

# TONEN, BILLEDET OG HISTORIEN

Om Georg Trakls kunst

**Birgitte Rasmussen Hornbek**

Dunkelt og sært er Georg Trakls lyriske univers. Disse altdominerende efterår fulde af frygt, disse sorte, vaklende nattehimle, dette vedvarende forfald, disse dødlignende middagstimer, disse ud tørrede haver, disse ørkenagtige enge, hvor forrådnede frugter, døde kroppe, bristede øjne, druknende, forladte dyrder, foruroligede elskende med rituel langsomhed glider forbi som en uafvendelig erindring eller drøm. Et univers, hvor jeg'ets position er destabiliseret, hvor jeg'et selv har undergået en antropologisk forandring, dets empiriske ham er gledet af, og perspektivet og kronologien er suspenderet med største selvfølgelighed. Døren til den formålstjenlige tale er langsomt gledet i. Billede efter billede flyder forbi hinsides summen af sagsforhold. Skyggerne blafrer forladte af deres referent, den ornamentale omkreds har mistet sit centrum.

I en vedholdende kontrovers med den "meningskrise" eller den sub stansløshed i verden, der kendetegner det moderne, udforskes — stadigt mere depressivt — de forskellige betydningsbærende enkeltområder eller udkanter: kunsten, hjemstavnen, barndommen, kønnet, det fremmede, familien, egenpersonen, religionen etc.

Det særegne i Trakls lyrik er ikke historiepessimisme, de nærmest apokalyptiske forestillinger, som han delte med så mange kunstnere og intellektuelle i perioden op til Første Verdenskrig, men den særlige æstetik, hvori den æstetiske refleksion tager form. Dette

foregår ikke som hos Charles Baudelaire — lighederne og inspirationen til trods — i en læggen sig ud med vareproduktionens eller teknikens ypperste frembringelser. Ejheller søges en billedlig fixering af centrene for den samfundsmæssige fremmedgørelse.

Elementerne i Trakls lyriske univers er hentet fra den gamle verden: det er ikke storstaden, men landsbyen, ikke lommeuret, men kirkeklokken, ikke luderen, men ungpigen, ikke spilleren, men soldaten, ikke kludesamleren, men vandrerens, ikke boulevarderen, men vejen, ikke gaslyset, men lampen, ikke fontænen, men dammen, ikke færdselens støj, men vinden, ikke brostenene, men stubmarken, ikke kunstneren, men munken, ikke fløj og purpur, men linned og lærred, ikke luxusetablisementet i spejl og glas, men kroen med sorttilrøgede bjælker, ikke den konvulsiviske masse, men tågen der er det slør, hvorigennem den enkelte dødelige træder i relief.

Imidlertid er blikket på den gamle verden ét, der knuser al virkelighed i den. Ikke det nye, det ukendte, men det fortrolige, det givne, det kontinuerte, det enkle, det overskuelige provinsielle er blevet spøgelsesagtigt, fremmed, er berøvet den sikkerhed, der er fundament for, at tingenes indbyrdes tilforordning, fænomenernes hierarkisering er forståelig og mulig. Verden har mistet sin naturlighed og sin glans.

Denne livets eller verdens fremmedhed er ikke kommet i stand ved en gådefuld afstand, som det sker for en mere hjemlig melankoliker, J.P. Jacobsens helt Niels Lyhne, for hvem dette livets bestandige unddragen sig jeg'ets greb former et udefinerligt, men elsket kærlighedsobjekt, der tildeler ham en vis portion nydelse. Ejheller finder vi den nostalgiske længsel efter en sensualistisk dvælen ved detaljen, hvori Jacobsen stræbte efter at objektivere og fastholde det efemere og svindende liv. Hos Trakl er den gamle verden eller livet selv mortificeret. Hans melankoli er uden sødme.

Forsøger man at fortolke hans melankoli som en æstetisk determinant, synes hans kunst at knytte sig til den melankolske allegorisering, som den forekommer i barokken.

Den barokke allegoriske kunst rummer altid en overvejelse over forholdet mellem natur og civilisation. Digtene *Trübsinn*, *Die Schwermut* og *Melancholie* indskriver sig alle i disse overvejelser.

Jeg vil først og fremmest samle opmærksomheden om *Trübsinn*. I dette digt fremkaldes i en næsten monoton gentagelse rester og fragmenter af forlængst formede billeder samtidig med, at livet drives ud af dem: haverne er brune og øde, møddingen er forbrændt, engen er udtørret, det lave buskads er mørkt og mat, Guds himmel er bladløs. De kulturelle spor er ved at udviskes af det gølge og døde. Historien reflekteres i forfaldsemblemer: ørkenen.

Ødemarken er det absolutte embleme på døden, på historiens entropi. Det elementariske — vandet, ilden, jorden, luften — bækken, lyset, engen og vinden — er ikke symboler på den evigt genføddende og fornyende natur, men allegoriske billeder over historiens dødelige falden tilbage i naturhistorie. Denne naturalisering eller biologisering er en klassisk topos, hvormed døden beskrives: "Af Jord er du kommet, til Jord skal du blive..." — men her uden frelses- eller forsoningsvisioner om det himmelske Jerusalem. Guds himmel er fravristet enhver transcendent kraft, er blevet meningsløs natur. Den er sort og bladløs, kan kun beskrives som og sideordnes med andre naturfænomener. Intetsteds indeholder naturbillederne forsøg på heling eller forsoning. De leverer ikke noget kulturkritisk mentalt reservoir eller utopisk ressource overfor den samfundsmæssige fremmedgørelse, men er billeder på den, chiffrer eller objektivering af den "transcendentale hjemløshed" (Georg Lukacs i *Theorie des Romans*).

Det historiske præsenteres ikke her ved sin fornuft eller via nogen utopisk impetus, men ved sin skæbnesvangre uforståelighed og irrationalitet. Hvad det allegoriske blik udvirker, er et anomisk opstykket billede af historien. Amorfe enkeltdele, der ikke kan forenes i noget symbolsk enhedsligt billede, men kun kan efterlade gådefulde rester af det forgangne. Denne fremgangsmåde findes nok tydeligst repræsenteret i digtet *Die Schwermut*: "Ein gründlich dämmernder Bergstrom/In zerbrochener Föhren/Schattenbezirk; Das fromm in braunen Bildern abstirbt". "Strandingsgods-montage", som Ernst Bloch, der iøvrigt fødtes samme årti som Trakl, kalder allegorien i værket *Das Prinzip Hoffnung*. Der er ingen episk eller direkte meningsmæssig sammenhæng mellem barakkerne, der flygter gennem de små haver, lyset, engene, som blafrer over møddingen, barnet, der spiller/leger med sine øjne på den udtørrede eng og den gamle, der vender sig i vinden. Den enkle præsens er forlængst ophørt. Hver fremtoning lukker sig om sin egen aktivitet uden nogen rettet mod objektet. Bliver hieroglyfagtig, bliver dæmoni. Verdensånden er blevet til verdensulykken. "Geist" er blevet til "geistern", en udviklingsmodus, hvori hverken religion eller kunst lader sig assimilere og udvikle til videnskab.

Sammenhængen mellem ting og betydning er bortfaldet. Et indicum på dette er digtets modvilje — for ikke at sige resistens — mod metaforiske eller symbolske udlægninger, en analytisk tilgang som en stor del af Trakl-forskningen arbejder ud fra. Digtet er i den forstand ikke substantielt, men et billedarrangement af højt dreven artificialitet. Det tilbyder ingen resonans for handlingens helte, der — også hvor de optræder som tragiske figurer — repræsenterer den

substantielle mening. Hvor disse optræder, er det nu som legender: "ßsprachlos! O grollende Schwermüt/Des Heers; ein strahlender Helm/Sank klirrend von purpurner Stirne" (*Die Schwermüt*). Tilbage bliver forbryderne, skyldnerne, de exilerede, outsiderne, de magtesløse og, frem for alt, den handlingshæmmede melankoliker og grubler.

Det lyriske jeg præsenterer sig af samme grund kun indirekte i digtet, i skyggen af det personlige pronomens ejefald, som bærer af noget, der bliver noget ved, som genstand for Saturns manipulationer. Saturn er melankoliens stjerne og vier jeg'et til det dennesidige og det forgængelige: Guds himmel er stjerneløs og gold, lysetanderne blaftrer ikke på altret, men på møddingen, det sted, hvor formerne opløses i forrådnelse. Forløsningslængslen objektiveres i statuariske tableauer, hvis elementer er bundet sammen ved deres forgængeligheds-, opløsnings- og destruktionsallusioner. I sidste halvdel af *Melancholie* etableres disse først og fremmest ved den horizontale positionering og ved at gøre ruinen til central æstetisk kategori. Dette sidste gælder også for *Die Schwermüt* og *Trübsinn*. I sidstnævnte er det liget, som bliver bærer af det humane, af livet selv. Korset for panden og for brystet, indvielsen til livet er blevet til perversion, en "liebend" indvielse til døden. Kærttegnet, den trøstende gebærde, digtets eneste intentionale og objektrettede handling indenfor Saturns område, tillægges det allerede forgangne. Her knytter Trakl sig til den elegiske tradition; den døde vens gestus bliver et billede på det trøsteløse, på sorgen, der slår sig ned selv i paradiset. *Et in Arkandia ego* vil her også sige "Også i Arkadien jeg, døden".

Der kan ikke tænkes i historie, men i skæbne. Denne former sig som tvangen til den verdslige udstilling af historien, som aftvinges det allegoriske blik. Dette henviser melankolikeren til hans trofasthed mod tingene, som Walter Benjamin beskriver det i sit værk om det barokke sørgespil, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Personerne eller subjekterne i digtet er flygtige, midlertidige, sat i værk ved deres ubestemmelighed, deres tilfældige opdukken: et barn, en gammel mand, to sovende, en hund etc., hvorimod der er tale om eftermiddagen, den udtørrede eng, vinden, buskene, bækken, værelset.

Der må lures på det dennesidige, der må forskes i det, der må ventes på det Nu, hvor det åbenbarer sig. Men epifanierne selv bliver historisk vraggoods. De traditionelle symboler for det guddommelige eller dettes rekvisitter stivner i saturniske emblemer. Lyset er ikke entydigt, absolut, åbenbarende, men eroderende: det vækker skygger, det opløser linier, der udvisker stabile konturer. Det forurolig-

ger, som i *Melancholie*: "Blauliche Schatten. O ihr dunklen Augen,/ Die lang mich anschaun im Vorübergleiten". De mange bevægelsesverber indicerer et stadium i samme erosion: løben, legen, blafren, vaklen, spøgelsesagtig bevægen sig, verber, der driver verden hen mod det tankeløse, det ukontrollerede, mod det uden stabilitet, form og intention, mod det uden rationalitet, som vi kender den. Således også i *Die Schwermüt*, hvor tingene nærmest knækker, brækker af i billeder, i digtet *Melancholie*, hvor de ætsets.

Når betydningerne eller meningen rømmer tingene, udløses samtidig en semiotisk flugt, som ikke finder nogen ende. Et eksempel er hunden. I de klassiske teorier om melankoli — dvs. melankoliktænkningen fra oldtiden over renæssancen og frem til romantikken — er hunden, som melankolikerens, behersket af leverens produktion af sort galde, som vækker vanvid og drøm. Men hunden er også — pgra. dens sporsans og udholdenhed — emblem på den utrættelige forsker og grubler, en fortolkning, som har rødder i renæssancens melankolikonception, hvor melankolien ikke længere blot anskues som sygelighed og galskab, et *Balneum Diaboli*, men også som katalysator for en højeste form for imagination, vision, ekstase og indsigt. Hunden er således melankolikerens attribut. Men stadig enigmatisk. Er den Kerberos, Fenrisulv, helvedeshund fra folkeeventyr? Er den dødshunden Anubis, eller har den affinitet til den sovende hund på Albert Dürers stik *Melancholia I* fra 1514? Korresponderer den i så fald med de to sovende hunde fra digtets første strofe? etc. Der er ingen afsløring af hemmeligheden.

Det øde landskab, ørkenen, er således ikke så meget et billede på det biologiske naturfaktum, der hedder død, som det, at tingene, genstandenes, fænomenernes, skikkelsernes dødsforfaldenhed reflekterer betydningernes opløsning, den semiotiske proces's egen skæbne.

En effekt af dette er, at en underminering af symbolet er gjort til æstetisk princip. Desuden er sproget selv igen blevet til "Jord", bar materialitet, ting, afsjælet "vrøvl", som det tyske ord "Mist" (mødding) også betyder. Således kan den melankolske allegoriker ikke længere formidle sin viden som oplysning, men fremstille den i analogier, korrespondancer, signaturer. Sproget så at sige frigøres fra de foreliggende betydnings- eller meningsforbindelser. På denne måde disponibelt for en slags allegorisk udnyttelse, som i Trakls *spleen*-digte tilvejebringer to fremtrædende æstetiske særkender, nemlig hvad man kunne kalde tonen og billedet. I det semiotisk ruinøse landskab samler melankolikerens de døde ting op for at redde dem (jvf. Benjamin). At redde disse døde ting, vil her sige at afæske

sproget dets magiske egenskaber, dets trylleri. I mange af Trakls digte forekommer en klang, en formstøbt lyd, en kultiveret tone, hvadenten den optræder semantisk som en klirrende lyd, hvormed hjelmen falder fra den purpurne pande (*Die Schwermut*), som guitarklange (*Melancholie*) eller formalt som en vegetativ tonal monoton af assonanser (*Melancholie*):

Når sprogets selvfølgelige referentielle forbindelse til verden er blevet suspent, kan verden overstryges med provisoriske betydninger. Hund kan blive så meget. Verden bliver et gigantisk panorama, subjektet en passioneret billeddyrker. At være bliver at se. Subjektet rækker så langt som øjet. Dette som vilkår: ikke blot den forkrænkede gamle, den desillusionerede, men selv eller allerede barnet må spille hhv. lege med sine øjne, sorte og glatte, ubeskrevne eller blinde, glatte flader, som hele tiden må indpodes billeder og tolkes på ny. Øjet som emblem på denne henvisthed til det visuelle og det optiske bedrag i den bestandige læsen verdens uorden.

Gerog Trakl levede fra 1887–1914. Når Stefan Zweig i erindringsværket *Die Welt von Gestern* søger at indkredse den samtidige østrigske tidsånd skriver han følgende: "Når jeg forsøger at finde en gangbar formel for tiden fra før Første Verdenskrig, hvor jeg voksede op, så håber jeg at være mest prægnant, når jeg siger: det var sikkerhedens gyldne tidsalder (...) Alt havde sin norm, sit bestemte mål og vægt". Men den videre beskrivelse af, hvorledes det samtidig var forsikringernes gyldne tidsalder — man forsikrede sig fra vugge til grav, for hagl, brand, alderdom, selv blandt det hvide linned i brudekisten lå en medgiftspolice — punkterer næsten udsagnet og indicerer snarere den tilstand af *suspence*, Østrig befandt sig i ovenpå strabadserne op gennem århundredet: dets deltagelse i koalitionskrigene, februarrevolutionen 1848, krigen med Italien 1857, den preussisk-østrigske krig 1866, kompromiset med Ungarn 1867. Og på trods af at Franz Joseph stadig er kejser, er dobbeltmonarkiet i indre opløsning: et feudal-kapitalistisk styre, der venter på oprør. Især småborgerskabet føler sig truet af proletarisering. Desuden er de privilegerede befolkningsdele — tyskerne i Østrig og magyarerne i Ungarn — i mindretal overfor dobbeltmonarkiets øvrige nationale grupper. Og samtidig er de komplekse forudsætninger for verdenskrigens udbrud ved at være faldet på plads.

Særlig prægnant må Zweigs beskrivelse vel især blive, taget i betragtning, at i samme periode opvoksede den generation, som indenfor kunst, videnskab og filosofi radikalt underminerede denne sikkerhed: Mahler, Kafka, Weiniger, Musil, Kokoschka, Heidegger, Lukacs, Bloch, Webern, Wittgenstein. Det er, som opfylder den

østrigske *Lebensphilosophie*, hvad Walter Benjamin dybt tungsindigt iagttager i *Einbahnstrasse* (1928) mellem de to verdenskrige: "Atter og atter har det vist sig, at deres (menneskenes, den kollektive bevidsthed, BRH) hang til det tilvante nu allerede længst svundne liv er så ubøjelig, at den selv under den mest drastiske fare (den tilstundende nazisme, BRH) forhindrer den egentlige menneskelige anvendelse af intellektet: forudseenhed".

Denne hang må Trakl også siges at have haft. Trods biografierne ikke kedelige beskrivelser af hans brug af stoffer, hans gang på bordeller, hans incestuøse kærlighed til søsteren etc. stræbte han efter det almindelige og tilvante liv. Han tog apotekeruddannelse, han søgte bestandig arbejde, han meldte sig som frivillig i krigen. Hans lyrik er ikke noget kritisk programmatisk korrektiv til dette, men dets samtidige æstetiske afkast. En æstetisk form, hvori den forudseenhed, som oplysningen hidtil var nægtet, synes at kunne opbevares: "Die heisse Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger/Schmerz,/Die ungeborenen Enkel" (Grodek).

Marts 1988