

Erstpublikation

1 Goethe, Johann Wolfgang: Zur Farbenlehre. In: Ders.: Werke. Band 13: Naturwissenschaftliche Schriften I. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Dorothea Kuhn und Rike Wankmüller. München: dtv, 1998, pp. 314-523, hier p. 315.

2 Hofmannsthal, Hugo von: Philosophie des Metaphorischen. In: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I. 1891-1913. (Hg. v. Bernd Schoeller) Frankfurt/M.: Fischer 1979, pp. 190-193, hier p. 192.

3 Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 31. (Hg. v. Ellen Ritter) Frankfurt/M.: Fischer, 1991. pp. 45-55, hier p. 52.

4 Boehm weist darauf hin, dass das Problem des Fragmentarischen um die Jahrhundertwende in der bildenden Kunst ebenso akut war, indem »Cézanne wie Rodin, in ganz unterschiedlicher Weise, Schwierigkeiten mit der Vollendung hatten. Cézanne hinterließ viele offene, liegen gebliebene oder gescheiterte Bilder, Rodin kultivierte ganz ausdrücklich die Oberfläche der Figur als modelé bzw. das Fragment als plastische Form«. Cf. Boehm, Gottfried: Unge-sicherte Äquivalente. Formen der Modernität am Jahrhundertwende. In: Warning, Rainer/Wehle, Winfried (Hg.): Fin de siècle. München: Fink, 2002, pp. 9-25, hier p. 10.

5 Hofmannsthal will mit den Gesprächen die Traditionen des platonischen Dialogs erneut, aber in einer seiner Zeit entsprechenden Rollenbesetzung beleben, wie er darauf in Philosophie des Metaphorischen hinweist: »Man müßte eine anspruchslose und wenig pedantische Form wählen. Etwa den platonischen Dialog, [...] Zwei oder drei recht moderne junge Menschen, unruhig, mit vielerlei Sehnsucht und viel Alt-klugheit; und auf den Boden der großen Stadt müßte man sie stellen, der aufregend bebzt und tönt wie Geigenholz.« Hofmannsthal 1979, p. 191.

6 Zit. n.: Ritter, Ellen: Hugo von Hofmannsthal und die »Briefe des Zurückgekehrten«. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1988, pp. 226-252, hier p. 226. Ritter gibt hier eine detaillierte Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte, sowie einige daraus folgende Aspekte zur Deutung der Texte. Zur Entstehung, Veröffentlichung und den

Farben und Licht stehen zwar untereinander in dem genauesten Verhältnis, aber wir müssen uns beide als der ganzen Natur angehörig denken: denn sie ist es ganz, die sich dadurch dem Sinne des Auges besonders offenbaren will.
(Goethe: Zur Farbenlehre. Vorwort)¹

1. Bild, Wahrnehmung, Sprache: Bildlichkeit und Welterfahrung

Die um die Jahrhundertwende entstandenen Schriften Hofmannsthals thematisieren wiederholt prekäre Fragen der Wahrnehmung und des Ausdrucks, wobei die visuelle Wahrnehmbarkeit der Welt und ihre verbale Erfassung ein zentrales Anliegen bedeuten. Ob Auseinandersetzung mit neuen Tendenzen der bildenden Kunst und der Malerei, die Erörterung von Problemen der Ausdrucksfähigkeit der Sprache oder der poetischen Textgestaltung, die grundlegende Bildhaftigkeit der Wahrnehmung und des Ausdrucks wird immer wieder behauptet, ja sogar als umfassende Betrachtungs- und Erfahrungsweise aus der Sackgasse der verbalen Rationalität herausführend empfunden, denn es gäbe damit »mehr solcher Worte, die zauberhaft und furchtbar gleichsam aus dem Herzen der Dinge heraustönen«.² Es zeichnet sich in dieser 1894 erschienenen Buchrezension der Gedanke der intuitiven Erfassung der Dinge ab, deren plötzliches Eintreten in *Ein Brief* den fiktiven Briefschreiber Lord Chandos aus dem verstummten Zustand, aus der Sprachlosigkeit heraushelfen könnte, als er die Möglichkeit postuliert, »als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfangen, mit dem Herzen zu denken«.³

In einigen anderen Schriften Hofmannsthals, die um die Jahrhundertwende entstanden sind, (außer den erwähnten z.B. *Die Malerei in Wien*, *Bildlicher Ausdruck*, *Der Dichter und diese Zeit*) lässt sich ebenfalls eine besondere Empfindlichkeit gegenüber den »Bildern« der Welt und eine Sensibilisierung für eine bildhafte visuelle Wahrnehmung der Dinge diagnostizieren, die mit ethisch-lebensweltlichen Überlegungen verbunden, ein besonderes »Krisenmanagement« ermöglichen könnte. Dabei erprobt sich Hofmannsthal oft in solchen Gattungen, die bei der Erörterung bestimmter Erscheinungen und Probleme eine fiktive Kommunikationssituation implizieren, deren Unmittelbarkeit einen direkten Zugang zum Kommunikationspartner und somit eine schnelle Verständigung voraussetzen sollte: Die »erfundenen Gespräche und Briefe«, die oft nur als Entwürfe auf halbem Wege als Fragmente stehen bleiben,⁴ zeugen von einem tiefen Bedürfnis nach dem Dialog,⁵ der dem drohenden »Verstummen« entgegenwirken sollte. In diese Reihe gehören auch *Die Briefe des Zurückgekehrten*, in denen der fiktive Briefschreiber, ein nach langer Zeit nach Deutschland und Österreich zurückkehrender Reisender und Geschäftsmann über eine Lebenskrise berichtet und sie durch ein besonderes Erlebnis, eine Kunst- und Bilderfahrung, aufzulösen versucht/vermag.

2. Lebenskrise und Kunsterlebnis: die Heilung durch Farben

Die fünf fiktiven Briefe, die unter dem Titel *Die Briefe des Zurückgekehrten* zusammengefasst sind, bilden eine gewisse Einheit, indem sie in etwa drei Monaten des Jahres 1907 ursprünglich als Elemente eines größeren, aber nie realisierten Werkes, einer »Novelle in Briefen«,⁶ entstanden sind und in den Nummern vom 21. Juni, 5. Juli und 30. August 1907 der Monatsschrift *Morgen* (Briefe 1-3) sowie am 5. Februar 1908 in der Zeitschrift *Kunst und Künstler* (Briefe 4-5) veröffentlicht wurden.⁷ Obwohl die Briefe eine bestimmte Lebensgeschichte des Briefschreibers, wenn auch punktuell herausgegriffene Momente, erzählen,⁸ teilen sie sich, wie dies die Veröffentlichungsgeschichte auch belegt, in zwei Abschnitte: Die ersten drei Briefe bilden einen Teil und sind nur mit ihrer Reihenfolge als »Der erste«, »Der zweite« und »Der dritte« »betitelt«, die letzten zwei sondern sich dagegen durch einen besonderen Titel ab: Sie tragen die Bezeichnung »Die Farben« und dazu den Untertitel »Aus den Briefen des Zurückgekehrten«. Bei der Erstveröffentlichung trugen sie allerdings den Titel »Das Erlebnis des Sehens« mit der Anmerkung »Aus den »Briefen des Zurückgekehrten«⁹ – diese Formulierung fasst die in den zwei letzten Briefen geschilderte, den Briefschreiber unvorbereitet überraschende Erfahrung eigentlich treffender zusammen.



Varianten cf. auch die Kommentare in Hofmannsthal, SWKA 31, pp. 416-459, insbesondere pp. 416-423.

7 Zu den Angaben cf. Ritter 1988, p. 227.

8 Die fiktive Datierung erstreckt sich auf etwa einen Monat, vom April bis zum Ende Mai 1901. Durch die Erinnerungen werden jedoch auch Momente aus der Kindheit und aus den in der Ferne verlebten zwei Jahrzehnte erzählt.

9 Cf. Ritter 1988, p. 227.

10 Ibid.

11 Hofmannsthal, Hugo von: Die Briefe des Zurückgekehrten. In: Hofmannsthal 1991, Bd. 31, pp. 151-174, hier p. 155 (im Folgenden werden die Briefe mit der Sigle BdZ und den Seitenzahlen im laufenden Text zitiert).

12 Mit dem Begriff der »Hieroglyphe« werden sowohl Elemente der romantischen sprachphilosophischen Tradition, in der Hofmannsthal teilweise steht und die er weiterdenkt, als auch Momente des Chandos-Briefes und anderer Texte aus dieser Zeit (z.B. das Gespräch über Gedichte) aufgegriffen. Zur Frage der Hieroglyphe Hieroglyphenschrift cf. Orosz, Magdolna: Hieroglyphe-Sprachkrise-Sprachspiel. In: Szász, Ferenc/Kurdi, Imre (Hg.): Im Dienste der Auslandsgermanistik. Festschrift für Professor Dr.Dr.h.c. Antal Mádl zum 70. Geburtstag. Budapest: ELTE 1999 (Budapester Beiträge zur Germanistik 34.), pp. 167-192.

13 Dieses »Übelbefinden« wiederholt manche Momente der Selbstempfindung des verstummenden Lord Chandos in Ein Brief: Der »heile« Zustand der Welt vor der Krise von Chandos ähnelt den Kindheitserinnerungen des Zurückgekehrten.

Obwohl, wie Ellen Ritter meint, »schon zum Zeitpunkt ihrer ersten Publikation nur noch ein lockerer Zusammenhang zwischen den Briefen bestand«,¹⁰ lässt sich ein gewisser »Spannungsbogen« der einzelnen Briefe, beinahe der Struktur eines klassischen Dramas folgend, feststellen. Der erste Brief konfrontiert das Bild eines Deutschlands der Erinnerung mit dem Deutschland der Gegenwart des Briefschreibers und äußert ein wachsendes Unbehagen am Erfahrenen:

[...] aber da bin ich nun vier Monate in Deutschland, und kein Haus, kein Fleck Erde, kein geredetes Wort, kein menschliches Gesicht, wenn ich ehrlich sein soll, keines, hat mir dies kleine Zeichen gegeben. Dies Deutschland, in dem ich herumfahre, handle, abwickle, mit Leuten esse, den kosmopolitischen Geschäftsmann, den fremden welterfahrenen Herrn agire – wo war ich jedesmal, wenn ich in dem Land zu sein meinte, [...] Nun da dies Deutschland ist, so war ich nicht in Deutschland.¹¹

Der zweite Brief setzt die Beschreibung der Deutschlandererfahrungen fort und konfrontiert sie mit den Erinnerungsbildern der früher erlebten und positiv erfahrenen geografischen und kulturellen Ferne, die alle in menschlichen Figuren und ihren Gesichtern konzentriert erscheinen, wobei »eines Menschen Wesen« eben das »Gesicht, das eine starke, entschiedene Sprache redet« (BdZ, 157), auszudrücken vermöchte: Es »ist eine Hieroglyphe, ein heiliges, bestimmtes Zeichen« (BdZ, 159),¹² das eben auf das Wesen der ihm begegnenden Personen hinweisen kann. Die deutsche Gegenwart weist solche Gesichter jedoch nicht auf:

was fehlt, ist der eine große, nie auszusprechende Hintergedanke, der stetige, der in guten Gesichtern steht, der wie ein Wegweiser durch die Wirrniß des Lebens auf den Tod und noch über den Tod hinaus weist, und ohne den mir ein Gesicht keine Hieroglyphe ist, oder eine verstümmelte, verwischte, geschändete. (BdZ, 159)

Das Mangelgefühl erreicht im dritten Brief seinen Höhepunkt, hier werden durch die Kindheits- und Jugendbilder das frühere Deutschland und das Österreich der Kindheit herauf beschworen, wo »das Gemeinschaftsbildende, all das Ursprüngliche davon, das was im Herzen sitzt« (BdZ, 161), nicht verloren war. Die individuelle Vergangenheit, die Kindheit in Gebhartsstetten, geht in eine kollektive über, indem die eigenen Erlebnisse verallgemeinert »mit den Schattengeberden dieser überwirklichen Ahnen« (BdZ, 163) verbunden werden. Dies vollzieht sich durch die »Verbindung einer Wirklichkeit mit einem Eindruck von Bildern« (BdZ, 163), wozu Dürers Kupferstiche (wohlgemerkt: keine farbigen Bilder!) als gemeinschaftsbildende Vermittler zwischen Individuellem und Überindividuellem Anlass geben. Aus diesem nicht wieder gefundenen Gemeinschaftsgefühl resultiert das Krisengefühl, die Lebenskrise, deren Lösung sich erst durch eine erneute und endgültige Entfernung, durch das Verlassen Europas abzuzeichnen scheint.

Der vierte Brief berichtet vom einem Wendepunkt in der tiefsten »Krise eines inneren Übelbefindens« (BdZ, 165),¹³ der von »einem gewissen kleinen Erlebnis [...] vor drei Tagen« (BdZ, 165) herbeigeführt wurde. Vor dem »Nichtleben« (BdZ, 167), der ihn in allen Erscheinungen seiner europäischen/deutschen Umwelt anstarrenden »gespenstigen Nicht-Existenz« (BdZ, 168) fliehend überrascht den Briefschreiber die Epiphanie der Farben und die sich dadurch enthüllende Wesenhaftigkeit der Dinge, der Menschen und des eigenen Ich beim Anschauen von van Goghs Gemälden in der unscheinbaren kleinen Ausstellung: »[...] dann sah ich, dann sah ich sie alle so, jedes einzelne, und alle zusammen, und die Natur in ihnen, und die menschliche Seelenkraft, die hier die Natur geformt hatte, [...]« (BdZ, 169).

Der letzte Brief – als Ausklang nach der überstandenen Krise – erörtert die Frage der Beschaffenheit der Farben und mündet damit in allgemeine Überlegungen über Sehen, Schauen und die Sprache der Farben, »eine Sprache, erhabener als die Töne, weil sie wie eine Ewigkeitsflamme unmittelbar hervor schlägt aus dem stummen Dasein und uns die Seele erneuert« (BdZ, 173): Es zeichnet sich dadurch eine Lösung der durch die unausweichbare Vermittlung zwischen Zeichen und Bezeichnetem postulierten Sprachkrise ab, die in Hofmannsthals unterschiedlichen Schriften artikuliert wurde. Die hier »visionierte« Lösung steht dem unmittelbaren Erschauen der Sprache der stummen Dinge im Chandos-Brief nicht ganz fern, und sie vollzieht sich hier ebenfalls durchs Schauen, wenn auch von Gemälden, wodurch, im Gegensatz zum Chandos-Brief, das im Kunstwerk vermittelte Bild und nicht die direkt erschaute Welt zum unmittelbaren Seherlebnis führt.



3. Welterfahrung als Bilderfahrung, Bildbeschreibung und die Emergenz der Welt in Bildern

14 Es sollte hier nur an die bildhafte und in einem wesentlichen Zug erfasste Beschreibung der sonst unauffälligen Gegenstände und Lebewesen erinnert werden wie »ein Hund, eine Ratte, ein Käfer, ein verkümmerter Apfelbaum, ein sich über den Hügel schlängelnder Karrenweg, ein moosbewachsener Stein« (Hofmannsthal 1991, p. 52), die plötzlich bedeutungsvoll werden können, so »daß mein beglücktes Auge auch ringsum auf keinen toten Fleck zu fallen vermag« (ibid.). Ein ähnliches Seherlebnis wiederholt sich in den Briefen des Zurückgekehrten vor den Gemälden von Goghs, diesmal nicht in der Natur, sondern im Museum, d.h. vor der künstlerisch gesehenen und erfassten Bildern der Welt.

15 Titzmann, Michael: Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen. In: Harms, Wolfgang (Hg.): Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988. Stuttgart: Metzler 1990, pp. 368-384, hier p. 378.

16 Ibid.

Obwohl das entscheidende Erlebnis der *Briefe des Zurückgekehrten* durch Gemälde und ihre eigenartige Beschaffenheit, ihren Umgang mit Farben hervorgerufen wird, sind die einzelnen Briefe von Anfang an von einer dominierenden Visualität und Bildlichkeit gekennzeichnet, die die Kunsterfahrung vorbereiten und dafür sozusagen sensibilisieren. Dieses für den Autor Hofmannsthal zu der Zeit gar nicht unübliche Verfahren, das u.a. auch im Chandos-Brief nachzuzeichnen ist,¹⁴ konzentriert sich in der Erfassung einer Erscheinung, einer Person oder einer Erinnerung in einem in einigen Zügen umrissenen Bild, einer bildhaft wahrnehmbaren Beschreibung, die eine allgemeine visuelle Dominanz der Wahrnehmung des Briefschreibers begründet und seine Argumentation von der »Sehkraft«, vom visuellen Vermögen abhängig macht. Somit praktiziert er »eine gewisse praktische Erfahrung, aus den Gesichtern von Menschen oder aus dem, was sie nicht sagen, etwas abzunehmen, oder eine kleine Kette von unauffälligen Details hinreichend zu dechiffrieren« (BdZ, 152). Aus den mit wenigen Zügen auskommenden Figurenzeichnungen ergeben sich schnell entworfene Bilder von Menschen, wie jene in der Ferne:

[...] es mag ein gewisses patriarchalisches grand air sein, ein alter weißbärtiger Gaucho, wie er dasteht an der Thür seiner estancia, so ganz er selbst, und wie er einen empfängt, und wie seine starken Teufel von Söhnen von den Pferden springen und ihm parieren, und es mag auch etwas viel Unscheinbareres sein, ein thierisches Hängen mit dem Blick am Zucken einer Angelschnur, ein Lauern mit ganzer Seele, wie nur Malaien lauern können, denn es kann ein großer Zug darin liegen, wie einer fischt, und ein noch größerer Zug, als Du Dir möchtest träumen lassen, darin, wie ein farbiger bettelmönch Dir die irdene Bettelschale hinhält [...] (BdZ, 153)

Es entsteht dadurch eine Sprache der Bilder, die »die Wahrheit [d]es Gefühls« (BdZ, 153) wiedergibt und indirekt auch das Verhältnis von Sprache und Bild artikuliert, indem das Gesehene »nichts Ausgesponnenes, sondern etwas Blitzhaftes« (BdZ, 154) intuitiv ergreift. Obwohl es hier nur um die sprachliche Wiedergabe visueller Wahrnehmungen einer erzählten Realität geht, stellt sich die Frage der Beziehung von verbalen und visuellen Zeichen auf einer ersten Ebene: Aus der Gegenüberstellung von »Text, wo durch die Kodiertheit des Sprachsystems diskrete Signifikanten und deren Signifikate vorgegeben sind« und Bild, das »zunächst ein Kontinuum nicht-diskreter Zeichenparameter«¹⁵ darstellt, resultiert eine die Briefe durchziehende Spannung, die in den »eigentlichen« Bildbeschreibungen kulminiert, in denen eine »tentative Zuordnung einer Menge von Propositionen, also eines (artikulierten oder nicht-artikulierten) fakultativen Textes an das Bild«¹⁶ zur Interpretation des Bildes führen sollte.

In den *Briefen des Zurückgekehrten* gibt es an zwei entscheidenden Stellen Bildbeschreibungen im engeren Sinne, die jedoch keine detaillierte Beschreibung der jeweiligen Bilder hinsichtlich ihrer Komposition, der dargestellten Figuren und anderer Bildelemente erbringen, sondern diese eher zusammenfassend evozieren. Im dritten Brief, als der Zurückgekehrte »eine wahre Dichtigkeit der Verhältnisse« und »das Gemeinschaftsbildende« (BdZ, 161) in seiner Deutschlandsgegenwart vermisst, erinnert er sich an »die alten Blätter« (BdZ, 162) einer Mappe mit Dürers Kupferstichen, deren Darstellungen ihm das »eigentliche« und verloren gegangene Deutschland symbolisieren. In rascher Abfolge werden Bilder und Bildelemente sowie die Technik der Darstellung aufgezählt:

Die Menschen, die Ochsen, die Pferde wie aus Holz geschnitzt, wie aus Holz die Falten ihrer Kleider, die Falten in ihren Gesichtern. Die spitzen Häuser, die geschnörkelten Mühlbäche, die starren Felsen und Bäume, so unwirklich, überwirklich. (BdZ, 162)

Die Erwähnung und die knappe Beschreibung der Dürer-Werke geht einher mit der Schilderung ihrer Wirkung auf den einstigen Betrachter (sie haben sich langfristig ins Gedächtnis eingeprägt):

17 Zu dieser Tradition cf. z.B. Wackenroders *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* oder Tiecks Franz Sternbalds *Wanderungen*, in denen Dürer als Repräsentant »wahrer« mittelalterlicher (altdeutscher) Kunst erscheint. Die romantische Deutung älterer deutscher Kunst kann auch ambivalent oder zurückweisend rezipiert werden, vgl. Goethes Beschäftigung damit und seine Urteilsbildung darüber. Cf. Osterkamp, Ernst: *Im Buchstaben-bilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*. Stuttgart: Metzler 1991.



Aber nahe gingen sie mir, in mich hinein drang eine Gewalt von ihnen und ich glaube, ich werde auf dem Todtenbett noch sagen können, was für einen Hintergrund das Meerwunder hat oder der Einsiedler mit dem Todtenschädel. (BdZ, 162)

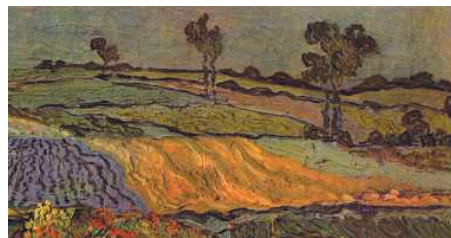
Abbildung 1: Albrecht Dürer: St. Jerome im Gehäus (Ausschnitt)

Dürers Name fasst eine ganze Tradition zusammen, die im Brief als »das alte Deutschland« (BdZ, 162) bezeichnet wird (damit greift Hofmannsthal in der Maske des fiktiven Briefschreibers die romantische Umdeutung Dürers zum Repräsentanten alter und »wahrer« deutscher Kunst auf).¹⁷ Das so umrissene Bild schafft die Brücke zur »Wirklichkeit«, es entsteht eine »Verbindung einer Wirklichkeit mit einem Eindruck von Bildern« (BdZ, 163), so dass die Bilder jedoch nicht zu Spiegelungen oder Abbildungen von Wirklichkeit, wohl aber zu Entsprechungen seelischer Inhalte, Empfindungen und Wahrnehmungen werden.

Das entscheidende Seherlebnis, das in einer plötzlich und unerwartet erfolgenden revelatorischen Farberfahrung, einem Umschlag der Bildempfindung und der Welterfahrung besteht, wird durch van Goghs – für den Briefschreiber ansonsten unbekanntes – Gemälde,



»[e]inige wenige Porträts,



sonst meist Landschaften« (BdZ, 168) ausgelöst.

Abbildung 2 und 3: Vincent van Gogh: Dr. Gachet's Porträt/Ebene bei Auvers (Ausschnitte)

Die ungewöhnlichen Gemälde, deren »Malweise« (BdZ, 168) der in Kunstsachen nicht bewanderte Erzähler nicht zu beschreiben vermag (und darin unterscheidet er sich sowohl von den romantischen Kunstbetrachtern, die selber Künstler sind, als auch vom die Welt in ihrer sich enthüllenden Bildlichkeit wahrnehmenden einstigen Künstler Lord Chandos), sind »ganz anders wie die Bilder in den Galerien (BdZ, 169) und wirken mit ihrer Farbbeschaffenheit beinahe schockierend:



Diese da schienen mir in den ersten Augenblicken grell und unruhig, ganz roh, ganz sonderbar, ich mußte mich erst zurechtfinden, um überhaupt die ersten als Bild, als Einheit zu sehen – dann aber, dann sah ich, dann sah ich sie alle so, jedes einzelne, und alle zusammen, und die Natur in ihnen, und die menschliche Seelenkraft, die hier die Natur geformt hatte, (BdZ, 169)

Abbildung 4: Vincent van Gogh: Getreidefeld mit Raben (Ausschnitt)

18 Cf. Schneider, Sabine: »Farbe. Farbe. Mir ist das Wort jetzt armselig«. Eine mediale Reflexionsfigur bei Hofmannsthal. In: Pfothenhauer, Helmut (Hg.): Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, pp. 77-102, hier p. 83ff.

19 Es sollte darauf hingewiesen werden, dass Rilkes Malte-Figur ebenfalls »sehen lernt«, d.h. er soll die Dinge anders sehen lernen, um schreiben zu können (vgl. Rilke, Rainer Maria: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. 3. Band. Erzählungen und Dramen. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Hg. v. August Stahl. Frankfurt/M.: Insel Verlag 1996, p. 456). Außerdem beschäftigt sich Rilke in vielen Texten mit Malerei und bildender Kunst, z.B. in den Briefen über Cézanne, in Ausstellungsberichten oder in seiner Rodin-Monografie (cf. Rilke, Rainer Maria: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. 4. Band: Schriften zu Literatur und Kunst. Hg. von Horst Nalewski. Frankfurt/M.: Insel Verlag 1996, pp. 128-138; 401-513).

20 Pfothenhauer, Helmut: Hofmannsthal, die hypnagogen Bilder, die Visionen. Schnittstellen der Evidenzkonzepte um 1900. In: Ders. (Hg.): Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, pp. 1-18, hier p. 3.

21 »Innerhalb der kontinuierlichen Auseinandersetzung mit Goethe, die fast durchwegs affirmativ verläuft und nur gelegentlich in kritischer Reflexion die eigenen poetischen Intentionen von den Goethe'schen abhebt, [...] gibt es Anzeichen verdichteter Goethe-Aneignung in den Jahren 1895 und 1896, in den ersten Jahren nach der Jahrhundertwende, in den Jahren unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg, in den späteren Kriegsjahren- und den ersten Nachkriegsjahren.« (Perels, Christoph: Zur Einführung. In: Seng, Joachim (Hg.): »Leuchtendes Zauberschloß aus unvergleichlichem Material« Hofmannsthal und Goethe. Frankfurt/M.: Freies Deutsches Hochstift 2001, pp. 9-18, hier p. 12f.).



Abbildung 5: Vincent van Gogh: Irrenhausgarten in St. Rémy (Ausschnitt)

und Baum und Strauch und Acker und Abhang, die da gemalt waren, und noch das andre, das, was hinter dem Gemalten war, das Eigentliche, das unbeschreiblich Schicksalhafte – das alles sah ich so, daß ich das Gefühl meiner selbst an diese Bilder verlor, und mächtig wieder zurückbekam, und wieder verlor! (BdZ, 169)

Der von diesen Bildern ausgelöste Effekt ist nach dem ersten Schock viel tiefer und, anders als die von Dürer, enthüllen diese Gemälde das Wesen der Welt und des Ich, sie schaffen eine Einheit des Bildes und des Betrachters, der darin aufgeht und zu sich selbst findet. Die plötzliche, blitzartige Offenbarung, eine Art Vision vollzieht sich in einer Auflösung der Zeichenhaftigkeit der Welt, der Vermittlung zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem, die Emergenz einer qualitativ neuen holistischen Welt- und Selbsterfahrung bzw. eines Selbst- und Weltbildes verlangte deshalb auch nach einer qualitativ anderen sprachlichen Wiedergabe, die jedoch als unmögliches Unterfangen empfunden wird: »Wie aber könnte ich etwas so Unfaßliches in Worte bringen« (BdZ, 169). Statt dessen wird eine Sprache der Farben postuliert: »Aber was sind Farben, wofern nicht das innerste Leben der Gegenstände in ihnen hervorbricht!«¹⁸ (BdZ, 169).

Die Farben funktionieren als das Gegengewicht zur Unzulänglichkeit der Sprache, als eine besondere »Sprache«, und der Weg zum Verbalen führt durch die »Schule des Sehens«,¹⁹ durch Visualität, die die Wesenhaftigkeit der Welt zu enthüllen vermag:



[...] ein Wesen jeder Baum, jeder Streif gelben oder grünlichen Feldes, jeder Zaun, jeder in den Steinhügel gerissene Hohlweg, ein Wesen der zinnerne Krug, die irdenen Schüssel, der Tisch, der plumpe Sessel – sich mir wie neugeboren aus dem furchtbaren Chaos des Nichtlebens, aus dem Abgrund der Wesenlosigkeit entgehob [...] (BdZ, 169f.)

Abbildung 6: Vincent van Gogh: Straße mit Zypressen (Ausschnitt)

Der Briefschreiber nimmt die in ihrer dominanten Farbqualität erfahrenen Bilder beinahe als eine visionäre Projektionsfläche für seine Welterfahrung, als »Grenzerweiterungen der Sprache ins Unsägliche hinein«²⁰ wahr, indem er von den »farblosen« (schwarzweißen), das erinnerte alte Deutschland aufzeigenden Dürer'schen Kupferstichen zu den seine erfahrene wesenlose Gegenwart wesenhaft machenden »Farbflecken« van Goghs gelangt und damit eine »Schule des Sehens« von der Renaissance bis zu seiner Zeit »absolviert«.

Durch die Bilderfahrung und die Bildbeschreibungen entwickelt sich eine besondere »Farbenlehre«, in der Hofmannsthal, der sich zeit seines Lebens intensiv mit Goethe und seinem Werk auseinandersetzte (so hat er Goethe'sche Erzähltexte als an die Grenze des Plagiats reichendes »angewandeltes Zitat« bearbeitet, 1902 hat er über Goethe Vorträge gehalten bzw. in seinen sich mit Dichtung beschäftigenden Texten Goethe mit Nachdruck behandelt, zu Goethe-Ausgaben seiner Zeit verfasste er Vorworte, seine Bühnenarbeit zeugt von einer intensiven Faustrezeption und die Konzeption der Salzburger Festspiele wurde auch durch seine intensiven Goethe-Lektüren beeinflusst). Die Jahre um die Entstehung der *Briefe des Zurückgekehrten* bedeuteten eine intensive Periode in der Beschäftigung mit Goethe,²¹ und einige Jahre davor hatte er auch die Goethesche *Farbenlehre* rezipiert. Hofmannsthal widmet

22 Es gibt Belege für Hofmannsthals intensive Beschäftigung mit Goethes *Farbenlehre*, wenn auch aus einer früheren Zeit: »1896 liest er Goethes ›Farbenlehre‹, wie zuvor die theoretischen Werke der Symbolisten, nicht aus physikalischem, sondern aus poetologischem Interesse.« (Perels 2001, p. 13).

23 Goethe: Konfession des Verfassers. HA 14 (Geschichte der Farbenlehre), 256. Cf. auch Goethes Einteilung der Farben in physiologische, physische und chemische (HA 13, 615).

24 Das geht aus Goethes Bericht über seine »erste belegbare Farb- beobachtung« (HA 13, 613) beim Abstieg vom Brocken, 1777 hervor: »Auf einer Harzreise im Winter stieg ich gegen Abend vom Brocken herunter; die weiten Flächen auf- und abwärts waren beschneit, [...] die Sonne senkte sich eben gegen die Oderteiche hinunter. / Waren den Tag über, bei dem gelblichen Ton des Schnees, schon leise violette Schatten bemerklich gewesen, so mußte man sie nun für hochblau ansprechen, als ein gesteigertes Gelb von den beleuchteten Teilen widerschien. Als

aber die Sonne sich endlich ihrem Niedergang näherte und ihr durch die stärkeren Dünste höchstgemäßigter Strahl die ganze mich umgebende Welt mit der schönsten Purpurfarbe überzog, da verwandelte sich die Schattenfarbe in ein Grün, das nach seiner Klarheit einem Meergrün, nach seiner Schönheit einem Smaragdgrün verglichen werden konnte. [...] alles hatte sich in die zwei lebhaften und so schön übereinstimmenden Farbengekleidet, bis endlich mit dem Sonnenuntergang die Prachterscheinung sich in eine graue Dämmerung und nach und nach in eine mond- und sternhelle Nacht verlor.« (cf. § 75, HA 13, 348).

25 Die Briefe des Zurückgekehrten schreiben damit den Chandos-Brief fort, wo die Seherfahrten zum Gedanken einer anders gearteten Sprache führen. Die Bedeutung, die den Farben zugeschrieben wird, wiederholt auch van Goghs eigene Ansichten über Farben, der an seinen Bruder Theo schreibt: »Was die Kunst heute braucht, ist ein Werk von beinahe gewaltsamer Kraft, in glutvollen, strahlenden Farben.« Zit. n. Torterolo, Anna: Vincent van Gogh. Köln: DuMont 1999, p. 78.

26 Eicher, Thomas: Was heißt (hier) Intermedialität? In: Ders./ Bleckmann, Ulf (Hg.): Intermedialität. Vom Bild zum Text. Bielefeld: Aisthesis, 1994, pp. 11-28, hier p. 15.

27 Kraus, Karl: Zum Gedenktag eines Großen. In: Die Fackel H. 15 v. Ende August 1889, p. 14.

sich der Farbenlehre jedoch »aus poetologischem Interesse«²² und nicht so wie Goethe, der die Farben zuerst als physische Erscheinungen erfassen will, um dann etwas zur Kunst/zur Malerei sagen zu können: »Ich hatte nämlich zuletzt eingesehen, dass man den Farben, als physischen Erscheinungen, erst von der Seite der Natur beikommen müsse, wenn man in Absicht auf Kunst etwas über sie gewinnen wolle.«²³ Solange aber das der späteren *Farbenlehre* zu Grunde liegende ursprüngliche Farberlebnis Goethes in der Natur als unmittelbare Erfahrung und Wahrnehmung ihrer Farben und Lichtverhältnisse erlebt wird,²⁴ ist das bei Hofmannsthal vom fiktiven Briefschreiber evozierte Farberlebnis eine, in der Galerie vor den gemalten Bildern van Goghs erlebte Kunsterfahrung, die von aller naturwissenschaftlichen Systematik entfernt mit einer neuen, intuitiven Art des Sehens zur Lösung der Lebensfrage/-krise Anlass gibt.²⁵

Hofmannsthal schreibt auf diese Weise in der Rolle/Maske des fiktiven Briefschreibers den Mediendiskurs der Jahrhundertwende und seine eigene Mediendiskussion fort, indem er in den *Briefen des Zurückgekehrten* die Bildlichkeit, die Frage der visuellen Erfahrung zur Kunsterfahrung macht, sie an Welterfahrung bindet und in eine Lebensethik überführt. Mit dem Kunststück, Farben und Bilder in »ein fremdes Medium« anzusiedeln und sie »zugleich zum *comparandum* der eigenen sprachlichen Bildlichkeit«²⁶ machend wiederholt er, wenn auch umgekehrt, den Gestus des die *Farbenlehre* konzipierenden, das Wesen der Farben in der genauen und systematischen Naturwahrnehmung und Beschreibung suchenden Goethe und macht sich zu seinem späten »Erbe«, wie er auch, in Umkehrung des Scherzwortes von Karl Kraus (»Wer weiß nicht, dass Goethe der Hoffmannsthal [sic!] des 18. Jahrhunderts gewesen ist?«²⁷), zumindest im umfassenden künstlerischen Ansatz, als der zwischen Bewahrung und Erneuerung, Tradition und Modernisierung schwankende »Goethe des 20. Jahrhunderts« betrachtet werden könnte:²⁸



Abbildung 7: Goethe-Denkmal in Wien – mit dem Kopf einer Hofmannsthal-Karikatur²⁹

Die Geste der Hinwendung zur Tradition kennzeichnet Hofmannsthal von seinen künstlerischen Anfängen an: Dass dabei »[d]ie Kraft des Nacherlebens und des Nachformens des Geformten, die seinem Dichten verhängnisvoll wurde«³⁰ die Frage des Epigontums auch aufwirft, soll hier nicht weiter diskutiert werden, da Originalität und Authentizität seit der Goethezeit als fragwürdige und utopische Größen literarischen Schaffens waren und im 20. Jahrhundert umso stärker als solche empfunden worden sind: Hofmannsthal artikuliert und erleidet dies ebenfalls mit seiner Hinwendung zu Goethe – aber als einer seiner heraufbeschworenen »recht moderne[n] junge[n] Menschen«,³¹ schreibt er in den *Briefen des Zurückgekehrten* und in anderen Werken »ein ganz unwissenschaftliches Buch, eher ein Gedicht, eine bebende Hymne auf Gottweißwas, als eine ordentliche Abhandlung«.³²



»ABER WAS SIND FARBEN, WOFERN NICHT DAS INNERSTE LEBEN DER
GEGENSTÄNDE IN IHNEN HERVORBRICHT!«
von **Magdolna Orosz** (Budapest)

28 Zu Hofmannsthals »Erbschaft«
vgl. Seng, Joachim: Ein Bruder
Goethes. Ansichten und Einsichten
zu einer Wahrverwandschaft Hof-
mannsthals. In: Ders. (Hg.) 2001,
pp. 245-294.

29 Das Goethe-Denkmal wurde von
Kaiser Franz Joseph im Dezember
1900 feierlich enthüllt. Die Karikatur
stellt Hofmannsthal »goethegleich«
dar. Czegka, Berta: Schwarz auf
Weiss. Humor und Satyre beliebter
Autoren und Künstler. Mit 60
Originalzeichnungen. Leipzig:
Heinrich Blömer [1902]. Abgedruckt
in: Seng 2001, p. 30.

30 Nachruf in den Düsseldorfer
Nachrichten am 17. Juli 1929 (zitiert
in: Seng 2001, p. 22).

31 Hofmannsthal 1979, p. 146.

32 Ibid., p. 147.

Magdolna Orosz, Univ.-Prof. Dr., geb. 1951 in Szeged. Studium der Germanistik und Romanistik.
Seit 1999 Leiterin des Lehrstuhls für deutschsprachige Literatur am Germanistischen Institut der
ELTE Budapest. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Romantik (insbes. E.T.A. Hoffmann) und zur
österreichischen und ungarischen Literatur der Jahrhundertwende (v.a. zu Beer-Hofmann, Hofmannsthal,
Andrian, Schnitzler, Babits, Cholnoky, Lovik). Forschungsschwerpunkte: Narratologie, Intertextualität,
Intermedialität, semiotische Literaturanalyse.
Kontakt: magdolna.oroszm@web.de

