

## 10. Beer-Hofmann

Richard Beer-Hofmann, der in engem Kontakt mit Hofmannsthal stand, begann bereits 1893 mit der Arbeit an dem Text, der bei seinem Erscheinen den Titel *Der Tod Georgs* (1900) tragen sollte. Das Buch handelt, wenn man es vorweg provisorisch beschreiben möchte, von der Offenbarung des Lebens durch den Tod, von der Befreiung eines in seinem Ich verkapselten Menschen. Auslösendes Moment des Wandlungsprozesses des Helden Paul, dessen innerem Monolog die Leser folgen, ist einerseits das reale Erlebnis des Todes seines Freundes Georg und andererseits ein Traum von einem Frühlingsfest in einem syrischen Tempel und vom Tod einer Frau, der Paul am Vorabend flüchtig begegnet war. Das zeitliche Zusammenreffen mit dem Erscheinen von Freuds *Traumdeutung* ist wohl Zufall. Es gibt kaum Zusammenhänge zwischen Freuds Betonung der traumhaften Verschlüsselung und Entstellung unbewusster Wünsche und dem eher simplen Traum bei Beer-Hofmann, der kaum gedeutet werden muss. Bei beiden wird dem Träumen aber die gleiche große Bedeutung zugemessen. Aus dieser Kurzcharakteristik kann man bereits ersehen, dass Beer-Hofmann ähnliche erzählerische Elemente wie Hofmannsthal und Andrian verwendet.

Von Bedeutung in *Der Tod Georgs* ist einmal mehr das innere Geschehen, die äußeren Ereignisse sind auf ein Minimum reduziert. Paul wird während eines Sommerurlaubs in Ischl von seinem Freund Georg besucht, einem Arzt, der gerade auf eine Professur nach Heidelberg berufen worden ist und sich auf dem Weg dorthin befindet. Die Freunde sitzen einen Nachmittag zusammen und plaudern. Paul beneidet Georg um seine Gesundheit, seinen starken Willen und seine Durchsetzungskraft bzw. sein Glück im Leben. Während Georg sich bald zum Schlafen zurückzieht, wandert Paul noch ein wenig am Fluss entlang. Hier überholt ihn eine Gruppe von zwei Frauen und einem Mann. Die eine der Frauen ist ihm schon einige Male auf Spaziergängen durch ihr schmales Gesicht und ihre knabenhafte Gestalt aufgefallen. Heimgekehrt träumt er vom Tod dieser Frau: Er hat sie vor acht Jahren in Ischl kennengelernt, vor sieben Jahren geheiratet, nun liegt sie seit Wochen sterbend in einem kellerartigen Raum des Hauses. Es handelt sich bei ihr um eine typische *femme fragile*: sie zeigt „knospende, dürftige Formen“, erscheint fast körperlos, hat ein „blasses Kindergesicht“, weiches Haar, das „träge Sichgleitenlassen blutleerer bleichsüchtiger Mädchen“, und kränkelt. Von großer Liebe kann keine Rede sein: er „hatte [sie lieb] wie man die Dinge lieb hat, denen man Sehnsucht und Glück und Schicksal zu sein vermag.“ Schon bei der realen Begegnung hatte er sich eingestehen müssen: „nicht sie liebte er - nur das woran sie ihn erinnerte.“ Er dominiert die Beziehung und verändert die Frau:

Schlicht und festgebettet lag ihre Seele in dem was sie gelehrt und was sie von Jugend auf um sich gesehen. Oft nur mit einem Lächeln und dann wieder mit scheinbar spielenden klugen Worten, rührte er an dem was ihr unantastbar geschienen. Er nahm ihr den Glauben; wo sie frei und ahnungslos auf sicherem Boden geschritten war, liess er sie auf die dunkeln gurgelnden Wasser des Abgrunds unter ihr horchen, und lehrte sie ihr eignes Leben mit Zweifel und fragenden Augen zu sehen. [...] Aber je mehr er ihr nahm, desto mehr ward sie sein. Leer und haltlos sank sie ihm zu, denn an ihn glaubte sie, als wüchse ihm die Kraft und Tugend aller Dinge zu, die er zerstörte und die schwächer waren als sein Wort. Wenn sie an ihn geschmiegt horchend dasass und mit traurigen hungernden Augen zu ihm aufsaß, fühlte er, dass er ihr etwas zu geben schulde für das was er ihr genommen. Und er gab es. Er zeigte ihr die Schönheit alltäglicher Dinge, an der sie achtlos vorübergegangen.

Mit anderen Worten führt er sie in sein Ästhetentum und das „Insichsinnen“ ein, die Darstellung dieser Vorgänge lässt aber gewisse Schuldgefühle ob der ‚Gehirnwäsche‘ erkennen. Andererseits ist er sehr zufrieden über die Gefährtin, die seine Einsamkeit teilt. Hier stellen sich Erinnerungen an seine einsame Kindheit ein, in der er viel gelesen hatte. Von den ihn umgebenden Menschen wusste er wenig, umso mehr von den Helden seiner Bücher, bei denen es sich offenbar vornehmlich um antike Mythologie handelt. (Auch *Tausendundeine Nacht* wird wiederholt erwähnt.)

Breit und rauschend wie ein uferloses Meer rollte ihr Leben an ihn heran, wenn das Leben derer um ihn, an seichten versandeten Ufern zu ebbenden schien. Wenn er sprach, meinte er das Antlitz seiner Worte zu sehen, die der mühevollen Dienst des Alltags verzerrt und kraftlos und niedrig gemacht. Aber tot und verklärt und entrückt allem unedlen Dienen war die Sprache in der von jenen Helden geschrieben stand: sie redete nicht von Geschehenem, sie war Magie, die es heraufbeschwor.

Wie alle *décadents* verwechselt Paul schon früh seine Phantasiewelt mit der Realität oder ordnet sie jener jedenfalls über. Die zeitliche Ferne der antiken ‚Ereignisse‘ spielt dabei keine Rolle: „Was Macht besass an seine Seele zu rühren, das lebte, wenn es vielleicht auch nur wie langwanderndes Licht von fernen längsterloschenen Sternen ihn traf.“

Die Erinnerung an die kindliche Lektüre leitet über zu einer Episode, in der Paul im Traum an einem Frühlingsfest im Tempel von Hierapolis teilnimmt. Als Vorlage - und zwar bis in kleinste Details - für diese mit ca. 30 Seiten Umfang ziemlich lange Episode diente Beer-Hofmann übrigens Lukians *De Dea Syriaka*, ein Text, der die Kultstätte der alt-asiatischen Gottheit Astarte in Hierapolis in Syrien schildert. Gesucht wird die Entgrenzung des Ich im (sexuellen) Rausch, unterstützt durch exquisite optische und Geruchsreize. Vergoldete Säulen tragen ein Dach aus purem Gold, zahlreiche Bilder bzw. Statuen umgeben den Tempel, auch im Inneren finden sich goldene, mit Juwelen geschmückte Götterbilder, im Zentrum die Göttin; Räucherbecken verströmen betäubende Düfte („Narden aus Gedrosien und kostbares grünliches Harz den Stämmen sabäischer Myrthen freiwillig entquollen“), riesige Becken laden zum Bad ein. Bevölkert wird der Tempel von heiligen Tieren (Löwen, Bären, Pferde, Adlern, Fischen) und Priestern, die darauf spezialisiert sind, Lust zu spenden, und die Pilger durch Umkleiden, Salben u. ä. für das Fest vorbereiten. Die von den Pilgern mitgebrachten Geschenke werden geordnet, von einer Wallfahrt ans Meer wird ein Wunderbild zurück zum Heiligtum gebracht. Die Nacht bricht an, auf der Wiese vor dem Tempel werden Feuer entzündet, schmachtende Flötenmusik erklingt, die Orgie nimmt ihren Lauf.

Fühlen wollten sie - endlich ihr Leben fühlen; den Kreis gleichverrinnender Tage, in den es gebannt, sprengen, und - wie sie die eingeborenen tiefen Schauer vor dem Tode kannten - die schlummernde Lust des Lebendigseins jubelnd wecken. Und die Andacht des Gebetes gab ihnen diese Lust, wenn sie reich in weitendem Ueberströmen sich an die Gottheit zu verschenken vermochten; und die Wollust gab sie ihnen; wenn ihr eigenes Leben in fremdes drang und sie, eins mit einander, vom gleichen Becher trinkend gleichzeitig trunken, über ihr Leben hinaus in kommende Zeiten, vereint den Samen neuen Lebens warfen.

Die das Individuum transzendierende Vereinigung steht im Mittelpunkt. Und gerade dies ist ja Pauls Problem, deshalb nimmt er an dem Fest auch nicht wirklich teil, sondern fühlt sich bedrängt und bedroht. Er ist zum Genuss unfähig, da er ständig über den Zusammenhang der Phänomene nachdenkt, ihre Herkunft und Zukunft mit bedenkt.

Er sehnte sich darnach, wie Andere, die Früchte hart am Stiel zu pflücken und nur den Duft und die Süsse ihres Fleisches zu schmecken; unter überlasteten Zweigen die sich zu ihm bogen, stand er und dachte, wie alle Süsse und aller Duft aus dunkeln Wurzeln stieg die weitverästelt tief sich in die Erde bohrten. [...] Er schritt weiter; und hinter ihm löste sich überreif die Frucht, die er nicht gepflückt, vom Baume, und fiel schwer zu Boden, sich wundschlagend.

So flocht sich wundervoll und beängstigend ein Netz um ihn, engmaschig und alle Freiheit ihm nehmend. Alles war mit Allem unlösbar verknotet, Gewesenes stand neben ihm aufrecht wie Lebendiges, und er lebte wie in dumpfen menschenüberfüllten Räumen. Alle Herrlichkeit der Welt war funkelnd aufgestapelt an den Wänden und hing in reichen Gewinden von der Decke herab, und er sah dass es schön war und kannte den Werth. Aber fensterlos und versperrt engte sich der Raum, und Alles was in gepresstem Gewühl sich um ihn drängte, nahm ihm selbst den Athem und stahl ihm seine Lebensluft.

Der Traum kehrt zur sterbenden Frau zurück. Ihr Sterben wird in allen physischen und psychischen Details verfolgt. Aber auch dies kann ihn nicht von sich ablenken. Sie ist ein Teil von ihm geworden, so dass die Grenzen verschwimmen.

Und woran immer er auch dachte - an ihren Blick und ihren Gang, an den Klang ihrer Stimme wenn sie im Dämmern neben ihm sass und sprach - hinter allem fand er nur sich wieder, und seine eigenen unruhig flackernden Gedanken starteten verzerrt ihn an, mit dem vertraulichen Lächeln Mitschuldiger. Es schien als hätte sie es ihm leichter machen wollen; nur sich selbst brauchte er zu lieben, dann musste er auch sie lieb haben, so sehr war sie erfüllt von ihm.

Der Traum weist, wie gesagt, trotz mancher symbolischer Schnörkel keine Verschlüsselung auf, allenfalls eine Übertragung von Georg auf die Frau, die an seiner Stelle stirbt. Vielleicht kann man darin eine Ahnung von Georgs Tod sehen, vielleicht sogar einen Wunsch Pauls, der den Erfolgreichen und Glücklichen beneidete? Andererseits hat Paul der Frau sein Wissen übertragen, es stirbt also ein Teil von ihm, sein ‚altes‘ Selbst.

Als die Frau stirbt, erwacht Paul. Nun erst nimmt der Leser zur Kenntnis, dass es sich bei dem ganzen letzten Abschnitt um einen Traum gehandelt hat. Endlich zeigt Paul ‚Wirkung‘, „er konnte aufschluchzen, und endlich weinen.“ Er steht nun vor der paradoxen Konstellation, dass ihm der Tod der geträumten Frau nahe geht, während ihm die Lebende, der er noch vor einigen Stunden begegnet war, nichts bedeutet. Es ist ihm bewusst, dass der Traum von großer Bedeutung für ihn ist, er legt ihn aber vorläufig *ad acta*. Immerhin ist der Wandlungsprozess, der im befreienden Bewusstsein eines neuen Lebensinhalts enden wird, eine Kette von Gedanken, Assoziationen und Reaktionen, in Gang gesetzt. Der Abschnitt endet wie der vorige mit dem Satz „Er schlief.“ Dieser Trick veranlasst den Leser, auch das Folgende für einen Traum zu halten, aber dem ist nicht so. Durch dieses Verfahren wird die Frage aufgeworfen, worin der Unterschied zwischen Traum und Wirklichkeit besteht, und man könnte zum Schluss kommen, dass Träume ebenso wichtig sind wie das Erlebte.

Paul sitzt im Zug, in dem Georgs Leiche nach Wien überführt wird. Erst an dieser Stelle erfährt der Leser, dass Georg in der Nacht gänzlich unerwartet gestorben ist. Paul reflektiert über das Leben Georgs. Wie wäre es verlaufen, hätte er weiter gelebt? Ist ihm durch den Tod die Erfüllung eines glücklichen Alters entgangen, oder ist ein Tod mitten in der Blüte der Jahre vorzuziehen? Hätte er als Arzt nicht nur immer noch mehr menschliches Leid und den Verfallsprozess aus nächster Nähe miterlebt und darin sein eigenes Schicksal erkannt? Am Zugfenster zieht ein Panorama des Alltagslebens vorbei, von dem Paul wenig weiß. Er beob-

achtet Arbeiter und Bauern bei ihrer Arbeit, Beamten, die an der Bahnstrecke ihren Dienst versehen. Jugendreminiszenzen mengen sich ein. Die Kinderspiele betrachtet Paul als Durchspielen aller Möglichkeiten künftiger Schicksale. Die Erinnerung an Masken in einem Schaukasten lenkt die Aufmerksamkeit auf das Alter und seine Begleiterscheinungen. Dann kehren Pauls Gedanken unweigerlich wieder zum Tod Georgs zurück, jenem Ereignis, das alles andere überschattet.

Einige Wochen nach Georgs Begräbnis sind der Traum und Georgs Tod bereits in weite Entfernung gerückt. Die damaligen Empfindungen und Überlegungen scheinen Paul fremd, er stellt fest, dass er sich ständig verändert. Nur unscheinbare Kleinigkeiten, z. B. eine bestimmte Wegstrecke in Ischl, erinnern ihn an Früheres. Es erhebt sich die Frage nach der Konstanz des Ich, wie sie Mach aufgeworfen hatte.

Und er zweifelte, ob, was er damals empfunden, auch wirklich ihm gehört hatte. War es nicht vielleicht aus Vielem, was ihn fremd umgab, nur an ihn herangeweht worden? Und nur, weil er leer war, hatte es in ihm keimen und vergänglich sich entfalten können? Und gab es nichts, das unverfänglich in ihm war, das ihn nicht verlassen konnte, dessen er sich sicher fühlen durfte, und das immer ihm, und nur ihm, so gehörte, wie das Blut in seinen Adern?

Paul unternimmt einen Spaziergang durch den herbstlichen Schönbrunner Schlosspark. Als er am Neptunbrunnen steht, hört er hinter sich weibliche Stimmen. Eine junge Frau führt ihre Mutter zum Becken, die beiden wollen die Goldfische füttern. Im Spiegel des Wassers erkennt Paul eine schlanke Hand, und gleichzeitig hört er eine jugendliche, leicht müde wirkende Stimme. Die Szene erinnert ihn an etwas, aber er weiß zunächst nicht, woran. Aufmerksame Leser erinnern sich dagegen, dass Priester im Tempel von Hierapolis auf diese Weise die heiligen Fische gefüttert hatten. Paul folgt den Frauen, und als sie sich auf eine Bank setzen, kämpft er weiter darum, das Vergessene ins Licht des Bewusstseins zu rücken. Und nach mühsamer Assoziationsarbeit erkennt er endlich die Frau aus Ischl bzw. aus seinem dortigen Traum wieder. Die Wirklichkeit verschränkt sich mit dem Traum, sie holt ihn ein. Dieses Heraufholen des Vergessenen oder auch Verdrängten, das Rühren an Dinge, „die lange tief in ihm vergessen lagen, und die nun wieder nach aufwärts drängten,“ ist das Schlüssel-erlebnis schlechthin für Paul. Mit einem Schlag ist der ganze Komplex des Traums und des damit verbundenen Tods Georgs wieder präsent. Ohne ganz zu verstehen, erkennt er die Bedeutung des Traums.

Er begriff es nicht. Gab es Träume, so erfüllt von überlebendigem Leben, dass es in den wachen Tag hinüberquoll, und einen anfasste wie Geschehenes? Schwand nicht alle Kraft der Träume mit dem Morgen? Durften denn nicht Träume bloss darum, süßler, und grausamer, und mit prunkenderer Macht als das Leben, ihre Herrschaft üben, nur weil dieses jeden Augenblick ihnen zurufen konnte: „Genug!“? War nicht alles zu Ende, wenn man erwachte?

Für einen Sterbenden wie Georg ist der letzte Traum gültige Wirklichkeit. Erneut stellt sich die Frage, wie Georg gestorben ist. Der Zufall, der zu Pauls Erweckung führte, gibt ihm zu denken. Wenn ein Ereignis wie das Spiegelbild der Frauenhand im Brunnenwasser derart entscheidend in sein Leben einzugreifen vermag, so folgt daraus, dass alle Ereignisse und die Schicksale der Menschen eng miteinander verknüpft sind. Der Ästhet und *décadent* befreit

sich zwar nicht aus seiner Ichbefangenheit, er erkennt aber, dass er in das Weltgeschehen eingebunden ist, dass die Seele durch eine unüberschaubare Fülle von Eindrücken geformt wird.

Wie diese beiden Frauen war Alles, was jemals in sein Leben getreten war, immer wieder daraus verschwunden. Männer und Frauen und Geschehenes waren für ihn nicht mehr gewesen, als etwas, was ihn träumen liess, oder die Erinnerung an längst Geträumtes in ihm weckte. Niemals war er begierig gewesen, ihr wahres Antlitz zu sehen. Werthlose Scheite waren sie für ihn, bestimmt, die Gedanken zu nähren die unruhig flackernd in ihm brannten, und es schien ihm so müssig um ihr eigenes Schicksal zu fragen, wie um das des Rauchs der flüchtig aufsteigt und im Wind sich löst.

In allem hatte er nur sich gesucht, sich von den anderen getrennt gefühlt, ihre Taten wie ein Schauspiel mitverfolgt und nie daran gedacht, dass ihn das Leben zum Mitspielen zwingen könnte. Diese Möglichkeit eröffnet sich ihm nun in der Abendstunde im Park, und er erkennt sich als ungerechten Egoisten, der um sich herum Einsamkeit geschaffen und der Umwelt das Recht auf ein eigenes Schicksal abgesprochen hatte.

Alle Brücken, die zu ihm führten, hatte er gesprengt, allen Antheil der ihm an Lebendem und Gewesenem und Kommendem gebührte, hatte er hochmüthig verfallen lassen. Nur sein Schicksal war wirklich; in den engen Rahmen seines einsamen Lebens war jedes Glück und jede Erfüllung gezwängt; von nirgends konnte Hilfe kommen; mit ihm alterte Alles, Alles starb seinen Tod, und alle Gestirne erloschen mit ihm.

Er erkennt, dass in der Welt Gesetz und Gerechtigkeit herrschen, wenn man die Perspektive nur vom Einzelnen weg und auf das Ganze richtet. Das Leiden oder die Vernichtung eines Einzelnen nützt anderen, da alles an einem langen und vielfach verknöteten Lebensfaden hängt. Vieles wirkt aus der Vergangenheit in unsere Gegenwart, und ebenso wirkt die Gegenwart in die noch unabsehbare Zukunft. Erst die Berücksichtigung aller dieser Verstrickungen ermöglicht eine Beurteilung der Welt. „Vieles lebte ein Jeder so. Und der dies ahnte, sah sein Leben nicht mehr nutzlos, rasch, wie Gras auf den Dächern dahinwelken, und pries nicht die glücklich, die jung gestorben waren.“

Nicht zufällig wird der Ton hier biblisch, genauer alttestamentarisch. In diesem Zusammenhang, knapp vor dem Ende des Buches, erinnert sich Paul nämlich seiner jüdischen Abstammung. Sein Blick richtet sich ins Weite. Das Misstrauen gegen ein kohärentes Ich lässt den genetischen Zusammenhang hervortreten, er lernt auf sein ‚Blut‘ zu horchen. Dem gerechten Gott waren seine Vorfahren durch alle Fährnisse gefolgt, so wird auch er dies tun. Ein letztes Mal erweist Paul Georg seine Reverenz, der durch seinen Tod den Erkenntnisprozess ausgelöst hat. Dies war der ‚Sinn‘ von Georgs Tod.

Beer-Hofmann verwendet wie Schnitzler in dem im selben Jahr erschienenen *Leutnant Gustl* die Form des inneren Monologs. Während Schnitzler die Syntax durchbricht und dadurch das Fragmentarische der Gedanken und Empfindungen zum Ausdruck bringt, drehselt Beer-Hofmann formvollendete Sätze. Man könnte kritisch einwenden, dass niemand so denkt, geschweige denn träumt. Dafür dringt Beer-Hofmann inhaltlich in Bewusstseinsregionen vor, die einem Gustl unzugänglich bleiben, die bestenfalls hie und da durchscheinen und für den Leser bzw. Interpreten nur zu erahnen sind. Psychologisch betrachtet scheint Beer-Hofmanns Text interessanter, künstlerisch ist wohl Schnitzler der Vorzug zu geben, da er mit seiner Form des inneren Monologs dem seelischen Erleben näher kommt.

Innovativ ist auch der Umgang mit der Zeit in Beer-Hofmanns Text. Als Folge der Konzentration auf inneres Erleben treten physikalische und psychologische Zeit auf extreme Weise auseinander. In den Traumsequenzen, aber auch in den Passagen der Reflexionen Pauls, ist die Zeit unendlich dehnbar, sie ist praktisch ausgeschaltet. Paul wundert sich nach dem Erwachen, dass er erst so kurz geschlafen hat, obwohl er vermeint, im Traum ein ganzes Leben durchlebt zu haben, ja darüber hinaus, durch das Erlebnis des Tempelfests, auch noch in graue Urzeiten zurückversetzt wurde.

Eine weitere Stärke des Texts ist das eng geknüpfte Netz von Bezügen und Verweisen. Zahlreiche Motive treten wiederholt in leichter Variation auf. Das Motiv des spiegelnden Wassers ist z. B. durch den See vor dem Traumhaus repräsentiert und taucht dann wieder im Schlosspark auf; überdies erzeugen die Bücher, in denen Paul liest bzw. an die er sich erinnert, eine Spiegelwelt. In mehreren Anläufen wird die *femme fragile* des Traums in immer wieder variierten, aber doch leicht wiedererkennbarer Form beschrieben (dunkle Haarflut, abschüssige Schultern usw.). Immer wieder verwendet Beer-Hofmann beinahe identische Formulierungen für verschiedene Sachverhalte, die plausibel machen, dass man sich hier im geschlossenen Raum eines individuellen und daher besonders strukturierten Bewusstseins bewegt. Wenn Paul im Schlosspark über die Blätter feststellt: „Braun und hart geworden lagen sie auf dem Weg, und hatten nicht von dem prunkenden purpurnen Sterben blutiggetigerten Laubes; feindselig, wie ein Sterbender sich von allem Leben abwendet, rollte sich jedes Blatt von den beiden Rändern her gegen die Mitte zusammen, als wollte es von nichts mehr wissen“, so ist dieser Satz aus bereits zuvor verwendeten Formulierungen montiert, und zwar aus den Phrasen „ein freies, prunkendes Sterben“, „auf blaupurpurnem Lager“, „An die abgefallenen Blätter mußte er denken“, „Braun und verdorrend rollten sich die, von beiden Rändern her, gegen die Mitte zusammen, abwehrend, als wollten sie von nichts mehr wissen. So schien die Sterbende alles von sich abzuwehren“ und „über fahle, blutiggetigerte Blätter, die der Wind zusammengeweht“.

Durch das Netz von Leitmotiven wird die Traum- bzw. Phantasiewelt mit den Berichten über reale Geschehnisse zusammengehalten. Es entsteht der Eindruck von Stimmigkeit und Kohärenz, der aber nur auf dem Wiedererkennen von Wörtern beruht. Auch weist das Verfahren auf die Künstlichkeit, ja Manieriertheit des Textes hin. Pate gestanden haben wohl auch hier die ornamentalen Verschlingungen, die in *Tausendundeiner Nacht*, in Hofmannsthals „Märchen der 672. Nacht“ und auch in *Der Tod Georgs* einmal erwähnt werden. Zum Eindruck der Manieriertheit tragen auch die zahlreichen und zum Teil präziösen Adjektive bei, ferner das Augenmerk, das der Verfasser auf Klang- und rhythmische Phänomene legt.

Wenn in der Erzählung manches dunkel bleibt und viele Motive nicht vollständig zugeordnet werden können, also der Eindruck von Beliebigkeit entsteht, sich der Verdacht erhebt, ein Motiv habe hier nur Platz gefunden, weil es in der Dekadenzliteratur bereits vertraut war, so ist daran zu erinnern, dass die Suche nach Bedeutung in symbolistischen Texten ihre Grenzen hat und dass diese zuallererst einfach schön sein wollen. So lässt sich z. B. die überdimensionierte Frühlingfest-Traumepisode schwer in Zusammenhang mit dem Übrigen bringen. Die Öffnung für die Natur mit zufälligen Sexualkontakten weist Paul zwar mit auf den Weg, die Verbindung zu anderen Menschen zu suchen, vor allem aber ist sie ‚schön‘, bietet die Möglichkeit zu Klang- und Lautmalerei und zum Spiel mit exquisiten Adjektiven und Adverbien. Betrachten wir darauf hin einen Absatz aus der Tempelbeschreibung:

Mit *tragfähe*lnden Flossen glitten grosse Goldschleihen durch das Wasser. Den grössten hatte man, vor *undenklichen* Zeiten, Zierrathe durch die Flossen des Rückens gebohrt. Weissgewandete Priester warfen ihnen des Morgens ihr Futter und riefen sie mit fremdklingenden Worten einer Sprache die lange gestorben war. Nichts war von ihr geblieben als die lockenden Worte die, unverständlich, Priester einander überliefert - die letzten die darauf hörten, waren rothglänzende Fische die mit feisten Rücken, die aus dem Wasser ragten, und schnappenden, *rosenroth bebarteten* Lippen sich ans Ufer drängten, und dann satt sich sinken liessen, bis sie nur mehr wie grosse Blutstropfen aus der dunklen Tiefe schimmerten.

Nur am Rande sei vermerkt, dass wir hier wohl auch eine - in der Dekadenzliteratur nicht seltene - poetologische Selbstbeschreibung des Textes vor uns haben: die der Menge unverständliche, nur Wenigen zugängliche Sprache, die dennoch lockt, d. h. geheime Macht besitzt, im übrigen aber nur durch ihre Oberfläche, ihre Schönheit besticht. Die Priester als Hüter einer Geheimsprache erinnern darüber hinaus sehr an Stefan George und seine esoterische Auffassung von Dichtung.

Konkrete Spuren französischer Literatur sind im *Tod Georgs* nicht nachzuweisen. Fragen wir dennoch nach möglichen französischen Vorbildern und Einflüssen, so ist am ehesten an die Trilogie Barrès' zu denken. Ist Philippes Ichbezogenheit vielleicht noch eine Spur extremer ausgeprägt als die Pauls, so erinnert vor allem die ‚Bekehrung‘ zu den Traditionen der Nation an den *Culte du moi*. Fruchtbarer als die rein literarische Spurensuche wären hier wahrscheinlich Vergleiche mit bildlichen Darstellungen. Szenen wie jene vom Frühlingsfest sind wiederholt von Malern wie Böcklin, Delville, Moreau u. a. dargestellt worden, ganz zu schweigen von Beer-Hofmanns exzessiver Landschafts-, ‚Malerei‘, für die sich viele Vorbilder in der Kunst finden ließen.

So viel zu Beer-Hofmann, mit dessen *Tod Georgs* das relativ homogene Corpus von Texten der Jung Wiener Autoren endet. Danach kehrten sich die meisten von ihnen von der ‚Nervenkunst‘ ab und suchten, wie bereits gesagt, Zuflucht in der Heimatkunst oder bei patriotischen Mythen. In dem Jahrzehnt zuvor, also zwischen 1890 und 1900 ist hingegen eine innovative Literatur in Wien entstanden, die ohne die Initialzündung der Vermittlungstätigkeit Hermann Bahrs und die daraus abzuleitenden französischen - und natürlich auch einige andere - Anregungen undenkbar gewesen wäre. Lassen wir zum Schluss noch einmal Hermann Bahr („Lyrisches“, 1897) über die Vorbildrolle der Franzosen zu Wort kommen:

Wir möchten sie schon aus Dankbarkeit lieben, weil wir nie vergessen werden, was wir, die neuen Künstler hier und in Deutschland, den Franzosen schulden. Sie haben uns geholfen, die schlechte Zeit der Epigonen abzuthun. Bei ihnen haben wir uns zehn Jahre lang die Argumente und Losungen geholt. Ihre Werke sind unsere Muster gewesen. Ihnen verdanken wir es, daß wir erwachen und uns befreien konnten. Zehn Jahre lang ist in der Dichtung wie in der Malerei das Französische mit dem Modernen, ja dem Künstlerischen eins gewesen.