

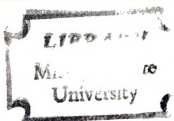
"DER KOMMENDE MENSCH" GEORG KAISERS
DRAMENFORM UND INTENTION

Dissertation for the Degree of Ph. D.

MICHIGAN STATE UNIVERSITY

REINHOLD KARL BUBSER

1974



This is to certify that the

thesis entitled

"DER KOMMENDE MENSCH"
GEORG KAISERS DRAMENFORM
UND INTENTION

presented by

Reinhold Karl Bubser

has been accepted towards fulfillment
of the requirements for

Ph.D. degree in German

Major professor

Date May 1, 1974

ABSTRACT

"DER KOMMENDE MENSCH" GEORG KAIERS DRAMENFORM UND INTENTION

by

Reinhold Karl Bubser

Die vorliegende Arbeit besteht aus zwei Teilen. Der erste Teil **versucht**, den geistesgeschichtlichen Hintergrund einer Kunstepoche zu **skizzieren**, die unter der Bezeichnung "Expressionismus" Widersprüchliches einschließt. In der Abwendung von positivistischen Diktaten ringt der Dichter um die Jahrhundertwende nach einem neuen Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit. Eine Kunstauffassung, die darauf zielt, die **vorgefundene Wirklichkeit** zu verändern, kann sich nicht mit einer einfachen Nachahmung ihrer Welt begnügen. Die gleiche Erfahrung, die den **Künstler** aus dem vorgefundenen kulturellen Zusammenhang herausgerissen hat, zwingt ihn dazu, ein utopisches Konzept einer 'besseren Welt' zu **entwerfen**. Um sich gegen eine vorschnelle Absorbierung seiner Kritik durch die in Frage gestellten Kategorien abzusichern, muß der Dichter **sich eine beunruhigende, nicht mißzuverstehende Sprache schaffen**.

Die expressionistische Sprache erlaubt keine vorschnelle **metaphysische Beruhigung** mit Althergebrachtem. Unter der trügerischen **Sicherheit** alter Werte zwingt sie ihre Zeitgenossen zur Auseinandersetzung mit neuen, existentiellen Konzepten und Erfahrungen. Hinter dieser Sprache - wie zum Beispiel in Hofmannsthals "Ein Brief des Lord Chandos" und Benns früher Lyrik - spürt man ein tiefes Betroffensein

und ein radikal gewandeltes Selbstverständnis.

Diese Erscheinung scheint auch den Expressionisten gemeinsam zu sein und definiert sich selbst als die Idee vom "neuen Menschen". Dieser "neue Mensch", der das Zentrum der dichterischen Erfahrung ist, demaskiert den in Präokkupationen befangenen Menschen und die Daseinsrealität, um auf diese Weise die menschliche Existenz bewußter zu machen. Dieses Konzept führt zu radikaler Gesellschaftskritik und zum Entwurf des utopischen Gesellschaftszustandes, einer Gesellschaftsordnung, die vom "neuen Menschen" getragen wird. Die notwendige Konfrontation des "neuen Menschen" mit seiner vorgefundenen Gesellschaftsordnung erhebt die dramatische Gattung der Literatur zu der bevorzugten dichterischen Ausdrucksform und zum optimalen Ausdrucksmittel der dichterischen Intention.

Der zweite Teil der Arbeit beschäftigt sich mit dem Werk des Dramatikers Georg Kaiser. Kaiser gilt als der prominenteste Schöpfer expressionistischer Dramenformen. Auch bei ihm steht der gewandelte Mensch im thematischen Zentrum. Die dramatische Struktur zeigt die Auseinandersetzung des "neuen Menschen" mit einer wandlungsfeindlichen Wirklichkeit. Die propagierte Idee eines neuen Menschentums bleibt gegenüber einer wandlungsumwilligen Wirklichkeit ohne Erfolg. Die utopische Idee vom neuen Menschentum scheitert an der politischen Realität und der undialektischen Haltung der Gesellschaft. Der "neue Mensch" verkündet die Notwendigkeit und Möglichkeit des neuen Seins.

Kaisers Bedeutung für die Entwicklung des modernen Dramas in Deutschland liegt darin, daß er den Schritt hin zum Konzept einer neuen Ich- und Welterfahrung mitvollzieht. Er sah seine Aufgabe darin, die

Weltwirklichkeit kritisch zu entlarven und den Menschen zu einer Neu- und Selbstbestimmung zu provozieren. Die dramatische Darstellung entwickelt den Zuschauer oder Leser in die gestellte Problematik, indem von ihm selbst die Synthese des dialektischen Prozesses gefordert wird, die das Drama nicht bietet.

"DER KOMMENDE MENSCH"
GEORG KAISERS DRAMENFORM
UND INTENTION

By

Reinhold Karl Bubser

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of German and Russian

1974

Meiner Familie

ACKNOWLEDGMENTS

Mein besonderer Dank gilt Herrn Professor Dr. Schild, der durch seine Ratschläge, Hinweise, Anregungen und seine allzeitige Bereitwilligkeit die Entstehung dieser Arbeit wesentlich förderte. Ich danke den Mitgliedern des Prüfungskomitees für ihre Vorschläge sowie allen meinen früheren Professoren, durch deren Kurse, Seminare und Anregungen meine Beschäftigung mit der modernen Literatur, dem Drama des Expressionismus und Georg Kaisers veranlaßt wurde.



TABLE OF CONTENTS

	Page
DEDICATION	iii
ACKNOWLEDGMENTS	iii
I. Einführung	1
II. Das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit in der modernen Dichtung	7
III. Entwicklung einer neuen Kunstauffassung	11
IV. Wahrheit ohne Wirklichkeit. Thematik der expressionistischen Dichtung	30
V. Gesellschaftskritik in den expressionistischen Dramen	37
VI. Der Dramatiker Georg Kaiser	43
VII. Georg Kaisers Stellung in der deutschen Literatur . .	46
VIII. Gesellschaftskritik in den Dramen Georg Kaisers . . .	53
IX. Bürgerliche Gesellschaftsordnung und Denkschematik in den Dramen Kaisers	59
1. <u>Die Koralle</u>	
2. <u>Gas I</u>	
3. <u>Gas II</u>	
4. <u>Von morgens bis mitternachts</u>	
X. Weltuntergangsmythos	76
1. <u>Gas-Trilogie</u>	
XI. Sozialethik und ideelle Umorientierung	83
1. <u>Nebeneinander</u>	
XII. Entmoralisierte Staatsordnung und Persönlichkeits- verlust	87
1. <u>Noli me tangere</u>	
2. <u>Die Lederköpfe</u>	
3. <u>Schellenkönig</u>	



	Page
XIII. Die tragische Ambivalenz des Intellekts	98
1. <u>Der gerettete Alkibiades</u>	
XIV. Das dialektische Dramenkonzept Kaisers	104
1. <u>Die Bürger von Calais</u>	
SCHLUSSFOLGERUNG	118
ANMERKUNGEN	120
LITERATURVERZEICHNIS	128

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

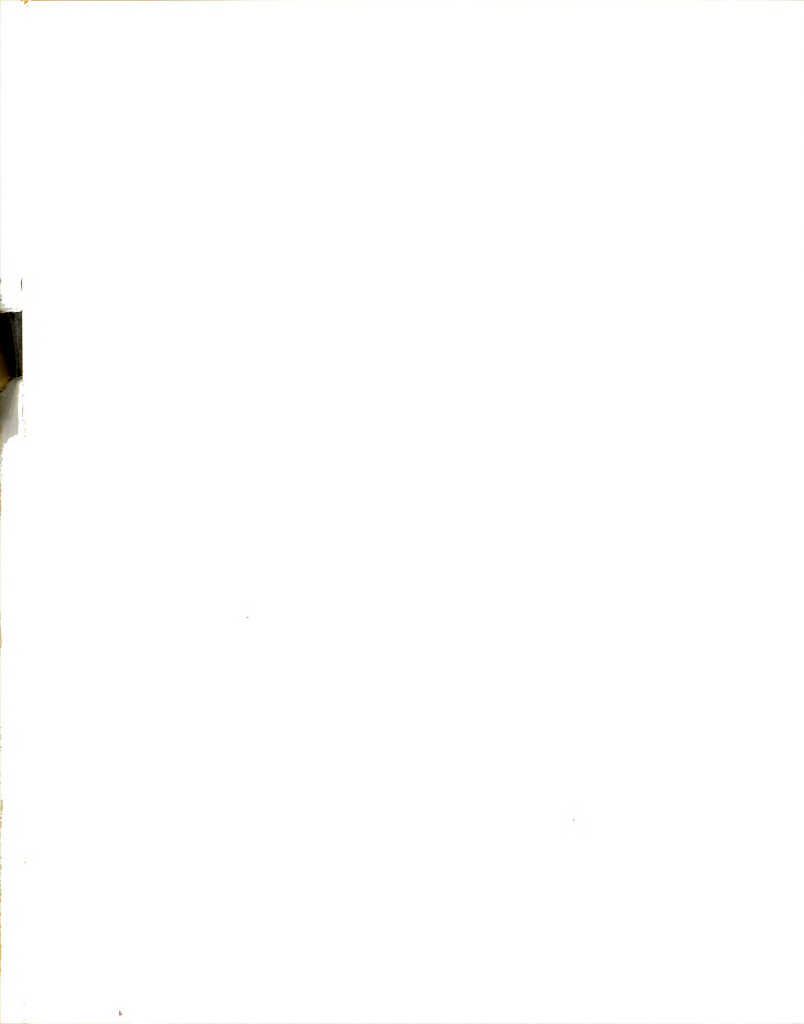
23.

I. EINFÜHRUNG

Der Veränderungsprozeß, der in der deutschen Literatur gegen Ende des 19. und im beginnenden 20. Jahrhundert einsetzt, läßt sich auf keine einfache Formel reduzieren. Aber wesentlich für diese Epoche war die "Umwendung von der ästhetischen Fragestellung, die die Kunst als Werk und Leistung des Menschen erläutert, zu der lebensphilosophischen Deutung, die die Kunst als eine Funktion des Lebens begreift."¹ Diese Rückbeziehung des künstlerischen Schaffens auf das Leben zeigt, daß die Bemühungen der Dichtung spätestens seit 1900 existentielle Intentionen aufgreift.

Die Kunst erhält eine Funktion für das Leben, für den Menschen, weil sie den Menschen auf sich selbst verweist. Paul Böckmann hat in seiner Studie Die Bedeutung Nietzsches für die Situation der modernen Literatur² auf den entscheidenden Einfluß des Philosophen hingewiesen, weil durch seine Kunstauffassung "die Kunst die Möglichkeit zur Versachlichung wie zur Mythisierung des Daseins verliert, sich vom Gegenstand lösen kann oder muß und die Freiheit zu sich selbst gewinnt."³

Die expressionistische Dichtung stellt die "Versachlichung und Vergegenständlichung des Daseins ebenso in Frage wie jede unreflektierte Gefühlsseligkeit."⁴ Der Expressionismus will in seiner Dichtung die Selbstverwirklichung des Menschen, die 'Seele' selbst, das 'reinste Sein' darstellen. Georg Kaiser bezeichnet den "unverrückbaren Kern" eines jeden Werkes als die "erste Vision, die ganz erfüllt" (IV.551) und meint damit die Vision von der 'Erneuerung des Menschen'. Georg Kaiser und andere



Expressionisten zielen auf ein 'reines, absolutes Sein' und wollen aus der 'Welt der Bedingungen und Zufälligkeiten wieder in eine absolute Sphäre eindringen und zwar in die Sphäre reinster Unmittelbarkeit.'⁵

Diese Sphäre "reinsten Unmittelbarkeit" entzieht sich einer genauen Sinnbestimmung, aber sie wird einer versachlichten und vergegenständlichten Welt gegenübergestellt. Die 'Erfahrung des unmittelbaren Seins', des neuen Menschentums, läßt sich dichterisch nur dann verwirklichen, wenn auch die vorgegebenen Sprachformen zerschlagen werden. Die vollkommene Trennung von der konkreten Wirklichkeit findet dann statt, wenn auch die Sprachformen des alltäglichen Lebens aufgehoben werden, denn "Satzkonstruktionen, vorgegebene logische Fügungen der Syntax, überlieferte, vorgeprägte Wortbedeutungen schieben sich nach expressionistischer Auffassung vor das ursprüngliche Erlebnis und zerstören oder verfälschen seine lebendige Unmittelbarkeit."⁶

Die expressionistische Dichtung und die Dichtung im 20. Jahrhundert hat die Funktion, Erkenntnis zu leisten und zwar indem sie Möglichkeiten des menschlichen Seins aufdeckt. Der Prozeß der Selbstbewußtwerdung des Menschen setzt voraus, daß die Dichtung die verdeckten Schichten des Seins und des Daseins erkennbar macht.

In seinem Vorwort zu den zwei Dramen Die Unsterblichen deutet Yvan Goll auf die neue Dramenform hin, die er als "Überdrama"⁷ bezeichnet. Damit will er die kommende Dramenform von der der Griechen aber auch von der 'naturnachahmenden' abgrenzen. Das neue Drama soll entlarven, indem hinter oder über der vordergründigen Wirklichkeit nach einer neuen Wirklichkeit gesucht wird. "Es ist ein Dringen in das Reich der Schatten, die an allem haften, hinter aller Wirklichkeit lauern."⁸

Die Befreiung von der profanen Wirklichkeit und das Vordringen in eine 'Überwelt' ohne Rückfall "ins Mystische oder ins Romantische"⁹ wird zur neuen Zielsetzung.

Es ergibt sich für den Dichter als formale und thematische Konsequenz die Forderung, die Wirklichkeit zu entwirklichen: "Zunächst wird alle äußere Form zu zerschlagen sein. Die vernünftige Haltung, das Konventionelle, das Moralische, unseres ganzen Lebens Formalitäten. Der Mensch und die Dinge werden möglichst nackt gezeigt werden, und zur besseren Wirkung immer durch das Vergrößerungsglas."¹⁰ Dichterische Intention verquickt mit formalen Darbietungsmitteln drängt zu einem neuen Publikumsbewußtsein: "Die Kunst ist nicht dazu da, es dem fetten Bürger bequem zu machen, daß er den Kopf schüttelt: Jaja, so ist es! Jetzt gehen wir zum Erfrischungsraum!"¹¹

Die Aufgabe der Bühne wird neu formuliert, indem sie die Passivität des Schaulustigen untergräbt.

Übersteigerung ins Enorme, physiognomische Übertreibung, "undimensionierte Gesichter-Masken"¹² sollen den Menschen aus der Selbstgefälligkeit reißen. Der Bühnenraum wird eine Tribüne zur Verkündung eines neuen Bewußtseins, das die Welt nicht als 'die beste aller möglichen Welten' bestätigen will, sondern die vorgegebenen Kategorien kritisch in Frage stellen soll.

Durchschaubarkeit wird zu einer wesentlichen Aufgabe in einem Weltzustand der menschlichen Ohnmacht gegenüber einer paradoxen Wirklichkeit. Durchschaubarkeit der Wirklichkeit und Bewußtmachung stehen in einem reziproken Verhältnis: Das Bewußtsein gegenüber der immanenten Wirklichkeit muß geweckt werden, als Voraussetzung dafür, daß die Wirklichkeit durchschaubar wird.



Die Kunst hat die Aufgabe, die Realität durchschaubar und nicht anschaulich darzustellen, um das kritische Bewußtsein des Publikums zu stimulieren. In Golls Vorwort heißt dieser Bewußtwerdungsprozeß ein Vor-"Dringen in das Reich der Schatten, die an allem haften, hinter aller Wirklichkeit lauern."¹³ Die Fassade gilt als suspekt. Es soll hinter diese Fassade gedrungen werden, um das innere Getriebe bloßzulegen. Struktur und Sprache in Verbindung mit der thematischen Substanz verhelfen zur Durchschaubarkeit der Wirklichkeit.

Es geht dem expressionistischen Künstler also nicht um die Abbildung der Wirklichkeit. Es ist fraglich, ob das heute möglich ist oder je zuvor möglich war. Vielmehr ist es die Aufgabe der Kunst, imaginäre Modelle der Wirklichkeit zu zeichnen, weil sich die 'objektiv' vorhandene Welt nicht beschreiben läßt, denn "je näher wir der Gegenwart kommen, je mehr wir die vorhandene Welt kennen, desto deutlicher wird uns, wie unabildbar sie ist, die komplexe Realität; ein Stück, selbst ein großes, ist immer nur ein Stück: eine Engführung ..." (Max Frisch: Der Autor und das Theater)¹⁴

Der Dichter setzt sich mit dem Problem auseinander, indem er die Gegensätzlichkeit von realer Wirklichkeit zu künstlerischer Wirklichkeit darstellt. Solange er auf die historische Wirklichkeit zurückgreift und sie als Grundlage und Darstellungsmaterial seiner Dichtung macht, bleibt ihm keine andere Wahl, als das reale Vorbild im künstlerischen Prozeß seiner dichterischen Absicht gemäß abzuwandeln.

Die Dichtungsinterpretation scheitert dann, wenn Argumente der realen Wirklichkeit als Maßstab an das künstlerische Verfahren angelegt werden.



Wird diese Argumentation auf die Dramenform Kaisers angewandt, dann müssen dem 'Realisten' zwangsläufig Zweifel an der Glaubwürdigkeit des dramatischen Geschehens und der Zielsetzung kommen.

An Kaisers Drama Die Bürger von Calais bemängeln Kritiker wie Horst Denkler, daß das Ende ohne Schlüssigkeit sei, weil der Selbstmord Eustaches und der verhinderte Opfergang der sechs Bürger nicht überzeugend dargestellt würden.¹⁵ Wer aber die programmatische Forderung, deren thematische Verwirklichung in diesem Stück und die formale Gesamtstruktur im Zusammenhang untersucht, der wird mit Eberhard Lämmert übereinstimmen, daß "dem Gang der Läuterung vom Enthusiasmus des Entschlusses zur Härte der Ausführung der mathematisch-architektonische Bauwille des Stückes und die Bändigung der Redeglieder in strenge Zahlenverhältnisse genau entspricht."¹⁶

Wo es dem Dichter darum geht, eine Idee dichterisch durchzuspielen, kann es ihm nicht mehr an den Gesetzmäßigkeiten der realen Wirklichkeit gelegen sein. Der dichterische Prozeß des Übersetzens einer Idee, eines utopischen Konzepts, vernachlässigt die politische Wirklichkeit zugunsten der szenischen. Kaiser bewahrheitet seine dramatische Konzeption, daß die "letzte Form der Darstellung von Denken ... seine Überleitung in die Figur ist" (IV.590), durch die Verschmelzung von Idee und Form, Idee und Spiel, Idee und Person. Die Idee wird durchgespielt als gedankliche und szenische Aufgabe: "Das Drama schreiben ist: einen Gedanken zu Ende denken." (IV.579) Indem das Drama die Idee bis zur letzten Konsequenz treibt, nimmt es keine Rücksicht "auf kausallogische Gesetze" und es prüft eben nicht die "Relevanz der Ergebnisse für die reale Wirklichkeit."¹⁷



Die Intention der Dramen Kaiser: zielt darauf hin, eine neue Bewußtseinswirklichkeit zu schaffen. Der so gewandelte Mensch, der diese neue Wirklichkeit verkündet, findet sich einer unveränderten Wirklichkeit gegenübergestellt, die ihn in seinem Ziel scheitern läßt. In diesem Scheitern wird die Notwendigkeit der Erneuerung des Menschen deutlich.

Das dichterische Konzept des 'neuen Menschen' wird als Vision und Utopie dramatische Wirklichkeit. Die Verschmelzung von Idee und Form bewirkt, daß das dramatische Geschehen aus der realen Wirklichkeit ausgegrenzt wird. Der Dichter gewinnt so eine Distanz zur politischen Wirklichkeit und sichert sich die Autonomie des dichterischen Werkes als Kunstwerk.



II. DAS VERHÄLTNIß VON KUNST UND WIRKLICHKEIT IN DER MODERNEN DICHTUNG

Form und Thematik einer Dichtung hängen zusammen mit der subjektiven Erfahrung des Dichters und seiner Perzeption des bestehenden Realitätsraumes.

Das Feingefühl des Künstlers gegenüber seinem Lebens- und Wahrnehmungsraum gilt als Voraussetzung für seine poetische Leistung. Das Kunstwerk baut zunächst auf den Existenzraum des Dichters als subjektiv-menschliche Erfahrung auf, das heißt, der Künstler erfährt seine Umwelt sensibel und verarbeitet sie poetisch. Das Kunstwerk soll aber nicht im subjektiven Auseinandersetzen mit der Realität verhaftet bleiben, sondern es will eine überindividuell verbindliche Erfahrung vermitteln.

Das Integrationsverhältnis von Fakten der Wirklichkeit in die künstlerische Darstellung beruht auf einer poetischen Konstruktion von Wahrnehmungs- und Darstellungsperspektiven. Ein mögliches Kriterium für die Einschätzung des dichterischen Werkes läßt sich daraus ableiten, wie weit es dem Künstler gelungen ist, eine direkte Abbildung der Realität zu vermeiden und durch thematische und formale Verschlüsselung Distanz zu seinem bestehenden Vorstellungsraum zu gewinnen.

Kunst und Kunstwerk definieren sich als das Umsetzen einer subjektiven Bewußtseins-erfahrung in ein generell erfahrbares Realitätskonzept, und die Wiedergabe der Ich-Erfahrung und des Realitätskonzepts in



einer angemessenen Gattungsform. Jedes Kunstwerk ist einmalig, denn die Konstellation von Künstler und Welt zum Zeitpunkt der Entstehung des Kunstwerkes läßt sich nicht wiederholen.

Friedrich Dürrenmatt behauptet: "Schiller schrieb so, wie er schrieb, weil die Welt, in der er lebte, sich noch in der Welt, die er schrieb, die er sich als Historiker erschuf, spiegeln konnte ... Die heutige Welt, wie sie uns erscheint, läßt sich dagegen schwerlich in die Form des geschichtlichen Dramas Schillers bewältigen, allein aus dem Grunde, weil wir keine tragischen Helden, sondern nur Tragödien vorfinden, die von Weltmetzgern inszeniert und von Hackmaschinen ausgeführt werden."¹⁸ Die Komponenten von Welt- und Selbstverständnis unterliegen einem Wandlungsprozeß, der durch geschichtliche Entwicklungen hervorgerufen wird. Die Veränderung zeigt sich in thematischem und formalem Wandel. In diesem Sinne ist Kunst historisch.

Für die deutsche Nachkriegsliteratur meint Dürrenmatt, die Aufgabe der Dramatik läge darin, "Gestalt, Konkretes zu schaffen."¹⁹ Wenn etwas Gestalt annehmen oder konkretisiert werden soll, dann setzt das einen gestaltlosen, chaotischen Zustand voraus. Die Kunstgattung der Tragödie verlangt aber eine geordnete Welt, in der Mythos und Welt in 'heilem' Zustand vorherrschen. Wo die Wertkategorien noch intakt und Begriff und Erscheinung noch kongruent sind, kann auch die Welt noch auf klassisch-tragische Weise formuliert werden. Wo die begriffliche Sicherheit und das Vertrauen in die Werte fehlt, bietet sich keine Basis mehr für die Tragödie. Dürrenmatt setzt an ihre Stelle die Tragi-Komödie, die jetzt das Tragische in der Paradoxie der Welt aufzeigt (oder umgekehrt). Die Gattungsform, Komödie, und die Seinsform, tragisch, schließen sich



einander nicht aus: 'Wir können das Tragische aus der Komödie heraus erzielen, hervorbringen als einen schrecklichen Moment, als einen sich öffnenden Abgrund ...'20

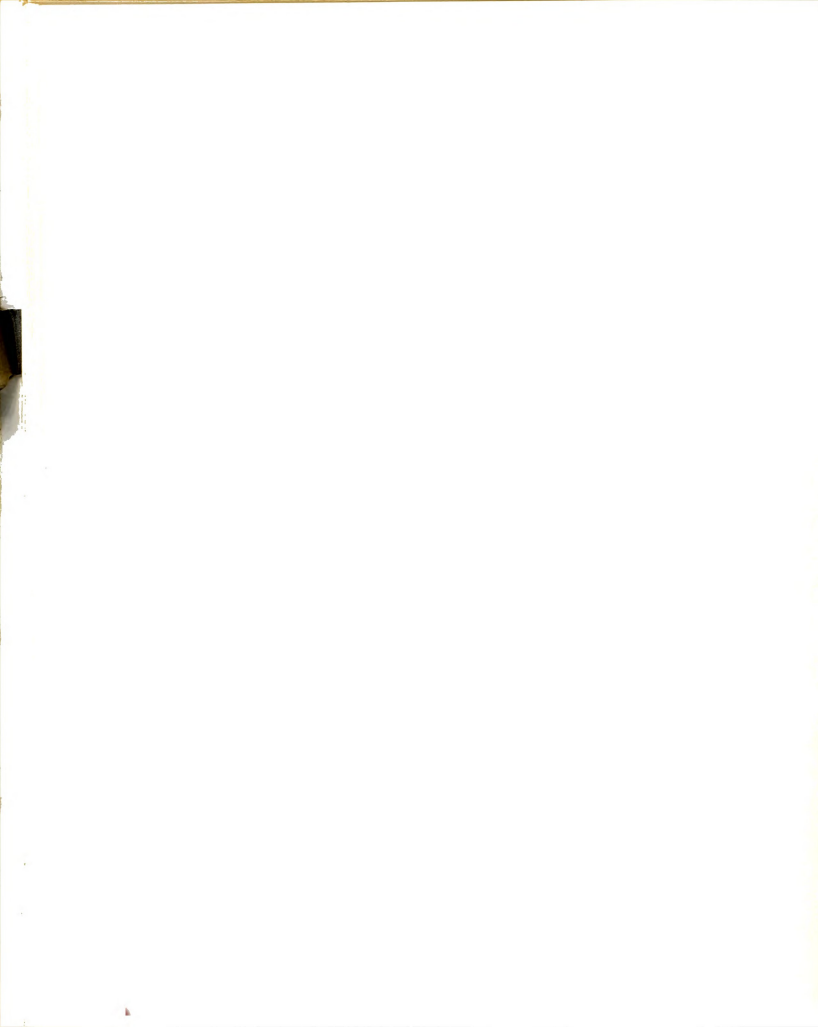
In der Epoche zwischen 1910 und 1925 wird die subjektive Erfahrung von einer anderen Geschichtslage geprägt: In zunehmendem Maße bedroht die Mechanisierung und Technisierung die Individualität des Menschen. Der Raum der Selbstverwirklichung des Menschen wird progressiv eingeschränkt. Die Autonomie des Einzelnen geht verloren zugunsten der Herrschaft von Apparaturen. Die Ohnmacht des Individuums gegenüber einem indifferenten Staatsapparat und die grausige Erfahrung des ersten Weltkrieges drängen zu Visionen vom Untergang der Zivilisation. Die Schreckensutopien dieser Zeit waren nicht unbegründet, denn die Wirklichkeit der Jahre 1914-1918 bewies, daß die Vision der untergehenden Welt noch hinter der Wirklichkeit zurückblieb. Der Mensch dieses Zeitalters war gezwungen, seine überlieferte Weltanschauung zu revidieren. Der Halt, den ihm Religion, politische und soziale Ordnung gegeben hatten, fiel einer massiven Erosion zum Opfer. Gottfried Benn, der sich selbst als 'Überlebender' dieser Generation bezeichnet, beschreibt die Realität der Epoche:

"Wirklichkeit - Europas dämonischer Begriff: Glücklicherweise nur jene Zeitalter und Generationen, in denen es eine unbezweifelbare gab, welche tiefes erstes Zittern des Mittelalters bei der Auflösung der religiösen, welche fundamentale Erschütterung jetzt bei der Zertrümmerung der naturwissenschaftlichen, der seit 400 Jahren 'wirklich' gemachten. Ihre ältesten Restbestände lösten sich auf und was übrigblieb, waren Beziehungen und Funktionen; irre, wurzellose Utopien; humanitäre, soziale oder pazifistische Makulaturen, durch die lief ein Prozeß an sich, eine Wirtschaft als solche, Sinn und Ziel waren imaginär, gestaltlos, ideologisch, doch im Vordergrund saß überall eine Flora und Fauna von Betriebsmonaden und alle verkrochen hinter Funktionen und



Begriff. Auflösung der Natur, Auflösung der Geschichte. Die alten Realitäten Raum und Zeit; Funktionen von Formeln; Gesundheit und Krankheit; Funktionen von Bewußtsein; selbst die konkretesten Mächte wie Staat und Gesellschaft substantiell gar nicht mehr zu fassen, immer nur der Betrieb an sich ..." ²¹

Der Künstler reagiert auf die Weltanschauung und das Selbstbewußtsein seiner Zeit mit entsprechender Form und Thematik, denn alles hat Bezug zur Geschichte. Im Kunstwerk wird durch die Person des Künstlers über seine Einstellung zur Welt und oder zu seiner Existenz eine humane Erfahrung vermittelt. Die Grundlage in einem Kunstwerk hängt von dem Erfahrungshorizont des Künstlers ab und darf nicht nur als formal-ästhetisches Phänomen betrachtet werden. Der Künstler formuliert seine Auffassung der humanen Existenz und weist Möglichkeiten auf, "sich seiner selbst zu vergewissern" ²² und sich zur Welt zu verhalten.



III. ENTWICKLUNG EINER NEUEN KUNSTAUFFASSUNG

Klaus Ziegler behauptet, daß sich Georg Kaiser in die Tradition der deutschen Tragödie einfüge, weil es bei ihm zu einer Fortsetzung der herkömmlichen Kategorien und Konstellationen der 'klassischen' Tragödie komme, weil bei ihm "die gleiche Spannung von Theodizee und Nihilismus, von Idee bzw. Ideal und Realität, von Glaube und Zweifel ..." ²³ herrsche. Wenn diese Auskunft als zutreffend angesehen werden soll, dann muß die bezeichnete Spannung von Ideal und Realität erst näher untersucht werden. In der Analyse des Verhältnisses von Ideal und Realität läßt sich eine gültige Feststellung treffen, inwiefern Kaisers dramatisches Werk sich innerhalb des Kontinuums des deutschen Dramas behauptet.

Dazu bedarf es einer Skizze der dramatischen Entwicklung des deutschen Dramas um 1910. Die Skizze soll darauf eingehen, welche dichterischen Einflüsse zur Bewußtseinswandlung beitrugen, wie die Korrelation von Ideal und Realität unter der veränderten dichterischen Bewußtseinslage einer neuen Realität gerecht wurde und wo sich Georg Kaiser in den Entwicklungsprozeß einreicht.

Ein zeitgemäßes Realitätskonzept erstellt sich aus der Erfassung der historischen Realität und deren Umsetzung in eine existenz-philosophische Haltung des Dichters. Eine solche Betrachtungsweise verzichtet auf eine Darstellung der gesamten Epoche. Es geht hier nur um die vom Autor selbst angegebene Bewußtseinslage, nicht aber um seine



Subsumption seiner Kunstform unter einen Ismus.

Die durch die veränderte Realität anfangs dieses Jahrhunderts geforderte Neuorientierung der Kunst beruhte auf einer Kollektiverfahrung und war nicht die Leistung eines Einzelnen. Sie ist deshalb auch als exemplarischer Vorgang der Wechselbeziehung von veränderbarer Realität und gleichzeitiger Neubestimmung der künstlerischen Erfahrung zu verstehen.

Eine solche Erfahrung ist kein ausschließliches Merkmal dieses Jahrhunderts. Ansätze dieser Entwicklung zeigen sich schon bei Georg Büchner. Seine wissenschaftlich-analytische Vorbildung prädestinierte ihn dazu. Walter Jens behauptet: "Wie er die Seelenlage des Spätlings, Einsamkeit und Langeweile, seinen Fatalismus beschrieb, wie er die große Leere und das Nichts analysierte, naturwissenschaftlich-exakt ... - vom Oxymoron bis zur Synästhesie - wurde hier die Diktion des zwanzigsten Jahrhunderts vorweggenommen."²⁴ Zu derselben Feststellung kommt auch Wilhelm Emrich in seinem Aufsatz Von Georg Büchner zu Samuel Beckett²⁵, in dem er seine These beweist, daß Georg Büchner "in Form und Gehalt konzentriert bereits alle wesentlichen Aufbauelemente, die die moderne Dichtung unseres Jahrhunderts konstituieren,"²⁶ vorwegnimmt.

Die Grundlage zur Ästhetik der modernen Dichtung ist bei Büchner bereits in der Einsicht vorgezeichnet, daß Idee und Wirklichkeit nicht mehr in Übereinstimmung zu bringen sind. Eine entscheidende Wende in der Kunstauffassung bahnte sich an; denn noch Friedrich Hegel schrieb in seinen Ästhetischen Schriften über das Zusammenstimmen von Ideal und Realität: " ... die äußere Objektivität, insofern sie die Wirklichkeit des Ideals ist, muß ihre bloße objektive Selbständigkeit und Sprödigkeit

aufgeben, um sich als in Identität mit dem zu erweisen, dessen äußeres Dasein sie ausmacht."²⁷ Das klassische Konzept der vollkommenen Harmonie der beiden Komponenten Idee und Erscheinung wurde aber schon früh mittels der Formen von Groteske und Satire angezweifelt und aufgehoben.

Die moderne Kunstauffassung unterscheidet sich von der früheren in dem Darstellungsmodus der Ideen. Die klassische Ästhetik wird modifiziert, sodaß die Ideen durch die Dichtung und nicht mehr in der Dichtung dargestellt werden. Die Form der Darstellung wird somit selbst eine Funktion der Idee und hat nur noch Verweisungscharakter. In der Modernen werden Ideen zur provokatorischen Diskussion gestellt, während sie im klassischen Konzept zur sinnlichen Erscheinung gelangen. Die Form wirkt als Zeichen und Hinweis, aber nicht mehr als Symbolträger außerliterarischer Konzepte. Das in der Dichtung dargestellte Phänomen imitiert nicht mehr, es fungiert losgelöst von der Wirklichkeit: da die sinnlich erscheinende Wirklichkeit keine direkte Abbildung in der Dichtung findet, entsteht das Kunstwerk unabhängig von der empirischen Realität.

Anders war es in der klassischen Dichtung. Zwar steht auch dort "jedes einzelne Phänomen in einem funktionalen Beziehungsgeflecht des Kunstwerkes, aber da die Dichtung hier ganz Erscheinung und Idee werden will, besitzt jedes in ihr gestaltete Phänomen zugleich auch über seine Werkfunktion hinaus einen empirischen oder ideellen Realitätscharakter, wenigstens in dem Sinne, daß eine solche Realität fingiert wird ..."²⁸ Die moderne Dichtung vermeidet das unmittelbare Ergreifen von Bedeutungen der dargestellten Vorgänge oder Phänomene.

Für die Dichtungsinterpretation ergeben sich aus dem gebrochenen Verhältnis von Idee und Erscheinung Schwierigkeiten, besonders wenn nach

allegorischen oder symbolischen Beziehungen gesucht wird. Die moderne Dichtung erschöpft sich weder in der bildlichen Einkleidung rational erfaßbarer Erscheinungen noch konstituiert sie poetische Zeichen, die über sich hinaus auf einen höheren, abstrakten Bereich verweisen. Allen nur allegorischen und rein symbolischen Deutungsversuche bleiben notwendigerweise fragwürdig, weil das erwähnte Verhältnis von Idee und erscheinendem Bild kein Beziehungsgeflecht ergibt, das sich eindeutig erklären ließe.

Die moderne Dichtung erschöpft sich nicht mehr darin, ethische, soziale, politische, weltanschauliche oder theologische Probleme in eine nur symbolhafte, dramatische Handlung umzusetzen oder gar die raum-zeitlich existierende Realität gemäß dem klassischen oder naturalistischen Darstellungsprinzip 'naturgetreu' wiederzugeben. Die moderne Dichtung "kann eigentlich nicht mehr inhaltlich gelesen werden, so, als würden uns hier bestimmte geschichtliche oder ideologische oder psychische Inhalte präsentiert, sondern sie kann nur formal verstanden werden als Modell menschlichen Seins ..."²⁹

Das menschliche Dasein in der gegenwärtigen Realität erfordert von der Kunst seine adäquate Darstellung. Das Verhältnis des Seins des Individuums zum Dasein innerhalb seiner Gesamtwirklichkeit ist so komplex und undurchschaubar geworden, daß der Dichter vor die Aufgabe gestellt ist, existentielle Wesensstrukturen und nicht partielle Problemlösungen aufzuzeigen. Das Aufzeigen der empirischen Realitätsstruktur und des menschlichen Seins macht ein Vordringen in die Gesetzmäßigkeiten der Erfahrung der Realität und des Seins notwendig. Die Dimension der menschlichen Existenz kann so aufgeschlossen und transparent gemacht werden.

Die 'sinnvolle' Beziehung zwischen Alltagswelt und künstlerischer Reproduktion fehlt. Das verfiremdete Verhältnis zur Realität kann nur noch im dichterischen Modell der deformierten Wirklichkeit seine Entsprechung finden.

Die Intention der modernen Dichtung zielt darauf, "die wahre Struktur menschlichen Seins sichtbar zu machen, nicht nur seine Erscheinungen oder Ideologien."³⁰ Die in das Werk integrierten Analogien zur Wirklichkeit werden deformiert und in eine dichterische Zeichensprache verwandelt. Die Ausdrucksmittel sind reine Funktion und mehr als Bedeutung. Sie schockieren und wirken fremdartig, erregen Abneigung und Mißtrauen, aber niemals intendieren sie eine unmittelbare Bedeutung der Zusammenhänge. Die Intention des dichterischen Werkes ist nicht die Imitation der empirischen Realität, sondern die Deformation der vertrauten Kategorien. Erst indem das Bekannte verzerrt, unwahrscheinlich, schockierend auftritt, erweckt es Mißtrauen und wird positiv fragwürdig. Deshalb reagiert der Zuschauer auf das verfiremdet Dargestellte mit Überraschung und Nichtverstehen. Es war die spezifische Absicht, beispielsweise der Brechtschen 'nicht-aristotelischen' Dramenform, den Zuschauer durch Verzerrung des Gewöhnlichen mittels schockierend Ungewöhnlichem und Unverständlichem zum Protest, zur kritischen Stellungnahme und zum Nachdenken zu provozieren.

Die entscheidende Umwandlung der Formen und Intentionen der deutschen Literatur, die sich schon durch Vorzeichen im 19. Jahrhundert ankündigt, setzt um 1900 ein und erreicht schon bald ihren Höhepunkt. Die Wandlung ergreift auch den Stil und die Thematik der Werke, die von Rilkes Malte Laurids Brigge über Musils Törless und Vereinigungen,

Kafkas Die Sorge des Hausvaters, Gib's auf! und Benns Zyklus von Erzählungen Gehirne und seine Lyrik führt. Den Anfang aber machte Hofmannsthals Brief des Lord Chandos im Jahre 1901.

Erst dieses in Briefform geschriebene Selbstzeugnis bedeutet die anerkannte Wende von der traditionellen thematischen und sprachlichen Gestaltung des 19. Jahrhunderts.³¹ Damit bricht ebenfalls der naturalistische Versuch ab, die Sprache dahingehend zu revolutionieren, daß man den sprachlichen Ausdruck bis zum Äußersten treibt, um die Unmittelbarkeit des Vorstellungsbildes festzuhalten. Arno Holz und andere Naturalisten hatten erkannt, daß die vorgegebenen dichterischen Sprachmittel das unmittelbare menschliche Vorstellungsbild nicht wiedergeben können. Die Sprache wurde hier ebenso zum Darstellungsmittel des menschlichen Seins, aber nicht im existentiellen Sinne wie bei Hofmannsthal, Kafka, Musil oder Rilke, sondern als unmittelbare Wiedergabe von Wahrnehmungen mittels Assoziationsketten.

Die Antithetik Mensch und Gegenstand, Subjekt und Objekt liegt dieser Wandlung der deutschen Literatur zugrunde: "Erst 1901 trennen sich 'damals' und 'jetzt', das 'Ich' verliert, vor dem Zugriff des 'Ist' seine Macht, das Objekt entzieht sich dem Subjekt, der Gegenstand bestimmt die Person und beraubt den Autor seiner Schöpfer-Funktion, die Realität scheint nicht mehr mit der gewohnten Sprache zu bannen, die Einheit zerfällt."³² Das 'Damals' umreißt die Situation vor der Veränderung, die Einheit von Subjekt und Objekt, Mensch und Gegenstand, - 'damals', als sich der Begriff noch mit dem Gegenstand deckte: "Mir erschien damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit: geistige und körperliche Welt schien mir keinen

Gegensatz zu bilden, ebensowenig höfisches und tierisches Wesen, Kunst und Unkunst, Einsamkeit und Gesellschaft; in allem fühlte ich Natur ..."³³

In der dann folgenden Krise, als der Glaube an die Einheit hinfällig wird, versagen sprachliche Begriffe und Formeln, um die komplex gewordene Realität angemessen zu umschreiben: "Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen."³⁴ Die vorgegebenen Objektbegriffe sind zwar immer noch fähig, Objekte zu beschreiben, aber Lord Chandos hat die Grenze erreicht, an der sie nicht mehr in der Lage sind, das auszusagen, was er selbst erfährt. Die konkreten Gegenstandsbezeichnungen reichen nicht mehr aus, die Ich-Erfahrung sprachlich zu erfassen: "Zuerst wurde es mir allmählich unmöglich, ein höheres oder allgemeineres Thema zu besprechen und dabei jene Worte in den Mund zu nehmen, deren sich doch alle Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen. Ich empfand ein unerklärbares Unbehagen, die Worte 'Geist', 'Seele' oder 'Körper' nur auszusprechen."³⁵ Lord Chandos verliert das Sicherheitsgefühl für die sprachlichen Begriffe, mit denen andere Menschen um ihn operieren, um Vorgänge und Begebenheiten der äußeren Erscheinungswelt zu benennen. Seine Einstellung gegenüber dem Sprachgebrauch zeichnet sich durch größte Vorsicht aus, denn "die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze."³⁶

Die Sprache als Kommunikationsmittel wird Thema der literarischen Darstellung und das literarische Werk wird Präsentation der Sprachnot. Lord Chandos entwickelt ein verändertes Realitätsbewußtsein, das ihn zur Skepsis gegenüber den gewohnten Denkkategorien anhält. Die

Perspektive des Sehens ändert sich: "Mein Geist zwang mich, alle Dinge, die in einem solchen Gespräch vorkamen, in einer unheimlichen Nähe zu sehen: so wie ich einmal in einem Vergrößerungsglas ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers gesehen hatte."³⁷ Chandos sieht sich außerstande, von seiner Erfahrungsrealität aus die Vorgänge der raum-zeitlichen Erscheinungswelt mit der gewohnten Selbstverständlichkeit aufzunehmen und zu verstehen. Der einst bestehende Einheitsbegriff, mit dem Chandos Objekte, Vorgänge und Begebenheiten umschreiben konnte, zerfällt in immer kleinere Einheiten, die unbenannt sind und die sich der gewohnten begrifflichen Fixierung entziehen: "Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich."³⁸

Die Eigenart seiner Erfahrung verschließt Lord Chandos den Kreis der klassischen Dichter und Denker und gleichzeitig damit auch deren Begriffssicherheit. Die Wandlung, die sich in Chandos vollzieht, macht ihm die Zuflucht in die "geistige Welt der Alten"³⁹ unmöglich: "An dieser Harmonie begrenzter und geordneter Begriffe hoffte ich zu gesunden."⁴⁰

Für Hofmannsthals Lord Chandos führt die spezifische Erfahrung zur Sprachnot ("die Worte lassen mich wiederum im Stich"⁴¹) und später als Konsequenz der sprachlichen Unzulänglichkeit zum Verstummen. Die persönliche Erfahrung des Lord Chandos ist vergleichbar mit einer Symbiose, die er (Sein) und das Dasein eingegangen sind: "Es erscheint mir alles, alles, was es gibt, alles, dessen ich mich entsinne, alles, was meine verworrensten Gedanken berühren, etwas zu sein."⁴² In dieser Verbindung des Seins mit dem Dasein findet er eine neue Harmonie, die

sich jedoch nicht in der profanen Sprache der Erscheinungswelt erklären läßt.

In Parallelität zur existentiellen Erfahrung des Lord Chandos spielt sich der Bewußtwerdungsprozeß bei Malte in Rilkes Malte Laurids Brigge ab. Auch Malte tritt in ein Kommunikationsverhältnis mit der Objektwelt ein. Er will alles Erlebte sprachlich möglichst adäquat wiedergeben. Der Durchbruch zu einem neuen Selbst- und Weltverständnis geschieht bei Rilke in einem gedanklichen Prozeß in den Stufen 'schauen' - 'nachdenken' - 'aufzeichnen'. Mit Hilfe dieser Aufzeichnungen will Malte Klarheit über sich selbst gewinnen. Das 'Ich' versucht, seine eigene Existenz- und Erkenntnisform zu erklären. Auch Malte beschäftigt sich mit der architektonischen Grundfrage (Kafka), nämlich mit der Frage nach den Voraussetzungen des Wissens (Epistemologie) und der Existenz (Ontologie).

Wie Lord Chandos erfährt auch Malte die paradoxe Situation der Existenz unmittelbar aus der Sprachform. Die Sprache versagt vor der Stärke der Erfahrung. Lord Chandos sieht sich dazu gezwungen, mit dem Schreiben aufzuhören; denn durch die Erfahrung der Sprachnot rückt die Existenzerfahrung in die Nähe des Unerklärbaren. Malte muß aufgrund seines paradoxen Reflektionsprozesses Distanz zur 'normalen' Ebene, den Leuten, gewinnen. Seine Ich-Erfahrung trennt ihn von den Leuten. Das 'Ich' ist sich der Trennung bewußt, es kann aber nicht den Modus der Trennung erklären. Die Aufzeichnungen dienen Malte dazu, die Einsamkeit der existentiellen Erfahrung mitzuteilen.

Die Aufzeichnungen beschäftigen sich zunächst mit dem Prozeß der Wahrnehmung. Der Prozeß der Wahrnehmung vermittelt kein sicheres Bild

der Wirklichkeit. Der häufige Gebrauch verschiedener Adverbien wie "manchmal" und "offenbar"⁴³ beschreibt die Unsicherheit der Aussage.

Der Akt des Schreibens verhilft Malte zur Überwindung der Furcht. Es ist seine Angst davor, sich seiner Existenz nicht bewußt zu werden. Durch den Prozeß des Schreibens liefert Malte den Beweis, daß das Selbstbewußtsein der Existenz vorhanden ist, daß er über sich selbst Klarheit gewinnen kann und daß ihm auch das Dasein wieder verständlicher wird. Erst nachdem sich Rilke die Voraussetzungen für seine Aufzeichnungen geschaffen hat, d.h., der Wahrnehmungsprozeß geklärt ist, wird das Aufschreiben sinnvoll: "Ich glaube, ich müßte anfangen, etwas zu arbeiten, jetzt, da ich sehen lerne." (S.20) Jetzt, da Malte über sich selbst Klarheit gewonnen hat, wird er der Sehende, Erkennende und Aufzeichnende. Die äußere Wahrnehmung wird nur durch die innere, gedankliche Reflexion sinnvoll. Das Innere, das Bewußtsein wird thematisch.

Nachdem Malte sich zu dieser neuen Position durchgerungen hat, fragt er zurückschauend: "Ist es möglich, denkt es, daß man noch nichts Wirkliches und Wichtiges gesehen, erkannt und gesagt hat? Ist es möglich, daß man Jahrtausende Zeit gehabt hat, zu schauen, nachzudenken und aufzuzeichnen, und daß man die Jahrtausende hat vergehen lassen wie eine Schulpause, in der man sein Butterbrot ißt und einen Apfel?" (S.23)

In einem analogen Reflexionsprozeß wie Malte und Lord Chandos befindet sich der Protagonist in Musils Erzählung Tonka.⁴⁴ Die Erzählung, das Aufschreiben hat für den Erzähler die Funktion, Klarheit zu schaffen. Er braucht Abstand, um das Erfahrene verstehen zu lernen. Die Erzählung ereignet sich im Rückblick nach Tonkas Tod. Der Erzähler will in einem Darstellungsversuch seine Erfahrung aufzeichnen. Die Geschichte beginnt

dreimal, weil sich der 'wahre' Anfangspunkt nicht fixieren läßt.

In Tonka begegnen sich zwei Menschen, die auf zwei verschiedenen Ebenen stehen. Die gesamte Erzählung ist dualistisch angelegt, was schon aus der Metaphorik hervorgeht. Metapher aus der Wissenschaft und Medizin werden solchen aus der Liebe und dem Bordell gegenübergestellt. Andere Antagonismen bestehen in der Gegenüberstellung von Wissen und Fühlen und wissenschaftlicher und persönlicher Wahrheit. Diese Gegensätze verursachen Kommunikationsschwierigkeiten zwischen Tonka und dem "Er" der Erzählung. Tonkas Wahrheit ist nicht gleichbedeutend mit der Wahrheit des Erzählers. Diese Polarität führt zur Kollision und zum Verlust der Sicherheit des Wissens seitens des Erzählers, etwas, das ihm nie zuvor widerfahren war. (S.63) Die persönliche Wahrheit läßt sich jedoch nicht in Worte fassen: "Aber da er mißtrauisch war, wollte er, daß sie es ihm mit eigenen Worten beschreibe; und das vermochte sie nicht." (S.65) Die persönliche Wahrheit (Tonka) steht der Wahrheit der Ratio ("Er") gegenüber. Die beiden Prinzipien kollidieren. Tonka ist unverbildet, denn sie ist nie von der Welt beeinflusst worden, und "weil sie die gewöhnliche Sprache nicht sprach, sondern irgendeine Sprache des Ganzen, hatte leiden müssen, daß man sie für dumm und unempfindlich hielt." (S.66) Der Erzähler lebt unter dem Einfluß Tonkas ein geteiltes Dasein: "Aber während seine bürgerliche Person sich festigte und gleichsam in einen Reifezustand der Weltlichkeit eintrat, liefen seine Gedanken, sobald er von der Arbeit abließ, nicht mehr in festen Bahnen, sondern es brauchte in ihm bloß Tonkas Dasein anzuklingen, und ein Leben von Figuren begann, die einander ablösten, ohne ihren Sinn zu verraten, wie Unbekannte, die sich täglich auf dem gleichen Wege begegnen." (S.96)

Musil unternimmt in Tonka den Versuch, die Seinsproblematik darzustellen. Der Versuch einer Darstellung kann aufgezeichnet werden, aber eine Lösung des Problems wird nicht geboten, da sie mit der dichterischen Intention in Konflikt geriete.

Franz Kafka geht ebenfalls von der Frage aus, die sich Rilke schon stellte: "...ist es möglich, denkt es, daß man noch nichts Wirkliches und Wichtiges gesehen, erkannt und gesagt hat ...? (S.23) Die Wahrnehmung und der Prozeß der Wahrnehmung der Realität kommt auch bei ihm zur Darstellung. Es geht nicht mehr um das Vergegenwärtigen von Ideen, sondern um die Existenz des Menschen. Man sucht darauf Antwort zu geben, wie der Mensch sich selbst erfährt und wie sicher der Mensch über sein Wissen sein kann. Das Objekt der Darstellung wird auswechselbar, weil die Aussage über Objekte nur noch aus der Erfahrungsweise des Ich erklärt werden kann.

Wenn etwas Wirkliches und Wichtiges gesehen, erkannt und gesagt werden soll, so muß der Erkenntnisprozeß zunächst einmal dasjenige zerstören oder angreifen, was uns am Erkennen hindert. Kafka entzieht den Objekten bewußt ihre Gegenständlichkeit. Die Gewißheit über die Gegenstandswelt wird ständig unterhöhlt. Das Sichere wird unsicher. Was zunächst ein chaotischer Zustand des Dargestellten zu sein scheint, entpuppt sich als notwendige Voraussetzung zu einem neuen ontischen Verhältnis gegenüber der Realität. Das Selbstverständliche, Vertraute und 'Normale' wird durch Kafkas Beschränkung auf die Optik des Protagonisten und durch den damit verbundenen Gebrauch des Konjunktivs ständig als Scheinsicherheit entlarvt.

Die Sprache wird zum wesentlichen Vollzugsmittel der dichterischen Intention Kafkas: Syntaktischer, semantischer und grammatischer Gebrauch der Sprache führen zu keiner Sinneinheit mehr. Aufbau und Rücknahme einer Bedeutungseinheit in demselben Satz zerstören den Sinngehalt: "... und tatsächlich scheint es auch mit Zwirn bezogen ..."; "... wenn es nicht wirklich ein Wesen gäbe, das Odradek heißt ..." ⁴⁵ (S.170) Semantische Wahrheitsbetreibungen (tatsächlich; wirklich) werden sogleich wieder zerstört durch den grammatischen Modus des Konjunktivs. Odradek steht außerhalb möglicher menschlicher Deutungsversuche, obwohl es eine Verbindung von menschlichen (hat Sprachvermögen) und dinglichen Qualitäten ist. Odradek ist einer unerreichbaren freien Sphäre zuzuordnen: "Das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen." (S.171) Erreichbar wird diese Sphäre erst, wenn menschliche Erkenntnis durch nichts Vorgegebenes mehr bestimmt wird, wenn das prä-tendierte Absolute zerschlagen wird und aus dem Verlust der Orientierung, der Bestimmtheit, der Gegenständlichkeit und der fixierenden Begriffe eine neue Seinsweise resultiert.

Kafkas Parabel Gibs auf! demonstriert die Auflösung der Orientierungsmöglichkeiten. Die Instanz der Orientierung (Polizist) ist unfähig, den Weg zu zeigen. Aber diese Tatsache ist positiv zu werten: wäre der Polizist imstande gewesen, ihm die Weg zu zeigen, weil man es von dieser Institution erwartet, dann wäre der Suchende verloren gewesen. Das Erwartete, Vorgegebene hätte sich dann erfüllt, Erscheinung und Bedeutung wären zusammengefallen, aber eine solche Lösung verfehlt die dichterische Intention: Kafka will die Wesensstrukturen menschlichen Seins aufzeigen.

Die existentielle Fragestellung wird in Gottfried Benns Werken auch noch nach dem Zweiten Weltkrieg beibehalten. Angefangen mit seiner Erzählung Gehirne (1914) erhielt sie sich bis zu seinem Gedicht Après-lude (1955).

Rönne, der junge Arzt, erfährt eine ähnliche Bewußtseinswandlung wie Lord Chandos und Malte Laurids Brigge vor ihm: "Und ich hatte auch einmal zwei Augen, die liefen rückwärts mit ihren Blicken; jawohl, ich war vorhanden: fraglos und gesammelt. Wo bin ich hingekommen? Wo bin ich? Ein kleines Flattern, ein Verwehen."⁴⁰ (S.40) Die Existenz Rönnes, die vorher so fraglos und geschlossen war, wird fragwürdig. Der Prozeß, der alle gekannten Konzepte in Frage stellt und zerstört, hat begonnen. Rönne nimmt seine "Nicht-Existenz" (Wo bin ich hingekommen? Wo bin ich?) wahr. Er verliert jeglichen Anhaltspunkt für die eigene Orientierung. Seine sinnlichen Organe versagen ihm den gewohnten Dienst. Die raumzeitliche Ordnung ist zerstört: "Es schwächt mich etwas von oben. Ich habe keinen Halt mehr hinter den Augen. Der Raum wogt so endlos; einst floß er doch auf eine Stelle. Zerfallen ist die Rinde, die mich trug." (S.41)

Rönnes Weg zum Selbst führt an der Zertrümmerung der Wirklichkeitswelt mit ihren Eindrücken und Wortbegriffen vorbei; die 'innere Realität' kann von ihm nur im Kampf gewonnen werden. Diese 'innere Realität', Selbstverwirklichung, Gewinnung des autonomen Selbst und dessen Verwirklichung in formalen Bindungen wird zum obersten Gesetz moderner Kunst. Das Wort und der Satz als semantische Kommunikationsmedien stoßen ins Leere. Durch das Fehlen des vorgegebenen Bildes oder Begriffes kann Verständigung nur noch auf der Basis der Chiffrierung der Worte

geschehen. Das definitive Wort wird verschlüsselt. Es wird aus seinem alltäglichen Zusammenhang herausgelöst und wird indefinit - ein Wort:

"Ein Wort, ein Satz - : aus Chiffren steigen
erkanntes Leben, jäher Sinn,
die Sonne steht, die Sphären schweigen
und alles ballt sich zu ihm hin.

Ein Wort - , ein Glanz, ein Flug, ein Feuer,
ein Flammenwurf, ein Sternenstrich -
und wieder Dunkel, ungeheuer,
im leeren Raum um Welt und Ich."⁴⁷

Das Wort drückt das Seinsverhältnis nicht mehr angemessen aus. Die zweite Strophe fragmentiert und partikularisiert die Sprache. Die Sprachbewegung erfolgt ohne Verben und mündet in der existentiellen Konstellation von Welt und Ich, beide umgeben von einem leeren Raum. Die Metaphorik wird dem Weltall (Sonne, Sphären, Sternenstrich) entnommen, dem Bereich des Unendlichen und Unbestimmbaren. Die Grundkategorien der Anschauung (Raum und Zeit) sind dort aufgehoben.

Seit dem Beginn dieses Jahrhunderts läßt sich in der deutschen Literatur eine Konzentration auf das Selbst verfolgen. Es geht der Kunst nicht mehr darum, eine Imitation des Lebens zu geben oder einen realpolitischen Bezug der Existenz aufzuzeigen. Das Wort des Alltags hat nichts mehr gemeinsam mit der Wort-Aussage der Kunst. Das Wort wird seiner gewohnten Bedeutung beraubt. Alles führt auf das Selbst zurück. Das 'Wie' der menschlichen Erfahrung wird in der Literatur thematisch.

In der Zeit zwischen 1910 bis 1925 findet ein Rückgang der naturalistischen, naiven, d.h., gegenstandsparallelen Darstellung statt. Der künstlerische Versuch einer naturgetreuen Kopie des Gegenstandes wich einer gegenstandsunabhängigen, auf die Erfahrung des Ich gerichteten

Darstellung. Die veränderten Darstellungsformen waren die direkte Konsequenz des menschlichen Dilemmas der zwanziger Jahre. Das Individuum fand sich einer ihm undurchschaubar gewordenen Welt ausgesetzt, die ihn zu einer geistigen Befangenheit degradierte und ihn nur schwer über wissenschaftliche Erkenntnisstufen hinausgelangen ließ. Aus dieser Lage konnte es sich nur befreien, wenn es sich selbst und seine Umwelt sprachlich formulieren konnte. Der vorgegebene Sprachbestand mußte dermaßen aktiviert werden, daß er als bestehende Ordnung aufgebrochen werden konnte.

Der nächste Schritt zum expressionistischen Sprachausdruck baute sich auf dieses 'Befreien' der Sprache auf. Sobald der Sprachbestand als vorgefundene Ordnung erkannt und aufgebrochen worden ist, besteht wieder die Möglichkeit zur "Freiheit der Expression."⁴⁸

Die Einheit von Wort und Objekt wird zerstört, um sie der als etwas Selbstverständliches hingenommenen Bedeutung zu berauben. Benn bezeichnet diesen Vorgang, wenn er vom Expressionismus spricht, als "Wirklichkeitszertrümmerung" und Zusammenhangsdurchstoßung⁴⁹ und meint damit "die Aufhebung des sachlichen Verweisungscharakters der Worte, als seien sie nur auf eine vorhandene Wirklichkeit bezogen und nicht selbst schon zugehörig zu einem sprachlichen Gefüge, das erst den Zugang zur Wirklichkeit eröffnet."⁵⁰

Die Entwicklungslinie, die von Hofmannsthal über Rilke, Musil, Kafka und Benn in den Expressionismus führt, zeigt eine Wandlung im Sprachgebrauch: das Wort verliert seinen gewohnten Verweisungscharakter, indem es aus seinem angestammten syntaktischen und semantischen Zusammenhang herausgerissen wird und in völlig unerwartete, fremdartige Zuordnungsverhältnisse gesetzt wird.

Anstelle der einst scheinbar gesicherten Zusammenhänge von Wort und Objekt tritt eine provokatorische Gegenüberstellung von verschiedenen Sprachbereichen. "Das Provozieren erscheint als ein Akt der Sprache, der dem Sprachgefüge selbst gilt, sofern es als vorgegebenes System zwar das Leben ordnet, aber es immer zugleich auch entstellt."⁵¹ Durch die Zusammenhangslosigkeit der verschiedenen Sprachbereiche ergibt sich kein konkret nachvollziehbarer äußerer Vorgang mehr.

In dem oben zitierten Gedicht Benns wird die Ambivalenz der Bildzusammenhänge erkennbar. Das "ihm" der ersten Strophe kann sich auf "Wort", "Satz", "Leben" und "Sinn" sowie dem "Ich" der zweiten Strophe zugleich beziehen. Während die erste Strophe noch mit drei Verben arbeitet (steigen, schweigen, ballen), verzichtet die zweite Strophe ganz auf das Verb. Der durch das Verb angezeigte Bewegungs- und Aktionsmodus verschwindet zugunsten der dominierenden Substantive.

Das Gedicht vertritt keine These mehr, sondern es benutzt die Sprachmittel (darunter auch Neologismen wie "Flammenwurf" und "Sternenstrich"), um den Beziehungsreichtum der Verse und die Rückbeziehung der verschiedenen Sprachbereiche auf die Frage nach dem Ich herauszuarbeiten. Man ginge hier fehl, wollte man das Gedicht als subjektiven Gefühlsausdruck des Dichters interpretieren. Vielmehr ist die Zusammenstellung disparater Wortgruppen ein absichtlicher Vorgang: "Erst durch das Ineinanderschieben der Wortfelder und Vorstellungsbereiche entsteht hier das Gedicht als jene Chiffre, die das Weltverhältnis des Ich in seinem geistig konstruktiven Charakter enthüllt."⁵²

Der Vorrang der Substantive und die ihnen zuzuordnenden Assoziationen verweisen auf überschneidende perspektivische Koordinaten. Die

vitale Metaphorik kreuzt sich mit der sphärischen von Licht und Dunkel. Das momentane Aufleuchten, angedeutet durch Lichtmetapher ("Glanz", "Feuer", "Flammenwurf", "Sternenstrich") verlischt augenblicklich zugunsten des unbestimmten Dunklen, der Leere des Raumes, der die beiden Größen "Welt" und "Ich" umgibt. Das Ende des Gedichts verweist nur noch auf die Beziehung von Welt und Ich, ohne daß darüber mehr ausgesagt wird, als daß ein unendlicher Raum beide einkreist.

Dennoch spielt Benn hier noch auf ein anderes Phänomen an, nämlich, daß das Gedicht selbst, das Wort im Gedicht thematisch wird. Es geschieht hier, um das Wort, als Substanz der Sprache und der Kunst, aus seiner Verflechtung mit der alltäglichen, sprachlich verfügbaren Wirklichkeit zu entreißen und als selbständige Sprachwirklichkeit zu demonstrieren. Das Gedicht beschränkt sich auf die Beziehung zwischen dem Ich und seiner sprachlichen Aussagefähigkeit, und daher "kann es als eine Art Reduktionsform sich mit allen objektiven Ordnungen, wie sie in alten Mythen und Glaubenslehren begegnen, messen."⁵³

Die vorrangige Beschäftigung mit dem Wort verweist zurück auf die anfängliche Fragestellung über das gewandelte Realitätsverständnis des modernen Dichters. Benn bekennt sich zu einer Art "Doppelexistenz", die das Dilemma von 'Wort-Kunst' (Geist) und Alltagsleben (Dasein) mit seinen Erfordernissen löst:⁵⁴

"Eine Erschütterung ohnegleichen. Das andere, das abgedeckte Leben bricht plötzlich wieder herein, alle seine Dämonen, Kämpfe, Qualen, Widernatürlichkeiten, seine Neurosen, Beengungen, sein tierisches Müssen in die einzigen Ausgänge: die Worte. Wenn es bei Flaubert vielleicht begann, es ist lange nicht zu Ende: der Geist oder das Leben, es ist unversöhnbar beides, was Nietzsche noch nicht sah. Es verwirklicht sich nicht eines

im andern, das ist politisches Geschwätz ... Jenseits der 'Geschichte' beginnt die Wirklichkeit, die anthropologische Wirklichkeit der geistigen Formen."

Benns klare Trennung in der Anwendung der Sprache führt zu zwei Bereichen, die gleichzeitig unversöhnbar nebeneinander existieren. Die Trennung leitet sich vom Unterschied zwischen Geist und Leben, Kunst und Wirklichkeit ab. Beide stehen nach seiner Ansicht als autonome Größen fest. In der Kunst sucht er Zuflucht aus der Wirklichkeit durch das Wort, "in ihr soll sich nun die 'spirituelle Konstruktion' als sprachliche Wirklichkeit enttaten."⁵⁵

Mit dem Expressionismus verbindet Benn, Kafka, Musil, Rilke und Hofmannsthal die Intensität, mit der sich alle, theoretisch sowie praktisch um die Sprache bemühen.⁵⁶ Obwohl oft verhältnismäßig verschiedene Ausgangspositionen eingenommen werden und die dichterischen Absichten andersartig sind, münden alle Bemühungen auf dem Gebiet der Sprache zunächst einmal in dem Entschluß, die Sprache zu verändern. Damit wird die Sprache gemeint, die alle zur konventionellen Verständigung gebrauchen und die sich durch ihre Hohlheit der Aussage auszeichnet. Diese Sprache sollte zugunsten einer Sprache verändert werden, die durch ihre Form Wirkung erzielen sollte und nicht allein durch ihren Inhalt. Diese Absicht, das 'Wie' gegenüber dem 'Was' der Aussage vorzuziehen, wird auch dort Grundlage der dichterischen Sprache, wo die Dichtung eine praktische Wirkung auf die bestehende soziale und politische Realität ausüben will.

IV. WAHRHEIT OHNE WIRKLICHKEIT. THEMATIK DER EXPRESSIONISTISCHEN DICHTUNG

Als einheitliche Thematik der Jahre 1910-1925 betrachtet die Literaturwissenschaft die 'Erneuerung des Menschen'. Das Drama dieser Zeit belebt die Aussage von Angelus Silesius "Mensch werde wesentlich" wieder und die Assoziierung der katholischen Mystik des 17. Jahrhunderts mit der expressionistischen Epoche liegt thematisch nicht fern.⁵⁷ Es ergibt sich daraus aber auch ein beliebter Ansatzpunkt der Kritik an der expressionistischen Dramatik.

Karl S. Guthke⁵⁸ glaubt in der ideologischen Nähe zur Mystik die Schwäche der Expressionisten zu sehen, obwohl ihm das Drama dieser Zeit als eines der Vorbilder seiner Theorie der Tragikomödie dient. Er sieht in den Expressionisten und ihrer Idee vom neuen Menschentum eine Wiederkehr der aus "dem achtzehnten Jahrhundert tradierten flachen philanthropischen Vorstellungen ..., die sich nun als viel zu naive Lösungen für die gestellten Probleme ausnehmen."⁵⁹ Da sich die Art und Weise der Menschheitserneuerung jeder definitiven Bestimmung entziehe, richtet sich Guthkes Kritik gegen diesen oberflächlichen Idealismus als eine "idyllisch biedermeierliche Kurzschlußlösung im Lebensraum einer technisierten Hochzivilisation, deren 'Verbesserung' zur Diskussion steht."⁶⁰ Positiv bewertet er aber das expressionistische Drama dann, wenn nach seiner Definition eine Tragikomödie vorliegt. Das ist der Fall, wenn "das expressionistische Sendungsbewußtsein selbst mit dem Fluch der

Lächerlichkeit beladen wird und das nicht mit der frivolen Leichtigkeit des Lustspieldichters geschieht, sondern noch mit dem Schmerz über das Versagen, der sich mit der schon fast wahnwitzigen Hoffnung auf ein Dennoch paart."⁶¹

Guthke schneidet hier ein Thema an, das im Zusammenhang mit der expressionistischen Literatur und deren Interpretation vor ihm kaum Beachtung gefunden hat. Was bisher an Interpretationen über den Expressionismus vorliegt, konzentriert sich fast ausschließlich auf das 'Ideal' vom erneuerten Menschen und die dem Dichter gestellte Aufgabe, dieses 'Ideal' in seinen Werken zu verkündigen. Diese Interpretationstendenz wird erleichtert und verstärkt durch den Bezug auf die programmatischen Schriften dieser Epoche. Georg Kaiser (IV.547-549, Vision und Figur) wie andere Dramatiker seiner Zeit verkünden die utopische Vision des wandlungsfähigen Menschen als Grundlage ihrer Werke und bieten sich als Kündler der Vorstellung einer progressiven Menschheitsentwicklung an. Sie bleiben jedoch ihrer Dramatik ein philosophisches System schuldig.

Es geht hier nicht darum, die historische Ursache dieses Umschlags von einer positiven Ansicht der Menschheitsentwicklung (Utopie) in eine negative (Resignation) zu beschreiben. Es sollen Dramen analysiert werden, die den Zustand des idealen Menschentums nie als erreicht projizieren, sondern ihn im Ansatz als nicht realisierbar zeigen. Das Drama bietet dann dem Publikum keine Lösung an, weil diese der dichterischen Intention der Bewußtseinswandlung des Zuschauers entgegenwirken würde.

Neben Guthkes Behandlung der Tragikomödie verweist auch Walter Hinck in seiner Darstellung des modernen Dramas in Deutschland auf den

Zusammenhang der Fragwürdigkeit der utopischen Idee⁶² und den Aspekt der Vergeblichkeit: "Immer gehört zu Kaisers Entwurf des neuen Menschen ein tragisch-ironisches Moment der Vergeblichkeit."⁶³

Dieser Vergeblichkeitsaspekt bringt das expressionistische Drama und das kontemporäre Drama in Verbindung, was noch immer in kürzlich erschienenen Darstellungen vernachlässigt wird.⁶⁴ Interpretationen vermitteln immer noch den Eindruck, Expressionismus und expressionistische Dramatik sei gleichbedeutend mit dem Konzept der Restauration eines 'heilen', utopischen Weltbildes, in dem sich die Menschheit in Stufen zu einer neuen, menschlicheren Gesellschaft aufschwingen werde. Die Wiederauferstehung eines 'homo humanus' lasse sich in der Dichtung nachweisen und in Manifesten belegen.

Zutreffend ist, daß die historische Notwendigkeit zu einer neuen Lebensorientierung vorlag. Aber darin liegt der Sinn aller Kunst, daß der Mensch aus seinem 'Hier' und 'Jetzt' befreit werden soll. Dazu wird es erforderlich, daß sich Kunst nicht darin erschöpft, Spiegel ihrer Zeit zu sein. Die Befreiung des Individuums mündet in der utopischen Forderung nach einer freien, menschenwürdigen Existenz. Um diese Selbstverwirklichung des Menschen zu ermöglichen, stellt sich die expressionistische Kunst die Aufgabe, kritische Postulate sichtbar zu machen, durch die der gegebene politische Existenzraum abgeurteilt und durch Bewußtseinswandlung zur Veränderung gezwungen werden kann. Der Expressionismus beabsichtigte eine revolutionäre Neuorientierung durch seinen Aufstand gegen die Schablonen der Form, gegen die überlieferten Werte und gegen die Sinnverfehlung der menschlichen Existenz. Die Ziele der Erneuerungsthematik waren damit klar gesteckt: Demaskierung des in

Präokkupationen befangenen Menschen und seiner Welt, um zu einer neuen Sinngebung der Existenz zu gelangen.

Die epochale Wende in der Kunst durch die In-Frage-Stellung der traditionellen Werte begünstigte eine andersartige Weltauffassung und Selbsterfahrung des Menschen: "Die Werte mußten neu erdacht und gelebt werden. Indem man alles und auch sich selbst noch rücksichtslos in Frage stellte, eröffnete sich die Freiheit zu einer neuen, eigenen und Endgültigkeit versprechenden Antwort."⁶⁵ Der gesamte Bereich der menschlichen Existenz war offengelegt zu einer neuen Beurteilung mit der einzigen Zielsetzung, daß der Mensch innere Realitätsschichten tiefer und wahrer erkenne. Voraussetzung des gewandelten Realitätsbewußtseins war der Wille zur Wandlung, gleichgültig in welcher Verbindung er zum Ausdruck kam: als nihilistische Vernichtung oder aktivistische Hingabe. Dem Optimismus und der Utopie der menschlichen Befreiung war die eine Seite der poetischen Leistung gewidmet. Die andere Seite war vom Pessimismus und der Ohnmacht gekennzeichnet, die aus der Erkenntnis erwuchs, daß die politische Wirklichkeit sich ihren Ideen widersetzte.

Gerade das Zerrbild der utopischen Darstellung mündete immer wieder in der Einsicht der Unerreichbarkeit der idealistischen Bestrebungen. Fritz Martini umschrieb diesen Zustand als "Tragödie der scheiternden Selbsterlösung des Menschen", als "Tragödie der Grenzen der Kunst, in dem doch allein noch die Möglichkeit einer überpersönlichen Heilung und Heiligung gesucht, doch vergeblich gesucht wurde."⁶⁶

Die althergebrachte Dichotomie von Immanenz und Transzendenz kommt auch hier zum Ausdruck. Das Verhaftetsein in der Immanenz steht einem Idealismus der Transzendenz gegenüber, der aber von vornherein die

Unerreichbarkeit dieser Transzendenz erfährt, denn der Weg dorthin ist abgeschnitten. Die Beziehung der Literatur zwischen 1910 und 1925 (und der Nachkriegsliteratur nach 1945) wird in der thematischen Darstellung des Gottes, der nicht antwortet, ersichtlich.⁶⁷ Die Literatur dieser Epoche sollte als Versuch angesehen werden, die Wirklichkeit durch eine neue Intensität und Wahrhaftigkeit des autonomen, künstlerischen Ausdrucks zu verwandeln. Das Ziel dieser Kunst war die Wesentlichkeit des Seins.

Um diese Wesentlichkeit zu erreichen, mußte sich die Dichtung von der klassischen Dramaturgie und Ästhetik befreien. Die Dichtung erwarb eine neue Aufgabe und Bedeutung: Abwendung von der Nachahmungstheorie und dem ästhetischen Scheingefüge und Hinwendung zu einem Ausdrucksmodus, der auf einer unmittelbaren und unabhängigen Selbst- und Welterfahrung gegründet ist. Ihre Funktion liegt in der Neuorientierung des Menschen durch Erneuerung der dichterischen Sprache.

Die Vorarbeit zu dieser Wandlung leisteten schon Rilke und Hofmannsthal im ersten Jahrzehnt: Widerstand gegen alle positivistischen Formen, um durch Verzerrung, Zerstörung, Verneinung und Erfragen des Sprachgebrauchs vorgegebene Sprachgebilde, Denkkategorien, verbrauchte Schablonen und erstarrte Ordnungen aus dem trügerischen Schein der Sicherheit und Korrektheit zu entheben und sie als Barriere zur Existenzverwirklichung zu entlarven. Ziel dieser Dichtung waren nicht mehr nur die äußeren Zustände der menschlichen Existenz, sondern deren bewußtseinsmäßige Voraussetzungen.

Die Dichter der expressionistischen Epoche verband außer der gemeinsamen historischen Lage auch eine Weltanschauung, die von der Abkehr

von Positivismus, Rationalismus und Historismus gekennzeichnet war, die die vorhergehenden Jahrzehnte beherrschten.

Die Zuwendung der Kunst richtet sich an den Menschen im Besonderen und Universellen und erforderte Kritik und Protest gegen die bürgerliche Zivilisation, deren irgeleitete Denkbezüge und erstarrte Ordnungen. Es war ein Protest gegen die Zeit und ihr Wirklichkeitskonzept. Kurt Pinthus beschreibt diese Wirklichkeit in seiner Anthologie Menschheitsdämmerung⁶⁸ als den Beginn eines Kampfes mit dem Ziel, "die Wirklichkeit aufzulösen", denn "man fühlte immer deutlicher die Unmöglichkeit einer Menschheit, die sich ganz und gar abhängig gemacht hatte von ihrer eigenen Schöpfung, von ihrer Wissenschaft, von Technik, Statistik, Handel und Industrie, von einer erstarrten Gemeinschaftsordnung, bourgeoisen und konventionellen Bräuchen."⁶⁹

Der leidenschaftliche Protest gegen die zivilisatorischen Bedingungen der Zeit gründet sich auf die Einsicht, daß der Mensch durch den verabsolutierenden Mechanismus der Technik, durch seine eigene Erstarrung des Gewissens und durch seine bürgerliche Selbstzufriedenheit seines Existenzerlebnisses sich selbst beraubt. Das rein Sozio-Politische wird nicht wie im Naturalismus zum vordergründigen Thema, sondern es weicht einem existentiellen Idealismus und Pessimismus.

Walter Sokel⁷⁰ zieht eine Verbindungslinie zwischen Expressionismus und Existenzialismus, weil es beiden darum geht, das "Unaussprechliche darzustellen. Beide suchen dem gerecht zu werden, was 'jenseits' oder 'unterhalb' des begrifflichen Verständnisses liegt; beide bemühen sich das Erlebnis-'Gefühl' zu definieren, das seiner Begriffsbestimmung nach unmittelbar ist."⁷¹ Das "Erlebnis-Gefühl" läßt sich mit

naturwissenschaftlichen Methoden der Analyse nicht definieren, weil sich darunter der von innen her definierte Mensch, d.h., seine Existenz versteht. Diese Existenz Erfahrung wird im Expressionismus angestrebt, aber ihre Unfaßbarkeit beweist die Paradoxie des Daseins.

Die expressionistische 'Erneuerung des Menschen', diese Existenz-Erfüllung kann solange nicht stattfinden, wie an bestehenden Realitätskonzepten festgehalten wird. Dort setzt das expressionistische Drama seine Kritik an.

V. GESELLSCHAFTSKRITIK IN DEN EXPRESSIONISTISCHEN DRAMEN

In seinem Vortrag "Über experimentelles Theater" (1939) zog Bertolt Brecht folgendes Fazit des Expressionismus: "Der Expressionismus der Nachkriegsepoche hatte die Welt als Wille und Vorstellung dargestellt und einen eigentümlichen Solipsismus gebracht. Er war die Antwort des Theaters auf die große gesellschaftliche Krise, wie der philosophische Machismus die Antwort der Philosophie auf sie war. Er war eine Revolte der Kunst gegen das Leben, und die Welt existierte bei ihm nur als Vision, seltsam zerstört, eine Ausgeburt geängstigter Gemüter. Der Expressionismus zeigte sich ganz außerstande, die Welt als Objekt menschlicher Praxis zu erklären."⁷²

Die Kritik Brechts am expressionistischen Drama richtete sich vor allem gegen die Werke, die den Menschheitsmythos der 'Weltbruderschaft' einer kontemporären Kritik am Gesellschaftssystem vorzogen. Obwohl sich diese Haltung bis Mitte der zwanziger Jahre erhielt, blieb die Dramatik auch später politisch unwirksam und verlor sich in der Ohnmachtsaussage, daß sich die expressionistische Utopie gegenüber der aktuellen Wirklichkeit nicht behaupten könnte.

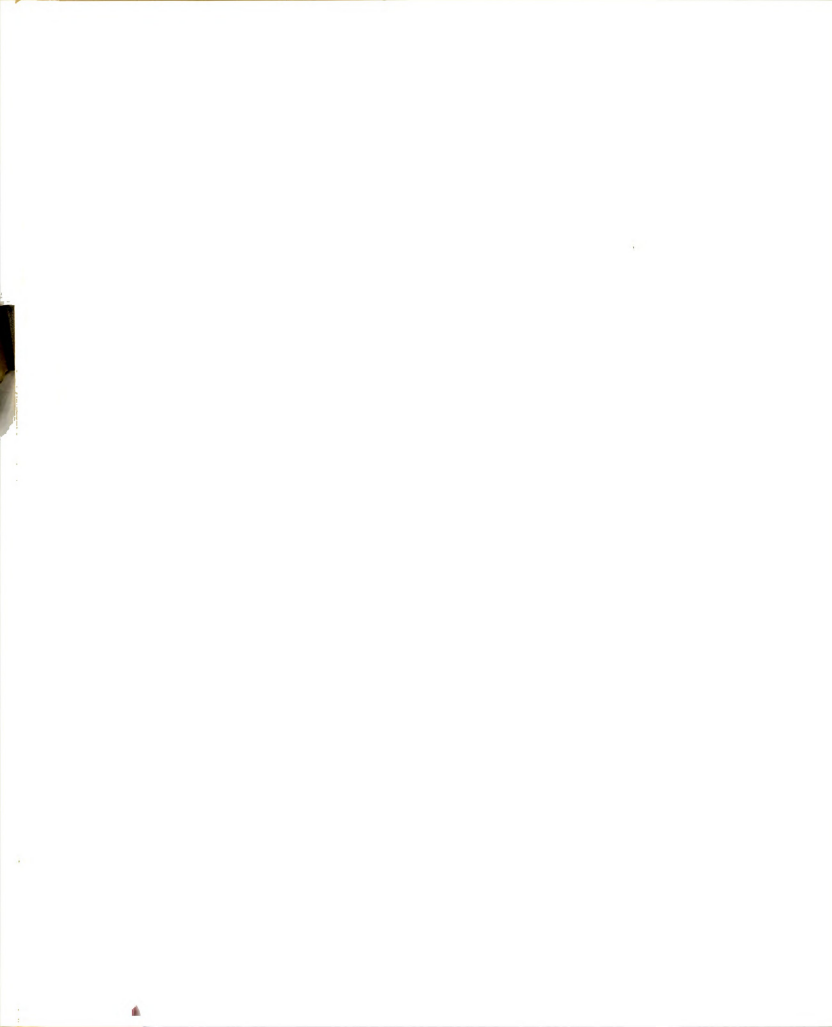
Georg Lukács kritisiert das Bewältigen der Wirklichkeit durch die Expressionisten als eine "gedankliche Flucht vor der Wirklichkeit; mag diese Flucht noch so kraftschreierisch 'revolutionär' maskiert sein, mögen einzelne auch subjektiv-ehrlich diese Maskerade für revolutionäre

Tat gehalten haben ..."⁷³ Aber auch Lukács betont, daß diese Flucht vor der Wirklichkeit vor dem ersten Weltkriege klarer hervortrat. Ein objektiv-gesellschaftskritischer Realismus im Sinne Lukács darf im expressionistischen Drama jedoch nicht gesucht werden. Die Gründe dafür sind literarhistorischer und weniger politischer Natur. Die abschätzige Beurteilung der expressionistischen Literatur als "Ratlosigkeit bei den wirklich sachlichen Problemen", als "typische Verhüllungs- und Vernebelungsideologie der niedergehenden Bourgeoisie, der nicht mehr wagt, zur offenen Verteidigung seiner Klasseninteressen aufzurufen,"⁷⁴ fängt sich von derselben positivistischen Stellung, gegen die eben der Expressionismus sich wandte. Diese Verurteilung von 'außen' disqualifiziert sich selbst. Die von Lukács an den Expressionismus herangetragene Kritik verfehlt die Absicht, weil sie mit ihren Mitteln das Wesentliche der expressionistischen Literatur (Bewußtseinswandlung des Ich) nicht trifft.

Im Bereich der Bühnenpraxis bedingen Neuentwicklungen technischer Apparaturen einen veränderten Inszenierungsstil. Die Inszenierungsversuche von Edward Gordon Craig, Adolphe Appia und Georg Fuchs⁷⁵ erstrebten eine Gestaltung der Bühne mittels einer Kombination von Elementen bestehend aus Linie, Farbe und Licht.⁷⁶ Die Reinigung der Bühne durch die Abschaffung der Dekoration förderte das Bestreben, durch die Gestaltung des Bühnenraums eine Synthese von Wort- und Bilddramaturgie zu schaffen. Die expressionistische Bühne widersetzte sich der dem Naturalismus eigenen Tendenz, den Raum dramatischer Darstellung zu einem ins Extreme gesteigerten Realitäts- und Milieuraum umzufunktionieren.

Der Begriff der Wirklichkeit orientierte sich an anderen Determinanten als Milieu und räumlich-zeitlichen, ökonomischen und gesellschaftlichen Bedingungen. Das bedeutet nicht, daß die Bezüglichkeit zum alltäglichen Realitätsraum außer acht gelassen wurde. Das Bestreben der Bewältigung des Daseins hatte sich geändert: "Denn wir Jüngeren wissen: 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." (Kurt Pinthus, 1914)⁷⁷ Die programmatischen Postulate der Expressionisten waren insgesamt anti-naturalistischer Zielsetzung. Die Theorie von der Aufgabe der Kunst als Darstellung der Naturwirklichkeit wird umgedreht in die These, daß die Kunst gegen die Natur zu sein hat.

Der Expressionist wendet sich gegen den analytischen Realitätsbegriff und definiert 'Realität' allen empirischen Formulierungen entgegengesetzt: "Die Realität muß von uns geschaffen werden. Der Sinn des Gegenstandes muß unterwühlt sein. Begnügt darf sich nicht werden mit der geglaubten, gewählten, notierten Tatsache, es muß das Bild rein und unverfälscht gespiegelt werden. Das aber ist nur in uns selbst." (Kasimir Edschmid, 1919)⁷⁸ Die geistige Verwandtschaft zu Vorgängern wie Hofmannsthal ("Zuerst wurde es mir allmählich unmöglich, ein höheres oder allgemeineres Thema zu besprechen und dabei jene Worte in den Mund zu nehmen, deren sich doch alle Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen")⁷⁹ und Rilke ("Ist es möglich, daß man noch nichts Wirkliches und Wichtiges gesehen, erkannt und gesagt hat?")⁸⁰ deutet sich hier an.



Das expressionistische Drama entfernt sich von der im Naturalismus praktizierten ästhetischen Vergegenwärtigung der konkreten, geschichtlichen Wirklichkeit. Dieser Prozeß wird häufig als Entwicklung zur 'Abstraktion' bezeichnet und meint das Aufgeben räumlich-zeitlicher, ökonomisch-gesellschaftlicher Bestimmungsgrößen. Die so geschaffene **Kunstwirklichkeit** setzt sich über die gegebenen empirischen Dimensionen von Raum und Zeit hinweg, um zur Darstellung des absoluten, emanzipierten Menschen, der Existenz vorzudringen. Derartige ästhetische Grundsätze, die sich nicht an den Erfahrungen der empirischen Wirklichkeit orientieren, rufen die Kritik derjenigen hervor, die an dem Determinismus ökonomisch-gesellschaftlicher Realitäten festhalten. Der subjektive Idealismus der Expressionisten wird dann als "reaktionär-utopischer Scheinradikalismus"⁸¹ deklariert, weil der Expressionist dem objektiven Gegensatz gesellschaftlicher Kräfte aus dem Wege geht. Dem Expressionismus geht es aber nicht nur um die Darstellung gesellschaftlicher Gegensätze, sondern um den Widerspruch von Subjekt und Wirklichkeit, von Sein und Dasein.

Im expressionistischen Drama kommt daher nicht die objektive, sondern die subjektive Wirklichkeitserfahrung zur Darstellung. Die Zentralgestalt des expressionistischen Dramas ist Erfahrungszentrum, und sie allein wird als eigentlich erregendes Moment dargestellt. Die Welt wird vom Standpunkt des subjektiven Erfahrungsmittelpunktes aus gesehen. Alles gruppiert sich um ihn oder auf ihn zu.

Das expressionistische Subjekt steht in zeitlicher und räumlicher Ferne isoliert von der objektiven Realität. Die objektive Realität wird aus der Sicht des Subjekts gesehen, und dabei wird von der objektiven Wirklichkeit abstrahiert. Dieser extreme Subjektivismus mündet in der "subjektiven Verzerrung des Objektiven."⁸²

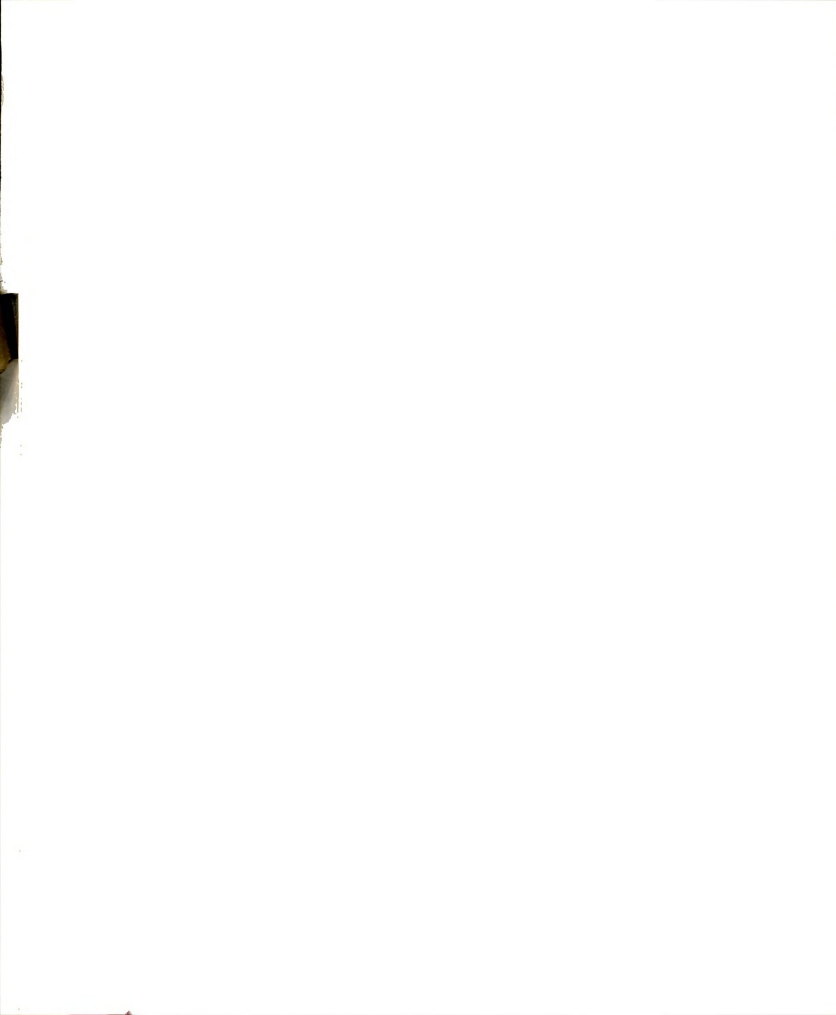


Der Expressionist abstrahiert auf eine Werk-immanente Realität hin, da sich seine objektive Wirklichkeit und Wahrheit ausschließlich im Subjekt manifestiert, d.h., in dem, was vom Subjekt aus wesentlich erscheint. Dichterische Wirklichkeit bedeutet im Expressionismus das, was sich in dem Subjekt als das 'Wesentliche' enthüllt.

Das Subjekt steht in einer Dissonanz zu seiner Wirklichkeit, die sich thematisch auf verschiedene Bereiche des gesellschaftlichen Daseins ausdehnt. Die Spannweite der thematischen Bezüge reicht von der gefährdeten Autonomie des Individuums über die Darstellung entmoralisierter Staatsordnung, allgemeinen moralisch-ethischen Verfalls, Generationsprotest und wissenschaftlich-technischer Bevormundung bis hin zur Kritik der kleinbürgerlichen Denkstruktur.

Die thematische Darstellung konzentriert sich auf den Wandlungsprozeß eines Individuums, das sich selbst zu verändern hat oder von dem durch sein gewandeltes Bewußtsein eine Ausstrahlung auf die Umwelt ausgehen soll. Das Individuum kann nur in der Isolation, d.h., auf sich selbst gestellt, eine Erneuerung erfahren. Programmatisch legt Georg Kaiser seine These von der 'Erneuerung des Menschen' so dar: "... die tiefste Wahrheit ... - die findet immer nur ein einzelner." (I.710, In: Die Koralie) Die Erneuerung des Menschen geht Hand in Hand mit der Gefahr, aus allen zwischenmenschlichen Verbindungen herauszufallen. Dadurch kann das Subjekt als Erfahrungszentrum über dem eigentlichen Konflikt Mensch-Welt agieren. Erst aus der abstrahierten Position resultiert sein überlegenes Bewußtsein, das der Zentralgestalt erlaubt, Kritik zu üben und Wandel zu fordern. Wie dem Existentialismus geht es auch dem Expressionismus darum, das 'Wesen' oder das "essentielle Ich"⁸³

sprechen zu lassen. Dieses "essentielle Ich" besteht unabhängig von der begrifflichen Gegenständlichkeit seiner Umwelt und ist aus ihr nicht definierbar. Es ist deshalb 'weder ein Typus ... noch ein Individuum in seiner vollen empirischen Konkretheit. Es ist ein 'inneres Gefühl', eine Bewußtheit, für die alle Kategorien und Prozesse des logischen Denkens völlig unerheblich sind."⁸⁴



VI. DER DRAMATIKER GEORG KAISER

In der modernen deutschen Literatur nimmt Georg Kaiser eine zwiespältige Rolle ein. Seine Verehrer preisen ihn als Schöpfer einer neuen dramatischen Form, als Verfechter des expressionistischen Programms mit dem Ziel, den 'neuen Menschen' zu schaffen, und als "vielleicht größter deutscher Dramatiker unseres Jahrhunderts."⁸⁵ Als positive und negative Kritik wurde das dichterische Werk wegen seiner mathematischen Konstruktion schon in der Blütezeit seines Schaffens als "Denkspiel"⁸⁶ gefeiert oder verworfen.⁸⁷ Damit sollte angedeutet werden, daß die programmatischen expressionistischen Ideen benutzt werden, um an ihnen ein "Denkspiel" aufzubauen und durch sie zu demonstrieren, daß sie durchführbar sind oder nicht.

Kaiser wird auch wegen seines "dramaturgisch-technischen Geschicks, seiner effektsicheren Formulierungskraft" und der "Vertrautheit mit den Mitteln der Bühne"⁸⁸ als Wegbereiter des expressionistischen und modernen Dramas angesehen. Manche feiern ihn als den "größten Antipoden zu Gerhart Hauptmann"⁸⁹ oder als einen "gewaltigen technischen Stücke-Erbauer."⁹⁰

Seine Kritiker nennen ihn einen "Bühnenroutinier" und "raffinierten Könner,"⁹¹ der ein gewaltiges Werk von fast siebzig Dramen geschaffen hat, sich aber nach eigener Darstellung keine seiner Bühnenaufführungen selbst angesehen hat ("Ich habe keines meiner Stücke je auf der Bühne gesehen und gedenke auch nicht, es zu tun. Wie es aufgeführt



wird, ist nicht meine Sache," IV.591).

Sein Name wurde immer verbunden mit der geistigen und künstlerischen Bewegung, die in der Kulturgeschichte als Expressionismus bezeichnet und etwa zwischen 1910 und 1925 eingestuft wird. Neben Gerhart Hauptmann war er einer der meistgespielten deutschen Dramatiker der Zwanziger Jahre.

Sein Leben und sein Werk teilen sich in drei Abschnitte ein:

1. Sein Lebensweg bis 1917: durch "Schulzwang im Gymnasium zum Kloster Unserer Lieben Frauen mit geringen und ungeschickt vermittelten Kenntnissen" (IV.557) verläßt er die Schule vorzeitig, wird Kaufmann, arbeitet drei Jahre in Buenos Aires und muß malariakrank nach Europa zurückkehren. Seine dichterische Laufbahn beginnt ("Große Genesung in Kunst," IV.557) schon auf der Rückreise von Südamerika, als das Schiff in Brand gerät und in Afrika einen Hafen anlaufen muß: "Da blieb ich in einem Negerdorf - ich weiß nicht mehr wie lange. Ich weiß nur noch, daß mir der Abschied sehr schwer wurde - daß ich zum ersten Mal etwas von meinen Reisen aufschrieb: nämlich meine unverständlichen Gespräche mit den Negern. Ich dachte mir ihre Antworten auf meine Fragen und schrieb meinen ersten Dialog: ein Gespräch, das seine Handlung in Worten hat - und mit seinen Worten sich über jede Handlung erhob, um tiefer in abgründige Fragen hinabzustürzen, die ich mir damals nicht beantworten konnte." (IV.604) Für seine Dramatik nimmt er sich Schopenhauer, Dostojewski, Nietzsche und Plato als Vorbilder. In diesen ersten Lebensabschnitt fällt seine Suche nach einem eigenen Stil in Anlehnung an die Werke seiner Zeitgenossen Wedekind und Sternheim.

2. Während des zweiten Lebensabschnitts, von etwa 1917 bis 1933, erreicht Kaiser den Höhepunkt seiner künstlerischen Schaffens, eingeleitet durch die Uraufführung des Dramas Die Bürger von Calais im Jahre 1917. Diesen Zeitabschnitt beschreibt er als "enttäuschungsreiches Leben. Ich begriff - dichterisch bekennd - : daß kein Mensch dem anderen auch nur das geringste mitzuteilen hat. Wirkliches Begreifen von Mitteilungen beruht auf Mißverständnissen." (IV.607)

3. Den dritten Lebensabschnitt, von 1933 bis zum Tode am 4. Juni 1945, verlebt Kaiser in der Emigration in Ascona in der Schweiz. Die Diktatur des Dritten Reiches entzog ihm seine Mitgliedschaft an der Preußischen Akademie der Künste und erließ ein Druck- und Aufführungsverbot gegen seine Dramen. In der inneren und äußeren Emigration entsteht seine Exildramatik, gekennzeichnet von nachlassender Schaffenskraft. Sie umfaßt 27 dramatische Skizzen, 11 abgeschlossene Dramen und 12 Filmexposés.⁹²

VII. GEORG KAISERS STELLUNG IN DER DEUTSCHEN LITERATUR

Über Georg Kaisers Stellung innerhalb der deutschen Literatur scheint man sich auch heute noch nicht ganz im klaren zu sein. Diese Unstimmigkeit in der Meinung vieler Fachleute hängt damit zusammen, daß sie versuchen, ihn in die Kette deutscher Dichter einzureihen, indem sie ihn nach den herkömmlichen Gesichtspunkten seiner literarischen Epoche und zugehörigen Kunstform beur- und verurteilen. Daneben beschäftigt sich eine Anzahl von Abhandlungen mit seinen Werken selbst, ohne direkt etwas über Kaisers Stellung in der deutschen Literatur auszusagen.

An Kritik über Kaisers Werk hat es nie gefehlt. Kritiker sahen in seiner Dichtung auf der einen Seite die Tendenz zu einer neuen dramatischen Form, die aber nur halbwegs durchgeführt worden war und nur mit Hilfe traditioneller dramatischer Formen abgerundet wurde. Auf der anderen Seite pries man den Drang zur neuen Form und stufte das Werk in den literarischen Expressionismus ein, besonders weil man auch in der thematischen Auseinandersetzung Kaisers Nähe zur expressionistischen Dichtung spürte. Auf formaler Ebene legte man ein besonders kritisches Maß an Kaisers Werke an. Man kritisierte, daß der Durchbruch zu und der radikale Bruch mit einer dramatischen Form, wie es den nachfolgenden Dichtergenerationen gelang, bei Kaiser fehle.⁹³

Schwierigkeiten in der kritischen Erfassung bereitete aber auch die Diskrepanz zwischen Form und dichterischer Aussage. In seinem Buch Der Denkspieler Georg Kaiser schreibt Bernhard Diebold schon 1924 darüber: "Fast jedes neue Stück treibt eine neue Monomanie. Wohl sehen wir Lieblingsthemen immer wieder variiert als bekannte Farbsteine in neuen Mosaikgebilden; doch fehlt dem gesamten Werk die ethische Konsistenz, und unser Glaube an die dichterische Überzeugtheit kommt ins Wanken."⁹⁴ Diebold sieht in Kaisers Werk nur noch das fehlende dichterische Bekenntnis und daher folgert er, daß Kaisers künstlerisches Schaffen zu einem Spiel mit der Form reduziert werde.

Fraglich ist auch die Identifizierung Kaisers mit sogenannten expressionistischen Formen. Wolfgang Paulsen meint in einer Studie (1958)⁹⁵, daß Kaisers Werk einer Neudeutung unterzogen werden solle, besonders im Hinblick auf den Expressionismus. Umstritten bleibt der Begriff "Expressionismus" weiterhin, trotz vieler Bemühungen, ihn näher zu bestimmen.⁹⁶ Die Frage ist immer noch unbeantwortet, ob man die Bezeichnung "Expressionismus" als eine Epochen- oder Stilbestimmung in der bisherigen Bedeutung beibehalten soll. Das Phänomen des Expressionismus bedarf einer vollkommenen Neufassung, so wie es Armin Arnold in seinem Buch Die Literatur des Expressionismus⁹⁷ andeutet, obwohl auch bei ihm der Begriff nur auf eine Stilrichtung angewendet wird. Da jedoch eine Analyse expressionistischer Programme und Manifeste zeigt, daß bei den Autoren selbst keine Klarheit über die Bedeutung des Begriffes herrschte, sollte man sich davor hüten, alleine von ihren theoretischen Schriften auszugehen.

Georg Kaiser selbst bekannte sich einmal zu dem Wort "Expressionismus", was bei ihm aber nicht mehr als Ausdruck seiner persönlichen Kunstauffassung und einer epochalen Erscheinung zu werten ist. Eine Erklärung des Begriffs "Expressionismus" wird dabei nicht gegeben. In seinem Aufsatz "Die Krise des Theaters" schreibt Kaiser: "Das Drama ist in dieser Gegenwart wieder Kunstwerk und Kunstwert geworden. Im Expressionismus (in diesem Wort wird reinliche Scheidung gefordert und anerkannt - darum ist es tauglich) triumphiert Helle über Dumpfheit, Sprache über Gestammel, Ewigkeit über Epoche ..." (IV.576) Obwohl man dieser Aussage Kaisers dessen Bekenntnis zum Expressionismus entnehmen könnte, bleibt es noch lange im unklaren, was die Literaturbetrachtung darunter verstehen soll. Kaisers persönliches Bekenntnis ist die Aussage eines Einzelnen. Eine einheitlich ausgerichtete expressionistische Dichtergruppe gab es nicht. Weder die historische Verwendung des Wortes "Expressionismus" noch philologische Untersuchungen werden diesen Begriff endgültig fixieren können. Es muß daher von vornherein bedenklich erscheinen, das Werk eines einzelnen Dichters des expressionistischen Jahrzehnts als Exponenten dieser Richtung zu untersuchen. Eric A. Fivian legt seiner Kaiser-Darstellung⁹⁸ expressionistische Kategorien zugrunde und versucht, daraus ein Bild zusammenzufügen, das nur solange Bestand hat, wie an den Kriterien nicht gerüttelt wird.

Ein anderer Einwand, der die Stellung Georg Kaisers innerhalb der deutschen Literaturgeschichte betrifft und zu Unrecht erhoben wird, ist, daß er einer der einflußlosesten deutschen Dramatiker gewesen sei.⁹⁹ Es läßt sich im Gegenteil nachweisen, daß Kaiser innerhalb der Entwicklung des deutschen Dramas eine wesentliche Rolle spielte. Bekräftigt

wird diese Behauptung durch Bertolt Brechts Ansicht, daß die ganze Entwicklung des epischen Dramas in Georg Kaiser den einflußreichsten Vertreter dieser Entwicklungstendenz gefunden habe.¹⁰⁰ Besonders beeindruckend für Brecht war Kaisers technischer Fortschritt. Grundlage der Brechtschen Dramatik wurde das dialektische Aufbauprinzip, das bei Kaiser schon in seinem rationalen Ansatz vorhanden war. Wie stark sich Brecht mit Kaiser beschäftigt hat, geht daraus hervor, daß er als Theaterkritiker viele Dramen Kaisers als Uraufführungen miterlebte und in seinen Rezensionen und Rundfunkgesprächen Kaisers literarischen Einfluß hervorhob: "Gefragt nämlich, ob ich die Dramatik Georg Kaisers für entscheidend wichtig, die Situation des europäischen Theaters für durch ihn verändert halte, habe ich mit ja zu antworten. Ohne die Kenntnis seiner Neuerungen ist die Bemühung um ein Drama fruchtlos, sein 'Stil' ist keineswegs nur 'Handschrift' (also die übrigen Schreibenden nichts angehend), und vor allem muß seine durchaus kühne Grundthese, der Idealismus, unbedingt diskutiert und die Diskussion darüber zur Entscheidung geführt werden."¹⁰¹ Brechts Forminteresse an Kaiser konzentrierte sich auf drei Merkmale, die ihn (Brecht) unverkennbar beeinflussten:

1. Georg Kaiser verzichtet in seiner Technik auf das Shakespearische Hilfsmittel der suggestiven Wirkung. Kaiser betont die Funktion des Theaters als Provokation und fordert vom Zuschauer die epische Haltung.
2. Einfluß auf Brecht hatte auch die Dialogtechnik, der "sokratische Dialog", den Kaiser in manchen seiner Dramen verwendete. Diese Technik steht im Zusammenhang mit der oben erwähnten epischen Haltung des Zuschauers. Kaiser appelliert durch seine offene Dramenform an die

Zuschauer, weil er sie mobilisieren und sie in den theatralischen Vorgang einbeziehen will.

3. Letztlich adoptierte Brecht teilweise die technischen Mittel Kaisers, obwohl Brecht diese Mittel dann für andere Zwecke einsetzte, da seine Dramen von ihrer politischen Intention her anders ausgerichtet sind.

Kaiser stand in Brechts Aufzählung der expressionistischen Dramatiker an erster Stelle. Jedoch nahm Brecht Kaisers Dramatik gegenüber keine kritiklose Haltung ein.¹⁰² Negative Merkmale der Werke Kaisers und anderer Expressionisten waren ihm bewußt. Was er besonders kritisierte, waren zum einen der "philanthropische Idealismus", ausgedrückt im Glauben an den wandelbaren Menschen, der die gesamte Gesellschaft mitzureißen versuchte. Zum anderen mißfielen ihm die Vagheit der Ideen und die pathetische Sprache. Für Brecht war der schemenhafte Typus Mensch zu abstrakt und die Rhetorik zu hohl.¹⁰³ Er bezeichnete Kaiser als den "redseligen Wilhelm des deutschen Dramas: ... Er hat dessen Pathos, dessen Gedankenarmut, dessen Geschmacklosigkeit, dessen Sinn für Prägnanz, dessen Liebe am Theatralischen und dessen Freude daran, daß was 'klappt'. Irgendwie ist er auch 'schlicht', 'militärisch schlicht' (in Generalsuniform)!"¹⁰⁴ Aus Brechts frühen Stücken wird klar, daß ihm der subjektive Idealismus Kaisers zu unpolitisch war und daß er den objektiven Materialismus, eine anti-ideologische These, an seine Stelle setzte. Aber gerade diese Art von Thematik wäre für Kaiser vollkommen undenkbar gewesen. Es ist fraglich, ob er jemals ernsthaft in Betracht gezogen hat, sozio-politische oder ökonomische Probleme darzustellen.¹⁰⁵ Wolfgang Paulsen hat Kaisers Einstellung in seinem Buch Georg Kaiser. -

Die Perspektiven seines Werkes so gesehen: "Eine objektive Spiegelung und Erfassung der Realität war ihm ganz unmöglich. Geduldige Einzeluntersuchungen der letzten Jahre haben nachgewiesen, daß ihm jedes sachliche Verständnis für die Dinge dieser Welt gefehlt hat."¹⁰⁶

Die Frage sollte hier aber nicht lauten, ob ihm das sachliche Verständnis für die Erfassung seiner Umwelt gefehlt hat, sondern ob es überhaupt in seiner Absicht lag, jemals über politisch-ideologische Systeme wie kapitalistische oder sozialistische zu schreiben. Natürlich liegt es nahe, solche Erscheinungsbilder in seinen Werken zu suchen und sie hervorzuheben, einfach deshalb, weil sie oberflächlich in der Anlage vorhanden sind. Viele Interpretationsversuche, die sich auf diesen Aspekt beschränken, resultieren in der Ansicht, daß es Kaisers Dramatik an weltanschaulicher Perspektive mangelt.

Wie unergiebig die Untersuchung von Kaisers Dramen unter dem Gesichtspunkt einer sozialen Thematik ist, zeigt sich besonders, wenn von einer sozialen Einstellung im Sinne einer sozio-politischen 'bürgerlichen' Weltanschauung gesprochen wird und das Soziale in der Dramatik mit den Zielen einer sozialistischen Ideologie verbunden wird.¹⁰⁷

Das Soziale im Expressionismus und bei Kaiser sieht auch Elise Dosenheimer (Das deutsche soziale Drama von Lessing bis Sternheim¹⁰⁸) als thematisches Zentrum, wobei besonders die Frage "nach einer menschenwürdigen sozialen Ordnung"¹⁰⁹ erörtert wird.

Einige beklagen bei Kaiser sein fehlendes Engagement als dichterische Schwäche und meinen, daß bei ihm die dramatische Wirkung über alles gehe und er daher auf eine kausale Verknüpfung des Handlungs-schehens verzichte.¹¹⁰ Andere wiederum meinen, daß dem Werke Kaisers

eine ganze Dimension fehle, denn "er dringt nicht wirklich in die Sphäre vor, von der aus das dramatische Geschehen als legitimes Abbild des menschlichen Daseins seinen Sinn erfüllt. Man kann daran zweifeln, ob uns diese Sphäre, in der das Absolute wohnt, noch zugänglich ist."¹¹¹

Wer Kaiser so interpretiert, mißversteht seine dichterische Absicht und verkennt die Entwicklung der Dramas im 20. Jahrhundert. Das moderne Drama hat als 'metaphysischer Bezug' nicht selbstverständlich ein Absolutes, etwas Mystisches oder Jenseitiges als Zentralidee. Der Mensch findet nicht notwendigerweise zu einem Gott, einer Absolutheit, und kein Gott, nichts Absolutes antwortet ihm. Es gibt kein fraglos Absolutes über dieser Wirklichkeit mehr. Der Veränderungsprozeß des Dramas weg vom klassisch-tragischen Konzept setzt in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein und drückt eine neue Einsicht und Weltvorstellung aus. Das transzendente Seinskonzept des Menschen wird ersetzt durch das einer begrenzten geschichtlich-gesellschaftlichen Realität. Diese thematischen Veränderungen bewirken formale Varianten, indem die dramatischen Gestaltungs- und Wirkungsmittel der neuen Thematik angepaßt werden. Epische Elemente beherrschen zunehmend die Struktur des Dramas. Die dramatischen Werke Georg Kaisers fügen sich in den Veränderungsprozeß ein, der sich mit Büchner anbahnte.

VIII. GESELLSCHAFTSKRITIK IN DEN

DRAMEN GEORG KAISERS

Der Antagonismus von Individuum und Gesellschaft wird thematisch und wirkt sich in den Dramen Georg Kaisers in folgenden Konfliktbereichen aus:

1. Kleinbürgerliche Gesellschaftsordnung und Denkschematik.
2. Entmoralisierte Staatsordnung.
3. Gefährdete Autonomie des Individuums.
4. Generationsprotest.
5. Moralisch-ethischer Verfall.
6. Wissenschaftlich-technische Bevormundung des Menschen.

Diese die Existenz des Menschen beschränkenden oder gefährdenden Realbezüge lassen sich paradigmatisch für das expressionistische Drama in den Werken Georg Kaisers nachweisen.

Die Auseinandersetzung des expressionistischen Dramas mit der bürgerlichen Gesellschaftsordnung und ihrer Denkstruktur war notwendig, weil beide als Daseinskategorien den Seinszustand des Individuums mitbestimmen. Die Antinomie, die dramatisch entfaltet wird, entsteht durch den unkritischen Zustand des Bürgertums einerseits und andererseits durch die antibürgerliche Tendenz eines Individuums, ausgesprochen in der Ablehnung des gesellschaftlichen und ökonomischen Systems, das der individuellen Bewußtseinsentwicklung im Wege steht. Kaiser intendiert die Befreiung des Menschen von der starren bürgerlichen Gesellschaftsstruktur



und die Durchdringung aller Lebensbereiche mit einer neuen Erfahrung. Er betreibt keine sozio-ökonomische Gesellschaftskritik. Die Kritik am politischen Zustand des Bürgertums bleibt an der Oberfläche haften. Sie protestiert zwar gegen das immer auf das Kommerzielle gerichtete Denken und provoziert die Verachtung des klein- und Spießbürgertums, aber ihre Absage gegenüber dem Gesellschaftsstand war weniger radikal-politisch orientiert. Schließlich ging es dem expressionistischen Drama nicht primär darum, eine Gesellschaftsordnung revolutionär umzustößeln. Dazu waren die Expressionisten nicht in der Lage, denn die meisten von ihnen waren Idealisten und letztlich noch zu sehr im bürgerlichen Denken verhaftet, und sie blieben daher dem Bürgertum ideologisch und materiell zu nahe.

Walter Hinder sieht weitere historische Phänomene, die eine totale Revolte verhinderten, in der "Ungebrochenheit des privatwirtschaftlichen Systems" und "dem Beharrungsvermögen der bürgerlichen Kultur."¹¹² Das antibürgerliche Drama arbeitete innerhalb des vorgegebenen Gesellschaftssystems und forderte von ihm eine freie, menschenwürdige Existenz. Es beschränkt sich darauf, kritische Postulate poetisch sichtbar zu machen, durch die der bürgerliche Realismus aufgelöst werden sollte. Es wollte die selbstgefälligen Täuschungen einer sich am Materiellen orientierenden 'heißen' Welt sprengen. Seine Aufgabe sah der Expressionist vor allem darin, diese Weltwirklichkeit kritisch zu entlarven und den Menschen zu Neu- und Selbstbestimmung zu provozieren.

Der Konflikt zwischen dem Einzelmenschen und den Forderungen einer Gesellschaftsordnung wird weit über die konkreten Zustände der gestalteten Umwelt hinaus stilisiert. Erst durch dieses abstrahierende



Verfahren (Verzicht auf Umweltdarstellung) wird die Antithetik erkennbar, die durch Subjekt und Welt gebildet wird. Die Besinnung des Subjekts auf seinen Existenzwert (d.h., der 'neue Mensch') betrifft die Auseinandersetzung des Einzelnen mit der modernen bürgerlichen Massen-Industrie-Gesellschaft. Der Expressionist wendet sich gegen diese Kategorien. Sie dienen ihm als Grundlage einer radikalen Gesellschafts- und Kulturkritik. Seine Analyse strebt eine Entlarvung und Verdammung des menschlichen Daseins als Opfer einer gebrochenen Welt an. Angriffspunkte werden vor allem das Bürgertum, die Vermassung des Menschen, die technisch-industrielle Hochzivilisation und das gesamte Gesellschaftsbild als Konglomerat der für die menschliche Existenz zerstörerischen Elemente.

Die Wandlungsforderung basiert auf der geistesgeschichtlichen Situation zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die sich durch den Verlust jeder absoluten, geistigen Orientierungsmöglichkeit in einer sinnlos gewordenen Welt, durch den Verlust der Identität, der Wirklichkeit und der humanen Verständigung manifestierte. Das Sichtbarmachen der sozialen und moralischen Krise im expressionistischen Drama ist nicht nur Gesellschaftskritik, sondern "selbst das Resultat einer Krise der Gesellschaft."¹¹³

Prominentestes Ziel aller Kritik ist das Bürgertum und das bourgeoise Denken als Ausdruck der kontemporären Lebensordnung. Der Protest richtet sich vor allem gegen die Voraussetzungen der sozialen und moralischen Prinzipien bürgerlicher Haltung. Das Bürgertum wird als Träger des wirtschaftlichen, kapitalistischen Systems angesehen. Durch die konservative, nur auf Besitzstreben gerichtete bürgerliche Denkweise

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

perpetuiert sich das Wirtschaftssystem. Das Bürgertum wird als Philistertum verschrien, das seine vorgegebenen Werte fraglos akzeptiert und von Generation zu Generation weiterreicht. Der Bürger repräsentiert für den Expressionisten den Exponenten des systemgebundenen determinierten Denkens des vergangenen Jahrhunderts. Er ist verhaftet in Konventionen, vertraut in Tradition, ist auf die materielle Bereicherung und den materiellen Genuß ausgerichtet und zeichnet sich durch geistige Trägheit aus. Die Demaskierung des Bürgertums geschieht im Drama häufig durch die Gegenüberstellung des Bürgers und des neuen Menschen. Die vertraute Welt wird in der künstlerischen Wirklichkeit als Karikatur sichtbar. Der intendierte Umbruch der Daseinsbedingungen richtet sich auf alles Traditionelle und Hereditäre als Verkörperung der Stagnation. Angriffsobjekte werden als Träger der bürgerlichen Welt auch die Familie und die patriarchalische Familienstruktur als Inkarnation des autoritativen Prinzips und des aufgedrängten und weitergereichten Erbes. Der Generationsgegensatz entzündet sich am vaterrechtlichen System. Der Vater-Sohn Konflikt hat im expressionistischen Drama ähnliche Darstellungsfrequenz wie im Sturm und Drang. Der Vater ist nicht nur Repräsentant der Familie, der kleinsten Zelle bürgerlicher Gesellschaftsordnung, sondern auch autoritäre Macht, die den Ausbruch aus den Beschränkungen der bürgerlichen Moral und Tradition verhindert.

Die expressionistische Auflehnung gegen bürgerlich materielles Erwerbsstreben, gegen Autorität und Heucheleien, gegen den unumschränkt fortwuchernden Herrschaftsanspruch der Wissenschaften, hat ihre geistigen Wegbereiter.

Aller Kritik voran steht das Werk Nietzsches,¹¹⁴ aber auch Bergson (Betonung der intuitiven, schöpferischen Kraft), Husserl (Lehre der Phänomenologie, Konzentration auf das 'Wesen') und Buber (religiös-mystisches Weltbild) wirken auf die Expressionisten ein.

Die literarische Analyse darf den Einfluß der Dichtungstheoretiker nicht übersehen. Nietzsches Stellung in der modernen Literaturgeschichte und sein Einfluß auf die heutige Literatur gründet sich auf die von ihm neugestaltete Bewußtseinsproblematik, die die Kunst nun an das Leben zurückverweist, denn "man kann zwischen dem, was sich im Kunstwerk unmittelbar zeigt, und dem, was es eigentlich leistet, unterschieden werden und eine eigentümliche Entlarvung der Kunst beginnen."¹¹⁵ Die neu hinzugewonnene Bedeutung der Kunst besteht darin, ihre Funktion bei der Bewältigung des Daseins zu rechtfertigen. Kunst gewinnt neben der ästhetischen Fragestellung nun noch die der lebensphilosophischen. "Nietzsche konnte für die moderne Kunst eine entscheidende Bedeutung gewinnen, weil er Recht und Fragwürdigkeit des Humanen von neuem bewußt machte. Indem er Dichten und Denken auf das Leben zurückbezog, stellte er die Versachlichung und Vergegenständlichung des Daseins ebenso in Frage wie jede unreflektierte Gefühlsseligkeit."¹¹⁶

Direktes Vorbild für die Thematik des Expressionismus wurde Nietzsche durch seinen Ruf nach Entlarvung der Scheinhaftigkeit der bürgerlichen Kultur, seiner In-Frage-Stellung der Werte und Wertvorstellungen, seinem Kampf für die Wesentlichkeit und Vergeistigung und die Betonung des Humanen. Neben Nietzsches Auseinandersetzung mit der Grundfrage des Menschen und seiner Absage an das Bürgertum, ist seine Rückbeziehung der Kunst auf das Leben die Voraussetzung für die Grundlagen der

modernen Kunst, weil nun Kunst auf Menschlich-Beständiges nur noch durch ständiges Befragen eingehen kann und die Entschiedenheit der begrifflichen Sprache zurücknimmt. Der Gebrauch des alltäglichen Wortes als Medium der Kunst, mittels dessen Wesentliches über den Menschen ausgesagt ist, wird höchst fragwürdig, wenn nicht gar unmöglich. Man wird verstehen, warum die subjektive Erlebnissprache nicht mehr ausreicht, um der Moderne ihren Sinn zu verleihen: der Mensch erfährt sich nur noch dann als Mensch, wenn er das Sichere durch Brechungen auf seinen Wahrheitsgehalt hin unter Zurückweisung auf seine eigenen Voraussetzungen ständig befragt.



IX. BÜRGERLICHE GESELLSCHAFTSORDNUNG UND DENKSCHEMATIK IN DEN DRAMEN KAISERS

In einem Gespräch äußert sich Georg Kaiser im Jahre 1921: "Der Dichter weist einen Weg. Er eröffnet Möglichkeiten eines neuen Menschentums ... Ich weiß, daß Begriffe von gestern und heute zerstört sind ... Ich sah damals den Zwang, Altes über den Köpfen des Bürgers zu demolieren." (IV.553) An einer anderen Stelle sieht er die Aufgabe des Dichters ähnlich: "Er verrichtet für andere ein finsternes Werk - für ihn selbst ist die Zerstörung das einzig wichtige Vorhaben. 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.564) Die hier programmatisch ausgesprochene dichterische Funktion hat zur Grundlage die expressionistische Zielsetzung, daß durch die Zerstörung des Althergebrachten eine gesellschaftliche und geistige Umorientierung möglich gemacht werden solle. Dieser programmatisch-propagandistische Ansatz bestimmt die Thematik vieler expressionistischer Dramen, also auch der Dramen Georg Kaisers.

Kunst erfährt durch diese Zielsetzung eine neue Funktion und muß von nun an ihre rein schöngeistige Aufgabe zugunsten einer proklamatorischen aufgeben. Diese Forderung erwächst zwangsläufig aus der von den Dichtern eingegangenen Bindung an die Zeit der spätwilhelminischen, imperialistischen, kapitalistischen Gründerjahre und die daraus

resultierenden politischen, sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Determinanten. Der Wille, das Kunstwerk zum Sprachrohr der Idee zu machen, bringt die Distanzierung von dem Konzept des "l'art pour l'art" mit sich. Das Kunstwerk steht nun im Dienste einer Erneuerung des Menschen und wirkt als Protestorgan gegen bürgerliche Einkapselung, gegen die Abhängigkeit von Rationalität und gegen den Verlust der menschlichen Substanz im Zeitalter der Maschine. Die angewandten Kunstmittel sollen auf das Alltagsleben zerstörend und entlarvend wirken.

Die bestehende Alltagswelt soll ihrer Scheinhaftigkeit beraubt werden. Das Entlarven und Denunzieren ist jedoch im Drama Kaisers auf eine zentrale Figur beschränkt und baut nicht auf die allgemeine kritische Beurteilung durch die breite Bevölkerung. Die Funktion der Volksmassen im expressionalistischen Drama und die bühnentechnische Wirksamkeit der Massenszenen bedürften einer besonderen Untersuchung und kommen hier nur am Rande in Betracht. Die Konzentration auf einzelne Personen als Träger der Wandlungsmission bedeutet formal für die meisten expressionistischen Dramen, die zentrale Figur als Erlebnis- und Formulierungsmedium in der Isolation darzustellen. In dieser Isolation emanzipiert oder in seiner Emanzipation isoliert sich das Subjekt, und indem es sich von charakterlichen und individuellen Bestimmungen befreit, begreift es sich als 'neuen Menschen', als Exponenten einer neuen Wirklichkeit und als Missionar an seinen Mitmenschen.

Der Bereich des Künstlers und des Protagonisten umschließt die real vorliegende ökonomisch-gesellschaftlich determinierte Alltagswelt. Es liegt hier keine partielle Anklage eines bestimmten temporären Gesellschaftszustandes vor, sondern die Totalität der modernen Zivilisation

wird kritisiert, ihr "bis in das Unübersehbare und Diffuse gebrochene und zugleich artifizielles Bewußtsein, ihrem Partikularismus aller Wert- und Denkbereiche..."¹¹⁷

Die Abbildung einer 'realistischen Welt' ist aus thematischen und formalen Gründen unmöglich. Was als 'Realität' bleibt, wird gleichnishaft dargestellt und verweist auf eine universelle Situation. Das Drama tastet die Wirklichkeit nur noch ab und zeichnet stilisierte Bruchstücke einer Alltagswelt.

Die zentrale Figur muß der Alltagswelt konsequent entsagen, um von ihr unabhängig zu werden und in der Isolation eine neue Perspektive zur Realität zu entwickeln. Das Entsagen des Protagonisten geschieht zumeist abrupt und oft nicht offensichtlich motiviert. Die Flucht aus und vor der Wirklichkeit führt in eine Scheinwelt, die von Eric Fivian als "Korallendasein"¹¹⁸ bezeichnet wird. Die selbst gewählte Isolation kann aus egoistischen oder altruistischen Gründen geschehen. Egozentrische oder altruistische Motivation bestimmt wiederum die Perspektive, aus der die Wirklichkeit gesehen wird.

Anhand der Gas-Trilogie und des Dramas Von morgens bis mitternachts läßt sich die Perspektive des Protagonisten und der Nebenfiguren zur Umwelt und die gesellschaftliche Stellung und Einstellung gegenüber 1) einer bestimmten bestehenden Gesellschaftsordnung, 2) herrschenden ideologischen Konventionen und 3) feindlichen Normen feststellen. Das Drama diagnostiziert einen Zustand. Es untersucht die Welt des Kleinbürgers und des Großindustriellen. Diese Welten werden durch den Milliardär, dessen Nachfahren und Umgangspersonen beziehungsweise durch den Kassierer vertreten.



In dem ersten Teil der Gas-Trilogie flieht der Milliardär aus dem sozialen Elend des Proletariats, dem beide Eltern zum Opfer fielen. Sein Vater wird von den Maschinen einer Fabrik 'verbraucht', ausgesaugt, bis er an einem Lohntage nicht mehr nach Hause kommt, woraufhin sich die Mutter erhängt. Dieser Vorfall wird Anlaß für den Sohn zu fliehen, um dem sozialen Elend zu entkommen. Er wird durch unermüdliches Streben zum Besitzer derselben Fabrik, in der sein Vater ausgebeutet wurde. Sein Reichtum verhilft ihm dazu, sich von der Realität vollkommen abzukapseln. Er flieht vor der Realität in eine Scheinwelt. In dieser sich selbst zurechtgelegten Welt kann er sich von den Vorgängen 'draußen' isolieren. Er nimmt sich einen Doppelgänger, der ihn, den Milliardär, mit der Außenwelt verbinden soll. In dieser Isolation dirigiert er das "heiße Herz der Erde", eine kapitalistische, profitorientierte Fabrik. Um den Schein des philanthropischen Reichen zu wahren, verteilt er an "offenen Donnerstagen" Almosen unter die Bedürftigen. In dieser Funktion wird er durch seinen Doppelgänger vertreten, um sein Elfenbeinschloß nicht verlassen zu müssen.

Sein Verhältnis zur Realität formuliert er aus dieser Einkapselung. Im Sprachgebrauch des Milliardärs besteht die Weltordnung aus einem beständigen Streit zwischen arm und reich. Diese Kluft will er überbrücken. Aber sein Konzept ist egoistisch, rücksichtslos menschenfeindlich und steht in diametralem Gegensatz zur Absicht.

Die soziale Weltordnung (Einteilung in soziale Klassen) sieht bei ihm so aus: "Die Klassen sind kürzer oder weiter vorgekommene Flüchtlinge ... Alle sind auf der Flucht ... Und die am raschesten Fliehenden - die triumphieren!" (I.663) Die Diskrepanz zwischen dem vorgegebenen

karitativen Emporkömmling und dem erwerbshungrigen Kapitalisten auf der Flucht kulminiert in der Verachtung für den Mitmenschen: "Wer flieht, will nicht sehen, über wen er tritt!" (I.664) Der Milliardär hat seine Flucht vorerst beendet: "Das Werk - mit seinen Maschinen - mit seinen Menschen zwischen mich und das Furchtbare gestellt - das hat mir die erste Ruhe gegeben!" (I.663) Das Leben in der Scheinwelt soll sich auf nachfolgende Generationen übertragen. In seinem bürgerlichen Denken bedeutet es: "Mein Sohn soll es einmal besser haben ... Ich lasse ihn ein helles Leben leben. Er hat keine Berührung mit dem, was in ihren Broschüren schreit und jammert. Ich habe ihn abseits geführt." (I.666) Er enthält der nächsten Generation die Erfahrung der Realität vor, damit sein Sohn sich nicht mit ihr auseinanderzusetzen hat. Die Konfrontation mit der Wirklichkeit würde die Scheinwelt zerstören, in der sich der Milliardär geborgen fühlt. Die Scheinwelt verleiht ihm die innere "Unabhängigkeit", nach der er sich sehnt. Innere "Unabhängigkeit" kommt bei ihm nur zustande, wenn er damit seine Vergangenheit auslöschen kann. Seine selbst zurechtgelegte Weltordnung vom Kampf eines jeden gegen jeden dient ihm dazu, seine Vergangenheit als Teil dieses Kampfes zu betrachten. Durch seine ökonomische Stellung hat er sich von dieser Vergangenheit befreit, und damit kann er sich vermeintlich auch aus dem sozialen Konflikt heraushalten.

Sein Sohn bricht aus dieser Schein-Welt seines Vaters aus. Er entscheidet sich freiwillig und absichtlich für die Auseinandersetzung mit der sozialen Realität: "Wie Schuppen ist es mir von den Augen gefallen. Das ganze Unrecht, das wir begehen, wurde mir offenbar. Wir Reichen - und die anderen, die ersticken in Qualm und Qual - und Menschen

sind, wie wir." (I.677) Auch seine Tochter hält es nicht länger in dieser künstlichen 'heilen' Welt des Großbürgertums. Sie bricht aus, um diejenigen zu pflegen, die durch die Explosion in der väterlichen Fabrik verunglückt sind. Die Phantomwelt des Milliardärs bricht zusammen. Das, was er in seinen Kindern verewigen wollte, der Verlust jeglicher Vergangenheit und damit jeglicher Bezug zur Realität, wird hinfällig. Seine letzte Flucht, der Tausch seiner Vergangenheit mit der des Sekretärs, entfernt ihn noch weiter von allen Beziehungen zur Realität. Das 'neue Sein' (I.710) ist ein paradiesischer Zustand, der jedoch nichts mit der christlichen Vorstellung von 'Himmelreich' und 'Paradies' gemeinsam hat. Der Milliardär umschreibt ihn irrtümlicherweise als die Erkenntnis der "tiefsten Wahrheit, die immer nur ein einzelner findet." (I.710) Die "tiefste Wahrheit" entwirft der Milliardär als subjektive Wirklichkeit, die mit der objektiven Realität nichts zu tun hat. Die Lebenssehnsucht des Milliardärs erfüllt sich in dem Augenblick, als er glaubt, die Wahrheit seines Selbst zu finden. Diese Scheinwahrheit bedeutet nun, daß er Wunsch-Dasein und reales Dasein nicht mehr trennen kann.

Das gesellschaftlich-wirtschaftliche System, das den Milliardär zum Aufbruch bewegte, wurde durch ihn weder reformiert noch verbessert, sondern er hat es sich selbst zunutze gemacht. Nur einer, er, wird frei. Aus dem Ausgebeuteten ist der Ausbeuter geworden, dessen Menschenverachtung derjenigen seiner Vorgänger in nichts nachsteht, oder sogar übertrifft. Die Realität wurde nicht gewandelt, sondern zum egoistischen Macht- und Befriedigungswerkzeug umgebogen. Sein Beitrag zur Neuverteilung der Besitzverhältnisse erschöpft sich in Wohltätigkeitsveranstaltungen. Soziale Reformabsichten will Kaiser hier nicht proklamieren.

Dem Plan des "Herrn in Grau", die Bereicherung des einzelnen auf Kosten vieler zu 'ächten, kontert der Milliardär mit seinem Weltordnungskonzept, das die gesellschaftlichen Klassen eben als "kürzer oder weiter vorgekommene Flüchtlinge" (I.664) bezeichnet. Für Kaiser liegt der gesellschaftliche Mißstand sowohl in der Gesamtheit der Gesellschaftsstruktur, als auch in deren Opfer, dem Realitätskonzept des individuellen Mitglieds.

In dem zweiten Teil der Trilogie gewinnen wir Einblick in eine Veränderungsmöglichkeit der Gesellschaftsstruktur. Der Milliardär versucht, das kapitalistische Ausbeutungssystem zu überwinden, indem er es sich in kalkuliertem Opportunismus unterwirft. Sein Sohn nimmt die Unmenschlichkeit des Systems zum Anlaß, seine Reformideen durchzuführen. Aber Gewinnbeteiligung und Reichtum für alle setzt eine ungeahnte unkontrollierbare Reaktion in Gange seitens der Arbeiter. Leistungssteigerung dient nun dem Gewinn des Einzelnen. Die Ausbeutung durch einen zweiten ist abgeschafft, nun beutet sich der Mensch aus eigenem Antrieb, aus eigener Profitgier und Befriedigungssucht selbst aus. Die Spitze der Paradoxie ist erreicht: der freigewordene Sklave versklavt sich selbst. Er lebt in einer Scheinfreiheit, die sich auf falsche Voraussetzungen aufbaut. Hinzu kommt noch der unberechenbare Faktor der Technologie, der den Menschen psychisch und physisch bedroht.

Die empirisch-physikalische Berechnung der Energie "Gas" stimmt in der Formel (II.16), aber die Energie verselbständigt sich. Berechenbarkeit und Kontrollierbarkeit brechen auseinander. Die Rechnung des menschlichen Gehirns versagt vor der Energie, obwohl sie physikalisch stimmt. Die menschenmögliche Fähigkeit, durch die Empirie die einmal

ausgelöste technologische Macht zu beherrschen, hat ihre Grenze erreicht: "Stimmt - und stimmt nicht! An die Grenze sind wir gestoßen. Stimmt - und stimmt nicht! Dahinter dringt kein Exempel. Stimmt - und stimmt nicht! Das rechnet sich selbst weiter und stülpt sich gegen uns. Stimmt - und stimmt nicht! (11.17) Die Technologie erleichtert die physische Arbeit, steigert die Leistungsfähigkeit und den Gewinn des einzelnen Arbeiters. Unkontrollierbarkeit des technologischen Produktes und uneingeschränkter Produktionseifer der Arbeiter verschwören sich gegen den Menschen. Zweck-orientierter Rationalismus wird zum Hindernis einer sozialen Reform.

Anstatt aus der Explosion im Gaswerk Konsequenzen zu ziehen, fordern die Arbeiter den Wiederaufbau der Fabrik und die Wiederaufnahme der Gas-Produktion, obwohl feststeht, daß eine erneute Explosion nur eine Frage der Zeit ist. Selbst die ultimative existentielle Bedrohung bringt keine Wandlung vom Arbeitstier zum Menschen. Die soziale Wandlungsmöglichkeit stößt auf die Wandlungsunwilligkeit der Arbeitermassen. Die Denkschematik des Durchschnittsarbeiters kann zwischen den angebotenen Alternativen der Technisierung oder des Bauerntums nicht wählen. Zu dieser Entscheidung dringt das Bewußtsein erst gar nicht vor. Die Reformpläne des Milliardärsöhnes scheitern an der menschlichen Verblendung und Unverbesserlichkeit.

Zwei humane Denkprozesse erreichen Kulminationspunkte: Die wissenschaftlich-technische Empirie ist auf ihrem Höhepunkt angelangt und kann nicht weiter. Der zweckhafte Rationalismus der Arbeitermassen führt zum Tiefpunkt humaner Existenz, wo der Mensch sich nicht mehr zum 'Mensch-Sein' entscheiden kann. Beide sind auf Endstufen angekommen.

Die menschliche Verstümmelung ist psychisch und physisch das Resultat einer widersinnigen Geisteshaltung, die sich in dem Bestreben nach Gewinn durch Arbeit ausdrückt. Die Forderung des Milliardärsohnes bleibt angesichts dieser Verbohrtheit unwirksam, und resignierend muß er eingestehen, daß der Wiederaufbau des Werkes nur der Selbstvernichtung des Menschen dient: "Gibt es kein Halten?! - Sage es mir: wo ist der Mensch? Wann tritt er auf - und ruft sich mit Namen: - Mensch? Wann begreift er sich - und schüttelt aus dem Geäst sein Erkennen?" (II.57-58)

Die soziale Struktur des Arbeiters ändert sich nicht infolge der Übernahme des Gaswerkes durch die Regierung. Die Verbindung von Regierung und Rüstungsindustrie ist durch Landesverteidigung und die dafür notwendige Fabrikation des Waffenmaterials bedingt. Der Arbeiter im Gaswerk wird Teil der Rüstungsindustrie und arbeitet letzten Endes mit an den Waffen zur Vernichtung der Menschheit. Sein Arbeitseifer und seine profitgierige Einstellung werden dem staatlichen Rüstungsmonopol unterworfen. Er arbeitet für den Staat als Auftraggeber der Produktion von Vernichtungswaffen und gleichzeitig im eigenen Interesse als Profitgier.

Gas II zeigt die Beherrschung der Arbeitermassen durch die anonyme Institution des Staates. Die einzelnen Arbeiter werden von den herrschenden Blaufiguren wie Schachfiguren in der Gasproduktion und im Kriegsspiel je nach Bedarf und Zweck eingesetzt. Unter dem ständig steigenden Bedarf an Gas versagen schließlich auch die zu Automaten degradierten Arbeiter den Dienst, denn "die Rechnung ging nicht auf - es blieb ein Rest!" (Erste Blaufigur, II.69) Der kleine Rest an Menschlichkeit wird noch einmal zur Entscheidung aufgerufen: Unterwerfung

unter den Frondienst der siegreichen Gelbfiguren oder Selbstvernichtung.

Unterwerfung unter den Frondienst der Gelbfiguren wäre die einfache Lösung. Die resultierende Staatsordnung wäre sozial regressiv. Die Entscheidung für das alles vernichtende Giftgas verspricht Befreiung von jedem Frondienst, Zerstörung der feindlichen Truppen und Aufhebung jeglicher menschlicher Ordnung. Der Milliardenarbeiter versucht, indem er für die Unterwerfung argumentiert, den menschlichen Idealismus anzusprechen: "Spreitet die Sient für das Neue;" (II.84) "Nutzt euer Dasein ...;" (II.85) "Stimmt zu euch die ihr seid - in euch entledigt!" (II.86) "Löst euch in Duldung aus der Fron, der in euch nicht anrührt!" (II.87) Aber wie zuvor verschreiben sich die Arbeitermassen der Lösung des Großingenieurs. Die Idealstufe tritt nicht ein, weil der Appell des Ingenieurs überzeugender ist: "Meßt wer ihr bleibt - in eurer Entrechtung. Nacken für Peitschen ... ", "Rechnet die Mächtigkeit aus, die ihr erbeutet ... " (II.86) Die Mechanisierung führt in den totalen Krieg und zum grausigen Ende der Menschheit.

Zu einer neuen Lebensweise ließen sich die Arbeitermassen auch angesichts der schrecklichen Bedrohung nicht bekehren. Die Suche nach dem 'neuen Menschen' bleibt eine Jagd auf ein Phantom. Der erstarrte Mensch, der nicht nach den Ursachen seines Versagens fragt, der seine Ideale und Methoden ungeprüft hinnimmt, kann auch seine Daseinswirklichkeit nicht verändern. Eine Lösung der gestellten Problematik bietet Kaiser nicht an. Eher ließe sich eine resignierende Haltung gegenüber jeder sozialen Umgestaltung feststellen. Vorbedingung für die Erneuerung der Gesellschaft wäre die Wandlungsbereitschaft des Einzelmenschen.

Die wandlungsfähigen Protagonisten, der scheiternde Milliardärsohn und der erfolglose Milliardärarbeiter, stehen der sozialen Wirklichkeit konzeptionslos gegenüber. Der soziale Beitrag besteht lediglich darin, die soziale Rangstufe, in die sie geboren wurden, zu verlassen und sich klassenmäßig den Arbeitern gleichzustellen. Ein reales Konzept entwickeln sie nicht. Mit dem Konzept (Rückkehr zum Bauerntum, Unterwerfung unter das Fronsystem der Sieger) erreichen sie die Arbeitermassen nicht. Das Konzept einer neuen Gesellschaftsordnung bleibt im Ansatz stecken, der sich auf das utopische Ideal des 'neuen Menschen' beschränkt. Die Vermassung des Menschen durch Technik, Maschinenwelt und städtische Lebensform tritt an die Stelle eines Gemeinschaftslebens. Die wirtschaftlich-ökonomische Beziehung ersetzt die menschliche. Die Beherrschung durch die Technik bringt den Verlust schöpferischer Tätigkeit mit sich und führt zur Unfähigkeit, Entscheidungen zugunsten eines humanen Daseins zu treffen. Die Verabschließung der Materie bedroht die Existenz. Um dieser Bedrohung zu entgehen, müßte eine Rückbesinnung auf echte humane Existenzwerte stattfinden. Diesen Weg verbaute man sich durch die Hingabe an die Technik. Der *circulus vitiosus* verweigert die Rückkehr zum 'Mensch-Sein' im Sinne des Expressionisten.

Der Ausweg, das Ideal vom 'neuen Menschen', führt zum Gegenbild der existenten Wirklichkeit. Der 'neue Mensch' ist das Resultat der Negation des Vorhandenen. Der Protest gegen herrschende soziale und ökonomische Strukturen mündet in der Aufgabe jeglicher Realitätsbezüge. Der 'neue Mensch' muß sich gezwungenermaßen aus dem bestehenden Ordnungsgefüge ausgliedern, weil dort die Bedingungen für eine humane Existenz nicht mehr vorhanden sind.

Kaisers Stationendrama Von morgens bis mitternachts steht paradigmatisch für den Ausbruch aus der Umwelt, der kleinbürgerlichen Welt des Kassierers. Seine Existenz ist gebunden an das bürgerliche Leben in der Familie und an den Schalter einer kleinstädtischen Bank. Der thematische Widerspruch entwickelt sich zwischen seinem kleinbürgerlichen Dasein, seiner menschlichen Einkapselung in der Bank, seiner entmenslichten Arbeitssituation und dem Anspruch, aus diesem Dasein zu fliehen. Anlaß dazu wird durch die fremde Dame gegeben, deren fremdländischer Flair den unscheinbaren Kassierer zum Ausbruch und zur Unterschlagung bewegt. Das Unbekannte und Abenteuerliche reizt ihn, das leblos Geborgene und Bekannte zu verlassen. "Ich bin auf dem Marsche - Umkehr findet nicht statt." (I.482) Die Rückkehr zur Familie im zweiten Teil unterstützt seinen Beschluß. Die 'gutbürgerliche' Atmosphäre wird so dargestellt: "Erste Tochter sticht ... Zweite Tochter übt die Tannenhäuserouvertüre." (I.485) Die Regelmäßigkeit des Alltagslebens ("Wenn Vater kommt, ist es Mittag," I.485) und die "hübsche Gemütlichkeit des Zusammenseins" (I.488) der Familie beschreiben die eingekapselte Welt.

Die Sehnsucht nach dem nicht gelebten Leben treibt den Kassierer aus der Bahn der Alltäglichkeit, Konvention, Gewohnheit und dem Mechanismus des Bankschalterdaseins. Er fällt der Verlockung des Geldes nicht anheim. Er nutzt nur die Situation, um der Routine des alltäglichen Lebens zu entfliehen. Er will der Vergewaltigung des ursprünglichen Daseins als Opfer der Lebensbedingungen der Kleinstadt W. durch den Ausbruch in die Freiheit entinnen. Der Kassierer muß sich beweisen, daß es außerhalb des begrenzten bürgerlichen Existenzraumes noch eine andere Wirklichkeit gibt.

Der Aufbruch ist abrupt, ohne Bedenken und ohne Kompromiß. Die unverwandte Welt steht der Selbstverwirklichung im Wege. Der Versuch der Selbstverwirklichung geht in Phasen vor sich, der einen Erkenntnisprozeß darstellt. Dieser dramentechnische Prozeß ist zeitlich von vornherein begrenzt: "Von morgens bis mitternachts." Dem Kassierer gelingt die totale Entfernung von der Wirklichkeitswelt auf dem Schneefeld. Die räumliche Weite und Unbegrenztheit der Schneefläche sind äußere Anzeichen dieser Entfernung. Rückwärts gehend verwischt er seine Spuren zur Alltagswelt. Der Bruch mit der Außenwelt signalisiert den Beginn der Wandlung ebenso wie das erstrebte Inkognito. Die Begegnung mit dem Gerippe motiviert ihn zu folgendem Monolog: "Hast du die ganze Zeit hinter mir gesessen und mich belauscht? Bist du ein Abgesandter der Polizei? Nicht in diesem lächerlich beschränkten Sinne. Umfassend: Polizei des Daseins? Bist du die erschöpfende Antwort auf meine nachdrückliche Befragung?" (I.484) Der Kassierer erkennt die Erscheinung als Teil seiner Existenz: "Die Verwandtschaft bezeugt sich innigst. Ich glaube sogar, du steckst in mir drin. Also winde dich aus dem Astwerk los, das dich von allen Seiten durchsticht, und rutsche in mich hinein." (I.484) Dasselbe Gerippe erscheint noch einmal in der Schlußszene: "Ich habe den Weg hinter mir. In steilen Kurven steigend keusche ich herauf." (I.516) Zwischen dem ersten und letzten Erscheinen liegen die Stationen, in denen sich der gewandelte oder erneuerte Mensch behaupten soll. Der Kassierer hat die kleinbürgerliche Welt (Kleinstadt W.) verlassen und ist in die Großstadt B. gegangen. Er hat damit die zweite Handlungsebene erreicht. Die erste Ebene beschrieb das Dasein des Kassierers und seinen Ausbruch daraus, während die drei Stationen (Sechstagerennen, Ballhaus, Heilsarmee) des zweiten Bereichs den Menschen

außerhalb seiner gewohnheitsmäßigen Beschäftigungen untersuchen wollen. Diese Stationen führen ihn nicht näher an das Ziel einer idealen Menschengemeinschaft, eher weiter davon weg. Auch außerhalb des 'normalen', geregelten Alltagslebens wird der Kassierer ständig enttäuscht. "Der Aufbruchsoptimismus wird Stufe um Stufe zurückgenommen, bis er umschlägt in die völlige Desillusion."¹¹⁹

Der Kassierer möchte den Ausbruch aus dem Gesetzmäßigen, Zweckfreien und Gewohnten veranlassen und sucht Stätten auf, die scheinbar diese Möglichkeit anbieten. Im Ballhaus glaubt er das Ideal der Liebesbeziehung zu finden, aber die Kokotte besitzt ein Holzbein und kann deshalb nicht mit ihm tanzen. Sein gestohlenes Geld kann die Menschenmassen im Sportpalast zur Ekstase bringen. Die entfesselten Leidenschaften der Zuschauer scheinen zweckfrei zu sein und der Kassierer spornt die Leidenschaften noch zusätzlich durch Geldprämien an die Radfahrer an: "Aus siedender Auflösung des einzelnen geballt der Kern: Leidenschaft! Beherrschungen - Unterschiede rinnen ab. Verkleidungen von Nacktheit gestreift: Leidenschaft!" (I.496) Das Erscheinen des Kaisers führt zur abrupten Rückkehr der Menschenmassen in traditionelle Denk- und Verhaltensschemen - wie hingebende Verehrung dem Machtrepräsentanten gegenüber, - als auch zur Unterdrückung der Leidenschaften.

Der letzte Versuch des Kassierers endet in der größten Enttäuschung. Im Beichtstuhl der Heilsarmee faßt er die Erkenntnisse des Tages zusammen: "Ich bin seit diesem Vormittag auf der Suche. Ich habe Anstoß bekommen, auf die Suche zu gehen ... Was ist es nun, das diesen vollen Einsatz lohnt? ... Von Schlacken befreit lobt sich meine Seele hoch hinauf - ausgeschmolzen aus diesen glühenden zwei Tiegeln:

Bekenntnis und Buße!" (I.514) Er erkennt, daß der Griff in die Kasse kein sicherer Weg zur Läuterung ist und wirft das Geld unter die Massen, um zu zeigen, daß er seinem Irrglauben absagt. Die Heilsarmisten reißen sich um die Geldscheine. Die Erneuerung des Menschen scheitert an der verderbenden Macht des Geldes. Auch der letzte Hoffnungsschimmer, der dem Kassierer noch bleibt, verlischt, als das Heilsarmee-Mädchen ihn bei der Polizei als Bankräuber anzeigt, um so in den Genuß der ausgesetzten Belohnung zu kommen. Der Kassierer findet die erträumte Menschengemeinschaft auch nicht in der bekennenden und büßenden Heilsarmee-Versammlung. Die 'Menschheitserneuerung' bleibt auf seine Person beschränkt; denn nur in ihm wird die existentielle Erneuerung erfahrbar: "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." (I.516) Die einzelnen Stationen, die der Kassierer durchläuft, erweisen sich als eine "Welt des Wunschtraumes, die Welt der geheimen kitschigen Sehnsucht des Spießbürgers ... In seinem Ansatz war der Aufbruch verfehlt; das Mißverständnis des Anfangs nimmt die große Enttäuschung am Ende des Dramas vorweg. Zugleich bekundet sich hier wieder die Formalisierung des Aufbruchs- und Erneuerungsmotivs: dem Ausbruch an sich ist der Wert zuerkannt; wichtig erscheint, daß er überhaupt unternommen wird."¹²⁰

Der gesamte Vorgang der Flucht aus dem Bankkassiererdasein baut auf falsch eingeschätzte Bedingungen auf. Das Verkennen der Realität wird durch falsche Wertvorstellungen bedingt, die wiederum der kleinbürgerlich begrenzten Mentalität entspringen. Die Dame aus Florenz veranlaßt den Bankdirektor zu solchen Verallgemeinerungen wie "Ja,

wo die Orangen blühen, da blüht auch der Schwindel. Von Schwindel ist da unten kein Quadratmeter Erdboden frei" (I.471) und: "Wir haben hier eine jener Existenzen gesehen, die im Sumpf des Spielpalastes gedeihen."

(I.471) Das Sprachklischee ersetzt das Wissen um die Wahrheit.

Schließlich stellt sich heraus, daß die Dame aus Florenz eine ehrenhafte Person ist und weder den verzerrten Vorstellungen des Bankdirektors noch denen des Kassierers entspricht. Aktion (Kassierer) und Reaktion (Bankdirektor) basieren auf Fehleinschätzungen. Wahrheit und Wirklichkeit werden unterdrückt zugunsten der selbst zurechtgelegten Ersatzrealität.

Der Kassierer bricht aus seiner 'Verschüttung' aus, nachdem ihn die Dame aus Florenz abgewiesen hat: "Man liegt tief gebettet. So ein Leben lang schaufelt mächtig. Berge sind auf einen getürmt." (I.486)

Der Ausbruch bleibt für die Umwelt unverständlich. Die Mutter des Kassierers charakterisiert seinen Zustand als Krankheit.

Der Ausbruch erfolgt aus einem geborgenen Lebens-Zustand. Darin liegt das thematische und dramatische Konzept Kaisers: "Drama ist die Bedrohung des Zuständlichen. Die Tat Drama, gestellt in den Nur-Verbrauch von Vitalität, bedrängt den Nur-Verbraucher (den Bürger - den Geborgenen) unerbittlich... Jedes Dichtwerk verrichtet eine vernichtende Niederlage der Geborgenen." (IV.574)

Am Ende der Suche nach Selbsterfüllung steht die Erkenntnis, daß der Weg ohne Resultat bleibt: "Von morgens bis mitternachts rase ich im Kreise - nun zeigt sein fingerhergewinktes Zeichen den Ausweg - - - wohin?!" (I.517) Die Frage nach dem Wert des Daseins wird aufgeworfen. Für den Kassierer bedeutet der Saal der Heilsarmee die Einsicht in die Wertlosigkeit des Materiellen: "Mit keinem Geld aus allen

Bankkassen der Welt kann man sich irgendetwas von Wert kaufen. Man kauft immer weniger, als man bezahlt. Und je mehr man bezahlt, um so geringer wird die Ware. Das Geld verschlechtert das Echte - das Geld ist der armseligste Schwindel unter allem Betrug!" (I.515)

Der Kassierer scheitert, weil das Materielle (Geld) sich vor die menschliche Erfahrung des Selbst schiebt. Der 'neue Mensch' kann nur aus der Selbstverwirklichung entstehen.

X. WELTUNTERGANGSMYTHOS

Die expressionistische Thematik des Weltunterganges hat bei **Kaiser** keinen religiös-mystischen Hintergrund. Die Frage der Theodizee wird nicht aufgeworfen. Der Gott des Alten und Neuen Testaments bestraft sein eigenes Geschöpf. Das Verhältnis von Strafendem und Bestraften im expressionistischen Drama ist nicht das des Schöpfer-Gottes zu seinem gefallenem Geschöpf. Das Strafgericht spielt sich vielmehr innerhalb der menschlichen Existenz und seiner Beziehung zur Realität ab. Der Mensch bestraft den Menschen, das heißt, sich selbst.

Der Gang der Menschheit zum Abgrund erfolgt in Kaisers Gas-Trilogie aufgrund ökonomisch-sozialer Vorgänge, weil hier das Entscheidende, die existentielle Aufgabe, nicht geleistet wird. Da sowohl das wirtschaftliche wie auch das soziale System von Menschen gemacht ist, beruht das Verhältnis des Einzelmenschen zu Ökonomie und Gesellschaft auf dialektischen Prinzipien. Kaisers Drama will beweisen, wie weit die ökonomische Struktur, sei es der Kapitalismus oder Sozialismus, das Schicksal des Menschen bestimmt. Die Ablösung des kapitalistischen Wirtschaftssystems durch das sozialistische, wie es im Übergang von der Koralle zu Gas I dargestellt wird, hebt die Probleme der zwischenmenschlichen Beziehungen sowie das Problem der Selbstverwirklichung nicht auf. Die Lösung dieser Problematik bleibt an den Einzelmenschen gebunden. Erst in ihm entsteht die Selbstverwirklichung und erst durch ihn werden die Gegensätze in den zwischenmenschlichen Beziehungen beglichen.

'Heilung' kann nur vom Individuum, vom Menschen überhaupt, kommen. Das System per se, das nicht das Humane als Ausgangspunkt und Ziel hat, ist notwendig inhuman und führt zur menschlichen Katastrophe.

Das Weltuntergangsmotiv wird thematisch in der Auseinandersetzung zwischen dem wandlungsfähigen und -unfähigen Menschen, dargestellt als gesellschaftlicher Ablauf. Der wandlungswillige reagiert entsprechend auf den veränderten Existenzraum. Der Milliardärsohn verwandelt das Industrieimperium seines kapitalistischen Vaters in ein klassenfreies Unternehmen. Die wandlungsunfähige Masse der Arbeiter verkennt die Gelegenheit des Neubeginns beim ersten Mal. Anstatt die Situation zu gesellschaftlichem Fortschritt zu nutzen, treten egoistische Interessen in den Vordergrund und werden Entscheidungsfaktoren. Obwohl die Weltuntergangskatastrophe verhindert werden könnte, weichen die Arbeitermassen nicht vom fatalen Kurs ab und verdrängen das Bewußtsein der Selbstzerstörung.

Im ersten Teil der Gas-Trilogie liegt die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit noch beim Milliardär alleine. Seine Wandlungsunfähigkeit ist aber schon eine Vorstufe der Katastrophe. Der reiche Kapitalist hat genauso wenig Wandlungs- und Anpassungsvermögen wie später die vermassten Arbeiter. Gewinnsucht und Produktionsfanatismus verschleiern die Sicht für die eigentliche humane Wirklichkeit.

Diese beiden Faktoren verbinden sich mit der Unterwerfung des Menschen unter Maschine und Technik. Der Ingenieur beansprucht das Vertrauen der Massen. Er wird der Gegenspieler des Milliardärsohnes und Verfechter des Wiederaufbaus der Fabrikanlagen. Die Technik hat sich unter der Kontrolle und Förderung des Ingenieurs ins Gigantische

gesteigert. Die Verselbständigung der Materie bedroht die Existenz des Menschen. Die Entfremdung des Menschen ereignet sich in der Koralle und in den Gas-Dramen. Während der Miliardär eigenwillig den Schein der Wirklichkeit sucht, um den Erinnerungen an eine elende Kindheit zu entfliehen, unterwerfen sich die Arbeiter willig der Diktatur der Technik. Die Technik dient nicht mehr dem Menschen, sondern sie bedient sich des Menschen.

Die Blindheit der selbstzerstörerischen Menschheit gegenüber sozialem und ökonomischem Wandel, wie sie in Kaisers Tetralogie thematisch wird, hat ihre Begründung in dem historischen Ereignis des ersten Weltkrieges. Die Möglichkeit der Vernichtung der Zivilisation war durch technische Errungenschaften vorstellbar geworden. "Die Weltuntergangs-Vision hatte also ihren rezeptionsgeschichtlich günstigen Augenblick gerade dadurch, daß das noch Unvertraute schon auf Grund von Erfahrung Denkbare, das der heimlichen Furcht Vertraute war, daß der literarisch-ästhetische Ausdruck des Unvertrauten zugleich neue Fragen und Fragen neu artikulierte und damit Erwartungen entsprach, die der Kunst aus der historischen Situation der technisierten Gesellschaft entgegengebracht wurden."¹²¹

Die im Weltuntergangsmythos thematisch werdende Enttäuschung ist das Resultat eines hoffnungslosen menschlichen Zustandes und der dichterischen Erkenntnis, daß der Idealzustand menschlichen Zusammenlebens Utopie bleiben muß. Die Zweideutigkeit menschlicher Handlungen und Überlegungen unterliegt der Zerstörungsvision. Paradigmatisch dafür gilt die Forderung der Arbeiter, den Ingenieur als dem für die Explosion Verantwortlichen zu entlassen: "... los vom Mund das Gelöbnis -- kein

Gas - - mit diesem Ingenieur!!" (II.44) Die Person des Ingenieurs und die Katastrophe werden gleichgesetzt, ohne daß man nach weiteren Gründen forscht: "Der Ingenieur und die Explosion sind eins - die Formel bannte das Gas nicht - die Formel hat dieser Ingenieur verwaltet - die die Explosion brachte." (II.46) Die Einsicht, daß das technische Monstrum nach menschenmöglichen Berechnungen stimmt, daß aber die Faktoren jenseits dieser Berechnung unzugänglich sind, ist nicht vollzogen worden. Das Problem der Explosion wird vereinfacht und der Ingenieur als Sündenbock dafür haftbar gemacht. Wonach die Forderungen der Arbeiter gerichtet sein sollten, erklärt der Milliardärsohn als der Gewandelte: "... fordert euch!! - - fordert euch!!" (II.47)

In der Auseinandersetzung, die den Milliardärsohn und den Ingenieur konfrontiert, entscheidet sich die Arbeitermasse für den technischen Fortschritt. Die Zweideutigkeit ihrer Entscheidungen (Forderung der Entlassung der Person des Ingenieurs, aber Annahme seiner Konzepte) bereitet die Zerstörung der Welt durch den Milliardärarbeiter vor. Die Achse Milliardärsohn - Milliardärarbeiter wird dadurch gebildet, daß die Appelle beider an die Arbeiter versagen.

Der Wiederaufbau des zerstörten Werkes und die Übernahme durch die Regierung bringen eine weitere Variante auf dem Wege zum Untergang ins Spiel. Der Dialog zwischen dem Regierungsvertreter (RV) und dem Milliardärsohn (MS) verweist auf dieselbe geistige Ambivalenz, wie sie schon bei den Arbeitern demonstriert wurde, nur diesmal verbreitet sie ein Repräsentant der Regierung, des Staatsapparats:

RV: "... nach der Katastrophe weigerten sich die Arbeiter, den Aufbau des Werkes zu beginnen, bevor ihnen nicht eine Forderung erfüllt wurde, die sie Ihnen stellte, die die Entlassung des Ingenieurs aussprach."

MS: "Das hätte ja eine neue Katastrophe nicht verhindert!"

RV: "Die Regierung kann nicht nur Tatsachen berücksichtigen."

MS: "Aber die Explosion kehrt bestimmt wieder: es gibt nur diese Formel - oder kein Gas!"

RV: "Als Material lassen sich die zukünftigen Möglichkeiten nicht verwerten ..."

(II.53)

Die menschliche Existenz reduziert sich auf die Alternative Technik oder Mensch, Gas oder Existenz, Wandlung oder Untergang. Der gewandelte Milliardensohn macht sich zum verantwortlichen Gewissen einer uneinsichtigen Menschenmasse:

RV: "... Sie stellen sich dabei auf den Standpunkt, daß sie die Erzeugung von Gas nicht verantworten können."

MS: "Nicht den Untergang von Menschen!"

RV: "Die Zahl der Opfer hat die größte Teilnahme hervorgerufen. Die Regierung bereitet im Reichstag eine dahingehende Kundgebung vor."

MS: "Sie - verlangen - Gas?!"

RV: "Die gesamte Rüstungsindustrie ist auf Gas eingerichtet."

MS: "Lästert nicht!! - - Der Mensch ist notwendig!! - - Schlagt ihm nicht neue Wunden - - - wir heilen die alten mit Mühe!!"

(II.54-55)

Die Entscheidung für das Giftgas in Gas II demonstriert einerseits im Sinne Kaisers die Gefahr möglicher Menschheitsvernichtung. Andererseits liefert sie den Arbeitern eine Schein-Alternative zum Erhalten der gewohnten Existenzform:

1. Angebliche Befreiung von unterdrückendem Frondienst:

"Entlassung von Schuld und Schuldenschuld für euch. Abhub von Bürde und Buße für euch. Austritt aus erwürgender Zwinge für euch." (II.83)

2. Scheinbare Erlösung vom Druck der Arbeit, der Technik, der Maschine:

"Ich erfand es für euch. Bei euch fraß mich die Schmach, die uns duckt zum Nutztier." (II.83)

3. Prätendierte Macht der Selbstbestimmung:

"Ihr seid Sieger nach dieser Stunde, die ewig entscheidet. Rechnet die Mächtigkeit aus, die ihr erbeutet. Euer wird das Werk und Gewinn - ohne Krümmung eines Fingers von euch."
(II.86)

Die thematisch herbeigeführte Enge, ausgedrückt durch die einfache Alternative Gas oder Überleben, führt eine paradoxe Konstellation herbei. Während zuvor der Ruf nach Selbstbefreiung in taube Ohren fiel, folgt die Menschenmasse nun dem demagogischen Wort des Großingenieurs. Selbstbefreiung bedeutet hier keinen irdischen Paradieseszustand, sondern Menschheitsvernichtung. Die gefährliche Mehrdeutigkeit des Selbstbefreiungsbegriffes kulminiert nun in der paradoxen Haltung des Milliardärarbeiters. Für ihn heißt Selbstbefreiung hier immer noch Wandlung des Innern, Nutzung des Daseins und nicht Selbstbefreiung durch Selbstzerstörung. Er muß gezwungenermaßen an die Arbeiter appellieren, der Vernichtung zu entgehen und vorläufig den Frondienst äußerlich zu leisten:

"Zinst mit der Fälschung, die von euch verlangt wird ...
Leistet den Dienst, der nichts zeitigt ... seid Dulder im Werk
- - Entlaßne in euch!'" (II.85)

Die Rückkehr zum Mensch-Sein soll später durch einen verinnerlichten Befreiungsprozeß erreicht werden. Doch als der Appell an diese Variante des sich selbst bestimmenden Menschen versagt, kommt es zum



letzten Umschwung. Menschheitszerstörung erfolgt durch den Apostel der Menschheitsrettung selbst.

In diesem letzten Mahnruf des Milliardärarbeiters zur Vergeistigung greift Kaiser die geistesgeschichtlichen Lehren der zwanziger Jahre auf.

Die Lehre der Verinnerlichung, Vergeistigung wurde schon früher von Thomas von Aquin, Duns Scotus, Paracelsus, Leibniz, Kant, Fichte und Jacobi verfolgt. Bedeutend für das 20. Jahrhundert wurde Bergsons Prinzip vom "élan vital", in dem die Idee der Vergeistigung des Menschen entwickelt wurde.¹²² Als Endstufe dieser Entwicklung gilt die vollkommene Überwindung der Materie. Der "élan vital" wird den Menschen von Stufe zu Stufe, von Generation zu Generation von der Materie unabhängiger machen. Der 'neue Mensch' ist das Resultat einer Entwicklung, die von der menschlichen Intuition und nicht mehr ausschließlich von der Vernunft geleitet wird. Totale physische Loslösung von der Materie wird thematisch in der Literatur durch G. B. Shaw's Back to Methuselah, wo die Menschheit nur noch geistig weiterlebt.

Die Existenzbedrohung durch die technische Entwicklung greift der Expressionismus als Thema auf. Kaisers Gas-Trilogie zeigt Möglichkeiten der Existenzvernichtung als Alternative zur Wandlung. Die Wandlung des Menschen im Sinne des Bergsonschen "élan vital" wird durch den Milliardärarbeiter angedeutet. Aber an der Möglichkeit zur Realisierung der Idee qualitativer Umgestaltung des Menschen als Voraussetzung zukünftiger gesellschaftlicher Lebensformen verzweifelt der Dichter.

21. CHARAKTER UND IDEELLE

ORIENTIERUNG

Kaiser hat in seiner Gas-Trilogie gezeigt, wie in der Begegnung von Masse und Individuum der geistig Freie unterliegt, weil er das wandlungsunfähige Kollektiv nicht aus der Erstarrung befreien kann. Der geistig freie Mensch ist der Keim des 'neuen Menschen' einer zukünftigen Gesellschaftsordnung. Dieser ist fähig, sich für das Interesse am Kollektiv selbst einzusetzen.

Wie in der Gas-Trilogie geschieht der Aufbruch auch in Kaisers Volkstück Lebensmacht aus einer ethischen Motivation. Im Gegensatz zu Gas bricht sich Lebensmacht viel enger an die soziale Wirklichkeit.

Die Hilfsbereitschaft des zum Aufbruch bereiten Pfandleihers kann an einem konkreten Fall gemessen werden. Hilfsbereitschaft gegenüber dem Bedürftigen beweist sich nicht mehr an einem utopischen Konzept, sondern wird realistisch in den unmittelbaren zwischenmenschlichen Zusammenhang gestellt, obwohl der zugrundeliegende Anlaß von geringer Bedeutung ist. Bedeutungsvoll wird er nur durch den thematischen Zusammenhang von Aufbruch und Wandlung. Der Wandlung des Einzelnen (Pfandleiher) steht antithetisch ein unveränderliches Kollektiv gegenüber. Der Pfandleiher gewinnt am Ende die Einsicht, daß sich sein Handeln an eine erstarrte Menschheit vergeudet hat. Er versucht, ein persönliches Resultat seines Erneuerungsbestrebens zu formulieren:

Tochter: "Was kannst du noch verlieren?"

Pfandleiher: "Den unsichtbaren Gewinn des wunderbarsten Gefühls: für einen fremden Menschen sich auf den Weg gemacht zu haben! Darin liegt der Sinn und die Vollendung des Abenteuers."
(II.337)

Obwohl sich der Anlaß als konkreter Fall vorstellen läßt, klafft eine Lücke zwischen der idealen Auffassung des Pfandleihers vom Menschen und der Wirklichkeit, die er in seiner Weltfremdheit und seiner sozial-ethischen Überzeugung nicht überbrücken kann. Sein soziales Konzept orientiert sich an einer Art christlicher Auffassung von Nächstenliebe, die sich durch selbstlose Hilfsbereitschaft ausdrückt und die der Pfandleiher bei allen Menschen als vorhanden voraussetzt. An dieser Diskrepanz zwischen Ideal und Realität verschwendet sich die Hilfsbereitschaft des Pfandleihers.

Den eigentlichen Anlaß zur Wandlung des Pfandleihers bildet ein Abschiedsbrief. Dieser Brief befindet sich in einem Frack, den ein Kunde (Neumann) verpfändet hat. Der Pfandleiher findet den Brief beim Reinigen der Jacke. Die Adresse wurde jedoch durch das Reinigungsmittel unleserlich gemacht. Der Brief kann nicht zugestellt werden. Der Inhalt des Briefes (Neumann bricht seine Liebesbeziehung ab) veranlaßt den Pfandleiher, den Absender oder Empfänger ausfindig zu machen. Er fühlt sich für alle Folgen verantwortlich, die durch den nicht zugestellten Brief entstehen könnten.

Ausgerechnet derjenige, der am wenigsten Anteil an dem Vorfall hat, verstrickt sich am tiefsten hinein und opfert sich. Er macht sich zum Anwalt der hilfsbedürftigen Menschen, die seiner Hilfe paradoxerweise gar nicht bedürfen: "Ich maß einem Zufall Wichtigkeit zu, mehr schob mir der Brief nicht in die Hände - und um Lu und Niemann pocht

mir keine Ader. Ich blicke auf dies Geschehnis mit Lächeln zurück und nehme mich selbst für einen halben Narrenhans." (II.337)

Der Pfandleiher scheitert an der Hartherzigkeit seiner Mitmenschen, die seinem Fall wenig Bedeutung beimessen. Die Resignation und der Zweifel an der Humanität des Nächsten treiben ihn in den Tod: "Du könntest deinen Unterhalt finden mit Nähen, Maschinenschreiben - das bezahlt sich - - aber am tieferen Zweifel würdest du scheitern müssen!" (II.335) Die Gleichgültigkeit der Mitmenschen steht thematisch im Gegensatz zur Erneuerung des Menschen. In der unwandelbaren Gesellschaft ist der Mensch ein manipulierbares Objekt. Neumann formuliert das in exemplarischer Form: "Bluff ist die Parole ... Wir spielen einen gegen den anderen aus ..." (II.301); "Wenn ich den Finger krümme, hängen zehn dran. Wieder grad - rutschen sie alle zehn ab ... Ich wechsle häufig den Aufenthalt - jede Stadt hat ihr Gretchen - auf dem Bahnhof ist's aus. Auch rein gefühlsmäßig für mich." (II.289) Der humanitäre Einsatz für den Mitmenschen steht auch bei der Polizei hinter den Ergebnissen der Boxveranstaltung und anderer unwichtiger Ereignisse zurück. Auf die Bitte des Pfandleihers, den Polizeiapparat zu humanen Diensten einzusetzen, erwidert der Kommissar: "Ist Ihr Vater schon interniert gewesen? Irrenanstalt? Herzberge?" (II.325) Die indifferente Haltung des Polizisten als Angehöriger der Behörde, die im Interesse und zum Schutz des Individuums zu arbeiten verpflichtet sein sollte, verweist auf dessen Verschüttetsein: "Darüber lassen Sie sich keine grauen Haare mehr wachsen. Liebestragödien zählen nach soviel Dutzenden - wenn uns jede in Harnisch bringen wollte - du lieber Gott mach's halblang!" (II.326) Innere Verhärtung und Boxsport werden von dem

Polizeibeamten als analoge Erscheinungen gewertet: "Wir sind hier abgehärtet, meine Herren. Ein dickes Fell brauchen wir von der Polizei!"

(II.327) Die Lebensauffassung prägt sich an der Boxsportmetaphorik:

"Mit Magenschlag knock-out? - - Wissen Sie, das ist der einzige Sieg, für den ich mich erwärmen kann. Es sollte überhaupt die Parole werden: jeder gegen jeden - knock-out!" (II.327)

Es bestehen kategoriale Unterschiede zwischen Idee und Realität. Das gutgemeinte Handeln des Pfandleihers operiert im Leerlauf. Der Pfandleiher genügt dem Anspruch des konkreten sozial-ethischen Gebotes, seine Kräfte zur Rettung irgendeines Menschen gegeben zu haben, sodaß zutrifft, daß der 'neue Mensch' um "eine soziale Dimension bereichert, aber der Aufbruch um so folgenloser geworden ist. Die Erneuerung des Menschen vermag ihren objektiven Wert nicht nachzuweisen."¹²³

XII. ENTMORALISIERTE STAATSORDNUNG UND PERSÖNLICHKEITSVERLUST

Während der Protagonist in den Dramen der Gas-Trilogie und Von morgens bis mitternachts einer wandlungsfeindlichen Masse gegenübersteht, wird in den Dramen Die Lederköpfe, Schellenkönig und Der gerettete Alkibiades der politische Staatsapparat zum Gegner des Einzelnen. Allen drei Dramen ist die Tyrannei als Staatssystem gemeinsam, und alle verlegen ihre Handlung in vergangene historische Zeiten. Die Lederköpfe und Der gerettete Alkibiades spielen zur Zeit der Antike.

Parallel zum Verlust des Rechts verläuft die Verlöschung der Identität des Einzelmenschen und umgekehrt. Am krassesten wird diese Entpersönlichung in dem Drama Die Lederköpfe dargestellt. In dem Bild der Selbstverstümmelung der Gesichtszüge kulminiert die Vorstellung des Verlustes jeder Individualität.

Der Verlust der Persönlichkeit verweist auf die Anonymität der menschlichen Existenz. Das Eintauchen in die Masse bewirkt den Verlust der Selbstbestimmung und zerstört jede Chance zur Selbstverwirklichung. Die Tragweite dieses Entpersönlichungsprozesses demonstriert Gas II. Indem sich der Mensch völlig der mechanisierten Umwelt anvertraut, reduziert sich seine Persönlichkeit auf Nummern und Farben. Der letzte Teil der Gas-Trilogie wird von nummerierten Aufsehern beherrscht, und der Kampf wird von "Blaufiguren" und "Gelbfiguren" geleistet. Die Kraft zur geistigen Emanzipation geht verloren, und Entscheidungen

zugunsten humaner Interessen können nicht mehr getroffen werden, weil sich der Mensch in seiner humanen Existenz nicht mehr erkennen kann.¹²⁴ Die Entwürdigung des Menschen durch den Menschen wird dort am offensichtlichsten, wo der Mensch als Fremdkörper aus der ohnehin entmenslichten Gemeinschaft ausgestoßen wird. Dieser Fall wird in Kaisers Drama Noli me tangere thematisch. Dieses Drama führt in die Vergangenheit, das Mittelalter. Die Figuren bleiben anonym und sind nur noch durch ihre Nummern erkenntlich. Die Szenen spielen in einem Hafthaus und zeigen sechzehn aus der Gesellschaft ausgestoßene Gefangene:

Nummer 5: "Ohne Biß zwei Tage. Verflucht und aufgegriffen, wie ich den Gemüsestand revidierte. Ein Bündel Karotten ... Direktor schlachtet sich ein Schwein. Würste, Speck - - in einem Abschlag bei seiner Villa. Wir schlingen Spülicht..." (II.200)

Der Aufseher und Voraufseher sind Organe eines entmenslichten Staatsapparats, die den Verdamnten der Gesellschaft im Gefängnis die humane Existenz verweigern. Die menschlichen Beziehungen zwischen den Inhaftierten beschränken sich auf den Austausch ihrer Verbrechensberichte und Informationen über das Leben in der Haft. Für das kleinste Vergehen in der Haft gibt es Schläge oder Kost-Entzug. Als Nummer 5 während des Tages auf dem Bett sitzt, wird ihm die Kost gestrichen. Sein Hunger macht ihn zum Denunzianten: "Schwindel schaukelt die Zelle - - Fall in Tobsucht - - wahnsinnige Nacht ohne Kost - - - !!!" (II.218) Nummer 5 begeht Selbstmord, als er die Schreie hört, die von der Auspeitschung des Verratenen (Nummer 16) stammen.

Die systematische Verstümmelung der von der Gesellschaft Verdamnten, deren Produkte sie sind, wird vorangetrieben durch den Entzug des Existenzminimums an Schlaf und Essen. Nur eine vage Andeutung

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

humaner Gesinnung, die auf den neuen Menschentyp verweist, findet sich in Nummer 16. Er ist zu Unrecht inhaftiert und gibt Nummer 15 seinen Mantel, um Nummer 15 als vermeintliche Nummer 16 zur Entlassung aus der Haft zu verhelfen. Auf Nummer 16 bezieht sich das Noli me tangere: "... in jedem Handteller geöffnet ein blutrotes Wundmal, dessen Ränder wie Lippen getrennt sind." (II.225)

Nummer 16 opfert sich für Nummer 15. Sein Opfer geschieht bewußt. Die körperliche Folter berührt seine existentielle Haltung nicht, sondern bestärkt sie nur, indem sie die Notwendigkeit des 'neuen Menschen' aufzeigt. Äußerlich gesehen ist sein Opfer genauso nutzlos wie das des Milliardärarbeiters in Gas. Der inhumane Staatsapparat verbindet sich mit der Schädlichkeit seiner Untertanen, Nummer 5, um auch das kleinste Anzeichen menschlicher Nächstenliebe und Hilfsbereitschaft zu vertilgen.

Als makabere Realität gestaltet Georg Kaiser die Ohnmacht des Individuums gegenüber einer entmenslichten Staatsordnung in dem Drama Die Lederköpfe. Die Verlöschung des Einzelwillens, der Verlust aller menschlichen Rechte und die Verbannung in die Anonymität werden hier zum Thema gemacht. Das Tyrannensystem des Basileus erweist sich als Parabel moderner menschenfeindlicher Staatsordnungen:

"Habt Ihr Gesichter? Ich sehe sie nicht an. Ihr seid der Schwarm, der zwischen meinen Knien wimmelt. Ein Menschenheerwurm, der mit Millionen Füßen schlurft - dicht überm Boden - und das Kraut im Staube frißt. Das wälzt sich alles unter mir - ich unterscheide Augen, Mund und Nase nicht ..." (III.52)

Die Staatsmacht verweigert das Recht auf die Identität, um den Unterdrückten das Mindestmaß an Unterscheidung und Entscheidung vorzuhalten. Die zu einer unterschiedslosen Masse degradierte Menschheit

läßt sich besser für die Zwecke des Tyrannenstaates verwenden. Der Mensch wird Manipulationsobjekt in der Hand der Herrschenden. Sinnbildlich für diese Unterschiedslosigkeit steht der Lederkopf, der sich aus Opportunismus, Machtstreben und totaler Subordination unter Basileus selbst verstümmelt:

"Ich bin an seiner Seite, wie die Hand an seiner Seite ist. Er plant, ich bin das Werkzeug seiner Pläne." (III.39)

"Gewann ich nicht mehr, als je in einem Krieg erbeutet wurde - mit einem zerschnittenen Gesicht?" (III.39)

Der verstümmelte Feldhauptmann wird Vorbild für Basileus' Pläne, seine Untertanen zu willenlosen Werkzeugen zu erniedrigen:

"Erhebt ihr Anspruch auf Bezeichnung? Ihr sollt euch selbst nicht kennen. Seid jedermann und niemand, die ihr wart und bleibt - mit Lederköpfen ..." (III.52)

Einer erneuten Meuterei der Truppen will Basileus auf diese Weise vorbeugen, denn seiner letzten Eroberung sollen weitere folgen.

Das Thema des sinnlosen Machtstrebens verbindet sich mit der Antikriegsthematik. Es sind zeitlose und zeitgerechte Themen, die Kaiser hier anschneidet. Sein Basileus ist der Urtyp des verbrecherischen Despoten, dem kein Menschenopfer zu gering ist, um seine Ziele zu verfolgen. In seinen Ambitionen wird er durch einen ebenso zynischen, machtgierigen und egoistischen Stadthauptmann unterstützt. Vor seiner Wandlung zeichnete sich auch der Feldhauptmann durch widerspruchslosen Dienst gegenüber seinem Herrn aus. Die Volksmasse verweigert erst unter dem Druck von Hungersnot und Erschöpfung den Kriegsdienst. Die Rebellion des Volkes dient dem Tyrannen nur dazu, seine Taktiken der Unterdrückung und Entmenslichung zu verschärfen. Das Volk beweist seinen Mangel an Entschlußkraft und existentiellen Überlebenswillen, um die



einmal begonnene Befreiung vollständig durchzuführen: es schreckt vor dem entscheidenden Schlag gegen die Tyrannei zurück. Sowohl der Stadthauptmann als auch Basileus repräsentieren die Perversion der Macht im Extremfall, wo Zynismus und Menschenverachtung vorherrschen: "... der Truppführer schildert mir den elenden Zustand seiner Leute. Soll ich mir jene zum Spiel einladen - und meine Diener dem Basileus schicken? ... Es kann nicht jeder Ball spielen. Das muß das Volk wissen. Es zeugt von grenzenloser Dummheit, sich dieser Erkenntnis zu verschließen." (Stadthauptmann, III.17)

Eine Veränderung in dem Aspekt des ideellen Konformismus der Menschenmassen tritt erst durch den aktiven Eingriff des Feldhauptmannes ein, der dazu durch die Tochter von Basileus angeregt wird. Der Lederkopf (Feldhauptmann) macht einen Wandel durch vom treuen Diener und Werkzeug des Herrschers zum Verfechter der Menschenrechte und des Individualismus, indem er die physische und geistige Gleichheit vereitelt. Seine Insubordination verleiht dem Drama einen positiven Ausblick, da die korrupte Machtstellung des Basileus keinen Bestand hat. Dieselbe List, die dem Herrscher zum Sieg über feindliche Truppen und zur Einnahme der gegnerischen Stadt verhalf, führt zu seinem Untergang: der Lederkopf. Was als Strafe gedacht war, und was sich als Apparat der Unterdrückung individueller Freiheit ausdrückte, kehrt sich als Vernichtung gegen die inhumane Macht und endet in der Rückkehr zur Selbstbestimmung.

Die Manipulation der Wahrheit durch den Stadthauptmann wandelt das Thema des Machtmißbrauchs ab. Je nach Lage wird der Wahrheitsgehalt neu formuliert, sei es aus Gründen des Selbsterhaltungstriebes,

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

der Machtgier oder des Opportunismus. Sein Konzept der Wahrheitsverdrehung unterschätzt das Vermögen der Untergebenen und des Basileus, zwischen früherer Wahrheit und jetziger Wahrheit zu unterscheiden.

Als die Bedrohung durch das rebellierende Volk unkontrollierbar wird, flüchtet sich der Stadthauptmann in die Wahrheit des Moments:

"Niemals habe ich geglaubt, daß ihr euresgleichen auspeitschen könntet. Es ist unmöglich. Darum verfiel ich auf die Peitschen. Weil ich nicht strafen wollte ... " (III.22)

Zu seiner Perversion der Macht als Handlanger des Mächtigen, gesellt sich eine moralische Entartung. Es ist der Ausverkauf des Mächtigen angesichts der Bedrohung: "Ihr könnt die Rache haben, die ihr sucht. Am Blut des Basileus - das in der Tochter des Basileus lebt ... Ihr nehmt die Tochter des Basileus - einer nach dem andern - und im Vergnügen habt ihr eure Rache." (III.24) In der Gegenwart des Basileus wird die Wahrheit situationsgerecht manipuliert: "Deine Tochter schwebte in Gefahr, als die Meuterer hier eindringen - ich fürchtete für deine Tochter ..." (III.30) Macht im Angesicht einer größeren Macht (Truppen, Basileus) erhält sich durch Wahrheitsveränderung, die sich auf Kosten der Unterdrückten auswirkt.

Die Auseinandersetzung Macht-Einzelmensch wird ebenfalls thematisch in dem Drama Schellenkönig. Kaiser nennt dieses Drama zutreffend eine "blutige Groteske". Zwei Ebenen, die des Königs und des Bedienten, bewegen sich aufeinander zu und verlaufen zeitweise parallel. Aus der erreichten Position entlarvt Kaiser die Lächerlichkeit der früheren Dimension des Königs. Die beiden Ebenen können angesichts der politischen Realität nicht ko-existieren. Der temporäre Pakt zerbricht. Der König erschlägt den Bediensteten.

1. 2. 3.

4. 5. 6.

7. 8. 9.

10. 11. 12.

13.

14. 15.

16. 17. 18.

19. 20. 21.

22. 23. 24.

25. 26.

27. 28.

29. 30. 31.

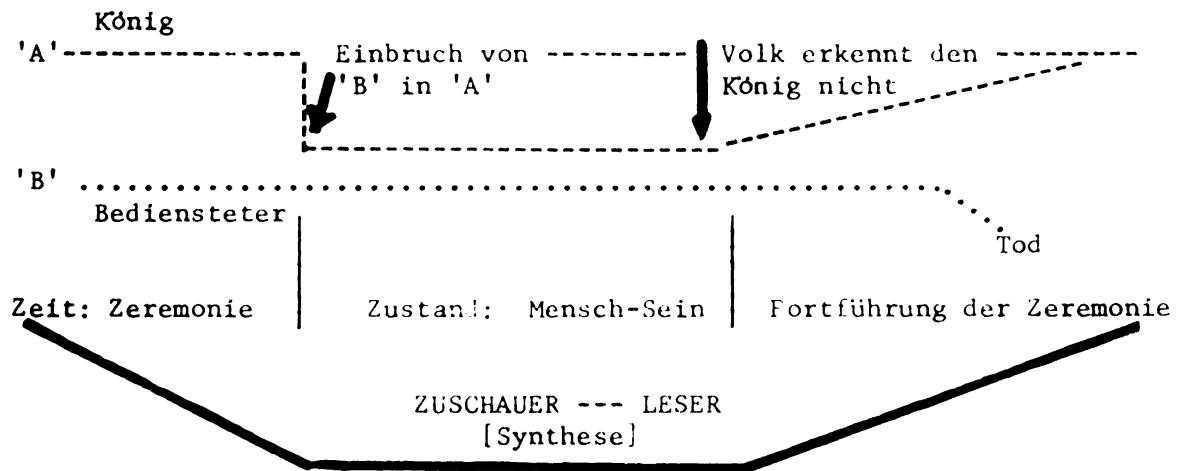
32. 33. 34.

35. 36.

37. 38.

39. 40.

Als Ebene 'A' soll das höfisch gesteuerte, 'kultivierte', von der Etikette geregelte Leben gelten. Ebene 'B' ist das einfache, natürliche (im Sinne der unverzerrten, unbeeinflussten Existenz) und anti-autoritäre Leben. Auf der Ebene 'A' existiert der höfische Staat, allen voran der König und sein Gefolge: Zeremonienmeister, Leibarzt und sechs Marschälle. Allein auf der Ebene 'B' steht einer der beiden Bediensteten:



Schauplatz dieses Dramas ist der "Thrönchensaal", in dem die Generalprobe für eine Feier abgehalten wird. Hier dominiert nicht der König, sondern der Zeremonienmeister, der Unterweisung im Exercitium der Etikette gibt, denn "ohne Etiquette schwankt der Grund, darauf die Thrönchen stehen." (I.11) Ohne Etikette besteht keine Autorität, meint der Zeremonienmeister. Höfische Formalismen erfüllen das Volk mit Vertrauen in die Staatsmacht. In diese Zeremonienübung bricht das Lachen des Bediensteten ein. Er erschüttert das ungetrübte Vertrauen in die Autorität, die durch die Etikette aufrechterhalten wird. Das Lachen bricht in eine Sphäre ein, die den Kontakt zu der Volksschicht



vollkommen verloren hatte: der Hofstaat. Die formale Struktur der Macht mit ihrer engen Auslegung höfischen Lebens wird fraglos hingenommen und weitergereicht. Die Sichtweite begrenzt sich auf diesen Bereich. Dieser gilt als der Macht entsprechend und höfisch akzeptabel. Das In-Frage-Stellen, das Fragwürdigmachen des ungestörten Hoflebens bedroht die Autorität und Existenz des Königtums. Der Ausspruch des Bedienten - "Weil Hoheit wurden dressiert grad wie ein Aff'!" (I.14) - macht den König aufmerksam, und ein Prozeß des Erkennens und Wandels setzt ein:

"Aus engen Räumen und beklommener Luft
fand ich ins Freie, und ich taumelte
von Düften trunken, die das Ich mir trug,
darein das Menschentum und die Wahrheit münden."
(I.17)

Der Ausbruch des Königs aus der eingekapselten Welt des höfischen Konformismus hinterläßt den Zeremonienmeister, den Leibarzt und die Marschälle als Verfechter traditioneller Ordnungsinhalte: "Der Staat ist in Gefahr." (Zeremonienmeister, I.20)

Die Antithese 'Mensch' oder 'Staat' wird hier abgewogen, indem das neu entdeckte Dasein des Königs sich gegen die Gewohnheiten und Erwartungen eines Staatsoberhauptes wendet. Die Frage wird folglich gestellt, ob sich das Volk einem 'Menschen' als Herrscher füge:

"Noch besser so: - daß es gleich sichtbar werde!
wie sich im Grunde geändert neu mein Sinn -
einfach im Rocke, den der Bürger trägt, ...
will ich mich zeigen. Dann entscheide sich,
ob ich der König wahrhaft und der Erste,
und ruft mir so das Volk sein Heil nicht zu -
so ward unwürdig ich und hab' geirrt!"
(I.22)

Die menschliche Erneuerung mißt sich am Grad des Erkennens und Anerkennens durch das Volk. Gleichheit mit dem einfachen Bürger soll den Gesinnungswandel des Königs andeuten. Die Rechnung geht nicht auf,



denn sie zieht die konservative Haltung des Volkes nicht in Betracht.

Als sich der König der Volksmenge ohne die üblichen Gewänder und Insignien zeigt, erkennt man den König nicht. Der König darf nicht Mensch sein, sonst ist er kein König. Er gewahrt den Irrsinn seiner Rolle ("Verpflichtend mich zu einer Popanzrolle," I.30) und unter dem Druck der anstürmenden Masse flüchtet er sich zurück in das "Kleiderständer-Dasein":

"Tagwerk ist alles und zu niederm Fron
sind wir alle verdammt wer wir auch seien. Du
entrinnst ihm nie. Und wagst du - dich aufraffend -
anlaufend schon, das Sprungbrett tretend jetzt,
mit einmal zu entfliehen, schon die Kraft
sich einduckt, um dich mächtig abzuschellen
- frei nun und ledig - sei gewiß: es hängt
zwischen Entschweben und dem letzten Tritt
grau sich und grinsend dir in deine Schöße
das plumpste Untier wie ein Riesenfrosch ... "
(I.33)

Die konservative Volksmasse ist wandlungsfeindlich. Das Volk verlangt ein Denkmal, das man bestaunen kann. Der Glaube des Volkes in die äußeren Zeichen der Macht verweigert dem König die Fortsetzung seines neu gewonnenen Mensch-Seins. Der Versuch des Königs, seine Wandlung zu kommunizieren, scheitert und wird zurückgenommen. Der Bewußtseinswandel des Königs zwingt ihn zu einer Doppelrolle. Die gewonnene Einsicht eines neuen Seins kann der König nicht mehr rückgängig machen. Auf der anderen Seite ist er sich der politischen Verantwortung bewußt, die ihm als König aufgebürdet ist. Seine erhöhte Position, die er durch Bewußtseinswandel erreicht hat, und die nicht aus seiner politischen Funktion resultiert, provoziert ihn zur Kritik an der Regierungsrolle und dem wandlungsfeindlichen Volk:

"Meute von Hunden! Und dem tanzt ich vor ...
Der Ekel stößt mir auf und widerlich ..."
(I.31)



Der König kehrt widerwillig in die gehaßte "Popanzrolle" zurück. Es geschieht in der Erkenntnis, daß die Voraussetzungen zu entscheidendem Wandel beim Volk noch fehlen. Der König resigniert aus politischer Klugheit:

'Warum soll ich nicht König sein?
Und trag' ich schwerer auch an meiner Krone,
wie nicht der letzte Müllerbursche schleppt,
so halt' ich hin und steife Kreuz und Nacken
und klirrend mit den Gliedern meiner Kette,
Sklave in Purpur- ..."

(I. 34)

Robert Kauf sieht in seiner Interpretation das Ende des Dramas Schellenkönig als Manifestation einer Geisteshaltung des 19. Jahrhunderts: "... that the true purpose of life lies in humble and selfless service within the existing order."¹²⁵ Demnach hätte Kaiser das Drama geschrieben, um am Ende zur Ausgangsposition zurückzukehren. Das hieße, sich an die oberflächlich gegebenen Zeichen halten. Die vom König angenommene Doppelrolle läßt diese Schlußfolgerung nicht zu. Der König weiß, daß die Voraussetzungen für eine Bewußtseinswandlung im Volk erst noch geschaffen werden müssen. Um politisches Chaos zu vermeiden, bringt er Opfer. Er flüchtet sich scheinbar in seine angestammte Herrscherrolle zurück. Er beschwichtigt damit die aufgebrachte uneinsichtige Volksmasse und seinen Hofstaat. Äußerlich ist er dazu gezwungen, seine gewonnene Seins-Erfahrung zu verneinen. Er opfert seinen Freund, den Bediensteten, derselben politischen Einsicht: die Grundlage der Bewußtseinsveränderung beim Volk muß erst noch gelegt werden. Der Prozeß der Bewußtwerdung wird auf einen späteren Zeitpunkt verschoben. Dem König als dem Bewußteren kommt die entscheidende Funktion zu, seine Untertanen wandlungsbereit zu machen. Die Einsicht des Einzelnen soll



sich auf die Gesamtheit übertragen: "Wer sich zu einer Tat, die nie das Vollkommene will, aufschwingt - fällt zurück in Vernichtung ... Fortschritte Einzelner werden von der Gesamtheit eingeholt. Der Berg wird zur Ebene, auf dem alle siedeln." (IV.570-71)



XIII. DIE TRAGISCHE AMBIVALENZ DES INTELEKTS

Der Schellenkönig in Kaisers gleichnamigen Drama sieht sich vorläufig dazu gezwungen, eine Doppelrolle zu adoptieren, weil durch seine Wandlung die bestehende Staatsordnung in Anarchie geriet. Die Volksmasse war nicht imstande, seinen Bewußtwerdungsprozeß mitzuvollziehen. Nur durch die Flucht in eine Doppelexistenz ließ sich die neu entdeckte Seinserkenntnis des Königs und das politische System retten. Das Volk ist zu einer Bewußtseinswandlung noch nicht bereit. Die Diskrepanz zwischen gesteigerter Bewußtseinsform (König) und niedriger Bewußtseinsform (Volk) wird durch die Annahme der Doppelrolle seitens des Königs zeitweilig überbrückt.

Intellekt und Anti-Intellektualismus zwangen Expressionisten in eine ähnliche zwielichtige Doppelexistenz wie den Schellenkönig. Walter Sokel behauptet: "Die expressionistische Einstellung dem Intellekt gegenüber ist nicht völlig negativ; sie ist ambivalent. Obwohl der Expressionist seinen Intellekt haßt, gegen ihn rebelliert und ihn als zerfleischenden Dorn im Fleisch, als schmerzhafteste Wunde verspürt, die ihn daran hindert, am einfachen Leben teilzuhaben, betrachtet er den Intellekt doch auch als seine Stärke, als einzige Quelle seiner schöpferischen Kraft."¹²⁶ Der Expressionist sieht sich innerhalb der ihn umgebenden Gesellschaftsordnung als gesellschaftsunfähigen Außenseiter, aber auch als einen, der für seine Überzeugung Opfer bringt und als

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

einen, ~~der~~ für seine Mitmenschen die Bewußtseinswandlung vorbereitet. Der Geist, der Verstand, die Denkfähigkeit und die Urteilskraft sind für ihn Quellen, aus denen er seine Produkte formt und der Ort, - Geist - , in dem die Seinserkenntnis stattfinden muß.

Georg Kaiser hat in seinem Drama Der gerettete Alkibiades in der Rolle des Sokrates das ambivalente Dasein des expressionistischen Intellektuellen gezeichnet. In seinem Sokrates vereinigt sich der Bildhauer und Ikonoklast. Sokrates schafft Hermen, Skulpturen ohne Körper. Das "Kopf-Kunstwerk" des Bildhauers steht synonym für dessen Identifikation mit allem Geistig-Schöpferischen. Zwei polare Gegensätze bestehen: Alkibiades, der durch physische Schönheit und Kraft das griechische Ideal darstellt und Sokrates, der durch einen Buckel körperlich verunstaltet ist.

Durch Zufall wird Sokrates zum Retter des anderen. Durch einen Kaktusdorn in der Fußsohle ist Sokrates dazu gezwungen, den Rückzug des griechischen Heeres aus einem Gefecht aufzugeben und allein auf dem Schlachtfeld zurückzubleiben. Alkibiades irrt von seinen Truppen abgeschlagen und waffenlos auf demselben Kampfplatz umher. Feindliche Kämpfer verfolgen Alkibiades. Er findet den leidenden Sokrates. Sokrates wird zum Retter von Alkibiades, weil er durch den furchtbaren Schmerz gereizt wütend um sich schlägt und dadurch die Feinde vertreibt. Als Retter des Feldherrn wird Sokrates auch zum Retter Griechenlands. Sokrates zwingt sich in die Rolle des Helden und erträgt den Schmerz des Dorns. Würde man ihn vom Dorn befreien, "käme mehr zum Vorschein: - - der ungeheure Schwindel, der Alkibiades für alle Zeiten lächerlich macht!" (I.772)

Dieses körperliche Gebrechen macht Sokrates nicht nur zum ungewollten Helden, sondern auch zu einem unbequemen, gesellschaftsfeindlichen Athener. Er darf sich den Dorn nicht entfernen lassen, um den gefeierten Alkibiades nicht der Lächerlichkeit preiszugeben. Da er als Held verschiedene Auszeichnungen erhält und Veranstaltungen besuchen muß, ist er durch den schmerzenden Dorn dazu gezwungen, oft gegen die konventionellen gesellschaftlichen Sitten zu handeln. Der Dorn im Fuße zwingt ihn in eine Verhaltensweise, die die gesellschaftlichen Bräuche in Frage stellt. "Diese geheime Wunde ist ein Symbol der hemmenden, isolierenden und revolutionären Natur des Intellekts; sie öffnet Sokrates die Augen für die Sinnlosigkeit der Welt und die Absurdität des menschlichen Schicksals; sie zwingt ihn zu einem Verhalten, das ungeheuerlich von den Sitten seiner Gesellschaft abweicht; und schließlich macht sie ihn fähig, seinen Nihilismus und seine Isolierung zu überwinden und neue Werte herauszuarbeiten, die seine Gesellschaft vor Zerfall und Verzweiflung retten."¹²⁷ Seine grüblerische Natur unterscheidet ihn von dem sorglosen Schablonendasein der athenischen Gesellschaft. Er stellt die Grundlagen der Gesellschaftsordnung in Frage und gerät dadurch in Gegensatz zur etablierten Ordnung.

Bei der Verleihung des Goldkranzes als Preis für seine Heldentat verhindern ihn die vielen Stufen, die Ehrung entgegenzunehmen. Statt dessen überläßt er den Lorbeer dem Alkibiades. Seine Geste wird als richtungsweisendes Beispiel bescheidenen Verhaltens interpretiert: "Sokrates stülpt die Rettung Griechenlands über seine Tat, die den Alkibiades rettete!! - - Sokrates verweist den Goldkranz - Sokrates will Alkibiades krönen!!" (I.769)

1. 1. 1. 1.

1. 1. 1. 1.

1. 1. 1. 1.

1. 1. 1. 1.

1. 1. 1. 1.

1. 1. 1. 1.

1. 1. 1. 1.

1. 1. 1. 1.

1. 1. 1. 1.

1. 1. 1. 1.

1. 1. 1. 1.

1. 1. 1. 1.

1. 1. 1. 1.

1. 1. 1. 1.

1. 1. 1. 1.

1. 1. 1. 1.

1. 1. 1. 1.

Die Geringschätzung der Autorität und der Konventionen durch Sokrates fordert schließlich den Verdruß des ehrgeizigen Alkibiades heraus:

"Ich bin Alkibiades, an dem Griechenland prunkt und sich brüstet - und in Scheu weicht aus seiner Nähe, um nicht mit Atemhauch zu betasten - - !! - -: wer bist du, der aus groben Fäusten fallen läßt, wonach ich mich bücke - und buckle vor dem Buckel, der über mir grinst."

(I.774)

Das Idol der griechischen Gesellschaft, der Jugend sowie des Alters, sieht seine Stellung gefährdet. Der Denker gewinnt Vorrang über den verehrten Krieger und Staatsmann. Alkibiades entschließt sich, Sokrates zu ermorden. In seiner Konfrontation mit Sokrates bleibt der Feldherr dem sokratischen Stoizismus unterlegen:

"Ich bin belehrbar und Schüler eines Kindes, wenn es mir vernünftig zuspricht. Aber es muß vernünftig sein, was man im Kopf denken kann - und nicht mit Armen und Beinen beweist."

(Sokrates, I.775)

Die Lebensverachtung des Sokrates, als Alkibiades ihn bedroht ("Ich wäre dir dankbar," I.774), beschämt den Feldherrn. Alkibiades trachtet danach, die schwache Stelle in Sokrates philosophischem Konzept zu entdecken, um ihn seiner geistigen Überlegenheit zu berauben. Trotz der nachdringlichen Forderung (Alkibiades: "Stoße die Herme um! - Es stiftet sich von ihr Verwirrung an, die das Leben tot - und den Tod lebendig macht!" I.794) gelingt es den Verführungskünsten der Geliebten Alkibiades nicht, Sokrates zu überwinden. Alkibiades erleidet eine erneute Erniedrigung, indem auch Phryne ihn verstößt und ihm ihre Liebe zu Sokrates gesteht. Alkibiades schändet daraufhin die auf dem Marktplatz aufgestellten Hermen, den Inbegriff des Geistigen und Künstlerischen, das sokratische Prinzip. Auf einem Bankett zu Ehren eines Dichters



entwickelt Sokrates, wiederum durch den Dorn im Fuße gezwungen, ein neues ästhetisches Konzept. Da er sich nicht bewegen kann, weigert sich Sokrates, den Dichter mit der Auszeichnung des blauen Bandes zu krönen:

"Wenn du also deiner rechten Würde dienen willst - so lasse das blaue Band nicht auf einem Kadaver, der verwest und die feine Seide zerfrißt - sondern rette das schöne Ehrenzeichen in die Dauer, die deine Herme sichert!"

(I.791)

Der philosophische Körper-Geist Gegensatz wird auf das Kunstwerk und den Künstler übertragen. Der Körper des Künstlers ist nur dazu da, das Kunstwerk zu schaffen. Seine Funktion erlischt deshalb, sobald das Kunstwerk vollendet ist. Das unvergängliche Werk verdient deshalb die Ehrung, nicht der vergängliche Körper des Künstlers. Die Herme steht in der Rede von Sokrates als Sinnbild für das Unvergängliche.

Sokrates wiederholt hier ästhetische Ansichten Kaisers. In seinem Aufsatz "Der Mensch im Tunnel" heißt es: "Es ist Pflicht für den Schöpfer von jedem Werke sich abzuwenden und in die Wüste zu gehen." (IV.581) Die Identifikation von Dichter und Dichtung hält nur solange an, wie der Dichter am Werke arbeitet. Kaiser leugnet damit die überlieferte Ansicht, daß das Kunstwerk auch nach seiner Fertigstellung ein kontinuierliches Begleitobjekt des künstlerischen Arbeitsprozesses sein müsse.

Sokrates erweist sich als Störungsfaktor in der athenischen Gesellschaft. Sein Untergang kommt dadurch zustande, daß er die undialektische Haltung der athenischen Gesellschaft seiner dialektischen gegenüberstellt. Er vertritt in seiner Auseinandersetzung mit den Richtern die Antithese zur bestehenden Ordnung. Sokrates ist der Gewandelte, der bewußtere Mensch, dessen Skeptizismus die allgemeingültigen

Wahrheiten und Denkprinzipien in Frage stellt. Das dialektische Prinzip, das Sokrates propagiert, findet in der wandlungsfeindlichen Regierungsschicht (Greise) keine Aufnahme. Der traditionelle modus vivendi soll vor der Veränderung geschützt werden. Der bewußtere Mensch erleidet physische Vernichtung durch diejenigen, die sich seiner höheren Einsicht verschließen. Das wandlungsfeindliche Prinzip erwehrt sich vorübergehend der Synthese: des neuen Seins. Die Jugend Athens hat sich das dialektische Denkprinzip schon zu eigen gemacht:

"Unbeweglich stehen sie in den Winkeln ... der Mund mit langsamer Beredsamkeit gesprächig in unendlicher Rede und Widerrede."

(I.800)

Die dialektische Geisteshaltung entspringt dem sokratischen Intellekt. "Der Geist ersetzt die Muskeln. Die Reflektion vetreibt die Spontaneität. Der Krüppel setzt sich dem Athleten gegenüber durch."¹²⁸ Sokrates repräsentiert den 'neuen Menschentyp' der expressionistischen Dichtung. Die Erfahrung des Einzelnen wird Voraussetzung zur Wandlung der Gesamtheit. In der Jugend Athens besteht schon die Grundlage der Existenzerneuerung:

"Es geht nicht um Urteil von heute und morgen - euer aller Dauer und Bestand wird hier gegründet!"

(I.810)

XIV. DAS DIALEKTISCHE DRAMENKONZEPT

KAISERS

Das Modell des Dramas Die Bürger von Calais ist strukturell festgelegt durch die Thematik, die schon teilweise in den programmatischen Schriften Kaisers vorweggenommen wird. Es zeigt deutliche Parallelen zur Typologie der Dramenformen des Expressionismus. Im Zentrum der Thematik steht der sich wandelnde oder gewandelte Mensch. Die Struktur muß zeigen,

1. wie dieser in eine Auseinandersetzung mit dem wandlungsunfähigen Einzelmenschen oder der Menschenmasse tritt,
2. oder wie der gewandelte Mensch seine humane Absicht überzeugend vorbringt und seine Mitmenschen zur Wandlung bewegt,
3. oder wie sich der wandlungswillige Mensch selbst verwirklicht, obwohl seine Mitmenschen die Notwendigkeit der Wandlung nicht mitvollziehen.

Dargestellt werden soll also die wandlungsfeindliche Wirklichkeit, der Ausbruch des Einzelnen aus dieser, sein Wandlungsprozeß und sein Versuch, seine gewonnene Einsicht seinen Mitmenschen zu suggerieren und sie auf diese Weise zu derselben Erkenntnis zu bewegen. Diese Bemühungen haben entweder Erfolg oder münden in der Erkenntnis, daß sich die Vision eines neuen Menschentums (noch) nicht erfüllen läßt,

- a) weil die sich der Wandlung widersetzen Menschen von der propagierten Idee eines gewandelten Daseins nicht überzeugt



werden können,

- b) oder weil die Wahl zwischen den gegebenen Alternativen (vorhandene Wirklichkeit - neues Menschentum in veränderter Wirklichkeit) zugunsten des Bestehenden getroffen wird, denn diese Entscheidung fällt dem Durchschnittsmenschen leichter.

Die Entscheidung für das Bestehende fordert von dem wandlungsfeindlichen Menschen keine dialektische Auseinandersetzung mit seiner politischen Wirklichkeit.

Die Antithese zur wandlungsunwilligen Menschenmasse (These) bildet der gewandelte Mensch mit seiner Realität. Der neue Mensch wird zum Sprachrohr des Dichters. Der Protagonist ist die Antithese zu allem Bestehenden und Wandlungsunwilligen. Das expressionistische Drama verkündet durch ihn die Notwendigkeit und Möglichkeit der Vision vom 'neuen Menschen'.

Der expressionistische Dichter arbeitet in seinen Dramen ohne Synthese. Der dialektische Dreischritt vervollständigt sich erst im Publikum, denn das expressionistische Drama will nicht nur ästhetisch wirken, sondern auch durch seine Ideen den Zuschauer politisch wandeln.

Die Darstellung der dichterischen Intention bei Kaiser verwickelt den Zuschauer in den dramatischen Prozeß. Die dichterische Absicht verbietet eine endgültige Antwort auf die aufgebrochene Problematik. Der dramatische Prozeß dient dem Durchspielen von Notwendigkeiten und Möglichkeiten, ohne schlüssige Ergebnisse zu zeitigen.

Georg Kaisers Dramen werden aufgrund dieser Dramenkonzeption vereinfachend als "Denkspiele" beschrieben. Das Spiel mit der dramatischen Form und das Prinzip des ständig neu zu durchdenkenden Spiels

rechtfertigt diesen Begriff. Exemplarisch dafür steht sein Drama Die Bürger von Calais.

Das Denkspiel formt und formuliert Denkvorgänge, die die dichterische Intention festigen: "Gefahr ist das Werk, das hingenommen wird mit ja und nein, denn es verstümmelt den Nehmenden, der ein Sehender für sich selbst ist ..." (IV.550) Das Denkspiel will zum Denken anregen und den Zuschauer, den Denkenden, zur Erkenntnis (Synthese) hinführen.

Das Drama gestaltet den Denkprozeß durch die Figuren, denn erst durch "den Menschen dringt die Idee zur Darstellung." (IV.569) Die Vorrangstellung der Idee in Kaisers Dramen verursacht die begriffliche Festlegung, daß es sich hier um "Ideendramen" handele. Kaiser gibt dazu selbst Anlaß, da er die Nähe der Ideenwerke Platons sucht. (IV.590) Was der Begriff "Ideendrama" in seiner konzentrierten Definition nicht leistet, ist die Aussage über die Verbindung von Thematik und Form, von der das Drama Kaisers lebt: "Die Idee ist ihre Form. Jeder Gedanke drängt nach Prägnanz seines Ausdrucks. Die letzte Form der Darstellung ist seine Überleitung in die Figur. Das Drama entsteht." (IV.590) Unter "Ideen" sind demnach thematische und formale Elemente zu verstehen, die durch Figuren repräsentiert werden und die dem Drama das Strukturschema verleihen.

Die thematische Konzeption greift bei Kaiser immer wieder zurück auf die Vision vom 'neuen Menschen'. In dem Drama Die Bürger von Calais kommt nicht der historische Opfergang der sechs Bürger zur Darstellung, sondern ein Prozeß der Prüfung und Bewußtwerdung, der die Echtheit des Opfers testet: "Die Dehnung der Auswahlzeremonien bis zum

nächsten Morgen schafft Gelegenheit, jene Sieben die volle Schwere und Unbedingtheit ihres Entschlusses durchkosten zu lassen. Dramatisches *Movens* ist dabei von der erwarteten Meldung des Siebenten an die Hoffnung oder die Furcht eines jeden Einzelnen, eben der Siebente, der aus dem Opfer Entlassene zu werden."¹²⁹

Der äußere Anlaß des Opfers wird nur am Anfang und am Ende des Dramas sichtbar. Die Rettung der Stadt Calais durch das Opfer der Bürger hat historische Bedeutung und dient hier im Drama nur als Hintergrund und als dramatische Vorlage, das Spiel zu entfalten. Der historische Gegenstand dient der Versinnlichung des thematischen Entwurfs.

Kaiser entlehnt der Froissartschen Chronik des Jahres 1347 die historische Begebenheit der Belagerung durch den englischen König und die Bedingung zur Rettung der Stadt, nämlich das Leben von sechs Freiwilligen. In der Chronik lassen sich auch vier der Freiwilligen belegen, die Kaiser übernommen hat.¹³⁰ Damit endet die Übereinstimmung von Chronik und Drama. Kaisers dramatisches Konzept erweitert die Zahl der Freiwilligen auf sieben und übersteigert den dramatischen Vorgang.

Der siebte Bürger stiftet Verwirrung und Ungewißheit, denn er gibt den Anlaß, jene Entscheidung der Opferwilligen wieder neu in Frage zu stellen. Durch die Überzahl hält das Drama alles im Schwebezustand. Was entschieden zu sein scheint, muß neu überdacht werden. Aus der spontanen Tat muß die bewußt gewollte werden. Die drei Akte des Dramas konzentrieren sich darauf, die thematisch geforderte Einheit von "Täter und Tat" als dramatisches Konzept aufzuzeigen. An mehreren Stellen im Drama wird die sittliche Kraft der Entscheidung als Verschmelzung von Mensch und Idee formuliert:

"Da sind Tat und Opfer in ein unentwirrbares Knäuel verstrickt."
(Jean d'Aire; I.549)

"Tat und Täter schon verschmolzen - wie heute in morgen!"
(Eustache de Saint-Pierre; I.562)

"Er schmolz sie zur runden Glätte - jetzt seid ihr eins und eng
ohne Mal und Marke!"
(Der Vater Eustaches; I.576)

Die thematische Forderung bestimmt das Aufbauprinzip des Dramas. Kaiser zeigt den 'Weg' der sieben und weniger das Ziel. ("Aber der Weg ist oft wichtiger als die Ankunft - und schwieriger zugleich," I.548) Wo die Entscheidung der Sache (einer der sieben muß ausscheiden) und der persönliche Entschluß (Umsetzung der spontanen Tat in die bewußt gewollte) zur formalen Konzeption werden soll, kann der Dramatiker mittels retardierender Momente die dramatische Spannung steigern. Kaiser variiert den zeitlichen Ablauf zwischen Vorwärtsbewegung und Verzögerung. In den Bürgern von Calais wird die Entscheidung über die Auswahl der sechs Bürger bis zum letzten Augenblick hinausgeschoben. Der thematische Entwurf verlangt von der Gesamtstruktur des Stückes, daß der Siebente erst dann ausgesondert wird, wenn auch beim Zuschauer kein Zweifel mehr an der Echtheit des Tatmotifs besteht. Ein ständiger Wechsel von Vorstoß auf die Lösung (1) und Aufschub aus unvorhergesehenen Gründen (2) zwingt zu erneutem Ansetzen (3). Dieses triadische Schema bewirkt, was für die Thematik maßgebend ist, daß die individuelle Entscheidung nicht von vornherein als endgültige abgeschlossen wird, sondern jedesmal neu fragwürdig gemacht wird. Sobald das Drama in greifbare Nähe einer Lösung rückt, erfolgt eine Wende, die alles Erreichte von neuem ins Unge- wisse stößt. Diese Serie von Umkehrungen wird bis zuletzt aufrechterhalten, als die Verkündigung der Geburt des Königssohnes das Opfer der

Bürger und den Entscheidungsprozeß als überflüssig erscheinen läßt.

Die zeitliche Sequenz von 'Vorwärtsbewegung - Verzögerung - Wiederaufnahme der beschleunigenden Handlung' wird auch dort beibehalten, wo Kaiser das historische Material verarbeitet.

Kaum hat der Ratssprecher Jean de Vienne die Stadt Calais von der Belagerung frei geglaubt, erhebt ein englischer Gefangener im Namen des englischen Königs Anspruch auf die Stadt. Daraufhin steigert die Gegenrede des französischen Stadthauptmannes die Spannung mit seinem Aufruf zur Verteidigung, weil er zuversichtlich mit der militärischen Unterstützung durch das französische Heer rechnet: "... wie das Schwert von mir über Calais gehalten wird, so trägt es heute noch fest und frei der König von Frankreich ...!" (I.528) Während auf diese Weise durch militärische Stärke Sicherheitsgefühle geweckt werden, erfolgt sogleich der Umschlag durch den Bericht eines englischen Offiziers, daß das französische Heer vernichtet sei. Mit der Verkündigung der Kapitulationsbedingungen endet der geschichtliche Hintergrund, die Ausgangslage des Dramas ist erreicht.

Die Entscheidung zwischen militärischer Verteidigung oder Annahme der Kapitulationsbedingungen führt das Drama zum ersten Höhepunkt in der Gegenüberstellung von Duguesclins und Eustache de Saint-Pierre. Eustache widersetzt sich in spontaner Entscheidung dem Verteidigungsvorhaben: er will seine Mitbürger zur Wandlung anregen ("Wir müssen es tun!" I.533). Eustache wird durch die Konfrontation mit dem Stadthauptmann der bewußtere Mensch, der sich spontan gegen die traditionelle Denkweise wendet. Er ist der 'neue Mensch' der expressionistischen Dramatik. Er tritt in den Gegensatz zu bestehenden Denkschemen, die von Duguesclins symbolisch für alle Bürger aufrechterhalten werden. In der

Gegenüberstellung von Duguesclins und Eustache konfrontiert Kaiser den 'alten' mit dem 'neuen' Menschen. Duguesclins basiert die Verteidigung der Stadt auf konventionelle, ethische Begriffe wie Heldentum und Ehre. Dagegen steht - wie am Ende der Gas-Trilogie - die Forderung des 'neuen Menschen' nach Gewaltlosigkeit, Opferwillen und Unterwerfung. Der 'neue Menschentyp' wird durch die sechs Freiwilligen verkörpert. Im Sinne der Intention Kaisers führt die existentielle Entscheidung der Sechs zu dem persönlichen Gewinn eines gesteigerten Bewußtseins und damit zur Projektion der Idee des neuen Menschen.

Das dramatische Konzept des wiederholten Ansatzes nach Unterbrechungen wird dort beibehalten, wo die Opferwilligen ihre existentielle Entscheidung verteidigen. Da die Projektion keine endgültige Lösung anbietet, sondern den Zuschauer damit belastet, dient die fortgesetzte Unterbrechung und das dadurch erzwungene Neuansetzen der Rede der Festigung und Steigerung der Idee.

Eustaches Position des bewußteren Verkünders des neuen Menschentums zwingt ihn dazu, sein Verhalten zu rechtfertigen und zu verteidigen und zwar gegenüber sich selbst und gegenüber denjenigen, die im konventionellen Denkprozeß verhaftet sind. An die Form des Dramas stellt sich die Aufgabe, strukturell und sprachlich den spontanen Entschluß als endgültige Entscheidung sichtbar zu machen und in Form eines Prozesses des Bewußtwerdens die Forderung des Einzelnen als eine Forderung an alle zu vermitteln.

Die Alternative der Bürger von Calais, Kampf oder Kapitulation, besteht während der gesamten Rede Eustaches. Die Lage der Stadt wird jedoch nicht danach erwogen, ob eine Notwendigkeit zur Kapitulation besteht, ob Hungersnot und Dezimierung durch langwierige Kämpfe dazu

Anlaß geben. Allein durch die dramatisch gradlinige Ausrichtung der Eustachschen Rede wird die Entscheidungsmöglichkeit der Bürger auf die kampflose Übergabe der Stadt reduziert.

Kaiser bedient sich der imperativen Anrede ("Wir müssen suchen!" I.531; "Wir müssen es tun!" I.533) und der rhetorischen Frage ("Bückten wir nicht um dies vom ersten Anfang an die Schultern - beluden sich unsere Arme nicht um dies?" I.533), um alternative Möglichkeiten zum Gesagten zu unterdrücken. Eustache läßt in seiner Rede keinen Raum für ein Für und Wider. Die gegebene Antwort bleibt die einzig mögliche. Unterbrechende Zwischenfragen werden unberücksichtigt gelassen, damit in der dramatischen Reduktion auf das Wesentliche die 'Idee' zur Darstellung gelangen kann:

Eustache: "... mit anderer Begierde schufen wir das Werk ..."

Der vierte Bürger: "Eustache de Saint-Pierre - sollen wir dem Willen des Königs von England gehorchen?"

Eustache: "Heute wollen wir das Werk vollenden. Heute beschließen es ..."

(I.533-534)

Selbst entscheidende Einwände über Ehre und Heldentum bleiben ohne Antwort und werden von Eustache übergangen. Die Konzentration auf das Grundkonzept duldet keine Verzweigung in andere Themenbereiche.

Indem Eustache in dialektischer Absicht unerschütterter und unbehindert seine Proklamation vorträgt, beweist er seine Überzeugung von der Richtigkeit seines Entschlusses. Er braucht keine weitere Rechtfertigung seiner Ideen, da das formale Mittel des Übergehens jeder abweichenden Frage seine Entscheidung zu indoktrinieren versucht.



Eustaches Rede pendelt zwischen rhetorischer Frage und zwingender Behauptung. Beide sprachlichen Formen dulden keine andere mögliche Antwort oder Aussage, da ihre Absicht nur auf Festigung des bereits Gesagten zielt. Ein dialektisches Argumentationsprinzip kommt nicht auf, die These erstrebt keine Synthese durch eine Antithese:

"Heute wird euer Werk euer Frevel! Logt ihr nicht schlimmer als mit Worten - mit diesem Werk? Schürtet ihr mit dieser Verheissung jeden Eifer - der nun wach ist und von Ungeduld nach seinem Werke schon verzehrt wird?"

(I.536)

Auf die Einwände der Bürger geht Eustache nicht ein. Die Bühnenanweisungen ersetzen die Rede durch Gebärde: "Eustache de Saint-Pierre schweigt ... bleibt stumm ... blickt zu Boden." (I.536-537) Erst sein vom Thema geforderter Opponent, Duguesclins, ist der Zwiesprache würdig. Das einfache, konservative Volk bietet Eustache keinen Anlaß zur Antithese. Nur Duguesclins These fordert die erregte Widerrede heraus:

Duguesclins: "So wurde der Hafen von Calais tief ausgeworfen: - Ehre und Ruhm ertrinken in ihm - und euer Mut!"

(I.537)

Eustache antwortet mit Überzeugung, in dem er die einzig mögliche Entgegnung anbringt, die für ihn gültig ist:

Eustache: "Wo ist der Mut, wenn sich der Wille von der Tat scheidet? -
- Ich sehe ihn nicht!"

"Ist dieser Streit vor seinem Anfang nicht schon entschieden?
Dämmert noch ein Zweifel - quillt eine Wahl?"

(I.537)

Das dreiaktige Drama dient einem analytischen Vorgang. Der erste Akt probt in wiederholten Ansätzen die didaktisch-dialektische Argumentation Eustaches, bis dessen These durch die erzwungene Rekapitulation an dramatischer Eindringlichkeit nicht zu überbieten ist. Eustaches Triumph im Streitgespräch kulminiert folgerichtig in dem



Aufruf zur Meldung von sechs Freiwilligen. Nur so läßt sich der dramatische Beweis erbringen, daß Eustaches Ideen auch die Bürger überzeugen haben.

Die Sprache Eustaches steht in Parallele zu dem, was bei Benn über die Sprachform ausgesagt wurde. Eustaches konzentrierte sprachliche Aussage (Reduktion auf das Wesentliche, Übergehen der Einwände) zeugt davon, daß er hier seine neue Seins-Erfahrung kommunizieren will. Eustache geht es um die 'innere Realität' des 'neuen Menschen', die er sprachlich fassen und dem Volk mitteilen will, das ihn jedoch nicht versteht.

Das Drama erreicht einen neuen Höhepunkt. Die Diskrepanz zwischen dem Erwarteten und dem Geschehenden wird Teil der Umschlagssituation. Sechs Freiwillige sollen sich opfern, aber sieben melden sich. Weil aber sieben statt sechs sich melden, wird die geforderte Entscheidung für einen überflüssig und für alle vorläufig; denn die spontane Entscheidung muß in eine bewußte umgesetzt werden, um den vorläufigen Sieg Eustaches in einen dauerhaften Erfolg umzuwandeln. Die nächste Etappe des Dramas ist damit abgesteckt.

Kaisers Vorliebe für das Prinzip der dreimaligen Proklamation findet bei solchen Kulminationspunkten Verwendung. Der Ratssprecher Jean de Vienne wiederholt seinen Aufruf nach Opferwilligen dreimal, wobei durch Wiederholung der Zahl 'sechs' der Nachdruck auf die erforderliche Zahl gelegt, aber auch schon vorwegnehmend die Konfliktsituation angedeutet wird. (I.539) "Variationen und strenge Wiederholungen unterliegen dabei lediglich dem Gesetz der Steigerung. Nächste der Drei ist die Sechs die von Kaiser bevorzugte Zahl." 131



Zunächst scheint der Aufruf zum Opfer keine Freiwilligen anzusprechen. Die Bühnenanweisungen ersetzen wie oft bei Kaiser an entscheidenden Stellen das gesprochene Wort. Besonders die choreographische Bewegung oder die Möglichkeit des Massenausdrucks wird hier ausgenutzt:

"Die Last der Frage bedrückt anfangs noch; dann sind die Geräusche der bewegten Körper und gedrehten Köpfe schwach; nun schwillt Lärm in Lauten des Spottes an."
(I.539)

Das Drama könnte hier in eine endgültige Lösung der Auseinandersetzung münden. Kaiser spielt mit der Möglichkeit und läßt den Zuschauer augenblicklich in der Schweben. Wenn sich weniger als sechs Freiwillige melden würden, wäre Eustaches These hinfällig und seine didaktisch vorgetragene These gescheitert. Reagierten genau sechs Opferwillige auf den Appell, wäre das Problem gelöst und der Rest des Dramas würde tragischer Opfergang. Endgültige Lösungen stellen sich jedoch nicht ein; die Lage schlägt um. Die unerwartete Reaktion auf Eustaches Appell führt zu einer neuen Ausgangslage: statt der geforderten Sechs melden sich sieben Freiwillige. Der dramatische Vorgang benötigt diesen Effekt, um seine gestellte These zu beweisen. Der Aktschluß bringt keine Lösung der projizierten Problematik. Die von allen Gewählten von der elitären Gruppe der Sieben geforderte Entscheidung wird geleistet.

Zu Anfang des zweiten Aktes baut sich die Zuversicht auf, daß die Auswahl kurz bevorstehe. Jean de Vienne: "Es ist gut, daß die Entscheidung nun fällt." (I.542) Eustache jedoch verzögert die Entscheidung durch seine Frage, die an jeden einzelnen gerichtet wird: "Was ist es, das dich zwischen dem frühen Morgen und deinem Gang hierher mehr denn alles beschäftigte?" (I.553) Der Prozeß des Vernehmens



leitet die Läuterung der sechs Bürger ein. Jeder Einzelne wird befragt. Er muß sich der Motivierung seiner Tat bewußt werden. Eustache hält die Position des Fragenden aufrecht. Er prüft den einzelnen und leitet alle in dem Reifeprozeß.

Dieser Reifeprozeß geht wie das gesamte Drama in aneinandergeordneten Stufen vor sich. Jede Stufe endet abrupt in einem Umschlag der Lage, in der Vernichtung des Erwarteten durch die Einführung zufälliger Ereignisse. Wie jeder Akt den nächsten vorbereitet (Akt 1: Vortreten der sechs Bürger, Überzahl; Akt 2: Auswahl von sechs, um die Überzahl zu reduzieren), wird jede Phase durch Umschläge oder Verzögerung mit der nächsten Phase verbunden. Jedes Phasenende steigert die Spannung.

Nach der Befragung aller scheint endgültig die Zeit gekommen, den siebten auszulösen. Wieder bahnt sich eine Lösung an, um erneut die Vergeblichkeit des Bestrebens nach Entscheidung zu zeigen. Eustache manipuliert das Spiel mit den Kugeln: "Ich weiß es. Ich habe euch dieselben Kugeln gereicht! Verwundert euch das? Findet ihr noch nicht den Schlüssel - birst nicht das Rätsel und schüttet sich auf eure Hände?" (I.559) Die sechs Freiwilligen werden die einzigen aus der Bevölkerung sein, die sich einem Wandlungsprozeß unterziehen. Das Bürgervolk bleibt wie in der Gas-Trilogie ohne Entschlußkraft und bildet eine bewegungslose Masse. Allein Eustache ist allen voraus. Er hat den Schritt von der ideellen zur existentiellen Fragestellung schon vollzogen. Das Volk vollzieht diesen Wandlungsprozeß nicht mit. Die qualitative Intensivierung von ideeller zu existentieller Entscheidung verläuft parallel mit Eustaches Bestreben, von der Überredung der sechs Bürger (rhetorischer Erfolg) eine Wandlung zur Überzeugung

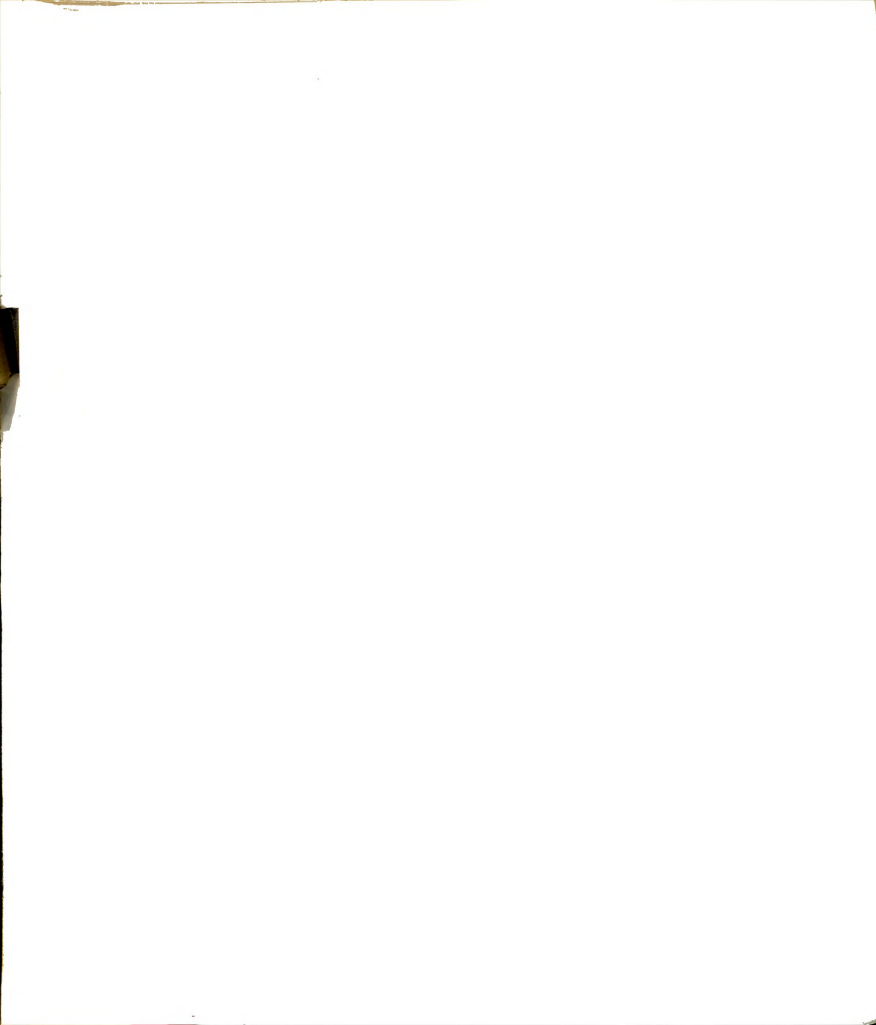


(Verpflichtung zur existentiellen Entscheidung) hervorzurufen. Eustaches Spiel mit den Kugeln macht die immer intensivere Forderung deutlich; denn alle ziehen die gleiche Losfarbe.

Die Befragung der sechs und die Hinauszögerung der Entscheidung läßt erkennen, welche Scheinwirklichkeit den existentiellen Bezug ver-
stellt.

Eustache veranlaßt die sechs Freiwilligen zum Opfer, und als Gewandelter ist er in der Lage, sie in die existentielle Auseinander-
setzung zu führen. Er fügt die sechs Bürger zu einer neuen Gemeinschaft zusammen. Seine dramatische Funktion besteht darin, das neue Menschen-
bild sichtbar zu machen. Aus strukturellen und ideellen Gründen ent-
hält er allein allen (auch dem Zuschauer) die Entscheidung vor. Erst
sein Freitod nimmt den Sechsen die existentielle Entscheidung ab.

Das Drama hat seinen Kulminationspunkt erreicht: Eustaches Tod
ist die existentielle Antwort auf die von ihm provozierte Konzentration
der Problematik. Seine Tat erklärt sich nur von der Position des
'neuen Menschen' aus, die aber nicht auf der Bühne dramatisch wirksam
wird. Formal führt der Tod Eustaches zu einer endgültigen Entscheidung,
obgleich die Nachricht vom Erlassen der Kapitulationsbedingungen kurz
nach der Todesnachricht eintrifft.¹³² Die Verzögerung, die Eustache
dadurch geschaffen hat, daß er die endgültige Entscheidung auf den
Kapitulationstag verlegte, läßt den sechs Opferwilligen keine andere
Richtung offen als die endgültige Akzeptierung der existentiellen Pro-
blematik: "Um der Sache willen wäre die ganze Prozedur, die den Kern
der dramatischen Handlung bildet, sinnlos. Alle Bemühung Eustaches
zielt im Grunde auf die Intensivierung der Opferbereitschaft an sich



und nicht auf den Ansporn zum Dienst an der Sache.¹³³

Der Schluß des dritten Aktes projiziert die Vision vom 'neuen Menschen'. Der blinde Vater Eustaches wird zum Sehenden: "Ich habe den neuen Menschen gesehen - in dieser Nacht ist er geboren!" (I.577)



SCHLUSSFOLGERUNG

Was war die dichterische Absicht Georg Kaisers? - In seinem Aufsatz "Der kommende Mensch" wird deutlich, worauf seine "Denkspiele" zielen: "Der Mensch dieser Zeit muß sich entschließen: sich als Übergang für kommende Menschheit zu sehen." (IV.567)

Mit dem "Menschen dieser Zeit" ist derjenige gemeint, dem das Drama gilt: dem Zuschauer, dem Leser. Nur in ihm kann sich das dichterische Ziel verwirklichen: Die Synthese Mensch, die in der Dichtung ausgerufen wird.

Die Synthese Mensch setzt voraus, daß der "Mensch dieser Zeit" gewillt ist, sich einer Bewußtseinserneuerung zu unterziehen, - daß er dadurch fähig wird, vom 'Blinden' zum 'Sehenden' sich zu wandeln; denn darin liegt für Kaiser die einzig dichterische Aufgabe: die Erneuerung des Menschen in dramatische Form zu fassen.

Intention des Dichters, dramatische Form des Werkes und thematische Ideen vereinigen sich, um das Publikum in die dargestellte Problematik einzubeziehen. Der Mensch soll aktiviert werden. Die Dichtung will ihn in den dialektischen Prozeß verwickeln, der als dramatisches Konzept ersichtlich wird. Das "Denkspiel" fordert zum Mitdenken und Mitvollziehen auf. Denken heißt auch, das Zuständliche in Frage stellen, das Bestehende angreifen und dadurch den Prozeß der Erneuerung einleiten. Die These (das Bestehende) und die Antithese ('der



neue Mensch') kommen im Drama zur Erscheinung: die Synthese wird vom kritischen Zuschauer gefordert.

Für dieses Ziel arbeitet Kaiser. Erreicht er diese künstlerische Intention, dann wird die politische Verwirklichung seiner These von der "Erneuerung des Menschen" durch sein dramatisches Konzept (das dialektische Prinzip) geleistet.



ANMERKUNGEN



ANMERKUNGEN

Die Seitenangaben in Klammern beziehen sich auf die Ausgabe: Georg Kaiser. Werke in sechs Bänden. Herausgegeben von Walther Huder. Frankfurt/M.-Berlin-Wien: Ullstein 1971.

1. Böckmann, Paul: Die Bedeutung Nietzsches für die Situation der modernen Literatur. - In: DVjs. 27 (1953) S. 82.
2. Ebd., S. 77-101.
3. Ebd., S. 90.
4. Ebd., S. 101.
5. Emrich, Wilhelm: Protest und Verheißung. Frankfurt/M.-Bonn: Athenäum 1960. S. 117.
6. Ebd., S. 117.
7. Goll, Yvan: Vorwort. Die Unsterblichen. Zwei Überdramen. - In: Deutsche Dramaturgie vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Hrsg. von Benno von Wiese. Tübingen: Niemeyer 1970. S. 77-79.
8. Ebd., S. 77.
9. Ebd., S. 77.
10. Ebd., S. 77.
11. Ebd., S. 78.
12. Ebd., S. 79.
13. Ebd., S. 77.
14. Ebd., S. 140.
15. vgl. dazu: Denkler, Horst: Georg Kaiser. Die Bürger von Calais. München: Oldenbourg 1967. S. 45.
16. Lämmert, Eberhard: Die Bürger von Calais. - In: Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen. Hrsg. von Benno von Wiese. Düsseldorf: Bagel 1964. S. 326.



17. Denkler, Horst: Georg Kaiser. Die Bürger von Calais. a.a.O. S. 53.
18. Dürrenmatt, Friedrich: Theater-Schriften und Reden. Theaterprobleme. Zürich: Arche 1966. S. 119.
19. Ebd., S. 120.
20. Ebd., S. 122-123.
21. Benn, Gottfried: Einleitung. - In: Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada. Wiesbaden: Limes 1955. S. 14-15.
22. Böckmann, Paul: Die Interpretation der literarischen Formensprache. - In: Formensprache. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969. S. 495.
23. Ziegler, Klaus: Georg Kaiser und das moderne Drama. - In: Hebbel-Jahrbuch. Heide/Holstein: Boyens 1952. S. 62.
24. Jens, Walter: Deutsche Literatur der Gegenwart. Themen, Stile, Tendenzen. München: Piper 1961. S. 43.
25. Emrich, Wilhelm: Von Georg Büchner zu Samuel Beckett. - In: Aspekte des Expressionismus. Hrsg. von Wolfgang Paulsen. Heidelberg: Stiehm 1969. S. 11.
26. Ebd., S. 11.
27. Hegel, Georg W. F. : Vorlesungen über die Ästhetik. Erster Teil. Das Kunstschöne oder das Ideal. - In: Sämtliche Werke. Hrsg. von H. G. Hotho. Berlin: Duncker & Humblot 1842. Bd. 10. S. 317.
28. Emrich, Wilhelm: Zur Ästhetik der modernen Dichtung. - In: Protest und Verheißung. a.a.O. S. 127.
29. Ebd., S. 127.
30. Ebd., S. 129.
31. Jens, Walter: Der Mensch und die Dinge. Die Revolution der deutschen Prosa. - In: Statt einer Literaturgeschichte. Pfullingen: Neske 1962. S. 109-133.
32. Ebd., S. 110.
33. Hofmannsthal, Hugo von: Der Brief des Lord Chandos. - In: Erzählungen und Aufsätze. Ausgewählte Werke. Zweiter Band. Hrsg. von Rudolf Hirsch. Frankfurt/M.: Fischer 1957. S. 340.



34. Hofmannsthal, Hugo von: Der Brief des Lord Chandos. a.a.O. S. 341.
35. Ebd., S. 342.
36. Ebd., S. 342.
37. Ebd., S. 342.
38. Ebd., S. 342.
39. Ebd., S. 343.
40. Ebd., S. 343.
41. Ebd., S. 343.
42. Ebd., S. 345.
43. Zitate nach: Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Frankfurt/M.: Insel 1963.
44. Zitate nach: Musil, Robert: Drei Frauen. Hamburg: Rowohlt 1952.
45. Zitate nach: Kafka, Franz: Erzählungen. Hrsg. von Max Brod. Frankfurt/M.: Fischer 1965.
46. Benn, Gottfried: Lyrik und Prosa. Briefe und Dokumente. Auswahl. Hrsg. von Max Niedermayer. Wiesbaden: Limes 1962. S. 38-43.
47. Benn, Gottfried: Ein Wort. - In: Deutsche Gedichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hrsg. von Theodor Echtermeyer. Neubearbeitet von Benno von Wiese. Düsseldorf: Bagel 1968. S. 611.
48. Böckmann, Paul: Gottfried Benn und die Sprache des Expressionismus. - In: Der deutsche Expressionismus. Hrsg. von Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1970. S. 70.
49. Ebd., S. 70.
50. Ebd., S. 70.
51. Ebd., S. 75.
52. Ebd., S. 77.
53. Ebd., S. 84.
54. Benn, Gottfried: Lyrik und Prosa. Briefe und Dokumente. a.a.O. S. 128.

55. Böckmann, Paul: Gottfried Benn und die Sprache des Expressionismus. a.a.O. S. 77.
56. vgl. dazu: Brinkmann, Richard: Abstrakte Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit symbolischer Aussage. - In: Der deutsche Expressionismus. Hrsg. von Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1970. S. 88.
57. vgl. dazu: Hübscher, Arthur: Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls. - In: Euphorion 24 (1922) S. 517-561.
58. Guthke, Karl S.: Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1961. S. 323.
59. Ebd., S. 323.
60. Ebd., S. 323.
61. Ebd., S. 325.
62. Hinck, Walter: Das moderne Drama in Deutschland. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1973. S. 20.
63. Ebd., S. 42.
64. vgl. dazu: Euxdorf, Manfred: Die Suche nach dem Menschen im Drama Georg Kaisers. Bern-Frankfurt/M.: Lang 1971. S. 11.
65. Martini, Fritz: Der Expressionismus. - In: Deutsche Dichtung des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Hermann Friedmann und Otto Mann. Bern-München: Francke 1967. S. 257.
66. Ebd., S. 261.
67. vgl. dazu: Wolfgang Borchert: Draußen vor der Tür. Die mythische Dimension (Gott-Tod) gibt auch hier keine Antwort mehr. Es gibt keine Antwort aus irgendeiner Richtung. Alles konzentriert sich auf die Existenz.
68. Pinthus, Kurt: Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Berlin: Rowohlt 1919.
69. Ebd., S. X (Vorwort)
70. Sokel, Walter H.: Der literarische Expressionismus. München-Wien: Langen-Müller 1970. S. 72.
71. Ebd., S. 73.
72. Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater. Band 3. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1963. S. 89.



73. Lukács, Georg: Größe und Verfall des Expressionismus. - In: Essays über den Realismus. Band 4. Neuwied-Berlin: Luchterhand 1971. S. 123.
74. Ebd., S. 124-125.
75. vgl. dazu: Zmegac, Viktor: Zur Poetik des expressionistischen Dramas. - In: Deutsche Dramentheorien. Hrsg. von Reinhold Grimm. Frankfurt/M.: Athenäum 1971. S. 487.
76. Denkler, Horst: Das Drama des Expressionismus. - In: Expressionismus als Literatur. Hrsg. von Wolfgang Rothe. Bern: Francke 1969. S. 131.

Der Schweizer Adolphe Appia (1862-1928) "schlägt eine vom dramaturgisch eingesetzten Licht erhellte, den Spielboden architektonisch gliedernde und den Blick der Zuschauer auf das musikalisch, sprachlich und gestisch ablaufende Bewegungsspiel, deren Realitätswert sich aus Inhalt, Sprache und Spiel ergibt ..."

Der Engländer Edward Gordon Craig (1872-1966) "fordert seit 1905 ein suggestiv wirkendes, unnaturalistisches - anti-illusionistisches, theatralisches Theater, das den dramatischen Text nur noch als Grundlage anerkennt für das Bühnenkunstwerk im architektonisch durchgestalteten, von Licht, Farbe und Linie akzentuierten Bühnenraum."

77. Zmegac, Viktor: Zur Poetik des expressionistischen Dramas. a.a.O. S. 490.
78. Ebd., S. 495.
79. Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief des Lord Chandos. a.a.O. S. 341.
80. Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. a.a.O. S. 23.
81. Lukács, Georg: Größe und Verfall des Expressionismus. a.a.O. S. 134.
82. Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970. S. 107.
83. Sokel, Walter H.: Der literarische Expressionismus. a.a.O. S. 73.
84. Ebd., S. 73.
85. Paulsen, Wolfgang: Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes. Tübingen: Niemeyer 1960. S. 5.
86. Den Begriff "Denkspiel" verwendet Georg Kaiser selbst, um seine Dramatik zu beschreiben. (IV.545)

87. Diebold, Bernhard: Der Denkspieler Georg Kaiser. Frankfurt/M: Frankfurter Verlagsanstalt 1924, S. 10.
88. Denkler, Horst: Das Drama des Expressionismus. a.a.O. S. 139.
89. Wiese, Benno von: Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts. - In: Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. von Hans Stetten. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1963. S. 289.
90. Edschmid, Kasimir: Lebendiger Expressionismus. Wien: Desch 1961. S. 291.
91. Königsgarten, Hugo F.: Georg Kaiser. - In: Deutsche Dichter der Moderne. Hrsg. von Benno von Wiese. Berlin: Schmidt 1969. S. 463.
92. vgl. Lenz: Huder, Walther: Die politischen und sozialen Themen der Exil-Dramatik Georg Kaisers. - In: Sinn und Form 13 (1961) S. 596-614.
93. vgl. Lenz: Hingler, Edmund: Georg Kaiser und das moderne Drama. a.a.O. S. 69.
94. Diebold, Bernhard: Der Denkspieler Georg Kaiser. a.a.O. S. 9-10.
95. Paulsen, Wolfgang: Georg Kaiser im expressionistischen Raum. Zum Problem einer Neudeutung seines Werkes. - In: Monatshefte 50 (1958) S. 289-303.
96. Die Bemühungen, den Begriff "Expressionismus" zu definieren, können anhand folgender Studien verfolgt werden:
 1. Benn, Gottfried: Einleitung. - In: Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. a.a.O. S. 14-15.
 2. Masch, Wolfgang: Was ist Expressionismus? - In: Akzente (1956) S. 368-373.
 3. Brinkmann, Richard: Expressionismus-Probleme. Die Forschung der Jahre 1952-1958. DVjs. 23 (1959) und 34 (1960).
 4. Martini, Fritz: Der Expressionismus. a.a.O. S. 297-326.
97. Arnold, Armin: Die Literatur des Expressionismus. Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz: Kohlhammer 1971. S. 9 ff.
98. Fivian, Eric A.: Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus. München: Desch 1946.

99. vgl. dazu: Paulsen, Wolfgang: Georg Kaiser im expressionistischen Raum. a.a.O. S. 302.
100. Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater. a.a.O. S. 124.
101. Ebd., S. 128.
102. vgl. dazu: Schürer, Ernst: Georg Kaiser und Bertolt Brecht. Schriften zur Literatur. Frankfurt/M.: Athenäum 1971. S. 31.
103. Brecht, Bertolt: Über das Rhetorische. - Gesammelte Werke. 20 Bände. Werkausgabe. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1967. Band 15. S. 45.
104. zitiert nach: Ernst Schürer: Georg Kaiser und Bertolt Brecht. a.a.O. S. 41.
105. Kauf, Robert: Georg Kaiser's tetralogy and the social ideas of Walther Rathenau. - In: PMLA 77 (1962) S. 311-317.
106. Paulsen, Wolfgang: Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes. a.a.O. S. 12-13.
107. Bezeichnend dafür sind folgende Beiträge:
 1. Adling, Wilfried: Georg Kaisers Drama Von morgens bis mitternachts und die Zersetzung des dramatischen Stils. - In: Weimarer Beiträge 5 (1959) S. 369-86.
 2. Schmidt, Karl-Heinz: Zur Gestaltung antagonistischer Konflikte bei Brecht und Kaiser. - In: Weimarer Beiträge 11 (1965) S. 551-569.
108. Dosenheimer, Elise: Das deutsche soziale Drama von Lessing bis Sternheim. Konstanz: Südverlag 1949. S. 249 ff.
109. Ebd., S. 249.
110. Ziegler, Klaus: Georg Kaiser und das moderne Drama. a.a.O. S. 65.
111. Franzen, Erich: Formen des modernen Dramas. Von der Illusionsbühne zum Antitheater. München: Beck 1970. S. 35.
112. Hinck, Walter: Das moderne Drama in Deutschland. a.a.O. S. 19.
113. Martini, Fritz: Der Expressionismus. a.a.O. S. 266.
114. Georg Kaiser über Nietzsche: "... Ich kenne nur zwei Unsterbliche: Plato und Nietzsche." (IV.591)

115. Böckmann, Paul: Die Bedeutung Nietzsches für die Situation der modernen Literatur. a.a.O. S. 81.
116. Ebd., S. 101.
117. Martini, Fritz: Das Drama der Gegenwart. - In: Deutsche Literatur in unsrer Zeit. Mit Beiträgen von Wolfgang Kayser (et al). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1959. S. 97.
118. Fivian, Eric A.: Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus. a.a.O. S. 100.
119. Hinck, Walter: Das moderne Drama in Deutschland. a.a.O. S. 39.
120. Ebd., S. 40.
121. Ebd., S. 25.
122. Arnold, Armin: Die Literatur des Expressionismus. a.a.O. S. 59.
123. Hinck, Walter: Das moderne Drama in Deutschland. a.a.O. S. 42.
124. Folglich ist die Bewußtseinsthematik der Kausalnexus der ganzen Form.
125. Kauf, Robert: Schellenkönig. An unpublished early play by Georg Kaiser. - In: JEGP 55 (1956) S. 447.
126. Sokel, Walter: Der literarische Expressionismus. a.a.O. S. 131.
127. Ebd., S. 133.
128. Ebd., S. 138.
129. Lämmert, Eberhard: Die Bürger von Calais. a.a.O. S. 310.
130. Georg Kaiser. Die Bürger von Calais. - Mit einer Einführung herausgegeben von Walter Urbanek. Bamberg und Wiesbaden: Bayrische Verlagsanstalt 1967. S. 88-89.
"Ustasse de Saint-Pierre; Jehans d'Aire; Pierres de Wissant; Jakemes de Wissant."
131. Lämmert, Eberhard: Die Bürger von Calais. a.a.O. S. 312-313.
132. Eine dramatische Steigerung wäre möglich, wenn Eustache die Aufhebung des Opfers bereits vor seinem Tode gewußt hätte.
133. Lämmert, Eberhard: Die Bürger von Calais. a.a.O. S. 325.

LITERATURVERZEICHNIS

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Kaiser, Georg: Werke in sechs Bänden. Herausgegeben von Walther Huder. Frankfurt/M.-Berlin-Wien: Ullstein 1971.

Sekundärliteratur

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

Arnold, Armin: Die Literatur des Expressionismus. Zweite Auflage. Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz: Kohlhammer 1971.

_____: Georg Kaiser. - In: Expressionismus als Literatur. Hrsg. von Wolfgang Rothe. Bern: Francke 1969. S. 474-489.

_____: Georg Kaiser und C. B. Shaw. Eine Interpretation der Jüdischen Witwe. - In: German Life and Letters 23 (1969) S. 85-92.

_____: Prosa des Expressionismus. Herkunft, Inventar, Analyse. Stuttgart: Kohlhammer 1972.

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

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

Benn, Gottfried: Einleitung. - In: Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada. Wiesbaden: Limes 1955.

_____: Lyrik und Prosa, Briefe und Dokumente. Auswahl. Hrsg. von Max Niedermeyer. Wiesbaden: Limes 1962.

Böckmann, Paul: Die Bedeutung Nietzsches für die Situation der modernen Literatur. - In: DVjs. 27 (1953) S. 77-101.

_____: Formensprache. Studien zur Literaturästhetik und Dichtungsinterpretation. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969.

- Böckmann, Paul: Gottfried Benn und die Sprache des Expressionismus. - In: Der deutsche Expressionismus. Hrsg. von Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1970.
- Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater. Band 3. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1963.
- Brinkmann, Richard: Abstrakte Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit symbolischer Aussage. - In: Der deutsche Expressionismus. Hrsg. von Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1970.
- _____: Expressionismus-Probleme. Die Forschung der Jahre 1952 bis 1958. - In: DVjs. 33 (1959) und 34 (1960).
- Burger, Heinz O.: Methodische Probleme der Interpretation. - In: GRM 32 (1950/51) S. 81-92.
- Denkler, Horst: Das Drama des Expressionismus. - In: Expressionismus als Literatur. Hrsg. von Wolfgang Rothe. Bern-München: Francke 1969.
- _____: Georg Kaiser. Die Bürger von Calais. München: Oldenbourg 1967.
- Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Hermann Friedmann und Otto Mann. Heidelberg: Rothe 1961.
- Diebold, Bernhard: Der Denkspieler Georg Kaiser. Frankfurt/M.: Frankfurter Verlagsanstalt 1924.
- Dosenheimer, Elise: Das deutsche soziale Drama von Lessing bis Sternheim. Konstanz: Südverlag 1949.
- Dürrenmatt, Friedrich: Theater-Schriften und Reden. Theaterprobleme. Zürich: Arche 1966. S. 92-131.
- Duwe, Willi: Ausdrucksformen deutscher Dichtung. Vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Eine Stilgeschichte der Moderne. Berlin: Schmidt 1965.
- Edschmid, Kasimir: Lebendiger Expressionismus. Auseinandersetzungen, Gestalten, Dichterporträts. Wien: Desch 1961.
- Emmel, Felix: Das ekstatische Theater. Prien: Kampmann & Schnabel 1924.
- Emrich, Wilhelm: Literaturrevolution 1910-1925. - In: Protest und Verheißung. Frankfurt/M.-Bonn: Athenäum 1960. S. 148-154.
- _____: Von Georg Büchner zu Samuel Beckett. - In: Aspekte des Expressionismus. Hrsg. von Wolfgang Paulsen. Heidelberg: Stiehm 1969.

- Emrich, Wilhelm: Zur Ästhetik der modernen Dichtung. - In: Akzente 1 (1954) S. 371 ff. Ebenfalls in: Protest und Verheißung. a.a.O. S. 123-134.
- Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Hrsg. von Wolfgang Rothe. Bern: Francke 1969.
- Fischer, Ernst: Das Problem der Wirklichkeit in der modernen Kunst. - In: Sinn und Form 10 (1958) S. 461-483.
- Fivian, Eric A.: Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus. München: Desch 1946.
- Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. von Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1963.
- Franzen, Erich: Formen des modernen Dramas. Von der Illusionsbühne zum Antitheater. München: Beck 1970.
- Freyhan, Max: Georg Kaisers Werk. Berlin: Die Schmiede 1926.
- Friedmann, Hermann und Mann, Otto: Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung. Heidelberg: Rothe 1956.
- Friedrich, Hugo: Die Dichtung und die Methode ihrer Deutung. - In: Neue deutsche Hefte 4 (1957/58) S. 676-688.
- Georg Kaiser. Die Bürger von Calais. Mit einer Einführung herausgegeben von Walter Urbanek. Bamberg und Wiesbaden: Bayrische Verlagsanstalt 1967.
- Goll, Yvan: Vorwort. Die Unsterblichen. Zwei Überdramen. - In: Deutsche Dramaturgie vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Hrsg. von Benno von Wiese. Tübingen: Niemeyer 1970. S. 77-79.
- Grimm, Reinhold: Strukturen. Essays zur deutschen Literatur. Göttingen: Sachse & Pohl 1963.
- Guthke, Karl S.: Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1961.
- _____: Das Drama des Expressionismus und die Metaphysik der Enttäuschung. - In: Aspekte des Expressionismus. Hrsg. von Wolfgang Paulsen. Heidelberg: Stiehm 1968. S. 33-58.
- Hamburger, Käthe: Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung. - In: DVjs. 25 (1951) S. 1-26.
- Hecht, Werner: Brechts Weg zum epischen Theater. Beitrag zur Entwicklung des epischen Theaters 1918-1933. Berlin: Henschelverlag 1962.

- Hegel, Georg W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik. Erster Teil. - In: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von H. G. Hotho. Berlin: Duncker & Humblot 1842.
- Hermand, Jost: Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Stuttgart: Metzler 1965.
- _____: Synthetisches Interpretieren. Zur Methode der Literaturwissenschaft. München: Nymphenburger 1968.
- Hinck, Walter: Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum Dokumentarischen Theater. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1973.
- _____: Individuum und Gesellschaft im expressionistischen Drama. - In: *Festschrift für Klaus Ziegler*. Hrsg. von Eckehard Catholy und Winfried Hellmann. Tübingen: Niemeyer 1968. S. 343-359.
- Hofmannsthal, Hugo von : Erzählungen und Aufsätze. Ausgewählte Werke. Hrsg. von Rudolf Hirsch. Frankfurt/M.: Fischer 1957.
- Huder, Walther: Die politischen und sozialen Themen der Exil-Dramatik Georg Kaisers. - In: *Sinn und Form* 13 (1961) S. 596-614.
- Hübscher, Arthur: Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls. - In: *Euphorion* 24 (1922) S. 517-561.
- Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Tübingen: Niemeyer 1960.
- Jens, Walter: Deutsche Literatur der Gegenwart. Themen, Stile, Tendenzen. München: Piper 1961.
- _____: Statt einer Literaturgeschichte. Pfullingen: Neske 1962.
- Kändler, Klaus: Soll es ein neuer Mensch? Oder eine andere Welt? Zur Vorgeschichte des sozialistischen Dramas der zwanziger Jahre. - In: *Weimarer Beiträge*, Sonderheft 2 (1968) S. 25-72.
- Kafka, Franz: Beschreibung eines Kampfes. Gesammelte Schriften. Hrsg. von Max Brod. New York: Schocken 1946.
- _____: Erzählungen. Hrsg. von Max Brod. Frankfurt/M.: Fischer 1965.
- Kauf, Robert: Georg Kaiser's tetralogy and the social ideas of Walther Rathenau. - In: *PMLA* 77 (1962) S. 311-317.
- _____: Schellenkönig. An unpublished early play by Georg Kaiser. - In: *JEGP* 55 (1956) S. 435-450.
- Kesten, Hermann: Meine Freunde die Poeten. München: Kindler 1959.
- _____: Georg Kaiser. - In: *Welt und Wort* (1953) S. 364 ff.

- Kesting, Marianne: Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas. Stuttgart: Kohlhammer 1959.
- Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama. München: Hanser 1960.
- Kluckhohn, Paul: Die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in der deutschen Dichtung. - In: DVjs. 29 (1955) S. 1-19.
- Königsgarten, Hugo: Georg Kaisers Theorie des Dramas: Zur expressionistischen Ästhetik. - In: Monatshefte LXI (1969) S. 41-48.
- _____: Georg Kaiser. The playwright of Expressionism. - In: German Life and Letters III (1938/39) S. 195 ff.
- Kuxdorf, Manfred: Die Suche nach dem Menschen im Drama Georg Kaisers. Kanadische Studien zur deutschen Sprache und Literatur. Bern-Frankfurt/M.: Lang 1971.
- Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens. Stuttgart: Metzler 1955.
- _____: Das expressionistische Verkündigungsdrama. - In: Festschrift für Benno von Wiese. Hrsg. von H. J. Schrimpf. Bonn: Bouvier 1963. S. 309-329.
- _____: Die Bürger von Calais. - In: Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen. Hrsg. von Benno von Wiese. Düsseldorf: Bagel 1964. S. 307-327.
- Landauer, Gustav: Der werdende Mensch. Fragment über Georg Kaiser. Potsdam: Kiepenheuer 1921.
- Last, Robert W.: Symbol and struggle in Georg Kaiser's Die Bürger von Calais. - In: German Life and Letters 19 (1965/66) S. 201-209.
- Lucas, Lore: Dialogstrukturen und ihre szenischen Elemente im deutschsprachigen Drama des 20. Jahrhunderts. Bonn: Bouvier 1969.
- Lukács, Georg: Größe und Verfall des Expressionismus. - In: Essays über den Realismus. Band 4. Neuwied-Berlin: Luchterhand 1971.
- Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada. Eingeleitet von Gottfried Benn. Wiesbaden: Limes 1955.
- Martens, Gunter: Vitalismus und expressionistische Literaturrevolution. Stuttgart: Kohlhammer 1970.
- Martini, Fritz: Das Drama der Gegenwart. - In: Deutsche Literatur unserer Zeit. Mit Beiträgen von Wolfgang Kayser (et al). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1959. S. 97 ff.

- Martini, Fritz: Der Expressionismus. - In: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Gestalten und Strukturen. Hrsg. von Hermann Friedmann und Otto Mann. Heidelberg: Rothe 1961. S. 297-326.
- _____: Soziale Thematik und Formwandlungen des Dramas. - In: Der Deutschunterricht 5 (1953) S. 73-100.
- Musil, Robert: Drei Frauen. Hamburg: Rowohlt 1952.
- Paulsen, Wolfgang: Aspekte des Expressionismus. Periodisierung, Stil, Gedankenwelt. Heidelberg: Stiehm 1969.
- _____: Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes. Tübingen: Niemeyer 1960.
- _____: Georg Kaiser im expressionistischen Raum. Zum Problem einer Neudeutung seines Werkes. - In: Monatshefte L (1958) S. 289-303.
- Pinthus, Kurt: Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Berlin: Rowohlt 1919.
- Pütz, Peter: Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1970.
- Raabe, Paul: Der Expressionismus als historisches Phänomen. - In: Der Deutschunterricht 17 (1965) S. 5-20.
- Rasch, Wolfdietrich: Was ist Expressionismus? - In: Akzente 3 (1956) S. 368-373.
- Reichert, Herbert: Nietzsche and Georg Kaiser. - In: Studies in German Philology 61 (1964) S. 85-108.
- Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Frankfurt/M.: Insel 1963.
- Rück, Heribert: Naturalistisches und expressionistisches Drama. Dargestellt an Gerhart Hauptmanns Ratten und an Georg Kaisers Die Bürger von Calais. - In: Der Deutschunterricht 16 (1964) S. 39-53.
- Samuel, R. und Thomas, R. Hinton: Expressionism in German life, letters and the theatre. (1910-1924). Cambridge: Heffer 1939.
- Schmidt, Karl-Heinz: Zur Gestaltung antagonistischer Konflikte bei Brecht und Kaiser. Eine vergleichende Studie. - In: Weimarer Beiträge 11 (1965) S. 551-569.
- Schürer, Ernst: Georg Kaiser und Bertolt Brecht. Schriften zur Literatur. Frankfurt/M.: Athenäum 1971.



- Sokel, Walter H.: Der literarische Expressionismus. München: Langen-Müller 1970.
- _____: Dialogführung und Dialog im expressionistischen Drama. Ein Beitrag zur Bestimmung des Begriffs "expressionistisch" im deutschen Drama. - In: Aspekte des Expressionismus. Hrsg. von Wolfgang Paulsen. Heidelberg: Stiehm 1968.
- Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik. Zürich: Atlantis 1946.
- Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas. 1880-1950. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970.
- _____: Zur Erkenntnisproblematik in der Literaturwissenschaft. - In: Die neue Rundschau 73 (1962) S. 146-165.
- Thomas, R. Hinton: Das Ich und die Welt: Expressionismus und Gesellschaft. - In: Expressionismus als Literatur. Hrsg. von Wolfgang Rothe. Bern-München: Francke 1969. S. 19-36.
- Tscherpel, R. M.: Die Funktion der Sprache in der dichterischen Form. - In: DVjs. 29 (1955) S. 76-98.
- Viviani, Annalisa: Das Drama des Expressionismus. Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler 1970.
- _____: Dramaturgische Elemente des expressionistischen Dramas. Bonn: Bouvier 1970.
- Wein, Hermann: Die Sprache im Zeitalter des Berichts. - In: Merkur 13 (1959) S. 436-450.
- Wiese, Benno von: Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen. Düsseldorf: Bagel 1964.
- _____: Deutsche Dichter der Moderne. Berlin: Schmidt 1969.
- _____: Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts. - In: Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. von Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1968.
- Ziegler, Klaus: Das deutsche Drama der Neuzeit. - In: Deutsche Philologie im Aufriß. Band 2. Hrsg. von Wolfgang Stammer. Berlin: Schmidt 1957. Spalten 2325-2350.
- _____: Das Drama des Expressionismus. - In: Der Deutschunterricht 5 (1953) S. 57-72.
- _____: Georg Kaiser und das moderne Drama. - In: Hebbel-Jahrbuch. Heide /Holstein: Boyens 1952. S. 44-68.

Zmegač, Viktor: Zur Poetik des expressionistischen Dramas. - In:
Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik
des Dramas in Deutschland. Hrsg. von Reinhold Grimm. Frank-
furt/M.: Athenäum 1971. S. 482-515.

MICHIGAN STATE UNIV. LIBRARIES



31293103163766