

D I E K U N S T A U F F A S S U N G I M W E R K  
G E O R G K A I S E R S

by

KLAUS PETERSEN

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILMENT OF  
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF  
DOCTOR OF PHILOSOPHY

in the Department

of

German

We accept this thesis as conforming to the  
required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

April, 1974

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study. I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the Head of my Department or by his representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of German

The University of British Columbia  
Vancouver 8, Canada

Date April 5, 1974

ABSTRACT

This thesis aims to present the various aspects of Georg Kaiser's view of art and to examine its dependence on certain philosophical concepts. The first chapter attempts to show that Kaiser's vision of the regeneration of man was subject to different influences, and that it varied depending on which of the three concepts of "totality," "energy" and "spirit" (Geist) was predominant. He saw man's regeneration either as a return to his original wholeness, or as the intensification of his life-force, or as his spiritualization.

The second chapter tries to show that these three concepts determine both Kaiser's views on the psychology of artistic creation, on the purpose, content, form and effect of the drama and his image of the artist. Whereas in some of his writings artistic creation is seen as a self-centered activity which provides the artist either with insight or with compensation for what he is missing in life, in most of them art is considered beneficial to mankind in that it stimulates man's regeneration. It is myth, according to Kaiser, that assures man of his ability to gain perfection. This is why both the symbolism and the structure of so many of his plays are derived from myth. Art is understood as an attempt to free man from his historical bonds and curtailments, and to place him in a mythical context that links him with his primordial state of perfection. Art thus becomes a redeeming force, the artist a redeemer.

The third chapter attempts to demonstrate that Kaiser's self-image in his theoretical writings corresponds with his conception of the artist in general. He wavered between an ideal and a sensuous determination of his

existence as an artist. There were times when he would not allow anything or anybody to distract him from writing, and others when he lamented the one-sidedness of this occupation. On various occasions he declared that he was writing exclusively for himself, and on others he saw himself as a benefactor of mankind. When, after 1933, his work was banned and he himself persecuted, he compared himself with Jesus who had come to rescue mankind and in return was crucified.

The fourth chapter seeks to relate the theoretical writings to those of Kaiser's plays which have art and the artist as their theme. It is only in these that a development of Kaiser's conception of the artist becomes apparent. In Kaiser's early work between 1897 and 1911, the genuine artist is described as a somewhat superior being. But although he is critical of society, he is still part of it. In the Expressionist plays from 1912 to 1922, the artist initially is seen in an extreme abstract position from which he propagates to man the vision of re-generation. Towards the end of this period, however, this idealism is rejected as unrealistic and unattainable. The artist becomes a person who tries to achieve perfection within himself and his work. For the following twelve years, the artist virtually disappears from Kaiser's works, and it is only after 1933 that his problems and his role in society are again discussed in Kaiser's plays. For the next five years, Kaiser tried to reconcile the ideal with reality, but after his flight to Switzerland in 1938, art and reality appear to be incompatible. The artist passes his judgement on a mankind which has missed its chance of redemption. He flees from the masses which not only misunderstand but reject his

admonitions, and he withdraws into the sacred realm of art in which alone the ideal of perfection can be achieved.

INHALT

	Seite
EINLEITUNG . . . . .	1
DIE LEBENSAUFFASSUNG IN DEN THEORETISCHEN SCHRIFTEN . . . . .	10
Geist und Leben: Nietzsches Einfluss auf die frühe	
Dramatik Georg Kaisers . . . . .	12
Der kommende Mensch . . . . .	24
Der Mensch im Tunnel . . . . .	34
Der Kopf ist stärker als das Blut . . . . .	37
Die minderwertige Menge . . . . .	39
DIE KUNSTAUFFASSUNG IN DEN THEORETISCHEN SCHRIFTEN . . . . .	46
Vision und Figur: Platons Einfluss auf Georg Kaisers	
Ästhetik . . . . .	47
Mythos und Wirklichkeit . . . . .	58
Dichtung und Energie . . . . .	87
Dialektik und Denkspiel . . . . .	96
Der Dichter und seine Zeit . . . . .	109
EXKURS: KAISERS BEWERTUNG DES EIGENEN KÜNSTLERTUMS . . . . .	129
KUNST UND KÜNSTLERTUM ALS THEMA DER DRAMEN . . . . .	168
Künstler und Pseudokünstler . . . . .	169
Aufbruch und Opfer . . . . .	179
Rechtfertigung und Anspruch . . . . .	201
Leid und Erhöhung . . . . .	212
ERGEBNISSE . . . . .	234
ANMERKUNGEN . . . . .	243
BIBLIOGRAPHIE . . . . .	260

ACKNOWLEDGMENT

My thanks are due to Dr. Marketa Goetz Stankiewicz for her encouragement when this project was still nothing but a vague idea, to Dr. Mark Boulby for supervising this thesis, and to the Canada Council for a doctoral fellowship.

## EINLEITUNG

Georg Kaiser gilt heute in der Forschung allgemein als der bedeutendste Dramatiker des Expressionismus. Elf Bücher sind über ihn geschrieben worden, und über 30 Dissertationen sowie zahlreiche Zeitschriftenartikel haben sich mit einzelnen Fragen zu seinem Werk auseinandergesetzt. Trotzdem gibt es wohl kaum einen anderen Dichter dieses Jahrhunderts, dessen Person und dessen Werk uns immer noch so viele Rätsel aufgeben. Eine ganze Reihe von Umständen sind hierfür verantwortlich.

Zunächst einmal hat es nach dem Tode des Dichters im Juni 1945 Jahrzehnte gedauert, das ausserordentlich umfangreiche Werk zu erfassen und zu ordnen. Da Georg Kaiser--geboren am 25. November 1878 in Magdeburg--häufig seinen Wohnort wechselte und schliesslich, von den Nationalsozialisten vertrieben, die letzten sieben Lebensjahre im Exil verbrachte, da er seine Stücke immer wieder umschrieb--von der Jüdischen Witwe z.b. gibt es sechs Fassungen--und die Neufassungen zuweilen mit neuen Titeln versah, da er seine Dramen zuerst im Privatdruck und dann in verschiedenen Verlagen veröffentlichte, da er sich beharrlich weigerte, zur Chronologie seiner Werke Stellung zu nehmen und Manuskripte grosszügig ins In- und Ausland verschenkte, wusste schliesslich niemand mehr, was er geschrieben hatte. Selbst Hermann Kasack zum Beispiel, einer der wenigen persönlichen Bekannten des Dramatikers, war der irrigen Meinung, Kaiser habe erst nach seiner Rückkehr aus Südamerika, also nach 1901 zu schreiben angefangen.<sup>1</sup> Die ersten fünf Schauspiele des Dichters, darunter die Grotteske Schellenkönig von 1895/96, waren ihm unbekannt. Schon die blosse Zahl der Dramen war noch lange Zeit ein Geheimnis. Fivian spricht 1946

von "über 40 Dramen,"<sup>2</sup> Gerd Neermann schreibt vier Jahre später, Kaiser habe 59 Stücke verfasst,<sup>3</sup> nach Klaus Kändler sind es 1957/58 "rund sechzig Dramen"<sup>4</sup>--in Wirklichkeit sind es 74, von denen vier verschollen sind.

In Walter Huders Anthologie von 1966<sup>5</sup> findet sich die erste zuverlässige Bibliographie des Gesamtwerkes, die erste Gesamtausgabe erschien schliesslich 1971/72.<sup>6</sup> Damit waren endlich die äusseren Bedingungen für eine Übersicht über das Gesamtwerk gegeben, zugleich aber vermehrten sich auch jene spezifischen Schwierigkeiten, die sich dem Verständnis dieses Dichters und seines Werkes von jeher in den Weg gestellt haben: diese verwirrende Fülle von Stoffen, Themen und Formen, die es unmöglich macht, Georg Kaiser auf eine weltanschauliche Position, einen Stil oder eine der bekannten literarischen Epochen festzulegen. "Die ungeheure Vielseitigkeit und das Tempo seiner Produktion machen es Lesern und Hörern des Dichters schwer, den sicheren Blickpunkt für sein Werk zu gewinnen, das wie ein buntes Karussell und mit schaukelnden Figuren vorbeiflirrt,"<sup>7</sup> so klagte Diebold schon 1924, und damals lag erst gerade etwa die Hälfte des Gesamtwerkes vor. Um so schwerer will es heute gelingen, eine Einheit oder eine Entwicklung in Kaisers Werken zu sehen, zumal wir auch über die innere Entwicklung des Künstlers Georg Kaiser noch kaum etwas wissen. Der Dichter selbst hat seine Person und sein Werk ganz bewusst--und nur allzu "erfolgreich"--durch seine hermetische Verschwiegenheit einer klärenden Untersuchung entzogen.

Da Kaiser im Verlauf seines Schaffens immer wieder auf frühere Stoffe, Motive, Gestalten und Stilgewohnheiten zurückgriff, ist auch eine definitive Periodisierung seines Werkes, das in einem Zeitraum von 50 Jahren entstand, nur mit manchen Vorbehalten zu erstellen. Am klarsten noch

lässt sich die frühe, vorexpressionistische Periode von 1895 bis etwa 1912 zeitlich abgrenzen. Die 25 Dramen dieser Zeit--zwei davon sind verschollen--weisen schon die ganze für Kaiser typische formale und thematische Vielfalt auf. Neben Einaktern finden sich Stücke in zwei Teilen, drei-, vier-, und fünftaktige Dramen, Komödien, Tragödien und Tragikomödien. In vielen dieser Stücke ist der Einfluss der zeitgenössischen Literatur, von Naturalismus und Neu-Romantik sichtbar. Kaiser setzte sich hier mit diesen literarischen Bewegungen auseinander, er lernte an ihnen, ahmte sie nach, benutzte ihre Stoffe, Themen und Gestalten oder parodierte sie. Den Einfluss von Wedekind, Sternheim, Shaw, Ibsen, Hauptmann, Holz und Hofmannsthal auf Kaisers frühe Dramatik hat die Forschung inzwischen herausgearbeitet.<sup>8</sup> Manche Themen werden gestaltet, die für das ganze folgende Werk von Bedeutung bleiben: die Erneuerung des Menschen, die Liebe, die Geist-Leben-Problematik. Vor allem aber zeigt sich auch schon die kaum zu überschätzende Wirkung der Philosophie Nietzsches, und der zeitgenössischen Lebensphilosophie auf die Dichtung des Dramatikers.

Die Hinwendung Kaisers zum Expressionismus um 1912 hat in der Forschung verschiedene Bewertungen gefunden. Während Königsgarten meint, der Expressionismus habe Kaisers Dichtertum "nach langen tastenden Versuchen"<sup>9</sup> zum Durchbruch verholfen, schreibt Paulsen, der Dichter habe sich damals auf Dinge eingelassen, "die seine Sache nicht waren."<sup>10</sup> Die Frage der Zugehörigkeit Kaisers zu dieser literarischen Bewegung war lange ungeklärt. Er war älter als die meisten jungen, um 1890 geborenen expressionistischen Dramatiker wie Hasenclever, Sorge, Kornfeld, Toller und andere. Als er mit Von morgens bis mitternachts (1912) sein erstes expressionistisches Drama schrieb, war fast ein Drittel seines dramatischen Gesamtwerkes

schon entstanden, und eine weitere grosse Anzahl wurde nach dem Abklingen des Expressionismus geschrieben, weshalb seine expressionistischen Stücke zahlenmässig weniger als ein Viertel des Gesamtwerkes ausmachen. Kaiser schloss sich keiner Richtung innerhalb des Expressionismus an, liierte sich mit keiner der programmatischen Zeitschriften und dichtete auch in dieser Periode von 1912 bis 1925 nicht mit jener Ausschliesslichkeit im Stile des Expressionismus wie andere. Vielmehr entstanden bei ihm in diesem Jahrzehnt auch ganz andere Stücke, die formal und thematisch entweder--wie etwa das "Tanzspiel" Europa (1914/15)--der früheren Periode zuzurechnen sind oder--wie etwa Der Brand im Opernhaus (1917/18)--zu den späteren "Frauenstücken"<sup>11</sup> gehören.

Was die expressionistischen Stücke Kaisers selbst angeht, so unterscheiden sie sich durch die Beibehaltung der traditionellen, streng durchgeführten Form, wie der Dramatiker sie sich in seiner vorexpressionistischen Zeit erarbeitet hatte, von der übrigen Dramatik des Jahrzehnts. Auf der anderen Seite aber entsprechen sie in ihrer Thematik allen wesentlichen weltanschaulichen Vorstellungen der Bewegung: der Kritik an der alten, verkrusteten bürgerlichen Gesellschaft, dem Dualismus von Ich und Gemeinschaft, dem aktivistischen Drängen auf die Veränderung der Wirklichkeit und dem visionären Ruf nach dem neuen Menschen. Die romantische Grundhaltung der Expressionisten, ihre Erkenntnis von der Scheinhaftigkeit alles Wirklichen, ihr Suchen nach einer höheren Realität, ihre Sehnsucht nach der All-Natur und ihr Subjektivismus sind sogar über die eigentlich expressionistische Periode hinaus bestimmend für das gesamte Werk Georg Kaisers. Ebenso ist auch sprachlich die Zugehörigkeit dieses Dramatikers zum Expressionismus erwiesen. Werner Geifrig zum Beispiel

kommt in seiner Dissertation zu dem Urteil, dass die dynamische Sprache den Dichter geradezu "als Repräsentanten des dynamisch-intensiven Sprachstils des expressionistischen Zeitraums" erscheinen lasse, wenn auch die klar durchdachte Sprachtektonik bei ihm stärker ausgeprägt sei als bei anderen.<sup>12</sup> Kaiser selbst hat sich in seinen Theoretischen Schriften mehrfach zum Expressionismus als der höchsten Kunstform bekannt.

In den Jahren zwischen 1923 und 1933, als seine Stücke von der deutschen Bühne verbannt wurden, schrieb Kaiser zwölf Dramen von sehr unterschiedlichem Charakter. Da entstehen mit Kolportage (1923/24), Papiermühle (1926), Der Zar lässt sich photographieren (1927) und Zwei Krawatten (1929) eine Reihe von Komödien und Musicals mit für diesen Dramatiker so ungewöhnlichen Zugeständnissen an den Zeit- und Publikumsgeschmack, dass Neermann urteilt, bei Kaiser habe sich hier "eine beinahe völlige Umstellung vom Ideendichter zum Stückeschreiber" vollzogen (S. 99). In dem gleichen Zeitabschnitt schreibt Kaiser aber mit Gats (1924), Zweimal Oliver (1926) und Mississippi (1927/29) auch ernste Stücke, in denen Technik und Thematik des Expressionismus nachwirken. Zur gleichen Zeit entstehen mit Oktobertag (1927) und Hellseherei (1928/29) zwei "Frauenstücke" in denen der für Kaiser typische Dualismus von Illusion und Wirklichkeit gestaltet wird und mit Die Lederköpfe (1927/28) und dem Dialog Die Achtung des Kriegers (1929) zwei Werke, in denen der Dichter vor dem drohenden Militarismus and Faschismus in Deutschland warnt.

Dieser ausgesprochene Pazifismus und Antifaschismus machte Kaiser den nationalsozialistischen Machthabern unliebsam. Die SA nahm sein "Wintermärchen" Der Silbersee (1932) zum Anlass, bei der Uraufführung am 18. Februar 1933 im Alten Theater in Leipzig--Kaiser war anwesend--einen

Theaterskandal zu inszenieren, und seitdem waren seine Stücke zwölf Jahre lang von den deutschen Bühnen verbannt. Am 5. Mai wurde der Dichter aus der Preussischen Akademie der Künste ausgeschlossen, am 10. Mai brannten seine Bücher auf den von der NSDAP errichteten Scheiterhaufen. Für Kaiser begann, bis er sich 1938 zur Flucht entschloss, eine Zeit der inneren Emigration. In der Zurückgezogenheit in Grünheide entstanden neben einer Komödie und einem Künstlerdrama vier Stücke, die die Flucht aus der Wirklichkeit in die Isolation oder eine Traumwelt gestalten. Alle sind den Zeitproblemen deutlich entrückt, jede Kritik am Regime wird vermieden. Paulsen begründet den leichten Ton dieser Dichtungen, "das Ausweichen vor jeder ernsten weltanschaulichen Auseinandersetzung, wie sie Kaiser noch kurz vorher so sehr am Herzen gelegen hatte," mit der Vermutung, der Dichter habe hier für den Fall einer Aufhebung des Spielverbots seiner Werke auf Vorrat gearbeitet.<sup>13</sup> Wie dem auch sei, Kaiser selbst hat diese Stücke später heftig verworfen.

Erst nach der Flucht in die Schweiz nimmt Georg Kaiser die Auseinandersetzung mit der politischen Gegenwart in einer Reihe von pazifistischen und antimilitaristischen Stücken wieder auf. Der Soldat Tanaka (1940) ist das bekannteste davon. Wie nie zuvor setzt sich der Dichter in seinem dramatischen Werk jetzt mit seiner Zeit und seinem eigenen Schicksal auseinander. Die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse in Deutschland, Krieg und Militarismus erfahren ihre schärfste Verurteilung, tiefster Pessimismus, ja Menschenverachtung brechen hervor. Selbst die letzten drei Stücke, die sogenannten "griechischen Dramen," in denen Kaiser, losgelöst von allem Zeitkostüm, auf Stoffe aus der griechischen Mythologie zurückgreift, dienen vornehmlich dem Angriff auf den Milita-

rismus und der Verurteilung der Menschen als Ungeheuer.

Zu diesem dramatischen Werk, das sich über fast genau fünfzig Jahre erstreckt, sind auch zahlreiche Skizzen und Entwürfe zu zählen, von denen Huder einige in den 6. Band der Gesamtausgabe aufgenommen hat. Daneben schrieb Kaiser eine Anzahl von Filmscripts, zwei Romane, eine Reihe von Erzählungen, über 200 Gedichte und die sogenannten Theoretischen Schriften. Es handelt sich bei diesen nicht um eine Serie zusammenhängender Essays; vielmehr hat Walther Huder in seiner Anthologie von 1966 unter dem Titel "Aufsätze" alle jene Äusserungen Kaisers veröffentlicht, die sich mit ästhetischen und philosophischen Fragen im allgemeinen und mit seinem eigenen dramatischen Werk im besonderen auseinandersetzen.<sup>14</sup> Hier finden sich Essays, biographische Notizen, Gedenkworte, Briefe, Gespräche, Antworten auf Presseumfragen und Ähnliches mehr. Schliesslich hat Huder diesen Schriften Tagebuchnotizen von Julius Marx, einem Freund Kaisers aus dem schweizer Exil, hinzugefügt, die sich nach der Veröffentlichung des vollständigen Marxschen Tagebuchs von 1970<sup>15</sup> noch ergänzen lassen.

Wir haben es bei dieser Sammlung heterogener Äusserungen, die insgesamt knapp 100 Buchseiten ausmachen, vornehmlich mit ästhetischen Ideen zu tun. Kaiser macht sich hier Gedanken über die Kunst und den Künstler: über die Form des Dramas, seine Aufgabe, die ihm zugrunde liegende Idee und Absicht und seine Wirkung auf die Zuschauer, über das Verhältnis von Idee und sinnlicher Erscheinung in der Kunst, über die Psychologie des künstlerischen Schaffens und das Verhältnis des Dichters zu seinem Werk, zum Publikum und zu seiner Zeit. Eingestreut sind weltanschauliche Gedanken über das Leben, den Menschen: seine Natur, seine Möglichkeiten, seine Bestimmung und Zukunft, über die Entwicklung der Menschheit: ihre

Geschichte, ihre Gegenwart und ihr Ziel und über die Gesellschaft, die moderne Wirtschaftswelt, über Staat, Politik und Krieg.

Was den Wert dieser ganz verschiedenen, zum Teil widersprüchlichen und über 30 Jahre verstreuten Äusserungen innerhalb des Gesamtwerks so umstritten macht, ist die Tatsache, dass sich weder die ästhetischen noch die weltanschaulichen Gedanken in ein geschlossenes System bringen lassen. So kommt zum Beispiel Meese, der die Theoretischen Schriften in seiner Dissertation von 1965 zum erstenmal im Zusammenhang untersucht hat, zu dem Ergebnis, dass Kaiser ein verbindlicher Standpunkt "als Basis und Zentrum seiner Thesen"<sup>16</sup> fehlt und warnt vor ihrer Anwendung auf das dramatische Werk.<sup>17</sup> Und ähnlich riet auch Paulsen dazu, dieses Material "nur mit grösster Vorsicht"<sup>18</sup> zu benutzen. Huder dagegen bezeichnet die Theoretischen Schriften als "Schlüssel zum Gesamtwerk, zur Existenz und geistigen Haltung des Autors,"<sup>19</sup> und auch Denkler fordert dazu auf, diese Äusserungen Kaisers ernst zu nehmen.<sup>20</sup>

Die vorliegende Dissertation stellt sich zur Aufgabe, die verschiedenen Aspekte der Kunstauffassung Georg Kaisers zu präsentieren und zu untersuchen. Ob und inwieweit dabei ein Zusammenhang oder eine Entwicklung sichtbar wird, muss die Arbeit erweisen. Das Quellenmaterial besteht zunächst in den Theoretischen Schriften, dann aber auch in jenen zahlreichen Dramen Kaisers, in denen Kunst und Künstlertum zum Thema wurden. Nun kommt aber keine Untersuchung von Kaisers Kunstauffassung ohne eine vorherige Erörterung philosophischer Fragen aus, weil sich seine ästhetischen Vorstellungen unmittelbar aus seiner Lebensauffassung ergeben. Tatsächlich wird sich, wenn überhaupt, nur von diesem Zusammenhang her, ja in diesem Zusammenhang, ein einheitliches Prinzip für die Kunstauf-

fassung finden lassen. Viele Äusserungen Kaisers zur Kunst beziehen sich auf sein Werk oder gehen aus von seiner eigenen Situation als Künstler. Diese subjektive Perspektive seiner Kunstauffassung lässt eine andere Frage für unser Thema fruchtbar erscheinen, und zwar die, wie Kaiser sein eigenes Künstlertum bewertet hat. Auskunft darüber geben wieder vor allem die Theoretischen Schriften.

Aus diesen Zielsetzungen ergibt sich die Einteilung in vier Abschnitte: über die Lebensauffassung in den Theoretischen Schriften, die Kunstauffassung in den Theoretischen Schriften, Kaisers Bewertung seines eigenen Künstlertums und über Kunst und Künstlertum als Thema der Dramen. Was die Werke Georg Kaisers angeht, so stützt sich diese Arbeit mit einer Ausnahme auf den Text der neuen Kaiser-Gesamtausgabe, der wir auch in den --oft vom Herausgeber erschlossenen--Datierungen folgen.<sup>21</sup>

## DIE LEBENSAUFFASSUNG IN DEN THEORETISCHEN SCHRIFTEN

Die Frage nach dem Menschen bestimmt alle philosophischen Fragestellungen Kaisers in den Theoretischen Schriften. Er stellt aber weniger die alte Frage: Was ist der Mensch? als vielmehr die: was ist der Mensch nicht? was kann und was soll er sein? und vor allem: was wird der Mensch? Und ähnlich sind auch seine Dramen insgesamt nicht darauf gerichtet, eine Antwort auf die Frage nach dem Wesen des Menschen zu geben, als vielmehr den Menschen in verschiedenen Denk- und Verhaltensmöglichkeiten zu präsentieren. In seinem Beitrag "Dramatischer Dichter und Zuschauer" von 1918 spricht Kaiser sich entschieden gegen alle weltanschaulichen Wertungen und Entscheidungen im Drama aus: "Keine Abstimmungen werden ausgetragen - nicht ja, nicht nein wird gesagt" (IV, 550). Diese Entscheidungslosigkeit muss jeden enttäuschen, der eine definitive "Botschaft" von den Kaiserschen Dramen erwartet--ein Sachverhalt, der dem Dichter den Vorwurf eines "labilen Relativismus"<sup>22</sup> eingetragen hat. Viel spricht aber für die Vermutung von Wolfgang Fix, dass die Dramen nicht als Darstellung einer beim Autor vorher ausgebildeten Lebensauffassung zu verstehen sind, sondern dass Kaiser seine Weltanschauung erst mit seinen Stücken entwickelt.<sup>23</sup> Fix hätte sich, wenn er es gekannt hätte, auf ein Gespräch Kaisers mit Yvan Goll von 1924 berufen können, in dem der Dramatiker erklärt: "Ich habe diese Figuren nicht für die anderen, sondern für mich selbst geschaffen. . . . Ich schreibe nur deshalb ein Theaterstück, um mir selbst zu beweisen, dass ich denken, Schlüsse ziehen und Ergebnisse aus dem menschlichen Leben gewinnen kann. . . . Einmal geschrieben, interessiert es mich nicht mehr" (IV, 583/84).

Herbert Ihering hat Kaisers Verhältnis zur Philosophie schon 1919 sehr treffend bezeichnet, wenn er schreibt, Kaisers "nervöse Empfänglichkeit" habe sich aller in der Zeit liegenden Gedanken bemächtigt.<sup>24</sup> Tatsächlich haben die zahlreichen Bemühungen um die Klärung einzelner Aspekte der Kaiserschen Weltanschauung zusammengenommen bisher ergeben, dass die meisten philosophischen Konzeptionen, die Kaiser in seinen Stücken zur Darstellung bringt, in der Philosophie Nietzsches und Schopenhauers, der Lebensphilosophie seiner Zeit und im Programm des Expressionismus vorgebildet waren. Das erklärt den Umweg, den die Forschung bei der Interpretation der Dramen immer wieder über die Philosophie zu nehmen gezwungen ist, und die vielen Ismen, mit denen man Kaisers Werk im ganzen anzugehen pflegt. Kaiser setzt sie zueinander in Beziehung, lässt sie gegeneinander wirken und erprobt sie experimentell, wobei sich ihre Koordination von Drama zu Drama verschiebt--ein Verfahren, dass, wie Horst Denkler<sup>25</sup> am Beispiel der Bürger von Calais nachgewiesen hat--auch gerade die Struktur der Dramen bestimmt.

Auf Grund dieser komplexen und wechselnden Kombination philosophischer Ideen aber ist es schwierig, wenn nicht unmöglich, festzustellen, inwieweit ein Drama Kaisers die Lebensauffassung des Dichters zum Ausdruck bringt. Es ist ja auch mehrfach schon darauf hingewiesen worden,<sup>26</sup> wie wenig Kaisers Stücke als Bekenntnisdichtungen anzusprechen sind. Das ist, trotz ihres programmatischen Tons, in den Theoretischen Schriften nicht anders. Zwar wird hier erklärt, bewertet und Partei bezogen, aber die präsentierten Anschauungen sind in sich so verschieden und widersprüchlich, dass auch hier eine einheitliche "Weltanschauung" nicht zum Ausdruck kommt. Arnold Meese hat in seiner Dissertation eine weitgehende Übereinstimmung

der theoretischen Äusserungen Kaisers mit dem Expressionismus festgestellt, ja er schreibt, alle wesentlichen Aspekte der Thesen Georg Kaisers seien in den Thesen des Expressionismus und Aktivismus "präfiguriert" (S. 169). Ein Blick auf die frühe Dramatik Kaisers zeigt jedoch, dass das geistige Reservoir, aus dem er schöpfte, viel breiter angelegt ist, und dass gerade seine zentralen Thesen auf Einflüssen und Gedanken fussen, die schon vor der expressionistischen Periode in seinem Werk manifest sind und dann auch über sie hinausgehen.

#### Geist und Leben: Nietzsches Einfluss auf die frühe Dramatik Georg Kaisers

In Kaisers erstem Drama, der Grotteske Schellenkönig (1895/96) wird das Herrschertum eines Königs durch das Lachen eines Bedienten für kurze Zeit aus den Angeln gehoben. Der Bediente war über die Tanzübung des Königs in Gelächter ausgebrochen, "Weil Hoheit wurden / dressiert grad wie ein Aff'!" (I, 14). Statt diesen Spott zu bestrafen, wie die vor Entrüstung erstarrten Marschälle es fordern, erkennt der König schlagartig die ganze Unnatürlichkeit, den Zwang und die Äusserlichkeit seines Lebens: "Mich übersprang ein Quell. Des Lauterkeit / traf mich wie fliessend Licht, doch kühl und milde / und wusch mit reinen Strömen meinen Leib" (I, 16). Die Metaphorik zeigt, wie das naturhafte Leben hier in das erstarrte Etikett des Herrschertums einbricht und es in Frage stellt. Der König legt seine Krone, seinen reichgeschmückten Mantel und seine Perücke ab, muss dann aber schnell erkennen, dass er dem Hofstaat und dem Volk ohne diese Insignien seiner Würde und Herrschergewalt nicht mehr glaubwürdig ist. Durch einen bedrohlichen Aufruhr wird er gezwungen, sich wieder in sein Rollenspiel zu fügen. Er beugt sich erneut der überkommenen Ordnung

und ist bereit, den ihm darin zugemessenen Dienst zu leisten. Jetzt verflucht er den Bediensteten, die alte Ordnung zerstört zu haben, ohne eine neue vorschlagen zu können, und ersticht ihn. Damit ist die bestehende Ordnung als notwendig anerkannt, aber sie ist auch als "Trug" (I, 35) entlarvt, als unnatürlich und lebensfeindlich. So ist schon in diesem ersten Stück des siebzehnjährigen Kaiser das Motiv von Schein und Wirklichkeit angeschlagen, das wie kaum ein anderes für das gesamte folgende Werk bestimmend werden sollte.

Kaisers Skepsis gegen das Herkömmliche und allgemein Anerkannte äussert sich in fast allen seinen frühen Dramen als betont antibürgerliche Haltung, ein Tatbestand, der allerdings angesichts des Einflusses von Ibsen, Hauptmann, Holz und Wedekind in dieser Schaffensperiode auch nicht überraschen kann. Kaiser geht es aber bei seinen Stücken vor 1912 nicht eigentlich um die Auseinandersetzung des Individuums mit der Gesellschaft als vielmehr um die Konfrontierung eines in dieser Gesellschaft verhafteten Individuums mit den vitalen Kräften des Lebens. Konstantin Strobel, der pflichtbewusste Lehrer in Margarine (1906), Rektor Kleist, der typische Intellektuelle in der gleichnamigen Tragikomödie von 1903, Hornemann, der gelehrte Lehrer in der Komödie Der Fall des Schülers Vehgesack (1901/02) und der forschende Professor in Der Geist der Antike (1905), sie alle sind verknöcherte, verbürgerlichte und vergeistigte Typen, die an Problemen der vitalen Körperlichkeit scheitern. Die Gesellschaftskritik ist hier nur ein Aspekt einer vorherrschenden Lebensfrage: des Konflikts von Geist und Leben.

Wo die Forschung die Geist-Leben-Problematik bei Kaiser behandelt, wird in der Regel auf Nietzsche verwiesen,<sup>27</sup> in dessen Anthropologie diese

Antithese ein zentrales Thema war--wie denn überhaupt der Einfluss dieses Philosophen auf das Denken und Dichten des Dramatikers eine der am häufigsten behandelten Fragen in der Kaiser-Forschung ist.<sup>28</sup> Und hier lässt sich nun feststellen, dass dieser Einfluss im Laufe der Jahre immer nachdrücklicher betont wurde: Während Linick 1937 davor warnte, "die innere Verwandtschaft der beiden"<sup>29</sup> zu überschätzen und Fivian 1946 behauptete, Nietzsche und Kaiser hätten im Grunde sehr wenig miteinander zu tun (S. 266), spricht Wolfgang Fix 1950 doch schon von Nietzsches "Onthologie" als dem "Erlebnishintergrund"<sup>30</sup> Georg Kaisers. Wolfgang Paulsen bestritt in seiner Kaiser-Monographie zehn Jahre später zwar noch "ein tieferes Eindringen" Kaisers in Nietzsches Gedankenwelt, räumt aber dann doch ein, dass man Kaiser "im weitesten Sinne" als Nietzsche-Jünger bezeichnen könne: "Die Linien verschwimmen offenbar in einer sehr allgemeinen Bewunderung, die auch durch den Widerspruch nicht behindert wird."<sup>31</sup> Stärker hat dann Schürer 1971 den Einfluss Nietzsches auf Kaiser betont, ja er hat dem Werk des Philosophen die Bedeutung einer Bibel für den Dramatiker zugemessen,<sup>32</sup> nachdem schon Walther Huder in dem Nachwort zu seiner Kaiser-Anthologie von 1966 geschrieben hatte: "Georg Kaiser hat das Erbe Nietzsches angetreten und geradezu heroisch, schliesslich aber tragisch mit den Forderungen seiner Zeit verknüpft" (S. 774).

Kein Name fällt in den Theoretischen Schriften Georg Kaisers neben Platon so häufig wie der Nietzsches. 1926 antwortete der Dramatiker auf eine Umfrage der New York Times: "Ich kenne nur zwei unsterbliche Dichter: Plato und Nietzsche" (IV, 591). Die Bewertung Nietzsches als Dichter findet sich schon in dem Aufsatz "Die Formung von Drama" (1922), wo Kaiser der Meinung Ausdruck gibt, dass von Nietzsche "nur das Sprachwerk - nicht sein

Denkwerk" bleiben werde (IV, 574). Gerade in diesem Aufsatz ist aber, wie wir noch sehen werden, der philosophische Einfluss Nietzsches besonders spürbar. An anderer Stelle hat Kaiser darauf hingewiesen, dass seine Dramen Die Versuchung (1909/10) und Der gerettete Alkibiades (1919) Nietzsche in besonderem Masse verpflichtet sind.<sup>33</sup> Und während seines schweizer Exils plante er ein Nietzsche-Drama mit dem Titel "Ariadne", das, wie Fritze mitteilt,<sup>34</sup> Nietzsches Aufenthalt in Tribschen, dem schweizer Landsitz Richard Wagners zum Inhalt haben sollte. Schliesslich beweisen auch die Briefe,<sup>35</sup> wie genau Kaiser die Werke Nietzsches kannte, und dass er sich sein Leben lang mit dem Philosophen auseinandergesetzt hat.

Kaiser verdankte den ersten Hinweis auf Friedrich Nietzsche seinem Jugendfreund, dem späteren Platon-Forscher Kurt Hildebrandt, der in dem von Kaiser und einigen Mitschülern 1895 gegründeten Leseverein "Sappho" in Magdeburg einen Vortrag über den Philosophen hielt. Nach eigenen Angaben bestand dann auch während seines Aufenthaltes in Argentinien Kaisers Lektüre neben Schopenhauer und Dostojewski aus Nietzsche (IV, 542). Und kaum nach Deutschland zurückgekehrt, schrieb er mit der Komödie Der Fall des Schülers Vehgesack (1901/02) ein Stück, in dem das Geist-Leben-Problem zum erstenmal Gestalt gewinnt.

Zweifellos war Nietzsches Einfluss auf Kaiser in dessen früher Schaffensperiode besonders stark. Edith Lach hat in ihrer Dissertation von 1971 nachgewiesen, dass Kaiser in der Zeit von 1895 bis 1914 Nietzsches Also sprach Zarathustra als Quelle für vier Dramen benutzt hat. Zum erstenmal für seinen Einakter Faust (1897), in dem er das Faustische Streben als Nietzscheschen Lebensrausch darstellte. Im Jahre 1904 arbeitete Kaiser an

einem Drama, das den Titel "Der Dolch" tragen sollte. In dem erhaltenen Arbeitsheft zu diesem Stück stellte er Zitate aus Platons Phaidon und Nietzsches "Das Problem des Sokrates" zusammen.<sup>36</sup> Der Plan war offenbar eine direkte Gegenüberstellung des vitalen persischen Despoten Ochos, einer Verkörperung des Nietzscheschen Übermenschen, mit dem theoretischen Menschen Sokrates. Dabei ist für unsere Frage bedeutsam, dass Kaiser sich hier ganz auf die Seite Nietzsches stellt: "Ich komme auf Nietzsche - Wahrheit und Macht!"<sup>37</sup> Vielleicht aber ist die Tatsache, dass Kaiser dieses Drama nicht ausgeführt hat, ein Hinweis darauf, dass er von einer bedingungslos vitalistischen Position allmählich abrückte. Denn es fällt auf, dass der Dramatiker in den folgenden Stücken, die sich mit der Antithese von Geist und Leben auseinandersetzen, also Der Geist der Antike (1905) und Margarine (1906), eine einseitige Ausbildung der rein vitalen Kräfte im Menschen genauso ablehnt wie die der rein geistigen.

Seinem Bühnenspiel Die jüdische Witwe (1904) stellte Kaiser das Zarathustra-Wort "O, meine Brüder, zerbrecht, zerbrecht mir die alten Tafeln!" als Motto voran. In dem Stück selbst aber ist vor allem der Einfluss anderer Quellen, der Bibel, Hebbels Judith und--wie Arnold<sup>38</sup> nachgewiesen hat--Shaws Man and Superman, festzustellen. Deutlicher ist der Einfluss Nietzsches auf Kaisers erste Tragödie, Die Versuchung (1909/10), in der der Gedanke der Höherentwicklung des Menschen zum Übermenschen, das zentrale Motiv des Zarathustra, eine entscheidende Rolle spielt. Weil ihr Mann gelegentlich Bier und Wein trinkt und eine Zigarre raucht, gibt sich Karla aus Verpflichtung gegen die gesunde Nachkommenschaft dem vermeintlichen Kraftmenschen Rust hin und erwartet ein Kind von ihm. Wie sehr Karla ihre Mutterschaft im Sinne Nietzsches versteht, wird deutlich in

ihren Worten: "Wer sind wir Mütter? Wir sind Auferstehung. Wir erwecken von den Toten. Nichts schläft, wir leben! - Wir können unsere Männer lieben - stark und freudig - aber wir fürchten für unser Kind. Und das Kind muss werden. Sonst vergehen wir uns am ewigen Leben. An Menschen der Zukunft, die grösser und heller die Welt erfassen mit ihren Sternen und Sonnen. Wir sind die Brücke - zum kühnsten Bogen müssen wir uns spannen - um zu tragen - und nicht zusammenbrechen!" (I, 341). Ganz genauso aber hatte Zarathustra den Menschen der Gegenwart als "Übergang" und "Brücke"<sup>39</sup> vom Tier zum Übermenschen verstanden.

Auf der anderen Seite ist aber gerade dieses Drama ein Beweis dafür, dass Kaiser Nietzsche nicht unkritisch gegenüberstand. Das Buch nämlich, aus dem Karla diese Überzeugungen zog, ist eine blosse Farce, ein Machwerk, mit dem der Pseudokünstler Rust versucht, die Ehe Klaras mit dem Gerichtsassessor Albert Axthelm zu verhöhnern. Als Klara diesen "Schwindel" (I, 361) schliesslich erkennt, begeht sie Selbstmord.

Die Preisung der elementaren Lebenskräfte finden wir dann noch einmal in Kaisers Europa. Der Dramatiker schrieb dieses "Tanzspiel" in den ersten Monaten des Ersten Weltkrieges und es ist nicht daran zu zweifeln, dass der Autor hier für einen Moment sich der allgemeinen Kriegseuphorie in Deutschland nicht ganz entziehen konnte. Ähnlich wie in der Grotteske Schellenkönig bricht das natürlich-vitale Leben in eine ästhetisch überfeinerte Gesellschaft ein. Agenor aber reagiert anders als der König in Kaisers Erstling. Er preist die Herausforderung an seine femininen, verzärtelten Schönlinge, er ruft sie auf: "Soll unser Namen untergehen? Soll dies fruchtbare Leben, das auch in unserem Leib blutet, versickern? Wollen wir uns am Leben versündigen mit unserer Trägheit? Ich wende mich

an euch. Ich rufe nach euch. Ich bin euer König. Schafft mir Männer, Männer, die Waffen schwingen und dies Leben verteidigen, das unsren Schutz verlangt" (I, 650). Und den fremden Kriegern ruft er ermunternd zu: "Kommt später und messt euch mit diesem neuen Geschlecht. Kämpft um das Leben, das allein besteht: echtes Leben ist starkes Leben - und das stärkste ist das beste" (I, 651). Schürer weist auf die leicht ironische Zeichnung der Krieger hin,<sup>40</sup> die wie Karikaturen jener Germanenhorden erscheinen, wie Tacitus sie in seiner Germania beschrieben hatte. Das ändert jedoch nichts an der vitalistischen Grundkonzeption dieses Stückes, das ein rustikales, ursprünglich-kräftiges Leben propagiert.

Die krasseste Konfrontation der vitalistischen Lebensauffassung mit der erstarrten, lebensfeindlichen Gesellschaft der Gegenwart findet sich bei Kaiser aber schon vorher, und zwar in seinem ersten expressionistischen Stück, Von morgens bis mitternachts, das 1912 entstand, aber erst vier Jahre später veröffentlicht wurde. Durch die flüchtige Berührung mit der Hand einer schönen Dame erschüttert, bricht der Kassierer aus seinem bisherigen Leben, aus der bürgerlichen Ordnung, der mechanisch geregelten Arbeit, dem trauten Familienleben auf, um "im Wirbel kommender grossartiger Ereignisse" (I, 484) ein volles leidenschaftliches Leben zu erleben. In den Stationen, die er dann bis mitternachts durchläuft, versucht er, dieses Leben durch Ballung der emotionalen, physischen und seelischen Kräfte in sich und anderen zu entfesseln: im Sportpalast setzt er mit seinen riesigen Preistiftungen die Leidenschaft der Massen frei, im Ballhaus versucht er die sinnliche Leidenschaft in sich und in den Tanzmädchen zu erregen, und zuletzt, im Lokal der Heilsarmee, geht es ihm um die Ballung der seelischen Kräfte. Aber in keinem Fall gelingt ihm die Erhaltung der einmal geweckten

Energien: im Sportpalast tritt beim Erscheinen der Hoheit plötzlich Stille ein, im Ballhaus wird des Kassierers sinnliche Hitze durch die Trunkenheit und die körperlichen Mängel der Mädchen schnell abgekühlt und die seelische Befreiung der Bekenner im Lokal der Heilsarmee verkehrt sich unter dem Geldregen, den der Kassierer auf sie niedergehen lässt, ins Gegenteil. Mit dem Verrat des Mädchens ist er in seine alte Leere zurückgeworfen. Und so muss er die Vergeblichkeit seines Weges erkennen: "Von morgens bis mitternachts rase ich im Kreise" - (I, 517).

Die Ballung der Energien, die Freisetzung der vitalen Lebenskräfte scheitert an der lebensfeindlichen Gesellschaft, ihrer Untertanengesinnung und ihrer Geldgier, aber auch an der Gebrechlichkeit des einzelnen Menschen, der körperlichen Missgestalt des Tanzmädchens und der inneren Missgestalt des Helden, der glaubt, ein vitales Leben mit Geld erkaufen zu können. Der Kassierer bleibt den Mächten verhaftet, von denen er sich befreien wollte. Daher scheitert der Aufbruch, der Weg ist umsonst, und der Tod bleibt der einzige Ausweg. Zweifellos kann man wie Kuxdorf<sup>41</sup> die Darstellung der entseelten Menschheit in diesem Stück als Warnung und Aufruf verstehen, trotzdem fehlt aber hier noch jeder positive Hinweis auf Erneuerung oder Höherentwicklung des Menschen. Der Tod des Kassierers dient niemandem und nichts. Die vitalistische Problematik wird hier also nur negativ durch Kritik an der entmenschten Gesellschaft bestimmt. Die Belehrung der Masse, die Verkündung, wie wir sie in den späteren expressionistischen Stücken des Dichters immer wieder finden, fehlt noch. Wolfgang Fix hat daher recht, wenn er schreibt: "Die irdische Welt wird hier allein aus sich selbst heraus widerlegt, so dass das menschliche Leben gleichsam zu einer Passion ohne Auferstehung wird".<sup>42</sup>

"Aufbruch des einzelnen in die Menschheit - Irrtum als Einzelner menschlich zu sein - ein Nein - gegen Betonmauer geführte Strassenkurve: das ist Von morgens bis mitternachts" (IV, 563), so hat Kaiser selbst sein Drama gedeutet und damit das Problem der Individuation und die Sehnsucht des einzelnen ins Allgemeine als das Thema des Stückes bezeichnet. Wie sehr der Dichter in der Gestaltung dieses Problems aber noch von der sozialen Thematik seiner späteren expressionistischen Stücke entfernt und Nietzsche verpflichtet war, mag eine Textstelle aus der Geburt der Tragödie zeigen, in der Nietzsche die gleiche Frage behandelt: "Bei dem heroischen Drängen des einzelnen ins Allgemeine, bei dem Versuche, über den Bann der Individuation hinauszuschreiten und das eine Weltwesen selbst sein zu wollen, erleidet er an sich den in den Dingen verborgenen Urwiderspruch, d.h. er frevelt und leidet" (I, 59).

Die Bürger von Calais (1912/13) sind ein weiterer Schritt auf den Expressionismus zu, und zwar gerade auch in weltanschaulicher Hinsicht. Kein Drama Kaisers hat so viele Interpretationen gefunden wie dieses, bei keinem aber auch gehen die Deutungen so weit auseinander. Ist der Held des Stückes, Eustache De Saint Pierre, eine Nietzsche-Gestalt, wie Edith Lach meint (S. 155), oder müssen wir in ihm mit Schürer<sup>43</sup> einen zweiten Christus sehen? Huder bezeichnet ihn als eine "Synthese von Platon und Nietzsche."<sup>44</sup> Vor allem auch der Tod Eustaches ist umstritten. Während Armin Arnold meint, dieser Tod habe nur den Zweck, materielle Güter zu erhalten,<sup>45</sup> bestreitet Lämmert, dass Eustache für den Hafen oder überhaupt für irgend jemand gestorben sei, sondern nur deshalb den Tod gewählt habe, ". . . um zu verhindern, dass ein siebenter am Leben bleibt!"<sup>46</sup> Dagegen votiert Kuxdorf für einen Opfertod, mit dem Eustache die Läuterung der

Sechs vollbracht und die "Ideologie der Zerstörung" des Duguesclins überwunden habe (S. 130). Ähnlich sehen auch Kenworthy<sup>47</sup> und Ernst Schürer<sup>48</sup> Eustaches Ende als Opfertod für seine Mitmenschen.

Zunächst scheint auch in diesem Drama der Einfluss Nietzsches nur allzu deutlich durch. Edith Lach hat auf eine ganze Reihe von Parallelen zwischen Also sprach Zarathustra und den Bürgern von Calais hingewiesen, zum Beispiel die Abendmahlsszene in beiden Werken (S. 154). Überhaupt, so schreibt sie, habe Eustache nach dem Zarathustra-Grundsatz gelebt: "Euer Werk, euer Wille ist euer 'Nächster:' lasst euch keine falschen Werte einreden!" (SS. 154/55). Schon die Art, wie Eustache sich in diesem Drama über die Menge erhebt und mit welchem Pathos er seinen sechs "Jüngern" den neuen Menschen verkündet, erinnert an die Zarathustra-Gestalt bei Nietzsche. Und nicht zuletzt ist auch die Definition des neuen Menschen als "Täter" (I, 562), die Bestimmung seines Lebens als Weg, als beständiges Werden, als Steigerung und Intensivierung die Verkündung einer rein vitalen Lebensauffassung.

Vor allem auch der Tod Eustaches De Saint Pierre lässt sich von Nietzsches Zarathustra her verstehen. Schon Wolfgang Fix hat in einem bisher kaum beachteten Artikel von 1950 darauf hingewiesen, dass Kaisers Lebensverneinung aus Lebensbejahung durchaus mit Nietzsches Begriff des Leidens und der Lust aus Leiden als Lebenstrieb übereinstimmt. Wenn Kaisers "neuer Mensch" gerade jene Triebkräfte verkörpert, die Nietzsche ablehnt, also Entsagung etwa oder Dulden und Geschehenlassen, dann sei das--so argumentiert Fix--nur ein scheinbarer Widerspruch gegenüber Nietzsche: "Kaisers Pazifismus und Passivität sind nur eine spezielle Erscheinungsweise von Vitalität und können sich deshalb, so paradox es klingen mag, auf

Nietzsche berufen."<sup>49</sup> In der Tat, Eustache ist, nach Zarathustras Gebot, der "Untergehende," der ein "Hinübergehender" (Bd.II, S. 340) ist, ein Hinübergehender in Richtung auf den neuen Menschen. Sterbend reicht er den Menschen, wie Zarathustra es will, seine "reichste Gabe" (Bd.II, S. 445), und folgt dessen Weisung: "In eurem Sterben soll noch euer Geist und eure Tugend glühn, gleich einem Abendrot um die Erde: oder aber das Sterben ist euch schlecht geraten" (Bd.II, S. 335). Die christliche Symbolik am Ende der Bürger von Calais gilt dieser strahlenden Erhöhung des Hinübergehenden. Auch die Geburt des Prinzen, die den König umstimmt, ist--darin hat Lämmert<sup>50</sup> ganz recht--Ausdruck eines vitalistischen Kreationspathos : Nach dem Tod des Eustache folgt unmittelbar neues Leben.

Eustache stirbt nicht für die Sünden der Welt, wie Schürer meint,<sup>51</sup> auch opfert er sich letztlich weder für den Hafen noch für die Bürger von Calais. Er hat diese Bürger genauso wenig geliebt wie Zarathustra den Pöbel. Überhaupt geht es ihm hier weniger um diese Gruppe von Menschen, sondern wie Nietzsche viel abstrakter um den Menschen schlechthin, die Gattung Mensch. Auf diese Ausweitung deutet auch wieder die christliche Symbolik am Ende des Stückes. Sie signalisiert nicht selbstlosen Opfertod und Sündenvergebung sondern allegorisiert Nietzsches Gedankengut. Und aus diesen Gründen ist es zumindest fragwürdig, Die Bürger von Calais, wie es üblich geworden ist, Kaisers "Sozialdramen" zuzurechnen.

Auch die Definition des neuen Menschen in diesem Drama als "neuen Täter" (I, 562) kann man von Nietzsche her verstehen. Zarathustra hatte verkündet: "Schaffen - das ist die grosse Erlösung von Leiden und des Lebens Leichtwerden. Aber dass der Schaffende sei, dazu selber tut Leid not und viel Verwandlung" (Bd.II, S. 345). Das ist auch die Botschaft

Eustaches und ganz in diesem Sinne führt er die Sechs, die er zu Schaffenden verwandeln will, in Leid und Verwandlung. Er lässt nicht zu, dass ihr Tod zum Opfertod aus Barmherzigkeit wird - das ist nur der Anlass. Es geht ihm um mehr: um Verwandlung, um Intensivierung, um Erlösung in die Tat. Und deshalb lässt er sie nie bei einer Gewissheit ausruhen, sondern treibt sie zu immer weiterer Verwandlung und Steigerung an. In diesem Sinne ist auch der Schluss des Stückes, die Begnadigung, durchaus konsequent, indem ihnen auch jetzt (von Dichter) ein Ende ihres Weges versagt wird. Die neue Tat erlöst den Menschen in das ewige Leben im Sinne Nietzsches - das verkündet der greise Vater am Ende: "Die neue Tat kennt euch nicht! - Die rollende Woge eurer Tat verschüttet euch. Wer seid ihr noch? Wo gleitet ihr mit euren Armen - Händen? - - Die Welle hebt sich auf - von euch gestützt - auf euch gewölbt. Wer wirft sich über sie hinaus - und das glatte Rund?" (I, 577).

Die Frage nach dem Mass der Übereinstimmung des Kaiserschen Vitalismus in diesem Stück mit Nietzsche bleibt letzten Endes jedoch offen, da sich Nietzsches Übermensch einer eindeutigen Bestimmung entzieht. Was in Kaisers Drama auffällt, ist die betont geistesbestimmte Definition der Vitalität. In immer neuen Anläufen setzt Eustache seinen Begriff des Täters von kriegerischer Tapferkeit ab. Gewiss, der Hafen ist ein Werk der Hände, aber ebenso sehr eines der klugen Planung. Die ungebundene Vitalität, wie Duguesclins sie verkörpert, und die Eustache mit den Begriffen "Wut," "Gier" und "Fieber" bezeichnet (I, 535), führen zu Zerstörung, zu "einem Hügel von Scherben" (I, 535). Dagegen grenzt Eustache die aufbauende Vitalität des neuen Täters sorgfältig ab. Er fragt die sechs Opferwilligen: "Seid ihr die neuen Täter? - Ist eure Hand kühl - euer Blut ohne Fieber - eure

Begierde ohne Wut?" (I, 562). Und über die neue Tat sagt er: "Eine klare Flamme ohne Rauch brennt sie - kalt in ihrer Hitze - milde in ihrem Blenden . . . kühl und hell in euch - ihr seid froh ohne Rausch - ihr kühn ohne Taumel - ihr willig ohne Mut - ihr neue Täter der neuen Tat - -!" (I, 562). Keinem dionysischen Lebensrausch wird hier das Wort geredet, sondern einer äussert beherrschten und bewussten Tatethik.

Schürer hat auf den symbolischen Charakter des mächtigen Bildteppichs im Stadthaussaal hingewiesen.<sup>52</sup> "In seinen drei Feldern," so lautet die Bühnenanweisung bei Kaiser, "zeigt er mit der Kraft der Formen und Farben einer frühen Kunst den Bau des Hafens von Calais, links ragt die steile Küste, an die das Meer wild stürmt - rechts stellt sich die rege Tätigkeit während des Baues dar - die breitere Mitte zeigt den vollendeten Hafen: auf geraden Kaien lange Speicher und fern die Einfahrt in die weite und glatte Bucht" (I, 542). Ohne die Hafenanlagen "stürmt" das Meer des Lebens, der Mensch ist den irrationalen Kräften seiner Triebe ausgesetzt. Erst die rationalen Kräfte in ihm bändigen diese Elemente zur "glatten Bucht" und machen sie ihm nutzbar. Eustache predigt nicht die Unterwerfung der Vitalität durch den Geist, Geist und Leben stehen nicht antithetisch zueinander. Vielmehr ist hier der Geist selbst eine der vitalen Kräfte im Menschen, und es ist das vollkommene Beisammensein, die Ausgewogenheit aller vitalen Kräfte in Eustache, die seine Überlegenheit über den nur Tapferen ausmacht.<sup>53</sup>

### Der kommende Mensch

Die ersten theoretischen Ausführungen Kaisers über das Wesen und die Bestimmung des Menschen finden sich in seinem Aufsatz "Der kommende

Mensch" von 1922.<sup>54</sup> Die hier entwickelte Lebensauffassung ist durch und durch anthropozentrisch, alle Bestimmung kommt aus dem Menschen und mündet in ihm: "Ohne den Menschen ist nichts: weil der Mensch ist - ist alles von Menschen für den Menschen" (IV, 569). Der Mensch ist, so glaubt Kaiser, ursprünglich vollkommen, eine Ganzheit, "komponiert aus Kopf und Hirn und Herz und Blut" (IV, 570), ausgezeichnet durch seine "zusammenfassende Kraft" (IV, 568) und die Vielheit seiner Fähigkeiten. Der Mensch der Gegenwart hat aber beides verloren, ist verkümmert. Er unterlässt die Zusammenfassung aller Kräfte und " . . . unterliegt der Versuchung, eine einzelne Fähigkeit auszubilden. Er wird Spezialist!" (IV, 568). Der Grund für diese "Zersplitterung" (IV, 568) kommt von aussen, ist bedingt durch die moderne Arbeitswelt: "Das Gesetz der Zeit bestimmt über ihn" (IV, 568). Kaiser ist sich darüber im klaren, " . . . dass ein Mensch sich nur mit der Pflege einer einzigen seiner zahlreichen Möglichkeiten wirtschaftlich erhalten kann" (IV, 568). Aber er glaubt nicht, dass das notwendig so sein muss. Schon in einem Gespräch mit Karl Marilaun ein Jahr vorher hatte er erklärt: "Ich glaube nicht, dass der Mensch Bankkassierer von morgens bis mitternachts, dass er roboten, Sklave, Diener, Tier sein muss und höhere Ordnung über sich zu wännen hat, während er im Rinnsal verreckt. . . . Wir haben uns unter Gewalt und gottgewollter Ordnung spezialisiert. Diener die einen, Herr der andere. Aber niemand ist erschaffen, lediglich Bausteine zu tragen, während der andere wohnt. Das Auto zu führen, in dem der andere sitzt. Im Bergwerk zu fördern, während der andere sich einheizen lässt" (IV, 565). Jetzt, in dem Aufsatz "Der kommende Mensch", bezeichnet Kaiser die Daseinsführung des modernen Menschen als "Missform" (IV, 568) und die einseitige Ausbildung

seiner Fähigkeiten als "Todsünde" (IV, 570): "Sie wendet sich gegen die Allheit des Menschen und verstümmelt die Universalität zur Spezialität" (IV, 570).

Aus dieser negativen Beurteilung des gegenwärtigen Menschen und der modernen Zivilisation ergibt sich Kaisers Drängen nach Veränderung der Verhältnisse und der Vorbereitung einer besseren Zukunft. Diese Entwicklung will er aber nicht in der Form einer progressiven Weiterentwicklung des einmal beschrittenen Weges verstanden wissen, sondern gleichsam als rückwärtige Bewegung im Sinne einer Regeneration. Das ursprüngliche, eigentliche Wesen des Menschen soll wiederhergestellt werden. Der Mensch muss sich seine "prästabilisierte Vollendung" (IV, 568) wieder ins Bewusstsein bringen, so argumentiert er. "Das ist sein Weg - sein Werk - und sein Ziel" (IV, 568). Und das heisst nichts anderes, als dass er seine Totalität und Energie und die Allseitigkeit seiner Fähigkeiten wiederherstellt: "Die Leistung der dem Menschen einzig eigentümlichen Energie zur Höchstleistung zu steigern: nämlich die reine und gleiche Bindung von Vitalität und Idee zu erreichen - das ist die Aufgabe von Menschen, die nach uns kommen und deren Vorgänger wir mit Fleiss und Demut sein sollen" - (IV, 569). In dieser Bemerkung wird der Zusammenhang von Energie und Totalität deutlich. Beide gehören zusammen und ihre Kombination gründet in einem energetischen Vorgang, was Kaiser auch an einer anderen Stelle seines Aufsatzes noch einmal betont.

Die Konzeption der Totalität erfährt in den Theoretischen Schriften letztlich eine mythologische Begründung. Der Begriff "Mythos" wird in einem gleichlautenden Artikel Kaisers von 1919 als die "Forschung nach dem Ursprung der Vernichtung der Einheit" (IV, 554) definiert. Das

ursprüngliche Vorhandensein dieser Einheit sei bewiesen durch die Kraft unserer "dauernden Sehnsucht" (IV, 554) nach ihr. Als Beispiel nennt Kaiser die Vertreibung aus dem Paradies, die die Zweiteilung des Menschenwesens in Trieb und Vernunft erklärt (IV, 555). In dem Aufsatz "Der kommende Mensch" nun beruft sich Kaiser auf einen Mythos aus der griechischen Antike: "Dass der Mensch nicht Stückwerk sei - sondern planvoll ein Ganzes: wird schon im Mythos vorgesagt (in dem die Wahrheit von Unmündigen redet). Marsyas unterliegt Apoll: Marsyas blies die Flöte und blähte blasend seine Backen zu Bäuchen, die das Ebenmass des menschlichen Gesichts verzerrten (Apoll spielte mit schöner Geste die Leier). Ahnungsvoll wunderbar fein die griechische Ablehnung des überbeschäftigten Menschen - der eine Tätigkeit vollführt, die das von Ursprung eingesetzte Mass überschreitet" - (IV, 569).<sup>55</sup>

Als Wiederherstellung seiner ursprünglichen Einheit ist der Weg des Menschen nichts anderes als die Verwirklichung seiner selbst. So wird der Mensch zur "Idee" (IV, 569), zur "Vision" (IV, 571), der er nachstrebt, zum Ziel seiner Entwicklung: "Der Mensch ist die Wirklichkeit, die alles ermöglicht - nämlich den Menschen. Die Ewigkeit zieht er in die Gegenwart - und öffnet die Gegenwart in die Ewigkeit" (IV, 571). Damit wird der gegenwärtige Mensch zum "Übergang für kommende Menschheit" (IV, 567), in eine Zukunft, " . . . in der die Sage von unserem Tun und Treiben in solcher Zersplitterung zur unwahrscheinlichen Fabel hinsinkt" (IV, 568). Der Mensch dieser Zukunft aber, der erneut in sich vollendete Mensch, ist nach Kaiser der "gekonnte Mensch" (IV, 571).

Dass diese Entwicklung in eine höhere Zukunft, die Erneuerung des Menschen in seine ursprüngliche Vollkommenheit möglich, ja wahrscheinlich

ist, steht für Kaiser in diesem Aufsatz jenseits aller Zweifel. Seine Zuversicht kennt keine Grenzen. Er glaubt an den Menschen, er preist seine Geschicklichkeit und ist davon überzeugt, dass er die gegenwärtigen "ökonomischen Schwierigkeiten" (IV, 569) überwinden wird: "Der Mensch ist auf dem Weg!" (IV, 567), versichert er: "Das Ziel ist erreichbar. Es wird erreicht. Bestimmt tritt ein: das All seiner Fähigkeiten wird entwickelt - befreit aus dem speziellen Fall seiner Beschäftigung. Es verschwinden Talente und Patente - jedem ist alles offen - aus der Spezialität dringt er in die Totalität" (IV, 571). Es geht aber nicht nur um den einzelnen, die Erneuerung soll auf alle übergreifen und so eine neue Welt entstehen lassen: "Fortschritte Einzelner werden von der Gesamtheit eingeholt. Der Berg wird zur Ebene, auf dem alle siedeln. Dann reguliert sich die Energie irdisch und erhaben. Der Mensch ist da!" (IV, 571).

Auf die Beziehungen der Kaiserschen Lebensauffassung zur zeitgenössischen Lebensphilosophie ist erst vereinzelt hingewiesen worden. Die gründlichste Untersuchung dieser Frage hat Gunter Martens geliefert, der die Kaiserschen Ideen mit Nietzsche, Bergson und Simmel in Beziehung setzt. Überhaupt aber liegen die meisten zentralen Thesen Kaisers in der Lebensphilosophie seiner Zeit geradezu in der Luft. In seinem Buch Zur Wiedergeburt des Idealismus von 1908 rief Johann Ferdinand Schmidt zum Beispiel nach dem neuen Menschen, der durch eigene Werkmacht seine ursprüngliche Totalität wiederherstellt,<sup>56</sup> und ganz ähnlich wie Kaiser beruft er sich dabei auf das "Allheitsbewusstsein"<sup>57</sup> im Mythos. Auch die kosmische Erweiterung dieser Totalität in der Lebensphilosophie, auf die Heinrich Rickert hingewiesen hat,<sup>58</sup> findet sich bei Kaiser, wenn er schreibt: "Der Mensch ist das All - allhier, allda - allfern, allnah - allseiend, all-

gegenwärtig" (IV, 568/69). Die Energiebestimmung Georg Kaisers lässt sich mit dem energetischen Monismus Wilhelm Ostwaldts vergleichen, der in einem Buch von 1912 einen "energetischen Imperativ"<sup>59</sup> aufstellt und ganz ähnlich wie Kaiser die Gegensätze von Geist und Körper auf die Energie als dem einheitlichen Seinsprinzip zurückführt.<sup>60</sup>

Trotz der vitalistischen Züge der Lebensauffassung, wie sie sich nach den bisher betrachteten theoretischen Äusserungen darstellt, muss man hier aber eher von einem Abrücken von Nietzsche und von Kaisers früher Dramatik sprechen. Zunächst fällt auf, dass der Mensch bei Kaiser jetzt stärker als früher als gesellschaftliches Wesen gesehen wird. Der "kommende Mensch" von 1922 ist nicht mehr der "neue Täter" von 1912, der sich in seinem Werk aufhebt, sondern der regenerierte Mensch, der die Lebensfeindlichkeit der modernen Arbeitswelt überwindet und zu sich selbst zurückfindet. Ging es Kaiser noch in den Bürgern von Calais um eine höhere Lebensform des Menschen, so geht es ihm jetzt viel konkreter um die Menschen. Ebenso erschöpft sich das Verhältnis des einzelnen zur Gesellschaft jetzt nicht mehr in blosser Kritik und Ablehnung, wie etwa in dem früheren Stück Von morgens bis mitternachts. In seinem Gespräch mit Karl Marilaun von 1921 spricht Kaiser zwar noch von der Notwendigkeit der Zerstörung dessen, was den Menschen "entwürdigt, niedergedrückt und versklavt hat" (IV, 565), er betont dann aber, dass nur der das sittliche Recht habe zu zerstören, der den geräumten Kampfplatz wieder als "Bauplatz" (IV, 565) benutze: "Nach der Revolution Aufbau der neuen Welt" (IV, 565). Die dann von ihm skizzierte gesellschaftliche Ordnung trägt deutlich sozialistische Züge. So wird die Gegenwart zwar noch als Übergang in eine höhere Zukunft verstanden, aber sowohl der Prozess der Erneuerung als auch ihr Ziel sind trotz

ihres utopischen Charakters konkreter und pragmatischer gefasst als etwa in den Bürgern von Calais oder bei Nietzsche.

Wenn wir nach Vergleichsmöglichkeiten zu Kaisers Konzept der Erneuerung, wie es sich in seinem Aufsatz "Der kommende Mensch" darstellt, suchen, so werden wir überhaupt weniger an moderne Ideologien als an das humanistische Menschenideal der deutschen Klassik verwiesen. Denn so sehr Kaiser auch die Veränderung der Gesellschaft erhofft, so sieht er das Mittel--das unterscheidet ihn unter anderem von Brecht--nicht in der Veränderung der gesellschaftlichen Struktur, sondern in der Erneuerung des einzelnen. Und bei aller Kritik an der Entfremdung und Spezialisierung der modernen Wirtschaftswelt und am kapitalistischen System, schlägt Kaiser nicht den Weg von Marx ein, sondern den Schillers und Wilhelm von Humboldts. Im 4. Brief Über die ästhetische Erziehung des Menschen schreibt Schiller: "Jeder individuelle Mensch, kann man sagen, trägt, der Anlage und Bestimmung nach, einen rein idealischen Menschen in sich, mit dessen unverständlicher Einheit in allen seinen Abwechslungen übereinzustimmen die grosse Aufgabe seines Daseins ist."<sup>61</sup> Präziser kann man Kaisers Erneuerungskonzeption nicht fassen. Ganz ähnlich wie Kaiser beklagt Schiller in seiner Abhandlung die Verkümmerng des Menschen seiner Gegenwart, der nur einen Teil seiner Anlagen entfaltet, verurteilt er die Trennung von Geist und Körper. Genau wie Kaiser gibt Schiller zu, dass ohne die einseitige Ausbildung menschlicher Fähigkeiten der gesellschaftliche Fortschritt nicht möglich gewesen wäre, gibt sich aber nicht damit zufrieden, verurteilt vielmehr den "Fluch dieses Weltzweckes" und spricht sich für die Wiederherstellung der ursprünglichen Totalität im Menschen aus, für die er wie Kaiser die Griechen zum Vorbild nimmt (SS. 24/25).

Viel weiter noch gehen die Parallelen zwischen Georg Kaiser und Wilhelm von Humboldt. In fast allen hier skizzierten Vorstellungen besteht zwischen der Kaiserschen und der Humboldtschen Anthropologie Übereinstimmung. Humboldts Lebensauffassung ist diesseitig und humanozentrisch, die Aufwärtsentwicklung der Menschheit geht bei ihm vom Individuum aus. In seinen "Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen" schreibt er: "Endlich steht, dünkt mich, das Menschengeschlecht jetzt auf einer Stufe der Kultur, von welcher es sich nur durch die Ausbildung der Individuen höher emporringen kann."<sup>62</sup> Das Ziel der Höherentwicklung des Menschen, der wahre Zweck seines Seins ". . . ist die höchste und proportionierlichste Bildung seiner Kräfte zu einem Ganzen" (Bd.I, S. 106). Der Grundfaktor aber, der diese Höherentwicklung des Menschen, die gleichmässige Ausbildung seiner Anlagen erst ermöglicht, ist gerade hier die Energie, die Humboldt zum sittlichen Grundprinzip, zur wichtigsten Gabe im Menschen, ja zum einzigen Wert erhebt, um derentwillen es sich zu leben verlohnt. In ihrer sinnlichen Wurzelhaftigkeit berührt sich aber die menschliche Energie mit der kosmischen, wodurch des Menschen Zuständigkeit zum unendlichen All legitimiert ist. Im ganzen bedeutet die Höherentwicklung des Menschen für Humboldt die Verwirklichung seiner selbst, der Mensch in seiner Vollkommenheit wird wie bei Kaiser zur Idee, deren Verwirklichung dem Menschen aufgegeben ist. Humboldt führt in seinem Aufsatz "Über den Geist der Menschheit" aus: "Der grösste Mensch ist daher der, welcher den Begriff der Menschheit in der höchsten Stärke und in der grössten Ausdehnung darstellt, und einen Menschen beurteilen heisst nichts anderes als fragen: welchen Inhalt er der Form der Menschheit zu geben gewusst hat? Welchen Begriff man sich von der Menschheit überhaupt zu bilden

hätte, wenn er das einzige Muster wäre, aus welchem man denselben abnehmen könnte?" (Bd.II, S. 332). Selbst dieser Anklang an den Kantischen Imperativ kehrt bei Kaiser wieder, wenn er in der Antwort auf eine Presseumfrage im Oktober 1922 von der "Maxime Mensch" (IV, 575) spricht.<sup>63</sup>

Kaisers Hinwendung zum Mitmenschen und zu sozialen Fragen in dieser Schaffensperiode ist sicher durch drei Faktoren beeinflusst, wenn nicht überhaupt herbeigeführt worden: zum einen durch den Krieg,<sup>64</sup> zweitens durch die Bekanntschaft mit den sozialistisch eingestellten Freunden Gustav Landauer und Ernst Toller, und drittens durch seine Hinwendung zum Expressionismus. In keiner anderen Zeit vorher ist dieser Dichter, der so ängstlich bemüht war, sich " . . . die Realität des Lebens vom Leibe zu halten"<sup>65</sup> dem sozialen und politischen Tagesgeschehen so nahe gekommen wie hier. Nach langen Jahren der Krankheit und dem zurückgezogenen Leben mit seiner Frau in Weimar und Seeheim wurde Kaiser durch den Kriegsausbruch wenigstens teilweise zur Aufgabe seiner Selbstisolierung gezwungen. Zwar wurde er seiner labilen nervlichen Konstitution wegen nicht eingezogen, er arbeitete aber für das Rote Kreuz in Weimar. Und ein Brief an seinen Bruder Bruno, der im Feld stand, zeigt, wie sehr er dabei an praktische Fragen herangeführt wurde, an die er vorher nicht einmal gedacht hatte.<sup>66</sup> Durch die Freunde Landauer und Toller geriet der Dichter bei Ende des Krieges in Berührung mit der sozialistischen Bewegung in Bayern, ohne sich allerdings aktiv an der Etablierung der Räterepublik zu beteiligen.

Die Hinwendung zum Expressionismus andererseits brachte Kaiser ganz offensichtlich die Ideenwelt dieser Bewegung nahe: Der Angriff auf die moderne Wirtschaftswelt, die Aufbruchsideologie, die Propagierung einer Gemeinschaft in brüderlicher Nächstenliebe finden sich fortan in

seinen Dramen genauso wie Stationentechnik und Verkündungspathos. Man hat Kaiser häufig den Vorwurf einer ausgesprochenen Wirklichkeitsferne gemacht, "einer abstrakten Lebens- und Wirklichkeitsleere,"<sup>67</sup> wie Ziegler es ausdrückt. Zweifellos gibt Kaiser in seinen expressionistischen Dramen kein realistisches Zeitgemälde, aber nichtsdestoweniger sind sie in der Mehrzahl Zeitstücke. Felix Emmel hat einmal für die Expressionisten erklärt, sie kämpften " . . . gegen den Naturalismus des äusseren Geschehens mit seinen elenden Nachahmungen, sinnlos-traurigen Erschütterungen und Banalitäten. Wir sind jeder Illusion der Realität endgültig müde und suchen den schicksalhaften Sinn und Unterstrom der Wirklichkeit, nicht die verwirrende Wirklichkeit selbst."<sup>68</sup> Ähnlich handelt es sich bei Kaisers Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit nicht um eine blosser Negation aus übersteigertem Subjektivismus, wie Fritze meint (S. 37), sondern vielmehr darum, die Realität in ihrer Wesensgesetzlichkeit zu erfassen. Königsgarten hat durchaus treffend von "parabelhaften Verkürzungen"<sup>69</sup> gesprochen, mit denen Kaiser das Ganze der heutigen Gesellschaft zu erfassen suchte. Diese Verkürzungen führen nicht zur Entleerung der Wirklichkeit, sondern zu wesenhafter Konzentration, wenn auch zuweilen zweifellos in einseitiger Überzeichnung.

In dieser Art entstehen in der Dramatik um 1918 in geballten Szenen die Bilder dessen, was Kaiser in seinen Theoretischen Schriften dann programmatisch ausführte: die menschliche Verkümmernng in der arbeitsteiligen Fabrikwelt in Gas. Zweiter Teil (1918/19), die Erstarrung der kapitalistischen Lebensordnung in Hölle Weg Erde (1918/19), aus der Spazierer aufbricht und die innere Wandlung der Gesellschaft bewirkt. Die Erneuerung wird aber in den Dramen nicht--wie man nach dem bisher

Gesagten vermuten könnte--nur durch die Wiederherstellung der ursprünglichen Totalität im Menschen verkündet, wie in Gas. Zweiter Teil, sondern auch zweitens durch das einfache Abstreifen der zivilisatorischen Hüllen und in einem Zurück-zur-Natur, wie in Die Koralle (1916/17) und Gas, und drittens durch sittliche Besserung, durch das Freisetzen der humanitären Kräfte von Liebe und Selbstlosigkeit, wie in Hölle Weg Erde und Nebeneinander (1923).

#### Der Mensch im Tunnel

Fasst man die Gruppe der elf theoretischen Äusserungen beginnend mit dem Aufsatz "Formung von Drama" (1922) bis zu dem Beitrag "Unreifezeugnis" (1924) zusammen, dann fällt auf, dass der Mensch, wo er erwähnt wird, wieder aus dem gesellschaftlich-realen Zusammenhang herausgenommen und ganz abstrakt als Gattungswesen gesehen wird. Im Vordergrund steht dabei zunächst die Konzeption der Energie. Dieser Begriff taucht in Kaisers Theoretischen Schriften 1922 zum erstenmal auf, und zwar in dem erwähnten Aufsatz "Der kommende Mensch", wo es unter anderem heisst: "Die kräftigste Form der Darstellung von Energie ist der Mensch" (IV, 567). Während dort aber noch die Energie das Mittel zur Herstellung der Totalität im Menschen und damit der idealistischen Konzeption unter- oder zumindest eingeordnet war, so erhält sie jetzt Eigenwert, wird nicht nur mehr die Grundlage, sondern auch das Ziel der menschlichen Höherentwicklung. "An allem Anfang war Energie. Sie wird sich auch ins unendliche Ende durchsetzen" (IV, 572), mit diesem Satz beginnt Kaiser seinen Essay "Formung von Drama" (1922). Der Mensch wird hier vornehmlich als Träger von Energie gesehen. Sie ist Substanz und Darstellung seines Wesens, aber auch das Ziel seiner Erneue-

zung: "Zweck ist Energie - von Ursprung bis in die Vollendung. Energie um der Energie willen - da fällt Tun und Sein des Tuns ineins; die Ergebnisse sind nebensächlich" (IV, 573). Diese rein vitalistische Bestimmung des Menschen drückt sich auch aus in der Bemerkung: "Darstellung von Energie ist dem Menschen aufgegeben - mit dem natürlichen Gebot seiner Vitalität" (IV, 572). Die Höherentwicklung des Menschen entbehrt jetzt jedes ideelle oder soziale Ziel, ja jegliche Zielsetzung wird ausdrücklich abgelehnt: "Mit Ziel - mit Zweck des Endes sänke der Mensch zusammen zur affigen Ungeburt. Er lebt, pocht Atem um der Auferstehung willen. Die ist immer das Heute - das Nun - die pralle Sekunde" (IV, 573). Das Leben ist Durchgang, " . . . Durchgang zur mächtigeren Darstellung. Nicht um des Knalleffektes - um der Darstellung willen" (IV, 573).

Die Nähe dieser Bestimmung des Lebens zu Nietzsche ist ohne weiteres ersichtlich, überhaupt gibt es unter den Aufsätzen keinen anderen, der so sehr und unbeschränkt Nietzsches Gedankengut wiedergibt. Wie bei Nietzsche lässt sich der Mensch in seinem Wesen hier gar nicht mehr bestimmen, weil er nie aufhört, sich zu verändern. Im dauernden Wechsel von Selbstzerstörung und Selbstgestaltung muss jede Existenzform um der Zukunft willen wieder zerbrechen: "Grossartig der unermüdliche Verbrauch von Mensch. Prunkend seine unerschöpfliche Wiederkehr - der Zwang ist aus der Vitalität, die sich in Energie ballt und entladet - entladet und ballt, gelöst von Ziel, da Sein schon Zweck ohne Rest ist" (IV, 573). So lesen sich die philosophischen Ausführungen in diesem Aufsatz wie eine skizzenhafte Zusammenfassung der irrationalen Lebensbestimmung im Zarathustra. Wenn Kaiser davon spricht, dass "Sein schon Zweck ohne Rest" ist, dann drückt sich darin die absolute Daseinsbejahung des Übermenschen aus, in

die der Wille zur Verewigung mit eingeschlossen ist. Die ewige Wiederkehr des Gleichen vermag der Übermensch bei Nietzsche zu denken und zu wollen. Diese vollkommene Daseinsbejahung schliesst bei Nietzsche die ganze Fülle des Seins, auch das Böse und Furchtbare mit ein, und es beweist das Abrücken von seiner idealistischen und sozialen Position, wenn Kaiser ihm jetzt auch hierin folgt: ". . . die Ergebnisse sind nebensächlich" (IV, 573).

In seinem Aufsatz "Der Mensch im Tunnel" von 1923 verkündet Kaiser ganz in diesem Sinne: "Aufs Leben kommt es an. Das ist der Sinn des Daseins. Sein erschöpfendes Erlebnis. Alle Strassen führen dahin - aber alle Strassen müssen marschiert werden" (IV, 580). Und wenn Kaiser seine Feier des Lebens mit dem zitierten "Verbrauch von Mensch" verbindet, dann drückt das Nietzsches Gedanken von der Einheit von Selbstgestaltung und Selbstzerstörung aus. Nur im Untergang ist der Übergang möglich, wie Zarathustra es lehrte: "Was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein Übergang und ein Untergang ist" (Bd.II, S. 281). Der Untergang führt zu einem "neuen Morgen" (Bd.II, S. 340), oder, wie Kaiser es ausdrückt, zur "Auferstehung" (IV, 573). Kaiser spricht in diesem Aufsatz nicht mehr von der Menschheit oder den Menschen, sondern immer entweder nur von "der Mensch" (IV, 580/81) oder einfach von "Mensch" (IV, 580). Wichtiger noch als der Mensch ist aber überhaupt das Leben, das ganz im Sinne Nietzsches als dynamisches, ewiges Werden verstanden wird, als Durchgang, weshalb Kaiser hier für die menschliche Existenz das Bild vom Tunnel wählt.

Der Kopf ist stärker als das Blut

Während Kaiser in seinem Aufsatz "Die Sinnlichkeit des Gedankens" von 1925 auch die Denkfähigkeit des Menschen als eine vitalistische Grösse, als Denkkraft, Denkenergie versteht, bezieht er in einem Gespräch mit seinem Freund Hermann Kasack drei Jahre später eine betont dualistische Position. Schon die Überschrift bringt das deutlich zum Ausdruck und klingt wie eine bewusste Absage an Nietzsche: "Der Kopf ist stärker als das Blut" (IV, 597). Kaiser spricht hier von dem unerschöpflichen Gebiet des Geistigen im Menschen, aber er sieht den Geist nicht mehr vom Leib her. Jede vitalistische Bestimmung fehlt. Im Gegenteil, der Geist erhebt den Menschen über alle "Bedürfnisse" (IV, 599).

Hatte der Dichter in seinem Aufsatz "Formung von Drama" 1922 noch pathetisch erklärt: "Herrlich Mensch, der in Sackgassen irrt," (IV, 573), so gibt er jetzt mit der "Durchdringung der Welt im Geiste" (IV, 599) dem menschlichen Dasein wieder ein Ziel. "Alle anderen Ziele sind Sackgassen - kein Mensch fährt mit der Eisenbahn, um bloss zu reisen: man will auch irgendwann ankommen" (IV, 599). Hier sind die Konzeptionen von Durchgang, Untergang und Wiederkehr, ist die vitalistische Position aufgegeben. Dem Dasein wird wieder ein Zweck anders als der des Lebens selbst zugesprochen, und es ist auffallend, wie häufig Kaiser in diesem Gespräch auch den Begriff der "Menschheit" wieder verwendet. Ganz ähnlich wie in dem Aufsatz "Der kommende Mensch" überträgt sich die Erneuerung des einzelnen auf die Gemeinschaft, nur dass jetzt diese Erneuerung nicht mehr in der Wiederherstellung der ursprünglichen Ganzheit des Menschen besteht, sondern in seiner Vergeistigung. Kaiser führt seine eigene geistige Leistung an und fährt fort: "Und was mir geschieht in dieser Zeit, kann von derselben

Kraft jedem anderen neben mir geschehen. Dann wird aus Einem: zehn, aus Zehn: zehntausend und schliesslich eine unendliche Versammlung von Kreaturen im Geiste. Ich glaube: was Einer kann, das können alle" (IV, 599).

Die Tatsache, dass der Dramatiker sich in diesem Gespräch immer wieder auf seine Zeit, die kulturellen und politischen Zustände in Deutschland bezieht, lässt vermuten, dass auch hier wieder die Abkehr von Nietzsches irrationaler Lebensbestimmung durch eine stärkere Hinwendung an die Wirklichkeit bedingt ist: "Ich weiss, dass in dieser Zeit die Bedürfnisse überhand genommen haben -, aber wo zu viel auf die Verbesserung der eigenen Existenz gesetzt wird, verliert sich das einzig wichtige: Der geistige Mensch, der anspruchsvoller lebt, als alle erfüllten Bedürfnisse ihm schenken können" (IV, 599/600). Die politische Entwicklung in Deutschland muss ihm erhebliche Sorgen gemacht haben, denn er bezeichnet die Zustände Hermann Kasack gegenüber als "sehr bejammernswert" (IV, 598). Bedeutsam für unser Thema ist aber, dass Kaiser noch in diesem Jahr, als er den Expressionismus in seinen Dramen wenigstens stilistisch längst hinter sich gelassen hatte, noch einmal für die Höherentwicklung der Menschheit eine Lösung anbietet, ein Ziel, für das es sich zu leben lohnt. Und das impliziert hier doch noch einmal eine im Grunde positive Bewertung des Menschen und eine gewisse Hoffnung auf eine bessere Zukunft. Kaiser schliesst denn auch das Gespräch mit der Bemerkung: "Der Mensch ist ein geistiges Wesen - und er wird es auch nie ganz vergessen können, mein lieber Freund" (IV, 600).

### Die minderwertige Menge

Es wurde einleitend darauf hingewiesen, dass Georg Kaiser gegen Ende der zwanziger und Anfang der dreissiger Jahre mit Dramen wie Die Lederköpfe, Die Achtung des Kriegers und Der Silbersee auf die politische Entwicklung in Deutschland Bezug nahm und vor dem erwachenden Militarismus und Faschismus warnte. In seinem "Lebensbericht am Mikrofon" vom 31. März 1930 klingt diese Besorgnis um die Gegenwart deutlich durch: "Es stimmt nicht: das mit den Schulen - mit den Soldaten - mit den Religionen. Es ist wieder alles im Fluss - man soll es der werdenden Generation mitteilen. Wir Alten sind tiefer verloren als wir ahnen. Die Untergehenden schreien am lautesten - das Gebrüll in der Gegenwart dieser Welt ist ungeheuerlich" (IV, 605). In einem Gespräch mit O.K. aus dem gleichen Jahr spricht Kaiser offen aus, dass er von "den Menschen unserer Welt im allgemeinen keine besonders gute Meinung" (IV, 607) hat. Welcher Art seine Ansprüche sind, zeigt seine Enttäuschung darüber, dass die Welt nicht ohne Polizei leben kann und die Menschen " . . . nur unter der Fuchtel einer Drohung halbwegs anständig . . ." (IV, 607) bleiben. "Vielleicht ist der Mensch als Einzelindividuum wirklich gut," so sagt Kaiser hier, "aber in der Geschlossenheit der Masse, als Gesellschaft, als Staat ist er alles eher als das" (IV, 607).

Ein Blick auf die Dramatik beweist, dass Kaiser dem Menschen in der Masse schon immer mit Vorbehalten, wenn nicht mit Verachtung begegnet war. Er hat nie an die Reinheit und Weisheit der Menge geglaubt, im besten Falle lässt sie sich in seinen Dramen von einem überragenden einzelnen vom Verderben abhalten, wie in den Bürgern von Calais. Nur in dem Stück Hölle Weg Erde deutet sich eine Erneuerung aller an, die Kritik hat aber mit

Recht darauf hingewiesen, wie unglaublich diese Erneuerung hier ist.<sup>70</sup>  
In der Regel tendiert die Masse bei Kaiser gerade in die entgegengesetzte Richtung: sie lässt sich in Die Koralle vom Milliardär ausbeuten, sie lässt sich in Gas durch materiellen Anreiz und Leistungsparolen verführen und vom Ingenieur in ihren alten Sklavenzustand zurückführen und trägt in Gas. Zweiter Teil schliesslich selbst zu ihrem Untergang mit bei. Die Masse erweist sich der Erneuerung nicht fähig, ja die meisten grossen Erneuerer bei Kaiser scheitern an der Blindheit und Apathie der Menge. Von ihr gehen in seinen Dramen keine Impulse aus, sie ist immer nur Objekt von Personen oder Kräften, die auf sie einwirken. Diese Avitalität der Masse kommt auch in der Bezeichnung des Bürgers in Kaisers Theoretischen Schriften als "Nurverbraucher" (IV, 575) zum Ausdruck, eine Charakterisierung, die an Nietzsches Wort im Zarathustra vom "Schmarotzer" (Bd.II, S. 455) als der geringsten Art des Seienden erinnert.

Auch zum Staat hat Georg Kaiser nie ein positives Verhältnis gehabt. Hier, in seinem Gespräch mit O.K. von 1930 definiert er ihn als eine "zwangsmässige Notgemeinschaft einer Menschheit, die ohne Zwang von Gesetz und Gummiknüttl sich wahrscheinlich gegenseitig auffressen würde" (IV, 608). Was Kaiser immer wieder zurückweist, ist die anmassende Identifizierung des Staates mit dem Volk und der Heimat. Die Kulturfeindlichkeit der Obrigkeit, die Kaiser sein Leben lang durch eine rigoros ausgeübte Zensur zu spüren bekam, stellte er schon in dem frühen Stück König Heinrich (1897/98) und dann wieder in Die Sorina (1909) bloss. Schliesslich wird aber der Staat in seinen Dramen geradezu zu einem lebensfeindlichen Prinzip, dem die Verantwortung für Krieg und Zerstörung menschlicher Werte zukommt. In seinem Lebensbericht gilt Kaiser der Erste Welt-

krieg als ein Beweis für " . . . die Unanständigkeit und den Stumpfsinn der menschlichen Gesellschaft" (IV, 604), und ganz ähnlich urteilte er 1930 in seinem Gespräch mit O.K.. In der Tat macht die Ächtung des Krieges einen bedeutenden Teil in Kaisers Schaffen aus. Der Krieg war für ihn der Kulminationspunkt aller lebensfeindlichen Kräfte in der Gesellschaft, und je weiter man zeitlich in Kaisers Werk voranschreitet, desto leidenschaftlicher wird sein Angriff gegen Militarismus und Krieg, wird sein Ruf nach einem pazifistischen Leben.

Aus der Zeit der inneren Emigration, also von 1933 bis 1938 liegen keine theoretischen Schriften von Kaiser vor. Wir haben schon darauf hingewiesen, dass der Dichter sich während dieser Zeit ganz in sein Haus in Grünheide bei Berlin zurückzog und in seinen Dramen jede Auseinandersetzung mit den politischen Verhältnissen in Deutschland vermied. Von einer Erneuerung der Welt, der Veränderung der Gesellschaft ist keine Rede, ein Erlösermensch tritt nicht auf. Was Kaiser dachte, ist in einem Brief ausgedrückt, den der Dramatiker 1934 an seinem Geburtstag schrieb. Darin heisst es: "Die menschlichen Dinge sind es nicht wert, dass man sich ernsthaft mit ihnen beschäftigt. Das schreibt Platon. Daran muss man anknüpfen. Nicht immer wieder von vorne anfangen. Auch ich tat es. Ich hätte Platon vom ersten Tag an glauben sollen. Jenseits der menschlichen Dinge liegen die Werte."<sup>71</sup>

Für die Zeit der Emigration, jedenfalls für die Jahre von 1941 bis 1945 liegen uns die Tagebuchaufzeichnungen von Julius Marx vor, die Walther Huder zum grössten Teil den Theoretischen Schriften zugeordnet hat. Mit leidenschaftlicher Schärfe griff Kaiser in den Gesprächen mit seinem Freund die politischen Verhältnisse in Deutschland, das nationalsozialisti-

sche Regime, Faschismus und Militarismus an. Die "Schlotbarone und Krautjunker, der Offiziersklüngel und die einflussreichen klerikalischen Kreise" (IV, 612) waren nach seiner Meinung die Staigbügelhalter der Nationalsozialisten gewesen. Sie waren ihm mitverantwortlich dafür, dass Deutschland zu einer "cloaca maxima" (IV, 613) wurde. Aber auch über die deutschen Staatsgrenzen hinaus erblickte Kaiser keine Hoffnung; den USA warf er vor, den deutschen Faschismus nicht schon in den Anfängen erstickt zu haben (IV, 615), und vom Papst erwartete er vergeblich, dass er sich "mit all seinen Würden bekleidet" nach Berlin begab, ". . . um im Namen Gottes, des Gerechten, Hitler vor aller Welt zur Rechenschaft zu ziehen" (IV, 617). Militarismus und Nationalismus erscheinen als Grundübel der Zeit. Ähnlich wie in seinem Dialog Achtung des Kriegers von 1929 erklärt Kaiser im März 1943, es genüge nicht, den Krieg zu ächten, sondern den Krieger, den Soldaten. Solange es Armeen gebe, werde es Kriege geben (IV, 615). Das andere "Elementarübel" (IV, 614), der Nationalismus, ist nach Meinung Kaisers getragen von Dummheit und führe zur physischen und moralischen Vernichtung des Menschen (IV, 615).

Wie Kaiser hier versucht, dem politischen Übel seiner Zeit auf den Grund zu gehen, so sind die Lösungen, die er sieht, im grossen und ganzen auch politischer, vornehmlich sozialistischer Natur. Julius Marx beobachtete, dass Kaiser politisch ". . . immer entschiedener zum Kommunismus tendiert."<sup>72</sup> Kaiser pries die Russische Revolution als eines der grossen hoffnungsvollen Ereignisse der Geschichte und sprach von gesellschaftlichen statt individuellen Lösungen. Nur allzu deutlich ist aber auf der anderen Seite, wie wenig er sich in die sozialistische Ideenwelt hineinzudenken vermochte. So sagte er am 17. März 1941 zu Julius

Marx: "Platons Staatsideen müssen modernisiert angewandt werden. Auch Büchners Erfahrungen mit den Staatsorganen werden auszuwerten sein. Das moderne Staatswesen muss humanistisch-materialistisch fundiert sein. Der Sozialismus ist dann nichts als eine selbstverständliche Konsequenz" (IV, 613).

Oft aber in diesen Jahren sah Kaiser die Möglichkeit zu solchen oder ähnlichen gesellschaftlichen Reformen schon gar nicht mehr gegeben. Die Menschheit erschien ihm dann einfach nur noch als "eine bestialische Horde" (IV, 614), die einer Erneuerung nicht mehr fähig, aber auch nicht mehr wert war. "Der Mensch hat die Welt verseucht" (IV, 624), so äusserte er am 13. März 1945 und empfahl eine generelle "Hygiene" (IV, 624), nachdem er den Untergang der Menschheit schon 1941 als "wünschenswert" bezeichnet hatte, ". . . damit wenigstens das Tierreich überlebt" (IV, 614). Diese Verbitterung bricht auch in den Aphorismen, die während der Emigration entstanden, immer wieder durch: "Man kann den Menschen nicht ändern. Man kann ihn nur fürchten und ihm in der Vernichtung zuvorkommen" (IV, 630). So hatte Kaiser in dieser Zeit den Glauben an den Menschen, seine Erneuerungsfähigkeit und Höherentwicklung zeitweilig völlig verloren: "Die minderwertige Menge muss ausgerottet werden" (IV, 635).

Die Verurteilung der politischen Situation der Gegenwart, die negative Bewertung der Menschen und der pessimistische Ausblick in die Zukunft, wie er in diesen Gesprächen zum Ausdruck kommt, bildet auch weitgehend die Thematik des literarischen Werkes in dieser Periode. Während Kaiser in Erzählungen wie "Weizen ins Meer" (1938), "Ein Arbeitsloser" (1938) und "Nach einem verlorenen Krieg" (1941) die politischen und sozialen Fragen im Sinne des Marxismus behandelt, stellen seine pazifisti-

schen Dramen Der Soldat Tanaka (1940), Die Spieldose (1942) und Zweimal Amphitryon (1943) seinen Protest gegen den Militarismus leidenschaftlich dar. Mit den Stücken Klawitter (1939/40) und Der englische Sender (1941) versucht sich Kaiser schliesslich darin, ein realistisches Bild des faschistischen Deutschland zu geben. In keinem Drama aber ist die Anklage so eindringlich und der Blick in die Zukunft so pessimistisch wie in dem Floss der Medusa (1940/43), wo sich schon an den Kindern die Unwandelbarkeit des "alten Menschen" darstellt. Dann aber vollzieht der Dichter mit den "Griechischen Dramen" eine Wendung ins Religiöse, die sich in seinen theoretischen Äusserungen nicht findet. Kaiser greift hier das Thema der Erneuerung des Menschen wieder auf, noch einmal, in Zweimal Amphitryon, erhofft eine Frau die Geburt des "neuen Menschen". Die Tatsache aber, dass diese Erneuerung, der "neue Mensch" nur mit Hilfe göttlicher Gnade möglich wird, bestätigt alle jene Äusserungen in den Theoretischen Schriften, die die Erneuerungsfähigkeit des Menschen aus sich selbst heraus bezweifeln.

Die Heterogenität des Materials, wie es uns in der Form der Theoretischen Schriften vorliegt, der spontane, aphoristische Charakter der philosophischen Äusserungen, lassen eine systematische Zusammenfassung der Lebensauffassung Kaisers nicht zu. Und bei dem Versuch, eine Entwicklung sichtbar zu machen, gelingt kaum mehr, als die Gruppierung bestimmter Tendenzen um eine Anzahl zeitlich aufeinanderfolgender Essays. Trotzdem werden einige übergeordnete Begriffe und Vorstellungen sichtbar, die--wie sich zeigen wird--für die Kunstauffassung des Dramatikers von bestimmender Bedeutung sind.

Mit den Konzeptionen von "Totalität", "Energie" und "Geist" bekommt das zentrale Anliegen der Erneuerung des Menschen einen jeweils ganz

verschiedenen Charakter. Bei der aus dem Mythos abgeleiteten Vorstellung von der im Menschen ursprünglich angelegten Ganzheit werden soziale und wirtschaftliche Verhältnisse noch am ehesten berücksichtigt. Der Mensch erscheint als ein durch die einseitige Ausbildung seiner Fähigkeiten verkümmertes Wesen, das seine Totalität nur durch die Befreiung aus der modernen, kapitalistischen Arbeitswelt und die Besinnung auf die in ihm ursprünglich angelegten Kräfte wiederherstellen kann. Die vitalistische Bestimmung der Höherentwicklung des Menschen dagegen erscheint als ein ebenso irrationaler Vorgang wie bei Nietzsche. Unabhängig von jedem gesellschaftlichen Zusammenhang und ohne jede konkrete Zielvorstellung wird die Natur des Menschen dem "Gebot seiner Vitalität" (IV, 572) unterstellt. Bei seiner Vorstellung von der Durchdringung der Welt durch den Geist schliesslich geht Kaiser erneut von der widerigen Wirklichkeit aus. Weg und Ziel der Erneuerung bleiben jedoch auch hier gänzlich unbestimmt.

Das Aufleben von Militarismus und Faschismus in Deutschland nach 1933 wie die Flucht in die Schweiz haben den Gedanken an die Erneuerung bei Kaiser zwar nicht ganz verbannen können; mit der zunehmenden Verbitterung über die Menschen wächst jedoch sein Zweifel daran, dass die Menschheit im ganzen zu einer Regeneration fähig ist.

## DIE KUNSTAUFFASSUNG IN DEN THEORETISCHEN SCHRIFTEN

Zur Kunstauffassung liefern die Theoretischen Schriften reicheres Material als zur Lebensauffassung. Aber auch unter dem ästhetischen Gesichtspunkt empfiehlt sich weder das Herausheben eines einzelnen Aufsatzes als repräsentativ noch der Versuch, einen systematischen Zusammenhang aller Äusserungen herzustellen--Bedingungen, die es fragwürdig erscheinen lassen, bei Kaiser, wie Geifrig es tut, von einer "Dichtungstheorie"<sup>73</sup> zu sprechen. Während sich im Zusammenhang philosophischer Fragen wenigstens eine gewisse Übereinstimmung übergeordneter Themen mit bestimmten zeitlichen Phasen ergab--ein Umstand, der es uns im vorigen Kapitel erlaubte, Kaisers Aufsätze nacheinander zu behandeln--ist eine solche Zuordnung unter ästhetischen Gesichtspunkten nicht mehr möglich. Eine Fülle von Einzelfragen wird immer wieder aufgenommen und weder aus Übereinstimmungen noch Unterschieden lässt sich auch nur annähernd eine zeitliche Einteilung gewinnen. Wir behandeln das Material in diesem Abschnitt der Arbeit daher als ein heterogenes Ganzes, in dem wir uns von verschiedenen Gesichtspunkten aus freier hin und her bewegen.

Kaisers ästhetische Gedanken kreisen um die Psychologie des dichterischen Schaffens, um den ideellen Gehalt und die Form des Dramas und die Wirkung von Dichtung auf den Zuschauer und die Zeit. Um den Gehalt, den diese Fragen innerhalb dieser Äusserungen gewinnen, möglichst vollständig zu erfassen, gehen wir sie im ganzen fünfmal von verschiedenen Aspekten heran--ein Verfahren, das der perspektivischen Betrachtungsweise Georg Kaisers nicht unähnlich ist. Diese Aspekte ergeben sich aus fünf Hauptthemen, die sich aus den Theoretischen Schriften herauskristallisieren lassen: die

Bindung des philosophischen Gedankens an die dramatische Figur, Dichtung als Neuschöpfung von Mythen, Dichtung als energetischer Vorgang, das Problem der dialektischen Entwicklung in Dialog und Dramenstruktur und das Problem des Künstlers. Daraus ergibt sich die Einteilung dieses Abschnitts der Arbeit in fünf Teile, deren Reihenfolge aus dem Zusammenhang von Kaisers ästhetischen Gedanken mit seiner Weltanschauung folgt. Denn was einleitend von seiner Lebensauffassung gesagt wurde, gilt auch hier: der Mensch steht im Mittelpunkt, auf ihn ist alles bezogen.<sup>74</sup> Kaiser verliert sich nie in einem blossen Ästhetizismus. Es geht ihm überhaupt weniger um eine Wesenserhellung der Kunst als um ihre Wirkung. Er stellt weniger die Frage: Was ist die Kunst? als vielmehr die: Was kann und was soll sie sein? und vor allem: Was kann sie wirken?

Am Rande werden wir Kaisers Äusserungen mit jenen literarischen Bewegungen und Autoren vergleichen, deren Verwandtschaft uns schon im Zusammenhang seiner Lebensauffassung beschäftigte. Dabei geht es uns einerseits um das Aufzeigen möglicher oder tatsächlicher Einflüsse, andererseits um Hilfen zur Klärung und Benennung Kaiserscher Konzeptionen. Einige Dramen sollen zur Klärung theoretischer Äusserungen und als Beispiele für die Frage nach der Anwendbarkeit der Gedanken auf die Dramatik herangezogen werden.

#### Vision und Figur: Platons Einfluss auf Georg Kaisers Ästhetik

In seinem Aufsatz "Vision und Figur" von 1918 stellt Georg Kaiser den Dichter und die Dichtung unter das Gesetz der Vision. Die Vision ergreift den Dichter mit "Heftigkeit" (IV, 547), sie ist das Gesetz, dem er von Geburt an untersteht, er ist ihre "Hülse" (IV, 547): "Nur von diesem

Gegenstand kann er noch reden--will nur noch zu diesem überreden" (IV, 547). Mag sein Werk auch vielgestaltig sein, mag er seine Figuren aus verschiedenen Weltgegenden und Zeitaltern holen, der Gegenstand seiner Dichtung bleibt sich gleich: "Das einzig Eine zu wiederholen, ist ihm bestimmt. Irrte er einmal von seinem Thema--das These ist--ab, fördert er den Irrtum, der bei der Menge ist--und mischt ihn tiefer" (IV, 548). Auf die Frage nach der Art dieser Vision antwortet der Dramatiker: "Es gibt nur eine: die von der Erneuerung des Menschen" (IV, 549). In anderen theoretischen Ausserungen dieser Zeit wird diese These wiederholt. So schreibt Kaiser in einem Vorwort zu den graphischen Mappen des A. Karl Lang Verlags aus dem gleichen Jahr: "Unabweisbarer Befehl sagt dem Künstler Aufzeichnung von Vision, deren Gewalt einziges Mass seiner Beruflichkeit wird" (IV, 549), und in einem "Offenen Brief an den Herausgeber" Hans Theodor Joel im Februar 1919 heisst es: "Der Dichter sagt die unaufhörliche Wiederholung seiner ersten Vision, die ihn früher bedrängte, da sie gewaltig war" (IV, 551). Die Vision ist Antrieb seiner Arbeit, sie ist ihr Inhalt, aber auch ihre Form; sie färbt seine Sprache, trägt seine Mitteilung, sie macht die Einheit und Bewegtheit seines Werkes aus. Sie bestimmt aber schliesslich auch das Verhältnis des Künstlers zu seinen Mitmenschen, denn sein Werk ist durch sie "grosse Mitteilung" (IV, 547). Er ist Deuter der "Werk-Macht" (IV, 549) des Menschen zu sich selbst, er leitet seine Erneuerung ein, das Geheimnis weniger Einsichtiger wird Anspruch aller: "aus Vision und Vision brennt neues Bild von Welt, die wird, auf" (IV, 549).

Damit sind die Kunst und der Künstler bei Georg Kaiser in den Dienst der Erneuerung des Menschen gestellt. Was sich im Zusammenhang

der Lebensauffassung als Aufforderung zu einem neuen Menschen und einer neuen Welt ausdrückt, wird Anstoss, Inhalt, Formkraft und Aufgabe von Kunst. Die Frage aber nach der Möglichkeit dieser Verbindung, nach der Form, in der sich die philosophische Idee mit der Gestalt und der Handlung im Drama, dem Spiel auf der Bühne, verbindet, macht eines der Hauptthemen der Theoretischen Schriften aus. Gustav Landauer hat Kaiser schon 1919 einen "Plastiker"<sup>75</sup> genannt. Was ihn an dessen Dramen faszinierte, war das Verfahren, geistige Probleme als Bewegung und Geschehnis zur Anschauung zu bringen. Inzwischen hat die Forschung die Vergegenständlichung und Intensivierung der Idee durch die dramatische Figur als ein typisches Merkmal im Werk Georg Kaisers hervorgehoben. Martens spricht hierbei von einer "Grundtendenz," die in der Darbietungsform der Dramen ebenso manifest werde wie in der Struktur der Sprache (S. 283). Königsgarten bezeichnet Kaisers historische Dramenfiguren als "bloße Anlässe zur Darstellung der Idee,"<sup>75</sup> für Kuxdorf sind sie "Spruchträger, die eine Gesinnungsaussage machen" (S. 11). Diese Beobachtungen an der Dramatik lassen sich aus den Theoretischen Schriften bestätigen und präzisieren.

Kaiser hat verschiedentlich darauf hingewiesen, dass seine Dramenfiguren Träger der Vision sind. Der Dichter, so schreibt er in dem erwähnten Brief an Hans Theodor Joel, "bläht" (IV, 551) seine Figuren mit der Vision auf. In seinem "Bericht vom Drama" (1926) heisst es: "Jeder Gedanke drängt nach der Erscheinung. Die letzte Form der Darstellung von Denken ist seine Überleitung in die Figur. Das Drama entsteht" (IV, 590). Damit ist festgestellt, dass in dem Prozess der Versinnlichung eine Intensivierung des Denkens erzielt wird.<sup>77</sup> Bezieht sich dieser Vorgang zunächst allein auf den dichterischen Schaffensprozess, so rechtfertigt sich

das Verfahren aber auch unter dem Gesichtspunkt der Wirkung. "Schon Plato fühlt, dass es--um wirken zu wollen--mit der Kontemplation nicht getan sei. Auch dieser weiseste Mensch greift schliesslich zum Theater, zu Figuren, die in Rede und Gegenrede den plastisch gewordenen Gedanken ins Hirn und Herz des Zuschauers hämmern" (IV, 564), so sagte Kaiser 1922 zu Karl Marilaun.

Es ist nicht das erste Mal, dass Kaiser sich bei seiner Methode der Versinnlichung einer Idee in die dramatische Gestalt auf Platon beruft, dessen szenisch entwickelte Dialoge er für die "grossartigsten Dramenwerke der Weltliteratur" (IV, 596) hielt. Besonders dessen Phaidon und Symposion hatten es ihm angetan: "Für den Dramatiker ist hier deutlichster Hinweis gegeben: Gestalt und Wort propagieren allein überzeugend den Gedanken" (IV, 590). Niemand genoss Kaisers Verehrung so uneingeschränkt und allzeitig wie Platon, niemandem sonst hat er einen so nachhaltigen Einfluss auf sein Dichtertum eingeräumt. Ja, Hermann Kasack gegenüber bekannte er 1928, der Zweck seines ganzen bisherigen Werkes sei "die Neugeburt des Platonischen Dialogs" (IV, 599). Und noch für die letzten Lebensjahre bezeugt Julius Marx, dass jedes Gespräch mit Kaiser über Literatur stets bei Platon gemündet sei.<sup>78</sup> Kaisers Beschäftigung mit dem griechischen Philosophen geht auf die frühe Zeit des Lesevereins "Sappho" zurück. Er hat Platon dann während der Lehrzeit und auch in Argentinien gelesen. Aus den Theoretischen Schriften lässt sich seine Bekanntschaft mit dessen Phaidon, Phaidros und Symposion nachweisen. Nicht zuletzt aber legen die Dramen Zeugnis ab von dem Mass und der Art des Einflusses.

Schon für das geplante Drama "Der Dolch" (1904) hatte Kaiser Material aus dem Phaidon zusammengestellt. Dieser Dialog und das Symposion

lieferten dann den Stoff für Kaisers Stück Der gerettete Alkibiades (1917/19), das Kaiser noch zehn Jahre später als seinen grossen "Versuch zum Platonischen Dialog" (IV, 599) bezeichnete. Dieses Drama und sein Held sind denn auch vorzüglich geeignet zu demonstrieren, wie Kaiser Platon und Sokrates verstand und wie er, Platon folgend, seine Vision in die dramatischen Figuren versinnlichte.

In seinem Aufsatz Die Geburt der Tragödie hatte Nietzsche dem "theoretischen Menschen" Sokrates die historische Schuld an dem Untergang der alten griechischen Tragödie zugesprochen. Mit dem Postulat des rationalen Begreifens und seinem optimistischen Anspruch auf das Erkennen und die Veränderung der Wirklichkeit habe die "Erkrankung" der traditionellen Lebensgehalte der Griechen eingesetzt (Bd.I, S. 10): "Der sterbende Sokrates wurde das neue, noch nie geschaute Ideal der griechischen Jugend: vor allem hat sich der typische hellenische Jüngling Plato, mit aller inbrünstigen Hingebung seiner Schwärmerseele vor diesem Bilde niedergeworfen" (Bd.I, S. 78). Am Ende seines Geretteten Alkibiades setzt Kaiser diesen letzten Gedanken in Szene. Die Knaben verlassen die Ringschule, dem Ort ihrer körperlichen Ertüchtigung und versammeln sich in der Gefängniszelle des Sokrates, den sie vergeblich zur Flucht zu überreden versuchen. Als er gestorben ist, erscheint an seinem Fussende, "die Arme über sich streckend--in Begeisterung" (I, 813) der Knabe Platon und ruft aus: "Hörtet ihr: - - so schied Sokrates vom Leben wie von einer langen Krankheit--und dankt dem Tode wie einem Arzte, der ihn von schweren Leiden erlöst!!" (I, 813).

Selbst diese Worte des Knaben Platon entsprechen der Deutung, die Nietzsche in seinem Aphorismus "Der sterbende Sokrates" den letzten Worten

des Weisen, er sei dem Asklepios einen Hahn schuldig, gegeben hatte. Wenn Sokrates jetzt den Tod als Erlösung von einer langen Krankheit ansah, dann habe er sich sein ganzes Leben lang nur verstellt, so vermutet Nietzsche hier. Vielleicht sei er in Wirklichkeit ein Pessimist gewesen (vgl. Bd.II, S. 202). Dieser Verdacht Nietzsches liegt der Ausgestaltung der Sokratesfigur und der Entfaltung der dramatischen Handlung aus der Sein-Schein-Problematis in Kaisers Drama zugrunde.

An den Münchener Regisseur Otto Liebscher schrieb Kaiser am 13. August 1919 über den Geretteten Alkibiades: "Ich glaube - fühle - weiss: dass ich fast Unmögliches geleistet habe. Der ganze Platon darin - der ganze Nietzsche - - und alles aufgelöst in Szenisches blutvollster Gestaltung."<sup>79</sup> In seinen stofflichen Quellen Phaidon und Symposion fand der Dramatiker die beiden Hauptfiguren Alkibiades und Sokrates, die er im Sinne der Geist-Leben-Problematis schärfer als Platon kontrastierte. Während Alkibiades das Ideal der körperlichen Schönheit, vitaler Lebenskraft und kriegerischer Tapferkeit versinnbildlicht, verkörpert Sokrates das geistige Prinzip, die Dialektik. In Platons Symposion erklärt Alkibiades den Gastfreunden, wie sehr der Zauber, den Sokrates auf ihn ausübte, auf die Änderung seines Wesens drängte und klagt: "Was mich anlangt, so bin ich gebissen von etwas noch Schmerzhafterem und gerade an der für solchen Biss schmerzhaftesten Stelle - am Herzen nämlich oder an der Seele oder wie man es sonst nennen will, bin ich getroffen und gepeinigt worden von dem Stachel der Philosophie, der, wenn er einen jugendlichen und nicht unbegabten Geist erfasst, sich noch grimmiger einbohrt als der Zahn der Natter und jede Rücksicht schwinden lässt in Rede und Tat."<sup>80</sup>

Diese Klage des Alkibiades gewinnt bei Kaiser dramatische Ge-

staltung: zuerst fühlt sich der Feldherr durch das Rätselhafte in Sokrates angezogen, er sucht seine Gesellschaft, er zeichnet ihn vor anderen aus und wird sein glühendster Verehrer. Dann aber bedrückt ihn zunehmend die reine Geistigkeit des Weisen und er ruft Phryne zur Hilfe, dass sie ihn verführe. Als sie jedoch scheitert, erkennt Alkibiades entsetzt, wie sehr jener Hermenmacher sein Wesen und alles, wofür er in den Augen der Griechen steht, infrage stellt und flieht schreiend aus der Stadt: "das Blut stirbt und gefriert zu ewigem Eis, das nicht stirbt und nicht lebt - - Hermen im Ansturm - - der Feind in der Stadt" - - (I, 798).

Den schmerzlichen Sachverhalt, von dem Stachel der Philosophie gestochen zu sein, wendet Kaiser nun aber auch gerade auf Sokrates an.<sup>81</sup> Alkibiades' Schilderung der Schlacht bei Potidäa im Symposion liefert ihm den konkreten Ansatzpunkt. Der griechische Feldherr gibt hier ein Beispiel von Sokrates' Denkkraft und physischem Durchhaltevermögen: Mitten im Feldzug, so berichtet er den beim Gastmahl Anwesenden, sei Sokrates plötzlich stehen geblieben und in tiefes Nachdenken versunken. Vom frühen Morgen bis zum Abend und die folgende Nacht hindurch habe er unbeweglich an derselben Stelle gestanden, um zuende zu denken (S. 74). Kaiser begründet in seinem Drama dieses plötzliche Anhalten des Sokrates damit, dass er in einen Dorn tritt. Von rasenden Schmerzen geschüttelt, sinkt er in sich zusammen und weigert sich weiterzumarschieren. Als Alkibiades, waffenlos und von den Feinden verfolgt, herbeigelaufen kommt und den buckligen Soldaten Sokrates zwingen will, ihn zu den Griechen zu führen, schlägt dieser, um sich vor diesem Andringen zu wehren, so wild mit dem Schwert um sich, dass er versehentlich Alkibiades' Gefangennahme durch die plötzlich heran-nahenden Feinde verhindert.

Aber der Dorn hatte inzwischen noch etwas anderes bewirkt: Als er sich auf der Schlachzebene niederliess, fing Sokrates an nachzudenken, und er erkennt: Der Krieg, auf den die griechische Jugend in den Ringschulen vorbereitet wurde, war im Grunde nichts als ein lächerliches Spiel mit Armen und Beinen. Was aber war Griechenland wert, wenn es mit so geringem Einsatz erhalten werden konnte? Was ist das Leben wert, wenn es mit Armen und Beinen vernichtet werden kann? Sokrates fängt an zu denken, er stellt nie angezweifelte Werte in Frage; die sokratische Dialektik nimmt ihren Anfang. Der Hermenmacher, schon von seinem Beruf her auf den Kopf verwiesen, reagiert anders auf den Stachel der Philosophie als ein Feldherr. Während Alkibiades ihn loszuwerden versucht, hält Sokrates trotz der Schmerzen an ihm fest. In die Heimat zurückgekehrt, zieht er aus seinem in einem grünenden Garten gelegenen Vorstadthaus in der Ebene in eine Dachkammer in der Stadt--ein Vorgang, der Sokrates' Aufstieg aus den blühenden Ebenen des Lebens in die steinige Wüste des Geistes raumsymbolisch unterstreicht. Xantippe wird dabei schwindelig im Kopf und Alkibiades kann den Eingang zu dieser "Dachsparrenkammer" (I, 774), wie er sie nennt, nur mit grosser Mühe finden.

Nun ist aber dieser Sokrates nicht der Optimist, als den Nietzsche ihn in seiner Geburt der Tragödie gesehen hatte, sondern der heimliche Pessimist, der in Wirklichkeit Kranke, wie Nietzsche später vermutete, und dieser, Kaisers Sokrates, wird nicht zum Zerstörer sondern zum Retter des alten Griechenland. Sokrates, der die Körperlichkeit als letzte Grundlage von Mensch und Gemeinschaft nicht anerkennt, rettet Alkibiades, die Verkörperung gerade dieser leiblichen Ausbildung, das Idol der Ringschule. Gewiss, seine Rettung des Feldherrn in der Schlacht bei Potidäa war ein

Versehen. Aber nachträglich steht er zu seiner Tat und ihrer Interpretation durch die anderen. Trotz rasender Schmerzen lässt er sich den Dorn nicht entfernen, um Alkibiades nicht der Lächerlichkeit preiszugeben. Es ist ironischerweise Alkibiades, der die Ringschüler mit dem Bazillus der Philosophie infiziert und dafür zum Tode verurteilt wird. Sokrates dagegen schickt die Knaben in die Ringschule zurück und hält für den abwesenden Alkibiades den Kopf hin. Er nimmt den Giftbecher an, weil er, wie er den Knaben in seiner Gefängniszelle versichert, Angst davor hat, er könne einmal im Leben verzagen und vergessen, ". . . den Alkibiades zu retten!" (I, 810). Zurückgeführt auf die Sinnbildlichkeit der beiden Hauptfiguren in Kaisers Drama heisst das nichts anderes, als dass sich der Geist hier opfert, um das Leben zu retten und zu erhalten.<sup>82</sup>

Aber der Leib ist deshalb nicht die letzte Wahrheit im Leben. Er ist dem Geist unendlich unterlegen. Kaisers Sokrates ist zunächst mit seinem Buckel der hässliche Proletarier, als den Nietzsche ihn in seinem "Sterbenden Sokrates" gesehen hatte, er wird dann aber durch den Stachel der Philosophie zu einem geistigen Riesen, der allein die Zusammenhänge in diesem Spiel des Lebens durchschaut, der alle Zügel bis ans Ende und über das Ende hinaus in der Hand hält. Alkibiades wird klein vor ihm, er läuft ihm nach und schliesslich vor ihm davon. Dieser Sokrates weiss, dass die Griechen die Helligkeit des Geistes nicht ertragen können und sich seiner deshalb entledigen müssen: "einmal müssen sich die andern auflehnen und einen Himmel über den Himmel türmen, aus dem die Sonne sie furchtbar brennt, wie sie es schwächlich nicht ertragen" (I, 808). In seiner Überlegenheit wählt Sokrates seinen Tod aus Mitleid um des Lebens willen.

Der Preis für diese geistige Grösse ist seine Einseitigkeit. Der Dorn, der auf der einen Seite die Geistestätigkeit in Gang setzt, bewirkt auf der anderen Seite körperliche Impotenz, das Leiden, die "Krankheit" (I, 813). Erst mit der höchsten Anerkennung des Leibes im Tode gelingt Sokrates die Heilung, die Synthese. Das meinen die Worte des Sterbenden an die Knaben: "Gebe ich euch ein Schauspiel? Ist es Tragödie oder spielt sich Lachen hinein? Der Spieler oben weiss es nicht - der Neugierige unten enthüllt es nicht - wie ist die Vermischung vollkommen? - Trauer hat Tränen - Freude vergiesst sie - - in eine Seligkeit münden die beiden. Wer unterscheidet? - - Ihr nicht - - und ich nicht - -: das Grosse ist im Kleinen verborgen - - und aus Geringem türmt sich Erhabenes in Gipfel, wo Schnee und Sonne im Bündnis sind!" (I, 812). Der Heilgehilfe ist Arzt in doppeltem Sinne: er zieht den schmerzenden Dorn, befreit also von der krankhaften Einseitigkeit des Geistes, bewahrt dann aber Sokrates durch das tödliche Gift vor dem Rückfall in das bucklige Kriegerleben. Die Einseitigkeit sowohl des Geistes wie des Körperlichen wird abgelehnt. An seinem Fussende erscheint Platon, in dem Martens zutreffend die Verkörperung der Synthese von Leben und Geist, von Alkibiades und Sokrates gesehen hat (S. 284).

Diese Hinweise zeigen, wie sehr dieses Drama als die Versinnlichung eines gedanklichen Vorgangs verstanden sein will. Die für Kaisers Lebensauffassung so wesentliche Problematik von Geist und Leben wird im Gegenüber ihrer beiden Repräsentanten Sokrates und Alkibiades szenisch so durchdacht, wie Kaiser es in seinem Aufsatz "Das Drama Platons" an dem Griechen gepriesen hatte: "Wann schaute ein Dramatiker eine kühnere Konfrontierung an als Sokrates und Alkibiades? Wo erfand noch einer dies Ja

und Nein seinem Drama? Masslos gross ist der Anblick. Zuerst war dieser sicherlich. Die Kontrastierung wurde aufrüttelnd schöpferisch - entriss dem Denkenden die Form zur Denkbarkeit seiner profunden Weisheit. Es entsteht kein Buch - es wird Bühne. Es wird immer vollkommener mit neuer Schöpfung. Jede Begegnung von Figuren wird Anlass - bis nur noch aus Begegnung Gedanken entstehen" (IV, 544). Das Gedankenspiel führt den Dramatiker hier zur Vision einer neuen, in Liebe gegründeten Ordnung, in der Geist und Leben sich zur Synthese verbinden. Edith Lachs Urteil, es gehe Kaiser in diesem Drama um die Versinnlichung von Nietzsches Ideen (S. 209), ist einseitig. Schon seine Platon-Verehrung, wie sie hier zum Ausdruck kommt, steht der ablehnenden Haltung Nietzsches dem griechischen Philosophen gegenüber entgegen. Die einseitige Geistigkeit wird als Lebensform für die Menge zwar verworfen, aber nicht für Sokrates. Nur in der Helle der Erkenntnis kommt ihm die Einsicht von dem Wert des Lebens, nur von hier aus kann er es retten. Bei Kaiser kommt es also keineswegs zur Verurteilung des Helden selbst; er ist es, der neue, positive Lebenswerte setzt.

Die Geist-Leben-Problematik überträgt sich als Verhältnis von Vision und Figur auf die Ästhetik. Der weltanschauliche Gegensatz wird durch seine Versinnlichung in den beiden Figuren Sokrates und Alkibiades ästhetische Form. Insofern aber als diese Form die Synthese von Idee und Figur darstellt, vollzieht sich schon im Drama das, was weltanschaulich erst als Vision der Zukunft erscheint. Daraus lassen sich zwei Schlüsse ziehen, die bei Kaiser immer wieder formelhaft auftreten; erstens: die Idee ist ihre Form, und zweitens: Die Kunst ist der Wirklichkeit voraus.

Das in Platons Dialogen entdeckte Verfahren, eine Idee in die

Figur zu versinnlichen, hat Kaiser vor allem in seinen expressionistischen Stücken verwandt, dort also, wo ihm die Verkündung einer Vision das zentrale Anliegen war. Vor dem Geretteten Alkibiades sind auch Die Bürger von Calais ein typisches Beispiel hierfür. Hier sind es Eustache De Saint Pierre und Duguesclins, in denen sich Ideen verkörpern, aus deren antithetischem Gegeneinander sich die Handlung entfaltet. Solche Dramengestalten sind weniger psychologisch verstandene Personen als "Figuranten" (II, 194), wie Kaiser sie in seinem Stück Noli me tangere genannt hat. "Their dialogue is a dialectic conflict of ideas,"<sup>83</sup> stellt Königsgarten fest. In der nachexpressionistischen Zeit, in der Kaiser seine Dramenfiguren in stärkerer Masse psychologisch motiviert, ist dieses Verfahren weniger ausgeprägt.

### Mythos und Wirklichkeit

Wir haben im Zusammenhang der Lebensauffassung auf den für Kaiser zentralen Gedanken der Erneuerung des Menschen und der Welt hingewiesen. Der Wunsch nach Erneuerung erwuchs aus der Feststellung, dass der Mensch der Gegenwart verkümmert sei, und das Ziel der Erneuerung ergab sich daraus folgerichtig als seine Vervollkommnung. Weiter wurde festgestellt, dass der Prozess dieser Vervollkommnung nicht eigentlich vorwärts, sondern rückwärts verläuft, da die Totalität ursprünglich im Menschen angelegt und erst im Laufe seiner Entwicklung zerstört worden war. Kaiser sieht diesen Vorgang der Erneuerung nicht im Zusammenhang der Geschichte, sondern des Mythos. Ein "goldenes Zeitalter," wie in Novalis' "Europa"-Aufsatz, in dem der angestrebte Zustand der Menschheit schon einmal historisch bestanden hätte, gibt es für ihn nicht. Ebenso wenig denkt er in diesem Zu-

sammenhang in psychologischen oder politischen Kategorien. Vielmehr handelt es sich bei ihm bei der "Synthese Mensch" um eine philosophische Idee, deren Verwirklichung zeitlich genauso unbestimmt bleibt wie etwa die des Übermenschen bei Nietzsche. Der Mensch der Gegenwart wird als "Übergang für kommende Menschheit" (IV, 567) verstanden, wobei Vergangenheit und Zukunft unhistorisch bleiben. So heisst es in seinem Aufsatz "Der kommende Mensch": "Der Mensch ist auf dem Weg! Es bleibt für uns unmessbar, welche Strecke er bereits zurückgelegt hat - welche Länge von Weg sich vor ihm hinausdehnt. Das Wissen um diese Bewegung in eine Zukunft hinein genügt heute" (IV, 567). In seiner Dissertation von 1957 vermutete Wolfgang Winkler, dass Vorstellungen aus dem "Bereich der Wiedergeburtstmythen" (S. 80) der Kaiserschen Vision vom neuen Menschen zugrunde lägen. Die inzwischen aufgefundenen theoretischen Äusserungen des Dichters bestätigen diese Annahme.

In Kaisers gleichnamigem Aufsatz von 1919 wird Mythos als Deutung des menschlichen Lebens, als "Forschung nach dem Ursprung der Ver-nichtung der Einheit" (IV, 554) bestimmt. Was den "Mythos vom Menschen" schreibt, ist das "rastlose Verlangen," diese Einheit wiederherzustellen, "hoch und tief zu verdichten" (IV, 555). Entsprechend sind die Beispiele, die Kaiser hier aufführt, entweder Mythen der Zweiteilung und Zerrüttung oder Mythen des Aufbruchs, der Erweiterung und Verwandlung. Ein Mythos der Zerrüttung ist ihm die Vertreibung des Menschen aus dem Paradies: "Vom Fruchtbaum des Gartens Eden fällt die verbotene Frucht in die ungehorsam verlangenden Hände der ersten Menschen - und was nun geschieht, wird wie rasch über den ganzen Welthimmel auftürmende Gewitterwolke, aus der Blitz schlägt, furchtbar: Einheit ist zerschnitten - und das Menschen-

wesen in Trieb und Vernunft zweigeteilt. Nicht mehr Einheit - nicht mehr Unbedenklichkeit Gott nahe" (IV, 555). Die Geist-Leben-Problematik findet hier ihre mythische Begründung, andererseits erscheint die Verkümmernng als Trennung des Menschen von Gott. Diesen Sachverhalt bestätigt auch ein anderer Mythos, den Kaiser bei Platon fand: "Lachend schreibt Platon den Mythos der Zweiteilung des Menschen hin - und verstärkt ihn sofort zum grossen Sinnbild weitester Beziehungen. Aus Lachen entsteht staunende Stille vor solchen Konsequenzen" (IV, 555).

Diese Bemerkung bezieht sich zweifellos auf Platons Symposion, wo Aristophanes lachend einen Mythos vorträgt, der für Kaisers Denken und Dichten von zentraler Bedeutung wurde: ursprünglich habe es ein "mannweibliches Geschlecht" (S. 26) gegeben, das aus dem männlichen und weiblichen zusammengesetzt war. Dieses Wesen mit seinen zwei Köpfen und der doppelten Zahl von Gliedmassen sei von so gewaltiger Kraft gewesen und habe ein so hohes Selbstgefühl besessen, dass es den Göttern bedrohlich wurde und Zeus sich entschloss, es durch Zweiteilung zu schwächen. "Jeder von uns ist daher nur das Halbstück eines Menschen, weil wir gespalten, wie die Schollen, aus einem zwei geworden sind" (S. 29). Wenn die Menschen nun, wenn Mann und Frau sich nach liebender Vereinigung sehnten, so sei das nichts als die Sehnsucht, nach der ursprünglichen Ganzheit: "Wir waren ganze Wesen. Die Begierde und das Streben nach dem Ganzen ist es, was man Liebe nennt" (S. 31).

In seinem Drama Von morgens bis mitternachts bringt Kaiser diesen Mythos, den Platon erfunden und Aristophanes in den Mund gelegt hatte, in Übereinstimmung mit dem christlichen Mythos vom Sündenfall. Die schöne Dame aus Italien, die der Kassierer zum Anlass nimmt, sein eintöniges

Schalterdasein aufzugeben, ist, wie sich herausstellt, nur ihres Sohnes wegen nach Deutschland gekommen. Dieser, ein Kunsthistoriker, fahndet nach einem noch unbekanntem Cranach-Bild, das sich, als er es findet, in mehr als einem Sinne als eine sensationelle Entdeckung entpuppt. Es zeigt nämlich Adam und Eva in liebender Vereinigung - im Paradies. Der Sohn ruft begeistert: "Wir haben hier zweifellos die erste und einzige erotische Figuration des ersten Menschenpaares. Hier liegt noch der Apfel im Gras - aus dem unsäglichen Laubgrün lugt die Schlange - der Vorgang spielt sich also im Paradies selbst ab und nicht nach der Verstossung. Das ist der wirkliche Sündenfall! - Ein Unikum. Cranach hat ja Dutzend Adam und Eva gemalt - steif - mit dem Zweige in der Mitte - und vor allem die zwei getrennt. Es heisst da: sie erkannten sich. Hier jubelt zum erstenmal die selige Menschheitsverkündung auf: sie liebten sich!" (I, 475). Auch hier erscheint also die ursprüngliche Ganzheit des Menschen als Einssein von Mann und Frau und als paradiesischer, vorzeitlicher Zustand, der zum Anlass für Strafe und Teilung wird. Ganz unabhängig von dem christlichen Sündenbegriff wird zugleich mitgeteilt, womit der geteilte Mensch, das "Halbstück," seine Ganzheit zurückgewinnen kann; die Liebe wird "selige Menschheitsverkündung."

Dass das Paradies bei Kaiser nicht im christlich-heilsgeschichtlichen Sinne, sondern mythisch als vorgeschichtlicher Zustand der Vollkommenheit verstanden sein will, den es wiederherzustellen gilt, wird auch in Kaisers Drama Die Koralle (1916/17) deutlich, wo der Milliardär ausruft: "Am Ende findet man es nicht - im Anfang steht es da: das Paradies!" (I, 710). Die Verheissung des Geistlichen auf ein Dasein nach dem Tode ist ihm eine sinnlose "Flucht zur Zuflucht" (I, 710). Die vom Riff ge-

brochene Koralle ist Symbol der Individuation, wie es sich in der modernen, auf Gewinnstreben ausgerichteten Lebensordnung ausdrückt, ein Leiden, dem er sich durch den Tod entzieht.<sup>84</sup> Weder der Milliardär in der Koralle noch der Kassierer in Von morgens bis mitternachts erreichen aber das "Paradies." Ihr Tod ist nicht schon Erlösung in die Vollkommenheit, sondern nur Erlösung vom "Irrtum als Einzelner menschlich zu sein," wie Kaiser es in seinen Theoretischen Schriften einmal ausgedrückt hat (IV, 563).

Nicht zufällig ist es ein erotischer Antrieb, der den Kassierer aus seinem verkümmerten Dasein aufbrechen lässt. Aber der fundamentale Irrtum, dem er auf seinem Weg in das volle Leben unterliegt, besteht darin, dass er die Liebe nicht als Ganzheit, sondern nur immer einseitig sinnlich (schöne Dame, Tanzmädchen) oder seelisch (Mädchen von der Heilsarmee) versteht. Als er alle Stationen seines Weges durchschritten hat, ist das Mädchen seine letzte Hoffnung. Begeistert ruft er aus: "Mädchen und Mann. Uralte Gärten aufgeschlossen. Entwölkter Himmel. Stimme aus Baumwipfelstille. Wohlgefallen. (Wirbel). Mädchen und Mann - ewige Beständigkeit. Mädchen und Mann - Fülle im Leeren. Mädchen und Mann - vollendeter Anfang. Mädchen und Mann - Keim und Krone. Mädchen und Mann - Sinn und Ziel und Zweck" (I, 516). Der klare Bezug dieser Worte am Ende des Stückes zum Cranach-Bild am Anfang legt die mythologische Struktur dieses Dramas bloss. Wie Eva den Adam nach dem veränderten Mythos des Cranach-Bildes in die liebende Vereinigung gelockt und damit seine Vertreibung aus dem Paradies, und das heisst, die Individuation des Menschen bewirkt hatte, so sieht sich der Kassierer hier dem Ziel nahe, dass das Mädchen ihn jetzt umgekehrt durch ihre Liebe aus seiner Vereinzelung erlöst. Er steht an der Pforte des "Paradieses." Aber er gelangt nicht hinein, weil das

Mädchen, anstatt sich ihm anzuschliessen, ihn der Polizei ausliefert.

So erscheint dem Kassierer die Synthese Mensch nur als Vision. Es fällt auf, dass er angesichts des Todes Worte spricht, die denen des sterbenden Sokrates im Geretteten Alkibiades fast wörtlich gleichen, in denen zunächst die Einsamkeit des "Halbstückes" Mensch beschworen wird, um dann die Synthese der beiden Pole des menschlichen Lebens, Geist und Körper, im Tode anzudeuten: "Hier stehe ich. Oben stehe ich. Zwei sind zuviel. Der Raum fasst nur einen. Einsamkeit ist Raum. Raum ist Einsamkeit. Kälte ist Sonne. Sonne ist Kälte. Fiebernd blutet der Leib. Fiebernd friert der Leib" (I, 516).

Als Beispiel für Mythen, in denen sich der Weg des Menschen aus der Verkümmernng in die Vereinigung und Vervollkommnung darstellt, nennt Kaiser in seinem Mythos-Aufsatz "des Sokrates Wandel" (IV, 554): "Wohin schiebt Mythos des Sokrates Aufbruch? In Vorstadtstrassen - Marktwinkel. Es geht um den Anlass, der fasslich ist. Das sind Unterhaltungen mit Handwerkern, Händlern, die in Strassen - auf Märkten sind. Der Mythos stützt sein himmlisches Gezelt auf Pfosten, die tief in die Erde versenkt sind. Solcher Unterbau trägt und erlaubt die Erhöhung des Gebildes dicht an den Himmel - und rollt noch Himmel und Sternschwarm unter die Kuppel seines vereinigenden Doms" (IV, 555). Diese mythische Ausweitung der Sokrates-Gestalt stimmt fast wörtlich überein mit Kaisers Definition des "gekonnten Menschen" in seinem Aufsatz "Der kommende Mensch," wo er versichert: "Ich glaube an diesen Menschen - denn mit Glauben errichtet sich schon der Dom, der seine Gründe tief im Erdreich hat und mit der Spitze in den Himmel stösst" (IV, 571). Tatsächlich hat Kaiser sich ja auch in jenem Aufsatz bei seiner Theorie von der ursprünglichen Ganzheit des

Menschen auf den Mythos berufen.

Diese Tendenz nach Erweiterung, sei es in zeitliche Unendlichkeit, sei es räumlich in die Weite des Alls, drängt nach Wiederherstellung der Einheit, nach Verbindung von Anfang und Ende, von "Niedrigkeit und Höhe" (IV, 555). Und in dieses Bezugssystem stellt Kaiser die Vision von der Erneuerung des Menschen. Sie ". . . verbindet Anfang und Ende ohne Anfang und Ende. Alles ist die Vision - weil sie Eins ist. Das Eine, das an sich Himmel und Erde und den himmlisch-irdischen Menschen schliesst" (IV, 548). Und wenn die Dichtung aus der Vision entsteht, so ist es nun nur folgerichtig, dass auch in der Dichtung der Mythos zum Tragen kommt: "Das wird Ziel von Kunst, die formt: Einheit zu wölben über Zerstreutem - Zerrissenem" (IV, 554).

In Kaisers Von morgens bis mitternachts hatte der Kunsthistoriker die Liebe zum Inhalt der "Menschheitsverkündung" erklärt. Die Liebe als Erweiterung des Ich zum Du schliesst zusammen, vereinigt die voneinander getrennten Menschen, überwindet die Individuation, vervollkommnet. Das ist auch im Grunde die Botschaft Sokrates' im Geretteten Alkibiades. Für ihn, dessen Skeptizismus der Wirklichkeit den Boden entzieht, ist am Ende die Liebe "das ungewiss gewisseste von allen Wundern!" (I, 808). Auf dieses Wunder setzt er mit seinem Tode. Zu seiner Frau, Xantippe, der Hebamme, sagt er beim Abschied im Gefängnis: "Hebamme. - Merkwürdig, dass du an dieses Geschäft gerietst. Durch deine Hände gleiten Menschen ins Leben, dem ich einen Vorhang schwärzte. Einer arbeitet blindlings gegen den andern - und doch ist alles in Liebe verflochten" (I. 807). Xantippe dient dem Leben, Sokrates hatte dieses Leben, die Leiblichkeit, mit seiner Geistigkeit verdunkelt, beides verflucht sich in Liebe. Die Liebe ist

also die Synthese von Geist und Leben. Und damit wird in ihr jene im Mythos überlieferte Zweiteilung des Menschenwesens in Trieb und Vernunft umgekehrt, die Liebe kann wieder an die Pforte des Paradieses zurückführen.

Man kann viele Dramen Kaisers entweder dem Mythos der Zweiteilung oder dem der Erweiterung zuteilen, wobei sich die Erweiterung als Liebe zwischen Mann und Frau, als Aufgehen des einzelnen in die Gemeinschaft oder, abstrakter noch, als Aufgehen des einzelnen in das "Leben" darstellt. In seinem Mythos-Aufsatz spricht Kaiser davon, dass der Mensch sich opfere ". . . um mit Opfer aus Teil zum Ganzen zu gelangen" (IV, 555). Das Wort "Opfer" hat zweierlei Bedeutung: jemand kann Opfer sein oder sich opfern. Sokrates opfert sich und befreit sich damit von dem Leiden der Vereinzelung "wie von einer langen Krankheit" (I, 813). Indem er mit seinem Tod die Griechen vor dem Nihilismus bewahrt, wird seine liebende Tat das Fundament einer neuen Ordnung, die sich in Platon verkörpert. Der Kassierer in dem Stück Von morgens bis mitternachts ist Opfer der Vereinzelung. Er stirbt, indem er mit ausgebreiteten Armen auf das aufgenähte Kreuz des Vorhangs sinkt. "Sein Ächzen hüstelt wie ein Ecce - sein Hauchen surrt wie ein Homo" (I, 517). Der Tod erlöst ihn aus dem Leiden des menschlichen Lebens, das Vereinzelung ist.

Eustache De Saint Pierre in den Bürgern von Calais opfert sich. Sein Tod ist Erlösung des Menschen von dem Leiden der Individuation in die Ganzheit des "Lebens," das hier, wie gezeigt wurde, ganz im Sinne Nietzsches eine allumfassende und ewige, und das heisst mythische Bedingungen erfüllende Kraft ist: Die "rollende Woge" (I, 577) der Tat nimmt den einzelnen in sich auf, ist Gemeinschaft der Tat, in die der einzelne sich

erweitert. Eustache, der neue Mensch, vollzieht diese Erlösung stellvertretend für seine Mitmenschen im Sinne des Apostel Paulus im Ersten Korinther-Brief, wo es heisst: "Denn da durch einen Menschen der Tod gekommen ist, so kommt auch durch einen Menschen die Auferstehung der Toten. Denn gleichwie sie in Adam alle sterben, so werden sie in Christus alle lebendig gemacht werden" (Korinther I/15: 12,22). In seinem Mythos-Aufsatz schreibt Kaiser: "Mythos bemüht sich in linder Vermittlung: er macht schuldlos in Schuldigkeit - erklärt deutlich schweres Rätsel und legt noch an die Schwärze der lichtlosen Erde den sommerweissen Schein milder Heiterkeit" (IV, 556). Auch das sagt die christliche Symbolik am Ende dieses Dramas. Christusgleich wird Eustache in der Kathedrale erhöht, der König, die weltliche Macht, kniet vor seinem Überwinder.

Sündenfall und Höhe des Kreuzes, das sind also bei Kaiser die mythischen Bezugspunkte von Anfang und Ende, Zweiteilung in die Individuation und Erlösung von ihr. Diese mythische Umdeutung des Christentums erlaubt es nicht, den Opfertod des Sokrates im Geretteten Alkibiades oder den des Eustache in den Bürgern von Calais als christliche Tat des Erbarmens oder der Erlösung als Sündenvergebung zu sehen. Kaiser ersetzt die christlich transzendente Lebensdeutung aus Schuld, Sünde und Erlösung in ein himmlisches Jenseits durch eine im Mythos vorgezeichnete ganz auf das Diesseits gerichtete Erlösung als Erweiterung des Individuums in die Gemeinschaft. Der Mythos befreit, wie er betont, den Menschen aus dem christlichen Schuldkomplex, und was ihn erlöst ist nicht göttliche Sündenvergebung, sondern sein Streben nach Vervollkommnung.

Der Mythos hat nach Kaiser die Eigentümlichkeit, dass er in einem durchaus unbedeutenden Anlass seinen Anfang nimmt: "Wirksam wird Mythos

mit kleinstem Mittel - und schießt gleich aus geringstem Anlass in unermessliche Erweiterung" (IV, 555). Ein Apfel vom Fruchtbaum des Gartens Eden wird zum Anlass für Menschheitsschicksal. Diese Erweiterung aus "geringstem Anlass" liegt der Dynamik einer ganzen Reihe von Kaiserschen Dramen zugrunde, vor allem den Aufbruchsdramen. "Geschehnis im Ausmass einer Fingerspanne donnert Katastrophe. Eines Auges halbes Blinzeln umfaßt die rieselnde Bewegtheit - und stellte Anlass als geringfügig fest. Einblick ins unwesentliche ist getan - und Ausblick weitet sich gleich aufs dringende" - (IV, 556), so deutet er sein Tanzspiel Europa. Und an Hans Theodor Joel schreibt er im März 1924: "Nebeneinander ist Endstück einer Trilogie, die nicht gleichen Stoff und gleiche Figuren verbindet, sondern derselbe Aufruf dröhnt dreimal: aus Von morgens bis mitternachts - Kanzlist Krehler - Nebeneinander. Dreimal springt die Mittelperson das besondere Ereignis an - mit simpelstem Zufall stösst es sie aus ihrem Alltag, staunend in Möglichkeiten von unermesslicher Weite" (IV, 583). Eine Hand, durch den Schalter gestreckt, setzt den Aufbruch des Kassierers in Von morgens bis mitternachts in Gang, der den mythischen Bogen zum Ende spannt. Ein zufälliges Telegramm, ein zufällig gefundener Brief, ein unerwartet freier Arbeitstag bewirken den Aufbruch in den Stücken Hölle Weg Erde, Nebeneinander und Kanzlist Krehler. Der Aufbruch in diesen Dramen ist also mythischer Aufbruch, und Kenworthy ist recht zu geben, wenn er schreibt: "Kaiser recognizes the power of myth, and uses it with conscious deliberation in the creations of his social dramas: the New Man is a mythologue."<sup>85</sup>

Nur wenn Dichtung das menschliche Wesen im Sinne des Mythos deutet, selber Mythos gestaltet, ist sie berufen und in der Lage, dem Menschen den

Weg der Erneuerung aufzuzeigen, so meint Kaiser. Auch unter dem Gesichtspunkt des Mythos wird, wie im Zusammenhang von Vision und Figur, der Inhalt zur Form. "Denn ich bin der Ansicht, dass jene zusammenfassende Kraft, die des Menschen besondere Eigentümlichkeit ist, im Vorgang der Dichtung heute den vorläufig beweiskräftigsten Ausdruck hat" (IV, 568). Schliesslich aber bestimmt das Bewegungsgesetz des Mythos auch die Wirkung der Dichtung. Jetzt wird das Theater selbst zum "Anlass," der den Zuschauer zu "seiner eigenen, schaffend verwandelnden Kraft" (IV, 550) verhilft und so in ihm sein "Weltallbild" (IV, 550) vollendet. Auch unter diesem Gesichtspunkt bestätigt sich also der Grundsatz, dass das Gesetz der Vision Grund, Inhalt, Form und Wirkung der Dichtung ausmacht.

"Dichtung proklamiert die Synthese Mensch!" (IV, 569), so heisst es in Kaisers Aufsatz "Der kommende Mensch." Sokrates, Eustache, Spazierler, der Pfandleiher selbst der Kassierer, alle Helden bei Kaiser, die die Individuation durch Erweiterung überwinden, und sei es im Tode, dienen dieser Proklamation. Das gleiche gilt für die vielen Liebesdramen Georg Kaisers, in denen das liebende Paar durch Erweiterung ins liebende Du ganz im Sinne des Mythos, wie Aristophanes ihn im Symposion vorträgt, die ursprüngliche Ganzheit des Menschen wiederherstellt.<sup>86</sup> Dass in den meisten Dramen Kaisers die Erneuerung des Menschen innerhalb dieser Welt scheitert, ist kein Beweis dafür, dass er den Glauben an diese Erneuerung verloren hätte. Denn aus dem Mythos weiss Kaiser, dass der Mensch der Gegenwart ein "Halbstück" ist, und dass der Bereich der Ganzheit vor und nach dieser Zeit liegt.

Die Aufgabe der Gegenwart - das betont er immer wieder - kann nur darin bestehen, den Menschen auf den Weg zu dieser Vollkommenheit zu bringen.

Kaiser, der die Dichtung in den Dienst dieser Aufgabe stellt, konnte mit paradiesischen Idyllen wenig gedient sein. Die Menschen waren nur dann zum Aufbruch zu bewegen, wenn ihnen die ganze traurige Beschaffenheit ihres gegenwärtigen Zustandes bewusst wurde. Er verfährt deshalb nach einer Maxime Schopenhauers, nach der der Zweck der Tragödie ". . . die Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens ist, dass der namenlose Schmerz, der Jammer der Menschheit, der Triumph der Bosheit, die höhrende Herrschaft des Zufalls und der rettungslose Fall der Gerechten und Unschuldigen uns hier vorgeführt werden: denn hier liegt ein bedeutsamer Wink über die Beschaffenheit der Welt und des Daseins."<sup>87</sup> Während nun in Von morgens bis mitternachts aus diesem "Jammer der Menschheit" pessimistisch wie bei Schopenhauer das "Quietiv des Willens" (Bd.I, S. 354) folgt, ruft Kaiser in anderen expressionistischen Dramen, wie etwa Gas und Hölle Weg Erde zum Aufbruch aus der "Herrschaft des Zufalls" auf. Und die Erscheinung der "schrecklichen Seite des Lebens" ist hier nicht blosse Dokumentation, sondern Warnung. So schreibt er in seinem Aufsatz "Der kommende Mensch," die Dichtung schreibe nur Negationen, ". . . Warnungen vor Aufschwüngen in eine Richtung - Ausbeulung der glatten Kugel Mensch in einen Höcker, der entsteht" (IV, 570).

Die Kugel ist das Symbol für die ursprüngliche Totalität Mensch, und zweifellos hat Kaiser dieses Symbol auch dort gefunden, wo ihm das Beispiel für die ursprüngliche Ganzheit des Menschen gegeben war, in Platons Symposion. Hier berichtet Aristophanes, die Gestalt jenes vollkommenen mannweiblichen Wesens sei rund gewesen, ". . . indem Rücken und Seiten eine Kugel bildeten" (S. 26). Das Bild vom Höcker als Zeichen einseitiger Ausbildung stammt möglicherweise von Nietzsche, der in der

Fröhlichen Wissenschaft schrieb: "Jeder Spezialist hat seinen Buckel" (Bd. II, S. 240). Bezeichnenderweise hat Kaiser mehr als einem seiner einseitig ausgebildeten Helden--Rektor Kleist, Nehr Korn, Spazierer und Sokrates-- einen Buckel verliehen - "Ausbeulungen der glatten Kugel Mensch in einen Höcker, der entstellt" (IV, 570).

Gröll<sup>88</sup> und Schürer<sup>89</sup> haben in ihren Dissertationen auf die überragende Bedeutung des Kugelsymbols innerhalb der Kaiserschen Dramatik hingewiesen. Vor allem in Kanzlist Krehler und Hölle Weg Erde dient es als Globus und runde Erde als Sinnbild für die erstrebte Wiederherstellung der ursprünglichen Ganzheit im Menschen. Dort aber, wo Kaiser Einseitigkeit darstellt, hofft er umgekehrt, durch Erschütterung den Menschen auf die Notwendigkeit seines Strebens nach Vervollkommnung aufmerksam zu machen: "Wer sich zu einer Tat, die nie das Vollkommene will, aufschwingt - fällt zurück in Vernichtung. Die gänzliche Harmonie der Idee wurde gestört. Das vermittelte uns die Erschütterung aus Drama - da von je das dunkle Wissen von endlicher Vollständigkeit in uns ist" (IV, 570).

Die überragende Bedeutung des Mythos verleiht der Kaiserschen Kunstauffassung einen ausgesprochen romantischen Zug. Schon der Romantik diente die Mythologie einerseits der Kritik an der durch Spezialisierung und Zusammenhanglosigkeit zerfallenen modernen Gesellschaft und Kultur und andererseits als "rückwärtsgewandte Utopie"<sup>90</sup> einer ursprünglichen Einheit. Drittens aber waren ihr Kunst und Mythologie durch ihre auf die Unendlichkeit verweisende Symbolik und zusammenfassende Kraft verwandt. Nachdem Schelling seine Naturphilosophie aus der Mythologie entwickelt und der Kunst die Versinnlichung des Mythos als Aufgabe zugewiesen hatte, forderte Friedrich Schlegel in seinem "Gespräch über die Poesie" die Erneue-

rung der Mythologie in der Dichtung: "Es fehlt, behaupte ich, unserer Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die Alten war, und alles Wesentliche, worin die moderne Dichtkunst der antiken nachsteht, lässt sich in die Worte zusammenfassen: wir haben keine Mythologie; . . . es wird Zeit, dass wir ernsthaft dazu mitwirken sollen, eine hervorzubringen."<sup>91</sup> Die "neue Mythologie," die Schlegel hier verlangt, sollte Idealismus und Realismus zur Einheit bringen, ein Prozess, der ihm für die künstlerische Produktion wie für die bildende Wirkung der Poesie auf den Menschen gleichermaßen wichtig war und der die gleiche auf die Synthese zielende dialektische Form hat wie später bei Kaiser: "Den Anfang und den ersten Anstoss der intellektuellen Bewegung enthält und gewährt uns der Idealismus, der in seiner Einseitigkeit selbst den eigenen Gegensatz hervorruft, und wieder zu jenem alten Systeme der Einheit führt, welches die eigentliche Grundlage und das natürliche Element der produktiven Einbildungskraft, der Quelle und Mutter aller symbolischen Dichtungen, bildet" (Schlegel, S. 321).

In ihrem Symbolcharakter liegt nach Schlegel die Bedeutung der Mythologie für die Kunst: "Einen grossen Vorzug hat die Mythologie. Was sonst das Bewusstsein ewig flieht, ist hier dennoch sinnlich geistig zu schauen und festgehalten, wie die Seele in dem umgebenden Leibe, durch den sie in unser Auge schimmert, zu unserm Auge spricht" (S. 318). Durch diese erweiternde Kraft der Mythologie in der Dichtung erhoffte er sich auch eine "Erweiterung" der "divinatorischen Kraft" im Menschen, wovon er sich wiederum einen grossen "Prozess allgemeiner Verjüngung" und schliesslich eine goldene Zeit versprach: "Dann würde das Geschwätz aufhören, und der Mensch inne werden, was er ist, und würde die Erde verstehn und die Sonne" (S. 322). Fritz Strich hat Novalis' Dichtung als eine "Verwirklichung"<sup>92</sup>

dieser neuen Mythologie verstanden.

Für Kaisers Absicht nach der Erneuerung des Mythos in der Dichtung wird aber erneut Nietzsches Einfluss von Bedeutung gewesen sein, dem die Renaissance des Mythos nach Heinz Peter Pütz ein "Grundanliegen" war - hervorgegangen aus seinem Bewusstsein der Bedrohung des Dionysischen " . . . durch das Übergewicht des Theoretischen und Begrifflichen in der Weltauslegung des 19. Jahrhunderts."<sup>93</sup> Nietzsche entwickelt seinen Mythos-Begriff in der Schrift Die Geburt der Tragödie, deren Bedeutung für Kaiser schon an anderer Stelle deutlich wurde. Er spricht hier von der Individuation als Zerstückelung und gibt einen Mythos als Beispiel, der sowohl inhaltlich als auch in seiner Bedeutung als Lebensdeutung mit Kaisers Mythos-Konzeption übereinstimmt. Bedeutsam ist aber vor allem die Übereinstimmung beider darin, wie der Mythos Inhalt und Aufgabe der Tragödie bestimmt. Der leidende Dionys, der Held der griechischen Tragödie, so führt Nietzsche aus, sei der die Leiden der Individuation an sich erfahrende Gott,

. . . von dem wundervolle Mythen erzählen, wie er als Knabe von den Titanen zerstückelt worden sei und nun in diesem Zustande als Zagreus verehrt werde: wobei angedeutet wird, dass diese Zerstückelung, das eigentlich dionysische Leiden, gleich einer Umwandlung in Luft, Wasser, Erde und Feuer sei, dass wir also den Zustand der Individuation als den Quell und Urgrund alles Leidens als etwas an sich Verwerfliches zu betrachten hätten. . . . Die Hoffnung der Eopten ging aber auf eine Wiedergeburt des Dionysus, die wir jetzt als das Ende der Individuation ahnungsvoll zu begreifen haben: diesem kommenden dritten Dionys erscholl der brausende Jubelgesang der Eopten. Und nur in dieser Hoffnung gibt es einen Strahl von Freude auf dem Antlitze der zerrissenen, in Individuen zertrümmerten Welt: wie es der Mythos durch die in ewige Trauer versenkte Demeter verbildlicht, welche zum ersten Male wieder sich freut, als man ihr sagt, sie könne den Dionys noch einmal gebären. In den angeführten Anschauungen haben wir

bereits alle Bestandteile einer tiefsinnigen und pessimistischen Weltbetrachtung und zugleich damit die Mysterienlehre der Tragödie zusammen: die Grund-erkenntnis von der Einheit alles Vorhandenen, die Betrachtung der Individuation als des Urgrundes des Übels, die Kunst als die freudige Hoffnung, dass der Bann der Individuation zu zerbrechen sei, als die Ahnung einer wiederhergestellten Einheit. - (Bd.I, SS. 61/62).

Nietzsches Darstellung des Mythos unterstützt ausserdem unsere These, dass der Tod in den Dramen Von morgens bis mitternachts, Die Bürger von Calais und Der gerettete Alkibiades als mythische Untergänge zu verstehen sind, die auf ein höheres Dasein verweisen. Nietzsche spricht nämlich von dem tragischen Helden als einem "mächtigen Titanen," der die ganze dionysische Welt--und das heisst nach Nietzsche hier: das Leid der Individuation--". . . auf seinen Rücken nimmt und uns davon entlastet: während sie [die Tragödie] andererseits durch denselben tragischen Mythos, in der Person des tragischen Helden, von dem gierigen Drange nach diesem Dasein zu erlösen weiss und mit mahrender Hand an ein anderes Sein und eine höhere Lust erinnert, zu welcher der kämpfende Held durch seinen Untergang, nicht durch seine Siege, sich ahnungsvoll vorbereitet" (Bd.I, S. 115).

Nietzsches Satz schliesslich, dass der Mythos durch die Tragödie "zu seinem tiefsten Inhalt, seiner ausdrucksvollsten Form" (Bd.I, S. 63) komme, gilt durchaus als einer der Grundsätze in Kaisers Kunstauffassung, ein Sachverhalt, der uns daran erinnert, dass wir die entscheidenden Aussagen in Kaisers Dramen nicht nur im gesprochenen Wort, sondern vor allem auch in dem vom Bewegungsgesetz des Mythos geprägten Gefüge der Handlung und in den Sinnbildern zu suchen haben. Sinnbilder sind für Kaiser wie für Nietzsche "Exempel einer ins Unendliche hineinstarrenden Allgemeinheit und Wahrheit" (Nietzsche, Bd.I, S. 96). Entsprechend schliesst Kaiser

seinen Mythos-Aufsatz mit der Erklärung: "Mächtig schafft Mythos im Sinnbild - und im kleinsten Ding des Splitters eines Dorn, den er aus Wurzel in den Weltball gestossen zum Riesenschattenbaum des Weltalls erhebt, beweist er seine schöpferische Macht - die Menschenmacht ist, wenn sich der Mensch entscheidet: im Geringsten das Unendliche auszudenken" (IV, 556).

Der Dorn, das Kreuz, Ring, Kreis und Kugel, das sind für Kaiser Sinnbilder in dieser Bedeutung und als solche haben sie sich thematisch wie strukturell auf Kaisers Dramatik ausgewirkt. Für Sokrates, den Hermmacher, bewirkt der Dorn die Ausweitung seiner intellektuellen Gaben. Sein "Höcker" wächst sich aus ". . . zu einem Schatten, der über die Erde wölkt!" (I, 808). In dieser Ausweitung aber nimmt der Geist die Weite des Mythos an und kann, seine Grenze erreichend und anerkennend in eine höhere Synthese von Geist und Körper umschlagen. Die Wiedergeburt der Tragödie, so hatte Nietzsche geschrieben, sei nur dann zu erhoffen, wenn ". . . der Geist der Wissenschaft bis an seine Grenzen geführt ist, und sein Anspruch auf universale Gültigkeit durch den Nachweis jener Grenzen vernichtet ist" (Bd.I, S. 95). In diesem Sinne hat Kaiser mit dem Geretteten Alkibiades die alte griechische Tragödie erneuert. Und nur von hier aus ist seine paradoxe Äusserung zu verstehen, die Vision, die Einheit proklamiert, berufe zur Einseitigkeit: "Zu Einseitigkeit beruft die Vision. (Nur so bezeugt sie ihre Bedeutung.) Es gibt kein Nebenher - die Kugel rollt um sich und verbindet Anfang und Ende ohne Anfang und Ende" (IV, 548). Nur der Geist, der sich zuende denkt, kehrt an seinen Ursprung zurück, wo er Teil einer mythischen Synthese ist.

Was sich auf der Bühne abspielt, soll sich auch im Zuschauer verwirklichen. Die "schöpferische Macht" des Mythos, das kleinste Ding in

Beziehung mit der Allgemeinheit und Wahrheit zu setzen, ist "Menschenmacht." Wenn das Drama den Zuschauer dazu befähigt, sein "Weltallbild" in sich zu enthüllen, bringt es ihn in Übereinstimmung mit dem Bewegungsgesetz des Mythos auf den Weg, der in der Wiederherstellung seiner ursprünglichen Ganzheit mündet.

In Platons Phaidon erklärt Sokrates, ". . . dass ein Dichter, sofern er ein wirklicher Dichter sein will, Erfundenes, nicht Wirkliches darstellen muss."<sup>94</sup> Ebensowenig hat Kaiser die Kunst als Abbildung oder Nachahmung der äusseren Natur verstanden. In seinem "Lebensbericht am Mikrophon" von 1930 schildert er, wie er nach seiner Rückkehr aus Argentinien lange Jahre durch Krankheit der Wirklichkeit entrückt in seinem Krankenzimmer verbrachte und fährt fort: "Aber in diesen fünf Jahren, wo die Welt mir verschwunden war, wo ich fast unbeweglich am Zimmerfenster sass - da fand ich eine Welt, die nicht bestand. Die wahrhaftigere Welt der Dichtung" (IV, 604/05).

Lewin hat geschrieben, Kaiser wolle in seinen Dramen ". . . die innersten Zusammenhänge prüfen, die wahren Antriebe zu menschlichen Handlungen, die Ursachen und wirkenden Kräfte will er ergründen."<sup>95</sup> Er unterstellt dem Dichter damit eine analytische Absicht, die er nicht hatte. Kaiser geht in seinen Dramen in der Regel nicht von der Wirklichkeit aus, sondern von der Idee. 1922 erklärt er auf eine Rundfrage der Zeitschrift Das Kunstblatt: "Die Definition für Kunst: Ausdruck der Idee, die unzeitlich - allgegenwärtig ist. Nur mit geringsten Mitteln, die die Störung der Erscheinungen auf ein Minimum reduzieren, bleibt sie darstellbar" (IV, 571/72). Eine ähnliche Abwertung erfährt die Realität, das Stoffliche im Drama, in dem Beitrag "Ein Dichtwerk in der Zeit" aus dem gleichen Jahr:

"Tyrannisiert das Kostüm, so wird Verständigung mit dem Wesentlichen gehemmt. Es bleibt Befangenheit im Stoff - und es kommt bloss zu jener (untragischen) Spannung, die sich im Stoff-Gebiet erregt und erledigt" (IV, 567).

Die Bedeutung der Wirklichkeit im Werk Georg Kaisers ist ein komplexes Problem. Keine andere Frage ist in der Kaiser-Forschung so häufig angesprochen worden und mannigfache Antworten und Formeln werden angeboten. Paulsen meint, bei Kaiser fände sich nirgendwo mehr als eine "skurrile Verzeichnung der Gegebenheiten," und weist darauf hin, ". . . dass es weder in den expressionistischen Stücken noch an anderen Stellen in Kaisers Werk jemals zu einer wirklich gültigen Darstellung des ökonomischen oder politischen Zeitkomplexes gekommen ist."<sup>96</sup> Fritze spricht von einer "rücksichtslosen Missachtung der Realität" (S. 49) und Klaus Ziegler von einer "abstrakten Lebens- und Wirklichkeitsleere."<sup>97</sup> Gegen Ziegler hat sich vor allem Künzel gewandt. Er weist auf die sorgfältige Beachtung kulturgeschichtlicher Details in Dramen wie Die jüdische Witwe und Der Brand im Opernhaus, auf die Wirklichkeitsnähe des Dramas Die Spieldose und solche individuell lebendigen Charaktere wie Sokrates in Der Gerettete Alkibiades, Sylvette in Der Brand im Opernhaus und Noel Kehoe in Mississippi hin und betont auf Grund dieser Beobachtungen, es gelte, ". . . in Kaiser nicht nur den Gestalter subjektiver Vorstellungen und Ideen zu sehen, sondern auch einen unbestechlichen Beobachter der banalsten Realität" (S. 248). Ähnlich hatte auch Wolfgang Fix festgestellt, dass Kaiser hinsichtlich der Milieuschilderung ". . . in keiner Weise unrealistisch zu nennen ist."<sup>98</sup>

Wenn man davon ausgeht, wie sehr Kaiser mit seinen Stücken auf seine Zeit einzuwirken versuchte, dass er sie für und gegen seine Zeit

schrieb und in welchem Masse er versuchte, ihre Kulturfeindlichkeit und Erneuerungsbedürftigkeit darzustellen, dann kann man mit Edith Lach sogar sagen, Kaiser habe in der Mehrzahl "Zeitstücke über Gegenwartsprobleme" geschrieben (S. 349). Tatsache ist auch, dass in seinen Dramen zunehmend Zeitprobleme behandelt werden. Das gilt vor allem für den Krieg, dessen Ursachen, Zusammenhänge und Folgen in zahlreichen Stücken mit grosser Genauigkeit aufgezeigt werden. Für die Skizzen aus der Exilzeit schliesslich hat Hüder nachgewiesen, dass sie ". . . fast ausschliesslich dichterische Bemühungen um die Entfaltung, Läuterung und das erlebende Durchdenken einer rein sozialen Problematik sind . . .: das Thema von der 'Erneuerung des Menschen' war in das Stadium der sozialen Entscheidung getreten."<sup>99</sup> Auf Kaisers Versuch, mit seinen späten Stücken Klawitter und Der englische Sender ein realistische Zeitgemälde zu geben, wurde bereits hingewiesen.

Geht man das Problem aber von jenen Tatbeständen her an, die wir bisher aus den Theoretischen Schriften entwickelt haben, dann erhalten wir im ganzen genommen die Antwort, dass die Wirklichkeit dem Dramatiker weltanschaulich als bedauernswerter Zustand und ästhetisch kaum mehr als "Störung" und Hindernis gilt. Bei der Frage nach der Beziehung von Vision und Figur kam der Wirklichkeit als Kleid der Idee noch ein verhältnismässig hoher Wert zu, ". . . denn was nicht sichtbar wird, ist nicht da!" (IV, 569). Im Zusammenhang des Mythos aber erhalten die Gegebenheiten einen neuen Bezugswert. In seinem Aufsatz "Ein Dichtwerk in der Zeit" (1922) verdeutlicht Kaiser am Beispiel seines Stücks Gas diesen Sachverhalt: "Was ist Gas? Was sind hier Arbeiter? Mittel der Gegenwart, um ins Menschunendliche vorzudringen; aus diesen Figuren abzuleiten das Gleichnis, das beständig gültig ist; den Aufruf zu uns, der so am schärfsten

laut werden kann. Stellung unserer Epoche in Unvergänglichkeit. Es wird Zufall, dass solches von solchen Zeugen geredet wird - ein Mittel, dass solche Figuren solche Gesten tragen. Es geht niemals um das Personenverzeichnis" (IV, 566). Damit ist dem Drama allegorische Qualität zugesprochen. Die Personen sind nicht als individuelle Charaktere wichtig, sondern als "Zeugen" der Idee. Ihr persönlicher Habitus ist nebensächlich. "Das Dichtwerk sagt aus im Gleichnis" (IV, 566), so heisst es hier ausserdem. "Es wird Mittel rascher Mitteilung durch Gegenwartsgeschehnis einzig gewählt, um sich über das Unwesentliche beschleunigt zu verständigen: das Zuständliche" (IV, 566).

Der Mythos als dramaturgisches Gesetz verweist den Stoff also in die Funktion eines blossen Anlasses. Das sagt Kaiser auch in seinem Aufsatz "Der kommende Mensch," wo es heisst: "Aus den Zufälligkeiten der Erscheinung - des Stoffes tut sich triumphierend die Idee auf: die Idee, die ein All ist - ein zeitloses Gegenwärtiges" (IV, 568). Wie sich einerseits die Idee aus der Wirklichkeit auftut, so wirkt sie andererseits auf sie zurück, indem sie ihr Sinn und Ordnung verleiht. Wofern aber die Dichtung der Idee dient, liegt hier ihre Leistung. "Die Ordnung des Wirrwarrs von Figur und Natur in die immanente Idee macht Kunst" (IV, 572). Damit ist erneut die Überlegenheit der Kunst über die Wirklichkeit ausgesprochen. Ihre schöpferische Leistung besteht in der Neuordnung der Gegebenheit auf die Idee hin. Der Dichter ist der Wirklichkeit gegenüber frei - aber nicht im Sinne subjektiver Ungebundenheit der Phantasie, sondern zur Verwandlung des Wirklichen im Sinne der Vision.

Kaisers Darstellung der Wirklichkeit, seine Behandlung von Zeitproblemen in den Dramen ist in der Regel durchaus kritischer Natur und

resultiert in heftiger Ablehnung. "Der Zusammenstoß des 'erneuerten Menschen' mit der bestehenden Gesellschaft - das ist, auf die kürzeste Formel gebracht, der Sinngehalt fast jeden Dramas,"<sup>100</sup> schreibt H. F. Königsgarten in Bezug auf Georg Kaiser. Das Scheitern des neuen Menschen ergibt sich aus der Unüberwindlichkeit der alten Ordnung und der Blindheit und Trägheit der "Geborgenen." Neben der direkten Auseinandersetzung führt das Verhältnis des Helden zur Wirklichkeit in vielen Fällen zu einem Ausweichen in einen Bereich jenseits aller Realität, sei es eine Illusion, die Liebe, den Wahnsinn oder den Tod. A.M. Schütz urteilte, Kaisers ganzes Lebenswerk müsse ". . . unter dem Gesichtspunkt der Flucht vor dem Grauen des Lebens gesehen werden."<sup>101</sup> Nur in den seltensten Fällen vollzieht sich die Erneuerung innerhalb der Gesellschaft.

Die Liebe vor allem ist der Bereich, in dem bei Kaiser der Mensch seine Vollkommenheit zurückgewinnt, und das kann bei der Bedeutung, die der platonische Mythos von dem mannweiblichen Wesen im Zusammenhang mit der Erneuerungskonzeption spielt, auch nicht überraschen. Fast ebenso selbstverständlich aber scheint es vom Mythos her gesehen, dass sich diese Vollkommenheit nur jenseits der Wirklichkeit vollziehen kann, da die Menschen der Gegenwart eben in ihrer Verkümmerng verhaftet sind. Wie in einer zweiten Geburt befreien sich die meisten Kaiserschen Liebespaare mit Gewalt von der Welt. Durch Lüge, Täuschung, Verrat und Mord erlangen und verteidigen sie ihre Zweieinheit vor der Bedrohung der Wirklichkeit, die Zersplitterung ist.

In einem Brief aus Weimar vom 28. August 1918 liefert Kaiser eine Interpretation seines Stückes Der Brand im Opernhaus, die seine Ansicht, reines Menschentum lasse sich nur jenseits aller Wirklichkeit vollziehen,

auf ganz bezeichnende Weise offenbart. In dem Drama selbst hatte Kaiser das Schicksal des Herrn von ~~xxx~~ und Sylvettes gestaltet, die sich mit dem Ideal absoluter Reinheit und des Selbstopfers aus ihrer Zeit, dem vergnügungssüchtigen Paris von 1763 herausheben. In seinem Brief schreibt Kaiser, die letzten Schlacken seien von Herrn von ~~xxx~~ abgefallen, keine Versuchung von aussen könne mehr zu ihm dringen, und Sylvette wird beschrieben als ein Mensch, ". . . der dem hohen Zweck der Reinigung vom gebunden Alltäglichen zur Ahnung des Ewigen freudig dient." Zuletzt heisst es über die beiden: "Aus dieser Verworfenheit einer erfüllten Zeit steigen die ersten Menschen in reinerem Glanze empor - hinweisend nach neuer Epoche, in der die Würde und Sauberkeit des Menschengeschlechts gebieterisches Gesetz sind."<sup>102</sup>

Diese Auffassung des Alltäglichen als Schmutz, von dem es sich zu befreien gilt, um zur "Würde und Sauberkeit des Menschengeschlechts" zu kommen, lässt sich zum Teil zweifellos mit Kaisers eigenem Verhältnis zur Wirklichkeit erklären. So schreibt er zum Beispiel in einem Brief an seine Braut Margarethe Habenicht vom 4. Mai 1907: "Alles Schaffen . . . befreit. Nur Befreiung vom fremden, hemmenden müssen wir erstreben, um zu uns zu gelangen. Daher müssen wir uns diesen erhabenen unerreichbaren Ruhepunkt schaffen, von dem wir dann das Gewirr und Tosen unter uns sehen."<sup>103</sup> Die Forschung hat denn auch Kaisers Behandlung der Wirklichkeit in seinen Dramen immer wieder psychologisch erklärt. Linick hat das Problem von der Jung'schen Definition der Introversion abgeleitet, wonach das Ich und der subjektive psychologische Vorgang dem Objekt und dem objektiven Vorgang übergeordnet wird. Entsprechend deutet er das häufige Auftreten des Fluchtmotivs bei Kaiser als einen "Aspekt des Subjektivismus" (S. 50) im

Autor. Fritze schreibt, Kaiser habe seine eigene Welt der Ideen und Illusionen errichtet, weil ihm die "kulturfeindliche Zivilisationslage" verhasst gewesen sei (S. 60). Und ähnlich urteilt Paulsen: Kaisers Fluchtmotiv resultiert seiner Meinung nach erstens als Flucht vor dem Ich aus einem ". . . traumatischen Erlebnis, das zwar nach dichterischer Gestaltung drängt, aber doch niemals durch sie gelöst werden kann," und zweitens als Flucht vor der Wirklichkeit aus einer negativen Reaktion des Dichters ". . . auf eine Umwelt, der er sich nicht mehr anzupassen weiss"<sup>104</sup> Diesen Urteilen soll nicht widersprochen werden. Neben möglichen psychologischen Motivierungen spielen aber bei Kaisers Behandlung der Wirklichkeit in seinem Werk--wie zum Teil schon gezeigt wurde--auch gerade ästhetische Gründe eine Rolle.

Die kritische, wenn nicht feindselige Haltung Kaisers der Wirklichkeit gegenüber, führt in den Dramen zuweilen zu einem Kunstmittel, das in den Theoretischen Schriften kaum Erwähnung findet: der Verwesentlichung. Damit ist Kaisers Verfahren gemeint, das Wesentliche bestimmter Gegebenheiten und Personen durch Typisierung und Konzentration stärker herauszuarbeiten. Neerman spricht zutreffend von einer "Steigerung der Wirklichkeit durch Weglassen des Überflüssigen" (S. 40). Dieser, für die Literatur des 20. Jahrhunderts typische "Wesensrealismus"<sup>105</sup> fällt bei Kaiser so aus, dass es sich bei ihm in der Regel um das Hervorheben negativer Züge der Wirklichkeit handelt.

Von grosser Bedeutung ist die Beziehung von Schein und Sein in Kaisers Werk. Dabei findet sich beides, die Enthüllung der Wirklichkeit als blosser Schein und die Bewertung des Scheins als überlegene Wirklichkeit. In seinem Beitrag über die Photographin Riess schreibt der Autor:

"Der Umgang mit dem Tatsächlichen . . . macht den Zweifel an Wirklichkeit bestimmt. So wird der Künstler" (IV, 581). In diesem Sinne war schon in Kaisers Erstling Schellenkönig die Realität als Trug abgewertet worden. Aber auf der anderen Seite wird gerade der Schein bei Kaiser verherrlicht. In einer ganzen Reihe von Dramen erweist sich die Illusion der Wirklichkeit überlegen, ja bringt Wirklichkeit hervor. Ein frühes Beispiel ist etwa die Komödie David und Goliath (1905-06), in der der Held, Sophus Möller, eines Tages in den Ruf gerät, das grosse Los gewonnen zu haben. Tatsächlich aber hatte Sophus die Nummer, auf die der Hauptgewinn gefallen war, seit Jahren nicht erneuert. Statt nun den Irrtum aufzudecken, belässt der Held die Familie und die Stadt in dem Glauben, er sei ein reicher Mann, und diese Annahme wirkt sich in der kleinstädtischen Gesellschaft, in der Kredit und Ansehen eine grosse Rolle spielen, so aus, dass die bürgerliche Geltung der verschiedenen Familienmitglieder nach vier Wochen so gefestigt ist, dass ihnen die Enthüllung der Wahrheit nichts mehr anhaben kann. Opfer des Irrtums ist ein reicher Brauereibesitzer, der die Familie Möller umwirbt, um erhoffte Vorteile beizeiten auszunutzen. So hat der Schein des Reichtums (David) den Reichtum selbst (Goliath) besiegt. Am radikalsten gestaltet Kaiser die Realität schaffende Illusion zwanzig Jahre später in seinem Stück Oktoberfest, in dem die Wunschvorstellungen einer Frau so intensiv werden, dass sie das nüchterne Realitätsbewusstsein eines fremden Offiziers überwältigen und in eine Traumwelt hinüberziehen.

Die paradoxe Verknüpfung von Schein und Wirklichkeit, wie sie sich in vielen Kaiserschen Dramen findet, bestimmt Wolfgang Fix als Ironie.<sup>106</sup>  
Der gerettete Alkibiades ist das beste Beispiel. Den schmerzenden Dorn

in seinem Fuss, der die überlegene Geistigkeit in ihm erst entwickelt, hütet Sokrates als sein kostbarstes Geheimnis. Statt dessen stellt er die irrtümliche Annahme, er habe Alkibiades absichtlich und heldenmütig gerettet, als Tatsache hin. Aus dem paradoxen Zusammenwirken von Wirklichkeit (Dorn) und Schein (Heldentat) ergibt sich die hochironische Verflechtung der Handlung. Sokrates erhält Alkibiades und die Ideologie der Ringschule durch den Schein seiner rettenden Tat. Alkibiades ist jedoch von Sokrates Geistigkeit so angetan, dass ausgerechnet er die Ringschüler mit dem "Gift" der Dialektik infiziert und zu Sokrates treibt, und ausgerechnet der Intellektuelle Sokrates sie in die Ringschule zurückweist. Sokrates selbst geht in der Anerkennung des Scheins so weit, dass er sie selbst da aufrecht erhält, wo sie ihm den Tod bringt. Umgekehrt erlaubt er der Wirklichkeit des Dorns nur bis kurz vor seinem Hinscheiden Herrschaft über sich: der Heilgehilfe entfernt den schmerzenden Stachel. Damit erkennt der Vater der Dialektik dem Schein eine höhere Bedeutung zu als der Wirklichkeit - und doch ist es der wirkliche Dorn gewesen, der die Erkenntnis von dem Wert des Scheins erst ermöglichte. Zuletzt ist der Zuschauer in die gleiche Ratlosigkeit und Verwirrung entlassen wie die Fischweiber in dem Drama selbst: Der Schein ist Wirklichkeit geworden, die Wirklichkeit Schein, und beide wirken so aufeinander, dass keines mit Sicherheit mehr zu bestimmen ist.

Man kann bei Kaiser aber auch von vornherein von einem Übergewicht der Idee sprechen, ein Tatbestand, der ihn ganz besonders als Expressionisten ausweist. In seinem Aufsatz "Versuch eines zukünftigen Dramas" (1914) schrieb Kurt Pinthus: "Durch die Technik haben wir Macht über die Wirklichkeit erhalten - jetzt gilt es, die Realität durch den

Geist nochmals zu überwinden. Dies geschieht nicht dadurch, dass wir sie abmalen, sondern der Geist muss die Irdischkeit aufsaugen, auflösen, und sie in eine neue überirdische Wirklichkeit (in der der Geist leben kann) zur Kunst formen."<sup>107</sup> Ganz ähnlich spricht Kaiser zuweilen von einer unabhängigen Kunstwirklichkeit. "Kunstwillen stabilisiert sich unabhängig vom Objekt" (IV, 581), so formuliert er in "Photographie Atelier Riess." Und Žmegač's Darstellung zur Poetik des expressionistischen Dramas belegt, wie sehr er in dieser Ansicht mit den Expressionisten übereinstimmte: "Grundsätzliche Übereinstimmung herrschte bei den Dramatikern und Theoretikern der Ausdruckskunst in der Bereitschaft, alle zeitlichen und räumlichen Determinanten aufzugeben, um mit den Mitteln der Abstraktion jene Kunstwirklichkeit zu erschaffen, in der sich die 'Idee' ungehemmt entfalten kann: eine mythische Welt."<sup>108</sup> Dass der Geist aber Wirklichkeit setzen kann, dass der Künstler die Freiheit besitzt, Wirklichkeit seinen Absichten gemäss zu schaffen, diese Konzeption schöpferischer Fähigkeit, ist durchaus romantisch.<sup>109</sup>

Die Idee bestimmt die Form und den Inhalt des Dramas. Die Handlung ist nicht der Wirklichkeit nachgeahmt, sondern unterliegt den Gesetzen der Kunst, ist "Spielhandlung," wie Denkler sie nennt,<sup>110</sup> ein Tatbestand, der die Identifizierung des Zuschauers mit dem Geschehen auf der Bühne verhindert und ihn zum Nachdenken anregt. Brecht hat diese Eigenschaft der Dramen bei Kaiser besonders geschätzt und in ihm daher den Vorläufer des Epischen Theaters gesehen.<sup>111</sup>

Nach allem Gesagten kann man feststellen, dass zwei entgegengesetzte Haltungen bei Kaiser für die Einschätzung und Gestaltung der Wirklichkeit in seinem Werk verantwortlich sind, zum einen ein stark ausge-

prägender Skeptizismus, zum anderen der Glaube an die Erneuerungsfähigkeit des Menschen. Der Skeptizismus resultiert in einseitig negativer Überzeichnung und Ablehnung der Wirklichkeit oder ihrer Enthüllung als wertlos und scheinhaft. Der Glaube an die Erneuerung führt zu einer Neuordnung der Gegebenheiten nach der Idee. Besonders an seinem Verhältnis zur Geschichte, wie es sich in seinem vielzitierten Aufsatz "Historientreue" von 1923 darstellt, wird deutlich, wie sehr Kaiser die Kunst als mythische Ordnungsmacht sieht, die die chaotischen Vorfälle des Lebens in einen neuen Sinnbezug zu stellen vermag.

Geschichte ist für Kaiser ". . . ein Nacheinander von Vorfällen, die sinn- und zwecklos keinem zunutze sind. Ein hingeschmissener Steinhafen, aus dem das Haus zu bauen nunmehr beflissenen Händen gütig überlassen ist. Diese Hände legt der Dichter an. Zur Bewältigung seiner Aufgabe muss er sehr früh aufstehen: nämlich mit Weltanfang - und sich spät schlafen legen: mit letzter Zukunft. Zwischen diesen Terminen liegt seine Aktion. Er ordnet. Er schichtet den Krimskrans. Er schafft Linie in den Wirrwarr. Er konstruiert das Gesetz. Er filtert den Sud. Er entschuldigt den Menschen. Er leistet Dichtung" (IV, 577). Ganz in diesem Sinne hatte Nietzsches Zarathustra verkündet: "Und das ist all mein Dichten und Trachten, dass ich in Eins dichte und zusammentrage, was Bruchstück ist und Rätsel und grauser Zufall. Und wie ertrüge ich es, Mensch zu sein, wenn der Mensch nicht auch Dichter und Rätselrater und Erlöser des Zufalls wäre? Die Vergangenen zu erlösen und alles 'Es war' umzuschaffen in ein 'So wollte ich es' - das hiesse mir erst Erlösung" (Bd.II, S. 394). Dass die Dichtung die Welt aus Chaos ins Erträgliche verwandelt, ist für beide, Nietzsche und Kaiser innerhalb ihrer kunsttheoretischen Äusserungen gleich-

ermassen von Bedeutung. Für Kaiser ergibt sich diese Funktion aber erst durch die mythische Bestimmung der Kunst: "Ins Sinnlose baut sie Gerüst von Notwendigkeit. Wahllos vorgeworfenes Material verteilt sie zu Bau. Das Tiertum Mensch treibt sie mit diesem Willen zur Erfindung der Idee aus seiner Selbstschändung ins Paradies zurück. Noch die Engel am Portal senken die Schwerter vor diesem neuen heldischen Menschen" (IV, 577).<sup>112</sup>

Kaiser selbst hat darauf hingewiesen, wie wenig es ihm in seinen "Geschichtsdramen" auf die Genauigkeit in der Darstellung historischer Persönlichkeiten und Ereignisse ankam: "Nicht was sich kalendermässig ereignet ist wichtig -, sondern was geistig funktioniert gilt" (IV, 577). Als "geistig funktioniert" gilt aber nur das, was sich in die Idee einordnen lässt. So hat sich die Geschichte der Dichtung zu beugen, nur von ihr ". . . empfängt sie erst gnadenvoll ein Recht auf Vorfall" (IV, 577). Kaisers wiederholte Angriffe auf den Naturalismus ergeben sich aus dieser, im Mythos begründeten Überlegenheit der Idee über die Wirklichkeit: "Was ist da mit öder Abschilderei der Natur getan? Was vertuschen Milieumalerei und Zustandsanekdote? Geiles Mitmachen mit der Zeit, das vom Geist der Allzeit nicht den Hauch gesogen hat" (IV, 579).

Der Aufsatz "Historientreue" ist ein erneuter Beweis dafür, wie sehr Kaiser zuweilen an die Chance des Menschen glaubte, Geschichte und Natur und Gegenwart im Sinne der Kunst zu gestalten, d.h. in eine Ordnung zu bringen, die seine Rückkehr zu sich selbst, die Wiederherstellung seiner ursprünglichen Totalität, mit einem Wort, seine Erneuerung, ermöglichte: "Die Welt ist in die Hand des Menschen gegeben - begreift er das nicht, muss er sich morgen ermorden. Fließend und unstet sind Natur und Geschichte - beständig ist nur der Mensch. Mit dem Griff seiner Schöpfung,

die Chaos zur Form zwingt. Die aus Witz und Wurf des Zufalls ein Bild schafft, das seine Teile nimmt, woher es sie nimmt: aus wuchernder Natur und aus wirrfabulierender Historie. Beide Materien operieren ohne Ziel und Zweck - ohne Tun und Talent. Sie sind da. Das ist nichts. Dem Unfug von Natur und Historie steuern - das ist die Arbeit des Menschen. Die anderen verrichten sie nicht - so muss der Dichter eingreifen. Er tut es" (IV, 579).<sup>113</sup>

### Dichtung und Energie

Bei der Besprechung der Kaiserschen Konzeption von Vision und Mythos wurde klar, dass Dichtung sowohl inhaltlich als auch formal das wirken soll, was im Prozess der Erneuerung vom Menschen erhofft wird. Es ist deshalb auch nur folgerichtig, dass Kaiser in seinem Aufsatz "Der kommende Mensch" auf die selbstgestellte Frage, worauf sich das Wissen vom möglichen Menschen gründe, antwortet: "Ich sage das Wort: Dichtung" (IV, 568). In der Begründung dieser Antwort aber greift Kaiser auf jenes Konzept zurück, dass innerhalb seiner Lebensauffassung auch im Menschen allgemein erst die Wiederherstellung der Totalität ermöglicht: die Energie. "Denn ich bin der Ansicht, dass jene zusammenfassende Kraft, die des Menschen besondere Eigentümlichkeit ist, im Vorgang der Dichtung heute den vorläufig beweiskräftigsten Ausdruck hat" (IV, 568). Dichtung bietet also nicht nur im Nachvollzug des Mythos das Bewegungsgesetz, nach dem sich die Erneuerung des Menschen vollziehen kann, sondern sie ist zugleich Darstellung jener Kraft, die den Menschen befähigt, im Sinne dieses Gesetzes aufzubrechen. Damit wird aber die Energie bei Kaiser auch zu einem wesentlichen ästhetischen Faktor. "Form von Energie ist Dichtung. Mit

dieser Festsetzung tritt die neue Ästhetik auf. Die bisherige von Furcht und Mitleid für Wirkung von Dichtwerk besteht nicht länger. Wir urteilen nur noch nach Stärke und Schwäche der verausgabten Energie des Schöpfers von Dichtwerk" (IV, 570). Hier manifestiert sich ein Tatbestand, den wir jetzt wohl für Kaisers ästhetisches Denken als typisch ansprechen können: Was den Prozess der künstlerischen Hervorbringung ausmacht, prägt auch den Inhalt, die Form und die Wirkung von Dichtung.

In seinem Aufsatz "Vision und Figur" schon hatte Kaiser die Vision als Antrieb und Kraft dargestellt, die den Dichter überfällt und sich seiner als Gefäss bedient. Ganz in diesem Bilde bleibt er, wenn er vier Jahre später in "Formung von Drama" schreibt, der Dramendichter sei "der verdichtendste Träger von Energie, die zur Entladung drängt" (IV, 573). Das Drama wird infolgedessen zu einer "Möglichkeit zu Stauung und Auswurf von Energie" (IV, 573), die ihrerseits dann in ihm zur Darstellung gelangt. Insofern als die "Sichtbarmachung" von Energie als Weg und Ziel des Menschen angesehen wird, dient daher auch unter diesem Gesichtspunkt das Drama dem "Zweck des Seins" (IV, 574).

Schliesslich macht die Energie auch die Wirkung von Dichtung aus, denn Wirkung ". . . schießt nur auf aus Wundern von Darstellung von Energie" (IV, 574). Der Zuschauer wird "überwältigt" (IV, 574), "demoliert" (IV, 574). Hier in diesem Aufsatz, der--wie bei der Beschreibung von Kaisers Lebensauffassung gezeigt wurde--das Leben selbst als endlose Darstellung von Energie, als Durchgang und Wiederkehr im Sinne Nietzsches deutet, wird auch die Dichtung ganz in diesem vitalistischen Bezug gesehen. Das Dichtwerk gilt nicht als Ergebnis, sondern allein als schöpferischer Vorgang und auch die Wirkung erzielt weniger Erkenntnis oder

Zustand als die Intensivierung des Selbsterlebens: "Der schöpferische Mensch - kann zusehen und zuhören und im Gleichnis des Helden den Dichter - und sich selbst am stärksten erleben. Das Vorbild: sich zu gebrauchen - wird unvermittelt gegeben. Man geht aus dem Theater - und weiss mehr von der Möglichkeit des Menschen - von Energie" (IV, 574). Dass der Held, der eine "Leistung von Energie" tut, bei seinem Rekord untergeht, ist "selbstverständlich" (IV, 574).

Aber diese rein vitalistische Bestimmung des dichterischen Schaffensvermögens und der Wirkung seines Werkes ist für die Theoretischen Schriften im ganzen nicht repräsentativ. Immer da, wo Kaiser die Erneuerung des Menschen im Sinne der Wiederherstellung seiner ursprünglichen Totalität zweckhaft bestimmt, wird auch die Kunst diesem utopischen Ziel zugeordnet, wird sie "Verheissung" (IV, 545), "grosse Fracht von Mitteilung" (IV, 548), "Aufruf" (IV, 550), "Deutung" (IV, 550), da wird Dichtung nicht mehr nur Darstellung von Energie, sondern Proklamation der Idee, des möglichen Menschen, der "Synthese Mensch."

Nur dort, wo die Menschen aus Bequemlichkeit oder Blindheit den Aufbruch aus ihren erstarrten Lebensgewohnheiten scheuen, dient das Drama erneut als Mittel vitaler Einwirkung. Hierfür steht Kaisers Einleitung zu Yvan Golls Drama Methusalem oder der ewige Bürger. Drama wird hier zur Tat, wird aktivistisches Werkzeug, wird "Störung" und "Bedrohung" (IV, 575) des Zuständlichen, die den Bürger, den "Geborgenen" (IV, 575), bedrängt: "Die Erschütterung durch ein Kunstwerk ist Erschütterung des Zuständlichen der Nur-Verbraucher; sie finden sich besiegt in jeder Pore und jedem Puls ihrer matteren Vitalität. Jedes Dichtwerk verrichtet eine vernichtende Niederlage der Geborgenen. Wirkung von Kunst ist so: Demut oder

Melancholie beim Niederschlag" (IV, 575). Diese Vorstellung von Drama als Angriff findet sich in Kaisers Theoretischen Schriften aller Perioden. Die Zuschauer werden aufgerüttelt, "erschreckt" (IV, 548), "überwältigt" (IV, 574) und "demoliert" (IV, 574). Noch im April 1940 schreibt er an Frau von Arx: "Das Publikum ist wieder reif für Backpfeifen - versetzen wir sie ihm."<sup>114</sup>

In zwei seiner Aufsätze ist die Energie Teil eines dialektischen Prozesses, der die Dramatik von ihrer Entstehung im dichterischen Schaffen bis zur Wirkung als Veränderung im Zuschauer umfasst. In dem Beitrag "Dramatischer Dichter und Zuschauer" von 1918 wird das Werk des Dichters als Deutung und Sichtbarmachung des "Weltallbildes" des Dichters bezeichnet (IV, 550). Auf dem Theater wird das Stück zum Aufruf, der den Zuschauer zu seiner "eigenen, schaffend verwandelnden Kraft" (IV, 550) verhilft, die diesen wiederum zur Enthüllung seines Weltallbildes befähigt. So wird die geistige Leistung des Dichters auf dem Theater versinnlicht und diese sinnliche Darstellung überträgt sich auf den Zuschauer und befähigt ihn zu einer gleichen geistigen Leistung.

Steht hier der Gedanke am Beginn der schöpferischen Tätigkeit, so ist es in Kaisers Aufsatz "Die Sinnlichkeit des Gedankens" von 1925 das Blut. "Kunst ist eine Angelegenheit des Blutes - das sich in höhere Energie steigert, um Kunst zu produzieren" (IV, 587). Der blutschwache Künstler wird "gefühlvoller Insasse der Gartenlaube" (IV, 587), der wahre Künstler ist "Vermehrer der Blutkörper" (IV, 587). Damit ist aber nur der eine Teil des künstlerischen Vermögens im Dichter angesprochen. Der Blutvorgang nämlich wird "bewegt von der Lust zu denken" (IV, 587) und steigert sich so ". . . zur tüchtigsten Energie, die den Gedanken kreierte"

(IV, 587). Das dialektische Umschlagen von Geist und Sinnlichkeit gerät im Künstler zu einer solchen Intensität und rotierenden Geschwindigkeit, dass beide Kräfte schliesslich ineinander übergehen: "Das Blut bebt denkend. Es gibt keine Kälte des Kopfes. Der Leib denkt - und die mächtige Wucht des Herzschlags treibt zur Bildung. Eines Rades schnellsten Rotieren macht seine Speichen unsichtbar - ganz heiss ist ganz kühl" (IV, 587).

Wir haben Zusammenhang des Mythos beobachtet, dass sich in der Liebe die durch den Sündenfall herbeigeführte Zweiteilung des Menschenwesens in Trieb und Vernunft rückgängig machen liess. Die Liebe erschien uns in Kaisers Der gerettete Alkibiades als die höhere Synthese von Körper und Geist. Das gleiche dialektische Gesetz findet sich nun hier, wo Blut und Gedanke sich im Prozess des dichterischen Schaffens zur künstlerischen Form als höherer Einheit verbinden: "Im Katarakt des Blutstroms, der am Gedanken aufschäumt, heiss werden: das ist Erotik, die anders nicht gefunden wird" (IV, 587). Der Künstler ist der "anspruchsvoll Liebende" (IV, 587), er ". . . gebiert die Form - nach ungeheurer Empfängnis" (IV, 587). Nirgendwo sonst bei Kaiser erreichen Lebens- und Kunstauffassung ein solches Mass an Übereinstimmung. Der erhoffte Erneuerungsprozess im Menschen und der tatsächliche Vorgang künstlerischer Hervorbringung unterliegen dem gleichen mythischen Gesetz. Wie sich in der liebenden Vereinigung von Mann und Frau das bei Platon beschriebene mannweibliche Riesengeschlecht wiederherstellt, schafft der Dichter durch Vereinigung von Geist und Gefühl Kunst: "Die Wollust des Gedankens macht den Künstler tiefer erschauern. Er allein weiss von der Sinnlichkeit. Er denkt ausgiebig. Er denkt Gott in den Azur und benennt sein Geschlecht: Kunst. Er erfindet über Mädchen und Mann weg das neue Genus" (IV, 588).

Die Auffassung der künstlerischen Form als das Resultat zweier im Künstler wirkender entgegengesetzter Triebe findet sich bei Kaiser bereits in seinem Aufsatz "Vision und Figur" (1918). Die Vision, so heisst es hier in Bezug auf den Künstler, stösst "mit seinem Blut, das sie stösst" (IV, 548) - der gleiche dialektische Vorgang von Vision - Blut - Vision. Nun beschreibt Kaiser hier, wie die Vision so gewaltig gegen das Gefäss (den Dichter), das sie einschliesst, stösst, dass die "Sprengung" durch "Gegendruck" bezwungen werden muss: "dass nicht formlos ausfliesst, was nur in Formung mitgeteilt wird!" (IV, 548). Mit typischer Anschaulichkeit fährt Kaiser fort: "Gefährlich versucht die Vision: - Leidenschaft stachelt sie - die erstickt die Stimme, die reden soll, um gehört zu sein. Furchtbar schwingt dieser Kampf zwischen Schrei und Stimme. Im Schrei will es sich aus dem Munde reissen - Aufschrei aus Entsetzen und Zorn! - zur Stimme muss er herabsinken, um wirkend zu werden. Kühle Rede rollt leidenschaftlicher Bewegtheit entgegen - das Heissflüssige muss in Form starr werden! - und härter und kälter die Sprache je flutendüberflutender Empfindung bedrängt" (IV, 548/49). Wir haben es hier also mit der gleichen "Beherrschtheit noch in der Ekstase" (I, 475) zu tun, die der Kunsthistoriker in Kaisers Stück Von morgens bis mitternachts an jenem bedeutsamen Cranach-Bild bewundert.

Die in Forschung unternommenen Untersuchungen zeigen, dass Kaiser sich in seinen Stücken durchweg an diesen Grundsatz gehalten hat. Königsgarten z.B. schreibt: "Von Anfang an verband sein Drama zwei anscheinend widersprechende Stilelemente: den leidenschaftlichen subjektiven Ausbruch, sei es Bekenntnis, Mahnung oder Botschaft - und die verstandesklare, genau kalkulierte dramatische Konstruktion."<sup>116</sup> Neerman hat diese Beobachtung

in seiner Stiluntersuchung bestätigt und als Besonderheit gegenüber anderen expressionistischen Dramatikern herausgehoben.<sup>117</sup> Er schreibt dann: "Dieses Ineinander zweier diametral entgegengesetzter Stilweisen, die dabei beide in übernormalem Masse vorhanden sind, macht uns die Aufgabe, Kaisers psychisches Geheimnis zu ergründen, so ungemein schwer" (S. 42). Wir möchten hier allerdings weniger von einem psychischen Geheimnis sprechen, oder doch wenigstens nicht allein, weil das Gegen- und Ineinander beider Formelemente in ihrer dialektischen Verknüpfung--wie gezeigt--sich ohne weiteres aus Kaisers Lebensauffassung und den ästhetischen Überlegungen der Theoretischen Schriften ableiten lassen. Auch Kaisers Sprache weist, wie Werner Geifrig festgestellt hat, beide Stiltendenzen auf: "Das Wesensmerkmal der Sprache Georg Kaisers," so fasst er seine Analyse von 1968 zusammen, "ist die Synthese tektonischer und dynamischer Gestaltungselemente zu einer Wirkungseinheit" (S. 167).

Die Bedeutung, die Kaiser der Energie als ästhetische Grundkraft zumisst, stellt ihn erneut in die Nähe der idealistischen Ästhetik. Vor allem an Herders Kraftkonzept wäre hier zu denken. Er schrieb in seinen Kritischen Wäldern von 1769: "Die schönen Wissenschaften oder vielmehr die einzige schöne Wissenschaft, die Poesie, wirkt durch Kraft. - Durch Kraft, die einmal den Worten beiwohnt, durch Kraft, die zwar durch das Ohr geht, aber unmittelbar auf die Seele wirket. Diese Kraft ist das Wesen der Poesie, nicht aber das Coexistente, oder die Succession."<sup>118</sup> Dem "energischen Künstler," dem Dichter sei es allein um diese Stärke zu tun. "Der Maler male Bild; er aber wirke Stärke, Energie" (Bd.III, S. 150). Mehr noch als Herder zeigt aber ein Vergleich mit Humboldts Kunstauffassung, wie sehr Kaisers Ästhetik im Grunde als idealistisch zu bezeichnen ist.

Auch für Humboldt ist Kunst nicht Nachahmung oder auch nur Auswahl aus der Natur, sondern gedankliche Schöpfung. Sie schafft eine zweite Welt, die nur Schein ist und nur Schein sein will. Aber in dieser Scheinwelt kommt das Wesen der Dinge, ihr ideeller Grundgehalt klarer und höher zum Ausdruck als in der sogenannten wirklichen. Der Dichter ordnet seinen Stoff in organische Massen um, er sucht ihren inneren Zusammenhang, stellt eine gesetzliche Einheit der Gegebenheiten her. Dieser neue Zusammenhang, dieses neue Organisationsprinzip, ist die künstlerische Form. Humboldt gebraucht die Formel: "Die Kunst besteht in der Vernichtung der Natur als Wirklichkeit und ihrer Wiederherstellung als Produkt der Einbildungskraft" (Bd.VII, S. 584). Die Aufgabe der Kunst erscheint bei ihm als die Herausbildung der Idee, die die Immanenz eines Unendlichen im Endlichen bedeutet. Daraus ergibt sich das Verhältnis von Idee und Stoff. Die Idee lässt sich nur in der Vielfalt der Erscheinungen erkennen, ist also auf die Erscheinungen angewiesen, macht diese aber wiederum zum Symbol der Unendlichkeit. Ein Kunstwerk, und besonders die Tragödie, gleicht nach Humboldt daher einem Symbol, das weniger sich selbst enthüllt, als ". . . zum Enträtseln des tiefen Sinnes begeistert" (Bd.VI, S. 544). Die Idealität der Kunst besteht also bei Humboldt erstens in ihrem Charakter des Nichtwirklichen, als gedanklicher Zusammenhang, und zweitens als Übertreffung des Wirklichen, als beseelt und durchgeistigt. Daraus folgt auch die erhoffte Wirkung, die bei Humboldt ganz besonders hervorgehoben wird und genauso wie bei Kaiser letztlich auf die Bildung des Menschen zielt. Kunst befreit nach Humboldt von den Schranken der Wirklichkeit und versetzt den Menschen aus der Beschränktheit der Individualität in ein unendliches Feld. Sie erweckt im Menschen alle subjektiven Kräfte, die sich

unter der Wirkung der Kunst zur Einheit, zur Totalität verschmelzen. Durch die von ihr geweckte Begeisterung erhebt sich der Mensch zur Idee, in der sich seine geistige Individualität vollendet. Auch nach Humboldt wirkt der Dichter vornehmlich durch die Energie seiner Werke, deren Genuss neue Energie weckt. Was die geistige Wirkung angeht, kommt es auch hier nicht darauf an, ein allgemein verpflichtendes Ideal aufzustellen, sondern dass jeder angeregt wird, sich seine eigene Welt zu bilden. Das entspricht Kaisers Forderung, dass die Kunst keine Entscheidungen liefern, sondern nur Anregung zur Erweiterung des Zuschauers sein sollte, damit dieser sein eigenes "Weltallbild" in sich enthülle. Kaisers im Mythos begründete und symbolisierte Vollendung des Menschen hat genau dieselbe Weite wie Humboldts Humanitätsidee: es kommt auf die Eigenarbeit, auf die Erweiterung des einzelnen zum "Menschen," auf den Gebrauch aller seiner Fähigkeiten an. Das aber leistet vorbildhaft die Kunst.

Auf die Wirkungsbezogenheit in den Dramen Kaisers' und ihre sprachlichen und formalen Konsequenzen ist vielfach hingewiesen worden. Freyhan schon sprach bei Kaiser von der "Energetik der Form"<sup>119</sup> und von einer "dynamisch-musikalischen Grundkonzeption" (S. 37) und Fivian nannte ihn einen "Dynamiker der Sprache" (S. 250). Auch für diesen Aspekt des Werkes haben die Untersuchungen von Neermann und Geifrig die genauesten Ergebnisse erzielt. Neermann spricht von der "Wucht des dramatischen Handlungsverlaufs," der von einer "Sprache äusserster Kampfsituation" begünstigt werde (S. 13), Geifrig hat im einzelnen dargelegt, wie Kaiser in seinen Dramen durch Rhythmus, Verknappung, Zuspitzung, Steigerung und Interpunktion eine intensive und dynamische Sprache schafft, die darauf abzielt, den Zuschauer zu aktivieren (vgl. SS. 1, 67, 73/74). Hierin besteht auch vor

allem--wie Geifrig aufgezeigt hat--Kaisers Übereinstimmung mit den wirkungsästhetischen Forderungen solcher Aktivisten wie Paul Hatvani, Ludwig Rubiner und Ernst Toller.

### Dialektik und Denkspiel

Der Dorn, der Sokrates in Kaisers Gerettetem Alkibiades physisch lähmt, setzt sein Denken in Gang. Der erste Akt des freigesetzten Geistes aber ist die Infragestellung von überkommenen, als selbstverständlich akzeptierten Werten. Dieses Anzweifeln herkömmlicher Vorstellungen wird uns im weiteren Verlauf des Dramas szenisch vor Augen geführt. So erleben wir in der fünften Szene, wie Sokrates die widerstrebenden Fischweiber auf dem Marktplatz durch insistierendes Fragen dazu veranlasst, ihr Gewerbe, das sie bisher völlig unreflektiert und selbstsicher ausgeübt haben, zum Objekt ihrer Betrachtung zu machen. Indem er sich unwissend stellt, entlockt er ihnen solange Aussagen über sich und ihre Ware, bis sie sich schliesslich ganz und gar verwirren und nicht mehr mit Sicherheit sagen können, was sie verkaufen. "Ein Stint? - ein Hecht? - ein Walfisch? - (kopfschüttelnd). Wer kann das noch wissen!" (I, 783). Ganz ähnlich ergeht es Alkibiades' Trägern, als sie Sokrates zum Gastmahl tragen. Den Fragen des Philosophen ausgesetzt, wissen sie schliesslich nicht mehr, wo links und rechts ist. Der Feldherr findet sie, wie sie völlig "gebrochen" (I, 787) neben dem Tragsessel kauern. Bei seinem Suchen nach Wahrheit geht Sokrates also nicht belehrend, sondern fragend vor, und dieses Fragen führt hier nicht zu schlüssigen Erkenntnissen, sondern zu Zweifel an scheinbar Selbstverständlichem.

Die sokratische Dialektik, wie sie sich hier darstellt, ist eine

der Grundformeln in Kaisers Kunstauffassung: "Schöpfertum ist Verwandlung der Ansicht, des Urteils" - (IV, 558). Eine solche Verwandlung des Urteils zum Beispiel vollzieht sich in Kaisers Hölle Weg Erde, wo die Menschen von Spazierern zur Einsicht geführt werden, dass sie in ihrer sogenannten Freiheit den bürokratischen Zwängen des Systems und ihrem rücksichtslosen Egoismus unterliegen, während sie im Hafthaus versorgt und vor kapitalistischer Ausbeutung und Materialismus sicher sind. In seinem "Gespräch mit Hermann Kasack" sagte Kaiser, der Zweck seiner Dramen sei die Neugeburt des platonischen Dialogs, "... gestaltet um die Figur des Sokrates, den ich nun durch unsere Zeit gehen lasse" (IV, 599). Tatsächlich erscheint das Verhältnis von Dichter und Publikum zum Beispiel in Kaisers Aufsatz "Dramatischer Dichter und Zuschauer" wie das zwischen Sokrates und den Fischweibern, "... denn hier fallen keine Entscheidungen - keine Abstimmungen werden ausgetragen - nicht ja, nicht nein wird gesagt. Nur Erregung greift Platz, die schöpferisch aufrührt" (IV, 550). Kaiser liebt es, den Zuschauer an Dramenschlüsse zu führen, die ihm gerade kein abschliessendes Urteil erlauben. So ist zum Beispiel das Kreuz am Ende des Stückes Von morgens bis mitternachts ebenso überraschend wie rätselhaft und hat in der kritischen Literatur zu ganz verschiedenen Interpretationen geführt. Während Diebold es als Hinweis auf den Passionsweg des Kassierers versteht (SS. 49/50), deutet Fivian es als Zeichen der "Erlösung vom Materialismus" und als "Überwindung des selbstischen Leibes" (S. 66). Huder dagegen sieht in den Kreuzbalken bloss die Arme des "Nichts."<sup>120</sup> Ähnlich verwirrend und umstritten sind etwa die Abschiedsworte der George Sand am Schluss der Flucht nach Venedig (1922): "Das Wort tötet das Leben" (II, 276) und die Bereitschaft des Bildhauers in Kaisers Pygmalion (1944),

mit der reichen Witwe am Ende nach Korinth zu gehen.<sup>121</sup>

Lämmerts Vorwurf, Kaisers Stücken fehle "die sachliche Bestimmtheit bei der dramatischen Konkretion seiner Ideen,"<sup>122</sup> geht an der Intention der Kaiserschen Ästhetik vorbei. Wie sein Sokrates will der Dichter dem Zuschauer nicht eigentlich etwas geben, sondern etwas herausholen, was schon in ihm steckt. Jeder trage "sein Weltallbild" (IV, 550) in sich, so argumentiert Kaiser, nur sei es wie hinter Vorhängen verborgen und undeutlich: "zur Enthüllung, die grosse Arbeit ist, aufruft das Werk, das oben gespielt wird" (IV, 550). Nach Kaiser soll das Drama keine Antworten geben, keine fertigen philosophischen Konzeptionen liefern, sondern den Zuschauer zur Erweiterung seines Ich anregen. Das aber ist nur möglich, wenn er zuvor jene Vorhänge, die sogenannten Realitäten und Denkgewohnheiten, infrage stellt. Ein Kunstwerk, das mit ja oder nein hingenommen wird, ist für ihn eine Gefahr, die "verstümmelt" (IV, 550). Klaus Kändler meint, man täte Kaiser unrecht, wenn man ihn als den "Dialektiker der deutschen Bühne" bezeichne, denn sein Dramenhelden erführen in der Regel keine Veränderung (S. 299). Er übersieht jedoch offenbar, dass der dialektische Prozess in der Kaiserschen Ästhetik den Zuschauer mit einbezieht. Auf ihn zieht die Veränderung.

In seinem Platon-Aufsatz schreibt Kaiser über die Gefängnissszene im Phaidon: "Begrüssungen schwellen rasch zu Letztes entdeutenden Gesprächen" (IV, 545). Der Begriff des "Entdeutens" als verschieden von "Bedeuten" ist vorzüglich gewählt, denn in Sokrates' wie Kaisers Dialogen geht es weniger um Deutung und Aussage im affirmativen Sinne, als um das Enthüllen und Blosslegen verborgener Wahrheiten. Wahrheiten sind nicht als vorgegeben erkennbar, sondern offenbaren sich erst im Prozess des Weiter- und

Zuendedenkens. In Kaisers Drama Von morgens bis mitternachts gewinnt dieser Vorgang des Blosslegens Gestalt. Der Aufbruch des Kassierers beruht auf dem Irrtum, die schöne Dame aus Italien sei käuflich. Die sinnliche Leidenschaft, die diese Annahme in ihm erregt, reisst ihn aus seinem Schalterdasein: "Hart auf den Leib rücken - und das Mäntelchen vom Leib, dann zeigt sich was!" (I, 483). Dieser Wunsch des Enthüllens, hier auf das Erotische bezogen, bekommt im Laufe des Stückes einen erweiterten Sinn. Die Stationen, die der Kassierer im Laufe des Tages durchläuft, erweisen sich als Irrtümer, die sein eigenes Wesen und den Charakter der Wirklichkeit blosslegen. Leroy Shaw schreibt dazu: "The Nacktheit he discovers is the truth about himself and the world, both governed by self-interest and power. Beneath the fleshly appearance there is the skeleton of death."<sup>123</sup>

Das geeignetste dramaturgische Mittel des Zuendedenkens ist für Kaiser der Dialog. "Denn die Dialogform verlangt von seinem Schöpfer die schärfste Sachlichkeit, die dem Denken abgerungen werden kann" (IV, 596). Gerade darin meinte er Platon zu folgen, über dessen "Dramen" er bemerkt: "Rede stachelt Widerrede - neue Funde reizt jeder Satz - das Ja überspringt sein Nein zu vollerm Ja - die Steigerung ist von masslosem Schwung - und auf den Schlüssen bläht sich geformeter Geist wie die Hände Gottes über seiner Weltschöpfung" (IV, 544). Neermann hat in diesem Satz die Form von "Thesis - Antithesis - Synthesis" gesehen (S. 63). Viel eher aber charakterisiert er die Sokratische Dialektik, bei der im Prozess des Durchdenkens ein Begriff ("Ja") in der Auseinandersetzung mit seinem Gegenteil ("Nein") mit Bedeutung aufgeladen wird ("volleres Ja"). Die antithetische Dialogform, auf der sich die meisten Kaiserschen Dramen aufbauen, verlebendigt

diese perspektivische Behandlung von Ideen im Spiel.

Auch ein anderes Mittel der Sokratischen Dialektik ist Kaiser auf charakteristische Weise eigen: die Frage. Für Bernhard Diebold ist Kaiser "der geniale Fragensteller" (S. 97), und Fivian schreibt: "In fast allen Dramen Kaisers spielt die vom Individuum an sich selbst gerichtete Frage eine entscheidende Rolle in der seelischen Weiterentwicklung des Fragenden" (S. 209). In den Theoretischen Schriften bildet eine einzelne oder eine Reihung von Fragen häufig den Ausgangspunkt der Überlegungen. So beginnt der Platon-Aufsatz: "Für die Würde seines Ausdrucksmittels sucht der Dramatiker in strenger Prüfung nach wichtiger Bestätigung. Zwingt er in die Dramenform seine Erkenntnisse und Erschütterungen? Lässt die Drängung zu Akten genügend Raum? Sind Auftritt, Erscheinung, Figur tiefe Gefässe jedem Inhalt? Ist Schauspiel fassende Hülse ohne Verlust?" (IV, 544).

Der Wert der Sokratischen Dialektik liegt für Kaiser aber nicht nur in ihrer Einwirkung auf den Zuschauer, sondern auch im Prozess des dramatischen Schaffens selbst. Tatsächlich hat er in seinen Theoretischen Schriften immer wieder hervorgehoben, dass Dramenschreiben ein vorzügliches Mittel präzisen Denkens ist. Die Überleitung in die Figur verleiht dem Gedanken Genauigkeit und die Bewegung der Figuren, d.h. die dramatische Handlung entwickelt ihn weiter. "Das Drama schreiben ist: einen Gedanken zu Ende denken" (IV, 579), so lautet der vielzitierte Satz in Kaisers Essay "Der Mensch im Tunnel," in dem schliesslich die Formulierung von Dramen und der Vorgang des Nachdenkens gleichgesetzt werden.

Der Dichter erscheint in diesem Zusammenhang als Denker, dessen Drama nicht Ziel, sondern Durchgang zu höheren Erkenntnissen ist. Kaiser

wendet sich wiederholt gegen jene Dramatiker, die zu sehr um die Aufführung ihrer Stücke bemüht sind und sich auf dem geernteten Ruhm ausruhen. Dagegen heisst es in seinem "Bericht vom Drama:" "Das geschriebene Drama wird immer neuer Aufbruch in anderes Drama - in Gestaltung vordringender Denkeenergie. Wie steht der Dramatiker zum vollendeten Werk? Er verlässt es mit dem letzten Wort, das er schrieb - und unterzieht sich mit Zwang und Entschluss der Formung von neuem Drama, zu dem er wie über Stufen einer unendlichen Treppe vorwärts drängt. Diesem Zwang unabweisbar gehorchen zu müssen, ist Begabung. Begabung ist Gehorsam - Unterordnung - Demut, die werktätig sich darbietet. Stillstand bei einem Drama - Rückblick mit Genugtuung - Rast am Wege: sind Ungehorsam im Geiste, der mit tödlichem Fluch belädt" (IV, 590). Im gleichen Sinne äussert sich Kaiser noch in seinem "Gespräch mit Hermann Kasack" von 1928, wo er von den unerschöpflichen Aufgaben des Dichters im Bereich des Geistes spricht und verlangt, dass der Dichter seine Ruhe dieser sehr harten und unbequemen Berufung opfert, um von Werk zu Werk in immer neue Provinzen des Denkens vorzustossen.

Das Dichtwerk erscheint im Lichte solcher Bemerkungen als Denkwerk, und solche Bezeichnungen für das Drama wie "Aufruf" (IV, 545), "Verheissung" (IV, 545), "grosse Mitteilung" (IV, 547), "Rat" (IV, 548) und "Deutung" (IV, 550), mit denen der Dichter "erinnert" (IV, 600), "rät" (IV, 548) und zu "überreden" (IV, 547) versucht, weisen darauf hin, dass sich der Dramatiker mit diesem Denkwerk auch gerade an den Verstand des Zuschauers wendet. In seinem Beitrag "Der Mensch im Tunnel" spricht Kaiser sogar unmissverständlich von einer belehrenden Absicht: "Der Mensch sagt, um zu denken - denkt, um zu sagen. Die besten Mündler haben sich seit Urzeit dem genus humanum eingepredigt - hört doch hin! Es kann doch unterwärts nicht

immer Rohrstöcken gefuchelt werden, um oben zu erhellen" (IV, 579). An anderer Stelle vertraut er allein auf die Faszination, die das Denken selbst ausüben kann: "Platon erreicht Spannungen auf eine Weise, die nur die deutlichste Durchführung eines Gedankens erzielen kann. - Niemals ist eine noch so aufreizende Handlung - ja Sensation - zu erzielen, wie das, was gedacht wird" (IV, 596/97). In diesem Sinne ist das Theater in Kaisers Augen geistiger "Kampfplatz," der nicht Furcht und Mitleid erregt, sondern "erlöst und erhebt" (IV, 546). Besonders in seinem "Gespräch mit Hermann Kasack," in dem es Kaiser, wie wir im Zusammenhang mit seiner Lebensauffassung festgestellt haben, um die geistige Durchdringung der Welt geht, wird dem Theater die Aufgabe zugemessen, gerade diesem Zweck zu dienen. Das Theater hat, so sagt der Dramatiker hier, ". . . einen geistigen Wert zu propagieren" (IV, 596); der Dichter soll den Zuschauer an den geistigen Anspruch im Menschen erinnern.

Neben Kaisers Gebot, das Drama habe die Vision, die Idee darzustellen, seiner Neigung, den Stoff ins Gleichnishafte zu erheben und seine Figuren eher zu Repräsentanten geistiger Positionen als zu psychologisch glaubhaften Gestalten zu formen, ist es diese Ausprägung als denkerischer Prozess, die Kaisers Stücken den eher abstrakten Charakter verleiht - was in der Kritik teils lobend, teils tadelnd herausgestellt wurde. Omankowski bezeichnete die "kühle Geistigkeit"<sup>124</sup> als Kaisers grosse Schwäche, und noch Armin Arnold tadelte seine "Gedankenakrobatik"<sup>125</sup> als psychologisch unglaublich. Vorsichtiger drückte Diebold, Kaisers erster Monograph, sich aus. Er leugnete bei dem Dichter das Gefühl nicht. "Aber stärker als das Fühlen aus dem seelischen Zentrum herrscht über Kaisers Werk das vielgestaltende Denken" (S. 13). Kesten nennt Kaiser einen "Vertreter des

poetischen Rationalismus,"<sup>126</sup> und Neermann, der in seiner Dissertation von 1950 "Stil und Dramenform der Hauptwerke Georg Kaisers"<sup>127</sup> untersucht, kommt zu dem Ergebnis: "Kaisers Dramen sind - in weiterer Perspektive - immer abstrakte, nicht sinnliche, sondern geistige Kunstwerke. Auch wenn er sich äusserlich durchaus konkreter Fälle bedient, bleibt im Hintergrund doch stets die abstrakte Gedankenwelt" (S. 68).

"Abstraktion" war ein Schlüsselwort der expressionistischen Dramentheorie allgemein. Rudolf Kayser zum Beispiel schrieb 1918 in Das Junge Deutschland, der einzigen expressionistischen Zeitschrift übrigens, in der Georg Kaiser seine Aufsätze veröffentlichte: "Die Leidenschaft der neuen Dichter gipfelt im Geist; ihre Vitalität ist Produktion. Sie durchbricht alle Hindernisse der Empirie, jagt los auf das Ziel: die Idee. Geistiges Geschehen aber kann nicht individual, nur durch 'Charaktere' bestimmt, bleiben; dann ist es nur Reflex. Es muss typisch und postulativ werden, zu einer platonischen Idee emporschnellend."<sup>128</sup> Sokel hat in Bezug auf Kaisers Verwendung rationaler Mittel auf dessen Übereinstimmung mit den expressionistischen Aktivisten hingewiesen: "Though the 'new man's' initial regeneration is a profound and saving inner experience, he [the Expressionist activist] tries to bring about the regeneration of his fellow men by verbal and intellectual means, persuasion, speech-making, and, in the case of Kaiser's Spazierer [in Hölle Weg Erde] highly sophisticated arguments" (S. 183).

Das Streben nach Präzision und Sachlichkeit des Denkens, das Kaiser --wie gezeigt--zuweilen überhaupt zum Antrieb des dichterischen Schaffens machte, äussert sich ebenso in seinem Streben nach strenger Durchformung des Stoffes im Drama. In seinem Aufsatz "Vision und Figur" erscheint die

Form als rationale Bindung, ohne die die Kraft der Vision formlos ausfließen und unwirksam bleiben würde. Hier wiederholt sich im ästhetischen Bereich das, was wir im Zusammenhang der Lebensauffassung am Beispiel des Wandteppichs in den Bürgern von Calais, wo das wildbewegte Meer durch die Hafenanlage gebändigt wird, festgestellt haben: die Bewältigung des Irrational-Triebhaften durch die Vernunft, ohne die eine Nutzung aller, der geistigen wie sinnlichen Kräfte sich nicht verwirklichen lässt. Zweitens aber erscheint Form in Kaisers theoretischen Äusserungen als das neue Ordnungsprinzip, nach dem der Dichter die Gegebenheiten der Welt im Sinne des Mythos neu ordnet, d.h. die Wirklichkeit in eine Kunstwirklichkeit verwandelt. Der Künstler ist in diesem Zusammenhang "Organisator des Zufälligen, Verstreuten - also Schöpfer" (IV, 581), das Kunstwerk ist "Bindung der Vielheit in Formel" (IV, 581).

Im Laufe der Zeit hat Kaiser dem formalen Element immer grössere Bedeutung zugemessen. Hatte er noch 1919 geschrieben, die Gestaltungsfähigkeit des Dichters sei gering vor der Vision (IV, 551), so stellt er fünf Jahre später fest: "Die Form zur Formulierung zu bringen, ist Kunstwerk" (IV, 581). Im gleichen Jahr schreibt er: "Einzig die Form proklamiert die Idee" (IV, 585). Und in seinem "Bericht vom Drama" kommt es zu der Gleichsetzung: "Die Idee ist ihre Form" (IV, 590). Noch während seiner Exilzeit schreibt Kaiser den Aphorismus: "Das Material gibt nichts, die Form gibt alles" (IV, 634), und 1941 sagt er zu Julius Marx, ein Kunstwerk sei "stets eine Sache der Form" (IV, 611). Es war Kaiser selbst, der den Dichter einmal als "Techniker" (IV, 599) bezeichnet hat.

Dieser ausgesprochene Formwille, der auch in Kaisers Dramatik nur allzu evident ist, hat Diebold veranlasst, Kaiser einen "philosophischen

Techniker" zu nennen (S. 19). Und Huder schreibt in seinem Nachwort zum sechsten Band der Kaiser-Gesamtausgabe: "Georg Kaiser war ein Ingenieur, ein Kalkulator seiner Gattung, ein Mathematiker der Szene."<sup>129</sup> Geifrig hat festgestellt, dass in Kaisers Dramen Symmetrie und Parallelismus die hervorstechendsten Konstruktionsprinzipien der szenischen Anordnung, des Satzbaus und der Sprache sind. Dabei betont er, dass es sich hier nicht um eine bloße Ordnungsbesessenheit handelt, sondern dass diese tektonischen Formen inhaltliche Vorgänge symbolisieren (S. 94). Dieser Hinweis führt uns zu der Frage, inwieweit es erlaubt ist, das denkerische und formale Element bei Kaiser als Eigenwerte zu sehen.

In seiner Geburt der Tragödie wandte sich Nietzsche gegen den "ästhetischen Sokratismus" (Bd.I, S. 75), wie er im platonischen Dialog lebendig geworden und der Nachwelt zum "Vorbild einer neuen Kunstform" (Bd.I, S. 80) geworden sei. "Hier überwächst der philosophische Gedanke die Kunst und zwingt sie zu einem engen Sich-Anklammern an den Stamm der Dialektik" (Bd.I, S. 80). Manche oben angeführten theoretischen Äußerungen Kaisers laden zu einem solchen Vorwurf geradezu ein. Hier war ihm Geist tatsächlich das, was Nietzsche als sokratische "Wahnvorstellung" beschrieben hatte: "jener unerschütterliche Glaube, dass das Denken, an dem Leitfaden der Kausalität, bis in die tiefsten Abgründe des Seins reiche, und dass das Denken das Sein nicht nur zu erkennen, sondern sogar zu korrigieren imstande sei" (Bd.I, S. 84). Auf der anderen Seite waren Geist und Denken für Kaiser aber nur eine Seite des Lebens. So sehr er dem Vorbild Platons folgte, so sehr er sich der dialektischen Methode verschrieb, bewegt sich diese seine Dialektik keineswegs immer im Gedanklichen, sondern weitet sich so aus, dass sie das Leben mit einschließt.

Während er in manchen theoretischen Äusserungen das Dramenschreiben als Mittel des Durchdenkens versteht, gibt es auch andere, in denen dieser Denkprozess Durchgang nicht in neue Bereiche des Geistes, sondern ins Leben ist. Das gilt vor allem für Kaisers "Bericht vom Drama." Zunächst schreibt der Autor auch hier, dass der echte Dramatiker von einem fertiggestellten Schauspiel sofort in das nächste als einen neuen Gedanken aufbricht. Doch dann spricht er von einem "unerträglichem Quantum an Nachdenklichkeit" (IV, 580) und der Notwendigkeit, rechtzeitig aufzuhören. "Aufs Leben kommt es an. Das ist der Sinn des Daseins" (IV, 580). Der Kopf sei nur eine der vielen "Strassen," die zum Leben führten, und alle müssten "marschieren" werden (IV, 580). Er warnt vor der Verstümmelung in eine Tätigkeit und fügt hinzu: "Das Drama ist ein Durchgang - aber das Sprungbrett direkt ins Komplette. Nach dieser Schulung ist der Mensch vorzüglich ausgestattet, sich in der Welt einzurichten" (IV, 581).

Wie schon im Zusammenhang mit Kaisers Energie-Begriff angedeutet, erscheint das Denken bei Kaiser zuweilen als Teil einer dialektischen Bewegung, die auf die künstlerische Form als höhere Synthese zielt. Die Dialektik dieses Vorgangs ist nicht sokratisch, sondern im Sinne Hegels zu verstehen, obwohl Kaiser gerade mit ihrer Hilfe Platons Ästhetik bestimmt: "Platos dramatische Trilogie: Phaidros, Gastmahl, Phaidon - im Welttheater des Hirns vorgestellt und so zur einzig vollendeten Darstellung kommend - drängt These und Widerthese in unvergleichliche Ballung. Rausch von Kunst - Wunder von Spiel überglänzen Fabel und Formung: kluftloser Zusammenschluss beider schafft Einheit, von der klingende Ruhe, die Glück ist, abströmt" (IV, 554). In Kaisers Gerettetem Alkibiades gewinnt dieser dialektische Dreischritt sowohl inhaltlich als auch formal dramatische

Gestalt. Aus einem plötzlichen Umschlag des Physischen ins Geistige, bewirkt durch den Dorn, erwächst die Polarisierung von Geist und Körper, die sich schliesslich in die Synthese beider, in der Aufopferung des Sokrates als in einem höheren Dritten aufhebt. Auf die Personen des Stückes angewandt, kann man, wie Martens das getan hat (S. 284), Alkibiades als These, Sokrates als Antithese und den Knaben Platon als Synthese sehen. Dieser dialektische Prozess treibt die Handlung des Stückes voran, ja man kann, wenn man die Personen als Sinnbilder sieht, sagen, dass er die Handlung überhaupt ausmacht. Form und Inhalt decken sich vollkommen, oder wie Kaiser gesagt hat: "Die Idee ist ihre Form" (IV, 590).

Wir haben an anderer Stelle festgestellt, dass Kaisers Mythos-Konzept alle drei ästhetischen Bereiche mitbestimmt, den Prozess des künstlerischen Schaffens, die Form des Kunstwerkes und die Wirkung der Kunst auf den Zuschauer. Das gleiche gilt nun auch für die so verstandene Dialektik. In einem Brief an Blanche Dergan vom Dezember 1921 bekennt Georg Kaiser, wie die Begegnung mit dieser jungen Schauspielerin auf sein Dichten gewirkt hat: "Klein bleibt Erleben, wenn es sich nicht in Schöpfung umformen lässt. Damit wird Erleben Traum - aus Traum formt sich das Geschehnis (das dann nicht mehr Geschehnis ist). Das Nichtsein wird umgebogen - umgebogen in Sein (und hier kann mich der Vorwurf der Lüge treffen - der sofort zerfällt, vor dem Ziel, in das die Lüge stiess), denn hier schien mir die fabelhafteste Dichtung aufzubrennen, die man mit der Wahrheit nicht findet - und nur auf die Niederschrift festzulegen ist."<sup>130</sup> Hier verwirklicht sich die dialektische Bewegung von Schein und Wirklichkeit auch im Prozess des dichterischen Schaffens. "Das Nichtsein wird umgebogen . . . in Sein," so lautet die Formel für das künstlerisch Schöp-

ferische.

Wie hier das Erleben der Grund des dramatischen Schaffens ist, so ist es--wie wir an anderer Stelle gesehen haben--zuweilen die Vision, das Blut oder der Gedanke. In jedem Falle aber findet der dialektische Umschlag in das Gegenteil statt: das Erleben wird Traum, die Vision Figur, das Blut Gedanke und der Gedanke Gestalt. Auf diese Weise entsteht das "Denk-Spiel" (IV, 545), die Einheit von Denkprozess und Spielhandlung. Und nur ein so geartetes Drama führt den Zuschauer ". . . aus karger Schau-Lust zu glückvoller Denk-Lust" (IV, 545). Die Trennung des ursprünglich zusammengesetzten Hauptwortes in seine beiden Komponenten "Denken" und "Lust" unterstreicht, dass auch im Zuschauer beides, der geistige und der sinnliche Bereich angeregt werden sollen.

Es ist interessant, dass Diebold, der das abstrakte, geistige Element bei Kaiser immer hervorgehoben hat, nach dem Besuch des Dramas Gas gerade diesen Effekt im Zuschauer bestätigt: "Es ist ein Zauber um die Wortkraft Georg Kaisers. Man wittert den technischen Verstand des Konstrukteurs, man sieht die theatralische Geschicklichkeit im Fügen der Akte und Szenen, die diesmal wieder blendende Symmetrie ergab; man durchschaut die Thematik all der Schachfiguren im strategischen Spiel der dramatischen Konflikte. Und doch erweckt sein Pathos unsere Leidenschaft, sein Wortklang stimmungsvolles Gefühl, seine Geistigkeit Sehnsucht der Herzen" (S. 68). Aus der These Denken und der Antithese Figur stellt sich so im Zuschauer mit der "schaffend verwandelnden Kraft" (IV, 550) eine höhere Synthese her: "Das Individuum denkt formend - formt denkend" (IV, 580). Das Drama kann also über seine Vorbildlichkeit hinaus noch viel unmittelbarer auf die Erweiterung im Menschen zu seiner Ganzheit wirken.

So vollzieht sich im Bereich des Denkens genau das gleiche wie in dem der Energie. Beide existieren bei Kaiser einerseits als Eigenwerte. Andererseits verbinden sie sich miteinander in einem dialektischen Prozess zur Synthese. Dualismus und Dialektik, Geist-Leben-Problematik und Streben nach Totalität bestehen bei diesem Dramatiker in den Theoretischen Schriften wie in den Dramen nebeneinander, und das sowohl innerhalb der Lebensauffassung wie in der Kunstauffassung. Dichtung ist vitale Gebärde und Geist und vitales Denken, sie entsteht aus Energie, aus Geist und aus der Sinnlichkeit des Gedankens und bewirkt Energie, Geist und Totalität.

#### Der Dichter und seine Zeit

Wenn sich das Wissen vom möglichen Menschen auf die Dichtung gründet, wie Kaiser sagt, dann muss der Dichter Einsicht haben in die Natur des Menschen und seine Bestimmung. Er ist für Kaiser "Der heute vollendbarste Typus Mensch" (IV, 573). Mit seinem Schöpfertum vollzieht er vorbildhaft alles, was der Dramatiker sich von der Erneuerung des Menschen erhofft: "Verwandlung der Ansicht, des Urteils" (IV, 558) und "Bindung der Vielheit in Formel" (IV, 581), das heisst er entlarvt die reale Wirklichkeit als Schein und Illusion, löst sie in ihre Bestandteile auf und setzt sie im Sinne einer höheren Ordnung neu zusammen. Auch diese Kunstwirklichkeit ist nur Schein, wahrerer Schein jedoch, weil er nach der Struktur des Mythos die Gegebenheiten auf den ursprünglichen, eigentlichen Menschen hin ordnet.

Was die Psychologie des dichterischen Schaffens angeht, so erscheint sie--wie angedeutet--zum einen als Energievorgang, zum andern als Denkleistung. Kaiser hat den Dichter häufig als Werkzeug dargestellt, als

"Hülse" (IV, 547) einer durch ihn wirkenden Kraft, vor der der Dichter und sein Formwille gering ist. "Das grosse Werk hat keinen Schöpfer, es hat sich selbst geschaffen" (IV, 634), so schrieb er noch während der Exilzeit. In den frühen Schriften um 1913 ist diese Kraft die Vision, die den Dichter auffordert, erfasst, antreibt und bedrängt. Bezeichnend ist--wie wir gesehen haben--dass sich die Vision dabei in sinnliche Energie umsetzt. Sie stösst das Blut des Dichters "unnachgiebig und hitzig" (IV, 548) und setzt ihn unter Druck, so dass die Dichtung eine "Möglichkeit zu Stauung und Auswurf von Energie" (IV, 573) und selbst zu "Form von Energie" (IV, 573) wird, deren Wert "nach Stärke und Schwäche der verausgabten Energie des Schöpfers von Dichtwerk" (IV, 570) zu beurteilen ist. Kunst ist daher nicht "Gnade von oben" (IV, 587), so betont Kaiser in seinem Aufsatz "Die Sinnlichkeit des Gedankens" (1925), nicht Eingebung, sondern "der grossartigste Ausbruch von Sinnlichkeit" (IV, 587).

Ist der Dichter einerseits nur Medium, so erweist sich andererseits doch nur offenbar der kräftigste Mensch dieser Aufgabe als würdig. Der Dichter ist in diesem Zusammenhang daher "die kräftigste Art Mensch" (IV, 573), die sich von den gefühlvollen Insassen der "Gartenlaube" (IV, 587) durch Stärke unterscheidet. Dieser Künstler ist "der anspruchsvoll Liebende," der "nach ungeheurer Empfängnis" (IV, 587) die Form "gebiert" (IV, 587), der "Drama-Täter" (IV, 575), der die Wirklichkeit überwindet.<sup>131</sup> Neben dem "Drama-Täter" aber finden wir in Kaisers theoretischen Äusserungen den Dichter als "Dramendenker" (IV, 580), dem es mit seinen Werken um die Darstellung seines "Weltallbildes" (IV, 550) geht; sein Drama ist ihm Mittel der Erkenntnis und von Werk zu Werk stösst er unermüdlich in neue Provinzen des Geistes vor. Das Genie des Dichters ordnet den Wirrwarr von

Geschichte und Natur in die Immanente Idee - in Kunst, wodurch er die Gegenwart in Beziehung zur Unendlichkeit setzt.

Der gemeinsame Nenner des Energievorgangs und der Denkleistung ist der "Gehorsam" (IV, 590) gegen die Idee. Auch anlässlich des geistigen Erweiterungsprozesses spricht Kaiser von "Zwang" (IV, 590), dem der Dichter "unabweisbar gehorchen" (IV, 590) muss, und auch hier gibt mit "Weltanfang" (IV, 577) und "letzter Zukunft" (IV, 577) der Mythos die Dimension. Das Werk selbst muss unter diesen Bedingungen an Eigenwert verlieren, denn es ist nur Durchgang, nur Stufe auf dem Weg der Erkenntnis und der Emanation von Energie: "Formung des Dramas ist Mittel - nie das Ziel" (IV, 580). Nach der Vollendung eines Werkes folgt der Aufbruch zum nächsten. "Was gilt dem Dichter sein Drama zuletzt? Er ist mit ihm fertig. Schon übermässig quälerisch die lange Beschäftigung mit einem Gedanken. Inzwischen schossen zehn frische auf. Aber heldisch behält der Dramatiker den Strang im Griff, bis er sich an den Schluss vortastete. Da ist der Gedanke zu Ende gebracht. Sofort geschieht Aufbruch in neuen Bezirk - es heisst die Frist nutzen, die Hirn und Blut hierorts haben" (IV, 580).

In seinem Aufsatz "Der Mensch im Tunnel" (1923) spricht Kaiser von dem "Afterbild des Dramatikers" (IV, 580), der mit "Laternenpfählen" (IV, 580) auf seine Stücke verweist und ihren Aufführungen von markanten Logen aus beiwohnt; "er stopft sich den Bettsack mit altem Lorbeer - ruhmknisternd nachts unter seiner schnarchenden Breitseite" (IV, 580). Die Frage nach dem Verdienst des Dichters findet ihre markanteste Darstellung in Kaisers Drama Der gerettete Alkibiades. Ein Gastmahl wird dem Dichter zu Ehren gegeben, der am Vortage einen bedeutenden Theatererfolg errungen hatte. Kein Athener (ausser Sokrates) hatte die Vorstellung versäumt, und

nun sitzt er unter den Freunden und genießt seinen Ruhm. Auf seine Bemerkung, die Griechen hätten ihn mit der "blauen Binde" (I, 789) bekränzt, fragt Sokrates: "Warum dir, wenn dein Werk von allen begriffen wurde und schon jeder heute sein Schöpfer ist, der du gestern warst?" (I, 789).

Dieser Einwand des Philosophen bestätigt Kaisers Auffassung, dass der Wert eines Kunstwerks über seine Funktion, den Zuschauer zur eigenen schöpferischen Leistung anzuregen, nicht hinausgeht und von diesen gewissermassen absorbiert wird. Dichten ist Dienst an der Idee, die sich im Zuschauer verwirklichen soll. Für sich als Person verdient der Dichter keinen Lorbeerkranz. Nur in der Wirkung wird er unsterblich. Es liegt hierin die gleiche Tatethik, die in den Bürgern von Calais verkündet wurde. Der "Drama-Täter" lebt weiter in seinem Werk, das in den Mitmenschen als wirkende Kraft aufgeht.

So empfiehlt Sokrates, der Dichter solle die blaue Binde seiner bronzenen Herme aufsetzen. Auf dessen Einwand, dass sie dem Lebenden gelte, antwortet der Philosoph: "Vergingst du nicht gestern? Entriss der Tausende Beifall dir nicht den Atem - den Herzschlag - den Pulsfieber im weiten Theater? Bist du nicht aus den Ufern getreten - und bliebst eine versandete Quelle zurück - mit dem Weggang der Scharen, die mit sich trugen, was sie dir nahmen? Du bist allgemein und entäussert in dieser Stunde - und wo eine gegossene Bronze deine Züge trägt, ist ihr Leben echter als deine pochende Brust mit Blut und Odem - so entbunden bist du dir selbst!" - - (I, 790).

Das vitalistische Bild der Quelle unterstreicht, wie sehr der Dichter als Diener am Leben gesehen wird. Er ist, wie Kaiser es in seinem Aufsatz "Die Sinnlichkeit des Gedankens" ausgedrückt hatte "Ver-

mehrer der Blutkörper" (IV, 578). Sokrates' Worte stimmen sinngemäss genau mit denen des Vaters von Eustache De Saint Pierre in den Bürgern von Calais überein, in denen dieser das Aufgehen des neuen Täters in den Strom des Lebens beschreibt. Die letzten Worte des blinden Greises könnten auch die eines "Drama-Täters" sein: "Ins schaffende Gleiten bin ich gesetzt - lebe ich - schreite ich von heute und morgen - unermüdlich in allen - unvergänglich in allen - - -" (I, 577). In seinem "Bericht vom Drama" schrieb Kaiser: "Ins pausenlose Gleiten von Werden geschickt - eine Welle des Stroms kurz festhalten: ist alles was menschlich erreichbar ist. Diese Feststellung einer Sekunde im All leistet der Dramatiker. Mehr nicht, alles darin" (IV, 591).

Überzeugt von den Worten des Weisen legt der Dichter im Geretteten Alkibiades die Binde ab und bittet Sokrates, seine, des Dichters bronzene Statue damit zu bekränzen. Dieser aber, vom schmerzenden Dorn zur Unbeweglichkeit verurteilt, bittet Alkibiades, die Bekränzung vorzunehmen, und so huldigt das Leben der Dichtung, die ihm dient. Eustache, der neue Mensch opfert sich wie der "Künstler" Sokrates selbst, auch er nimmt den Giftbecher. Wenn Sokrates nun aber von dem Dichter sagt, dass er sich "entäussert," indem er als Kraft in seinen Mitmenschen aufgeht, und dass er als "versandete Quelle" zurückbleibt, wenn die Menschen das mit sich tragen, was er ihnen gibt, so überträgt er das Opfer-Ethos des "neuen Menschen" auf den Dichter.

Ist der Dichter nur Gefäss der Vision oder spielt auch sein Erleben eine Rolle für sein Werk? Ist das Werk sein Erleben, oder hindert es den Dichter am Leben? Welches Opfer an Leben bringt der Dichter mit seinem Werk? Das sind Fragen, die Kaiser sich in seinen Theoretischen Schriften

immer wieder stellt. In dem Beitrag "Die Fibel" (1918) hatte er geschrieben: "Das Erlebnis des Künstlers ist die Vision. Es geschieht ganz innen - und ausstürzend überwältigt es die Wirklichkeit mit Wirksamkeit" (IV, 549). Damit scheint es keinen anderen Erlebnisgrund für die Dichtung zu geben als die wirkende Kraft der Idee. In vielen Äusserungen wird--wie wir gesehen haben--das Dichten selbst als vitale Äusserung bezeichnet, als "kräftigste Möglichkeit" (IV, 573), als der "grossartigste Ausbruch von Sinnlichkeit" (IV, 587). Der Künstler ist ". . . der verdichtendste Träger von Energie, die zur Entladung drängt. (Nicht in seinen Zwischenzuständen ist er als Dichter anzusprechen und die Geste der Ermüdung zwischen den Stücken bleibt zu übersehen. Die Interpunktion gibt nicht den Satz. Der Dichter ist nicht lebensfremd.)" (IV, 573), so schreibt Kaiser in "Formung von Drama."

Dichten aber ist ja ebenso häufig reine Tätigkeit des Geistes, der Abstraktion und als solche dem vollen Leben eben doch entfremdet. In manchen Aufsätzen sieht Kaiser diese Gefahr der Einseitigkeit durchaus. So heisst es in "Der kommende Mensch" (1922): "Der Mensch, der nur Dichtung deutet und schreibt, vergreift sich an der Totalität genau so wie der Arbeiter, der nur mit eines Gliedes Druck sein Maschinenteil bewegt" (IV, 570). Die gefährlichsten Anschläge auf die Totalität seien bisher von den "Geistigen" unternommen worden, ". . . sie waren allerdings der heissesten Versuchung ausgesetzt. Vorausblick in Werdendes - gewiss Kommendes eignet dem Geistigen. Wie sollte er da nicht schon viel beschreiben, wenn er auch noch nicht deutlich genug gesehn hat?" (IV, 570). In der Schrift "Der Mensch im Tunnel" (1923) mahnt er den Dramatiker, rechtzeitig ein Ende zu machen: "Wer sich verschleppt, bringt sich ums

Leben" (IV, 580). Das Drama sei "Durchgang," "Schulung" (IV, 581) fürs Leben. Als Vorbild nennt er Rimbaud, der seinen Pariser "Gedichtruhm" (IV, 580) hinter sich liess, um als Kaufmann nach Ägypten zu gehen. "Einen ausgezeichneten Menschen auf eine seiner Fähigkeiten festlegen wollen, ist schurkenhaft - wer die Verstümmelung akzeptiert, lächerlich" (IV, 580). In seinem undatierten Aufsatz "Dichter und Regisseur" gibt Kaiser schliesslich der Meinung Ausdruck, dass Dichtung ein Produkt der Ohnmacht, der Lebensschwäche sei:

"Denn über allem Denken und des Denkens Niederschrift inthronisiert sich die grenzenlose und herrliche Buntheit des Erlebens. Nach ihm schiebt mit brennender Begierde die wunderbare Begabung des Dichters. Was gibt das Leben her - das ist der Anruf, den der Dichter in den Tag an jedem Morgen spricht. Mit jedem Morgen verstärkt sich der Anspruch des Fragenden. Die grosse Fülle des Seins wird leer vor solchem inständigen Verlangen. Nicht mehr das Leben kann die Wünsche des Dichters erfüllen - in die Pausen des Geschehens und die Leere von Erleben setzt er sein Werk. Es wird zur Tatsache, was ich anfangs berührte. Die Impotenz macht den Dichter produktiv. Hier keimt der Wille zum Werk - hier schwingt sich die Brücke von Tod zu Leben - und aus solcher fürchterlichen Erfahrung geboren stellt sich das Werk als Turm des Schweigens in die Mittagswüste des Daseins, das ohne Gärten und Wälder die Sehnsucht nach Wäldern und Gärten offenbart" (IV, 553).

Hier haben wir eine dritte Bedeutung des Werkes innerhalb der Kaiserschen Kunstauffassung: Dichtung als Ausdruck der Sehnsucht nach der grenzenlosen "Buntheit des Erlebens," geboren aus Mangel an Erleben - Lebensersatz. "Die Impotenz macht den Dichter produktiv" - das ist aber auch der Vorgang, den Sokrates in Kaisers Der gerettete Alkibiades an sich erfährt. Der Dorn lähmt den Hermenmacher, er sinkt von Schmerzen überwältigt in sich zusammen und fängt an zu denken. Sein ganzes folgendes geistiges Dasein resultiert aus Lebensschwäche. Dabei sind zwei Dinge für

unsere Fragestellung von Bedeutung: erstens die Kritik, die diese Einseitigkeit des Geistigen letztlich in diesem Stück erfährt und zweitens die Tatsache, dass Sokrates sich nach seiner Isolierung in der Dachkammer für einen Künstler hält. Um das "Leben" zu vermehren, muss er sich des Lebens in sich selbst entäussern. Der Dorn ist auch Sinnbild der dichterischen Hervorbringung, deren Erfüllung das Leiden und schliesslich das Selbstopfer mit einschliesst.

In der Mehrzahl der theoretischen Äusserungen wird das Werk des Dichters als ein Wirken für die Mitmenschen gesehen. Da er die Verkümmernng seiner Gegenwart erkennt und seine Mitmenschen aus Blindheit und Trägheit daran festhalten, ist sein Dichten zunächst Angriff und geht auf Zerstörung. "Der lebendige Autor muss wissen, dass er der Widersacher der Sitten und Formeln seiner Mitzeit ist - sonst griffe er fehl im Mittel seiner Äusserung, die Kunst heisst" (IV, 553). Sein Werk ist bewusst "unzeitgemäss" (IV, 566), es spricht ". . . mit festen Akzenten gegen die Zeit" (IV, 566).<sup>132</sup> In seiner Schrift "Der Mensch im Tunnel" heisst es dann: "Die Menschheit hat sich in ihren Dramendichtern ungeheure Dinge vorgenommen; machen sie euch das Leben jetzt schwer - in euren Enkeln triumphiert das Resultat: das Individuum denkt formend - formt denkend" (IV, 579/80). Der Angriff auf seine Zeit ist also nicht unbedingt als blosser Abwendung des Dichters von der verachteten Menge zu verstehen, sondern geschieht durchaus noch um ihretwillen. Nur wenn die Menschen bereit und in der Lage sind, ihre Wirklichkeit anzuzweifeln, sind sie befähigt, die andere Einwirkung des Dichters zu nutzen: seine Verkündung der Vision.

Der Dichter ". . . kennt den Stoff aus dem der Mensch gemacht ist" (IV, 579), er kennt Geschichte und Natur und sieht ihre Entwicklung voraus.

Und dieses Wissen befähigt ihn, zum Wohle, zur Erlösung des Menschen zu wirken. Im Mythos deutet er ihm das Rätsel seines Daseins und treibt ihn ". . . mit diesem Willen zur Erfindung der Idee aus seiner Selbstschändung ins Paradies zurück" (IV, 577). Immer deutlicher werden auf diese Weise die Erlöser-Züge des Dichters: "Alles wird notwendig, was dem tollwütigen Menschen Gnade erwirbt. Dazu Vermittler ist der Dichter. Aus menschlichen Wirr- und Untaten den Sinn heraussuchen - ihm die Bluthände immer und immer wieder waschen; das sagt sein Befehl. Von wem? Vom Blick eines Kindes Auge, das vor keiner Roheit trotz - sondern staunt" (IV, 578). Kaisers Sokrates setzt den Menschen einen solchen Sinn. Er bewahrt sie vor der destruktiven Einsicht in die Absurdität des Lebens und opfert sein Leben für eine neue Ordnung. Und ähnlich verhält sich schon Eustache De Saint Pierre. In seinen Theoretischen Schriften hat der Dramatiker schon früh festgestellt, dass die Laufbahn des Dichters die Selbstvernichtung mit einschliesst. Die Vision nannte er 1918 einen ". . . Antrieb mit Skorpion - und doch vom Dichter bejaht" (IV, 547), ein Gedanke, der dann vor allem in der Exilzeit häufiger wiederkehrt.

Seine durchschauende Weisheit, seine gestalterische Fähigkeit und seine Erlöser-Funktion schreiben dem Künstler in Kaisers theoretischen Äusserungen eine unter den Menschen hervorragende Stellung zu. Der mit-menschliche Bezug allerdings ist nie konkret gesellschaftlich gesehen; nur selten hat es der Dichter wenigstens mit "Bürgern" zu tun, im allgemeinen ist es das Volk, die Menschheit: "mitten im Volk steht der Dichter da, das sich schafft aus Vision, die ihm der Künstler bestätigt" (IV, 549). Der Dichter ist Verkünder, Seher, Deuter, Vorbild. Karl Marilaun gegenüber erklärt Kaiser, die Menschen wüssten nichts von dem "gekonnten Menschen,"

von ihren Möglichkeiten, die Totalität in sich herzustellen. "Deshalb zeigt sie ihnen der Dichter, und er zeigt sie ihnen am eindringlichsten im Theater. Menschenbeglückende Weisheiten sind aufgestapelt in Büchern. Wenige lesen sie. Ins Theater aber strömen alle. Hier ist Plakat, Aufruf, ein Wegweiser, der nicht leicht übersehen werden kann" (IV, 565).

Von der Wirkungsmöglichkeit des Dichters ist Kaiser in vielen Äusserungen überzeugt. Am meisten in jenem eben erwähnten Gespräch von 1921, wo er erklärte: "Die Wirkung wird sich schon einstellen, heute, morgen oder in Jahren. Der Dichter weist einen Weg. Er eröffnet Möglichkeiten eines neuen Menschentums. Diesen Weg gehen, diese Möglichkeiten begreifen müssen die andern" (IV, 564). Aber auch alle anderen bereits erwähnten Äusserungen über die Wirkung von Dichtung auf den Zuschauer wären unsinnig, wenn Kaiser an diese Wirkung nicht geglaubt hätte. Oft sah er den erhofften Effekt ähnlich wie er es in der Wirkung von Eustache auf die sechs Freiwilligen und die Bürger von Calais dargestellt hatte, als einen epidemischen Prozess, der, vom Dichter ausgehend, sich auf die Zuschauer, bzw. die Menschheit ausweitet.

Führt die Opposition des Dichters gegen seine Zeit einerseits zu seinem Bemühen, seine Gegenwart im Sinne der Erneuerung zu verändern, so steigert sich die antizuständliche Haltung zuweilen aber so sehr, dass sie den Künstler ganz und gar aus seiner Zeit löst, ihn über sie erhebt. So beschreibt Kaiser in "Ein Dichtwerk in der Zeit" (1922), wie der Künstler versuchen muss, sich aus seiner Gegenwart zu lösen, um aus dem "Unwesentlichen" d.h. Zuständlichen ins "Wesentliche" (IV, 566) vorzudringen. Je erhabener die Gestalt des Künstlers sich in der Menge hervorhebt, desto stärker wird die Tendenz, dass er sich schliesslich über sie erhebt und in

einsame Höhen entschwebt und das gemeine Volk weit unter sich lässt. Oft auch ist der dichterische Schaffensprozess als Energieleistung oder denkerisches Erkenntnisstreben so ausschliesslich auf den Dichter bezogen, dass darüber hinaus eine Wirkung gar nicht in Betracht gezogen wird: der Dichter schafft für sich selbst. Auch der mythische Bezug enthebt ihn der Wirklichkeit. Er steht zwischen Anfang und Anfang, sein Wirken geht auf die Unendlichkeit, nicht auf die Gegenwart: "Aufstand in Frühe ist wie Kraft am Mittag - wie Abendüberschwang gestossen aus einer Bewegtheit" (IV, 547).

Hier ist der Punkt erreicht, wo der Kontakt mit den Mitmenschen abgebrochen und von Einwirkung nicht mehr die Rede ist. Kaisers Beitrag "Dichter und Regisseur" ist dafür das beste Beispiel. Die schöpferische Hervorbringung von Kunst erscheint hier als ein so exklusiver und selbstischer Akt kosmischen Ausmasses, dass sich der Gedanke ans Publikum verbietet: "Der Dichter schreibt seine Triumphe und seine Niederlagen ausschliesslich für sich. Auch die Frage des Ethos kommt ins Wanken. Der schöpferische Prozess wird von einem so selbstischen Sturm gestossen, dass der Gedanke an den Nebenmenschen verweht wie ein Korn von überreifem Halm, den der Orkan schüttelt. Leer um sich scheucht der Dichter die Welt. Mitleidlos und bar der Pflicht des Erbarmens steht der Dichter im eisigen Reich der Sichtung von Chaos. Seine Lust ist das Gebot seiner Handlung. Für niemanden will er eine Silbe der Mitteilung finden - der Himmel über ihm ist einmalig für ihn mit Bläue und schwarzen Wolken geschaffen. Er verrichtet für andere ein finsternes Werk - für ihn selbst ist die Zerstörung das einzig wichtige Vorhaben" (IV, 552/53).

Die zunehmende Lösung des Dichters von der Mitwelt resultiert dann aber vor allem aus der Enttäuschung darüber, dass sich die erhoffte Wirkung

von Kunst auf den Menschen nicht einstellte. Die politische und kulturelle Entwicklung nach dem Ersten Weltkrieg nahm--gemessen an Kaisers utopischen Erneuerungsideen--die verkehrte Richtung. Die Desillusionierung schlägt sich zunehmend in den theoretischen Äusserungen nieder. So stellte er den Menschen 1924 ein "Unreifezeugnis" aus, in dem es heisst, der Mensch sei "unreif zur Kunst" (IV, 585); nicht Kunst sei nötig, sondern "Hygiene" (IV, 585). In seinem Aufsatz "Dichter und Regisseur" bezeichnet er die Wirkungsmöglichkeiten des Dichters als illusorisch und in seiner "Vita Nuova" von 1930 bekennt er: "Ich begriff - dichterisch be- kennend - : dass kein Mensch dem andern auch nur das geringste mitzuteilen hat" (IV, 607). Der Einbruch von Faschismus und Militarismus in Deutsch- land und Kaisers persönliches Schicksal haben diesen Pessimismus noch ver- stärkt. Im Februar 1941 stellt er seinem Freund Julius Marx gegenüber fest, ihm sei noch ". . . kein Fall bekannt geworden, dass ein Künstler wirksam das Rad der Geschichte herumgeworfen hat. Wer es wagte, gegen den Stachel der Herrschenden zu löcken, wurde mundtod gemacht, verbrannt und ausgelöscht" (IV, 611).

In diesem Gespräch macht Kaiser die politischen Verhältnisse da- für verantwortlich, dass die Kunst sich nicht entfalten und wirksam werden konnte. Zugleich wird noch einmal deutlich, wie ernstlich er tatsächlich einmal an die Möglichkeit der Kunst, die Wirklichkeit zu verändern, ge- glaubt hatte:

"Sehen Sie, alle gewiss ehrlichen Bemühungen der Ex- pressionisten, eine neue Gesellschaft zu kreieren, er- wiesen sich zuletzt als armselige Eskapaden. Sie haben alle schon heute nur noch literaturgeschichtlichen Wert. Was für ein armseliger Wert aber ist das doch! Bertolt Brecht, dessen Werk zum Besten gehört, was in dieser Zeit entsteht, hat sich selbst als armen BB bezeichnet.

Das ist die Armseligkeit der Kunst. Wir Künstler sind Spielbälle der Regierungen, die über uns verfügen können. Wir, die angeblichen Göttersöhne, sind tatsächlich nichts als Sklaven dieser verbrecherischen Kloakenmänner. Dabei verkehren diese Bestien nicht einmal mit uns. Wir sind ihnen zu niedrig. Sie benutzen ihre Helfershelfer, die Bürokraten, um uns zu drangsaliieren, bis wir willfährig geworden sind" (IV, 612).

Schliesslich glaubte Kaiser, dass die Kunst selbst durch die Etablierung einer Scheinwelt die Wirklichkeit nicht nur nicht verändert, sondern diese Veränderung sogar verhindert hat. Wie Marx berichtet, stellte er sich jetzt auf den Standpunkt: "Jede künstlerische Form sei eine Art von Verherrlichung, nämlich der Demonstration von Übertreffendem. Während die Wissenschaft alles gleichschalte, fördere, ja erzeuge die Kunst antidemokratische Haltung. Kunst sei ästhetisierende Verlogenheit."<sup>133</sup> Wie weit Kaiser sich bei solchen Äusserungen einer totalen Negation seines eigenen Schaffens nähert, wird auch deutlich aus seiner Schillerkritik in diesem Gespräch: "Die idealistische Denkweise, die Methode des Aufbaus und der Absolutismus des Schemas initiierten, so meinte Georg Kaiser, mit verführerischem Pomp faschistische Ideologie."<sup>134</sup> Kunst, die für Kaiser früher der Menschheit eine neue Wahrheit geben konnte, erscheint jetzt eher als ein Faktor, der dieser Wahrheit und ihrer Verwirklichung im Wege stand. Sie hat den Menschen nicht geholfen, die Probleme dieser Welt zu lösen, sondern ihnen die Bewältigung dieser Probleme erschwert. So gibt Kaiser zum Beispiel jetzt der Überzeugung Ausdruck ". . . dass gerade auch das hohe künstlerische Niveau der Franzosen an der geringen Widerstandskraft dieser grossen Kulturnation gegen den anrennenden Faschismus schuld war" (IV, 610/11).

Alle diese Äusserungen beweisen, dass Kaiser in diesen Jahren eine

entscheidende Veränderung durchgemacht hatte, was die Bewertung von Kunstwirklichkeit und Realität und ihr Verhältnis zueinander angeht. Hatte er in früherer Zeit den Anspruch der Realität nicht anerkannt und ihr die Kunstwirklichkeit als wahrer entgegengehalten, hatte er die Erneuerung des Menschen und der Welt so angestrebt, dass sich die Realität zur Kunstwirklichkeit hinaufentwickeln würde, so erkennt er jetzt die Realität, die politischen und kulturellen Lebensbedingungen als gegeben an und stellt sich die Frage, wie sie im Sinne einer neuen Gesellschaftsordnung zu lösen seien. Und er erkennt, dass der Kunst dabei keine Bedeutung mehr zukommt, dass ihr im Gegenteil die Gefahr einer Illusionierung und Ästhetisierung eigen ist, die die Menschen an der praktischen Lösung dieser Lebensprobleme hindert. Die Kunst habe, so glaubt Kaiser jetzt, das Volk nicht erlöst, sondern "getäuscht" (IV,612), und deshalb kann seine Forderung, sie müsse abgeschafft werden, nicht überraschen: "Die Kunst ist ein Teufelswerk. Sie ist eine Produktion von Masken. Humanität bedeutet, Kunst nicht zu fördern, sondern auszurotten. Die Kunst untergräbt das mögliche Glück der Menschheit. Deshalb muss die Kunst liquidiert werden" (IV,611).

In ihren wesentlichen Zügen, in ihrem Bemühen, auf die Menschheit und die Geschichte einzuwirken und ihrer nachfolgenden Enttäuschung aus Machtlosigkeit, ihrem Herausgehobensein aus der Menge und ihrer Unterlegenheit durch mangelndes Erleben in der realen Welt, ihrem Schaffen aus der Vision und ihrer Gegnerschaft zur modernen Welt, ist Kaisers Künstlergestalt, wie sie in den Theoretischen Schriften dargestellt wird, durchaus typisch expressionistisch, indem sich diese Züge sowohl im persönlichen Schicksal expressionistischer Dramatiker als auch in den vielen Künstlergestalten ihrer Werke wiederfinden. Die ganze junge Dichtergeneration

des Expressionismus hat sich in einem übertriebenen Gegensatz zu ihrer Zeit gesehen. Ihre literarische Produktion, unterstützt von Manifesten, radikalen Versen und revolutionären Zeitschriften verstand sie als Angriffe auf die alte Ordnung, die es zu zerstören galt, wenn der Aufbruch in eine neue Welt möglich werden sollte. Der Krieg, in den sie mit Begeisterung gezogen waren, verwandelte viele in glühende Pazifisten, die sich nun um so leidenschaftlicher mit Revolutionsdramen und Aufrufen zu Feindesliebe und Verbrüderung gegen den herrschenden Geist von Militarismus und Nationalismus stemmten. Literaten wie Kurt Hiller, Ludwig Rubiner, Reinhard Johannes Sorge und Ernst Toller schrieben sich selbst die Rolle von Führern zu, die sich berufen fühlten, der Menschheit den Weg aus dem Elend der Zeit in ein neues Menschsein zu weisen. Ihre Werke haben messianisch-welterlösenden Charakter, ihre Künstlergestalten ragen als höhere Wesen aus der menschlichen Gemeinschaft hervor. "Wir warten auf einen, der uns unser Schicksal neu deutet, den nenne ich dann Dramatiker und stark;"<sup>135</sup> so sagt ein Kritiker in Sorges Drama Der Bettler.

Sorge zeigt hier den neuen Dichter, der eine Schaubühne errichten will, die Heilstätte für Menschen aus allen Ländern und Schichten der Bevölkerung sein soll. Sein Anspruch auf Geltung wird deutlich in seiner Aufforderung an die Zuschauer: "Ihr! Ihr! Bereitet mir die Pfade!/ Seht doch, ich stürme unter euch, die Fackel/ Rot in geschwungener Hand. Empfangt mich doch!/ Umdrängt mich doch! Ich bin des Segens voll!"<sup>136</sup> Diese Qualität als Heiland wird dem Künstler auch in Hasenclevers Der Retter (1915) und in Tollers Die Wandlung (1917) zugesprochen. In seinem Helden Friedrich, einem Bildhauer, gestaltet Toller seine eigene Wandlung zum Pazifisten durch die Unmenschlichkeit des Krieges. Gegen

Professoren, Pfarrer und Militärs und ihre Durchhaltereden verkündet der Künstler die Liebe und predigt--ein auferstandener Christus--den neuen, den eigentlichen Menschen.

Für die meisten expressionistischen Dramatiker hatte Literatur nur einen Sinn, wenn sie sich engagierte, und manche, wie Sorge, Toller und Johst stellten sich schliesslich ganz in den Dienst der Idee, die sie in ihren Werken verkündet hatten. Die Aktivisten sahen im Proletariat jene neue Gemeinschaft, in dem der Samen des neuen Geistes aufgehen konnte und damit die Chance, jene Kluft zu überbrücken, die sie von der Masse des Volkes trennte. Sokel schreibt dazu: "Joining the proletariat, while it confronts them with some 'uncomfortable' problems of adjustment, liberates the poets and intellectuals from their narcissistic isolation and brings them into healing contact with mankind" (S. 190).

Aber gerade die Teilnahme an praktischer politischer Arbeit führte zur Enttäuschung. Das Scheitern der Revolution, die Entwicklung nach dem Kriege, widerlegten mit aller Deutlichkeit jene, die daran geglaubt hatten, die Menschen liessen sich zu Vernunft und Güte überreden. Schon Sorges neuer Dichter in seinem Bettler scheiterte mit seinen Plänen eines neuen Theaters als kommunale Institution. Der Dichter in Hasenclevers Retter wird von seinem König geopfert. Und während Tollers Friedrich in Die Wandlung mit seiner Verkündung der Liebe noch Widerhall findet, tritt bei seiner Sonja Irene L in Masse Mensch die Ernüchterung ein: Wollte sie die Sache der Arbeiterklasse durchsetzen, verstrickte sie sich in Gewalt, die ihre Auffassung des neuen "Täters" betrog - stand sie zu ihrer Idee, war sie verloren und ohne Wirkung. Dieses Dilemma bezeichnet auch die Situation des Künstlers bei Kaiser, nur dass Kaiser die Unvereinbarkeit von

Idee und Wirklichkeit zeitlich viel später zum Bewusstsein kommt.

Fassen wir noch einmal zusammen: Wir haben im vorigen Kapitel dieser Arbeit unter dem Gesichtspunkt der Lebensauffassung die schwerpunktartige Geltung der drei Konzeptionen von "Totalität," "Energie" und "Geist" festgestellt und behauptet, dass diese Begriffe auch für die Kunstauffassung des Dramatikers von bestimmender Bedeutung seien. Das hat sich bestätigt. Nur von diesen Begriffen her lassen sich die vielen verschiedenen und oft in sich widersprüchlichen ästhetischen Äusserungen in einen Zusammenhang bringen. Dabei zeigt sich, dass die jeweilige Geltung einer dieser Konzeptionen immer zugleich die Psychologie des dichterischen Schaffens, Gehalt und Form des Dramas, die Frage nach der Wirkung von Kunst, sowie das Bild des Künstlers bestimmt.

Die Totalität leitet Kaiser, wie wir gesehen haben, aus dem Mythos ab, der einerseits die Zerfallenheit des Menschen der Gegenwart erklärte, andererseits die rückwärtsgewandte Utopie einer widerhergestellten Einheit lieferte. Dieses Streben nach Einheit bestimmte die mythologische Struktur von Dichtung und ihre Verkündung der "Synthese Mensch." Die Dramaturgie zielte auf eine durch Veränderung und Erweiterung ermöglichte Zusammenfassung und Einheit, sei es die der All-Natur, die der menschlichen Gemeinschaft, der Liebe oder des "Lebens." Damit war die Kunst ethisch begründet als Beitrag zur Lenkung der Menschheitsentwicklung in die im Mythos versinnbildlichte Bewegung auf eine Einheit hin, und damit Erlösung aus Zerrütterung und Erstarrung, war Dienst am Menschen. Der Künstler war gehorsam und demütig gegenüber der Vision und der Menschheit ein Seher, Deuter, Führer. - und schliesslich ein Märtyrer.

Bei der vitalistischen Bestimmung der Kunst gründete die

künstlerische Hervorbringung im Erlebnis, im Blut, war Ausbruch von Sinnlichkeit. Der Gehalt des Werkes war Darstellung von Energie, seine Form war Konzentration und Ballung. Kunst war Angriff auf die matte Vitalität der Bürger. Sie war dem Künstler einerseits eine Möglichkeit, sich von dem Übermass seiner Energie wie in ein Gefäss zu entledigen, andererseits wollte er mit ihr zerstören oder erregen. Dieser Künstler war sensuelles Krafttier, Dramen-Täter.

Drittens gründete für Kaiser das künstlerische Schaffen im Gedanken, das Werk wurde Form der Idee, seine Absicht war die Vergeistigung der Welt. Unter diesem Aspekt war der Künstler der Dramen-Denker, der Erkennende und Mitteilende. Sein Werk war ihm einerseits das selbstische Mittel eigener Erkenntnis, andererseits wollte er mit ihm infrage stellen oder belehren.

Nun zeigte sich aber viertens, dass die vitalistische und die geistige Bestimmung der Kunst zuweilen dem Konzept der Totalität untergeordnet wurden, indem Kaiser beide in einem dialektischen Verhältnis zueinander sah. Dort verbanden sich Energie und Geist, Sinnlichkeit und Gedanke dialektisch zur Synthese der künstlerischen Form. Das Werk erschien als die Versinnlichung der Idee, die Wirkung zielte auf Hirn und Herz des Zuschauers, machte die sinnlichen und geistigen Kräfte in ihm mobil. So konnte selbst der einseitig geistige Künstler mit seinem Werk das Leben propagieren, das Leben der Mitmenschen als sinnlich-geistige Einheit fördern.

Was das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit angeht, so haben wir schon im Zusammenhang der Lebensauffassung festgestellt, dass der Gedanke der Erneuerung des Menschen in Verbindung mit der Konzeption der "Totalität" noch am ehesten im Zusammenhang mit der Wirklichkeit gesehen wird. Das

gilt nun auch innerhalb der Kunstauffassung. Wo es Kaiser um die Neuschöpfung des Mythos geht, zielt er einerseits auf die Zerstörung und Auflösung der vorhandenen gesellschaftlichen Verhältnisse, andererseits auf ihre Neuordnung im Sinne einer ästhetischen, mythischen Wirklichkeit. Im Zusammenhang von "Energie" und "Geist" aber wird die Kunst nur zum Teil und auch dann viel abstrakter mit der Wirklichkeit in Verbindung gebracht. Vielmehr wird das Werk hier oft nur in seiner Bedeutung für den Künstler als Stauung von Energie oder Mittel der Erkenntnis gesehen. Darüberhinaus ergibt sich bei dieser Frage eine zeitliche Entwicklung. Während Kaiser sich in der expressionistischen Periode um die Überwindung der Wirklichkeit durch die Kunst bemüht und zuversichtlich ist, dass so etwas möglich ist, kommt es in seinen späteren Schriften in zunehmendem Masse zur Anerkennung der Wirklichkeit und zur Einsicht, dass die Wirkungsmöglichkeit der Kunst eine Illusion ist.

Diese Bedingungen bestimmen auch das Bild des Künstlers in den Theoretischen Schriften. In seiner Erhabenheit über die Welt des Wirklichen, als Bewohner des Heiligtums der Kunst, das ihn abseits und im Gegensatz zu den Bürgern stellt, als Seher, der die Natur des Menschen und der Welt erkennt und als Magier, der das Chaos und die Zerrissenheit der Gegenwart zur mythischen Einheit fügt, erinnert er an den "poeta vates," den Seher der Romantik. Zugleich ist Kaiser aber mit diesem Künstlerbild ein Kind der literarischen "Hochkonjunktur des Sehertums"<sup>137</sup> im Expressionismus. Neben dieser Hinwendung an den Menschen, die sich einerseits als Hilfe und Führertum, andererseits als Verurteilung und Zerstörung ausdrückt, finden wir in den Theoretischen Schriften aber den Künstler daneben ganz losgelöst von den Menschen und allem Zeitgeschehen. Und dieses Aussen-

seitertum ist weniger durch die Heiligkeit der Kunst bedingt, als durch einen ausgesprochen solipsistischen Zug, der ihn gänzlich auf sein Werk bezieht. Nichts aber rührt an seiner Erhabenheit. Als Führer oder Einsamer, als Kraftmensch oder Denker, immer ist er gross und den Mitmenschen überlegen und voraus. In der expressionistischen Periode neigt er sich ihnen hilfreich zu, in der Spätzeit zieht er sich erbittert in erhabene Einsamkeit vor ihnen zurück.

#### EXKURS: KAISERS BEWERTUNG DES EIGENEN KÜNSTLERTUMS

An seinen Sekretär Karl Otto schrieb Georg Kaiser 1924: "Das Aufschreiben von Theorie soll der dramatische Dichter unterlassen" (IV, 585). Den Theoretischen Schriften, die bis dahin entstanden waren, legte er keine Bedeutung bei, er hob sie nicht einmal auf. Er weigerte sich, seinem Herausgeber Hans Theodor Joel Auskunft über die chronologische Folge seiner Bühnendichtungen zu geben und tat Presseumfragen zu seinem Werk gewöhnlich mit wenigen, oft nichtssagenden Worten ab. Ebenso sind die Angaben zu seiner Person, zu denen er sich in Presse und Rundfunk herbeiliess, von ablehnender Knappheit, und es fehlt in ihnen nicht an Widersprüchen und bewusst falschen Angaben. Hat diese betonte Zurückhaltung, sich als Person und Künstler zu offenbaren, auch den Anschein von Arroganz, so ist diese Haltung Kaisers, wenn wir sie von seiner Kunstauffassung her sehen, nur konsequent. Wie er es in den Theoretischen Schriften gefordert und an der Dichter-Figur des Geretteten Alkibiades dargestellt hatte, stellte er seine Person hinter sein Werk, auf das sein Leben mit einer seltenen Ausschliesslichkeit bezogen war. "Nicht mir, sondern meinem Werk gegenüber ist die Menschheit verpflichtet," sagte er 1942 zu Julius Marx, - "Der Tod ist mir erwünscht, wenn ich nicht mehr für mein Werk leben kann" (IV, 617).

Sicher hat auch sein ästhetischer Grundsatz, einen Gedanken nicht direkt als Aussage hinzustellen, sondern in der künstlerischen Form zu verlebendigen, Kaisers Scheu vor programmatischen Äusserungen beeinflusst. Was der Dichter ". . . seine Figuren nicht sagen lassen kann, ist ihm nicht deutlich," schrieb er an Karl Otto. "Jede Betrachtung führt zur

Verdunklung. Einzig die Form proklamiert die Idee" (IV, 585). Aus dem Material an Gedanken über sich und sein Werk, das während der 50 Jahre seines Schaffens als Nebenprodukt abgefallen ist und uns heute in der Sammlung der Theoretischen Schriften vorliegt, lassen sich aber eben doch, wie gezeigt wurde, manche Einsichten über Kaisers Lebens- und Kunstauffassung gewinnen. Wenn man nun die Aussagen über den Künstler Georg Kaiser aus diesem Material zusammenstellt, ergibt sich auch diesmal ein höchst komplexes und in sich wenig eindeutiges Bild, ein Bild überdies, das mit dem wirklichen Georg Kaiser dort nur entfernte Ähnlichkeit hat, wo der Dramatiker sich eher an seinem Künstlerideal als an den Tatsachen orientiert.

Wie er es für den Künstler allgemein gefordert hatte, bestritt Kaiser jede Absicht auf persönlichen Ruhm und behauptete: "Fertiges, Vollendetes existiert eigentlich nicht mehr für mich; es ist erledigt, ich habe nicht Zeit, dabei geniessend oder auch nur beurteilend zu verweilen" (IV, 564). Auch auf der Höhe des Erfolges sah er sich nur selten eines seiner eigenen Stücke auf der Bühne an, und Hermann Kasack gegenüber bekannte er, der Besuch einer erfolgreichen Aufführung habe ihm danach "schwere Gewissensbisse" bereitet. "Es tritt dann nämlich sehr leicht etwas ein, was ich auf das heftigste verabscheue: Genugtuung. Die darf einem schöpferischen Menschen niemals vor sich selber werden" (IV, 579). Tatsächlich war Kaiser aber für Ruhm--wie noch gezeigt werden soll--keineswegs unempfänglich, und schon seine genauen Bühnenanweisungen zeigen, dass es ihm durchaus nicht so gleichgültig war, was mit seinen Stücken auf der Bühne geschah, wie er gerne behauptete.

Ähnlich hat Kaiser mit abfälligen Bemerkungen über den über-

flüssigen "Bildungsballast" (IV, 608) und seine Behauptung, er lese "niemals" (IV, 584) zur Legendenbildung beigetragen. Tatsächlich nämlich hatte er den überlieferten Bildungsgütern ungemein viel zu verdanken. Es ist sogar kennzeichnend für Kaiser, dass seine Lektüre der wesentliche "Erlebnisgrund" seines Schaffens war. Während seiner Schul- und Lehrzeit, selbst während seiner kaufmännischen Tätigkeit in Argentinien und dann vor allem in den nachfolgenden sieben Jahren bis zu seiner Eheschliessung hat Kaiser ein enormes Lesepensum bewältigt. Karl Otto gegenüber gestand er denn auch einmal: "Was habe ich gelesen in ihrem Alter - gelesen wie ein Affe."<sup>138</sup> Auf den Einfluss Platos, Nietzsches und Ibsens auf verschiedene seiner Werke hat Kaiser selber hingewiesen. Auch geht aus den Theoretischen Schriften seine Bekanntschaft mit Werken Hauptmanns, Wedekinds, Strindbergs, Kleists, Büchners, Sternheims, Iwan Golls, Flauberts, Mallarmés, Rimbauds, Reinhard Goerings, Brechts, Schillers, Alfred Wolfensteins und Hölderlins hervor. Gerade der junge Kaiser hat sein Handwerk in der Auseinandersetzung mit den grossen Dramatikern der Weltliteratur und den literarischen Strömungen seiner Zeit erlernt. Edith Lach fasst in ihrer Arbeit über die Quellen zu Georg Kaisers Stücken zusammen: "Zeit seines Lebens suchte er die Auseinandersetzung mit neuen und alten Stoffen und setzte sich mit ungewöhnlich vielen Werken der deutschen, englischen, französischen, italienischen, spanischen, nordischen, russischen und asiatischen Literatur auseinander" (Abstract). Goethe, Nietzsche, Holz, Hauptmann, Wedekind, Hebbel, Shaw, Ibsen, Wagner, Kleist, Büchner - das sind nur die wichtigsten Namen jener, deren Werken er in besonderem Masse verpflichtet war.

Später scheint Kaiser weniger gelesen zu haben. Eine Bibliothek

zu besitzen, könne er sich nicht vorstellen, schrieb er an Cäsar von Arx.<sup>139</sup> Aber bis zuletzt lieferte seine Lektüre das Material zu manchen seiner Stücke oder versetzten Bücher ihn in die Stimmung, welche zu schreiben. So fühlte er sich 1939 nach der Lektüre von Steinbecks Roman Die Früchte des Zorns in der rechten Stimmung, den geplanten Soldaten Tanaka zu Papier zu bringen,<sup>140</sup> und 1941 begann er ein Drama mit dem Titel "Simone Franceur," für das er, wie Arnold berichtet,<sup>141</sup> Bücher von Julien Green, Jean Giono und Charles Plinier las. 1926 sprach Georg Kaiser in der Antwort auf eine Presseumfrage von langen Vorarbeiten zu manchen seiner Stücke: "Zuweilen bin ich in einem Monat fertig, zuweilen dauern die Vorstudien jahrelang" (IV, 591). Solche Studien trieb Kaiser etwa für sein geplantes Stück "Der Dolch" und die Dramen Die Bürger von Calais und Der Brand im Opernhaus, und das Material lieferten auch hier in erster Linie Bücher. Edith Lach hat nachgewiesen, dass Kaiser für 27 Dramen literarische Quellen verwandt hat. Später lieferten auch Zeitungsnotizen den Stoff, so für Kolportage, Oktobertag, Mississippi, Der Soldat Tanaka und Das Floss der Medusa.

Linicks Annahme, Kaiser habe sich um die literarischen Werke seiner Zeitgenossen nicht gekümmert (S. 90), eine Meinung, die auch Fivian (S. 9) und Meese (SS. 73/74) noch vertreten, nimmt Kaisers Äusserungen allzu wörtlich. Ohne Zweifel war ihm die Dramatik des Expressionismus weitgehend bekannt. Zu den Werken Goerings, Wedekinds, Sternheims und Iwan Golls hat er in den Theoretischen Schriften Stellung genommen. Mit Alfred Wolfenstein, Iwan Goll, Ernst Toller und Franz Theodor Czokor war er befreundet. Schliesslich hat er sich selbst mit dem Programm des Expressionismus identifiziert. In seiner Berliner Zweitwohnung traf er sich in

den späten zwanziger Jahren regelmässig mit anderen Schriftstellern, darunter Brecht, Kasack, Becher, Loerke und Wolfenstein und diskutierte mit ihnen über die literarische Produktion jener Zeit.

Darauf dass Kaiser bei der Kreation seiner Werke häufig von geographischen, historischen und biographischen Realitäten ausgegangen ist, weist Walther Huder hin.<sup>142</sup> Deutlich färbte auch der Zeithintergrund, vor allem die beiden Kriege und Kaisers persönliches Schicksal in der Emigration auf seine Stücke ab, selten aber sind es bestimmte Erlebnisse gewesen, die ihn zu einem Drama angeregt haben. Der Besuch in einem Negerdorf auf der Rückreise von Argentinien habe ihn später zu seinem Drama Gats angeregt (IV, 582), der Aufenthalt in einer Bank und die Ausstellung eines Kreditbriefes für eine Reise nach Italien zu Von morgens bis mitternachts (IV, 592), so berichtet er. Wie ungenau Kaiser allerdings bei Angaben über die Anlässe zu seinen Stücken sein konnte, zeigt seine Behauptung, die Bürger von Calais seien 1915, und zwar ". . . wahrscheinlich als eine Art innerer Abwehr gegen all das grauenhaft Unanständige, das von der ganzen Welt Besitz ergriffen hatte. . ." entstanden (IV, 608). Ebenso wenig ernst zu nehmen ist seine Antwort auf eine Rundfrage von 1926, wo es heisst: "Meine szenischen Werke haben stets denselben Ausgangspunkt: das Bedürfnis, diejenigen zu verteidigen, die im Schatten leben" (IV, 592).

Eher ist seiner Aussage, er schreibe seine Stücke nicht, um sich "von inneren Konflikten zu befreien" (IV, 608), Glauben zu schenken. Denn Kaisers Werke sind im grossen und ganzen keine Erlebnisdichtung, jedenfalls nicht im Sinne Goethes. Obwohl er einmal versicherte, sein Schaffen ströme "aus immer heisserem Herzen,"<sup>143</sup> ist es nicht die Leidenschaft des

Gefühls, aus der heraus seine schöpferische Kraft erwächst, sondern die leidenschaftliche Bewegtheit seines Geistes, das besessene Durchdenken von Ideen und ihrer künstlerischen Durchformung im Spiel. Kaisers Dichtung ist nicht unmittelbarer Niederschlag seines Erlebens und Fühlens sondern seines Denkens. "Dichter? -: Ein Mensch sein und von sich aussagen."<sup>144</sup> Diesen Satz hat Kaiser einmal als Widmung auf die Innenseite eines Buches geschrieben. Von seinem eigenen Werk her jedoch lassen sich --vom Alterswerk abgesehen--kaum Rückschlüsse auf den Autor ziehen. Kaisers Dramen zeigen nicht, was der Dichter war, sondern was und wie er dachte. Nur in den späten Dramen liegt der schöpferische Ansatzpunkt im subjektiven Erleben, im persönlichen Schicksal des Autors, der Bedrohung seiner künstlerischen Existenz und seinem Verzweifeln am Menschen. Der plötzliche Ausbruch der Lyrik im Herbst 1944, nach Königsgarten "ein einziger Aufschrei der gepeinigten Seele,"<sup>145</sup> ist ein Werk persönlichsten Bekenntnisses.

Gewinnen wir so einerseits das Bild eines Dichters, der sich früh zum Dramatiker berufen fühlt und in jahrelangem Bemühen an sich arbeitet, der, angeregt von den überlieferten Bildungsgütern und in Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Literatur seinen Stil sucht und findet, so hat Kaiser andererseits diesen Lernprozess und die harte Arbeit gern geleugnet und sein Schaffen vereinfachend als Nachfolge Platons hingestellt. In diesem Sinne sagte er zu Hermann Kasack: "Es ist nach meiner Ansicht unbedingt notwendig, dass man auf das Grosse gestossen wird. Wer sucht, findet nicht. Aber hat der Zufall sein Gesetz über einen Menschen verhängt, muss er ihm mit allen Kräften dienen. Ich erfuhr die höhere Form der Gesundheit, das ist die im Geiste - im Geiste jenes Platon, dem ich

meinen ersten Eifer widmete, und dem nachzufolgen ich an diesem Tage stärker entschlossen bin als je in einer Zeit vorher" (IV, 598/99).

Hier deutet sich auch jene Tendenz Kaisers an, seine eigene künstlerische Gestaltungskraft nicht als Vermögen des Genies zu sehen, sondern als Kraft "des Geistes," der er als sein "Gesetz" dient--oder häufiger noch--die über ihn als Werkzeug verfügt. Mehrfach spricht der Dramatiker davon, dass er zu schreiben "gezwungen" sei (IV, 592, 594, 605). Seine "monomanische Produktivität,"<sup>146</sup> das umfangreiche Werk, die Vielzahl von Plänen und Entwürfen lassen durchaus als glaubhaft erscheinen, dass die Einfälle ihn geradezu überfielen und sich seiner bemächtigten. Eine hierfür typische Briefstelle aus der Zeit um 1920 führt Beierle an: "Neues Werk riss sich aus mir heraus - ich sträubte mich gegen die Niederschrift, ganz deutlich wusste ich dieses Mal, dass ich Werkzeug bin - ächzendes Mundstück eines Befehls, der tyrannisiert" (S. 990). Im gleichen Sinne hatte er 1921 vor Gericht ausgerufen: "Wir sind der stöhnende Amboss unserer Berufung."<sup>147</sup> Und auch in dem Briefwechsel mit Blanche Dergan bezeichnet Kaiser seine Werke als etwas, was über ihn verfügt, als "grosse Akte sich selber schaffend."<sup>148</sup>

Vor allem im Alter hat Kaiser mit unglaublicher Geschwindigkeit produziert. Sein Drama Die Spieldose entstand innerhalb von 15 Tagen im Dezember 1942, die drei "griechischen Dramen" in einem einzigen Schaffensrausch in der Zeit vom Mai 1943 bis zum 1. April 1944. Und mit ähnlicher Gewalt brach das "Werk Gedichte" aus ihm hervor. Nicht immer waren ihm seine Werke so schnell gelungen, man kann aber ohne Übertreibung sagen, dass Kaiser 50 Jahre lang fast ununterbrochen geschrieben hat oder mit Plänen oder Vorstudien zu Stücken beschäftigt war. Mehr als vier Wochen

hintereinander könne er nicht an einem Stück schreiben, sagte er 1926.

"Die Spannung ist zu gross, solange die eigentliche Arbeit dauert. Aber auch in der Zwischenzeit arbeitet mein Gehirn ständig" (IV, 591). Aufschlussreich ist auch Kaisers Bemerkung über seine Arbeitsweise an seinem Drama Die Flucht nach Venedig: "Überhaupt hat die Niederschrift dieses Dramas die besondere Schwierigkeit, dass Konzeption und Ausführung fast zusammenfallen. Früher lebte ich erst Jahre lang mit einem Stoff - und schrieb dann das reichlich durchdachte hin. Diesmal muss ich Idee - Handlung - Wort zugleich erfinden. Dabei bin ich immer neuen Einsichten unterworfen, die ich mit gespannter Schnelligkeit zu Ende denken muss."<sup>149</sup> Oft kam ihm ein Dramenplan mit unglaublicher Geschwindigkeit. So schrieb er 1940 in einem Brief an Cäsar von Arx: "Wieder ein Dramenvorschlag. Wir sollten ihn gemeinsam überlegen - und ausführen. Er hat die Stosskraft des Tanaka. Lesen Sie die einliegende Zeitungsnotiz. Aus dieser Notiz blüht das Drama auf." Dann skizziert Kaiser den geplanten Aufbau und schliesst: "Ein herrlicher Fund, den ich gestern Abend machte. In fünf Minuten war das Drama fertig, doch das ist übertrieben. In vier Minuten. Wollen wir ans Werk gehen?"<sup>150</sup>

Es fällt auf, dass Kaiser sein Werk häufig als eine selbständige Grösse ansah, der er als "Sprachrohr"<sup>151</sup> zu dienen glaubte. Am 14. September 1939 schrieb er: "Ich kann vom Drama nicht lassen - oder das Drama nicht von mir. Man erhält seine Befehle aus unbekanntem Fernen."<sup>152</sup> Diesen merkwürdigen Abstand eines Dichters, der doch vorgab, nur für sein Werk zu leben, zu diesem Werk, beobachtete schon Ludwig Lewin an Georg Kaiser. In seiner Monographie von 1926 schreibt er: "Nur eine Formel scheint es für ihn zu geben: er muss schaffen - wie unter Zwang, per-

sönlich fast unbeteiligt! Bei einer Vorlesung aus eigenen Werken war es aufregend, wie er die von ihm selbst geformten Worte kaum zu kennen schien und schülerhaft über Interpunktion und Sinn hinweglas. Als ob das in ihm doch Entstandene ihm selber fremd war" (S. 191). Es war, wenn man seinen Briefen Glauben schenken darf, und wie er es am Beispiel des Dichters im Geretteten Alkibiades dargestellt hat so, dass er die Grösse seines Werkes nicht von seinem Genie herleitete, sondern umgekehrt seine eigene Grösse von seinem Werk. In diesem Sinne schrieb er an Otto Liebscher: "Ich weiss, dass in meinen grossen Stunden der eine Gott in meines Leibes Demut sein Gezelt aufschlägt -: ich weiss, dass ich sein Wächter bin und will mit aller Kraft den Gott in mir verteidigen."<sup>153</sup> Und so definiert Kaiser einen bedeutenden Menschen: "An ihm manifestiert sich die Ewigkeit der Idee - er wird gehoben aus jenem Wirrsal in die unendliche Klarheit unbewegter Höhe." - -<sup>154</sup>

Das Dichtertum erscheint Kaiser hier als eine höhere Gnade, derer er teilhaftig wird und die ihn dazu auserwählt, die "Ewigkeit der Idee" mit seinem Werk in der künstlerischen Form sichtbar zu machen. Daher sah er dieses Werk als Verpflichtung, sein Leben als Dienst am Werk. "Das Werk, das ich geschrieben und wohl abgeschlossen habe, ist über mich hinausgewachsen. Es macht mich zum Schuldner," (IV, 617) sagte er 1942 zu Julius Marx. Dieses Selbstverständnis als Diener an der Idee impliziert jene werkbezogene, weltabgewandte Haltung, die bei Kaiser festzustellen ist. Mit der alltäglichen Wirklichkeit braucht sich ein so verstandenes Künstlertum nicht auseinanderzusetzen, der mitmenschliche Bezug fehlt ganz und gar.

Auch Kaisers wiederholte Versicherung, er schreibe in erster Linie

für sich selbst, ist von hier her zu verstehen. Seine Stücke nennt er "Vorbereitungen zu mir selbst" (IV, 583) und versichert: "Ich habe die tiefe Überzeugung, dass es niemanden geben kann, der meine Figuren klarer und wahrer sieht als ich" (IV, 584). Wozu sollte er sich also um das Theater, um Erfolg bemühen? Er versicherte, dass für ihn ". . . ein Publikum in keiner Weise existiert und existieren darf" (IV, 596). Der Dichter habe viel zu viel mit sich selber zu tun. Er, Kaiser, schreibe keine Werke in Hinblick auf die spätere Aufführung und es sei ihm "beinahe peinlich," in zu nahe Beziehung mit dem Theater gebracht zu werden" (IV, 596). Seine Schauspiele sollten vor allem auf ihn selber wirken, so betonte er. "Denn schliesslich bin ich auch Publikum" (IV, 599). In einem Aphorismus aus der Zeit nach 1939 heisst es: "Ich versuche mir in meinen Werken klar darüber zu werden, wer ich bin. Das ist der Grund, weshalb ich schreibe. (Ich suche anderen nichts klar zu machen - ich suche mich. Nichts sonst. Ich bin in keiner Weise mitteilbar. Ich predige nicht - Ich rufe nicht auf - Ich will keine Jünger - keine Gemeinde. Nur mich)" (IV, 633). Das Werk war also nicht nur der erste Erfahrungsgrund Georg Kaisers, sondern auch wesentlicher Bildungswert. Nicht in der Auseinandersetzung mit der Welt und den sozialen Fragen hoffte dieser Dichter sich als Person zu entwickeln, sondern mit Hilfe seines Werkes.

Über diese Ich-Bezogenheit schreibt Ernst Schürer: "This extreme subjectivism was primarily a result of Kaiser's isolation."<sup>155</sup> Wahrscheinlich aber liegen die Dinge genau umgekehrt. Der Dichter hat sich von der Wirklichkeit isoliert, weil sie diese ganz auf die Idee und auf sich selbst gerichtete Arbeit der künstlerischen Produktion nur stören konnte. "Die Pflicht gegen sich selbst ist das Primäre, höher als die

Pflicht gegen das Recht" (IV, 562), mit diesen Worten erklärte Kaiser sich 1921 vor dem Landgericht München frei von den gesellschaftlichen Bindungen. Die Distanz zur Gesellschaft und der Realität des Lebens war die notwendige Voraussetzung seines künstlerischen Schaffens.

Schon in der frühen Korrespondenz mit seiner Braut Margarethe Habenicht wird deutlich, dass Kaiser die Wirklichkeit um sich herum als etwas Fremdes und Hemmendes ansah, von dem er sich zu befreien suchte, um sich jenen "erhabenen unerreichbaren Ruhepunkt"<sup>156</sup> zu schaffen, in dem allein es ihm möglich war, schöpferisch tätig zu sein. Im Jahre 1930 sagte er zu O.K.: "Ich lebe einfach, versuche zwischen der Welt, meinem Erleben und den Gedanken, die sich aus solchem Anschauen für mich zwangsläufig ergeben, Distanz zu legen" (IV, 608). Dieser Satz ist bezeichnend für Kaisers Bestreben, Abstand zur Welt zu halten und sein Denken vom Erleben freizuhalten. An Eric Albert Fivian schrieb der Dichter: "Wenn der vollkommene Mensch seine Biographie schreibt, so schildert er nur die Störungen, die ihm in den Weg gelegt wurden. Die Schule, die Freundschaft, die Liebe. Alle diese Störungen schüttelt der vollkommene Mensch auf seinem Lebenswege ab. Er kehrt immer zu sich selbst ein."<sup>157</sup>

Das Sich-Herausheben Kaisers aus der Wirklichkeit ergibt sich also nicht allein aus jener Ablehnung der verkümmerten Gegenwart, wie wir sie im Zusammenhang seiner Lebensauffassung festgestellt haben, nicht nur aus seiner Kunstauffassung, wo er sich bemüht, die Gegebenheiten nach der Struktur des Mythos in der ästhetischen Form neu zu ordnen, sondern schon aus seinem Selbstverständnis als Künstler, das ihm den Dienst an der Idee vorschreibt. Tatsächlich ist Kaisers Leben auch äusserlich eine Demonstration dieser Distanz zur Welt, einer Abseitsstellung, die aus einer

seltsamen Kombination von Absicht und Schicksal entstand.

Mit 20 Jahren war Kaiser--wie er im nachhinein erklärte--nach Argentinien gegangen, um sich "die Sache, die sich Europa nennt," von aussen anzusehen (IV, 604). Es sei notwendig, sich zu entfernen ". . . um tiefer zurückzukehren" (IV, 542). Dann aber fesselte ihn die Krankheit jahrelang ans Bett, so dass auch dem Heimgekehrten noch die Welt "verschwunden" (IV, 604) blieb. Anhaltende Depressionen veranlassten ihn, sich 1902 für fünf Monate in eine psychiatrische Klinik zu begeben, danach lebte er völlig zurückgezogen bei seinen Eltern und seinen Brüdern, die ihn auch finanziell grosszügig unterstützten. Aber offenbar war es nicht nur die Krankheit, sondern auch sein Bedürfnis, dass er sich den Händeln der Welt fernhielt, denn auch das Vermögen, das seine Frau dann 1908 mit in die Ehe brachte, diente ihm vornehmlich dazu, sich zu isolieren. So sagte er später in seinem "Lebensbericht am Mikrofon:" "Mit dreissig Jahren heiratete ich. In Seeheim an der Bergstrasse kaufte ich mir ein Haus. Dahinter lag der Wald. Ich hatte von der Stadt Abschied genommen. Ich wünschte nichts weiter, als hier am Walde zu wohnen und Zeit zu haben" (IV, 605). Alfred Beierle berichtet: "Es war nicht einfach, ihm wirklich nahe zu kommen, denn er mied fast ängstlich jede grössere Geselligkeit, sonderte sich in allem ab, wollte Distanz, suchte sich, wie er sagte, die Realität des Lebens vom Leibe zu halten" (S. 988). Auf eine Rundfrage des Berliner Börsen-Couriers, ob es noch eine Gesellschaft gäbe, antwortete Kaiser 1924 abweisend: "Ich lebe mit Kindern und Tieren. Was sich hinter meiner Waldgrenze als Publikum sammelt oder lockert, überblicke ich nicht. Also kann ich mich zu diesem Vorgang nicht äussern" (IV, 586). Bezeichnend sind auch seine Worte zu Iwan Goll aus dem gleichen Jahr:

"Ich kann fast gar nicht mit den Menschen leben. Ich kenne sie schon, bevor ich mit ihnen in Berührung komme. Sie langweilen mich gründlich. Die Menge macht mich melancholisch. Die Stadt macht mich krank" (IV, 584).

Im Jahre 1933 war es dann wieder das Schicksal, das Kaiser in der Isolation hielt. Die Ächtung durch das Hitlerregime hat Kaiser gewiss in vieler Hinsicht zu schaffen gemacht - an seiner Lebensweise brauchte er jedoch nicht viel zu ändern. Auch das Exil in den Schweizer Bergen kam, so sehr es den Dichter in die Verzweiflung trieb, der Neigung dieses Dichters, sich den Wirren der Zeit zu entheben, entgegen. Die Korrespondenz mit Cäsar von Arx, soweit Armin Arnold sie ans Licht gebracht hat, zeigt, wie sehr Kaiser sich dessen bewusst war. Schon vor der Flucht beklagte er, wie sehr die äusseren Umstände ihn an seiner Arbeit hinderten: "Ich brauche jene Heiterkeit der Seele, die von selbst schafft, was keine Bemühung erreicht. Tausend Meter Höhe - nicht nur äusserlich."<sup>158</sup> In einem Brief von 1938 gesteht er, seine "heimlichste Sehnsucht" sei es, Ziegenhirt in den Bergen zu sein.<sup>159</sup> Dann gelingt ihm endlich die Ausreise und schon triumphiert er: "Hier die ersten Seiten von Leutnant Welzeck. In tausend Meter Höhe geschrieben -."<sup>160</sup>

Huders Urteil, Georg Kaiser verwirkliche "jenen realistischen Dichter-Typ, der sich nicht nur hinter seinem Schreibtisch verschanzt, sondern über das dichterische Wort hinaus auch unmittelbar, organisatorisch oder planend, Hand anlegt am Bau der Zukunft,"<sup>161</sup> ist irreführend. Obwohl er das politische Geschehen stets mit grosser Aufmerksamkeit und gewiss nicht ohne Sorge beobachtet hat, ist er vor dem persönlichen Einsatz im politischen und sozialen Bereich gewöhnlich zurückgeschreckt. Obwohl er im November 1918 in München die Revolution miterlebte und es

ihm an persönlichen Verbindungen zu den Führern der Bewegung nicht fehlte, obwohl auch sein Herz ohne Zweifel auf der Seite der Sozialisten war, hat er jede Beteiligung an der Bayrischen Räterepublik vermieden. Obwohl er mit pazifistischen Stücken zu politischen Erscheinungen Stellung nahm und die NSDAP mit seinen Dramen Klawitter und Der englische Sender direkt angriff, hat er sich nie zur Mitgliedschaft in einer politischen Partei oder Bewegung überwinden können. Und Schürer hat zweifellos recht, wenn er dieses Verhalten mit Kaisers Subjektivismus, seinem Misstrauen allen Schlagwörtern gegenüber und seiner Abneigung gegen Massenbewegungen begründete.<sup>162</sup>

Kaiser konnte sich gar nicht mit der Wirklichkeit praktisch auseinandersetzen, wollte er seine Künstlerexistenz, so wie er sie verstand, nicht verleugnen. Über die langen Jahre seiner Krankheit nach 1901 schrieb er in seinem "Lebensbericht am Mikrophon:" "Aber in diesen fünf Jahren, wo die Welt mir verschwunden war, wo ich fast unbeweglich am Zimmerfenster sass - da fand ich eine Welt, die nicht bestand. Die wahrhaftigere Welt der Dichtung" (IV, 504/05). Diese Aussage verdeutlicht, wie Kaiser sich in der Einsamkeit, die er später einmal als den "Schoss aller Geburt"<sup>168</sup> bezeichnet hat, seine eigene ästhetische Welt baute, wie sehr die Dichtung ihm Lebensersatz war und in welcher Unvereinbarkeit nicht nur in seiner Theorie, sondern auch in seinem Leben Kunst und Wirklichkeit im Grunde zueinander standen. In seinem Stück Hellseherei (1928/29) fragt Vera: "Was ist denn wirklich. Hier die Tapeten sind wirklich, dahinter ist roher Stein. Wohnt man zwischen kahlen Mauern? Man schmückt sich seine Wohnstätte - und seine Liebe, um leben zu können - inmitten dieser Wirklichkeit, die grausamer ist zehnmals als der Tod, wenn

man sie zulässt!!" (III, 68). Was für Vera die Tapeten, scheint für Kaiser das Werk gewesen zu sein, das er zwischen sich und die "grausame" Wirklichkeit stellt, um leben zu können. "Mit jedem Werk ein volles Leben gelebt" (IV, 557), heisst es in einer seiner biographischen Notizen.

Aber damit ist nur eine Seite in der Bewertung des eigenen Künstlertums bei Kaiser festgestellt. So früh dieses Programm, die Kunst als alleinigen Lebens- und Erlebnisgrund zuzulassen, bei ihm festzustellen ist und solange es anhält, so finden wir andererseits bei ihm auch die Einsicht, dass die Kunst ihm keineswegs den Verlust an Realität, an Erleben ersetzen kann und immer neue Versuche, vor dem Werk in die Lebenswirklichkeit zu fliehen. Die Geist-Leben-Problematik wie das Schein-Sein-Problem waren durchaus Kaisers eigene Existenzfrage. Kaiser wusste, dass der Künstler seine Arbeit mit Lebensschwäche bezahlt. Während aber einerseits diese "Krankheit" ihn in dem Bereich festhält, in dem allein sein kunstschaftendes Vermögen sich entwickeln kann, ist sie auf der anderen Seite sein Stigma, das ihn, den Anwalt der Totalität, zur Einseitigkeit zwingt, ihn in die Isolation drängt und so des vollen Lebens beraubt. Das dichterische Werk stellt zwar ". . . die Höchstleistung des menschlichen Vermögens dar. Aber es führt auch zur furchtbarsten Vernichtung des Menschen" (IV, 605), so schreibt er 1930 in seinem "Lebensbericht." Zuweilen kann er sich trösten: Die Einseitigkeit des Dichters als im Denken befangen ist Lebensverlust, ein Verlust jedoch, der zum Vorzug wird, wo er aus Lebenssehnsucht zur schöpferischen Aktion führt. "Die Impotenz macht den Dichter produktiv. Hier keimt der Wille zum Werk - hier schwingt sich die Brücke von Tod zu Leben" - (IV, 553), schreibt Kaiser in seinem Aufsatz "Dichter und Regisseur." Jene zitierte Äusserung,

er habe mit jedem Werk ein volles Leben gelebt, stammt aus dem Jahre 1920. Ein Jahr später in der Gefängniszelle bricht dann aber die Angst durch, über sein Schreiben das Leben versäumt zu haben. Und er deutet in Erwartung des Urteils seinen Betrug als einen--wenn auch unbewussten--Zwang, aus der Einseitigkeit des Werkes, des Schreibens, in das volle Leben zu fliehen. An den Berliner Kritiker Schach schrieb er: "Schon in den letzten Jahren tauchte dies auf: Das ist das Leben nicht! Was -: die Schreibung von Werk und Werk, das missverständlich dann an das Theater geriet . . . . Keinem Erlebnis wird irgend ein Werk gerecht. Noch grauenerhafter ist die Umkehrung: das Werk - oder die Werke verkümmern das Erlebnis, das ich selbst bin . . . . Ich lehne es ab: nicht mehr zu sein als mein Werk. Ich dulde nicht die Verstümmelung meines Erlebnisses, indem ich auf die vorliegenden Werke festgenagelt werde. Diese zufälligen Werke sind - eben sehr zufällig: Anekdoten des ungeheuren Erlebnisses, das ich bin; Produkte aus Epochen der Ermüdung, indem man nach einem Halt greift, sind Werke. Die Intermezzi zwischen Erregungen; feiges Ver zweifeln" (IV, 559). Auch hier wird das Werk als Produkt der Lebensschwäche gesehen, das Opfer an Leben für das Werk wird aber beklagt. Es sei ihm ganz unmöglich gewesen, ein Leben zu ertragen, dass zur Bestimmung erstarrte, so fährt Kaiser fort. Das Delikt, das ihn ins Gefängnis brachte, sei ein unbewusster Ausbruch aus seinem "Werke Dichter" (IV, 560) gewesen, und er habe diesen Aufbruch wie eine Befreiung zu sich selbst empfunden. Selbst jetzt aber noch im Gefängnis, so versichert der Dramatiker, koste ihn "die Gegenwehr gegen Produktion, die mich unheimlich versucht" (IV, 561) enorme Anstrengungen.

Mag man die Deutung seines Vergehens, dessentwegen Kaiser dann zu

einem halben Jahr Gefängnis verurteilt wurde, auch bezweifeln - sie zeigt, wie er hier als Person um seine Selbstbehauptung gegen den totalen Anspruch seiner geistigen Leistung kämpft. In einem Brief an Blanche Dergan vom Dezember 1921 klagte er ganz ähnlich über ". . . jene Hemmungen, die mir die Niederschrift lebensfeindlicher Werke befahl - und den Aufbruch in blühendere Provinzen des Hierseins verschob."<sup>164</sup> Und in der Antwort auf eine Rundfrage des Svenska Dagbladet versichert Kaiser 1926, er sei gegen seinen Willen "Berufsschriftsteller" geworden. "Denn es ist doch gar keine richtige Beschäftigung für einen grossen, starken Menschen wie ich, ein oder zwei Stücke im Jahr zu schreiben" (IV, 592). Interessant ist, dass er jetzt auch in der Retrospektive seine frühe Schaffensperiode, in der er sich doch, wie wir wissen, mit grosser Anstrengung zum Dramatiker auszubilden versuchte, so sieht, als sei alles das gegen seinen Willen geschehen: "Ich erhob nachdrücklich Protest gegen die nun entstehende Kontrolle meiner Einfälle, die sich Dichtung nennt" (IV, 605).

Wir finden also bei Kaiser beides, das Bekenntnis zum Geist und zum Werk, die Unterwerfung unter den Auftrag der Idee, die Flucht aus dem Leben ins Werk als einer höheren Realität - und genau das Gegenteil, das Bekenntnis zur eigenen Person, die sich versucht, gegen die geistige Leistung und das Werk zu behaupten, die Weigerung, nichts zu sein als der Dichter, die Flucht aus der Einseitigkeit des Schreibens in das blühende Leben. Ganz im Gegensatz zu den Äusserungen, in denen Kaiser seine Hoffnung zum Ausdruck bringt, sich als Person mit Hilfe seines Werkes zu entwickeln, schreibt er während des Exils an eine Bekannte: "Es genügt nicht, ein grosses dichterisches Werk zu schreiben - man muss auch den grossen Menschen schaffen, aus dem das Werk entsteht."<sup>165</sup> Als Vorbild eines Dich-

ters, der aus der Verstümmelung, aus der rein künstlerischen Existenz in das Leben aufgebrochen war, nannte Kaiser einmal Rimbaud (IV, 580), der seine Gedichte verworfen und sich als Kaufmann nach Ägypten begeben hatte, und er widersprach Iwan Goll nicht, als dieser ihn, Kaiser, der als Kaufmann drei Jahre in Südamerika lebte, mit dem Franzosen verglich (IV, 585).

In diesem zweiten Bedürfnis Kaisers, dem Wunsch nach Vitalität, dem Lebens- und Erlebnishunger wird ein Grund gelegen haben für seine Bereitschaft, nach Jahren der Isolierung und der Konzentration auf sich selbst, sich der Hinwendung des Expressionismus zum Mitmenschen anzuschließen. Und so finden wir in den Theoretischen Schriften neben dem Dichter, der allein für sich schreibt, der nur seinem Werk dient, dem Theater, Publikum und Erfolg gleichgültig sind, ja für den die Mitwelt überhaupt nicht zu existieren scheint oder doch nicht auf ihn einwirken soll, jenen anderen Künstler Georg Kaiser, der ganz im Gegenteil von sich absehen kann, dem das Schicksal der Menschheit am Herzen liegt, der mit dem Theater auf das Publikum wirken will und daher sein Dichten als Dienst am Menschen versteht. In seiner biographischen Notiz "Georg Kaiser" von 1920 deutet der Dramatiker seinen vorzeitigen Schulabgang als Massnahme gegen die "Verstümmelung der mehr und mehr erfüllten Allheit" (IV, 557) und fährt fort: "Kaufmannstum schafft gute Gelegenheit zu neuem Aufbruch: drei Jahre Buenos Aires" (IV, 557). Die Geist-Leben-Problematik war bei Kaiser also offenbar schon früh gegeben. Ab 1913 dann verkündete er in seinen Dramen die Erneuerung des Menschen. Während seiner Haftzeit 1921 erwähnt er Schach gegenüber, es habe sich ihm "ein zweites Leben" (IV, 561) eingestellt, nachdem er vier Tage vorher an Blanche Dergan von der

"Zweimaligkeit ein- und desselben"<sup>166</sup> in sich gesprochen hatte. Ähnlich schrieb er in jenen Tagen an seine Frau von einem neuen Leben, in welchem sie ihm helfen sollte, sich zurechtzufinden.<sup>167</sup> Bezeichnend ist auch, dass in Noli me tangere, jenem Stück, das in diesen Wochen entstand, die Künstlerfigur ("15") von der Christusfigur ("16") zum Dienst an den Mitmenschen verwiesen wird.

Besonders das Gespräch mit Karl Marilaun aus dem gleichen Jahr ist ein beredtes Zeugnis für Kaisers Selbstverständnis als eines Künstlers, der seine Arbeit als Dienst an der Menschheit sieht. Das Werk erscheint hier nicht als selbstisches Mittel des Dramatikers, zu Einsichten zu gelangen und sich selbst zu entwickeln, sondern als Aufruf an die Menschen, und das Theater ist ihm das willkommene Mittel, seine Botschaft zu verbreiten. "Nicht verweilen in einem Zustand, nicht verliebt sein in Worte - wirken muss man. Und da ich nicht in Büchern und Wälzern begraben wissen will, was ich Allen zu sagen habe, griff ich zum Theater. Es ist Plakat, Aufruf, lebendige Wirkung" (IV, 564). Wie unrealistisch Kaiser aber bei der Einschätzung seiner Wirkungsmöglichkeiten war, zeigt sich gerade hier: "Menschenbeglückende Weisheiten sind aufgestapelt in Büchern. Wenige lesen sie. Ins Theater aber strömen alle" (IV, 565). Mit seinen frühen Komödien habe er sich veranlasst gesehen, ". . . Altes über den Köpfen des Bürgers zu demolieren" (IV, 564). Er habe den Menschen zeigen wollen, wie sie nicht sein dürften und auf diese Weise eine ". . . unerträgliche, faule, vergiftete Atmosphäre gereinigt" (IV, 565). Danach habe er dann mit den Bürgern von Calais die Fundamente einer besseren, glücklicheren Welt errichtet und den Menschen gezeigt: "So dürft, so müsst und so könnt ihr sein!" (IV, 565). Auch der Aufsatz "Der kommende Mensch," der ein

Jahr später entstand, zeigt, dass Kaiser den Sinn seines Künstlertums zuweilen darin sieht, die Menschheitsentwicklung auf den "gekonnten Menschen" hin voranzutreiben. Zugleich findet er hier seltene Worte des Verständnisses für den, der noch in einer einseitigen Daseinsform befangen war: "Mit keinem Vorwurf - mit keinem Spott treten wir diesem Menschen gegenüber oder gehen an ihm vorbei. Jeder Mensch ist für uns da - notwendig und unbedingt" (IV, 568). Schliesslich macht aber das ganze dramatische Werk Kaisers glaubhaft, dass er sich selbst durchaus mit seiner Forderung identifizierte, die einzige Vision des Künstlers müsse die Erneuerung des Menschen sein.

Aus dieser Überzeugung, zum Wohle der Menschheit zu wirken, der verwirrten Menge einen Wegweiser zu setzen vor allem, leitete Kaiser seinen Anspruch auf Grösse her. Es ist auch für seine Jugend nicht belegt, dass er auch nur ein einziges seiner Stücke jemand anders zur Kritik vorgelegt hätte. Sein Bruder Bruno berichtete, Kaiser habe von vornherein eine ungemein hohe Meinung von seinen dichterischen Fähigkeiten gehabt und sei davon überzeugt gewesen, dass er eine neue Epoche der Literatur begründen werde.<sup>168</sup> In der Tat muss sein Selbstvertrauen anfangs ausserordentlich gross gewesen sein, denn das ganze Frühwerk entstand ohne jede öffentliche Anerkennung. Er schrieb in den 15 Jahren zwischen 1901 und 1915 Jahr um Jahr ein bis zwei Dramen, im ganzen einundzwanzig, ohne dass auch nur ein einziges davon öffentlich aufgeführt worden wäre. Der grosse Durchbruch zum Erfolg gelang ihm erst 1917 mit der Uraufführung der Bürger von Calais, mit der Georg Kaiser dann seine unglaubliche Erfolgsserie von über 40 Uraufführungen bis 1933 einleitete. Trotzdem ist aber dieser Dichter, der sich oder doch sein Werk gern in das

Zentrum der Aufmerksamkeit wünschte und sich mit seinen Stücken an "die Menschheit" wandte, nie ein ausgesprochener Liebling des Publikums geworden.

Schon die Tatsache aber, dass er sich 1911 ein Sommerhaus im genieträchtigen Weimar kaufte, zeigt, welchen Rang er sich selbst zusprach. "Stolz und glücklich war Georg Kaiser" dann, so berichtet Beierle, "über die hohe Würdigung, die Gustav Landauer seinem Schaffen und insbesondere den Bürgern von Calais hatte zuteil werden lassen" (S. 990). Landauer war es gewesen, der Kaiser 1916 in einem Buch in eine Reihe mit Goethe und Stifter gestellt hatte.<sup>169</sup> Als Kaiser den Geretteten Alkibiades beendet hatte, schrieb er an Otto Liebscher: "Die Menschheit muss mir danken - oder es gäbe sie nicht."<sup>170</sup> Es waren dann aber vor allem seine Worte vor dem Landgericht München, die ihm den Ruf einer "masslosen Selbstüberschätzung"<sup>171</sup> und "fast pathologischen Überheblichkeit"<sup>172</sup> eingebracht haben. Der Dramatiker nahm hier eine Sonderstellung in Anspruch und bestritt, dass das Gesetz auf ihn anwendbar sei. Durch seine Leistung, "die Idee" unter die Menschen gebracht zu haben, sei er von vornherein straffrei, so plädierte er (IV, 562). Er stellte sich Kleist und Büchner an die Seite und rief aus: "Ich bin ein Grosser, folglich darf ich klein sein. Auch für den Fall, dass ich für kindisch gehalten werde, muss ich sagen: Meine Verhaftung ist nicht nur ein Unglück für mich, es ist ein nationales Unglück. Halbmast hätte man flaggen sollen" (IV, 562).

Kaiser war davon überzeugt, dass sein Werk in die Weltliteratur eingehen würde, glaubte aber, wie er Iwan Goll 1924 gegenüber äusserte, nicht daran, dass es irgend jemanden gäbe, der seine Figuren "klarer und wahrer" (IV, 584) verstünde als er selbst. Er betonte gerne, dass ihn die Theaterstücke "der anderen" nicht interessierten (IV, 584) und tat diese

"anderen" gern als "Laubenkolonisten" (IV, 588) ab. Nur höchst selten fand er ein Wort der Anerkennung für einen anderen Schriftsteller. Auffallend ist auch, wie betont fern er sich dem literarischen Betrieb seiner Zeit hielt. Iwan Goll gegenüber behauptete er 1924: "Ich komme nur in Geschäften nach Berlin und verkehre dort mit keiner literarischen Persönlichkeit. . . . Ich ziehe es vor, mit intelligenten Bürgern zu speisen und mich mit Geschäftsleuten, die noch warm vom Kampfe sind, in einer uninteressierten Weise über objektive Themen zu unterhalten" (IV, 584). So wie er den Dichter allgemein als den vollendbarsten "Typus Mensch" (IV, 573) bezeichnet hatte, so sprach er Hermann Kasack gegenüber 1928 offen aus, dass er sich für einen "Typus" halte, der ". . . für viele Gültigkeit hat" (IV, 598).

Alle diese verschiedenen und oft gegensätzlichen Facetten, die wir in Kaisers Bewertung des eigenen Künstlertums finden, der Glaube an seine Berufung, das Bewusstsein, Werkzeug einer höheren ideellen Kraft zu sein, unter deren Gesetz er sich willig stellte, die gänzliche Konzentration auf das künstlerische Schaffen und die Rechtfertigung seiner Einseitigkeit als Opfer wie die Sehnsucht nach dem blühenden Leben, die Hinwendung an die Mitmenschen, die Absicht, mit seiner Dichtung zum Wohle der Menschheit zu wirken und die Überzeugung der eigenen Grösse finden sich alle zusammen in den Äusserungen der Exilzeit, in der Kaiser starken Gefühlsschwankungen unterworfen war, in konzentrierter Form nebeneinander. Überhaupt kommen wir des vergleichbar reicheren Materials wegen der Künstlerpersönlichkeit Kaisers in dieser Zeit näher, als das für frühere Perioden möglich war - wie denn auch das Werk als Auseinandersetzung mit der eigenen Problematik in immer stärkerem Masse Bekenntnischarakter gewinnt.

Neben dem persönlichen Leid, der Trennung von der Familie, der finanziellen Not, der Abhängigkeit von der Unterstützung durch andere und den ständigen Demütigungen durch die Schweizer Behörden, war es vor allem das Entsetzen über den Ausbruch des Krieges und die Untaten des Hitler-Deutschland, das ihm das Leben zur "Hölle" (IV, 617) machte. An seine Tochter Sibylle schrieb er am 14. 11. 1943: "Wenn ich einmal diese Epoche meines Lebens schildere, so wird eins der bittersten Bücher geschrieben sein. Es wird wie Dichtung inmitten weniger Wahrheit klingen - aber es ist nur Wahrheit."<sup>173</sup> Ständig trug er sich in diesen Jahren mit Selbstmordabsichten. Verzweiflung und Mutlosigkeit klingt aus vielen Gesprächen mit seinem Freund Julius Marx. "Ich habe die feste Absicht, mit dem Leben Schluss zu machen" (IV, 623), sagte er zu diesem im März 1945. Das Ende des Krieges werde ihm "keinerlei Chancen eröffnen" (IV, 623), Deutschland werde als ein Trümmerhaufen übrig bleiben. "Auf einem Trümmerhaufen kann man keine Stücke spielen. Mein finanzieller Ruin ist damit besiegelt" (IV, 623). Bitter beklagte er die Drangsalierung seiner Familie in Deutschland und sein Schicksal, in der Fremde leben zu müssen: "Die Situation Mensch ist in dieser Zeit nicht nur ungeklärt, sondern auch unerträglich. In dieser chaotischen Welt, auf diesem brutalen Planeten weiterzuleben, ist eine Sache der Unmenschlichkeit geworden. Ich habe versucht, meinen Zustand als eine konzentrierte gesellschaftliche Depression zu erklären. Es gelingt mir nicht" (IV, 623).

Die politischen Verhältnisse in Deutschland, der Krieg und sein eigenes Schicksal liessen ihn den Glauben an die Menschen zuweilen völlig verlieren. Am 28. September 1940 schrieb er an Cäsar von Arx über seinen Dramenplan zu dem Floss der Medusa: "Das ist die grosse Figur des Dramas:

ein Kind, das uns Erwachsene ablehnt, anspeit - wie wir es verdienen."<sup>174</sup>

Ein halbes Jahr später sagte Kaiser zu Julius Marx: "Der Mensch hat nur einen wirklich gemeinsamen Feind: den Menschen!" (IV, 613). Während er sich in diesen allgemeinen Urteilen über das Menschengeschlecht nicht ausschliesst, setzt er sich zuweilen als Künstler von den übrigen Menschen ab: "Ich habe geradezu einen Ekel davor, auch nur noch ein einziges Wort aufzuschreiben," äussert er gegen Ende des Krieges. "Für wen denn? Für dieses Lumpenpack von Menschen?" (IV, 624).

Der Zweifel an dem Wert der eigenen künstlerischen Produktion konnte nicht ausbleiben bei einem Dramatiker, der sein Werk einerseits als Dienst am Menschen ansah und andererseits zu erkennen glaubte, dass "die menschlichen Dinge" es nicht wert waren, ". . . dass man sich ernsthaft mit ihnen beschäftigt."<sup>175</sup> Der Zweifel an sich selbst und seinem Werk war nach Schürers Meinung bei Kaiser aber keineswegs neu. Schon die übersteigerte Selbsteinschätzung vor dem Gericht in München wertete er als ein Beweis von Selbstzweifel.<sup>176</sup> Über das Bewusstwerden der Einseitigkeit seiner geistigen Existenz und die Sehnsucht nach einem volleren Leben zu diesem Zeitpunkt haben wir gesprochen. Schürer vermutet aber darüber hinaus, dass Kaiser hier auch an seinen künstlerischen Fähigkeiten selbst zu zweifeln begann. Über die nachexpressionistische Periode des Dramatikers schreibt er: "His last plays especially make it evident that Kaiser was tortured by growing doubts about his artistic abilities. His powers had actually been on the decline since about 1920. Although he was looking for new forms and means of expressing himself, he was not successful in finding them. After the intermezzo of the Expressionist plays, he actually returned to his own beginnings, the classical form of

the three-act play."<sup>177</sup> Manche Äusserungen der Resignation aus dieser Zeit mögen aus solchen Zweifeln entstanden sein. So erklärte Kaiser 1924 in einem Gespräch mit Iwan Goll: "Ich bin im Begriff, einen Strich unter meine Rechnungen zu setzen. Ich habe grosse Lust, den Laden zu schliessen! 30 Stücke, die über die Bretter gehen, sind mein eigen, hundert Figuren, die durch die Welt schreien. Das genügt mir" (IV, 583). Auch bedeutete dann die "Verbotszeit" von 1933 bis 1938 sicherlich eine "Behinderung des organischen Wachstums"<sup>178</sup> für Kaiser, wie Paulsen schreibt. Kaisers spätere Äusserung Marx gegenüber macht deutlich, wie sehr die "formvolle Leichtigkeit"<sup>179</sup> der Stücke dieser Zeit im Gegensatz zu seinen eigenen Intentionen stand: "Man hatte auf Grund meiner Not leichtes Spiel mit mir. Mich auszubeuten war eine billige Sache. Mit Hilfe dieser amoralischen Moral des Bürgertums gelang es, mir die Daumenschrauben anzusetzen und lächerliche poetische Ergüsse zu erpressen" (IV, 624).

Jetzt, während der Exilzeit, waren es aber weniger Zweifel an den eigenen Fähigkeiten oder am Werk, die ihn am Wert seiner Arbeit zweifeln liessen, als das Gefühl der Sinnlosigkeit, sich mit Aufrufen zur Erneuerung an eine Menschheit zu wenden, die allem Anschein nach dazu weder bereit noch in der Lage war. Charakteristisch ist Kaisers Äusserung vom 16. Februar 1941, wo er zu seinem Freund Marx sagte: "Die Menschheit bedarf einer rigorosen Hygiene durch Vernunft. Doch wir sind alle nicht konsequent genug. Ich müsste ja eigentlich bei mir selbst anfangen, müsste mich selbst liquidieren, die Welt von mir befreien, weil ich zu nichts anderem fähig war und bin, als Kunst zu produzieren, anstatt Vernunft-Chemikalien gegen die faschistische Pest zu erfinden."<sup>180</sup> Vier Wochen später dann versicherte Kaiser, er werde nie wieder ein Stück produzieren,

". . . weil die Kunst zwangsläufig eine Sklavin der herrschenden Klasse ist" (IV, 611). Er machte diese Drohung jedoch nicht wahr, und die Dramen der letzten Lebensjahre zeigen, dass er die Hoffnung auf den "neuen Menschen" nicht aufgab.

Dieser Widerspruch erklärt sich aus der Tatsache, dass Kaisers Kunstauffassung, wie wir gezeigt haben, unauflöslich mit dem Ziel der Erneuerung des Menschen und der Welt verknüpft war. Wenn er nicht gänzlich zu schreiben aufhören wollte, konnte er deshalb zumindest die Gestaltung der Hoffnung auf eine bessere Zukunft nicht aufgeben. Nun scheint aber die rastlose Produktion dieser letzten Lebensjahre darauf hinzuweisen, dass er gerade jetzt einem starken Schaffensdrang unterworfen war. Mehr als je zuvor brach offenbar die Macht der Vision über ihn her. "Ich wandle in der Feuerwolke der Eingebung,"<sup>181</sup> notierte er. Und in einem Brief aus Sankt Moritz an Frieda Haller heisst es: "Ich möchte zehn Köpfe und 20 Hände und 200 Finger haben, um alles das aufzuschreiben, was ich in meiner grossartigen überfüllten sausenden singenden klingenden Einsamkeit höre und sehe - in greifbarer Gestalt."<sup>182</sup> Tatsächlich schrieb Kaiser noch auf dem Sterbebett bis zur letzten Minute seines Lebens.

Während in manchen Äusserungen der Zweifel an seinem Werk und persönliche Resignation durchklingen, so gibt es andere, in denen sich die Überzeugung von dem überragenden Wert seines Werkes und der eigenen Grösse ausdrückt. "Im Grunde genommen lebe ich bereits in der Ewigkeit. Denn mein Werk ist unsterblich" (IV, 617), so sagte er 1942 zu Julius Marx. Er war stolz auf das Buch, das Diebold über ihn geschrieben hatte, und die Dramen, die jetzt entstanden, erfüllten ihn mit Genugtuung. Die Figur des Baron Dergan in seinem Stück Napoleon in New Orleans geschaffen

zu haben, rechnete er sich als "Verdienst für die nächsten Jahrhunderte"<sup>183</sup> zu. Der Klawitter, von der Kritik heute als eines der schwächsten Stücke des Dramatikers angesehen, hat Kaiser damals "technisch und sittlich befriedigt,"<sup>184</sup> wie keins seiner anderen Dramen, seinen Tanaka hielt er für besser als Büchners Woyzeck.<sup>185</sup> Sein Floss der Medusa bezeichnete er als "einzigartig"<sup>186</sup> und als ähnlich grosse Leistungen befriedigten ihn Pygmalion und Bellerophon.

Diese Werke haben in Kaiser so zuletzt wieder den Glauben an die eigene Grösse bestärkt. "Die Kröten sehen von unten herauf - und ihnen erscheint alles gross. Die Adler sehen von oben herab - und ihnen erscheint alles klein,"<sup>187</sup> lautet eine Notiz aus dieser Zeit. Und es kann kein Zweifel daran bestehen, wen er als Kröten und wen er als Adler ansah. So schrieb er über seine Flucht aus Deutschland am 21. Mai 1941 an Cäsar von Arx: "Ja, wäre ich ein verkrachter und weggelaufener Diplomat oder General, dann hätte man mich mit offenen Armen aufgenommen. Aber so bin ich nur ein Adler, der über die Grenze flog."<sup>188</sup> Kaiser verschob im Mai 1942 eine Reise nach Montana, weil er sich bei Freunden in Männedorf, die ihn als Genie verehrten, zu wohl fühlte. "Man hat einen Menschen erlebt," so schreibt er selbst, "der alles überragt, was in diesem Haus sich bis jetzt bewegte."<sup>189</sup> 1942 erwartete er, den Nobelpreis zu erhalten.

Gerade in seiner eigenen Grösse fand Kaiser nun auch eine Erklärung für die fehlende Würdigung durch die Mitwelt. So schrieb er im Dezember 1944 an Cäsar von Arx: "Weil mein Werk über diese Zeit in eine weite Zukunft hinausgreift, muss es von der Zeit missachtet werden. Wir stehen zu nahe dem Denkmal und erkennen nur den Sockel. Nicht meine Gestalt, die den Sockel krönt: Und an den Ecken des Sockels nässen die Hunde."<sup>190</sup>

Diese Höhe und Überlegenheit, die Kaiser sich selber zumisst, kommt auch in seiner Neigung zum Ausdruck, sich als Richter über die Menschheit zu stellen. Über sein Stück Das Floss der Medusa schrieb er an seinen Freund: "Cäsar, ich habe der Menschheit auf den nackten Nabel gesehen - ich will aufschreiben, was ich sah. Das ist mein Mut und mein Fluch."<sup>191</sup> Häufiger aber geht er über die bloße Feststellung der Verderbtheit der Menschen zum Urteil und zur Verurteilung weiter. So sah er dieses Drama in einem anderen Brief als eine "Verurteilung der Welt der Erwachsenen, die solche Schandtaten vollbringen."<sup>192</sup> Der Tanaka war ihm Anklage gegen die politischen Verhältnisse in Deutschland. "Gegen alles was heute geschieht, was gegenwärtig bewundert und verzärtelt wird. Gegen die uniformierte Feigheit - gegen den Absturz in die Soldaterei."<sup>193</sup> In einem Brief vom 19. Juni 1940 erinnert Kaiser Cäsar von Arx daran, dass Gogol mit seinem Revisor über seine Zeit gerichtet habe und fährt fort: "Richter bin auch ich. Ich wäre glücklich, wenn Sie an meinem Richteramt teilnähmen."<sup>194</sup> Ganz in diesem Sinne glaubte er, mit seinem Klawitter das "Weltgericht" vollzogen zu haben. "Ich vollziehe - alle andern haben versagt."<sup>195</sup>

Dieses Bedürfnis Kaisers, der Welt das vernichtende Urteil zu sprechen, erinnert an den Milliardärsarbeiter in seinem Gas. Zweiter Teil, der sich, als er die Unverbesserlichkeit der Menschen einsieht, zum Richter der Menschheit aufwirft, sie verurteilt und mit der Giftgaskugel vernichtet. Seinen Tanaka sah Kaiser als eine "Abrechnung, . . . vor der alles verblasst."<sup>196</sup> Im März 1943 schrieb er an Cäsar von Arx: "Neulich hatte ich bei Celerina eine Begegnung mit dem lieben Gott. Er gab mir einen merkwürdigen Auftrag: ich sollte den Menschen mitteilen, dass er gar nicht daran denke, sich noch weiter mit ihnen zu beschäftigen. Er habe genug

damit zu tun, die Wunden seines Sohnes, die am Kreuz geschlagen, zur Heilung zu bringen." Er entwirft dann den Plan für ein Drama, das dieses Verdammungsurteil zur Darstellung bringen sollte. Darin geben Gott und Maria der Menschheit noch einmal die Chance, durch gute Taten die Wunden Christi zu heilen. Aber die Menschen finden sich dazu nicht bereit, und Gott muss sich entschliessen, seinem Sohn künstliche Glieder anfertigen zu lassen. "Es ist erschütternd, wie Jesus, der mit den durchnagelten Füßen nicht gehen kann, im Rollstuhl in die Hotelhalle gefahren wird. Seine Hände stecken in weissen Handschuhen, er kann nichts anfassen. Doch mit den Prothesen verlässt er am Ende gehend und greifen könnend das Hotel - in dem eine rettungslos verlorene Menschheit zurückbleibt - eine Menschheit, die auch nicht gerettet zu werden verdient. Und Gott und Gattin Maria und Sohn Jesus kehren in ihren Paradiespark zurück und leben zu dritt ein Dasein der glückvollen Menschenferne."<sup>197</sup>

Gab Kaiser die Menschheit auf diese Weise einerseits endgültig für verloren, und machen diese Äusserungen einerseits den Eindruck, der Dramatiker wolle mit seinen Werken den Niedergang der Welt feststellen und sein Urteil sprechen--was nach seiner Kunstauffassung doch praktisch die Kapitulation der Kunst vor den Verhältnissen bedeutete--so gibt es andere Äusserungen dieser Zeit, aus denen der Mut und die Entschlossenheit spricht, mit seinem Werk die Wirklichkeit zu verändern und die Hoffnung, dass die Kunst die Wirklichkeit überwinden werde. Schon in einem Brief vom 15. September 1938 an Cäsar von Arx hatte Kaiser geschrieben, er möchte ". . . eine Sturmflut sein, die den ganzen stinkenden Schlamm dieser faulen Gegenwart wegschwemmt."<sup>198</sup> Und ein Jahr später schrieb er über seinen Plan zum Tanaka: "Jetzt heisst es die Fackel anzünden, die der Soldat Tanaka

über die Welt hinschwingt. Vielleicht brennt sie den Krieg aus wie eine eitrige Wunde. Vielleicht? Bestimmt. Aber wir müssen uns aufraffen - wir müssen uns eilen. Wir müssen Mittel und Stille finden, wo wir uns zusammenfinden - wir Verschwörer der höheren Ansprüche und Verächter der billigen Lebensformen."<sup>199</sup> Mit seinem Klawitter glaubte er den "Meissel" an den "Schandturm" gelegt zu haben, indem er die "Klawitterwelt"<sup>200</sup> entlarvte. Nach der Fertigstellung dieses Stückes war er entschlossen auch den Englischen Sender zu schreiben. "Die mir innewohnende Tapferkeit und mein Wille zum Recht beauftragen mich mit solchen Werken. Sonst würden sie mir ja nicht éinfallen. Die militärischen Siege der unmoralischen Faschisten müssen entwertet werden: durch die Moral der Kunst. Mit ihren Waffen vernichten wir ihre Erfolge des Augenblicks durch unsere Erfolge der Unvergänglichkeit."<sup>201</sup>

Solche eher positive Sichtweise drückt sich auch in anderen Äusserungen aus, in denen Kaiser doch auch für sich persönlich noch hoffnungsvoll in die Zukunft sieht und Pläne entwirft. So berichtet Marx in seinem Tagebuch unter dem 17. März 1941: "Obwohl er des öfteren behauptet hatte, er werde den Krieg nicht überleben, entwarf er ein geradezu kapitalistisches Bild seiner Zukunft. Er sei überzeugt, dass ihm die Neuauflagen seiner Bücher Millionen einbringen werden. Seine momentane Produktion sei zwar zeitgebunden. Was er jedoch in den zwanziger Jahren und unmittelbar davor geschrieben habe, könne mit einer sicheren Kapitalanlage verglichen werden, die zunehmend hohe Zinsen abwirft. Er habe fest vor, in der Nähe Wiens oder in Süddeutschland ein grosses Gut zu erwerben, um den Rest des Lebens auf dem Lande verbringen zu können."<sup>202</sup> Voll Schwung und Zuversicht sprach Kaiser am 19. August 1943 zu Marx über seinen Plan für eine

Verlagsgründung nach dem Kriege. Er bezeichnet dieses Vorhaben als "nationale Aufgabe" und sah Bertolt Brecht und sich selbst als die beiden "Hauptsäulen" (IV, 620) des Unternehmens. Auch trug er sich, wie Julius Marx berichtet, noch 1945 mit dem Gedanken, ". . . eine literarische Zeitschrift mit politischem Engagement zu gründen."<sup>203</sup> Alfred Neumann hatte er bereits für diesen Plan gewonnen, an Brecht hatte er geschrieben. Die von Emigranten getragene Zeitschrift sollte, so wollte es Kaiser, ". . . dem literarischen Neubeginn in Deutschland dienen. Ihr Programm soll junge, antifaschistische Autoren sammeln, ehe erneut reaktionäre Kräfte ihren verhältnisvollen Magnetismus im Sinne einer Dolchstosslegende anwenden können."<sup>204</sup>

So finden sich in Kaisers Bewertung des eigenen Künstlertums jener entscheidende Widerspruch von Geist und Leben, von der Konzentration auf die dichterische Produktion und Hinwendung an das Leben und die Mitmenschen und alle damit verbundenen Aspekte, die wir an der Darstellung des Künstlers allgemein in den Theoretischen Schriften feststellen konnten, wieder. Wie er es an dem Bild des Dichters allgemein beschrieben hatte, betont Kaiser auf der einen Seite gerne seine Distanz zur Wirklichkeit: er sieht sich als Medium jener dämonischen Kraft der Vision, die in seinem Werk Gestalt gewinnt, er sieht sein Leben als Dienst an der Idee, sein Werk als Möglichkeit der Erkenntnis. In diesem Sinne schafft er nur für sich selbst und nicht für die Gesellschaft, deren Unverbesserlichkeit seine Konzentration auf sich selbst und seine Arbeit im Geiste noch verstärkt. Im Gegensatz dazu findet sich ebenfalls wie an dem Bild des Künstlers allgemein auch in Kaisers Selbstauffassung jene Hinwendung an das Leben und die Gesellschaft. Er sieht die Gefahr der Einseitigkeit an

sich und versucht aus dem Bereich der Abstraktion in das vitale Leben zu entkommen. Er bekennt sich zur Vision der Erneuerung und sieht in seinem Werk den Versuch, auf die Mitwelt zu wirken. Kaisers gelegentlicher Zweifel am Sinn seiner Arbeit bestätigt jene gelegentliche Auffassung der Kunst als "ästhetisierende Verlogenheit,"<sup>205</sup> die den Blick auf die Wirklichkeit und die Notwendigkeit ihrer Veränderung eher verstellt, auf die wir im Zusammenhang der Kunstauffassung hingewiesen haben. Das Festhalten am Konzept des "neuen Menschen" andererseits entspricht jener anderen Überzeugung Georg Kaisers über das Wesen der Kunst, ihrer Überlegenheit über die Wirklichkeit. Unabhängig von diesem Widerspruch sieht Kaiser wie im Künstler allgemein, so auch in sich selbst gerne den vitalen oder geistigen Riesen, den Seher und Kündler, der den Menschen den Weg in die Vervollkommnung weist und daher eine in der Mitwelt hervorragende Stellung beanspruchen kann.

Die Widersprüchlichkeit im Denken dieses Dramatikers ist in der Forschung häufig hervorgehoben, ja als der eigentliche Grundzug in seinem Wesen gesehen worden: "Der Dichter war eine zutiefst zwiespältige Natur; er konnte nur antithetisch denken und leben,"<sup>206</sup> schreibt Wolfgang Fix. Diebold sah Kaisers Leben als ein seltsames Schweben "zwischen wirklichem und erdachtem Sein" (S. 32). Schütz geht noch einen Schritt weiter und sieht sowohl im Werk als auch in der Persönlichkeit Kaisers deutliche "Anzeichen für Schizophrenie" (S. 108). Ähnlich spricht auch Schürer von einer "certain schizophrenia"<sup>207</sup> bei dem Dramatiker, womit er jenen Widerspruch zwischen Kaisers Subjektivismus und dem Wunsch zu wirken, zwischen seinem Selbstverständnis als kreativer Künstler und einer sozial und politischen engagierten Person meint. Man darf aber--wir haben darauf

hingewiesen--Kaisers Hinwendung zu den Mitmenschen und seine Beschäftigung mit politischen und sozialen Fragen nicht überschätzen. Wir neigen eher zu Paulsens Ansicht, dass Kaiser zwar zuweilen "die Befreiung von der Ichhaftigkeit"<sup>208</sup> versuchte und eine objektivere Weltschau anstrebte, dass ihm jedoch beides nie recht gelang. Während seiner Untersuchungshaft zum Beispiel schien Kaiser entschlossen, seine Einseitigkeit, seinen Subjektivismus aufzugeben; aber schon den Richtern gegenüber berief er sich dann auf die Grösse seines Geistes, dem das Leben sogar der Angehörigen gleichgültig sein musste. "Ich muss meine Kinder schlachten können, wenn ich an mich glaube" (IV, 563), so rief er aus.

Wie selbstbezogen und abstrakt die "zutiefst humanitäre Gesinnung," die Makus (S. 17) bei Kaiser sehen will, tatsächlich ist, zeigt sich gerade da, wo er sich mit der Mitwelt auseinandersetzt. Dort wo er das Leid beklagt, das ihm angetan wurde, setzte er sich mit ganz konkreten Vorfällen auseinander - wie er auch bei der Zeichnung negativer Züge der Wirklichkeit in seinen Dramen sehr präzise sein konnte. Die Hinwendung Kaisers zu den Mitmenschen ist aber allgemein eine ebenso abstrakte Form der Liebe wie die des Sokrates in seinem Geretteten Alkibiades. Hier ist sein Gegenüber das genus humanum, ein abstrakter Gattungsbegriff, eine "Menschheit," die der Dichter sich seinen Ideen als empfänglich wünschte, und über die er, sich in die Rolle des Weltenrichters erhebend, sein Urteil spricht, da sie ihm nicht folgt.

Die Widersprüchlichkeit zwischen der Hinwendung an das Leben und die Mitmenschen und der Selbstisolierung und Konzentration auf das eigene Schaffen kann nicht losgelöst werden von dem Geist-Leben-Problem bei Kaiser, jener Auseinandersetzung mit der eigenen totalen Hinwendung an den

Geist, die im Widerspruch zur propagierten Totalität und der Sehnsucht nach dem vollen Leben steht und bei Kaiser zu zwei gegensätzlichen Reaktionen führte. Seine Angst, das volle Leben zu versäumen, seine zeitweilige Ablehnung der geistigen Lebensweise und der Wunsch, ihr zu entfliehen, ist innerhalb des Expressionismus, wie Sokel nachgewiesen hat, nicht untypisch: "There goes . . . through Expressionist literature the thought that 'art hath grown too heavy,' and that the sacrifices made for its cause are a suicidal crime against life and happiness. This notion is closely connected with the Expressionist's hatred of, or at least indifference to, his own work" (S. 135). Diesen Zweifel am eigenen Werk haben wir auch bei Kaiser beobachtet. Er entscheidet sich aber dann schon dadurch, dass er emsig weiterproduziert und sein abstraktes Erneuerungskonzept nie aufgibt, weiterhin für den Geist, für sein Werk und die eigene Grösse. Sokel schreibt: "Many Expressionists consider themselves cerebral monsters, unable to relate themselves to ordinary humanity. A hypertrophied brain has usurped and destroyed in them the practical and vital traits of personality, the capacity for action and feeling; it inhibits normal functioning and tends to lead to the total disintegration of personality, or, in the words of Kafka, to 'madness'" (S. 85). Auch für Kaiser hat dieses Problem zuzeiten bestanden, sein Prozess hat ihn ganz offenbar zu ähnlichen Empfindungen angeregt. Je weniger die Menschen ihm dann aber seiner Mühe wert schienen, hat er diesen Wunsch nach praktischem, auf das gewöhnliche Leben bezogenem Wirken aufgegeben. Statt dessen hob er sich, wenn auch nicht ohne Sorge, hoch über die Menschen hinaus, und gerade das hat es ihm im Gegensatz zu den meisten anderen expressionistischen Dramatikern paradoxerweise ermöglicht, sein utopisches, auf die "Menschheit" be-

zogenes Erneuerungskonzept beizubehalten.

Während nach Sokel der Widerspruch von Vitalismus und Intellektualismus bei vielen Expressionisten einerseits in Selbstverachtung und andererseits in Selbstüberschätzung resultieren (vgl. SS. 86/87), verteilen sich diese Gefühle bei Kaiser eher so, dass seine Verachtung auf die Umwelt zielt und die Überschätzung auf seine Person und sein Werk. Verzweiflung resultiert bei ihm zuletzt weniger aus dem Gefühl eigenen Ungenügens, als aus dem Bewusstsein der Ohnmacht und der Erkenntnis, dass die Vision, für die er lebt, kein Echo findet und dem persönlichen Leid, das ihm widerfährt. Dieses Leid ist aber nun in der zweiten Reaktion auf die eigene Einseitigkeit auf eine Weise bewältigt, die das eigene Künstlertum erneut bestätigt: statt der Hinwendung an das volle Leben, wird die Spezialisierung im Geiste bejaht. Wie ist das möglich?

Bei Sokel heisst es: "But the Expressionist's goal of integration in the human community, on which recovery and survival of art depend, finds its greatest obstacle in his own character. The delusion of grandeur, the self-deification of genius, stand in the way of the artist's regeneration" (S. 141). Kaiser aber ist es nicht um die eigene Erneuerung zu tun--der Künstler ist ja der Menschheit auf dem Weg der Vervollkommnung schon voraus--sondern um die der anderen. Und es geht ihm daher auch nicht um seine Integration in die menschliche Gemeinschaft, sondern um die Erziehung der Mitmenschen zu sich selbst, zu Georg Kaiser, hin. Denn obwohl der Künstler die Totalität an sich noch nicht verwirklicht hat, so hat er mit seiner Einsicht in ihre Notwendigkeit doch wenigstens schon den ersten Schritt darauf zu getan und ist eben darin der unreflektierten Existenz der Masse überlegen, die ihre Verkümmerng nicht erkennt. Von

dieser Höhe aus kann der Künstler sich erneut an die Menschheit wenden, aber nicht als ein an "Leben" unterlegener, sondern als Heiland, dessen geistige Existenz nun moralisch als Lebensverzicht, als Opfer erscheint. Denn mit der extremen Vereinseitigung im Geiste, aus der seine Werke entstehen, kann er die Mitmenschen auf die Gefahr jeder Einseitigkeit aufmerksam machen, zur Infragestellung ihrer Lebensweise anregen und zum Aufbruch aus der Verkümmerng veranlassen: "Ich habe mich selbst aufgeopfert für die Idee, die nur durch mich unter die Menschen gekommen ist. Mir musste es gleichgültig sein, ob ich dadurch zu Blut und Dreck wurde. . . . Wenn ich den wahnsinnigen Grössenwahn habe, die Menschen irgend etwas lehren zu wollen, dann ist es die erste Bedingung, dass ich mich selbst opfere" (IV, 562/63), so sagte Kaiser am 15. Februar 1921 vor seinen Richtern.

In diesen Zügen gleicht das Porträt, das Kaiser von sich selbst zeichnet, der Sokrates-Figur in seinem Drama Der gerettete Alkibiades. Jener fasst in der gleichen Weise seine einseitig geistige Existenz als Krankheit auf, nimmt diese Einseitigkeit aber auf sich, um den Menschen ein Warnzeichen zu setzen. Es entspricht dieser Opferethik des Sokrates, wenn Kaiser noch während des Exils in einem Aphorismus vermerkt: "Wir sterben an unserem Werk - so sät der Tod das Leben aus" (IV, 634). Von dieser abstrakten Position aus sieht Kaiser seinen Dienst an den Menschen. Seine frühere Äusserung, dass die Laufbahn des Dichters ein "Antrieb mit Skorpion" (IV, 547) sei, geschrieben in der Zeit, in der der Gerettete Alkibiades entstand, zeigt, dass Kaiser die Geistigkeit gerade auch des Dichters als einen tödlichen Stachel ansah, und dass er diesen Stachel schmerzhaft in sich selbst zu fühlen vermeinte, zeigt sein Ausruf vor dem

Münchener Landgericht: "Tut dem Geist nicht zu weh, denn der Geist ist schon eine unheilbare Wunde" (IV, 563).

In seinem Leiden während der Exilzeit sah Kaiser sich aber noch einer anderen historischen Figur verwandt. "Georg Kaiser verglich sich selbst gern mit Platon und Jesus. Er als Reinkarnation Platons sei im Jahre 1933 gestorben. Seitdem existiere er als eine Art Reinkarnation Jesus. Er habe wie dieser seine Kräfte dafür verschwendet, seinem Volk das Bild und die Lehre vom 'neuen Menschtum' zu vermitteln, sei aber zum Dank dafür geächtet und vertrieben worden,"<sup>209</sup> berichtet Julius Marx in seinem Tagebuch. Jesus galt für Kaiser weniger als Gottessohn und Verkünder des jenseitigen Heils, denn als "Genie der sozialen Humanität," (IV, 616) wie er ihn einmal nannte. An Julius Marx schrieb er: "Wie Dante die Herrlichkeit seines göttlichen Gedichtes schuf, das er ohne Exil niemals schaffen konnte? Ich will also das Exil auf mich nehmen wie ein Kreuz, an dem man zuletzt erhöht wird."<sup>210</sup> Auch Kaiser sah sich als "Erlöser,"<sup>211</sup> sein Drama Pygmalion, das nach eigenem Geständnis sein Künstlerschicksal darstellt,<sup>212</sup> bezeichnete er als "mein Vermächtnis an die Welt."<sup>213</sup> Huder hat darauf hingewiesen, dass die Jesus-Figur in der bekenntnishaften Lyrik Kaisers "eine Demonstration der Person des Dichters"<sup>214</sup> ist. Und gerade hier kommt erneut zum Ausdruck, dass Kaiser das Leiden zeitweilig als eine unabänderliche Bedingung seines Dichtertums akzeptiert hat. Ein Beispiel mag das belegen:

ECCE DEUS

Gott hasst den Menschen mit ewigem Hass,  
der keiner Zeiten einmal Ende kennt,  
und wo ein Funken seines Wesens brennt -  
so dir - und mir - wer Gottes Sohn sich nennt,  
die Ruten ihm - Speigeifer - Dornenspass.

Es gilt vor Gott der Mensch dem Unrat gleich,  
den er von seines Garten Beeten strich,  
den blanken Wuchs behindernd widerlich,  
bis er des Fluches Eisenrechen wich -  
immer verstossen aus dem reinen Reich.

Seit jenem Wort vermehrt den Garten er.  
Führt einer wieder Menschenzug heran,  
wissend um Gott noch - ihn verkündend dann -  
und will dem Garten lockend nahn:  
er kommt nicht hin - und hängt am Kreuz eh'r

als sich erhebt der erste Hahnenschrei.  
Und immer sucht sich diese Rache Gott:  
dass er den Sohn, der sich den Menschen bot,  
von Menschen richten lässt - so noch der Spott  
der Pein der Dornen zugegeben sei. (IV, 693)

Die Verbitterung des Dramatikers über das ihm von der Mitwelt angetane Leid steigert sich in diesen Jahren zuweilen aber so sehr, dass er zu einer Opfertat nach dem Beispiel Sokrates' und Jesus' nicht mehr bereit ist. So schreibt er in einer Notiz: "Der einzelne Grosse (Christus, Sokrates) soll fallen um der dummen Menge willen? Ach nein - die minderwertige Menge muss ausgerottet werden. Bedient euch der Kriege und bringt euch zu Millionen um. Schafft Luft für den Grossen. Treibt euch mit euren Kriegen in den Abgrund und verschwindet für immer. Nur belästigt UNS nicht mehr" (IV, 635). Diese Äusserung stellt Kaiser wieder eher an die Seite Nietzsches. Paulsen vertritt die Meinung, dass nicht nur das Werk, sondern auch gerade der Mensch Georg Kaiser unter dem Einfluss Nietzsches gestanden habe.<sup>215</sup> Er verweist auf Kaisers stolze

Sicherheit, über dem Durchschnitt des Menschlichen zu stehen und fährt fort: "In seinen direkten Verlautbarungen, seinen Essays und selbst noch in den letzten Aphorismen, begegnen wir dem Nietzsche-Tonfall in seiner reinsten Form: da redet ein Prophet, ein Zarathustra, nicht ein Dichter, der irgendwelchen Forderungen des Tages nachkäme."<sup>216</sup> Mit seinem Belle-rophon habe er sich selbst "in die Sterne versetzt,"<sup>217</sup> so schrieb Kaiser an Cäsar von Arx. Dass er auch jetzt noch für die Menschen schrieb, muss weniger als ein Zeichen von besessenem Verantwortungsbewusstsein gesehen werden, wie Walther Huder meint,<sup>218</sup> sondern im Geiste Zarathustras, der da sprach: "Ungerechtigkeit und Schmutz werfen sie nach dem Einsamen: aber mein Bruder, wenn du ein Stern sein willst, so musst du ihnen nicht weniger leuchten" (Bd.II, S. 327).

## KUNST UND KÜNSTLERTUM ALS THEMA DER DRAMEN

Georg Kaiser hat sieben Künstlerdramen geschrieben. Es sind Hete Donat (1904), Der Protagonist (1920), Nolime tangere (1921), Die Flucht nach Venedig (1922), Vincent verkauft ein Bild (1937), Klawitter (1939/1940) und Pygmalion (1943/44). Es sind Dramen, in denen das Schicksal des Künstlers, sein Verhältnis zur Kunst und zum Leben zur Darstellung kommen. Zusätzlich treten in zahlreichen anderen Stücken des Dramatikers Künstlerfiguren auf, an denen Kaisers Kunstauffassung und sein Bild des Künstlers deutlich werden. So haben wir neben den Theoretischen Schriften mit den Dramen selber ein zweites Materialfeld zur Kunstauffassung dieses Dichters, das gegenüber den Aufsätzen den Vorteil hat, das es sich über die gesamte Schaffenszeit erstreckt.

Auf die Künstlerdramen selbst sind bisher vor allem die Arbeiten von Paulsen,<sup>219</sup> Kuxdorf und Schürer<sup>220</sup> eingegangen. Es fehlt bisher jedoch an einer durchgehenden Untersuchung der Künstlerfigur bei Kaiser auf dem Hintergrund der Kunstauffassung der Theoretischen Schriften. Das soll nun hier versucht werden. Um die Möglichkeit einer Entwicklung der Künstlerfigur zu prüfen, gehen wir in diesem Abschnitt chronologisch vor, wobei wir der in der Einleitung zu dieser Arbeit angedeuteten Periodisierung folgen. In dem ersten Abschnitt behandeln wir die Darstellung des Künstlers während der Frühzeit bis 1910, in dem zweiten die der expressionistischen Periode von 1912 bis 1922. In der nachexpressionistischen Zeit von 1923 bis 1933 tritt die Künstlerfigur ganz zurück. Zwar haben wir in dem Stück Zweimal Oliver (1925/26) mit dem Varieté-Artisten Oliver einen "Verwandlungskünstler," und in der Komödie Papiermühle (1926) den Dichter Ernst Ollier; in

beiden Fällen aber werden die Probleme des schaffenden Künstlers kaum angesprochen. Erst während der Zeit der inneren Emigration von 1933 bis 1938 rückt die Künstlerfigur in den Dramen Kaisers wieder ganz in den Vordergrund, wo sie auch während seiner letzten Schaffensperiode, der des Exils von 1939 bis 1945, bleibt.

### Künstler und Pseudokünstler

Dem Einakter Faust von 1897 stellte Kaiser einen Prolog voran, in dem ein Theaterdirektor sich über mangelndes Publikum beklagt und den Dichter auffordert, "ein neues Werk nun mit verjüngter Kraft" (V,24) zu schreiben, damit die Gunst der Menge erneut seine Kassen fülle. Mit dem Wunsch nach Originalität sieht sich der Dichter jedoch überfordert: alles sei schon einmal dagewesen. "Was neu ich schaffe, schleudr' ich wieder fort -/ Denn immer hat's nachher schon einer irgendwo gelesen!"- (V,24). Der Regisseur, dritter Gesprächspartner, bringt ihn auf die rettende Idee: Wenn man schon nichts Neues denken kann, so kann man doch das Alte vielleicht in einer modernen Form präsentieren, die das Interesse der Menge aufs neue fesseln würde. Freudig stimmt der Dichter zu: Sinn und Schönheit grosser Dichtung treffe weder Verständnis noch Begeisterung, weil Form und Sprache veraltet seien.

Doch ist es schade um den tiefen Sinn,  
Der durch die Werke alter Meister weht,  
Dass ihrer Schönheit Macht so schnell vergeht! - -

Und so will ich, der ich ein Dichter bin,  
Die alte Kunst vor'm Untergang bewahren  
Und die Ideen aus vergang'nen Jahren  
In's neue Kleid der heut'gen Zeit verweben,  
Dass sie in frischer Kraft aus neuem Leben  
Zu neuer Wirkung Frühlingsblüten treiben! - (V,26).

Das nachfolgende Stück, Faust, hält jedoch nicht, was der Dichter hier verspricht. Statt der alten "Ideen" in neuer, moderner Form, entstand in alter Form die blosse--und keineswegs geistreiche-- Parodie auf das Goethesche Drama. Sicher ist daher der Prolog als ironische Absicherung des einundzwanzigjährigen Kaiser gegen den Vorwurf, sich an einen so bedeutenden Stoff gewagt zu haben, zu sehen. Interessant ist aber immerhin, dass Kaiser, der selbst nie ein origineller Denker war, das Genie seiner ersten Dichterfigur an die Möglichkeiten der Form verweist. Und mag das gesteigerte Selbstbewusstsein dieser Figur noch lächerlich wirken, die Überzeugung, berufen zu sein und Grosses zu schaffen, die hohe Achtung vor dem eigenen Werk wie der Wunsch nach Wirkung in der Zeit, das sind Züge des Künstlers, die im späteren Werk--wenn auch mit anderer Begründung--durchaus ernsthafte Geltung gewinnen.

Das erste Stück Georg Kaisers, in dem ein Künstler als handelnde Person auftritt, ist die Komödie Der Fall des Schülers Vehgesack (1901/02). Vehgesack, dessen "eigenmächtige schriftstellerische Tätigkeit" (I,80) gegen die Schulordnung verstösst, ist mit sympathisierender Ironie gezeichnet. Das Wort "Dichter" kommt ihm noch erst zögernd über die Lippen, und seinen Erstling bezeichnet er anfangs bescheiden als "Stümperei" (I,69). Aber Frau Exters Angebot, das Manuskript aus der Anstalt zu schaffen und an einen Verlag zu schicken, nährt schnell seine Hoffnungen und sein Selbstvertrauen: "Vielleicht ist es sicher ein grosses Werk," meint er. "Die Menschheit hat ein Anrecht auf das Buch - verpacken Sie es - und schicken Sie es heute noch hin" (I,74).

Auf dem Hintergrund der erst später verfassten Theoretischen Schriften und der Biographie Kaisers ist die Reaktion des gesunden, intel-

ligenten Jungen auf die strenge, verstaubte Anstaltsdisziplin aufschlussreich: "Ich behaupte - nur der Vogel, der im Bauer eingeschlossen ist und von Stange zu Stange hüpfte, singt. Jede Gefangenschaft - das ist doch im Grunde nur die Ablenkung von äusseren Zerstreungen - führt uns zur Beschäftigung mit uns selbst - mit dem, was wir können. Wir entdecken unsere Gaben - wir heben den Schatz in Ruhe und Abgeschlossenheit - nichts stört - und ich bin mit einem Male, der ich bin!" (I,68). Schon hier sucht und findet ein Künstler in Kaisers Werk sein Künstlertum jenseits aller Störungen durch die Aussenwelt und in der Konzentration auf sich selbst und seine Fähigkeiten. Auch ist mit dem Beispiel, dass nur der gefangene Vogel "singt," ein Gedanke ausgesprochen, der in der späteren expressionistischen Periode Kaisers grosse Bedeutung gewinnt und noch im Pygmalion, einem seiner letzten Dramen wiederkehrt, die Vorstellung nämlich, dass gerade der Mangel an Leben den Künstler zur Produktion anregt, dass seine Werke aus der Sehnsucht nach dem Leben entstehen.

Damit entschwebt Vehgesack allerdings noch nicht in die luftleeren Gefilde des Geistes, wie manche Künstlerfiguren der expressionistischen Zeit. Abgeschlossenheit und Ruhe sind hier nämlich nicht die einzigen Voraussetzungen der künstlerischen Produktion - "das Erlebnis muss hinzukommen!" (I,68). Vehgesacks Werk handelt von der Verführung eines Anstaltszöglings durch eine Lehrerfrau und dem dadurch geförderten Entwicklungsprozess in dem Jüngling. Der Verleger Sochaczewer hebt die Originalität des Buches hervor, die Handlung sei höchst ungewöhnlich, die Form sei "gesprengt" (I,84). Er irrt jedoch, wenn er meint, der Inhalt schiesse "aus der Phantasie auf" (I,84). Für diese erste lebendige Künstlergestalt in Kaisers Werk sind Dichten und Erleben noch unlösbar verbunden, und mit

diesem ganzheitlichen Künstlertum ist er dem einseitigen Geistesarbeiter Hornemann überlegen.

Was der Schüler Vehgesack noch kaum zu hoffen wagte, beansprucht der Dichter Barin in Kaisers früher Komödie Die Sorina (1909) mit zielbewusster Selbstverständlichkeit. Er liebt es, Vorstellungen zu geben, er braucht Zuschauer, Anerkennung und Reichtum. Nach Petersburg will er nur zurückkehren, wenn ihm der Erfolg sicher ist: "Kann ich nicht als Sieger einziehen, so bleibe ich wo ich bin!" (V,536). Auch Barin ist kein weltfremder, vergeistigter Künstler. Er tritt selbstsicher und furchtlos auf und kann sich durch seine überlegene Gewandheit den Intrigen des gefährlichen Polizeiinspektors Barssukoff und seiner leidenschaftlichen Frau Mastridia nicht nur mühelos entziehen, sondern beide durch seine eigene Intrige noch seiner Sache dienstbar machen.

Im Zusammenhang mit dem Künstlertum dieses Barin wird ein Problem angesprochen, das Georg Kaiser immer wieder beschäftigen sollte: die Frage nämlich nach der Geltung der Person des Künstlers vor seinem Werk. Zunächst scheint es so, als ob Barin seine Person, ganz so wie Kaiser es in seinem "Bericht vom Drama" von 1925 dann forderte, hinter sein Werk zurückstellte. Er bezeichnet sein Schauspiel als "Heiligtum" (V,529), und schon die Berührung des Manuskripts durch einen Polizisten empfindet er als Entweihung. Ein Aufführverbot ist ihm unvorstellbar. Als Barssukoff das Stück dennoch verbietet und mit Barins Verhaftung droht, weicht er entsetzt zurück: "Ich bin ja schon tot - wenn das nicht lebt!" (V,530). Trotzdem aber wird im Verlauf des Stückes immer klarer, das dieses "Heiligtum" letztlich nur der erhofften Grösse des Autors dienen soll. Besonders gegen Ende offenbart sich, dass Barin nicht bereit ist, sich selbst seinem Werk zu opfern. Er

nimmt das Pseudonym "Barssukoff" an. Und unter diesem Namen wird er schreiben - als Barin aber will er leben. Seiner Geliebten, der Sorina, bekennt er: "Für dich bin ich Barin! Du sollst mich ganz allein besitzen. Der Welt schenke ich nur den Barssukoff!" (V,575).

In der Komödie Der mutige Seefahrer von 1910 tritt als Nebenfigur der arme Musiker Marius Madsen auf. Dass er als kleiner Handlungsgehilfe sein Brot verdienen muss, tut seiner Überzeugung, zum Künstler berufen zu sein, keinen Abbruch: "Kann der Künstler nicht alles tun? Es gibt nichts, das die Flamme in ihm auslöscht" (V,598), erklärt er. Später, in den Theoretischen Schriften, hat Kaiser ausführlicher von diesem innersten Antrieb gesprochen, der in dem Künstler als eine unabhängige Kraft wirkt, der der Künstler als "Hülse" (IV,547) dient. Folgerichtig wurde dem Künstler als Medium dieser Kraft das persönliche Verdienst am Werk abgesprochen. Eitelkeit und Streben nach Reichtum erschienen als unangemessen.

Schon der Marius Madsen von 1910 nun wird diesen Vorstellungen über das Künstlertum gerecht. Nur dass hier diese Kraft noch nicht diese Vision, sondern--ähnlich wie schon bei Vehgesack--das Erlebnis ist. Als Karen Madsens Vorhaben lobt, eine Symphonie über Ausfahrt und Tod des Lars Krys zu schreiben, lehnt er bescheiden ab: "Nicht mein Verdienst - es gestaltet sich fast ohne mein Zutun. Hier ist die Luft voll von Erregungen, die mich fassen und führen" (V,598/99). Dieses Schaffen aus dem Erlebnis macht das gewöhnlich Menschliche an diesem Künstler aus. "Ich bin ein Mensch, der erlebt wie alle Menschen" (V,598), antwortet er auf die Frage, ob er ein Genie sei. Die erschütternde Trauer um Lars, der er im Hause Krys ausgesetzt ist, machen ihn zur künstlerischen Hervorbringung "reif" (V,597). Auf Reichtum verzichtet Marius bereitwillig. Er braucht dagegen das, was

auch manche Künstlergestalten im Spätwerk Kaisers--Abel Parr in Vincent verkauft ein Bild zum Beispiel und Ernst Hoff in Klawitter--nicht entbehren können: die Ergänzung durch die liebende Frau. "Eine Stube und ein Klavier und Karen an meiner Seite," so erklärt er, "dann komponiere ich meine Symphonie!" (V,638).

Neben Künstlern, die berufen sind, treten in den frühen Dramen Georg Kaisers zwei auf, deren Künstlertum nur vorgetäuscht ist. Es sind Alfred Donat in dem Drama Hete Donat (1904) und Rust in der Tragödie Die Versuchung (1909/10). Beide werden von einer reinen Frauengestalt ernst genommen, Donat als Person, Rust als Schriftsteller. Während die berufenen Künstler in Kaisers Stücken jedoch von der Liebe einer Frau in ihrem Künstlertum entzündet und gefördert werden, scheitern Donat und Rust an der liebenden Frau und richten sie zugrunde. Huder sieht in Alfred Donat ein Opfer des Establishments: "Die spätbürgerliche Gesellschaftspraxis trimmt ihre Künstler nach dem Geschmack des Establishments. Sie frustriert sie aufgrund überzogener Talenterwartung und existentieller Labilität zu Bohemiens, zu fast tragischen Randfiguren, sobald sie dem gestellten Leistungsprinzip nicht zu entsprechen vermögen."<sup>221</sup> Huder übersieht jedoch, dass Donat gar kein Künstler ist, sondern ein Hochstapler, der sich seine Bildhauerrolle nur zulegt, um sich Zugang zur reichen Kaufmannsfamilie zu verschaffen. Gewiss zeigen Alwine und William Breitner, als sie Donat durchschauen, kein übermässiges Mitgefühl. Wenn man jedoch nach der Schuld in diesem Drama sucht, dann ergibt sie sich aus dem Zusammenwirken von Donats Willensschwäche und Hedwigs blinder Liebe zu ihm. Auch Kuxdorf können wir daher nicht zustimmen, wenn er schreibt, Donat sei in "eindeutiger Schwarz-Weiss-Malerei" und mit "verachtungswürdiger Krassheit" gezeichnet (S. 63).

Kaiser beschreibt Donat als " . . . Dreissiger mit dunklem Kinnbart, das Gesicht hat weiche, schwächliche Züge" (V,277). Er ist ein armer Gewerbezeichner, gibt sich aber aus dem schon bezeichneten Grunde als Bildhauer aus, heiratet Hedwig und lebt von ihrem Geld. Es ist nun aber gerade seine Künstlerrolle, die ihn am erhofften Wohlleben hindert. Denn Hedwig, die aus Liebe zu ihm auf sein Spiel eingeht und ihn ganz für sich haben möchte, versucht ihm einzureden, er sei als Künstler "ein anderer Mensch" (V,308) und versucht, "das Leben mit seinen kleinen Notwendigkeiten" (V,310) von ihm fernzuhalten. Und so ist Donat, der sich im Grunde nach praktischen Aufgaben und regelmässiger Arbeit sehnt, zum Müssiggang verurteilt. Hedwig vereitelt auch, um ihre Trennung zu verhindern, Alfreds Ausbruch aus seiner Rolle und den Neuanfang in der Fremde. Als Kaufmannsgehilfe in der Familienfirma aber versagt er, weil die Familie ihn jeder Selbständigkeit beraubt. Schliesslich trägt Hedwig ihm den Revolver zu, mit dem er sie erschießt.

Paulsen und Schürer haben auf den naturalistischen Charakter dieses Pseudokünstlers hingewiesen.<sup>222</sup> Es ist aber darüber hinaus nicht unwahrscheinlich, dass Kaiser sich mit diesem Drama die Frage nach der Echtheit seiner eigenen Berufung gestellt hat. Unter seinen Brüdern, die alle in ihren bürgerlichen Berufen sehr erfolgreich waren, war der schriftstellernde Georg ein Aussenseiter. Seine physische und nervliche Zerrüttung machten ihn für den erlernten Kaufmannsberuf untauglich. Er war durch seine Krankheit ans Haus gebunden und lebte auf Kosten der Familie. Da wird die Frage, ob die Verwandten sein Künstlertum ernst nahmen, dem sensiblen Dramatiker nicht fremd gewesen sein. Und er selber? Zwar war der Gedanke, dass die künstlerische Produktion der Impotenz entspringt, dem jungen Kaiser

--wie wir aus dem Fall des Schülers Vehgesack wissen--nicht fremd. Das was er bisher geschrieben hatte, war jedoch kaum dazu geeignet, den Ansprüchen des Genies, wie er sie am Werk Vehgesacks beschrieben hatte, gerecht zu werden. So mögen ihm selber Zweifel gekommen sein, ob die erzwungene Musse sein Künstlertum rechtfertigte.

Die Figur Rusts in der Versuchung legt ähnliche Überlegungen nahe. Kaiser setzte sich schon früh mit einer Fülle von in Literatur und Philosophie vorgefundenen Ideen in seinen Dramen auseinander, ohne sich auf eine bestimmte Position festzulegen. Auch diese Unverbindlichkeit wird erst später zum Programm. Jetzt mag sie Unsicherheit und Zweifel an der eigenen Berufung genährt haben. Rust wird der Unverbindlichkeit der von ihm vorgebrachten Ideen wegen in diesem Stück moralisch verurteilt. Allerdings entspringt seine Übernahme Nietzschescher Ideen über die Pflicht zur Nachkommenschaft, wie seine schriftstellerische Tätigkeit überhaupt, niedrigen Motiven, wie Kaiser sie zweifellos nicht gekannt hat. Der Dramatiker spricht in seinen Theoretischen Schriften in Bezug auf Rust von einem "haltlosen Individuum," das seine Erlebnisse "nicht künstlerisch bewältigen" könne (IV,543). Rust nämlich geht es nur darum, sich mit seinem Buch an Karla, der Jugendgeliebten, zu rächen. Mit den prophetisch vorgetragenen Ideen über die heilige Pflicht der Frau, so viele Kinder zu gebären, wie die Natur "zulässt" (I,314), beabsichtigt er, Karla zu verhöhnen, die ihn verlassen und sich mit einem wohlhabenden Juristen verlobt hatte: "Ein höllischer Witz - ein Wutschrei des Geprellten!" (I,352). Karla aber nimmt das Buch ernst und versucht, seine Ideen zu leben. Da ihr Mann gelegentlich trinkt, gibt sie sich aus Pflicht gegen die gesunde Nachkommenschaft dem angeblichen Kraftmenschen Rust hin. Als sich ihr aber der wahre Charakter

des Buches enthüllt, bricht die Ideenwelt, der sie "Wahrheit und Reinheit" (I,351) geopfert hatte, zusammen und sie nimmt sich das Leben.

In Kaisers Dramen der Frühzeit werden die Künstlerfiguren, wo sie auftreten, immer im Zusammenhang mit den Mitmenschen, dem Volk, den Bürgern, dem Staat gesehen. Die Dichterfigur im Prolog seines Faust, Vehgesack und Barin sehen sich selbst in Bezug auf die ganze Menschheit. Aber die Vorstellungen von ihrer Wirkungsmacht und Erneuerungsabsicht sind nicht ernst zu nehmen. Der Dichter im Faust-Prolog will " . . . die Ideen aus vergang'nen Jahren / In's neue Kleid der heut'gen Zeit verweben" (V,26) und mit seinem "Wunderwerk" (V,26) eine Zeitenwende herbeiführen. Vehgesack, kaum dass er sein Werk als "Dillentanterei" (I,69) abgetan hat, meint, die "Menschheit" (I,74) habe ein Anrecht auf das Buch, und Sochaczewer berichtet, der Ich-Erzähler dieses Werkes entwickle sich durch sein Verhältnis mit der Lehrerfrau zum Gott: "Richtig'n Gott wird er, der alles umkrepelt und neu arrangiert" (I,84). Und auch Barin äussert, dass sein Werk "die ganze Menschheit betrifft" (V,526). Mit welcher Ironie Kaiser den Wunsch des Künstlers bedachte, auf seine Zeit einzuwirken, wird auch gerade an Rust deutlich, der auf Karlas Frage, ob er noch studiere, antwortet: "Ich gebe schon an die Menschheit ab" (I,330).

Andererseits heben sich alle Künstlerfiguren deutlich von ihrer bürgerlichen Umgebung ab, die sich in ihren verschiedenen Manifestationen, wie Publikum (Faust), Staat (König Heinrich), Schule (Vehgesack) und Zensurbehörde (Die Sorina) als kunstunverständlich, ja kunstfeindlich erweist. Die Schulordnung verbietet Vehgesack die schriftstellerische Tätigkeit, der Rektor versucht, die Veröffentlichung seines Werkes zu verhindern, der Verleger versteht nicht den Erlebnisgehalt und der Fürst verwech-

selt Goethe und Schiller. Wo der Staat sich anmasst, in die Kunst einzugreifen, entblösst er schon im Frühwerk Georg Kaisers seine eigene kulturelle Unzulänglichkeit. Das Stück König Heinrich (1897/98) ist ein derber Angriff auf die staatliche Theaterzensur im Wilhelminischen Deutschland und den patriotischen Dichter, der seinen militärstaatlichen Interessen zu Diensten ist. Einen zweiten Hieb in diese Richtung führt der Dramatiker mit der Sorina, worin der für das Kulturleben der russischen Kleinstadt zuständige Polizeiinspektor Barssukoff alle Stücke verbietet, in denen die Sorina, die er sich einzufangen sucht, einem Schauspieler in den Armen zu liegen kommt.

Schon der frühreife Vehgesack hebt sich unter den verknöcherten Lehrern, den dummen Mitschülern und den ihm nachstellenden Lehrerfrauen durch seine schlichte Sicherheit heraus. Barin spielt ein überlegenes Spiel mit seinem ortsgewaltigen Widersacher. Marius Madsen ist neben Karen der einzige, dem das Geld, hinter dem alle anderen herlaufen, nichts bedeutet. Die Überlegenheit des Künstlers ergibt sich also nicht wie später während der expressionistischen Periode aus seiner Bereitschaft, die Menschheit mit einer Heilsbotschaft zu erneuern oder aus seiner geistigen Grösse und Opferbereitschaft, sondern durch Intelligenz, Unbefangenheit, Mut und weltläufige Gewandtheit. Während die Bürger, wie Sochaczewer, Hete Donat, Karla und Rolf den Künstler gern lebensfremd und im Reich der Phantasie sehen, ist Kaiser noch nicht bereit, ihn als einseitiges Geisteswesen zu zeichnen. Das zeigt sich besonders in der Versuchung, wo Rust sich in bitterer Selbstironie das Genie abspricht. Über seinen Aufenthalt in der Dachkammer sagt er zu Rolf, der in ihm den Dichter-Propheten sehen will: "Wo sind wir? Hoch oben, wo die Dächer über die Firste abstürzen. . . . Wo allen graust

- haust Rust. Hoch - einzeln - ein Fürst, der die Stille aushält. Gewaltig Denken - was Lux?" (I,325). Karlas Kindheitserinnerungen nennt er einen "Dachsparren" (I,331). Die Raumsymbolik für das geistige Dasein im Geretteten Alkibiades steht also schon bereit. Die Dachkammer, von Alkibiades "Dachsparrenkammer" (I,774) genannt, war die Geistigkeit, in die Sokrates sich steigerte. Hier aber, im Frühwerk, stellt Kaiser den Künstler noch mitten in das Leben.

### Aufbruch und Opfer

In den Theoretischen Schriften zwischen 1917 und 1922 entwickelt Kaiser die Vision von der Erneuerung des Menschen auf seine ursprüngliche Vollkommenheit hin, und er sieht den Dichter als Diener an dieser Idee, die sich im Zuschauer verwirklichen soll. Stellt er aber einerseits den Künstler als Vorbild dieser Entwicklung hin, als der "heute vollendbarste Typus Mensch" (IV,573), so muss er auf der anderen Seite erkennen, dass gerade er durch seine einseitig geistige Tätigkeit sich gegen das Gebot der Totalität im Menschen vergeht. Dieses Dilemma, das wir als Geist-Leben-Problem bei Kaiser bereits charakterisiert haben, prägt sich auch in den Künstlerfiguren der expressionistischen Schaffensperiode besonders deutlich aus. Und die Entscheidung, die sie in diesem Konflikt treffen, wirkt sich aus auf ihr Verhältnis zum Werk und zu den Mitmenschen.

In Kaisers Drama Der gerettete Alkibiades (1917/19) bezeichnet Sokrates sich selber als "Künstler" (I,771). Die Forschung hat diesen Hinweis des Philosophen bisher nicht berücksichtigt.<sup>223</sup> Dabei verkörpert gerade er die Ideen Kaisers über die Seinsweise des Künstlers besonders deutlich. Sokrates trifft diese Feststellung gleich nach seinem Aufstieg

in die Dachkammer. "Ein Künstler kann nur in Einsamkeit schaffen" (I,771), bemerkt er zu seiner Frau. Als Xantippe spöttisch erwidert, er sei doch nur ein Hermenmacher, "der im Dutzend arbeitet" (I,771), entgegnet Sokrates gelassen: "Meine Handfertigkeit kann sich entwickeln" (I,771). Diese Entwicklung zum Künstler hat mit Sokrates' Aufbruch in die Höhe des Geistes begonnen. Der Dorn ist Sinnbild des Leidens dessen, der die Verkümmernung des Lebens durch einseitige Geistigkeit akzeptiert, des Künstlers also, der die Natur des Menschen erkennt und aus dieser Erkenntnis die Aufgabe annimmt, zu dessen Wohle zu wirken. Als solcher erfüllt Sokrates zunächst die Forderung Georg Kaisers, der Künstler müsse "Widersacher der Sitten und Formeln seiner Mitzeit" (IV,553) sein, indem er die Fischweiber und Träger verwirrt und Alkibiades ängstigt, d.h. die Lebensnormen der Griechen infrage stellt. Er sieht jedoch bald ein, dass die Menschen die Wahrheit, die Einsicht in die Absurdität des Lebens, nicht ertragen können und rettet durch Verneinung seiner selbst, durch sein Selbstopfer, die Ordnung, die Alkibiades repräsentiert. Sein Tod ist "heilsam für alle" (I,806). Mit dieser Anerkennung des Lebens durch den Nur-Geistigen entsteht Sokrates im Sterben die Vision von der Synthese von Geist und Leben, die in der Person Platons am Ende des Stückes seine Verkörperung findet.

Obwohl Sokrates mit seiner Rettung des Alkibiades die Mitmenschen vor dem destruktiven Intellektualismus bewahrt, wird dem Künstler in diesem Drama nichtsdestoweniger der Weg der reinen Geistigkeit zugewiesen. Denn nur durch seine geistige Überlegenheit kann er die Welt vor dem Chaos bewahren. "Zu Einseitigkeit beruft die Vision" (IV,548), hatte Kaiser in seinem Beitrag "Vision und Figur" geschrieben. Nicht in sich selbst, sondern nur in seinem Werk, seinem visionären Vermächtnis, kann er Geist und Leben zur

Synthese vereinen. Sokrates verhält sich also selbst so, wie er es von dem Dichter forderte: er entäussert sich seines Lebens, indem er das Leben der anderen vermehrt und bleibt als eine " . . . versandete Quelle zurück" (I,790). Damit erhält die Impotenz des Künstlers als Voraussetzung seines Schaffens jetzt eine ethische Fundierung. Die "Krankheit" des reinen Geistes ist Leiden für die Menschen.

Während die Einsicht in die Natur und Bestimmung des Menschen, die Geistigkeit, den Künstler einerseits zur helfenden Hinwendung an die Menschen veranlasst, so treibt ihn andererseits gerade diese Erlöserfunktion in die letzte Einsamkeit. Kaiser gestaltet dieses Problem besonders pointiert an der Sehergestalt in der Dramenskizze "Die Erneuerung" von 1917. Dieser "Einzelne" (VI,710) sehnt sich nach Gemeinschaft. Er wirbt um die Menge: "Ich bin euer Bruder - vergesst es nicht. Warum stösst ihr mich wieder aus eurer Gemeinschaft? Bin ich ein Übeltäter? Ich tat euch nichts - ich forderte euren Widerstand nicht heraus. Ich bin an euch hingegeben - mit keiner Tat entfremdete ich mich euch. Warum kommt ihr zu mir - um mich allein zu stellen?" (VI,712). Die Menge aber hält ihn erbarmungslos in der Entfernung. Der Einzelne rechtfertigt sich: "Ich bin ein Seher - ich bin kein Täter" (VI,712). Als die Menge seinen Namen ruft, schreit er: "Ruft nicht euer Verderben mit meinem Namen!" (VI,713). Als der Freund ihm dennoch die "Erhöhung" (VI,713) zuruft, opfert er sich: "Ich vergiesse hier mein Blut und will euch richten. Aus meiner Haft ströme ich in euch zu endlicher Verschmolzenheit. Meine Un-Tat wird eure Erneuerung: sie ruft euch zur Tat der millionen Täter - zu eurem Werk aus Kraft des Letzten in Kraft des Besten - in mächtig gebändigter Versammlung!" (VI,713).

So haben wir hier das gleiche Verhaltensmuster wie bei Sokrates im Geretteten Alkibiades: der Künstler verzichtet auf das Leben, er ist kein "Täter." Er verleugnet sich selbst, indem er die anderen vor seiner geistigen Seinsweise warnt und opfert sich, indem er seine Kraft an die Menge abgibt. Hier wird noch einmal die überragende Bedeutung der Opferidee für Kaisers Vorstellung vom Künstlertum zusammenfassend deutlich. Nur im Selbstopfer, mit dem er das Leben der anderen vermehrt, erfüllt er seine Bestimmung; nur durch das Selbstopfer wird er aus seiner Einsamkeit erlöst, indem er sich in die menschliche Gemeinschaft auflöst; und nur im Selbstopfer schliesslich gelingt es ihm, die Synthese von Geist und Leben herzustellen. Wir haben im zweiten Kapitel dieser Arbeit darauf hingewiesen, dass diese Opferidee bei Kaiser zuerst in den Bürgern von Calais zur Darstellung kam. Wird Eustache schon dort am Ende zur Christusfigur erhöht, so wird auch hier in der "Erneuerung" jetzt das Opfer des Künstlers in dem Bild des Blutvergiessens mit dem Opfer Christi verglichen.

In dem Drama Hölle Weg Erde (1918/19) wirkt nun zum erstenmal eine Künstlerfigur bei Kaiser direkt auf die Menschen ein. Der Maler Spaziererk verkündet und bewirkt ihre Erneuerung. Die Forschung hat wiederholt auf die Unglaubwürdigkeit der Erneuerung der Menge in diesem Spiel hingewiesen. Schürer zum Beispiel, dem Hölle Weg Erde als eines der schwächsten Dramen Kaisers gilt, schreibt: "If the play is to show the birth of a new ethical responsibility, a moral awakening and regeneration, this aim gets lost in an ocean of words. It only demonstrates the failure of abstract language to convince and change people."<sup>224</sup> Dieser Sachverhalt kann jedoch nicht überraschen, wenn man bedenkt, dass Kaiser bei seiner Erneuerungskonzeption--wie wir gesehen haben--weniger von der Wirklichkeit als von der Idee

ausgeht. Es zeigt sich nämlich bei genauerem Hinsehen, dass es sich in diesem Spiel um nichts anderes handelt, als die Versinnlichung des in den Theoretischen Schriften entwickelten Gedankens, dass der Künstler die Wirklichkeit in ihre Bestandteile auflöst und im Sinne des Mythos neu ordnet.<sup>225</sup>

Spazierer erhält von einem entfernt Bekannten ein Telegramm mit der Bitte um tausend Mark, " . . . die ihn retten - sonst ist er am Abend tot" (II,98). Ohne Zögern bekennt er sich zur Verantwortung diesem Mitmenschen gegenüber und bietet der wohlhabenden Lili eine Mappe von Bildern an, um die geforderte Summe zu beschaffen. Aber Lili hat gerade bei einem Juwelier für 2400 Mark Ohrringe bestellt und zeigt sich uninteressiert. Spazierers eindringliche Vorstellungen, sie solle doch mit weniger als der Hälfte dieser Summe ein Menschenleben retten, weist sie kühl ab: "Mich geht das nichts an" (II,99). Vergeblich versucht der Maler daraufhin von einem "Hafthausleutnant" die Verhaftung Lilis zu erwirken und einen Anwalt zur Anklage auf Mord zu bewegen. Er muss erkennen, dass die Menschen von Gleichgültigkeit und Materialismus regiert werden und ihre erstarrten Institutionen nicht dazu eingerichtet sind, menschlichere Beweggründe zu berücksichtigen. Daraufhin beschliesst der entsetzte Spazierer, "Vorkehrungen" zu treffen, " . . . die allen dienen" (II,110): er überfällt den Juwelier, der mit seinem Schmuck Lili von dem Bilderkauf und damit von einer guten Tat abgelenkt hatte, und kommt ins Gefängnis.

Obwohl Spazierer bei seinen Bemühungen im ersten Anlauf erfolglos geblieben ist, geht aber nun in jenen, die er um Hilfe gebeten hatte, eine wahrnehmbare Veränderung vor sich: das ungewöhnliche Verhalten Spazierers hat sie zum Nachdenken über sich angeregt und ihre Lebensgewohnheiten auf-

geben lassen. Bei Lili regt sich das Gewissen, der Juwelier erklärt sich schuldig und schliesst seinen Laden, der Anwalt lässt seine Praxis ruhen und beschäftigt sich ausschliesslich mit dem Fall Spazierer, und der Haft-  
hausleutnant nimmt keine Verhaftungen mehr vor. Nach seiner Entlassung sucht Spazierer diese Leute wieder auf und bestärkt sie in ihren Überlegungen. Er belehrt sie darüber, dass nicht in ihrer sogenannten Freiheit, sondern im Hafthaus Verantwortung und Fürsorge herrschten: "Mich hungerte nicht - mich dürstete nicht. Man gab mir zu essen - zu trinken. Man verlangte von mir keine Leistung, die mich vernichtete. Man fühlte sich verantwortlich, einen Menschen zu speisen - zu tränken" (II,128). Alle schliessen sich ihm draufhin als ihren Führer an. Der Juwelier gibt seinen Beruf auf und wird die "Verkündung" ausbreiten: "Es haben sich Umstände ergeben, die von umwälzender Bedeutung sind" (II,117). Der Anwalt will Spazierers Prozess auf die Menschheit ausweiten: "Die Auseinandersetzung wird öffentliche Angelegenheit" (II,121). Und auch der Hafthausleutnant erkennt, dass jeder schuldig ist und alle verhaftet werden müssen. Haft-soldaten werden ausgeschickt, aber ohne Haftbefehle und Handschellen. "Die Aufgaben werden ohne Schwierigkeiten durchzuführen sein. Es kommt hier auf die Initiative des einzelnen Mannes an" (II,124).

Im dritten Akt führt Spazierer einen nicht endenden Menschenstrom über eine Brücke zur Strafanstalt. "Der Umschwung hat sich vollzogen" (II,133). Die Epoche der freiwilligen Geständnisse aller ist angebrochen. Die Sträflinge bekennen sich schuldig und die Menge bekennt sich schuldig. Das Geständnis reinigt beide. "Aller Strafe ist verbüsst," verkündet Spazierer, "weil einer der andere wird" (II,136). Und schliesslich ruft er aus: "Ihr seid bestätigt - klug zwischen Wust und Werk! Baut die Schöpfung

die ihr seid - im Aufbruch zu euch, wer ihr seid!" (II,142). Danach geht er in der Menge unter.

So sehen wir hier den Künstler im Zentrum der Menschheit - sie lehrend, sie führend. Er " . . . eröffnet Möglichkeiten eines neuen Menschentums" (IV,564), wie Kaiser es in seinem "Gespräch mit Karl Marilaun" von 1921 forderte. Als Vorbild ist er den Menschen in ihrer Entwicklung zu sich selbst schon voraus. Als Führer verkündet er ihnen die Idee von einem auf die Nächstenliebe gegründeten neuen Menschentum. Auch die epidemische Wirkung des Künstlers auf die Menschheit, wie Kaiser sie etwa in seinem "Gespräch mit Hermann Kasack" von 1928 forderte, ist hier schon am Beispiel des Malers Spazierer gestaltet. Schliesslich wird mit dem Überfall Spazierers auf den Juwelier betont, dass der Künstler bei der Verwirklichung seines Auftrags notfalls auch über die bürgerlichen Gesetze hinweggehen muss - ein Gedanke, der in Kaisers Werk wiederholt geäussert wird.

Die Ähnlichkeit des Künstlers mit Christus ist in diesem Stück besonders ausgeprägt. Seine Lehre der Nächstenliebe, seine zwingende Wirkung auf andere Menschen, die schon nach flüchtiger Begegnung mit ihm ihre Lebensgewohnheiten aufgeben und sich ihm wie Jünger anschliessen, um seine Lehre verbreiten zu helfen, erinnern an die Wirkung des Heiligen Geistes. Bezeichnend sind die Worte des Hafthausleutnants über seine Änderung: "Es ist über mich gekommen - ich könnte mir keine Rechenschaft geben, wie es begann" (II,123). Spazierer selbst wandelt mit der Sicherheit des Geführten, und wie von magischer Macht gelenkt, bewegen sich alle Figuren auf ihn zu. Trotzdem darf der wesentliche Unterschied zur christlichen Lehre nicht übersehen werden. Es geht hier nicht um die Verkündung eines jenseitigen Heils, sondern um die Erneuerung des Menschen in dieser Zeit und in

dieser Welt. Der Künstler vollzieht nicht Offenbarung, sondern Mythos.

Wir haben auf die Bedeutung des platonischen Mythos von der ursprünglichen Ganzheit des Menschen für Kaisers Kunstauffassung bereits hingewiesen. Danach war der Mensch ursprünglich ein in das liebende und geliebte Du erweitertes Doppelwesen, das dann von den Göttern getrennt worden war. Das Gebot, in diese ursprüngliche Vollkommenheit zurückzukehren, schuf Kaiser in den Mythen der Erweiterung. So entstand jene mythische Kreisbewegung, in die der Dramatiker die Menschheitsentwicklung gebracht wissen wollte. "Am Ende findet man es nicht - im Anfang steht es da: das Paradies!" (I,710), liess er den Milliardär am Ende der Koralle verkünden. Aus diesen Zusammenhängen ergab sich für Kaiser--wie wir gesehen haben--die Aufgabe, selbst Mythen zu schreiben, Mythen der Zerstörung als Warnung und Mythen der Erweiterung als Aufruf.

Mit der zweiten Art haben wir es in Hölle Weg Erde zu tun. Spazierender findet bei dem Versuch, Hilfe zu mobilisieren, eine Welt vor, in der die Einheit menschlicher Gemeinschaft zerrissen ist. So löst er sie in ihre einzelnen Bestandteile auf, er spricht die einzelnen Menschen an und weist sie in die neue Ordnung der Nächstenliebe, die die Vereinzelung des Menschen aufhebt. Lili erfährt den Aufbruch in die Gemeinschaft so: "Mein Kopf brennt. Plötzlich ist Blut wach. Der Mensch tritt aus seinen Ufern. Überflutend wird man selbst Überfluteter" (II,128). Mit dieser Aufgabe der Individuation durch die Erweiterung ihres Ich in das mitmenschliche Du vollendet Lili in sich den mythischen Kreis der Entwicklung von Einheit in Trennung in Einheit. Dieser Vorgang wird raumsymbolisch unterstrichen, indem Lili am Ende ihrer inneren Wandlung in den goldroten "Rundsalon" (II,125) im Grand Hotel, wo ihre Erneuerung mit der Aufforderung Spazierers

zur rettenden Tat begonnen hatte, zurückkehrt.

Neben der Kreisform hatte die mythische Bewegung nach Kaiser die Eigentümlichkeit, dass sie sich aus "geringstem Anlass in unermessliche Erweiterung" (IV,555) vollzieht. Auch diesem Kriterium wird die Handlung in Hölle Weg Erde gerecht. Der Vorfall eines Telegramms weitet sich in die Erneuerung der Menschheit aus. Lili spricht es verwundert aus: "Der Anlass gilt nicht. Die Lawine überstülpt ihn. Ein Telegramm - Perlenanhänger: kaum stösst es mit Kinderfingerspitze" (II,129). Die Tat Spazierers zieht immer weitere Kreise, bis die Frage nach seiner Schuld am Juwelier zur Frage nach der Schuld der Menschen an den Mitmenschen wird. Als sich am Ende alle schuldig bekennen, ist die Einheit aller wiederhergestellt, hat die Menschheit im ganzen die mythische Kreisbewegung zu ihrer ursprünglichen Ganzheit vollzogen. "Wo führen wir hier?" fragt der Hafthausleutnant. Und Spazierer antwortet: "Im Aufbruch das Ziel" (II,125). Die Menge verschmilzt in ein graues "Gewühl" (II,139). Auch diese mythische Bewegung der Masse wird raumsymbolisch gestaltet, indem die beiden vorher getrennten Bezirke, Haftanstalt und Aussenwelt, ineinander übergehen.

Auch dieser Künstler geht in die Menschheit auf, aber nicht über den Umweg der leidensvollen geistigen Einseitigkeit und des Selbstopfers. Beides ist nicht nötig, weil dieser Künstler ein "Täter" ist, und weil die Menschheit seinem Beispiel der liebenden Hinwendung zum Nächsten folgt. Die Aufgabe der Individuation und die Erweiterung ins mitmenschliche Du vollziehen nach seinem Beispiel auch alle anderen: "Wie ich in allen vergehe - seid ihr schon Teil von mir - und mitgeteilt!" (II,143), verkündet Spazierer. So wird er Teil einer Gemeinschaft von Gleichen, " . . . wie Tropfen im Strom rinnt!" (II,141).

Hatte Kaiser in Hölle Weg Erde die Überwindung der Wirklichkeit durch die Idee dargestellt, so zeigt sein Drama Der Protagonist von 1920, dass ihm schon bald Zweifel an dem absoluten Wahrheitsgehalt der ekstatischen Wirklichkeit der Kunst gekommen sind. An dem Helden wird die Doppelexistenz des Künstlers anschaulich, sein Leben auf zwei Seinsebenen, der des Künstlers im ästhetisch-geistigen Bereich und der der Person im real-praktischen Bereich. "Ich wäre nicht der Künstler, der ich bin, wenn ich der Lüge auswiche und nicht mit einem Sturz von Lust an ihr mich in jede Verstellung schickte" (V,727), erklärt der Protagonist seiner Schwester. Dieser Schauspieler identifiziert sich mit jeder Rolle, die er spielt, in einem solchen Grade, dass er dabei seine Person völlig aufgibt: "Spiel steht bevor, das mich täuscht mit irgendwem, der mich um mich selbst betrügt - die Rolle besitzt mich!" (V,728). Nur der Anblick der geliebten Schwester ermöglicht es dem Helden, Wahrheit und Illusion zu unterscheiden. Aber in der Verwirrung eines plötzlichen Rollentausches ersticht er sie und verfällt in einen Zustand, der " . . . die Unterscheidung zwischen gespieltem und echtem Wahnsinn nicht mehr zulässt" (V,741). Kaisers Bewertung der Kunst als "Lüge" und "gespielten Wahnsinn" in diesem Drama erinnert an Nietzsches Zweifel an aller Wirklichkeit und an die Worte seines Zarathustra, dass die Dichter zu viel "lügen" (Bd.II, S. 383). Damit aber deutet sich eine Kritik an der Kunst als überlegener Heilsmacht an, die sich in den folgenden Stücken Kaisers noch verstärken sollte.

Mit seiner Verhaftung am 13. Oktober 1920 musste der Dramatiker erleben, wie die bürgerliche Gesellschaft, ganz unbeeindruckt von der Person des Künstlers und seinen Ideen, ihren Gesetzen Geltung verschafft. Noch während der Untersuchungshaft entwirft er daraufhin das Drama Noli me

tangere (1921), indem er eine Fähigkeit zur Selbstkritik beweist, die seine Äusserungen vor Gericht nicht vermuten lassen. In der Forschung besteht Einigkeit darüber, dass dieses Stück als Kaisers Auseinandersetzung mit seinem eigenen Künstlertum zu verstehen ist. Meinungsverschiedenheiten bestehen allerdings darüber, ob es als Bestätigung oder als Korrektur seiner Berufung aufzufassen sei. Während Fritze meint, der "neue Mensch," der bisher das Erlöseramt aus eigener Machtvollkommenheit ausgeübt habe, der Künstler also, erhalte hier "seine ideologische Bestätigung" (S. 130), sieht Ernst Schürer in diesem Drama vornehmlich einen Akt der Kritik des Verfassers an seinen bisherigen Stücken.<sup>226</sup>

Zunächst sieht es so aus, als ob Fritze recht zu geben sei. Die Künstlerfigur "15" unterscheidet sich durch ihre vornehme Kleidung schon rein äusserlich von den Mitgefangenen. In dem Gespräch mit der Figur "16," an die er gefesselt eingeliefert worden war, bringt "15" zum Ausdruck, dass er sich auserwählt weiss. Er ist von der Grösse seiner Leistung überzeugt und sieht sich als "Vorläufer" (II,221) der übrigen Menschheit weit voraus. Seine Aussagen über sich selbst beweisen, dass wir es hier mit der Verkörperung jener beiden Künstlertypen zu tun haben, die wir bisher in Kaisers Stücken der expressionistischen Schaffensperiode feststellen konnten. Er ist einmal der einseitig geistige Künstler, der jenseits der Menschheit die einsamen Höhen des Geistes ersteigt: "Einbruch in unbetretenen Bezirk - Versetzung der Grenzen um Meilen und Meilen hinaus - Brücken in neue Unendlichkeit, die kaum Horizont engt - zitternde Stege, die nur mich erst trugen - - nur mich - - !!" (II,221). Wie Kaisers Sokrates hat nur er den Mut und die Kraft, die Helligkeit des Geistes auszuhalten: "Triumph war glühende Sonne, die ich nur ertrug. Mich versengte der scharfe Strahl

nicht - - alle duckten das Haupt und entwichen. Frei stiess ich Stirn nach dem Gestirn - und brannte in meiner Schöpfung!" (II,221).

Zweitens aber haben wir in "15" auch den schöpferischen Künstler, der " . . . Chaos ballt in Figur und Zeichen" (II,223). Diese Aussage wiederholt Kaisers Satz "Bindung von Vielheit in Formel" (IV,581), mit dem der Dramatiker in den Theoretischen Schriften die Fähigkeit des Dichters bezeichnete, die chaotischen Gegebenheiten der Welt im Sinne des Mythos in der Form seines Werkes neu zu ordnen. "15" sagt von sich: "Ich bin grosse Stimme, die aushallt in der Zeit, die weit dämmert - und Morgen in Zukunft rot macht!" (II,221). Dieser Künstler protestiert gegen seine Verhaftung genauso, wie Georg Kaiser dann gegen seine eigene vor dem Landgericht in München: die "Misshandlung durch Fessel" zerstöre nicht nur ihn als Person, den "Schöpfer," sondern mit ihm auch "die einmalige Einzigkeit von Unwiederbringlichem" (II,223).

Alles dieses, die Erhabenheit des Künstlers, seine überragende Geistigkeit und seine einmalige Schöpferkraft, werden nun aber von "16," der Christusfigur verurteilt. Schon den teuren Regenmantel des Künstlers rügt er als Zeichen der Eitelkeit: "Kleidsam hebt es den Träger über den Durchschnitt hinaus. Man betont eindringlich was man darstellt, mit solcher Verhüllung!" (II,217). Zwar erkennt er die Leistung des Künstlers an, aber er bestreitet deren Wert für die Menschheit. Die "vollendete Bildung des Frühen" führe nicht zur Erweckung, sondern " . . . schafft nur tiefere Ermüdung" (II,223), denn das Ziel--so lautet der Vorwurf--sei zu hoch gesteckt: "Du läufst weg - und entfernst das Ziel und steckst es so weit, dass es unerreichbar erscheint - und ohne Zweck die Verfolgung" (II,223). Die "vorlaufenden" (II,223) hätten eine unübersteigliche Wand zwischen

sich und der übrigen Menschheit errichtet, die Vision vom neuen Menschen sei ein "Afterbild" (II,224). Der Anspruch, den Menschen Führer zu sein, wird ihnen daher rundweg abgesprochen: "Ihr seid nicht berufen - wie keiner dem Rufe näher von Ursprung" (II,224). Zuletzt offenbart sich die Figur "16" dem erschütterten Künstler als Christus. Und dieser Christus nun verhilft "15" zur Flucht, indem er ihn in seinen Mantel hüllt.

In der Tat ist dieses Stück eine bittere Absage an den Künstler als visionären Seher, der seiner Zeit die Idee eines neuen Menschentums verkündet. Aus der Höhe seiner Idee wird er an die Wirklichkeit, aus dem Geist an das Leben, aus der Einsamkeit in die Gemeinschaft des Durchschnitts, aus der Zukunftsvision in die konkrete Gegenwart verwiesen. Auch dieser Künstler soll "ergriffen" (II,224) sein, aber nicht von der Vision, sondern von dem Schicksal der Menge. Nicht mehr das Denken, sondern " . . . was vorgeht, verwandelt" (II,224). Die Christusfigur wirft der Künstlerfigur vor: "Es stachelte dich ein gieriger Sporn" (II,222). Auch Sokrates hatte im Geretteten Alkibiades an diesem Stachel des Geistes festgehalten. Aber immerhin hatte er die Mitmenschen vor ihm bewahrt. Spazierker aber hatte den Menschen ein Ziel aufgestellt und die Wirklichkeit im Sinne des Mythos neu geordnet. Gerade das aber verurteilt Kaiser mit Noli me tangere jetzt. Wie Sokrates aus Mitleid die Menschen vor der ihnen unerträglichen Helle der Erkenntnis bewahrt, so verlangt auch die Christusfigur "16," dass der Künstler die Menge durch "Schonung" (II,225) fördert. Auch er verlangt vom Künstler noch das Opfer, aber nicht das des vollen Lebens, sondern umgekehrt das der Vision. Die Christusfigur will den Mund des Vorläufers "ersticken" (II,223), das Unwiederholbare "vertilgen" (II,223).

Haben wir hierin eine radikale Absage an den expressionistischen

Künstler zu sehen, so vollzieht sich dann aber doch die erstaunliche Wendung, dass Christus dem Künstler seinen Mantel verleiht. Trotz der Kritik an seinem bisherigen Künstlertum bleibt also seine Grösse erhalten. Und auch das alte Erlösungsmuster, wie wir es aus dem Geretteten Alkibiades, der "Erneuerung" und Hölle Weg Erde kennen, kehrt wieder, indem der Künstler auch jetzt noch durch seine Selbstaufgabe dem Wohle der Menschheit dient. Allerdings hat sein Aufgehen in die Menge hier insofern eine ganz andere Bedeutung als in Hölle Weg Erde, als sich die Masse nicht mehr zum hohen Ideal des Künstlers erhebt, sondern umgekehrt der Künstler in die Menschheit hinabsteigt: "Bei geringsten ein geringer - und doch fördernd mit Schonung das Ganze!" (II,225). Wenn Spazierer in Hölle Weg Erde Christuszüge annimmt, so bedeutet das dort, dass er die Menschheit in seine Reinheit führt und damit erlöst. Wenn hier in Noli me tangere die Christusfigur der Künstlerfigur seinen Mantel umhängt, dann bedeutet das Menschwerdung und Selbstopfer, "Untergang ohne Wegspur!" (II,224).

Wir haben bei der Besprechung von Kaisers Kunstauffassung festgestellt, dass der Dramatiker in den Theoretischen Schriften zwei verschiedene Künstlertypen kennt: den Künstler aus der Idee und den Künstler aus der Sinnlichkeit. Der Künstler aus der Idee trennt die künstlerische Tätigkeit vom Leben, vom Erlebnis. "Kunstwillen stabilisiert sich unabhängig vom Objekt," (IV,581), so hiess es in "Photographie Atelier Riess." Nicht das Leben, sondern der Gedanke steht am Beginn, ist der Antrieb seiner schöpferischen Hervorbringung. Er zieht sich von der als Störung empfundenen Wirklichkeit in den einsamen Bereich ästhetischen Schaffens zurück. Er opfert die Person seinem Künstlertum, er ist der Dramendenker, der unermüdlich von Werk zu Werk in neue Bereiche des Geistes vordringt.

Diesen Künstlertyp gestaltet Kaiser an dem Dichter Musset in seinem Drama Die Flucht nach Venedig (1922).

Musset ist vor dem literarischen Betrieb in Paris und seiner turbulenten Liebschaft mit George Sand nach Venedig geflohen. "Lärm stört, Licht stört - ehe nicht das Mindestmass an Störung erreicht ist - - etwas stört immer" - - (II, 237). Er schüttet das Haar der Sand, das sein Bruder ihm überbringt, in den Kanal und bemerkt: "Es könnte den Dichter Musset von seiner Aufgabe ablenken - der Dichter Musset hat sich wieder in seine Provinzen eingesetzt" - (II,237). Auch die Kanäle um seine Wohnung schützen diese Provinzen vor der Störung durch die Aussenwelt und die Vergangenheit.

Die Trennung von Kunst und Leben ist vollzogen: "Der Mensch Musset ist gestorben - der Dichter Musset auferstanden atmend" (II,234). Nicht Erleben treibt ihn zum Dichten, sondern "Inspiration" (II,234). "Kein Plan bleibt ohne Gestaltung. Mit ruhiger Prozession ziehen alle Entwürfe - ohne sich zu bedrängen - in meinem Kopf und sind Form, die gleich endgültig besteht. Kein Schaffen kann müheloser und glückvoller geschehen" (II,234). Diesem Bestreben, die Kunst vom Erlebnis freizuhalten, hatte die Sand in Paris zuwider gehandelt, indem sich ihr ihre Liebe zu Musset und anderen zu literarischem Stoff formte. Musset wirft es ihr bei ihrer Wiederbegegnung vor: "Was in Verzückung mich stumm machte und mir die Feder aus der Hand schlug wie ein giftiges Messer, das wurde dir Gegenstand sorgfältiger Feilung für ein Stück! - Der Autor schöpfte aus dem Leben und erschloss neues Seelengebiet!" (II, 244). Mussets Flucht bedeutet also nicht die Ablehnung des Lebens an sich, sondern die Rettung der Kunst vor dem Einfluss durch das Leben, nachdem die Rettung des Lebens vor der Ausbeutung

durch die Kunst misslungen war. Die Sand hatte ihm die "einzige Keuschheit des Erlebens" (II,243) verdorben, so floh er in die Keuschheit der Kunst.

Wir haben bei der Besprechung über Kaisers Bewertung des eigenen Künstlertums festgestellt, dass er selbst wenigstens zeitweise diesem Künstlertyp entsprach. Er war, wie wir feststellen konnten, im grossen und ganzen kein Erlebnisdichter, sondern sah sich auserwählt, die "Ewigkeit der Idee"<sup>227</sup> in der künstlerischen Form sichtbar zu machen. Immer wieder zeigte sich auch gerade in Kaiser selbst die Tendenz, sich aus dem störenden Alltag in die künstlerische Tätigkeit als eines wirklichkeitsfreien Raumes zurückzuziehen. Mussets Bemerkung: "Streiche das Leben aus - und du bist ganz bei dir" (II,234), wie schon Vehgesacks Worte: "Ich muss allein sein - um ich zu sein!" (I,65), entsprechen jenen Äusserungen Georg Kaisers in den Theoretischen Schriften, in denen er von seinem Bemühen spricht, zwischen sein Denken und das alltägliche Geschehen Distanz zu legen. Wir sahen dann aber, dass Kaiser sich um 1920 mit aller Leidenschaft aus dieser lebensfernen Geistbezogenheit zu lösen versuchte. Er schien nicht mehr bereit, sein Künstlertum mit Lebensschwäche zu bezahlen, die "Krankheit" der Einseitigkeit als kunstschaftendes Vermögen zu akzeptieren, die "Verstümmelung" seines Erlebnisses hinzunehmen. Diese Absage an den Ideendichter in sich, die wir ja auch schon in dem Stück Noli me tangere feststellen konnten, gestaltet Kaiser nun hier in der Flucht nach Venedig so, dass er dem morbiden Musset die vollkommene George Sand gegenüberstellt.

Die Sand stellt den zweiten Typ des Künstlers bei Georg Kaiser dar, der in den Theoretischen Schriften als Künstler aus der Sinnlichkeit

beschrieben wird. "Der Dichter ist nicht lebensfremd" (IV,573), betonte Kaiser dort. Die Dichtung war ihm "Ausbruch von Sinnlichkeit" (IV,587), der Dichter "die kräftigste Art Mensch" (IV,573). Antrieb der schöpferischen Tätigkeit war nicht die Idee, sondern das "Blut" (IV,587), das sich in dieser Art Künstler dann--wie wir gesehen haben--mit dem Gedanken zum Prozess des dichterischen Schaffens verband. Die künstlerische Form war die Synthese beider. Kaiser bezeichnete diesen Vorgang in seinem Aufsatz "Die Sinnlichkeit des Gedankens" als "Erotik" (IV,587). Der Künstler war der "anspruchsvoll Liebende," der die Form "gebiert" (IV,587). Und wir haben darauf hingewiesen, dass sich auf diese Weise der erhoffte Erneuerungsprozess des Menschen bereits im tatsächlichen Vorgang künstlerischer Hervorbringung vollzog. Der liebenden Vereinigung von Mann und Frau, die das im platonischen Mythos beschriebene mann-weibliche Geschlecht, den ursprünglich vollkommenen Menschen, wiederherstellt, entspricht der Dichter durch die Vereinigung von Sinnlichkeit und Gedanken in der Kunst. Dieser Dichter ist nicht der "blutschwache" (IV,587) Dramendenker, der aus der "Leere von Erleben" (IV,553) produktiv wird, sondern der "heute vollendbarste Typus Mensch" (IV,573), der Leben und Geist, Blut und Gedanken zur Einheit seines Werkes verbindet.

Ein solcher Künstlertyp ist George Sand. Ihr künstlerisches Vermögen erwächst aus der Sinnlichkeit, aus dem Erlebnis. Darin liegt ihr Genie. Freyhans Vorwurf, Kaiser komme in diesem Stück ". . . über einen Dualismus zwischen Wort und Leben nicht hinaus" (S. 140), ist nicht gerechtfertigt. Als Musset George Sand vorwirft, sie sei ein "trauriges Fischwesen" (II,243), das allem ihrem Erleben immer auch zugleich Zuschauer sein müsse, beweist sie sich und ihm, dass sie durchaus in der

Lage ist, unreflektiert zu erleben, indem sie sich dem italienischen Arzt hingibt. Triumphierend erklärt sie danach: "Ich habe genossen, was das Leben lebendig macht: Untergang in Empfindung, die mit einem Erlebnis den ganzen Menschen besitzt" (II,267). Lewins Behauptung, der Sand sei " . . . die unmittelbare Erlebnisfähigkeit versagt" (S. 169), trifft also nicht zu. Ihr Problem liegt vielmehr darin, dass ihre Erlebnisfähigkeit nicht anhält. Denn auch diesmal formt sich ihr, wie Musset ihr bald nachweisen kann, die Beziehung zu dem jungen Italiener unwillkürlich in Literatur um.

Diesen Vorgang des Umschlagens der Sinnlichkeit in den Gedanken aber hat Kaiser in seinem Aufsatz "Die Sinnlichkeit des Gedankens" als dialektischen Prozess künstlerischer Hervorbringung beschrieben: "Den Willen zur Vitalität - mit seiner Steigerung zur tüchtigsten Energie, die den Gedanken kreierte - präsentiert klipp und klar der Künstler (von heute). Er gebiert die Form - nach ungeheurer Empfängnis. Die Empfängnis geht voraus. Ein Blutvorgang - bewegt von der Lust zu denken. Das Blut bebt denkend. Es gibt keine Kälte des Kopfes. Der Leib denkt - und die mächtige Wucht des Herzschlags treibt zur Bildung. Eines Rades schnellstes Rotieren macht seine Speichen unsichtbar - ganz heiss ist ganz kühl" (IV,587). Diese dialektische Zweieinheit von heiss und kalt haben wir in Kaisers Dramen Von morgens bis mitternachts, Die Bürger von Calais und Der gerettete Alkibiades überall dort angetroffen, wo es um die Darstellung der höchsten Erfüllung des Lebens geht. "Kälte ist Sonne. Sonne ist Kälte" (I,516), hiess es in Von morgens bis mitternachts, "kalt in ihrer Hitze" (I,562) war die neue Tat, die Eustache De Saint Pierre verkündete, und in der Vision des Sokrates sind " . . . Schnee und Sonne im Bündnis" (I,812). Mit denselben Gegensatzpaaren in einem charakterisiert nun aber auch Musset die Sand:

"Kalt in Glut - und heiss in Frost!" (II,224). Sie ist in seinen Augen ein "Unmensch" (II,245), vor dem er mit dem gleichen Entsetzen flieht, wie Alkibiades vor Sokrates in Kaisers Gerettetem Alkibiades. Während Sokrates aber ein Übermensch im Geiste war, ist George Sand der ursprünglich vollkommene Mensch des platonischen Mythos. Sie ist " . . . von Herkunft und Ankunft Vollendung" (II,244). Kuxdorf hat diese Grösse der Sand völlig verkannt, wenn er von ihr als dem "Zerrbild einer Künstlerin" (S. 112) spricht. Gerade in den klagenden Worten Mussets über sie liegt die höchste Auszeichnung im Sinne der Kaiserschen Lebens- und Kunstauffassung. Über das künstlerische Gesetz sagt er auf George Sand bezogen: "Furchtbar, wenn es sich in einer Frau niederlässt. Dann vermählen sich Ja und Nein einsilbig. Das Chaos oder das Ideal ist geschaffen. Platons Eros wandelt. Der geteilte Mensch - Hälfte Mann und Hälfte Weib - hat sich vereinigt. Die Sehnsucht der Geschlechter gestillt - Frost erfriert die Gewässer! - Dies vollkommene Wesen ist die Sand. Verführerisch schön wie nie eine Frau - Mann in ihrem schöpferischen Geist. Tödlich für uns Halbheiten, die noch begehren - und vom Mann in ihr wie Gimpel erdrosselt werden!" (II,237).

Der mannweibliche Charakter der Sand wird in dem Stück von Kaiser wiederholt unterstrichen. Als Frau hat sie ein männliches Pseudonym angenommen und tritt mehrfach wechselnd in Männer- und Frauenkleidung auf. Sie wird gleichermassen von Männern und Frauen geliebt. Auch die überragende Kraft des platonischen Doppelwesens ist an ihr zu beobachten. Sie beherrscht alle übrigen Figuren dieses Spiels, niemand kann sich ihrer Ausstrahlungskraft entziehen, Musset bricht vor ihr verzagend zusammen.

Ernst Schürer hat zwar in mancher Beziehung recht, wenn er schreibt, Kaiser habe mit diesem Stück den expressionistischen Dichter

kritisiert.<sup>228</sup> Kaiser wendet sich gegen den Ideendichter, es findet keine direkte Verkündung des neuen Menschen mehr statt, überhaupt fehlt der Bezug des Künstlers auf die Menschheit. Auf der anderen Seite ist aber zu bedenken, dass das Ziel der vom expressionistischen Dichter früher propagierten Erneuerung des Menschen, die Wiederherstellung der ursprünglichen Totalität, von der hier verherrlichten Künstlerin George Sand verkörpert wird. Man muss daher feststellen, dass hier endlich ein konkretes Beispiel dessen gegeben wird, was Kaiser sich unter dem neuen Menschen vorgestellt hat, eine Tatsache, die von der Forschung bisher übersehen wurde.

Bei ihrem Abschied überlässt die Sand ihrem kranken Freund einen Zettel mit der Aufschrift "Das Wort tötet das Leben" (II,276). Der Satz ist in der kritischen Literatur verschieden bewertet worden. Für Kuxdorf ist er das Urteil der Künstlerin über ihre "Afterkunst" (S. 113), für Königsgarten bezeichnet er ihre " . . . Tragik - und die Tragik des Geistes überhaupt."<sup>229</sup> Dass Kaiser diese Bemerkung an den Schluss dieses Dramas gesetzt hat, erleichtert nicht sein Verständnis, zumal Musset sie als Wahrheit und Lüge zugleich bezeichnet: "Nur mit der grössten Lüge bist du aufrichtig!" (II,276). Nun hat Nietzsche in seinem Nachlass der Achtzigerjahre einen Gedanken über den Künstler geäußert, der als Motto über Kaisers Stück stehen könnte und das Verständnis seines strittigen Schlusssatzes erleichtern kann: "Künstler sind nicht die Menschen der grossen Leidenschaft, was sie uns und sich auch vorreden mögen. Und das aus zwei Gründen: es fehlt ihnen die Scham vor sich selber (sie sehen sich zu, indem sie leben; sie lauern sich auf, sie sind zu neugierig) und es fehlt ihnen auch die Scham vor der grossen Leidenschaft (sie beuten sich als Artisten aus). Zweitens aber ihr Vampyr, ihr Talent, missgönnt ihnen meist solche

Verschwendung von Kraft, welche Leidenschaft heisst. - Mit einem Talent ist man auch das Opfer seines Talents: man lebt unter dem Vampirismus seines Talents. Man wird nicht dadurch mit seiner Leidenschaft fertig, dass man sie darstellt, man ist mit ihr fertig, wenn man sie darstellt" (Bd.III, S. 623).

Der erste der beiden von Nietzsche für den Erlebnismangel des Künstlers angeführten Gründe stimmt mit George Sands Ängsten überein, nachdem Musset ihr ihr "Fischwesen" (II,243) vorgeworfen hatte: "Bin ich in Ereignisse gerissen - hitzen sie zu Glut meines Bluts: springe ich wie weisser Salamander aus der Retorte und starre ins Glas was wird - aus mir, die aussen und innen ist. Skelett und Fleisch in Scheidung. Spuk äfft - ich liege schamlos nackt vor Spiegel und kenne nicht, wer echt im Doppelbild!" (II,247). Der zweite Grund Nietzsches kehrt in der Klage Mussets wieder, er sei das Opfer von George Sands literarischen Neigungen: "Ein Vampyr saugt an meinen Adern, wir geben den Herzschlag her - und bleiben ausgeblutete Schemen!" (II,236). Diese Worte erinnern an jene Stelle in Kaisers Gerettetem Alkibiades, wo Sokrates die schöpferische Hervorbringung so charakterisiert, dass der Dichter sich seines Lebens in sein Werk "entäussert" und als "versandete Quelle" (I,790) zurückbleibt. "Man lebt unter dem Vampirismus seines Talents" (Bd.III, S. 623), hiess es bei Nietzsche. Und in diesem Sinne nimmt denn auch Mussets Bruder die Sand in Schutz: "Gehorcht sie nicht so nur dem grossen künstlerischen Gesetz?" (II,236).

Nun bezieht sich aber Mussets Klage nicht auf ein Selbstopfer der Sand, sondern die Tatsache, dass sie ihn, Musset, ihrem Werk geopfert, ihm das Blut aus den Adern gesogen habe. Kaiser hat diesen Vorgang, dass ein

Künstler nicht sein Leben, sondern das eines anderen seinem Werk opfert auch in seinem bereits erwähnten Stück Der Protagonist gestaltet, wo die geliebte Schwester der Verwandlungskunst des Helden zum Opfer fällt. Auf Musset angewandt sind also Georges Abschiedsworte, das Wort töte das Leben, durchaus wahr. Er bleibt krank in Venedig zurück. Für die Sand selbst aber ist ihr Wort wahr und unwahr zugleich. Gewiss, sie muss erleben, dass sich ihr auch jetzt in Venedig noch Erleben unwillkürlich in Literatur umsetzt, und dass sie in dem Moment mit der Leidenschaft--wie Nietzsche schreibt--"fertig" (Bd. III, S. 623) ist, indem sie sie darstellt. Aber andererseits beweist sie auch, dass sie von dem Gedanken wieder ins Erleben umspringen kann: " Ein Sprung setzt über - beflügelt von Liebe. Wer zögert, entkräftet das Wunder. Ich liebe - und ich kenne nicht mehr, wer neben mir lebt und stirbt. Was sind Gesichter von gestern? Vergangen!" (II, 266). Sie ist also nicht in der Lage des einseitig geistigen Künstlers, der sein Leben dem Werk opfert und als eine "versandete Quelle" zurückbleibt. Denn es gelingt ihr immer aufs neue, den Quell ihrer künstlerischen Hervorbringung aus dem Erleben mit anderen zu speisen. Wir haben hier also den Fall, dass der Vampirismus im Künstler, der Vorgang, dass dem Werk ein Opfer an Leben gebracht wird, sich in diesem Stück nicht mehr gegen den Künstler selbst richtet, sondern gegen andere. Das Opfer Sokrates' wird rückgängig gemacht: während der geistige Künstlertyp im Selbstopfer Leben an die anderen abgab und seine Verkümmerng akzeptierte, nimmt der sinnliche Künstlertyp jetzt im Opfer anderer Leben in sich auf und wird so vollkommen. Damit wird der Künstler zum Parasiten, von dem Sokel schreibt: "His career proceeds over human ruins, and the beauty of his work is like the iridescent effects of putrefaction" (S. 128). Er wird

der "unmenschliche Mensch" (II,274), als den Musset ihn halb ängstlich, halb bewundernd bezeichnet; aber eben auch der "Genius" (II,274), ein Wesen, das sich vor den gewöhnlichen "Halbheiten" (II,237) durch seine Vollkommenheit auszeichnet.

### Rechtfertigung und Anspruch

Die Probleme des Künstlertums, wie Kaiser sie an den Künstlerfiguren seiner expressionistischen Dramen zur Anschauung gebracht hatte, ergaben sich--wie wir gesehen haben--zunächst aus der abstrakten Position des Ideendichters und der Verkündung des neuen Menschentums. Nachdem Kaiser dann aber in den letzten Stücken jener Schaffensperiode die Wirklichkeit anerkannt, den Nutzen der Verkündung infrage gestellt und die Vollkommenheit im Künstler selbst hergestellt hatte, schien die Frage nach der Seinsweise des Künstlers für den Dramatiker vorerst erledigt. Jedenfalls entstand während der folgenden elf Jahre kein Künstlerdrama. Nur mit der Dichterfigur Ernst Olliers in dem Lustspiel Papiermühle (1926) wird noch einmal der Wert des Erlebnisses für das künstlerische Schaffen hervorgehoben. Sonst geht es in diesem Stück aber nicht um das Künstlertum Olliers, sondern um die Abwertung der Kritik, die dem Werk Kaisers den Erlebnischarakter abgesprochen hatte.

Erst als 1933 mit der nationalsozialistischen Machtergreifung der Wert und die Existenz Georg Kaisers infrage gestellt wurden, setzt in seinen Stücken erneut die Diskussion um den Künstler und seine Stellung in der menschlichen Gemeinschaft ein. Wolfgang Paulsen hat die politische und ideelle Zurückhaltung in den Kaiserschen Dramen aus der Zeit zwischen 1933 und 1938 damit erklärt, dass Kaiser auf die Aufhebung des Spielverbots

seiner Stücke hoffte,<sup>230</sup> und also Dramen schrieb, die der Zensur keine Angriffsflächen bieten würden. Nur so ist zu erklären, dass der Bildhauer Glynn in Kaisers Komödie Das Los des Ossian Balvesen (1934), die erste Künstlerfigur dieser Periode, als Muster biederer Bürgerlichkeit erscheint. Offenbar ging es Kaiser hier darum, die Künstler vor den Vorwürfen der nationalsozialistischen Propaganda, sie seien zügellose, ordnungszersetzende, staatsfeindliche Parasiten, in Schutz zu nehmen. Nie sonst hat Kaiser sich der Obrigkeit so angepasst, nie sich selbst so verleugnet wie hier.

Glynns Ausspruch "Ordnung muss sein" (VI,41) ist gleichsam das Lebensmotto dieses Künstlers. Sparsamkeit, Fleiss, Nüchternheit, Ehrlichkeit, Treue, Pflichterfüllung und handwerkliche Redlichkeit zeichnen ihn aus. Der Lotteriegewinn, auf den eigentlich er als Käufer des Loses Anspruch hat, und der ihn zum Millionär gemacht hätte, lässt ihn völlig kalt. Willig tritt er das Los an den fassungslosen Balvesen ab, der es vierundzwanzig Jahre lang vor ihm besessen hatte. Überhaupt hatte Glynn das Los, wie er versichert, nicht gekauft, um zu gewinnen, sondern aus Mitleid mit dem Händler Wilas. Balvesen missversteht Glynn, wenn er vermutet: "Als phantasierender Künstler schweben sie über der Erde mit ihrem Rechnen nach Geld und Geldeswert?" (VI,36). Glynn ist nämlich das genaue Gegenteil eines weltentrückten Phantasten. Jahraus, jahrein schnitzt er Holzpuppen, bemalt ihre Gesichter, näht ihnen Kleider. "Das schaffe ich alles mit keiner fremden Hilfe. Auch das Holz besorge ich mir selber aus den Wäldern" (VI,36). Diese Autonomie und Werktätigkeit ist das Ethos dieses Künstlers. Sein Gewinn ist mässig, er muss mit dem Pfennig rechnen. Er weiss um die Grenzen seiner Fähigkeiten: "Ich bin nicht aufgefordert - vom Genius - mit

grossen Werken hervorzutreten" (VI,37). Der Reichtum, so erklärt er Balvesen, würde ihm weder neue Fähigkeiten vermitteln noch seine Leistungen verbessern. Dass er ohne redliche Arbeit leben und einfach das Geld geniessen könnte, kommt ihm nicht in den Sinn. Er schnitzt lieber Puppen. "Jetzt ist das mein Tun, das ich mit tiefem Ernst betreibe. Denn es ernährt mich. Davon geht was aus. Von seiner Hände Werk sich zu erhalten. Wie spürt ihr denn das Leben, wenn ihr es euch nicht schafft? Woher entspringt das Glücksgefühl zu sein? Aus eures Werkes Mühe" (VI,37).

Glynn ist Sven, dem jungen Steuermann, verwandt, der das gleiche Ethos lebt und ebenso selbstsicher den Reichtum ablehnt als etwas, was ihm ein Leben aufzwingen würde, das seinem wahren Wesen und seinen Fähigkeiten widerspräche. Statt von einer Luxusjacht zu träumen, beschränkt er sich auf die Laufbahn eines Küstendampferkapitäns. "Das ist mein Gebiet, auf dem ich mich bewähre. Mein Posten in der Welt" (VI,55/56). Und wie Glynn den alten Balvesen, so bringt Sven dessen Tochter Svea, die zeitweise wie ihr Vater von dem Gedanken an den Reichtum gefesselt wird, dahin, sich für Selbstbescheidung und den ihr bestimmten "Posten in der Welt" zu entscheiden. Diese Übereinstimmung des Künstlers mit dem Steuermann unterstreicht, dass dieser Bildhauer, anders als die Künstler der expressionistischen Periode nicht den Menschen als überlegenes Wesen vorangestellt, sondern einer der ihren, ja die Verkörperung bürgerlicher Tugend ist.

Tillbergs, des Postdirektors Lobrede auf Balvesen gilt auch gerade für Glynn: "Es soll in diesem Sinne hier begriffen sein, dass ein Held ist, wer ein Vorbild schafft. So vielfach die Möglichkeiten gegeben sind, so einzigartig bleibt doch das Erlebnis: sich selbst bis an die Grenze seiner Leistungsfähigkeit zu entwickeln und den mitreissenden Schwung den andern

zu vermitteln. Das ist heldisches Gebaren - und das Gebiet wo es sich abspielt, spielt dabei die geringste Rolle" (VI,74). Auch hier finden wir also noch einmal jenes Epidemie-Motiv, das Kaiser schon früher mit der Wirkung des Künstlers verbunden hatte. Glynn ist ein Held, weil er ein Vorbild von Selbstbescheidung und redlicher Arbeit ist und den anderen den mitreissenden Schwung verleiht, sich bis an die Grenze ihrer Leistungsfähigkeit zu entwickeln.

Mit dem Schriftsteller Stefan M. in dem Drama Agnete (1935) setzt Kaiser den Künstler wieder in seine Würde ein. Das Geist-Leben-Problem wird weiterentwickelt, und der Dramatiker setzt da neu ein, wo er mit der Flucht nach Venedig 1922 aufgehört hatte. Die Absage an die einseitig geistige Position des Ideendichters wird erneuert, nicht aber mit der blossen Hinwendung an das Leben. Vielmehr geht es um eine neue Möglichkeit, Idee und Wirklichkeit miteinander zu versöhnen.

Stefan M. ist der berufene Künstler, "gedrängt vom Trieb" (VI,144), den er nicht hemmen konnte. Die Arbeit an seinem Werk ist "Dienst" (VI,147), dem er mit der Bereitschaft zur "Selbstaufopferung" (VI,147) "priesterlich geweiht" (VI,147) ist. Aber um den Sinn dieses Dienstes ringt er solange vergeblich, als er "blindlings forschend um des Forschens willen" (VI,148) in der öden Wüste des Geistes herumirrt: "Ich strebte aufwärts und schritt im Gebirge die letzten Pfade, die noch Halt gewähren. Da ist Geröll. Die Luft wird dünn, dein Atem keucht. Du kletterst weiter; denn es geht noch höher - und nur, weil es noch höhere Höhe als die, die du erklimmen, gibt, strebst du hinan. Dir schwindelt längst und aus dem Sinn ist jede Klarheit schon gewichen - leichenblass wankst du der letzten Klippe Abgrund zu, in den du endlich stürzt - zerschmettert Haupt und Hirn: im

Nichts der Aufschlag war zu furchtbar!" (VI,148). Kaiser benutzt hier die gleiche Metaphorik für die Sphäre des Geistes wie im Geretteten Alkibiades, wo Sokrates aus dem blühenden Vorstadtgarten in die steinerne Dächerwüste aufgestiegen war.

Während der Künstler in den frühen expressionistischen Dramen Kaisers aber die einseitige Geistigkeit in sich bejaht, weil sie ihn befähigt, die Menschheit vor ihr zu bewahren, wird sie nun in Agnete als Irrweg ins Nichts abgelehnt. Was Sokrates aus eigener Erkenntnis und mit seinem Selbstopfer bewirkt, wird Stefan M. von dem Anruf durch das Leben zuteil. Die eisigen Winde des "Nichts" (VI,148) strichen schon um ihn: "Da rief mich eine Stimme an. Sie hatte nicht den Ton der lauten Warnung, der deine Schritte erschreckt - du zauderst und du bist gerettet. Sie stimmte nur ein schwaches Lärmen an - und doch eindringlich wie kein Schrei das Blut erschüttert: ein Kind rief. Mich. Ich hörte. Denn es war mein Kind" (VI,148). Das Kind in seinem Hause erinnert Stefan an seine Verpflichtung gegen das Leben. Auf Heinrichs Frage, ob denn das Leben Verkündigung brauche, antwortet er: "Ja Heinrich. Der Irrtum brandet mit Gischt und Trümmern rings. Man muss es sichern" (VI,148).

Was im Geretteten Alkibiades erst als kaum angedeutete und ferne Vision erscheint, die Synthese von Geist und Leben, wird nun in dem Stück Agnete von Stefan M. mit seinem Werk vollzogen. Zunächst scheint es so, als habe der Anruf des Kindes Stefan gänzlich aus dem Reich des Geistes heraus und in die Wirklichkeit zurückgebracht. Tatsächlich aber ist nicht Stefan, sondern Heinrich der Vater des Knaben. Stefan hatte also nicht seines "Blutes Stimme" (VI,148) vernommen, wie er meinte, sondern den Ruf eines Bildnisses, " . . . das nur im Tempelinnern seines Schauens strahlt"

(VI,153), wie Heinrich es ausdrückt. Die Sehbehinderung Stefans ist daher auch gerade im übertragenen Sinne zu verstehen. Er sieht soviel von der Wirklichkeit, dass er der Gefahr entrinnt, sich im Ideenreich zu verlieren. Er sieht aber auch nicht so genau, dass die Wirklichkeit ihn ganz aus dem Ideenreich herausziehen könnte.

"Mir ist der Anblick meiner Umwelt getrübt," erklärt Stefan, "und die Gefahr lag nahe, dass ich das volle Mass verliehener Fähigkeiten zur Flucht verwende. Zur Flucht hinauf. In immer dünnere und kältere Schichten, wo alles stirbt - der Todeshauch der Wesenlosigkeit erbarmungslos vernichtet. Die Flucht im Geiste mündet in den Tod. Ist das der Zweck des Forschens ohne Grenze? Ich war nicht weit von dieser Eiszonengrenze - da rief mir eine Kinderstimme halt zu. Und ich gehorchte. Ich konnte gar nicht anders als dem Befehle folgen, der mir von einem Kind gegeben war. Ich kehrte um und fand das Leben wieder, aus dem ich mich verstossen glaubte"

(VI,85/86). Wüsste Stefan, dass der Knabe nicht sein ist, so würde er diesen Halt, der ihn ans Leben knüpft, verlieren. Der Freund begreift das und verzichtet: "Er soll es nicht entbehren. Hier soll es immer sein - und Stefan helfen, der sonst vom Pfad abirrt und Scharen derer, die ihm folgen wollen, ins brüchige Geröll des wüsten Nichts missleitet!" - - - - -

(VI,153).

Während George Sand in der Flucht nach Venedig sich ganz dem Leben hingab, aus dem ihr Werk dann erwuchs, geht Kaiser mit Agnete wieder einen Schritt zurück auf den Ideendichter zu. Mussets und George Sands Positionen, in der Flucht nach Venedig antipodisch getrennt, versöhnen sich hier. Stefan erklärt diesen Vorgang mit den Worten: "Das war doch Mahnung und das war Befehl, dass ich ein Kind hatte: nicht mehr den Wüstensand zu

sieben - sondern zu sorgen: wie sich Menschensinn und Menschensein verbinden. Ich nenne es: die Bahn zur Wesenhaftigkeit" (VI,148). Beim künstlerischen Schaffen handelt es sich jetzt also weder um die Überwindung der Wirklichkeit durch die Idee, wie in Hölle Weg Erde, noch um die Kapitulation der Idee vor der Wirklichkeit, wie in Noli me tangere, sondern um die Versöhnung der Idee ("Menschensinn") mit der Wirklichkeit ("Menschensein") - die Idee wird wesenhaft.

Wie im Geretteten Alkibiades steht diese Synthese von Geist und Leben im Zeichen der Liebe, und wie dort wird sie durch einen Knaben sinnbildlich. Im zweiten Akt des Dramas sagt Stefan "aus tiefster Nachdenklichkeit" (VI,119) zu Heinrich: "Die Tat von dir - das Wort von mir: reicht es dann nicht zur Wesenhaftigkeit?" (VI,119). Dieser Gedanke verlebendigt sich am Ende des Stückes in dem Kind. Angestrengt späht Stefan in den Garten hinaus: "Da läuft es in den Garten. Hörst du es? Du siehst es schon. Was ich vernehme, sind erst seine Schritte. Dein Auge hält es schon umfasst. - - - - Ist es nicht wunderbar, dass ich ihn nicht von Heinrich unterscheiden kann? Als habe ihn die höchste Kraft verwandelt: die Liebe? - - Vollzog sich ein Mysterium der Geburt? Ist dieser Sohn nicht mehr mein Kind? Ergriff ihn Heinrich auch mit seinen stärkren Händen? - - Wird er nun von uns beiden nicht geleitet? - - Unser Sohn? - - Glänzt nicht mächtigste Verheissung auf? - - Erfüllte sie sich schon?" (VI,163).

So wird der Künstler in diesem Drama erneut zum Förderer der Vollkommenheit im Menschen. Heinrich sieht in ihm einen, dem "Scharen" folgen und der "aller geheimnisvolles Wachsen" (VI,153) bewirkt. Und es ist wieder die mythische Ganzheit, die den Menschen im Sinnbild des Knaben als "mächtigste Verheissung" (VI,163) entgegengestreckt wird. Denn die

Synthese von Tat und Wort, wie sie sich an dem Kind vollzieht, erfüllt sich auch in Stefans Werk. Über den Anruf des Kindes bemerkt er zu Agnete: "Da war vorgeschrieben: dass Wort und Tat nicht mehr geschieden sein sollten und der Schöpfung Einheit vollendet werde - fugenlos und kühn. Ich hatte wohl begriffen, um was man sich bemühen müsse und forderte das Werk" (VI,159). So erfüllt Stefan erneut jenen Gedanken, den Kaiser schon in den Theoretischen Schriften um 1925 entwickelt hatte: der Künstler vollzieht mit seinem Werk bereits das, was dann von den Menschen als Erneuerung ihrer ursprünglichen Ganzheit erst in vager Zukunft erhofft wird. Und damit ist auch die Grösse des Künstlers aufs neue beansprucht. Es ist die Ehrfurcht vor seinem Werk, die das Gewebe von Lügen in diesem Stück zu einem Geflecht von Liebe und Opfer werden lässt. Die epidemische Wirkung des Dichters kommt erneut zum Tragen: Stefan führt die Menschen seiner Umgebung in die gleiche opfervolle Liebe, die er seinem Werk widmet, und die für Kaiser das höchste Ethos ist, aus dem Leben und Werk entstehen.

Obwohl Stefans Werk ein Akt der Selbsterfüllung und Selbstvollendung ist, wird es in seiner "Wesenhaftigkeit" auch als Verheissung für die Menschen verstanden. In allen folgenden Künstlerdramen Georg Kaisers wird diese überragende Bedeutung der Kunst für den Menschen und die Verpflichtung der Menschheit gegen den, der sie schafft, hervorgehoben. In dem Drama Vincent verkauft ein Bild (1937/38) erklärt der Maler Abel Parr seiner Frau Kate, was seine Kunst für die Menschen leistet. Kunst sei die Vollendung der Schöpfung, so sagt er. "Erst dann ist alle Herrlichkeit von Himmel und von Erde vollkommen, wenn sie dem Menschaugen ganz erschlossen. Wir lehren sehen in unsren Werken. Lasst uns wirken zu eurem

Heile" (VI, 198). Auch in Abel brennt die "heilige Flamme" (IV, 180) der Berufung, die ihn zum Werk als dem höchsten Wert in seinem Leben verpflichtet. An ihm droht sich jedoch das Schicksal van Goghs zu wiederholen. "Der hat gelitten - den Kelch bis auf die Neige leeren müssen. Das war ein bitterer Trank, der ihm das Leben braute. Begnadet mit den Gaben der allerhöchsten Künstlerschaft - und so besudelt aus allen Pfützen der Dummheit und Gemeinheit. Zuletzt die Kugel, die seinen Hungerleib zerriss - da hatte er den Hunger für ewig überstanden" (VI, 179). Auch Abel lebt im Elend. Wenn er keine Farben kaufen kann oder verhungert, kann er das Werk, zu dem er berufen ist, nicht vollenden. Abel jedoch weigert sich, die Verhinderung grosser Kunst durch die Menschen hinzunehmen. Er tauscht das Selbstportrait van Goghs, das sich im Besitz eines reichen, kunstunkundigen ehemaligen Schulkameraden befindet, heimlich gegen eine von ihm angefertigte Kopie aus und verkauft das Original für vierzigtausend Dollar an eine amerikanische Kunstgalerie. Der Direktor dieser Galerie frohlockt: "Das Meisterstück der Meisterstücke. Das stelle ich aus. Ich - ich - ich, der es auf seinen Knien hält - statt vor ihm auf den Knien zu liegen. Wie alle in die Kniee sinken werden, die es ansehen. Ja - es wird dieses Haus zum Tempel, das es bewahrt. Der Strom der Gläubigen wird nicht enden, der vorbeizieht, und alle werden Trost gewinnen, wie die Erschütterung ihn nur austeilt. Jauchzt und weint; denn ihr seid Menschen - besser als zuvor" (VI, 205).

So wird die Kunst zum Heiligtum erhoben und ihre Leistung für die Menschen erneut betont. Und der Künstler Abel Parr macht sich schon dadurch verdient, dass er dieses Werk aus dem Billiardzimmer eines unwürdigen Geschäftsmannes herausholt und der Öffentlichkeit zugänglich macht.

Ausserdem verschafft er stellvertretend und nachträglich dem Bild van Goghs die öffentliche Bewunderung und Kompensation, die die Zeitgenossen dem grossen Holländer verweigert hatten. "Ich brauchte mich des Erlöses nicht zu schämen," erklärt Abel seinem Freund Buxton. "Hätte Vincent mehr erhandelt? Ich glaube weniger. Oder doch dasselbe. Denn als ich den Verkauf ausführte - da war nicht ich es, der beauftragt war. Vincent selbst sass da und redete. Ich war erloschen und entbrannt zugleich in seinem Wesen und hörte es in meinem Innern flüstern unsäglich mich entzückend: Vincent verkauft ein Bild" (VI, 228). Der Diebstahl wird aber auch als Zweck für das eigene Werk gerechtfertigt. Das versucht Abel Fenwick klar zu machen: "Ich habe es wirklich nicht getan, um an den Gütern des Lebens mehr teilzuhaben. . . . Ich wollte malen können. Weissst du, was die Kunst ist? Der Zwang, der einen Menschen beherrscht, wie keiner auf der Welt. Du kannst ihr nicht entgehn, bist du einmal von ihrem Strahl gesichtet. Jetzt schaffe oder stirb. - - Ich wollte schaffen und nicht sterben. Nicht vom Ungeschaffnen weggerissen werden. Denn ich kann Grosses leisten. Ich weiss es. Doch ich muss leben, um es zu beweisen" (VI, 190). Dieses Bekenntnis zum eigenen Werk ist aber auch Bekenntnis zur Kunst überhaupt. Abel handelt nicht in erster Linie für sich als Person, sondern für die Kunst. Und deshalb möchte er sich bei seiner Handlungsweise auch als Helfer aller Künstler verstehen. "Ich habe doch das Leiden verringern wollen, das in der Welt bei denen ist, die schaffen. Die den Auftrag haben, die Schöpfung zu vollenden" (VI, 198), erklärt er Kate.

In diesem Drama ist die Konfrontation von Künstler und Bourgeoisie erneut so dargestellt wie im Frühwerk. Fenwick und seine Freundin Blanche Divonne schätzen die Kunst in einer Weise ein, wie Kaiser sie sein Leben

lang verabscheute, als materielle Grösse und als Mittel zur Unterhaltung. Für Fenwick ist van Goghs Gemälde allein Status-Symbol. Für Blanche soll die Kunst ". . . erheitern - die Schattenseiten des Lebens übertünchen" (VI, 173). Vonseiten Fenwicks droht Abel die grösste Gefahr. Mit der gleichen Sicherheit aber wie Barin in Kaisers früher Komödie Die Sorina weiss er sich dessen "Dummheit und Gemeinheit" (VI, 179) zunutze zu machen. Der Diebstahl von Farben, zu dem der verarmte Malerfreund Buxton versucht ist, wäre nach Abels Meinung nicht zu verurteilen. Im Gegenteil, erst der Mut dazu würde seine wahre schöpferische Ergriffenheit beweisen, so argumentiert er (VI, 178). So dient, ganz ähnlich wie Kaiser selbst es 1921 vor dem Landgericht in München für sich in Anspruch genommen hatte, Abels Betrug der Rechtfertigung seiner Grösse.

Gegen Ende des Stückes lebt Abel von dem Erlös des gestohlenen Bildes in Kalifornien und vollendet sein eigenes Gemälde, dessen Wert aus den staunenden Worten Buxtons hervorgeht: "Du schaffst die Welt, die über uns hinaus kreist. Lass' Opfer rauchen. Brandschatze - baue. Aus Asche steigt der Phönix. Lockre die Schwingen ihm. Du - aller Wohltat Übeltäter" (VI, 229). Vor dem menschlichen Gericht ist Abel nun sicher, meint der Freund: "Nicht vor dem Jüngsten Tag ruft dich das Gericht. Dann wird der Ewige dich zu seinen weissen Schafen stellen - " (VI, 230). Abel erscheint zuletzt hoch gen Himmel auf einer Klippe. Kate und Buxton halten sich scheu zurück. "Auf der Klippe kann Abel uns nicht brauchen. Wenn er herabsteigt, sind wir für ihn da. Wir wollen ihn erwarten" (VI, 231).

Hier wird der Künstler erneut auf einen Sockel gestellt, wo er über den gemeinen Menschen thront. Er hat sich erneut aus der störenden Wirklichkeit in erhabene Einsamkeit zurückgezogen. Es ist aber nicht die

Einsamkeit des Geistes, in der etwa Sokrates im Geretteten Alkibiades sich aufhielt, sondern die der Kunst als einem Heiligtum. Und Leid droht ihm nicht mehr durch Lebensverzicht, sondern durch die "Dummheit und Gemeinheit" (VI, 179) der Mitmenschen, die blind sind gegen das Heil, das ihnen die Kunst verheisst und undankbar gegen den Künstler, der die Kunst hervorbringt. Die Menge lässt der Künstler in Kaisers Dramen daher von jetzt ab nicht mehr an sich herankommen. Nur ein einzelner Mensch hält ihn am Leben fest: die liebende Frau. Hier ist es seine Frau Kate, ohne die Abel nicht leben und schaffen kann: "Der Mensch allein ist ohne Kraft. Von Menschenmenge wird er nur erdrückt. Ein einzlener soll bei ihm sein - die Frau, die liebt" (VI, 198).

Paulsen hat darauf hingewiesen, wie "naiv"<sup>231</sup> Kaisers Verhältnis zur Gesellschaft in diesem Stück erscheint. Man muss es sicher als einen verhaltenen Aufschrei des Dichters gegen das ihm zugefügte Unrecht, als Abwehr gegen eine Umwelt verstehen, die den Anspruch des Künstlers auf Grösse, seine Erhabenheit, seine Leistung, ja sein Leben bedrohte. Hatte Kaiser mit der Figur des Bildhauers Glynn in dem Los des Ossian Balvesen sich noch der bürgerlichen Umwelt angepasst, hatte er mit Stefan M. in Agente noch jenseits der bürgerlichen Wirklichkeit die Versöhnung von Idee und Wirklichkeit gestaltet, aber doch schon im Gegensatz zu der politischen "Heilslehre" um ihn herum seine Idee eines neuen Menschentums verheissen, so feindet er jetzt seine Umwelt offen an und erhebt sich aus der bürgerlichen Sphäre in die Höhe der Kunst.

#### Leid und Erhöhung

Während Abel Parr der Bedrohung durch die Mitwelt noch ausweichen

konnte, fällt der Dichter Ernst Hoff in Kaisers Klawitter (1939/40) ihr zum Opfer. Hoff weiss sich zum Dichter berufen, sein Leben gilt der Kunst. Wie Kaiser es von sich und anderen Künstlern in den Theoretischen Schriften gefordert hatte, stellt er seine Person gänzlich hinter das Werk zurück. Wenn er nur arbeiten kann, will er auf den finanziellen Gewinn gern verzichten: "Ich muss auch hungern können. Ich muss nur schaffen können!" (VI, 361). Nachdem das Spielverbot über seine Stücke verhängt ist, geht es ihm denn auch weniger um sich als Person, als um die Erhaltung seines Werkes. Der Kunst während der "Tierzeit" (VI, 319) zum Überleben zu verhelfen, betrachtet er als seine "Sendung" (VI, 321), als eine Verpflichtung, die ihn bereit macht, sein Stück "Bogen und Pfeile" unter Verzicht auf Ruhm und Einnahmen dem Lichtspielvorführer Klawitter anzuvertrauen. "Das ist doch gleich, von wem es geschrieben ist," erklärt er seiner Frau Elli. "Nur dass es da ist, ist wichtig. Im Namen aller Kunst ist es geschrieben. Ob der Verfasser nun Ernst Hoff heisst oder - - Klawitter!" (VI, 320). Tatsächlich gelingt es ihm, mit diesem Manöver die nationalsozialistische Theaterzensur, vertreten durch den Regierungsrat Nuckel, zu täuschen. Aber Hoff ist kein Barin oder Abel Parr, die es mit überlegener Sicherheit verstanden, sich die Schwächen ihrer Widersacher zunutze zu machen. Hoff erkennt nicht die Charakterlosigkeit Klawitters, der ihn neben dem versprochenen Anteil am Gewinn noch um seine letzte Stütze, seine Frau Elli, betrügt. Ein "reiner Tor" (VI, 321), wie er ihn in Klawitter zu finden hoffte, ist er selber.

Wir können Kuxdorf nicht zustimmen, wenn er meint, dem Künstler werde in diesem Drama die Aufgabe zugewiesen, an der Überwindung des Tierzustandes der Menschheit "mitzuwirken" (S. 112). Hoff's Werk sucht nicht die

Auseinandersetzung mit der Zeit. Es ist nicht--wie man vermuten könnte-- ein versteckter Angriff auf das braune Regime, sondern ". . . mythologisch und ganz aus der Zeit gehoben" (VI, 319). Wie Kaisers letzte Dramen spielt es im antiken Griechenland, und nach allem was wir erfahren, ergeben sich keine Beziehungen zur Gegenwart. Es geht Hoff, wie er mehrfach versichert, eben nicht um die Auseinandersetzung der Kunst mit der Wirklichkeit, sondern allein um die Rettung der Kunst vor dem Zugriff durch die "Tierzeit" (VI, 319). Er wollte, wenn die "Menschenzeit" (VI, 319) wieder einmal anbricht, nicht mit leeren Händen erscheinen: "Hast du denn nichts bewahrt? - fragt die gewaltige Stimme, die dein Gewissen dröhnt. Hast du denn nicht gewusst, dass wieder Menschenzeit wird? Du wusstest es und hast doch nichts geschaffen. Du bist Verräter - Schelme nur die andern. (Nachdrücklich). Von diesem Vorwurf habe ich mich gereinigt" (VI, 319). Ebensowenig hat Kaiser selbst sich in seinem Klawitter mit der Wirklichkeit auseinandergesetzt. Der Konflikt baut sich, wie Kändler und Schürer nachgewiesen haben,<sup>232</sup> nicht auf politisch-weltanschaulichen Gegensätzen auf, sondern ergibt sich aus dem privaten Verhältnis zwischen Hoff, Klawitter und Elli und aus Hoff's finanziellen Schwierigkeiten.

Die Forschung hat den Klawitter wiederholt als eines der schwächsten Stücke Georg Kaisers hingestellt.<sup>233</sup> Die Schwächen liegen aber weniger in der Form oder der Psychologie der Gestalten. Bedenklich ist vielmehr, dass Kaiser seinem Helden Worte in den Mund legt, die dem Vokabular des Regimes, das er hier angreift, auf fatale Weise nahe kommen. Der Dienst an der Sache zählt auch bei ihm mehr als Person und Leben. Hoff meint überdies, die "Vorsehung" (VI, 321) habe ihn den Namen Klawitter finden lassen. Und immer wieder beschwört er die "deutsche Kunst" (VI, 367). Er

will Klawitter den "heiligen Gral der deutschen Kunst" (VI, 321) anvertrauen und mit Elli von seinem letzten Geld "... ein Weinglas leeren auf die deutsche Kunst" (VI, 322). Vielleicht sind diese penetrant-patriotischen Töne des Klawitter, den Kaiser selbst für eins seiner besten Stücke hielt,<sup>234</sup> auf seine Flucht und die Bitterkeit über das ihm ange-tane Unrecht zurückzuführen. Vielleicht ging es ihm in erster Linie um die These, dass er, der Künstler, mit seiner Leistung an Kunst ein besserer Deutscher sei, als jene, die ihn vertrieben hatten. Denn zweifellos ist dieses Stück als Auseinandersetzung Kaisers mit seiner Situation während der Verbotszeit zu sehen.<sup>235</sup>

Zwar ist der Dramatiker selbst der Verhaftung entgangen, aber mit der Möglichkeit musste er immerhin rechnen. Und tatsächlich hatte Kaiser 1935 versucht, sein Stück Das Los des Ossian Balvesen unter einem Pseudonym zu veröffentlichen. Wichtiger als Übereinstimmungen mit der Handlung des Stückes sind jedoch die mit der inneren Situation Ernst Hoff's und die Frage nach der Motivation seines Schaffens unter dem Verbot. Wie Kaiser es in seinen Briefen aus der Exilzeit beschrieben hatte, entstehen auch Hoff's Werke aus der Intensität der inneren Schaffensglut. "Es ist ein neues Werk in mir gereift," gesteht Hoff Klawitter. "Gereift nicht - reifen dauert lange. Wie eine Flamme ist es in mir aufgesprungen. Ich brannte gleich mit allen Fasern meines Wesens lichterloh. Und wenn ich nicht verbrennen will - muss ich es schreiben. Muss die Schöpfung werden - muss diese neue Schöpfungsstunde der Weltzeit zugeteilt sein. Und wer die einzige Sekunde unterschlägt, vergeht sich unentsühnbar. Am Geist!" (VI, 358). Und wie Kaiser es schon in seinem "Bericht vom Drama" 1925 beschrieben hatte, bricht auch Hoff in rastloser Eile von einem fertigen

Werk ins nächste auf: "Ich schreibe meine Werke. Werk um Werk - rastlos im Eifer, brennend in Begierde nach neuen Werks Vollendung. Es kommen Nächte, deren Schaffensschau mich jetzt schon rüttelt. Lass' sie nahn, ich halte jedem Fieber stand" (VI, 367). Wie Hoff nun ein Werk schreibt, das zeitlich und örtlich den Problemen der Gegenwart weit entrückt ist, hatte auch Kaiser während seiner Verbotszeit--wir haben darauf hingewiesen--jede Auseinandersetzung mit Zeitproblemen vermieden. Und wie bei Hoff mag es deshalb während jener Zeit Kaisers Absicht gewesen sein, die Kunst über die chaotische Wirklichkeit hin zu erhalten, um wie jener nicht mit leeren Händen dazustehen, wenn die Welt wieder "rein" (VI, 319) war.

Jetzt, da er sich im Exil befindet, klagt Kaiser mit rücksichtsloser Schärfe die nationalsozialistische Kulturpolitik an. Mag er in seinen Briefen noch zuweilen an die Überwindung der Wirklichkeit durch die Kunst glauben,<sup>236</sup> in seinem Stück selber herrscht blosser Antagonismus: "Es herrscht Kasernenton im stillen Reich der Kunst. Erst einmal strammsteh'n und zuwarten, bis man gefragt wird. Das ist übertrieben. Gefragt wird niemand - es wird nur befohlen. Befohlen wird, was noch dem Düm'msten eingeht. Sonst könnte es ja nicht befohlen werden. Ein Künstler bist du - willst frei schaffen? Dann weisst du nicht, was Kunst ist. Kunst ist Erholung nach dem Dienst. Und alles ist jetzt Dienst. Wir müssen uns vorbereiten. Wir haben eine Welt zu zerstören - und wer uns in unserer Vorbereitung hemmen will, den killen wir. Triumph des Killens - das ist unser Sieg. Heut noch im eignen Lande - morgen grenzenlos" (VI, 331). Anders als in solchen Stücken wie Hölle Weg Erde oder noch--wenn auch verdeckt--in Agnete, wird die Verheissung einer neuen Welt durch die Kunst nicht mehr anvisiert. Hoff spricht unbestimmt von "einem Morgen" (VI, 319),

an dem die Sonne den "Spuk" (VI,319) auslöscht. Die "Menschenzeit" (VI,319), in der sein Werk wieder "sein" (VI,319) kann, sieht er von anderen Mächten wiederhergestellt. Damit aber ist, was das Verhältnis des Künstlers zu den Mitmenschen angeht, ein entscheidender Schritt getan: War in Agnete und Vincent verkauft ein Bild der Kunst die Verheissung und die Einwirkung auf die Menschen wenigstens am Rande noch zugesprochen, so erscheint die Beziehung hier zerrissen. Das letzte Streben des Künstlers geht allein auf die Kunst, die "einzig und erhaben" (VI,319) ist.

In Kaisers Pygmalion (1943/44) erfüllt sich die Idee, dass der Künstler mit seinem Werk das Leben vermehrt, dass er sich an das Werk hingibt, dass sein Schaffen ein Akt der Zeugung ist, aus dem Leben hervorgeht. Hier wird gleichsam die Traumgrenze durchbrochen, denn anstatt mit seinem Werk indirekt das Leben zu vermehren, zu steigern, indem die Zuschauer, bzw. die Beschauer ihr Leben, davon ergriffen, vervollkommen, wird das Kunstwerk, die Statue, vom Feuer des Künstlers erwärmt, schon selbst lebendig. Diese Macht aber, Leben zu schaffen, ist Göttermacht. So sieht es Pygmalion. "Bin ich nicht schaffend einem Gotte gleich?" (VI,523). Athene antwortet bestätigend: "Du bist vermessen - und du bist gerecht./ Dein Werk ergriff dich - das ist göttliche / Bewährung" (VI,523). Dieses Schöpfertum entspringt zunächst dem Vampirismus des Künstlers an sich selbst, wie Kaiser es bereits an der Dichterfigur im Geretteten Alkibiades dargestellt hatte. Staunend betrachtet Pygmalion seine Steingestalt:

Unübertroffnes Bild der eignen Sucht,  
die sich in solches Übermass verleibt  
des Widerspiels. Ich bleibe leer zurück  
und habe aller Pulse bebend Leben  
vergab dem Werk. Selbstsüchtig und selbstlos -  
mit keiner Grenze dieses Übertritts.

von Sein und Nichtsein. So wird dies vollbracht,  
dem wir berufen sind mit Fluch und Segen.

(VI, 520)

Anders aber als bei der Dichtergestalt im Geretteten Alkibiades geht Pygmalion dann aber doch nichts an Leben verloren, weil die Statue hier nicht auf die Menschen wirkt, sondern sich, lebendig geworden, seinem Schöpfer liebend hingibt.

Doch dieses Glück durch die Kunst ist Pygmalion nur kurze Zeit vergönnt. Das "Menschenvolk" (VI, 524) sorgt bald dafür, dass ihm seine göttliche Begabung nicht nur zum Segen, sondern zugleich zum Fluch wird. Kaiser hat den Menschen seiner Zeit auch mit diesem Drama ein vernichtendes Urteil gesprochen. Schon anfangs urteilt Athene: "Zum Schlamm erniedrigt sich das Menschenvolk / und schmatzt im Schmutz als schmeckt' es eine Speise / von fettstem Wohlgeschmack - sich mästend / sinkt tiefer es in seinen kotgen Sumpf!" - - (VI, 524). Das Bürgertum wird repräsentiert von Konon (Materialismus, Egoismus, Krämergeist, Rücksichtslosigkeit), Korinna (als Besitz begriffene, körperlich-sentimentale Liebe) und Alexias (versteiftes Ehrgefühl). Sie alle sind ohne jedes Kunstverständnis. Ja, sie wehren sich gegen die "Träumer und Liebenden" (VI, 534), da diese ihre Werte, ihr Gewinnstreben bedrohen. So warnt Konon: "Unter Raben, / die alle schwarz sind, ist der eine weisse / gefährlicher - er lockt zur Träumerei / und alle Rabenschar kriegt stumpfe Schnäbel, / die nicht mehr hacken - kratzen - plündern!" - - (VI, 534). So verhindern die Bürger von sich aus, dass die Kunst irgend einen Einfluss auf sie nimmt. Sie akzeptieren sie, wie schon in Vincent verkauft ein Bild allein zur Unterhaltung und zu Repräsentationszwecken: "Konon, der Kunst im Haus hat, ist nun mehr / als nur ein reicher Bürger - bald ein Herrscher!" (VI, 540).

Auf dem Gerichtsmarkt weiten sich diese Figuren nun zur "Menschenmeute" (VI, 593) aus, wie Pygmalion sie erschrocken nennt - zu jenem schlammigen Ungeheuer, als das Athene die Menge bezeichnet und vor dem der Traum Pygmalion gewarnt hatte. Jetzt brüllt sie aus "runden Raubfischmäulern" (VI, 593) und zerstört den Traum des Künstlers von seinem erfüllenden Glück. Chaire darf nicht leben. "Sie kann nicht beide sein - - dies zu verstehn / ist mir von nun an bitter aufgegeben./ Es sollen Traum und Leben sich nicht einen / zum einz'gen Ring ohn' Anfang und ohn' Ende./ Es greift die Faust nach ihm - und er zerbricht" (VI, 600).

Ist so die Unvereinbarkeit von Kunst und Leben die Schuld der "Herde" (VI, 580) Mensch, so gilt doch auf der anderen Seite auch von Pygmalion, dass ihm die Kunst, sein Werk, von vornherein wichtiger waren als die Mitmenschen. Gewiss, als Athene ihm die Verlebendigung seiner Statue verspricht, gelobt er, nicht nur "Gnadenbilder für die ganze Menschheit" (VI, 526) zu schaffen, sondern er will auch den "Sinn der Menschen" durch seine Kunst "läutern" (VI, 526). Aber das entspringt offenbar nur dem begeisterten Gefühl der Dankbarkeit gegen die Göttin und dem Wunsch, ihr bei ihrem Vorhaben, die Menschen zu retten, zu helfen. Denn Pygmalion ist von vornherein ein "Träumender" (VI, 528), der dem "Zwang von Tag und Nacht" (VI, 528) entrückt ist: "Gebietarisch befiehlt ein anderes Gesetz mir" (VI, 528). Er braucht den wirklichkeitsfreien Raum, um zu schaffen, der Alltag kann ihm die Hervorbringung von Kunst nur stören:

Was entsteht denn in dem Lärm  
und Durcheinander schiebender Gesichter,  
die grinsend den Entwurf im Keim verderben?  
Die Herde ist's der Elefanten, die  
mit klump'gen Füßen auch dich niedertrampeln -  
baust du nicht Mauern auf von Armesdicke  
und dreimal Leibeshöhe. Draussen rast  
die Herde.

(VI, 579/80)

Diese Worte drücken so treffend wie viele andere Bemerkungen in diesem Stück die Verachtung Pygmalions gegen das gemeine Volk und sein eigenes Bewusstsein der Erhabenheit aus. Die Menschen sind für ihn "Fremde - / den Göttern unbekannt in ihrem Nichts!" (VI, 554). Die Blindheit und Verachtung, die er von Konon, Korinna und Alexias erfährt, liefert ihm nur eine zusätzliche Rechtfertigung für seine endgültige Abwendung und das Bewusstsein, dass eine Einwirkung der Kunst auf die Menge nicht mehr möglich ist: "Ich bin getrennt von euch durch hundert Einsamkeiten -, / und wollt' ich Botschaft euch aus meiner Freude schicken, / gäb es den Strom nicht, der das wicht'ge Holzstück trüge, / drin ich geritzt die Zeichen. Er versandét früher - / und meine Zeichen machen nichts euch kund und klar." - - - (VI, 580). Auch wird noch einmal wie in Kaisers eigener Rechtfertigung vor Gericht und in seinen Stücken Hölle Weg Erde und Vincent verkauft ein Bild die Überzeugung ausgesprochen, dass der Künstler vor Rücksichtslosigkeiten gegen seine Mitmenschen nicht zurückschrecken darf, wenn sein Dienst an der Kunst das erfordert. So rechtfertigt Pygmalion seinen Betrug an Korinna, die ihm gegen sein Liebesversprechen die Werkstatt eingerichtet hatte, mit den Worten: "Und hätt' ich mich im Staub gewälzt vor ihr, / die mir den Zugang in das Reich erschloss - / ich musste nach dem Eintritt sie vergessen, / wie alles, was ich schon vorher vergass" (VI, 580).

Mit Chaire wird Pygmalion die höchste Erfüllung zuteil. War für Abel Parr und Vincent die liebende Frau der "Lebensquell" (VI, 229), der ihnen als Ergänzung ihrer geistigen Existenz unentbehrlich war, so verbinden sich Geist und Leben, Kunst und Wirklichkeit in Chaire auf vollkommene Weise. Begeistert schwärmt Pygmalion:

Ich werde schaffen - schaffen wie ich nie  
mein Werk zu fördern einst gewöhnt, als ich  
der Süchte fremdste - nächste wiederrum -  
noch nicht gekostet. Da war Schale ich,  
darin der Trank nur langsam stieg - ein Wein  
aus eigener Kelter - eigener Frucht Erlös.  
Ihm mischt sich nun die letzte Süsse zu,  
die alle Sinne im Geschmack vereint  
der kühnsten Kostung. Jetzt entbrennt mein Haupt,  
in das mein Herz sich hob - und nicht mehr Herz  
ist - nicht mehr Hirn ein fahles Denken lenkt:  
eins ist das andre und im ganzen Kunst,  
die mir sich, wie ein Bach rinnt, spielend formt!

(VI, 556/57)

Wie Kaiser es in seinem Aufsatz "Die Sinnlichkeit des Gedankens" beschrieben und an George Sand in der Flucht nach Venedig und Stefan M. in Agnete dargestellt hatte, vollzieht sich also auch bei Pygmalion im künstlerischen Schaffensprozess die Synthese von Hirn und Herz, als deren Ergebnis das Kunstwerk, die Form entsteht. War schon der Knabe in Kaisers Agnete ein Produkt aus Einbildung und Tatsächlichkeit, so ist auch Chaire eines aus Traum und Wirklichkeit, schöpferischem Geist und menschlicher Liebe.

Aber schon bald wird Pygmalion daran erinnert, dass die Menschen solche Vollkommenheit nicht dulden. Nur durch die Rückverwandlung in die Steingestalt kann Athene Chaire davor bewahren, dass das Mädchen von dem "Menschenungeheuer" in den Schlamm gezogen wird. In diesem unverdienten Leidenschicksal wird der Künstler erneut der Christusgestalt verglichen. Schon am Anfang des Stückes, als Pygmalion auf der Verlebendigung seiner Statue besteht, verheisst ihm Athene: "Zu spät ist Warnung. Unheilbar die Wunde / stimmt sich der Leidschrei an bis an den Himmel, / der widerhallend eignen Lärm verstummt / vor so viel Schicksal, das ein Mensch erlitt / in der Erlösertat für alle Menschen" - - - (VI, 526/27). Mit der grössten Verbitterung nimmt Pygmalion am Ende die "blut'gen Male" (VI, 600) an.

Athene tröstet ihn mit der Verheissung, "... dass göttlich Leiden nun dein reichster Schatz wird" (VI, 579). Und so ist der Künstler gezwungen, die schmerzende Einseitigkeit, der Kaisers Künstlerfiguren seit George Sand zu entkommen versuchten, erneut auf sich zu nehmen.

Kuxdorf hat behauptet, Korinna habe Pygmalion am Ende in eine "kunstfremde Welt der Bürgerlichkeit" gezogen. "Nicht nur als Künstler, sondern auch als Erneuerer und Läuterer geht er verloren. Seine Kunst ist an der Masse gescheitert" (S. 104). Wir können dem nicht zustimmen. Nicht der Künstler - nur die Prämisse seines Schaffens ändert sich. Hatte er gehofft, aus der seligen Vollkommenheit heraus zu arbeiten, so muss er nun seine Gebundenheit an die fragmentarische Wirklichkeit akzeptieren. Aufs neue ist die Situation gegeben, dass Kunst aus Verkümmern und Leid entsteht.<sup>237</sup> Es ist aber höchst bezeichnend für Kaisers Kunstauffassung im Spätwerk, dass es nicht die Einseitigkeit des Geistes ist, an der der Künstler leidet, sondern die des Lebens. Nur darin entspricht dieser Tatbestand der abstrakten Position der expressionistischen Periode, dass auch hier wieder Kunst aus der Sehnsucht nach Vollkommenheit entsteht, dass Einseitigkeit und Leiden im Künstler die Voraussetzungen schöpferischer Hervorbringung sind. Ahnend spricht Pygmalion in sich hinein: "Willst du Wunden heilen mit / Werk und Werk? - - sind Wunden solche Beete, / aus denen jene Purpurrosen blühen, / die blut'ge Blätter tragen? - - So entspriessen / aus blutiger Verwundung meiner Rosen, / die farbiger die andern übertreffen - / der Schöpfung tief gehütetes Geheimnis. - - / Bin ich ihm nah?" (VI, 601). Wie Christus am Kreuz das ihm zgedachte Leid mit einem letzten Protest endet, so schliesst auch dieser Monolog mit einem Aufschrei über das ihm bestimmte Schicksal: "Und die Blutspur zeigt / dich

den Verfolgern an, die deine Werke wittern / als gute Beute nach gelungnem Handel? - - / Wo bleibt ihr - seid ihr noch nicht aufgebrochen, um euch zu holen, was euch doch gehört: / Pygmalion in Blut und Schmerz und Leid?" (VI, 601).

Dieses Drama ist ein verstärktes Bekenntnis Kaisers zur Kunst, das mit der verstärkten Ablehnung der Mitmenschen einhergeht. Pygmalion vollzieht, was schon Ernst Hoff in Klawitter festgestellt hatte: "Die Wölfe heulen und die Musen flüchten" (VI, 331). An Cäsar von Arx schrieb der Dramatiker am 27. Februar 1944: "In Pygmalion habe ich alles gesagt, was ich noch zu sagen hatte. Ich glaube, ich habe für uns alle gesprochen - wohl noch niemals wurde der geschändete Künstler so leidenschaftlich und so gerecht verteidigt wie aus der Kraft meines Zorns und meiner Kunst. Das Werk ist mein Vermächtnis an die Welt, die nun einen Grund zur Schamröte mehr hat."<sup>238</sup>

Schürer hat recht, wenn er schreibt, Kaiser habe in seinem Bellerophon (1944) das Thema von der Einsamkeit des Künstlers bis in sein logisches Extrem geführt.<sup>239</sup> Wurde im Pygmalion die Macht der "Menschenmeute" (VI, 593) über die Person des Künstlers noch anerkannt, das Leid als Opfer für das Werk noch einmal angenommen, so wird Bellerophon nun durch den Eingriff der Götter vor dem niedrigen "Gewimmel" (VI, 681) gerettet. Im "einsamen Verein der Ewigkeit" (VI, 681) verbindet sich der reine, auserwählte Jüngling mit der geliebten Myrtis zum jüngsten, unverlöschlichen Stern am Götterhimmel. Als solcher mag er der "Herde" (VI, 681) zwar noch leuchten, er ist ihr aber andererseits unerreichbar geworden.

Doch das war nur ein schöner Traum, die letzte, utopische Konse-

quenz einer Polarität von Kunst und Wirklichkeit, wie sie bei Kaiser von vornherein angelegt und dann seit dem Klawitter das Schicksal des Künstlers vornehmlich ausmachte. Die Dramenskizze "Eine Art Faust," die Kaiser im Mai 1944 dem Bellerophon folgen liess, zeigt, dass der Dramatiker sich doch eher in der Situation Pygmalions sah. Der Dramenplan ist so angelegt, dass in drei gleichgebauten Teilen jeweils ein grosser Einzelner die Menschheit ins Paradies zurückzuführen versucht. Gott jedoch hatte die Menschen längst endgültig verdammt und will sich das Paradies von diesem "Gesindel"<sup>240</sup> nicht mehr beschmutzen lassen. Er verfolgt daher jene drei Einzelnen, die "diesen Menschenschmutz"<sup>241</sup> heranzuführen, mit abschreckenden Strafen. Der erste dieser drei Grossen ist Jesus, der zweite Vincent van Gogh, der dritte "Georg." Auch ihm verkündet Gott mit masslosem Zorn: "Auch diesen werde ich grausam vernichten, damit es nie wieder ein Mensch wage, mir mein Paradies mit diesem elenden Menschenpack zu besudeln!"<sup>242</sup> Die Skizze schliesst mit der Bemerkung: "Und dieser Georg wird vom Militarismus, den er als Übel erkannte, zermalmt. (Und dann folgt eine Art Monographie.)"<sup>243</sup>

Kuxdorfs Behauptung, der Künstler in Kaisers Werk stehe " . . . als Aussenseiter und Fremdling einer unverständigen Gesellschaft . . . " gegenüber (S. 102), ist in ihrer verallgemeinernden Form genauso falsch wie seine Feststellung, dass Kaisers Künstler " . . . an der leidvollen Weltwirklichkeit scheitern muss" (S. 116). Es treten in Kaisers Stücken durchaus auch Künstler auf, die sich in der Gesellschaft zurechtfinden, die Teil der menschlichen Gemeinschaft sind und sich in der Wirklichkeit behaupten. Barin etwa gehört zu ihnen, Spaziererer, George Sand und Glynn. Wenn wir die Reihe der Künstlergestalten noch einmal in dem Nacheinander ihres Auf-

treten überblicken, dann ergibt sich eine deutliche und für das Schaffen Georg Kaisers aufschlussreiche Entwicklung.

Schon im Frühwerk werden alle Hauptprobleme im Dasein des Künstlers, wie sie sich später in den Theoretischen Schriften finden, angesprochen: das Geist-Leben-Problem, die Animosität zwischen Künstler und Bürgertum, die Grösse des Künstlers und die Frage nach seiner Einwirkung auf die Menschen. Aber es fehlt noch die übergeordnete Idee des neuen Menschentums, der Künstler hat noch nicht die abstrakte Position bezogen wie in der späteren expressionistischen Schaffensperiode. Wenn sich auch bei ihm der schöpferische Akt im Bereich der Einsamkeit vollzieht, so geht das Werk doch aus dem konkreten Erlebnis hervor. Als Person versteht es der Künstler hier, sich im Bereich der Realitäten durchzusetzen. Und wo er sich der bürgerlichen Umgebung als überlegen erweist, so tut er das doch durchaus noch als Teil der Gesellschaft: Vehgesack braucht den Verleger Sochaczewer, um sein Buch zu veröffentlichen, Barin benutzt Barssukoff, um berühmt zu werden und Marius Madsen braucht Karen, eine Stube und ein Klavier, um seine Symphonie zu schreiben.

Mit der Vision vom neuen Menschen und der Berufung des Künstlers, zur Erneuerung des Menschen beizutragen, bekommt der Künstler in Kaisers expressionistischen Dramen ein neues Verhältnis zu seinem Werk, zum Leben und zur Gesellschaft. Sein Künstlertum wird Dienst, sein Erlebnisgrund die Idee und sein Publikum nicht mehr die Bürger, sondern die Menschheit. Die Künstlerfiguren der Frühzeit wollten auch als Personen ihre Wünsche befriedigen. Barins Doppelsexistenz ist typisch: unter dem Pseudonym "Barsukoff" will er schreiben, als Barin aber will er leben und die Freuden, die das Leben schenkt, geniessen. In der expressionistischen Zeit aber

nun gewinnt das Künstlertum als Dienst an der Idee die ausschliessliche Herrschaft über die Person des Künstlers. Er opfert die Person dem Werk. Geist und Leben, während der Frühzeit in der Gestalt des Künstlers noch vereint, treten jetzt auseinander, wobei der Künstler jetzt den einsamen Weg des Geistes beschreitet. Dieser Weg führt ihn weit über den gesellschaftlichen Zusammenhang hinaus. Aber gerade dort kann er einsehen, was der Menschheit nützt und kann zu ihrem Nutzen schalten. Sokrates wirkt stellvertretend, die Menge ahnt nicht, wovor er sie bewahrt. Durch diese Leistung erfährt die Kunst und der Künstler eine ethische Bestätigung. Seine Einseitigkeit ist nicht erlittenes Schicksal, sondern freiwilliges Opfer.

Es ergibt sich die paradoxe Situation, dass der Künstler, der sein Schaffen hier letztlich als Dienst an der Menschheit versteht, sich auf dem Weg in die Geistigkeit von dieser menschlichen Gemeinschaft immer weiter entfernt. Nicht nur die geistige Einseitigkeit, sondern auch diese zunehmende Entfernung von den Menschen ist dem Künstler schmerzlich. Und nur im Moment des Selbstopfers kann er sich von diesem Schmerz erlösen. Sokrates lässt sich, nachdem er den Giftbecher geleert hat, den Dorn ausziehen. Der Seher in der "Erneuerung" verschmilzt, indem er sein Blut für sie vergiesst, mit der Gesamtheit, die ihm ohne dieses Opfer die Gemeinschaft verwehrt hatte. Den Weg der direkten Einwirkung geht Spazierer, aber auch er geht in die Menge unter, indem er sie zur Nächstenliebe erzieht und so die mythische Einheit der Menschen herstellt.

Mit Noli me tangere vollzieht sich dann, wie wir gesehen haben, die Wende. Sowohl die geistige Position als auch der Auftrag des Künstlers, für die Erneuerung der Menschen zu wirken, werden zurückgenommen. Hatte

in Hölle Weg Erde die Idee die Wirklichkeit überwunden, so kommt es jetzt unter Ablehnung der Idee als "Afterbild" (II, 224) zum Verzicht auf den Dienst und zur Anerkennung der Wirklichkeit. Der Künstler gibt seine Verkünderrolle auf und wird Person. Hier handelt es sich jedoch noch erst um eine bloße Ablehnung des expressionistischen Künstlerbildes. Zur eigentlichen Auseinandersetzung mit dem Ideenkünstler kommt es erst in der Flucht nach Venedig. In George Sand vollzieht sich die Versöhnung von Geist und Leben im Künstler. Und damit kehrt Georg Kaiser in gewisser Weise zu dem Künstlerbild seiner Frühzeit zurück; denn wie der junge Vehgesack schafft George Sand aus dem Erlebnis. Allerdings wird die Totalität in ihr aus dem platonischen Mythos vom ursprünglich ganzen Menschen neu begründet und in der Auseinandersetzung mit dem Ideendichter Musset gerechtfertigt. Auch die Indifferenz des Künstlers aus der Frühzeit den Mitmenschen gegenüber stellt sich wieder her. Hatte der expressionistische Künstler im Verzicht auf das volle Leben die geistige Stellung bezogen, um die Erneuerung der Menschheit zu fördern, so stellt George Sand die Vollkommenheit auf Kosten der Mitmenschen in sich selbst her.

So erscheint der Expressionismus bei Georg Kaiser zunächst als eine Durchgangsphase, und man kann sich durchaus vorstellen, dass für ihn die Diskussion des Künstlertums beendet gewesen wäre, wäre es nicht von aussen erneut infrage gestellt worden. Tatsächlich war ja die Künstlerexistenz als Thema für ihn zwölf Jahre lang praktisch erledigt. Nun aber, nach 1933 und im Exil, zeigt es sich, dass Kaiser sich nach einem peinlichen Anbiederungsversuch erneut auf manche Aspekte des expressionistischen Künstlers besinnt. Auch Stefan M. in Kaisers Agnete geht es um die Versöhnung von Geist und Leben, aber es ist nicht mehr nur ein ganz selbsti-

scher und rücksichtsloser Akt wie bei George Sand, sondern erneut ein Ideal, das sich im Werk des Künstlers für andere beispielhaft herstellt. Die Erneuerung des Menschen zu seiner ursprünglichen Ganzheit wird erneut Verheissung, und der Prozess dieser Erneuerung setzt mit den liebevollen Opfertaten Stefans, Heinrichs und Agnetes im Stück selbst bereits ein. Kunst wird also erneut Dienst an der Menschheit. Ein wichtiger Unterschied zum Expressionismus ist hier allerdings zu beachten: Dieser Dienst an der Menschheit erscheint nicht mehr als der eigentliche Beweggrund und das eigentliche Ziel der künstlerischen Tätigkeit. Vielmehr wird der Dienst am Werk in diesem Stück bereits ein Zweck an sich.

Diese Tendenz verstärkt sich im Verlauf aller folgenden Künstlerdramen Kaisers. Schon in Vincent verkauft ein Bild wird zwar von dem Nutzen der Kunst für die Menschheit noch gesprochen. Aber diesen Nutzen mögen die Menschen wahrnehmen oder nicht - dem Künstler geht es um den Dienst an der Kunst. Und je mehr nun die Umwelt dem Künstler gegenüber feindlich wird, desto mehr gehen Kunst und Wirklichkeit auseinander. Das ist nicht mehr die alte Dichotomie von Geist und Leben. War während des Expressionismus der Künstler von der Menge durch seine Verkümmernng im Geiste getrennt, und hatte er diese Verkümmernng als Opfer für die Menschen selber herbeigeführt, so besteht die Trennung des Künstlers von der Menge im Spätwerk in der Überlegenheit seiner Kunst, in der sich die Synthese von Geist und Leben herstellt, die den Menschen der Gegenwart fehlt. Sofern dieser Künstler jetzt den möglichen Nutzen seines Werkes für die Menschen hervorhebt und dafür Anerkennung verlangt, wird er von der Menge verstossen. Die Trennung des Künstlers von der Gesellschaft ist also nicht mehr durch seine Geistigkeit und nicht nur durch seine Über-

legenheit bedingt, sondern vornehmlich durch die Böswilligkeit der Menge. Der Künstler der Spätzeit muss erfahren, dass man seine Kunst nicht will.

In Klawitter, Pygmalion und Bellerophon wird die Animosität zwischen Künstler und Menschen immer weitergeführt, wobei sich der Künstler immer stärker auf sein Werk konzentriert und immer weiter von den Menschen entfernt, bis er von den Göttern vor den Menschen in die Sterne gerettet wird. Wir können Edith Lach nicht recht geben, wenn sie schreibt, Kaiser habe in seinen drei griechischen Dramen Stoffe aus der griechischen Mythologie aufgegriffen, ". . . um seine Botschaft von der Erlösung der Menschen durch die Kunst zu verkünden" (S. 346).<sup>244</sup> Wenn Kaiser hier darstellt, dass es die Kunstwerke und damit die Künstler sind, die Zeus davon abhalten, die Menschheit zu vernichten, dann ist das nichts als eine trotzigte Wendung gegen die Umwelt, die diese Leistung des Künstlers nicht zu würdigen weiss. Es war ihm nicht mehr um die Erlösung der Menschen durch die Kunst zu tun, sondern um die Erlösung des Künstlers von den Menschen.

Zwischen dem Geist-Leben-Problem im Künstler und dem Prozess des künstlerischen Schaffens besteht ein enger Zusammenhang. In der Frühzeit schaffen die Künstler aus dem Erlebnis, Vehgesack gestaltet sein eigenes Reifen aus dem Verhältnis mit Frau Hornemann, Marius Madsen sucht das Erlebnis, um seine Symphonie komponieren zu können und findet es in der Trauer der Familie Kryss um Lars. Kunst erwächst aus dem Leben. In den Stücken der expressionistischen Periode verbindet sich der Prozess der künstlerischen Hervorbringung mit der Opferidee. In seinem opfervollen Verzicht auf Leben--der Künstler nimmt die Einseitigkeit des Geistes auf sich--kommt dem Künstler die Erkenntnis von dem Wert des Lebens. Sein

Werk entsteht aus der Sehnsucht nach diesem Leben, aus der Impotenz. Sein Opfer dient also nicht nur der Menschheit, sondern auch zugleich dem Werk. Dieser Gedanke, dass das Werk aus Lebensverzicht entsteht, taucht im Werk Georg Kaisers vom Vehgesäck bis zum Pygmalion auf. Dabei findet der Vorgang im Laufe der Zeit eine verschiedene Bewertung.

Im Falle des Schülers Vehgesäck erscheint er rein als Bild vom Gesang des gefangenen Vogels. Vehgesäck selber schafft ja unmittelbar aus dem Erlebnis. Im Geretteten Alkibiades findet diese Vorstellung vom schöpferischen Hervorbringen seine Verbindung mit der Idee der Dichtung als Dienst an der Menschheit. Sokrates deutet die Leistung des Dichters hier so, dass er seine Lebensenergie an das Werk abgibt, eine Energie, die dann in den Zuschauern lebendig wird. In der Flucht nach Venedig dagegen erscheint dieser Vorgang als Vampirismus, indem Georg Sand die Lebensenergie anderer ihrem Werk opfert. In dem gleichen Drama gestaltet sich aber der künstlerische Schaffensprozess zugleich als jene dialektische Synthese von Geist und Leben, wie Kaiser sie in seinem Aufsatz "Die Sinnlichkeit des Gedankens" theoretisch entwickelt hatte. Und als solcher erscheint er, wie wir gezeigt haben, noch einmal in der Verbindung von Tat und Wort in Agnete und dem Umschlag von Traum und Wirklichkeit in Pygmalion. Auch diese Entwicklung in der Vorstellung von der künstlerischen Schaffenskraft unterstützt jenen Prozess der Wegwendung von den Mitmenschen und die Hinwendung an die Kunst, wie wir ihn oben beschrieben haben. Kommt des Künstlers Opfer an Leben im Geretteten Alkibiades noch den Mitmenschen zugute, so verwendet George Sand rücksichtslos das Leben anderer zur Hervorbringung ihres Werkes. In Agnete wird dann zwar der schöpferische Akt des Künstlers noch mit der Umwelt in Beziehung gebracht, im Pygmalion aber erscheint die Synthese von

Idee und Wirklichkeit von vornherein als ein solipsistischer Akt des Künstlers. Das Werk wird nur um des Künstlers willen lebendig. Chaire lebt nur für Pygmalion, liebt nur ihn wie er sie. Vor dem Publikum wird sie ängstlich verborgen.

Erweist sich der Künstler schon im Frühwerk als etwas Besonderes, so ist er seit der expressionistischen Schaffensperiode in Kaisers Stücken über die Menschen schlechterdings erhaben. In der Einseitigkeit des Geistes erkennt er die Zusammenhänge des menschlichen Lebens und hält wie niemand anders die Helle der Erkenntnis aus. In seiner Rettertat für die Menschen erstrahlt er in Opfergrösse. Selbst da, wo ihm, wie in Noli me tangere seine Berufung als Verkünder des neuen Menschen radikal abgesprochen wird, wird er durch das Opfer seines Sehertums und den Auftrag, die Menschheit durch Schonung zu fördern, aufs neue erhöht. In der Flucht nach Venedig erscheint er als der ganze Mensch, der die ursprüngliche Vollkommenheit des Menschen in sich wiederhergestellt hat. Selbst im Los des Ossian Balvesen, wo er zum Bürger wird, ist er immer noch Held der redlichen Selbstbescheidung und Vorbild. Im Spätwerk ist es dann einfach die Leistung an Kunst, die ihn über die minderwertige Menge erhebt.

In vielen Stücken wird der Künstler mit Christus verglichen. Dabei sind es aber jeweils verschiedene Aspekte dieser Gestalt, die am Künstler sichtbar werden und seine Grösse als Erlöser unterstreichen sollen. In der "Erneuerung" ist es das Opfer, in Hölle Weg Erde die Botschaft der Nächstenliebe, in Noli me tangere die Menschwerdung, in Pygmalion und der Skizze "Eine Art Faust" das Märtyrertum. Auf der anderen Seite ist dem Künstler bei Georg Kaiser schon früh ein ausgeprägter Solipsismus und eine auffallende Rücksichtslosigkeit gegen die Mitmenschen eigen. Schon im

Frühwerk, vor allem aber seit der Flucht nach Venedig ist die künstlerische Hervorbringung in zunehmendem Masse ein selbstischer Akt.

Kaiser hat in seinen Theoretischen Schriften immer wieder betont, er schreibe in erster Linie für sich selbst. In der Künstlerfigur "15" in Noli me tangere wird diese egozentrische Haltung kritisiert, aber an George Sand, Abel Parr und Pygmalion tritt sie wieder hervor. In seinem Aufsatz "Dichter und Regisseur" hatte Kaiser Einseitigkeit und Ungerechtigkeit als "prägnanteste Vorzüge des schöpferischen Menschen" (IV, 552) bezeichnet. Die sittlichen Normen der bürgerlichen Gesellschaft finden auf die Künstlerfiguren seiner Dramen in der Regel keine Anwendung. Im Gegenteil, das Vergehen gegen die Gesetze wird zum Beweis ihrer Hingabe an das Werk. Das gilt schon für Spazier, der versucht, den Juwelier zu erstechen, um der Menschheit ein Zeichen zu setzen. Und das gilt für Kaiser selbst, als er sich vor dem Gericht in München 1921 bereit erklärte, seine Kinder zu opfern, wenn das Werk es verlangte. Abel Parr in Vincent verkauft ein Bild verwirklicht sein Werk mit Hilfe des Betrugers an Fenwick, und noch Pygmalion rechtfertigt seine Ausnutzung der reichen Witwe aus Korinth mit seiner Verpflichtung gegen das Werk. In einer Skizze zu dem Drama "Der Dombaumeister" während der Exilzeit treibt Kaiser diesen Gedanken ins Extrem, wenn er hier den Künstler einen Doppelmord begehen lässt, um ihm mit der nachfolgenden Strafe die Vision der Leiden Christi aus dem Erlebnis zu ermöglichen.

Die Gestaltung des Künstlertums in den Dramen Kaisers führt zu keinem endgültigen Ergebnis. Die vielen und oft gegensätzlichen Züge der Künstlerfiguren lassen sich nicht in eine repräsentative Gestalt zusammen-

fassen. In einem bereits zitierten Aphorismus aus dem Exil schrieb der Dramatiker: "Ich versuche mir in meinen Werken darüber klar zu werden, wer ich bin. Das ist der Grund, weshalb ich schreibe" (IV, 633). Tatsächlich wurde bei der Besprechung der Künstlergestalten der biographische Zusammenhang immer wieder deutlich. Man kann daher unterstellen, dass Kaiser mit seinen Künstlerfiguren die verschiedenen Probleme und Stationen seines eigenen Künstertums dargestellt hat, sein Verhältnis zu seinem Werk, zum Leben und zu den Mitmenschen. Gerade auch die Uneinheitlichkeit der Künstlerfiguren bestätigen die ganze innere Widersprüchlichkeit dieses Dramatikers, wie sie in der Bewertung seines eigenen Künstlertums in den Theoretischen Schriften zum Ausdruck kam.

## ERGEBNISSE

Arnold Meese, der Georg Kaisers Theoretischen Schriften in ihrer Mehrzahl zum erstenmal im Zusammenhang untersucht hat, wies nach, dass sich fast alle darin aufgestellten Thesen auch in den ästhetischen Schriften anderer Expressionisten finden (vgl. SS. 90-170). Der Einfluss des Expressionismus auf den Dramatiker, seine Übereinstimmung mit den weltanschaulichen und wirkungsästhetischen Anliegen der Bewegung sind auch in unserer Untersuchung wiederholt deutlich geworden. Trotzdem scheint es uns sowenig berechtigt wie zweckdienlich, Kaisers Sammlung von Gedanken einfach als die "Synthese heterogener Epochentendenzen" (S. 170) zu sehen, wie Meese es tut. Denn so sehr auch etwa solche Begriffe bei Kaiser wie "Energie," "Geist," "Blut," "Totalität" und "Synthese" als expressionistische Klischeés anzusprechen sind, so handelt es sich bei seinen Theoretischen Schriften doch darüber hinaus auch um die Fortsetzung von in seinen vorexpressionistischen Stücken aufgeworfenen Ideen, um seine eigentümliche Adaption Nietzsches und Platons und schliesslich in besonderem Masse um die ganz subjektive Auseinandersetzung mit seinem persönlichen Schicksal und dem eigenen Werk.

Desgleichen bestreiten wir Meeses Behauptung, ". . . dass es keinen direkten Weg von den Thesen zu den Dramen gibt und geben kann" (S. 87). Im Gegenteil hat unsere Arbeit die weitgehende Übereinstimmung beider ergeben. Nicht im Sinne einer geschlossenen Dramentheorie, die dann im Werk verwirklicht worden wäre oder in der Weise, dass jede dort angeführte These für das Gesamtwerk Geltung besässe, sondern in der Form, dass sich alle wesentlichen weltanschaulichen und ästhetischen Grundsätze in der

Dramatik wiederfinden, ja dass die ganze Fülle der Gedanken in ihrer eigentümlichen Vielheit und Gegensätzlichkeit gerade auch das dramatische Werk prägt. Dies war der Grund dafür, dass es uns jederzeit möglich war, beide miteinander in Beziehung zu setzen, das eine Material mit Hilfe des anderen zu deuten.

Bei der Untersuchung der Theoretischen Schriften unter dem Aspekt der Lebensauffassung konnten wir die grundlegende Bedeutung der Antithese von Geist und Leben im Denken und Dichten dieses Dramatikers feststellen. Schon jeder dieser beiden Begriffe war von einer Antithese geprägt: "Geist" war für Kaiser einerseits ein vom "Leben" verschiedenes formales Prinzip, andererseits eine ideelle Kraft, die sich im Wesen des einzelnen Menschen wie im Zustand der Menschheit insgesamt verwirklichen sollte. "Leben" war ihm einerseits eine irrationale, vitalistische Grösse, die es herzustellen galt, andererseits die historisch bedingte gesellschaftliche Wirklichkeit, die verändert werden sollte. Keine Bestimmung dieser Begriffe von Geist und Leben geht bei Kaiser über eine formel- und thesenhafte Bewertung hinaus. Selbst ihre Geltung wechselt verschiedentlich. Die einzige Konstante ist die Ablehnung der gegenwärtigen gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse.

Der propagierte Aufbruch aus dieser Gegenwart orientiert sich einerseits an einer irrationalen Lebensbestimmung im Sinne Nietzsches, andererseits an einem vom Expressionismus beeinflussten praktischen Idealismus. Der Weg stellt sich dar als die Vergeistigung des Menschen, die Ballung von Energie oder die Synthese beider. Das Ziel, der "neue Mensch" als "gekonnter Mensch," "geistiges Wesen" und "Synthese Mensch" entbehrt der klaren Definition wie des Zusammenhangs mit der historischen Realität.

Die Erneuerung des Menschen kann deshalb hier nur sehr allgemein als ein Streben nach Veränderung, Intensivierung und Erweiterung in eine Vervollkommnung des einzelnen Menschen, in eine menschliche Gemeinschaft oder eine kosmische Einheit definiert werden. Dabei geht es Kaiser aber zuweilen weniger um einen Endpunkt, als um diese Entwicklung als Prozess. Und die Einschätzung der Fähigkeit des Menschen, diese Erneuerung in sich zu vollziehen, unterliegt starken, biographisch bedingten Schwankungen.

Alle diese verschiedenen und gegensätzlichen Aspekte der Lebensauffassung bestimmen die Kunstauffassung Georg Kaisers, seine Vorstellungen von der Psychologie des künstlerischen Schaffens, von der Form, Absicht und Wirkung von Dichtung, sowie sein Bild vom Künstler. Der Grund künstlerischer Hervorbringung ist entweder der Gedanke oder die Sinnlichkeit oder die Synthese beider, die Absicht des Dramas Erkenntnis, Stauung von Energie oder Verkündung, seine Wirkung Einsicht, Steigerung von Lebensenergie oder geistig-sinnliche Vervollkommnung. Der Dichter war entsprechend entweder Dramendenker, Dramentäter oder vollkommener Mensch.

Die geistige Bestimmung von Kunst findet vor allem in der strengen, geometrischen Durchformung, sowie der Platon nachempfundenen Dialektik ihren Ausdruck. Die Dramenfiguren sind Versinnlichungen von Ideen, die mit den Mitteln von Frage und Dialog einen Denkprozess zuendeführen, der die Infragestellung des Zuständlichen und eine geistige Erweiterung ermöglicht. Dieses Drama ist dem Dichter entweder ein selbstisches Mittel der Erkenntnis oder als Kritik und Anregung zu gleicher Denkleistung Mittel zur Einwirkung auf seine Zeit. Die vitalistische Bestimmung von Kunst bewirkt die Intensität der Aussage, den pathetischen Aufruf und die Dynamik der Handlung. Dichtung ist "Form von Energie" (IV,570), Verkündung des Lebens, des

Werkes, der "neuen Tat." Als Drama dient sie dem Dichter entweder als ein allein für sich hervorgebrachtes Erlebnis aus Lebenssehnsucht oder das Mittel entweder zum Angriff auf die "Sitten und Formeln seiner Mitzeit" (IV,553), oder zur Erweckung gleicher Leistung an Energie.

Beide, die geistige und die vitalistische Komponente, treten meist in ein antithetisches Verhältnis zueinander. "Wisst ihr nicht das Geheimnis grosser Kunstwerke?" fragt Viktor in Kaisers Schauspiel Hellseherei (1928/29). "Sie haben einen Punkt, der allem übrigen widerspricht. Ins Gelb eines Gemäldes prallt ein Schwarz. Das sammelt die Bildenergien - und giesst sie aus. Erst durch das Schwarz wird das Gelb gelb. Unwiderstehlich. Es hat eben seinen Akzent bekommen"(III,70). Die Antithese ist ein wesentliches formales Mittel der Kaiserschen Dramatik. Wo sie sich auf Geist und Leben bezieht, bewirkt sie die extreme Akzentuierung beider, wie sie uns sowohl in den Theoretischen Schriften als auch in den Dramen auffiel.

Zweitens aber gehen beide zuweilen eine dialektische Verbindung ein. Die Form ist dann die dialektische Synthese von Sinnlichkeit und Gedanke, die Bewegung der Handlung zielt auf den Zuschauer, in dem sich Geist und Leben zur Synthese verbinden sollen. Zur Begründung dieser angestrebten Totalität im Menschen diente Kaiser aber vor allem ein Mittel, das seiner Symbolkraft wegen der Dichtung schon immer verwandt war: die Mythologie. Die Verbindung des platonischen Mythos von der im Menschen ursprünglich angelegten Zweieinheit mit der säkularisierten Paradiesvorstellung hat Kaisers Erneuerungskonzeption als Erweiterung in eine Einheit ganz wesentlich mitbestimmt. Sie lieferte auch das Kreissymbol und liegt der Kreisbewegung in der Struktur mancher seiner Dramen zugrunde. Was

die beabsichtigte Wirkung der Kaiserschen Aufbruchsdramen angeht, so wird vom Gebrauch des Mythos her die romantisch-idealistische Komponente in der Ästhetik dieses Dramatikers, der Wunsch nach Veränderung der Gegebenheiten auf eine vom Mythos, bzw. von der Kunst vorgezeichnete Entwicklung hin am deutlichsten. Und soweit diese idealistische Absicht bei Kaiser zum Tragen kommt, kann man bei ihm von einer ästhetischen Erziehung des Menschen sprechen. Der Dichter ist Vorläufer der Menschen, Dichtung repräsentiert die von den Menschen in einer fernen Zukunft erhoffte Einheit. "Kunst ist Daseinsvorbedingung" (IV,582), heisst es in den Theoretischen Schriften.'

Die verschiedenen Bewertungen von "Geist," "Leben," "Synthese" und "Totalität" bestimmen auch Kaisers widersprüchliches Verhältnis zur Wirklichkeit innerhalb seiner Kunstauffassung. Sowohl bei der geistigen wie der vitalistischen Bestimmung der Kunst ergab sich auf der einen Seite eine blosse Abkehr des Künstlers von der Realität und die Konzentration auf sich selbst. Dichtung ist ihm Mittel zur Erkenntnis oder Lebensersatz. Dort aber, wo er sein Werk auf die Mitwelt bezieht, sieht er es als Mittel der Infragestellung, der Zerstörung oder Veränderung. Diese Auseinandersetzung geht weniger von den komplexen Verhältnissen aus, als von einer Vision, die ein einseitig negatives Urteil über die Gegenwart von vornherein mit einschliesst und erhebt den Künstler in die erhabene Position des überlegenen Weltkenners und Richters.

Kaisers Bewertung des eigenen Künstlertums beweist, dass die Widersprüchlichkeit in der Lebens- und Kunstauffassung seiner Theoretischen Schriften nicht einfach ein Programm ist, sondern Ausdruck seines eigenen unlösbaren Lebenskonflikts. Kaiser selbst schwankte zwischen

einer geistigen und erlebnishaft-praktischen Bestimmung seines Künstlertums hin und her. Er brauchte einerseits den wirklichkeitsfreien Raum, um zu schreiben und versicherte wiederholt, nicht für Theater oder Publikum, sondern nur für sich selbst zu schaffen, verwarf aber auf der anderen Seite gerade diese geistige und solipsistische Position, weil sie ihn des Erlebnisses beraubte.

So floh er aus den luftleeren Höhen des Geistes in das blühende Leben, um sich erneut in die letzte Einsamkeit seines Künstlertums zurückzuziehen, als die Wirklichkeit seine Kunst und sein Leben bedrohte. Die Antithese von Geist und Leben blieb daher auch in seiner persönlichen Existenz ungelöst. Er sah sich als Ideendichter und als Erlebnisdichter und konnte in seiner Beurteilung der Welt und des Menschen genauso leidenschaftlich optimistisch wie pessimistisch sein. Er sah sich einerseits gerne als Führer inmitten der Menschheit, die er mit seinem Werk zu erneuern trachtete und zog sich doch ebenso betont von ihr in eine selbstbezeugte Erhabenheit zurück. Er überschätzte bei weitem die Möglichkeit seiner Kunst, auf die Veränderung der Wirklichkeit zu wirken und musste doch schliesslich seine Ohnmacht erkennen. Während er so die Kunst einerseits als ein Mittel der Erlösung ansah, bezeichnete er sie gegen Ende seines Lebens doch auch als "ästhetisierende Verlogenheit," als eine Scheinwelt, deren Propagierung die Veränderung der Wirklichkeit geradezu verhinderte. Unabhängig von dieser widersprüchlichen Bewertung seines Künstlertums, zeigt sich bei Kaiser bei zunehmender Vereinsamung eine pathologische Selbstüberschätzung, die sich auch in den Künstlerfiguren seines Spätwerks ausdrückt.

Während sich der Künstler in den frühen Dramen Georg Kaisers dem Bürgertum gegenüber sieht, unterscheidet der expressionistische Künstler-typ zwischen dem Bürger und dem "Menschen" als Gattungswesen. Während er dem ersten gegenüber als "Widersacher" auftritt, wird er dem zweiten von einer extremen geistigen oder sittlichen Position her zum Führer und Erlöser. Die Tatsache aber, dass es sich bei seinem Gegenüber hier um einen abstrakten Begriff handelt, den er ohne Rücksicht auf konkrete Bedingungen und Möglichkeiten gedanklich setzen kann, macht seine Humanität so subjektiv wie blutlos.

Die Wendung aus dieser abstrakten Stellung, die Ablehnung des Künstlers als Seher und Führer und die Flucht in das volle Leben, wie wir sie um 1921 an Kaiser als Person feststellten, manifestiert sich auch in den Künstlerdramen jener Zeit. Fortan findet sich eine zunehmende Berücksichtigung der Realität in Kaisers Werken. Sobald aber diese Realität den Dichter in seine Einsamkeit zurückstößt, wandelt sich die Anerkennung der Wirklichkeit zunehmend in ihre Verdammung und wird der Verzicht des Künstlers auf seine Erlöserrolle wieder zurückgenommen. Jetzt hat sich der Bürger gleichsam in die Menschheit ausgeweitet, und je mehr diese ihre Kunstfeindlichkeit steigert, desto mehr enthebt sich ihr der Künstler in das Heiligtum seiner Kunst, wo sich allein noch die angestrebte mythische Vollkommenheit verwirklichen kann. Je mehr aber die Kunst als stellvertretende Leistung der Vollkommenheit gesehen wurde, als einzige Rechtfertigung dafür, dass die Menschheit bei all ihrer Verdorbenheit überhaupt noch bestehen durfte, desto stärker nahm sich das Verdammungsurteil gegen die "Herde" (VI,681) Mensch aus, die diese Leistung der Kunst nicht zu würdigen wusste. Dadurch, dass sie sich an dem Künstler verging, der die

Göttlichkeit im Menschen vertrat, wurde der Künstler, der in den expressionistischen Dramen um "des Menschen" willen zum Selbstopfer bereit war, zum Opfer der Bürger, zum Märtyrer.

Was Kaisers Beziehungen zum Expressionismus angeht, so bestätigt unsere Untersuchung die bereits von Paulsen festgestellte "Ambivalenz"<sup>245</sup> des Dramatikers dieser Bewegung gegenüber. Viele Aussagen und Werke Kaisers stimmen überein mit dem Lebensgefühl, dem Ziel und den grundlegenden ästhetischen Absichten der Expressionisten. Wie sie sieht er die Zivilisation in einer Krise, den Menschen seiner Gegenwart als ein durch die moderne, materialistische, mechanisierte Lebensform verkümmertes, denaturiertes Opfer der Dingwelt. Sein Ziel ist wie das ihre die Befreiung aus dem so gearteten gesellschaftlichen Zusammenhang und die Freisetzung des eigentlich Menschlichen im Menschen und die Gemeinschaft aller Menschen. Und wie im Expressionismus allgemein wird für Kaiser die Kunst dieser ursprünglich ausserästhetischen Vorstellung von der Erneuerung des Menschen dienstbar, wird ideologiebestimmter Aufruf, Medium im Dienst einer Lebensreform, Verkündung einer die Kunstform und den Kunstgehalt bestimmenden Vision. Insofern kann man auch bei Kaiser einerseits von der Konzeption eines Programmdramas sprechen. Das Theater ist ihm in diesem Zusammenhang wie für andere Expressionisten Tendenztheater, Tribüne, Mittel zur Realisierung einer im Kunstwerk vorgeformten wahren Wirklichkeit. Besonders auch an der Künstlerfigur in der Kaiserschen Dramatik wie zum Teil an der Bewertung des eigenen Künstlertums, wurde der Einfluss des Expressionismus bis ans Ende seines Schaffens deutlich: der Künstler registriert den Gesellschaftszerfall, ist Gegner seiner Zeit, weist einen Ausweg und nimmt dadurch Erlöserzüge an.

Auf der anderen Seite aber standen Kaisers übersteigertes Selbstbewusstsein wie seine Faszination am reinen Gedankenspiel einer Identifizierung mit dem Expressionismus im Wege. Sein Denkspiel geht in vielen Fällen über eine schlagwortartige Verwendung expressionistischer Konzeptionen nicht hinaus. Er spielte vitalistische, aktivistische und mythisch-irrationale „Positionen immer erneut durch, ohne sich auf ein bestimmtes "System der Wandlung" festzulegen. Das ist einerseits--wie wir gesehen haben--wirkungsästhetisches Programm: Als Sokrates' Nachfolger wollte Kaiser verwirren, nicht aufklären; andererseits aber eine solipsistische Übung, die jede Verkündung, jedes Publikum, jede Wirkungsabsicht leugnet. Überdies zerbricht die Bewegtheit der Aussage bei Kaiser nie die Form. Im Gegenteil: je leidenschaftlicher er verkündet, desto stärker wirkt er der bewegten Rede durch formale Strenge entgegen.

Wie viele andere Expressionisten, machte Kaiser zu Anfang der zwanziger Jahre eine Krise durch, die zu seiner Abwendung von der abstrakten Position des Expressionismus führte. Inmitten seiner persönlichen Not nach 1933 wie der frühzeitig erkannten "Tierzeit" aber besann gerade er sich erneut auf die expressionistisch-ideologische Bestimmung der Kunst. Und mehr als zwischen 1910 und 1922 war es ihm jetzt wirklich ernst mit der expressionistischen Erlöserfunktion des Künstlers, bis die politische Entwicklung in Deutschland und der Welt ihn erneut und endgültig zwang, die Machtlosigkeit der Kunst und die Wehrlosigkeit des Künstlers vor der Wirklichkeit einzusehen.

## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Vgl. Hermann Kasack, Mosaiksteine: Beiträge zu Literatur und Kunst (Frankfurt/Main, 1956), SS. 240/41.
- <sup>2</sup> Eric Albert Fivian, Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus (München, 1946), S. 7.
- <sup>3</sup> Gerd Neermann, "Stil und Dramenformen der Hauptwerke Georg Kaisers," (Diss. Tübingen, 1950), S. 2.
- <sup>4</sup> Klaus Kändler, "Georg Kaiser, der Dramatiker des neuen Menschen," Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl Marx Universität Leipzig: Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, 7 (1957/58), 297.
- <sup>5</sup> Georg Kaiser, Stücke, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte, Hrg. Walther Huder (Köln, Berlin, 1966).
- <sup>6</sup> Georg Kaiser, Werke, Hrg. Walther Huder, 6 Bände (Frankfurt/Main, Berlin, Wien, 1971/72).
- <sup>7</sup> Bernhard Diebold, Der Denkspieler Georg Kaiser (Frankfurt/Main, 1924), SS. 5/6.
- <sup>8</sup> Die beste Zusammenfassung der diesbezüglichen Forschungsergebnisse findet sich bei Ernst Schürer, Georg Kaiser (New York, 1971), SS. 19-80.
- <sup>9</sup> Hugo F. Königsgarten, Georg Kaiser: Mit einer Bibliographie von Alfred Löwenberg (Potsdam, 1928), S. 519.
- <sup>10</sup> Wolfgang Paulsen, "Georg Kaiser im expressionistischen Raum: zum Problem einer Neudeutung seines Werkes," Monatshefte, 50 (1958), 303.
- <sup>11</sup> Unter dieser Bezeichnung fasst Ernst Schürer in Georg Kaiser, S. 140 neun Dramen Kaisers aus der Zeit von 1918 bis 1938 thematisch zusammen.
- <sup>12</sup> Werner Geifrig, "Georg Kaisers Sprache im Drama des expressionistischen Zeitraums," (Diss. München, 1968), S. 167.
- <sup>13</sup> Paulsen, "Georg Kaiser im expressionistischen Raum," S. 292.

- 14 Im vierten Band der neuen Gesamtausgabe von 1971/72 ist diese Zusammenstellung von theoretischen Schriften noch um 20 neu aufgefundene Beiträge vermehrt worden.
- 15 Julius Marx, Georg Kaiser, ich und die anderen (Gütersloh, 1970).
- 16 Arnold Meese, "Die Theoretischen Schriften Georg Kaisers" (Diss. München, 1965), S. I.
- 17 Vgl. Meese, S. 87.
- 18 Paulsen, "Georg Kaiser im expressionistischen Raum," S. 300.
- 19 Walther Huder, Hrg. Georg Kaiser: Stücke, Erzählungen, S. 789.
- 20 Horst Denkler, Kaiser, "Die Bürger von Calais:" Drama und Dramaturgie (München, 1967), S. 48.
- 21 Zitate folgen in Klammern jeweils die Bandzahl in römischen, die Seitenzahl in arabischen Ziffern. Unterstreichungen stammen von Kaiser selbst. Die Ausnahme bildet Kaisers Dramenskizze "Eine Art Faust" von 1944, die Huder in seine Kaiserausgabe nicht aufgenommen hat. Sie wird daher nach Faust: Eine Anthologie, Hrg. Eike Midell und Hans Henning, Bd. II (Leipzig, 1967), SS. 274/75 zitiert.
- 22 Eberhard Lämmert, "Georg Kaiser: Die Bürger von Calais," Das deutsche Drama, Hrg. Benno von Wiese, Bd. II (Düsseldorf, 1958), S. 321. Auch Klaus Ziegler in "Georg Kaiser und das moderne Drama," Hebbel-Jahrbuch (1952) weist auf die vielen weltanschaulichen Widersprüche im Werk Kaisers hin und vermisst eine "konsequent gradlinige Entwicklung" (S. 66).
- 23 Vgl. Wolfgang Fix, "Die Ironie im Drama Georg Kaisers" (Diss. Heidelberg, 1951), S. 26.
- 24 Herbert Ihering, Von Reinhardt bis Brecht (Berlin, 1958-1960), Bd. I, S. 95.
- 25 Vgl. Denkler, Kaiser, S. 43.
- 26 Vgl. Wolfgang Paulsen, Georg Kaiser: Die Perspektiven seines Werkes (Tübingen, 1960), S. 80; und Hugo F. Königsgarten, "Georg Kaiser, der Dramatiker des Geistes," Der Monat, 4 (1952), 517 und 523.

- 27 Vgl. Hugo F. Königsgarten, "Georg Kaiser, der Dramatiker des Geistes," S. 520; Herbert Reichert, "Nietzsche und Georg Kaiser," Studies in Philology, 61 (1964), 99; und Schürer, Kaiser, S. 57.
- 28 Den gründlichsten Beitrag zu dieser Frage hat bisher Herbert Reichert geliefert. Aber auch Edith Lach in "Die Quellen zu Georg Kaisers Stücken" (Diss. McGill University, 1971), Schürer in Kaiser und Gunter Martens in seinem Buch Vitalismus und Expressionismus (Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1971) gehen in besonderem Masse auf dieses Problem ein und liefern zahlreiche neue Einzelergebnisse.
- 29 Leroy Marion Linick, Der Subjektivismus im Werk Georg Kaisers, Diss. Zürich, 1937 (Strassburg, 1937), S. 92.
- 30 Fix, "Ironie," S. 475.
- 31 Paulsen, Kaiser, SS. 104/05.
- 32 Schürer, Kaiser, S. 14.
- 33 Vgl. Vorwort zu "Die Mutter Gottes" (Werke, IV, 543) und Brief an Otto Liebscher vom 13.8.1919, angeführt bei Edith Lach, S. 196.
- 34 Hanns H. Fritze, "Über das Problem der Zivilisation im Schaffen Georg Kaisers" (Diss. Freiburg i.Br., 1955), S. 68.
- 35 Vgl. Briefe an Cäsar von Arx vom 20.12.1938, 21.12.1939 und 29.11.1942, angeführt bei Armin Arnold, "Georg Kaiser in der Schweiz: Seine letzten Jahre nach den Briefen an Cäsar von Arx," Schweizer Rundschau, 58 (1958/59), 518, 520, 527.
- 36 Die Angaben über den Inhalt dieses Arbeitsheftes stützen sich auf diesbezügliche Ausführungen bei Wolfgang Fix, "Ironie," S. 41 und Edith Lach, SS. 87-91. Die einzige fertiggestellte Szene des geplanten Stückes hat Huder im sechsten Band der Kaiserausgabe von 1971/72 veröffentlicht.
- 37 Zitiert nach Fix, "Ironie," S. 41.
- 38 Armin Arnold, "Georg Kaiser und G.B. Shaw: Eine Interpretation der Jüdischen Witwe," German Life and Letters, 23 (1969/70), 85-92.

- 39 Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden, Hrg. Karl Schlechta (München, 1954), Bd. II, S. 281.
- 40 Vgl. Schürer, Kaiser, S. 57.
- 41 Vgl. Manfred Kuxdorf, Die Suche nach dem Menschen im Drama Georg Kaisers (Berlin, Frankfurt/Main, 1971), S. 28.
- 42 Fix, "Ironie," S. 115.
- 43 Vgl. Schürer, Kaiser, S. 102.
- 44 Huder, Hrg. Georg Kaiser: Stücke, Erzählungen, S. 774.
- 45 Armin Arnold, "Der Status Georg Kaisers," Frankfurter Hefte, 24 (1969), 509.
- 46 Lämmert, "Kaiser," S. 318.
- 47 Vgl. Brian Kenworthy, Georg Kaiser (Oxford, 1957), S. 34.
- 48 Vgl. Schürer, Kaiser, S. 102.
- 49 Wolfgang Fix, "Es ist nichts so wie es ist: Das dramatische Werk Georg Kaisers," Deutsche Rundschau, 76 (1950), 476/77.
- 50 Lämmert, "Kaiser," S. 319.
- 51 Schürer, Kaiser, S. 102.
- 52 Ibid., S. 100/01.
- 53 "Denken heisst: vital aufs äusserste sich gebärden" (IV,587), schreibt Kaiser 1925 in seinem Aufsatz "Die Sinnlichkeit des Gedankens."
- 54 Der Aufsatz ist auch unter dem Titel "Dichtung und Energie" bekannt geworden, als welcher er am 25.12.1923 im Berliner Tageblatt erschien.
- 55 Marsyas war ein ursprünglich phrygischer Dämon, der von den Griechen übernommen und zum Silenen umgeformt wurde. Er hob die Flöten auf, die Athene weggeworfen hatte, weil sie beim Spielen die Gesichtszüge

entstellten. Nach dem verlorenen Wettkampf, auf den Kaiser sich hier bezieht, wurde er von Apoll an einen Baum gehängt und enthäutet.

- 56 Ferdinand Jakob Schmidt, Zur Wiedergeburt des Idealismus (Leipzig, 1908), S. 160.
- 57 Ibid., SS. 164 und 169.
- 58 Vgl. Heinrich Rickert, Die Philosophie des Lebens (Tübingen, 1920), S. 16.
- 59 Wilhelm Ostwald, Der energetische Imperativ (Leipzig, 1912), S. 85.
- 60 Ibid., S. 13.
- 61 Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Hrg. Käte Hamburger (Stuttgart, 1965), SS. 11/12.
- 62 Wilhelm von Humboldt, Gesammelte Schriften, Hrg. Albert Leitzmann (Berlin, 1903-1936), Bd. I, SS. 142/43.
- 63 Ob Kaiser die hier zitierten Aufsätze Humboldts oder eines der zahlreichen Bücher über den Humanisten, die seit Anfang des Jahrhunderts erschienen, etwa Eduard Sprangers Wilhelm von Humboldt und die Humanitätsidee von 1909 bekannt war, ist nicht auszumachen. Humboldts Name tritt in den Theoretischen Schriften Kaisers nicht auf.
- 64 Kaiser bildete hierin keine Ausnahme. Auf Toller und Unruh bezogen, schreibt Walter Herbert Sokel in seinem Buch The writer in extremis (Stanford University Press, 1959): "It was on the battle-field that the Expressionist idea of the oneness of all men dawned on Toller, as it had on Unruh" (S. 181). Toller beschrieb in seinem Drama Die Wandlung an dem Bildhauer Friedrich, wie die Schrecken des Krieges ihm die Einsicht in die Notwendigkeit einer neuen, auf Liebe gegründeten Lebensordnung vermittelten.
- 65 Nach Adolph Beierle, "Begegnung mit Georg Kaiser," Aufbau, 2 (1948), S. 988, hat Kaiser selbst sich so ausgedrückt.
- 66 Vgl. Schürer, Kaiser, S. 155.
- 67 Ziegler, "Kaiser," S. 65.

- 68 Felix Emmel, Das ekstatische Theater (Prien, 1924), S. 14.
- 69 Hugo F. Königsgarten, "Georg Kaiser," Deutsche Dichter der Moderne, Hrg. Benno von Wiese (Berlin, 1969), S. 480.
- 70 Vgl. Schürer, Kaiser, S. 37; und Horst Künzel, "Die Darstellung des Todes in den Dramen Gerhard Hauptmanns und Georg Kaisers" (Diss. Erlangen, 1962), S. 249.
- 71 Zitiert nach L.M. Linick, S. 93.
- 72 Julius Marx, S. 114.
- 73 Geifrig, S. 73. Meese spricht vorsichtiger von einer "Dichtungskonzeption" (S. 84).
- 74 Die gleiche Feststellung trifft auch Meese auf Seite 78, wo es heisst: "Für Kaiser ist ein Problem der Dichtung zugleich ein Problem des Menschen."
- 75 Zitiert nach Expressionismus: Literatur und Kunst 1910-1923, Hrg. Paul Raabe und H.L. Greve (München, 1960), S. 292.
- 76 Königsgarten, "Georg Kaiser, der Dramatiker des Geistes," S. 518.
- 77 Die Vision bei Kaiser erwächst also weder "träumender Phantasie," wie Wolfgang Winkler meint ("Vision und Figur: Versuch einer Deutung des Dramatikers Georg Kaiser als eines Gestalters von Träumen," [Diss. Marburg, 1957], S. 78), noch ist sie irrationale Eingebung, ". . . sondern eine durch die Vernunft im sokratischen Dialog zu überprüfende Erkenntnis," wie Ernst Schürer in seinem Buch Georg Kaiser und Bertold Brecht (Frankfurt/Main, 1971), S. 55 feststellt.
- 78 Julius Marx, S. 138.
- 79 Zitiert nach Anna Margarethe Elbe, "Technische und soziale Probleme in der Dramenstruktur Georg Kaisers" (Diss. Köln, 1959), S. 17.
- 80 Platon, Das Gastmahl, Hrg. Otto Apelt (Leipzig, 1926), S. 70.
- 81 Ernst Schürers Behauptung, der Dorn sei Kaisers "Erfindung" (Kaiser und Brecht, S. 78), ist also unrichtig.

- 82 So sieht es auch Sokel: "Thus Socrates suffers his thorn and sacrifices his life to save Alcibiades, and with him Greece, from the despair of nihilism" (S. 109).
- 83 Hugo F. Königsgarten, "Georg Kaiser: The leading playwright of Expressionism," German Life and Letters, 3 (1939), 198.
- 84 Schürer leitet das Prinzip der Individuation in diesem Stück von Schopenhauer her: "It causes suffering and pain which can only be overcome by the negation of life. Through abnegation of the will man becomes again part of the universe" (Schürer, Kaiser, S. 108).
- 85 Kenworthy, S. 42. Ebenso treffend hat Werner Geifrig festgestellt: "Das 'Zuständliche' bildet das statische Element der Dramenstruktur. Es dient gleichsam als Fundament für den dynamisch sich aufsteilenden mythischen Aufbruch in ein neues Menschentum" (S. 145).
- 86 Wenn zum Beispiel Elise in Kaisers Schauspiel Alain und Elise (1937) die von ihr erträumte Liebe zu Alain als "Paradies" (III, 472) schildert, dann ist das weniger ein romantisches Klischeé als ein Hinweis auf diese mythische Ureinheit des Menschen, die der Dichter schon in Von morgens bis mitternachts als paradiesischen Zustand bezeichnet hatte.
- 87 Die Welt als Wille und Vorstellung, 3. Buch, Sämtliche Werke, Hrg. Wolfgang Freiherr von Löhneysen (Darmstadt, 1961), Bd. I, SS. 353/54.
- 88 Hans Dieter Gröll, "Untersuchungen zur Dialektik in der Dichtung Georg Kaisers" (Diss. Köln, 1953).
- 89 Ernst Schürer, "Metapher, Allegorie und Symbol in den Dramen Georg Kaisers" (Diss. Yale University, 1965).
- 90 Klaus Ziegler, "Mythos und Dichtung," Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. II (Berlin, 1965), S. 578.
- 91 Friedrich Schlegel, Gespräch über die Poesie, Hrg. Hans Eichner (Stuttgart, 1968), S. 312.
- 92 Fritz Strich, Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner (Bern und München, 1970), Bd. II, S. 63.
- 93 Heinz Peter Pütz, Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann (Bonn, 1963), S. 14.

- 94 Platon, Phaidon, Hrg. Otto Apelt (Leipzig, 1920), S. 33.
- 95 Ludwig Lewin, Die Jagd nach dem Erlebnis: Ein Buch über Georg Kaiser (Berlin, 1926), S. 14.
- 96 Paulsen, Kaiser, S. 12.
- 97 Ziegler, "Kaiser," S. 65.
- 98 Fix, "Ironie," S. 179.
- 99 Walther Huder, "Die politischen und sozialen Themen in der Exildramatik Georg Kaisers," Sinn und Form, 13 (1961), 598.
- 100 Königsgarten, "Georg Kaiser, der Dramatiker des Geistes," S. 521.
- 101 Adolf Munke Schütz, "Georg Kaisers Nachlass" (Diss. Bern, 1951), S. 107.
- 102 Zitiert nach Expressionismus, Hrg. Raabe und Greve, S. 291.
- 103 Zitiert nach Meese, S. 71.
- 104 Paulsen, Kaiser, S. 60.
- 105 Walther Huder, Hrg. Georg Kaiser: Stücke, Erzählungen, S. 785.
- 106 Fix, "Ironie," S. 52.
- 107 Zitiert nach Paul Pörtner, Hrg. Literaturrevolution 1910-1925, Bd. I (Darmstadt, Neuwied, Berlin, 1960), S. 347.
- 108 Victor Žmegač, "Zur Poetik des expressionistischen Dramas," Deutsche Dramentheorien, Hrg. Reinhold Grimm, Bd. II (Frankfurt/Main, 1971), S. 497.
- 109 Mit dieser Bewertung der ästhetischen Wirklichkeit unterscheidet Kaiser sich von Nietzsche, der jede Wirklichkeit bestritt. "Es gibt für uns keine Wirklichkeit" (Bd. II, S. 77), heisst es zum Beispiel in der Fröhlichen Wissenschaft.
- 110 Denkler, "Kaiser," S. 98.

- 111 Vgl. Ernst Schürer, Kaiser und Brecht, S. 48.
- 112 Steffens hat recht, wenn er schreibt, Kaiser bemühe sich, " . . . den Menschen aller Unterschiede von Vergangenheit und Gegenwart zu entheben, ihn aus der historischen Dimension zu befreien und ihm die mythische zu öffnen"(Wilhelm Steffens, Georg Kaiser [Velber, 1969], S. 64).
- 113 Diese Ausführungen Kaisers erinnern an Nietzsches Aufsatz "Vom Nutzen und Nachteil der Historie," wo es unter anderem heisst: "Dies ist ein Gleichnis für jeden einzelnen von uns: er muss das Chaos in sich organisieren, dadurch dass er sich auf seine echten Bedürfnisse zurückbesinnt" (Bd. I, SS. 284/85).
- 114 Zitiert nach Armin Arnold, "Georg Kaiser in der Schweiz," S. 521.
- 115 In seinem Schauspiel Alain und Elise von 1937 hat Kaiser gleichermaßen über die Hervorbringung von Kunst als einer "schöpferischen Zeugung" (III,452) und von dem Werk als einem Geschenk gesprochen, das der Künstler unter "Lust und Qual" (III,446) empfängt.
- 116 Königsgarten, "Georg Kaiser, der Dramatiker des Geistes," S. 516.
- 117 Diesen Unterschied zu anderen expressionistischen Dramatikern haben auch Werner Geifrig und Ernst Schürer hervorgehoben. Geifrig schreibt: " So eng Georg Kaisers Dramen auf Grund ihrer dynamischen Sprachgebung mit denen anderer expressionistischer Dramatiker verbunden sind, zeigt sich doch ein wesentlicher Unterschied, der in dem 'tektonischen Bewusstsein' Georg Kaisers begründet ist. Während in den meisten expressionistischen Dramen die expressiv gesteigerte Sprache und die Fülle sich abwechselnder Bilder die dramatische Form überwuchern, fügt sich Kaisers dynamische Sprache in eine klare, strenge Dramenarchitektur ein" (S. 76). Bei Schürer heisst es: "Während die reinen Expressionisten die Zersprengung der dramatischen Form forderten, betont Kaiser, der seine Stücke in der Nachfolge Gerhard Hauptmanns geschrieben hatte, immer wieder die Wichtigkeit der Struktur und der Form des Dramas" (Kaiser und Brecht, S. 55).
- 118 Johann Gottfried Herder, Sämtliche Werke, Hrg. Bernhard Suphan, Bd. III (Berlin, 1878), S. 137.
- 119 Max Freyhan, Georg Kaisers Werk (Berlin, 1926), S. 37.
- 120 Walther Huder, Hrg. Georg Kaiser: Stücke, Erzählungen, S. 779.

- 121 Eine Deutung der überraschenden Schlüsse dieser beiden Künstlerdramen wird im fünften Kapitel dieser Arbeit versucht.
- 122 Lämmert, "Georg Kaiser," S. 322.
- 123 Leroy R. Shaw, The playwright and historical change (The University of Wisconsin Press, 1970), S. 98.
- 124 Willibald Omarkowski, Georg Kaiser und seine besten Bühnenwerke (Berlin, 1922), S. 38.
- 125 Arnold, "Der Status Georg Kaisers," S. 512.
- 126 Hermann Kesten, "Georg Kaiser," Welt und Wort, 8 (1953), 364.
- 127 So lautet der Titel der Arbeit.
- 128 Rudolf Kayser, "Das neue Drama," Das Junge Deutschland, 1 (1918), S. 138.
- 129 Walther Huder, Hrg. Kaiser: Werke, Bd. VI, S. 829.
- 130 Zitiert nach Meese, S. 40. Mit "Ziel" meint Kaiser hier offenbar das Werk. Die "Lüge," d.h. der Schein ist gerechtfertigt durch den höheren Zweck der Dichtung.
- 131 Diese Bewertung der vitalen, sinnlichen Kräfte im Künstler erinnert an eine Textstelle in Nietzsches Nachlass der Achtzigerjahre, wo es heisst: "Die Künstler, wenn sie etwas taugen, sind (auch leiblich) stark angelegt, Krafttiere, sensuell. Ohne eine gewisse Überheizung des geschlechtlichen Systems ist kein Raffael zu denken" (Bd. III, S. 756).
- 132 Ganz ähnlich hat Schiller in seinem 9. Brief Über die ästhetische Erziehung des Menschen den Künstler als "fremde Gestalt" in seiner Zeit gesehen: "Der Künstler ist zwar Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling ist" (S. 32).
- 133 Julius Marx, S. 80.
- 134 Ibid.

- 135 Reinhard Johannes Sorge, Werke in drei Bänden, Hrg. Hans Gerd Rötzer (Nürnberg, 1964), S. 23.
- 136 Ibid., S. 80.
- 137 Walter Muschg, Tragische Literaturgeschichte (Bern, <sup>2</sup>1953), S. 164.
- 138 Zitiert nach Karl Otto, "Ein Jahr bei Georg Kaiser: Persönliche Erinnerungen eines Freundes," Aufbau, 2 (1946), 971.
- 139 Brief vom 8.2.1940, zitiert nach Armin Arnold, "Georg Kaiser in der Schweiz," S. 521.
- 140 Vgl. Brief vom 4.2.1939 an Cäsar von Arx, angeführt bei Rudolph Adolph, "Georg Kaisers letzte Jahre," Frankfurter Hefte, 8 (1953), 380.
- 141 Arnold, "Georg Kaiser in der Schweiz," S. 526.
- 142 Walther Huder, Hrg. Georg Kaiser: Stücke, Erzählungen, S. 776.
- 143 Undatierter Brief, zitiert nach Alfred Beierle, "Begegnung mit Georg Kaiser," Aufbau, 2 (1948), 990.
- 144 Zitiert nach Karl Otto, S. 971.
- 145 Königsgarten, "Georg Kaiser, der Dramatiker des Geistes," S. 523.
- 146 Hugo F. Königsgarten, "Georg Kaiser," Deutsche Dichter der Moderne, Hrg. Benno von Wiese (Bern, <sup>2</sup>1969), S. 464.
- 147 Zitiert nach Lewin, S. 178.
- 148 Zitiert nach Meese, S. 77.
- 149 Undatierter Brief, zitiert nach Lach, SS. 238/39.
- 150 Brief vom 28.9.1940 an Cäsar von Arx, zitiert nach Rudolph Adolph, "Kaisers letzte Jahre," S. 383.
- 151 In einem Brief von 1918 an Blanche Dergan, zitiert nach Meese, S. 77.

- 152 Brief an Cäsar von Arx, zitiert nach Arnold, "Georg Kaiser in der Schweiz," S. 520.
- 153 Brief vom 9.10.1919, zitiert nach Elbe, S. 21.
- 154 In einem Brief an Blanche Dergan, undatiert, zitiert nach Meese, S. 81.
- 155 Schürer, Kaiser, S. 176.
- 156 Brief vom 4.5.1907, zitiert nach Meese, S. 71.
- 157 Undatierter Brief, zitiert nach Fivian, S. 255.
- 158 Brief vom 4.7.1937 an Cäsar von Arx, zitiert nach Arnold, "Georg Kaiser in der Schweiz," S. 515.
- 159 Brief vom 19.9.1938 an Cäsar von Arx, zitiert nach Arnold, "Georg Kaiser in der Schweiz," S. 517.
- 160 Brief vom 5.11.1938 an Trudi von Arx, zitiert nach Arnold, "Georg Kaiser in der Schweiz," S. 517.
- 161 Walther Huder, "Gedenkwort für Georg Kaiser," Sinn und Form, 11 (1959), 266.
- 162 Vgl. Schürer, Kaiser, S. 171.
- 163 In einem Brief von 1942 an Cäsar von Arx, zitiert nach Arnold, "Georg Kaiser in der Schweiz," S. 527.
- 164 Zitiert nach Meese, S. 40.
- 165 Undatierter Brief an Frieda Haller, zitiert nach Horst Makus, "Die Lyrik Georg Kaisers im Zusammenhang seines Werkes: Mit einer vollständigen Bibliographie der Lyrik" (Diss. Marburg, 1970), S. 17.
- 166 Brief vom 6.2.1921, zitiert nach Meese, S. 80.
- 167 Vgl. undatierten Brief an Frau Margarethe Kaiser, angeführt bei Schürer, Kaiser, SS. 179/80.

- 168 Vgl. undatierter Brief Bruno Kaisers, angeführt bei Makus, S. 7.
- 169 Gustav Landauer, Ein Weg des deutschen Geistes: Goethe - Stifter - Kaiser (München, 1916).
- 170 Brief vom 17.8.1919, zitiert nach Elbe, S. 17.
- 171 Linick, S. 99.
- 172 Fivian, S. 270.
- 173 Zitiert nach Adolph, "Georg Kaisers letzte Jahre," S. 384.
- 174 Zitiert nach Adolph, "Georg Kaisers letzte Jahre," S. 383.
- 175 In einem Brief von 1934, zitiert nach Linick, S. 93.
- 176 Schürer, Kaiser, S. 176.
- 177 Ibid., S. 152.
- 178 Paulsen, Kaiser, S. 70.
- 179 Paulsen, "Georg Kaiser im expressionistischen Raum," S. 292.
- 180 Julius Marx, S. 81.
- 181 Zitiert nach Walther Huder, "Jede Spur ist siebenfach ein Siegel: Die späte Lyrik Georg Kaisers," Akzente, 9 (1962), 113.
- 182 Undatierter Brief, zitiert nach Makus, S. 25.
- 183 In einem Brief vom 9.12.1941 an Cäsar von Arx, zitiert nach Arnold, "Georg Kaiser in der Schweiz," S. 526.
- 184 In einem Brief vom 22.5.1940 an Cäsar von Arx, zitiert nach Arnold, "Georg Kaiser in der Schweiz," S. 522.
- 185 Vgl. Brief vom 10.12.1939 an Cäsar von Arx, angeführt bei Adolph, "Georg Kaisers letzte Jahre," S. 381.

- 186 In einem Brief vom 28.9.1940 an Cäsar von Arx, zitiert nach Adolph, "Georg Kaisers letzte Jahre," S. 383.
- 187 Zitiert nach Schütz, S. 107.
- 188 Zitiert nach Arnold, "Georg Kaiser in der Schweiz," S. 521.
- 189 In einem Brief vom Mai 1942 an Cäsar von Arx, zitiert nach Arnold, "Georg Kaiser in der Schweiz," S. 527.
- 190 Brief vom 19.12.1944 an Cäsar von Arx, zitiert nach Adolph, "Georg Kaisers letzte Jahre," S. 382.
- 191 Brief vom 17.1.1943, zitiert nach Adolph, "Georg Kaisers letzte Jahre," S. 383.
- 192 Brief vom 28.9.1940 an Cäsar von Arx, zitiert nach Adolph, "Georg Kaisers letzte Jahre," S. 383.
- 193 Undatierter Brief an Cäsar von Arx, zitiert nach Lach, S. 283.
- 194 Zitiert nach Rudolph Adolph, "Georg Kaisers Exilschaffen," Die Quelle, 2 (1948), 58.
- 195 In einem Brief vom 22.5.1940 an Cäsar von Arx, zitiert nach Arnold, "Georg Kaiser in der Schweiz," S. 522.
- 196 Brief vom 7.11.1940 an Cäsar von Arx, zitiert nach Adolph, "Georg Kaisers letzte Jahre," S. 383.
- 197 Brief vom 13.3.1943 an Cäsar von Arx, zitiert nach Elbe, S. 227.
- 198 Zitiert nach Arnold, "Georg Kaiser in der Schweiz," S. 517.
- 199 Brief vom 10.12.1939 an Cäsar von Arx, zitiert nach Adolph, "Georg Kaisers letzte Jahre," S. 381.
- 200 Brief vom 22.5.1940 an Cäsar von Arx, zitiert nach Arnold, "Georg Kaiser in der Schweiz," SS. 521-523.
- 201 Brief vom 19.6.1940 an Cäsar von Arx, zitiert nach Arnold, "Georg Kaiser in der Schweiz," S. 532.

- 202 Julius Marx, S. 90.
- 203 Ibid., S. 154.
- 204 Ibid., SS. 154/55.
- 205 Ibid., S. 80.
- 206 Fix, "Ironie," S. 25.
- 207 Schürer, Kaiser, S. 215.
- 208 Paulsen, Kaiser, SS. 58/59.
- 209 Julius Marx, S. 100.
- 210 Undatierter Brief, zitiert nach Makus, S. 19.
- 211 In einem Brief vom 16.4.1941 an Cäsar von Arx, zitiert nach Arnold, "Georg Kaiser in der Schweiz," S. 525.
- 212 In einem Brief vom 25.2.1943 an Alma Staub-Terlinden, angeführt bei Lach, S. 312.
- 213 In einem Brief vom 27.2.1944 an Cäsar von Arx, zitiert nach Adolph, "Georg Kaisers letzte Jahre," S. 384.
- 214 Walther Huder, Hrg. Georg Kaiser: Stücke, Erzählungen, S. 776.
- 215 Paulsen, Kaiser, S. 106.
- 216 Ibid.
- 217 Brief vom 2.4.1944, zitiert nach Adolph, "Georg Kaisers letzte Jahre," S. 384.
- 218 Huder, "Jede Spur ist siebenfach ein Siegel," S. 141.
- 219 Paulsen, Kaiser .

- 220 Schürer, Kaiser.
- 221 Walther Huder, Hrg. Georg Kaiser: Werke, Bd. V, S. 818.
- 222 Paulsen, Kaiser, S. 41; und Schürer, Kaiser, S. 38.
- 223 Eine gewisse Ausnahme bildet Ernst Schürer, der am Ende seiner Interpretation dieses Stückes Sokrates mit dem expressionistischen Künstlertyp vergleicht (Kaiser und Brecht, S. 76). Auch er aber zieht Sokrates' Aussage über sich selbst nicht heran.
- 224 Schürer, Kaiser, S. 97.
- 225 Dies ist der Grund dafür, dass es uns angebracht erscheint, Hölle Weg Erde in diesem Zusammenhang mit einiger Ausführlichkeit zu besprechen, obwohl es sich bei diesem Drama nicht eigentlich um ein Künstlerdrama handelt.
- 226 Schürer, Kaiser, S. 179.
- 227 Nach einem undatierten Brief Kaisers an Blanche Dergan, angeführt bei Meese, S. 81.
- 228 Schürer, Kaiser, S. 180.
- 229 Königsgarten, "Georg Kaiser, der Dramatiker des Geistes," S. 520.
- 230 Paulsen, "Georg Kaiser im expressionistischen Raum," S. 292.
- 231 Paulsen, Kaiser, S. 86.
- 232 Kändler, "Georg Kaiser," S. 302; und Schürer, Kaiser, S. 188.
- 233 Wolfgang Paulsen zum Beispiel spricht von der "unglücklichen Komödie Klawitter" ("Georg Kaiser im expressionistischen Raum," S. 297).
- 234 In einem Brief Kaisers an Cäsar von Arx vom 22.5.1940 heisst es: "Nach dem Klawitter, der mich technisch und sittlich befriedigt, wie keins meiner andern Stückwerke, werde ich nichts mehr schreiben" (zitiert nach Kenworthy, S. 171).

- 235 Diese Meinung vertritt auch Paulsen. Er schreibt: "Nirgendwo sonst ist Kaiser so persönlich geworden wie hier, in keinem anderen Stück finden wir seine eigene Gestalt derart in den Mittelpunkt des Geschehens gerückt" ("Georg Kaiser im expressionistischen Raum," S. 297). Schürer spricht von Ernst Hoff als einem "self-portrait of the author" (Kaiser, S. 187).
- 236 In Kaisers Brief an Cäsar von Arx vom 22.5.1940 heisst es über den Klawitter: "Während die Burschen mit den Waffen siegen, habe ich ihnen die furchtbarste Niederlage bereitet" (zitiert nach Kenworthy, S. 171).
- 237 In diesem Sinne argumentiert auch Ernst Schürer, wenn er über Pygmalion schreibt: "He is now convinced that his works do not spring from happiness but from suffering. Indeed, during his period of happiness with Chaire, Pygmalion does not work. . . . Only after he has lost Chaire does Pygmalion return to his artistic calling" (Kaiser, S. 189).
- 238 Zitiert nach Adolph, "Georg Kaisers Exilschaffen," S. 61.
- 239 Schürer, Kaiser, S. 191.
- 240 Faust: Eine Anthologie, Hrg. Midell und Henning, Bd. II, S. 274.
- 241 Ibid.
- 242 Ibid., S. 275.
- 243 Ibid.
- 244 Ähnlich einseitig urteilt Peter von Wiese, wenn er Kaisers Pygmalion als "Heilsdichtung" bezeichnet und in dem Helden vornehmlich einen "Erlöser" sieht ("Georg Kaiser: Pygmalion," Das deutsche Drama: Interpretationen, Hrg. Benno von Wiese [Düsseldorf, 1964], Bd. II, SS. 336 und 340).
- 245 Paulsen, Kaiser, S. 56.

## BIBLIOGRAPHIE

	Seite
1. Bibliographien zum Werk Georg Kaisers . . . . .	261
2. Kaiser-Ausgaben . . . . .	262
3. Forschungsliteratur zu Georg Kaiser . . . . .	264
4. Literarische und kritische Texte des Expressionismus . . .	270
5. Forschungsliteratur zur modernen deutschen Dichtung . . .	271
6. Erinnerungswerke . . . . .	274
7. Philosophische und ästhetische Texte . . . . .	275
8. Forschungsliteratur zur Philosophie und Ästhetik . . . . .	275

## 1. Bibliographien zum Werk Georg Kaisers

Der erste Versuch einer Übersicht über das Werk Georg Kaisers erschien in einer Festschrift des Kiepenheuer-Verlages zum 50. Geburtstag des Dramatikers:

Löwenberg, Alfred. "Bibliographie der Veröffentlichungen Georg Kaisers und der wichtigsten Literatur über ihn, nebst einem Verzeichnis der Uraufführungsdaten," in: Hugo F. Königsgarten, Georg Kaiser. Potsdam, 1928 (91-124).

Nach dem Tode Kaisers im Jahre 1945 hat es Jahrzehnte gedauert, das Gesamtwerk des Dichters zu sammeln und zu ordnen. Wichtig für alle folgenden Versuche wurde die Aufstellung Fritzes in seiner Dissertation von 1955:

Fritze, Hanns H. "Beitrag zur Bibliographie des Gesamtwerkes von Georg Kaiser," Anhang zu: Hanns H. Fritze, "Über das Problem der Zivilisation im Schaffen Georg Kaisers." Diss. Freiburg i.Br., 1955.

Die ersten veröffentlichten, aber noch unvollständigen Bibliographien zum Gesamtwerk des Dramatikers finden sich in den Büchern von Kenworthy und Paulsen (siehe unter "Forschungsliteratur zu Georg Kaiser"). Die Bibliographie zum expressionistischen Drama von:

Hill, Claude und Ley, Ralph. The drama of German Expressionism: A German-English bibliography. University of North Carolina Press, 1960.

führt nur die bis 1960 veröffentlichten Stücke Kaisers und daneben die Titel von 28 theoretischen Schriften auf. Der folgende Aufsatz von Shaw enthält nützliche Hinweise auf die verschiedenen Kaiser-Ausgaben bis 1961 und die Bestände des Georg-Kaiser-Archivs in Berlin:

Shaw, Leroy R. "Georg Kaiser (1878-1945): A Bio-Bibliographical Report." Texas Studies in Literature and Language, 3 (1961/62), 399-408.

Die heute massgebende Bibliographie über das Gesamtwerk Georg Kaisers hat Walther Huder zusammengestellt und erstmals in seiner Kaiser-Anthologie von 1966 (siehe unter "Kaiser-Ausgaben") und dann in erweiterter Form im sechsten Band der Kaiser-Gesamtausgabe von 1971/72 (siehe unter "Kaiser-Ausgaben") veröffentlicht. Verglichen mit den früheren Bibliographien finden sich hier mehr als 150 neue Titel. Ausserdem gibt Huders Zusammenstellung Auskunft über verschiedene Fassungen, den Aufbewahrungsort von Handschriften, über Veröffentlichungen und Übersetzungen - und bei den Dramen Ort und Datum der Uraufführung.

Die beste Übersicht über Kaisers Dramen auf den deutschen Bühnen seit dem letzten Kriege gibt:

Shaw, Leroy R. "Georg Kaiser auf der deutschsprachigen Bühne 1945-1960." Maske und Kothurn, 9 (1963), 68-86.

## 2. Kaiser-Ausgaben

Georg Kaiser hat seine ersten Stücke als Privatdrucke veröffentlicht, die meisten bei K. Wagner & Sohn in Weimar. Von 1911 bis 1948 dann erschienen seine Werke in sieben verschiedenen Verlagen: S. Fischer, Berlin (1911-1919), Gustav Kiepenheuer, Potsdam, später Berlin (1919-1933), Die Schmiede, Berlin (1923-1933), Transmare, Berlin (1932), Querido, Amsterdam (1938-1939), Oprecht, Zürich (1940) und Artemis, Zürich (1948). Eine vom Verlag Kiepenheuer im Jahre 1928 begonnene Ausgabe der gesammelten Werke gedieh nur bis zum dritten Band und enthält elf Dramen:

Kaiser, Georg. Gesammelte Werke. Bd. I und II, Potsdam, 1928; Bd. III, Berlin, 1931.

1948 erschienen in Zürich:

Kaiser, Georg. Griechische Dramen. Zürich, 1948.

1959 veröffentlichte Walther Huder eine Auswahl von zehn Gedichten in:

Huder, Walther. "Nachgelassene Gedichte von Georg Kaiser aus den Jahren 1944/45." Sinn und Form, 11 (1959), 252-253.

1966 folgte Walther Huders Anthologie:

Kaiser, Georg. Stücke, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte, Hrg. Walther Huder. Köln, Berlin, 1966.

mit elf Dramen, einem kurzen Lebensbericht Kaisers, vier Filmscripts, acht Erzählungen, den bis dahin gefundenen theoretischen Schriften, einer Auswahl von Gedichten und der erwähnten Bibliographie.

Kaisers Dramenskizze "Eine Art Faust" von 1944 erschien 1967 im zweiten Band von:

Faust: Eine Anthologie, Hrg. Eike Midell und Hans Henning. 2 Bände, Leipzig, 1967.

Vier Jahre später erschien die erste Gesamtausgabe der Werke Georg Kaisers:

Kaiser, Georg. Werke, Hrg. Walther Huder. 6 Bände, Frankfurt/Main, Berlin, Wien, 1971/72.

Eine Liste von posthumen Veröffentlichungen als hektografierte Bühnenscripts vom Verlag Felix Bloch Erben aus den Jahren 1947 bis 1954 findet sich in Paulsens Kaiser-Monographie (siehe unter "Forschungsliteratur zu Georg Kaiser"). Seit dem Zweiten Weltkrieg sind besonders Kaisers expressionistischen Dramen, namentlich Die Bürger von Calais und Von morgens bis mitternachts in Einzelausgaben und Anthologien herausgegeben worden. Diesbezügliche Hinweise und Verzeichnisse finden sich bei Hill/Ley, in Huders Bibliographie und in Shaws "Bio-Bibliographical

Report." Verzeichnisse von Übersetzungen Kaiserscher Werke finden sich bei Kenworthy, Hill/Ley, in Huders Bibliographie und bei:

Garten, Hugo F. "Georg Kaiser," German men of Letters, Hrg. Alex Nathan. Bd. II, London, 1963 (157-172).

### 3. Forschungsliteratur zu Georg Kaiser

Adling, Wilfried. "Georg Kaisers Drama Von morgens bis mitternachts und die Zersetzung des dramatischen Stils." Weimarer Beiträge, 5 (1959), 369-386.

Adolph, Rudolph. "Georg Kaiser." Aussaat, 2 (1947/48), 46-47.

\_\_\_\_\_. "Georg Kaisers Exilschaffen." Die Quelle, 2 (1948), 55-62.

\_\_\_\_\_. "Georg Kaisers letzte Jahre." Frankfurter Hefte, 8 (1953), 380-384.

Arnold, Armin. "Georg Kaiser in der Schweiz: Seine letzten Jahre nach den Briefen an Cäsar von Arx." Schweizer Rundschau, 58 (1958/59), 514-530.

\_\_\_\_\_. "Der Status Georg Kaisers." Frankfurter Hefte, 24 (1969), 503-512.

\_\_\_\_\_. "Georg Kaiser und G.B. Shaw: Eine Interpretation der Jüdischen Witwe." German Life and Letters, 23 (1969/70), 85-92.

Arntzen, Helmut. "Wirklichkeit als Kolportage: Zu drei Komödien von Georg Kaiser und Robert Musil." Deutsche Vierteljahrsschrift, 36 (1962), 544-561.

Bachler, Karl. "Georg Kaiser und das Drama Platons." Die Literatur, 34 (1931/32), 549-550.

Beer, Willy. "Untersuchungen zur Problematik des expressionistischen Dramas, unter besonderer Berücksichtigung der Dramatik Georg Kaisers und Fritz von Unruhs." Diss. Breslau, 1934.

Behrsing, Kurt. "Sprache und Aussage in der Dramatik Georg Kaisers." Diss. München, 1956.

- Buckley, R.W. "Georg Kaiser: His life, works and technique." Diss. Liverpool, 1925.
- Denkler, Horst. "Die Sinnlichkeit des Gedankens." Deutsche Rundschau, 79 (1953), 1183-1184.
- \_\_\_\_\_. Kaiser, "Die Bürger von Calais:" Drama und Dramaturgie, Interpretation. München, 1967.
- Derrenberger III. John Paul. "Pessimism in the works of Georg Kaiser." Diss. University of Texas, 1971.
- Diebold, Bernhard. Der Denkspieler Georg Kaiser. Frankfurt/Main, 1924.
- Elbe, Anna Margarethe. "Technische und soziale Probleme in der Dramenstruktur Georg Kaisers." Diss. Köln, 1959.
- Fabian, Hans Joachim. "Georg Kaiser's Pygmalion in the light of Goethe's Tasso." Diss. Ohio State University, 1963.
- Fivian, Eric Albert. Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus. München, 1946.
- Fix, Wolfgang. "Es ist nichts so, wie es ist: Das dramatische Werk Georg Kaisers." Deutsche Rundschau, 76 (1950), 474-478.
- \_\_\_\_\_. "Die Ironie im Drama Georg Kaisers." Diss. Heidelberg, 1951.
- Freyhan, Max. Georg Kaisers Werk. Berlin, 1926.
- Fritze, Hanns H. "Über das Problem der Zivilisation im Schaffen Georg Kaisers." Diss. Freiburg i.Br., 1955.
- Fruchter, Moses J. "The social dialectic in Georg Kaiser's dramatic works." Diss. Philadelphia, 1933.
- Fürdauer, Viktor. "Georg Kaisers dramatisches Gesamtwerk." Diss. Wien, 1950.
- Garten, Hugo F. "Georg Kaiser and the expressionist movement." Drama, 37 (1955), 18-21.
- \_\_\_\_\_. "Georg Kaiser," German men of letters, Hrg. Alex Nathan. Bd. II, London, 1963 (155-172).
- \_\_\_\_\_. "Georg Kaisers Theorie des Dramas: Zur expressionistischen Ästhetik." Monatshefte (Wisconsin), 61 (1969), 41-48.

- Geifrig, Werner. "Georg Kaisers Sprache im Drama des expressionistischen Zeitraums." Diss. München, 1968.
- Glaser, Hermann. "Georg Kaiser: Die Bürger von Calais," Europäische Dramen von Ibsen bis Zuckmayer, Hrg. Ludwig Büttner. 3. Aufl.; Frankfurt/Main, Berlin, Bonn, o.J. (175-184).
- \_\_\_\_\_. "Georg Kaiser: Die Koralle, Gas I, Gas II," Europäische Dramen von Ibsen bis Zuckmayer, Hrg. Ludwig Büttner. 3. Aufl.; Frankfurt/Main, Berlin, Bonn, o.J. (185-194).
- Goulden, William O. "Die Problematik der Wirklichkeit in den Dramen von Georg Kaiser." Diss. Köln, 1953.
- Gröll, Hans Dieter. "Untersuchungen zur Dialektik in der Dichtung Georg Kaisers." Diss. Köln, 1964.
- Helt, Richard Charles. "Untersuchungen zum Pessimismus in den sozialen Dramen Georg Kaisers." Diss. Washington University, 1972.
- Huder, Walther. "Vorstoss ins Religiöse: Zu Fragmenten Georg Kaisers aus dem Exil." Welt und Wort, 12 (1957), 295-296.
- \_\_\_\_\_. "Die nackte Wahrheit bis zuletzt: Dem Dichter Georg Kaiser zum Gedächtnis." Deutsche Rundschau, 84 (1958), 1025-1030.
- \_\_\_\_\_. "Gedenkwort für Georg Kaiser." Sinn und Form, 11 (1959), 257-268.
- \_\_\_\_\_. "Georg Kaiser," Die Dichter des humanistischen Aufbruchs, Hrg. Gertrud Schwärzler. München, 1960 (43-54).
- \_\_\_\_\_. "Der Epiker Georg Kaiser." Sinn und Form, 12 (1960), 897-908.
- \_\_\_\_\_. "Die politischen und sozialen Themen in der Exil-Dramatik Georg Kaisers." Sinn und Form, 13 (1961), 596-614.
- \_\_\_\_\_. "Jede Spur ist siebenfach ein Siegel: Die späte Lyrik Georg Kaisers." Akzente, 9 (1962), 130-143.
- Ihrig, Erwin. "Die Bürger von Calais: Auguste Ridins Denkmal - Georg Kaisers Bühnenspiel." Wirkendes Wort, 11 (1961), 290-303.
- Jacobs, Monty. "Der Bühnendichter Georg Kaiser." Das literarische Echo, 20 (1917), 313-320.
- Jetter, Marianne R. "Some thoughts on Kleist's Amphitryon and Kaiser's Zweimal Amphitryon." German Life and Letters, 13 (1959/60), 178-189.

- Jones, Robert Alstone. "German drama on the American stage: The case of Georg Kaiser." The German Quarterly, 37 (1964), 17-25.
- Kändler, Klaus. "Georg Kaiser, der Dramatiker des neuen Menschen." Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl Marx Universität Leipzig. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, 7 (1957/58), 297-303.
- Kauf, Robert. "Faith and despair in the works of Georg Kaiser." Diss. Chicago, 1954.
- \_\_\_\_\_. "Schellenkönig: An unpublished early play by Georg Kaiser." The Journal of English and German Philology, 55 (1956), 439-450.
- \_\_\_\_\_. "Georg Kaiser's social tetralogy and the social ideas of Walther Rathenau." PMLA, 77 (1962), 311-317.
- Kaufmann, F.W. "Zum Problem der Arbeit bei Otto Ludwig, Gerhard Hauptmann und Georg Kaiser." Monatshefte (Wisconsin), 40 (1948), 321-327.
- Kenworthy, Brian. Georg Kaiser. Oxford, 1957.
- Kesten, Hermann. "Georg Kaiser." Welt und Wort, 8 (1953), 364-365.
- Kober-Merzbach, Margaret. "Die Wandlungen des Doppelgängermotivs in Georg Kaisers letzten Werken." The German Quarterly, 28 (1955), 101-105.
- Königsgarten, Hugo F. Georg Kaiser. Mit einer Bibliographie von Alfred Löwenberg. Potsdam, 1928.
- \_\_\_\_\_. "Georg Kaiser: The leading playwright of Expressionism." German Life and Letters, 3 (1939), 195-205.
- \_\_\_\_\_. "Georg Kaiser: Der Dramatiker des Geistes." Der Monat, 4 (1952), 516-537.
- \_\_\_\_\_. "Georg Kaiser," Deutsche Dichter der Moderne: Ihr Leben und Werk, Hrg. Benno von Wiese. Berlin, 1969 (463-481).
- Künzel, Horst. "Die Darstellung des Todes in den Dramen Gerhard Hauptmanns und Georg Kaisers." Diss. Erlangen, 1962.
- Kuxdorf, Manfred. Die Suche nach dem Menschen im Drama Georg Kaisers. Berlin, Frankfurt/Main, 1971.
- Lach, Edith. "Die Quellen zu Georg Kaisers Stücken." Diss. McGill University, 1971.

- Lämmert, Eberhard. "Georg Kaiser: Die Bürger von Calais," Das deutsche Drama: Vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen, Hrg. Benno von Wiese. Bd. II, Düsseldorf, 1958 (305-324).
- Landauer, Gustav. Ein Weg des deutschen Geistes: Goethe - Stifter - Kaiser. München, 1916.
- Last, Rex W. "Symbol and struggle in Georg Kaiser's Die Bürger von Calais." German Life and Letters, 19 (1965/66), 201-209.
- \_\_\_\_\_. "Kaiser, Rodin and the Burghers of Calais." Seminar, 5 (1969), 36-44.
- Lewin, Ludwig. Die Jagd nach dem Erlebnis: Ein Buch über Georg Kaiser. Berlin, 1926.
- Linick, Leroy Marion. Der Subjektivismus im Werk Georg Kaisers. Diss. Zürich, 1937. Strassburg, 1937.
- Loram, Ian C. "Georg Kaisers Der Soldat Tanaka: Vollendeter Woyzeck?" German Life and Letters, 10 (1956), 43-48.
- \_\_\_\_\_. "Georg Kaiser's Swan Song: Griechische Dramen." Monatshefte (Wisconsin), 49 (1957), 23-30.
- Makus, Horst. "Die Lyrik Georg Kaisers im Zusammenhang seines Werkes: Mit einer vollständigen Bibliographie der Lyrik." Diss. Marburg, 1970.
- Mann, Otto. "Georg Kaiser," Expressionismus, Hrg. Hermann Friedmann und Otto Mann. Heidelberg, 1956 (264-279).
- Meese, Arnold. "Die Theoretischen Schriften Georg Kaisers." Diss. München, 1965.
- Naulmann, Werner. "Das Liebeserlebnis im dramatischen Werk Georg Kaisers." Diss. München, 1951.
- Neermann, Gerd. "Stil und Dramenformen der Hauptwerke Georg Kaisers." Diss. Tübingen, 1950.
- Omankowski, Willibald. Georg Kaiser und seine besten Bühnenwerke. Berlin, 1922.
- Paulsen, Wolfgang. "Georg Kaiser im expressionistischen Raum: Zum Problem einer Neudeutung seines Werkes." Monatshefte (Wisconsin), 50 (1958), 289-303.

- Paulsen, Wolfgang. Georg Kaiser: Die Perspektiven seines Werkes. Mit einem Anhang: Das dichterische und essayistische Werk Georg Kaisers, eine historisch-kritische Bibliographie. Tübingen, 1960.
- \_\_\_\_\_. "Georg Kaiser," Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur, Hrg. Hermann Kunisch. München, 1965 (331-333).
- Reichert, Herbert. "Nietzsche and Georg Kaiser." Studies in Philology, 61 (1964), 85-108.
- Rosenthal, Helmut. "Die Bürger von Calais: Eine Studie zu dem Bühnenspiel Georg Kaisers." Diss. Hamburg, 1925.
- Rück, Heribert. "Naturalistisches und expressionistisches Drama: Dargestellt an Gerhard Hauptmanns Ratten und an Georg Kaisers Bürger von Calais." Deutschunterricht, 16 (1964), 39-53.
- Schmidt, Karl-Heinz. "Zur Gestaltung antagonistischer Konflikte bei Brecht und Kaiser: Eine vergleichende Studie." Weimarer Beiträge, 11 (1965), 551-569.
- Schmitt, Norbert. "Grundzüge der expressionistischen Dramatik in Deutschland unter besonderer Berücksichtigung Georg Kaisers." Diss. Bern, 1949.
- Schneider, Karl Ludwig. "Des Bürgers gute Stube: Anmerkungen zur Raumsymbolik in Sternheims Bürger Schippel und Kaisers Von morgens bis mitternachts," Wissenschaft als Dialog, Hrg. Renate von Heydebrand und Klaus Günther Just. Stuttgart, 1969 (242-248).
- Schürer, Ernst. "Metapher, Allegorie und Symbol in den Dramen Georg Kaisers." Diss. Yale University, 1965.
- \_\_\_\_\_. Georg Kaiser. New York, 1971.
- \_\_\_\_\_. Georg Kaiser und Bertold Brecht: Über Leben und Werk. Frankfurt/Main, 1971.
- Schütz, Adolph Munke. "Georg Kaisers Nachlass: Eine Untersuchung über die Entwicklungslinien im Lebenswerk des Dichters." Diss. Bern, 1951.
- Staub, August W. "From Ibsen to Kaiser: The subjective perspective," Explorations of Literature, Hrg. R.D. Reck. Baton Rouge, 1966 (3-14).
- Steffens, Wilhelm. Georg Kaiser. Velber, 1969.
- Steinmann, Theo. "Kaiser und Golding: Es werden die Erwachsenen wie die Kinder sein." Schweizer Rundschau, 70 (1971), 238-244.

- Trautmann, Werner. "Untersuchungen zu einer Stilbestimmung des dramatischen Spätwerks Georg Kaisers." Diss. München, 1953.
- Tunstall, George Charles. "Stylistic development in the early dramas of Georg Kaiser: From Rektor Kleist to Die Bürger von Calais." Diss. Princeton University, 1968.
- Urrisk, Otto Robert. "Georg Kaiser, das literarische Phänomen des Expressionismus." Diss. Wien, 1948.
- Weiss, Adam F. "Georg Kaiser's The citizens of Calais, Hanns Johst's Schlageter, and Wolfgang Borchert's Outside before the door: Three translations and an examination of the social image expressed in the plays." Diss. University of Denver, 1965.
- Wiese, Peter von. "Georg Kaiser und das Problem der dramatischen Form." Diss. Köln, 1955.
- \_\_\_\_\_. "Georg Kaiser: Pygmalion," Das deutsche Drama: Vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen, Hrg. Benno von Wiese. Bd. II, Düsseldorf, 1964 (328-340).
- Wildenhof, Ulrich. "Georg Kaisers Die Bürger von Calais." Deutschunterricht, 18 (1966), 42-53.
- Winkler, Wolfgang. "Vision und Figur: Versuch einer Deutung des Dramatikers Georg Kaiser als eines Gestalters von Träumen." Diss. Marburg, 1957.
- Ziegler, Klaus. "Georg Kaiser und das moderne Drama." Hebbel-Jahrbuch, (1952), 44-68.

#### 4. Literarische und kritische Texte des Expressionismus.

- Edschmid, Kasimir. Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. Berlin, 1919.
- \_\_\_\_\_. Frühe Manifeste: Epochen des Expressionismus. Hamburg, 1957.
- \_\_\_\_\_, Hrg. Briefe der Expressionisten. Frankfurt/Main, Berlin, 1964.
- Hasenclever, Walter. Gedichte, Dramen, Prosa, Hrg. Kurt Pinthus. Reinbek bei Hamburg, 1963.

- Kayser, Rudolf. "Das neue Drama." Das Junge Deutschland, 1 (1918), 138-141.
- Pörtner, Paul, Hrg. Literaturrevolution 1910-1925: Dokumente, Manifeste, Programme. Bd. I, Darmstadt, Neuwied, Berlin, 1960.
- Raabe, Paul und Greve, H.L., Hrg. Expressionismus, Literatur und Kunst 1910-1923: Eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum, Marbach a.N. vom 8.5. bis 31.10.1960. München, 1960.
- Raabe, Paul, Hrg. Expressionismus: Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. Olten, 1965.
- Sorge, Reinhard Johannes. Werke in drei Bänden, Hrg. Gerd Rötzer. Nürnberg, 1962.
- Toller, Ernst. Prosa, Briefe, Dramen, Gedichte, Hrg. Kurt Hiller. Reinbek bei Hamburg, 1961.

#### 5. Forschungsliteratur zur modernen deutschen Dichtung

- Arnold, Armin. Expressionismus als Literatur: Gesammelte Studien. Bern, 1969.
- \_\_\_\_\_. Die Literatur des Expressionismus: Sprachliche und thematische Quellen. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1966.
- Brinkmann, Richard. Expressionismus: Forschungsprobleme 1952-1960. Stuttgart, 1961.
- \_\_\_\_\_. "Neue Literatur zum Expressionismus." Deutsche Vierteljahrsschrift, 34 (1960), 306-322.
- Collins, Ralph Stokes. The artist in the modern German drama. Diss. Johns Hopkins University, 1938. Baltimore, 1940.
- Denkler, Horst. Drama des Expressionismus: Programm, Spieltext, Theater. München, 1967.
- Dietrich, Margret. Das moderne Drama: Strömungen, Gestalten, Motive. Stuttgart, 1961.
- Duwe, Willi. Deutsche Dichtung des 20. Jahrhunderts: Vom Naturalismus zum Surrealismus. Zürich, 1962.

- Franzen, Erich. Formen des modernen Dramas: Von der Illusionsbühne zum Antitheater. München, 1961.
- Friedmann, Hermann und Mann, Otto, Hrg. Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert: Gestalten und Strukturen. 2 Bände, Heidelberg, 1961.
- Friedmann, Hermann und Mann, Otto, Hrg. Expressionismus: Gestalten einer literarischen Bewegung. Heidelberg, 1956.
- Garten, Hugo F. Modern German drama. London, <sup>2</sup>1964.
- Hohendahl, Peter Uwe. Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama. Heidelberg, 1967.
- Klarman, Adolf D. "Expressionism in German literature: A retrospect of a half century." Modern Language Quarterly, 26 (1965), 62-92.
- Lämmert, Eberhard. "Das expressionistische Verkündungsdrama," Der deutsche Expressionismus: Formen und Gestalten, Hrg. Hans Steffen. Göttingen, 1965 (138-156).
- Lukács, Georg. "Grösse und Verfall des Expressionismus," Werke. Bd. IV, Neuwied, Berlin, 1971 (109-149).
- Martens, Gunter. Vitalismus und Expressionismus. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1971.
- Muschg, Walther. Von Trakl zu Brecht: Dichter des Expressionismus. München, 1961.
- \_\_\_\_\_. Tragische Literaturgeschichte. Bern, <sup>2</sup>1953.
- Otten, Karl. "Das dichterische Drama des Expressionismus," Schrei und Bekenntnis: Expressionistisches Theater, Hrg. Karl Otten. Darmstadt, Neuwied, Berlin, 1959 (7-44).
- Paulsen, Wolfgang. "Die deutsche expressionistische Dichtung des 20. Jahrhunderts und ihre Erforschung." Universitas, 17 (1962), 411-422.
- \_\_\_\_\_, Hrg. Aspekte des Expressionismus: Periodisierung, Stil, Gedankenwelt. Die Vorträge des ersten Kolloquiums in Amherst, Massachusetts. Heidelberg, 1968.
- Raabe, Paul. "Die Revolte der Dichter: Die frühen Jahre des literarischen Expressionismus, 1910-1914." Der Monat, 16 (August, 1964), 86-93.
- \_\_\_\_\_. "Expressionismus: Ein Literaturbericht." Deutschunterricht, 16 (1964), Beilage zu Heft 2, S. 1-32.

- Raabe, Paul. Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus: Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache, 1910-1921. Stuttgart, 1964.
- \_\_\_\_\_. Expressionismus: Der Kampf um eine literarische Bewegung. München, 1965.
- \_\_\_\_\_. "Der Expressionismus als historisches Phänomen." Deutschunterricht, 17 (1965), Heft 5, S. 5-20.
- Riedel, Walter E. Der neue Mensch: Mythos und Wirklichkeit. Bonn, 1970.
- Ritchie, James M. "The expressionist revival." Seminar, 2 (1966), 37-49.
- Rothe, Wolfgang, Hrg. Expressionismus als Literatur: Gesammelte Studien. Bern, 1969.
- Schneider, Karl Ludwig. "Neue Literatur zur Dichtung des deutschen Expressionismus." Euphorion, 47 (1953), 99-110.
- Shaw, Leroy R. The playwright and historical change. The University of Wisconsin Press, 1970.
- Soergel, Albert und Hohoff, Curt. Dichtung und Dichter der Zeit: Vom Naturalismus bis zur Gegenwart. 2 Bände (Neuausgabe), Düsseldorf, 1961.
- Sokel, Walter Herbert. The writer in extremis: Expressionism in twentieth-century German literature. Stanford University Press, 1959.
- \_\_\_\_\_. "Recent developments and problems in the study of German expressionist drama." Modern Drama, 4 (1961/62), 92-96.
- Ziegler, Klaus. "Das Drama des Expressionismus." Der Deutschunterricht, 5 (1953), 57-72.
- \_\_\_\_\_. "Dichtung und Gesellschaft im deutschen Expressionismus." Imprimatur, N.F. 3 (1961/62), 98-114.
- Žmegač, Viktor. "Zur Poetik des expressionistischen Dramas," Deutsche Dramentheorien, Hrg. Reinhold Grimm. Bd. II, Frankfurt/Main, 1971 (482-515).

6. Erinnerungswerke

Beierle, Alfred. "Begegnung mit Georg Kaiser." Aufbau, 2 (1948), 988-990.

Edschmid, Kasimir. Lebendiger Expressionismus: Auseinandersetzungen, Gestalten, Erinnerungen. Mit 31 Dichterporträts von Künstlern der Zeit. Wien, 1961.

Fechter, Paul. Menschen und Zeiten: Begegnungen aus fünf Jahrzehnten. Gütersloh, 1948.

Günther, Herbert. Drehbühne der Zeit: Freundschaften, Begegnungen, Schicksale. Hamburg, 1957.

Hildebrandt, Kurt. Erinnerungen an Stefan George und seinen Kreis. Bonn, 1965.

Ihring, Herbert. Die Zwanziger Jahre. Berlin, 1948.

\_\_\_\_\_. Von Reinhardt bis Brecht: Vier Jahrzehnte Theater und Film. 3 Bände, Berlin, 1958-1960.

Kasack, Hermann. Mosaiksteine: Beiträge zu Literatur und Kunst. Frankfurt/Main, 1956.

\_\_\_\_\_. "Deutsche Literatur im Zeichen des Expressionismus." Merkur, 15 (1961), Heft 4, S. 353-363.

Kesten, Hermann. Meine Freunde die Poeten. München, 1959.

Landauer, Gustav. "Fragment über Georg Kaiser," Der werdende Mensch. Potsdam, 1921.

Marx, Julius. Georg Kaiser, ich und die anderen: Alles in einem Leben. Ein Bericht in Tagebuchform. Gütersloh, 1970.

Otto, Karl. "Ein Jahr bei Georg Kaiser: Persönliche Erinnerungen eines Freundes." Aufbau, 2 (1946), 970-972.

Schreyer, Lothar. Expressionistisches Theater: Aus meinen Erinnerungen. Hamburg, 1948.

## 7. Philosophische und ästhetische Texte

- Driesch, Hans. Der Vitalismus als Geschichte und Lehre. Leipzig, 1905.
- Eucken, Rudolf. Grundlinien einer neuen Lebensanschauung. Leipzig, 1907.
- Herder, Johann Gottfried. Sämtliche Werke, Hrg. Bernhard Suphan.  
33 Bände, Berlin, 1877-1933.
- Humboldt, Wilhelm von. Gesammelte Schriften, Hrg. Albert Leitzmann.  
17 Bände, Berlin, 1903-1936.
- Nietzsche, Friedrich. Werke in drei Bänden, Hrg. Karl Schlechta. München,  
1954.
- Ostwald, Wilhelm. Energetische Grundlagen der Kulturwissenschaft.  
Leipzig, 1909.
- \_\_\_\_\_. Der energetische Imperativ. Leipzig, 1912.
- Platon. Das Gastmahl, Hrg. Otto Apelt. Leipzig, 1926.
- \_\_\_\_\_. Phaidon, Hrg. Otto Apelt. Leipzig, 1920.
- Schiller, Friedrich. Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Hrg.  
Käte Hamburger. Stuttgart, 1965.
- Schlegel, Friedrich. Gespräch über die Poesie, Hrg. Hans Eichner.  
Stuttgart, 1968.
- Schmidt, Ferdinand Jakob. Zur Wiedergeburt des Idealismus. Leipzig, 1908.
- \_\_\_\_\_. Der philosophische Sinn: Programm des energetischen Idealismus. Göttingen, 1912.
- Schopenhauer, Arthur. Sämtliche Werke, Hrg. Wolfgang Freiherr von  
Löhneysen. 5 Bände, Darmstadt, 1961.

## 8. Forschungsliteratur zur Philosophie und Ästhetik

- Bollnow, Otto Friedrich. Die Lebensphilosophie. Berlin, Göttingen,  
Heidelberg, 1958.

- Fuente, Hans aus der. Wilhelm von Humboldts Forschungen über Ästhetik. Giessen, 1912.
- Harnack, Otto. Die klassische Ästhetik der Deutschen: Würdigung der kunsttheoretischen Arbeiten Schillers, Goethes und ihrer Freunde. Leipzig, 1892.
- \_\_\_\_\_. Wilhelm von Humboldt. Berlin, 1913.
- Landmann, Michael. "Das Menschenbild bei Schopenhauer." Zeitschrift für philosophische Forschung, 14 (1960), 390-400.
- \_\_\_\_\_. De Homine: Der Mensch im Spiegel seines Gedankens. Freiburg i.Br., München, 1962.
- Menze, Clemens. Wilhelm von Humboldts Lehre und Bild vom Menschen. Ratingen, 1965.
- Moog, Willy. Die deutsche Philosophie des 20. Jahrhunderts in ihren Hauptrichtungen und ihren Grundproblemen. Stuttgart, 1922.
- Oates, Whitney J. Plato's View of Art. New York, 1972.
- Poggeler, Otto. "Schopenhauer und das Wesen der Kunst." Zeitschrift für philosophische Forschung, 14 (1960), 353-389.
- Pütz, Heinz Peter. Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Bonn, 1963.
- Rickert, Heinrich. Die Philosophie des Lebens: Darstellung und Kritik der philosophischen Modeströmungen unserer Zeit. Tübingen, 1920.
- Rubinstein, Susanna. "Die Energie als Wilhelm von Humboldts sittliches Grundprinzip." Zeitschrift für Philosophie und Pädagogik, 13 (1906), 1-8.
- Spranger, Eduard. Wilhelm von Humboldt und die Humanitätsidee. Berlin, 1909.
- Strich, Fritz. Die Mythologie in der deutschen Litaratur von Klopstock bis Wagner. 2 Bände, Bern, München, 1970.
- Ziegler, Klaus. "Mythos und Dichtung," Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Aufl.; Hrg. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Bd. II, Berlin, 1965 (569-584).