

»So wie ein Löwe über Klippen sprang.«
Zur poetischen Verfahrensweise in Hugo von Hofmannsthals
Gedicht »Ein Traum von großer Magie«

Es gibt, neben zahlreichen Bezugnahmen im Zusammenhang umfassender Fragestellungen, fünf größere Arbeiten, die sich ausschließlich auf Hugo von Hofmannsthals Gedicht »Ein Traum von großer Magie« konzentrieren. Reizvoll an diesen Arbeiten ist unter anderem der Umstand, daß sie in größeren zeitlichen Abständen erschienen sind, und somit auch etwas von den sich wandelnden Erkenntnissen, Modetrends und Verlegenheiten der Fachgeschichte selbst transportieren.

Der frühe Aufsatz von Martin Stern gibt einen eingehenden editionsphilologischen und geistesgeschichtlichen Kommentar zu diesem Gedicht, das von der Forschung bis dahin, wie Stern betont, »öfter gelobt als gedeutet [wurde]. Es gehört nach allgemeiner Auffassung zu seinen vollendetsten und dunkelsten und gilt gemeinhin als »unausschöpfbar.« Stern selbst bemüht sich um eine »weniger irrationalistische[] Betrachtungsweise«¹ und geht dem Bezug zu dem Paracelsus-Zitat nach, das Hofmannsthal in der 14. Strophe verwendet und worauf schon Grete Schaeder² 20 Jahre zuvor hingewiesen hatte. Das Paracelsus-Zitat ist eigentlich ein Zitat in einem Zitat, nämlich in einem Aufsatz von Schopenhauer: »Damit aber das Fatum wohl erkannt werde, ist es also, daß jeglicher Mensch einen Geist hat, der außerhalb [von] ihm wohnt und setzt seinen Stuhl in die obern Sterne.«³ Ausgehend von diesem Zitat, spürt Stern den Notizen des jungen Hofmannsthal nach und gelangt zu der immanent schlüssigen These über den weltanschaulichen Gehalt

¹ Martin Stern, Zu einem Gedicht Hugo von Hofmannsthals: »Ein Traum von großer Magie«. In: Festschrift Gottfried Weber. Hg. von Heinz Otto Burger. Bad Homburg 1967, S. 265–298; wieder abgedruckt unter dem Titel »Ein Traum von großer Magie. Genese und poetologische Bedeutung«. In: Karl Pestalozzi/Martin Stern, Basler Hofmannsthal-Beiträge. Würzburg 1991, S. 25–47, hier S. 27.

² Grete Schaeder, Hugo von Hofmannsthals Weg zur Tragödie. In: DVjs 23/1949, S. 306–350, hier S. 312.

³ Arthur Schopenhauer, Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften I. In: Ders., Sämtliche Werke. Textkritisch bearb. und hg. von Wolfgang Freiherr von Löhneysen. Stuttgart/Frankfurt a.M. 1963, Bd. 4, S. 258; zit. nach Stern, Ein Traum (wie Anm. 1), S. 27.

des Gedichts, insbesondere darüber, was »unser Geist« in der 14. Strophe meint: Nicht den Geist einer reinen Spekulation, der Abstraktion oder gar der Intellektualität, sondern eine Art platonisch gefärbten »Genius der Menschheit«. Der »Magier« hingegen ist Dichter und Vermittler jenes Geistes. Sterns Studie, die manches vorwegnimmt, was spätere Interpreten zum Thema erheben, gibt auch, auf dem Hintergrund der weltanschaulichen Rekonstruktion, eine poetologische Deutung des Gedichts aus seiner Genese heraus, die auf dem Begriff der »Incantation«, d.h. der Beschwörung, aufbaut. Stern schreibt:

Das Streben nach dem Ausdruck einer überindividuellen Erfahrung ist somit von Anfang an im Plan des Gedichtes, und ihm dient nicht nur die Großzügigkeit der Gebärdenreihe, sondern auch die willentliche Reduktion des Vokabulars auf eine Stufe, wo die Sprache jene Vagheit selbst noch spiegelt, die das Wesen vieler Träume ist.⁴

Das von Stern als Stilisierung erkannte Prinzip der »Reduktion« erklärt auch die auffälligen Wortwiederholungen im Gedicht. – Der bleibende Wert von Sterns detaillierten Ausführungen zum Gedicht erstreckt sich auch auf die geistesgeschichtliche Konstellation, in der sich das Denken des jungen Hofmannsthal bewegt hat und die er mit den Fixpunkten Schopenhauer, Nietzsche, George und – natürlich – Goethe bestimmt.

1974 kritisiert Freny Mistry⁵ Sterns Bezugnahme auf den Neuplatonismus und widerspricht auch seiner Deutung der Schlußstrophen als Antinomie zwischen »Geist« und »Magier«. Vielmehr sieht Mistry, wie schon die Überschrift ihres Artikels verrät, in Hofmannsthal's Gedicht indische Metaphysik am Werk und bezieht den »Geist« und den »Magier« auf Brahman und Atman, wodurch die Schlußantithese im Gedicht monistisch aufgehoben werde.

Im selben Jahr erscheint im Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft ein Aufsatz von Hans Steffen.⁶ Aufschlußreich ist vor allem der Beginn des Aufsatzes, in dem Steffen einige gängige Literaturgeschichten

⁴ Stern, Ein Traum (wie Anm. 1), S. 40f.

⁵ Freny Mistry, »Weltgeheimnis« (1894) and »Ein Traum von grosser Magie« (1895): Two Examples of Implicit Indian Metaphysics in Hofmannsthal's Poetry. In: Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée 1/1974, H. 3 (Summer), S. 253–268.

⁶ Hans Steffen, Das sich selbst erlebende Ich. Hugo von Hofmannsthal's »Ein Traum von großer Magie«. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 18/1974, S. 506–520.

und Hofmannsthal-Forscher zitiert und eine Tendenz zur Abwertung der Lyrik Hofmannsthals feststellt. Er gehöre nach Ansicht der zitierten Literaturhistoriker heute (also 1974) als Lyriker nur noch unter die *poetae minores* – kritisches Stichwort: »Ästhetizismus«: »Als Beweis für Hofmannsthals Ästhetizismus gilt seinen Kritikern vor allem der *Magie*-Traum, weil er sich in diesem Gedicht mit der Gestalt und dem Wirken des Magiers identifiziert habe.«⁷ Steffens eigene Deutung – die merkwürdigerweise die Studie von Martin Stern nicht zitiert – soll diese Vorurteile widerlegen. Steffen konzentriert sich auf die Gebärden im Gedicht, auf »das Spiel der Hände«,⁸ und versucht, über Bezugnahmen auf Schopenhauer und Nietzsche eine gedankliche Struktur aus dem Gedicht abzuleiten:

Im Traum offenbart sich dem Ich das allesumgreifende Leben als Grund seines Selbst, zu dem es sich bekennt (Spiel der Hände), doch bleibt es auch hier noch auf die vermittelnde Anschauung angewiesen. Deshalb reflektiert das Bericht-Ich über sich als träumendes, doch auch das träumende Ich teilt sich auf in eines, welches sich als Wille erfährt oder begreift, und eines, welches der Wille ist.⁹

Das kommt zwar mit dem Gedichtinhalt hin, erklärt aber kaum etwas von dessen Verfahrensweise. Und schon gar nichts über die Qualität des Gedichts.

Steffens Deutung, die es mit Hofmannsthals Gedicht gut meint, mündet in eine sehr allgemeine Aussage:

Sein Gedicht spiegelt als erstes im deutschen Sprachbereich das Bewußtsein des modernen Menschen wider, der sich gemüthhaft seiner selbst zu vergewissern sucht: Den Zugang zur menschlichen Natur hat der moderne Mensch nicht mehr unmittelbar über den Anblick der Welt (Goethezeit; Romantik), sondern nur aus der Erfahrung seines eigenen Ichs als »Körper mit innewohnenden Kräften« (Schopenhauer). Hofmannsthal übersetzt den Menschen in die Natur zurück und zieht deshalb den für sich selbst seienden Geist (Hegel) in Frage.¹⁰

14 Jahre später, 1998, war es nun doch Zeit für eine Dissertation. Jürgen Sandhop widmet dem Gedicht in seiner Doktorarbeit »Die Seele und ihr Bild. Studien zum Frühwerk Hugo von Hofmannsthals« ein längeres

⁷ Ebd., S. 507.

⁸ Ebd., S. 515.

⁹ Ebd., S. 516.

¹⁰ Ebd., S. 519.

Kapitel.¹¹ Er vertieft und präzisiert dabei zunächst das Verhältnis des Gedichts zu Schopenhauer. In Schopenhauers »Versuch über das Geistersehn und was damit zusammenhängt« ist die Rede vom Phänomen des »Wahrträumens«. Sandhop zitiert daraus eine sehr erhellende Passage, die er direkt auf die Traumsituation in Hofmannsthals Gedicht bezieht, die auch schon im Kommentar der Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe angeführt wird:

Es giebt nämlich einen Zustand, in welchem wir zwar schlafen und träumen; jedoch eben nur die uns umgebende Wirklichkeit selbst träumen. Demnach sehn wir alsdann unser Schlafgemach, mit Allem, was darin ist, werden auch etwan eintretende Menschen gewahr, wissen uns selbst im Bett. Alles richtig und genau. Und doch schlafen wir, mit fest geschlossenen Augen: wir träumen; nur ist was wir träumen wahr und wirklich.¹²

Eine zusätzliche philosophische Referenz stellt Sandhop mit Nietzsches »Geburt der Tragödie« her, wo er zunächst den »dionysischen Schwärmer« und das Begriffspaar »Dionysisch/Apollinisch« bemüht, dann aber eine bemerkenswerte Relation zu dem von Nietzsche beschriebenen »Phänomen des Lyrikers« herstellt, der gegen sich selbst die Augen wendet und »zugleich Dichter, Schauspieler und Zuschauer« ist.¹³ Sandhops Arbeit stellt detaillierte und evidente Beziehungen zur schopenhauerisch-nietzscheschen Kunstmetaphysik heraus, die im geistesgeschichtlichen Hintergrund des »Traums von großer Magie« zweifellos präsent ist, aber er blickt dabei nicht mehr auf das Gedicht, sondern gewissermaßen durch den Text des Gedichts hindurch auf seinen metaphysischen Gehalt.

Im selben Jahr, 1998, kommt auch Bernhard Böschstein in seinem Aufsatz »Hofmannsthal und die Kunstreligion um 1900«¹⁴ kurz auf den »Traum von großer Magie« zu sprechen, in dessen Darstellung er die für Hofmannsthals Werk und spätere Entwicklung entscheidende Differenz von religiöser Erfahrung und dichterischer Erfahrung erkennt. – 2001 widmet Christoph König in seiner großen Monographie »Hofmanns-

¹¹ Jürgen Sandhop, »Ein Traum von grosser Magie«. In: Ders., Die Seele und ihr Bild. Studien zum Frühwerk Hugo von Hofmannsthals. Frankfurt a.M. 1998, S. 102–135.

¹² SW I Gedichte 1, S. 256.

¹³ Zit. n. Sandhop, Die Seele und ihr Bild (wie Anm. 11), S. 174.

¹⁴ Bernhard Böschstein, Hofmannsthal und die Kunstreligion um 1900. In: Wolfgang Braungart/Gotthard Fuchs/Manfred Koch (Hg.), Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. Bd. 2: Um 1900. Paderborn 1998, S. 111–121.

thal. Ein moderner Dichter unter Philologen« dem Gedicht anderthalb Seiten, in denen er eine eigenwillige Deutung vorlegt: »Nach der Theorie, die [...] im Gedicht dargelegt wird, haben die Formen keinen Sinn, sondern machen eine Dimension aus, die tiefer sei als der Sinn.«¹⁵ In der Konsequenz deutet König das Gedicht jedoch als Selbstaufgabe der Rationalität des Dichters bzw. des Gedichts.

Der jüngste mir bekannte Aufsatz zum »Traum von großer Magie« stammt von Olaf Hildebrand aus dem Jahr 2003 und trägt den Titel: »Dichtung als intertextuelle Zauberei.«¹⁶ Er deutet das Gedicht zunächst als ein »eminent poetologisches Gedicht«. Die Offenheit der Traumsituation verbildlicht sich in dem nach allen vier Himmelsrichtungen offenen Traum-Ort, dem »Pavillon«. Hildebrand schreibt: »Der Binnenteil besteht aus einer Folge kunstvoll gesteigerter Entgrenzungspantasien, die im ›Sprung‹ des Löwen als Bild einer alle Grenzen transzendierenden Ekstase gipfeln.«¹⁷ Hildebrand stellt eine Reihe intertextueller Beziehungen her, vor allem zu Goethes »West-östlichem Divan« und speziell zu »Lied und Gebilde« – worauf Karl Pestalozzi schon 1958 hingewiesen hatte¹⁸ – und zu »FaustII«, insbesondere zum »Knaben Lenker« im ersten Akt. Das nicht ganz überraschende Fazit der intertextuellen Rekonstruktionen, die sich übrigens – wie es im Wesen der Intertextualitätstheorie liegt – endlos erweitern ließen, lautet dann: »Bei dem Magier handelt es sich nicht um irgendeinen Dichter, sondern um Goethe. Der *Traum von großer Magie* ist eine Goethe-Hommage.«¹⁹ Aber nicht so sehr die Goethe-Hommage, sondern das Intertextualitätskonzept selbst erscheint als »Zauberei« und wird zu einer »Umcodierung des Erbe-Problems«,²⁰ des Fluchs der Epigonalität. Was Hildebrands Aufsatz interessant macht, ist vielleicht weniger die Applikation der Intertextualitätstheorie auf das Gedicht als eher die Abwendung von der weltanschaulichen Ausdeutung des lyrischen Textes und seiner Einbettung in metaphysische Konzepte des Fin de siècle. Es geht

¹⁵ Christoph König, Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter Philologen. Göttingen 2001, S. 104f.

¹⁶ Olaf Hildebrand, Dichtung als intertextuelle Zauberei. Zu Hofmannsthals »Traum von großer Magie«. In: Ders. (Hg.), Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen. Köln u.a. 2003, S. 164–185.

¹⁷ Ebd., S. 166.

¹⁸ Ebd., S. 178.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd., S. 184.

Hildebrand um die Literarizität des Textgebildes – um etwas, womit sich gerade die Literaturwissenschaft eher schwertut.

Ich habe die verschiedenen Forschungspositionen so relativ ausführlich – und trotzdem notgedrungen sehr verkürzt – referiert, um zu zeigen, daß sich das Gedicht »Ein Traum von großer Magie« nicht einfach so vom Blatt ablesen läßt.

Zunächst ist bei »Ein Traum von großer Magie« die typographische oder die graphische Erscheinungsweise auffällig, die in den verschiedenen autorisierten Drucken des Gedichts stark variiert. Ich möchte mich nun bei meiner Lektüre auf den Druck in den »Ausgewählten Gedichten« von 1903 konzentrieren. Er entspricht in seiner exquisiten äußeren Gestalt weitgehend dem Erstdruck in den »Blättern für die Kunst« von 1896. Die späteren Drucke ab 1907 unterscheiden sich von den frühen Drucken durch graphische und orthographische Normalisierung und eine detailliertere Interpunktion – nicht zum Vorteil des Gedichts, wie ich finde, obwohl sich diese Anpassungen ebenfalls und vielleicht noch mehr als in den ersten Drucken auf die Autorisierung durch den Dichter selbst berufen können.

Die graphischen Unterschiede der verschiedenen autorisierten Drucke spielen für das *Hören* des Textes keine Rolle – wohl aber für das *Lesen*.²¹

EIN TRAUM VON GROSSER MAGIE

- 1 Viel königlicher als ein perlenband
- 2 Und kühn wie junges meer im morgenduft
- 3 So war ein grosser traum · wie ich ihn fand.

- 4 Durch offene glasthüren ging die luft ·
- 5 Ich schlief im pavillon zu ebner erde ·
- 6 Und durch vier offne thüren ging die luft ·

- 7 Und früher liefen schon geschirrte pferde
- 8 Hindurch und hunde eine ganze schaar
- 9 An meinem bett vorbei. Doch die geberde

²¹ Das Gedicht wird hier im Zeichenbestand des Drucks von 1903 wiedergegeben und zusätzlich mit einer Verszählung versehen. In SW I Gedichte 1, S. 253–255, werden zwar die verschiedenen Drucke des Gedichts aufgelistet, nicht aber die Varianten in Orthographie und Interpunktion. Daher gebe ich das originale Layout und den Seitenumbruch als Faksimile im Anhang wieder.

10 Des magiers · des ersten · grossen · war
11 Auf einmal zwischen mir und einer wand
12 Sein stolzes nicken · königliches haar

13 Und hinter ihm nicht mauer: es entstand
14 Ein weiter prunk von abgrund · dunklem meer ·
15 Und grünen matten hinter seiner hand.

16 Er bückte sich und zog das tiefe her.
17 Er bückte sich und seine finger gingen
18 Im boden so als ob es wasser wär'.

19 Vom dünnen quellenwasser aber fingen
20 Sich riesige opale in den händen
21 Und fielen tönend wieder ab in ringen.

22 Dann warf er sich mit leichtem schwung der lenden ·
23 Wie nur aus stolz · der nächsten klippe zu
24 – An ihm sah ich die macht der schwere enden.

25 In seinen augen aber war die ruh
26 Von schlafend · doch lebendgen edelsteinen.
27 Er setzte sich und sprach ein solches Du

28 Zu tagen · die uns ganz vergangen scheinen ·
29 Dass sie herkamen trauervoll und gross:
30 Das freute ihn zu lachen und zu weinen.

31 Er fühlte traumhaft aller menschen los ·
32 So wie er seine eignen glieder fühlte.
33 Ihm war nichts nah und fern · nichts klein und gross.

34 Und wie tief unten sich die erde kühlte ·
35 Das dunkel aus den tiefen aufwärts drang ·
36 Die nacht das laue aus den wipfeln wühlte ·

37 Genoss er allen lebens grossen gang
38 So sehr · dass er in grosser trunkenheit
39 So wie ein löwe über klippen sprang.
· · · · ·

40 Cherub und hoher herr ist unser geist ·
41 Wohnt nicht in uns und in die obern sterne
42 Setzt er den stuhl und lässt uns viel verwaist:

- 43 Doch Er ist feuer uns im tiefsten kerne
44 – So ahnte mir · da ich den traum da fand –
45 Und redet mit den feuern jener ferne
46 Und lebt in mir · wie ich in meiner hand.

Ein unmittelbarer Eindruck beim lauten Lesen des Gedichts ergibt sich aus dem sozusagen performativen Widerspruch, daß das Gedicht, das von Traum und Schwerelosigkeit handelt, selber rhythmisch und semantisch eher schleppend, wenn nicht gar schwerfällig wirkt. Das liegt zunächst wohl am epischen Präteritum bis Vers 39, aber auch an der eigenwilligen Verwendung des Terzinen-Musters; denn Hofmannsthal setzt statt der – nach strenger Regel vorgeschriebenen – weiblichen Reime in mehr als der Hälfte der Verse männliche Reime, und meistens bilden die Strophen auch geschlossene syntaktische Einheiten.

Die Schwere der poetischen Realisierung des Gedichts ist vielleicht auch ein Reflex auf das Adjektiv »gross«, das schon im Titel steht und im Gedicht selbst ganze sechs Mal wiederholt wird. Das – wie auch die übrigen Wortwiederholungen im Text – kann man, wie es Martin Stern vorschlägt, als Ausdruck magischer Beschwörung verstehen, aber es bleibt dabei, daß gerade das Adjektiv »gross« stilistisch eher blaß wirkt und eine Art poetische Leerstelle im ›Ornatus‹ des Gedichts bildet. Es ist, als erwarte das Gedicht, daß dieses Adjektiv »gross«, gerade aufgrund seiner Schlichtheit, mit tieferer Bedeutsamkeit belegt werde.

Wenn man das Gedicht nun in seiner graphischen Realisation betrachtet, so fällt wohl als erstes die trennende Punkte-Linie nach der 13. Strophe auf.

Es handelt sich dabei jedoch nicht um eine Linie, auch um keine gepunktete Linie, sondern um eine abzählbare Reihe von Punkten. Im Erstdruck von 1896 sind es 16, im Druck von 1903 sind es 13 Punkte. Das Gedicht hat 16 Strophen, wenn man die vereinzelte Schlußzeile als Strophe zählen will, so daß die 16 Punkte im Erstdruck von 1896 die 16 Strophen insgesamt symbolisieren könnten.

Die Punktereihe steht nach der 13. Strophe, so daß die 13 Punkte im Druck von 1903 nun für die 13 Strophen stehen könnten, die im Bild vom Löwen in Vers 39 übersprungen werden.

Das graphische Zeichen aus 13 Punkten, das in den späteren Drucken des Gedichts zu einer einfachen Trennlinie aus vielen Punkten wird, re-

präsentiert also die Zäsur nach den 13 Strophen im Gedicht, eine Zäsur, die auch im Tempuswechsel vom erzählenden Präteritum zum erklärenden Präsens erkennbar ist und die sich schließlich auch in der Verletzung der Reimregel des Terzinen-Kettenreims zeigt: Das Wort »trunkenheit« (V. 38) ist nämlich, reimtechnisch gesprochen, eine ›Waise‹, denn das Wort »geist« in Vers 40, das den korrespondierenden Reim auf »trunkenheit« erwarten läßt, reimt sich erst in Vers 42 – und zwar ausgerechnet auf das Wort »verwaist«.

Die graphische Zäsur nach der 13. Strophe visualisiert sozusagen die letzte jener »klippen«, aus denen die Bewegung des Gedichts ihre Energie schöpft. In Vers 23 – das bezeichnet die genaue Hälfte des ganzen Gedichts, das aus 46 Versen besteht – ist die Rede davon, daß sich der Magier »der nächsten klippe zu« warf. Die fortschreitende lyrische Traumerzählung gliedert sich in weitere Übergänge oder Schwellen, die zwar nicht mehr explizit als »klippen« bezeichnet werden, die aber aus den »geberden« des Magiers ablesbar werden.

Eine »klippe« ist in der eigentlichen Bedeutung ein Fels im Meer oder am Meeresufer, und in den Versen 2 und 14 ist auch ausdrücklich vom »meer« die Rede.

Die 13. Strophe ist der letzte und höchste Zustand des Magiers, der – über Raum und Zeit hinweg – alles *in sich* fühlt:

Genoss er allen lebens grossen gang
So sehr · dass er in grosser trunkenheit
So wie ein löwe über klippen sprang.
.

Der Löwen-Vergleich, mit dem das Gedicht selbst über die 13gliedrige Zäsur hinwegspringt und zum »geist« gelangt, scheint mir – in poetologischer Hinsicht – der eigentliche Schlüssel des Gedichts zu sein; denn es wird hier ein, wenn nicht *das* Paradigma der Poetikgeschichte zitiert: die Metapher vom Löwen Achill.

Sie geht zurück auf Homers »Ilias«, wo sich der Löwen-Vergleich im 20. Gesang findet:

Gegen ihn drang der Peleide mit Ungestüm, *wie ein Löwe*
Grimmvoll naht, den zu tödten entbrannt, die versammelten Männer
Kommen, ein ganzes Volk; im Anfang stolz und verachtend
Wandelt er; aber sobald mit dem Speer ein muthiger Jüngling

Traf, dann krümmt er gähmend zum Sprunge sich, und von den Zähnen
Rinnt ihm Schaum, und es stöhnt sein edeles Herz in dem Busen[.]²²

Diese Beschreibung des zum Sprunge ansetzenden Löwen darf man gestrost als einen eigentlichen Ur-Sprung der Metaphern-Theorie begreifen. Denn die Metapher – in der Theorie der Rhetorik ein sogenannter Sprung-Tropus – entsteht, wie Aristoteles in seiner Rhetorik²³ in bezug auf diese Homer-Stelle sagt, aus der Kürzung des Vergleichs, indem das vergleichende »Wie« entfällt und Achill nicht mehr *wie* ein Löwe kämpft, sondern *als* ein Löwe, d.h., er wird selbst zum Löwen. – Zu dieser Deutung des Löwen Achill merkt Heinrich Lausberg in seinem großen »Handbuch der literarischen Rhetorik« allerdings noch folgendes an, das im Zusammenhang mit Hofmannsthals »Traumgedicht« aufhorchen läßt:

Die Erklärung der Metapher aus dem Vergleich ist im übrigen nur eine nachträgliche rationale Deutung *der urtümlich-magischen Gleichsetzung der metapherischen Bezeichnung mit dem Bezeichneten*: »er ist ein Löwe in der Schlacht« [...] bedeutet urtümlich-magisch: »der Kämpfer war ein wirklicher Löwe, er hatte Löwennatur angenommen.« Die Metapher ist ein urtümliches Relikt der magischen Identifizierungsmöglichkeit, die nunmehr ihres religiös-magischen Charakters entkleidet ist und zum poetischen Spiel geworden ist. Freilich birgt auch dieses poetische Spiel noch evozierend-magische Wirkungen, die ein Dichter aktualisieren kann.²⁴

Und in den »Elementen der Rhetorik« präzisiert Lausberg noch:

In magischer Auffassung allerdings liegt der metaphorischen Benennung durchaus eine reale Partizipation zugrunde, da Achill als »Löwe« wirklich Löwennatur angenommen hat [...], *so daß die Metapher eine magische Metonymie darstellt.*²⁵

Das Bild vom springenden Löwen wird, über die Geschichte der Poetik, zum poetischen Inbegriff der Metapher, zum selber magischen Bild der Bedeutungsübertragung oder des semantischen Sprungs. Und so wie

²² Homer, Ilias, 20. Gesang, V. 164–169, nach der Übersetzung von Voss (Hervorh. d. Verf.).

²³ Aristoteles, Rhetorik, 4. Kapitel, 1–2, 1406b.

²⁴ Heinrich Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 3. Aufl. Stuttgart 1990, § 559, S. 286 (Hervorh. d. Verf.).

²⁵ Ders., Elemente der literarischen Rhetorik. 3. Aufl. München 1967, § 225, S. 77 (Hervorh. d. Verf.).

der Löwe der *König* der Tiere ist, so gilt die Metapher seit jeher als die *Königin* der Tropen. Der Königs-Tropus im springenden Löwen in Vers 39 verharrt in Hofmannsthals Gedicht allerdings auffällig im ursprünglichen Zustand des *ungekürzten Vergleichs*. Und tatsächlich ist der Vergleich, man darf hier auch sagen: das *Gleichnis*, das primär verbindliche Prinzip des poetischen Verfahrens im Gedicht.²⁶

Wenn man von der Zäsur-Strophe her zurückliest, bemerkt man, daß nicht die Metapher, sondern eher die Metonymie und der Vergleich oder das Gleichnis die tragenden poetischen Figuren im Gedicht sind. Die erste Strophe des Gedichts lautet:

Viel königlicher als ein perlenband
Und kühn wie junges meer im morgenduft
So war ein grosser traum · wie ich ihn fand.

Die erste Aussage im Text – »viel königlicher« – ist ein Komparativ, der den Inhalt des Gedichts, den »traum«, mit einem »perlenband« vergleicht und in der Wertung diesen Beginn mittels des Eigenschaftsworts »königlicher« zugleich mit dem königlichen Löwensprung in der 13. Strophe korreliert.²⁷

Wenn der »traum« als der Inhalt oder Gegenstand des Gedichts wertvoller ist als ein »perlenband«, so fragt sich, was das »perlenband« bedeutet. Über Goethes »West-östlichen Divan« – aber keineswegs nur über ihn – wird die Perlenkette lesbar als poetologische Metapher²⁸ für das Gedicht, in dem sich Reim an Reim reiht, wie die Perlen in einem Collier. Das Gedicht selbst ist ja in Terzinen verfaßt, d. h., die Verse sind durch Dreierkettenreime verbunden und fügen sich insofern besonders

²⁶ In Nietzsches »Also sprach Zarathustra« findet sich im Kapitel »Von der schenkenden Tugend« der Satz: »Achtet mir, meine Brüder, auf jede Stunde, wo euer Geist in Gleichnissen reden will: da ist der Ursprung eurer Tugend« (Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bde. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1980 [= KSA], hier KSA 4, S. 100). Sandhop, Die Seele und ihr Bild (wie Anm. 11), S. 133, zitiert in bezug auf das Gleichnis neben Nietzsches »Geburt der Tragödie« auch Schopenhauer, der sagt, »daß man die »tiefsten und verborgensten Wahrheiten« nicht anders als »im Bilde und Gleichniß« erfassen« könne.

²⁷ Auch Hildebrand, Dichtung als intertextuelle Zauberei (wie Anm. 16), S. 169, verbindet das Adjektiv »königlich« mit dem Löwen: »Im »Traum von großer Magie« wird die royale Würde des Dichters nicht nur durch den wiederholten Gebrauch des Adjektivs »königlich« (V. 1 und 12), sondern auch durch die Verwandlung des Magiers in den als »König der Tiere« bekannten Löwen signalisiert.«

²⁸ Dazu ähnlich ebd., S. 169.

schön zur topischen Metapher der Perlenkette. Die kunstvollen Terzinen, die sich in Fausts großem Monolog zu Beginn des zweiten Teils finden,²⁹ und die Goethe auch 1826 für das Gedicht »Bei Betrachtung von Schillers Schädel«³⁰ verwendet hat, verweisen jedoch allererst auf die »Göttliche Komödie«, wofür Dante ja die Terzinen-Form entwickelt hatte.

Daß »Ein Traum von großer Magie« in Terzinen verfaßt ist, könnte man daher als metrisches Mehrfach-Zitat von weitausgreifendem Bedeutungsanspruch lesen: Die Terzinen-Form verweist zunächst und ursprünglich auf Dantes Weltichtung der »Göttlichen Komödie«, aber auch – dies wäre in Ergänzung zu der intertextuellen Lektüre von Hildebrand zu bemerken – auf die beiden eben genannten Terzinen-Dichtungen Goethes, auf das Gedicht »Im ernsten Beinhaus wars« und auf den Faust-Monolog: »Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig«, der mit dem berühmten Vers schließt: »Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.«³¹ – In der Weite dieser metrisch-formalen Anspielung auf Dichtungen zu Paradies und Hölle, Tod und neues Leben könnte sich nun auch das Adjektiv »gross« mit Bedeutung aufladen.

Doch zurück zur Perlenkette: Dem »perlenband«, der Metapher für das in Terzinen-Reimen verbundene Gedicht, begegnet im zweiten Vers und im zweiten Vergleich das »meer«. Die Rückkehr des Gedichts bzw. der Metapher für das Gedicht zum Elementaren, die Regression der Bildlichkeit von der Metapher zum primären Vergleich in der Natur, spiegelt sich in der Logik der Bilder selbst: Synekdochisch-metonymisch ist das Meer *Ort* des Ursprungs für die Perlen – und die *Zeit* ist der anfängliche Morgen: Der Ursprungsort liegt als »junges meer im morgenduft«. Ebenso kehrt der »traum« selbst zu ursprünglicheren, archaischeren Bildern zurück.

Das gilt allerdings nicht nur für den »traum« in Hofmannsthals Gedicht, sondern für den Traum überhaupt – jedenfalls in den Traum-

²⁹ Johann Wolfgang von Goethe, Faust II, V. 4679–4727. In: Goethes Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1888–1919, Nachdruck München 1987 [= WA], hier WA 17, S. 5–7.

³⁰ WA 3, S. 93f.

³¹ Vgl. dazu Hofmannsthals Klammerbemerkung zum Faust-Monolog in seiner Zürcher Rede auf Beethoven (GW RA II, S. 69–81, hier S. 77): »(in den wundervollen Terzinen des Sonnenaufgangs, der niemals ohne eine schweizerische Landschaft unsterbliche Form geworden wäre)«.

Theorien der Zeit. Schon bei Schopenhauer und insbesondere bei Nietzsche lassen sich solche Beobachtungen zum Traum finden – aber auch in jenem Jahrhundertbuch über den Traum, das zwischen den Jahren 1896 – dem Jahr des Erstdrucks von Hofmannsthals Gedicht – und 1903, dem Druck in den »Ausgewählten Gedichten«, erschienen ist: in der »Traumdeutung« von Sigmund Freud mit dem Erscheinungsdatum 1900.³² In den von mir durchgesehenen Arbeiten zum Gedicht habe ich nirgends eine Reflexion auf diese doch wohl epochale Koinzidenz gefunden. Es geht mir nicht darum, Hofmannsthals poetisch konstruierten »Traum« mit Freuds »Traumdeutung« zu analysieren, aber die Synchronizität scheint mir dennoch bedeutsam.³³

Nach dem doppelten Vergleich mit »perlenband« und »meer« nennt der dritte Vers das Thema des Gedichts, den »traum · wie ich ihn fand«. Merkwürdig ist der Ausdruck, daß man einen Traum »findet«. Hildebrand erklärt ihn als Anspielung auf die rhetorische »Inventio«,³⁴ welche sich mit dem »Auffinden« des Stoffes befaßt. Jedenfalls ist ein Traum, der »gefunden« werden kann, etwas, das schon *vor* dem Träumen und in gewisser Weise losgelöst vom Träumer vorhanden ist.

Der Beginn des Gedichts, die ersten drei Strophen, scheinen eine Situation zwischen Schlafen und Wachen darzustellen. Der Zustand suggeriert eine vollkommene Transparenz zwischen Innen und Außen, die in dem leicht pleonastischen Bild der vier »offene[n] glastüren« Ausdruck findet. Die Vierzahl wiederum ist Indiz eines Anspruchs auf Totalität, indem sie auf die vier Himmelsrichtungen, aber auch auf die vier Ele-

³² Wenn man die Entstehungsdaten von Hofmannsthals »Traum« und Freuds »Traumdeutung« vergleicht, so wird die Koinzidenz noch enger. Laut der Kritischen Ausgabe ist das Gedicht zwischen »dem 14. Juli und dem 25. Oktober 1895« entstanden (SW I Gedichte 1, S. 251); Freud schreibt an Fließ, ob er daran glaube, daß »dereinst auf einer Marmortafel zu lesen sein wird: / »Hier enthüllte sich am 24. Juli 1895 dem Dr. Sigm. Freud das Geheimnis des Traumes.« (Sigmund Freud, Briefe an Wilhelm Fließ 1887–1904. Ungekürzte Ausgabe. Hg. von Jeffrey Moussaieff Masson. Frankfurt a.M. 1986, S. 458).

³³ Die Korrespondenz beider Traum-Werke liegt nicht in den metaphysischen Inhalten, sondern in ihren technischen Verfahrensweisen, die sich in beiden Texten mit rhetorisch-poetischen Begriffen beschreiben ließen.

³⁴ Vgl. Hildebrand, Dichtung als intertextuelle Zauberei (wie Anm. 16), S. 185, dort Anm. 86: »Dies mag erklären, warum das Verb *finden* (>ein großer Traum – wie ich ihn fand<) wiederholt vorkommt (V. 3 und 44): als Anspielung auf die rhetorische *Inventio*, die >nicht als ein Schöpfungsvorgang [...], sondern als Finden durch Erinnerung vorgestellt [wird]: die für die Rede geeigneten Gedanken sind im Unterbewußtsein oder Halbbewußtsein des Redners bereits als *copia rerum* vorhanden« (Heinrich Lausberg: Elemente der literarischen Rhetorik. München ³1967, § 67).«

mente verweist.³⁵ Die vier Elemente werden im Gedicht auch explizit genannt und zwar genau je zweimal: »luft« in Vers 4 und 6, »erde« in Vers 5 und 34, »wasser« in Vers 18 und 19 und »feuer« in Vers 43 und 45.

Die dritte Strophe deutet an, daß es sich zunächst um einen sehr bewegten Traum mit Hunden und Pferden handelt. Dann aber, im Übergang zur vierten Strophe ereignet sich das erste Strophenenjambement: »Doch die geberde / Des magiers« (V. 9f.). – Und hier muß man auf eine Schönheit des Drucks, die sich nur in den »Ausgewählten Gedichten« von 1903 findet,³⁶ hinweisen: Hier fällt das Strophenenjambement mit dem Seitenwechsel zusammen, d.h., nach dem Wort »geberde« bewegt sich der Blick beim Lesen von unten nach oben, wo er die Genitivergänzung »Des magiers« findet. Der lesende Blick vollzieht so die »geberde« des »magiers« nach. Am unteren Ende der Seite 27 steht dann der Vers: »– An ihm sah ich die macht der schwere enden«, der, wie schon erwähnt, einen wichtigen Einschnitt im Gedicht, nämlich seine Mitte, markiert.

Auf der nächsten Seite, Seite 28, – nach dem Umblättern – findet sich zunächst die Zeile »In seinen augen aber war die ruh«, die sich nun auch auf die nach der Mitte des Gedichts innehaltende Lesebewegung selbst beziehen läßt. Die fünf Strophen dieser Seite umfassen wieder eine Sinn-einheit, die mit dem Löwensprung und den 13 Symbol-Punkten schließt. Nach dem Wort »sprang« springt der Blick des Lesers noch einmal auf die gegenüberliegende Seite, 29, welche den Schluß des Gedichts enthält.

Der Druck von 1903 bringt also den Rhythmus der inneren Form des Gedichts graphisch zur Anschauung, indem das Layout eine Gliederung des Textes nach dem Goldenen Schnitt sichtbar macht, die sich an der Fibonacci-Folge ablesen läßt: die erste Seite reicht bis Strophe 3, die nächste bis Strophe 8, die dritte bis Strophe 13. Auf der vierten Seite, dort, wo der »geist« genannt wird – der ja auch die Reimfolge unterbricht –, bricht diese Zahlenfolge ab.

Doch zurück zur Traumerzählung im Gedicht: Der »magier« entgrenzt den Raum – der ja eigentlich schon offen ist –, indem er die »wand«, die »mauer« verschwinden macht und ein »weiter prunk von abgrund« sich auftut, mit »dunklem meer« und »grünen matten« (so V. 11–15). Und

³⁵ Hildebrand schreibt: »[...] die Vierzahl steht nach alter Zahlensymbolik für die Welt – wegen der Vierzahl der Himmelsrichtungen, der Elemente Feuer, Erde, Wasser, Luft und der Jahreszeiten.« (Ebd., S. 166)

³⁶ Vgl. die Abbildung im Anhang.

dies geschieht »hinter seiner hand«. Die »hand« ist das letzte Wort in der fünften Strophe und korrespondiert mit der letzten Zeile des Gedichts, wo das Wort »hand« ein zweites Mal steht. Durch diese Korrespondenz wird ein Einschnitt, eine weitere »klippe« nach der fünften Strophe deutlich, denn in den folgenden drei Strophen vollzieht der »magier« – den man als Personifikation des Traumes selbst lesen kann, als eine Figur der poetischen Selbstbezüglichkeit also – eine weitere »geberde«:

Er bückte sich und zog das tiefe her.
Er bückte sich und seine finger gingen
Im boden so als ob es wasser wär'.

Das besagt: Der »magier« schreibt. Allerdings tut er das auf sehr eigentümliche Weise, indem er in die Erde schreibt und das so, als sei die Erde Wasser. Auffällig ist die anaphorische Wiederholung des Ausdrucks »Er bückte sich«. Offensichtlich handelt es sich um ein Zitat: Im Johannes-evangelium wird die Szene mit der Ehebrecherin erzählt, deren Steingung Jesus verhindert, indem er in die Erde schreibt. Wörtlich lesen wir in der Heiligen Schrift:

Aber Jesus *bückte sich* nieder und schrieb mit dem *Finger auf die Erde*. / Als sie nun anhielten, ihn zu fragen, richtete er sich auf, und sprach zu ihnen: Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie. / Und *bückte sich wieder* nieder; und schrieb auf die Erde. (Joh 8, 6–8)

Das Bibelzitat scheint mir hier (in dem zweifachen »bückte sich« und dem Schreiben mit dem »Finger auf die Erde«) überdeutlich – aber man sollte sich dadurch zu keiner voreiligen Deutung des Traumes verführen lassen; denn die Fortsetzung im Gedicht hebt diesen Akt des Schreibens in gewissem Sinne wieder auf: »so als ob es wasser wär'«. Womöglich spielt auch hier noch ein Zitat mit; denn das Motiv des Ins-Wasser-Schreibens könnte auf die Schriftkritik in Platons »Phaidros« verweisen. Sokrates wirft dort die Frage auf, ob man die Erkenntnis des »Gerechten, Schönen und Guten« der Schrift anvertrauen solle und sagt: »Nicht zum Ernst also wird er sie [die Erkenntnis] ins Wasser schreiben, mit Tinte sie durch das Rohr aussäend, mit Worten, die doch unvermögend sind« (Stephanus 276c). Und das deute ich so: Der »magier« – in der kurz aufscheinenden Doppelgestalt als »Jesus« und als »Sokrates« – schreibt so, als ob er nicht schriebe.

Die folgende Strophe wurde, ich erwähnte es, schon früh als mögliche Anspielung auf das Gedicht »Lied und Gebilde« aus Goethes »West-östlichem Divan« bezogen, insbesondere auf dessen Schlußzeilen: »Schöpft des Dichters reine Hand, / Wasser wird sich ballen.« Allerdings schöpft der »magier« nicht nur »geballtes Wasser«, sondern »riesige opale« und – sie fallen auch gleich wieder zurück ins Element. Wenn man dies als Bild für das Dichten auffaßt, heißt es, daß er, der Magier-Dichter, sein Gedichtetes gleich wieder zurück ins Elementare fallenläßt – ähnlich wie er das Schreiben praktiziert, als schriebe er nicht.

Die Aufhebung des Gedichts im Gedicht in seiner Mitte, der achten Strophe, zeigt sich darin, daß der »magier« sich zur »nächsten klippe« wirft, und der Träumer an ihm »die macht der schwere enden« sieht. Der Gedankenstrich vor Vers 24 – es ist der erste im Text³⁷ – bezeichnet die exakte Mitte des Gedichts.

Die folgenden fünf Strophen – vereint auf der Seite 28 des Drucks von 1903 – bilden eine zusammenhängende Traumsequenz, die nun nicht nur den Raum entgrenzt und die Schwerkraft beendet, sondern auch die Zeit aufhebt. In einer Art *Nekyia* (im Sinne der Totenbeschwörung aus der »Odyssee«) ruft der »magier« die Vergangenheit hervor (V. 28 und 29) und freut sich lachend und weinend – als wäre er Nietzsches Zarathustra.³⁸

Dabei erreicht der Magier einen Zustand, der ihn mit der gesamten Menschheit vereint:

Er fühlte traumhaft aller menschen los ·
So wie er seine eignen glieder fühlte.
Ihm war nichts nah und fern · nichts klein und gross.

Nicht anders als »kühn« ist die Formulierung zu nennen, daß der geträumte Magier im Traum »traumhaft« fühlt – als ein träumender Geträumter. Diese *mise en abîme* steht an der Stelle im Gedicht, wo sich die Unterschiede in Nichtunterscheidung auflösen, auch die Differenz von Innen und

³⁷ Strenggenommen ist es sogar der einzige Gedankenstrich im Gedicht, denn die Gedankenstriche in V. 44 bilden eine Parenthese. – Zum Gedankenstrich-Chaos in späteren Drucken vgl. die Klage Hofmannsthals: »[...] ich meinte doch bestimmt [...] die unsinnigen Gedankenstriche getilgt zu haben – nun sehe ich sie wieder.« (SW I Gedichte 1, S. 254, dort Anm. 4)

³⁸ Nietzsche, Also sprach Zarathustra III: »Und alsbald geschah es, dass der Lachende weinte: – vor Zorn und Sehnsucht weinte Zarathustra bitterlich.« (KSA 4, S. 196)

Außen, und wo der Traum bzw. der Magier in »grosser trunkenheit«³⁹ im Sprung des Löwen kulminiert.

Nach der Punkte-Markierung, der graphischen »klippe« im Gedicht, kommt der in der Forschung am meisten diskutierte Schluß des Traums, welcher das Paracelsus-Wort nach Schopenhauers Aufsatz »Über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen« enthält. Die Rede ist von dem »geist«, der als »hoher herr« und »Cherub« bezeichnet wird, also als strenger Wächter eines verlorenen Paradieses, und von dem gesagt wird: Er »[w]ohnt nicht in uns«, sondern – und das ist das Zitat im Zitat – »in die obern sterne / Setzt er den stuhl«. Das starke Bild von einem »Geist«, der einen »Stuhl« in die oberen Sterne setzt, macht sich die verfremdende Wirkung des Paracelsus-Wortes zunutze. Allerdings verändert der Dichter das Zitat. Bei Schopenhauer heißt es noch: »Damit aber das Fatum wohl erkannt werde, ist es also, daß jeglicher Mensch einen Geist hat, der außerhalb [von] ihm wohnt und setzt seinen Stuhl in die obern Sterne.« Das läßt sich so verstehen – und ist wohl auch so gemeint –, daß der Mensch den Geist, der außerhalb von ihm wohnt, in die Sterne versetzt: Der Mensch selbst setzt seinen – des Geistes – »Stuhl in die obern Sterne«. In Hofmannsthals Gedicht tut das der »geist« selbst; denn hier »setzt er den stuhl«. Damit kommt die durch das Bild vom »stuhl« markierte Verdinglichung und Verfremdung des Verhältnisses von »geist« und Mensch noch entschiedener zum Ausdruck. Der in die Sterne entrückte »stuhl« betont die Statik des Geistes – im Gegensatz zur Beweglichkeit des über »klippen« springenden Magiers.

Dem in die »obern sterne« versetzten »geist«, der die Menschen »viel verwaist« läßt – das seltsam deplazierte Adverb »viel« wiederholt übrigens das allererste Wort des Gedichts –, wirkt »Er« (großgeschrieben!) entgegen. »Er« ist das »feuer« für »uns« und kommuniziert zugleich »mit den feuern jener ferne«, d.h. dem Feuer der Sterne und des dorthin versetzten Geistes. »Er« – der Magier, der Traum, das Gedicht – »redet« mit dem »geist« und erweist sich so, wie es auch die meisten Interpreten sehen, als poetische Vermittlerfigur in einem metaphysischen Dualismus.

³⁹ Im Brief an Alfred Heymel vom 6. Juni 1902 hat Hugo von Hofmannsthal das Gedicht »Ein Traum von großer Magie« als »das versunkenste meiner Gedichte« bezeichnet (SW I Gedichte 1, S. 252). Das ungewöhnliche Adjektiv könnte vielleicht auch ein Echo auf Nietzsches Nachlaßgedicht »An Hafis« sein, das sich auf Goethes »West-östlichen Divan« bezieht und mit den Worten endet: »Bist aller Höhen Versunkenheit, / Bist aller Tiefen Schein, / Bist aller Trunkenen Trunkenheit / – wozu, wozu dir – Wein?« (KSA 11, S. 316)

Auf diesen Dualismus weisen auch, auf der formalen Oberfläche des Gedichts, die auffälligen Wortwiederholungen oder genauer: Wort-Verdoppelungen hin, die über das ganze Gedicht verstreut sind.

Der letzte, für sich stehende Vers scheint mir der schönste des ganzen Gedichts zu sein: »Und lebt in mir · wie ich in meiner hand.« Mit dem Reimwort »hand«, welches das letzte Wort der fünften Strophe wiederholt, reimt sich der Schlußvers wieder mit der ersten Strophe und schließt damit das poetische »perlenband« ringförmig ab – die traditionelle Formvorgabe der Terzinen-Dichtung damit gleichsam übererfüllend.

Diese letzte Zeile stellt nun einen *Vergleich* dar, der das Gedicht noch einmal mit der Theoriegeschichte der Metapher in Beziehung bringt. Denn dieser Schlußvers enthält einen besonderen Vergleich, der das metonymisch-synekdochische Verhältnis zwischen »Er« und »ich« – Traum und Träumer – in Bewegung bringt.

Diesem Vergleich liegt nämlich ein analoges Verhältnis zugrunde, das die Voraussetzung für die so bezeichnete »Metapher nach der Analogie« ist, wie sie von Aristoteles, diesmal in der »Poetik«,⁴⁰ etwas vertrackt beschrieben wird:

Unter einer Analogie verstehe ich eine Beziehung, in der sich die zweite Größe zur ersten ähnlich verhält wie die vierte zur dritten. Dann verwendet der Dichter statt der zweiten Größe die vierte oder statt der vierten die zweite.

Es lassen sich also zwei Metaphern aus einer solchen Analogie ableiten. Als Beispiel führt Aristoteles an: »[...] das Alter verhält sich zum Leben, wie der Abend zum Tag; der Dichter nennt also den Abend ›Alter des Tages‹ [und] das Alter ›Abend des Lebens‹ [...].«⁴¹ Wenn man nach dieser Vorgabe den Schlußvergleich von Hofmannsthals Gedicht so formuliert: ›Er, der Magier, verhält sich zum Ich wie das Ich zu seiner eigenen Hand‹, dann könnte man nach der aristotelischen Regel die beiden folgenden Metaphern gewinnen: 1. ›Das Ich ist die Hand des Magiers‹ und 2. ›Die Hand ist das Ich des Ichs‹. Metaphorisch gewendet wäre die Hand das Ich, das sich auf sich selbst bezieht, als ein ›Ich des Ichs‹, und das Ich wiederum wäre jene Hand des Magiers, die zugleich schreibt und nicht schreibt.

⁴⁰ Aristoteles, Die Poetik. Kapitel 21, 1457b (Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, S. 69).

⁴¹ Ebd.

Aber im gedichteten »Traum von großer Magie« löst sich der Vergleich, die Analogie im letzten Vers gerade *nicht* in eine Metapher auf, sowenig wie der Löwenvergleich in der 13. Strophe sich zur Metapher verdichtet.

Insofern erweist sich der gedichtete »Traum von großer Magie« als ein Traum, der sich nach seiner eigenen, nicht-metaphorischen Verfahrensweise metaphorisch *lesen* ließe – allerdings um den Preis, daß er dann kein Traum mehr wäre, sondern schon seine Deutung.

**EIN TRAUM VON
GROSSER MAGIE**

Viel königlicher als ein perlenband
Und kühn wie junges meer im morgenduft
So war ein grosser traum · wie ich ihn fand.

Durch offene glastüren ging die luft ·
Ich schlief im pavillon zu ebner erde ·
Und durch vier offne thüren ging die luft ·

Und früher liefen schon geschirrte pferde
Hindurch und hunde eine ganze schar
An meinem bett vorbei . Doch die geberde

Abb. 1 a–d: Der Druck von 1903.

Des magiers · des ersten · grossen · war
Auf einmal zwischen mir und einer wand ·
Sein stolzes nicken · königliches haar

Und hinter ihm nicht mauer: es entstand
Ein weiter prunk von abgrund · dunklem meer
Und grünen matten hinter seiner hand.

Er bückte sich und zog das tiefe her.
Er bückte sich und seine finger gingen
Im boden so als ob es wasser wär'.

Vom dünnen quellenwasser aber fingen
Sich riesige opale in den händen
Und fielen tönend wieder ab in ringen.

Dann warf er sich mit leichtem schwung der lenden ·
Wie nur aus stolz · der nächsten klippe zu
— An ihm sah ich die macht der schwere enden.

In seinen augen aber war die ruh
Von schlafend · doch lebendgen edelsteinen.
Er setzte sich und sprach ein solches Du

Zu tagen · die uns ganz vergangen scheinen ·
Dass sie herkamen · trauervoll und gross:
Das freute ihn zu lachen und zu weinen.

Er fühlte traumhaft aller menschen los ·
So wie er seine eignen glieder fühlte.
Ihm war nichts nah und fern · nichts klein und gross.

Und wie tief unten sich die erde kühlte ·
Das dunkel aus den tiefen aufwärts drang ·
Die nacht das laue aus den wipfeln wühlte ·

Genoss er allen lebens grossen gang
So sehr · dass er in grosser trunkenheit
So wie ein löwe über klippen sprang.

.

**Cherub und hoher herr ist unser geist -
Wohnt nicht in uns und in die obern sterne
Setzt er den stuhl und lässt uns viel verwaist:**

**Doch Er ist feuer uns im tiefsten kerne
— So ahnte mir - da ich den traum da fand —
Und redet mit den feuern jener ferne**

Und lebt in mir - wie ich in meiner hand.

