FRANK KRAUSE

GUSTAV LANDAUER ÜBER GEORG KAISER

Erläuterungen zu einem unbekannten Typoskript [1917][1]

Die Wirkung des anarcho-sozialistischen Aktivisten und Schriftstellers Gustav Landauer (1870-1919) auf den literarischen Expressionismus (1910-1920) gilt als bedeutend: Mit seinem mystischen Sozialismus, seinem Verständnis von Dichtung als prophetisch-seherischem Ausdruck und seiner gelebten Bereitschaft zur Aufopferung hat er wichtige Autoren des messianischen Expressionismus, dessen Literatur einer aus sakralen Erlebnissen gespeisten Form der Selbstbestimmung zum Durchbruch verhelfen möchte, unterstützt beziehungsweise beeinflußt.[2] So hat Landauer auch das dramatische Werk von Georg Kaiser (1878-1945), der zu den bedeutendsten Autoren des Expressionismus gehört, mitgeprägt und gefördert; die Verbindung Kaiser-Landauer ist bislang jedoch nicht umfassend untersucht worden (1.). Im Gustav Landauer-Archiv der Jewish National and University Library in Jerusalem befindet sich das Typoskript eines unveröffentlichten Vortrags von Landauer über Kaiser aus dem Jahre 1917, das hier vollständig wiedergegeben sei (2.). Das Typoskript gibt neue Aufschlüsse über Tendenzen von Landauers Kaiser-Rezeption, die hier indessen nur thesenartig skizziert werden können (3.).

[1] Frau Viktoria Fuchs (Schiller-Nationalmuseum, Deutsches Literaturarchiv, Marbach) sowie Frau Rachel Misrati (Jewish National and University Library, Jerusalem) sei für die freundliche Unterstützung der Recherche gedankt. Dem Propyläen-Verlag, der Deutschen Schillergesellschaft Marbach sowie der Jewish National and University Library in Jerusalem gilt mein Dank für die Erteilung von Abdruckgenehmigungen.

[2] Zur Bedeutung Landauers für den Expressionismus siehe Thomas Anz, Literatur des Expressionismus, Stuttgart, Weimar 2002, S. 62, 64, 73, 76, 144; Paul Raabe (Hrsg.), Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen, Olten u.a. 1965, S. 387; Gerhard P. Knapp, Die Literatur des deutschen Expressionismus. Einführung – Bestandsaufnahme – Kritik, München 1979, S. 51; Hans-Georg Kemper, Vom Expressionismus zum Dadaismus, Kronberg/Ts. 1974, S. 182-194; Wolfgang Rothe, Tänzer und Täter. Gestalten des

© 2005 Frank Krause, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/89244986-004 | CC BY-NC-ND 4.0

1. LANDAUER UND KAISER: VERBINDUNGSLINIEN

Anfang 1916 publiziert Landauer zwei Aufsätze, die sich mit Kaisers Stükken befassen. In der Zeitschrift *Der Sozialist* erscheint ein Beitrag mit dem Titel *Die Bürger von Calais* über das gleichnamige Drama von Kaiser,[3] und im Februar 1916 veröffentlicht die *Frankfurter Zeitung* Landauers Aufsatz *Ein Weg deutschen Geistes. Goethe-Stifter-Kaiser*, der entscheidend dazu beiträgt, daß *Die Bürger von Calais* am 29. Januar 1917 in Frankfurt uraufgeführt wird und Kaiser der Durchbruch als Dramatiker gelingt. Im Februar 1916 sendet Kaiser ein Buchgeschenk an Landauer und erhält als Gegengeschenke im Februar und Juni 1916 Ausgaben der beiden Aufsätze.[4] Der Briefkontakt zwischen Landauer und Kaiser dauert bis November 1918 an und ist für Kaisers Selbstverständigung über seine aktuellen literarischen Arbeiten von zentraler Bedeutung;[5] die erhaltenen Briefe belegen, daß Landauer an der Revision von Kaisers Dramen kritisch mitgewirkt hat.[6] Kaiser hat literarhistorische und literaturkritische Schriften Landauers auch nach dessen Tod mit Interesse zur Kenntnis genommen und wiederholt seine Wertschätzung des anarchistischen Aktivisten bekundet;[7] Landauer hat sich von 1916 bis 1918 in Vorträgen, Aufsätzen und Kritiken für

Expressionismus, Frankfurt/M. 1979, S. 123f., 158; Paul Raabe, H. L. Greve (Hrsg.), Expressionismus. Literatur und Kunst, Marbach 1960, S. 178, 211; Hans Horch, Expressionismus und Judentum. Zu einer Debatte in Martin Bubers Zeitschrift ‚Der Jude', in: Thomas Anz, Michael Stark (Hrsg.), Die Modernität des Expressionismus, Stuttgart u.a. 1994, S. 120-141, hier S. 123; Thomas Anz, Michael Stark (Hrsg.), Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920, Stuttgart 1982, S. 383f., 600; vgl. S. 216, 327f.

[3] Georg Kaiser, Briefe, hrsg. v. Gesa M. Valk, Frankfurt/M. u.a. 1980, S. 1152 (im folgenden zitiert: GKB; Datumsangaben in eckigen Klammern beziehen sich auf das vom Empfänger notierte Datum); Rhys W. Williams, »Culture and anarchy in Georg Kaiser's ›Von morgens bis mitternachts‹«, in: Modern Language Review 83, 1988, S. 364-374, hier S. 365.

[4] Dabei handelt es sich um einen Sonderdruck des Aufsatzes *Die Bürger von Calais* und die selbständige Publikation von *Ein Weg deutschen Geistes* (GKB, S. 107, Brief [1.3.1916]; S. 108, Brief vom 17.6.1916; S. 1152).

[5] Landauer erhält seinen ersten Brief von Kaiser am 4.2.1916 (GKB, S. 106); der letzte bekannte Brief von Kaiser an Landauer stammt vom 6. 1. 1918 (GKB, S. 158f.).

[6] Walther Huder, Einleitung, in: GKB, S. 9-26, Zit. S. 13; Huder merkt an, Kaiser habe seinen Förderer Landauer nie ganz verstanden. Vgl. dazu auch Harro Segeberg, Literarische Technik-Bilder. Studien zum Verhältnis von Technik- und Literaturgeschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Tübingen 1987, S. 241-242.

[7] GKB, S. 108f. (Brief vom 17. 6. 1918); vgl. die Anm. zu diesem Brief (GKB, S. 1152); GKB, S. 167f. (Brief vom 17. 5. 1919); GKB, S. 223-226, hier S. 225 (Brief [6. 1. 1921]); Georg Kaiser in Sachen Georg Kaiser. Briefe 1916-1933, hrsg. v. Gesa M. Valk, Leipzig, Weimar 1989, S. 194 (Brief vom 14. 2. 1922) u. 196 (Brief vom 24. 2. 22); Peter K. Tyson, »Georg Kaiser und Gustav Landauer: some points of contact«, in: Germanic Notes and Reviews 24, 1993, S. 2-3.

ein unverzerrtes Verständnis der Stücke Kaisers eingesetzt und seinen Einfluß geltend gemacht, um deren Aufführung zu ermöglichen.[8] Ein bisher unveröffentlichter Brief belegt zudem, daß Kaiser versucht hat, seinen Mentor als diskreten Verbindungsmann für Verhandlungen im Grenzbereich des vertragsrechtlich Zulässigen zu gewinnen.[9]

Ob beziehungsweise wann sich die beiden persönlich begegnet sind, ist umstritten; die Annahme von Steffens, Kaiser habe Landauer 1916 in Venedig getroffen,[10] läßt sich mithilfe bislang unbekannter Dokumente jedoch widerlegen: Landauer notiert noch Anfang 1918, er kenne Kaiser nicht persönlich.[11] Landauer hat den Dramatiker im Rahmen der Münch-

[8] Tyson, Anm. 7, S. 2; Michael Matzigkeit (Hrsg.), ›… die beste Sensation ist das Ewige …‹. Gustav Landauer – Leben, Werk und Wirkung, Düsseldorf 1995, S. 341; Frank Krause, »Gustav Landauer und ›Das Frauenopfer‹ von Georg Kaiser«, in: Germanic Notes and Reviews 35, 2004, S. 24-30; Renate Benson, German Expressionist Drama. Ernst Toller and Georg Kaiser, London 1984, S. 151.

[9] Siehe Kaisers Brief vom 29. 6. 1918 an Landauer. Fundort: Gustav Landauer-Archiv (Ms.Var. 432) der Jewish National and University Library in Jerusalem (Inventar-Nr. 46 (11); Absätze sind durch senkrechte Striche (|) angezeigt): »[…] die Aussicht in der Volksbühne unter Kayssler eine Aufführung zu haben, ist so reizvoll, dass ich mich schon heute mit der Möglichkeit der Durchführung dieses Plans beschäftigen möchte. | Ich will Ihnen nicht verschweigen, dass meine Bindung an Reinhardt eine sehr enge ist; nur im Falle des Nichteinhaltens gewisser Vertragspflichten werden Stücke von mir in Berlin frei. Verstösst Reinhardt gegen den Vertrag – was bei seinem merkwürdigen Temperament (oder mehr noch dem seiner Mitarbeiter) nicht unwahrscheinlich ist, möchte ich der Volksbühne zuerst ein Werk übergeben. | Ich glaube jedoch, dass ich von Reinhardt eine Durchlöcherung unseres Vertrages erlangen kann, falls es sich um ›Gas‹ handelt. […] Würden Sie sich der Mühe unterziehen, das Buch an Kayssler schicken – seine Ansicht von der Aufführbarkeit bei ihm einzuholen? Weiss ich Kaysslers zustimmende Äusserung, so würde ich mich mit Reinhardt in Verbindung setzen und nachdrücklich die Freigabe des Stücks für die Volksbühne erbitten. Auch müsste Kayssler sich an meinen Verhandlungen mit Reinhardt orientieren, ob die Berliner Zensur ihm die Aufführung erlaubt. | Ich bitte Sie also, damit von meiner Seite keine Vertragsverletzung vorliegt, ›Gas‹ an Kayssler in meinem Auftrag vertraulich (oder, wenn es geht, ohne meinen Auftrag) zu schicken | Ich fürchte Ihre Freundlichkeit zu stark in Anspruch zu nehmen.« Die Initiative, an Kayssler heranzutreten, ging allerdings von Landauer aus; am 28.6.1918 schreibt Kaiser an Landauer: »Ihr Anerbieten für mich bei Kayssler zu vermitteln, hat mich sehr gefreut« (GKB, S. 140).

[10] Referiert in Tyson, Anm. 7, S. 2.

[11] Vgl. das Zettelkonvolut im Gustav Landauer-Archiv der Jewish National and University Library in Jerusalem (Ms. Var. 432), Inventar-Nr. 97; Landauer notiert: »Ich gestehe frei [*dahinter gestr.* heraus] – bei meiner *Liebe* zu dem *Geiste* dieses Dichters – den ich bis zur Stunde *noch nicht persönlich* kenne – (ist es mir eine) Befriedigung, daß es ihm genauso geht, wie noch jedem Großen, heiße er Goethe oder Beethoven oder Rodin oder van Gogh: er wird *nicht verstanden*, er wird (verlacht)!« (Zur Datierung siehe den einleitenden Kommentar in Teil 2 dieses Aufsatzes; unsichere Lesarten sind in runden Klammern angezeigt).

ner Räterepublik zwar wohl für kurze Zeit »in die politische Verantwortung« eingebunden:[12] Laut Oskar Maria Graf hatte Kaiser am 7. April 1919 am Künstlerrat der gerade ausgerufenen Räterepublik teilgenommen,[13] und am 11. April 1919 schreibt Kaiser: »[…] vom Kultusministerium in Bayern bin ich in den Rat für Theaterwesen berufen – ich will hier arbeiten, um die Kunst in Reinheit zu heben – Vorbild zu schaffen – ja zu sagen zu Erfüllungen, die meine Dichtungen vorbereiteten.«[14] Doch diese Arbeit kann nur äußerst kurz gewährt haben, denn die erste Räterepublik stürzt am 13. April 1919, und die Führung der zweiten Räterepublik (ausgerufen am 14. April 1919) weist Landauers Angebot zur Mitarbeit ab; danach lebt Landauer bis zu seiner Verhaftung am 1. Mai 1919 »zurückgezogen bei der Witwe Kurt Eisners im Münchener Vorort Großhadern«[15] und wird am 2. Mai 1919 im Gefängnis von Soldaten ermordet. Allerdings hätte Kaiser, der im Dezember 1918 und dann wieder vom 16. Januar 1919 an in München lebte,[16] Gelegenheit gehabt, Landauer zu treffen.

Zu Beginn ihres Kontaktes teilen Kaiser und Landauer die Überzeugung, daß sich im intentionalen Erleben des liebesethisch orientierten Subjekts der sakrale, auf unmittelbar praktische Umsetzung gerichtete Sinn menschlichen Daseins offenbart; beide glauben, daß das Sakrale in ästhetischen Formen, in denen zeichenvermittelte Prozesse der Erzeugung maßgebenden Sinns sinnenfällig werden, unmittelbar zum Ausdruck kommt;[17] und beide kritisieren die tauschwertorientierte Praxis ihrer Zeit als Entfremdung von der sakralen Substanz des Menschen. Landauers Anarcho-Sozialismus beeinflußt nun Kaisers Versuche, seine ethische Kritik gesellschaftlich genauer zu kontextualisieren. Kaiser erweitert seine – möglicherweise bereits durch Landauers Denken geprägte – Kritik des Geldes zur Kritik einer gewinnorientierten Produktion, deren selbstzerstörerische Eigendynamik sich gegenüber den qualitativ bestimmten Bedürfnissen der Produzenten verselbständigt hat; zudem erprobt er unter dem

[12] Tyson, Anm. 7, S. 2; Heinrich Breloer, Georg Kaisers Drama ›Die Koralle‹. Persönliche Erfahrung und ästhetische Abstraktion, Hamburg 1977, S. 129f., Zit. S. 130; vgl. Fußnote 428, S. 427f.

[13] Ernst Schürer, Georg Kaiser, New York 1971, S. 128 u. 234, Fußnote 1; Oskar Maria Graf, Wir sind Gefangene. Ein Bekenntnis, München 1981, S. 475. Schürers These, Kaiser sei am 9. 11. 1918 von Weimar nach München übersiedelt, deckt sich nicht mit dessen Briefen aus Berlin (GKB, S. 157-161).

[14] Unveröffentlicher Brief, zitiert in Breloer, Anm. 12, S. 130.

[15] Matzigkeit (Hrsg.), Anm. 8, S. 335-336, hier S. 336.

[16] Vgl. die Briefe in GKB, S. 162, 164-167; Georg Kaiser in Sachen Georg Kaiser, Anm. 7, S. 101-102. Zur Frage der Zuverlässigkeit von Ortsangaben in Kaisers Briefen vgl. GKB, S. 1148.

[17] Frank Krause, »Skepsis und Mystik. Gustav Landauers Beitrag zum Literaturverständnis Georg Kaisers«, in: Orbis Litterarum 59, 2004, S. 317-340, hier S. 318-326.

Einfluß von Landauer Gemeinschaftsideale, z.B. das Projekt landwirtschaftlicher Kommunen, die sich von ähnlichen Entwürfen bei Landauer allerdings abheben, weil Kaiser sie als *Alternative* zur Nutzung der industriellen Technik begreift.[18]

Kaiser, der das Schreiben von Dramen zur identitätsbildenden Praxis erhebt, steht zu Beginn des Briefwechsels zudem vor dem Dilemma, daß die ausbleibende praktische Wirkung seiner Stücke mit seinem Glauben an das kategorische Gebot der werktätigen Umsetzung ethischer Überzeugungen in Konflikt gerät. Im Februar 1916 beklagt Kaiser in einem Brief an Landauer den beschränkten Wirkungsgrad des Dichters und bekennt sich zu einer propagandistischen Literatur, die das Publikum zu gesellschaftlichem Handeln aufruft.[19] Im Anschluß an diese Klage geht Kaiser mit Stücken wie der *Koralle* jedoch zu einem modifizierten Literaturverständnis über und gibt den zuvor als unveräußerlich begriffenen Anspruch auf direkte gesellschaftliche Wirkung von Literatur preis; er beginnt nun, auch Stücke zu schreiben, die lediglich der rituellen Erneuerung von Glaubensinhalten dienen. Die volle gesellschaftliche Entfaltung des in solchen Stücken angelegten Potentials überantwortet er in seinen programmatischen Schriften um 1918 implizit, in einem Interview aus dem Jahre 1921 auch explizit dem historischen Prozeß.[20] Kaisers Verständnis von Literatur als Medium der Initiierung eines eigensinnigen, sakralen poetischen Prozesses wird durch Landauers Glauben, in den konstruktiven Leistungen des sprachlich vermittelten Bewußtseins manifestiere sich der mystische erfahrbare, sinnstiftende Ursprung aller Realität, zudem bestätigt.[21]

Die Annahme, Kaiser habe diese Auffassung in der Phase seines intensiven Briefkontakts mit Landauer entwickelt, in der er sich auch mit Landauers Gedanken über die historische Wirkung von Literatur auseinandersetzt,[22] wird durch einen bisher unveröffentlichten Brief vom 25. Juni

[18] Manfred Durzak, Das expressionistische Drama. Carl Sternheim, Georg Kaiser, München 1978, S. 153-157; Williams, Anm. 3; Segeberg, Anm. 6, S. 241-242.

[19] GKB, S. 107f. (Brief [1.3.1916]).

[20] Georg Kaiser, Werke, hrsg. v. Walther Huder, Frankfurt/M. u.a. 1970-72, 6 Bde, hier Bd. IV, S. 547-550 u. 564-566 (im folgenden unter Angabe des Bandes mit römischen Ziffern zitiert: GKW).

[21] Frank Krause, »Skepsis und Mystik«, Anm 17.

[22] Landauer kann das Unverständnis des Publikums gegenüber Kaiser als Anzeichen eines seltenen großen Geistes sogar begrüßen (s. oben, Anm. 11): ein weiteres Indiz dafür, daß Landauer auf Kaisers Klage über den mangelnden zeitgenössischen Wirkungsgrad der Dichter mit einer Gelassenheit reagiert haben dürfte, die für Kaisers Suche nach einem neuen, tragfähigen Literaturverständnis instruktiv war. Landauer ist allerdings gegen die Verabsolutierung der Dichterrolle und erblickt in der Teilnahme an gemeinschaftlichen Handlungen die

1916 an den Verleger Eugen Diederichs bestätigt; der Brief zeigt, daß Kaiser das bekenntnishafte Schreiben schon im Sommer 1916 programmatisch vom Anspruch auf unmittelbare soziale Wirkung ablöst; zudem wird deutlich, daß er einen Grundgedanken seiner Programmschriften um 1918 schon zwei Jahre zuvor ausdrücklich formuliert: den Glauben, daß maßgebende Literatur in jedem Fall schöpferisch auf die Wirklichkeit einwirkt und sich im historischen Prozeß langfristig auch gegen ihre Fehlrezeption durchsetzt:

Weimar / Am Horn 15
25 – VI – 1916

Sehr geehrter Herr Diederichs,
empfangen Sie meinen Dank für die liebenswürdige Zusendung Ihrer Entgegnung – und für die Niederschrift dieser selbst.

Es würde uns nach meiner Ansicht um vieles besseren Zuständen zuführen, wenn auf jede Kritik nach theatralischen Aufführungen – falls es sich um wertvollere Dichtung handelt – eine Entgegnung, wie Sie sich in der Jenaischen Zeitung bemühten, erfolgte. Die kleine Klugheit der Kritiker, deren geistige Strandung im kritischen Teil von Tageszeitungen für die Berufung dieser Besprecher ein fatales Zeugnis ablegt, könnte so von ihrer Gefährlichkeit verlieren. Obwohl diese Missverstehenden ja die Schöpfung nicht aufhalten können, verlangsamen sie den Prozeß der Umwandlung. Und Schöpfung ist für mich Umwandlung.

Sie sahen deutlich, was Kern der Koralle ist. Ich lege in diesem Theaterwerk ein Bekenntnis ab. Mit der Rücksichtslosigkeit des Ergriffenen – in rücksichtsloser Formung. Dass das Werk aufführbar ist – bleibt ein Zufall. Für den Theaterabend ist es nicht geschrieben. Es ist kein Aufruf – es ist eine Feststellung. Eines Doppelwerkes erster Teil ist die »Koralle«. Den Aufruf bringt der zweite: »Gas«.[23]

Ich schicke Ihnen dies Stück, dankbar für Ihr Interesse an der »Koralle«. Nach der Lesung bitte ich Sie mir den Bühnentext zurückzugeben, um Ihnen später das reguläre Buch von »Gas« zu widmen.

Mit vorzüglicher Hochachtung
ergeben
Georg Kaiser

Grundlage einer nicht-entfremdeten Daseinsform (vgl. Gustav Landauer, Eine Ansprache an die Dichter [1918], in: Gustav Landauer, Der werdende Mensch. Aufsätze über Leben und Schrifttum, hrsg. v. Martin Buber, Potsdam 1912, S. 356-363, hier S. 359).

[23] Fundort: Schiller-Nationalmuseum, Deutsches Literaturarchiv, Handschriftenabteilung, A: Diederichs, HS. 1995.0002.

Die Forschung zur Verbindung Kaiser-Landauer hat zwei Themen bisher zu Unrecht vernachlässigt.[24] Eine systematische Studie zu den Affinitäten zwischen Landauer und Kaiser, die sich in den – nur zum Teil expressionistischen – Stücken manifestieren, über die sich die beiden brieflich verständigen, steht noch aus.[25] Und über den Fragen nach Gemeinsamkeiten von Landauer und Kaiser sowie nach dem Einfluß des ersteren auf den letzteren sind deren Differenzen sowie Kaisers Wirkung auf Landauer tendenziell in der Hintergrund getreten. Das weiter unten abgedruckte Typoskript erlaubt, solche Differenzen und Wirkungen prägnanter herauszuarbeiten.

2. LANDAUERS VORTRAG ÜBER GEORG KAISER

Im Gustav Landauer-Archiv (Ms.Var. 432) der Jewish National and University Library in Jerusalem (Inventar-Nr. 161) befindet sich das maschinenschriftliche Typoskript eines Vortrags von Landauer über Georg Kaiser (23 unpaginierte Seiten), der sich an ein Frankfurter Publikum richtet (siehe Blatt 15) und 1917 (siehe Blatt 17) verfaßt worden ist. Zur genaueren Datierung ist es nötig, weitere – teils unbekannte – Dokumente heranzuziehen.

Der Vortrag beruht auf der Ausarbeitung handschriftlicher Notizen von Landauer über Kaiser (Gustav Landauer-Archiv [Ms. Var. 432], Inventar-Nr. 97; alte Numerierung von Martin Buber: 59), die der Bibliothek von Rafael Buber im Namen von Marion Schneider (Heidelberg) überbracht wurden (lt. Inventar-Liste vom 1. Januar 1971). Bei diesen Notizen handelt es sich um eine Sammlung loser Blätter in teils ungesicherter Reihenfolge (datiert: Frankfurt, 14. Oktober 1917; Düsseldorf, 14. April 1918). Die älteren Notizen hatte Landauer teils schon 1917, teils im Frühjahr 1918 noch einmal überarbeitet und durch sieben Seiten neuer Notizen und zwei Seiten längerer Einschübe, vorwiegend zu Kaisers Stücken *Das Frauenopfer* und *Die Koralle*, ergänzt. Der jeweilige Zeitraum der Niederschrift läßt sich erschließen, da die nachträglichen Anmerkungen und Einfügungen ein größeres Schriftbild mit fetterer Strichführung und flüchtigerer Hand-

[24] Auf entsprechende Forschungslücken verweisen: Williams, Anm. 3; Tyson, Anm. 7; Audrone B. Willeke, Georg Kaiser and the critics. A profile of Expressionism's leading playwright, Columbia, SC 1995, S. 12f.; Frank Krause, »Sakramentaler Expressionismus? Zwei unveröffentlichte Briefe Kaisers an Gustav Landauer«, in: Orbis Litterarum 58, 2003, S. 149-162; Frank Krause, »Skepsis und Mystik«, Anm. 17, S. 318.

[25] Vgl. Rhys W. Williams, ›Der werdende Mensch‹: Georg Kaiser and Gustav Landauer, in: Frank Krause (Hrsg.), Georg Kaiser and Modernity, Göttingen (erscheint voraussichtlich 2005).

schrift ergeben. Die Notizen bilden die Grundlage für Vorträge, die Landauer ohne ausgearbeitetes Manuskript zu halten pflegte:[26] Am 15. Oktober, einen Tag nach Abschluß der älteren Notizen, hielt Landauer an den Städtischen Bühnen in Frankfurt am Main einen Vortrag mit dem Titel *Der Dramatiker Georg Kaiser*; am 14. April – dem Tag des Abschlusses der Überarbeitung – hielt er einen Vortrag mit eben diesem Titel am Schauspielhaus Düsseldorf.[27] Weitere Vorträge Landauers über Kaiser sind nicht bekannt.

Das besagte Typoskript erwähnt *Das Frauenopfer* und *Die Koralle*, ohne jedoch die ergänzenden Notizen aus dem Jahre 1918 einzuarbeiten; es scheint daher nach dem Frankfurter und vor dem Düsseldorfer Vortrag entstanden zu sein. Deshalb ist fraglich, ob die maschinenschriftliche Fassung als Grundlage eines Vortrags diente; ebenso könnte es auf der Mitschrift des in Frankfurt gehaltenen Vortrags beruhen. Für diese Hypothese spricht – neben Landauers Vorliebe für den freien Vortrag und syntaktischen, für die Verfertigung der Gedanken beim Reden typischen Inkohärenzen (siehe z.B. Blatt 4, Satz 2; Blatt 15, letzter Satz) –, daß im Typoskript der sinnentstellende Ausdruck »geistige Praimirung« (siehe Blatt 11) verwendet wird, während die überarbeitete Fassung von Teilen des Vortrags das passende Wort »geistige Trainierung« verwendet.[28] Diese Entstellung ließe sich auf einen Lapsus oder aber auf eine fehlerhafte Mitschrift zurückführen (vgl. auch die für einen gebildeten Leser wie Landauer untypische, fehlerhafte Wiedergabe von Namen nicht-deutscher Autoren auf Blatt 11 und 14). Die fragmentarische Darstellung im Schlußteil legt die Annahme nahe, daß sich zumindest Teile des Typoskripts einer nachträglichen Ausarbeitung des Vortrags verdanken: Landauer ist unsicher, ob die Analyse des Stücks *Von morgens bis mitternachts* nicht zu ergänzen wäre (Blatt 20), Zitate fehlen (Blatt 22) oder sind unvollständig (Blatt 23), und die abschließenden, kurzen Bemerkungen zum Stück *Europa* schließen Thesen ein, die in Wirklichkeit auf *Das Frauenopfer* zutreffen (Blatt 23, Satz 3 u. 4).

Landauer hat Teile des Vortrags 1918 zu einem Aufsatz umgearbeitet (und zwar Blatt 2-4 und 7-12; die später handschriftlich in Blatt 4 und 7 eingefügten Schrägstriche [/] markieren die in diesem Aufsatz ausgelassenen Passagen), und er hat dabei alle Bemerkungen zur *Jüdischen Witwe*

[26] Hanna Delf, ›Manuskript kann ich dir keines schicken‹. Gustav Landauer oder: Die freie Rede, ein Stilmittel, in: Matzigkeit (Hrsg.), Anm. 8, S. 205-208.

[27] Matzigkeit (Hrsg.), Anm. 8, S. 341.

[28] Gustav Landauer, Fragment über Georg Kaiser [1918], in: Gustav Landauer, Der werdende Mensch, Anm. 22, S. 349-355, Zit. S. 355.

getilgt, dafür jedoch einen Abschnitt zum *Frauenopfer* hinzugefügt; der Aufsatz erschien unter dem Titel *Fragment über Georg Kaiser* zuerst im November 1918 in der Zeitschrift *Masken* und wurde später von Rubiner und von Buber erneut publiziert.[29] Der im Typoskript erprobte Ansatz, die Einführung in Formtendenzen und Problembezüge der Dramatik Kaisers mit einer breit angelegten Übersicht und eingehenden Analyse der einzelnen Stücke zu verbinden, wurde im Aufsatz, der sich bewußt als Fragment verstand, wenigstens vorläufig fallengelassen. Landauer hatte das Fragment als Auszug aus einem Buch über Kaiser betrachtet, das er bei Kiepenheuer veröffentlichen wollte.[30] Diesen Plan hat er jedoch nicht weiter verfolgen können: am 15.11.1918 ging Landauer nach München, arbeitete an der Räterepublik mit und zog sich danach bis zu seinem Tod aus dem öffentlichen Leben zurück.[31] So sind wichtige Ansichten Landauers über Kaiser in Vergessenheit geraten: der programmatische Anspruch seiner öffentlichen Beiträge über Kaiser (Blatt 1), seine Ansichten über das Thema der geschwächten Männlichkeit in Kaisers Dramen (Blatt 4-7), über Parodie und Groteske bei Kaiser (Blatt 12-17) und die Ambivalenz der Form in *Von morgens bis mitternachts* (Blatt 17-22).[32]

Bei der folgenden Wiedergabe des Typoskripts ist die Nummer des jeweiligen Blattes in eckigen Klammern hinzugefügt; editorische Hinweise erfolgen in spitzen Klammern. Auf Streichungen, Hinzufügungen und Überschreibungen wird in eckigen Klammern hingewiesen. Maschinenschriftliche Korrekturen von Tippfehlern (und Herstellungen von Sonderzeichen) durch maschinenschriftliche Überschreibungen (z.B. von Komma und Doppelpunkt zur Herstellung eines Semikolons), ausgelassene oder überzählige Leertasten sowie Silbentrennungen am Zeilenende werden nicht berücksichtigt. Unterstrichene Wörter erscheinen im Druck kursiv. Die Blattwechsel sind durch senkrechte Striche markiert.

[29] Zu den Publikationen des Fragments vgl. Gustav Landauer, Der werdende Mensch, Anm. 22, S. X; Valk (Georg Kaiser in Sachen Georg Kaiser, Anm. 7, S. 377, Fußnote 377) verweist auf eine Veröffentlichung des Aufsatzes in Ludwig Rubiners Jahrbuch *Die Gemeinschaft*; zu den Ausführungen zum *Frauenopfer* siehe Landauer, Fragment über Georg Kaiser, Anm. 28, S. 352-353.

[30] Gustav Landauer, Der werdende Mensch, Anm. 22, S. X.

[31] Matzigkeit (Hrsg.), Anm. 8, S. 335-336.

[32] Der Inhalt des Frankfurter Vortrags war Kaiser möglicherweise bekannt; vgl. dazu Kaisers Brief an Landauer in GKB, S. 132, [5. 1. 1918], versehentlich datiert: 5. 1. 1917: »[…] ein Verleger bittet mich ihm Ihren Vortrag, den Sie in Frankfurt hielten, zu verschaffen. | Wollen Sie ihn mir übergeben, wie Sie ihn für den Druck wünschen?«

Vortrag Gustav Landauer über Georg Kaiser

Meine Damen und Herren, der Grund, wenn Einer über einen Dichter redet, kann nur sein, entweder mit Gründen einzuladen, den Dichter kennen zu lernen, oder weil der Redende glaubt, das Erfassen des Dichters sei nicht ganz leicht, und er, der Redende, habe von sich aus zu dem Dichter einen gewissen Zugang, der auch für Andere von Wert sein könne. Das Erste [*danach gestr.:*, was ich hier erwähnte,] ist nicht mein Grund; vor einer grösseren Oeffentlichkeit einzuladen, einen Dichter, der noch unbekannt ist, kennen zu lernen, ist nicht meine Sache; wenn mich ein Dichter beglückt hat, renne ich wohl, möchte ich sagen, zu meinen Freunden, und sage ihnen »ich habe Schönes erfahren, das müsst ihr auch kennen lernen«, im Uebrigen aber meine ich, Dichter können warten, Dichter müssen warten. Wenn ein neuer Dichter kommt, der neuen Inhalt in neuer Form zu gestalten vermag, dann ist seine Art des Ausdrucks befremdend, seine Art zu sehen neu und ungewohnt, und er braucht Zeit sich verständlich zu machen. Man braucht neue Dichter nicht aufzudrängen, sie können ihre Zeit abwarten, die oft genug erst nach ihrem Tod zu ihrem Verständnis reif wird. Mit Georg Kaiser steht es nun so: er ist in der Tat ein im grossen Publikum noch unbekannter, und er ist dabei nach meiner Ueberzeugung ein Dichter, der es verdient bekannt zu sein. Er ist ein nicht leicht Zugänglicher, [*Bl. 2*] nicht leicht zu Kennender und das ist der Hauptgrund, warum ich den Versuch unternehmen will, Ihnen Georg Kaiser näher zu bringen. Da ist noch Eines zu sagen: Eine Dichtung mag wohl auf uns Menschen unmittelbar einen starken Eindruck machen, aber es bleibt trotzdem der Wunsch bestehen, uns entweder selbst oder [*danach gestr.* von] einem andern in Begriffen und Gründen klarzumachen, was es denn eigentlich sei, wie es zu nennen und auszudrücken ist, was einen so bestimmten, gefühlsmässigen Eindruck auf uns gemacht hat; denn es ist oft recht leicht, mit dem Gefühl, ohne Trennungen und Hemmungen durch den Intellekt eine Dichtung zu erfassen, und erst nachträglich sucht man nach den Gründen für diese Gefühle, um sie zu rechtfertigen, oder auch um sich die Berechtigung für das Erlebnis abzustreiten, das uns so tief ergriffen hat. Das ist nicht recht, und ich möchte Sie geradezu warnen, vor diesem nachträglichen Gericht über ein zwingendes Gefühl, an dessen Richtigkeit ich eher glaube als an die Gründe, die ich nachträglich dafür finde. Es bleibt mir hier aber nichts übrig, als diese Gründe zu suchen, denn ich kann nicht meine Gefühle direkt in sie hineinströmen lassen und muss auf Umwegen, mit Begriffen, Urteilen und Gründen zu Ihnen kommen. [v ⟨am Rand wiederholt⟩] Ich habe vielfach in direkter Rede Zusammenhänge erklärt, und mich unmittelbar zu Menschen ausgesprochen, die gekommen

waren mich zu hören; heute stehe ich aber hier, um von einem [*Bl. 3*] Mann zu reden, der als Dichter unserer Zeit in Gestalten spricht, in den Vorgängen, Spannungen und Entgegensetzungen des dramatischen Dialogs; er ist also einer der sich indirekt äussert, und so wird meine Rede – da ich nicht von mir aus direkt, sondern von einem andern rede, der noch dazu in indirekter Person sich äußert– keineswegs unmittelbar auf sie wirken können. Das [. D *aus* , d] ist aber doch nur ein Gradunterschied zwischen Ihnen, dem Dichter und mir dem Redner, denn er und ich, wir möchten uns, unser Wesen, unser Ungesagtes und Unsagbares ganz unmittelbar ausströmen lassen in die Hörer als in die Gleichen und Aehnlichen, die wir sind[,] und müssen diesen Strom sich erst brechen lassen an den Hemmungen des Gegenständlichen auf dem Wege zu Worten und Gestalten. So werde ich jetzt, wenn ich von Georg Kaiser spreche, nicht unmittelbar, sondern durch Bilder, die mir irgendwie aus der Sinnenwelt, aus der Aussenwelt kommen, reden, wie man es allewege [*aus* allerwege], in jedem Fall muss, und wenn ich Ihnen das Bild vermittle, das ich mir von Georg Kaiser gemacht habe, so werde ich schliesslich, ob ich will oder nicht, doch nicht[s] anderes tun, als das, was ich auf dem indirekten Wege, den die Sprache nicht vermeiden kann, tun muss und schliesslich von mir, von meinen Gefühlen, von meinen Ueberzeugungen und Wünschen für unser Volk, für die Menschheit, für unsre Gesellschaft zu Ihnen sprechen, von dem Verhältnis unseres Innern zum Aeussern.

[*Bl. 4*] Was mich nun an Georg *Kaiser* das Besondere und Bedeutende dünkt, ist, daß er nicht nur ein wühlender Geist und ein Dichter ist, der Dramen schreibt und Dramen schreiben kann, sondern einer, der Dramen schreiben *muss*, der von Geburtswegen, von Natur aus die Notwendigkeit in sich hat, in dieser Form der Dialektik, der Entgegensetzungen und Spannungen des dramatischen Dialogs sich zu äussern, die das Drama ihm gibt. Ich könnte mich so eindeutig über die dramatische Notwendigkeit z.B. nicht über Gerhart *Hauptmann* äussern. Ich gebe zu, Hauptmann ist ein grosser Dichter, und er hat uns wundervolle Dramen geschenkt; was uns aber in seinen Dramen so tief ergreift, sind doch nicht die Gegensätze innerhalb des Dramas, sondern die Gegensätzlichkeit, in der die Zustände, die er in seinen Stücken schildert, zu den reinen Wünschen unseres Herzens steht ⟨!⟩. In den meisten Fällen hat er diese unsere reinen Wünsche des Herzens nicht als handelnde, lebendige Potenz in sein Drama selbst aufgenommen, sondern sie bleiben ungehört in uns, und wo er sie aufgenommen hat, wie in seinem Jünglingsdrama »Vor Sonnenaufgang« oder in der »Versunkenen Glocke«, wirkt es doktrinär oder sentimental. [/] Viel mehr Notwendigkeit scheint mir in dieser Beziehung die dramatische Form für einen Dichter wie Wedekind zu haben. Wie er meist ein wahrhaf-

tes Gegensatzproblem in seinen Dramen gestaltet, geht der [*Bl. 5*] Kampf der Geschlechter gegeneinander; aber da steht mir die dramatische Muse eines Mannes wie August Strindberg viel höher, weil er keineswegs in seinen Dramen in erster Linie den rohen Kampf des männlichen und weiblichen Sinnentriebs schildert, sondern die Kämpfe zwischen Geist und Trieb. Diese Kämpfe erlebt er dramatisch, gestaltet er dramatisch. Um nun in diesem Zusammenhang unmittelbar von Georg Kaiser zu sprechen, könnte man kurioserweise eine stattliche Reihe seiner Dramen zusammenstellen nach einem ganz besonderen, sexuellen Begriff, denn in der ganzen Dramengruppe, von der ich jetzt spreche, steht im Mittelpunkt das Motiv einer gewissen geschwächten Männlichkeit, die in ihrer Beziehung zur Umwelt diese eigentümlich verändert und so eine Handlung in Bewegung setzt, die von dieser entkräfteten Männlichkeit ausgeht und abhängt. Hierher gehört das erste Stück, das Kaiser geschrieben hat, »Der Rektor Kleist«, ein Schuldrama, wie Wedekinds Frühlings Erwachen, zu dem es in einem gewissen Abhängigkeitsverhältnis steht. Rektor Kleist, ein trauriger Held, krank und verkrüppelt an Leib und Seele, ruft durch seine geschwächte Männlichkeit sowohl über die Jugend, die ihm anvertraut ist, wie über sich selbst, die Katastrophe herauf. Einige Jahre später folgt diesem Stück »Die jüdische Wittwe«. In dieser erstaunlichen »biblischen Komödie« wie Kaiser sie nennt, dreht sich alles um die eine, jungfräuliche Ju- [*Bl. 6*] dith, die begehrt erschlossen zu werden; und dann kommt ein Stück, dessen Titel schon die Beziehung zu dem Sexualthema der geschwächten Männlichkeit zur Schau trägt: »König Hahnrei«, Georg Kaisers Tristandrama, in dem Tristan aber im Hintergrund bleibt und mit den andern Gestalten nur als Mittel wirkt um Marke in Bewegung zu setzen; und Marke wird uns dargestellt als ein Mann, der alles Leben, Lust und Leid, eigentlich nur im Kopfe erlebt, ja, fast nur in Selbstgesprächen es geniessen kann. Dann wäre »Die Mutter Gottes« zu nennen, ein Stück, dessen Hauptthema das geschlechtliche Verhalten einer jungen Frau zu ihrem Ehemann ist, dem sie sich entzieht. Er, der das übliche Jünglingstreiben seines Geschlechts hinter sich hat, empfindet aber seine kraftlose Enthaltsamkeit, zu der er von aussen genötigt ist, als eine Art Weihe, oder Reinheit, die über ihn gekommen ist. Und dann nenne ich in diesem Zusammenhang den »Zentaur«. Hier dreht sich alles um den Bräutigam, der einem Dienstmädchen ein Kind macht um erstmals zu probieren, ob er es sich auch zutrauen darf in die Ehe zu treten. Schliesslich habe ich hier als letztes dieser Stücke das ganz entzückende Lust- und Tanzspiel »Europa« zu nennen, wo eine Konvention der Geschwächtheit und Verzagtheit, der aesthetisch, spielerischen Entkräftung besiegt wird von der rohen, derben Natur, von Wildheit, Sinnenlust und Körperkraft. Ich habe diese Zusammenstellung nicht ge-

macht, sie hat [*Bl. 7*] sich mir aufgedrängt, und ich glaube es hat seinen Grund, warum sich eine solche Zusammenstellung nach diesem einen sexuellen Leitmotiv vornehmen lässt, daß ⟨!⟩ auf irgend einer Stufe in der so grossen Reihe der Dramen von Georg Kaiser immer wiederkommt.

Aber wie wenig würden wir dem Drama und der dichterischen Bedeutung Georg Kaisers gerecht, wenn wir dieses Problem der geschwächten Männlichkeit irgendwie in den Vordergrund rückten. [/] Was mich an ihm beglückt, ist, daß er geistige Probleme geradezu aus einem Naturverhältnis heraus erlebt und anschaulich macht. Das Drama mit seinen Vorgängen ist – ich erwähne das, um Ihnen deutlicher zu sagen, was mir an Form und Erlebnis von Georg Kaiser wesentlich erscheint– keine Naturtatsache. Die Vorgänge des Dramas sind »*Zeichen*«, eine Welt der Zeichen, die sich zur Sache selbst verhalten, wie der Erkenntnisgrund z.B. sich zum realen Grund verhält. In der Natur ist es z.B. so, dass das Quecksilber im Thermometer darum steigt, weil es draussen wärmer wird; für unsere Erkenntnis ist es dagegen umgekehrt, denn für sie wird es draussen wärmer, weil die Quecksilbersäule steigt; das Steigen des Thermometers ist für uns der Grund, warum wir schwitzen; also muss es wärmer geworden sein. Auf das Drama übertragen, in der Natur, in der Welt der Tatsachen herrschen Gefühle, Triebe und Kräfte und aus ihnen ergeben sich allerlei Handlungen, Zusammenhänge, Zu- [*Bl. 8*] sammenstösse. Im Drama dagegen, das die wahrhaft dramatische Form gefunden hat, steht zuerst das Geschehnis im Raum, das Bild, und aus dem äussern Verlauf der Ereignisse, die wir miterleben, lösen wir allmählich dann die Innerlichkeit, die geheimen Vorgänge, die treibenden Naturkräfte, die theoretischen und seelischen Vorgänge im Menschen. Ein Beispiel aus Georg Kaisers Werk: Im IIten Akte der »Jüdischen Wittwe« dieser sogenannten biblischen Komödie, wird die unbefriedigte Judith dargestellt im Gegensatz zu der greisenhaften Unfähigkeit ihres alten Ehemanns. Das geschieht nicht indem sie Dialog führen oder andere über sie sprechen, sondern wir erfahren es gleich durch das szenische Bild: Judith steht vor uns, verborgen durch eine Decke, aber nicht verborgen vor den Augen ihres Ehemanns, der spähend auf einem Balkon hockt und seinem Weib zuschaut. Dieses szenische Bild ist das erste dieser »Zeichen«, in dem Verhalten der beiden Menschen zueinander, es macht die innern Widersprüche sofort lebendig und führt uns unmittelbar zum Erlebnis, während sich die Innerlichkeit vor uns erst entwickelt. So erfahren wir in der Tragödie »von Morgens bis Mitternacht« in einem langen ersten Akt, in dem der Held immer auf der Bühne bleibt und in dem sich sein Schicksal entscheidet, von seiner Psychologie gar nichts. Im Gegenteil. Dieser Mensch leidet und handelt eine halbe Stunde lang vor unsern Augen, [*Bl. 9*] ohne daß er redet, und wie dann die Entscheidung seines

Schicksals anhebt, und er vor unsern Augen mit 260 000 Mark durchbrennt, da hören wir ihn nur ein Glas Wasser fordern; sonst wird nichts geredet. Aber aus seiner ganzen Haltung, aus der ganzen Sphäre, die ihn umgibt, empfinden wir schon im Voraus die unsägliche Gedrücktheit seines kümmerlichen Daseins, wie es gewesen ist, bis zu dem Augenblick, wo er durch einen von aussen kommenden Stoss umgeworfen wird, weil eine andere Welt in Gestalt einer reizenden Frau ihn berührt und ihn zu einem Andern macht. Die innern Vorgänge, an denen wir dann teilnehmen, münden schliesslich wieder in das sinnfähige Bild das uns zum Sinnbild wird. Das Giebelbild am Schluss der »Bürger von Calais« z.B. und das Portal der Kirche von Calais, das die Grablegung und die Heimfahrt darstellt, ist etwas, das unbedingt zum Stück gehört. Das wird erst am Schluß sichtbar, aber was da vor unsern Augen aufersteht und sichtbar wird ist keineswegs bloss eine Dekoration, sondern es ist der Mittelpunkt des Stückes; es soll genau so wie die übrigen Vorgänge, wie die mithilfe des Worts in die Stimmung unseres Geistes eingehen. In diesem Zusammenhang macht Kaiser seine Bühnenanweisungen nicht nur für den Leser, sondern auch für die Darsteller, den Regisseur, in derselben eindringlichen gehobenen Sprache in der er seinen Dialog dichtet, und in Stücken komischer Art sind diese Bemerkungen wiederum in derselben grotesken Sprache gefasst wie der Dialog, z.B.: [*Bl. 10*] »fuchtelnd, wirbelnd, aus dem Sopha geschmissen«, um den Stil des Dramas durchzusetzen.

In erster Linie sind es geistige Probleme, die Georg Kaiser in den Gegensätzen zwischen den Menschen lebendig macht. Man hat das wohl zugegeben, aber es nicht gerade anerkennend gemeint und gesagt, Georg Kaiser sei vorwiegend intellektuell, er sei kühl, kalkulatorisch. Mein Eindruck ist das nicht, aber ich glaube zu verstehen woher dieser Eindruck kommt. Jedes Geformte gegen das Wogende, Drängende, Naturalistische gehalten, wirkt kühl. Tatsächlich ist aber jede dramatische Form Komposition und Kombination, und dieses technische Element fällt jedem sofort heraus, der nicht in der Lage ist mit dem Rhythmus, Stimmung und Inhalt mitzuschwingen, und jeder neue Geist, sei er noch so stark mit Empfindung, Wollen, mit Vision und Prophetie geladen, wirkt auf den Widerstrebenden als verstandesmässig, kühl, – intellektuell. So ist es, um von Dichtern neuerer Zeit zu reden, Hebbel gegangen und nicht anders war es mit Ibsen und sogar einem so stark temperamentvoll triebhaften Menschen wie Strindberg ging es mit seinen bedeutendsten Werken so. Auch sie sind vielfach als erdacht, ergrübelt aufgenommen worden. Man hat aber Georg Kaiser nicht nur verstandesmässig, kühl genannt, man hat von ihm auch gesagt, es sei ein Mann der zweiten Linie, ein Nachbildner, Nachahmer, oder sogar Nachtreter. Dabei hat [*Bl. 11*] man wohl von der Zeitfolge sei-

ner Stücke keine rechte Kenntnis gehabt. Aber mehr mit ihm fertig zu werden als sich ihm hinzugeben hat man ziemlich wahllos Dramen genannt, von denen er abhängig sein soll: Sternheim, Wedekind, Shew ⟨!⟩, Strindberg … ich meine aber, er soll nur nehmen was er brauchen kann, das ändert nichts an seiner eigenen Bedeutung. Besser wäre es aber doch, als so schnell zu sagen er gehört in die und die Rubrik des Dramas mit einer gewissen Ehrfurcht anzuhören, was eine wahrhafter Dichter selbst über die Werke sagt von denen er abhängt. Nun hat Kaiser sich selbst in einer ganz kurzen biographischen Aufzeichnung darüber geäussert und er hat uns ganz andere Männer des Geistes genannt, denen er sich zuschreibt: Schopenhauer, Dostojewski, Nietzsche, Hölderlin und den grossen Philosophen des Dialogs Platon. Und von mir aus möchte ich noch hinzufügen einen, der stark mit ihm in Zusammenhang steht, den Lyriker Stephan ⟨!⟩ George, und ausserdem noch wichtiger als alle anderen Einflüsse ist dieser eine, woraus dieser Dichter herkommt – die Einsamkeit, die grenzenlose Einsamkeit in unserer Zeit.

Das scheint mit gerade an Georg Kaiser besonders wichtig zu sein, dass er von Natur und Notwendigkeit und dann auch von geistiger Praimirung aus die Welt dramatisch erlebt und nicht in irgend eine Entwicklungsgeschichte des Dramas hineingezwängt werden kann, als ob etwa Dramatiker oder Dramatik von Dramatikern [*Bl. 12*] in glatter Reihenfolge gezeugt würden. Es ist nun einmal mit dem Stammbaum der Geistesgeschichte nicht anders, daß er am allerwenigsten Aehnlichkeit mit der Erbmonarchie hat, es ist nicht so, als ob innerhalb einer bestimmten Rubrik Autor von Autor sich herschreibt, sondern der echte Dramatiker ist nicht das Kind seiner Vorgänger auf dem Gebiete des Dramas, sondern das Kind des Gesamtgeistes, der Sehnsucht seiner ganzen Zeit, unserer Zeit des Uebergangs. Auch Georg Kaiser. »Hört meine Brüder, zerbrecht mir die alten Tafeln« dieses Nietzschewort hat Kaiser als Motto auf den Titel seiner ersten Veröffentlichung der Umwertungen, der biblischen Komödie »die jüdische Wittwe« geschrieben. Und von diesem Bedürfnis des Umwertens, Neusehens, geht Georg Kaiser überall aus, wie schon in seiner biblischen Komödie, vor allem in deren göttlich frechem Schluss, wo der Hohepriester der Judith, der Volksretterin zum Lohn für ihre Gottestat, die sehr menschlich, sehr weiblich, gelinde gesagt sehr hysterisch war, im Allerheiligsten des Tempels das endlich zukommen lässt, wonach ihr Herz schon immer begehrte. Dieses Stück ist eminent witzig, aber zugleich will es der diesem Judasstück verderbliche Witz, daß die Vorgänge und die ganze Psychologie der Komödie immer wieder etwas herausfordern und sich an etwas messen, was ausserhalb des Stückes ist – mit der heiligen Ueberlieferung, nach der dieser Stoff sonst behandelt wird. [*Bl. 13*]Nicht den frivolen Klang

tadle ich vom aesthetischen Standpunkt aus, sondern den Umstand, dass seine Hauptentgegensetzung nicht im Stück liegt sondern sich durch das Stück gegen eine nicht hierher gehörende Ueberlieferung richtet. Daher gehört es trotz seiner genialen Eigenheit in die Gattung des genialen Studentenulks, in die Gattung der Parodie, die nie aus eigener Macht und eigenem Recht besteht, sondern schielt. Und es schielt aus beiden Augen. Aber die Stimmung der Bosheit und der Tücke und auch der Uebermut der diesem kecken Spiel der ihm zugrunde liegt, ist weit mehr als Verstandesmache; es kommt darin zu Wort und Gestalt ein geradezu zerreissender Nihilismus, der Nihilismus einer gepeinigten Jugend. Ingrimm und Bissigkeit liegt darin. Es wird der Konvention ins Gesicht geschlagen, es werden darin die verborgenen Heimlichkeiten der krankhaften, hässlichen Wüstheit des Einzelnen, wie die wüsten abergläubischen Systeme ganzer Völker und Zeiten gegeisselt, alles was biblisch, sonst so heilig gilt, soll als etwas ganz Hässliches, dekadend ⟨!⟩ Verworfenes von diesem nihilistisch bissigen, ingrimmigen Dichter entlarvt werden.

Aber schon an dem viel reiferen Stück »von Morgen bis Mitternacht« ist es eigentümlich, daß die grässliche Wüstheit der Materie uns in Formen gebracht wird, geformt und gestaltet. Ein Dichter dieser besonderen Art mag sich in Acht nehmen. Man hasst ihn. Die Welt, die [*Bl. 14*] mit Peitschenhieben getroffen wird, lässt sich das nicht lächelnd gefallen. Sie erträgt schon eher einen Verlaine oder Baudelain ⟨!⟩ oder sogar einen Swift, denn die Instinkte der Sünde, der Verworfenheit die da durch sie getroffen werden wittern in ihnen, in den Satyrikern wie in den Lyrikern, sofort Mitschuldige, die aus der gemeinsamen Schule schwatzen. Propheten dagegen sind unbeliebt, und wenn der Prophet auch noch mit Lacheln ⟨!⟩ geisselt, ist er noch viel weniger beliebt, denn Propheten sehen sehr scharf und wagen es die Wirklichkeit ins Auge zu fassen und zu gestalten. Schon ein Nietzsche hat damit begonnen. Er ist nicht bei der fernsten Liebe ⟨!⟩ geblieben, die er verkündet hat, sondern er hat manchmal schon ganz redlich Nächstenhass getrieben. Auch Andere haben die Geissel der Kritik sehr aus der Nähe geschwungen; aber Georg Kaiser unternimmt es in einer viel eindringlicheren Art durch seine Verbindung von Groteske und Pathos. Das aber ist das Wesen der echten Groteske, dass die Gemeinheit, die sie angreift, ganz nahe und scharf gesehen wird, der Dichter aber mit seiner Ausbeute plötzlich blitzschnell nach oben zu fliegen scheint und das in Niedrigkeit entstellte noch einmal in die entrückte und verrückte Form des Allgemeingültigen zieht. Georg Kaiser hat sich auch darin als ein Mann des Theaters gezeigt, daß er ihm sozusagen Nebenstunden widmete, in denen er allerlei Harmlosigkeiten verfaßt hat. Als eine solche Harmlosigkeit [*Bl. 15*] könnte man wohl beim ersten Blick auch die Komödie oder Posse

»der Zentaur« halten. Sie wirkt beinahe wie ein Schwatz zur harmlosen Unterhaltung, nur daß dieser Spass doch sehr harmvoll und sehr ätzend scharf wirken würde, wenn er nicht so grotesk gestaltet wäre. Dadurch wird aber auch das individuell Komische ins Allgemeine erhoben. Dafür gibt es zwei Methoden, die indirekte, die aus der komischen Person einen Typus macht; der Meister dieser Komödie war Molière; und dann die formale Art; dann nimmt die Komik der Wirklichkeit durch die Uebertreibung, die aus Steigerung und weglassender Vereinfachung entsteht, Bitterkeit und Schärfe. So entsteht die Burleske oder Groteske. Diese zweite Methode, die formale, die zur Groteske führt, scheint nun tatsächlich unserer Zeit besonders zu liegen. Oscar Wilde hat sich darin geübt, Shaw ist mit viel grösserer Schärfe und Unnachgiebigkeit diesem Weg gefolgt, und hierher gehört auch Georg Kaiser mit dem Zentauren und ähnlichen Stücken. Dieses Stück, das hier in Frankfurt aufgeführt werden soll –der Zentaur– hat nach meinen Gefühlen seinen Namen mit keinem größern Recht als ein bekanntes Stück Sternheims »*Der Riese*« heißt. Der Vater dieses Riesen ist der Zensor gewesen; ursprünglich hat dieses Stück nämlich den Namen »Die Hose« gehabt, und so ist der rechte Name für dieses Stück von Kaiser nicht der Zentaur, sondern es kann mir gar nicht anders heissen als »Margarine«. Margarinemenschen, Margarinegefühle sind es [*Bl. 16*] nämlich, die in dieser Posse des Philisters miteinander streiten. Wie in friedlicheren Zeiten die Margarine der Ersatz für Butter war, so ist der Philister der Ersatz für den Menschen. Und dieses Surrogat, der »Ersatzmensch«, ist der eigentliche Stoff dieses Stücks, das der Zentaur heisst. Dieses Surrogat wird erbarmungslos ins Groteske verzerrt, und doch wirkt dieses Groteske wiederum versöhnend, weil uns das Wirkliche in der Form des Unwirklichen, Unmöglichen gezeigt wird, wobei es aber ganz echt naturalistisch wirkt. Es zielt hier die Schonungslosigkeit, die Pietätlosigkeit fast bis ins Erschreckende, nur muss man bedenken, es kommt bei einer solchen Pietätlosigkeit eines neu ankommenden Dichters nur darauf an, daß er sein Recht auf Verletzung herkömmlicher Gefühle beweisen kann. Er kann alles komisch betrachten, alles, ohne Ausnahme. Ich weiss nicht wieviele Meilen jenseits des Sirius in die Himmel hinein man reisen müsste, um das Recht zu haben, selbst über diesen grausamen Krieg, unter dem wir jetzt leiden, zu lachen, göttlich zu lachen und sich den Namen Weltkrieg, den Namen des Sternenweltalls im Namen des Kosmos als Titel für diese Selbstzerfleischung der tollgewordenen, der erbärmlichen Erdenmenschheit zu verbitten.

Keineswegs so hoch braucht man zu steigen, um einem Dichter das Recht zuzuschreiben, in einer gro- [*Bl. 17*] tesken, unwirklichen Auseinandersetzung mit dem Philister die pietätvoll herkömmliche Trauer um seine Familienangehörige in Lächerlichkeit zu zeigen, wie es in diesem

Stück geschieht. Unser aller Trauer um den normalen Tod eines Menschen, der sein Leben fertig gelebt hat, einen abgelebten Menschen, hat etwas Gequältes und Komisches, Philisterhaftes an sich. Die grösste Aufgabe des Dichters ist bei weitem die Vorbereitung der neuen Religion der Menschheit, und wenn etwas sichtbar ist, so scheint es mir gerade das, daß diese Religion uns abgewöhnen wird, das Sterben als solches tragisch zu nehmen. Wir sterben alle. Das muss nicht nur Wort bleiben sondern auch Wissen für den einzelnen selbst, und dieses Wissen muss Gefühl und Trieb werden im Dienst des Ganzen, der Verewigung der Idee, des Geistes. Einen Weg zu diesem Ziel nun dünkt mich das Lachen zu weisen. Es gibt auch noch andere Wege, und auch diese kennt der Dichter Georg *Kaiser* gar wohl.

Ehe ich nunmehr auf Kaisers Stücke eingehe, will ich einiges über ihre Chronologie sagen. 1905 kam der Rektor Kleist; 1909 die jüdische Witwe; dazwischen allerlei, was nicht gedruckt ist und an den Bühnen herumgereist, zum Teil in der Provinz auch aufgeführt worden ist; dann 1909 König Hahnrei; 1911 die Versuchung, die Mutter Gottes, die erst jetzt – 1917 – erscheint; 1912 Von Morgen bis Mitternacht und im gleichen Jahr die Groteske Der Zentaur; dann 1913 die Bür- [*Bl. 18*] ger von Calais. Die Reihe der Veröffentlichungen ist umgekehrt. 1915 das Lust- und Tanzspiel Europa. Ich kenne ausserdem noch zwei bedeutende Stücke von Kaiser aus dem Jahre 1915, das Frauenopfer und von 1917 die Korallen. Diese beiden Stükke sind mir eine weitere Bestätigung dafür, dass Kaiser mit grossem Können und reinem Wollen auf einem hohen Wege geht.

»Von Morgens bis Mitternacht«. Das ist die groteske und fürchterliche Tragödie eines armseligen, gedrückten Kleinbürgers, in dem plötzlich, durch einen verrückten Traum die rasende Wildheit nach Leben, nach Haben, nach Geniessen eines Vollen, einer Totalität erweckt wird. Es sind die naturhaften Elemente in diesem Stück so stark und krass, daß man meinen könnte, es sei ein nacktes Wirklichkeitsstück. Es wäre aber verfehlt, es mit der Elle der Zeitungs- und Gerichtssaalswirklichkeit zu messen. Es ist im Tragischen grotesk und erschüttert gerade dadurch, dass die Uebertreibung die Wesenheit des Dramas ist und das, was im Charakter des Helden fehlt, sowie das, was in ihm unterdrückt war, explosiv aus ihm hervorbricht. Er ist ein ganz übertriebener, exzentrischer Mensch, und er ist dabei ein Bankbeamter in einer ganz kleinen Stadt; zu ende der vierziger Jahre; Eingezwängtsein in Enge und Muffigkeit – das ist sein Beruf, das ist auch sein Familienleben mit der Mutter, der Frau und den Töchtern. Dabei ist er so ganz genügsam, vertrocknet, weltfremd [*Bl. 19*] geworden. Aber wer weiss, was in uns Allen unterirdisch wühlt. Die Menschenseele ist ein Mikrokosmos. Sie ist alles, sie ist jedwede Möglichkeit. Es gibt nichts, was nicht irgendwie heraufkommen könnte. (Gewöhnlich kommt freilich nichts her-

auf). Nun kommt zu dem ausgehungerten Helden das Leben in Gestalt einer internationalen Hochstaplerin und zugleich kommt ein grosser Betrag zu ihm. Er brennt durch. Der Betrag in seiner Tasche ist Wirklichkeit, aber die schöne Hochstaplerin war ein wüster Traum. Was ihn da am Kassenschalter berührt hatte, war nur eine hochanständige, vornehme Dame, die er für so etwas Aussergewöhnliches gehalten hatte. Blitzschnell war es über ihn gekommen: »Heraus zu ihr, hinaus zum Leben, zu einem neuen Leben, brich alle Brücken hinter dir ab!« Dann, als er merkt, dass er sich fürchterlich geirrt hat, tut es ihm nicht leid. Er wird heroisch. Er will alles haben, was man haben kann im Leben, und er will es ganz intensiv. Er will sich kaufen, was man sich nur kaufen kann, Freude, Genuss, in konzentriertester Form. Und dann – wie er schon ahnt – wenn es nötig wird – Schluss. Dann hat er doch gelebt und wenn sein Leben auch eingespannt ist in die kurze Zeit zwischen Morgen und Mitternacht, er hat doch noch einen Nachmittag, einen Abend, eine Nacht. Er will auskosten. So wie er es versteht, der davon nur weiss, was die Leute erzählen und was man darüber in der Zeitung liest. Er reist nach Berlin und kauft sich Eleganz und auf dem Sechstage- [*Bl. 20*] rennen will er sich dann Wonne kaufen, wie er sie versteht, wildeste Erregung, Raserei, leidenschaftliche Verzücktheit, Leben, das ausschlägt, ausbricht, will er sehen und mit erleben. Aber er findet es nicht, es sind lauter Philister und Fürstendiener vor ihm, und nur einer ist voller Erregung und rast – der Held.

(hier wäre vielleicht die Analyse des Stücks zu ergänzen bis zum Auftritt in der Heilsarmee)

Er findet eine zur Einheit verschmolzene Menschenschar, die zu Bekenntnis und Busse versammelt ist. Da ist endlich, was er gesucht hat, da ist Seele, und er bekennt, hoch auf der Tribüne alles, was er getan hat, was er erlebt und gesucht hat, er bekennt eine ganz neue Art von Nationalökonomie, die keinen Kassierer brauchen kann, denn er hat erkannt: Mit keinem Geld aus allen Bankkassen der Welt kann man sich irgend etwas von Wert kaufen. Man kauft immer weniger, als man bezahlt. Das Geld verschlechtert den Wert, es verhüllt das Echte. Es ist der armseligste Schwindel, der alle betrügt. Und er schleudert das Geld in den Saal. Aber in der Heilsarmee ist man nun gar nicht mehr zur Busse geneigt, man prügelt sich um die Wette, bis man sich gegenseitig aus dem Saal hinausgeprügelt hat. Die Heroldin der Heilsarmee aber holt – sie hat nicht weit– den Schutzmann herbei, um sich die Belohnung zu verdienen, die für das Ergreifen des Defraudanten ausgesetzt ist. Der merkt – er ist am Ziel. *Er ist allein.* Seine [*Bl. 21*] Hand tastet nach dem Revolver, den er sich vorsorglich mit der Eleganz gekauft hat. – Der Inhalt des Dramas ist nicht zu trennen von seiner Form, sie wirkt wie eine phantastische Sinfonie von Berlioz, sie ist Verzweiflung und Seligkeit in einem.

In den *Bürgern von Calais* sehen wir, was wahrhaftes Leben bringt: Gemeinschaft, Tat, Opfer. Es gaht darin um ein Werk des Friedens und um die Verteidigung des Werks. Die Bürger von Calais haben die Wahl, entweder wie es üblich ist, ruhmvoll zu kämpfen und ihr Werk der Zerstörung zu weihen, oder sich einem schimpflichen Tod zu überliefern und damit das Werk zu retten. Sie wählen das Werk und den schmachvollen Galgentod, den Opfertod. Das alles sagt Kaiser in einer Sprache, die nicht abgegriffene List und Betrug ist, sondern in sich die Identität der Sache birgt und damit die Sache zur Idee erhebt. Und aus dieser Sprache blühen Bilder auf, die gerade durch ihre Sparsamkeit zum hohen Pathos werden. Es geht aber den Bürgern von Calais um mehr als um die Konfrontierung von Werk und Tat, es geht um das Problem, was eigentlich Tat, wahrhafte Tat, wahrhaftes Menschentum sei. Und das ist der Sinn: Die neue Tat wird nicht in Wut, in Dumpfheit, in verzweifeltem Umsichschlagen vollbracht. Die rechte Tat, das rechte Opfer ist, wenn Entschluß und Tat zusammenrinnen, zusammenlaufen in uns, und wenn dieses Tun ganz hell, ganz klar ist und sein Zweck [*Bl. 22*] Liebe ist und Aufbau. So werden Menschen, die sich mit Freude opfern, von ihren Führern dazu erzogen, den Tod für ihr Werk, für ihre Gemeinschaft zu tun, wie man sonst eine ganz gewöhnliche Funktion, eine alltägliche Arbeit verrichtet, mit Lachen und Leuchten der Seele in heiterer Gelassenheit. Denn das Wesen lebt allerwege, und wir mit unserm Sterben, mit unserm Tod des Einzelnen, wir tun damit nicht anderes, als was wir fortwährend, in jeder Stunde, in jeder Sekunde mit dem Leben des Vergänglichen selbst tun. Alles geht dahin, und alles wird neu. Das Ganze, um dessentwillen diese Bürger von Calais ihren Tod tun, die Idee, lebt durch uns Menschen allesamt hindurch. Damit ist der neue Mensch mit der neuen Religion, die neue Gemeinschaft, die neue Republik, geworden. Die Tragik ist nicht mehr das Gegeneinander der Mächte. Eine Einheit ist geworden durch das Beisammensein der Gemeinden. Zeit und Tod sind überwunden, indem die Gier und die Wut überwunden sind und ein wahrhaftes Leben in Frieden und Helligkeit des Geistes gekommen ist. ⟨es folgen sieben Leerzeilen mit dem in der zweiten Leerzeile eingerückten Zusatz [Zitat]⟩

[*Bl. 23*] In *Europa* trägt kriegerische Männlichkeit über weibliche Verzärtelung den Sieg davon. In diesem Stück wird das Werk weitergeführt, das mit den Bürgern von Calais anhebt. Da wird der grosse Kriegskaiser Napoleon von einer Frau, die sich echt frauenhaft opfert, besiegt. (Zitat: »Die Wunde ist klein, kaum von der Grösse des Mundes …..) Dieses Sinnspiel Europa zeigt Kaisers eindeutige Stärke im Zweideutigen. Es ist ein ganz echtes Lustspiel, wie es wenige gibt. Da sind Derbheit und Anmut beisammen und halten sich glücklich die Wage. Die Sprache ist an sich

sachlich und trocken, aber voller Witz, der noch stärker wirkt durch die todernste Rede des Sprechenden. Es ist auch darin schon etwas wie Weisheit zu Gestalt und lebendiger Bewegung geworden. Wir vertrauen darauf, dass sich erfüllt, was Kaiser von dem kommenden Drama gesagt hat: »Befriedigt wird die Schaulust – sich befriedigt Platon sein Vergnügen am Schauspiel. Erkenntnis wird Erscheinung. Da befriedigt Schauspiel tiefere Begierde: ins Denkspiel sind wir eingezogen und bereits erzogen aus karger Schaulust zu glückvoller Denklust.«

3. NEUE EINSICHTEN IN LANDAUERS KAISER-REZEPTION

Landauer erhebt die werktätige Teilnahme am öffentlichen Leben, Kaiser hingegen die poetische Produktion zur identitätsbildenden Praxis. Landauer beharrt daher auf einer Literatur, in der sich positiv bestimmbare Ideale manifestieren – sei es in der Darstellung vorbildlicher oder symbolisch maßgebender Praktiken oder in der Form der Kritik falschen Lebens; Kaiser hingegen kann auch in bloß negativ bestimmten und pragmatisch aussichtslosen Perspektiven ausharren. Dies führt zu Differenzen, die Landauer im Interesse an einer förderlichen Zusammenarbeit teilweise durch Zurückhaltung ausgleicht, meist jedoch im Rahmen von Überinterpretationen erst gar nicht wahrnimmt.

In seiner Kritik der *Jüdischen Witwe* lehnt Landauer das ästhetische Sakrileg ab, weil es sich parasitär zu der mit ihm parodierten, sakralen Überlieferung verhält und auf jeden intratextuellen Maßstab der Religionskritik verzichtet (Blatt 12-13). Damit wird auch verständlich, warum Landauer Kaisers *Muttergottes*, unter dem Druck der Zensur umbenannt in *Die Versuchung*, abgelehnt hat:[33] Die Sakralisierung der Hauptfigur der *Versuchung* wird ebensowenig wie der fröhliche Nihilismus der *Jüdischen Witwe* durch unproblematische Symbole gültiger Absichten gestützt. Der Vortrag erwähnt die *Versuchung* aber nur im Hinblick auf das im Stück marginale Thema der geschwächten Männlichkeit (Blatt 5-6) und weicht der Kritik so aus.

Landauers Beharren auf einem positiven, zumindest in der Form manifesten Maßstab schlägt auch auf seine Wahrnehmung von Kaisers frühen Komödien durch. Zur Zeit ihrer Entstehung dienen diese Stücke der Absicht, mithilfe der formalen Destruktion unhaltbarer Sinnsetzungen zu einem vorläufig nur negativ bestimmbaren, wahren Wesen vorzustoßen;[34]

[33] Krause, »Sakramentaler Expressionismus?«, Anm. 24, S. 154.

[34] GKB, S. 62-65 (Brief [4.5.1907]); GKW, Bd. IV, S. 564-566, hier S. 564.

Landauer hingegen interpretiert die groteske Form der Komödien Kaisers als doppelcodiertes Mittel einer versöhnenden Entwertung von falschem Pathos (Blatt 13-17); indem die Groteske das existentielle Gewicht der mangelhaften Wirklichkeit ins Irreale verschiebt, nimmt sie unter den Bedingungen der Fiktion die Versöhnung des Subjekts mit dem Realen vorweg und erweist sich als ästhetischer Vorschein derjenigen Erlösung, die in den ernsteren Spielarten der Dramatik Kaisers dann inhaltlich näher bestimmt wird. Wenn der frühe Kaiser geschwächte Männlichkeit aufdeckt, ist ihm der Zugang zu positiven Anthropologien zwar noch verlegt. Landauer jedoch würdigt Kaisers dramatischen Zugang zu dieser Thematik als Gestaltung der Kämpfe wesentlicher Kräfte; indem er jene geschwächte Männlichkeit als Störung des essentiellen Gleichgewichts von »Trieb« und »Geist« versteht, holt er vorexpressionistische Stücke und radikal skeptische Komödien Kaisers in den Horizont einer positiven Anthropologie ein (Blatt 4-7).

Auch Kaisers Darstellung auswegloser Lebensformen wird bei Landauer überinterpretiert. Der entfremdeten Gestalt des Kassierers in *Von morgens bis mitternachts* gewinnt Landauer einen positiven Sinn ab: dessen in die entfremdete Vereinzelung abgedrängte Lebenskraft breche immerhin aus den Routinen einer zwanghaft-leidenschaftslosen Praxis aus und verkörpere so – bei allen wahnhaften und illusionären Anteilen – einen gültigen Sinn; die Form mache den positiven Gehalt dieser kosmischen Kraft für den Zuschauer transparent (Blatt 18-20). Kaiser hebt mit der religiösen Symbolik am Schluß des Stücks hervor, daß die kreisförmige Laufbahn des ›Helden‹ keine immanente Sinngebung aufweist; »Seligkeit« (Blatt 22) ist im Stück kaum zu spüren. Landauer würdigt dieses Stück indessen im Hinblick auf eine *ambivalente* Form, die wahren Sinn und falsches Leben *simultan* anzeige und mit ihrer Verbindung von Groteske und Pathos prophetische Züge trage (Blatt 14).

Landauers Glaube, dem Publikum bloß den Zugang zum Verständnis von ungewöhnlichen Inhalten und Formen zu eröffnen (Blatt 1-2), bedarf daher der Korrektur. Willekes Hinweis auf Landauers Sensibilität für Kaisers Formensprache bleibt instruktiv, läßt aber die Grenzen des Verständnisses, das Landauer Kaiser entgegenbringen konnte, unterbestimmt.[35]

[35] Willeke, Anm. 24, S. 12f.