

Phänomenologie und Poetik des Wasserbildes bei Georg Trakl

Laura Cheie

Die Wasservorstellung gehört, anthropologisch betrachtet, zu den ältesten und konstanten Erinnerungsbildern der Menschheit, die deren Phantasie aus dem mythischen bis ins wissenschaftlich-artistische Zeitalter stets grundlegend begleitet und angeregt haben. Als das Urbild der welterschöpfenden, lebensgebärenden, lebenserhaltenden und -regenerierenden, urmütterlichen Materie bestimmt das mythische Wasser die ersten kosmologischen Erklärungsmodelle und prägt auch die ursprünglichen Moralvorstellungen der Menschheit. Mit der göttlichen Läuterungsfähigkeit des heiligen Wassers verbinden sich bekanntlich christliche aber auch unchristliche Rituale der Purifikation, d.h., mit Trakl gesprochen, die “Taufe in keusem Wasser”, das Versinken in die vergeistigte Bläue dieses uralten Elements. Die Vorstellung des Wassers als kosmische oder ins Kosmische tendierende Matrix des Lebens, als feminine, mütterliche Substanz regte auch die künstlerische Einbildungskraft der vor allem mit der Romantik ansetzenden Moderne an, welche vom altindischen Gedankengut zu profitieren begann¹.

Für das allerdings betont anthropozentrische Denken europäischer Autoren wurden insbesondere die von antiken Mythen Griechenlands vermittelten Wasservorstellungen literarisch kreativitätsfördernd: das bevölkerte Wasserreich Poseidons, jene von Nymphen, Najaden, Nereiden bewohnten und beseelten Gewässer, das dunkle Wasser der Styx oder des Acheron, welches das Reich der Lebendigen vom Totenreich trennt und in Begleitung des Fährmanns Charon in die Unterwelt führt, vor allem aber der Wasserspiegel des Narziß, der später zu einer Identifikationsfigur des Dichters stilisiert wurde. Mit ihrem direkten Bezug zum Menschen und zur

menschlichen oder menschenähnlichen Existenz setzt in der Mythologie des alten Griechenland eine nachträglich vielfältig verarbeitete Tendenz zur Psychologisierung des Wassers an. Aus einem Objekt der Erkenntnis wird das Wasser eine Erkenntnis und insbesondere Selbsterkenntnis vermittelnde Substanz. Die kosmische Mutter, auf die Dimensionen eines natürlichen Spiegels gebracht, verliert zwar ihre kolossale, weltumfassende Ausdehnung, gewinnt aber an Tiefe. Denn der abgrundtiefe Wasserspiegel eines Brunnens oder eines Sees beginnt spätestens seit der Romantik nicht nur oberflächliche Bilder zu reflektieren, sondern entwickelt jene magisch-mystischen Fähigkeiten, das Innerste des Ich oder das Göttliche zu offenbaren, psychologische oder metaphysische Tiefen zu spiegeln. Wasserbilder gehören schon früh, mit der vergehenden Zeit oder den fließenden Tränen assoziiert, dem Leid und dem Schmerz, zu einer von Melancholie und melancholischem Wahnsinn geprägten "Seelenlandschaft". So z.B. in Shakespeares berühmten, durch seine wiederholte Wiederaufnahme gleichsam zu einem literarischen Mythos gewordenen Todesszene der durch Leid dem Wahnsinn verfallenen und im Wassertod verunglückten Ophelia.

Die Psychologie der poetischen Wasservorstellung, so wie sie Gaston Bachelard in seinem Essay über das Wasser und die Träume sehr nuanciert beschrieben hat², findet ihren Ausgangspunkt im Erlebnis einer narzißtischen Selbstbespiegelung, die zwischen schauen und sich zeigen, wahrnehmen und sich vom eigenen, versunkenen, vom Wasser subtil verklärten Bild verführen lassen, schwankt. Die Begegnung mit sich selbst im verführerischen Wasserspiegel mutet traumhaft an, denn, ungleich einem Wandspiegel, der das eingefangene Bild in akkurater Regungslosigkeit und Detailtreue wiedergibt, vermag der bewegte Wasserspiegel die reflektierte Erscheinung in einer irrealen Unbestimmtheit ihrer Verwandlungsmöglichkeiten darzustellen. Das Bild ruht nicht im Wasserspiegel, sondern wird von der Bewegung des Wassers traumhaft, quasi geisterhaft umgestaltet. Das Unheimliche, Phantomatische und zugleich hypnotisch Anziehende, das den Wasserbildern anhaftet, regte selbstverständlich auch Trakls Phantasie an, in dessen Dichtung Narziß namentlich auftaucht und die Selbstbespiegelung im Wasser eine, man könnte sagen, definitorische Gestik seiner Gestalten ist:

Der Mond steigt auf, es blaut die Nacht,
 Erblüht im Widerschein der Fluten -
 Ein rätselvolles Sphinxgesicht,
 Daran mein Herz sich will verbluten.

(*Die drei Teiche in Hellbrunn* 1. Fassung)

Oder an anderer Stelle, diesmal das Geisterhafte auf den Wasserspiegel selbst beziehend:

Aus geisterhaftem Weiher Spiegel
 Winken Früchte, leuchtend und schwer.

(*Zeitalter*)

Die vom Wasser gespiegelte Wirklichkeit scheint somit ihren realen Charakter einzubüßen und im fluiden Medium schattenhaft zu gespenstern. Über das Schattenhafte verbindet sich bei Trakl der wirklichkeitsauflösende Wasserspiegel mit Vorstellungen stygischer Gewässer, welche von seinen Gestalten in nächtlichen Kahnfahrten, einem ungewissen Totenreich zutreibend, befahren werden. Jener schon, der zum Wasser hinabsteigt - und damit den Weg der alten Schatten zum Kahn Charons zurückzulegen scheint - und in den Wasserspiegel schaut, erblickt nicht nur sein eigenes Bild, sondern auch Totes:

Im hellen Spiegel der geklärten Fluten
 Sehn wir die tote Zeit sich fremd beleben

heißt es im frühen Gedicht *Einklang*. Der Blick in die Tiefe des Wasserspiegels, erläutert Bachelard, entspricht in der Psychologie der Wasservorstellung des öfteren einem Blick in die Tiefe der Zeit³. Es ist die "tote Zeit", die fremd, möglicherweise verfremdend, vom Wasserspiegel belebt wird. Später bezieht Trakl das Tote auf die Schauenden selbst, sich grundsätzlich von der antiken Vorstellung des dunklen Styx als Schwelle zum Reich der Toten anregen lassend: "Und die Schatten der Verdammten steigen zu den seufzenden Wassern nieder." (*Psalm*). Allmählich nehmen bei Trakl aber diese Wassern des Todes selbst eine leichenhafte Gestalt an, wie an den Variationen des Gedichtentwurfs *Wo an schwarzen*

Mauern... ersichtlich ist. Dem Spiegel seufzender Wasser wird hier der befremdende Prozeß organischer Auflösung übertragen. Bildliche Voraussetzungen zur Verwandlung seufzender Wasser in verstorbene und faulende sind schon in den toten Landschaften der frühen Dichtung nachzuweisen:

Gestank steigt aus dem Brunnenspiegel
Und schwarz, verfallen, abgeschieden
Verdämmern rings die Rebenhügel.

(*Im Weinland*)

Trakls stygische Gewässer sind nicht nur unheimliche Spiegel oder Schwellen zum Totenreich, sie sind auch vom Tode bewohnte Orte. Hier galt zunächst das Shakespearsche Urbild der Ophelia als anregende Vorlage. Ein frühes Gedicht, das den Titel *Märchen* trägt, "erzählt" von einer Kleinen, "die im Weiher heut ertrank". Später, in dem als "Steinbruch" verwendeten Gedichtkomplex *Lange lauscht der Mönch...* aus dem Jahre 1912, heißt sie tatsächlich Ophelia. Eigentlich nichts besonders Befremdendes, wenn man die Ophelia-Faszination der Zeit bedenkt. Im Unterschied aber zu den Ophelien-Bildern des Expressionismus, wie sie beispielsweise bei Georg Heym im gleichnamigen Gedicht oder bei Benn in *Schöne Jugend* zu finden sind, in welchen von der schönen, jungfräulichen Braut nur mehr eine groteske Wasserleiche übrigbleibt, zeigt Trakl keine Absicht, die tradierte Vorstellung gewaltsam oder zynisch zu dekonstruieren, denn "Schön ist Opheliens Wahnsinn" mit der bleichen, kindlichen oder glühenden Schwermut ihrer verbogenen Lider. Sie ist keine Wasserleiche, sondern eher so wie sie Hamlet in der ersten Szene des dritten Aktes sah, eine Nymphe⁴. Auf der dritten Textstufe des Trakl-Textes wird auch der Wahnsinn Opheliens auf die Nymphe verschoben:

Da sie am Abend dem Wahnsinn der Nymphe lauscht,
Den dunklen Flöten im dürrn Rohr;
des Herbstes vergilbten dürrn
Böse ihr Bild im Sternenweiher beschaut.
Finster

Die Nymphen der Trakl-Dichtung steigen leise aus Brunnenspiegel oder ziehen in den Wasserdunkel, sie ruhn versteckt im Rohr oder neigen sich über Quellen. Das Sich-über-Wassern-Neigen oder, wie im oberen Beispiel, das Beschauen des eigenen Bildes im "Sternenweiher" ist aber ein typisch narzißtischer Gestus. Hingegen entspricht "*Versunkenes Wohnen in blauen Höhlen der Schwermut*" - ein Bild das wir demselben Gedichtkomplex entnehmen - aufgrund der bei Trakl üblichen obsessiven Verwandtschaft von (blauer) Höhle und Wassergrab(en) dem Ophelia-Komplex. Es scheint so als könnte man von einer Kontamination zwischen Narziß und Ophelia, jenem der Bilder an der Oberfläche des Wassers und insbesondere sein Bild wahrnimmt und jener die wie schlafend im Wasser "wohnt", sprechen. Eine Verdichtung der beiden Urbilder versucht Trakl nur wenige Zeit später, Anfang 1913, im Gedichtentwurf *Gestalt die lange...*, in dem der mythische Narziß in der Kühle blauer Höhlen imaginiert wird als Variation des versunkenen Wohnens in der Stille blauer Wasser:

Gestalt, die lange in Stille blauer Wasser gewohnt
Narziß der Kühle in blauen Höhlen

Die für Trakl typische Zusammenführung von narzißtischer Selbstbespiegelung und dem ophelienhaften, toten oder todähnlichen Wohnen im Wasser verbindet zwei Perspektiven des Wasserbildes, genauer jene der reflektierenden Oberfläche mit derjenigen der transparenten Tiefe. Das derart verdichtete Wasserbild scheint sich Anfang 1913, nur einen Monat nach der Entstehung von *Gestalt die lange...*, allmählich zu einer bildgenerierenden Matrix zu verfestigen. In einem ebenfalls als "Steinbruch" verwendeten Gedichtentwurf, *Wenn wir durch unserer Sommer purpurnes Dunkel...*, entwickelt es Trakl über mehrere Variationen hinweg, die verschiedene Textstufen durchziehen, in Richtung abstrakter Vertiefungen "männlicher Schwermut":

1. Textstufe: Umschlungen laß uns neigen auf blaue Wasser,
neigen wir uns tauchen in
Die dunklen Spiegel männlicher Schwermut.
dunkle Grotte

2. Textstufe: Wir aber schauen in blaue Wasser
Die dunklen Spiegel unserer schweigenden Schwermut.
Tiefer umsäumt uns die Kühle blauer Wasser
O die dunklen Spiegel männlicher Schwermut

3. Textstufe: Weht uns die Kühle blauer Wasser an,
Die dunklen Spiegel männlicher Schwermut

4. Textstufe: Weht uns die Kühle milchiger Wasser an,
Die weiße Grotte männlicher Schwermut.
O mein Bruder reift der Wahnsinn mondener Nächte herein.

5. Textstufe: Weht uns die Kühle blauer Wasser an,
das Schweigen Antlitz steinerner
Die dunkle Grotte männlicher Schwermut,
runde

Als feststehend erscheint zunächst der Parallelismus Wasserspiegel - Wassergrab. Durch die Oszillation zwischen "Spiegel" und "Grotte", der reflektierenden Oberfläche und der bewohnbaren Tiefe, deutet sich aber schon auf der ersten Textstufe einen Ansatz zur Verschmelzung der Perspektiven und zur Abstraktion an. Als "Grotte männlicher Schwermut" wird das Wasserbild verinnerlicht, zugleich könnte es aber auch auf eine bei Trakl nicht ungewöhnliche Veräußerlichung der Seele im wie magisch spiegelnden Element verweisen. Das Eintauchen in den Wasserspiegel, das durch Variation dem Sich-Neigen über Wassern gleichgestellt wird, könnte somit eine doppelte, abstrahierende und die Abstraktion neu konkretisierende Perspektive eröffnen: die Versenkung in die seelische Tiefe der Melancholie, die wiederum der Mensch erst durch deren Kontemplation im Wasserspiegel erkennt und quasi konkret bewohnen kann.

Sieht man nun von den Inhalten und ihrer Verankerung in vorgeprägten mythisch-literarischen Vorstellungen ab, so könnte man an der Verdichtung von Wasserspiegel und Wassergrab, der simultanen, geraden und senkrechten Ausrichtung des Bildes eine konstante Struktur erkennen,

über die der Übergang von einer Poesie der Wasserbilder zu einer vom Wasserbild inspirierten Poetik möglich erscheint. Zuvor muß man mit Gaston Bachelard einsehen, daß vor allem die Dichter einen Blick nicht nur für das "Was", sondern auch für das "Wie" des Wasserbildes entwickelten, zumal das Wasser selbst wie ein Auge der Erde die Welt "ansieht" und in diesem Ansehen neu zusammensetzt. Das vermittelt dem Schauenden neue Wahrnehmungs-, dem Dichtenden neue Einbildungsmöglichkeiten.

Das Wasser "sieht" in den Himmel - Trakl spricht diesbezüglich von dem "Antlitz steinerner Wasser" - , es spiegelt diesen und wird in der Reflexion mit ihm identisch, ein "Sternenweiher". Das Wasserbild ist aber zugleich mehr als ein verkehrter Himmel durch seine Fähigkeit, alle Niveaus der Wirklichkeit neben- und übereinanderlegend abzubilden. Es verkürzt die reale, hierarchische Perspektive und bringt alles auf die Gerade der spiegelnden Oberfläche. Es gruppiert auf eine neue Art die reflektierten Elemente der Wirklichkeit, indem es deren Substanz auflöst und diese quasi substanzlosen Schatten im Wasserspiegel abstrakter erscheinen läßt. In einer neuen Syntax bildlicher Bezüge bietet es eine eigenartige Vision der Welt oder die Vision einer anderen, neu zusammengesetzten Welt. Die traumhaft anmutenden Überblendungen, Verdichtungen, Kreuzungen und Zusammenstellungen von Bildern auf der reflektierenden Oberfläche des Wassers erschöpfen sich aber nicht in der reinen Spiegelung des Himmels und der umstehenden Natur. Denn es steigen Bilder auch aus der transparenten Tiefe des Spiegels selbst und gesellen sich zum Gespiegelten. Um die Dimension der Tiefe ergänzt wird die Wasseroberfläche eine ambivalente Schnittfläche von oben und unten, Spiegelung und Transparenz, die zu einer eigenartigen Symbiose von unterschiedlichen

führt. So entstehen neue, doppelt ausgerichtete Formationen, in welchen beispielsweise Fische und Sterne einen irrealen, höchst poetischen Raum osmotischer Seinsmöglichkeiten finden. Und so wird auch der Wasserspiegel auf eine natürliche Weise wieder magisch und phantasievoll. Dem in die Tiefe des Wassers Schauenden offenbart sich nun ein quasi surrealistisches Bild: die kosmische Simultaneität aller Sphären in einer zugleich traumhaften Verwachsenheit. Das Wasser erweitert damit seine mimetische, bilderaufnehmende Funktion in Richtung einer kreativen,

bilderschaffenden und bilderanregenden. Erst diese Verlagerung vom mimetischen zum kreativen und kreativitätsfördernden Wasserbild in dessen poetischen Wahrnehmung konnte, wie Bachelard an der Lyrik Edgar A. Poes eingehend veranschaulichte, eine moderne Poetik des Wasserbildes entstehen lassen.

Eine solche Poetik läßt sich auch an Trakl-Texten nachweisen. Wir wollen uns aus Raumgründen auf ein einziges Gedicht konzentrieren, daß in der Trakl-Forschung eine besondere Beachtung erfahren hat. *Ruh und Schweigen* dürfte, laut Sauer mann und Zwerschina, im September oder Oktober 1913 entstanden sein⁵ und wurde aufgrund der Verwendung des Motivs "blaue Blume" auf die kreative Novalis- Rezeption hin interpretiert⁶. Das Gedicht zeigt eine zunächst sehr augenfällige Symmetrie durch seine Gliederung in vier Dreizeiler. Die ersten zwei führen schon in eine sonderbare Landschaft ein:

Hirten begruben die Sonne im kahlen Wald.
Ein Fischer zog
In härenem Netz den Mond aus frierendem Weiher.

In blauem Kristall
Wohnt der bleiche Mensch, die Wang' an seine Sterne gelehnt;
Oder er neigt das Haupt in purpurnem Schlaf.

In der die erste Strophe dominierenden Kontrastbewegung zeichnet sich, wie schon in der Trakl-Forschung erkannt⁷, eine eigenartige Dialektik von Sonnenuntergang und Mondaufgang, die zugleich im exemplarischen Sinne auf eine archaisch-archetypisch anmutende Sonnen- bzw. Mondzeit der Menschheit verweisen könnte. Umgekehrt werden biologische Rhythmen auf die Himmelssterne übertragen: die Sonne stirbt und wird "begraben". Dem Tod der Sonne folgt eine Art Wassergeburt des Mondes, deren poetische Verbildlichung die kreative Wahrnehmung des Wasserspiegels transparent werden läßt. "Aus frierendem Weiher", welcher in der Nacht durch die Spiegelung des Himmels zum "Sternenweiher" wird, zieht der Fischer den Mond. Daß ein solches Bild eine natürliche, empirisch erfahrbare Überblendung verschiedener Wirklichkeitsniveaus im

Wasserspiegel in eine poetische Metapher verwandelt und somit das dichterische Schreiben an der bildlichen Syntax dieser obsessiv bewahrten Wasservorstellung orientiert, ist unschwer nachvollziehbar. Hermetischer klingt dagegen die zweite Strophe, obwohl feine Entsprechungen, wie jene zwischen dem “frierenden Weiher” und dem “blauen Kristall” die Strophen miteinander verknüpfen, ja sogar spiegelbildlich aufeinander beziehen⁸. Auch ohne die Varianten zu berücksichtigen läßt sich im “blauen Kristall” das ins Eisige kristalliner Transparenz stilisierte Wasser vermuten. Zieht man jedoch den Variantenapparat zu Hilfe, so läßt sich auch die Bildlichkeit der zweiten Strophe deutlich auf ein Wasserbild zurückführen und zwar auf jenes, das die reflektierende Oberfläche und die transparente Tiefe zu kombinieren scheint. Schon auf der ersten Textstufe entwickelt sich das Bild aus der Matrix der Wasservorstellung:

Ein schmales Tier erscheint. In uralter Bläue
Wohnt schreitend die Gestalt, ehemals in dunklen Wassern,
Weiße Wange an purpurne Fische gelehnt.

Ein ophelienhaft anmutendes “Wohnen” in “dunklen Wassern” scheint hier auf Trakls eigene Weise veranschaulicht zu sein. Die aber zugleich als schreitend imaginierte Gestalt könnte auf Perspektivenverschmelzung im Wasserbild deuten, wenn beispielsweise ein dem Wasser entlang spazierender Mensch in der Spiegelung des fluiden Elements wahrgenommen wird. Auf der zweiten Textstufe beginnt sich das Bild aus der Matrix des Wasserbildes herauszuentwickeln und himmlische Bezüge einzugehen:

Ein Tier hinsinkt. In uralter Bläue
Wohnen die strahlenden Augen, ehemals in dunklen Wassern,
Erscheint ein Strahlendes, das gewohnt
Bleiche Wange an purpurne Schlangen gelehnt.
Die flackernde Sterne gelehnt

Über die Variation des Strahlenden und aus dunklen Wassern Erscheinenden beginnt sich eine auch von Csúri an der Oberfläche der

Endfassung erkannten Mond - Mensch - Analogie zu profilieren⁹. Vorgezeichnet wird hier, durch die Verschiebung des Strahlenden versunkener Augen auf eine nicht weiter bestimmte Lichtgestalt, der Mondaufgang aus den nächtigen Wassern. Die an purpurnen Schlangen gelehnte Wange in der folgenden Verszeile, die noch auf mögliche Wassertiere Bezug nimmt und dadurch einem nachvollziehbaren Wasserbild einverleibt werden kann, wird aber schon in der nächsten Variation scheinbar aus allen empirischen Zusammenhängen gehoben, wenn der bleiche Mensch seine Wange an flackernden Sternen lehnt. Das Bild mutet surrealistisch an und einem Wasserbild nicht mehr zugehörig, doch entspricht seine poetische Logik jenen Verbindungen und Überblendungen, die vom natürlichen Wasserspiegel und Wassergraben angeregt werden. Denn in der gleichzeitigen Spiegelung von Mensch und Himmel schafft zunächst das Wasser in seiner traumhaft verkürzenden Perspektive die Metapher der himmlisch beheimateten Gestalt und der versunkenen Gestirne. Dem Dichterblick bleibt es aber vor allem vorbehalten das poetische Potential solcher Naturbilder zu erkennen und von den spontanen Gebilden dieser natürlichen Vorlage in vertieftem Schauen zu lernen. Auch wenn das obsessiv modellierende Wasserbild verschwindet, bleibt, wie in der letzten Variation der vorhin besprochenen Textstufe, das bildstrukturierende Prinzip des Wasserbildes erhalten. Mit Bachelard gesprochen, geht die Poesie der Wasserbilder dadurch in eine Poetik des Wasserbildes über. Dieser Poetik entspricht auch die Chiffre des bleichen Menschen im blauen Kristall, die Wange an seine Sterne gelehnt. "Oder er neigt das Haupt in purpurnem Schlaf", heißt es ebenfalls kryptisch in der folgenden Verszeile. Von der Wasservorstellung aus betrachtet könnte man in dieser Bewegung, die Trakl formal als Alternative zum vorigen, vom Wasser inspirierten Bild dichtet, die bekannte Bewegungsspur eines narzißtischen Gestus identifizieren. Stimmt das, dann bringt die zweite Strophe von **Ruh und Schweigen** einen neuen Bildentwurf der Verdichtung narzißtischer und ophelienhafter Gebärden.

Anmerkungen

1. G. Kleefeld identifiziert in den Wasserbildern Traklscher Lyrik psychoanalytisch gedeutete Hypostasen der Mütterlichkeit: "Im Rahmen der primärnarzißtischen Szenen Trakls spielt als symbolische Repräsentanz der archaischen Mutter das Wasser eine prominente Rolle: *Gestalt, die lange in Stille blauer Wasser gewohnt...* Als Varianten zu "Wasser" erscheinen hier die Begriffe "Höhle" und "Gewölbe"; dieses Variantenparadigma umschreibt den Ort pränatalen Daseins, die Welt ozeanischen Gefühls - den Schoß der Mutter." G. Kleefeld, *Mutterbilder. Symbolische Beziehungsfiguren in den Gedichten Georg Trakls*, in *Trakl - Forum 1987*, hrsg. von Hans Weichselbaum, Salzburg, 1988, S. 71 - 99, hier S. 88.
2. Gaston Bachelard, *Apa 'o'i visele. Eseu despre imaginația materiei*, Trad. de Irina Mavrodin, Ed. Univers, Bucure^oti, 1995.
3. Idem, *Ibidem*, S. 62 - 63.
4. Vgl. William Shakespeare, *Sämtliche Werke*, ins Deutsche übertragen von August Wilhelm Schlegel, Dorothea und Ludwig Tieck, Wolf Graf Baudissin, Ferdinand Freiligrath, Friedrich Bodenstedt, Gottlob Regis, Karl Simrock, Wiebaden: R. Löwit, o.J., S. 813: "Die reizende Ophelia. - Nympe, schließ / In dein Gebet alle meine Sünden ein". Nymphisch in "weinende Gewässer" wird sie auch der Königin später, in der Beschreibung ihres Wassertodes, erscheinen: "Es neigt ein Weidenbaum sich über'n Bach / Und zeigt im klaren Strom sein graues Laub, / Mit welchem sie phantastisch Kränze wand / Von Hahnfuß, Nesseln, Maßlieb, Kuckucksblumen. / Dort, als sie aufklomm, um ihr Laubgewinde / An den gesenkten Ästen aufzuhängen, / Zerbrach ein falscher Zweig, und nieder fielen / Die rankenden Trophäen und sie selbst / Ins weinende Gewässer. Ihre Kleider / Verbreiteten sich weit und trugen sie / Sirenen gleich ein Weilchen noch empor, / Indes sie Stellen alter Weisen sang, / Als ob sie nicht die eigne Not begriffe, / *Wie ein Geschöpf, geboren und begabt / Für dieses Element.*", Akt IV, Szene VII, S. 825, in der Übertragung von August Wilhelm Schlegel.
5. Georg Trakl. *Sämtliche Werke und Briefwechsel*, Innsbrucker Ausgabe, historisch-kritische Ausgabe der Werke und des Briefwechsels mit Faks.