

Urszula Kawalec
Wrocław

Der Traum im Erinnerungsbuch *Paula*. Ein Fragment von Richard Beer-Hofmann

Dieser einzige Text Beer-Hofmanns, der einen direkten Bezug auf die persönliche Geschichte des Autors aufweist, nimmt schon aus diesem Grunde eine besondere Stellung in seinem Oeuvre ein. Dies hat der Autor im Vorwort angedeutet, das den fragmentarischen Charakter dieses Werkes betont, das aus einem spontanen und oft willkürlichen Erinnern hervorgegangen ist. Dieses Buch habe kaum etwas mit Dichtung zu tun, wobei diese von dem Autor primär mit einer Vorstellungskraft entstammenden Gebilde identifiziert wird, über das er souverän waltet. Hier sei die höchste ordnende Instanz nicht der Autor, sondern der Stoff selbst, d.h. die sich frei aufdrängenden Erinnerungen, die dem Werk seine Gestalt verleihen. Dieser nachgelassene Text, dessen bruchstückhaften Charakter sich nicht nur durch den unmißverständlich bekundeten Willen, ihn bei so einer Gestalt zu belassen, sondern auch durch den Tod des Autors erklärt, wurde von seinem Freund Otto Kallir nachträglich zusammengestellt und 1949 veröffentlicht. Dieser beteuert in seinem Nachwort zu dem Erinnerungsbuch, er habe sich an die Weisungen gehalten, die der Dichter kurz vor seinem Tode hinterlassen habe und die auf den zwischen November 1941 und Dezember 1944 aufgeschriebenen Dispositionen basierten. Trotzdem bleibt dieses als Fragment konzipierte Werk notwendig fragmentarischer als geplant. Nach den Worten des Herausgebers

fehlten schließlich wichtige Übergänge, waren wesentliche Stellen nur ganz skizzenhaft angedeutet, während andere ihre endgültige Form gefunden hatten. Es mußten daher manchmal kurze Notizen und Hinweise, die nur für das Selbsterinnern bestimmt gewesen waren, an den entsprechenden Stellen eingesetzt werden.¹

Trotz der unumstrittenen Authentizität dieses Erinnerungsbuches muß die Frage nach dem Bezug seiner Form zu der von dem Autor intendierten Gestalt also offen bleiben.

Die Heraufbeschwörung der Vergangenheit, in deren Zentrum die verstorbene Frau des Dichters steht, dient dem Ziel, das Bild des teuren Menschen der Öffentlichkeit zu übermitteln und dabei die durch die Verbundenheit mit diesem Menschen geheiligte Geschichte festzuhalten. Dieses Fragment weist hinsichtlich des Inhalts keine kohärente, geschlossene Struktur auf. Eine chronologische Abfolge des Geschehens gehört keineswegs zu seinen konstituierenden Merkmalen. Dieser Eigen-

¹ Otto Kallir: Nachwort. In: Richard Beer-Hofmann: Gesammelte Werke. Frankfurt/M. 1963, S. 873.

schaft des Textes liegt das Erinnerungsverständnis Beer-Hofmanns zugrunde, welches den Erinnerungen den primären Charakter zuerkennt, der vom Willen des den Erinnerungen nachgehenden Objekts unabhängig ist.² Es beginnt mit der Beschreibung der Wiener Wollzeile, die Beer-Hofmann einige Jahre seit 1892 bewohnte, und führt über seine Kindheits- und Jugendepisoden bis hin zum Mittelpunkt der Erzählung – der Figur seiner Frau. Eine Abweichung von dem poetologischen Konzept des Buches, das Sören Eberhardt mit Recht in der selektiven Aufzeichnung ausschließlich der schönen und guten Vergangenheit erblickt³, stellt dem Anschein nach der letzte Teil dar, der die bereits nach dem Tode der Frau im amerikanischen Exil geträumten Träume zum Gegenstand hat. Sie erscheinen als ein Riß in dem sonst ungetrübten heraufbeschworenen Bild des vergangenen Zusammenlebens. In ihnen kommt nämlich – allerdings nur mittelbar, in einer dem Traum eigenen entstellten Form – das Wissen um die Wirklichkeit nach dem Tode Paulas – das „Entsetzliche“⁴ zum Vorschein, das in den früheren Passagen konsequent ausgespart wurde. Das die Träume von den anderen Textstücken unterscheidende Moment ist folglich die Grundstimmung. Während die früheren Passagen deswegen ein „beglückendes Erinnern“⁵ sein können, weil sie das allerdings vergangene Glück thematisieren, wohnt den meisten Träumen etwas Beunruhigendes inne.

Die Träume verdienen eine besondere Aufmerksamkeit, weil sie hinsichtlich der Provenienz des Buches einen ursprünglicheren Charakter als die übrigen Abschnitte haben: Ihre Niederschrift ging nämlich der Entstehung der anderen Teile voraus. Es ist kaum möglich zu entscheiden, inwieweit das Erinnerungsbuch gerade diesen kurzen Aufzeichnungen sein Zustandekommen verdankt. Das verbindende Glied ist ohne Zweifel die Gestalt Paulas, die sowohl in den auf das im Wachen als auch im Traum Erlebte bezogenen Textstücken ein Zentrum darstellt, von dem aus das ganze Geschehen angelegt ist.

Festgehalten sind sechs Träume, die Beer-Hofmann innerhalb von fünf Monaten (April – September) des Jahres 1940, also ein paar Monate nach dem Tod seiner Frau hatte. Die hier aufgezeichneten Träume setzen sich von allen im früheren

² Dies führt der Autor 1943 in einem Brief an Antoinette von Kahler aus: „Meine Erinnerungen weigern sich chronologisch aneinandergereiht zu werden, sie wollen sich nur assoziativ gruppieren. Sie behaupten, besser als wir zu wissen, was in unserem Leben wichtig war, und was, nicht, und lassen sich von dem was man ‚consecutio temporis, benamsen könnte, nichts dreinreden. Sie sind stärker als Tatsachen, denn Tatsachen beweisen nichts, und Erinnerungen sind jeder Beweis-Pflicht enthoben, sehr hochmütige Richter in eigener Sache.“ Große Richard Beer-Hofmann-Ausgabe. Hrsg. v. Günter Helmes/ Michael M. Schardt/ Andreas Thomasberger. Bd. 7: Briefe 1895-1945. Hrsg. u. kommentiert v. Alexander Koshenina. Oldenburg 1999, S. 287.

³ Vgl. Sören Eberhardt: Erinnerung als Pflicht, Erinnerung als Beschwörung. Nachwort zu: Richard Beer-Hofmann: Paula. Ein Fragment. Hrsg. von Sören Eberhardt. In: Große Richard Beer-Hofmann-Ausgabe. Hrsg. v. Günter Helmes / Michael M. Schardt / Andreas Thomasberger. Bd. 6. Paderborn 1994, S. 253f.

⁴ R. Beer-Hofmann [vgl. Anm 1], S. 870.

⁵ Ebenda, S. 677.

Werk dieses Autors thematisierten deutlich ab. Im Brennpunkt stehen hier nämlich keine imaginären Kunstträume, sondern die wirklichen, der persönlichen Erfahrung entstammenden. Dem Traum wird die Rolle abgesprochen, die er etwa in dem „Tod Georgs“ hatte. Dort erschien er als Reflex der kollektiven Zeittendenzen, indem er zur kritischen Umkehrung des für die Jahrhundertwende so bezeichnenden Motivs des Lebens als Traum genutzt wurde. Genauso wenig verbindet den Traum in „Paula“ mit dem Traum in dem „Goldenen Pferd“, dessen Funktion darin bestand, den Charakter des Träumenden zu diagnostizieren.

Obwohl Beer-Hofmann seine Aufzeichnungen nicht als Dichtung ansehen will, demonstriert er doch ein kreatives Verhältnis zu seinen Träumen. Dieses kommt bereits darin zum Ausdruck, daß er sein Erleben zum Gegenstand der Rezeption durch den Leser macht, was notwendig eine Reflexion über die Art der Gestaltung impliziert. Dem privaten Traum kommt also eine ästhetische Funktion zu, auch wenn dies nicht unbedingt mit dem expliziten Anliegen des Autors korrespondiert. Als eine wichtige Prämisse, welche dazu berechtigt, dieses Werk als ein über einen rein dokumentarischen Text hinausreichendes zu behandeln, kann das Motto angesehen werden, das zwei Fragmente aus „La Vita Nuova“ von Dante Alighieri bilden. Das eine dem Vorwort Beer-Hofmanns vorangestellte Zitat:

Und so darf ich denn – wenn es Ihm, in welchem alle Dinge leben, gefällt, daß mein Leben noch einige Jahre dauere – hoffen, von ihr zu sagen, was von Keiner jemals noch gesagt worden.

Und dann möge es Dem, der der Herr der Gnaden ist, gefallen, daß meine Seele von dannen gehen könne, zu sehen die Herrlichkeit ihrer Gebieterin – –⁶

spielt auf die Absicht Beer-Hofmanns an, in dem Buch seiner toten Frau ein Denkmal zu setzen und so nicht nur die Außergewöhnlichkeit ihrer Gestalt, sondern auch die Einmaligkeit der Vermittlung von ihrem Bild hervorzuheben. Das die erste Aufzeichnung einleitende andere Dante-Zitat: „Siehe ein Gott, stärker denn ich; er kommt und wird über mich herrschen!“⁷ knüpft sowohl in der Vorlage als auch im Text Beer-Hofmanns an das Erweckungserlebnis an, das die Liebe für beide Dichter mit sich brachte. Beide Zitate bilden somit eine sehr schöne literarische Parallele, die schon aus diesem Grunde die Frage nach der künstlerischen Gestaltung der Inhalte im Werk Beer-Hofmanns nahelegt. Bei der ausgesprochen persönlichen Erzählperspektive und der anvisierten Authentizität des Stoffs bleibt Beer-Hofmann immer noch ein Dichter, der es bei dem reinen Verzeichnen des Wahrgenommenen und Erlebten nicht bewenden läßt. Sein Blick entdeckt eine zusätzliche Dimension der Dinge und stellt neue Zusammenhänge zwischen ihnen her.⁸ Die zwischen den

⁶ Zit. nach ebenda, S. 677.

⁷ Zit. nach ebenda, S. 679.

⁸ Stefan Scherer verweist auf stilistische Affinitäten zwischen „Paula“ und dem „Tod Georgs“ die in der Vorliebe für eine detailreiche, „realistische“ Darstellung bestehen. Vgl. S. Scherer: Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne. Tübingen 1993, S. 171f.

beiden Werken bestehende Parallelität ergibt sich auch aus der Ähnlichkeit der Umstände, die nach dem Tode Beatrices und Paulas eingetreten sind. So wie die tote Beatrice dem italienischen Dichter einmal erscheint, so sucht auch die verstorbene Paula ihren Mann in Träumen auf. Obwohl Beer-Hofmann sich von der Poetisierung der Welt lossagen wollte und das Persönliche des Textes betonte, unterscheiden sich seine Traumdarstellungen wesentlich von den Traumprotokollen, die etwa Schnitzler oder Kafka in ihren Tagebüchern lieferten. Sie haben wenig zu tun mit deren nüchternen, sachlichen, emotionsfreien, ja geradezu unpersönlich anmutenden Traumberichten. Die Traumbeschreibungen Beer-Hofmanns sind durch das Prisma der poetischen Vorstellungskraft geformte Eindrücke. Die Ausführlichkeit der Beschreibung, die Details der berichteten Handlung sprengen den Rahmen einer bloßen Traumwiedergabe. Es ist kaum möglich, sich irgendeinen Traum mit so einer photographischen Genauigkeit zu merken, wie sie hier vorliegt. In dem letzten Traum nimmt z.B. die detailreiche Charakteristik der am Bahnsteig sich drängenden Menschenmenge, welcher der aus dem Zug aussteigende Richard begegnet, überraschend viel Platz ein. Darunter finden sich

Frauen, den Kopf fest umspannt von schwarzen Taft-Tüchern, deren Enden, nach rückwärts genommen, im Nacken geknotet sind – andere, das Gesicht beschattet von breitkremigen, steifen, schwarzen Hüten, um deren niedere flache Kappe eine gedrehte Goldschnur, in Goldquasten endend, läuft – buntseidene gefranste Busentücher – sich bauschende schwarze Seidenschürzen – den Hals eng umschnürend, viele Reihen silberner Ketten, von hoher Schließe zusammengehalten.⁹

Im weiteren Verlauf der Handlung schreitet Richard mit einer Gruppe von Menschen, die in einer unbekanntenen Richtung über die Brücke gehen. Es heißt:

Zwischen gischt – umwirbelten grauen Brückenpfeilern schießen unter mir hell – grüne Wasser, in steilem Gefäll talab, die glattgeschliffenen Kuppen roter, weißgefleckter Marmorblöcke, die aus dem Wasser ragen [...]¹⁰

Der Anblick des unter der Brücke dahinströmenden Flusses ruft in Richard, der hier als eine dramatis persona gleichberechtigt auftritt, die Erinnerung an mehrere glückliche Momente wach, die er mit seiner jungen Frau eben am Wasser erlebte. Diese Assoziation scheint eher in den Bereich der im Wachsein geleisteten Denkarbeit zu passen als ein Bestandteil eines Nachtraums zu sein, weil der Struktur eines Nachtraumes eher das Gesehene und nicht das Gedachte zugrunde liegt. Für die Wahrnehmung im Nachtraum ist vornehmlich der Gesichtssinn verantwortlich, das Denken ist dagegen überwiegend dem Wachtraum vorbehalten. Die aus einer solchen mangelnden Eindeutigkeit resultierende Verwirrung hängt also mit der spezifischen Darstellungsweise des Traumes zusammen – hier werden die Träume nicht inszeniert, sie haben also keine ausgesprochen dramatische Struktur, sondern sie werden eher episiert. Der Kommentar des Träumenden, der des öfteren ihnen

⁹ R. Beer-Hofmann [vgl. Anm. 1], S.862.

¹⁰ Ebenda, S. 865.

nachgestellt wird, weckt die Unsicherheit hinsichtlich der Möglichkeit, zwischen dem zur Traumwelt Gehörenden und dem dem realen Geschehen Entnommenen zu unterscheiden. Diese Unsicherheit liegt in der Bedeutung dieser Träume begründet, die ihnen Beer-Hofmann selbst beigemessen hat. Sie erscheinen in „Paula“ als Medium des Kontakts mit der verstorbenen Frau, und dadurch bekommen sie ein außergewöhnliches Gewicht. Maßgeblich ist hierbei die Interpretation des Geträumten, die der trauernde Ehemann *expressis verbis* in Form eines Kommentars liefert.

Seinen Träumen ist die Struktur und der Ablauf der Handlung gemeinsam. Dies erklärt sich durch die Ausgangssituation des Träumenden, dessen Bewußtsein und Gefühlslage der Tod seiner Frau geprägt hat. Das Grundschema ist in ihnen das gleiche: Es wiederholt sich viermal, daß der Kontakt zwischen den beiden verhindert ist. Paula verläßt ihren Mann, dem das Bewußtsein, daß er nicht mitgehen darf, zur unsäglichen Qual wird. Sie können einander nicht näher kommen oder – wie es in dem letzten Traum der Fall ist – Richard wird von Paula getrennt und sucht dann den Weg zu ihr. Diese Bilder knüpfen, wie Konstanze Fliedl bemerkt hat, auf die qualvollen Erlebnisse Beer-Hofmanns an, der nach dem Anschluß Österreich verlassen mußte und auf dem Weg ins amerikanische Exil seine Frau verloren hat.¹¹ Das in dem letzten Traum vorkommende Motiv der Zugfahrt und der anschließenden Trennung von seiner Frau, die plötzlich in der Menschenmenge versinkt, ohne daß ihr Mann sich zu ihr durchdrängen kann, ist bedeutsam genug.

In diesem Rückgriff auf die grauenvolle Vergangenheit ist die Funktion der Träume nicht erschöpft. Sie stehen nämlich in einem direkten Verhältnis zum gegenwärtigen Erlebnis des verwitweten Mannes. Paula agiert durch den Traum, in dem die Verbindung zwischen ihrer neuen jenseitigen Wirklichkeit und dem Diesseits hergestellt wird. Sie gibt ihrem Mann Zeichen, daß ihre Beziehung fort dauert. In diesem Kontext zeichnet sich besonders der erste Traum aus, der einen unmißverständlichen Symbolwert besitzt. Der Inhalt sei kurz zusammengefaßt: Paula neigt sich über den schlafenden Richard, legt ihren Arm um seinen Kopf und läßt ihre Wange an seiner Wange entlang gleiten. Daraufhin erwacht Richard. Die den Bericht abschließende Frage, ob das ganze Geschehen vielleicht doch als ein reales zu deuten sei, könnte nur als eine rhetorische Figur, und die geträumte Szene lediglich als eine Wunschvorstellung betrachtet werden. Die Realität eines solchen Geschehens bekräftigt jedoch Beer-Hofmanns Deutung des dritten Traumes vom ersten Tag seines kurzen Aufenthaltes in Woodstock, wo er in den Jahren 1940 und 1941 den Sommer verbrachte. Da wird Beer-Hofmann schon wieder mit einer für seine nächtlichen Erlebnisse typischen Situation konfrontiert: Paula muß fortgehen und er darf nicht mit, was von den beiden als unsägliches Leid empfunden wird. Wie es auch in Alpträumen oft vorkommt, können die beiden in ihrer völligen Hilflosigkeit auch nicht einander näher kommen. So weinen sie lautlos umeinander

¹¹ Vgl. Konstanze Fliedl: Gedächtniskunst. Erinnerung als Poetik bei Richard Beer-Hofmann. In: Norbert Otto Eke/Günter Helmes (Hrsg.): Richard Beer-Hofmann (1866-1945). Studien zu seinem Werk. Würzburg 1993, S. 124f.

und sein eigenes Aufschluchzen weckt Richard aus dem Schlaf. Diese Szene bekommt – wieder durch den Kommentar des Dichters – eine neue Dimension, dank der sie über die Bedeutung des bloß Episodenhaften hinausgeht. Der Morgen, an dem dieser Alptraum Richard heimsucht, gleicht nämlich vielen Sommermorgen, an denen er und seine Frau in allen gemeinsam verbrachten glücklichen Jahren erwachten. Dieser mit Verwunderung konstatierte äußere Zusammenhang der Umstände indiziert eine metaphysische Gemeinsamkeit: Paula gibt ihm gerade in dieser ersten auf fremdem Boden verbrachten Nacht ein Zeichen, daß sie auch dorthin mit ihm gegangen ist. Diese Überzeugung von ihrer Anwesenheit, das Gefühl der fortdauernden Zusammengehörigkeit der beiden wird als etwas „Schmerzlich-Süßes“¹² empfunden und läßt den trauernden Ehemann zur Besinnung kommen: Paulas beschwörende Worte, die am Ende des letzten und mit unterschiedlichen Inhalten wohl am schwersten beladenen Traumes gefallen sind:

Du m u ß t dich fügen – du m u ß t ! [...] dein Weh tut ja m i r weh – alles Schwere was du trägst muß ich ja m i t dir tragen – und ich bin am Ende meiner Kraft – schone mich!¹³

enthüllen die metaphysische Seite ihrer Beziehung. Paula tut es für ihren Mann leid, sein Weh schmerzt sie, und dies erlegt Richard die Verpflichtung auf, aus Rücksicht auf das Wohl der Frau sein Leid zu beherrschen.

In diesem Kontext verlieren auch die sonst in so einem Falle berechtigten eschatologischen Überlegungen an Relevanz. Beer-Hofmann stellt nicht die Frage, in was für einer Wirklichkeit seine tote Frau jetzt existiert. Wie wenig der konkrete religiöse Kontext ihn gegen Lebensende beschäftigt, beweist auch das Motto, unter dem sein gesamter Text steht: Dieser jüdische Schriftsteller schöpft aus dem Werk eines christlichen Dichters. Am Ende bleibt nur der im allgemeinsten Sinne religiös geprägte Glaube daran, daß der Tod die menschliche Existenz nicht endgültig beendet. Wenn alle anderen Teile des Buches als Verwirklichung des Beer-Hofmannschen Konzeptes von Erinnerung anzusehen sind, das das Sich-Erinnern als eine Pflicht der Lebenden gegenüber den Toten, d.h. das Bewahren ihrer Existenz vor dem vernichtenden Vergessen einschließt, wird die Gültigkeit dieses Programms gerade in bezug auf den letzten Teil relativiert. Die Träume bezeugen nämlich die ständige Anwesenheit Paulas, die in ganz konkreter Form weiterhin die Existenz ihres Mannes teilt. Diese Annahme scheint auch die Anordnung einzelner Abschnitte des Buches zu bekräftigen. Daß die am frühesten entstandenen Traumaufzeichnungen den anderen später verfaßten Teilen nachgestellt wurden, kann als ein Beweis dieses Glaubens gedeutet werden. So gehen die „Träume“ über die Bedeutung eines vervollständigenden Anhangs hinaus. Sie erfüllen kompositionsgerecht die Funktion des abschließenden Teils, welcher zugleich das programmatische Anliegen des Autors verwirklicht. Als Zeugnis seines Glaubens an eine andere Existenzform der

¹² R. Beer-Hofmann [vgl. Anm. 1], S. 860.

¹³ Ebenda, S. 870.

Beziehung mit der Ehefrau verleihen sie dieser Liebe eine metaphysische Dimension. Beer-Hofmanns Verständnis seiner Träume ist vor dem Hintergrund seines an Thornton Wilder am 9. März 1940 gerichteten Briefes abzulesen, der kurz vor der Aufzeichnung des ersten mit Paula verbundenen Traums verfaßt wurde. Darin gibt der Autor seiner in den letzten persönlichen Erfahrungen wurzelnden Befürchtung Ausdruck:

Mein eigenes Denken und Empfinden hat ja – seit meiner Jugend – immer wieder bangend Sterben und Vergänglichkeit umkreist. Dennoch hat – wie Unerwartetes, die Wendung mich erschreckt, dass nicht *wir* die Toten vergessen, sondern dass ihr Anteilnehmen an allem Irdischen, – also auch an den Menschen denen sie in tiefer Liebe verbunden waren – langsam in ihnen erlischt, und dass – während unser Schmerz noch, verzweifelt um sie wirbt, sie umfassen und festhalten möchte – sie schon ungerührt, in immer weitere Fernen uns entgleiten, nicht mehr nach uns sich umwendend, wenn unsere verwaiste Liebe sehnsüchtig nach ihnen ruft.”¹⁴

Daß diesem Geständnis fast unmittelbar sein erster Traum folgte, verleiht den Träumen den Charakter eines geradezu telepathischen Vorgangs. Die Gestalt der toten Paula, welche darin erscheint und sich direkt an den Mann wendet, setzt die im Brief angedeuteten Bedenken außer Kraft und berechtigt den letztendlich von Beer-Hofmann angenommenen Modus der Interpretation, welche auf den Fortbestand ihrer Beziehung hinausläuft.

¹⁴ Große Richard Beer-Hofmann-Ausgabe, Bd. 7 [vgl. Anm 2], S. 199f.