

Ursula Renner
G. Bärbel Schmid
(Hrsg.)

Hugo von Hofmannsthal

Freundschaften und Begegnungen
mit deutschen Zeitgenossen

Königshausen & Neumann

Ursula Renner

Das Erlebnis des Sehens

Zu Hofmannsthals produktiver Rezeption bildender Kunst

Hofmannsthal dämpfte die Erwartungen seiner Zuhörer erst einmal, als er im Herbst 1906 zum Thema *Der Dichter und diese Zeit* sprach: „Es fehlen mir völlig die Mittel und ebenso sehr die Absicht, in irgendwelcher Weise Philosophie der Kunst zu treiben.“ Gleichwohl verhehlte er nicht seine ‚heimliche und bestimmte Hoffnung‘, daß Kunst sich auch für seine Zuhörer eher aus einem „chaotischen Gemenge von verworrenen, komplexen und inkommensurablen inneren Erlebnissen“ zusammensetzen möge denn aus „festen Begriffen.“¹

Schon aus diesen wenigen Hinweisen lassen sich Schwierigkeit und Reiz eines Themas erkennen, das sich mit Hofmannsthals eigener Rezeption bildender Kunst beschäftigt; bei einem Dichter immerhin, der zwar in seltenem Maße Kenntnis hatte von der abendländischen Kunsttradition zwischen Antike und Gegenwart — und in dieser Tradition erzogen worden war —, der sich aber sowohl von einer theoretisch fixierten Kunstauffassung wie auch von den herkömmlichen Sehgewohnheiten freimachen wollte.

Trotz einiger vorliegender Arbeiten zu Hofmannsthals Kunstrezeption² ist die Frage nach der spezifischen Art seiner Wahrnehmung von „Bildern“ und deren Bedeutung für sein Werk noch weitgehend unbeantwortet. Hier setzen die folgenden Überlegungen ein.

Hofmannsthals Interesse an bildender Kunst zeigt sich schon zu Beginn seines literarischen Schaffens: in seinem Prosagedicht *Bilder* von 1891, den Ausstellungs-

1. Alle Hofmannsthal-Zitate (Seitenangaben in runden Klammern nach dem Text), wo nicht anders angegeben, nach der Taschenbuchausgabe Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke* in zehn Einzelbänden. Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt 1979 (RA = Reden und Aufsätze; E = Erzählungen; D = Dramen), hier: RA I, 54. Die kritische Ausgabe *Sämtlicher Werke Hugo von Hofmannsthals* wird zitiert mit der Sigle SW, die Briefwechsel Hofmannsthals mit der Sigle BW.

2. Am bisher umfassendsten Carlpeter Braegger, *Das Visuelle und das Plastische. Hugo von Hofmannsthal und die bildende Kunst*, Bern/München 1979 (dort ausführliche Bibliographie zum Thema); zuletzt Françoise Derré, *Hofmannsthal und die französische Malerei*. In: *Hofmannsthal-Forschungen* 9, 1987, 19-53.

bespreechungen³ und Rezensionen (zu Bierbaums *Stuck*-Monographie oder Richard Muthers *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*, beide 1893); später dann in seinen Einleitungen zu Mappenwerken wie Ludwig von Hofmanns *Tänzen* (1905) oder den Handzeichnungen aus der Sammlung seines Rodauner Nachbarn Benno Geiger (1920). Auch in seinen Versen zu „lebenden Bildern“, in den lyrischen Dramen und den Libretti, sogar in einzelnen Gedichten ist eine besondere „ikonographische“ Komponente erkennbar; sie gilt in besonderem Maße für die Ballette, etwa den *Triumph der Zeit*, was bislang noch kaum gesehen wurde⁵. Schließlich spiegelt sich das vitale Interesse an Kunst in den Reiseaufsätzen, in Vorträgen, Briefen und Notizen. In vielen seiner persönlichen Beziehungen (von den deutschen Zeitgenossen insbesondere zu Harry Graf Kessler, Eberhard von Bodenhausen, Alfred Walter Heymel, Julius Meier-Graefe) ist die bildende Kunst ein wichtiges kommunikativ-verbindendes Element.

Von Hofmannsthals Kunstverstand zeugen nicht zuletzt sein privates Ambiente, die Wahl und Einrichtung seines Rodauner Hauses, und seine eigenen Kunsterwerbungen.

Die Aussagen des Dichters über bildende Kunst nun gehen in zwei Richtungen: 1. eine kritisch-ablehnende und 2. eine kreativ-aneignende.

Vor allem in seinem Frühwerk formuliert er direkt oder indirekt seine *Kritik* an den historistischen Strömungen des 19. Jahrhunderts. Dem Kult der Versatzstücke und Zitate begegnet er mit größter Skepsis. Zugleich erkennt er aber auch die neue Gefährdung, in die eine einseitig ästhetisch orientierte Lebenspraxis führt. Dieser „Ästhetismus“ ziehe Stilisierung und den Verlust von Unmittelbarkeit des Empfindens nach sich — und zwar dort, wo der Bezug zum „Leben“ vernachlässigt werde und der Umgang mit Kunst zur Künstlichkeit degeneriere. Ästhetizismus sei kein Ausweg aus der Erstarrung des Historismus, sondern „Sackgasse“.

Aus diesem grundsätzlichen Dilemma, das am Ende des 19. Jahrhunderts sehr unterschiedliche Reaktionen hervorruft, kommt Hofmannsthal — das wäre die 2. Richtung — zu seiner eigenen Antwort im *schöpferischen Umgang mit bildender Kunst*. Ich werde mich im folgenden nur hierauf konzentrieren und dies anhand von vier Prosabeispielen: Dem *Glück am Weg* (1893), der *Sommerreise* (1903), dem

3. *Die Malerei in Wien* (1893), *Internationale Kunst-Ausstellung* (1894), *Über moderne englische Malerei* (1894), *Ausstellung der Münchener ‚Sezession‘... (1894)*, *Theodor von Hörmann* (1895).

4. Vgl. als weniger bekannte Beispiele das Gedicht *Melusine*, das Hofmannsthal mit der Randnotiz: „Stuck? nicht?“ versieht (in: SW II, Gedichte 2, 527 — als Nachtrag zu SW I —) oder die Anspielung auf — vermutlich — Caravaggio in den Andrian zugeordneten Versen von 1894 *Eines Dichters Hand-schube* (SW II, 106 und 373).

5. Für die *Josephslegende* hat G. Bärbel Schmid auf die Bedeutung Veroneses hingewiesen: G. B. Sch., *Psychologische Umdeutung biblischer Archetypen im Geiste des Fin de Siècle. Zur Entstehung der Josephslegende*. In: Hofmannsthal-Blätter 35/36, 1987, 105-113.

vierten und fünften der *Briefe des Zurückgekehrten* (1907) und einer längeren Notiz aus dem Nachlaß (1916/17). Im Zusammenhang damit werden vor allem vier bildende Künstler eine Rolle spielen: Arnold Böcklin, Giorgione bzw. Tizian, Vincent van Gogh und Nicolas Poussin.

Ich vertrete die These, daß Hofmannsthals im Sinne kunsthistorischer Traditionslinien scheinbar so eklektizistische Kunstinteressen einer gemeinsamen Wurzel entstammen. Diese sehe ich in der Frage, die sich Hofmannsthal in bezug auf seine „Beeinflussung“ selbst stellte: Wie nämlich „bildende Kunst auf meine Poesie wirkt“ (RA III, 380). Diese Frage bleibt im Wandel seiner Interessen konstant: als Frage nach dem „Erlebnis des Sehens“ und nach dessen Transformation ins eigene Werk. Die Konstanz dieser Grundfrage berechtigt uns, den Modus seiner Rezeption bildender Kunst als ‚schöpferische‘ oder ‚produktive‘ Rezeption zu bestimmen.

I

Der 1893 entstandene Prosatext *Das Glück am Weg* (E, 33-37) führt auf exemplarische Weise die Entstehung des Kunstwerks aus dem Erlebnis des Sehens vor, auch wenn es dort, jedenfalls vordergründig, um bildende Kunst überhaupt nicht geht.

Beschrieben wird der gleitende Blick des Erzählers vom Schiff aus auf die Riviera, welche er „in milchigem, opalinen Duft“ versinken sieht mitsamt der „gelblichen Böschungen“, der „weißen, flachen Häuser“ und dem „Dickicht rankender Rosen“. Er sieht dies alles „scharf und springend, weil es verschwunden“ ist. Er glaubt den Duft von salzigem Strand und Rosen zu riechen, obwohl der Wind vom Meer kommt: „So war es wohl nur Täuschung“ (33) ...

Blick und Realität widersprechen sich offenbar. Etwas scharf erkennen, weil es nicht mehr da ist; einen Duft aufnehmen, den es nicht geben kann: dies sind sinnlich-synästhetische Wahrnehmungen, die vor dem Verstand nicht bestehen können. Solche ‚Täuschungen‘ besitzen allerdings als ‚Wahrheit der Imagination‘ — im Sinne der symbolistischen Theorie Baudelaires — ihren eigenen Realismus.⁶ Solch ein ‚anderer Zustand‘ jenseits klarer Verhältnisse bedingt darüber hinaus erst eigentlich die Möglichkeit entgrenzender Erfahrung in einer ‚unerhörten Begebenheit‘.

Eingeleitet wird sie durch drei Delphine, die spielend aus dem goldglänzenden Meer auftauchen und wieder verschwinden. Sie verführen den Betrachter zur Imagination eines dionysischen Szenariums:

6. Eine eingehende Deutung der verschiedenen Wahrnehmungsebenen im *Glück am Weg* gibt Stefan Nienhaus, *Das Prosagedicht im Wien der Jahrhundertwende. Altenberg-Hofmannsthal-Polgar*, Berlin/New York 1986, 154-160.

So tanzen vor einem feierlichen Festzug radschlagende Gaukler und Lustigmacher, so liefen betrunkene, bocksfüßige Faune vor dem Wagen des Bakchos einher ...⁷

Jetzt hätte es dort aufrauschen müssen, [...] hätten sich die triefenden Mähnen und rosigen Nüstern der scheckigen Pferde herausheben müssen, und die weißen Hände, Arme und Schultern der Nereiden, ihr flutendes Haar und die zackigen, dröhnenden Hörner der Tritonen. Und in der Hand die rotseidenen Zügel, an denen grüner Seetang hängt und tropfende Algen, müßte er im Muschelwagen stehen, Neptun, kein langweiliger, schwarzbärtiger Gott, wie sie ihn zu Meißern aus Porzellan machen, sondern unheimlich und reizend, wie das Meer selbst, mit reicher Anmut, frauenhaften Zügen und Lippen, rot wie eine giftige rote Blume ... (33)

Vom Horizont her nähert sich dem Schiff eine Yacht. Durch das Fernglas entdeckt der Erzähler auf dem anderen Deck eine blonde junge Frau. Er wähnt sich angeschaut und wird verlegen, bis er auch dies wieder als Täuschung erkennt. Ein erneuter Blick: „In dem Augenblick wußte ich zwei Dinge: daß sie sehr schön war, und daß ich sie kannte. Aber woher? Es quoll in mir auf, wie etwas Unbestimmtes, Süßes, Liebes und Vergangenes.“ (35) Diese Gefühlsgewißheit des *déjà-vu* ruft eine Reihe von Erinnerungen zwischen Kindheit und Mannesalter vor seinem inneren Auge herauf, die alle mit dem Phänomen ‚Frau‘ zu tun haben und ein Repertoire von Weiblichkeitsbildern zwischen Mutter und Hure assoziativ durchlaufen:

in jedem dieser Bilder erschien schattenhaft diese Gestalt da drüben, die ich kannte und nicht kannte [...] Aber in keinem der Bilder blieb sie stehen, sie zerrann immer wieder, und das vergebliche Suchen wurde unerträglich. (35)

Wie bei einem Vexierspiel verschwinden die Bilder der Imagination und konstituieren sich neu, ohne eindeutige Konturen zu erlangen.⁸ Er phantasiert, wie er zu ihr reden werde: in einer „besonderen Sprache“, „leichtsinniger, beflügelter, freier“, aber auch „eindringlicher, feierlicher“. All dies *denkt* er nicht, er *schaut* es „in einer fliegenden, vagen Bildersprache“ (36). Die Schiffe gleiten auseinander. Der Betrachter fühlt eine „unendliche, blöde Leere“ (37). Die Frau verschwindet unter Deck, und ihm kommt es vor, als ginge sie in ein Grab. Zu erkennen ist nur noch auf einem von vergoldeten Genien getragenen Schild am Bug der Name des Schiffes: „La Fortune ...“ (37). —

Ich lese Hofmannsthals „allegorische Novelette“⁹ als Geschichte vom Glück

7. Dieser Passus stand im Erstdruck der Erzählung und wurde von Hofmannsthal im zweiten Druck (1926) gestrichen, möglicherweise um Bilddichte und -überschneidungen (s.u.) zu reduzieren.

8. Manfred Koch vergleicht diese Form des Erinnerns — ohne allerdings den vorliegenden Text zu berücksichtigen — mit der später bei Marcel Proust so zentralen „*mémoire involontaire*“. M. K., „Und wenn man tief bohrt, schwindet die Bildlichkeit“ — Erinnerung, Selbstgefühl und Reflexion im Frühwerk Hofmannsthals. In: Sinnlichkeit in Bild und Klang. Festschrift für Paul Hoffmann zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Hansgerd Delbrück, Stuttgart 1987 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. 189), 327-350.

9. Hofmannsthal an Marie Herzfeld am 12. Juli 1893, in: BW, Heidelberg 1967, 37.

des Begehrens und der Trauer um die ihm implizierte unüberwindliche Trennung; auf der Ebene des Dichters als Geschichte von der Geburt der künstlerischen Imagination aus dem Blick. Diese Imagination hat das Arrangement und die Atmosphäre von Bildern, die durch Kunstwerke präfiguriert sind. Das heißt aber nicht, daß der Dichter Bildvorlagen literarisch nachstellte. Die folgende Gegenüberstellung des Textes mit Bildern Arnold Böcklins soll dies verdeutlichen.

II

Die nach Art eines „trionfo“ gestaltete Phantasie vom Bacchus-Zug mit Neptun, Tritonen und Nereiden trägt Züge der symbolistischen Bildwelt Arnold Böcklins (1827-1901). Der Erzähler gibt selbst einen Hinweis, wenn er Neptun nicht domestiziert als Meißener Rokoko-Figur sehen will, sondern als wild-aggressive, unheimlich-lockende Gestalt. Wie Bacchus/Dionysos kennzeichnet ihn androgyne Ambivalenz: „schmachtendes Aussehen, weibliche Züge, rote Lippen wie eine giftige Blume“ (RA III, 365; vgl. Abb. 8 *Ceres und Bacchus*).¹⁰

Neben Zentauren, Faunen und anderen Mischwesen gehören Tritonen und Nereiden zum beliebtesten Bildpersonal Böcklins. Seetang, die Algen über den Zügeln oder die gescheckten Pferdekörper im *Glück am Weg* haben dort ihre Entsprechungen (vgl. Böcklins *Im Meere/Seetingeltangel*, 1884, oder *Triton und Nereide* sowie den *Kentaurenkampf*, Abb. 9 und 10).

Böcklin wird vom frühen Hofmannsthal häufig zitiert oder assoziiert.¹¹ Im Aufsatz über den *Modernen Musenalmanach* von 1893 vergleicht er beispielsweise das dort abgedruckte „heroisch-dämonische“ Selbstporträt von Stuck, den Blick auf „sich selbst durch das Mittel der Kunst“ (RA I, 170), mit zwei anderen Selbstbildnissen, dem Rubens zugeschriebenen und als *Bacchanal* oder *Allegoria: L'amore*,

10. S. auch SW III, 816. — Auf das Bild des Triumphzuges bezieht Hofmannsthal sich häufiger; so z. B. im Zusammenhang der Vorstellung von „erfüllter Zeit“ in dem Prosagedicht *Die Stunden* (1893): „Dann gibt es welche [Stunden] wie Boten des Dionysos [...] uns königlich zu verkünden. [...] unser Gehen wird wie ein langsames gebändigtes Fahren auf der triumphierenden Quadriga.“ (E, 445 f.) Der Triumphzug ist Ausdruck von Lebenspathos: „Trionfi, die sich dieses Charakters nicht bewußt sind, unbewußte Feierstunden des Lebens“, lautet eine Notiz zu Puvis de Chavannes (RA I, 574).

11. Seine Notiz „Der Faun als Personifikation gewisser täppisch boshafter Triebe in uns: Lust am Erschrecken, am Versteckenspielen, am wilden Springen und trunkenen Schreien“ (1893; RA III, 356) kann in diesem Sinne gelesen werden. — Eine andere frühe, in der Art der Zusammenblendung von Kunst und eigenem Erleben bezeichnende Notiz aus dem Nachlaß lautet: „Abend in Fürberg. Vorher mit Lisl [Nicolies] in den Steinklüften. Böcklin Hirtenstimmung, auf dem Stein über den hohen Gräsern“. (HV B 2.9; vgl. Ursula Renner, *Der Augen Blick — Kunstrezeption und Fensterschau bei Hofmannsthal*. In: *Phantasie und Deutung. Psychologisches Verstehen von Literatur und Film*. Frederick Wyatt zum 75. Geburtstag. Hrsg. von W. Mauser u.a., Würzburg 1986, 138-151, 145.)

il piacere e la forza betitelten Bild in Genua (Abb. 11) und Böcklins *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod* (Abb. 12):

So hat Rubens sich selbst und seine Frau gemalt, von riesigen Fruchtgewinden umgeben und zwischen den beiden Menschen den Gott Bacchus; so Böcklin sein Selbstporträt, dem der Fiedler Tod phantastisch und ergreifend über die Schulter schaut. (RA I, 170)

Böcklin scheint derjenige unter den Künstlern des 19. Jahrhunderts gewesen zu sein, dessen paramythische Transformationen von Wirklichkeit Hofmannsthal am meisten entsprachen: „Wie stehen Sie zu Böcklin und dem Münchener Stuck“, fragte er 1892 nicht zufällig gerade Stefan George, „mir scheinen diese beiden viel von dem zu haben, was ich zumindest suche“¹². Und das waren neue Bilder, nicht verschlissene Formeln. Richard Muther, dessen *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert* Hofmannsthal rezensierte (fast gleichzeitig erschien *Das Glück am Weg*), nennt Böcklin als Neugestalter der Mythen ein „Originalgenie“ des 19. Jahrhunderts. Er sei „ganz modern in seiner Empfindung, modern in seiner hochentwickelten Technik“,¹³ was sich durchaus mit Georges und Hofmannsthals früher Wertschätzung deckt.

So hat der *Tod des Tizian* auch Züge der Bildwelt Böcklins. Wir können hier von einer ‚doppelten Rezeption‘ sprechen. Renaissance wird wahrgenommen im Medium der Bewußtseinslage des Fin de siècle, eine Sichtweise, die die englischen Präraphaeliten, aber auch ein Kunstkritiker wie Walter Pater vorgeprägt hatten, und die mittlerweile im Begriff des „Renaissancismus“ ihre Formel gefunden hat.¹⁴ Vor diesem Hintergrund jedenfalls wird der nachträgliche *Prolog zum Tod*

12. Brief vom 8.12.1892, in: BW, München/Düsseldorf 1953, 51. — In der 1. Folge, 2. Band, der *Blätter für die Kunst* erschien ein Aufsatz Carl August Kleins, in welchem „Richard Wagner der Komponist, Friedrich Nietzsche der Orator, der Maler Arnold Böcklin und der Zeichner Max Klinger“ nebst „dem Dichter“ (Stefan George) als Repräsentanten der neuen deutschen Kunst genannt wurden. Vgl. Heinz Raschel, *Das Nietzsche-Bild im George-Kreis*, Berlin/New York 1984, 16. — Zu diesem Komplex s. a. Martin Stern, Böcklin-George-Hofmannsthal. In: Hofmannsthal-Blätter 17/18, 1977, 326-333.

13. Richard Muther, *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*. Bd. I. München 1893, 414. In Bd. III, der allerdings erst 1894 erschien, findet sich dann eine ausführliche, zeittypische Huldigung: „Was jene Vertreter der ‚heroischen Landschaft‘ gehnt, aber nur auf verstandemässigen Wege durch Illustration von Dichterstellen zu erreichen suchten — jene ‚organische Verbindung von Figuren und Landschaft‘ — vollzieht sich bei Boecklin mit der Macht intuitiver Conception. Die Stimmung, die eine Landschaft in ihm erregt, setzt sich um in die Anschauung von Lebewesen.“ (609) Ohne Beispiel in der zeitgenössischen Malerei und nur dem mythenschaffenden Geist der Antike vergleichbar verdichte und verlebendige sich „jeder Natureindruck [...] in seiner Phantasie zu anschaulichen Gestalten.“ (614) „Mit Boecklin, der keine Mythologie illustriert, sondern selbst sie erlebt, setzt eine neue mythenbildende Kraft ein.“ (616) — Vgl. entsprechend die *Einleitung* zu den *Blättern für die Kunst*, die nicht Urteil, Nachahmung und Erfindung, sondern „künstlerische Umformung des Lebens“ postuliert.

14. s. Gerd Uekermann, *Renaissancismus und Fin de siècle*. Berlin/New York 1985.

des Tizian (1901) anlässlich der Totenfeier Arnold Böcklins verständlich. Er legt in seiner Verbindung des Ungleichzeitigen Zeugnis ab vom Primat des Lebens ‚über die Historie‘, vom Primat der Bildgegenwart über die Kunstgeschichte.

Hofmannsthal erwähnt Böcklin in späteren Jahren kaum mehr. Man könnte dies als eine indirekte Stellungnahme zu dem nach der Jahrhundertwende aufgeflamnten „Böcklin-Streit“¹⁵ werten, obwohl er selbst kein Interesse an kunsthistorischen Auseinandersetzungen bekundet hat. Vielmehr reflektiert er in Kunstwerken von Anfang an sein eigenes künstlerisches Anliegen, die Frage, wie sein eigenes Erleben durch die Kunst präfiguriert ist, und er kommt zu dem Credo des lebenssteigernden Künstlers:

Denn dazu, glaube ich, sind Künstler: daß alle Dinge, die durch ihre Seele hindurchgehen, einen Sinn und eine Seele empfangen. [...] manche Wolken, schwere goldengeballte, haben ihre Seele von Poussin, und manche, rosigrunde, von Rubens, und andere, promethische, blauschwarze, düstere, von Böcklin. [...] und viele unserer Wünsche haben die Farben aus einem vergessenen Bild oder den Duft von einem verwehten Lied. (RA I, 478)¹⁶

Eigene Erfahrung wird dem Kunsterlebnis zugeordnet und in solcher Art der Wahrnehmung eines wahrhaftigen Kunstwerkes kann Lebenssteigerung erreicht werden, eben das, was Nietzsches ‚ästhetische Revolution‘ leisten sollte.¹⁷

III

Wenn Nietzsche dem erstarrten Historismus gegenüber eine unmittelbare Beziehung von Kunst und Leben fordert, die auf der Verbindung von Dionysos und Apoll — also bacchantischem Taumel, Auflösung der Ordnung, Hinabsteigen in die dunklen Triebbereiche des Daseins und deren Überführung auf die höhere Stufe des gestalteten Traumbildes oder der organisierten Kunstform — beruhen soll, dann führt Hofmannsthal dies auf nur wenigen Seiten im *Glück am Weg* vor und findet Entsprechungen hierfür in der Bildwelt Böcklins.

15. Er kulminierte zwischen Henry Thode (in den Heidelberger Vorträgen zur *Neudeutschen Malerei*, 1905) und Meier-Graefe, dessen Streitschrift *Der Fall Böcklin* (1905), gegen Böcklins „Centauro-morphismus“ argumentiert. George preist Böcklin im *Siebenten Ring* (1907) noch als „Wächter“ der Kultur, während Harry Graf Kessler im Gefolge von van de Velde sich schon vor der Jahrhundertwende ablehnend verhielt (vgl. die Tagebucheinträge Kesslers unter dem 5.11. und 14.11.1897 — Deutsches Literaturarchiv Marbach).

16. Vgl. dazu die Notiz von 1891: „Lieben heißt für uns nicht ‚lieben‘. Heißt auch nicht mehr recht ‚begehren‘. C'est à travers l'art qu'on apprend à jouir de la nature; Rubenswolken, Canalettowolken, Opernfoyer von Myrbach, Rembrandtbauern, Pleinairstimmungen“ (zit. in: Renner, *Der Augenblick*, 139).

17. Zum folgenden s. insbesondere Volker Gerhardt, *Nietzsches ästhetische Revolution*. In: V. G., *Pathos und Distanz. Studien zur Philosophie Friedrich Nietzsches*, Stuttgart 1988, 12-45.

Vermutlich hat *Das Glück am Weg* sogar eine direkte Quelle in Nietzsches 60. Aphorismus *Die Frauen und ihre Wirkung in die Ferne* aus dem zweiten Buch der *Fröhlichen Wissenschaft*¹⁸. Das Szenarium dort: der „Erderschütterer“, das Auftauchen des Segelschiffes, die vorübergleitenden Frauen, die das Glück verkörpern, die „actio in distans“, findet sich ganz analog in Hofmannsthals Text. Er verwandelt Nietzsches Aphorismus jedoch in eine „allegorische Novelette“. Allegorisch daran ist das Schiff mit der die Segel des Zufalls-Windes haltenden Frau Fortuna, ein fester ikonographischer Topos der bildenden Kunst seit der Renaissance (Abb. 13 und 14).¹⁹ Er wird aber bei Hofmannsthal in verschiedener Hinsicht aufgebrochen: Zunächst folgt – gleichsam synkretistisch – dem Triumphzug des Bacchus (noch) nicht Ariadne, sondern Tyche/Fortuna. Zudem wird durch die Erinnerungen und Phantasien des Betrachters von der Frau als Rätselwesen die Allegorie in dessen subjektiven lebensgeschichtlichen Horizont einge-

18. *Die Frauen und ihre Wirkung in die Ferne*. – Habe ich noch Ohren? Bin ich nur noch Ohr und Nichts weiter mehr? Hier stehe ich inmitten des Brandes der Brandung, deren weiße Flammen bis zu meinem Fusse heraufzüngeln: – von allen Seiten heult, droht, schreit, schrillt es auf mich zu, während in der tiefsten Tiefe der alte Erderschütterer seine Arie singt, dumpf wie ein brüllender Stier: er stampft sich dazu einen solchen Erderschütterer-Tact, dass selbst diesen verwetterten Felsenholden hier das Herz darüber im Leibe zittert. Da, plötzlich, wie aus dem Nichts geboren, erscheint vor dem Thore dieses höllischen Labyrinthes, nur wenige Klafter weit entfernt, – ein grosses Segelschiff, schweigsam wie ein Gespenst dahergleitend. Oh diese gespenstische Schönheit! Mit welchem Zauber fasst sie mich an! Wie? Hat alle Ruhe und Schweigsamkeit der Welt sich hier eingeschiff? Sitzt mein Glück selber an diesem stillen Platze, mein glücklicheres Ich, mein zweites verewigtes Selbst? Nicht todt sein und doch auch nicht mehr lebend? Als ein geisterhaftes, stilles, schauendes, gleitendes, schwebendes Mittelwesen? Dem Schiffe gleichend, welches mit seinen weissen Segeln wie ein ungeheurer Schmetterling über das dunkle Meer hinläuft! Ja! Ueber das Dasein hinlaufen! Das ist es! Das wäre es! – Es scheint, der Lärm hier hat mich zum Phantasten gemacht? Aller grosse Lärm macht, dass wir das Glück in die Stille und Ferne setzen. Wenn ein Mann inmitten seines Lärmes steht, inmitten seiner Brandung von Würfen und Entwürfen: da sieht er auch wohl stille zauberhafte Wesen an sich vorübergleiten, nach deren Glück und Zurückgezogenheit er sich sehnt – *es sind die Frauen*. Fast meint er, dort bei den Frauen wohne sein besseres Selbst: an diesen stillen Plätzen werde auch die lauteste Brandung zur Todtenstille und das Leben selber zum Traume über das Leben. Jedoch! Jedoch! Mein edler Schwärmer, es giebt auch auf dem schönsten Segelschiffe so viel Geräusch und Lärm und leider so viel kleinen erbärmlichen Lärm! Der Zauber und die mächtigste Wirkung der Frauen ist, um die Sprache der Philosophen zu reden, eine Wirkung in die Ferne, eine actio in distans: dazu gehört aber, zuerst und vor allem – *Distanz!* – Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*. Bd. 3. Hrsg. v. G. Colli und M. Montinari, München 1980, 424 f. – Titelbestimmend auch für Hermann Bahrs Novellensammlung *Wirkung in die Ferne und Anderes*, Wien 1902. – Daß neben Nietzsche auch andere Texte, vor allem Baudelaires *A une passante*, auf *Das Glück am Weg* gewirkt haben, läßt sich durch Hofmannsthals Prosatext *Kreuzwege* (1891) belegen, dessen Beginn unmittelbar mit dem *Glück am Weg* korrespondiert (E, 25).

19. Vgl. dazu Aby Warburg, Francesco Sassetis letztwillige Verfügung. In: A. W., *Ausgewählte Schriften* ... Hrsg. von Dieter Wuttke. 2. Aufl. Baden-Baden 1980, 137-163, hier 147, 149, 158.

bunden. Dadurch verlebendigt sie sich und wird ‚bedeutsam‘, statt in historistischen Formeln (Fortuna = Glück/Schicksal) zu erstarren.²⁰

Ganz im Sinne Nietzsches klagt Hofmannsthal dieses Lebendige, Visionäre von Kunst in seinem Aufsatz über die als obsolet empfundene akademische *Malerei in Wien* ein: Die Leute müssen

wieder Bilder sehen, Bilder, keine mit der Hand gemalten Öldrucke; sie müssen sich wieder erinnern, daß die Malerei eine Zauberschrift ist, die, mit farbigen Klecksen statt der Worte, eine innere Vision der Welt, der rätselhaften, wesenlosen, wundervollen Welt um uns übermittelt [...]; daß Malen etwas mit Denken, Träumen und Dichten zu tun hat (RA I, 526).²¹

Das Publikum hänge an „Mätzchen und Kunststückchen“ und erkenne nicht

das eine Notwendige: ob hier eine künstlerische Individualität die freie Kraft gehabt hat, eine neue, aus lebendigen Augen erschaute Perzeption des Weltbildes in einer Weise darzustellen, die sich der Seele des Betrachters zu übertragen geeignet ist. (RA I, 527)

Verborgen bleibe hinter Schlagworten und schlechten Kunstprodukten „ein Trieb nach dem Lebendigen hin, nach dem, was mit neuem kräftigen Zauber versunkene, verwachsene Falltüren der Seele aufsprengt.“ Denn hinter dem „Bildungsphilister“, „dem Produkt aus Gymnasial-, Zeitungs- und Lexikonbildung“ sei

in fast jedem Menschen ein dämmerndes Wesen, das vegetiert, träumt, von Angst, Rausch und Sehnsucht lebt und sich wegen seiner vermeintlichen Niedrigkeit und Häßlichkeit nie an den Tag traut [...]. Diese dämmernde Welt in uns liebt die Aufregung, die das Nicht-Gemeine gibt, und schauert zusammen, sooft ein wirklicher [...] Künstler vorübergeht. Und in diesem Schauer liegt so ziemlich alles, was der Künstler braucht, um unter den Menschen zu atmen. Denn die Welt schenkt er sich selbst. (RA I, 527)²²

Hier spricht Hofmannsthal aus, was so erst das ausgehende 19. Jahrhundert entdeckt: Die „dämmernde Welt“ als eine neue Legitimation der Kunst.²³ Aus der Skepsis an begrifflicher Festschreibung gewinnt das Zeichensystem der bildenden Kunst, wo es vermag, das subversive Potential der „unteren Seele“ mit der gestaltenden Ordnung der „oberen Seele“ zu verbinden, seine Bedeutung. In dem oszillierenden Schwebezustand des Bildes artikuliert sich für Hofmannsthal angemessener als in begrifflicher Terminologie die Vielschichtigkeit des Daseins.

20. Für diesen Komplex des „vagen Personifizierens, In-Gestalten-Pressens, moderner Mythenbildung“ sind Hofmannsthals Aufzeichnungen zu den *Dialogen über Kunst* aufschlußreich (1893; RA III, 360 ff.), was hier nicht weiter ausgeführt werden kann.

21. Zu „Denken, Träumen und Dichten“ vgl. Oscar Wilde, *The Critic As Artist*, wo diese Formulierung im selben Sinn auftaucht: „such works as make him brood and dream and fancy“. O. W., *Intentions*, Leipzig 1891 (The English Library. 54), 121. Hofmannsthal kannte diesen Text.

22. Gegen diese „Geschmacksverrohung“ des Publikums als Folge von Eklektizismus und Epigonentum zog schon 1879 Konrad Fiedler mit seiner Schrift *Über Kunstinteressen und deren Förderung* zu Felde (K. F., *Schriften über Kunst*. Bd. I, München 1913, 81-132).

23. Vgl. dazu Werner Hofmann, *Brunnengräber der Seele*. In: *Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele*. Hrsg. von Jean Clair u.a., Wien 1989, 465-476 (zuerst in: *Merkur* 42, 1988).

Was nach Nietzsche, und ganz entsprechend Hofmannsthal, in dieser neuen Verbindung von Kunst und Leben erfahren werden kann, ist höchster Selbstgenuß — „sentir à sentir“, wie es Hofmannsthal mit Bourget und Amiel wiederholt fordert —, Verstärkung und Steigerung des Lebens zu höchster Festlichkeit, die spielerische Freiheit im Umgang mit den Möglichkeiten des Daseins und damit eine Form von Glück. „Die Künstler als Festordner des Daseins“, schreibt er, wörtlich angelehnt an Nietzsche (*Fröhliche Wissenschaft*, 54), in einer Notiz zum *Kleinen Welttheater*²⁴. Dort spricht (bezeichnenderweise) der Wahnsinnige: „Es haben aber die Dichter schon / und die Erbauer der königlichen Paläste / etwas geahnt vom Ordnen der Dinge, / der ungeheuren dumpfen Kräfte“ (SW III, 148) — ein bis zur Palladio-Rezeption in der *Sommerreise* weiterzuverfolgender Gedanke. Die Schaulust, das Begehren im Blick, wird durch das Erleben der Formleistung der Kunst apollinisch gedeutet und kann damit ohne Angst vor Kontrollverlust und Reizüberflutung zugelassen werden.

Was in der Realität des Betrachters im *Glück am Weg* als Vorübergleiten, als eine Umarmung, die sich in Wirklichkeit nie vollzieht, schmerzlich erfahren wird und eine Leerstelle hinterläßt, erfährt in der Phantasie und anschließend in der dichterischen Transformation in die „allegorische Novelette“, das ‚poème en prose‘, eine andere Art der Erfüllung. Der Name des Schiffes „La Fortune“, der zuletzt, nachdem das Außerordentliche längst entschwunden ist, das Geschehene bezeichnet, ist Titel und somit gleichsam der Beginn des literarischen Textes *Das Glück am Weg*: das zu Lesende (‘allegorein‘), die Verwandlung des Bildes in Schrift oder, wie es Nietzsche formulierte, die Transfiguration des sinnlichen Zustandes in den ästhetischen.

Man kann diese Verlagerung von „Erfüllung“ aus der Lebenspraxis in die Kunst auch mit der tiefenpsychologischen Sublimationstheorie in Verbindung bringen, mit dem, was Ernst Gombrich als zentral für das Gestalten des Kunstwerks bezeichnet hat: die Verwandlung von „Impuls“ in „Beherrschung“.²⁵ Eben diese Herkunft der Kunst aus den Tiefenschichten der Seele teilt sich nach Nietzsche in jedem gelungenen Kunstwerk dem Betrachter mit. Es ist nicht das Leben selbst, schon gar nicht ein ‚Abbild‘, sondern ein ‚Versprechen des Glücks‘ — „une promesse de bonheur“, wie er, Stendhal zitierend, betont,²⁶ und wie es

24. SW III, 603; dort (631), ohne Erwähnung Nietzsches, von Schopenhauer hergeleitet.

25. Ernst H. Gombrich, *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*, Frankfurt 1978, 50 ff.

26. Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral* (1887). In: F. N., *Sämtliche Werke*. Bd. 5, München 1980, 347; wörtlich greift Hofmannsthal dieses Zitat im *Juniabend im Volksgarten* (E, 460) auf. Vgl. zu diesem Komplex Jürgen Meyer-Wendt, *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*, Heidelberg 1973, bes. 70-72. — Ein Aufsatz-Plan Hofmannsthals von 1900 lautet: „Die Kunst und das Glück. Glück als Anticipation [/] als Gegenwart [/] als Erinnerung [/] Glück eine aufgebaute Situation [/] Gedanken darüber bei Poe [/] bei Stendhal“ (Nachlaß; E IV B 186). — Für

Hofmannsthal geradezu illustrativ in seiner Novelle gestaltet. In der „Sprache des Körpers“ dieser Frau, heißt es, „lag für mich eine Unendlichkeit von Dingen ausgedrückt: eine ganz bestimmte Art, ernsthaft, zufrieden und in Schönheit glücklich zu sein“ (36). Solches Glück freilich ist erfahrbar nur über die Distanz des Blickes auf den ‚Anderen‘, der das Begehren ermöglicht, über das Bild oder die Phantasie, die das Bild reproduziert. Dafür muß das dichterische Kunstwerk eine neue, angemessene, bildhafte Sprache finden.

IV

In einem Brief an die Eltern aus Rom aus dem Jahre 1902 hatte Hofmannsthal diese Art der sinnlichen Wahrnehmung, bei der neue Erlebnisse auf vorhergegangene zurückbezogen werden und zugleich neuen Raum für die Phantasie eröffnen, präzise benannt:

Mein Verhältnis zu diesem merkwürdigen Aufenthalt im ganzen möchte ich so aussprechen: ich kann alles dergleichen eigentlich erst auf einem sehr mühsamen Umweg genießen, durch eine Art von Reproduktion, indem ich es in mich aufnehme und gleichsam aus mir heraus vor mich bringe wie etwas von meiner Phantasie Erfundenes.²⁷

Der wenig später entstandene Prosatext *Sommerreise* (1903) zeigt das Verhältnis von Sehen, Erleben und Imaginieren von Szenarien, die durch die bildende Kunst präfiguriert sind, besonders eindrucksvoll. Inspiriert durch die Landschaft des Veneto, Giorgiones Heimat, erfährt der Erzähler dort das Ineinander von Landschaft und Bildwelt.

Die hieratische Struktur der dreitägigen Reise entspricht dem stufenweisen Prozeß der Verwandlung eines tiefen sinnlichen Erlebnisses in Form. Der Text beginnt mit der hochgespannten Stimmung am Vorabend der Reise in der „Fülle des Sommers“, die den Charakter einer Ursprungs- und Zeugungsphantasie hat (vgl. Verben wie „glühen“, „blähen“, „schwellen“, „rauschen“, „brausen“, „drängen“, „kreisen“ — verbunden mit den vier Elementen Feuer, Wasser, Himmel, Erde; E, 595). Die Reise selbst folgt dann dem Verlauf eben jenes abwärtsstrebenden Wassers, dessen Hervorquellen aus dem „dunkelsten Schoß des Berges“ (E, 596) so rauschhaft erlebt wurde. Aus der Ursprungsnatur der Bergwelt leitet der Fluß über in die Kultur der Ebene und Städte des Veneto, mit dem sich die Namen der großen Renaissancemaler verbinden. Dort, wo „der starke Drang der Berge

Baudelaire bildete das Wort Stendhals die theoretische Rechtfertigung für seine Kunstauffassung (s. dazu Wolfgang Drost, *Kriterien der Kunstkritik Baudelaire*. In: Baudelaire. Hrsg. von Alfred Noyer-Weidner, Darmstadt 1976 (= WdF 283), 410-442, 424 ff.)

27. Hugo von Hofmannsthal, *Briefe 1900-1909*, Wien 1937, 90.

in selige Ruhe“ (E, 598) übergegangen ist, das Wasser in marmorgefaßte Becken und Teiche fällt, geht die Schilderung der Landschaft in die der Bilder über.

In ihrer triadischen Struktur — das kann hier nur angedeutet werden — durchläuft die Reise auch die „goldenen Zeitalter“ der Menschheitsgeschichte: das der arkadisch-bukolischen der antiken Mythologie „mit dem Flüchten feuchter, leuchtender, göttlicher Wesen“ (E, 596 — die alliterierende poetische Sprache und die Metaphorik der Bilder evozieren Vorstellungen einer ungebrochenen Ganzheitserfahrung), das der christlichen Frühzeit mit ihrem harmonischen Einklang von Natur, Familie und Religion in den Bergdörfern²⁸ und das der glorreichen Kulturblüte in den Renaissancestädten.

In der Konfiguration der Gestalten: der nackten Frauen „auf dem feuchtkühlen steinernen Brunnenrand“ und der daneben gelagerten beiden bekleideten Männer mit dem etwas abseits Laute spielenden dritten hat Werner Vordtriede die Zusammenblendung zweier Bilder, von *Giorgiones Concerto Campestre* und Tizians *Himmlicher und irdischer Liebe*, erkannt (Abb. 3 und 4).²⁹

Während die Frauen in ihrer Erdverbundenheit das Glück des Augenblicks unmittelbar erleben, aber deshalb auch jenseits ihrer reinen Körperlichkeit ‚kein Ziel‘ haben, geht der Blick des Mannes mit dem smaragdgrünen Barett mit der Adlerfeder (bei Giorgione ist es rot) in die Ferne. Als Repräsentanz des Künstlers, für den Kunst aus dem Erlebnis des Schauens und der Distanz entsteht, ist er die eigentliche Identifikationsfigur des Erzählers.³⁰ (Daß mit dem „Schauen“ ein Kern von Giorgiones Ikonographie aufgegriffen ist, könnten weitere Bildbeispiele verdeutlichen. Hofmannsthals kreative „Verschmelzung“ unter Beibehaltung der wesentlichen Merkmale würde deutlicher noch, als das hier möglich ist, erkennbar werden.)

Wie im *Glück am Weg* mündet der Blick des Mannes in die Vorstellung, von einem anderen angeschaut zu werden. Auch dieser vermeintliche ‚Blicktausch‘ markiert wieder eine geheimnisvolle Beziehung. Jener „Andere“, „der mit blutenden Füßen den Horst des Adlers beschlich“ (E, 599) und unter der Grenzerfahrung des drohenden Absturzes als Trophäe des Wagnisses die Feder erbeutet, ist ebenfalls eine Komplementärfigur. Sie verkörpert einen Selbstaspekt des Betrachters (des aggressiven, aber auch des mutigen Knaben, welcher der Schauende ein-

28. „[...] und oben mag einer stehen an seiner Eltern Grab und sich über die niedrige Friedhofsmauer beugen [...] und der vergoldete Engel auf der Spitze ihres Kirchturmes funkelt herauf aus der Tiefe.“ (E, 596) — Für dieses Eingebettetsein in eine ungebrochene christlich-genealogische Ordnung steht im *Andreas*-Fragment ganz entsprechend der Berghof der Finazzer.

29. Werner Vordtriede, Das schöpferische Auge: zu Hofmannsthals Beschreibung eines Bildes von Giorgione. In: Monatshefte 48, 1956, 161-168.

30. Eine eingehendere Untersuchung dieser Phantasie — auch ihre Nähe zu Vorstellungen, wie sie Georg Simmel in seiner „Philosophie der Geschlechter“ entwickelt hat — wäre aufschlußreich und würde ihren historischen Ort in der Jahrhundertwende deutlich machen.

mal war oder zu sein wähnte), der ausgegrenzt wahrgenommen wird. Im Integrationsentwurf des Kunstwerkes kann dieses Abgetrennte überwunden werden.³¹

So verstehe ich auch die abschließende Schilderung der vier Gestalten auf den Treppen von Palladios *Villa Rotonda* (Abb. 1/Abb. 5) — der Stadt Vicenza zugewandt „der Krieger“, ein „furchtbarer Gott der Zerstörung“, der Richtung des Meeres zu der Faunisch-Trunkene, zu den Sternen der Reine, Demütig-Betende und der Ebene zu der Mörder. Diese mythologisch-allegorischen Gestalten, die die vier Elemente der Ursprungphantasie vom Beginn der Erzählung wieder aufnehmen, sind zugleich komplexe Sinnbilder für den Seelenkosmos des Menschen. Aus dem Erlebnis des Augenblicks gebiert der Mann als Künstler — dem die unmittelbare Erfahrung einer rein körperlichen Erfüllung, „das Glück der Erde“, wie es heißt, im Gegensatz zu den Frauen versagt ist — die Vision, den „unsterblichen Traum“, „das wundervoll geformte Ziel“, „das Gleichnis“, das Kunst letztlich mit Religion verbindet. Ein so entstandenes Kunstwerk ist nicht Selbstzweck, *l'art pour l'art*, sondern sinngebende „Ordnungsfunktion des Lebens“ (Luhmann). Es integriert Pathos und Distanz, Unmittelbarkeit und Kulturtradition.

Was das betrachtende und schaffende Subjekt immer nur als Selbstaspekte projektiv erfahren kann (Krieger, Pan, Beter, Mörder), das fügt sich im Kunstwerk zu einer Ganzheit zusammen. Diese ist nur im metaphorischen oder symbolischen Diskurs sprachlich vermittelbar. Von dieser Ganzheit legt das Kunstwerk Zeugnis ab. Es wird zur Parabel vom Weg der „aisthesis“ zur „poiesis“ und reflektiert somit jenseits einer theoretischen Begrifflichkeit seinen eigenen Entstehungsprozeß.

V

Eine Sonderstellung in Hofmannsthals Kunstrezeption nimmt — auf den ersten Blick jedenfalls — van Gogh ein. Hofmannsthal hat dem Impressionismus (der zumindest *eine* Voraussetzung van Goghs ist) und später dem Expressionismus kein vitales Interesse entgegengebracht. Dem entspricht, daß er seine Entdeckung van Goghs (im Zusammenhang des Kaufs eines Blumenstillebens, das sich später als Fälschung herausstellte) einen „coup de foudre“ nannte.³²

Ähnliches widerfährt dem Schreiber in den *Briefen des Zurückgekehrten*. Der vierte und fünfte Brief, um die es hier geht, entstanden 1907 und wurden von Hofmannsthal erstmals 1908 in der Zeitschrift *Kunst und Künstler* unter dem Ti-

31. Vgl. hierzu nochmals Hofmannsthals Notiz aus dem Jahre 1893, Anm. 11.

32. Hofmannsthal an Bodenhausen aus Anlaß des von ihm 1916 erworbenen Blumen-Stillebens (10.7.1917; Briefe der Freundschaft, Düsseldorf 1953, 237).

tel *Das Erlebnis des Sehens* veröffentlicht. Später, im dritten Band seiner prosaischen Schriften, stellte er sie unter die Überschrift *Die Farben*.

Ähnlich wie der *Chandos-Brief* sind sie Dokument einer Krisenerfahrung. Aus dem Gefühl der Leere, der inneren Zerrissenheit, einer depressiven Niedergeschlagenheit erscheinen dem nach Europa Heimkehrenden die alltäglichen Gegenstände und die im Vorbeifahren gesehenen Landschaften öde und gespenstisch. In dieser Situation wird ihm die dem Zufall verdankte Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen eines ihm unbekanntem Künstlers — van Gogh — zur Offenbarung. Die Bilder, die er sieht, sind ihm zunächst ganz unverständlich:

ich mußte mich erst zurechtfinden, um sie [die Bilder] als Einheit zu sehen — dann aber [...] sah ich [...] die Natur in ihnen, und die menschliche Lebenskraft [...] und noch das andre, das was hinter dem Gemalten war, das Eigentliche, das unbeschreiblich Schicksalhafte (E, 564 f.).

Dieses „Eigentliche“ teilt sich durch die Aura des Kunstwerkes dem Betrachter mit. Von der Erfahrung des „Plötzlichen“, „Starken“, „Unzerlegbaren“ will er in seinem Brief berichten, vom „Geheimnis zwischen meinem Schicksal, den Bildern und mir“. Das natürliche Pathos der Gegenstände, das durch die Farben hervorbricht (Hofmannsthal notiert sich: „Maler geben den stummen Dingen das Pathos zurück“³³), offenbart in den Bildern die „Wucht des Daseins“:

jedes Wesen [hob] sich mir wie neugeboren aus dem furchtbaren Chaos des Nichtlebens [entgegen...], daß ich wußte, wie jedes dieser Dinge, dieser Geschöpfe aus einem fürchterlichen Zweifel aus der Welt herausgeboren war und nun mit seinem Dasein einen gräßlichen Schlund, gähnendes Nichts für immer verdeckte! (E, 565 f.)

Diese kathartische Erfahrung reißt den Betrachter aus seiner Depression und ermöglicht ihm die Rückkehr ins aktive Leben. —

Zunächst stellt sich die Frage nach dem historischen Ort dieser gleichsam als „Chok“ erlebten Ausstellung, die nach dem Datum der *Briefe* im Mai 1901 stattgefunden haben mußte: Wichtige größere frühe van-Gogh-Ausstellungen waren im März 1901 bei Bernheim Jeune, im Frühjahr 1905 im Salon des Indépendants in Paris und im selben Jahr bei Paul Cassirer in Berlin. Im Sommer 1905 veranstaltete das Stedelijk-Museum in Amsterdam die mit 474 Nummern bis dahin umfangreichste Ausstellung. Das Wiener Publikum konnte im Januar 1906 in der Galerie Miethke immerhin 45 Bilder van Goghs sehen.³⁴ Daß er 1901 jemandem

33. Nachlaß E IVB 36.65; s. Ellen Ritter, Hugo von Hofmannsthal: ‚Die Briefe des Zurückgekehrten‘. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1988, 226-252, 242, wo die Notizen zu den *Briefen* publiziert und kommentiert sind.

34. Aus eigenen, aber vor allem aus den Beständen der Galerie Cassirer, Berlin. Vgl. dazu die Ausstellungsbesprechung von Ludwig Hevesi, abgedruckt in: ders., *Alt- und Neukunst*, Wien 1909 (Reprint 1986), 526-529. Der Katalog zur Ausstellung erschien mit einem Vorwort von A. Roessler, Wien 1906. Es ist möglich, daß Hofmannsthal diese Ausstellung gesehen hat. Dann allerdings könnte das

noch unbekannt gewesen sein könnte, erscheint somit glaubwürdig, auch wenn kein Ausstellungsereignis genau dem geschilderten entspricht.

Versucht man Hofmannsthals eigener Begegnung mit der Kunst van Goghs nachzuspüren, so ergibt sich, daß die Bilder, die der Zurückgekehrte nennt:

Ein Sturzacker, eine mächtige Allee gegen den Abendhimmel, ein Hohlweg mit krummen Föhren, ein Stück Garten mit der Hinterwand eines Hauses, Bauernwagen mit magern Pferden auf einer Hutweide, ein kupfernes Becken und ein irdener Krug, ein paar Bauern um einen Tisch, Kartoffeln essend (E, 565; Abb. 15-19)

sowie andere der auszumachenden Bilder van Goghs in Büchern von Julius Meier-Graefe abgebildet sind. Dessen Band über die *Impressionisten* las Hofmannsthal im Juni 1907, also während der Arbeit an den *Briefen*. Seine engagierte *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* von 1904 besaß er ebenfalls.³⁵

Hofmannsthal hatte den ehemaligen Mitherausgeber der exklusiven Berliner Zeitschrift *Pan* (wo Gedichte Hofmannsthals, Teile seines *Kleinen Welttheaters* und *Die Frau im Fenster* erschienen waren) und Herausgeber und Hauptbeiträge der *Dekorativen Kunst* 1900 in Paris kennengelernt. Dieser führte dort sein „Maison Moderne“, ein Kunst- und Einrichtungshaus im Zeichen des Jugendstils. Einige wenige erhaltene Briefe, vor allem aber Erwähnungen Hofmannsthals über Lektüreindrücke und seine Würdigung zu Meier-Graefes sechzigstem Geburtstag (1927) legen Zeugnis ab von dem Interesse, mit dem der Dichter dem Kunstkritiker begegnete.

Die Lektüre von Meier-Graefes Büchern und der gerade bei Cassirer erschienenen Auswahl der Briefe van Goghs gehören unmittelbar zur Entstehungsgeschichte des vierten *Briefes*. Vermutlich hat auch Diltheys Programmschrift *Das Erlebnis*

Seherlebnis des Zurückgekehrten, jenseits der „Lektüreerlebnisse“ des Dichters (s.u.) und der zweifellos in Paris, Berlin und bei Harry Graf Kessler im Original gesehenen Bilder, einen authentischen biographischen Hintergrund haben. — Zur Rekonstruktion der Ausstellung und zur frühen van-Gogh-Rezeption vgl. Walter Feilchenfeldt, Vincent van Gogh & Paul Cassirer, Berlin. The reception of van Gogh in Germany from 1901-1914, Zwolle 1988 (Cahier Vincent. 2) — Über Kesslers Kunstsammlung informiert Beatrice von Bismarck, Harry Graf Kessler und die französische Kunst um die Jahrhundertwende, in: Zs. des dt. Vereins für Kunstwissenschaft 42, 1988, 47-62.

35. Julius Meier-Graefe, *Impressionisten. Guys — Manet — van Gogh — Pissarro — Cézanne*. 2. Aufl. München/Leipzig 1907 (vgl. dazu Ritter, Briefe, 248-251) und ders., *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik*. 3 Bde. Stuttgart 1904 (beide Werke haben sich in Hofmannsthals Bibliothek erhalten). — Der „Sturzacker“, ein in groben Schollen umgepflügeltes Feld, bezieht sich vermutlich auf *Die Ebene von Auvers* (1890), die Harry Graf Kessler gehörte (Abb. in: M.-G., *Entwicklungsgeschichte*. Bd. III, 38) — „mächtige Allee“, vgl. *Le Chemin des Tombeaux à Arles* (Abb. in: Ewg. Bd. III, 37) — „Hohlweg mit krummen Föhren“, vgl. *Le Ravin* (1889) (Abb. in: M.-G., *Impressionisten*, 139) — „Garten“, vgl. *Garten Daubignys in Auvers* (1890) (Abb. in: Impr., 141) — „Bauernwagen“, vgl. *Halte de forains* (1888) (Abb. in: Impr., 137) — „kupfernes Becken“, vgl. *Stilleben* (1885) (Abb. in: Impr., 124) — „Bauern ... Kartoffeln essend“, vgl. *Kartoffeleßer* (1885) (Abb. in: Impr., 125).

und die Dichtung von 1906 Hofmannsthal inspiriert. Der ursprüngliche Titel des vierten und fünften Briefes, *Das Erlebnis des Sehens*, und Hofmannsthals zustimmendes Urteil über Dilthey sprechen dafür; die dort gestellten Fragen nach der bildlichen Wahrnehmung und deren Ausdrucksmöglichkeit, nach schöpferischer Phantasie und Lebenszusammenhang waren ihm selbst zentral.

Der Begriff „Erlebnis“ meint den Zustand des Subjekts in reflexionsloser Erfülltheit; deshalb ist es auch nur konsequent, daß der Name van Goghs erst beiläufig — als postscriptum — am Schluß des vierten Briefes fällt. Es geht nicht um den kunsthistorisch interessanten Sonderfall. Es geht um die Kraft von Bildern, die das Subjekt erschüttern, die ‚unerhörte Begebenheit‘ in einem Zustand der Krise. Hofmannsthals briefliche Mitteilung an den Vater: „Ich schreibe an diesen *Briefen eines Zurückgekehrten* einer Art Novelle in Briefen“ (17.VII.1907; s. SW II, 463) trägt dieser Struktur Rechnung — das ‚unerhörte‘ Kunsterlebnis bildet die Achse zwischen Lähmung und aktiver Lebenszuwendung.³⁶

Was Meier-Graefe bei van Gogh so nachdrücklich betont: die Überwindung eines inneren Dualismus und die Fähigkeit, „aus dem Chaos eine ganz einheitliche Form zu schaffen“ (Impressionisten, 122), erlebt der „Zurückgekehrte“ ganz existentiell. Nicht Zufall oder Wahnsinn eines Genies herrsche hier, so Meier-Graefe, sondern die Selbstzucht eines bedeutenden Menschen, der durch Farbe und Sujet die Unmittelbarkeit des Gefühls vergegenwärtigt. Die von Delacroix erlernte Farbgebung berge die Erfahrung der „elementaren Gewalten“. Van Goghs Farben seien „Ausflüsse des Schreckens und des Entzückens“ (128). Sie offenbaren, wie alle großen Kunstwerke, „das Mysterium der Seele, die sich aus dem Schmutz und tausender Elemente Widerstreit zur Blüte entfaltet“ (135), und die qualvolle Sehnsucht eines ganz reinen Menschen nach unzweideutigen Formen seines Ideals“ (140).

Seine Leinwandflächen [...] schreien und man möchte zuweilen mittun, wie einem bei dem Gewitter die Lust ankommen kann, mit dem Donner zu schreien. Es ist der Laut des Animalischen, dem die rätselhafte Beziehung des Einzelnen zum Kosmos das Blut erregt, der in seine Umgebung, in die Natur hinein will und sie oder sich zerstört, wenn es ihm nicht gelingt.

Den letzten Satz hat Hofmannsthal in seinem Exemplar von Meier-Graefes *Entwicklungsgeschichte* (I, 121) angestrichen — und man wird unmittelbar an Passagen aus *Age of Innocence*, *Dämmerung und nächtliches Gewitter* oder aus dem *Andreas*-Fragment erinnert, wo solche Elementarerfahrungen formuliert werden.

Daß aus dem Chaos subjektiver Zerrissenheit Form wird, welches beides sich

36. Das dynamische Moment des Erlebnisses erfaßt ein Satz im *Buch der Freunde*: „In Er-leben ist ein aktivischer Ursinn, wie in Er-reichen, Er-eilen; aber niemand hört ihn mehr, und wir haben ein reines Passivum daraus gemacht“ (RA III, 237).

dem Betrachter als Erfahrung von Schicksal und Größe mitteilt, ist der Kern des Kunsterlebnisses in den beiden *Briefen des Zurückgekehrten*.

So integriert sich auch im fünften Brief der Name Rama Krishnas. Im Anschluß an das Erlebnis van Goghs berichtet der Briefschreiber, wie das Sehen von Farben für ihn einmal zu einem quasi-religiösen Offenbarungserlebnis wurde, so wie es Rama Krishna geschildert habe.³⁷ Was dem in die westliche Gesellschaft Zurückkehrenden in Südamerika widerfahren war und ihm bei van Gogh nun geschieht, ist ein ekstatisches Augen-Blicks-Erlebnis, über dessen Ursprung er nur in der Form der Frage und des bildhaften Vergleichs reden kann:

dies heilige Genießen meiner selbst und zugleich der Welt [...] warum war dies Doppelte, dies Verschlungene, dies Außen und Innen [...] an mein Schauen geknüpft? Warum, wenn nicht die Farben eine Sprache sind, in der das Wortlose, das Ungeheure sich hergibt, eine Sprache, erhabener als die Töne, weil sie wie eine Ewigkeitsflamme unmittelbar hervorschlägt aus dem stummen Dasein und uns die Seele erneuert. (E. 570)

Hier zeigt sich, wie das scheinbar aus dem Rahmen fallende Kunsterlebnis van Goghs sich mit den früheren Beispielen und, wie ich abschließend zeigen möchte, mit der Rezeption eines so anderen Künstlers wie Poussin schlüssig verbindet.

VI

Unter der Überschrift *Abende in Rodaun* haben sich im Nachlaß Notizen aus dem Jahre 1903 gefunden, die Pläne Hofmannsthals zu *Gesprächen über Künstler und Kunstwerke* enthalten. Sie kreisen um den Gedanken „wer sind wir und was haben wir von den andern?“ und stellen die Frage nach „Erbschaft und Besitz“:³⁸

Um diese Grundfrage nach den eigenen geistig-seelischen Koordinaten („Man braucht heute die *Koordinaten*, wie Moral, Gott, oder wenn man lieber will: das Gleichgewicht der Welt“³⁹) geht es Hofmannsthal auch im Zusammenhang eines geplanten späteren *Imaginären Briefes* von Poussin an seinen Gönner Monsieur de Chantelou, von dem ebenfalls nur Notizen erhalten sind.

Obwohl Hofmannsthal Poussin schon in früheren Jahren gelegentlich erwähnt, scheint er erst nach der Jahrhundertwende eigentlich bedeutsam für ihn

37. Aus Max Müller, Rāmakrishna. His Life and Sayings, London/Bombay 1901, machte sich Hofmannsthal im Kontext seiner Arbeit an den *Briefen* zahlreiche Notizen (s. Ritter, Briefe, 242).

38. Dr. Rudolf Hirsch, Frankfurt, danke ich für die Erlaubnis des Abdrucks aller bislang unveröffentlichten Notizen, Ellen Ritter für den Hinweis auf diese und die folgenden Notizen zu Poussin. Sie werden in dem von ihr bearbeiteten Bd. XXXI der SW (Erfundene Gespräche und Briefe) erscheinen.

39. Äußerung Hofmannsthals aus dem Jahre 1908, nach einer Gesprächsnotiz Harry Graf Kesslers (s. Werner Volke, Unterwegs mit Hofmannsthal. In: Hofmannsthal-Blätter 35/36, 1987, 50-104, 62).

zu werden. Die Bühnenanweisung für das Zwischenspiel im *Triumph der Zeit* (1901) mit dem Titel *Die Stunden* beginnt mit den Worten: „Gefilde des Parnaß, offner Hügel, rechts Bergesabhang und beginnender Wald“, das „im Poussin'schen Stil“ ist freilich erst ein späterer Zusatz Hofmannsthals (D VI, 25). Das Bühnenbild der *Ariadne* soll „dem Poussinschen Stil“ angenähert sein: „Heroischer Meeresstrand mit einer Höhle; womöglich alte Kulissen (Bäume, Felsen) mit geraden Gassen“ (1911; D V, 286, 294). Stehen für die Rahmenhandlung der *Ariadne* die Callot'schen Figuren der „commedia dell'arte“ Pate, so entspricht der heroischen Trauer und der zarten, tiefen Liebe Ariadnes die Welt der Ideallandschaften Poussins (s. Abb. 20 und 23).

Immer wieder sind es Zartheit und gleichzeitig Klarheit und Strenge, die Hofmannsthal an Poussin hervorhebt.⁴⁰ Noch eine Notiz aus dem *Buch der Freunde* (1922) drückt das aus und zeigt zugleich Gemeinsamkeit mit und Differenz zu seiner frühen Böcklin-Rezeption: „Nur wer das Zarteste schafft, kann das Stärkste schaffen. Böcklin ist Poussin, vergrößert und sentimentalisiert.“ (RA III, 297; vgl. Abb. 21 und 22)

Den direkten Anstoß zu dem Vorhaben eines *Imaginären Briefes* Poussins an *Monsieur de Chantelou* mag zweierlei gegeben haben. Zum einen faszinierte Hofmannsthal die 1914 erschienene umfangreiche Monographie von Otto Grautoff über Poussin, in der auch Passagen aus Poussins Briefen an Paul Fréart de Chantelou (1609-1694) abgedruckt waren.⁴¹ Zum anderen hatte Meier-Graefe Hofmannsthal gebeten, die Einführung zu einer Mappe der *Marées-Drucke* im Piper-Verlag (in dem dann auch, mit Illustrationen von Nowak, Hofmannsthals *Ariadne* erschien) zu übernehmen. Sie kam nicht zustande, aber die nachgelassenen Notizen zeigen, wie stark Poussin auf Hofmannsthal wirkte. Sie belegen eindringlich, daß der Maler für den Dichter das verkörperte, was er als überzeugend empfand und selbst suchte. In einer Notiz vom 8. August 1917 schreibt er:

Poussin.

Das beständige Vor-Augen-haben der Alten. Begründung: ihre Höhe, Strenge. Ihr stehen unter dem Schicksal.

(Verbindung des Christentums damit: als Beleuchtung: Allliebe als Licht. Unmöglichkeit ohne Allerbarmen, Allverzeihen zu existieren.)

Nie das Innen ohne das Aussen statuieren, nie das Aussen ohne das Innen. Erste Muse das eheliche Glück: hier zuerst geahnt, dass Ewigkeit ins Körperliche zu legen sei. Ein Mundvoll Wein. Ein Mundvoll Milch.

40. In einem Brief an Schröder würdigt er die „kraftvolle Zartheit“ der Schilderung der Landschaft in dessen Elegie *Der Landbau* (1908): „wie ist das Wirkliche da, voll Wirklichkeit und doch so gereinigt, daß man an Virgil oder Poussin denken möchte“ (Briefe 1900-1909, 363).

41. Sie befindet sich — mit zahlreichen Anstreichungen versehen — noch in Hofmannsthals Bibliothek. Otto Grautoff, *Nicolas Poussin. Sein Werk und sein Leben*. 2 Bde, Leipzig 1914. Vgl. dazu auch Hofmannsthals Brief an Ottonie Gräfin Degenfeld vom 21.8.1917 (BW, Frankfurt 1974, 342).

Weiterhin: Glück zu entbehren, ohne ärmer zu werden. (Nachlaß, H IV B 34.7; vgl. RA III, 533f.)

Um Hofmannsthals Bewertung dieses Malers historisch einordnen zu können, muß man sich zunächst die Poussin-Rezeption in Deutschland in Umrissen vergegenwärtigen: Im 19. Jahrhundert war trotz Goethes Vorliebe⁴² die herrschende Meinung über Poussin eher negativ; erst nach 1900 wurden andere Töne angeschlagen. Auch hier kommt Meier-Graefe eine tragende Rolle zu. In seiner *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* würdigt er die Klassizität in den Bildern Poussins und zieht eine Verbindungslinie von Poussin zur Moderne. Als Illustration für die Tradition französischer Kompositionskunst bildet er im Tafelband Poussins Zeichnung *Ariane et Bacchus* ab (Abb. 23); ein Aspekt, der auch für Hofmannsthals Bühnenanweisungen „im Poussinschen Stil“ (s. o.) bedeutsam ist.

Entscheidend für die Rezeption in Deutschland im 20. Jahrhundert wurde aber dann vor allem die Monographie von Otto Grautoff. Er betont den apollinischen Zug von Poussins Malerei. Seine Einleitung schließt mit den Worten:

Poussin kontrollierte den Schwung seiner Phantasie einerseits durch den Intellekt, der [...] alles dem Hauptgedanken unterordnete, andererseits beruhigte er sie durch sein starkes Gefühl für die Einfachheit der Natur und gab ihnen [den Bildvisionen] schließlich die letzte Weihe durch jenen Geist antiker Idealität, der auf ihn überstrahlte. [...] er hat von dem originalen Grunde seines Seins aus, im Laufe seiner Entwicklung sich mit allen künstlerischen Problemen auseinandergesetzt. In diesem Sinne durfte er sagen: Je n'ai rien négligé. (19)

Bekanntlich schließt Hofmannsthals *Buch der Freunde* mit eben jenem Satz Poussins, den er bei Grautoff gefunden haben dürfte. Aber auch ein Brief an Rudolf Pannwitz vom selben Tag wie die zitierte Notiz (8.8.1917) bringt diese Verbindung aus eigenem Kunstwillen und Wiederfinden eines solchen Anliegens im Medium der bildenden Kunst einer bewunderten Künstlerpersönlichkeit, eines „whole man“, noch einmal auf den Punkt:

Zwei Dinge mögen immerhin ins Gewicht fallen, die meine Arbeiten von denen der deutschen Zeitgenossen sehr unterscheiden: das stärker beständige Verhältnis zur Antike und ein Anderes, das Sie besser und schöner formulieren könnten, als ich die Kraft habe: dass ich das Aussen und Innen nicht getrennt laufen lasse sondern beständig gezwungen bin, sie überein bringen zu wollen (eine sehr undeutsche Eigenschaft) so dass ich wenn alles gut geht vielleicht am Ende meines Lebens sagen werde dürfen wie Poussin: Je n'ai rien négligé, was ein sehr bescheidenes und doch immenses Selbstlob ist.⁴³

42. Eines der „lebenden Bilder“ der *Wahlverwandtschaften* ist Poussins *Esther vor Ahasver* (Leningrad). An Preller gibt Goethe den Rat, sich besonders an Poussin und Claude Lorrain zu halten; s. Otto Grautoff, Poussin, 16 f.

43. MESA 5, Autumn 1955, 25 — zitiert von Ernst Zinn, in: Hugo von Hofmannsthal, *Buch der Freunde*, Frankfurt 1965, 154. — Vgl. dazu auch O. Grautoff, Poussin, 113: „Hier [im *Bacchanal mit der Lautenspielerin*; Louvre] hat der Künstler sich der Farbe und ihrer Beziehungen gleichsam als einer Sprache bedient, die Urverhältnisse ausdrücken will. Wie die Alten ihre Vorstellungen nicht wild

Was Hofmannsthal in seinem Brief an Rudolf Pannwitz formuliert und worum es — nach den Notizen zu schließen — in dem *Imaginären Brief* Poussins an seinen Gönner Chantelou gehen sollte, steht im Zusammenhang mit dem schon von Nietzsche diagnostizierten modernen zerklüfteten Gegenwartsmenschen, dem, anders als „den Alten“; die Kraft zur Synthese fehle. In Nietzsches zweiter *Unzeitgemässer Betrachtung* wird der zeitgenössische „schwache“ Deutsche kritisiert, dem „der merkwürdige Gegensatz eines Inneren, dem kein Äusseres, eines Äusseren, dem kein Inneres entspricht“, zu eigen sei. Ziel wäre die Einheit von „Geist und Leben [...], Form und Inhalt, von Innerlichkeit und Convention“.⁴⁴

Werk und Gestalt Poussins verbinden sich für Hofmannsthal in seinem letzten Lebensdrittel zu der Vision einer Gesamtpersönlichkeit, die das verkörpert, was dem modernen Subjekt „Coordinate“ für das angestrebte Ziel des „Übereinbringens“ von „Aussen und Innen“ sein könnte. Damit schließt Hofmannsthal sowohl an seine frühen Aussagen über die bildende Kunst an als auch an die Gedanklichkeit der *Briefe des Zurückgekehrten*, in denen dem unschlüssigen „Einerseits-Andrerseits“ des modernen Menschen (E, 555) ein offenbarendes, wegweisendes „Erlebnis des Sehens“ gegenübergestellt ist — ausgelöst ebenfalls durch einen bildenden Künstler, der es vermochte, ein „Äußeres“ und ein „Inneres“ zusammenzubringen.⁴⁵

Versuchen wir ein Fazit zu ziehen:

1. Hofmannsthals Zugang zu bildender Kunst verläuft nicht primär über die Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk als Gegenstand kunsthistorischer Analyse, sondern über das ästhetische Erleben.

2. Form gewordene seelische Tiefenstrukturen und „geistige Koordinaten“ kommen für ihn im Bild zum Ausdruck. Es ist Verdichtung von Inhalten, die in begrifflicher Sprache nicht adäquat zu benennen sind. Nur der metaphorische und symbolische Diskurs entspricht ihnen. Deshalb ist Hofmannsthals Rezep-

tion bildender Kunst im Grunde die Rezeption des *Bildes in der Kunst* (unabhängig von der Kunstgattung).

Für ihn vergegenwärtigen „Bilder“ etwas von den beständig wiederkehrenden Wünschen und Träumen der Menschen und ihren Beziehungen. Deshalb stellt er immer auch die Frage nach dem sie gestaltenden Subjekt — allerdings nicht aus individualpsychologischer Neugier, sondern im anthropologischen Erkenntnisinteresse. Somit ist das Bild in der Kunst für ihn Zeichen eines individuellen Allgemeinen. Darin liegt seine Begründung und sein Ziel.

3. Im Blick verschmelzen eigenes Erleben und Bilderfahrung. Dieses aus Pathos und Distanz gebildete Erlebnis führt zur schöpferischen Gestaltung in der eigenen Dichtung — als Ausdruck der Synthese von innerem und äußerem Erleben.

Die Kraft der „reproduzierenden Phantasie“ (RA I, 195) ist eine Konstante des Gesamtwerks Hofmannsthals. In ihrer beschriebenen Genese aus dem Blick und dem Bild spiegelt sie auch die Hofmannsthal sehr bewusste Diskrepanz zwischen dem Phantasma der Authentizität (im Blick) und dessen Brechnung im kulturellen Zeichen des Bildes. Das eigene daraus entstehende künstlerische Werk zeugt davon. Es ist der Versuch, diese Kluft zu überwinden und die Grenzen des Sagbaren auszuweiten.

nach allen Seiten wuchern ließen, sondern sie zum Denken formten, so ergänzte sich Poussins Schauen durch das Ganze, das er dachte. Durch Abschätzen, Rechnen und Konstruieren zwang er seine Phantasiebilder unter ein künstlerisches Gesetz.

Werden wir uns klar über diese Anlagen seines Wesens, so begreifen wir, daß sein durchgeistigtes Schauen im Äußeren auch das Innere erfaßte. Nicht das Wuchernde des Werdens wie viele seiner italienischen Zeitgenossen, sondern die organische Vollendung des Seins objektivierte Poussin in diesem Bilde“ (Der erste und die letzten beiden Sätze wurden von Hofmannsthal in seinem Exemplar anstrichen).

44. F. Nietzsche, Sämtl. Werke. Bd. 1, 275, 272, 278.

45. Vgl. E, 566 und eine Notiz Hofmannsthals zu den *Briefen des Zurückgekehrten*: „Dieses Äußere bedeutet ein Inneres“ (zit. nach Ritter, Briefe, S. 244).