Gennady Vassiliev
Nishnij Novgorod

Die Rolle der Metaphern „Luft“ „Wind“ und „Duft“ beim Werden der Hauptperson in der Novelle *Das Kind* (1893) von Richard Beer-Hofmann

Die beiden Novellen (**Das Kind**, **Camelias**) waren 1893 erstmals bei Freund&Jekel erschienen, eine zweite Auflage erfolgte 1894. Was Beer-Hofmann an seinem Erstlingswerk tatsächlich stört, ist, dass er seine Novellen, „ohne inneres Verhältnis zum Thema“ geschrieben habe. Dies, so sagt er, sei der Grund, warum er sich von den Novellen „wie von ihm Fremden“ abgewandt habe (Beer-Hofmann, Brief vom 2.4.1944 an Prof. Richard von Mises, in: Beer-Hofmann 1999: 306-307). Wenn Beer-Hofmann diese Novellen in eine bereits geplante Ausgabe der Gesammelten Werke nicht aufgenommen sehen wollte, so waren dafür wahrscheinlich weniger ästhetische als vielmehr weltanschauliche Gründe verantwortlich (Helmes 1993a: 111), sie konnten einfach in seinem Projekt einer „poetischen Theodizee des Judentums“ keinen Platz finden (Helmes 1993a: 114).
Die Handlung der Novelle **Das Kind** spielt in Wien. Die Hauptperson, Paul, unterhält eine Beziehung zu einem einfachen Mädchen, Julie. Die Folge dieser Beziehung ist die Geburt eines Kindes. Paul ist seiner Geliebten überdrüssig geworden, er versucht sich von ihr zu trennen. Das Kind stirbt, aber sein Schicksal quält Paul. Er kehrt wieder zu Julie zurück, um seine Erinnerungen zu beleben. Paul besucht den Ort, wo sein Kind begraben ist, kann aber das Grab nicht finden. Er kehrt wieder nach Wien zurück. Dort gewinnt er sein seelisches Gleichgewicht zurück, nachdem er einen Friedhof besucht hat.
Richard Beer-Hofmann hat der Novelle den Vers 2724 aus Goethes **Faust** als Motto vorangestellt: „Sind wir ein Spiel von jedem Druck der Luft?“ (Goethe 1952: 91). Die Erwähnung Goethes taucht hier nicht zufällig auf. Goethe ist den Jung-Wienern mehr als bloß ein Idol, das mit Begeisterung rezipiert wird, er ist auch ein Vorbild für diese „unberühmten Schriftsteller mit Weimarer Ambitionen“, für die er als nachahmenswert gilt (Eberhardt 1993: 30). Richard Beer-Hofmann hat **Iphigenie auf Tauris** 1928 inszeniert, die Premiere war am 27.4.1928 im Theater in der Josefstadt. Am 27. Februar 1932 wurde im Burgtheater zum ersten Mal Beer-Hofmanns Faust-Inszenierung aufgeführt. Im selben Jahr, am 1. Januar, hielt er die Rede *An der Schwelle des Goethe-Jahres* im Sender RAWAG in Wien, die dem 200-jährigen Jubiläum des Goethe-Geburtstages gewidmet war. In der Rede nennt Richard Beer-Hofmann Goethe den

BDD-A13158 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:49 UTC)

„letzten stärkesten Helfer“ in einer als düster empfundenen Zeit, denjenigen, „[...] der – über allen Zeiten – »Magier und heiliger König« eines deutschen Reiches thront, dessen Grenzen Gewalt nicht zu schmälern – dessen Name Haß nicht herabzusetzen vermag“ (Beer-Hofmann 1993: 318). Richard Beer-Hofmann bemerkt auch, dass „[...] sein Eigenstes, Unfassbarstes – was einmal tiefstes Fühlen eines Menschenherzens war [...] um uns weht, wir *müssen* es in uns einatmen, weil es Luft unseres Lebens geworden ist“ (Beer-Hofmann 1993: 320). So erwirbt die Metapher von der Luft ihre Erklärung.

Diese Metapher kommt schon im ersten Teil einer kompositorisch aus sieben Kapiteln bestehenden Novelle vor, während die erste Erwähnung „pneumatischer Karten“ die Tatsache ist, dass Paul ausgerechnet beim Rohrpostbrief nachgibt. „Rohrpost“ ist eine Anlage zur Beförderung von Briefen, Karten und Telegrammen durch Luftdruck in unterirdischen Rohrleitungen. Paul hat tatsächlich zu Beginn der Novelle einem „Druck der Luft“ nachgegeben. Den nächsten „Druck der Luft“ spürt er erst in unmittelbarem Zusammenhang mit der Nachricht vom Tod des Kindes. Aus dem vorüberfahrenden Fiaker erreicht ihn der Duft von Rosen und weißem Flieder. Er affiziert Paul mit einer Nachdrücklichkeit, die hier sogar als aggressives Ins-Gesicht-Schlagen einen besonders vehementen Charakter bekommt. „Frühlingswind“ steht als Bild dafür, dass Paul sich seinen Stimmungen von sich aus hingibt - „ihm war unendlich wohl“ (Beer-Hofmann 1993: 20).

Schon von den ersten Seiten der Novelle können wir feststellen, dass Paul passiv ist. Um sein passives Wesen nicht überwinden zu müssen, erniedrigt er sich sogar vor seinem besseren Selbst zum Komödianten (Oberholzer 1947: 30). Sein Wesen ist Spiel, das er selbst inszeniert: Keine seiner Handlungen ist spontan, unmittelbar und ehrlich; Paul liebt es, sich in „Pose“ zu setzen und sich als Held eines „Melodramas“ zu imaginieren. Das Treffen mit Julie ärgert ihn zuerst, er nennt sie „ekelhaft“, vergleicht ihre Aufdringlichkeit mit einem „lästigen Köter“, definiert die Rasse – „Affenpinscher“ – und dieser Vergleich beschwichtigt seinen Zorn und er versucht, sie sanft und gut zu behandeln. Die Frau ist ihm nur ein Spielball seiner Empfindungen und Instinkte (Oberholzer 1947: 31). Paul ärgert sich über den Verstoß Julies gegen die Regeln, die er der Beziehung aufzuzwingen versucht. „*Nicht* bei der Oper, *nicht* zu einer Zeit, wo es noch licht war, *nicht* ohne Schleier“ (Beer-Hofmann 1998: 9). Mit der kurzen Formel öffnet sich ein gewaltiger sozialkritischer Horizont, der als Hintergrund des Geschehens während der gesamten Novelle immer wieder erscheint. Das Motiv des Schleiers, ein zweites Mal aufgegriffen in Pauls Empörung, dass er Julie „ohne Schleier nach ihm suchend, nahe der Oper“ vorfindet, wird zur Metapher der Moral der gesamten Gesellschaft. Das Verhältnis Pauls zu Julie darf nur „verschleiert“ existieren, im Schutze der Nacht und der Anonymität von Hotels. Das Mädchen der Vorstadt, das „süße Mädel“ – ein in den Komödien von Johann Nestroy (1801-1862): **Das**

BDD-A13158 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:49 UTC)

Mädel aus der Vorstadt (1841), **Heimliches Geld, heimliche Liebe** (1853) geschaffener und von Arthur Schnitzler weiter umgearbeiteter Typ – ist nur Geliebte, geheiratet wird sie nicht. In der Missachtung der Frau äußert sich der Geist der Dekadenz (Oberholzer 1947: 31).
Die Sorge um sein gesellschaftliches Ansehen bestimmt weiterhin Pauls Verhalten. Die Angst, mit Julie gesehen zu werden, wird erweitert um die Angst, man könne sie zusammen hören. Er herrscht sie an: „Sprich nicht so laut" – oder „So schweig doch" (Beer-Hofmann 1998: 11). Paul akzeptiert den sanktionierten Unterschied zwischen Legitimem und Illegitimem im Sinne von Kants **Metaphysik der Sitten**[1]. Bei Kant steht das unehelich geborene Kind „außer dem Gesetz". Deswegen bringt Paul das Kind in der Zahlabteilung des Findelhauses unter, wo volle Anonymität herrscht, wobei der Name des Kindes durch eine Nummer ersetzt wird und der Name der Mutter überhaupt nicht entdeckt werden kann.
Trotz der Akzeptanz der gesellschaftlichen Moral kann Paul seine eigenen Gefühle nicht „legitimieren". Er folgt dem Postulat Andreas in Hofmannsthals **Gestern**:

> Laß dich von jedem Augenblicke treiben,
> Die Stimmung folgt, die deiner niemals harrt... (Hofmannsthal 1980: 46).

Die Stimmung ist das wichtigste für Pauls Lebensempfindung. Sein Dasein ist nur ästhetisch. Er bekennt sich zur impressionistischen Lebenshaltung. Sein Lebensgefühl geht auf in der Empfindung von Farbe und Form (Oberholzer 1947: 29). Eine wichtige Rolle spielt hier die Metapher „Wind", die sich im Spannungsfeld von Erinnerung und Vergessen entfaltet: Der Wind kann ebenso das eine, wie das andere bringen. Paul erinnert sich an seine Begegnung mit Julie und „an den kühlen Nachtwind". Hier wird ein Gegensatz aufgebaut zwischen dem „frischen Duft eines schlanken Mädchenleibes" von Julie und der „Dunstwolke aus Parfüm", die seine vierzigjährige Geliebte aus der Villa ausströmt. Das ist der Gegensatz zwischen Natürlichkeit und Dekadenz, wobei Paul sich eindeutig nach dem ersten sehnt (Eberhardt 1993: 26). Der Duft, den Paul in der Straßenbahn wahrnimmt, entspricht genauestens seinem Bedürfnis nach Natürlichkeit: Er entströmt einem „Strauß Blumen, die sie [Julie – G.V.] am Nachmittag gepflückt hatte: Waldmeister, Erdbeerblüten und junges Eichenlaub" (Beer-Hofmann 1998: 26). Paul nimmt Julie durch den Duft der Blumen wahr. Die Erinnerung an ein schmales Kabinett mit weißgetünchten Wänden, das er für sie nach ihrer Schwangerschaft mietet, erweckt bei ihm einen solchen Eindruck, als ob sich „ein dumpfer, beklemmender Druck über seine Brust lagert" (Beer-Hofmann 1998: 29). Die Erinnerung erzeugt bei ihm das Gefühl „der eingesperrten Zimmerluft" und er öffnet das Fenster. Das Öffnen des Fensters bringt den Eintritt des Lebens –

[1] Im Brief an R. Beer-Hofmann vom 2.12.1895 erwähnte H. von Hofmannsthal gemeinsam besuchte „Kant-Abende". Zitiert nach: Friedel 1997: 441.

BDD-A13158 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:49 UTC)

frische Luft. Paul, der im Heinrichshof, einem Mietpalast der Gründerzeit, wohnt, betrachtet Wien im Frühling so, dass die Poetisierung der Großstadt zu einem Programm wird. „Das matte Creme und kühle Steingrau der Ringstraßenpaläste als Grundton, und dazwischen lustige Farbenkleckse; bunte Staubtücher, die aus offenen Fenstern flatterten, unten auf die Straße mitten aus den dunklen Tönen die Fiaker ein spiegelnder, weißlackierter Milchwagen, rote Pünktchen, - die Kappen einer Gruppe Dienstmänner drüben beim Grandhotel; dann mit grellen schreienden Farben eine Annoncensäule, und verstohlen, als gehöre es nicht hierher, sparsam knospendes Grün junger schlanker Bäume in den Alleen“ (Beer-Hofmann 1998: 30). Einzelne Farbpunkte, von Luft und Licht in ständige Bewegung gesetzt, vermitteln einen impressionistischen Gemälden vergleichbaren Eindruck. Wie ein Betrachter der Bilder Monets etwa, ist hier der Leser aufgefordert, sich aus den angebotenen Farbwerten selbst das Bild zusammenzusetzen. Der Held ist hier ein unbeteiligter, distanzierter Betrachter, nicht selbst ins Geschehen verwickelt (Hank 1984: 26).

Das Öffnen des Fensters steht aber nicht nur für sinnliche Wahrnehmung, es wird auch zum Bild einer Wahrnehmung der Sinnlichkeit. Paul wünscht sich nämlich eine ganz besondere Form der Reizung seiner Sinne – die erotische Komponente ist unverkennbar: „Paul lehnte sich an die Fensterbrüstung, ein Windstoß fing sich in den weiten Falten seines offenen Hemdes und umglitt seinen Körper spielend, wie leises Tasten einer kühlen Frauenhand“ (Beer-Hofmann 1998: 30). Pauls sensibles Naturell ist so empfindsam ausgeprägt, dass er aus den Geräuschen von Schritten auf einer Treppe einen „scharf skandierten jambischen Rhythmus“ heraushören kann.

Trotz einer solchen Überempfindlichkeit überrascht der Tod seines eigenen Kindes Paul zuerst nicht: „[...] aber nichts als ein frohes Gefühl des Erlöstseins überströmte ihn“ (Beer-Hofmann 1998: 20-21). Die Kapitel drei und vier, die die Mittelachse der verbleibenden sechs Kapitel bilden, haben den inneren dramatischen Wendepunkt des Geschehens zum Inhalt: Pauls Innenwelt wird rapide durch Gedanken an und Empfindungen für das verstorbene Kind in Besitz genommen (3. Kapitel), was dazu führt, dass sich zwischen ihm und der Kindsmutter Julie unversehens ein Rollentausch vollzieht (4. Kapitel). Paul will wissen, wie sein verstorbenes Kind aussah, und sucht ein Rendezvous mit Julie, genauso, wie sie es früher gemacht hat.

Die Beziehungen zwischen Paul und Julie haben Parallelen zu Goethes **Faust**. Wie Faust sich schon im „Himmelreich“ von Gretchens Zimmer selbstkritisch fragt: „Was hat dich hergeführt“ (Goethe 1952: 91), so sinnt auch Paul über sein Verhältnis mit Julie: „Nur den Anfang hätte er sich erklären mögen, denn alles andere erklärte sein indolentes, träges Temperament“ (Beer-Hofmann 1998: 25). Gretchen wird von Faust als ein von der „Natur“ gebildeter, „geborener Engel“ und als „Götterbild“ apostrophiert. Sie wird in ihrer Unschuld, Schönheit und

BDD-A13158 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:49 UTC)

Wahrheit zu einem Sinnbild der „Gottheit“, der Natur erhoben (Helmes 1993b: 64). Sowohl Faust als auch Paul haben den Wunsch nach Genuss und beide verlieren die Selbstkontrolle.
Der Begriff der Schuld ist sowohl im **Faust** als auch in der Novelle von zentraler Bedeutung (Eberhardt 1993: 34). Pauls Schuld ist die Schuld der Natur gegenüber. „An den Gesetzen der Natur hatte er sich versündigt“ (Beer-Hofmann 1998: 74). Faust ist schuldig in der Gretchentragödie, wobei sie zum Symbol der Erlösung des Mannes wird; Julie erfüllt diese Funktion nicht. Für Paul ist Julie ein Objekt der ritualisierten Sexualität. Die bereits häufig erfolgte Wiederholung des Geschehens („Willst du ins Hotel?“) wird in dem schon ritualisiert wirkenden Gespräch zwischen Paul und Julie deutlich, sowie in dem Verweis auf den von Paul so sorgsam inszenierten Akt der Verführung. Für Paul hat Sexualität eine ästhetische und eine damit verquickte narzisstische Komponente: In seiner Selbstwahrnehmung als Objekt der Liebe Julies versteht Paul sich sogar selbst als Gesamtkunstwerk, das den Kunstformen von Literatur, Malerei und Musik gegenübergestellt wird (Eberhardt 1993: 44). Dabei müssen Ästhetizismus und Doppelmoral einander nicht ausschließen. So wie Pauls Phantasie nicht direkt Wahrnehmbares immer wieder neu erfinden kann – und muss – so erfindet auch Paul sich selbst immer wieder neu. Die wechselnden Handlungsentwürfe (Inszenierungen) erweitern den Begriff der „Szene“ (Eberhardt 1993: 47).
Das Leben ist für Paul ein Theater. Er begreift das Leben aber auch insofern als Kunst, als seine sinnliche Wahrnehmung dem Diktat eines ästhetischen Zugriffs unterworfen wird (Eberhardt 1996: 58). Er schwankt zwischen zwei Polen: „Leben ist Kunst“ und einer „Gefühlskomödie“. Sein Wesen kann man mit Hofmannsthals Prolog zu Schnitzlers **Anatol** charakterisieren:

> Also spielen wir Theater
> Spielen unsre eignen Stücke,
> Frühgereift und zart und traurig,
> Die Komödie unsrer Seele (Schnitzler 1961: 24).

Die Oper, sowohl zu Beginn als auch am Ende der Novelle, lässt sich bereits als wichtige Metapher für die Künstlichkeit von Pauls Gefühlswelt lesen. So hat der Begriff der Szene zwei verschiedene Aspekte: zum einen wird die Realität für Paul zur „Szene“ verfremdet, zum anderen spielt Paul selbst „Szenen“. Paul mietet eine Wohnung, von der aus er eine junge Frau beobachtet, die er bei einer „Rheingold“-Aufführung kennengelernt hat. Das zentrale Motiv im „Rheingold“ ist die Entsagung von der Liebe – eine Haltung, mit der sich Paul identifizieren kann.
Im sechsten Kapitel wendet sich Paul einem als „metaphysisch“ zu bezeichnenden Ansatz zu: dem traditionellen christlichen Glauben. Im Scheitern Pauls beim Versuch eines Gebetes offenbart sich die Unmöglichkeit, durch den alten Glauben „Erlösung“ zu finden (Eberhardt 1993: 52). Die Religion wird in der Novelle eher

BDD-A13158 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:49 UTC)

negativ als positiv dargestellt; für Paul ist sie keine Lösung. Julie ist katholisch, aber es ist nicht eindeutig, ob Paul jüdischen Glaubens ist (Peters 1993: 72-73). Der Glaube an ein himmlisches Paradies lässt Julie kein Schuldgefühl empfinden, mehr noch: Er rechtfertigt geradezu den Tod des Kindes als Notwendigkeit. Dieser Glaube ist für Paul beneidenswert, aber sein gescheiterter Versuch zu beten verweist viel mehr auf die Sprachkritik als auf die Religionskritik. Die Sprache ist ein „bloßer Schall", da es Paul nicht gelingt, die Worte mit Anschauung zu füllen, weil „[...] er die Worte nur vor sich hin sprach, ohne irgend etwas zu empfinden, ohne Vorstellungen damit zu verbinden" (Beer-Hofmann 1998: 57). Paul erfährt im Scheitern einer der intimsten Formen des Sprechens und damit der Sprachverwendung überhaupt, der bekennenden Überantwortung an Gott, dass er in einer substanzlosen Sprach-Welt ohne „feste Umrisse" lebt, in einer Welt, die seiner quälenden Phantasie, die er immer neu erfinden könnte, unbegrenzten „Spielraum" für ihre beängstigenden Exkursionen einräumt. Sein Dilemma besteht darin, dass seine Welt auf doppelte Weise ohne Begriff ist: Da, wo er über Sprache verfügt, ist diese ohne Anschauung und damit ein bloßer, selbstreferentieller Schall von Wörtern, und da, wo er eine Anschauung hat, verdichtet sich diese als Abfolge willkürlich-flüchtiger Impressionen nicht zu Worten (Helmes 1993b: 74). Paul beschließt daher, sich zu den ihn umtreibenden Wörtern – Kind und Tod – eine noch mögliche Anschauung zu verschaffen. Er beschließt, die Pflegeeltern und das Grab seines Kindes aufzusuchen, um in einem Akt wechselseitiger Eingrenzung von Sinnlichkeit und Verstand zu einer Überwindung der Willkür zu gelangen (Helmes 1993b: 74).

Das letzte Kapitel wartet mit einem in der Literatur der Jahrhundertwende gängigen Motiv auf: dem Gegensatz von Stadt und Land. Pauls Reise aufs Land rekurriert auf dieses Motiv. Diese Reise beinhaltet bereits das Versprechen einer Wende, wenn nicht gar Heilung. Die Abreise aus Wien ist symbolisch für den Bruch, den er mit der eigenen Vergangenheit zu vollziehen im Begriffe ist. Symbolisch ist auch, dass er sich aus der Stadt, wo der menschliche Geist die Natur zurückgedrängt hat, in den Bereich des ursprünglichen Lebens begibt. Auf seinem Wege von der Bahnstation zum Dorf und zum Friedhof durchschreitet Paul Kornährenfelder. Das „Kornfeld" ist ein Symbol der Fruchtbarkeit und der Reife, der „Friedhof" - ein Symbol des Todes und des Verwesens. Im Friedhof treffen Vergänglichkeit und neues Leben unmittelbar zusammen. Die Pflanzen und Gräser ziehen ihr Leben aus den Säften der Verwesung. So vollzieht sich das Mysterium des Todes und der neuen Auferstehung. Das ist die konsequente Folge „Eros-Thanatos" (Oberholzer 1947: 34). „Gelb" ist die Farbe der Erde, der tellurischen Gottheit, und ihr entgegengesetzt ist Blau – die Farbe des Geistes und des Himmels, der uranischen Gottheit. „Dottergelb" – ist ein Ei-Symbol des stofflichen Urgrunds der Dinge.

BDD-A13158 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:49 UTC)

In einem Wirtshaus wird Paul auf eine tote Ratte aufmerksam. Der Kadaver der toten Ratte, für die ein Ameisenvölklein ein Grab ins Erdreich gräbt, ist ein Symbol des Lebens, der Vereinigung, der Gemeinschaft des Daseins (Oberholzer 1947: 35). Nach dieser Episode wendet sich Paul einem monistischen Weltbild zu, wie es in Deutschland vor allem Ernst Haeckel vertritt. Nicht mehr die Konventionen der Gesellschaft, nicht mehr eine göttliche Ordnung bilden den Hintergrund, vor dem Paul seine Schuld formuliert, sondern die Natur, die sich vorgängig als Darwinischer Kampf ums Dasein darstellt (Eberhardt 1993: 52). „Die gleiche Berechtigung dieser beiden Naturtriebe, die moralische Gleichwertigkeit der Selbstliebe und der Nächstenliebe ist das wichtigste Fundamentalprinzip unserer Moral“ – schreibt Ernst Haekel (1984: 446). Als Paul aus seinem „Heilschlaf“ auf dem Weg nach Wien erwacht, sieht er die Welt mit anderen Augen: Es ist nicht mehr die Natur im Sinne eines materialistischen Monismus, sondern nur eine Schopenhauersche „natura naturans“, die er betrachtet: „Die Natur! Wußte er denn jetzt erst, daß sie immer von neuem brünstig und zeugend und trächtig und gebärend war, und vernichtend, was sie geboren, - und *stumm* blieb auf alle unsere Fragen?“ (Beer-Hofmann 1998: 57). Die Natur selbst erscheint als die größte Sünderin und so alle Schuld der Natur zuweisend, kann Paul sich selbst von jeglicher Verantwortung freisprechen. Diese Position steht im Einklang mit Schopenhauers Gedanken: „Leben oder Tod des Individuums sind ihr (der Natur – G.V.) gleichgültig. Demzufolge sollten sie es, in gewissem Sinne, auch uns sein“ (Schopenhauer 1977: 555). Paul geht noch einen Schritt weiter als Schopenhauer. Die Stimme der Natur, die bei Schopenhauer noch sprach, ist verstummt, die Natur ist zu einer nicht mehr anthropo-, sondern bloß noch amorphen Entität geworden. Diese natura naturans wird im Bild des Südwindes dargestellt. Der Mensch wird zur Metapher in den „[...] gelben Blumen, die sich sehnend zu einander neigten im Wind, der sie befruchtete“ (Beer-Hofmann 1998: 77). Diese Gleichsetzung von Menschen und Blumen verweist auch wieder auf die Sterblichkeit des Menschen. Den Menschen bleibt nur ein Leben; nicht zufällig entsteht in der Novelle der Vergleich des menschlichen Lebens mit den Eintagsfliegen. Um es in der Schopenhauerschen Terminologie auszudrücken: „Die Spezies lebt weiter, während das einzelne Individuum stirbt“. Für Schopenhauer nämlich ist „die Spezies die unmittelbarste Objektivation des Willens zum Leben. Das innerste Wesen jedes Thieres und auch des Menschen, liegt demgemäß in der Spezies“ (Schopenhauer 1977: 568). Die Lösung der in der Novelle aufgeworfenen Probleme ist die Erkenntnis und das Bewusstsein der Einheit des Menschen mit der Natur. Der Mensch ist ein Teil der Natur und handelt nach den Gesetzen der Natur, so dass Moral völlig irrelevant ist (Peters 1993: 73-74). Vor der Natur kapituliert der Dandy (Hank 1984: 32).

Richard Beer-Hofmann ist bestrebt, sein philosophisches Konzept (Monismus, natura naturans) hinter dem wechselhaften Verhalten Pauls zu verstecken

BDD-A13158 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:49 UTC)

(Eberhardt 1993: 63). **Das Kind** bleibt eine vorwiegend psychologisierende Charakternovelle, die die Technik der Novelle **Der Tod Georgs** vorwegnimmt. Diese Technik beruht darauf, dass eine seelische Entwicklung mit einem gewaltigen Aufgebot an Symbolen der Natur oder der Mythologie gezeichnet wird (Oberholzer 1947: 38). Das Schlusskapitel rahmt den Text im Zusammenspiel mit dem Eingangskapitel ein. Richard Beer-Hofmann verwendet extensiv Bindestriche bzw. Punktreihen und den gesperrten Druck einzelner Worte und setzt damit auf Ausdrucksmittel, die aus der Erbmasse des Naturalismus stammen und die so die Fragmentierung von äußeren Geschehen oder Akzentuierungen wiedergeben. In **D[em] Kind** haben die Bindestriche bzw. Punktreihen die Funktion, erzählerische oder gedankliche Einschübe, Stockungen in den Reden und Dialogen, Leerstellen in der Wahrnehmung, den holprigen Prozess des Erinnerns und Nachdenkens, Assoziationsketten oder Unterbrechungen im Gedankenstrom oder die Dauer gänzlicher innerer Ruhe möglichst exakt abzubilden. Diese Technik entspricht den Wahrnehmungen Pauls, der das Leben als „Potpourri von Abziehbildern“ erlebt.

Literatur

Beer-Hofmann, Richard (1993): *Das Kind*. In: ders.: **Große Richard Beer-Hofmann-Ausgabe in 6 Bänden**. **Band 2: Novellen**, Paderborn.

Beer-Hofmann, Richard (1998): *An der Schwelle des Goethe-Jahres*. In: ders.: **Große Richard Beer-Hofmann-Ausgabe in 6 Bänden. Band 1: Schlaflied für Mirjam. Lyrik und andere verstreute Texte**, Oldenburg.

Beer-Hofmann, Richard (1999): **Große Richard Beer-Hofmann-Ausgabe in 6 Bänden. Band 7: Briefe 1895-1945**, Oldenburg.

Eberhardt, Sören (1993): **Der zerbrochene Spiegel**, Paderborn.

Eberhardt, Sören (1996): *Inszenierte Gefühle. Die ästhetische Existenz in Richard Beer-Hofmanns Novelle „Das Kind“*. In: Dieter Borchmeyer (Hrsg.): **Richard Beer-Hofmann. „Zwischen Asthetizismus und Judentum“. Sammelband der Beiträge vom öffentlichen Symposion in der Akademie der Wissenschaften Heidelberg am 25. und 26.10.1995**, Paderborn.

Friedel, Konstanze (1997): **Arthur Schnitzler: Poetik der Erinnerung**, Wien.

Goethe, Johann Wolfgang (1952): **Werke in zehn Bänden** (Hrsg. Reinhard Buchwald): **Band 10: Faust**, Olten/Stuttgart/Salzburg: Fakel.

Haeckel, Ernst (1984): **Die Welträtsel. Gemeinverständliche Studien über monistische Philosophie**, Stuttgart.

Hank, Rainer (1984): **Mortifikation und Beschwörung. Zur Veränderung ästhetischer Wahrnehmung in der Moderne am Beispiel des Frühwerks Richard Beer-Hofmanns. Mit einem Anhang:**

BDD-A13158 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:49 UTC)

Erstveröffentlichung von Richard Beer-Hofmann „Pierrot Hypnotiseur“ (1892), Frankfurt/Main.

Helmes, Günter (1993a): *Schönheit-Glaube-Liebe: Sinn*. In: Richard Beer-Hofmann: **Große Richard Beer-Hofmann-Ausgabe in 6 Bänden. Band 2: Novellen**, Paderborn.

Helmes, Günter (1993b): *“Beer-Hofmanns “Kind” ist ein prächtiger gesunder Bengel“. Schönheit und Sinn in Richard Beer-Hofmanns Novellen*. In: Norbert Otto Eke/ Günter Helmes (Hrsg.): **Richard Beer-Hofmann (1866-1945). Studien zu seinem Werk**, Würzburg.

Hofmannsthal, Hugo von (1980): *Gestern*. In: Hugo von Hofmannsthal: **Werke in zehn Bänden**, Wien: Max Hueber.

Oberholzer, Otto (1947): **Richard Beer-Hofmann. Werk und Weltbild des Dichters**, Bern.

Peters, Ulrike (1993): **Richard Beer-Hofmann: zum jüdischen Selbstverständnis im Wiener Judentum**, Frankfurt/Main/Wien.

Schnitzler, Arthur (1961): **Bühnenwerke in 2 Bänden**, Bd. 1, Wien: Fischer.

Schopenhauer, Arthur (1977): *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In: Arthur Schopenhauer: **Werke in 10 Bänden**, Bd. 4, 2. Teilband, Zürich.

BDD-A13158 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:49 UTC)