legenda i prawda „Wesela”*, Warszawa.
- WYSPIAŃSKI, S. (1992): *Die Hochzeit*, aus dem Polnischen von Karl Dedecius, Frankfurt am Main.
- ŻELEŃSKI (BOY), T. (1980): Plotka o „Weselu” Wyspiańskiego. In: Wyspiański S.: *Wesele*, Kraków, 289-306.