

ÖSTERREICHISCHES JÜDISCHES
MUSEUM IN EISENSTADT

OJM_BIB_BG_123

Oskar Goldbergs
Antimaimonides

(Maimonides,
Kritik der jüdischen
Glaubenslehre)

Ein Buch, flammend in seinem
Aufruf zur religiösen Besinnung
und Orientpolitik der Judenheit.
Dieses Buch gibt zum ersten
Male eine

**Deklaration der religiösen
Menschenrechte der Völker.**

Das bedeutendste jüdische Buch
der Gegenwart — den Weg in
die Zukunft weisend.

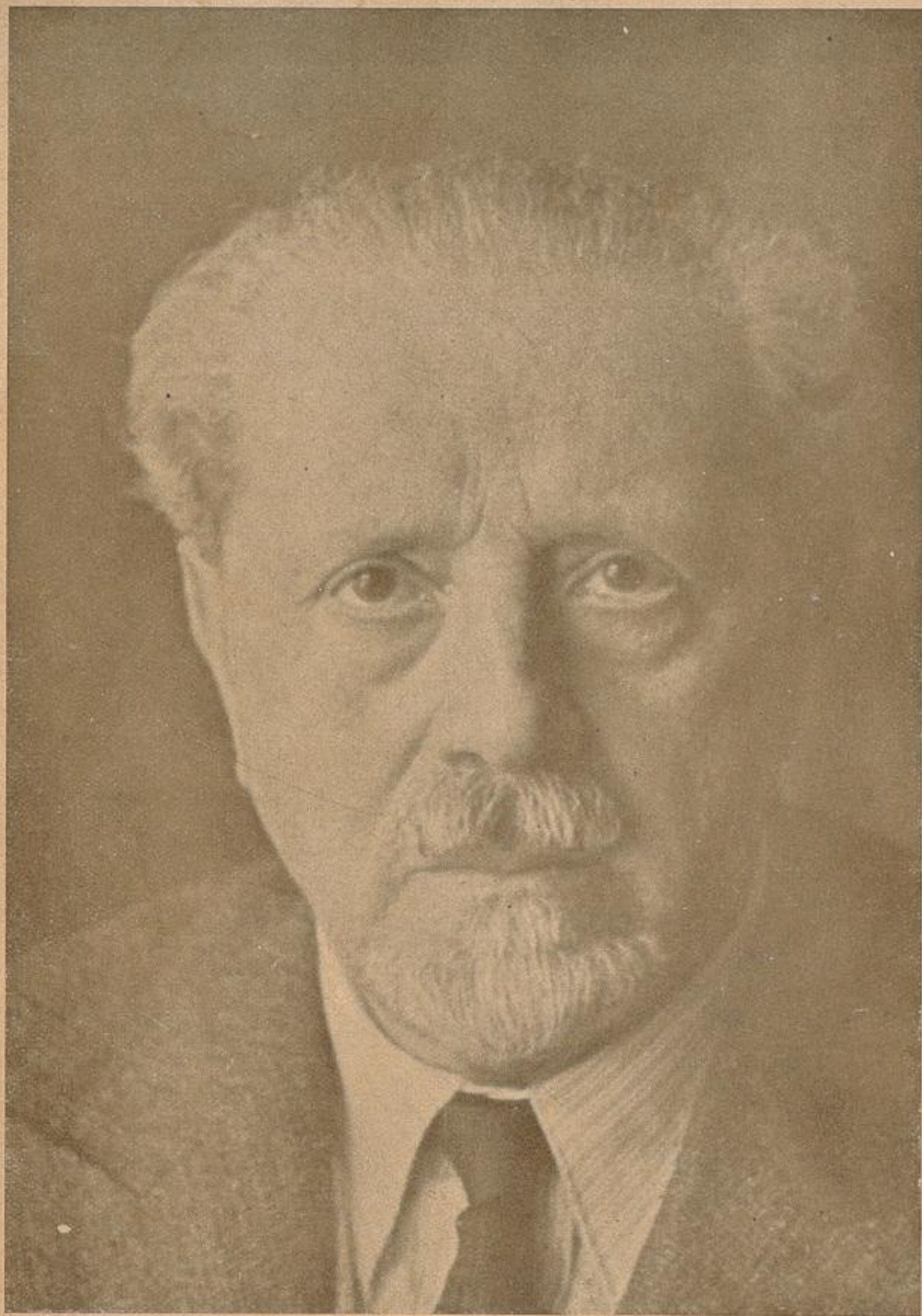
- 119 Seiten

Brosch. sfr. 5.—, Kč 40.—

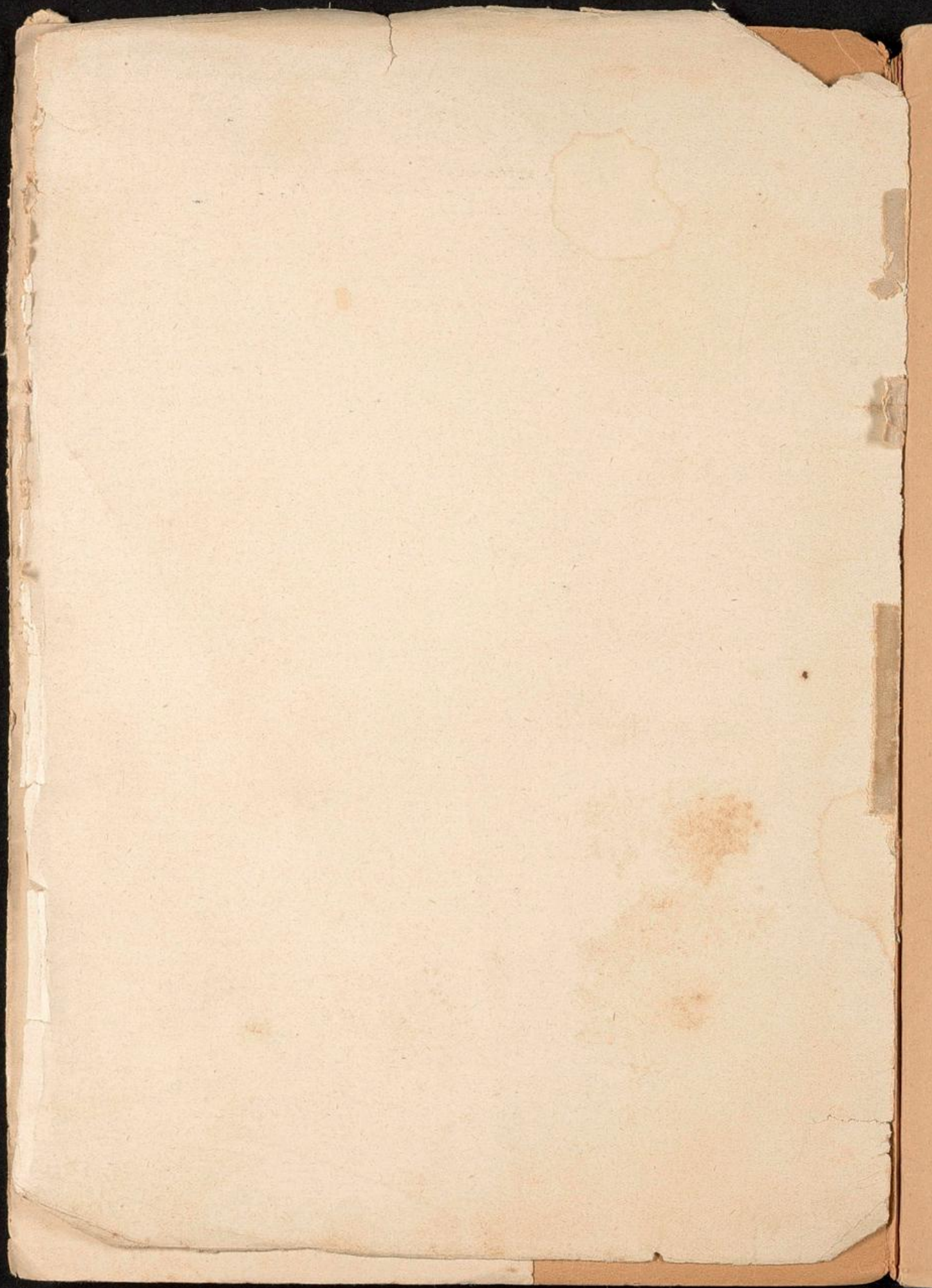
Leinen sfr. 6.25, Kč 50.--

VERLAG
Dr. HEINRICH GLANZ
WIEN VIII.

Alfred Werner



Richard Beer-Hofmann



Alfred Werner

150

D-10-2

ÖSTERREICHISCHES JÜDISCHES
MUSEUM IN EISENSTADT
UNTERBERGSTRASSE 6
7001 EISENSTADT
Telefon 0 80 82 / 51 45

H 1298

Richard Beer-Hofmann

Sinn und Gestalt

Verlag Dr. Heinrich Glanz

Wien 1936

Zum 70. Geburtstage Richard Beer-Hofmanns

Photographie: Neue Galerie
Copyright 1936 by Verlag Dr. Heinrich Glanz, Wien
Druck: Josef Hajek's Nachflg. Friedrich Holzer & Co., Wien, 17, Kalvarienbergg. 32

Wie eine seltsam-wunderbare Sage tönt in das bittere, von dumpfen Geburtswehen erschütterte Heute der Bericht von der Zeit lang vor dem Krieg, die den Enkeln entfernter, unwirklicher erscheint als der Dreißigjährige Krieg oder selbst das Mittelalter, eine „Zeit, die ihnen ist wie die Zeit der Märchen“. Mögen auch die Wienerwaldberge noch immer so schön gerundet sein und das Herbstlaub im gleichen Rhythmus zu Boden gleiten wie ehedem, die großen Barockpaläste in den engen Gassen und die stolzen Inschriften an den Monumenten von einem machtvollen Weltreich künden: kein Wort, keine Tat ist imstande, die gewaltige Kluft zu überbrücken, die der Weltkrieg zwischen altem und neuem Oesterreich geschaffen, zwischen Friedens- und Nachkriegsgeneration. Wiener „Gemütlichkeit“ findet man nur noch im Couplet und im Film — der Besucher aus der Fremde wird vom schmucklosen Ernst der gewaltigen Volkswohnbauten stärker ergriffen als von der künstlichen Stimmung der Heurigen. Er wird sich von den Begriffen, welche er vor allem dem im Ausland hergestellten „Wiener Film“ verdankt, befreien müssen...

Wie so manches andere, ist auch das Café Griens teidl auf dem Michaelerplatz (neben dem alten Hofburgtheater), das für das Wien von einst irgendwie typisch gewesen, am neuen, harten, unwienerischen Wien untergegangen, sind die klangvollen Namen vieler seiner Stammgäste in Vergessenheit geraten. Aber wie hätten die Literaten und Künstler, die hier über ästhetische Fragen diskutierten, trotz der beunruhigenden Warnungsrufe der Nietzsche, Vischer, Lagarde und anderer ahnen sollen, daß man sich schon am Vorabend der europäischen Katastrophe befand, wenn sogar die Politiker am Nebentisch — unter ihnen Pernerstorfer und Viktor Adler — die bevorstehenden gewaltigen Umwälzungen gar nicht ahnten! Gewiß war auch jene Welt der spielerischen Feuilletons und der sanften Nottornos, der prunkvollen Militärparaden und der disziplinierten Arbeiterdemonstrationen, des Nationalitätenhaders und der außenpolitischen Spannungen nicht die beste aller möglichen Welten — wenn man aber mit jemandem, der diese Zeit noch erlebt hat, heute darüber spricht, so klingt in seiner Rede etwas nach, was an Talleyrands sehnsüchtiges Wort erinnert:

„Wer nicht vor 1789 gelebt hat, kennt nicht die Süßigkeit des Lebens.“ In den Erblanden war die Verelendung der Massen noch nicht so weit gediehen wie heute, und es gab noch jene Schichte des bürgerlichen Wohlstandes, welche die Künste förderte, welche verhinderte, daß schöpferische Menschen so leicht zugrunde gingen.

Wer im Jahre 1936 prüfend — und vielleicht anklägerisch — Maß anlegt an die Erscheinungsformen des Geistes jener Zeit, den dünken zwar unverblaßt die melancholische Schönheit der Verse Hugo Hofmannsthal's, die liebevoll-ironische Weisheit Arthur Schnitzlers, die tiefe Oberflächenerfülltheit Peter Altenbergs, er würdigt die schonungslose Sprachkritik eines Karl Kraus und die entdeckungsfreudige Verwandlungsfähigkeit eines Hermann Bahr. Er beneidet jene Zeit um ihren Kunstfanatismus, um ihr milderes ökonomisches Klima. Dennoch muß unserer Generation der Not und des Kampfes jene Welt der Bürgersöhne, die vor der Möglichkeit von Konflikten in die Vorstadt zunt süßen Mädels flüchteten, wo es keine großen Szenen, keine Gefahren, keine tragischen Verwicklungen gab — ebenso unvorstellbar fremd bleiben wie die geistige Welt jener meist jüdischen Dichter und Literaten, die mit dem scharfen Auge des Psychologen unermüdlichliebevoll das Seelenleben dieser Eintagsgeschöpfe zu ergründen suchten. Vielleicht wächst jetzt wirklich ein „besseres Geschlecht“ heran, wie Stephan Sala es in Schnitzlers „Einsamem Weg“ melancholisch-resignierend voraussagt, mit „mehr Haltung und weniger Geist...“

Als letzter Zeuge jener ausklingenden Epoche ist Richard Beer-Hofmann, der nun schon in das zweite Drittel des von ihm visionär erfaßten zwanzigsten Jahrhunderts blickt, nach einem Wort des Prager Dichters Oskar Baum „kein Repräsentant, sondern ein Protest gegen die Repräsentanten seiner Generation“. Wie wäre es sonst zu erklären, daß die Moderne, die doch der alt-österreichischen Gruppe fremd gegenübersteht, gerade dem Werk Beer-Hofmanns die gebührende Achtung und Liebe zollt, daß der nun Siebzigjährige zum Seher und Sämann geworden ist, der noch immer und immer wieder jungen Seelen Hoffnung und Zuversicht einzupflanzen vermag!

Seiner energischen Renaissance-Natur war der müde, weiche Pessimismus seiner Zeitgenossen wesensfremd. Er stand unter ihnen wie ein erratischer Block in einer konturarmen, weichlich zerfließenden Landschaft! Seiner Generation erschien alles vom philosophischen Gedanken der Schattenhaftigkeit und Wesenlosigkeit des Daseins durchdrungen, ihre Philosophen waren Ernst Mach mit seinem erkenntnistheoretischen Relativismus, in weiteren Abständen Otto Weininger und Hans Vaihinger. Gibt es über-

haupt Gewißheit? — fragte man sich. Ist nicht am Ende alles Schein?
Ist Wirklichkeit vielleicht nur ein Traum? Schnitzlers Paracelsus
sagt:

3

„Es fließen ineinander Traum und Wachen,
Wahrheit und Lüge; Sicherheit ist nirgends.
Wir wissen nichts von andern, nichts von uns,
Wir spielen immer. Wer es weiß, ist klug.“

Sicherheit ist nirgends! Das ist das Kennzeichen, die Grundstimmung dieser Epoche, der damals schon empfundene „Bankrott der Wissenschaften“ hatte diese große Welle der Enttäuschung und Desillusionierung gebracht. Auch der letzte Stützpunkt, die letzte Zuflucht war jener Schichte versagt, deren moralischer Katzenjammer in scharfem Gegensatz zu ihrem gesicherten äußeren Wohlstand stand. „Dieu n'est pas actuel!“ — wieviel Tragik liegt in diesem geflügelten Wort eines zeitgenössischen Franzosen! Christen und Juden hatten ihren Gott verloren, über diese Tatsache konnte der vorübergehende Modemystizismus nicht hinwegtäuschen.

Zu dem Marionettenspiel, der Wortkomödie, der Todesangst dieser Zeit schweigt der junge Beer-Hofmann, solange das emporhelfende Wort sich bei ihm noch nicht eingestellt hat. Auch er mag wohl mit den brennenden Problemen seiner Zeit hart gerungen haben, weit entfernt, ihnen auszuweichen; aber er ist damit fertig geworden — soweit dies einem jungen Menschen überhaupt möglich ist — und er mag so manchem seiner Freunde aus seelisch-geistigem Zwiespalt geholfen haben. „Mäzen des Verständnisses“ nannten ihn seine Freunde“, berichtet Felix Salten, „weil er schneller und schärfer Menschen ebenso wie Geschaffenes bis zum innersten Kern durchdrang, weil sein ungeheurer Spürsinn geheimste Absichten erriet, weil er mit überlegen freier Heiterkeit spotten, mit aufbrausender Zornwallung verschmähen konnte, wo andere, respektgebunden, drauf und dran waren, sich zu verneigen.“ Im Jahre 1900 bezeichnet ein Kritiker ihn, von dem bloß ein Bändchen Novellen und die Erzählung „DER TOD GEORGS“ erschienen waren, als das beratende Gewissen, als den verkörperten Maßstab der Wiener Gruppe. Die Briefe Hofmannsthal's, der in einem Gedicht den Freund Beer-Hofmann mit Shakespeares Zauberer Prospero verglichen hat, sind voll offener Freude über das Dasein des hilfsbereiten, um einige Jahre Älteren: „Mein lieber Richard“, schreibt 1897 der trotz seiner Jugend schon berühmte Hofmannsthal an den nur im engen Kreise als Dichter bekannter Freund, „Sie sind um soviel reifer und fertiger wie ich und haben beides um so viel mehr, Güte und Einsicht in das Richtige, daß ich wohl weiß, daß meine Freundschaft für Sie nicht den Wert haben

4 kann, wie Ihre für mich, sondern nur einen viel, viel geringeren. Ich werde nie imstande sein und werde mir's auch nie verlangen, aus dem Gewebe meines Wesens die Fäden herauszuziehen, die Ihr Geschenk sind. Es fiele dann alles auseinander. Ich weiß genau, daß es keinen Menschen gibt, dem ich so viel Dank schuldig bin wie Ihnen.“

Aus Hofmannsthals Briefen, dem reinsten Spiegel jener sonderbaren Zeit der Krupp'schen Kanonen und der gegenwartsfernen Verse, der Weltausstellungen und der literarischen Salons (Hofmannsthal und Beer-Hofmann zählten noch zu den Gästen der für uns bereits mythischen feinsinnigen Josephine von Wertheimstein, der Gönnerin Eduard von Bauernfelds und Ferdinand von Saars), aus diesen überschwenglichen Bekenntnissen geht auch die Witterung für die Problematik dichterischen Seins in jener Zeit, Überdruß an vergöttlichter Form ohne gleichwertigen Inhalt hervor. Sie vergegenwärtigen auch die Gefahren, die Beer-Hofmann wohl wegen seiner stärkeren Natur, der tieferen Einsicht in Ursprung und Aufbau seiner und fremder Existenz überwunden hat: die damaligen Epidemien Herzensmüdigkeit und Relativismus, von denen ein früher Prologentwurf Beer-Hofmanns zu einer „ARIADNE AUF NAXOS“ und „ARIADNE AUF KRETA“ (1898) noch Spuren aufweist.

Beer-Hofmann hat zur Erkenntnis der Gegenwart, zu ihrer Spiegelung in zeitlosen Bildern der Vergangenheit und Mythe den Weg gefunden, statt in fruchtloser Schein-Romantik, im „Elfenbeinturm“ des Weltflüchtigen über die verlorene Schönheit zu trauern. Der erst einundzwanzigjährige Hofmannsthal hat in einem an Beer-Hofmann gerichteten Brief, in welchem er scharf, aber noch ohne den Zynismus der Späteren, die Grundlage neuzeitlichen Kunstschaffens analysiert und den Gefahren, die ihm und seiner Generation drohen, ins Auge blickt, unbewußt eine geniale Charakteristik des Freundes geboten. „Wir sind zu kritisch, um in einer Traumwelt zu leben, wie die Romantiker; mit unseren schweren Köpfen brechen wir durch das dünne Medium wie schwere Reiter auf Moorboden. Es handelt sich freilich immer nur darum, ringsum an den Grenzen des Gesichtskreises potemkinsche Dörfer aufzustellen, aber solche, an die man selber glaubt. Und dazu gehört ein Zentrumsgefühl, ein Gefühl von Herrschaftlichkeit und Abhängigkeit, ein starkes Spüren der Vergangenheit und der unendlichen gegenseitigen Durchdringung aller Dinge und ein besonderes Glück, nämlich, daß die begegnenden Phänomene wie Karten bei einer Kartenschlägerin gut-symbolisch fallen, reich, vielsagend und durch ihre Kühnheit auch im schönen Sinne schauerlich tragisch.“

Dieses Zentrumsgefühl, dieses Gefühl von Herrschaftlichkeit und Abhängigkeit, dieses starke Spüren der Vergangenheit und der unendlichen gegenseitigen Durchdringung aller Dinge sind für Beer-Hofmann so bezeichnend wie für keinen zweiten Dichter dieser Zeit! Im „SCHLAFLIED FÜR MIRJAM“ sind diese Eigenschaften seiner dichterischen Substanz bereits deutlich erkennbar, noch stärker freilich im mächtigen Quaderbau seiner „HISTORIE VON KÖNIG DAVID“. In Beer-Hofmanns Jünglingsjahren liebte man Stendhal und Bourget, diese Anatomen der eigenen Seele. Große Mode war die „Autopsychologie“, die ausschließliche Beschäftigung mit dem eigenen Ich, als ob es nichts Interessanteres gäbe! Beer-Hofmann war dieser Narzißmus von Anfang an fremd — oder etwas von ihm rasch Überwundenes — er schrieb warnend in einer Widmung an einen Freund, ein Wort des mittelalterlichen Mystikers Thomas a Kempis variierend: „Quaere mundum, ut te ipsum invenias!“ (Erforsche die Welt, auf daß Du Dich selbst erkennest!) Nicht zuletzt durch diese ihm angeborene Weltlichkeit und Weltliebe hebt er sich ab von den Neuromantikern, zu welchen ihn die Literaturhistoriker um äußerlicher Merkmale willen, des Überwiegens des lyrischen Elementes, der Neigung zur Symbolik, der geläuterten Sprache, noch immer zählen. Doch mögen alle Klassifikationen dieser Art für Künstler zweiten und dritten Ranges zutreffen — Beer-Hofmann sprengt durch seine Persönlichkeit den Rahmen, in welchen ihn der Ordnungssinn der Wissenschaftler einzuzwängen sucht.

Seine Besonderheit liegt eben darin, sein Erbe — österreichisch-europäische und jüdische Tradition — weiterzutragen in die neue Zeit, aber auch deren Sehnsüchte zu erfassen, in zeitlosen Symbolen allgemein gültig zu gestalten. Goethe sagt: „Lebhaftes Gefühl der Zustände und die Fähigkeit, es auszudrücken — das macht den Dichter.“ Anders als die Mehrzahl der Zeitgenossen hatte Beer-Hofmann die Änderung der Zustände, des österreichischen Zustandes schon vor dem Zerfall der Monarchie an der Verwirrung aller Kategorien, des jüdischen Zustandes schon lange vor dem Zusammenbruch der Illusionen an der unheilvollen Säkularisierung des transzendentalen Erbgutes vorausgefühlt. Eine Analyse seiner Werke, aber auch ein privates Gespräch mit dem Dichter erweisen, daß er die Probleme der neuen Zeit in ihrer ganzen Schwere und Tiefe begriffen hat, daß er auf mancherlei Fragen weiterhelfende Antwort zu geben weiß, daß keine Silbe jener oberflächlichen Charakteristik: „Lebt in gemessener Entfernung von der Gegenwart, die ihn offenbar nicht interessiert“, wahr ist, deren ständige Wiederkehr der Dichter resigniert lächelnd hinnimmt, ohne zu widersprechen.

Richard Beer-Hofmann ist bürgerlicher Jude. Er ist Bürger von der Art Thomas Manns, im humanistisch-freiheitlichen und intellektualen Sinne des Wortes, der Klassenegoismus und Klassenbeschränktheit ausschließt — nicht bourgeois, sondern eher citoyen; ein Patrizier, der romantische und ritterliche Begriffe hinübergerettet hat in unsere unromantische und unritterliche Gegenwart. Aber dieses Bürgersein wird in den Hintergrund gedrängt, überschattet von der Tatsache des Judeseins, das doch stets auf das Menschtum eines jeden Juden gleich einem Ferment verändernd gewirkt hat. Das ungestüm Gerechtigkeit heischende Machtwort der Propheten lebt in ihm fort, ihre Verdammung des Kriegshandwerkes, ihr Preis des Friedens, der Bibel tiefes Verständnis dem Nichtjüdischen gegenüber, der Gesetzeslehrer unbeirrbares Streben nach absoluter Wahrheit, die ja nach einem Spruche des Talmud neben Recht und Frieden einer der drei Grundpfeiler der Welt ist. Aber auch die Sehnsucht der neuen, nach Boden und Freiheit verlangenden kraftvollen jüdischen Generation, deren Wunsch und Ziel die Wiederherstellung der biblischen Tage des Glanzes ist, hat in seinem dichterischen Schaffen glockenhaft tönenden Ausdruck gefunden.

Beer-Hofmann ist jüdischer Dichter. Das ist es, was seinem Vers die eigene Klangfarbe gibt, seiner Dichtung die religiöse Mission — weil er weder Auch- noch Krampfjude, sondern in seiner ungebrochenen, unverletzten Wesenheit Jude ist, weil ihn dies so selbstverständlich dünkt, so einfach wie die Tatsache, daß ein Apfelbaum — Äpfel hervorbringt. Man erinnere sich an die Orphischen Urworte Goethes:

„Wie an dem Tag, der Dich der Welt verliehen,
Die Sonne stand zum Gruße der Planeten,
Bist alsobald und fort und fort gediehen,
Nach dem Gesetz, wonach Du angetreten.
So mußt Du sein, Dir kannst Du nicht entfliehen,
So sagten schon Sybillen, so Propheten.“

Unbarmherzig, dumpf und schwer wie ein Gerichtsurteil hallen diese Verse nieder — aber Jubel der Engel, Faustens Erlösung — Jaákobs Sieg verkündend, tönen die darauf folgenden: Zusicherung ewiger, unantastbarer transzendentaler Existenz:

„Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt!“

Unter den Wiener Dichtern von damals ist er wohl der einzige, der nicht bloß sein Judentum als selbstverständlich bejaht, sondern sich dessen auch von Anfang an stets mit Freude bewußt ist, mit dem Wissen um Pflicht und Verpflichtung, die der Erbe jeder großen Vergangenheit trägt. Freilich vermochte keiner die Tat-

sache des Judeseins wegzuleugnen, wie es vielleicht der März-Generation noch möglich gewesen. Hofmannsthals Urgroßvater war der erste Präsident der Wiener Israelitischen Kultusgemeinde gewesen — und der Enkel, nur mehr zu einem Viertel Jude und katholisch erzogen, kann doch des ganz vergessenen Volkes Müdigkeit nicht abtun von seinen Lidern. Arthur Schnitzler, seinerzeit Mitglied derselben deutschnationalen Akademischen Leschalle wie Theodor Herzl, hegt gegen dessen Judenstaatspläne zuerst stark liberalistische Bedenken — sein Durchbruch zum Judentum erfolgt erst später. Die tragischen Zerrbilder der Verneinung jüdischer Existenz, Otto Weininger und Arthur Trebitsch, diese pathologischen Hasser des eigenen Blutes, diese unbedankten Götzendiener eines „arischen“ Wunschbildes vervollständigen nur das Porträt jener Krise der Assimilation und Säkularisierung des mitteleuropäischen Judentums.

Ein Blick auf die politische Entwicklung jener Zeit vermag vielleicht einen Begriff der Epoche zu geben, aus welcher Beer-Hofmann geradlinig und ohne Zersplitterung hineinwuchs in unsere Gegenwart. In dem Jahr, als der Krieg gegen Preußen dem ohnedies lockeren Gefüge der Monarchie einen heftigen, nie mehr zu überwindenden Stoß versetzte, wurde dem aus dem Südmährischen stammenden, in Wien ansässigen Hof- und Gerichtsadvokaten Dr. Hermann Beer der einzige Sohn, Richard, geboren (11. Juli 1866). Im Jahre 1867 erließ die Regierung, durch die liberalen Triebkräfte gezwungen, die Staatsgrundgesetze, die unter anderem auch die völlige politische, bürgerliche und staatsbürgerliche Gleichberechtigung der Juden aussprachen. Die „Gründerepoche“ mit ihren verhängnisvollen Spekulationen fand ihren Abschluß durch den großen Börsenkrach von 1873. Wie stets, nahm auch damals mit der wachsenden politischen Unzufriedenheit der bisher nur latente Antisemitismus, vor allem seit 1880, einen unvorstellbaren Aufschwung (Schönerer). Seinen ideologischen Ausdruck fand er in dem Prozeß, den der Kanonikus August Rohling gegen seinen Entlarver Dr. Josef Bloch anstrebte; die Gasse gab jedoch ihre Antipathie dadurch kund, daß sie ihre Stimme der radikal judenfeindlichen Partei gab.

Wie nahm die Wiener Judenheit diesen Rückschlag auf, der doch zu erwarten gewesen? Zum überwiegenden Teile versuchte sie ihr Glück mit der Vogel-Strauß-Politik. Nur wenige fanden zu Theodor Herzl, der am Dreyfußprozeß zum Wissen um Herkunft und Sendung des Judentums emporgereift war und den Juden den einzig möglichen Weg der Ehre wies. Wohl hatten schon vorher der französische Gelehrte Joseph Salvador, der rheinländische „Kommunistenrabbi“ Moses Heß den Weg nach Jerusalem gezeigt, wohl

8 hatte 1882, als Herzl noch Mitglied der deutschnationalen Studentenverbindung „Albia“, Beer-Hofmann noch Schüler des Akademischen Gymnasiums in Wien war, der russisch-jüdische Arzt Leon Pinsker die „Autoemanzipation“, die Selbstbefreiung der Judenheit verlangt. Diese Stimmen verhallten aber fast ungehört. Erst Theodor Herzl rüttelte die Trägen auf, gab den Uneinigen die einigende Fahne. Während jedoch der Widerhall, den Herzls Bestrebungen in Wien fanden, anfangs äußerst schwach war, während Wiener Journalisten jüdischer Herkunft ihren Spott über den eigenwilligen Autor des „Judenstaates“ ergossen, schrieb Beer-Hofmann, dem Herzl ein Exemplar seines Buches übergeben hatte, bereits Mitte Februar 1896 an den Verfasser: „Mehr noch als alles in Ihrem Buche war mir das sympathisch, was dahinterstand. Endlich ein Mensch, der sein Judentum nicht wie eine Last oder wie ein Unglück resigniert trägt, sondern stolz ist, der legitime Erbe uralter Kultur zu sein.“

Von seinem regen Interesse, von seiner Sympathie für die neue Idee der Sammlung und Rettung des jüdischen Volkes legt auch die Eintragung in Herzls Tagebuch (9. April 1896) Zeugnis ab: „Dr. Beer-Hofmann hat folgende Idee für ‚erste Einrichtung‘: eine große medizinische Fakultät, zu der ganz Asien strömen wird, wo zugleich die Sanierung des Orients vorbereitet wird.“ Ein Menschenalter später, im Jahr 1925, wird auf dem Skopusberg bei Jerusalem die erste jüdische Universität der Welt eröffnet, die heute (1936) bereits wichtige Forschungsinstitute für Parasitologie, Hygiene und Bakteriologie besitzt!

Aus solch bejahendem Lebensgefühl, aus dieser inneren Sicherheit ist das Emporwachsen Beer-Hofmanns aus jener eben flüchtig umrissenen Epoche, vom Jungwiener Ästhet zum Gestalter biblischer Ahnungen zu verstehen.

Sind bei vielen jener Wiener Dichter die Werke ihrer Jugend die stärksten, unmittelbarsten Schöpfungen und entspringen ihre späteren Arbeiten mehr dem artistischen Können als dem seelischen Müssen, so trifft bei Beer-Hofmann das Umgekehrte zu, bei dem künstlerische Kraft und sittliche Forderung von Werk zu Werk sich steigern. Von zwei seiner frühesten Arbeiten, die unveröffentlicht geblieben sind, wissen wir nur aus Freundesberichten: von einer Pantomime, und von einem Essay über Maximilian Harden, dessen Apostata-Aufsätze turmhoch den zeitgenössischen Journalismus überragen.

Den Beginn der uns bekannt gewordenen dichterischen Werke Beer-Hofmanns bildet ein längst vergriffenes Bändchen *Novellen*,

1893 in Berlin bei Freund & Jeckel, dem Verleger Ernst von Willdenbruchs und Julius Stindes, Emil Marriots und Guy de Maupassants, erschienen. Es sind erste Studien des Dichters, der sonderbarerweise vor seinem fünfundzwanzigsten Lebensjahre nichts geschrieben hatte. „CAMELIAS“, die kürzere der beiden Novellen, erzählt von einem achtunddreißigjährigen begüterten Junggesellen, der ein langjähriges Verhältnis mit einem Mädels aus der Vorstadt hat. Er will eines Tages mit ihr Schluß machen und eine richtige Ehe mit einem jungen Mädchen seiner Gesellschaftsschichte eingehen — doch bringt ihn schon eine Stunde des Überlegens zur Einsicht, daß er nicht die Kraft habe, die bequem-genießerischen Gewohnheiten des Lebens, das er bisher geführt hat, aufzugeben und dafür die Gefahren und Spannungen einer Ehe einzutauschen.

Die Form dieser novellistischen Studie des Fünfundzwanzigjährigen weist kein eigenes Gepräge auf, die Arbeit könnte in ihrer naturalistischen Technik und liebevollen Wiedergabe der Wiener Atmosphäre von irgendeinem der vielen, heute längst vergessenen Wiener Literaten der Neunzigerjahre sein. Aber der Inhalt weist ganz neue — Beer-Hofmann'sche Züge auf. Denn sie ironisiert mit Überlegenheit des Herzens, was sie mit fast pedantischer Genauigkeit schildert: das leichtsinnige, liebenswürdige, unzuverlässige Wienertum der Vorkriegszeit, den nur genießerischen Menschen, und die Wichtigkeit, die er seinen Lebensgewohnheiten beimißt.

In dieser Studie ist der Dandy nicht mehr wie bei anderen zeitgenössischen Schriftstellern ein bewunderter Held, sondern zur fast bedauernswert komischen Figur herabgesunken. Man könnte über ihn lächeln, wäre nicht schon hier eine leise Andeutung jener Tragik der menschlichen Einsamkeit zu finden, die Beer-Hofmann so tief wie wenige begriffen.

Das Motiv der Einsamkeit des Menschen kehrt in Beer-Hofmanns Werken immer wieder, vom „SCHLAFLIED FÜR MIRJAM“ bis zum „JUNGEN DAVID“. Aus dieser Stimmung ist sein schönes Widmungsgedicht an Arthur Schnitzler: „DER EINSAME WEG“ entstanden: „Alle Wege, die wir treten, münden in die Einsamkeit...“

Einsam ist auch der Held der größeren Novelle „DAS KIND“, die der Dichter zwei Jahre nach „CAMELIAS“ geschrieben hat. Die Situation ist ähnlich jener der früheren Arbeit. Paul, ein Student, hat ein Verhältnis mit einem Stubenmädchen und will diese Verbindung, weil sie ihm lästig wird, lösen. Doch ist ein Kind da, dessen Vater er vielleicht ist. Sie hatten es dem Findelamt übergeben. Nun erfährt er von seiner Geliebten, das Kind sei bei den Pflegeeltern auf dem Lande gestorben. Müßte er nicht diese Fügung als Wink des Himmels ansehen, dankbar den „Weg ins Freie“ einschla-

10 gen? Er aber beginnt es als sträfliche Gleichgültigkeit zu empfinden, sich nicht genug um das Kind gekümmert zu haben, das durch seinen genußsüchtigen Egoismus jämmerlich zugrunde gegangen ist. Er fährt an einem Sonntag in das Dorf hinaus und sucht das Grab des Kindes auf — aber kein befreiendes Gefühl regt sich in ihm und löst die Spannungen seines Erlebnisses. Erst auf dem Heimweg, auf einem Bauernhof, inmitten einer schwülen Sommerlandschaft, die erfüllt ist von Zeugen, Blüten, Reifen der Pflanzen und Tiere, und weiter zwischen den von ihrem Sonntagsausflug heimkehrenden Liebespaaren löst sich, während sein Wagen durch einen Schwarm von Eintagsfliegen fährt, von ihm langsam das Gefühl eines Verstoßes gegen die Gesetze der Natur: „Um nicht den Eintagsfliegen zu gleichen, um ein Schicksal zu haben, erfanden wir uns Tugenden und Laster; und Schuld und Sünde dichteten wir in die winzige Spanne Zeit hinein, die unser Leben wahrte... und dann folgten wir ihrer Stimme, und lehnten uns gegen sie auf, und wir sündigten gegen sie, und schlossen mit ihr Frieden, als wäre sie unseresgleichen, und wir mehr als Keime, von einer Welle an den Strand des Daseins geschleudert, und hinweggespült von der nächsten.“

„Sind wir ein Spiel von jedem Druck der Luft?“ Dieses Faust-Zitat steht als Motto vor der Novelle. Sind wir in unserem Tun und Lassen von jeder kleinsten äußeren Veränderung abhängig? Für Paul, der bisher ziel- und planlos gelebt hat, gibt der Tod des Kindes den Anstoß, nach dem Sinn seines Lebens, des Lebens überhaupt zu fragen. Handeln wir gegen die Natur? Wir können nicht gegen die Natur handeln! — ist die erlösende Antwort.

Diese Novelle ist in gewissem Sinne die Geschichte einer Erweckung. Während der Held der ersten Novelle schon vor dem Gedanken einer Änderung seiner Lebensgewohnheiten zurückschreckt und zeitlebens über sein Spießbürgertum nicht hinausgelangen wird, ist Paul zur Nachdenklichkeit erweckt worden. Oberflächlich betrachtet, wird sein Leben weiterhin wohl nicht viel anders verlaufen als bisher: von Liebelei zu Liebelei. Und doch: seit ihn der Schmerz um den Tod des Kindes das tiefe Verbundensein von Zeuger und Gezeugtem gelehrt hat, seit er zum Frager geworden, wird er der unzerstörbaren Einheit alles Lebens gewahr. Wie immer die Antwort lauten wird: aus dem bisherigen Dahinleben ist er aufgerüttelt worden, der Unbedenkliche ist ein Nachdenklicher geworden. „Nicht bloß Form und Farbe hatten die Dinge, hinter ihnen war ein geheimer Sinn, der sie durchleuchtete, sie standen nicht mehr fremd nebeneinander und ein Gedanke schlang ein Band um sie!“

Als „Talent psychologischer Kleinkunst“ hatte Michael Georg Conrad, der Herausgeber der kunstrevolutionären Münchner Zeitschrift „Die Gesellschaft“, den Verfasser der beiden Novellen aufmunternd begrüßt. Aber wider alles Erwarten entwickelte sich Beer-Hofmann nicht zum österreichischen Maupas-sant. Seine künftige Linie deutet vielmehr ein kleines Gedicht an, das für ein paar Augenblicke alle Saiten seines Instruments erklingen läßt und dem Dichter den ersten Weltruhm brachte: das „SCHLAFLIED FÜR MIRJAM“.

Der Dichter schrieb es, als seine erstgeborene Tochter Mirjam wenige Wochen zählte, im Herbst 1897. Bald darauf (November 1898) erschien es in der großen Münchner Kunstzeitschrift „Pan“, 1918 als lyrisches Flugblatt in vielen tausenden Exemplaren — wofür es kein Beispiel im deutschen Verlagswesen gibt, wenn man von politisch-lyrischen Flugblättern der Kriegs- und Revolutionszeiten absieht. Unzählige Male ist es in Zeitschriften und Anthologien veröffentlicht worden, es ist ins Englische, Französische, Italienische, Russische, Tschechische, Hebräische, Jiddische übertragen, immer wieder komponiert worden. Doch eignet es sich nicht recht zur Vertonung, da die Melodie des erwählten Wortes übergenuß Musik ist und es kein Lied im üblichen Wortsinne, vielmehr ein nachdenklicher Monolog an der Wiege eines Kindes ist:

„Schlaf, mein Kind und horch nicht auf mich,

Sinn hat's für mich nur und Schall ist's für dich.“

Schon hier sind Töne angeschlagen, die im „GRAFEN VON CHAROLAIS“ wieder aufklingen werden. Dort spricht der junge Vater ernste Worte zu seinem Kinde, doch die Mutter will es ihm wehren:

„Du sprichst zu viel mit ihm, nicht heut bloß — immer!

Und viel zu Schweres, was er nicht verstehen kann!“

„Nicht mit ihm, vor ihm red' ich, mit mir selbst“ antwortet ihr Charolais:

„...Seit dies Kind kam, weiß ich, daß ich nur

Verwalter war von allem, was in mir

— gut oder böß — als Vätererbe kreist.“

Wie das Lied sich steigert von Strophe zu Strophe, aus schmerzlicher Erkenntnis der Einsamkeit des Einzelnen zu bese-ligendem Wissen um die Einheit, die Verbundenheit alles Lebenden und Gewesenen! Wie es die Generationen mitein-ander verknüpft, in kaum verhaltenen Jubel mündet, dem jungen, um die Schwere seines Schicksals wissenden Juden für Augen-blicke, ja vielleicht durch blitzartig aufleuchtende Erkenntnis, durch Erweckung für das ganze Leben die Daseinsbürde notwendig, gott-gewollt erscheinen läßt:

„Ufer nur sind wir und tief in uns rinnt
 Blut von Gewesnen — zu Kommenden rollts,
 Blut unsrer Väter — voll Unruh und Stolz.
 In uns sind alle. Wer fühlt sich allein?
 Du bist ihr Leben — ihr Leben ist Dein.“

Ist das nicht von einem „Verwalter des Vätererbes“ mit allen, zu allen, vor allen Menschen gesprochen, unabhängig von Herkunft und Gesinnung? Es ist nicht nur in seinen Wendungen, es ist auch in seinem Kern ein jüdisches Gedicht, — und doch sagt Hermann Bahr vom „SCHLAFLIED“, es sei für ihn „das schönste Gedicht, das seit ‚Über allen Gipfeln‘ den Deutschen geschenkt worden ist“. Rainer Maria Rilke, für den nach einer Briefstelle Beer-Hofmann immer ein Beispiel jüdischer Größe und Würde bedeutete, berichtete 1922 aus Muzot (Frankreich) an eine Freundin über die Wirkung des Gedichtes in Schweden, daß man, als er dort auf einem Gute lebte, nach ihm von anderen Gütern den Wagen geschickt habe, „wie man einen Arzt holen läßt, nur damit ich sonst fremden Menschen, die von der Schönheit dieses Gedichtes gehört hatten, die Verse vorspräche — eine Forderung, der ich mich jedesmal ergriffen und mit dem ganzen Glück meiner eigenen Bewunderung unterzog!“ Können die Ereignisse im Deutschen Reich die Tatsache verdrängen, daß ein Jude im Maschinenzeitalter die deutsche Lyrik um einen neuen Ton bereichert, daß er in der Sprache, die den Minnesänger Süßkind von Trimberg mit Walther von der Vogelweide, Heinrich Heine mit Goethe, Alfred Mombert mit Christian Morgenstern verbindet, das innigste, das wärmste, das menschlichste, das tröstlichste Lied seines Zeitalters gesungen hat?...

Das führt zu der umstrittenen Frage, die gerade bei Beer-Hofmann nicht umgangen werden kann: Ob und wie weit es möglich ist, des Herrn Lied zu singen in fremden Landen (Psalm 137). Denn es gilt das seltsame Faktum zu begreifen, daß im Herzen Europas, im deutschen Kulturkreis jüdische Dichtung in deutscher Sprache unverfälscht und glaubhaft erblühte, wofür es nur noch ein einziges Beispiel gibt: Else Lasker-Schüler.

Beer-Hofmann hält die Tatsache, Dichter zu sein, mit Recht für wichtiger als die Frage nach der Abstammung. Doch scheint es uns für die Erkenntnis einer Künstlerpersönlichkeit förderlich, ihren Startplatz zu kennen.

Die Familien Beer und Hofmann, deren Namen der Dichter trägt, seit Dezennien miteinander verschwägert und verwandt (der Adoptivvater Richard Beer-Hofmanns war der in Brünn ansässige Tex-

tilindustrielle Alois Hofmann), sind seit dem sechzehnten Jahrhundert im deutschsprachigen Südwestmähren nachweisbar. Auch die Familie seiner jungverstorbenen Mutter stammt aus Mähren. Seine Vorfahren waren meist Händler und Handwerker. Ein entfernter Verwandter des Dichters war Raphael König, der erste jüdische Schlossermeister Österreichs (1808 bis 1894). Ein Großonkel väterlicherseits, Dr. Hieronymus Beer (1798 bis 1873), der zu Padua das Medizindoktorat erwarb (1828), war unter anderem auch Arzt des Wiener erzbischöflichen Alumnats zu St. Stephan und wurde noch im Vormärz ordentlicher Professor für gerichtliche Medizin und Psychatrie an der Wiener Universität. Ein Bruder des Urgroßvaters mütterlicherseits, namens Karl Rosenoff, der zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts als Arzt nach Rußland auswanderte, starb dort als russischer Staatsrat. Familienalben und Tagebücher aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts sind mit Zitaten aus deutschen Klassikern geschmückt, enthalten aber auch eigenhändig gewidmete Verse des zeitgenössischen Wiener Dichters Ludwig August Frankl, der mit den Familien verwandt war. Bei diesen mährisch-böhmischen Juden, die, anders als in den übrigen Teilen der Monarchie, ständig in Kontakt mit der einheimischen Bevölkerung geblieben, war eben die Verbindung mit Deutschland und der deutschen Kultur niemals abgerissen — und das nicht nur bei den großen, reichen „tolerierten“ Familien, sondern selbst bei Mittelschicht und Kleinbürgertum.

Wien ist die Geburtsstadt des Dichters, der jedoch seine ersten Knabenjahre in Brünn, in slawischer Umgebung verbracht hat. Die Haupt- und Residenzstadt des Riesenreiches, deren deutscher Grundton durch die Assimilierung von mehr als einem Dutzend anderssprachiger Nationen eine eigentümliche Farbe bekommen hat, zwang mit ihrer alten, musikalischen, weltfreudigen Natur auch Beer-Hofmann in ihren Bann. Anmut und Milde der österreichischen Landschaft — Salzburg und das Salzkammergut — tönen bezaubernd lieblich im Bau seiner Sätze, im Hauch seiner Verse. Erziehung, Umwelt, Reisen formten aus ihm den europäischen Menschen, als welcher er jedem, der ihn kennen lernt, erscheint.

*

Und doch ist Beer-Hofmann nicht nur seiner Konfession nach, sondern auch in seiner Art als Dichter Jude. Das erweisen in ihrer seelischen Haltung wie in ihrer ganzen Problemstellung seine ersten Novellen, die Studie „DER TOD GEORGS“, das Trauerspiel „DER GRAF VON CHAROLAIS“, die alle mehr oder weniger nichtjüdische Stoffe behandeln, nicht minder als die bereits vorliegenden Teile der „HISTORIE VON KÖNIG

14 DAVID“. Man erinnert sich an ein vortreffliches Wort Oskar Baums: „Assimilation an fremde Art ist — keineswegs nur bei uns Juden — oft schon in einem bestimmten Augenblick geradezu Vorbedingung einer gesunden Reife des Nationalgefühls geworden. Der Cheruskererbprinz konnte durch die genossene Römerkultur sein Nationalgefühl aus dem Unbewußten heben und dessen Wert und Sinn besser erkennen als die Heimgebliebenen. Moses lernte durch die Erziehung in ägyptischen Priesterhochschulen sein Gefühl für Volkstum werten und dadurch die Befreiung der Seinigen als seinen höchsten Lebensinhalt begreifen. Herzl kam aus einer vollkommen europäisierten Familie. Beer-Hofmann ergreift mit Hilfe der fremden Geistesart durch das Medium des Anders-Seins auf die wirksamste und ehrlichste Weise das Innere des Jüdischen.“ So schlägt auch in dem Wiener, dem Europäer Beer-Hofmann schalhetvet Jah, die Flamme des Herrn, nach Asien, dem Mutterlande der Menschheit, dem Vaterlande der Juden, dem Inbegriff des Ruhigen, Reinen, Klaren zurück.

Daneben verblaßt die Frage, ob „JAKOBS TRAUM“ ein „deutsches Mysterium“ (Elisabeth Widmann, die Schwester des Dichters J. V. Widmann), ein „Jesuitenstück“ (Hermann Bahr) oder der stärkste Ausdruck jüdischer Erlösungssehnsucht ist. Jene Juden haben Recht, die Beer-Hofmann als den jüdischen Dichter in deutscher Sprache für sich beanspruchen, aber auch jene Nichtjuden, die mit hoher Achtung seine Andersartigkeit festgestellt haben.

Und doch ist dieser Jude der Diaspora in jedem Nerv auch von der nichtjüdischen Welt durchdrungen und es besteht das Wort des Bibelübersetzers Franz Rosenzweig zurecht, der einmal bei einer Erörterung von Übersetzungen aus dem Hebräischen die Möglichkeit bestreitet, „jüdischen Inhalt in einer fremden Sprache ohne fremdgläubigen Beiklang mitteilen zu können“. Wenn die Atmosphäre des erzwungenen gegenseitigen Nichtverstehens, die augenblicklich Millionen vergiftet, wenn die beiderseitigen Ressentiments ruhiger, vorurteilsloser Betrachtung gewichen sein werden, dann wird man auch in Deutschland erkennen, daß durch die deutschen Juden ein neuer, bereichernder Ton in die deutsche Dichtung gebracht wurde, eine Besonderheit von stärkstem Reiz und neuen Ausdrucksmöglichkeiten. Wenn man diese verschüttete Wahrheit wieder emporgehoben haben wird, dann werden die Verse Beer-Hofmanns, des Juden, von deutschen Bühnen wieder zu Menschen sprechen, die der Erschütterung fähig sind.

*

In dem im Jahre 1900 erschienenen Buche „DER TOD GEORGS“ sind der mystische Unterton, die dunkle Grundstimmung

der rätselhaften Verflochtenheit aller Dinge, der unerklärlichen, doch unentrinnbaren Gesetzmäßigkeit alles irdischen Geschehens aus Ursprung und Entstehungszeit zu erklären.

Vor allem aber die Form, vielmehr Unform des Werkes. Es ist der Typus Wiener Roman der Jahrhundertwende — und doch eher eine Novelle zu nennen, da es nach Novellenart einen schicksalhaften Moment aus dem Leben des Helden herausgreift und gestaltet. Aber die grübelnde Gedanklichkeit, welche die einfache Handlung überwächst, stempelt es zu einer psychologischen Studie.

Das Milieu ist ebenso wie die Handlung — dieser unscheinbare Rahmen, welcher die bunt mit Besinnlichkeit und Stimmung bemalte Leinwand der inneren Ereignisse strafft — für die Wiener Epik jener Tage bezeichnend. Paul, dem Zeittypus des Ästheten, Wildes Dorian Gray verwandt, empfängt während eines Sommeraufenthaltes in Ischl an einem späten Nachmittag den Besuch seines Freundes Georg, eines jungen Arztes, der am Beginn einer großen akademischen Laufbahn steht. In der Nacht stirbt aber Georg an Herzschlag.

Der plötzliche Tod des Freundes wühlt und lockert das Innere des lässig dahinlebenden Ästheten ungewöhnlich auf und läßt ihn seinen Tag von Damaskus erleben. Paul, geistesverwandt seinem Namensvetter in der Novelle „DAS KIND“, aber älter als dieser, beginnt zu fragen, zu sinnen; eine Reihe seltsam verschlungener, beklommener Träume hat ihn in der Todesnacht des Freundes für das Kommende empfänglich gemacht. Wie im Eingangsmotiv von Beethovens Fünfter Symphonie hat das Schicksal an die Pforte gepocht. Aber dasselbe Schicksal, entschleiert geschaut, zwingt den „Toren“, sich zu unterwerfen und einen — den einzig möglichen — Weg im Aufgeben seines Abseitsstehens, in der Unterordnung unter das allgemeine Gesetz zu finden. Wie im Schlußsatz der Symphonie löst sich auch hier Schmerz und Angst in sieghafte Befreiung. Wie in Grillparzers „Der Traum ein Leben“ wird der Traum dem Helden zur Lehre, geträumte Schuld dem Erwachten zur Warnung — und diese warnenden Schatten des Todes lassen ihn den ganzen Irrtum seines Lebens erkennen.

An einem Herbsttag, Wochen sind seit dem Tode Georgs verstrichen, wird dem bisher Traurig-Einsamen, Ungerechten, Hochmütigen, der nur sich selbst in allen, die ihm begegnet waren, gesucht hat, die Erleuchtung durch ein Wort, „von dem aller Glanz ausging: Gerechtigkeit!“ Der Glaubenslose hat zu Gott, dem über der Menschenwelt thronenden Ewigen wiedergefunden, dessen Wege alle Recht sind:

„Gerechte Wege ging alles, ein Jedes das Gesetz erfüllend, das ihm vorgeschrieben, das in seinem Samen schlief, keimend er-

16 wachte, unerkant sein tiefster Wille war, und erkannte die Vollendung seiner Schönheit. Und Unrecht konnte nicht geschehen; denn Irdischem war nicht die Macht gegeben, Gesetze zu beugen, die in der bunt verworrenen Vielfalt des Geschehens, herrlich, klar, einfältig geboten....

Denn, was Einer auch lebte, er spann nur am nichttreißenden Faden des großen Lebens, der — von Andern kommend, zu Andern — flüchtig durch seine Hände glitt, ein Spinner, und, wie sein Leben sich mit hineinverwob, Gespinst zugleich für die nach ihm. Unlöslich war ein jeder mit allem Früheren verflochten, Gedanken vieler Toten, wie durch Zauber in Worte gebannt, lebten noch und waren Herrscher über ihn.“

Das bange Wort aus dem SCHLAFLIED FÜR MIRJAM“: „Keiner kann keinem Gefährte hier sein“, scheint in dieser Studie überwunden durch das hoffnungsfrohe: „Keiner darf für sich allein sein Leben leben.“ Denn: „Er sprach; und ein Wind faßte sein Wort und trug es und senkte es in ein fremdes Leben, in dem es keimte und aufwuchs, es zersprengend vielleicht, und vielleicht ihm reiche Frucht und Segen schenkend. Er ging; und sein Schatten fiel über den Weg und deckte mit Dunkel ein Kleinod, das sonst andere gelockt hätte. Er schwieg; und Stimmen wurden vernehmlich, die sonst der Schall seiner Worte übertönt hatte. Er stand regungslos; und unter seinen Sohlen starben Keime erstickt, weil er nicht weitergeschritten war. Er wich vom Weg, um allein zu gehen; und zur vorbereiteten Zeit fand er ein fremdes Schicksal harrend sitzen, dem sein Kommen längst verheißen war.“

Wie allen Dichtungen Beer-Hofmanns, schwebt auch diesem Buche ein Ziel voran, ein echt jüdisches, antiprometheisches Ziel: Gott zu exkulpiert! Gott ist gerecht! Was uns als Zufall erscheint, ist letzten Endes das Walten unerkannter und verborgener Gesetze. Dürfen wir Gott deshalb anklagen, weil er uns den Schlüssel zu seiner Chiffrenschrift vorenthalten hat?

In kostbarer Sprache, mit Flaubert'scher Gewissenhaftigkeit gearbeitet, vieltönend wie der Klang einer Riesenorgel mit unzähligen Registern, mit einer Fülle von nebeneinander gereihten Assoziationen wird hier versucht, Leben und Tod möglichst intensiv darzustellen, alles Wirkliche ins Traumhafte zu steigern, allen Traum der Wirklichkeit so nahe wie möglich zu gestalten, um so die Einheit von Leben und Traum erkennen zu lassen. Auch im Traum werden wir Menschen verurteilt und gerichtet. Wenn man aber aus dem Traum nicht mehr erwachte? Dann wurde er angesichts des Todes Wahrheit und „ehe noch der letzte Atem über klaffende Lippen wehte, auf schnelleren Wegen als das Licht,

konnten unerkannt vielleicht Vollstrecker nahen, die hier Verworrenes hier noch lösten, die an noch Lebenden Urteilssprüche vollzogen, irdisches Unrecht zu irdischem Recht richteten“. So wird der Gerechtigkeit Gottes die Möglichkeit gewährt, noch im letzten Augenblick ausgleichend einzugreifen....

Georg von Lukacs, dieser feine kritische Geist unseres Jahrhunderts, hat meisterlich ausgesprochen, worum es in dieser Dichtung geht: Die Tragödie des Ästheten sei bei Beer-Hofmann eine ähnliche „wie die des Prinzen von Homburg war, worüber Hebbel einmal schrieb, daß dort der Schatten des Todes, das Erschauern vor ihm die gleiche Reinigung auslöst, die anderswo überall nur der Tod selbst bewirken kann. Einer stirbt, und ihres Inhalts beraubt, sinken die Träume, die um ihn gestellt waren, in sich selbst ein, und ihrem Einsinken folgt das von allen anderen Traumgebilden. Und in dem Menschen, der nun all seines Lebensinhaltes beraubt ist, läßt der Wille zum Leben durch alles hindurch ein neues Leben keimen, kein so schönes wie es das alte war, doch ein stärkeres, ein weniger harmonisches und in sich vollendetes, doch eins, das sich in andere, in die Welt, ins wahre Leben besser einhängt; das weniger sensitiv und fein ist, doch tiefer und tragischer.“

Beer-Hofmann ist mit dieser novellistischen Studie, die doch auf den ersten Blick hin wie ein L'art-pour-l'art-Werk anmutet, über den Nur-Ästheten zu Gericht gesessen, dem er längst entwachsen war. In der Satire „Die demolierte Literatur“ (1897) hatte Karl Kraus boshaft mit ein paar Strichen den jungen versnobten Rechtspraktikanten mit seinen eleganten Krawatten und originell-sein-sollenden Redensarten gezeichnet. Beer-Hofmann war nun energisch von den Träumern, Schwärmern, Toren abgerückt, deren Typus in Hofmannsthals unsterblicher Dichtung „Der Tor und der Tod“ fort dauern wird; er hat rechtzeitig begriffen, daß Prinz Heinz endlich einmal König Heinrich werden müsse!

Vielleicht sind Beer-Hofmanns tiefe, unerschütterliche Liebe zum Leben, seine starke Diesseitigkeit, sein metaphysischer Optimismus jüdische Qualitäten. Auch Paul ist Jude — man erriete das vielleicht, auch wenn es nicht am Ende des Buches ausdrücklich gesagt würde. Denn jüdisch ist dieses wilde Grübeln und Bohren, dieses Erkundenwollen der Wahrheit auf schmerzlich dialektischem Wege. So wie hier der Tod eines nahestehenden Menschen zum Prüfstein, zur Schicksalswende wird, so der Tod des Kindes in der Novelle „DAS KIND“, der Tod des Vaters im „GRAFEN VON CHAROLAIS“, der Tod des geliebten Weibes im „JUNGEN DAVID“ — immer kehren bei Beer-Hofmann die gleichen Motive wieder, aus innerem

18 Zwang, aus Gefühlstiefe, die immer zu neuem Ausbruch drängt. Jüdisch, von den Propheten herrührend, ist Pauls Begriff der Gerechtigkeit, mündend in die Idee des alles überwachenden, einig-einzigen Gottes, der sorgt für gerechtes Gericht, gerechte Waage, gerechte Grenzen. Paul entsagt seinem schwächlichen Dahinträumen, er erkennt, daß der Tod des Einzelnen kein Ende bedeutet, er empfindet das Leben aller vor ihm als Bestätigung für die Richtigkeit dessen, was in dieser Abendstunde sein Blut ihn gelehrt hatte: „Denn über dem Leben derer, deren Blut in ihm floß, war Gerechtigkeit wie eine Sonne gestanden, deren Strahlen sie nicht wärmten, deren Licht ihnen nie geleuchtet und vor deren blendendem Glanz sie dennoch mit zitternden Händen, ehrfürchtig ihre leiderfüllte Stirn beschatteten.

Vorfahren, die irrend, den Staub aller Heeresstraßen in Haar und Bart, zerfetzt, bespieen, mit aller Schmach, wanderten; Alle gegen sie, von den Niedrigsten noch verworfen — aber nie sich selbst verwerfend; nicht, in bettelhaftem Sinne, ihren Gott ehrend nach dem Maße seiner Gaben, in Leiden nicht zum barmherzigen Gott — zu Gott dem Gerechten rufend.

Und vor ihnen viele, deren Sterben ein großes Fest, Anderen bereitet, war. Rings um sie Feierkleider, das Leuchten edler Steine, flatternder Fahnen und Prunk und der Hall von Glocken und der Gesang vesperlicher Hymnen, und auf allem ein Widerschein von, sinkender Sonne, und Flammen, die königliche Hände entfacht — sie selbst an Pfähle geschnürt, das Feuer erwartend, schuldlose Sünden sich erdichtend und ihre Qualen ‚Strafe‘ nennend, nur daß ihr Gott ein Unbezweifeltes, Gerechtes bleibe.

Und hinter ihnen Allen ein Volk, um Gnade nicht bettelnd, im Kampf den Segen seines Gottes sich erringend; durch Heere wandernd, von Wüsten nicht aufgehalten, und immer vom Fühlen des gerechten Gottes so durchströmt, wie vom Blut in ihren Adern; ihr Siegen — Gottes Sieg, ihr Unterliegen — Gottes Gericht, sie selbst sich bestimmend von seiner Macht zu zeugen, ein Volk von Erlösern, zu Dornen gesalbt und auserwählt zu Leiden. Und langsam ihren Gott von Opfern und Räucherungen lösend, hoben sie ihn hoch über ihre Häupter, bis er kein Kampfesgott von Hirten mehr — ein Wahrer allen Rechtes — über vergänglichen Sonnen und Welten, unsichtbar, Allen leuchtend, stand.

Und von ihrem Blute war auch er.“

*

„Das fünftaktige Trauerspiel ‚Der Graf von Charolais‘ von Beer-Hofmann ist vor zwei Jahrzehnten entstanden, wirkt aber in seiner ergreifenden Menschlichkeit wie eine Schöpfung der jüngsten Zeit. Der Schrei nach irdischer und göttlicher Gerechtigkeit, der

sich dem Herzen des jungen Charolais entringt, findet heute noch immer den gleichen Widerhall.“ So hieß es in einer Zeitungskritik aus dem Jahre 1927, als das Stück sowohl im Burgtheater (als Reprise) als auch im Deutschen Volkstheater (mit Alexander Moissi in der Titelrolle) aufgeführt wurde. Als es 1904 in Reinhardts Neuem Theater (Berlin) mit Friedrich Kayssler als Charolais — in den anderen Rollen Lucie Höflich, Albert Steinrück, Max Reinhardt und der Neuling Alexander Moissi — zum ersten Mal über die Bretter ging, da spürte das Publikum sofort: Hier spricht ein echter Dichter zu uns, ein tiefer, demütiger Mensch, ein wissender, gläubiger Künstler! Die Begeisterung, die in der so sachlich gestimmten, allem Überschwang abholden norddeutschen Weltstadt herrschte, war groß. „In Einzelheiten, künstlerisch, ethisch, menschlich erreicht das Werk eine Höhe, über die kaum irgend etwas anderes in der Weltliteratur hinausragt. Einzelne Szenen sind von jenem Geiste eingegeben, der immer nur in dem Größten, was Menschen geschaffen, sich bezeugt hat. Es geht ein Hauch der Unendlichkeit und Ewigkeit von ihm aus.“ Dieses Urteil stammt von Heinrich Hart, dem Dichter und maßgebendsten Literaturkritiker jener Zeit! Das Stück ging über weit mehr als hundert Bühnen und wurde 1922 von dem bekannten Regisseur Karl Grune in freier Bearbeitung verfilmt (mit Rudolf Rittner, Wilhelm Dieterle, der jungverstorbenen Eva May, Eugen Klöpfer und Ferdinand von Alten in den Hauptrollen). Der Verfasser erhielt für das Stück 1905 gemeinsam mit Gerhart und Karl Hauptmann den Volksschillerpreis — eine der höchsten Ehrungen für Dramatiker im Vorkriegsdeutschland. Jüngst wurde das Drama von Ludwig Lewi- sohn ins Englische übertragen.

Der „GRAF VON CHAROLAIS“ stellt eine wichtige Etappe auf des Dichters Weg zur Entdeckung des eigenen Selbst dar. Wenn eine Stilanalyse am „TOD GEORGS“ noch manche fremde Einwirkung feststellen konnte, so ist dieses Drama vom ersten bis zum letzten Vers Beer-Hofmanns ureigenste Schöpfung. Dies festzustellen ist notwendig. Denn man findet in deutschen Literaturgeschichten den „GRAFEN VON CHAROLAIS“ als „Bearbeitung“ des englischen Stückes — in einem die Originalität ausschließenden Sinne — verzeichnet, obwohl der Dichter faktisch dem altenglischen, von Philipp Massinger und Nathaniel Field gemeinsam verfaßten Stück „The fatal dowry“ („Die unselige Mitgift“) bloß die Namen der Hauptpersonen sowie einige Voraussetzungen entnommen hat. Was hat bei Beer-Hofmann behutsam an die letzten Dinge rührende Dichtung mit der grobgezimmerten, theatersicheren Haupt- und Staatsaktion zu schaffen, deren Kerngedanke in der Übersetzung des Grafen Baudissin aussagt, daß:

„wenn ein Armer sich
 der reichen Braut vermählt, er einen Tag
 ihr Gatte sei, hernach ihr Knecht für immer“
 und deren strenge Moral lautet:

„Wenn uns ein viehisches Gelüst verwandelt,
 gebührt uns Strafe gleich dem Vieh,
 nicht menschlich beklagt zu werden.“

Bei den Engländern ist alles einfach, geradlinig, schwarz oder weiß; hier gute, hier schlechte Charaktere. Beer-Hofmann kennt diesen Gegensatz nicht, allesverstehend, allesverzeihend, hütet er sich, ein Richteramt sich anzumaßen. In der „Unseligen Mitgift“ sind die handelnden Personen in ihrem Willen völlig frei — im „GRAFEN VON CHAROLAIS“ bindet eine überirdische Macht, die man Gott oder Schicksal benennen mag, den Menschen die Hände. Dort wird auf die eheliche Untreue der Hauptakzent gelegt, hier auf die tiefe Liebe zwischen Eltern und Kindern.

„DER GRAF VON CHAROLAIS“ ist eine Art Schicksalsdrama, ein Typus der antiken Schicksalstragödie, welcher das Schicksal als den Figuren immanent auffaßt: es ist schon durch das bloße Sein der Figuren gegeben! Die „Schuld“ des jungen Grafen ist sein Charakter, er ist so tragisch unschuldig, wie etwa Gerhart Hauptmanns Fuhrmann Henschel. Henschel sagt, um sich von seiner Schuld zu reinigen: „Ich kann nischt dafür.“ Auch die Hauptpersonen des „GRAFEN VON CHAROLAIS“ können nichts dafür, daß sie, vom Schicksal aufgewirbelt, in sinnlosen Augenblicken Handlungen begehen, die sie später zutiefst bereuen.

Da sind drei Menschen, edle, vornehme Charaktere, deren tragischer Irrtum darin besteht, daß sie sich zeitlebens allzu sicher gewähnt, daß sie die Hand des Schicksals vergessen konnten, die auf ihnen ruht. Charolais, der Sohn des knapp vor dem Waffenstillstand gefallenen Generals, ist zu Anfang, als er, bettelarm, von den Gläubigern bedrängt, vor der Entscheidung steht, entweder den nach Gesetz beschlagnahmten Leichnam des Vaters im Schudturm verfaulen zu lassen oder selbst in den Kerker zu wandern, überzeugt, sich wenigstens die Freiheit der Entschlüsse wahren zu können:

„Langsamem Siechtum, Armut, Sorge, Tod —
 kann Eintritt in mein Leben ich nicht wehren,
 — ich weiß, Gebieter sind sie, und sie lenken!
 Doch nie darf Reue auf der Stirn mir steh'n,
 nie Ekel sich auf meine Lippen legen —
 — ich mein' vor mir, vor meinem Tun und Denken.
 Herr ist das Schicksal über allen Dingen —
 — doch hier bin ich's! Dazu kann's mich nicht zwingen.“

Aber zum Schluß, als er, der zuerst aus Not und Elend von der dunklen Macht emporgehoben wurde, nun wieder hinab in die Tiefe geschleudert wird, als er in der üblen Herberge des kupplerischen Wirtes Zeuge des Ehebruchs seiner makellos rein geglaubten Gattin wird, als er ihren Selbstmord miterlebt, aus Liebe zu dem Manne begangen, den sie kurz vorher mit einem Niemand betrogen — da geht eine Wandlung in ihm vor, er erkennt die Abhängigkeit des Menschen vom „Zufall“, die Unfreiheit des irdischen Willens, die Unergründlichkeit des göttlichen Ratschlusses, der dem Wirt die Stimme nahm, womit dieser Gottes Lob gesungen, der dem frommen Präsidenten das Kind, das einzige Gut geraubt und ihm selbst sein Lebensglück zerschmettert — da erfaßt ihn Reue und Ekel über Dinge, die er eine Stunde vorher nicht für möglich gehalten hätte, da erkennt er den fundamentalen Irrtum seiner Gewißheit:

„Zu Sicheres haßt Er — und ein allzusehr
Auf Ihn vertrauen — nennt Er: Ihn versuchen!“

Da ist der alte Präsident, der ein ganzes Leben hindurch nach Pflicht und menschlichem Gewissen Recht gesprochen, hart gegen sich selbst, Feind jeden Kompromisses; ungnädig fertigt er den Wirt, der als Bittsteller zu ihm kommt, mit den Worten ab: „Man hat das Los, das man verdient!“ Aber von dieser Kreatur, die er tief verachtet, muß er, der als Richter über Tausende gesetzt ist, erfahren, daß es Gerechtigkeit nicht gibt, daß man bloß Glück haben müsse: „Glück, Glück ist alles!“ Es ist derselbe Wirt, in dessen Haus die Tochter des Präsidenten umweniges später dem Verführer folgt, wo der Präsident, hilf- und ratlos vor der übermenschlichen Gerechtigkeit der göttlichen Weltordnung erschauernd, kniefällig den Grafen um Gnade für Desirée anfleht, wo sie sich mit eigener Hand ersticht.

Da ist Desirée, die in mädchenhafter Scheu im Gespräche mit dem Vater vor jedem Wort zurückbebt, das an das Triebhafte rührt. Aber dann gibt sich die junge Frau dem Schwärmer Philipp hin, wie von einem Tornado der sinnlosen Leidenschaft erfaßt. Ein brennendes Holzschertiel fiel aus dem Kamin und verletzte dem ungestüm Werbenden die Hand — unerklärlich schnell wandelt sich in Desirée Empörung zu Mitleid, Mitleid zu Leidenschaft. Und der Sterbenden wird die Erinnerung wach an jenes Gespräch mit dem Vater — Eros, die unbarmherzigste Naturgewalt anerkennend, haucht sie ihr Leben aus:

„Ich hab's gelernt: Er schuf sie Mann und Weib!“

„Drei allzu Sichere“, so könnte der Untertitel des Stückes lauten. Die sich geborgen dachten in ihrer Sicherheit, die sich so stark, so stolz, so rein dünkten, sind am Ende nichts als ein Haufen,

22 Unglück und Verzweiflung. Zwei Gestalten jedoch, die zu Anfang des Stückes etwas Lächerliches, etwas Würdeloses an sich haben, zeigen plötzlich, in bestimmten Situationen, als leidende, zu tiefst verwundete Menschen, eine fast dämonische Größe. So der Wirt, der einmal Sänger gewesen und dem ein Frühlingswind die Stimme geraubt, und der dem ein wenig selbstgerechten Grafen, der ihm sein ehrloses Handwerk vorwirft, anklägerisch die Wahrheit entgegenschleudert:

„... Säß ich, wie ihr
auf meinen Gütern, reich und adlig, könnt' ich
mir's auch vergönnen, ‚Ehre‘ noch dazu
zu haben...“

So auch der rote Itzig. Er ist der gefährlichste der drei Gläubiger des Grafen, anscheinend der erbarmungsloseste, allen Argumenten taub. Dann, wie die Worte des Grafen sein menschliches Verstehen herausfordern, zeigt es sich, daß das Leid, das dieser Jude erfahren, ihn wie keinen zweiten befähigt, alles, was den Grafen bewegt, zu verstehen, seinen Schmerz, seine Liebe zum toten Vater — denn sein eigener Vater ist bei einem Autodafé in den Flammen umgekommen...

Es war ein Kunstgriff Beer-Hofmanns, dem Grafen einen Juden entgegenzusetzen, einen Vertreter jenes Volkes, das durch sein mehrtausendjähriges Schicksal besonders befähigt ist, das Leid anderer zu erfassen, dem jedoch von den anderen eine Gläubigerrolle — dieses Wort in jedem Sinne genommen — aufgezwungen wurde. Der Jude in der Diaspora — dieser Stoff ist bisher nur selten von Dramatikern aufgegriffen worden; denn so packend, so dankbar er sein mag, so gefährlich ist er auch, für die Nichtjuden mehr noch als für die Juden. Shakespeare hat die Gestalt des Shylock hingestellt, der ohne, ja vielleicht wider Absicht des Dichters, zu einem furchtbaren Ankläger seiner Verfolger geworden ist. In Friedrich Hebbels Tragödie „Genoveva“ kommt ein alter Jude vor — er wird der Brunnenvergiftung bezichtigt und vom Pöbel erschlagen.

Der rote Itzig ist der stärkste Gegenspieler des Grafen Charolais — nicht eine ganze Meute aufgebrachter christlicher Gläubiger könnte die Intensität an Wirkung, die von ihm ausgeht, hervorbringen. Denn bei ihm ist mehr als bloß die juristische Berechtigung, sein Kredit ist ein jahrhundertealter wie sein Leidwissen, an ihm werden alle Wurzeln des Exil-Elends, der Unterdrückung und Verbiegung sichtbar; man muß bei der Gestalt des roten Itzig an die Worte des Königs Alfons in Grillparzers „Jüdin von Toledo“ denken:

„Was sie (die Juden) verunziert, es ist unser Werk:
Wir lahmen sie und grollen, daß sie hinken.“

23

In düsteres Grau mündet das Stück. Der blinde Vater des Wirtes leuchtet dem Grafen den Weg in die Nacht. Charolais wird wieder Kriegsdienste leisten, wird am Lagerfeuer sitzen und darüber grübeln, „wieso es so gekommen, warum's geschah“. Nie wird er diese Stunde der Raserei vergessen, immer die Worte vor sich hinsprechen, die sein Nicht-fassen-können ausdrücken:

„Nichts tat ich — mir ward's angetan;
auch das nicht: es geschah!“

Ein hoffnungsloses Stück, ein allgemeines Waffenstrecken des freien Willens vor dem blinden „Zufall“. Die pessimistische Stimmung des Zeitalters ist in diesem Trauerspiel fühlbar — denn obwohl es in Burgund vor mehreren hundert Jahren spielt, bilden doch Angst und Bangen des anhebenden zwanzigsten Jahrhunderts den dunklen Hintergrund, einer Zeit, die die Entschuldigungsgründe für die Fehler der Menschheit in Fehlern im Weltbau suchte, die den Schöpfer derentwegen anklagte — wie Charolais! — und damit wider Willen nur umso deutlicher seine Existenz anerkannte. Karl Marx mit seiner materialistischen Geschichtsauffassung, Cesare Lombroso mit seiner Lehre vom „geborenen“ Verbrecher, Sigmund Freud mit seinem „Es“, Albert Einstein mit seiner Relativitätstheorie (bereits 1905) — alle Genannten Juden! — hatten die Axt an das morsche Gebäude der sogenannten idealistischen Weltanschauung gelegt. Wenn der Dichter Beer-Hofmann in seinem Stück zugestand, daß es keinen „sicheren Schritt“ geben könne, so hatte er damit nur die Konsequenz aus den Lehren seiner Zeit gezogen.

Doch ist sein Pessimismus nicht zum Nihilismus geworden; in dieser Welt, die keine Schuld kennt, aber auch keine Rettung, keine Kausalität, aber auch keine Sicherheit, wirkt doch den zentrifugalen Kräften des Schicksals, die den Menschen unbarmherzig aus der Bahn reißen wollen, eine Kraft entgegen, die ihn, für eine Weile, wenigstens, Ahnung des Wegglückes genießen läßt, lebt ein Lichtfünkchen in dieser Finsternis — die Liebe zwischen Vater und Kind! Diesen Trost noch hat Beer-Hofmann — nicht mehr die spätere Generation mit Hasenclever und den anderen Expressionisten, die den Vater als Todfeind des Sohnes ächten. Diese Liebe ist das Motiv, das im ganzen Stück symphonisch wiederkehrt, bald von diesem, bald von jenem Instrumente angestimmt. Der junge Graf kämpft mit den Gläubigern um die Leiche seines Vaters; der Kuppler ehrt seinen blinden Vater auf seine Art, indem er ihm mit Lügen — Wohlstand vortäuscht; düster schlägt diese Liebe als Erbitterung aus der Erzählung des roten Itzig vom Flammentode seines Vaters; auch der Sekretär, auch die Magd werden noch in das Thema

26 sich neigen; und mitten in den Lärm und die lächerliche Hast ihres Tuns klingt ein Choral: das Wasser, das sie alle treibt, treibt auch die Orgel, die jetzt tönt. An einem Sinnbild mag dann der Knabe hier zuerst erkennen, was ihm — wie allen, die Gott zu Schöpfern aufgerufen — verliehen ist: Auf kleiner Menschen tägliche Hast und geschäftiges Mühen, vergängliche Lust und endliches Leid, mildlächelnd, ihrer Buntheit sich freuend, zu horchen — und zugleich dem Lobgesang zu lauschen, der aus der lärmenden Ursache ihres Treibens feierlich und ewig sich hebt; und zu wissen, daß ein Quell beides bewegt.“

Beer-Hofmann ließ seine Freunde lang auf ein neues Werk warten. Dramatische Fragmente, die im Laufe der Jahre in Zeitschriften erschienen sind, und gelegentliche Äußerungen des Dichters weisen darauf hin, daß eine Reihe von Entwürfen und Plänen zu verschiedenen dramatischen Arbeiten bestand, wovon eine oder die andere Szene bereits ausgeführt war. Aber das Warten scheint eine wesentliche Eigenschaft Beer-Hofmanns zu sein. Denn unter den Künstlern dieser Stadt gibt es nur mehr wenige, die mit gleich großem Verantwortungsbewußtsein an ihre Arbeit gehen, die gleich ihm von dem Streben nach Ehrlichkeit in künstlerischen Dingen erfüllt sind.

Es ist die Meinung verbreitet, Beer-Hofmann arbeite jahrzehntelang an einem Werk und seine makellos schönen Verse seien das Produkt unausgesetzten Feilens. Beer-Hofmann ist jedoch kein Kunsthandwerker, sondern ein intuitiv Schaffender. Es sei unrichtig, gibt er lächelnd Auskunft, wenn man ihm nachsage, daß er lange an seinen Sachen schreibe, er schreibe nur eben lange nicht. Man denkt an den Spruch Nietzsches:

„Wer viel einst zu verkünden hat,
schweigt viel in sich hinein.
Wer einst den Blitz zu zünden hat,
muß lange — Wolke sein.“

Die Ursache, weshalb Beer-Hofmann sich instinktiv nach dem „CHAROLAIS“ von der Tragödie im strengen Sinne abgewendet hat, mag darin liegen, daß er fühlte, daß in dem Augenblick, wo ein Dichter Schuld und Strafe nicht mehr als entscheidende Begriffe anerkennt, wo keiner für sein Tun verantwortlich gemacht werden kann, wo also nach dem Wort einer französischen Literaturhistorikerin die „tragische Unschuld“ aller Figuren gegeben ist — der Dichter unmöglich mehr weiterhin mit gutem Gewissen Tragödien schreiben könne!

In seinem „ARIA DNE“-Prolog hatte Beer-Hofmann bereits an diesen Zwiespalt gerührt, das klingt ganz deutlich aus den selbstironischen Worten der Prologfigur heraus:

„Ins Chaos des Geschehens — endlos — unverständlich,
Lüg ich Gesetz, Verstand, und mach es endlich,
Und in die Spanne von Geburt zu Tod
Dicht ich noch — überwitzig — ‚Schuld und Not!‘“

So konnte sich seiner Erkenntnis nur eine Möglichkeit ergeben, weiterhin Tragödien zu schreiben: indem er den Mythos erwählte! Mag der mythische Held auf der Bühne auch verurteilt, gerichtet, getötet werden — er ist unsterblich: „Orpheus weiß: Wenn er stirbt, wird seine Leier als ewiges Sternbild aufflammen!“ („G E - D E N K R E D E A U F W O L F G A N G A M A D É M O Z A R T“) Der Held des Mythos

„...darf dauern! Tausend Tode sterben
und tausendmal aus Toden auferstehn!“

(„J A A K O B S T R A U M“)

Im Frühjahr 1919 wurde „J A A K O B S T R A U M“ am Wiener Burgtheater mit Viktor Gerasch (Jaákob), Franz Höbbling (Edom), Harry Walden, Hedwig Bleibtreu aufgeführt, im Herbst desselben Jahres bei Reinhardt im Berliner Deutschen Theater mit Alexander Moissi, Paul Hartmann, Ernst Deutsch, Else Heims, Raoul Lange und anderen bedeutenden Künstlern. Schon Ende 1918 war im Berliner Verlag S. Fischer die Buchausgabe erschienen, die ein bemerkenswertes Vorwort hat: „Die Historie von König David‘ ist der Titel, den ein Zyklus von drei Stücken (‚Der junge David‘, ‚König David‘, ‚Davids Tod‘) führt, die Davids Leben darstellen. Als Vorspiel zu ihnen ist ‚Jaákobs Traum‘ — die Auserwählung Jaákobs, des Ahnherrn Davids — gedacht. Es wäre mir erwünscht gewesen, ‚Jaákobs Traum‘, der seit Juli 1915 abgeschlossen lag, auch weiterhin — bis zur Vollendung meiner Arbeit — unveröffentlicht zu lassen. Ereignisse zwingen mich, auf meinen Wunsch zu verzichten. So sei denn ‚Jaákobs Traum‘ der Öffentlichkeit übergeben.“

Ereignisse? Der Weltkrieg mit all seinen Dantesche Höllenphantasien überbietenden Greueln und Qualen, mit seinen sinnlosen Hekatomben Schuldig-Unschuldiger, dieser „blutige Knäuel, den da drunten Brunst, Haß und Gier stöhnend zusammenflücht!“ Der Untergang der Moral bei allen Völkern, deren bislang freieste Geister Kultur und Zivilisation abstreiften wie lästige Kleider, Haßmanifeste unterschrieben, Haßgesänge hinaus schrien in den Untergang des Abendlandes. Der Zusammenbruch der staatlichen Ordnungen, die Ersetzung einer sinnlos-ungerechten Gesellschaftsordnung durch ein nicht minder sinnloses Neues. Die Haßwelle, die von Osten her Europa wieder zu überschwemmen drohte, die von neuem die Frage nach dem Sinn des

28 jüdischen Schicksals aufsteigen ließ. Das erschreckende Aufkommen eines gottfernen Judentums, das jede Beziehung zum Überlieferten verloren, aber auch keinen Zugang zu den seelischen Wurzeln der Umwelt gefunden hatte, eines Pseudo-Judentums, dessen Thora der Kurszettel ist — das diametrale Gegenteil wirklichen jüdischen Wesens. Endlich die messianischen Hoffnungen der unglücklichen Völker Europas, ihnen auch zeitlich vorangehend die Hoffnung der jüdischen Jugend, die nach der Balfour-Deklaration baldige Heimkehr aus der Weltgefangenschaft in ihr Mutterland erträumte. Das alles und noch viel mehr mochte Beer-Hofmann bewogen haben, seine Theodicee, diesen Versuch einer Rechtfertigung des anscheinend höchst ungerechten Welterschöpfers zu veröffentlichen.

Als Triptychon ist das Vorspiel angelegt. Das erste Bild: Streit auf dem Bauernhof Jizchaks. Durch Rebekkas List getäuscht, hat der blinde Jizchak Jaákob an Stelle des erstgeborenen Edom gesegnet. Mit einem Sklaven ist Jaákob schon auf dem Wege nach Charan, zu Rebekkas Bruder Laban. Ungeduldig erwarten Edoms heidnische Frauen die Rückkunft ihres Gemahls, der auf der Jagd ist. Da stürzt Edom herein: „Mutter! Was hab ich getan, daß du mich so sehr hassest?“ Rebekka haßt ihn nicht, er ist ihr nur in seiner Annäherung an das Heidnisch-Kriegerische fremd geworden. Sie kann den Segen nicht ungeschehen machen — und will es auch nicht! „Gelobt der Herr, daß ich's nicht ändern kann!“ Der greise Jizchak ist nicht getäuscht worden, er hat sich nicht geirrt, als er Jaákob segnete — die Ahnen: Terach, Nachor, Abraham haben aus ihm gesprochen und den rechten Erben gesegnet!

So wie im Mythenschatz aller jungen Völker — der Inder ebenso wie der Griechen oder der Germanen — die Schelmenstückchen der Sagenhelden mit heller Freude an der Überlistung des Gegners wiedergegeben werden, so haben auch die unbekannt gebliebenen Kompilatoren des Bibeltextes mit naiver Unbekümmertheit die Erschleichung des väterlichen Segens erzählt. Während also die Bibel Jaákobs List und Schlaueit sowie seine Gottesfurcht, Demut, fromme Zuversicht und Pflichttreue als miteinander vereinbar auffaßt und so einen glaubhaften Menschen gestaltet, will eine unheroische, sentimental-humanistische Zeit ihre Heroen sittlich-rein erblicken.

Aber Beer-Hofmann hält sich von den spitzfindigen Rechtfertigungsversuchen der späteren Schriftauslegung (Midrasch) frei, er leugnet nicht, daß Jaákob als Dieb gehandelt hat. Als Dieb? Wozu braucht Edom den Segen? „Was soll der Segen dir?“ versucht Rebekka den aufgebrachtten Edom zu besänftigen, ihn sättigt doch „Speis und Trank und Schlaf und Frauen“:

„Auf Erden

Wächst deine Lust! Nimm du dein irdisch Erbe!“

Durch Jaákobs Wesensart sei der Segen ihm vorbestimmt:

„Weil er einhergeht, voll von dunklen Fragen,

Und du — dich froh und satt und sicher freust!

Weil aller Ahnen Zweifel, Traum und Sehnen,

Ein nie verstummend Fordern — in ihm klingt.

Weil er — nicht Gott in ferne Himmel einsargt,

Nein — täglich, Herz an Herzen, mit ihm ringt!

Weil du — nur jagen kannst und opfern, morden!

Und er vor aller Wesen Leid erblaßt,

Und er zu allem spricht, und zu ihm alles...

Trägt er den Segen... und des Segens Last!“

„Was tat ich Gott? fragt Edom erbittert. Warum Jaákob der Segen, nicht ihm? Da ruft Rebekka ihm mit vernichtendem Hohne zu:

„Weil auf ihm Gnade ist — und auf dir — keine!“

Hier ist Gerechtigkeit ausgeschaltet, das ist Sache des Glaubens, wie es im Römerbrief des Apostels Paulus heißt: „Ist's aber aus Gnaden, so ist's nicht aus Verdienst der Werke; sonst würde Gnade nicht Gnade sein.“

Nun stellt Edom die entscheidende Frage, die als Motto über allen Werken Beer-Hofmanns stehen könnte: „Ist Gott denn nicht gerecht?“ In eherner Abweisung antwortet ihm Rebekka:

„Ich weiß nicht, was

Er ist! Wüßt ich's — Er wär mein Gott nicht!“

„Si comprehendis, non est deus!“ sagt Augustinus. Ähnlich wird der dreizehnjährige Sohn des ermordeten Hohepriesters, als er „verwaist, und arm, und heimatlos“ aufschluchzend die Frage stellt: „Was tat ich?!“ von David belehrt:

„Frag nicht! Es kommt nicht Antwort! Dir nicht —
keinem!

Der droben spricht — doch nie, wenn wir ihn fragen!

Uraltes Priesterblut — mußt du erst lernen,

Dich einem neigen, den man nicht erfaßt?!“

(„DER JUNGE DAVID“.)

Das zweite Bild: die Begegnung der Brüder. Auf eine Höhe klimmt Jaákob, der Hirte, auf der Flucht vor Edom, empor. Sein Begleiter ist der alte phönikische Sklave Idnibaal. Von ihm erfährt Jaákob, daß auch die Völker ringsum von seinem Stamme mit einer gewissen Scheu wie von Auserwählten sprechen. Jaákob fährt auf: „Was wählt Er uns und fragt nicht, ob wir wollen?!“ Die Szene mit Idnibaal, in der — wie in einer Ouvertüre — zum

30 ersten Mal bereits fast alle Motive des ganzen Zyklus aufklingen, dient vor allem zur Charakterisierung Jaákobs. Für sein Wesen ist die Art kennzeichnend, wie er den Sklaven freiläßt und ihm gegenübersteht als einer, der die Schwere des Sklavenschicksals voll erfäßt.

Da Jaákob sich zur Ruhe legen will, erscheint Edom — und es ist das tiefe Verstehen Jaákobs um die Kränkung, die Edom empfinden muß, das die Brüder am Ende dieser Szene versöhnt scheiden läßt. Im Hinabsteigen von der Höhe wendet sich Edom, der das Anderssein seines Bruders begriffen hat, mit der bangen Frage an ihn:

„Und — nicht wahr — auch
Geringer nicht als du, muß ich mich dünken —
Ich mein — weil ich so anders bin...“

Und Jaákob antwortet:

„Nein!

Gott braucht mich so — und anders dich! Nur weil
Du, Edom bist — darf ich, Jaákob sein!“

Das dritte Bild: Jaákob und die Engel. Zu dem Schlafenden steigen die vier Erzengel herab und verkünden ihm seine Auserwähltheit. Da warnt Samael, „Gottes ewiger Schatten, den er über seine Welt warf“, Jaákob vor dem ihm angebotenen Geschenk:

„Wohl neigt man deinem Wort sich —
Doch blutig schlägt den Mund man, der es sprach!
Wohl darfst du wandern! Aber rasten? Heimat?
Sie wird dir Wort — du sinnst ihm ewig nach!
Volk wirst du, draus sich alle Beute holen —
An dir zu freveln? Wem wärs nicht erlaubt?
Die Erde eisern unter deinen Sohlen,
Ehern der Himmel über deinem Haupt...
Du Störrisches, das seinen Gott nicht preisgibt,
Heimloses Volk — sie weisen dir die Tür,
Der rüdige Bettler höhnt — und rühmt und preist sich,
Daß er nicht eines Stammes ist mit dir!
Erwähltes du — du Segen aller Völker —
Wo wächst die Schmach denn, die dir nicht geschah?
Dein Sinn, dein Leib, wird allen Abscheu, Ekel —
Man speit ins Antlitz dir...
...Jedes Volk, dran du dich schmiegst,
Es brennt dich aus, wie eitriges Geschwür...
Du Liebling Gottes, wirst der Welt verhaßter,
Als Pest — als giftiges Kraut — als tolles Tier!
Was dich gebar, was dich gezeugt, verkohlt im Feuer.
Blutend, zerfetzt, stirbt hin in Scham dein Weib,
Man tilgt dich aus! Dein Ungebornes reißt man...
Mit Füßen tritt mans aus der Mutter Leib.“

Diese Verse wurden Jahre vor den ukrainischen Pogromen Petljuras ahnungsbeklommen niedergeschrieben, fast zwei Jahrzehnte vor der Umwälzung in Deutschland...

Um Jaákobs Seele ringen die Engel mit Samael, der alle Verheißungen der Engel mit dem, was sie verschweigen, bitter ergänzt:

„Du Tor! Von Gott erkorner Prügelknabe!
An deinem Dulderleibe peitscht Er ewig
Sein Gottum allen andern Völkern ein!...
Laß ab von Ihm!“

Aber Jaákob will und kann von Gott nicht lassen; um seine Gottunmittelbarkeit wissend, lehnt er die Engel als Mittler ab („Wand seid ihr zwischen mir und Gott!“) und Samael ruft er zu:

„Ich lieb ihn — wie Er ist! — Grausam und gnädig,
Lauteres Licht — und Abgrund, finster, tief!
Ich laß ihn nicht! Ich weiß: Zu ihm gehör ich!
Mich lockt Verheißten nicht — mich schreckt nicht Grauen,
Sieh: Tief in mir — wohin Wort nicht mehr dringt,
Schläft — was dir fremd ward: Seliges Vertrauen!“

In tiefster Frömmigkeit, die an Blasphemie grenzt, bietet er Gott sich als ewiges Opfer an:

„Und trägst Du Schuld — will mit ich tragen — Lade
Du Gott — auf meine Schultern Deine Schuld!“

Und als der Kampf zwischen Samael und den Erzengeln wieder aufflammt und ein Chor von Engeln Samael „Du lügst!“ entgegenbraust, dringt hell eine milde Stimme, klar und ruhig, durch das Tosen, das vor ihr verstummt:

„Wahr ist Samaels Wort!
Wenn andre, knieend, zum Erbarmer flehen,
Üb ich Erbarmen — wie der Herr am Knecht!
Doch du — sollst aufrecht vor dem Vater stehen,
Erbarmen — weigere ich! Fordere du — dein Recht!
Um meinen Namen magst du Un-Erhörtes dulden —
Doch noch in Martern, fühl, daß ich dich nie verwarf!
Ich will ja nur — mein Sohn — mich dir so tief ver-
schulden,
Daß ich — zur Sühne — dich erhöhn vor allen darf!“

So gestaltet Beer-Hofmann beide Berichte der Bibel — den von Jaákobs Traum und den von Jaákobs Kampf mit dem Engel an der Furt des Jabbok — und schmilzt sie zu einem Geschehnis zusammen, das mit der Leidkrönung Jaákobs zum Jisro-El, zum Gotteskämpfer ausklingt!

Jisro-El, Gotteskämpfer zu sein, das ist die wahre Sendung des Juden, daraus sein Wesen, daraus sein Geschick, seine Ge-

32 schichte erfließen. Gerade in diesen Tagen der geistigen Krise der jüdischen Welt vermag das „Vorspiel“ den Juden Führer durch die leiderfüllte Gegenwart zu sein. Denn der heute von manchen Juden bespöttelte Gedanke der Mission des Judentums, geoffenbart in den Büchern der Propheten und bestehend im vorbildlichen Sein, im Wegbereiten für die soziale Ordnung, im Verabscheuen des Gewaltprinzipes, der Machtgier unserer kapitalistisch - imperialistischen Gesellschaftsordnung, im Verkünden der sittlichen Gottesidee — es ist der Kerngedanke des Stückes, mit erneuter Kraft kehrt er wieder im „JUNGEN DAVID“. Wehe Israel, wenn es dem „glücklichen Edom“ je gelingen sollte, Jaákob dieser Sendung abspenstig zu machen, diesem Gott, „der immer nahe“; wehe Israel, wenn es nach den ironischen Worten Heines („An Edom“) „selbst zu rasen“ beginnt, wenn es sein Wesen verfälscht, sich an „Glanz und Macht und Herrlichkeit“ verschenkt!

Worin besteht die Einzigartigkeit des Judentums? In der ununterbrochenen, unzerreißbaren Kette von Propheten, Träumern, Sehern von den ältesten Tagen bis zu unserer Gegenwart — nicht in den Gestalten großer Welteroberer wie Alexander oder Cäsar, die es niemals besaß, sondern in Moses, Jesaias, Amos, Hosea, Christus, Spinoza, Marx, Herzl — in der „messianischen Durchsäuerung der Geschichte“ (Martin Buber).

Aber Israel, diesem „moralischen Genie unter den Völkern“ (Nietzsche) stehen die jüngeren, tatvolleren, fröhlicheren Völker gegenüber. Jaákob und Edom sind in gleicher Weise wichtig, bedingen und ergänzen einander so wie Thesis und Antithesis — nicht zwei feindliche Brüder, sondern polare Erscheinungsformen des Menschen, Kontemplation und Tatendrang. Aber nicht allein diese Spannung zu zeigen, sondern auch sie zu überwinden helfen in dem Kuppelbau der Synthese ist die Aufgabe dieses Dramas. Denn es handelt vom Menschen an sich, von der Erweckung zur Gottesbereitschaft: Der Hirte Jaákob, der das Leid und die Freude der Kreatur, belebter und unbelebter Natur, trägt, „nimmt die Gottheit in seinen Willen auf“ (Goethe).

Geist vom Geiste der Bibel, dem Buche von der göttlichen Gerechtigkeit, ist in diesem Drama von Jaákobs Sendung. Dies manus — den Vätern ist dieser Zyklus gewidmet, so wie im „GRAFEN VON CHAROLAIS“ die Widmung steht: Meinem Vater. Moderner, skeptischer, trostferner Jude: lerne hier deine eigene, vielleicht verleugnete, vielleicht in dir selbst verkümmerte, aber unsterbliche transzendente Existenz erkennen! Dieses Judesein ist dein „character indelebilis“ — uneinbüßbare, nicht abzuwaschende Substanz! Gustav Landauer schrieb während des

Krieges an Martin Buber: „Das Judentum ist eine Nation, die 33
gewesen wird; für es, wie für alles Lebendige, wie zumal für das,
was durchs Bewußtsein hindurch wieder eine Macht des Unbewuß-
ten werden soll, brauchen wir diese in der Grammatik ungebräuch-
liche Form!“ Den Gesetzen der Vergangenheit wie der Zu-
kunft Treue zu bewahren — das ist Israels einzigartige Aufgabe!

Mögen aus politischen oder selbst aus bloß ökonomischen Er-
wägungen ganze Gruppen ebenso wie einzelne Persönlichkeiten ihren
Glauben abgeschworen haben — Israel kennt nicht das Wort
„Paris veut bien une messe“ des Vierten Heinrich — wäre
doch sonst dieses kleine Volk längst in den umliegenden Völkern
untergegangen, seine Religion in den Kulten der Welt. So aber nat
es in seinem Optimismus, den Schopenhauer fälschlich „ruch-
los“ nennt — mag Optimismus bei Glücklichen und Satten ruchlos
sein, bei Unglücklichen und Elenden müßte man ihn wohl Frömi-
gkeit nennen — verhöhnt, bespödet, gehetzt Ägypter, Baby-
lonier, Perser, Griechen, Römer überlebt, Aufgang und Untergang
von Kulturen und Welten überdauert. Darum wird auch noch der
ärmste Kaftanjude sich nicht geringer dünken vor Gott als König
oder Papst, und sein Sch'ma Jisroel (Höre Israel!) mit gleicher Kraft
zum Himmel empordringen wie die mächtigen Orgelklänge aus goti-
schen Domen....

Beer-Hofmann konnte dieses Drama schaffen, weil sein Blut
es ihm eingab. So wie der „GRAF VON CHAROLAIS“ die
unzähligen Renaissancedramen von 1900, so hat „JAAKOBS
TRAUM“ die meisten biblischen Dramen des Expressionismus
überdauert. Der Grund dafür ist nicht darin zu suchen, daß Beer-
Hofmann mehr Dichter ist als die anderen, sondern in seiner seligen
Verliebtheit in sein Thema, das für ihn kein „bloß literarisches“
ist. Es ist eine bemerkenswerte Tatsache, daß das neue jüdische
Drama von derselben deutschen Stadt ausgegangen ist wie die jü-
dische Renaissancebewegung, aus dem assimilierten Westjudentum,
nicht aus dem traditionstreuen Osten — und daß beide, Herzl ebenso
wie Beer-Hofmann, ihre leidenschaftlichsten Anhänger im Osten ge-
funden haben — tiefer war die Wirkung von „JAAKOBS TRAUM“,
gespielt von der Habimah, einem Gottesdienst vergleichbar, als in
den glänzendsten Aufführungen der Welttheater!

Aber man würde das Wesen dieses Dramas verkennen, würde
man es ausschließlich vom jüdischen Standpunkt betrachten. Es
gehört ebenso der deutschen wie der jüdischen Literatur an.
Deutsche haben es für ihre Nationalliteratur in Anspruch genommen.
Hermann Bahr macht darauf aufmerksam, daß „JAAKOBS
TRAUM“ streng die Tradition des Wiener Barocktheaters einhält.
Es sei im Grunde, thematisch wie formal, durchaus ein Jesuiten-

34 stück, ganz ebenso wie „Der Traum, ein Leben“. Das ist insofern richtig gesehen, als die Luft Wiens in gleicher Weise auf die geistlichen Dichter des siebzehnten Jahrhunderts wie auf den modernen Dichter wirkt. Wie in Beer-Hofmanns gesamtem Werk ist auch hier alles sinnhaft, spielhaft gestaltet, jede Abstraktheit vermieden, nimmt alles Gestalt, Form, Farbe, Duft an, das Auge wird ebenso notwendig zum Erfassen der Dichtung wie das Ohr, wärmer, weicher, melodischer — milder klingt das Wort hier als es im deutschen Norden erklänge. Um wieviel härter, kälter wirken Martin Bubers Bibelübersetzung oder etwa Rudolf Bocharchts Dichtung „Das Buch Joram“ als dieses österreichisch-jüdische „Barockdrama“ — so stark ist, allen Rassetheorien widersprechend, der Einfluß der Landschaft auf die Menschenseele!

Elisabeth Widmann begrüßt „JAÁKOBS TRAUM“ mit überschwenglichen Lobes- und Dankesworten als „deutsches Mysterium“, vergleicht das Werk mit ihres Bruders Joseph Viktor Widmanns biblischer Dichtung „Der Heilige und die Tiere“ und schließt ihre Besprechung mit dem Bekenntnis: Es sei kein Zufall, daß gerade an einer Gestalt des altjüdischen Mythos deutsche religiöse Sehnsucht dramatisch dargestellt werden konnte. Sprechen diese Worte nicht dafür, daß beste Geister Deutschlands die Mission, die Israel durch seine Schriften zu erfüllen hat, als immerwährend, als nieversiegend anerkennen!

Trotz allem Verwirrenden, Widerwärtigen unserer Tage: „Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen!“ Daß es aber ein Jude war, der den Völkern dieses befreiende Drama schrieb, Sprecher für Millionen wurde, ist kein Zufall: Beer-Hofmann stammt von jenem Volke ab, das seiner Natur nach berufen erscheint, den Geist des Morgenlandes mit dem Geiste des Abendlandes zu versöhnen, von jenem Volke, das gewohnt ist, Gott herauszufordern mit Fragen, von einem halsstarrigen, aber von Gott besessenen Volke. Vielleicht wäre ein anderer als Beer-Hofmann mit so viel Fragenlast gestrauchelt, gleich einem Pascal oder Kierkegaard. Il faut être de sa famille — Jaákobs Urenkel darf erneut mit Gott um die Wahrheit ringen, von ihm erneute Bestätigung jener Forderung verlangen: „Heilig sollt ihr sein; denn heilig bin ich, der Ewige, Euer Gott!“

Im Juli 1915 war „JAÁKOBS TRAUM“ bereits abgeschlossen; Beer-Hofmann hatte ursprünglich geplant, den Zyklus im Laufe der nächsten Jahre zu beendigen. So begann schon 1915 die Ausarbeitung des „JUNGEN DAVID“, von dem einzelne Stellen bereits lange vorher geschrieben waren — das Lied Maáchas, der jungen Gemahlin Davids („Schnee du, vom Hermon“) stammt noch

aus dem Jahre 1906. Von 1917 an wurde die Arbeit an dem Werke durch volle zehn Jahre unterbrochen, nicht aber der Fluß der Aufzeichnungen und Einfälle zu diesem Thema.

35

Es war vielleicht eine notwendige Stauungszeit, in welcher sich der Dichter mit Arbeiten und Plänen befaßte, welche anscheinend fernab lagen von diesem Lebenswerk — zu dem er jedoch immer wieder zurückkehrt, mögen auch draußen in der Welt Zweifel laut werden, ob der Dichter jemals die Kraft aufbringen werde, es zu vollenden. Im Winter 1921 und im Frühling 1922 schrieb Beer-Hofmann unter dem Titel „DAS GOLDENE PFERD“ eine Art „Drama ohne Worte“ in sechs Bildern und einem Epilog — ein Versuch, die alte Kunstform der Pantomime zu erneuern. Für dieses Genre hatte Beer-Hofmann seit jeher Vorliebe gezeigt. In einem Prolog zu „Der Tor und der Tod“, in welchem der junge Hofmannsthal seine Freundesbeziehungen zu Beer-Hofmann, Schnitzler und Salten schildert, ist bereits davon die Rede; Galeotto — so nennt er hier Beer-Hofmann — besaß

„Ein Puppentheater; dieses
Ließ er vor den Freunden spielen,
Kunstreich an den Drähten ziehend,
Und die Puppen spielten große
Höchst phantastische Pantomimen....“

Und in einem Brief aus dem Jahre 1892 nennt Hofmannsthal eine Pantomime Beer-Hofmanns „PIERROT MAGUS“, zu deren Abfassung er durch zwei damals in Wien gespielte Pantomimen angeregt worden war.

Im Vorwort zur Pantomime „DAS GOLDENE PFERD“, von der vor einigen Jahren die ersten zwei Bilder in einer Wiener Tageszeitung veröffentlicht wurden, heißt es: „Die Pantomime war ein — verlockender — Versuch, einmal auf das Wort zu verzichten, ein Geschehen so in Aufbau und Führung zu erfinden, daß es durch Tun, Gebärde, Mimik, Spiel schöner durchgebildeter Körper, Licht, Farbe, Musik sinnfällig und fesselnd würde. Das entthronte Wort sollte zwischen den Bildern — im Berichte des Märchenerzählers als Gesang — sich einordnen dürfen, dann noch an jenen Stellen, wo — auch im gesprochenen Stück — aus der Situation ein Lied erwachsen würde.“

Man spürt in dieser Dichtung die Atmosphäre von Tausend- und einer Nacht. Ein Emir, als Neffe der nächste Anwärter auf den Thron eines großen, fernen Reiches, dessen Herrscher kinderlos ist, begegnet bei einer Rast auf einem Bauernhof einem Mädchen. Um ihretwillen tauscht er mit dem Verlobten des Mädchens die Rolle und läßt den jungen Bauern an seiner Statt an den Hof des Königs ziehen, der seinen Neffen nie gesehen hat. Da treten

36 Knechte, Mägde, Sklaven auf, ein Schneider, der die Hochzeitskleider, ein Juwelier, der den Schmuck bringt, im Gefolge des Emirs ein Riese und ein Zwerg, Spielleute und Krieger; in einer Schenke tummeln sich Musikanten, Tänzer, Dirnen. Da ist ein König, der, übersättigt von den Schätzen und der Macht der Welt, in Einsamkeit altert; da ist ein armer, blinder Straßensänger, der fromm von den inneren Reichtümern singt, die ihm Gott gewährt. Immer wechselt die Szene, gleitet traumhaft vorüber. Zarte Fäden führen zurück zum „TOD GEORGS“ mit seiner Fülle von Traumgesichtern, und zu Grillparzers „Der Traum, ein Leben“.

In den anderthalb Jahrzehnten zwischen „JA Á KOB S TRAUM“ und dem „JUNGEN DAVID“ veröffentlichte Beer-Hofmann da und dort Verse, in Festschriften und Almanachen. Der Dichter schrieb einleitende Worte zu der Novelle „Die Hochzeit des Todes“ von Ariel Bension und zu dem Nachlaßwerk „Meine Schüler“ des bekannten Anglisten Leon Kellner. In einer Sammelschrift über Moissi findet man eine vortreffliche Charakterskizze dieses unvergeßlichen Darstellers des Philipp, des Grafen von Charolais und Jaákobs, den ein Menschenalter lang, bis zu seinem vorzeitigen Tode, tiefe Freundschaft mit dem Dichter verband. In mehreren Interviews und an die Öffentlichkeit gelangten Briefen äußert sich das tiefe, weiterhelfende Verständnis des Dichters, einerlei, ob es sich darin um künstlerische oder weltanschauliche Fragen handelt.

Vor allem hat Beer-Hofmann das stärkste Interesse für das Wesen des Theaters und der Schauspielkunst. Das beweist nicht allein die Fülle sorgfältig entworfener Szenarien und genauer Regiebemerkungen in seinen Dramen, sondern auch die Tätigkeit Beer-Hofmanns als Bearbeiter und Regisseur.

Max Reinhardt sagte zu ihm: „Sie sind der geborene Regisseur!“ Beer-Hofmann hat Phantasie, Sinn für Mimik und Ausdruck, Wagemut und Verständnis für die Bedürfnisse des Dichters, der Schauspieler und wahrlich nicht zuletzt: des Publikums! Auf Wunsch Reinhardts, der seit langem Beer-Hofmann zur Inszenierung von Stücken heranziehen wollte, bearbeitete er 1924 für das Josefstädter Theater (Wien) ein merkwürdig phantastisches Stück „Überfahrt“ des Engländers Sutton Vane, halb Sketch, halb Mysterium, und richtete es für die Bühne ein. Vier Jahre später folgte auf derselben Bühne (später in Berlin und in Salzburg) die Einrichtung von Goethes „Iphigenie“ — eine in gewissem Sinne revolutionäre Tat. Denn während allen Goethe-Fanatikern und Pedanten die Haare zu Berge standen — Beer-Hofmann hatte das Drama so stark gekürzt, daß es in zwei Stunden vorgeführt werden konnte — begrüßten die wahrhaft Kunstverständigen

mit Begeisterung sein kühnes Experiment. Um von der Wirkung, die die „Iphigenie“ auslöste, einen Begriff zu geben, sei der Bericht eines reichsdeutschen Korrespondenten zitiert: „Beer-Hofmann hat sich mit dem ganzen Einsatz seines meisterlichen Sprachgefühles in das Gedicht Goethes versenkt, mit einer Ehrfurcht und Andacht vor seiner Geistigkeit und allen Geheimnissen seiner poetischen Schönheit, die auf dem heutigen Theater nahezu ohne Beispiel dastehen. Man muß schon mit dem höchsten Maßstab neuzeitlicher Wortregie messen, man muß sie den besten Leistungen Otto Brahms an die Seite stellen, um die Kultur und das ganze Niveau dieser Vorstellung zu kennzeichnen. In dieser Vorstellung war nichts dem Zufall überlassen, jede Tonhöhe, jede Pause im Dialog und jede, selbst die unscheinbarste Bewegung der Darsteller von Sinn und Bedeutung. Deklamiert wurde überhaupt nicht. Aber jede Verszeile war durchblutet und eine lebendige Offenbarung.“

Dieselbe Kühnheit, um der theatralischen Gesamtwirkung willen eine Dichtung nach dramaturgischen, nicht aber nach literarischen Gesichtspunkten zu bearbeiten, bewies Beer-Hofmann bei der Inszenierung des „Faust“, I. und II. Teil, welche er 1928, noch auf Wunsch des Burgtheaterdirektors Anton Wildgans übernommen hatte. Im Goethejahr 1932 — Beer-Hofmann leitete es im Wiener Rundfunk mit einer kleinen Rede und daranschließender Rezitation von Gedichten Goethes ein — wurde diese „Faust“-Bearbeitung als Festaufführung gespielt. Da als äußerstes Maß der Aufführungsdauer fünf Stunden gegeben waren, blieb nur für kaum ein Drittel der 12111 Verse der beiden Teile Raum. (Als Direktor Schlenther, ein Lieblingsschüler des Germanisten Erich Schmidt, am Burgtheater im Jahre 1907 den zweiten Teil inszenierte und von den 7498 Versen des Originals nur 2751 stehen geblieben waren, dauerte die Vorstellung volle fünf Stunden und zehn Minuten. Die Vorrede Schlenthers zum „Bühnentext“ schließt: „Den Vorwurf, daß wir in der Auslese der Verse zu sparsam und zu vorsichtig waren, leiden wir am liebsten.“) Der gewaltige Erfolg der Aufführung zeigte, daß Beer-Hofmann, der die Rechte der Zuschauer und Zuhörer berücksichtigt hatte, anstatt das Publikum zu verwirren und zu ermüden, auch dieses Mal gegen die „pietätvollen“ Nörgler Recht behalten hatte.

Schon früher hatte er in einem anlässlich einer „Fiesko“-Aufführung an den Wiener Theaterdirektor Dr. Rudolf Beer gerichteten Brief, den eine Wiener Tageszeitung veröffentlichte, zu der Frage, wieweit der Bearbeiter eines klassischen Stückes sich Striche und Textänderungen erlauben dürfe, Stellung genommen: Es könne, sagt Beer-Hofmann, pietätlos sein, das Werk eines Großen in seiner ursprünglichen Form zu zeigen, so daß es bei vielen nur historisch-

38 musealen Respekt auslöst, es könne aber höchste Pietät sein, zu kürzen, zu ändern und dem Werke das zu geben, um dessentwillen sein Schöpfer es schuf: Lebendige Wirkung auf lebendige Menschen.

Durch diese geglückte Zusammenfassung der beiden Teile des „Faust“ ist es möglich, das Stück als Ganzes in ununterbrochener Folge der Szenen dem Hörer zu Bewußtsein zu bringen, der, wenn zu Beginn die Wette im Himmel geschlossen und so der dramatische Knoten geschürzt wird, auch ein Recht hat, die Lösung zum Schlusse des zweiten Teiles, den Ausgang der Wette zu sehen. So hat Beer-Hofmann, die dramaturgischen Maximen Goethes befolgend — das Soufflierbuch zur Aufführung des ersten Teiles in Weimar am 28. August 1829 mit den eigenhändigen Randbemerkungen Goethes läßt erkennen, daß alle Szenen, manche sogar sehr stark gekürzt waren — in vorbildlicher Arbeit der deutschen Bühne den „Faust“ gewonnen. In mehr als einem halben Hundert Aufführungen wurde der „Faust“ weitesten Kreisen, die namentlich vor der Schwierigkeit der Gedanken des zweiten Teiles zurückgeschreckt waren, vertraut gemacht, sie lernten den wunderbaren dramatischen Aufbau des gigantischen Werkes kennen und viele wurden zur Lektüre des Gesamtwerkes angeregt.

Von diesem Vermögen, sich in fremde Dichtungen völlig einzulieben, zeugt auch die Tatsache, daß Beer-Hofmann für eine Berliner Aufführung von „Romeo und Julia“ auf Wunsch des Spielleiters dem Text einige Dutzend eigene Verse einfügen konnte. So hat Beer-Hofmann auch mehrere Szenen aus „Richard II.“ und aus dem „Wintermärchen“ aus Interesse an der lebendigen Wirkung sogenannt „klassischer“ Stücke neu einzurichten und zu bearbeiten unternommen.

In einer Festschrift für Max Reinhardt (Berlin 1930) erwähnt Arthur Kahane, der Dramaturg des Deutschen Theaters in Berlin, den wertvollen künstlerischen Einfluß des Dichters auf diese Bühne. Von den Freunden Reinhardts und des Theaters, die „der von ihnen geliebten Sache ohne Amt und Würden in dramaturgischen Angelegenheiten künstlerisch beratend zur Verfügung standen“, nennt er Beer-Hofmann neben Hugo von Hofmannsthal und Maximilian Harden: „Alle Drei dem Werke Max Reinhardts zu eng verbunden, als daß es eines Vertrages bedurft hätte, alle Drei Männer, die zu seinen Freunden gezählt zu haben, immer ein Ruhmestitel des Deutschen Theaters sein wird.“

Wer den „JUNGEN DAVID“ (1933) liest, findet hier begreiflicherweise Motive, die in „JAÁKOB'S TRAUM“ dem Gesamtstrom der Melodie einverflochten waren. Das Hauptmotiv ist das gleiche geblieben: Treue! Jaákob bleibt seinem Gotte

und sich selbst treu — unbeirrt von den Lockungen Edoms, von den Warnungen Samaels, will er von IHM nicht lassen. So ist auch das dramatische Gedicht vom jungen David ein Hohelied der Treue. Es wird die „Schuld“ König Davids sein, daß er dem jungen David die Treue nicht hielt, nicht halten konnte. Erst der greise David gewinnt wieder diesen inneren Glanz, den Treue verleiht, zurück.

Nicht zufällig beginnt das Drama mit einem epischen Prolog „RUTH“, — ein 1916 geschriebener Prolog in Versen wurde in die Buchfassung nicht aufgenommen — der, die Bibel nur leicht verändernd, von der frommen Moabiterin erzählt, die Noëmi, der Mutter ihres verstorbenen Mannes Treue hielt und der Vereinsamten und Verarmten in das fremde Land folgte. (In diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß in Beer-Hofmanns Reihe biblischer Dramen ursprünglich auch ein Ruth-Boas-Drama geplant war.) Ruths Gestalt — das ist die Achse im Drama. Sie, die Blutsfremde, weitet den Zusammenhang des Volkes zur Menschheit; sie, die so viel Leid erfahren, deren Lebenssinn sich endlich in David, ihrem Urenkel erfüllt, findet im entscheidenden Augenblick das Wort, das ihm hilft, die Last einer Krone zu tragen: Sei treu!

„DER JUNGE DAVID“ umspannt in sieben Bildern, mit mehr als achtzig Gestalten und mehr als dreitausend Versen, jene siebzehn Tage, in denen der Untergang König Sauls (bei Beer-Hofmann heißt er, in richtiger Aussprache des Hebräischen Schaúl) und der Aufstieg des jungen David zum König sich vollzieht. Hier steht der fünfundzwanzigjährige Held, den die Erlösungssehnsucht des Volkes umgibt, voll Kraft, geliebt, bejubelt; dort der mehr als fünfzigjährige König Saul, schwermütig, krank, von den Seinen gemieden — einst in Gilgal als Sieger, als Einiger der Nation umjauchzt, ein Mann nach dem Herzen des Volkes, doch nun, so sagt David, der von ihm Gehaßte und Verfolgte, voll tiefem Verständnis, fast liebevoll — nun

„...da auf ihn des Abends eisige Schatten
Sich senken — — wirft das Schicksal mich — den jungen —
Quer über seinen Weg! Und mein wird alles:
Das Herz des Sohns, der Tochter — — und die Menge
Vergißt, was er getan, und jauchzt nur mir zu — —
Hart — hart geschieht dem alten Mann — er meint,
Er stirbt an mir — soll er mich da noch lieben?!“

Der seelische Konflikt Davids erinnert an das Dilemma des Markgrafen Rüdiger im Nibelungenlied: Er muß seinen Treueid brechen oder gegen sein eigenes Volk ziehen. Denn er ist, wenn auch nur mehr für kurze Zeit, noch immer Lehensmann des Philistherkönigs, der wider König Saul zu Felde zieht. Mehrdeutig wie ein delphisches Orakel klingt ihm der Ratschlag Ruths: Sei treu!

40 Wem soll er Treue bewahren, seinem Lehensherrn oder Saul? David zerschlägt den gordischen Knoten und entläßt seine Krieger, damit sie dem Heerbann Sauls folgen, desselben Saul, der ihm nach dem Leben trachtete; er selbst ist bereit, dem Befehl des Philisterfürsten, der ihm in Todesnot Schutz gewährte, Folge zu leisten, aber fest entschlossen, eher seinem Leben ein Ende zu machen, als die Hand gegen sein eigenes Volk zu erheben. Dem skrupellosen Diplomaten und Realpolitiker Achitophel, der ihm von dieser Handlung abrät: „Treu - Glauben! Nehmt's nicht schwer! — Auch nur zwei Worte!“ entgegnet er stark:

„Ja — zwei nur! — Doch auf ihnen steht die Welt!“

Jetzt kann nur Gott helfen! Und Gott schickt Hilfe: gedrängt von den anderen Philisterfürsten, entläßt König Achisch den diesen verhassten David noch vor der Zeit aus seinem Lehenseid. Das ist kein antiker deus ex machina — es ist die Ethik des jüdischen Volkes, die mit den Propheten die Ethik der Welt geworden ist: Gott löst dem Gläubigen die Tragik auf! David ist bereit, sich zu opfern — Gott erspart es jedoch dem Berufenen, sich für Sauls Königtum, dessen Tage gezählt sind, zu opfern — wie Gott einst nur die Opferbereitschaft Abrahams, nicht aber das Opfer selbst wollte!

Nun ist David gewillt, mit Saul gegen die Philister zu ziehen — aber ehe noch seine Scharen sich mit denen Sauls vereinigen können, sind Saul und seine Söhne in den Bergen von Gilboa im Kampf gegen die Philister gefallen, ist das Heer zersprengt worden. Jetzt ist der Weg zur Herrschaft für David frei. Ungeduldig staut sich das Volk in Hebron, um der Krönung Davids beizuwohnen — da erfährt David den Tod seiner jungen Gattin Maácha und bricht vor Schmerz zusammen! Ihn rühren nicht die Bitten der Nächsten, das Bangen des Volkes — der unendliche Kummer hat ihn versteint, er will nichts hören von Auserwähltheit und Krone, er hat nicht mehr die Kraft, den goldenen Reif zu tragen — das aufbegehrende Wort Jaákobs: „Was wählt er uns und fragt nicht, ob wir wollen!“ lastet furchtbar auf ihm.

Da findet die Urahne Ruth das Wort, das den Schmerzverstörten den Seinen wiedergibt. Die Hände auf Davids Schultern, fleht sie zu Gott:

„HERR, sieh: dies Herz klafft wund und will verbluten —
Still du die Wunde, doch laß offensteh'n

Dies Herz — was du auch sendest — allen deinen Fluten!...

Er ist ‚erwählt‘! — so wird er einmal klagen:

‚Wo blieb der Segen — welches Glück ward mein?!

Laß dann ihn ahnen: Über allem Segen

Thront noch ein Segen: andern Segen sein!“

Und David nimmt die „ihm verhängte Krone“ resignierend aus den Händen des Volkes entgegen — „den Segen und — des Segens Last!“

„DER JUNGE DAVID“ ist das erste große, von einem Juden geschriebene jüdisch-biblische Drama. Es widerlegt durch seine Existenz die Behauptung des katholischen Theologen und Philosophen Theodor Haecker: „Das Tragische ist das Stigma des echten Heidentums... das Judentum war allein durch die frühzeitige und besondere Offenbarung dessen, der da sagt: ‚Ich bin, der ich bin‘, über diese allgemein menschliche Kategorie des Tragischen hinausgehoben... wiewohl seine Geschichte, auf das Heidenische reduziert... tragischen Stoff — allein im Leben Davids, des Königs! — im Überfluß gehabt hätte. Die Juden haben im Hohen Lied und in den Psalmen die gewaltigste Sprachkunst geschaffen, welche die Menschheit kennt, und sie haben die dramatischste Geschichte gehabt und haben sie noch am heutigen Tage und werden sie bis zum Ende haben, aber sie haben keine einzige Tragödie geschrieben, denn die heilige Geschichte ist keine Tragödie oder wird vielmehr mit jeder fertig. Hier ist mehr als Aeschylus und Shakespeare zusammen.“ Beer-Hofmann gelang es, die Gefahren, die ein solches Unterfangen in sich schließt, zu überwinden, weil er nicht selbstherrlich in Wettbewerb mit der Bibel trat, deren sprachlicher Kraft und Wucht gegenüber keiner bestehen kann, sondern in einer ebenso undogmatischen wie unzeitgemäßen Frömmigkeit sich an den Bericht der Bücher Samuelis hielt. In beispielloser Ehrfurcht vor dem Geist der Testamente hütet er sich, fremde Zutat, verfälschende moderne Deutung in die allbekannte Erzählung zu tragen — wie André Gide in seinem Saul-Drama —, doch diejenigen Figuren, die in der Bibel nicht weiter charakterisiert werden, erhalten erst durch ihn neues, quellendes Leben. So ist Davids Gattin Maácha, die lieblichste Gestalt des Dramas, die in einigen Zügen an Ruth gemahnt, gleich ihr aus nichtjüdischem Blute, in der Bibel nur mit ihrem Namen erwähnt, und mit der einzigen Angabe, daß sie die Tochter Thalmais, des Königs von Gessur ist.

Mit tiefer Liebe ist David vom Dichter gezeichnet worden, alle Sehnsüchte und Befürchtungen, alle Ängste und Hoffnungen hat er gerade dieser Gestalt mitgegeben. Dieser Begründer des einzigen unabhängigen jüdischen Reiches ist ja auch die Lieblingsgestalt der jüdischen Volkssage geworden, dieser Held und Sänger, dessen Namen die meisten Psalmen tragen. Immer wieder wird er in der Legende dargestellt, wie er in der unterirdischen Höhle schlafen muß, den Krug reinen Wassers zu Füßen, die Harfe zu Häupten — der jüdische Barbarossa, der König, der einst wiederkommen wird! Erst wenn einer kommt und den

42 Krug heiligen Wassers ausgießt — dann springt der König von seinem Lager, dann ergreift er wieder die Harfe, dann endlich kommt der Maschiach ben David, den das jüdische Volkslied an jedem Sabbathausgang herbeisehnt.

Aber — so könnte mancher fragen — was hat dieser von Dichtern aller Zeiten und Völker besungene, von Michelangelo gemeißelte, von Rembrandt bis zu Josef Israels und Lesser Ury dargestellte Heros mit unserer gänzlich unheroischen, ungläubigen, unmutigen Gegenwart zu schaffen? Hat denn Beer-Hofmann nicht gleich uns Krieg und Bürgerkrieg miterlebt, die Umwertung aller Werte, haben der rasende Nationalismus, die Judenfeindschaft unserer Tage vor ihm Halt gemacht? Hat er die tödliche Verwirrung im eigenen Volke — nicht anders als bei den anderen Völkern — nicht erkannt? Was sollen uns David und Schaül, Maácha und Ruth, Achitophel und Abjathar, dieser bunte Reigen fremdnamiger Personen, diese Fülle kostbarer, doch dem Rhythmus unserer Tage sich nicht beugender Verse?

Ihm werde zur Antwort: In jedem Werk eines echten Künstlers, mag es dem Oberflächlichen noch so zeitfern erscheinen, zittert der Pulsschlag seiner Zeit! Der Mythos von David und Saul ist zeitlos, zeitenüberbrückend, zeitenüberdauernd; in Symbole, die alles Gerede der Parteipolitiker und Parteisänger überleben werden, hat Beer-Hofmann gleichnishaft die Gegenwart mit ihren dunklen Fragen und noch dunkleren Antworten eingefasst. Ein feines Ohr hört aus jeder Zeile die Abrechnung des Dichters mit seinem Zeitalter heraus!

Davids Kampfgefährten ahnen nicht die sittliche Größe seiner Erscheinung, sie mißdeuten seine Absichten und Ziele, sie wähnen, daß auch er „Glanz und Macht und Herrlichkeit“ (Wort Samaels) erstrebe. Zornig wendet er sich gegen dieses Mißverstehen:

„Die Grenzen weiten‘ und ‚Tribut‘ erpressen —
 ‚Fuß auf den Nacken setzen‘ — ‚starker Herr sein‘ —
 An Prunk besaufen sich — die Brunst sich kitzeln — —
 Pfui! — Sklaven träumen so! Was sich im Tiefsten
 Herr weiß und frei, träumt — noch in Ketten — anders!“

Wohl muß auch er jetzt zum Schwerte greifen wider die Feinde, muß

„tun, wies ringsum tut — der HERR weiß:
 Ich will es anders! Und nicht viel erbitt ich:
 Ein wenig Frieden — eine Spanne Zeit — —
 Die Saat zu werfen nur, daß ein Geschlecht
 Aufgehe — nicht uns gleichend — besser, reiner!

Eins, das nicht froh wird, wenn es Qual ringsum weiß — 43
Nicht atmen kann, wenn Fron daneben keucht —
Das nicht nach Herrschaft giert — sich nicht verwirft
An Glanz und Macht!“

Und als einer zornig einwirft:

„Warum nicht Glanz und Macht?!
Der Herr hat doch mit eigener Hand die Kinder
Jisroels aus Mizrajim ausgeführt —“

weist David ihn zurecht:

„Und hat mit eigener Hand die Kinder Arams
Aus Kir geführt — aus Kaphtor die Pelischtim —
Wie — sie — nicht anders gelten wir vor Gott!“

Als aber sein Widerpart sich hartnäckig auf das gefährliche,
verführerische Wort beruft: „Wir sind erwählt!“ da schleudert
David aufgebracht, in erbittertem Hohn allen Dünkel zurückweisend,
Zweifel in die Brust des Allzusicheren:

„Bist du?! — Narr! Nur solange du
Zu tausend schweren Pflichten selbst dich wählst —
Bereit, dich hinzugeben, wenn es ruft — —
So lang: ‚Erwählt‘ — und keinen Atem länger!“

Der Andere, empört:

„Du willst uns zahm und schwach!“

Und David, in hoffnungsfrohem, strahlendem Lachen:

„Ich will euch dorten —
Wo ‚stark‘ und ‚schwach‘ wie Schatten sind des
Rauchs,
‚Macht‘, ‚Ruhm‘ leer schellt! — Erfasst es doch: Zu euch
Kam Wort, das über aller Tage Tun
Und über aller Nächte Traum — ein Drittes —
Ein wunderbares, seliges Ahnen wölbt — —
Un-ein-nehm-bar ist Wort! Daran will ich euch
schmieden —
Lebt, eins mit ihm, und — soll auch dies einst enden — —
Nun — — sterbt mit ihm auch einstens seinen Tod!...
Auch für ein Volk — ‚lohnt’s nicht‘, bloß sich zu
leben!“

Kann man schärfer den nationalen Dünkel, den blinden
Egoismus der Völker treffen, an welchen die Welt heute
bitterer leidet als an Hungersnot! Kann man sich deutlicher von
‚Urwille und Gewalt‘ entfernen, die ja dem wahren Wesen
Israels entgegengesetzt sind, das niemals Eroberungszüge unter-
nommen, niemals andere Völker mit Gewalt zu bekehren versucht

44 hat, niemals — auch heute nicht — vor der nackten Gewalt den Kotau geleistet hat! „Auch Herrschaft endet, Völker schwinden...“ („JAAKOB'S TRAUM“.)

Der junge David ahnt, als er sich in Hebron, zum Jubel des Volkes, entschlossen die Krone aufs Haupt setzt, mit welcher schwereren Last, mit welcher drückender Verantwortung er seine Jugend beladen hat. Im „VORSPIEL AUF DEM THEATER ZU KÖNIG DAVID“, das vor kurzem (Juni 1936) erschien, überbrückt der Prolog die Zeitspanne zwischen dem „JUNGEN DAVID“ und dem „KÖNIG DAVID“ — ein kampfgedurchwühltes Vierteljahrhundert, das tiefe Veränderungen in David bewirkt hat. Nun hat er wohl Reichtum, Pracht, Frauen, aber

„...sein winddurchwogtes goldnes Haar —
Nun ists zu feierlicher Locken Prunk erstarrt —
Die Schläfen — weiß. Der Kronreif — hohe Tiara —
Ein Rest von Anmut noch umspielt den Mund — doch hart,
Zu Sturm geballt die Stirn — wie die Schaals einst war.“

Und seine Kampfgefährten von einst? Der schnellfüßige Asahel ist jung gestorben, andere haben ihr Wesen im Königsdienst gewandelt, Asaph, der Liederfrohe, ist Sangesmeister Davids geworden. Und Michal? Einsam, ungeliebt altert die einstige Gattin Davids, die Tochter Sauls, am Hofe seines Nachfolgers.

Was werden die beiden abschließenden Teile des Zyklus, an denen der Dichter noch arbeitet, bringen? Beer-Hofmann hat unmittelbar nach dem Erscheinen des „JUNGEN DAVID“ in einem Gespräch die Linie der dramatischen Fortentwicklung des Themas angedeutet: „Im ‚KÖNIG DAVID‘ spielt alles Geschehen zwischen David, seinem Sohn Absalom, der sich gegen ihn empört, und Bathseba, dem Weib des Uria, der im ‚JUNGEN DAVID‘ ein vierzehnjähriger Knabe ist. Die seelische Linie wird so geführt, daß die Krone — das König-Sein — David allem Schönen, allem Wert, allem Traum seiner Jugend entfremdet, und erst in ‚DAVIDS TOD‘ findet nach seiner Abdankung der Greis, ehe er stirbt, zu seiner Jugend wieder heim.“

So wächst die Historie von König David aus dem national Begrenzten ins Allgemein-Menschliche, aus der Zeitbedingtheit ins Überzeitliche empor. So ist David — nicht anders als Paul, Charolais oder Jaakob — vor allem nie welkendes Symbol für das Ringen des Menschen um Jugend, Schönheit und Reinheit wider Alter, Lüge und Haß — für einen Kampf, den, so aussichtslos er auch erscheinen mag, der Mensch noch Jahrtausende weiterführen wird!

Beer-Hofmann, der Wiener, der Europäer, ist vielleicht tiefer im Judentum verwurzelt als mancher, der im jüdischen Milieu, im jüdischen Alltag aufgewachsen ist und das jüdische Dasein als Naturgegebenheit hinnimmt. Der Dichter hat das Judentum neu für sich entdecken müssen, er ist der Schätze gewahr geworden, an welchen der Allzugewohnte meist achtlos vorübergeht. Denn Jude ist man nicht — Jude muß man werden! Dieses Judesein (ohne dessen Brüche und Büge) ist der Wertakzent seines ganzen Lebens und Schaffens geworden. Als Beer-Hofmann, dem biblischen Alter nahe, zum ersten Mal die Fahrt ins Land der Bibel antrat, da durfte er auf eine Frage antworten: Er sei seit dreißig Jahren im Heiligen Lande zu Hause. „Man kann ja unmöglich über biblische Stoffe schreiben, ohne seelische Verbundenheit mit Palästina. Ich habe in der Landschaft Palästinas gelebt, und dieses Leben war für mich immer eine Realität, allerdings eine Realität, die über der Wirklichkeit steht.“ Und in einem an den Palästina-Aufbau fond (Keren Hajessod) gerichteten Schreiben dankt er dieser Institution, daß sie es ermöglicht habe, daß ein Besucher des altneuen Landes „den Duft der Gärten, die in Blüte und Reife stehen, einatmet, daß der Wind Sang und Lachen froher Kinder ihm zuträgt, daß da und dort ein junges, heiteres, offenes Antlitz ihn anblickt, in dessen Zügen der uralte Adel eines seit je gottsuchenden Volkes nicht mehr von durch Jahrhunderte immer wieder drohendem Mord, von Gehaßt- und Geschmähtwerden überprägt und verzerrt wird.“

Beer-Hofmanns Judentum ist vor allem religiös bedingt und begründet. Seine undogmatische Frömmigkeit findet unter den modernen Dichtern nur noch bei Rainer Maria Rilke ein Gegenstück. Vielleicht hat diese weltoffene und menschenfreundliche Frömmigkeit Beer-Hofmanns es bewirkt, daß der Atem seiner Werke kräftiger und länger ist als der der meisten zeitgenössischen Dichtungen. Naturalismus, Symbolismus, Expressionismus, neue Sachlichkeit und alle anderen Literaturreichtungen haben einander abgelöst, seit vor mehr als vier Jahrzehnten Beer-Hofmanns erstes Buch erschienen ist. Aber das „SCHLAFLIED FÜR MIRJAM“, der „TOD GEORGS“, der „GRAF VON CHAROLAIS“, die „HISTORIE VON KÖNIG DAVID“, seine ausgewählten Werke, die zugleich seine sämtlichen Werke sind, werden so manches von dem, was da unermüdlich in diesen Jahren produziert worden, für lange Zeit überdauern.

Demut des Frommen kennzeichnet auch seine Auffassung des Dichteramtes: nicht höher gestellt als die anderen Sterblichen ist der Dichter, auch er bloß

„Ein Mensch ... voll Fehle, sehr gering — —

Nur ward — Zeit meines Lebens — mir verliehn zu tönen,

Wenn rauschend Gottes Sturm durch meine Wipfel ging!
 Doch ist SEIN Stürmen über euch wie über mir!
 So steh' ich hier. — —
 Und suche nicht nach Gunst in euren Mienen —
 Doch wollt ihr, sei geteilt mit euch mein Opferbrot —
 Mein Wort und euer Lauschen — beide dienen
 An gleichem Altar, drauf — Allen — die Flamme loht!“

(„VORSPIEL AUF DEM THEATER ZU KÖNIG DAVID“)

Immer wieder kreisen die Gedanken Beer-Hofmanns um das Wesen des Dichtertums. In der „GEDENKREDE AUF WOLFGANG AMADÉ MOZART“ findet er im „Mechanischen Theater“ zu Hellbrunn ein Sinnbild für schöpferisches Sein. Jaakob ist ein Dichter — der Dichter: er ringt mit Gott, der die Welt und der Welt Leid geschaffen hat, er weiß und sieht, was er der Erfahrung nach nicht wissen und sehen könnte. David ist ein Dichter — wenn auch mit keiner Zeile darauf hingewiesen wird. Deshalb vermag er sich in die Seele Asaphs, des jungen Soldaten und Dichters hineinzufinden. Und das „VORSPIEL AUF DEM THEATER ZU KÖNIG DAVID“ ist vor allem eine Auseinandersetzung des Dichters mit dem Wesen des Theaters und dem Wesen des Publikums.

„Glaubst du jederzeit so sicher, daß du Barde bist?“ fragt Skule in Ibsens „Kronprätendenten“. Beer-Hofmann zählt nicht zu den Sicherern, seiner Sache allzu Sicherern. Auch weiß er um die Grenzen, die dem Dichter gesetzt sind. Resignation klingt aus dem Gedicht: „EINER PHOTOGRAPHIN INS STAMMBUCH“

„... Was aus mir quillt,
 Wort wird, tönt, schwingt und schon verhallt —
 Flüchtigstes muß ich ballen zu Gestalt —
 Wer weiß, ob es vermag, viel von der Welt zu sagen — ?
 Am Ende sagt's doch nur, wie einst mein Herz geschlagen!“

Sein Leid ist das Leid aller schöpferischen Menschen, die dem Ziele der Vollkommenheit zustreben mit dem sicheren Wissen, es niemals erreichen zu dürfen („DER KÜNSTLER“):

„Pfeil bin ich in ewigem Fluge,
 Gott entsandte mich im Spiel!
 Doch um eines Pulses Welle
 vorher — gleicher Bahn und gleicher Schnelle —
 hatte lächelnd Gott entsendet
 vor mir her — mein ewiges Ziel.“

Und über die Jahrtausende hinüber grüßen, sich neigend vor Heraklit, die Verse der Paraphrase über ein Wort des „dunklen“

Philosophen von Ephesus, „Der Herr, deß das Orakel ist in Delphi, 47
weder sagt er, weder verbirgt er, doch deutet er an“. („DER
DICHTER“)

„Er sagt es nicht —

Flutendem Fühlen wird gesagtes Wort zum Sarg!

Er birgt es nicht! —

Das nochmals bergen, was ein Gott schon barg?

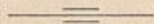
Fluch, Segen, Rätsel, das zu Danaidenfron ihn treibt,

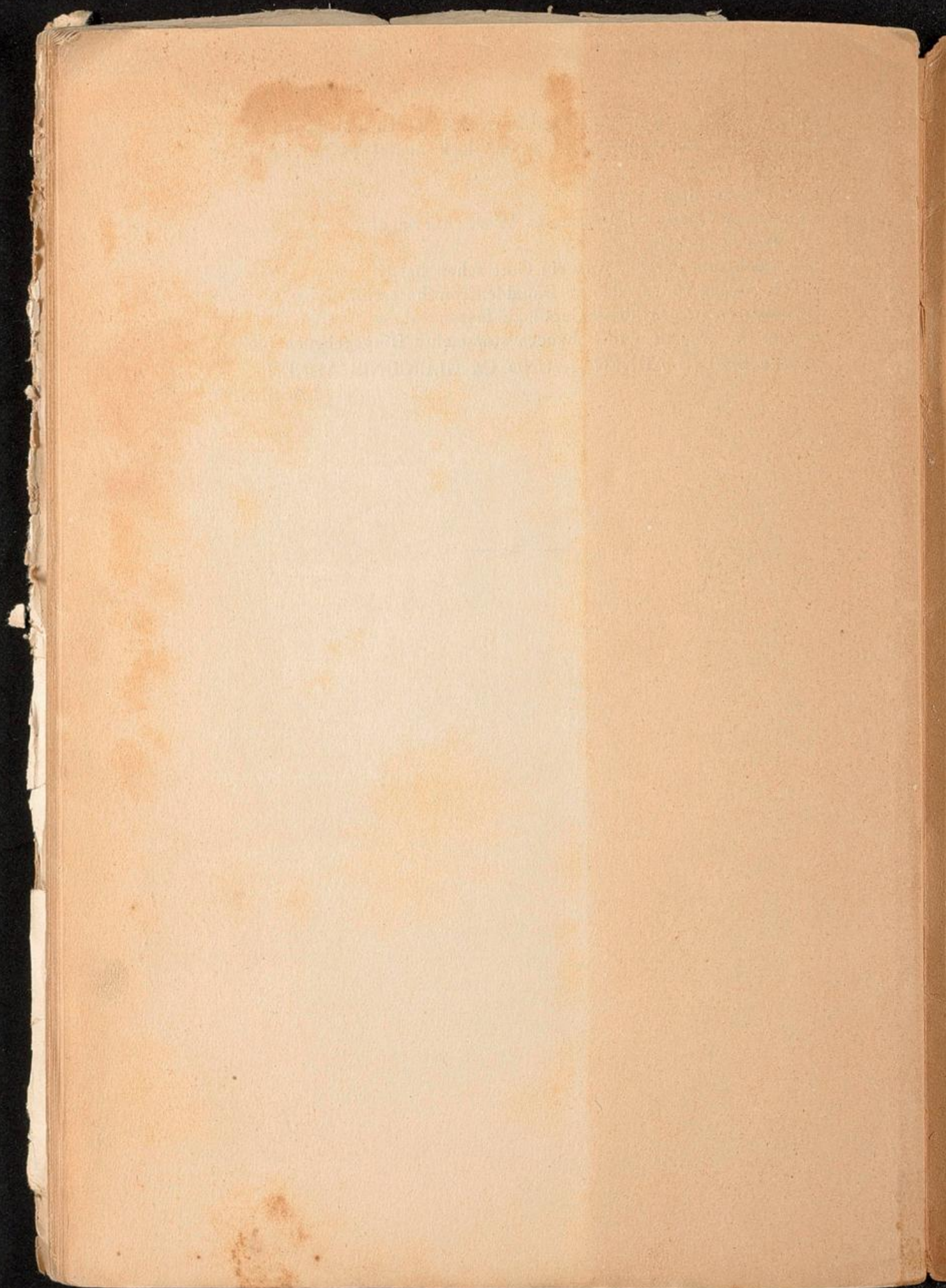
Unfaßbares in brüchiges Gefäß zu fassen — —

Fragst du, was dem in Schauern stammelnd Hingegebenen bleibt?

„GEHEIMSTES AHNEN — UND IM GLEICHNIS AHNEN

LASSEN!“





Voranzeige:

Im Herbste 1936 erscheint:

Antisemitenspiegel.

Der Antisemitismus in historischer und kritischer Beleuchtung

von

Hugo Valentin

Dozent an der Universität Uppsala.

Aus dem Schwedischen übersetzt

von

Hans Hellwig.

Umfang 14 Bogen.

Salomon Goldelmann:

Rote Assimilation.

(Selbsthaß, Flucht und Zwang
bei den Juden in Rußland)

Umfang 10 $\frac{1}{2}$ Bogen.

VERLAG
Dr. HEINRICH GLANZ
WIEN VIII.

