

# Der Traum als kulturelle Figuration in Richard Beer-Hoffmans Roman „Der Tod Georgs“ (1900)

**Gennady Vasilyev** Nishnij Novgorod, Russland

Kulturen figurieren sich in Austausch- und Überlagerungsprozessen mit anderen Kulturen. Den Begriff „kulturelle Figuration“ können wir als prozessual konstruierende Einheit verstehen, die sich zugleich in einer ständigen Veränderungsbewegung befinden. Mit Hilfe der kulturellen Figurationen gelingt es gesellschaftlichen Gruppen und ganzen Nationen, ihre Identität zu konstruieren und über Jahrhunderte hinweg zu sichern (ONUKI/PEKAR 2006: 5). Die kulturellen Figurationen verallgemeinern eine kulturelle Erfahrung von verschiedenen Ländern, Nationen und Epochen und werden in der Literatur, Malerei und Kunst präsentiert.

Als eine Art der kulturellen Figuration ist der Traum zu bezeichnen. Der Traum als komplexes Phänomen des Alltags, poetisch reflektiert in der Literatur, weist sowohl invariante Strukturen als auch historisch-kulturelle Bindungen auf. Willy Richard Berger untersucht den Traum im Kontext literarischer Texte und nennt dabei drei Analysekatoren des literarischen Traumtextes: 1) die literarische Traumsituation, 2) die literarische Traumsequenz und 3) die literarische Traumeinkleidung (BERGER 2000: 13). Unter literarischer Traumeinkleidung versteht er die Handlungskonstellation, in der sich der Held befindet, den Inhalt des Traums, der immer in Verbindung mit der Traumsituation betrachtet werden muss, und den Kompositionsrahmen, wie die sprachliche Form der Darstellung des Traumtextes (BERGER 2000: 13).

Unter Beachtung dieser Analysenkategorien kann der Traum im Roman *Der Tod Georgs* von Richard Beer-Hofmann (1900) interpretiert werden. Das erste Kapitel des Romans endet nach dem abendlichen Spaziergang vor dem Einschlafen mit dem Blick der Hauptperson (Paul) durch das Fenster auf die vor dem Haus stehende Linde. Der erste Satz des zweiten Kapitels scheint unmittelbar daran anzuschließen: „Die hohe Linde aus dem fremden Garten drängte ihre Zweige hart ans Fenster“ (BEER-HOFMANN 1994: 16). Der Satz erinnert fast unweigerlich an die Szenerie des ersten Kapitels. Erst im Verlauf des Kapitels erkennt man, dass es sich um eine ganz andere Szenerie mit einer neuen „Gegenwartsebene“ handelt: Seit nunmehr sieben Jahren lebt Paul mit seiner unheilbar kranken Frau zusammen. Unvermittelt gleitet der Text in neue Bildbereiche: Während der Lektüre der Geschichten aus *Tausend und einer Nacht*, die Paul zur Ablenkung vom Sterben der Frau liest, erinnert er sich an seine

Kindheit, aus der er alsbald ebenso unvermittelt ins mythische Geschehen des Tempeltraums eintaucht. Ebenso plötzlich kehrt er dann wieder in die „Gegenwartsebene“ – der Sterbeszene – zurück. Erst am Ende des zweiten Kapitels erfährt man, dass alle Bilder nur Traum waren. Die literarische Traumsequenz, die aus der Perspektive der Hauptperson dargestellt wird, eröffnet ein weites Spektrum für die Interpretationen. So korreliert Pauls Vision der Frau während des Spaziergangs im ersten Kapitel mit seiner Traumvision der Frau. Ihre „schmächtige weiße Gestalt“ schien ihm „fast körperlos“, er vergleicht sie mit Holzstatuetten von Heiligen in einem Antiquitätsladen (BEER-HOFMANN 1994: 21-22). Ein flüchtiger, „streifender“ Kontakt mit der Außenwelt reichte ihm aus, um eine ganze Liebesgeschichte zu konstruieren. Pauls Verhältnis zur Geliebten definiert sich ausschließlich als Blickkontakt: Signale der Nähe – wie Berührung – oder das Gespräch sind nirgends zugelassen. In das Bild der Frau sind typisch männliche, pagenhaft-hermaphroditische Züge gemischt. Diese Frau ist ein für Liebe und für Mutterschaft offenbar untaugliches, irgendwie degeneriertes Wesen (OBERHOLZER 1947: 46). Die Frau verwandelt sich in ein Kunstobjekt und so vollzieht sich die Umkehrung der traditionellen These von der Naturnachahmung: Nicht die Kunst bildet das Leben ab, sondern umgekehrt, die Natur wird aus der Perspektive der Kunst gesehen und interpretiert (VASILYEV 2002: 125).

Die Episode des Traums bezieht sich auf den ganzen kulturellen Diskurs der Jahrhundertwende in Österreich. Die Natur als ein Katalog der Formen und der ornamentalen Linien wurde in der Kunst der Secession aktiv und häufig benutzt. Die Entlehnung aus der Natur, den Versuch, Inspiration aus der Sonne, den Bäumen, Blumen und dem Himmel zu schöpfen, finden wir in der Architektur des Jugendstils (PERSI 2007: 17). Der Architekt wurde zum Raumkünstler, man merkt den Versuch, Mauern symbolisch aufzulösen und die Natur mit Hilfe von Wandgemälden hereinzuholen, die die Tendenz haben, den Garten visuell im Inneren fortzusetzen (SCHORSKE 2004: 192). Der daraus resultierende „mortifizierende Blick“ gehört zum Kennzeichen des Ästhetizismus.

Diese Fähigkeit, „das Leben zu mortifizieren“, wird in der Traumvision durch die Krankheit von Pauls imaginierten Frau dargestellt. Er vergleicht sie mit einem Embryo: „Es waren knospende dürftige Formen, die sich verrieten – nicht zeigten; ihre großen braunen Augen sahen, aber es schien, als hätten sie noch nicht blicken gelernt; die Arme konnten wohl tragen und lässig sich biegen, aber nicht umschlingen; unfrei und gebunden schien alles, und doch nach Erlösung sich sehnd“ (BEER-HOFMANN 1994: 21). Paul versucht, aus diesem

Embryo eine Frau zu schaffen, nach seinem Ideal des Ästheten. „Er nahm ihr den Glauben an einen gütigen Gott, der ihr Schicksal lenkte, und ließ ihr nichts als verzehrende Sehnsucht nach Glauben... lehrte sie, in ihr eignes Leben mit Zweifel und fragenden Augen zu sehen“ (BEER-HOFMANN 1994: 22). Er liest viele Bücher mit ihr, sie reisen viel und besuchen Museen. Aber diese Art der „dekadentischen“ Erziehung“ kann seine imaginierte Frau nicht ertragen, was symbolisch in ihrer Krankheit geäußert wird – „ein bösaartiges Neugebilde“.

Diese Krankheit kann auch als eine Projektion der eigenen ästhetischen Krankheit Pauls begriffen werden. Einerseits wollte er „so stark und gesund im Empfinden sein“ wie sein Freund Georg (BEER-HOFMANN 1994: 8). Andererseits wünscht er ein Glück, in dem er die „ruhevolle Schönheit der Dinge fühlen konnte, über die das Leben noch nicht gekommen war, und sein heißer Atem“ (BEER-HOFMANN 1994: 13). Diese zwei Wünsche widerstreben aber einander und zeigen die innere Zerrissenheit des Ästheten. Einerseits will er seine ästhetische Wahrnehmung überwinden, „geheilt werden“, andererseits leidet er am heißen Atem des Lebens.

Die Darstellung der Frau ist durch den Frauentypus der Präraffaeliten vorgeprägt. Dante Gabriel Rossettis Beatrice-Figuren legen eine feste Topik für diesen Typus fest: Sie sind krank, blass, zerbrechlich und tuberkulös. Solcherweise verkörpert sich im Traum um die Jahrhundertwende der populäre Typus der „femme fragile“.

Als typisches Merkmal der „dekadentischen Erziehung“ kann der Ersatz der Religion durch die Kunst gelten. Die ästhetische Kultur beschritt ihren eigenen Weg und bewies ihre Lebendigkeit nicht auf dem Gebiet der Religion, sondern auf dem Gebiet der Kunst (SCHORSKE 2004: 151-152). So ist Ästhetizismus nicht mehr bereit, Werte außerhalb der Kunst anzuerkennen. Gerade die Unterminierung aller moralischen und sittlichen Werte zugunsten ausschließlich ästhetischer Maßstäbe in der Kunst verweist auf die Teleologie von Ästhetizismus (FÄHNTERS 1998: 103).

So zerstört Paul die Basis des kindlichen Glaubens seiner Frau. Jens Malte Fischer zufolge wird das Verhältnis Pauls zu seiner Frau in einer ganzen Kette von Anspielungen das Verhältnis Judas-Christus nachgespielt (FISCHER 1996: 62-63). Das Zeichen des Kreuzes liegt bestimmend über der Szene: Auf die mattblaue Seide der Bettdecke legte sich schwarz der Schatten des Fensterkreuzes. Und nun spielen die beiden Personen wie auf einer Bühne

ihr Passionsspiel durch. Paul führt den Judaskuss aus: „Er kniete neben dem Bett nieder und küßte und streichelte ihre Hand“ (BEER-HOFMANN 1994: 54), „wie ein Betrüger kam er sich vor“ (BEER-HOFMANN 1994: 60). Die Kranke wird mit Essigwasser gewaschen. Die höhrenden und streitenden Kinderstimmen deuten auf die Verspottung Christi und das Würfeln um seine Kleider (FISCHER 1996: 63).

Die Kunst als Ersatz der Religion prägte auch Pauls Erziehung, der selbst „zwischen hohen und vornehmen Büchern, abseits von andern Kindern, aufgewachsen war“ (BEER-HOFMANN 1994: 24). Das einzige Buch, das er vor dem Sterben seiner Frau lesen kann, ist ein Band von *Tausend und eine Nacht*. Die Menschen dieses Buches sahen „mit klaren ungequälten Augen“, sie bewegten „scharfgeprägte Gefühle“ wie „Liebe, Neid, Ehrgeiz“, „Gier nach Reichtum und der Wunsch nach dem Besitz von wundervollen köstlichen Dingen“ (BEER-HOFMANN 1994: 18). Ihr Leben lief „in gewundenen labyrinthischen Wegen“, vom Schicksal gelenkt, und ihnen stand „kein hässliches und trauriges Altern“ bevor, weil „eine ewige fruchtreifende Sonne, die keinen Winter kannte“, „das Funkeln kostbarer Juwelen, die ihr Besitz waren“ und „die glühende Jugend schöner jungfräulicher Sklavinnen“ ihres Alters wärmten (BEER-HOFMANN 1994: 18-19). Die Märchen aus *Tausend und eine Nacht* stehen im Einklang mit den Vorstellungen der Ästheten über eine ideelle Wirklichkeit, die in sich ein schönes Klima, Reichtum und ewige Jugend einschließt. Die Lektüre von einem „heidnischen Buch“, Pauls Bindung an die materielle Welt, kann auch als indirekter Hinweis auf ein Abseitsstehen des Ästheten von der christlichen Tradition interpretiert werden. Die Einbildungskraft des Ästheten konstruiert eine parallele Welt. Dieses „paradis artificiel“ (HANK 1984: 135) ist gedacht als dekorative Ausgestaltung des eigenen Raumes mit allen „Herrlichkeiten der Welt“ und verkörpert sich in der Tempelszene von Göttin Astarte.

Der Tempel präsentiert sich vor allem als Allegorie der „Moderne“: Diese stellt die Sehnsucht nach Aufhebung des Individuationsprinzips vor (SCHERER 1993: 250). Der Tempel der Astarte, der syrischen Göttin der Zeugung und Fruchtbarkeit, ist das Werk einer Gemeinschaft. Der Bau des Tempels projiziert die Abspaltung der Menschen von einer „ursprünglichen“ Einheit mit der Natur. Der erste Akt des Eingriffs in die Natur besteht darin, dem Stein eine „beherrschte“ Form zu verleihen. In einer zweiten Entwicklungsstufe ist die Arbeit bereits durch die instrumentelle Bearbeitung des Materials erleichtert. In den Bildern, die den Tempel umstehen, sind menschliche Subjektivität und Arbeit auseinandergefallen. Damit hat sich auch die künstlerische Gestaltung verselbständigt (SCHEIBLE 1980: 136).

„Von ihrer Liebe ließen sie den Marmor reden; [...] Alles luden sie dem Stein auf und zwängten es in ihn; und auch die Wollust, dass sie dies vermochten“ (BEER-HOFMANN 1994: 28-29). Solcherweise projizieren die Menschen ihre geheimen Wünsche auf das Objekt der Kunst, das selbst als Ersatz und Kompensation dieser Wünsche dient. Kunst als Gestaltungsmittel menschlicher Subjektivität treibt die Menschen weiter in die Entfremdung voneinander.

Der Versuch, diese Entfremdung zu überwinden, findet in der Szene der Massenorgie seinen Ausdruck. Ungezügelter Sexualität dient weniger der Wunscherfüllung, sie wirkt eher wie ein letztes, verzweifertes Mittel, den Druck der Individuation aufzuheben. Dass die Orgie zutiefst unerotisch wirkt, hat seinen Grund darin, dass Sexualität nicht Selbstzweck ist, sondern funktionalisiert wird.

Der Traum ist eine Kompensation, die Sehnsucht nach dem Eros. Nur der Traum vermag Paul an sich selbst zu erinnern: Die „abwesende Abwesenheit“ lässt ihn Selbstgefühle erkennen (INDERWISCH 1998: 85). Sein Traumleben entlarvt ihm die Gesichter hinter den lebendig erscheinenden Masken seines Ichs und enthüllt die verborgenen Anlitze seines ureigensten Wesens (INDERWISCH 1998: 85). Was im Traum geschieht, bedeutet was es ist, das Unbewusste dringt in alle Lebensäußerungen vor. Die Verbindung von Leben, Schönheit und Tod gelingt nur im Traum, während dies alles in der Realität getrennt ist. Der russische Germanist Alexej Jerebin interpretiert den Traum als eine echte Wirklichkeit, die die Sinnlosigkeit des bewussten Lebens ersetzt (JEREBIN 2009: 30). Die ganze Kultur der Moderne erscheint in dieser Interpretation als religiöse, metaphysische Kultur, die historische Wirklichkeit überwinden will und deren Aufgabe das Streben zur absoluten Wirklichkeit ist (JEREBIN 2009: 8). Von dieser Definition können wir zwar den zweiten Teil, nicht aber den ersten Teil akzeptieren. Das Streben nach absoluter Wirklichkeit trug in Österreich, zum Unterschied von der russischen Moderne bzw. dem russischen Symbolismus, keinen religiösen, sondern eher einen ästhetischen Charakter. Diese Aussage von Alexej Jerebin war durch die Methode der Analyse bedingt, derzufolge die Texte der österreichischen Moderne durch das Prisma des russischen Symbolismus gelesen wurden und dabei die Bedeutungen und Sinne erhielten, die sie eigentlich nicht hatten.

Doch der Schluss des Romans *Der Tod Georgs* bietet eine Variante der Befreiung vom Ästhetizismus an, die einigen religiösen Anstrich hat. Paul verlässt den Park Schönbrunn und

geht hinter den Arbeitern her, deren Sprache er nicht versteht. Das einzige, was er fühlt, ist „das Schlagen seines eigenen Bluts“ (BEER-HOFMANN 1994: 136). Das Fühlen des Blutes identifiziert sich mit dem Fühlen des gerechten Gottes. „Gerechtigkeit“ und „Gesetz“ sind Grundbegriffe der jüdischen Tradition. Biblisch meint Gerechtigkeit die Garantie Jahwes zur verlässlichen und freien Bindung an das von ihm offenbarte Gesetz. Diese Idee der Gerechtigkeit ist rational verfasst: die Strafe steht für die Übertretung des Gesetzes (HANK 1984: 163). Die Gerechtigkeitsvorstellung erhält dadurch fatale Züge. „Und es geschah nicht Unrecht.[...] Unaufhaltsam, nach eingeborenen Gesetzen, entrollten sich ihre Lose, und was Unrecht schien, war nur der Knoten, zu dem gerechte Lose, das Leben flechtend, sich verschlangen“ (BEER-HOFMANN 1994: 127).

„Das Blut ist das Symbol der Zeitlosigkeit. Es kreist und pulst durch die Adern der unzähligen Generationen und schlingt ein Band von den Ahnen zu den Jüngsten. Nach dem Tod sind Zeit und Raum, die Elemente, in denen Schuld und Sühne, Leid und Erlösung möglich werden, aufgehoben. Die Persönlichkeit wird aufgelöst, und ihr Kern verströmt sich ins Grenzenlose. Das Individuum ist nur eine Emanation, ein einzelnes Glied in einer langen Kette. Nach seinem Tod ist er selbst ein Kraftatom und fließt im Strom des Blutes weiter, ewig, ohne Unterlaß“ (OBERHOLZER 1947: 75). Die Kategorie der Gottesgnade fehlt im Judentum, statt ihr steht die Kategorie des Gesetzes im Vordergrund.

So können wir feststellen, dass der Traum im Roman *Der Tod Georgs* mit umfangreichen kulturellen Informationen aufgeladen ist. Die Verwandlung der Frau in ein Kunstobjekt, wobei die Kunst die Natur verbessert; ästhetische Erziehung als Ersatz der religiösen Erziehung, was zur Krankheit und zum Sterben führt und das Streben zur „absoluten Wirklichkeit“, die als „paradis artificiel“ konstruiert wird – alle diese Merkmale der Kultur der Moderne sind im Traum präsentiert. So enthält der Traum als kulturelle Figuration die wichtigsten Codes der Moderne, die in einer literaturwissenschaftlichen Analyse dekodiert werden können.

#### Literaturverzeichnis

- BERGER, Willy R: *Der träumende Held: Untersuchungen zum Traum in der Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2000.
- BEER-HOFMANN, Richard: *Der Tod Georgs*. In: Richard Beer-Hofmann: *Grosse Richard Beer-Hofmann-Ausgabe in sechs Bänden*. Bd. 3. Paderborn: Igel-Verlag 1994.
- FÄHNDERS, Walter : *Avantgarde und Moderne 1890 – 1933*. Stuttgart: Metzler 1998.

- FISCHER, Jens Malte: Richard Beer-Hofmann *Der Tod Georgs*. Sprachstil, Leitmotive und Jugendstil in einer Erzählung der Jahrhundertwende. In: Eberhardt Sören/Goer Charis (Hg.): Über Richard Beer-Hofmann. Rezeptionsdokumente aus 100 Jahren. Rezensionen, Porträts, Erinnerungen, Studien von 1894-1994. Paderborn 1996, S. 62-63.
- HANK, Rainer: Mortifikation und Beschwörung. Zur Veränderung ästhetischer Wahrnehmung in der Moderne am Beispiel des Frühwerkes Richard Beer-Hofmanns. Frankfurt/Main-Bern-New York 1984.
- INDERWISCH, Karin C.: Augen-Blicke bei Richard Beer-Hofmann. Oldenburg: Igel-Verlag 1998.
- JEREBIN, Alexei: Absolute Wirklichkeit: Junges Wien und russische Literatur. Moskau: Sprachen der slavischen Kultur 2009.
- OBERHOLZER, Otto: Richard Beer-Hofmann. Werk und Weltbild des Dichters. Bern: Francke 1947.
- ONUKE, Atsuko/PEKAR, Thomas (Hg.): Figuration-Defiguration. Beiträge zur transkulturellen Forschung. München: Iudicium Verlag 2006.
- PERSI, Ugo: Die Moderne und das Wort. Stil Moderne in der Literatur Russlands und Westens. Moskau: Agraf 2007.
- SCHEIBLE, Hartmut: Nachwort. In: Richard Beer-Hofmann. *Der Tod Georgs*. Stuttgart 1980, S. 136.
- SCHERER, Stefan: Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne. Tübingen: Niemeyer 1993.
- SCHORSKE, Carl E.: Mit Geschichte denken: Übergänge in die Moderne. Wien: Löcker 2004.
- VASSILYEV, Gennady: Richard Beer-Hofmanns „Der Tod Georgs“: zum Problem Ästhetizismus und Judentum. In: Österreich in Geschichte und Literatur. 46.Jahresgang. Heft 2. Wien: 2002. S. 120-133.