Portland State University

PDXScholar

Dissertations and Theses

Dissertations and Theses

5-20-1970

Die Gestalt der Frau in ausgewählten Dramen George Kaisers

Wolfgang H. Justen Portland State University

Follow this and additional works at: https://pdxscholar.library.pdx.edu/open_access_etds

Part of the German Literature Commons, Theatre and Performance Studies Commons, and the Women's Studies Commons

Let us know how access to this document benefits you.

Recommended Citation

Justen, Wolfgang H., "Die Gestalt der Frau in ausgewählten Dramen George Kaisers" (1970). *Dissertations and Theses*. Paper 903.

https://doi.org/10.15760/etd.903

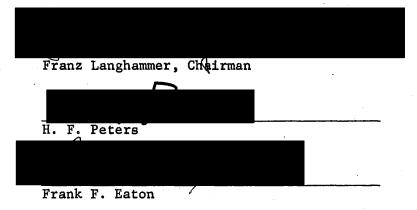
This Thesis is brought to you for free and open access. It has been accepted for inclusion in Dissertations and Theses by an authorized administrator of PDXScholar. Please contact us if we can make this document more accessible: pdxscholar@pdx.edu.

AN ABSTRACT OF THE THESIS OF Wolfgang H. Justen for the Master of Arts in German presented May 20, 1970.

Title: Die Gestalt Der Frau In Ausgewählten Dramen Georg

Kaisers (The Woman In Selected Works by Georg Kaiser)

APPROVED BY MEMBERS OF THE THESIS COMMITTEE:



This thesis focuses on the characterization of the "woman", who occupies a very prominent part in the dramatic works of playwright Georg Kaiser (1878-1945). The purpose of this study is twofold: the first part re-examines the early plays <u>Die</u> <u>jüdische Witwe</u> (1910) and <u>Europa</u> (1910) and basically re-affirms the findings that Judith and Europa are "elementary beings", driven by only one force, their overpowering sexual desire. It can be pointed out, though, that already in these plays Kaiser turned toward mythology - which includes Old and New Testament for him - in the choice of his protagonists.

The examination of <u>Das Frauenopfer</u> (1918) and <u>Octobertag</u> (1928) shows that, contrary to previous opinion, it is not erotic adventurism which motivates the women in these plays, but a more spiritualized love which, though it may have started with erotic desires, transcends reality by its intensity of feeling. In <u>Das Frauenopfer</u> the woman sacrifices herself twice for her husband who experiences a second "re-birth" through her death. In <u>Oktobertag</u> Catherine's intensity of feeling is so strong that she is living in a "higher realm of reality", which is the only reality for her. Through her love she lifts the man Marrien to the heights of her world. Marrien proclaims the beginning of a "second life" for himself which only now is his real life. Their life together becomes possible only through the death of another man, however.

The actual importance in these plays lies in these recurring motives: the intertwining of life and death, where life is possible only through the death of someone, and the theme of re-birth, a second life, where a parallel experience in Kaiser's own life can be seen. Kaiser's move in the direction of primary - primeval - human experience is underscored by the orphan-childhood of the protagonists: Countess Lavalette, Elise, Catherine, and Rosamunde share the fate of being orphans, a fate which is an archetypical experience, prominent in myths.

The second part examines the plays Alain und Elise (1938) and Rosamunde Floris (1937/38). These plays have been called absurd and incomprehensible in that Elise and Rosamunde heap lies, exile and death on people around them and are still not guilty of any crime. The plain dramatic action is incomprehensible, but the examination of the symbols shows that they all belong to the subconscious layer of archetypical

symbols present in all mankind, taken either directly from Greek mythology or having parallels in the symbols of the <u>Great Mother</u>, as described by C. G. Jung and others. Through recognition of these symbols Elise is shown to be a mythical figure and Rosamunde is recognized to be a <u>Demeter-Kore</u> figure, which in Greek mythology represents the synthesis of the goddesses of Life and Death.

The further examination of Kaiser's writings points out that his goal was to show the "synthesis of man", man's Allheit, his courage to live "though man has death in him from the first day of his life".

Kaiser's essay Mythos states that man, through the ages, tried to explain the secrets of Life and Death in myths. For Kaiser, the role of the woman takes on this dimension, since woman, by her very nature, is closest to the secrets of the "Great Mother". In this study it can be shown how Kaiser's image of the woman changes from the one-sidedness of the early plays to the all-embracing mythical beings of the late plays.

The "mythical existence" explains the paradox that these murdering women are shown to be images of innocence: man in myth does not have a personal conscience. His acts are responsible only to a collectivistic, conformistic type of law. This, too, is implied in Kaiser's essay Mythos, and perhaps the prominence of characters without personal conscience has implications for the time during which these plays were written, Germany at the height of the "Myth of the Twentie th Century".

DIE GESTALT DER FRAU IN AUSGEWÄHLTEN DRAMEN GEORG KAISERS

by

WOLFGANG H. JUSTEN

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of

, MASTER OF ARTS in GERMAN

Portland State University 1970

TO THE OFFICE OF GRADUATE STUDIES:

The members of the Committee approve the thesis of

Wolfgang H. Justen presented May 20, 1970.

Franz Langhammer, Chairman

H. F. Peters

Frank F. Eaton

APPROVED:

H. F. Peters, Head, Department of Foreign Languages

Frank L. Roberts, Acting Dean of Graduate Studies

May 20, 1970

INHALTSVERZEICHNIS

TETL I

s	eite
EINLEITUNG	1
DIE JUDISCHE WITWE UND EUROPA	
Die Quellen und Kaisers Auslegungen	7
Die Frau und ihre Haltung zum Mann	10
DAS FRAUENOPFER UND OKTOBERTAG	
Kaisers Vorlagen und seine Bearbeitungen	17°
Gräfin Lavalette	22
Catherine	27
Oktobertag als Wendepunkt im Schaffen Georg Kaisers	30
Das Motiv der Wiedergeburt	33
Das Motiv Leben und Tod	35
DER HINTERGRUND DER FRAUENGESTALTEN	
Die Herkunft der Frauen	3 8
Die Bedeutung des Waisenkindmotivs	40
Zusammenfassung der bisherigen Ergebnisse	ᄺ
TEIL II	
ALAIN UND ELISE UND ROSAMUNDE FLORIS - VERSUCH EINER DEUTUNG	
Die dramatischen Handlungen und der Widerstreit der Kritik	45
Nietzsches Ubermensch und Kaisers Frauengestalten	50
DER GROSSE MITTAG	5 7

DIE NEUEN WERTE	60
UNBEWUSSTE SYMBOLE UND URBILDER	65
Das Wasser	67
Die Hausmeisterin und der Schlächter	68
Kindheit und Heimat	69
Der Baum	70
Der Brunnen	7 2
Die Schlange	73
Die Tiere	74
ROSAMUNDE ALS DEMETER-HEKATE FIGUR	75
ABSOLUTES DASEIN: DAS MYTHISCHE DASEIN ELISES	80
"VOLLENDETE REINHEIT IST EINFALT"	82
KAISERS VISION DER DICHTUNG IN SICHT AUF DEN MENSCHEN	84
KAISERS AUFTASSUNG DES MYTHOS	87
MYTHOS UND DER GESITTETE MENSCH	90
ZUSAMMENFASSUNG	94
ANMERKUNGEN	99
RTRI.TOGRA PHTE	700

TEIL I

EINLEITUNG

Mit dem Namen Georg Kaisers verbindet man sofort die Werke aus der expressionistischen Schaffensperiode des Dichters: Gas; Gas, zweiter Teil; Die Koralle; Die Bürger von Calais und Von morgens bis mitternachts. Diese Dramen stellen nur einen Bruchteil seines Gesamtwerkes dar. Kaiser hat vierundsiebzig vollendete Dramen hinterlassen, die einen oft wesentlichen Unterschied von der Thematik der expressionistischen Schauspiele aufweisen.

während sich die expressionistischen Werke Kaisers mit der Erneuerung des Menschen in einer utopisch-sozialistischen Gesellschaft befassen, so klingen viele der anderen Dramen zwar an diese Problematik an, aber unter einem neuen Blickwinkel. Der Schwerpunkt verlagert sich von der Beziehung des einzelnen zur ökonomisch-sozialen Gesellschaftsordnung auf die Beziehung des einzelnen zur kleineren Gemeinschaft und zum einzelnen Mitmenschen. Kaisers Verdammung der bestehenden Gesellschaft, die man in den expressionistischen Werken findet, beruht auf seinem ethischen Prinzip, dass das Individuum eine positive moralische Verpflichtung der Gesellschaft gegenüber hat, dass die Individuen als Teile der Gesellschaft aber ihrer Pflicht nicht nachkommen.² Nur der "neue Mensch" ist fühig, die Gesellschaft zu erneuern und damit sich und die Menschheit vor dem Untergang zu bewahren.

Obwohl das gesellschaftliche Moment auf den ersten Blick eine überwiegende Rolle zu spielen scheint, ist Kalsers primäres Anliegen der Mensch und dessen "Sichtbarmachung in vorbildlicher Form".3

Die mit Kaisers Dramatik verbundene Vielfalt der Probleme ist in der Vielzahl der in der Kritik aufgenommenen Themen widergespiegelt:

Der Denkspieler Georg Kaiser, die soziale Dialektik, der Subjektivismus, das Problem der Zivilisation und die Ironie werden untersucht, dazu die Problematik der Wirklichkeit, Glaube und Hoffnung, das Herakliteische und die Religiosität. Diese Vielfalt von Einzelaspekten legt nahe, dass das Phänomen Georg Kaiser nicht in Einzelaspekten erschöpft werden kann, sondern dass eine befriedigende Gesamtdeutung nur aus der Synthese von all diesen Aspekten entsteht.

Die Mehrzahl der Untersuchungen beschäftigt sich mit Kaisers expressionistischen Werken, und verhältnismässig geringe Aufmerksamkeit wurde bisher den nicht-expressionistischen Dramen Kaisers gewidmet, obwohl gerade sie, die bisher von der Kaiser-Kritik als dramatische Seitenwerke gekennzeichnet wurden, sich als die eigentliche Hauptlinie erweisen.4

Kaiser ging es augenscheinlich um die "Herausarbeitung des Schicksalhaften in den menschlichen Begegnungen"⁵, wobei er die wirksamen Anziehungskräfte isoliert und das "Magische des Vorgangs"⁶ hervorgehoben hat. Wolfgang Paulsen schreibt dazu:

Zweigs Titel zu borgen - "Sternstunden der Menschheit", überhöhte, an Mythisches grenzende Augenblicke, und wir glauben zu verstehen, warum Kaiser auf diesen Wegen schliesslich zum griechischen Drama zurückkehren musste.7

Weiter unten fährt Paulsen fort:

Wir rühren hier an die eigentlichen Quellen der Kaiserschen Dramatik und glauben zu fühlen, dass die unmittelbare Visierung schicksalhafter, gewissermassen ursächlicher Begegnungen von ungleich grösserer dichterischer Bedeutung gewesen ist als alles, was Kaiser uns in seinen viel gefeierten expressionistischen Konstruktionen hat bieten können. Auch zu den expressionistischen Stücken aber lassen sich von hier aus natürlich Zugänge finden, und wir vermuten, dass die grossen Momente dieser Dichtungen nicht aus dem Geiste der Dialektik, des platonischen Dialoges und erst recht nicht aus einem neu-herakliteischen Denken leben, sondern aus der Gestaltung der menschlichen Ursituationen, wie sie Kaisers Schau entspricht.8

Paulsen stellt weiter fest, dass in den Stücken, die angeblich als Nebenwerke gleichzeitig mit den expressionistischen Dichtungen entstanden sind (etwa dem <u>Frauenopfer</u> von 1918 und dem <u>Brand im Opernhaus</u> von 1919), sich die Elemente finden lassen, auf die Kaiser in den letzten Jahren seines Lebens zurückgreifen konnte; "eine Zuspitzung des dramatischen Konflikts auf wesentliche schicksalhafte Begegnungen und Eingriffe, in deren Erleben der Mensch den Abgrund des Seins sich auftun sieht."

Die Vorliegende Arbeit versucht, Paulsens Vermutungen in dieser Hinsicht zu unterbauen und neue Einblicke in die Intentionen Kaisers zu erhalten, nicht, indem ein Aspekt, sondern eine immer wiederkehrende dramatische Gestalt genauer untersucht wird: die Gestalt der Frau, wie sie in Kaisers frühen, mittleren und späten Stücken prominent erscheint. Keines dieser Dramen ist expressionistisch, obwohl eines, <u>Das Frauenopfer</u> (1918), während Kaisers expressionistischer Periode erschien. Die Frau steht in Kaisers Werken sehr oft im Vordergrund, und besonders Dramen wie <u>Alain und Elise</u> und <u>Rosamunde Floris</u> bringen Probleme in den Brempunkt, die bisher nicht oder höchst unbefriedigend gelöst wurden.

Hinsichtlich der Interpretation der untersuchten Stücke erscheinen

einige Vorbemerkungen notwendig: Diese Arbeit wird versuchen, eine Synthese der bisherigen Deutungen der einzelnen Dramen zu geben. Vor allen Dingen soll hier jedoch festgestellt werden, was alle Frauengestalten in den einzelnen Dramen, unabhängig von ihren jeweiligen Bedeutungen, gemeinsam haben, um aus diesen zugrunde liegenden allgemeinen Charakteristiken neue Einsichten zu bekommen. Dies trifft für alle hier behandelten Werke zu: Die jüdische Witwe (1910), Europa (1915), Das Frauenopfer (1918), Oktobertag (1927), Alain und Elise (1937/38) und Rosamunde Floris (1937).

Der zweite Teil wendet sich speziell der Interpretation der Dramen Alain und Elise und Rosamunde Floris zu. Hier soll der Versuch gemacht werden, die Metaphern und Symbole in ihrem Ursprung nachzuweisen und dadurch eine neue Einsicht in Kaisers Verständnis des Mythos zu gewinnen. Es muss hier ausdrücklich betont werden, dass es zwar möglich ist, die Symbole ihrem Entstehungskreis zuzuordnen, aber nicht zu beweisen, aus welcher Quelle Kaiser seine mythologische Information bezog. Kaisers Gewohnheit, während der Nacht zu arbeiten und sämtliche Bücher und Manuskripte ausser Sicht der Besucher zu lassen, macht es schwierig, zu endgültigen Feststellungen in dieser Hinsicht zu kommen. grosse Korrespondenz und seine Aufzeichnungen sind bisher nur zu einem äusserst geringen Teile zugängig. Man ist bei Kaiser nicht in derselben glücklichen Lage wie beispielsweise bei Benn, bei dem man sich auf seine Hausbibliothek berufen kann, die, angefangen mit dem griechischen Lesebuch von Willamowitz-Moellendorff tiber Rhodes Psyche bis zu Ernst Bertrams Nietzschebuch, ziemlich alle Quellen von Benns mythologischen Kenntnissen enthält.

Auf der anderen Seite hat Kaiser schon 1920, also fast fünfundzwanzig Jahre vor den Griechischen Dramen, seinen Essay Mythos veröffentlicht, was beweist, dass er sich lange mit der Mythologie und der Bedeutung des Mythos beschäftigt hat. Kaiser ist in dieser Beziehung keine Einzelerscheinung. "Es genügt, hier die bewusst antinaturalistische, esoterische Hellas-Verehrung Stefan Georges zu nennen, von der auch Benn nicht unbeeindruckt blieb, die grossen Griechendramen Hofmannsthals, die Griechenland-Visionen in den Dramen und im Roman Gerhart Hauptmanns, die Bedeutung des Orpheus-Mythos für Rilke, Iwan Goll und zahlreiche andere Lyriker seit dem Expressionismus, den Hermes-Mythos als zentrales Existenzsymbol im Romanwerk Thomas Manns oder Hermann Brochs Der Tod des Vergil, um das eigentümliche Verhältnis moderner Dichter zur griechisch-römischen Antike zu kennzeichnen, das sich grundlegend von der Antike-Verehrung der deutschen Klassik unterscheidet."10

Georg Kaiser gehört derselben Generation wie die meisten der hier angeführten Dichter an, und es ist sicherlich kein Zufall, dass seine "unverständlichsten" Dramen sich stark der Mythologie bedienen, zu einer Zeit, da Hauptmanns Atriden-Tetralogie oder Brochs Tod des Vergil und Demeter in mythologischer Sicht zeitgenössische Zustände widerspiegeln. Inwiefern das auch für Kaisers Dramen zutrifft, soll hier teilweise erwiesen werden.

Zwei andere Arbeiten haben sich bisher mit ähnlichen Problemen befasst: Metapher, Allegorie und Symbol in den Dramen Georg Kaisers 11 und Die Hellenische Trilogie Georg Kaisers und die Gestaltung des Mythos 12. Letztere hat mir nicht vorgelegen, und die erste Untersuchung betrifft hauptsächlich die expressionistischen Dramen, wobei der Verfasser durch

einige Vergleiche mit nicht-expressionistischen Dramen zu dem Schluss kommt, dass Kaiser auf Grund wiederkehrender Symbole bis zum Ende seines Lebens (1945) Expressionist geblieben sei. Diese Feststellung scheint verfehlt, da sich die Symbole der späten Dramen von den in den expressionistischen Dramen vorkommenden oft sehr unterscheiden und eine zu grosse Zahl von Dramen vorliegt, die absolut gar nichts mit dem Expressionismus zu tun haben.

Die vorliegende Arbeit versucht, besonders im zweiten Teil, die Intentionen Georg Kaisers in seinen späten Dramen mit Hilfe einer Darstellung und Deutung der Symbole und seiner Auffassung des Mythos zu verdeutlichen, und damit die Kluft zwischen dem Urteil der Kritiker und Kaisers Selbsteinschätzung zu überbrücken. "Wenn es gelingen sollte, seine Intentionen voll zu erfassen, würden wir damit einen wichtigen Schlüssel für das Verständnis seines Werkes gewinnen."

"DIE JUDISCHE WITWE" UND "EUROPA"

Die Quellen und Kaisers Auslegungen

Die beiden frühen Dramen, Die jüdische Witwe (von der vier Fassungen in den Jahren von 1904 bis 1910 erschienen) und Europa (1914/15), haben ihren Ursprung in mythischen Vorbildern. Da Kaiser sowohl das Alte wie das Neue Testament zum Mythos rechnete¹, kann man die alttestamentliche Juditherzählung als mythische Begebenheit auffassen.

Die jüdische Witwe ist Judith, die Frau Manasses, eines Bürgers von Bethulien. Als Nebukadnezars Feldherr Holofernes die Stadt belagerte, begab sich Judith, nur mit ihrem Glauben an Jehovah gewappnet, in das Lager der Feinde, um die Stadt dadurch zu retten. Wegen ihrer Schönheit wurde sie aufgenommen, und Judith befreite ihr Volk dadurch, dass sie Holofernes' Kopf mit dessen eigenem Schwert abschlug. Dies hatte die Flucht des gesamten Heeres zur Folge. Der historische Nebukadnezar starb im Jahre 561 vor Christi Geburt, so dass damit eine ungefähre Zeitangabe der alttestamentlichen Begebenheit vorhanden ist.

Kaiser variiert diese Uberlieferung in seiner "biblischen Komödie" etwas. Bei ihm soll Judith nach dem Willen der Familie einen ihr
noch unbekannten Mann heiraten. Sie wird unter heftigster Gegenwehr
in den Tempel gezerrt, wo der alte Schriftgelehrte Manasse ihr angetraut wird. Manasse ist leider impotent und kann die Ehe nicht erfüllen.
Er stirbt während der Belagerung der Stadt durch das Heer Nebukadnezars,
angeführt von dem gewaltigen Feldherrn Holofernes. Die Schriftgelehrten
fragen sich, welche Ursache das Unglück der Belagerung über ihre Stadt

gebracht haben könnte. Sie vermuten einen Verstoss gegen das Gesetz der Väter. Judith versucht zwei Stadtobersten klar zu machen, dass ihr Mann Manasse gegen das Gesetz verstossen hatte, da sie noch Jungfrau war, als er starb. Ein Verführungsversuch an ihnen schlägt fehl, ebenso der Versuch, einen Mann irgendwo auf der Strasse zu finden, der ihrer und der Notlage der Stadt Abhilfe schaffen könnte. Sie beschliesst darauf, sich als Mann verkleidet in das Lager der Feinde zu begeben.

Im Heer von Holofernes wurden keine Frauen mitgeführt. Es sollte ein Ansporn bei der Eroberung der Städte sein, dass die Soldaten die Frauen in den Städten für sich behalten konnten. Judith wird entdeckt und als Frau erkannt, worauf Holofernes sie noch am selben Abend zur Frau nehmen will. Vorher aber lässt er das ganze Heer an seinem Zelt vorbeimarschieren, um durch den Anblick Judiths die Lüsternheit der Soldaten noch mehr aufzustacheln. Bevor es zur Brautnacht kommt, entscheidet Judith, dass der gefälligere Nebukadnezar dem Ungeheuer Holofernes vorzuziehen sei. Nach einer kurzen Unterhaltung schlägt sie dem hinter dem Bettvorhang verschwundenen, nichtsahnenden Holofernes den Kopf ab, um für Nebukadnezar frei zu sein. Der aber flieht in Grauen, mit ihm das ganze Heer. Nach dieser unfreiwilligen Rettung der Stadt erklären die Bewohner das Geschehen für ein Wunder, und Judith, als Manifestation des Wunders, soll nach Urteil der Priester und Schriftgelehrten fortan keinem Manne mehr angehören, da auch ihre inzwischen bewiesene Jungfräulichkeit als Wunder betrachtet wird. Wieder wird sie von der Familie gegen ihren Willen in den Tempel gezerrt, wo erst der Hohepriester aus Jerusalem ihre Jungfrauensehnsucht hinter dem Vorhang des Allerheiligsten erfüllt.

Die Vorlage zu Europa fand Kaiser in der griechischen Mythologie.

Europa war die Tochter von Phönix, König von Phönizien. Eine weiter verbreitet Tradition sieht sie als Tochter von Agenor. Sie soll von Zeus, in Gestalt eines Stieres, von Phönizien nach Kreta entführt worden sein. Es gibt noch zwei weitere mythische Personen dieses Namens, der auch als Beiname der Demeter vorkommt. Europa wurde auf Kreta unter dem Namen Hellotia als Fruchtbarkeitsgöttin verehrt und gebar dem Zeus drei Kinder: Minos, Sarpedon und Rhadamantes.

Kaiser bemutzt die Agenor-Version, wieder unter einem ähnlichen Blickwinkel wie das vorherige Schauspiel. In Agenors Reich hat es seit Jahrzehnten keinen Krieg mehr gegeben. Der Geist steht in höchster Blüte und die Männer sind zu frauenhaften Tänzern geworden. Ihr grösstes Ziel ist es, in himmelblauen Röcken und honiggelben Unterröcken ein Höchstmass an Grazie zu erreichen. Ihr eigenes Leben soll ein Kunstwerk werden.

Thnen gegenüber steht die spöttische Europa, die nach Agenors Wunsch die Frau des leichtfüssigsten Tänzers werden soll. Europa lacht diese Männer aber nur aus.

Da kommt Zeus in Begleitung von Hermes in das Reich Agenors, nach neuen Abenteuern suchend. In einem Baum versteckt, überhören sie die Unterhaltungen der Männer, deren einziges Thema "Europa" ist. Von Neugier über diese so rätselhaft verlockend klingende Frau geplagt, erfährt er durch das Auskundschaften von Hermes, wie sie zu gewinnen sei. Zeus entschliesst sich, sie mit dem wildesten Bocksprüngen für sich zu gewinnen, entscheidet sich dann aber auf Zureden von Hermes, Europa durch den graziösesten Tanz für sich einzunehmen, den je ein Tänzer ge-

tanzt hat. Zeus führt diesen Tanz auf einem grossen Fest auf, erntet aber nur Spott und Zurückweisung von Europa. Er war getäuscht worden von den Aussagen der Männer, dass Europa nur Duft ohne Form sei, nur Hauch ohne Gestalt, aber keine lebenslustige Frau.

Das weiss Zeuss nicht, wie er schwört, sich an ihr für die spöttische Zurückweisung zu rächen. Am nächsten Tag erscheint er in der Gestalt eines Stieres auf der Wiese, wo Europa und ihre Gespielinnen sich aufhalten. Alle Mädchen fliehen, ausser Europa, die sich dem Stier nähert und in einer unbewussten Verwirrung ihn streichelt und sich mit ihm unterhält. Wie sie sich in ihrer Zutraulichkeit auf seinen Rücken legt, erhebt er sich plötzlich und schwimmt mit ihr durch das nahe Meer davon.

Aus dieser ersten Nacht, die sie zu "Vaters Schrecken ausser Haus geblieben, bringt sie die neue Weisheit in das alte Reich".² Wie am selben Tag wild aussehende Krieger aus dem Reich ihres verschollenen Kadmos bei ihrem Vater erscheinen und nach Frauen für ihr frauenloses Reich fragen, ist Europa die erste, die sich den aus "Drachenzähnen" gewachsenen Männern anschliesst. Alle Gefährtinnen folgen ihr, und in einem plötzlichen Umschwung vergessen auch die Männer Agenors ihren ästhetischen Lebenswandel und fallen über die Mägde im Palast Agenors her.

Die Frau und ihre Haltung zum Mann

An physischer Beschreibung der Frau ist in beiden Stücken nicht viel vorhanden. Die zwölfjährige Judith erscheint bei ihrem ersten Auftritt als ein "Reh an Biegsamkeit" und ist "einzig in Weiss gehüllt, ihr Gesicht bedeckt ein leinenes, undurchsichtiges Schleiertuch".3

Später schlüpft sie " mit den Schritten einer Katze" an einer Wand entlang. 4 Sie kann lächeln wie ein Kind, "das eine Belohnung verdient", und weinerlich sein wie dann, wenn Nebukadnezar vor ihr flieht. 6 Am Schluss des Stückes sieht man sie wieder im Tempel: " Judith im Bausch steifer Gewänder und mit dichten Perlengeschnüren vor dem Gesicht" wird von ihrer Schwester Rebekka und der Mutter hereingeführt, und wie sie dem Höhepriester gegenübersteht, ist sie bereits für das Allerheiligste der meisten ihrer unheiligen Gewänder entledigt:

Im folgenden entstehen diese Steigerungen: Schimmer schöner Jugend fluten auf und nieder. Leise tasten ihre Finger, denen die Hände mit grösseren Flächen langsam nachgehen, an den eigenen Gliedern herab. Thr Leib spannt sich - und aus aller Verfolgung, Vorwurf und Bestimmung baut er sich neu und voller auf. Thre Finger zittern um den Saum ihres Kleides, als höben sie daran. - Die Säule ihres zur Erde stehenden Haares trägt die Stirn ihrer schönen Mädchenkraft, wie die Krone heiligsten Gebietens.8

Europa wird von den Männern Agenors so beschrieben:

Europa ist kein Weib. Ist Duft, Form - Hauch, Gestalt? Europa ist Duft ohne Form - Hauch ohne Gestalt.

Europa ist kein Leib. Europa ist kühler Duft, der strömt.

Europa ist dünner Hauch, der zerfliesst.

Europa ist weisser Schein - gefüllt in glasige Schale. 10

Dieser "Duft" ist später von nichts mehr angezogen als dem scharfen Geruch des Stieres und dem ätzenden Fettdunst, den die Krieger ihres Bruders Kadmos verbreiten. Europas Vater charakterisiert sie weiterhin:

Europa ist keines Menschen Kind, Europa ist, was sie ist - ich weiss es nicht. Damit schweifen wir ins Finstere. Stosse mit deiner Stirn gegen diese Mauer, du erschütterst sie eher als ihren Starrsinn. Starrsinn, so nenne ich es - ich als Vater gebrauche diese Bezeichnung.

Die wahre Europa zeigt sich, wie sie sich einem Baum nähert, unwissend dass Zeus sich in ihm verstecktenhat und Rachpläne schmiedet. Hermes spielt eine Melodie auf seiner Flöte, und die Mädchen fordern Europa auf,

mit dem Baum zu spielen, als ob er ein Mann sei.

Sie nähert sich mit wackelnden Schritten dem Stamm, entfernt sich von ihm - dreht verschämt den Kopf, dringt mit lockendem Ungestüm von neuem auf ihn ein - nickt einladend und weist ihm mit kräftiger Wendung den Rücken. Die Flöte bricht misstönend ab.

Kurz danach beginnt das Flötenspiel wieder.

Europa (gegen den Baum): Ich gehorche. (Sie wiederholt mit einiger Steigerung ihr Kommen und Entweichen. Doch sie kniet diesmal vor dem Stamm hin und streckt die Arme gegen ihn. Dann entläuft sie dem Stamm. Die Flöte vergeht mit einem klagenden Triller.)

Eine: Das war deutlich. . . .

Das Spiel geht so eine Weile fort.

Die Mädchen: Du bist lustig an deinem Hochzeitsmorgen. Du bist uns den dritten Tanz schuldig. Der Baum wartet. Der Baum will seine Antwort.

Europa (macht kurze Tanzschritte nach dem Baum und bleibt, sich nur in den Hüften wiegend, stillstehen. Mit dünner Stimme): Ich warte hier. Ich laufe nicht weg. Ich bin nicht feige. Ich fliehe nicht blutübergossen in den Keller. Ich halte hier stand. (Sich stärker wiegend) Warum greifst du mich nicht? Beisse ich? Kratze ich? Mit diesen Fingerchen? Mit diesen Zähnchen? Wehre ich mich mit diesen Armchen? Laufe ich flink genug mit den Beinchen? Warum hast du also nicht Mut? Oder bin ich nicht schön? (Dem Baum einen leichten Schlag versetzend) Dummer Baum, ich bin schön. Ich sage es dir selbst, ich bin schön. (Plötzlich die Arme um den Stamm schlingend und ihre Wange anlegend.) Du glaubst mir doch, wenn ich es dir verrate. (Ioslassend und aufstampfend.) Du bist ein stocksteifer – ein steifer fauler Stock bist du, wie du dastehst und stehen sollst, bis du von kaltem Wasser faulst. (Zu den Mädchen gehend) Ich bin fertig mit ihm. Kommt.

(Flötenfinale.)

Die Mädchen: Das gilt nicht. Der dritte muss länger dauern. Du musst zuletzt lang auf der Erde liegen.

So war Europa den Männern Agenors nicht bekannt, so hatte Zeus selber es nicht erwartet. Er entführt Europa in der Gestalt eines Stieres, und wie sie in den Palast Agenors zurückkehrt, entdeckt sie dort die Krieger ihres Bruders Kadmos, die Frauen für ihr Reich suchen.

Europa (zu den Mädchen): Besinnt ihr euch denn lange? Das erste Wort will keine wagen? Ich will euch Mut machen. (Vor die Krieger tretend.) Wählt ihr - oder wählen wir?

Die Krieger (stehen stumm)

Europa (sich vor den mächtigen Anführer stellend): Europa hat ihre Wahl getroffen.

Agenor (starr): Ich glaube an Täuschung, die mir wirr vorspielt.

Europa (ihre Wange auf die Brust des Anführers bettend und mit beiden Händen über das Fell streichend): Es ist alles so wahr.13

Jetzt sieht auch Agenor ein, warum Europa so handeln musste:

"Weil Europa kein ferner Stern ist - und wir alle auf der grünen bunten Erde leben." 14

Den selben überaus stark entwickelten Trieb hinter allen Handlungen findet man bei Judith. Sie, die sich anfangs gesträubt hatte zu heiraten, erwacht nach einer "Susanna-im-Bad"-Szene zu einer jungen Frau mit unbeirrbarem erotischen Trieb. Das steigert sich von einem zaghaften, doch deutlichen "Komm herab" über ein "Ich - bade - danach! 16 zu "Ich erwarte dich - komm! Ich warte auf dich hier! Und wir sind allein! 0 - Manasse! 17

Aber Manasse kann sie nicht befriedigen, denn er ist "ebenso gewaltig an Schriftgelehrsamkeit wie an männlicher Impotenz" 18. Judith macht darauf ihrem Sklaven einen Antrag, wird dabei aber von ihrem Ehemann überrascht, der sie aufklärt: "Hier bewegt sich kein Mann in beiden Höfen: - der Neger Simson hat mit dem Manne, den er wohl darstellen mag, micht das zu schaffen! 19 Judith befindet sich also mit einem Impotenten und einem Eunuchen im gleichen Haus.

Wie Judiths Mann während der Belagerung stirbt, versucht sie die zwei Stadtobersten Charmi und Chabri zu verführen. Seht ihr denn nicht, dass es der Gott Israels - ! Abrahams - !

Jakobs - ! euch - euch gegeben hat: euer Wunder zu bekräftigen.

Dreht sich kein Kreis in euch, der alles streift und verbindet?

Warum schickt er euch her auf mein Dach? Warum ist dies Dach über meinem Haus? (Stark) Die ich sitze durch Wochen und Wachen in Sehnsucht nach dem Geliebten? Der kommt und mich nimmt - und mir meine Ehre vor dem Volke wiederschenkt? Seht ihr denn nicht?

Oder ja: der Gott von Israel macht seine Diener blind, damit sie besser seinen Willen tun! Der Gott von Israel schob euch Jugend in eure Glieder, um die Schmach, die an seinem Gesetze begangen ward, zu tilgen!

Charmi aber begreift sie langsam; "wie er Judith mustert, tut er einen Schritt zurück, stolpert über seinen Mantel, rafft ihn an sich, wie um sich mit ihm zu decken - streift Chabri mit schnellen Augen."²¹

Die Stadtobersten gehen auf Judiths Versuche nicht ein. Sie verlassen ihr Haus, aber nicht bevor sie nicht eine Hasstirade auf die Taktik von Holofernes loslassen.

Ist das eine Art von Kriegführung?!! Wie hungrige Wölfe aus dem Gebirge fallen? Hat das je einer verstanden? Wer will mit Waffen wider eine - wider eine Erdgewalt schlagen?!! Oder ist es keine Erdgewalt?!! Mit den tapfersten Waffen?! - - - Der lange, breite Heerzug - - bewegt er ein einziges Weib darin?! - Ohne Weiber ziehen sie - das ist ihre Macht die Gewalt machen sie sich daher! -- Sie liegen vor den Mauern und hungern nach den Frauen und Mädchen - hier drin!! - Ihr Mut - Ihr Heldentum: das ist ihre Gier - ihre Wolfsgier -! Sie fechten mit der menschlichen Brunst - die verfluchten Sünder - 22

Judith kann es danach nicht mehr aushalten. Sie schickt ihren Sklaven aus:

Simson - suche mir einen Mann! Lauf fort - bei den Toren sitzen ja immer Männer. Andere Männer! Einer von denen - einer von andern, die an der Mauer stehen. Sage ihm: du weisst ein schönes Mädchen - und führst ihn zu ihr. Was dir einfällt und was ihm einfällt, versprich ihm alles! Simson kannst du es?23

Simson versucht, aber er kann es nicht. Der erste Mann, dem er diesen Antrag macht, fällt auf der Stelle tot um. Judith schleicht sich darauf als Mann verkleidet in das lager von Holofernes. Sie wird ergriffen,

und wie ein Hauptmann erkennt, dass sie gar kein Mann ist, bringt er sie vor Holofernes. Auf dessen Frage: "Wer bin ich, Weib?", sieht Judith ihn "froh" an. 24 Holofernes entscheidet sich, sie am selben Abend noch zu seiner Frau zu nehmen. Vor der Hochzeitsnacht unterhalten sie sich:

Judith (vertraulich): Als ich meinen ersten Mann hatte - Holofernes: Ja, sage nur, wenn ich einen Fehler mache! Judith (lustig): Du darfst nur einen Fehler nicht machen, den er machte.

Judith: Feigenkuchen ist nicht für dich! Holofernes: Soll der Mann Fleisch verzehren? Judith (lacht): Jal₂₅

Kurz darauf lernt sie Nebukadnezar kennen und entscheidet, dass er etwas gefälliger sei als Holofernes. Bevor sie sich dem König widmen kann, muss sie allerdings Holofernes aus dem Weg schaffen. Sie schlägt dem hinter einem Vorhang verschwundenen Feldherrn den Kopf ab, worauf Nebukadnezar in Schrecken flieht.

Judith (allein in der Leere, Stille, steht verdutzt. Sie streckt die Hand mit dem Kopfe des Holofernes hinter sich, streicht die andere säubernd an der blumigen Hose auf und nieder und sagt, die nichts begreift.):

Er ist doch tot er kann dir doch nichts mehr tun - (Weinerlich)
Er soll doch nun nicht fortrennen!26

Alle ihre Versuche sind bisher vergebens gewesen. Die Jungfrau wider Willen soll nach dem Willen Gottes scheinbar für immer Jungfrau bleiben. Am Ende erst nimmt sich der Hohepriester aus Jerusalem Judiths wohlwollend an. Wie die anderen Priester länger und länger vor dem Allerheiligsten warten müssen, kommentiert einer von ihnen: "Jedenfalls ist die Art eines Fussfalls bei euch in Jerusalem eine andere!" 27

Die Rolle der Frauen in diesen zwei Schauspielen ist eindeutig. Sie verkörpern Lebenskräfte, "Erdgewalten", die sich als stärker erweisen als die Konventionen. Das Urteil über beide Stücke ist eindeutig. In Europa wird der Asthetizismus "ad absurdum geführt mit demagogischen Mitteln. Dickbäuche, Hagergestelle und Jungmädchen-Männer erweisen den Konkurs der Asthetenweltanschauung vor der Materie." Kaiser trifft hier nicht den Bürger im Kampf der Gegensätze, sondern den extremsten Gegensatz des Bürgers: den Astheten. 29

<u>Die jüdische Witwe</u> wird von Paulsen ein "invertierter Wedekind" genannt: "Was Kaisers Judith so lächerlich schwer fällt, hat noch jede Frau bei Wedekind spielend fertig gebracht!"³⁰ Diebold nennt es eine "Antimoralinkur":

Hier ist der Erotismus als Kampfgeist gegen die Lügenmoral voll gerechtfertigt; hier ist er nicht sexualpathologisch erklärend, sondern wird strafende Satire. Will auch nicht Wedekindisch Fleischgeist predigen, Moral verkündigen; mur Natur gegen Lüge stellen. Judith hat keine Pose, weder die moralische noch die heroische: sie will einfach den Mann erleben. 31

Das Urteil Freyhans kann als gültige Zusammenfassung angesehen werden:

Dem ganzen Vorwurf nach steht das Problem der Frau, die es nach der Verwirklichung ihres Anspruchs auf sinnlich-atmendes Leben drängt, im Vordergrunde. Diesen Anspruch gilt es zu verwirklichen und zu legitimieren gegen eine Welt orthodoxer und dogmenstarrer Werte.

Von hier aus bietet sich gleich die Antinomik an zwischen zwei Urgesetzlichkeiten: der gefügten Ordnung, der errichteten Satzung und dem Eigenwillen, dem Individuum, das hiergegen aufbegehrt. Aus solcher Gesinnung setzt denn der Dichter auch vor sein Werk: "Oh, meine Brüder, zerbrecht, zerbrecht mir die alten Tafeln!"32

"DAS FRAUENOPFER" UND "OKTOBERTAG"

Kaisers Vorlagen und seine Bearbeitungen

Das Frauenopfer, erschienen 1918, ist mit den beiden vorherigen Dramen noch in gewissen Details verwandt; doch weist es bereits so viele Unterschiede auf, dass es an den Beginn der mittleren Periode gestellt werden darf. Oktobertag (1928) markiert das Ende dieser Periode, jedenfalls zum Zweck dieser Untersuchung. Für beide Dramen existieren Hinweise über ihren Ursprung.

Kaiser schreibt im Beitrag zum Altenbergbuch, dass er darin die "Notiz über die Memoiren des Grafen Lavalette" fand, die ihn zur "Formung des <u>Frauenopfers</u>" bestimmte. Diese Notiz befindet sich in Peter Altenberg <u>NEUES ALTES</u> und lautet:

Memoiren

Ich lese die Geschichte vom Grafen Lavalette, und sie interessiert mich gar nicht. Er war ein Getreuester Napoleons des Ersten.

Aber ich habe bisher es nicht eingesehen, wodurch dieser "geniale Feuergeist", dieses "Ungetüm an Lebensenergien", der Gesamtmenschheit irgendwie geholfen habe!?! Die Geschichte seiner Getreuen interessiert mich daher um so weniger. Aber als Lavalette, dieser "Tatendurstige" (ein schreckliches Wort für den Lebenskundigen) eingesperrt und hingerichtet werden sollte, gab ihm seine Frau ihre Kleider, und er entfloh. Sie selbst wurde im Kerker derart misshandelt, dass sie irrsinnig wurde. Da begann ich mich für die Gräfin von Lavalette zu interessieren, die in den Memoiren gar nicht erwähnt ist.

Ehre ihrer Seele!

Ein Vergleich mit den Memoires et souvenirs du comte Lavalette von Antoine Marie Charmant Comte de Lavalette zeigt, dass die Gräfin im Gegensatz zu Altenbergs Feststellung oft erwähnt wird. Daher besteht kein Zweifel, dass Kaiser diese Memoiren als Vorlage für sein Frauenopfer benutzt hat.

Die wirkliche Flucht des Grafen aus dem Gefängnis fand nach hundert Tagen statt, und zwar am 23. Dezember 1815. Lavalette verbarg sich bis zum 9. Januar 1816 in der Wohnung der Bressons und floh dann nach Belgien und weiter nach Bayern. Unter dem königlichen Bibliothekar d'Ormesson hatte Lavalette 1792 gearbeitet. Besondere Übereinstimmung zwischen dem Drama und den Memoires findet sich im Bericht des ersten Treffens Lavalettes mit seiner späteren Frau, als sie ihm zum ersten Mal von Napoleon im Garten eines Konvents vorgestellt wurde (1796). Die Erzählung der Flucht aus dem Gefängnis und die Rolle General Excelmans sind auch in Übereinstimmung.

Kaisers Drama beginnt drei Monate nach der Flucht, um den 26. Februar 1815, an dem Napoleon heimlich Elba verliess. Lavalette befindet sich im Landhaus d'Ormessons, General Excelman ist bei ihm. Excelman will Lavalette, den Vertrauten Napoleons, wieder für die Sache Napoleons gewinnen.

Aber Lavalette ist absolut nicht interessiert. Die Opfertat seiner Frau hat ihm das Leben wiedergeschenkt, und er will von jetzt an nur noch ihr leben. Vor kurzer Zeit hatte Lavalette Nachricht erhalten, dass seine Frau aus dem Gefängnis entlassen werden sollte, wo sie sich in den Kleidern ihres Mannes auf sein Bett gelegt hatte, um ihm die Flucht zu ermöglichen. Jetzt erwartet er sie hier.

Nachdem Excelman unverrichteter Dinge das Haus verlassen hat, erscheint d'Ormesson, um einige Bücher, die in die Bibliothek des Königs gehören, nach Paris zurückzubringen, da er befürchtet, man könne ihn für den Verlust der Bücher verantwortlich machen. D'Ormesson weiss nichts von der Begnadigung, und wie er erfährt, dass die Gräfin entlas-

sen werden soll, lässt er die Ansicht verlauten, dass Frauen schon ihre Wege hätten, um zu erreichen, was sie wollen. Lavalette wird durch diese Bemerkung verstört. Wie die Gräfin kurze Zeit später erscheint, hat er d'Ormessons Bemerkung schon vergessen. Er begrüsst sie freudig und schwört, ein neues Leben mit ihr anfangen zu wollen. Gegen den guten Rat aller Eingeweihten will er diese Nacht mit ihr im Schloss verbringen, anstatt mit ihr vor etwaigen Verfolgern zu fliehen.

Die Gräfin gibt nach und befiehlt dem alten Verwalter, ihr Bett in der hintersten Kammer aufzustellen. Wie Lavalette das hört, wird er stutzig, erinnert sich der Bemerkung d'Ormessons, und dringt in die Gräfin zu erzählen, was ihr widerfahren sei und wie die Flucht zustande kam. Im folgenden Gespräch muss Lavalette dann hören, dass seine Flucht bald entdeckt wurde, und dass die Gräfin von allen Wachtsoldaten vergewaltigt wurde, die sie auch später zu jeder Zeit besuchten. Eine Welt bricht für Lavalette zusammen, der die Beteuerungen seiner Frau nicht fassen kann, dass sie alles ertrug, um ihm die Freiheit zu geben. Er stösst sie von sich.

Inzwischen hat es sich herausgestellt, dass man der Gräfin tatsächlich gefelgt war, um durch sie zum Versteck Lavalettes geführt zu
werden. Lavalette will fliehen, aber das Haus ist schon von Gendarmen
umstellt, so dass jeder Fluchtversuch vergeblich wäre. Die Gräfin rät
ihm, sich in ihrer Bettkammer zu verstecken, sich in die Kleidung eines
Bediensteten zu kleiden und auf diese Weise zu fliehen versuchen.

Er folgt ihrem Rat. Die Gräfin legt daraufhin seine Kleidungsstücke an, und wie kurz darauf Gendarmen das Haus stürmen, steht sie in seinen Kleidern oben an der Brüstung der Treppe. Wie sie auf die Fragen des Kommandeurs der Gendarmen keine Antwort gibt, erschiesst er sie, in der Annahme, den Grafen erschossen zu haben. Zur gleichen Zeit wird ihm gemeldet, dass Napoleon aus der Verbannung entwichen sei, und er stürzt hinaus, ohne sich vergewissert zu haben, dass es tatsächlich der Graf war, den er erschoss. Der Graf kehrt kurz nach Abzug der Gendarmen in das Haus zurück und steht erschüttert vor seiner sterbenden Frau, die ihm zum zweiten Mal das Leben gerettet hat.

Wie Kaiser die Vorlage zum <u>Frauenopfer</u> in historischen Memoiren gefunden hat, so entstammt die Anregung zu <u>Oktobertag</u> einer Zeitungsnotiz. Kaiser las folgende Notiz:9

In einer Klinik in Cherbourg hatte die unverheiratete
Marie Leduc ein Kind geboren. Als man sie nach dem Namen
des Vaters fragte, sagte sie: "Oberleutnant Eugen Nieux".

Am folgenden Tag starb sie, verstossene Tochter eines Grossindustriellen. Der Arzt liess darauf den Oberleutnant kommen;
dieser erklärte, dass er Fräulein Leduc überhaupt nicht gekannt
habe. Nun erschien der Grossvater, der reiche Industrielle, und
nahm das Kind zu sich. Vier Jahre später starb er und hinterliess
der Enkelin eine Million. Kaum war diese Nachricht bekanntgeworden,
so erschien Eugen Nieux und erklärte, er sei der Vater und wolle
seine Tochter haben. Am folgenden Tag meldete sich der Baumeister
Artur Bernard und gab zu Protokoll, dass er der rechtmässige
Vater des Kindes sei. Wenige Minuten später erschien der Fleischermeister Hannotaux und beanspruchte das Kind für sich. Der Fall
scheint klar zu sein: Marie Leduc hatte mit allen dreien geschlafen,
war aber überzeugt, dass Oberleutnant Nieux der Vater sei.

Kaiser konzentrierte die Handlung: nur noch zwei Bewerber, der Offizier und der Schlächter, treten auf. Ausserdem werden die Gegensätze verschärft: der Offizier ist ein Aristokrat, der andere ein proletarischer Schlächtergeselle. 10

In Oktobertag hat Catherine ein uneheliches Kind zur Welt gebracht.

Ihr Onkel, bei dem sie wohnt, versucht, den Vater des Kindes ausfindig
zu machen. Catherine war im Hause des Onkels von einer Gouvernante

erzogen worden, die Catherine praktisch keinen Augenblick unbewacht gelassen hatte. Daher ist das Rätsel der Vaterschaft umso grösser.

Während der Geburt entschlüpfte Catherine der Name eines Mannes:

Jean-Marc Marrien. Coste erhält diese Mitteilung und lässt in ganz

Frankreich nach diesem Manne fahnden. Marrien ist nicht schwer zu

finden, da es nur einen Mann dieses Namens in Frankreich gibt. Coste

beordert Marrien, der in Paris als Leutnant Dienst tut, zu sich in die

Provinzstadt, um ihn mit Catherine und der Tatsache des Kindes zu kon
frontieren. Dabei ergibt sich, dass Marrien Catherine nie vorher gesehen hat. Sie aber gibt vor, ihn zu kennen, nennt seinen Namen, das
genaue Datum, an dem er in der Stadt war, und was er den ganzen Nachmittag und Abend tat. Marrien ist erstaunt und betrachtet die ganze

Angelegenheit als infame Verleumdung, ausgesonnen, um den Kind einen

Vater aus guter Familie zu geben.

Es stellt sich aber heraus, dass sie beide vor dem selben Juweliergeschäft gestanden hatten, und Catherine betrachtete die Ringe im Fenster als ihre Eheringe. Sie folgte ihm in eine Kirche, wo er für kurze Zeit verweilte. Den Segen des Priesters sah sie als ihre Eheschliessung an. In der Kirche hatte sie auch seinen Namen herausgefunden: er hatte seine Mitze mit dem Namensschild nach oben gelegt, und Catherine prägte sich den Namen ein. Als sie abends zusammen in derselben Loge der Oper sassen, war das für sie das Hochzeitsfest. Und als sie in der Nacht ein Mann besuchte, war das für sie Marrien.

In Wirklichkeit war es der Schlächtergeselle Leguerche, der das Kammermädchen besuchen wollte, mit dem er verlobt war, und von Catherine nichtsahnend in ihr Zimmer gezogen wurde. Diese Tatsache ist eindeutig

bewiesen, wie Leguerche kommt, um Coste zu erpressen. Das Kammermädchen hatte herausgefunden, was passiert war und auf Catherines Fersen geblieben, als diese sich für einige Monate aus dem Hause Costes entfernt hatte, um ihr Kind fern von jeglichem Klatsch zur Welt zu bringen. Mit diesem Wissen versucht sie jetzt Coste zu erpressen, damit sie und Leguerche mit dem erpressten Geld ein Geschäft aufmachen können. Coste will sich mit Geld von der ganzen Angelegenheit loskaufen, aber Marrien bremst ihn in einem plötzlichen Entschluss. Er hat sich entschlossen, Catherine zu heiraten. Wie Leguerche wieder erscheint, um sie noch einmal zu erpressen, tötet Marrien ihn. Damit hat er die unliebe Wirklichkeit beseitigt, und er und Catherine können in einer "mystischen Union leben, die gewiss himmlischen Ursprungs ist".11

Grafin Lavalette

Das Aussehen der Gräfin ist von Kaiser nur in diesem Satz aus dem Munde Lavalettes angedeutet: " Der Kaiser brachte mich in einen grossen und sehr stillen Garten, aus dem Frauen in Kutten ein schmales Mädchen dem Kaiser hinführten."12

Kaiser macht es hier schon schwerer verständlich, die wirkliche Motivation hinter der Opferbereitschaft der Gräfin zu erkennen. Besonders die zweite Hälfte des Dramas ist von verschiedenen Kritikern falsch beurteilt worden, da sie verkannten, dass die Gräfin sich von einem bestimmten Punkt an verstellt, um ihren Mann zu retten.

Nach dem ersten Geständnis der Vergewaltigung durch die Wachtsoldaten, das die Gräfin ihrem Mann macht, um ihm den "Zweifel zu nehmen, dass sie ihn allein liebt" 13, fährt sie fort:

Sie rächten sich. Und solange sie sich rächten, wusste ich, dass sie deine gelungene Flucht nicht meldeten. Du gewannst Zeit, weit - weit zu entkommen.

Lavalette (den Kopf zwischen ihre Knie stossend): Warum hast du dich nicht getötet?

Die Gräfin: Einer musste in deinem Käfig sein.

Lavalette: Wie konntest du das ertragen?

Die Gräfin (sein Haar liebevoll streichelnd): Ich rettete dich ja. (Sich zu ihm beugend.) Ich habe nicht gelitten- keine Kränkung hatte Martern für mich. Ich erzählte dir ja - ich lag mit steifen Gliedern wie in Holz geschnitzt. Das fühlte nicht Druck und Klammern. Nur inwendig - tief verschlossen - perlte Lust. Die trieb nach dir - die tanzte in geheimer Zelle - es war selig um dich das zu dulden!

Für Lavalette wird sie durch dieses Geständnis zum Dirnchen. 15
Er verliert seinen Glauben an sie jetzt vollkommen, während er vorher noch geschwankt hat. Die Gräfin erkennt das und weiss, dass kein Grund oder Beweis den Grafen von ihrer inneren Unschuld überzeugen kann.

Lavalette vergleicht sie darauf mit Unrat, der auf die Strasse geworfen wurde, und überhäuft sie mit Kränkungen, gegen die sie wehrlos ist. Kurz darauf wird das Lanfhaus von Gendarmen umstellt, und die Gräfin trifft Vorbereitungen, die Insassen zu retten.

Hier ist der Wendepunkt im Drama, der sowohl von Max Freyhan¹⁶, wie von Moses Fruchter¹⁷ und Eric Fivian¹⁸ verkannt wurde. Sie erkennen nicht, dass die Gräfin sich verstellt und dem Grafen ihren Ehrgeiz nur vorspielt, um ihn zu retten. Fivian schreibt:

Das Opfer, das die Gräfin Lavalette bringt, um das Leben ihres Mannes zu retten, ist kein eigentliches Liebesopfer, sondern eine ziemlich vulgäre Hingabe des Leibes, mit der sie Macht und Ruhm zu erstreben sucht für ihren Gatten - und für sich!

Dieses Urteil ist teilweise richtig, aber mit dem Ehrgeiz der Gräfin sieht es etwas anders aus als Fivian es sieht. Die alte Haushälterin der Gräfin erkennt deren Absicht klar: "Die Gräfin will den Grafen retten." Dann, nach ein paar belanglosen Worten, heisst es plötzlich, dass die Gräfin "in der Starrheit ihres Entschlusses sich

der Tür rechts nähert."²¹ Es ist hier von einem Entschluss die Rede, der vollkommen unvorhergesehen kommt und deutlich darauf hinweist, dass im Kopf der Gräfin ein Gedankengang stattgefunden haben muss, der einen wichtigen Umschlag im Drama bringen könnte. Sogar Lavalette tritt schnell heraus und fragt stutzend²²:

Du?

Die Gräfin: Ich wollte dich rufen.

Lavalette (rasch): Du musst hinaufgehen. Es wird kühl in diesem Zimmer, das nach dem Garten liegt.

Die Gräfin (sehr ruhig): Bresson war hier. Er gab mir den Auftrag. Er rät dir ab, einen Wagen zu benutzen. Die Dorfstrasse ist scharf bewacht. Du musst ziehen. Sprich nicht - lass mich sprechen. Der Graf Lavalette wird gütig sein - ehe er den Bettelrock anlegt - zum letzten Mal die Gräfin Lavalette anzuhören.

Lavalette (setzt sich auf die Sesselbank.)

Die Gräfin: Du musst nicht fürchten, dass ich dir zu viel von der Zeit, die dir bleibt, um der Verhaftung hier auszuweichen, nehme. Du wirst mich nicht unterbrechen - und ich bin bald zu Ende. (Sie lehnt sich in anfallender Schwäche zurück, wirft sich sofort wieder vor.)23

Sie erzählt ihm von ihrer einsamen Jugend in einem Kloster:

Ich lechzte nach dem Leben, wie es bunt ist - und es genügte mir nicht. Es leben zu viele - ich stellte Forderungen, die höher griffen. Ich wollte auf dem Gipfel stehen - über den andern - über allen. Es war Ehrgeiz, der mich schüttelte. Ich lag nachts wach - und malte in die Schwärze glühende Bilder meines Triumphs. Ich stieg immer und stieg - mein eigener Leibe musste Stufe hinter Stufe bilden - und so schritt ich hundertmal über mich selbst erhöht nach unsagbarem Glanz aufwärts.

Von dem Tag, an dem der Kaiser sie Lavalette vorstellte, sagt sie:

Er fasste meine Hand fest in seiner und fragte mich: ob ich die Gräfin Lavalette werden wollte. Es legte sich mir kalt aufs Herzdenn ich glaubte vorher nichts anderes, als dass der Kaiser mich zu sich selbst holte. Aber weil die Schwestern, die herumstanden, ihr Erstaunen nicht verhehlten, verneigte ich mich vor dem Kaiser. Es war eine harte Enttäuschung, die ich damals litt - und dann kamen härtere.

Die Gräfin führt darauf noch alles andere, was sie je tat, auf ihren Ehrgeiz, ihre Eitelkeit und ihre Hoffnung zurück, durch ihn so

berühmt zu werden, wie der Name Lavalette es ihr zu erreichen versprach. Es ist ganz offenbar, dass es sie Mühe kostet, diese Geständnisse zu machen, die vom Grafen wörtlich aufgenommen werden.

Kaiser aber gibt sich Mithe, diese Geständnisse als Litgen deutlich zu machen. Der plötzliche Entschluss war der erste Schritt der Gräfin, dann wird ihr emotioneller Zustand während des "Geständnisses" so weiter beschrieben:

"Sie lehnt sich in anfallender Schwäche zurück, wirft sich sofort wieder nach vorn " $_{25}$

"Wieder nach kurzer Schwäche" 26

"Sie atmet tief"27

"Sie schliesst die Augen" 28

"Mit äusserster Anstrengung, ins Leere sprechend" 29

"Kaum ihrer mächtig"30

"Mit letzter Kraft"31

Das Geständnis stempelt sie zu einer Egoistin, die unbeirrbar ihren Weg ginge, komme was wolle. Wenn es der Wahrheit entspräche, könnte man erwarten, dass sie es Lavalette ins Gesicht schleuderte, um dann ihre eigene Person in Sicherheit zu bringen. Sie verstellt sich hier, mur mit einer Absicht im Sinn:

Du musst dich retten!
Lavalette: Ich will mich retten! Du befreist mich zum zweitenmal aus dem Kerker. Aber heute halte ich in meiner Flucht nicht ein. Sie stiebt über Berg und Tal. Ich habe eine übermütige Lust, die Luft mit tiefen Zügen zu trinken. Meine Brust schwellt sich schon - und ich wollte sie den Kugeln bieten. 32

Die Gräfin hat ihren Zweck erreicht. Während er flieht, wird sie vom Schuss eines Gendarmen tödlich verwundet. Zugleich wird die Nachricht überbracht, dass Napoleon wieder im Lande sei, worauf die Gendarmen da-

vonstürmen. Lavalette, nun ausser Gefahr, kehrt zum Haus zurück und findet die Gräfin sterbend.

Die Gräfin: Du - lebst.

Lavalette: Noch nicht. Schauer halten mich am Boden nieder - du musst es mir sagen, um mich aufzurichten!

Die Gräfin: Du - solltest - leben.

Lavalette: Noch nicht - noch nicht!

Die Gräfin: Ich - liebte dich - mehr als Luft - Licht -
(Sie fällt zurück.)

Lavalette (dicht an ihrem schrägen Gesicht): Hörst du mich? Hörst du, dass ich dir
(Er stockt - hält sie in seinen Armen aufrecht.)

Die Gräfin (sich verlierend): Meine Puppen - - Schwester Claire verbietet es - - ich soll nicht mit Puppen spielen -- die Männer
kleider anhaben -
(Sie verstummt - ist tot.)33

Aus dieser letzten Unterhaltung wird es noch einmal klar, dass die Gräfin alles Leid und alle Erniedrigung aus Liebe zu ihm ertrug, der sich als krasser Egoist und Feigling herausstellte. Dieses Stück eine romantisch-geile Anekdote zu nennen³, oder eine pikante Vergewaltigung³⁵, geht am Kern des Stückes vorbei.

Man darf die Gräfin mit Moses Fruchter vielleicht eine Form des "neuen Menschen" nennen, der für ein Individuum Opfer bringt, die aus einer Sehnsucht für ein persönliches glücklicheres Leben entstanden sind. 36 Man darf das Opfer der Frau nicht als "vulgäre Hingabe des Leibes" aus persönlichem Ehrgeiz betrachten 37, sondern doch in den Vordergrund stellen, dass die "Frau vielleicht eher zur Selbstaufopferung aus Liebe fähig ist als der Mann. 38 In ihrem Rettungsversuch opfert sie dem Mann nicht mur ihren Leib, sondern auch ihre Seele, indem sie selbst das Bild ihrer Liebe verzerrt. Sie unterschiebt ihrem Handeln die Gründe, aus denen er sie einst geheiratet hatte: sie hätte es aus politischem Ehrgeiz getan, damit er einst Kaiser und sie Kaiserin würde. 39

Catherine

Obwohl Catherines Onkel Coste die Einsicht hat, dass Marrien und sie in einer "mystischen Union leben, die gewiss himmlischen Ursprungs ist", ist der Fehltritt Catherines für ihn anfänglich unbegreiflich. Er kann es nicht fassen, "dass jemand mit der unschuldvollen Miene eines Engels raffinierter lügt als jeder Gauner mit der Fratze eines Affen". 40 Hier muss jetzt untersucht werden, wie Catherine zu ihrer felsenfesten Uberzeugung hinsichtlich Marriens Vaterschaft kam. Das erste Treffen vor dem Juweliergeschäft war der Anlass für die folgenden Ereignisse. Nach dem Blick auf die Ringe im Schaufenster nehmen alle Ereignisse für Catherine eine ganz besondere Bedeutung an.

Bei der Gegenüberstellung im Hause Costes behauptet Catherine, dass er derjenige gewesen sein müsste, der sie nachts besuchte. Darauf fragt Marrien: "Handelte ich denn unter einem Zwang?"

Catherine antwortet ihm: "Es war nötig, nachdem wir beim Juwelier die Ringe gesehen hatten: "42 Aus dieser Antwort geht eindeutig hervor, dass der Blick auf die Ringe das Ereignis war, der Catherines ganzes zukünftiges Handeln lenkt. Thre Ansicht, Marrien habe mit ihr auf die Ringe geschaut, ist aber ein Irrtum:

Marrien: Ich betrachtete die Schmuckstücke in der Auslage - auch Ringe.

Catherine: Nach den Ringen blickten wir gleichzeitig. Marrien: Kontrollierten Sie mich, wohin ich sah?

Catherine: Ich fühlte es. 13

Thr Gefühl täuschte sie. Marrien ist nach dem Blick ins Schaufenster derselbe unverwandelte Soldat wie vorher. Catherine befindet sich jedoch unter einem Zwang, in dem jedes Ereignis eine verwandelte Bedeutung annimmt. Marriens Namen, den sie in der Kirche in seiner Mütze las, nannte sich ihr , "als die Orgel rauschte und wir beteten."44

Am Abend sah sie Marrien wieder in der Oper. Zufällig sass sie neben ihm. Für Catherine bedeutet dieser Zufall mehr:

Marrien: Dann ging ich vor Schluss der Vorstellung weg und stolperte in der dunklen Loge.

Catherine: Im Dunkel berührten Sie meinen Arm, der nackt war.

Marrien: Berührte ich sie?

Catherine (den Arm bezeichnend): An dieser Stelle.

Marrien: Das geschah doch ganz unabsichtlich.

Catherine: Wenn wir schon die Ringe zusammen betrachtet hatten - und in der Kirche vorm Priester knieten - und abends in der fest-lichen Oper sassen?

Marrien: Was soll damit bewiesen sein?

Catherine: Dass wir Hochzeit hatten, die mit den Ringen begann - in der Kirche gesegnet wurde - und abends mit der Musik ihr Fest hatte!

Marrien (sieht sie an.)

Catherine: Und nachts vermählten wir uns, wie jede Hochzeit schliesst.

Marrien konfrontiert sie jetzt mit der Wahrheit: sie empfing den Schlächtergesellen Leguerche, der gerade hier war, um Coste zu erpressen. Für Catherine ist diese Wirklichkeit jedoch nicht wahr.

Ich habe kein Kind - von einem Schlächtergesellen. Wer ist Leguerche? Wie kommt er in mein Zimmer? Ich habe ihn nicht gehört, als das Laub am Spalier raschelte. Ich hörte den anderen. Das Fenster klirrte nicht von seiner Hand, die ich nicht kannte. Es knackten die Dielen im Gang von dem einzigen Schritt, den ich erwartete. Schob ich die Tür zurück vor einem Fremden, den ich verabscheute wie alle Fremden, die sich mir näherten? Zu mir hiess ich nicht niedermiederlegen den Mann, den ich nicht mit der Seligkeit meines Blutes liebte? Der mit seinem Blick wie mit einer glühenden Nadel mein Herz zerstach, als erstesein halber Blick mich streifte mittags vorm Juwelier? Der meine Pulse schnell erregte unterm Gewölbe des Doms, als ich kniete bei ihm? Der Klängen der jubelnden Instrumente, die mich von aller Erde wegtrugen, anfasste auf der Haut und mich zur Hingabe beredete? Was unter den Himmeln ist wirklicher geschehen als meine Hochzeit mit Jean-Marc Marrien? Trug sie sich nicht mit Schrift, die sich selber schreibt, in die Bücher ein, die es bekundigen mit gültigem Siegel? Wer will die Ehe brechen - und ein Kind töten, das stirbt, wenn meine Liebe zu seinem Vater getötet wird?

Die ekstatische Uberzeugung Catherines verfehlt ihren Eindruck auf Marrien nicht.

Marrien (kopfnickend): Ein Tag schneidet ins Leben, der scheinbar wie jeder andere ist. Ein Zug fährt zu spät ab und zwischen Ankunft und Abfahrt baut ein Blick ins Juwelierfenster - Eintritt in eine Kirche - Besuch der Oper ein Schicksal auf. Ihr Schicksal, Catherine-vielleicht auch meins.

Catherine: Entscheidet es sich erst heute?

Marrien: Ich wusste nicht, dass sie mich liebten.

Catherine (tritt zu ihm und legt ihre Hand auf seinen Arm.):

Jean-Marc, ich liebte dich von ganzem Herzen.

Marrien (ohne sich zu rühren - den Blick an Catherine vorbei geradeaus richtend.): Und ich beginne dich mit aller Kraft zu lieben, Catherine.

Catherine (von ihm zurücktretend.): Was sagst du?

Marrien: Ich liebe dich. 17

Es ist durchaus nicht Liebe auf den ersten Blick¹⁴⁸; eigenartig ist hier im Gegenteil, dass Marrien seine Liebe zu fühlen beginnt, wie er "den Blick an Catherine vorbei geradeaus" richtet, und erst nach einer langen Darlegung des ganzen Geschehens unter einen ähnlichen Zwang gerät wie Catherine.

Marrien bittet den Onkel um die Hand Catherines, der mit dieser Bemerkung einwilligt:

Alles ist wirklich und unwirklich zugleich. Ich möchte das, was Sie und Catherine verbunden hat, eine mystische Union nennen. Himmlischen Ursprungs gewiss. Doppelt schwer also: sie auf dem Boden der Realität zu installieren.

Die Realität tritt Marrien in Gestalt von Leguerche gegenüber.

Aber Leguerche darf von nun an im Leben Marriens nicht mehr existieren,
denn er, der Schlächtergeselle und Erpresser, stellt eine immerwährende
Bedrohung der beiden Liebenden dar. Marrien geniesst jetzt ein neues
Leben, wie er Catherine gesteht:

So kennen wir uns nur - vom ersten Tage an, der dich mit Liebe tiberfiel - um mir das Leben zu schenken, das ich nie vorher lebte! 150

Marrien tötet Leguerche, wie dieser nach der letzten Erpressung das Haus verlassen will. Trotz seines Wahnes ist Marrien sich der Tragweite seiner Tat bewusst. Im Schlussdialog zeigt sich jedoch, dass für ihn der Tod Leguerches notwendig war, um leben zu können.

Coste: Was - - haben Sie getan?

Marrien: Ich habe ihn - - -
Coste: Was - haben Sie damit erreicht?

Marrien (langsam): Wenn es Taten gibt, die mit ihrer Furchtbarkeit
uns von der Umwelt trennen - so ist dies eine von ihnen.

Coste (geht eilig an Marrien vorbei über die Terasse - ab.)

Marrien (bei Catherine): Wir können leben.

(Sie küssen sich.)

"Oktobertag" als Wendepunkt im Schaffen Georg Kaisers

Oktobertag bedeutet einen Markstein im Schaffen Georg Kaisers. Dieses Drama ist das erste, wo er über die blosse Verwechslung von Sein und Schein hinausgeht und seine Protagonisten sich in einer Illusionswelt bewegen, deren Wert ungleich höher ist als der der nackten Realität. 52 Diese "höhere Wirklichkeit" wird als Kompensation für die bedrohlichen Umwelteinflüsse angesehen, die das Eigenleben des subjektivistischen, empfindenden Menschen gefährden. 53 Die Intensität von Catherines Wunschwelt ist fähig, sie und einen anderen Menschen aus der schmerzenden Wirklichkeit herauszureissen und auf die Koralleninsel eines neuen Lebens zu versetzen. Wirklichkeit muss der Illusion, dem erzwungenen Wunsch weichen. Wo die Menschen in den Dramen auf ihre Weise von der Welt absondern, ziehen sie sich in Elfenbeintürme oder auf Koralleninseln, "hinter lautlose Türen" zurück, schreibt Eric Albert Fivian und setzt hinzu:

Sie vermögen die Wirklichkeit nicht mehr zu ertragen, sie fliehen dahin, wo sie ihnen nichts mehr anhaben kann: zu ihren Gedankenschlössern. Denn die Wirklichkeit würde sie als masslose Schwächlinge entlarven. 5/1

Weiter unten fährt er fort:

Diese Korallenanbeter sind die G e g e n p o l e des "Neuen Menschen", den Kaiser immer wieder proklamiert. Der neue Mensch ist der Dulder für die Gemeinschaft, der sozial denkende Martyrer. Die Dramen der Flucht aus der Wirklichkeit und vor der Verantwortung in eine erdachte Scheinwelt sind in einer bedeutenden Uberzahl. Es ist offenbar, dass wir es hier mit einem äusserst e g o z e n t r i s c h e n Dichter zu tun haben.55

Dass mit der Flucht aus der Wirklichkeit in eine Scheinwelt gewisse Probleme verbunden sind, kommt an anderer Stelle zum Ausdruck:

Eine Lösung der Probleme, die sich aus dem Eindringen der Umwelteinflüsse einer nüchternen Welt der Zivilisation auf das stark ich-bezogene Individuum mit seinem alles überdeckenden Wunschleben in einer eigenen, erdachten Wirklichkeit ergeben, ist - wie der Oktobertag zeigt - dem Dichter selbst in seiner freiesten und fruchtbarsten Schaffensperiode nicht möglich gewesen. Denn es ist immerhin äusserst problematisch, wenn am Ende stets Irrenhaus oder Gefängnis als einzig gemässe Orte für das menschliche Einzelwesen mit einem überreichen und damit phantasievollen Innenleben - im Gegensatz zur Ideenlosigkeit des mechanisierten Zivilisationsmenschen - erkannt werden müssen. 56

Wolfgang Paulsen schreibt über den Eintritt der Kaiserschen Gestalten in eine Scheinwelt das Folgende:

Der Mann Marrien tritt neben Catherine in den Schatten, er ist der fast zufällige Gegenstand, an dem Catherine sich selbst erfullt, freilich auch wieder ihre notwendige Ergunzung, an dem sich ihr Dasein erst bewahrheitet, die Scheinform ihrer Wirklichkeit zur Wirklichkeit selbst wird. Im Sieg ihres Scheins über sein blosses - d.h. ganz normales, geheimnisloses und daher sinnloses -Sein schafft sie für sich beide eine neue Welt, und es ist die Möglichkeit solcher erhöhter Lebensformen, um die es Kaiser in seinen Hauptwerken von nun an immer geht. Der Weg dahin ist schwer, er führt durch absolute Verneinung menschlicher Alltäglichkeit, durch Lüge, Mord und Intrige. Was die Wirklichkeit des Scheins, die eben nicht Schein, sondern höhere Wirklichkeit ist, dem Menschen auferlegt, das ahnen Catherine und Marrien noch kaum, denn sie brauchen nur einen Erpresser, jemanden also, der sich sowieso ins Unrecht gesetzt hatte, aus dem Weg zu räumen. Rosamunde Floris wird eines Tages noch ganz andere Taten kaltblütig auf sich nehmen und zur Megäre des Glaubens werden. Kaiser wird es uns sehr viel schwerer machen, den Sinn ihres Tuns zu begreifen -

aber zu begreifen ist es ja auch nicht, selbst für Rosamunde nicht, denn auch sie wird nicht ans Ziel kommen, ebenso wenig wie Catherine und Marrien. Die Tragik dieser Menschen besteht eben nicht im Konflikt von Schein und Wirklichkeit - den kennen sie nicht mehrsondern in der letzthinnigen Unerfüllbarkeit ihres Glaubens, in der Unerreichbarkeit ihres Zieles. Die Ursituation dieser Menschen ist religiös, freilich auf eine sehr unchristliche Weise religiös, und man sollte deswegen doch wohl nicht zu voreilig von Kaisers Rückkehr in die Religion sprechen; die rein religiösen Stoffe, die in seiner Spätzeit auftauchen, sind entweder Fragmente geblieben, oder als Varianten des eigentlichen Themas aufzufassen.57

Obwohl die anderen Analysen alle teilweise richtige Gedanken aufweisen, ist Paulsens Feststellung, dass die Scheinwelt nicht mehr Scheinwelt, sondern schon Wirklichkeit ist, am richtigsten. Es geht hier um eine Wirklichkeit, die menschliche Ursituationen aufzeigt, und zwar auf dem Weg des Mythos, wie Paulsen an anderer Stelle andeutet:

Aber es gibt tatsächlich doch ein Ziel für diese von ihrem Glauben getriebenen Menschen, und das liegt, wie das christliche, im Jenseits. Nur eine einzige der Kaiserschen Gestalten hat es erreicht: Bellerophon.

"Gestern habe ich das dritte hellenistische Stück vollendet: Bellerophon", schrieb Kaiser am 2. April 1944 an Caesar von Arx. "Mein Schwanengesang. Ich habe mich selbst in die Sterne versetzt... Möge Sie die Dichtung nicht enttäuschen - es ist ein sehr persönliches Werk."

Auf mythologischem Boden also, in den Sternen. Hier löst sich das Rätsel, erscheint das Paradigma, das von allen anderen Lebensschicksalen nur abgewandelt wird. Bellerophons und Myrtis' Weg in die Sterne geht, wie der Rosamundes, Elises, Agnetes oder Catherines unbekümmert über Leichen, ist absolutes Dasein, unerreichbar für jede behavioristische Auslegung. . . .

Das ist also der Sinn des schweren und unbegreiflichen Weges dieser Menschen: Sternenflug, mythisches Sein - und das Ziel: der einsame Verein der Ewigkeit. 58

Paulsen kommt in der Annahme, dass "mythisches Sein" der Sinn dieser Dramen sei, dem Kern sehr nahe, ohne Beweise dafür zu haben, ausser in den Griechischen Dramen, die sich eindeutig im Mythos bewegen. Dass sowohl das Frauenopfer wie Oktobertag bereits auf die höhere Wirklichkeit, "mythisches Sein", hinweisen, erhellt aus drei Motiven, die bereits in diesen Dramen zu finden sind, die aber in der bisherigen

Kaiserkritik nicht berücksichtigt wurden: 1. das Motiv der Wiedergeburt,

2. das Motiv Leben und Tod, 3. das Motiv des Waisenkindes. Andere
textliche Hinweise wurden bisher kaum beachtet: in Oktobertag wird die
ursprüngliche, plötzliche Liebe Catherines durch ein gewisses Ereignis
hervorgerufen. Die gemeinsame Kenntnisnahme der Ringe wurde von Kaiser
ausdrücklich als Ursprung eines Zwanges bezeichnet, dem sowohl Catherine
als auch schliesslich Marrien erliegen. Von ähnlicher Bedeutung ist die
Glocke in Alain und Elise, ist auch das Plakat in Rosamunde Floris.

Ganz besonders stark betont ist die Rolle der Glocke in Alain und Elise: Sie erscheint als eine Art Leitmotiv durch das ganze Drama hindurch, und die Hauptgestalten reden bei den wichtigsten Entwicklungen von der Bedeutung der Glocke für ihre Handlungsweise. Ebenso beeinflusst das Plakat in Rosamunde Floris das Treffen zwischen den Hauptcharakteren, wonach alle Ereignisse eine vollkommen gewandelte Bedeutung erhalten. Es soll an dieser Stelle nur darauf hingewiesen werden, dass diese sehr ähnlichen textlichen Phänomene in den Dramen vorhanden sind, dass ihnen aber bisher keinerlei Bedeutung in der Entwicklung der dramatischen Handlung beigemessen wurde, obwohl Kaiser sie in den Dramen an prominente Stellen setzt.

Das Motiv der Wiedergeburt

Das Motiv der Wiedergeburt, des Neuanfangs, ist sowohl im

Frauenopfer als auch in Oktobertag von Kaiser als ein Hauptmotiv in den

Vordergrund gestellt, und doch wurde es bisher von der Kritik übersehen,

da andere Probleme, wie die Zweifelhaftigkeit des Opfers der Gräfin

Lavalette und die Erhebung der Wunschwelt über die Realität in Oktobertag,

die Interpretation zu sehr in Anspruch genommen hat.

Dennoch unterstreicht gerade die Zweifelhaftigkeit des Opfers, das

die Gräfin Lavalette anfänglich bringt, die tiefe Liebe zu ihrem Mann, für dessen Flucht sie sich jeder Erniedrigung preisgibt. Der Grösse ihres Opfers ist Lavalette sich vor ihrer Rückkehr so sehr bewusst, dass er ihre Heimkehr als Neubeginn betrachtet, ja diese Nacht sogar als die wirkliche Hochzeitsnacht ansieht.

Wie die Gräfin ihn endlich zur Flucht überredet hat, verkündet Lavalette eine zweite Wiedergeburt:

Tch will mich retten! Du befreist mich zum zweitenmal aus dem Kerker. Aber heute halte ich in meiner Flucht nicht ein. Sie stiebt über Berg und Tal. Ich habe eine übermütige Lust, die Luft mit tiefen Zügen zu trinken. 59

Im Frauenopfer ist zwar ausgedrückt, dass der Mann es nicht wert war, erst durch die Hingabe des Leibes und dann des Lebens zu neuem Leben gerettet zu werden, aber das Motiv ist deutlich entwickelt.

Ebenso findet sich in Oktobertag dieser Gedanke ausgedrückt, wenn Marrien am Schluss bekennt:

So kennen wir uns nur - vom ersten Tage an, der dich mit Liebe überfiel - um mir das Leben zu schenken, das ich vorher nie lebte!60

An diesem Punkte ist es sehr interessant, einen biographischen Hinweis Kaisers zu sehen, aus dem ersichtlich ist, dass Kaiser selber ein "Wiedergeburtserlebnis" hatte. Es ist in einem Brief erwähnt, den Kaiser aus dem Gefängnis schrieb, nachdem er am 15. Februar 1921 wegen Unterschlagung zu einem Jahr Gefängnis verurteilt worden war.

Was ereignete sich nun? - was entstand aus der Leere? - womit füllte ich das Vakuum? - wie kann ein Mensch ohne Erinnerung leben?! Es geschah dies, was selten - fast nie einem Menschen in der Mitte des Lebens verliehen wird: Wiedergeburt - zweites Werden - und nicht aus dunklem Mutterschosse unbewusst: sondern gleich in erster Sekunde mit aller Klarheit begabt. Es stellte sich einem Menschen ein zweites Leben ein!! -61

Wiedergeburt war auch schon vor diesem Erlebnis und diesen Dramen ein Hauptmotiv bei Kaiser: Wiedergeburt zum "neuen Menschen" war ein Hauptthema seiner expressionistischen Schaffensperiode. Es ist bei Kaisers Erlebnis schwer zu sagen, wie weit sein dramatisches Denken auf seine Perzeption der Wirklichkeit übergegriffen hat, aber es geht aus all diesem zumindest deutlich hervor, dass man es hier mit einem Thema zu tun hat, das ein Hauptanliegen Kaisers war. Er spricht es noch einmal in seiner Novelle Leutnant Welzeck aus, die zur gleichen Zeit wie Alain und Elise und Rosamunde Floris entstanden ist:

Wollt ihr kinderlos sterben? Tot sein auf ewig? Das ist das Schlimmste - wenn keine Wiedergeburt winkt.62

Es ist deutlich, dass man es in diesen Dramen nicht mit einer Wiedergeburt zum "neuen Menschen" zu tun hat, sondern dass Kaiser hier auf urtümlichere Fragen der Menschheit zurückgeht, die ewigen Fragen über das "Stirb und Werde".

Das Motiv Tod und Leben

Fritze hat schon angedeutet, dass es zumindest problematisch sei, wenn "am Ende stets Irrenhaus oder Gefängnis als einzig gemässe Orte für das menschliche Einzelwesen mit einem überreichen und damit phantasievollen Innenleben" erkannt werden müssen. Auch Paulsen deutete bereits darauf hin, dass der Weg in die "höhere Wirklichkeit", die für Kaisers Menschen die einzige Wirklichkeit ist, durch absolute Verneinung der menschlichen Alltäglichkeit, durch Lüge, Mord und Intrige führt. 64

Kaiser stellt diese Beziehungen jedoch noch tiefergehend dar, denn es ist doch auffallend, dass sowohl das <u>Frauenopfer</u> sowie <u>Oktobertag</u> in der antithetischen Gegenüberstellung von Leben und Tod enden, und zwar

mit der Emphase darauf, dass Leben durch Tod erst möglich wird.

In den Schlussworten des Frauenopfers ist das so ausgedrückt:

Die Gräfin: Du - lebst.

Lavalette: Noch nicht. Schauer halten mich am Boden nieder - du musst es mir sagen, um mich aufzurichten! Die Gräfin: Du - solltest - leben.

Kurz danach: "Sie verstummt - ist tot." Hier ist es der Tod der Frau, der dem Mann das Leben schenkt. In Oktobertag ist es der Tod Leguerches, der das Leben für Marrien und Catherine erst möglich macht.

Coste: Was - - haben Sie getan?

Marrien: Ich habe ihn - - - -

Coste: Was haben Sie damit erreicht?

Marrien (langsam): Wenn es Taten gibt, die mit ihrer Furchtbarkeit

uns von der Umwelt trennen - so ist dies eine von ihnen.

Coste (geht eilig an Marrien vorbei über die Terasse - ab.)

Marrien(bei Catherine): Wir können leben.

Hier ist die Frage: Was haben Sie mit dem Tod erreicht?, ganz unmissverständlich beantwortet: Wir können leben. In beiden Fällen werden These und Antithese, Leben und Tod, stilistisch dadurch verbunden, dass sie im letzten kurzen Dialog nebeneinander gestellt werden. Diese Antithetik weist auf eine Erkenntnisstufe hin, in der das Irdische überschaut und in seiner Gespaltenheit erkannt wird. Die Synthese der Gegensätze, Leben durch Tod, weist auf eine höhere Erkenntnisstufe des Menschen hin, auf eine "höhere Wirklichkeit", die ja auch bisher - wenn auch unter anderen Gesichtspunkten - erkannt worden war.

Kaiser macht hier einen Anspruch auf die Totalität des Menschen, der in seinen Essays verschiedentlich wiederkehrt, aber nicht gemügend beachtet wurde, da sich die Interpretationen der Essays hauptsächlich mit seiner Theorie des Dichtens befassen anstatt mit seiner "Erkenntnistheorie", die in diese Essays eingestreut wird.

Dass die Antithetik Leben und Tod Kaiser lange Zeit beschäftigte,

ist aus diesen Dramen, seinen Essays der Zwanzigerjahre, den späten Dramen und seinem Roman Villa Aurea ersichtlich.

1922 schreibt er in Dichtung und Energie:

Der Mensch ist mutiger, als ihm gemeinhin von Nachzüglern eingeredet wird. Er hat vom ersten Tag an den Tod im Leibe - und entschliesst sich doch zu ausgreifenden Unternehmungen.67

In Villa Aurea (1938/39) fragt Kaiser wieder:

Wo ist die Grenze zwischen Tod und Leben? Zwischen Weh und Lust? Verschlafen diese Frage - diese grenzenlose Frage.68

Kaiser versucht, auf diese Fragen Antworten zu bekommen. Seine Dichtungen bewegen sich mehr und mehr in einem Zwischenreich, das die einander widersprechenden Elemente aus beiden Welten, dem Diesseits und dem Jenseits, in sich zu vereinigen sucht. Weiterer Beweis dafür, dass viele der Kaiserschen Dramengestalten sich einer derartigen, mythischen Seinsweise annähern, kommt zutage, wenn man den Hintergrund seiner Frauengestalten untersucht.

DER HINTERGRUND DER FRAUENGESTALTEN

Die Herkunft der Frauen

In Europa ist der Hintergrund der Hauptgestalt einwandfrei auf die griechische Mythologie zurückzuführen. Wie bereits erwähnt, kann man auch Judith in der Jüdischen Witwe als mythologische Gestalt sehen, da Kaiser das alte Testament als Mythos betrachtete.

Bei den vier anderen Frauengestalten fällt nach genauer Untersuchung eine Tatsache sehr auf: sie sind alle als Waisenkinder aufgewachsen.

Gräfin Lavalette schildert ihre Jugend so:

Die Kindheit ist ohne Eltern dunkel. Sie holen uns aus dem verödeten Haus und bringen uns zu den schwarzen Schwestern. Die tragen nun die Verantwortung und weil sie den Pflegling wie Vater und Mutter in dem verwandten Wesen niemals kennen, behüten sie mit schwerem Ernst.

In Oktobertag wird gleich zu Beginn die Tatsache betont, dass Catherine im Haus ihres Onkels von einer Gouvernante aufgezogen wurde.

Von Elise Dapperre in Alain und Elise ist sowohl das Aussehen als auch die Jugend beschrieben. Elise ist eine junge Frau mit einem krausen Busch braunen Haares, zwanzig Jahre jünger als ihr fünfundvierzigjähriger Mann, der Fabrikant ist.² Während der Gerichtsverhandlung enthüllt sie ihre Herkunft:

Ich hatte die alte Pflegerin Marietta - und keine Eltern.
Ich wollte von Marietta mich nicht trennen. Marietta redete mir immer zu von ihr zu gehen. Ich sei doch ihrer Pflege längst entwachsen. Müde Marietta, sagte ich, du willst mich los sein. Wohin soll ich gehen? Du kannst in jede Windesrichtung ziehn, sagte Marietta - du brauchst den Finger zum winken nur zu krümmen -

und überall bemüht sich ein Dapperre um diesen kleinen Finger. So winkte ich, wie es Marietta wollte - und wurde Frau Dapperre. ... Ich bin selbst reich. Ich habe Güter in schönster Landschaft.

Bei Rosamunde Floris, der Heldin des gleichnamigen Stückes, ist ihre Herkunft schon früh im Brama offenbar:

Ich bin die Tochter des Amtgerichtsrats Floris. Vollwaise und im Besitz des Vermögens meiner Eltern. Man kann mir keine Gefälligkeiten erweisen, die ich mir nicht selbst verschaffen könnte.

Neben der Tatsache, dass die Frauen Waisen sind, wird bei den beiden letzten noch ausdrücklich betont, dass sie unabhängig reich sind. Eine weitere Merkwürdigkeit charakterisiert sie: ihre Augen.

Elise fragt Alain nach Beendigung des Gemäldes, das er von ihr herstellte: "Ist das nicht ein hartes Auge, das Sie mir gaben?"

Alain: Sie blickten so. Ich habe diesen Blick nur festgehalten.

Elise: Er hat Sie nicht erschreckt?

Alain: Mich fesselte der strenge Ausdruck - im Gegensatz zu den

sonst weichen Iinien des übrigen Gesichts.

Elise: Das bin ich nicht.

Alain: Ich kann nichts mildern!

Elise: Das bin ich noch nicht.

Alain: Dann sah ich voraus!5

Nicht nur wird hier auf das "harte Auge" hingewiesen, sondern im "Das bin ich noch nicht" wird schon auf Entwicklungen hingewiesen, die später im Drama eintreten.

Rosamunde besitzt in ähnlicher Weise die "weissen Augen":

Frau Benler: ... Was einer dir zum Vorwurf machen sollte, das wüsste ich nicht. Du hast die weissen Augen.

Rosamunde: Was sind die weissen Augen?

Frau Benler: Die sind sehr selten. Man findet sie bei Menschen, die nichts zu verbergen haben. In die man ohne Schaudern hineinsehen kann. Die brauchen keinen Vorhang vor den Augen. Die sind durchsichtig weiss.6

Die Eigentümlichkeit der Augen bei Rosamunde und Elise hebt nur hervor, dass sie wirklich Sondererscheinungen sind, wie ihre Handlungen in den Dramen dann noch deutlich beweisen werden.

Die Bedeutung des Waisenkindmotivs

Die Erscheinung des Waisenkindmotivs bei den letzten vier Dramen ist so auffällig, dass man sich fragen muss, wo Kaiser die Anregung zu derart regelmässig wiederkehrender Verwendung des Gedankens fand. Dabei tritt wieder Mythologie als Quelle in den Vordergrund.

Erscheinungen von Waisenkindern sind häufig in der Mythologie. Wie bereits vorherige Motive darauf hinwiesen, so ist auch dieses ein Beweis dafür, dass Kaisers Frauengestalten sich in einem Zwischenbereich bewegen, der mythische oder archetypische Bedeutung hat.

Durch das Aufbringen als Waisenkinder sind diese Frauen losgelöst von jeglicher Tradition. Die Vermittlung von Tradition, die die Familie in allgemeinen leistet, fehlt hier völlig. Diese Unabhängigkeit von Tradition ist bei Elise und Rosamunde noch unterstrichen durch vollkommene finanzielle Unabhängigkeit.

Schürer hat bereits darauf hingewiesen, dass Kinder in den Dramen Kaisers als Garanten für eine bessere Zukunft angesehen werden können. 7

Das trifft zu auf Kinder, die innerhalb der dramatischen Handlung geboren werden. Hier ist das Motiv des Waisenkindes zweifellos als mythologischer Urstoff aufzufassen und nicht bloss als biographisches Ereignis.

Karl Kerenyi schreibt über die Bedeutung des Waisenkindes in der Mythologie:

Es ist zweifellos der Urstoff der Mythologie und nicht der der Biographie, ein Stoff, aus dem das Leben der Götter und nicht das der Menschen sich formt. Was aus dem Gesichtspunkt des menschlichen Lebens eine ungewöhnlich traurige Situation bildet: das Ausgeliefertund Verfolgtsein der Waise, dasselbe erscheint in der Mythologie ganz anders beleuchtet. Es erweist sich als die Einsamkeit der Elementarwesen: eine Einsamkeit, die dem Urelement eignet. Wenn irgend etwas, so müsste Kullervos aller Vernichtung ausgesetztes, allen Elementen ausgeliefertes Waisenschicksal das wahre Schicksal sein, im vollen Sinne der Worte: Ausgeliefert- und Verfolgt-Sein. Zugleich aber ist es der Triumph der Urelement-Natur des wunderbaren Kindes. Das menschenmässige Schicksal solcher Wesen ist kein echtes Waisenschicksal, ist sekundär. Andererseits ist aber nur jenes uneigentliche Waisenschicksal, welches solchen Wesen eignet, echt und sinnvoll. Echt und sinnvoll nämlich als Ureinsamkeit – an dem solchen Wesen und solchem Zustand angemessenen Orte: in der Mythologie.

Paulsen vermutete schon, dass man es bei den Frauen wie Catherine, Elise und Rosamunde mit Elementarwesen zu tun hat. Kaisers Wahl der vorher erwähnten Motive und des Waisenkindschicksals für seine Frauengestalten lässt vermuten, dass er die von den Frauen vollbrachten Handlungen absichtlich in eine Sphäre verlegt, die ausserhalb des Allgemein-Menschlichen zu suchen ist. Die bisher gefundenen Merkmale deuten stark darauf hin, dass Kaiser in Anlehnung an traditionelle Symbole der Mythologie seinen Frauengestalten Bedeutungen zumisst, die mur unter Berücksichtigung von mythologischen Begebenheiten voll verstanden werden können.

Zusammenfassung der bisherigen Ergebnisse

Ein Blick über die bisherigen Ergebnisse zeigt das Folgende:

Judith und Europa stellen Elementarwesen dar, deren treibende Kraft

der sexuelle Instinkt ist, der hier unter dem Begriff Leben, Vitalkraft,

charakterisiert werden darf. Die Dualität Geist-Leben ist nach

Nietzscheschen Begriffen orientiert: der gesunde Instinkt steht impotentem

Rationalismus und übertriebenem Asthetizismus gegenüber. Nicht nur der

Einfluss Nietzsches, dessen Zarathustra das Motto für die Jüdische Witwe,

"Oh meine Brüder, zerbrecht, zerbrecht mir die alten Tafeln", lieferte, sondern auch der Shaws ist hier ersichtlich. Die Komödien Shaws kamen von 1903 an in deutschen Übersetzungen heraus, und 1911 erschienen bereits die Gesammelten Werke bei S. Fischer. Der "Denkspieler" Georg Kaiser verdankt wohl einiges den Schauspielen Shaws, denn wenn je ein Autor ein Denkspieler war, dann Shaw.9

Bei ihm geschieht gewöhnlich das genaue Gegenteil von dem, was man erwartet. Seine militärischen Helden sind vernünftige Feiglinge, seine romantischen Frauen skrupellose Realisten; sein Don Juan ist ein hilfloses Opfer der Frauen, seine Sozialisten sind verkappte Kapitalisten und umgekehrt; seine historischen Figuren handeln gewöhnlich aus allen möglichen Motiven, nur nie aus denen, an die wir bisher - beeinflusst durch Tradition und Überlieferung - geglaubt hatten.

Die unerwartet neue Motivierung einer Tat im Stile Shaws ist, von der Jüdischen Witwe an, eines von Kaisers liebsten "Denkspielen" •10

Judith schlägt Holofernes den Kopf ab, worauf der entsetzte

Nebukadnezar vor ihr - "wie Jack Tanner in Man and Superman - Hals

über Kopf die Flucht ergreift".ll

Einen Einfluss Shaws kann man auch noch in Oktobertag entdecken, wo Catherine den Namen Marriens während der Geburt des Kindes ausspricht, ähnlich wie Ana in Man and Superman, die, bevor sie in eine gekünstelte Ohnmacht fällt, noch ausruft, Jack Tanner habe ihr soeben einen Heiratsantrag gemacht und diesen so zur Heirat zwingt. Man kann Catherine sogar als Betrügerin sehen, die sich im Sinne Shaws zur Ehe den feinen Aristokraten Marrien ausgesucht hat, als Vater ihres Kindes aber den vor Gesundheit strotzenden Leguerche. 12

In den Dramen <u>Frauenopfer</u> und <u>Oktobertag</u> findet man jedoch schon eine Abkehr von dem <u>Geist-Leben</u> Kontrast der früheren Stücke. Die ursprüngliche Anziehung des Mannes zur Frau mag noch durch erotische

Momente geprägt sein, aber im Verlauf der Stücke wird klar, dass
Kaiser hier nicht so sehr Wert auf die Instinktseite der Frau legt,
sondern auf die Intensität der Gefühle, deren sie mächtig ist. So
lässt die Intensität der über das Sexuelle hinausgehenden Liebe der
Gräfin diese Erniedrigung und Tod erleiden, und die Intensität von
Catherines Wunschwelt lässt sie selbst sowohl als auch Marrien in einer
Sphäre leben, die als "höhere Wirklichkeit" bezeichnet worden ist.
Dabei steht fest, dass die Realität des täglichen Lebens ungleich
niedriger einzuschätzen ist als der Wert dieser höheren Wirklichkeit,
die für Catherine und Marrien zur einzigen Wirklichkeit wird.

Die bisher nicht in Betracht gezogenen Motive der Wiedergeburt, der Antithetik Leben und Tod und die Bedeutung des Waisenkindmotivs deuten darauf hin, dass Kaisers Frauengestalten in zunehmendem Masse urtümliche Anliegen der menschlichen Existenz vor Augen bringen, deren Vorbilder in der Mythologie zu suchen sind. Diese Motive sind natürlich auch Kernstücke der christlichen Religion, jedoch scheint der Einfluss von dieser Seite, nach den bisher bekannten Tatsachen aus Kaisers Leben, klein zu sein.

Die grundlegende Bedeutung des Waisenkindes in der Mythologie wurde bereits erwähnt. Ebenso sind die Themen der Wiedergeburt, des Lebens und Todes Hauptthemen der grossen Mythen, die in Erscheinungen wie Orpheus, Dionysos oder Demeter die Zyklen der Natur und des menschlichen Lebens deuten.

Wie viel Kaisers Gestalten, hier besonders die Frauengestalten, mythologischen Vorbildern verdanken, wird noch deutlicher im zweiten Teil, wo sich direkte Parallelen zu mythologischen Uberlieferungen

zeigen lassen, deren Erkenntnis den Dramen eine vollkommen neue Bedeutung zukommen lässt. Das wird sich besonders in Hinsicht auf das bisher als absurd bezeichnete Stück Rosamunde Floris erweisen, das hier zum ersten Mal in seiner Bedeutung erkannt werden kann.

TEIL II

"ALAIN UND ELISE" UND "ROSAMUNDE FLORIS"

VERSUCH EINER DEUTUNG

Die dramatischen Handlungen und der Widerstreit der Kritik

Alain und Elise und Rosamunde Floris gehören zu den problematischsten Dramen Kaisers. Die Hauptgestalten bewegen sich hier in einer Sphäre, die mit der Realität nichts mehr gemeinsam hat ausser dem Hintergrund, vor dem sich die Dramen abspielen. Die Handlungen entwickeln sich dabei durchaus noch mit einer gewissen Logik, jedoch ist die Motivation der Handelnden in Dunkel gehüllt.

In Alain und Elise begegnet einem das Problem der Scheinwelt in höherem Masse als zuvor. Der Maler Alain Veniot ist Gast in der Villa des Fabrikanten Dapperre, um dessen Frau Elise zu malen. Die Staffelei ist im Wintergarten aufgestellt, und die Farben der tropischen Pflanzen geben Alain eine plötzliche Einsicht in ein Problem der Malkunst, mit dem er schon seit einiger Zeit gekämpft hat.

Wie Dapperre ihn für das vollendete Gemälde bezahlen will, weigert Alain sich, das Geld anzunehmen, ohne jedoch einen Grund dafür anzugeben. Die Einsicht, die er gewonnen hat, ist ihm Lohn genug. Er reist nach Päris zurück, wo ihn kurze Zeit später Elise in seinem Atelier aufsucht. Sie ist verliebt in ihn und will ihren Mann für Alain verlassen. Er weist sie zurück, da er sie nicht ernst nimmt. Sie verlässt darauf das Atelier, während er für einen Moment abwesend ist.

Bald darauf erhält Alain ein Telegramm mit der Unterschrift

Monsieur Dapperres, das ihn zu dessen Villa bestellt. Monsieur Dapperre,
der sich zur gleichen Zeit auf einer Geschäftsreise befindet, wird ebenfalls durch ein Telegramm nach Hause zurückgerufen. Beide Telegramme
waren von Elise aufgegeben worden.

Nach seiner Rückkehr erfährt Monsieur Dapperre von Elise, dass
Alain sich ihr während der Malsitzungen auf zärtliche Weise genähert habe,
damit er die richtige Inspiration für sein Gemälde bekomme. Monsieur
Dapperre weiss nicht, dass es eine Lüge Elises ist, nimmt es aber doch
nicht sehr tragisch. Aber wie Elise ihm sagt, dass sie Alain zur Villa
bestellt habe, ist er unangenehm berührt.

Während Alain und Monsieur Dapperre sich über die Angelegenheit aussprechen, erschiesst Elise ihren Mann und manipuliert den Revolver in die Hand des erstarrten Alain, der mit der Waffe in der Hand von den Gendarmen verhaftet wird.

Wegen Mangel an Beweisen soll Alain freigesprochen werden. Da gesteht Elise dem Gericht, dass sie und Alain eine Liebesaffaire gehabt hätten, und dass er ihren Mann aus Eifersucht und Habgier erschossen habe. Alain hört diesem "Geständnis" mit immer grösser werdendem Erstaunen zu und bekennt sich zum Mord, obwohl an der ganzen Geschichte nicht ein Wort wahr ist. Er wird auf eine Strafkolonie verbannt und lässt sich auch von einem informierten Freund nicht in die Wirklichkeit und Freiheit zurückbringen.

So wie der vollkommen unschuldige Alain sich nach dem Geständnis zu einem Mord bekennt, den er nicht begangen hat, und dafür sühnt, bekennt Rosamunde Floris sich zu einem Mord, den sie nicht begangen hat. Ihre Gewissensbisse über einen unbegangenen sind umso unverständlicher, als sie tatsächlich drei Menschen umgebracht hat, für deren Tod sie keine Schuld fühlt.

Rosamunde erwartet nach einem kurzen Liebesverhältnis mit William ein Kind. William muss sie verlassen, um in einem tropischen Land eine Stellung anzunehmen, zu der er sich schon verpflichtet hatte, bevor er Rosamunde traf. Um einen Vater für ihr Kind zu haben, will sie während eines Maskenballes den jungen Erwin Benler verführen. Er will ihren Verlockungen auf dem Dachboden ausweichen und stürzt dabei von der steilen Treppe in den Tod.

Rosamunde tritt den Eltern Erwins gegenüber als die Verführte auf. Um den Eltern die Schande zu sparen, will Bruno, Erwins Bruder, Rosamunde heiraten. Nach der Hochzeit führen sie ein recht glückliches Leben, bis Rosamunde nach der Geburt ihres Kindes für längere Zeit schwer erkrankt das Bett hüten muss.

Zu dieser Zeit kehrt Brunos frühere Verlobte, Wanda, von einer Schwesternstelle auf einer Mission in den Tropen zurück. Sie erklärt sich bereit, das Kind und die Mutter zu pflegen. Im Fieber spricht Rosamunde von ihrer Liebe zu William, auch davon, dass das Kind gar nicht Erwins, sondern Williams sei.

Wie Rosamunde nach baldiger Genesung deswegen von Wanda zur Rede gestellt wird, stürzt Rosamunde sie von einer steilen Gartenmauer in den Tod.

Wanda hatte Rosamundes Geständnis aber vorher aufgeschrieben, und wie Bruno durch den Nachlass Wandas geht, findet er diese Aufzeichnungen. Auch er wird von Rosamunde umgebracht, diesmal mit Gift.

Die Eltern Benler bemerken einige Zeit später, wie wenig ähnlich das Kind doch ihrem Sohn Erwin sei. Rosamunde spürt in dieser Bemerkung wieder die Gefahr der Entdeckung und ertränkt das Kind in einem See. Zwei Landjäger beobachten sie dabei und führen sie deswegen dem Polizei-kommissar vor.

Wie Rosamunde ihn durch ein ungeheures Lügengewebe davon überzeugt hat, dass das Ertrinken des Kindes ein Unfall gewesen sei, will der Kommissar sie entlassen. Da gesteht Rosamunde ihm plötzlich, dass sie Erwin, Wanda, Bruno und das Kind getötet habe. Obwohl sie am Tode Erwins mur indirekt schuldig war, hält sie dennoch aufrecht, dass sie von Erwin verführt worden war. Diese Lüge soll verdecken, dass sie noch immer ihre Liebe zu William im Herzen trägt. Mit William steht sie noch in Verbindum: sie schickt ihm ihre Grüsse mit dem zunehmenden Mond.

Durch ihr falsches Geständnis des Mordes an Erwin will sie dafür sühnen, dass sie seinen Namen anfänglich durch eine falsche Anklage beschmutzt hatte. Dafür allein wird sie mit dem Beil büssen, denn für die anderen Taten empfindet sie keine Schuld.

Die Kritik spiegelt die Ratlosigkeit über diese lügenden Frauen wider, denen Mord und Kindesmord als geeignete Mittel erscheinen, gewisse Geheimnisse vor Enthüllung zu bewahren. Noch in einer der neuesten Besprechungen wurde Rosamunde Floris als das unglaubhafteste Stück bezeichnet, dessen Motive nicht an den Haaren, "sondern an einzelnen Härchen herbeigezogen" wurden. "In diesem Stück verbindet sich kaisersche Motivakrobatik mit fragwürdiger Psychologie zu einem Höhepunkt realistisch gemeinten, aber imgrunde unglaubhaft-absurden Bühnengeschehens."²

Adolf Schütz bemerkt über Alain und Elise, dass die Kraft des

imaginären Erlebnisses so stark sei, dass der Angeklagte Veniot davon ergriffen wird und einen Mord gesteht, den er nicht begangen hat. "Die Negierung der Wirklichkeit feiert einen eindeutigen Sieg!"³

Das falsche Mordgeständnis Rodamundes, mit dem sie ihre Schuld an Erwin Benler sühnen will, nennt er eine Waschzettel-Rechtfertigung, die nicht hieb- und stichfest ist. 4 Er schreibt weiter über dieses Drama:

Einige Freunde Kaisers nehmen Zuflucht zu einer anderen Deutung: das Stück sei nichts als das Hirngespinst einer hysterischen Frau, die sich ausmale, was sie unternähme, wenn die ihr heilig gehaltene Liebe von irgendeiner Seite her angetastet würde. Auch diese Erklärung taugt nicht.

Schütz bietet seine eigene an:

Da liegt wohl der Schlüssel zu Rosamunde Floris: das Vollkommene ist so selten, dass man es heilig hüten muss. Rosamundes Liebe ist vollkommen; daher soll sie rein bleiben, auch wenn dies mit Lüge und Mord verbunden ist. Hier haben wir die letzte, entsetzliche Steigerung in Kaisers krankhaftem Denken vor uns, das jesuitisch anmutet: Ausserordentliches - ob es nun von allgemeinem Nutzen sei oder nicht - rechtfertigt Lüge und Mord.6

Zu einem ähnlichen Schluss kommt Eric Albert Fivian:

Rosamunde Floris ist das abwegigste, verstiegenste Drama Kaisers. Er selber hält es für seine "kühnste und vollkommenste Dichtung" (in einem Brief an Fivian vom 11. November 1938. W.J.). Das ist sehr bezeichnend. Extremster Subjektivismus feiert hier seinen blutigen Triumph. Neues Menschentum, Gemeinschaft bedeuten plötzlich gar nichts mehr. Die Maske ist vom Gesicht des Autors gefallen. Was bleibt, ist der aller Menschlichkeit ins Gesicht schlagende Subjektivismus. Das Laotsewort, das als Motto dem Drama vorangestellt ist, wirkt wie ein Hohn: "Vollendete Reinheit ist Einfalt."

Es ist Kaisers "Faszination des Bösen", die in diesen Dramen nicht zu erklären ist. Die Idee, dass sein Denken krankhafte Symptome zeige, wird von Schütz noch einmal aufgenommen:

Diese Aufgabe muss nun zu lösen angestrebt werden, soweit es einem Literaturhistoriker möglich ist, das heisst, ohne die nur einem Psychiater zur Verfügung stehenden Hilfsmittel der Seelenforschung.

Mit allem Nachdruck sei festgehalten, dass die sich aufdrungende

Charakterisierung Kaisers als schizophrene Persönlichkeit keine Herabwürdigung seines Dichtertums bedeutet; im Gegenteil mehren sich gerade in unseren Tagen die Anzeichen, dass Krankheit und Genialität als von einander abhängig und sich gegenseitig bedingend empfunden werden.8

Andere Kritiker schliessen, dass der Dichter sich "unter Verzicht auch der eigenen personellen Realität vermöge seiner dichterischen Dynamik in die Sphären eines höheren Daseins" versetzt⁹ und dass die Ichbezogenheit der späten Dichtungen Kaisers eine ans Pathologische grenzende Intensität gewinnt. 10

Trotz der Spekulationen über Kaisers Geisteszustand und der Feststellung Paulsens, dass der Sinn des Tuns bei diesen Gestalten nicht mehr zu begreifen sei, kann man sich dem Problem des Bösen auf zwei.

Wegen nähern. Der erste Weg geht über Nietzsches Übermenschentum. Der Einfluss Nietzsches in dieser Beziehung soll hier aufgezeigt werden, ohne diese Idee jedoch in den Einzelheiten zu verfolgen. Der zweite Weg nähert sich dem Problem über eine Deutung der mythologischen Analogien und Kaisers Auslegung des Mythos.

Nietzsches Ubermensch und Kaisers Frauengestalten

Die Bedeutung Nietzsches für sein Leben ist von Kaiser selbst im Jahre 1926 zugegeben:

Ich kenne nur zwei Unsterbliche: Plato und Nietzsche. Wenn ich auf eine einsame Insel verbannt würde, hätte ich an den Büchern dieser Beiden vollauf genug.

Wie lange der Einfluss Nietzsches andauerte, kann man daraus ermessen, dass Kaiser noch 1942 eine Schrift in Anklang an Nietzsches Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik veröffentlichen wollte.

In einem unveröffentlichten Brief¹² an Frieda Haller vom 4. Dezember 1942 schreibt er: Ich entwarf eine Schrift, die ich gleichzeitig mit dem Domspiel (das er nie zu Ende schrieb) veröffentlichen will. Sie heisst:
Die Erneuerung des Christentums aus dem Geiste der Tragödie. Es gelingt mir auch zum erstenmal festzustellen, was eigentlich tragisch ist. Um dies Problem haben sich Aristoteles, Schopenhauer, Nietzsche mit heisser Inbrunst bemüht. Der Erfolg blieb ihnen versagt. Ich bin der Wahrheit auf der Spur. Oder mehr noch: meine Feststellungen sind schon alle getroffen - nichts kann sie mehr erschüttern.

Der Einfluss Nietzsches auf Kaisers Werk wurde schon von verschiedenen Kritikern festgestellt. 13 Hier darf noch einmal darauf hingewiesen werden, dass Kaiser sich bereits während seines Aufenthaltes in Buenos Aires von 1898 bis 1901 eingehend mit Dostojewski, Schopenhauer und Nietzsche beschäftigte. Man kann an dieser Stelle spekulieren, ob Kaiser Verbindung zur Deutschen Akademischen Vereinigung in Buenos Aires hatte, wo im Jahre 1900 ein Beitrag Julius Wolffs, Zur Genealogie des Nietzscheschen Ubermenschen, erschien.

Paulsens Ausführungen sollen hier genügen, um einen Werblick über Kaisers Beziehungen zu Nietzsche zu gewinnen. Wichtiger als die Frage, wo und wann er sich mit Nietzsche beschäftigt hat, ist dabei die Frage nach der Art des Nietzsche-Erlebnisses. In dieser Hinsicht ist bezeichnend, dass ihn an Nietzsche "nichts so sehr berührt zu haben scheint wie der Eindruck der grossen, pathetischen Geste, das, was wir heute gerne als das Blendende und damit auch wieder Musserlichste an der Erscheinung Nietzsches zu sehen geneigt sind; die melodramatische Übermenschen-Gebärde." Es ist wohl so, schreibt Paulsen,

dass die Begegnung mit Nietzsche nur ihm bereits Eigenes befruchtet, auf eine nicht weiter beschreibbare Weise ihn zu sich selbst geführt hat. Deswegen ist es auch nicht weiter verwunderlich, ihn manchmal in deutlicher Opposition zu Nietzsche zu finden, und man hat ihn gelegentlich sogar einen Antipoden Nietzsches nennen können. Die Linien verschwimmen offenbar in einer sehr allgemeinen Bewunderung, die auch durch den Widerspruch nicht behindert wird: ein recht Kaisersches "Sowohl-Als auch" also und im tieferen Sinne Nietzsche

doch wieder sehr gemäss. Der Schluss aber, der sich daraus ergibt, ist der, dass Kaisers Dichtung weniger unter dem Eindruck oder Einfluss Nietzsches gestanden hat als Kaiser selbst, als Mensch wie als Dichter - jener Kaiser nämlich, der auf so stolze Weise sicher war, über dem Durchschnitt des Menschlichen zu stehen und in seinen diesbezüglichen Musserungen auch vor der Arroganz nicht zurückschreckte.15

Eine weitere Koinzidenz zwischen Nietzsche und Kaiser liegt vor, die von Bedeutung ist: seine Faszination mit der Erscheinung Napoleon.
"Einzigartig steht sie da in seinem Werk, mit keiner sonst vergleichbar." 16
Obwohl Kaiser sein Leben lang Pazifist war, war er es mit einer scheinbar unüberwindlichen Schwäche für Napoleon.

Der Widerspruch löst sich erst auf, wenn man erkennt, dass Kaiser in Napoleon nicht in erster Linie den General und überhaupt nicht einen gewissenlosen Machtpolitiker sah, sondern das in der Geschichte einmalig sichtbar gewordene schöpferische Prinzip, den Ubermenschen aus Fleisch und Blut-17

Napoleon erscheint als Hintergrundfigur im Werk Kaisers zum ersten Mal im Frauenopfer. Für zwanzig Jahre hat Kaiser den Namen dann nicht mehr in seinen Dramen erwähnt, bis er 1938 wieder auf die Napoleonfigur zurückgriff, und dann gleich zweimal: zuerst in der Komödie Napoleon in New Orleans, dann im historischen Schauspiel Pferdewechsel. 18

Von dieser Verflechtung von Nietzsche und Kaiser, Napoleon und Übermensch, eröffnen sich Perspektiven, die Kaisers Frauengestalten in neuem Licht erscheinen lassen. Sehr auffallend ist als erstes, dass sowohl Alain und Elise als auch Rosamunde Floris zur gleichen Zeit entstanden sind wie die Napoleonstücke. Weiterhin lässt sich die Idee des Unmenschlichen in den Frauengestalten auf Nietzsches Übermenschidee zurückverfolgen, wobei die Figur Napoleons als die ideale Verbindung zwischen Kaiser und Nietzsche dienen soll.

Das historische Genie, an dem Nietzsche in seiner Genealogie der

Moral den Ubermenschen exemplifiziert, ist Napoleon.

Wie ein letzter Fingerzeig zum anderen Wege erschien Napoleon, jener einzelnste und spätestgeborene Mensch, den es jemals gab, und in ihm das fleischgewordene Problem des vornehmen Ideals an sich - man überlege wohl, was es für ein Problem ist: Napoleon, diese Synthesis von Unmensch und Übermensch.

Hier ist Nietzsches Wbermensch nicht mehr von einem idealistischen Genievorbild abgeleitet, sondern hat schon die Bedeutung, dass er objektiv ein Sonderfall ist, der über alle anderen Menschen hinausragt. Er ist jener "einzelnste und spätestgeborene Mensch, den es jemals gab." Er ist in einer Epoche, in der das Menschsein im allgemeinen schon völlig degeneriert ist, eine vollkommen einzigartige Einzelerscheinung.

Die Eigentümlichkeit "jenes ungeheuren Problems von Unmensch und Ubermensch", wie sich Nietzsche auch an anderer Stelle über Napoleon ausdrückt²⁰, besteht darin, dass die Spannweite seines Menschseins eben viel mehr Bereiche als die des gewöhnlichen Menschen umfasst, und zwar sowohl die Bereiche des Übermenschlichen wie des Unmenschlichen miteinbezieht.

An Napoleon wird hier bereits jene wesentliche Konzeption des Ubermenschen erhellt, die dann Zarathustra so nachdrücklich vorträgt, dass nämlich der Ubermensch nicht etwa mit dem "besseren" Menschen im christlichen Sinne verwechselt werden darf, sondern dass der wahrhaft "bessere" Mensch gleichzeitig der "bösere" Mensch ist, der höher in die Sphäre des Ubermenschlichen und tiefer in die Schicht des Untermenschlich-Dämonischen hineingreift, dessen Spannweite die Höhe des Himmels und die Abgründe der Hölle umfasst.21

Schon bevor Nietzsche das Substantiv "Ubermensch" benutzt, ist er in der Fröhlichen Wissenschaft nahe daran, vom idealistischen Geniebegriff herkommend, das Ubermenschliche zu definieren.

Ein anderes Ideal läuft vor uns her, ein wunderliches, versucherisches, gefahrenreiches Ideal, zu dem wir niemanden überreden möchten, weil wir niemandem so leicht das Recht darauf zugestehen: das Ideal eines Geistes, der naiv, das heisst ungewollt und aus tiberströmender Fülle und Mächtigkeit mit allem spielt, was bisher heilig, gut, unberührbar, göttlich hiess; für den das Höchste, woran das Volk billigerweise sein Wertmass hat, bereits soviel wie Gefahr, Verfall, Erniedrigung oder, mindestens, wie Erholung, Blindheit, zeitweiliges Selbstvergessen bedeuten würde; das Ideal eines menschlich-übermenschlichen Wohlseins und Wohlwollens, das oft genug unmenschlich erscheinen wird.

Bereits hier ist die Wertskala des späteren Ubermenschen in den Adjektiven enthalten: menschlich - tibermenschlich - unmenschlich. Dabei bemüht sich Nietzsche wiederholt, eindeutig festzustellen, dass man seinen Ubermenschen nicht mit christlich-moralischen Eigenschaften behaften soll, wie Carlyle es mit seinen Heroen tut. Gegen die Heroen Carlyles, die mit solchen christlichen Eigenschaften wie zum Beispiel dem Bedürfnis nach Glauben ausgestattet sind, setzt er seinen grossen Menschen:

Im grossen Menschen sind die spezifischen Eigenschaften des Lebens-Unrecht, Lüge, Ausbeutung - am grössten. Insofern sie aber überwältigend gewirkt haben, ist ihr Wesen am besten missverstanden und ins Gute interpretiert worden. Typus Carlyle als Interpret.23

Es ist an diesem Punkt klar, dass Nietzsches Wbermensch in seiner Totalität von Gut und Böse Kaisers Vorbild für seine Frauengestalten gewesen sein kann. Bei ihnen findet man genau das wieder, was die Hauptcharakteristiken des Ubermenschen sind, "das Ideal eines Geistes, der naiv, das heisst ungewollt und aus überströmender Fülle und Mächtigkeit mit allem spielt, was bisher heilig, gut, unberührbar, göttlich hiess." Bei diesen grossen Gestalten Kaisers sind die spezifischen Eigenschaften eines grossen Menschen im Sinne Nietzsches am grössten:

Lüge und Unrecht, in diesem Falle Mord. Aus dieser Sicht gesehen kann man sowohl das Handeln Elises wie Rosamundes verstehen.

Ein anderer Uberschneidungspunkt von Kaiser und Nietzsche ist, dass das Hervortreten des Ubermenschen mit dem Tod Gottes in Zusammenhang

gebracht wird. Der bisherige Mensch, der den Trug der Religion noch nicht durchschaut hat, ist der gläubige Mensch, der schwache Mensch, der Sklavenmensch, der sich von einer transzendenten Macht abhängig weiss und noch nicht gemerkt hat, dass er sich die Fesseln seines Sklaventums selbst geschaffen hat.

Der Wbermensch dagegen ist der Mensch, der sich der Tatsache bewusst geworden ist, dass Gott tot ist, das heisst, der den Trug der Religion durchschaut hat, und der sich selbst als den einzigen Mittelpunkt des Seins anerkennt. Hier darf auf den "aller Menschlichkeit ins Gesicht schlagenden Subjektivismus" Kaisers hingewiesen werden, der ja genau das Problem ist, dem man sich bei Elise und Rosamunde gegenüber gestellt sieht, und der hier seinen Ursprung gehabt haben kann.

So schliesst der erste Teil von Also sprach Zarathustra mit den Worten: "Tot sind alle Götter; nun wollen wir, dass der Ubermensch lebe - dies sei einst am grossen Mittage unser letzter Wille!" 24

Der Glaube an Gott war bisher das grösste Hindernis für das Hervortreten und die Schaffung des Wbermenschen bezeichnet worden. Jetzt aber ist dieser Gott tot.

Thr höheren Menschen - so blinzelt der Pöbel - es gibt keine höheren Menschen, wir sind alle gleich. Mensch ist Mensch - vor Gott - sind wir alle gleich - Vor Gott! Nun aber starb dieser Gott! Vor dem Pöbel aber wollen wir nicht gleich sein. Ihr höheren Menschen, geht weg vom Markt! Vor Gott! - Nun aber starb dieser Gott! Ihr höheren Menschen, dieser Gott war eure höchste Gefahr. Seit er im Grabe liegt, seid ihr erst wieder auferstanden. Nun erst kommt der grosse Mittag, nun erst wird der höhere Mensch - Herr!... Wohlan, wohlauf! Ihr höheren Menschen! Nun erst kreisst der Berg der Menschen-Zukunft. Gott starb, nun wollen wir, dass der Ubermensch lebe. 25

Dieser Tod Gottes ist für Nietzsche mit dem Zusammenbruch des Menschen identisch, der diesen Gott und die mit dem Glauben an diesen Gott verbundenen sittlichen Ideale geschaffen hat, also des christlichen Menschen, dem er lauter negative Qualitäten zuschreibt, die Qualitäten der décadence, der Schwachheit und der Lebensverneinung.

Von hier aus erscheint der Woermensch als der Gegentypus zum christlichen Menschen. Er vereinigt gerade die von der christlichen Ethik aus negativ zu bewertenden menschlichen Qualitäten in sich, so dass seine titanische Grösse dem jetzigen niederen Menschen wie der Teufel vorkommen muss:

So fremd seid ihr dem Grossen mit eurer Seele, dass euch der Ubermensch furchtbar sein würde in seiner Güte! Und ihr Weisen und Wissenden, ihr werdet vor dem Sonnenblick der Weisheit flüchten, in dem der Ubermensch mit Lust seine Nacktheit badet! Ihr höchsten Menschen, denen mein Auge begegnete - das ist mein Zweifel an euch und mein heimliches Lachen: ich rate, ihr würdet meinen Ubermenschen - Teufel heissen. 26

So bleibt das Bild des Ubermenschen bei Nietzsche im Gegensatz zu dem positiven Ansatz seiner Prophetie letztlich in der Negation stecken. Es ist das Gegenbild des christlichen Menschen, ein titanisches Gegenbild, das bereit ist, in der Verwirklichung seiner Macht auch das Böse in heroischem Ausmass zu verwirklichen.

Jedes dieser Elemente des Ubermenschen findet man bei Kaisers Frauengestalten wieder, angefangen mit der Jüdischen Witwe, die sich gegen Schwachheit und Lebensverneinung auflehnt, und endend mit den titanischen Frauengestalten wie Elise und Rosamunde, die in ihrem Streben nach der Verwirklichung ihres Zieles, was immer es sei, das Böse in einem nicht zu überbietendem Ausmass zum Prinzip erheben.

"DER GROSSE MITTAG"

Bereits in Oktobertag wurde darauf hingewiesen, dass das Leben Catherines sich nach dem Blick auf die Ringe drastisch änderte. Dieser äussere Einfluss auf den Ablauf der Handlung ist ebenso in Rosamunde Floris und Alain und Elise vorhanden. In Rosamunde Floris hat das Plakat diese Funktion:

Es riet ein Plakat den Besuch des Botanischen Gartens an. Mit Vorzug des Palmenpavillons.

Nicht lange liessest du mich warten, die schon den Pavillon erreicht hatte - von jenem Plakat angewiesen.

Beim Abschied von William sagt Rosamunde zu ihm:

Du solltest schweigen. Ich habe es so gewollt. Ich habe doch alles veranlasst. Als ich mit meinem Blick das Palmenbild traf, habe ich es für dich gezeichnet. Es war mein Aufruf zum Stelldichein. Und vom Stelldichein entführte ich dich - Der Mann: Ich entführte dich.

Das Mädchen: Nein - wenn ich zustimmte, sprach ich Befehle aus. Du wusstest es auch, dass ich mich dir hingeben wollte. Fraglos und bedingungslos. Ich habe dich damals auch nicht sprechen hören - und sind es viele Worte, die zwischen uns gewechselt wurden? Ach - es bedarf nicht vieler Worte, um einander zu sagen, dass man sich liebt - und sollte die Zeit sie ermessen, die unermessliche Liebe?

In Alain und Elise ist es das Mittagsläuten, das die Hauptgestalten durch das ganze Stück begleitet. Gleich am Anfang ist es mit einer Vision verbunden, die das Ende Alains vorhersagt.

Alain: ... Das Bild ist fertig.

Elise: Heute schon?

Alain: Genau zur Mittagstunde. Da bimmelt die Glocke. Mit ihrem Armsunderton, der einen Delinquenten auf seinen letzten Gang begleitet. Klingt es nicht so? Ganz deutlich?

Elise: Sie hören, was nicht ist.

Alain: Ich sehe den Mann leibhaftig, wie er die Stufen zum Schaffott emporsteigt. Nein, er geht abwärts. Da ist auch kein Blutgerüst, das ihn erwartet. Dennoch führen diese Treppen, die zwischen engen Häuserwänden absteigen, zu seinem Tode. Er trägt Resseln, die ihn nicht mehr entlassen. So beladen lebt er - und idt doch tot. Was ist das für ein Ende? (Alain und Elise lauschen der Glocke, die bald aufhört.) Elise kurz: Es war der Mittagsgruss. Nichts weiter.

Dieses Läuten bewirkt schon jetzt eine Anderung in Alain. Auf die Frage Elises: "Wollen Sie nicht später Ihre Malgeräte ordnen?", antwortet er: "Es stört. Ich hörte das nicht mehr vor mächtigeren Geräuschen -" Er stockt. Darauf sagt sie spöttisch: "Jetzt schallt doch keine Glocke."

Auf die Einladung Monsieur Dapperres, noch als Gast im Hause zu verweilen, antwortet Alain: "Nein, meine Zeit ist knapp. Kurz nach dem Mittagläuten fährt der Zug."

Dapperre: Das Mittagläuten ist die Uhr, nach der Sie rechnen? Alain: Ich hörte es hier jeden Tag - und heute besonders einprägsam. Als müsste ich mich beeilen - - und ich muss es, um zurechtzukommen! - - 6

Wieder in Paris angekommen, erzählt er seinem Freund Frocquenard über seine Inspiration und die Angst, sie wieder zu verlieren:

Zuletzt hab' ich gemalt - wie einer, der mit dem Tod wettläuft und hinter ihm birst schon die Erde. Du hältst das Rennen nur noch zehn Atemstösse aus und drängst in diese letzten Atemsüge mehr Schritte als fast natürlich und dann - (aufatmend) - beim Mittagläuten bist du am Ziel. Die Pinsel sind zerbrochen - - die Fron ist abgedient - - - nur noch das Mittagläuten. - - - - 7

Wie ihn Elise in Paris besucht, ist wieder vom Mittagläuten die Rede:

Alain: ... Sie rasten im lauen Wintergarten - und es schallt das Mittagläuten!

Elise: Das Mittagläuten, das wir zusammen hörten - - - -

Alain: Hat noch die Glocke den Armsünderton?

Elise: Unveränderlich - - - -

Alain: (beugt sich zu ihr) Jetzt haben Sie die harten Augen, die ich malte.g

So ist das Mittagläuten bei der Gerichtsverhandlung erwähnt:

Elise: ... Er malte mich. - - Es war die Staffelei errichtet im Wintergarten. Still war es und niemand durfte die Stille hören.

Nur das Mittagläuten blieb unabwendbar und durchdrang die Wände. 9

Am Schluss des Dramas, wie Alain in die Verbannung geschickt
wird, trennen sich die Liebenden beim Mittagläuten:

Das dunne Bimmeln einer fernen Glocke setzt ein beim Marsch der Gefangenen zum Hafen, wo das Schiff sie erwartet.

Alain (mit frohem Zuruf): Das Mittagläuten!

Elise (ebenso entgegnend): Damals klang es schon!

Alain: Ich horchte und verstand den Ton!

Elise: Da war es schon entschieden!

Elise: Mein Leid gleicht deinem. Soll denn meine Freude geringer sein? - - - -

Alain: Die Glocke - !

Elise: Sie schweigt, Alain!

Alain: Das letzte Mittagläuten, das wir zusammen hörten!

Mise: Wird es nicht stärker klingen?

Alain: Höre ich es allein - rauscht es mir zu vollerem Klang auf

und erfüllt die Welt mit Widerhall!10

Die höhere Wirklichkeit wird Alain und Elise bei Glockenklang am Mittag offenbart, zur Zeit der Ankunft des Ubermenschen Nietzsches: "Nun erst kommt der grosse Mittag, nun erst wird der höhere Mensch - Herr!"

Die Ankunft des neuen, allerfüllenden Gefühls geschieht unter Glockenläuten, das mit der Ankunft des Neuen den Tod des Alten, des alten Gottes, verkündet. Es ist das Armsünderglöcklein, das schon bei Kant den Tod Gottes ausläutet:

Unsere Brust ist voll von entsetzlichem Mitleid - es ist der alte Jehovah selber, der sich zum Tode bereitet.... Hört ihr das Glöckchen klingeln? - Kniet nieder. - Man bringt die Sakramente einem sterbenden Gotte."

DIE NEUEN WERTE

Da der alte Gott und seine Werte jetzt tot sind, müssen neue Werte geschaffen werden. Liebe zwischen den Menschen, in welcher Form sie auch immer erscheinen mag, ersetzt den Glauben und wird zum Mittelpunkt des menschlichen Daseins. Das innige Verhältnis von Mensch zu Mensch wird der Ausgangspunkt für die Gestaltung der Beziehung zwischen dem Menschen und dem All, und aus dieser Beziehung ergibt sich endgültig der Sinn des Seins. Die Liebe bedeutet Leben, und nur wer den Urgrund des Lebens erkannt hat, ist für die Erkenntnis des Alls vorbereitet.

Eine solche Liebe verbindet Rosamunde und William:

Das Mädchen: Liebster - ich habe die Liebe erlebt. Ich war aus dem Leben entstiegen - das ist: wie ein weisser Rauch aus einem engen und dunklen Schacht quillt und verbreitet sich oben - frei und rein. Diese Feenwolke über mir. Niemand darf versuchen, sie wieder in das Leben hinunterzuziehen - in den engen, schwarzen Schacht. Der Mann: Was meinst du damit?

Das M.: Dass wir die Liebe schützen müssen - unsre Wolke zu Häupten. Unter ihr wogt das Schlammeer. Es zischt und spritzt Flocken seines Schlammes hinauf und will den herrlichen Schimmer trüben. Aber wir bändigen den Angriff. Mit unsern Leibern werfen wir uns zwischen die Wolke und das Schlammeer und verteidigen ihre Reinheit gegen seine Besudlung. Empfangen wir unsaubere Wunden - es krönt uns dennoch der Sieg.

Der M.: Das Schlammeer ist das Leben, das ich dir bieten könnte, wenn ich bliebe.

Das M.: Liebster - es fliesst in die Schlünde der Erde ab, da wir uns trennen. O schönes Geheimnis, das uns verbirgt. Wem ist es je zugänglich?

Es ist eine "gnadenheilige Liebe", die hier zwei Menschen verbindet.²

Es ist das Geheimnis dieser Liebe, dem Wanda während der Krankenpflege auf die Spur kommt, wie Rosamunde zum Mond spricht:

Wie sahst du aus? - ich weiss es nicht. Wie sah ich aus? - du wirst es nicht mehr wissen. Wer kann denn das behalten. Wir liebten uns doch und waren einander zu nah!, um noch zu sehn - wie man sich

selbst nicht sehen kann. So fand auch keine Trennung statt wer kann denn von sich selber Abschied nehmen? Verstehst du
meine ewige Liebe, die nichts vergisst? - - - Drei Wochen
lebten wir in einem Haus - und hörst du noch, was ich danach
Palmenpavillon dir sagte? Drei Wochen sind das Leben - und es
ist unermesslich lang. Es dauert heute - es dauert morgen es dauert weiter und findet keinen Tod, der jetzt schon überwunden
ist. Indem ich atme, bin ich doch nicht mehr lebendig wie die
andern. Weil ich so liebte. ...

Ich sagte dir noch nicht, dass mich nie mehr ein Mann berühren wird. Es soll mir streng verwehrt sein, da Erwin starb und doch mein Wunsch erfüllt war: mich zu verbergen - meine ewige Liebe, die dieser Leib umschliesst wie ein Gefäss, das nicht betastet werden darf. Nur noch von deinem Silbermondlicht, das ich fleckenlos widerspiegeln will. - - - 3

Noch in der Nacht vor der Hinrichtung spricht Rosamunde von dieser Diebe, wieder den Mond ansprechend:

Ich werde rein sein, denn mich wäscht mein Blut rein. Es säubert, da es ausfliesst, dies Gefäss, das ich bin - - gefüllt mit Liebe - - und wie Liebe alles ist - - und das Vollkommene so selten, dass man es heilig hüten muss - und eine Schale sein, die fleckenlos glänzt und umfängt. - - - - ...

Ich bleibe Rosamunde. Die ewig den Mond belädt für dich mit Liebesworten - - und da der Mond ein ewiger ist - sind meine Liebesworte ewig - wie der Mond - - O William ---

Ahnlich verliess Elise ihren Mann, um Alain in Paris zu besuchen, da sie ein Gefühl in sich entdeckte, von dem sie glaubte, dass es Liebe sei. Alain nimmt sie nicht ernst. Erst das Liebesgeständnis im Gerichtssaal, das falsche Geständnis der grossen Liebesaffäre, ist es, das Alain und Elise endgültig verbindet. Ihre Liebe zu Alain war so stark, dass sie sich mit einer Pistole das Leben nehmen wollte.

Ich habe die Waffe mir besorgt, um mich zu töten. Ich wollte nicht mehr leben, wenn mich Alain Veniot wegschickte. Nur der Tod blieb mir - nach solcher Abweisung. Die Hölle war es, der ich entrinnen wollte. Teufelsfratzen grinsten mich an und leckten ihre Feuerzungen nach mir. Die Luft war Schwefel, die ich noch atmete. Der Boden glühte, auf dem ich stand. Es brauste der mächtigste Orkan mit Orgelstimmen: jetzt sollst du untergehn. Mach dich bereit: die Erde tut sich auf. Dein Grab ist längst gegraben - stürz' dich hinein! - -5

Während dieses und ähnlicher Geständnisse reift in Alain die Erkenntnis seiner Verbindung mit Elise. Der Gerichtspräsident erkennt, dass etwas in Alain vorgeht.

Sie haben scharf zugehört, Alain Veniot, ich habe Sie beobachtet. Sie sahen mich an - und sahen mich doch nicht. Sie sahen durch mich hindurch. In welche Fernen schweiften Ihre Blicke?

Alain gibt seinem Freund Frocquenard darüber Aufschluss, der ihn vor der Verbannung retten will:

Froc.: Du willst verbannt sein?
Alain: Ich will mein Amt antreten.

Froc.: Welches Amt?

Alain: Dem ich geweiht bin. Froc.: Wie bist du geweiht?

Alain: Unmissverständlich. Im Gerichtssaal empfing ich meine Weihe.

Froc.: Schweigsam warst du wie nie ein Angaklagter. Alain: Wer spricht im Segen, der ihm erteilt wird?

Froc.: Fühltest du dich gesegnet, als sich Beschuldigungen häuften zu Beschuldigungen?

Alain: Ich wurde eingeweiht. Zutritt erlangte ich. Tore nach Toren wichen weg und gaben mir den Weg frei - ins Innerste. Die Flamme, die da brannte - - - (Er verstummt und staunt ins Leere.)

Froc.: (halt den Atem an.)

Alain: (mit halbem Ton). Vorher war der Frost verbreitet. Die Kälte herrschte. Wie an allem Anfang das Eis ist. Bis wir den Funken fühlen. Sie fühlte ihn zuerst. Sie kam mit dieser Kunde zu mir. Taub blieben meine Ohren. So verschlossen, dass erst ein Schuss erdröhnen musste, damit ich lauschte. Doch ich begriff noch nichts. Was für ein Plan? Ich musste warten - warten bis an den Tag, der mich belehrte. Als alle Dunkelheit vertrieben wurde und sich das Licht in meine Finsternis ergoss. Ich stand in meiner Schranke. Sie sprach und stiess mit Worten, die die andern hörten, mich in die Nacht der Tat. Doch mit denselben Worten, die nur ich verstand, erhob sie mich aus nächtiger Tiefe in immer weitere Höhen. Was war mir erschlossen? Von welcher Macht war ich erhoben und getragen - und wusste von den Qualen nichts mehr, die unsre Uberlegung reizen? Es richten die Richter nach ihren strengen Tafeln ich spürte ihre Strenge nicht. Der Spruch, der mich verdammte, sank in einen andern Ton ein, der jählings wachsend näher brauste und an die Fenster hallte, um sie zu sorengen und mich in Meerflut denn es war das Meer, das rauschte - zu ertränken: wenn ich die Woge des Gefühls, das nach mir rollte, nicht in mich einliess. Dann hätte ich getötet - mehr als von Menschen Tod verbreitet werden kann - den heissen Trieb der Schöpfung hätte ich verletzt. - - - -

. . . Schon in Kindestagen hallte der Ruf. Ich stand auf Klippen - und die Wogen griffen nach mir. Nicht um mich einzuschlucken - ich sollte sie zu mir ziehn aus Ungestalt und Kälte, aus der sie tauchten.

Denn die Welt hat ihre Schöpfung nicht vollendet. Noch sind die eisigen Nebel nicht erwärmt. Doch es drängt zur Vollendung. Fühllos zerrinnt sie - doch sich fühlend erbaut sie sich. - - ...

Dies schaffende Gefühl, das namenlos und grenzenlos sich weitet - und mächtiger widerströmt zu uns, die es entsandten. - - - 7

Dasselbe Gefühl der Erkenntnis in die Kraft der Schöpfung beseelt Elise:

Ich fühle mich von aller Klarheit Strahlen übergossen. Wärmend flutet es in mir - und von der Wärme spende ich der Schöpfung. Wer darf ihr einen Funken vorenthalten, der sich entzündete? - - Ich musste das begreifen, obwohl im Anfang ein Missverständnis war. Das klärte mir Alain Veniot auf und ich verliess ihn - und ich fror. Ich schritt im Frost - es türmte sich das Eis um mich und wollte mich im Innersten erkälten. Ich hörte Stürme aus der Ode blasen, wo sich die Schollen schieben - und es knirscht vom Untergang der Wesen. Gleich musste ich erstarren - ich drängte schon den Lauf an meine Schläfe - - und drückte nicht ab. Ich durfte nicht - es hatte mich das Leben zu sehr verpflichtet, als es mir das Gefühl verlieh. Alain Veniot war nur der Bote. Ich fühlte! - - Doch wusste ich zugleich. dass die Flamme, die entbrannt war, sich nähren musste, um nicht zu verlöschen. Sonst dringt das Eis von neuem an und erkältet diese Erde. Sie aber braucht diese Warme, um ihre Formen zu entfalten. Soll alles wieder formlos werden? - - Ich musste Alain Veniot anrufen. Mich dufte keine Scham verhindern mich im Gericht ihm zu bekennen. Wo sonst sollte er hören, dass er verpflichtet war - genau wie ich? Dass wir mit beiden Händen das Feuer zu schüren hatten, das ausgebrochen - um die Welt zu erwärmen? Im wechselnden Gefühl, das einer mit dem andern tauschte - unermüdlich? - - - -Froc.: Sie konnten dies - Gefühl - gemeinsam lebend - pflegen. Elise: Wir konnten nicht so leben. Er konnte nicht aus dem Gerichtssaal gehn und zu mir kommen. Denn unsre Nähe so dicht beieinander hätte vermocht uns zu ermüden. Wir aber durften nicht das Leid erschöpfen, aus dem die Kraft quillt. Der Gipfel aller Freude ist bald erstiegen - doch andre Schächte tauchen endlos tiefer. Der Schmerz allein ist fruchtbar. Er schafft die Unvergänglichkeit.g

Das Gefühl, das Elise und Alain hier beschreiben, ist nicht die Liebe. Die Liebe war bei beiden nur die Vorstufe: "Alain Veniot war der Bote", der kraft seiner Liebe das Gefühl bei ihr auslöste. Ebenso war Elise nur der Bote, der eine in ihm schon angelegte Einsicht plötzlich durch ihre Liebe zur Klarheit bringt: " – denn es war das Meer, das rauschte". Hätte er die Woge dieses Gefühls nicht eingelassen, dann

hätte er den "heissen Trieb der Schöpfung" verletzt, in den er durch seine Liebe einen Einblick gewinnt. Im "schaffenden Gefühl, das namenlos und grenzenlos sich weitet - und mächtiger widerströmt zu uns, die es entsandten", erkennen Alain und Elise nicht nur die Schöpferkraft, der Mensch selber wird zum Schöpfer, zu einer prometheischen Gestalt.

Es ist nicht mehr Gott, oder der Glaube an Gott, in dem man zum schöpferischen Ursprung zurückfindet, sondern im Menschen, der in der Liebe in das Stadium des Uberindividuellen eingetreten ist. Die seelische Begegnung Elises mit Alain, oder Rosamundes mit Williams, begründet die Loslösung von ihrem "Ich". Die Loslösung vom "Ich" ist hier nur durch die Liebe möglich, denn sie hebt die Trennung zwischen den einzelnen Personen auf. Die Menschen werden jetzt der anderen gewahr und treten aus ihrem eigenen Lebenskreis in einen anderen hinüber, womit sie in einen anderen Erkenntnisbereich treten. Die Befreiung der Seelen von der Begrenzung des "Ich" lässt sie in der Liebe zum Ursprung des Lebens vorstossen, der sich in den Ursprung des Seins erweitert.

Diese Erkenntnis schliesst Tod mit ein: den Tod Dapperres, die Verbannung Alains; wie er sagte: "So beladen lebt er - und ist doch tot".

Kaiser stösst hier wieder einen Bereich, der bereits in früheren Motiven angedeutet war, und der noch klarer erkannt werden kann, wenn einige der Symbole in ihrer Bedeutung gesehen werden. Es sind alles Symbole, die in mythischer Weise das Geheimnis des Lebens und Todes zu erklären suchen.

UNBEWUSSTE SYMBOLE UND URBILDER

Der Einfluss Nietzsches in der Gestaltung der Kaiserschen Dramen konnte klar erkannt werden, wobei besonders wichtig ist, dass sich dabei eine Deutung für Kaisers resoluten Gebrauch von Lüge und Mord ergab. Sehr starke Anzeichen weisen allerdings darauf hin, dass Kaiser über dieses Denkstadium hinaus wollte, wie bereits mehrfach angedeutet wurde, um sich in die Sphäre des Allgemein-Menschlichen Einige der Motive, die sich mit Dimensionen der menschlichen Existenz auseinandersetzen, kamen bereits in früheren Dramen vor, wie das Motiv der Wiedergeburt, das Motiv von Leben und Tod und das Waisenkindmotiv. Durch eine alles transzendierende Liebe stehen seine Frauengestalten in einem überindividuellen Bereich, der in die Richtung des mythischen Geschehens weist, wobei Kaiser Erscheinungen des Mythos und andere existentielle Symbole zugleich benutzt. Eine Trennung ist hierbei nicht nötig, da die meisten mythischen, das heisst "urweltlichen" oder "urtümlichen" Erscheinungen in den existentiellen Symbolen aller, auch der modernen Menschen, vorhanden sind. Man kann sich in dieser Hinsicht in erster Linie auf die psychologischen Studien von Carl Gustav Jung und seinem Kreis berufen, die im Seelenleben moderner Menschen "archaische" Elemente auf Schritt und Tritt mit Exaktheit aufweisen.1

Diese archaischen Phänomene befinden sich nach C.G. Jung im Unbewussten, das er in zwei Teile gliedert: das individuelle und das kollektive Unbewusste. Die im ersteren enthaltenen Materialien sind insofern

persönlicher Natur, als sie einesteils als Erwerbungen der individuellen Existenz, andererseits als psychologische Faktoren, die ebenso gut bewusst sein könnten, charakterisiert sind.²

Die zweite, gleichsam tiefste Schicht des Unbewussten enthält Phänomene, die nicht mehr nur das Individuum betreffen, wie die des individuellen Unbewussten, sondern solche, die allen Menschen gemeinsam sind. Es sind Grundformen von Urbildern, die allem Erleben vorausgehen und bei allen Menschen die gleichen sind. Jung nennt die Grundformen der Urbilder Archetypen. In seinem Buch Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten heisst es:

In Anbetracht solcher Tatsachen müssen wir wohl annehmen, dass das Unbewusste nicht nur Persönliches, sondern auch Unpersönliches, Kollektives in Form vererbter Kategorien oder Archetypen enthalte. Ich habe daher die Hypothese aufgestellt, dass das Unbewusste, in seinen tieferen Schichten gewissermassen, relativ belebte, kollektive Inhalte besässe. Ich spreche darum von einem kollektiven Unbewussten.

Die Archetypen des kollektive Unbewussten sind nur formell gleich, können also individuelle Verschiedenheiten aufweisen.4

In den Bildern, die Kaiser in den Dramen darstellt, erscheint eine Welt, wo die Visionen und Reminiszenzen aus der Vergangenheit eine scheinbar neue und tiefe Bedeutung bekommen. In Wirklichkeit jedoch erscheinen sie in ihrer ursprünglichen Bedeutung, die sie seit jeher im Unbewussten des Menschen gehabt haben. Sie sind Symbole für feststehende seelische Gegebenheiten. Uber die Bedeutung dieser Symbole sagt Jung:

Die instinktiv-archaische Grundlage unseres Geistes bildet eine objektive, vorgefundene Gegebenheit, die weder von individueller Erfahrung, noch von subjektiv-persönlicher Willkür abhängt, so wenig wie die anererbte Struktur und funktionelle Disposition des Gehirns oder irgend eines anderen Organs.

Die Bilder, die die Visionen bestimmen, haben einen ausgesprochen mythischen Charakter, sie weisen auf die Ursprünge des Menschseins hin. Ihr Symbolwert geht über das Individuum hinaus, und es sind Symbole des kollektiven Unbewussten.

Das Anliegen ist hier, auf diese Bilder archetypischen Erscheinungen hinzuweisen und ihre Rolle im Ablauf der dramatischen Handlung zu erkennen. Es geht über den Rahmen dieser Arbeit, jede einzelne "relevanzverdächtige" Erscheinung zu besprechen, so dass nur die wichtigsten aufgezeigt werden.

Das Wasser

Alains Reminiszenz während des Gerichtsverfahrens trägt ihn in seine Kindheit zurück, wo das Erlebnis des Wassers sein Leben prägte.

Ich erhielt das Leben in einem festgefügten Hause, das sonst der Meerwind umgestossen hätte - mit seinen Hörnern, die ihm von der Windstirn ragten. So widerstand der harte Stein dem wilden Anprall. Denn er wollte mich zerschmettern in meiner Kindheit - der ungeheure Sturm, der um die Erde schweift, um zu zerstören. Aber er ergriff mich nicht hinter den dicken Wänden, in denen ich aufwuchs. Ich wollte wachsen. Ich musste mich von dichtem Dach beschützen lassen, auf dem die Regenfluten barsten und mich nicht netzten. Regen, Sturm und Frost - ein Feuer brannte immer - sind abgewehrt. Der Knabe tritt aus der Hutte. Jetzt ist seine Kraft gesprossen. Er widersteht der Wildnis in der Luft, die jähe Wetter wechselt. Sein Ohr erhört nur jenes Rauschen, das von der Tiefe kommt. Wo hinter steilen Klippen das Meer wogt. Dieser Klippenweg ist seinen Schritten bald wohlvertraut. Er geht in täglich - und nächtlich unterm Mond. Als riefe ihn das Meer. Das Meer mit seinen Wogen, die immer ziellos wallen und schon zerrinnen, nachdem sie kaum erhoben. Ich sah das Meer die weissen Arme seiner Gischt erheben, als flehe es um Hilfe. Auf der Klippe stand ich und fühlte mich gerufen. Von den Gurgellauten des Meers, das seiner Nacht und Ungestalt entfliehen wollte. Ich sollte helfen. Dem Meer, das in der Brandung tosend sich zerschlug - im Schaum zerschmetterte.6

Das Wasser ist das Symbol des Todes und des Lebens. Seine unendliche Tiefe ist Symbol sowohl für die Unendlichkeit des Todes, als auch für die Dunkelheit des Mutterschosses, aus dem das Leben hervorgeht.

In ahnlichem Zusammenhang sagt Jung:

Das Wasser, das hier angedeutet ist, stellt die mütterliche Tiefe und den Ort der Wiedergeburt dar und damit das Unbewusste in seinem positiven und negativen Aspekt. Das Mysterium der Wiedererneuerung hat aber schauerliche Natur. Es ist eine tödliche Umarmung.7

Hier ist der Aspekt der Wiedergeburt vorhanden, die Alain erfährt, wie sich ihm die Liebe Elises offenbart. Die Wiedergeburt vollzieht sich durch den Einfluss einer Frau, die bereits in Alain angelegte Kräfte voll zur Entfaltung bringt. Ebenso lässt sich die "tödliche Umarmung" in den "weissen Armen der Gischt" erkennen. Alain wird über das Meer seiner Verbannung entgegen getragen.

Der negative Aspekt ist schon am Anfang der Passage ausgedrückt, im Sturm, "der um die Erde schweift um zu zerstören". Das Bild der gehörnten Stirn, vom Wasser kommend, gehört in den Mythos von der Epiphanie des Gottes Dionysos, der als Stiergott dem Meer entsteigt, "stürmend mit dem Stierfusse".8

Aber nicht bloss die Lebensfülle und Zeugungskraft ist es, was den Stier zu einer Erscheinungsform des Dionysos macht, sondern ebenso seine Raserei, seine Gefährlichkeit. Wie alle echten Offenbarungen des Gottes, so trägt auch er die Doppelwesenheit des Lebensspenders und des Vernichters zur Schau. In ihm wallt das Lebenselement zu echt dionysischer Wildheit und Schrecklichkeit auf und entlädt sich in einem Sturm, dessen Gewalt das Wüten der Panther und Luchse, der blutgierigen Lieblinge des Dionysos, noch weit übersteigt.

So heisst es in weiterem Zusammenhang mit dem Cott Dionysos, der auch als Meergott verehrt wurde:

Das Wasser ist für den mythischen Sinn das Element, in dem die Urgeheimmisse alles Lebens wohnen. Geburt und Tod, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft schlingen hier ihren Reigen. 10

Die Hausmeisterin und der Schlächter

Elise und Alain, Menschen auf der höchsten Stufe irdischen Lebens, begegnen im Gerichtssaal zwei Menschen der niedrigsten Stufe, wo diese eigentlich nur Schatten des Menschseins verkörpern. In ihrer namenlosen Existenz sind sie überindividuell, mehr schon dunkle Kräfte des Jenseits, in ihrer Niedrigkeit Vorboten einer Welt die urtümlich ist: der Welt des Todes.

So spricht die Hausmeisterin:

Ich bringe Ordnung in alle Angelegenheiten. Niemand ist frei, der bei mir eingeht oder ausgeht. Er wähnt sein eigener Herr zu sein - er wandelt in einem Irrtum: ich beherrsche im Schlaf und Wachen ihn. ...

Für eure Hausmeisterin seid ihr geschaffen zu lachen und zu leiden: Such niemand zu entrinnen.

Gleich danach spricht auch der Schlächter:

Das Tier ist teuer, der Mensch ist billig. - In meinem Schlachthaus stech' ich Tiere von früh bis spät. Bei Tageslicht - bei Lampenlicht und jeder Stich sitzt. Die Kreatur verdreht noch dumpf die Augen - schon reisst die Kette die Hinterhufe hoch. Das Schlachtvieh hängt. Das Blut trieft in den Bottich. Ich bin der grösste Schlächter.

Kindheit und Heimat

Die Kindheit der Frauen wurde schon dargestellt (St. 38ff.). Die Kindheit und Heimat Alains wurde auch bereits gegeben: sie zeigten den Einfluss des Meeres auf Alain. Die Landschaft der Heimat enthält die Einflüsse, die auf das aufnahmefähige Kind wirkten und die Entwicklung zu einer individuellen Persönlichkeit weitgehend beeinflussten.

Heimat bedeutet Geborgenheit, und in der Erinnerung wird sie zur Stätte, die ihm unbedrohtes Leben möglich machte. Der zerstörerische Sturm kann Alain in dem festgefügten Haus nichts anhaben.

Aber er ergriff mich nicht hinter den dicken Wänden, in denen ich aufwuchs. Ich wollte wachsen. Ich musste mich von dichtem Dach beschützen lassen, auf dem die Regenfluten barsten und mich nicht netzten. Regen, Sturm und Frost - ein Feuer brannte immer - sind abgewehrt.

Durch sein späteres Leben als Maler hat Alain sich zeitweilig von der Heimat abgewandt. "Dann habe ich die Klippen und das Meer verlassen. Ich habe mich vielleicht zu früh dem Ruf entzogen." In der Welt des Unbewussten war das Bild der Heimat jedoch stets vorhanden und tritt nun zutage. Die Heimat, die der Ausgangspunkt für sein irdisches Leben war, wird jetzt zum Ausgangspunkt für ein neues Leben in der Erkenntnis.

Schon in Kindestagen hallte der Ruf. Ich stand auf Klippen und die Wogen griffen nach mir. Nicht um mich einzuschlucken ich sollte sie zu mir ziehn aus Ungestalt und Kälte, aus der sie
tauchten. Denn die Welt hat ihre Schöpfung nicht vollendet. Noch
sind die eisigen Nebel nicht erwärmt. Doch drängt es zur Vollendung. Fühllos zerrinnt sie - doch sich fühlend erbaut sie sich.
- In spätren Tagen hatte ich den Ruf vergessen. Ich lebte meine
eitle Zeit wie alle. Doch dann gemahnte mich die Stunde, als sie
reif war. Das war, als ich vom unbezahlten Bild im Wintergarten
weglief und so den Vorhang aufriss - der mich vom Eiland der Verbannung nicht mehr trennt. - - Dort stehe ich als Wächter, der
niemals schläfrig werden kann. Der Hornruf der Entbehrung wird
ihn immer wecken. Er wacht, dass sein Gefühl nicht schlafe. Dies
schaffende Gefühl, das namenlos und grenzenlos sich weitet - und
mächtiger widerströmt zu uns, die es entsandten. - - - - - - -

Die Welt ist irdisch, indem sie als das idealisierte Bild der Heimat Alains den Hintergrund für das menschliche Tun bildet, und überirdisch, insofern sie zum Symbol für das All wird, in dem sich das individuelle Menschsein verliert "im schaffenden Gefühl, das namenlos und grenzenlos sich weitet".

Der Baum

Die Mitterlichen Symbole dominieren in der Welt des Unbewussten. Die Ursache hierfür ist die Sehnsucht, zum Ursprung des Seins, der im Mütterlichen wie im Väterlichen liegt, zurückzukehren, um hier an der ewigen Wiedergeburt teilzuhaben. Die Stätte der Geburt ist der Mutterschoss, und so stehen die Bilder des Unbewussten weitgehend symbolisch mit diesem in Zusammenhang. Auch der Baum gehört zu diesen Symbolen.

Die Grosse Erdmutter, die alles Leben aus sich entstehen lässt, ist vorzugsweise die Mutter alles Pflanzlichen. Die Erdfruchtbarkeitsrituale und -mythen der ganzen Welt fussen auf diesem archetypischen Zusammenhang. Die Mitte dieses vegetativen Symbolbezirks ist der Baum. Als fruchttragender Lebensbaum ist er weiblich, gebärend, wandelnd und nährend, ebenso wie die Blätter, Aste und Zweige in bezug auf ihn enthalten und abhängig sind.

So ist die Palme in Rosamunde Floris als der Mittelpunkt des Lebens gesehen:

Ich rüttle Sie ein wenig und Sie werden zu sich kommen, Fräulein. Das ist nur eine Art von Betäubung, die von der unnatürlichen Wärme kommt, die hier erzeugt wird. Schliesslich wollen die Palmen auch wachsen. Alles hat seine Berechtigung. Dann muss man ein Glashaus errichten, obwohl es ganz unnatürlich ist, in einer kalten Stadt empfindliche Palmen zu halten. Dabei dreht sich alles um sie. Ohne den Palmenpavillon wäre die Stadt gar nicht vorhanden. Er steht durchaus im Mittelpunkt - nicht nur örtlich auf dem Stadtplan. Es hat viel weitreichendere Beziehungen. Es gibt viel Notwendiges in der Welt, das ist eben das Kalte - aber die wirkliche Lebens-wärme - die Palmen - 17

Ebenso ist Alain die ursprüngliche Einsicht in sein künstlerisches Schöpfertum inmitten all der Pflanzen des Wintergartens gekommen, wo er Elise malte: "Was sich in einem Unterstrom der schöpferischen Zeugung vollzog - warum die Zeit, der Ort gewählt war: die Gezeiten kennt und errechnet niemand." 18 Jetzt ist es klar, warum dieser Zeitpunkt gewählt war: in der üppigen Vegetation des Treibhauses war er dem Ursprung aller Zeugung nahe.

Die Merkwürdigkeit, dass verschiedene Dramen Kaisers in einem Treibhaus beginnen und enden, wurde schon von H.F. Garten bemerkt, der darüber schreibt: "By a curious coincidence, the three last plays mentioned open in a hothouse - a symbol of the charmed isolation of the lovers in a chill and alien world." Diese drei Dramen sind Rosamunde Floris, Alain und Elise und Der Gärtner von Toulouse.

Hier wird der Baum und das Pflanzliche Symbol für den Archetypus

der Grossen Mutter, in deren Schoss das Leben der Welt seinen Anfang genommen hat.

Der Brunnen

Ein weiteres mutterliches Symbol ist der Brunnen. In seiner Tiefe liegt der Ursprung und der Mittelpunkt. Er stellt die Verbindung zwischen der hellen Aussenwelt und der Tiefe her.

Von einem solchen Brunnen redet Frau Benler zu Rosamunde, wie diese ein Lied singt, das nur aus "Eia-eia" besteht, also aus Urlauten.

Frau Benler: Obwohl es immer dieselben Töne sind und keine Worte darin vorkommen, ist es das schönste Lied, das ich kenne.
Rosamunde: Ich habe doch keine Singstimme.
Frau Benler: Du hast sie. Sie sitzt dir glockenrein in der Seele.
Das tönt aus Herzenstiefen. Und die tiefsten Brunnen sind die klarsten. Du hast einen solchen Brunnen in dir. Deshalb berührt es mich so.20

Der Brunnen ist ein Symbol der Wandlungskraft. Uber die Wandlungskraft des Weiblichen heisst es:

Aber auch bei den Symbolen des Wandlungscharakters ist die Verbindung mit dem Elementarcharakter des Weiblichen und mit den Symbolen der Schoss- und Bauchregion fast immer erhalten. In echter Entsprechung zur Symbolik des Körpergefässes baut sich das Obere auf dem Unteren auf und ist ohne Zusammenhang mit ihm nicht zu denken. Die Wandlung erhebt sich von der unteren Stufe und umfasst diese mit.21

Kaiser schreibt in ähnlichem Zusammenhang in seinem Aufsatz Mythos:

Der Mythos stützt sein himmlisches Gezelt auf Pfosten, die tief in die Erde versenkt sind. Solcher Unterbau trägt und erlaubt die Erhöhung des Gebildes dicht an den Himmel – und rollt noch Himmel und Sternenschwarm unter die Kuppel seines vereinenden Doms.

Niedrigkeit und Höhe - das rastlose Verlangen zu einem Bezirk seiner Wesenheit hoch und tief zu verdichten schreibt den Mythos vom Menschen. 22

Auch die Symbolik des Körpergefässes ist bei Rosamunde verhanden:

Ich sagte dir noch nicht, dass mich nie mehr ein Mann berühren wird. Es soll mir streng verwehrt sein, da Erwin starb und doch mein Wunsch erfüllt war: mich zu verbergen - meine ewige Liebe,

die dieser Leib umschliesst wie ein Gefäss, das nicht betastet werden darf_{23}

Vor ihrer Hinrichtung sagt Rosamunde:

Da ich enthauptet werde, löse ich den Deckel von der Kapsel, die mein Blut verschliesst, damit es ausströmen kann und den Schmutz abwaschen - wie das Wasser ein Gefäss säubert, das sich verunreinigte. ...

Ich werde rein sein, denn mich wäscht mein Blut rein. Es säubert, da es ausfliesst, dies Gefäss, das ich bin - - gefüllt mit Liebe - - wie Liebe alles ist - - und das Vollkommene so selten, dass man es heilig hüten muss - und eine Schale sein, die fleckenlos glänzt und umfängt. 211

So wie sich das Körpergefäss auf das Untere aufbaut, stellt der Brunnen die Verbindung von Aussen und Innen her und führt den Menschen in den Urgrund des Seins.

Die Schlange

Die Schlange ist ein Symbol der Ganzheit des Seins, ausgedrückt in der Kreisschlange. Bei Rosamunde deutet sie auf die auf die Regionen des Todes, sie ist "das tötende Messer", wie Jung sagt.²⁵

Während des Verführungsversuches, bei dem Erwin Benler zu Tode stürzt, taucht dieses Symbol auf:

Erwin: Wenn wir einen andern Ausgang entdecken, müssen wir ihn benutzen. Ich scheue keinen Umweg, um diese Leiter in den Hades zu vermeiden.

Rosamunde: Später werden wir suchen. Wir sind doch kaum eingedrungen - in unsern Dschungel von Dachsparren und Wäscheleinen.

Ho ho - hier verschlinge ich mich schon in eine Liane - oder züngelt eine Schlange nach mir, die mich mit ihrem Schlangenleib umschnüren will, um mich zu liebkosen? Schlangen sollen so verliebte Tiere sein. (Aus dem Dunkel rufend.) Befreien Sie mich aus der Umschlingung, Herr Erwin - ich bin doch kein Schlangenliebchen! 26

Das Bild, das Kaiser benutzt, stammt aus der griechischen Mythologie. Der Hades ist das Reich des Todes, und die Frauen mit dem Schlangen um den Leib sind die blutdürstigen Mänaden im Gefolge des Gottes Dionysos, dem Spender von Leben und Tod. 27

Die Tiere

"Das Tier stellt den Trieb und das Verbot dar, und der Mensch ist darum Mensch, weil er die animalische Triebhaftigkeit überwindet," sagt Jung. 28 In Verbindung mit dem Archetypus des Kindes heisst es:

Oft ist das Kind in Anlehnung an das christliche Vorbild gestaltet, häufiger aber entwickelt es sich aus durchaus unchristlichen Vorstufen, nämlich aus Unterweltstieren, wie Krokodilen, Drachen, Schlangen oder Affen. 29

Diese Verbindung mit der Unterwelt ist auch bei dem Waisenkind Rosamunde vorhanden. Sie beobachtet eine Eidechse und spricht dabei:

Mich lieben Tiere. Ich habe Begegnungen mit Tieren gehabt, die an das Wunderbare grenzen. Die Zärtlichkeit von Fischen - keiner kennt sie. Einmal am Rande eines Fischteichs - (Abbrechend) Schwester, sind Kröten grässlich? Feiste, mit Warzen übersäte Krötenleiber - die sollten ausgeschlossen sein? Von dieser Inbrunst, die aller Kreatur zugeteilt ist? Die lieben muss - sonst untergeht? Sie hat doch Angst vorm Untergang - drum liebt sie und erhält die Schöpfung, die wunderbare. Kröte, Fisch und ich! Wanda: Sie könnten dieser Eidechse nicht den Kopf zertreten? Rosamunde: Ich würde nicht mehr glücklich schlafen können. Ich wäre doch nicht wert - dass mich die Vögel im Schlaf aufsuchen. Wanda: Was ist denn das? Rosamunde: Das träumen Sie nie? Dafür muss man doch seine Träume offenhalten: wenn die Vögel fliehen und Zuflucht suchen. Mir kommen sie geflogen. Vor den Verfolgern aus der Dunkelheit. Das sind die riesengrossen Fledermäuse mit Mäulern von Krokodilen. Die schnappen und klappern in der Luft - das scheint wie Wind, der um die Dächer heult - und doch ist es die Jagd auf alle bunten schönen Vögel, die auf der Erde fliegen. Ich bin ausersehen sie zu schützen. Mein Ruhm muss gross sein, denn sie kommen von weit her. Dann bin ich mitten in der Nacht - ich stehe aufrecht und breite meine Arme aus, um alle aufzunehmen - bedeckt von der Gefiederpracht und tönend von ihren reinsten Vogelkehlenmelodien ein singender Vogelbaum! 30

Diese Verbindung mit den Tieren zeigt Rosamunde als ein Wesen, das nicht in dem Bereich des Menschlichen zu Hause ist.

ROSAMUNDE ALS DEMETER-HEKATE FIGUR

Der Tod Rosamundes schliesst einen Kreislauf, der mit ihrer Kindheit als Waise begann. Schon bei ihrem Abschied von William im Palmengarten sagte sie:

Da tilgt sich die letzte Spur unsrer Begegnung aus, wenn wir aus diesem Pavillon gehen, in den ich dich heute wieder zurückgeführt habe, um den Kreis zu runden, der nun mit Anfang und Ende alles einschliesst und nichts mehr von aussen hinzulässt.

So spricht sie auch am Abend vor ihrer Hinrichtung:

Noch einmal schicke ich dir Botschaft. Es ist keine letzte Botschaft - es ist eine ewige Botschaft. - - Dann kann meine Stimme versagen. - - Doch wie der Mond sich rundet, hörst du sie unvergänglich an. - - - - Glaube mir, William - denn sieh!: ich habe den Mond nicht zerbrochen. Unversehrt ist der Kreis seines Lichts, das sich wieder vollendete.

Die Verbindung Rosamundes mit der Unterwelt kam schon durch die Bilder des Hades, der Schlangen, der Tiere und auch des Baumes zutage. Ihre merkwürdige Beziehung zum Mond wurde bisher nur beiläufig erwähnt. Jedoch stellt gerade ihre Verbindung mit dem Mond Rosamunde als die Erscheinung dar, als die sie bisher angedeutet wurde: eine Demeter-Hekate-Korefigur.

Der Mond ist Rosamundes eigentliche Verbindung mit der Welt des Uberirdischen, so wie er der Bote Rosamundes an William ist.

Das Mädchen: Siehst du den Boten?

Der Mann: Hinter der gläsernen Kuppel die Mondsichel - noch karg.

Das Mädchen: Dann schwillt sie - denn ich belade sie mit Grüssen für dich. Und mit gehäufter Last gleitet der volle Mond zu dir und du nimmst alles an dich, was ich dir schicke - und den entladenen Kahn gebietest du auf dem Ozean der Nacht mir zurück, um neue Fracht zu verlangen, die ich dir immer zu wenig entsende.

Wirst du mein Mondschiff erwarten? Ungeduldig?

Der Mann: Vergisst du es nie?

Das Mädchen: Zerbräche nicht alle Welt, wenn ich es vergässe - und im Sturz der Gestirne zerschellten nicht auch wir? Will ich

denn sterben?

Der Mann: So lebst du, solange der Mond über mir erscheint?

Das Mädchen: Mit des Mondes ewiger Ankunft über dir kann ich nicht

vergehen. 3

Ihre Krankheit zog sie sich indirekt durch den Mond zu:

Wanda: Ist sie mondsüchtig?

Bruno: Anfangs dachten auch wir es, doch ist sie davon frei. Ihr ist nur eigentümlich sich von der ersten Sichel bis zum Vollmond

im Freien aufzuhalten.,

Beim Licht des Mondes erfährt Wanda das Geheimnis von Rosamundes Liebe zu William:

Der Mond aber enteilt und erhielt nicht die Fracht, die du erwartest. Ach - du erwartest sie, ich weiss es. Auch voll brennender Ungeduld, wie ich sie häufe in die silberne Sichelschale, die nie den Überfluss fasst, den ich ihr spenden will, und immer zu früh wegsinkt - voll und doch leer. ...

Nur noch von deinem Silbermondlicht, das ich fleckenlos widerspiegeln will. --- So hell dein Schein - so voll die Fracht. Nun habe ich dich beladen - nun halte ich dich nicht mehr -nun gleite in deinem blauen Mondmeer hinab zu ihm.5

Ihre letzte Botschaft sendet Rosamunde wieder über den Mond:

Noch einmal schicke ich dir Botschaft. Es ist keine letzte Botschaft - es ist eine ewige Botschaft. - - Dann kann meine Stimme versagen. - - Doch wie der Mond immer sich rundet, hörst du sie unvergänglich an. - - - - Glaube mir, William - denn sieh!: ich habe den Mond nicht zerbrochen. ...

Ich bleibe Rosamunde. Die ewig den Mond belädt für dich mit Liebesworten - - und da der Mond ewig ist - sind meine Liebesworte ewig - wie der Mond - - 6

C.G. Jung schreibt über die Korefigur:

In der praktischen Beobachtung tritt bei der Frau die Korefigur als unbekanntes junges Mädchen auf; nicht selten als Gretchen und uneheliche Mutter... Des öftern gleitet die Kore- und ebenso die Mutterfigur überhaupt ins Tierreich ab, dessen beliebteste Vertreterin die Katze ist, oder die Schlange oder der Bär, oder ein schwarzes Unterweltsmonstrum, wie das Krokodil oder salamander- und saurierartige Wesen. Die Hilflosigkeit des jungen Mädchens liefert es allen möglichen Gefahren aus, z.B. von Ungeheuern verschluckt

oder rituell wie ein Opfertier geschlachtet zu werden. Oft sind es blutige, grausame, sogar obszöne Orgien, denen das unschuldvolle Kind zum Opfer fällt. Manchmal handelt es sich um eine eigentliche Nekyia, eine Hadesfahrt und Suche nach der "schwer erreichbaren Kostbarkeit", gelegentlich verknüpft mit rituellen, sexuellen Orgien oder Opfern von Menstrualblut an den Mond. ...

Die "Erdmutter" ist immer unterirdisch und hat gelegentlich Beziehung zum Mond, entweder durch das schon erwähnte Blutopfer, oder durch Kinderopfer, oder sie ist mit einer Mondsichel geziert. ...Das Mädchen ist sehr oft charakterisiert als nicht gewöhnlich menschlich; es ist entweder unbekannter oder merkwürdiger Herkunft, oder sieht seltsam aus, oder tut oder erleidet merkwürdige Dinge, worauf man auf eine besondere, mythische Natur des Mädchens schliessen muss.7

Praktisch alle der von Jung hier angeführten Merkmale sind bei Rosamunde vorhanden: die merkwürdige Herkunft; die uneheliche Mutterschaft; die Beziehung zu den Tieren mit Unterweltscharakter; die Hinweise auf den Hades; die Tatsache, dass sie sich als Gefäss einer Kostbarkeit ansieht: der vollkommenen Liebe; die Blutopfer, Kindesmord miteingeschlossen, und letztlich, ihre Beziehung zum Mond.

Die Korefigur bedeutet in der griechischen Mythologie eine Mädchengestalt, die unter dem Namen Hekate Beziehungen zum Mond und ein demetrisches Wesen hatte. In dieser Personifizierung wurden drei Weltaspekte, ein mädchenhafter, ein mütterlicher und ein mondhafter vereinigt. Die Korefigur wurde als Königin des Todes verehrt⁹, gleichzeitig als Doppelgängerin der Demeter und als Vertreterin des Mondes angesehen, zu dem sie engste Beziehungen hat. 10

Hekate war die Herrin der Gespenster, die daran mahnte, dass in der geordneten Zeuswelt auch einem chaotischen Bereich Raum gelassen werden musste, in dem sich die Gestaltlosigkeit der Urwelt als Unterwelt weiter erhält. 11 "Ausser dem Koretum, der Beziehung zum Monde und zu einem urweltlichen Gespensterreich, gehörte auch eine Art Mitterlichkeit zur

Idee der Hekate. Sie war ebenso wie die Artemis oder die Mutter Erde selbst kovporogos, Amme und Ernährerin aller, die nach ihr geboren worden sind. 12 In der Demetergestalt ist sie die Göttin, die die günstigen Jahreszeiten bringt, die Göttin der Naturzyklen, ebenso wie sie die Göttin des Getreides, der Frucht, der Blätter und Blumen ist. 13 Die drei Aspekte – der Charakter der Muttergöttin, derjenige der Getreidegöttin und der der Göttin der geheimen Einsicht – gehören zur Demetergestalt, und keiner von ihnen wäre wegzudenken. 14 Eine Art Unsterblichkeit gehört zu den Gaben der Demeter, ausgedrückt im sterbengleichen Verschwinden und in der auferstehenartigen Rückkehr im Naturzyklus. 15 Ausserdem wurde diese Demeter-Hekate-Korefigur mit Persephone identifiziert, die mit Hades, ihrem Manne, die Unterwelt regiert. 16

Die Bedeutung der Mondsichel, die mit diesen Gestalten verbunden ist, liegt darin, dass die mondförmige Sichel seit uralten Zeiten das Werkzeug für das Abschneiden des Samentragenden war, des Getreides. 17

Im Hintergrund dieser Gestalten - Hekate, Demeter, Persephone, - lassen sich Zusammenhänge erkennen, die für den Menschen urtümliche Probleme sind: Hochzeit und Tod, Grab und Brautgemach, Tod und Fruchtbarkeit. 18 "Die Welt der Fruchtbarkeit und des Todes steht hier im Zusammenhang mit den vom Mond beherrschten Weltaspekten. 19 "Was der Mond da beleuchtet, ist wiederum sehr zweideutig: einerseits erscheint da mütterliche Sorge und Wachsenlassen von allem Lebendigen, andererseits wiederum Unanständiges und Tödliches. 120

Alle diese Aspekte des Gebärens und Tötens sind in Rosamunde vereinigt, und nur wenn man sie in diesem grösseren Zusammenhang sieht, kann man das für jegliche Logik unbegreifliche, todbringende Wesen Rosamundes annähernd verstehen.

Noch am Schluss des Stückes bewegt man sich im Kreis des mythischen Geschehens, wenn William beim Schein des Mondes flüstert:

Das Attribut der Unsterblichkeit wurde bereits im Zusammenhang mit Demeter erwähnt. Die Reinheit Rosamundes ist als letzte Eigenschaft auch im mythischen Vorbild gegeben: im Zusammenhang mit dem Ariadne-Mythos. In Ariadne spiegeln sich die Eigenschaften der Demeter und Koregestalten. 22 Man übersetzt ihren Beinamen %yv/ gewöhnlich als "die Hochheilige."23

Walter F. Otto schreibt dazu:

Aber das Wort "heilig" kann einen christlichen Leser mur irreführen. Auch die Übersetzung "rein", die ebenso nahe liegt, befriedigt nicht, weil unser Begriff der Reinheit vom Moralischen kaum zu trennen ist. Mit den Wörten "unberührt" und "unberührbar" kommen wir der eigentlichen Bedeutung am nächsten, aber wir müssen dabei an die Unberührtheit und Unberührbarkeit der dem Menschen entrückten, seinem Guten wie seinem Bösen fremden Natur denken. Sie ist dem Göttlichen nahe, und darum ist dieser Begriff der Unberührbarkeit zugleich mit dem der Verehrungswürdigkeit verbunden. Der Kultus und das alte Epos geben dieses Prädikat nur weiblichen Gottheiten, und zwar solchen, die dem geheimnisvollen Bereich der Erde, des feuchten Elementes, des Werdens und des Todes angehören: Artemis, Kore, Demeter, Aphrodite. Thnen allen steht Ariadne durch Wesensverwandtschaft nahe. 21

In diesem Zusammenhang ist es aufschlussreich zu sehen, dass Kaiser in einem Brief vom 24. Dezember 1939, gerichtet an Caesar von Arx, von einem Entwurf für ein Drama mit dem Titel Ariadne spricht, das nie geschrieben wurde. Aufschlussreich ist es aber doch, dass er sich mit diesem Material beschäftigt hat, zur Zeit da er Rosamunde Floris und Alain und Elise schrieb. Das Drama Ariadne sollte in der Gestalt der Geliebten des Gottes Dionysos den Aufenthalt Nietzsches in Tribschen und seine Freundschaft mit Cosima Wagner darstellen.

ABSOLUTES DASEIN: DAS MYTHISCHE SEIN ELISES

Der mythische Hintergrund und die Bedeutung Rosamundes ist einwandfrei erwiesen. Ebenso wie Rosamunde gehört auch Elise durch ihr archetypisches Waisenkindschicksal in den Zwischenbereich des "aus dem Dasein noch nicht ausgeschieden, und doch nicht zu sein." Andere Erscheinungen, wie die Hausmeisterin und der Schlächter, deuten auf die gleiche Region einer Zwischenwelt hin. Durch das Element des Wassers, das Alains Jugend prägte, wird das Symbol "des zeitlosen Elementes der Entstehung und Wandlung" miteinbezogen, das in der Verbindung mit Elise, die Tod und Verbannung bringt, alle Dimensionen der menschlichen Existenz darstellt.

Es ist der Tod Dapperres, der in Alain die Erkenntnis der Totalität des menschlichen Daseins reifen lässt. Diese Erkenntnis ist in ihm durch seine nahe Beziehung zum Meer schon unbewusst vorhanden, und wird bei der Liebeserklärung Elises während des Gerichtsverfahrens über den Tod Dapperres zur bewussten Kenntnis. Das Leid der Trennung durch Verbannung hält die Liebe entfacht, und die Liebe gewährt ihnen Einsicht in den Ursprung des Lebens, "den heissen Trieb der Schöpfung". Durch Elise wird Alain zu einem neuen Sein geboren, und vor ihnen liegt eine Zukunft, "wo Zeit verblasst, um Ewigkeit zu werden", und "Schöpfung - Lust und Leid ausgleichend - in Herrlichkeit sich endet."3

Beide sind zu einem absoluten Sein wiedergeboren, das solches
Handeln ausschliesst, wie es im irdischen Bereich die Pflicht der
Menschen ist. "Das Sein bedingt das Handeln," sagt der Gerichtspräsident,4

und das absolute Sein Elises bedingt absolutes Handeln, ungebunden an menschliche Konventionen, Lüge und Mord miteingeschlossen. Es ist ein Dasein jenseits von Gut und Böse.

Das Sein Elises ist "absolutes Dasein", wie Paulsen von den Griechischen Dramen zurückblickend feststellt. Mit einem solchen Anspruch auf absolutes Sein befindet man sich im Wesen der Mythologie, die versucht, "die Unendlichkeit des überindividuellen, organischen Lebens zu erfassen. Man erlebte es, das Sein gleichsam als Kern des Kerns, als eigenes Sein. The Rückkehr Elises in überindividuelles Schicksal vollendet einen Kreislauf, der mit ihrem archetypischen Waisenkindschicksal begann.

"VOLLENDETE REINHEIT IST EINFALT"

Dieses Wort Laotses, dem Drama Rosamunde Floris vorangestellt, wurde von Eric Albert Fivian als Hohn betrachtet. Und doch hat es eine Berechtigung, als Motto ernst genommen zu werden, und zwar nicht nur in dem Sinne der Reinheit, wie er bei der Demeter-Korefigur festgestellt wurde.

Der Mensch im Mythos lebt im Wberindividuellen, dessen Erleider er ist. Es ist eine Welt, die von Dämonie, dumpfen und übermächtigen inneren Kräften geleitet ist. Es ist eine unerlöste Welt, und doch ist der mythische Mensch glücklich darin und geborgen, denn ihm ist nicht bewusst, dass er das Sein als sein eigenes Sein erlebt.

Dieses Bewusstsein kommt in der Antike mit Sokrates und seinen Schülern, deren Suche nach dem Logos die Grenze zog zwischen der Welt und dem "Ich". Von ihnen wurden im diskursiven Denken Methoden entwickelt, mit denen der Denkende sich selber prüfen kann und der Handelnde sich nun selbst als Urheber seiner Taten und Unterlassungen erfasste. Damit gewann er Urteil über sich selbst – ein personales Gewissen.

Gerade davon ist hier kein Anzeichen vorhanden. Die Menschen hier sind sich einig mit sich selbst und glauben, die Weltordnung verstanden zu haben. So gehorchen sie mit Uberzeugung dem Gesetz, das in ihrer Welt als unverbrüchlich gilt. Sie handeln in ihrer Art "reinen Gemüts", wie die Helden der homerischen und althochdeutschen Epen, die in ihrer Art fast kindlichen Gemüts Gefühle wie Hass und Blutrache als heilig ansehen. Das bedeutet nicht, dass Menschen mit dieser Gemütsauffassung nicht mit

einer gewissen Klugheit oder Schlauheit handeln konnten. Ihr Handeln entsprang aber einer Art Kollektivvernunft, halbbewusst, naturhaft oder sogar "barbarisch" anzusehen.

Diese Einfalt, diese "reine Gemütsverfassung", die sich auf kein persönliches Gewissen beruft, findet man bei Rosamunde, ja auch schon bei Elise und Catherine in ihrem Handeln nach einem höheren Gesetz, so dass das Motto "Vollendete Reinheit ist Einfalt" auch auf die Dramen Alain und Elise und Oktobertag übertragen werden kann.

KAISERS VISION DER DICHTUNG IN SICHT AUF DEN MENSCHEN

Vieles ist über Kaisers Vision von der Erneuerung des Menschen in den expressionistischen Dramen geschrieben worden. So muss es einem zu Denken geben, wenn Kaiser ein Drama wie Rosamunde Floris "seine kühnste und vollkommenste Dichtung" nennt. Es bedarf einer Revision seines Bildes als "Denkspieler" oder "Drameningenieur", wenn man seinen Begriff von der Aufgabe der Dichtung erfassen will. Wenn man über Kaisers Rhetorik hinweg zu seinem sich immer wiederholenden Begriff der Dichtung vorstösst, so muss man erkennen, dass sich in einem späten Drama wie Rosamunde Floris Ideen verwirklichten, die schon zwanzig Jahre vorher niedergeschrieben waren.

1919 schreibt er in einem Brief an Hans Theodor Joel:

Also; wann wird ein Werk angefangen - beschlossen? Man würde einen Kalender der Seele erfinden müssen - und man wird ihn nicht errechnen. Oder soll ich die wachsende Gestaltungsfähigkeit des Dichters zum Mass seines Schaffens nehmen? Nötig ist sie - doch gering vor der Vision.

Die kleine bequeme Unwahrhaftigkeit einer Chronologie meiner Bühnendichtungen kann ich mir so nicht mehr gewähren - es gibt einen Anfang, der vor allem Anfang ist, den wir nicht ermessen, und verschwindet in die Unendlichkeit, die wir ebensowenig abtasten.

In seinem undatierten Essay Dichter und Regisseur heisst es:

Was gibt das Leben her - das ist der Anruf, den der Dichter in den Tag an jedem Morgen spricht. Mit jedem Morgen verstärkt sich der Anspruch des Fragenden. Die grosse Fülle des Seins wird leer vor solchem inständigen Verlangen. Nicht mehr das Leben kann die Wünsche des Dichters erfüllen - in die Pausen des Geschehens und die Leere von Erleben setzt er sein Werk. Es wird zur Tatsache, was ich anfangs berührte. Die Impotenz macht den Dichter produktiv. Hier keimt der Wille zum Werk - hier schwingt sich die Brücke von Tod zu Leben - und aus solcher fürchterlichen Erfahrung stellt sich das Werk als Turm des Schweigens in die Mittagswüste des Daseins,

das ohne Gärten und Wälder die Sehnsucht nach Gärten und Wäldern offenbart. $_3$

Bereits aus diesen Abschmitten kann man ersehen, dass Kaiser in seiner Dichtung über das Leben hinaus will. Er will in einen Erfahrungsbereich vordringen, der in der nicht "abtastbaren Unendlichkeit" liegt, in den Bereich der "fürchterlichen Erfahrung", wo sich "die Brücke von Tod zu Leben" schwingt. Mit diesen Erfahrungen hat er bereits die Totalität der menschlichen Existenz als die Aufgabe der Dichtung vorgezeigt.

1922 drückt er das in seinem Essay Der kommende Mensch so aus:

Worauf gründet sich das Wissen vom möglichen Menschen? Ich sage das Wort: Dichtung. Denn ich bin der Ansicht, dass jene zusammenfassende Kraft, die des Menschen besondere Eigentümlichkeit ist, im Vorgang der Dichtung heute den vorläufig beweiskräftigsten Ausdruck hat. Im Beweis für des Menschen prästabilierte Vollendung, die er nur aus Unbewusstheit in Bewusstheit heraufführen muss!

Das ist sein Weg - sein Werk - und sein Ziel. Dichtung umfasst den Bezirk aller Fähigkeiten und stellt sie unter das Gesetz einer Auswirkung. Aus den Zufälligkeiten der Erscheinung - des Stoffs tut sich triumphierend die Idee aus: die Idee, die ein All ist - ein zeitlos Gegenwärtiges - ein gegenwärtiges Unendliches: begriffen vom Menschen - nur begreifbar für Menschen. Der Mensch ist das All - allhier, allda - allfern, allnah - allseiend, allgegenwärtig. Dichtung proklamiert die Synthese Mensch!

...Dass der Mensch nicht Stückwerk sei - sondern planvoll ein Ganzes: es wird schon im Mythos vorgesagt (in dem die Wahrheit von Unwähndigen modet). Manswag unterliegt Apoll: Manswag blies

Ganzes: es wird schon im Mythos vorgesagt (in dem die Wahrheit von Unmündigen redet). Marsyas unterliegt Apoll: Marsyas blies die Flöte und blähte blasend die Backen zu Bäuchen, die das Ebenmass des menschlichen Gesichts verzerrten (Apoll spielte mit schöner Geste die Leier). Ahnungsvoll wunderbar fein die griechische Ablehnung des überbeschäftigten Menschen – der eine Tätigkeit vollführt, die das von Ursprung eingesetzte Mass überschreitet. – Der Mensch ist ganz! Was vor uns tastend geahnt wurde – wir wissen es jetzt mit Gesetz und Gültigkeit!

Man kann den "Bezirk aller Fähigkeiten" eines Menschen durchaus als rein körperliche Tätigkeit auffassen, wie es ja Arnold Meese in sehr ähnlichem Kontext bei Kaisers Essay Der gekonnte Mensch mit einer gewissen Berechtigung getan hat. 5 Die Synthese "Mensch", die Kaiser

hier proklamiert, scheint jedoch über eine derartige Beschränkung hinauszuweisen. "Der Mensch ist das All": das ist mehr als für acht Tage mit einem anderen Menschen die Tätigkeit zu wechseln, um neue Fähigkeiten auszubilden. Der Mensch ist hier als Mikrokosmos gesehen, der alle Eigenheiten und Schicksale der organischen Kreatur in sich vereinigt. Das kann sowohl den geordneten Kosmos bedeuten wie Chaos, das der Dichter "mitleidlos und bar der Pflicht des Erbarmens" sichtet.

"Ich lebe nicht dies Leben, um zu sterben - sondern um den Tod in mein Leben zu verwandeln," schrieb Georg Kaiser von sich selbst. 7
Wenn man an die Themen denkt, die Kaiser in diesen Dramen aufwirft, dann kann man nicht umhin darauf zu schliessen, dass das eigentliche dichterische Anliegen Kaisers die Frage nach der Existenz des Menschen ist. Die Frage nach der Existenz des Menschen führt den Dichter in den Bereich des Mythischen und des Religiösen. Die Frage der Religiosität Kaisers sei dahingestellt, seine fortschreitende Hinwendung zum Mythos dagegen ist offenbar. Hier findet Kaiser seine "Synthese Mensch", denn wie Kaisers Dichter-Zeitgenosse Broch einmal sagt, umfasst der Mythos "die Totalität der menschlichen Wesenheit". 8

KAISERS AUFFASSUNG DES MYTHOS

Michtig schafft Mythos im Sinnbild - und im kleinsten Ding des Splitters eines Dorns, den er aus Wurzel in den Weltball gestossen zum Riesenschattenbaum des Weltalls erhebt, beweist er seine schöpferische Macht - die Menschenmacht ist, wenn sich der Mensch entscheidet: im Geringsten das Unendliche auszudenken.

Diesen kleinen, letzten Abschnitt des Essays Mythos (1919) benutzt Arnold Meese, um den ganzen Essay dahingehend zu interpretieren, dass die Verobjektivierung des Denkens und der Sprache bei Kaiser eines der Wesensmerkmale der dichterischen Schöpfung sei.² Damit lässt Meese allerdings die Wesensmerkmale von Kaisers Mythosauffassung vollkommen auf der Seite liegen.

Das wird Ziel von Kunst, die formt: Einheit zu wölben über Zerstreutem-Zerrissenem. Unaufhörlich wird Mythos erfunden, der Forschung nach dem Ursprung der Vernichtung der Einheit ist, deren verborgenes Vorhandensein die Kraft unserer dauernden Sehnsucht beweist.

Die Zweiteilung des Menschen in Trieb und Vernunft ist die Ursachee dafür, dass der Mensch nicht mehr den Einblick in die Geheimnisse der Schöpfung besitzt, deren archetypischemund mythische Sinnbilder im Unterbewusstsein des Menschen noch vorhanden sind.

Vom Fruchtbaum des Gartens Eden fällt die verbotene Frucht in die ungehorsam verlangenden Hände der ersten Menschen - und was nun geschieht, wird wie rasch über den ganzen Welthimmel aufürmende Gewitterwolke, aus der Blitz schlägt, furchtbar: Einheit ist zerschnitten - und das Menschenwesen in Trieb und Vernunft zweigeteilt. Nicht mehr Einheit - nicht mehr in Unbedenklichkeit Gott nahe.

Die Gottnähe war es, was dem Menschen die Einheit schenkte. Diese Gottnähe sucht der Mythos wiederzufinden.

Der Mythos stützt sein himmlisches Gezelt auf Pfosten, die tief in der Erde versenkt sind. Solcher Unterbau trägt und erlaubt die Erhöhung des Gebildes dicht an den Himmel - und rollt noch Himmel und Sternschwarm unter die Kuppel seines vereinenden Doms.

Niedrigkeit und Höhe - das rastlose Verlangen zu einem Bezirk seiner Wesenheit hoch und tief zu verdichten schreibt den Mythos vom Menschen.

Hier erscheint wieder die Idee von der "Synthese Mensch", wobei deutlich nicht von Tätigkeiten des Menschen die Rede ist, sondern "Moch" und "tief" seiner Wesenheit zu vereinigen. Die Wesenheit ist aber, dass Leben und Tod das Sein des Menschen bestimmen.

Lachend schreibt Platon den Mythos der Zweiteilung des Menschen hin - und verstärkt ihn sofort zum grossen Sinnbild weitester Beziehungen. Aus Lachen entsteht staunend Stille vor solchen Konsequenzen.6

Die Zweiteilung des Menschen bei Plato ist die, in der die Seele des Menschen am unvergänglichen Sein der Ideenwelt teilhat. Eingegangen in den Körper, ist sie jedoch ihrem wahren Ursprung entfremdet. Gleich den Gefesselten, von denen Plato in seinem Höhlengleichnis erzählt, ist sie, solange sie dem Körper verhaftet bleibt, ein Sklave, der in fremdem Dienst Fron leistet. Nur Erkenntnis kann die Seele befreien. Daher ist bei Plato nur der denkende und erkennende Teil der Seele unsterblich. Bleibt sie dem Vergänglichen verfallen, so muss sie in immer neuer Verkörperung im irdischen Schattenreich erscheinen. Der Mensch lebt also in einem Zwischenreich. Er ist weder in der Welt der vergänglichen Dinge und wesenlosen Schatten ganz zu Haus, noch in der Welt der ewigen Urbilder. Es ist der Bereich, den Kaiser in einigen seiner Dramen zu zeigen versucht.

Mythos bemüht sich in linder Vermittlung: er macht schuldlos in Schuldigkeit - erklärt deutlich schweres Rätsel und legt noch an die Schwärze der lichtlosen Erde den sommerweissen Schein milder Heiterkeit.

Im letzten der zitierten Abschnitte, die, wohlgemerkt, auch nicht den vollständigen Essay wiedergaben, gibt Kaiser einen Wink, dem zu folgen sich lohnt: Mythos macht schuldlos in Schuldigkeit.

Wenn man von diesem Gesichtspunkt aus Kaisers Frauengestalten betrachtet, versteht man, wieso sie alle am Schluss der Dramen als schuldlos hingestellt werden können: weil sie mythische Gestalten sind. Kaiser hat wissentlich Frauengestalten zu solch mythischer Seinsweise emporgehoben, sind doch die grossen Mythen wie der Demetermythos, oder die Mysterien von Eleusis und sogar der Dionysosmythos Frauenkulte. Das Bild der Frau erweitert sich im Mythos zum Sinnbild der Grossen Mutter, dem Ursprung des Lebens, der zugleich Sitz des Todes ist. Im Urbild der Frau mischen sich Leben und Tod, Sterblichkeit und Ewigkeit auf wunderbare Weise, die Nythos zu ergründen sucht.

MYTHOS UND DER GESITTETE MENSCH

Alain und Elise und Rosamunde Floris, die zwei Dramen, in denen mythisches Sein "gewissenlose" Menschen in ihrer Tödlichkeit vor Augen führt, sind in den letzten einundhalb Jahren geschrieben worden, bevor Georg Kaiser als Geächteter das Land fliehen musste, das den "Mythos des zwanzigsten Jahrhunderts" proklamiert hatte. Bereits 1933 war er als Kulturbolschewik abgestempelt worden und hatte Druck- und Aufführungsverbot erhalten. Seine Opposition zum Regime tat sich in Schauspielen wie Der Soldat Tanaka, Der englische Sender, Klawitter, Die Lederköpfe oder Das Floss der Medusa kund, und wenn man Kaisers Die Gasgesellschaft - Illegale Flugblätter gelesen hat, bleibt kein Zweifel über Kaisers politische Position.

Die Frage, die hier zum Schluss noch aufgeworfen werden soll, ist, ob Kaiser diese Dramen zu Sinnbildern eines noch weiteren Kreises gemacht hat, als zum Versuch, die Totalität des Menschen auf mythische Weise zu erfassen.

Die mythische Denkweise ist vom kritischen Denken her gesehen gewiss ein Wahn, aber er hat "Methode". Er ist praktisch und hat einen heiligen Ernst, er hat sogar Wahrheit bei sich. Die Menschen haben nicht nur Tausende von Jahren darin leben können, sie haben in ihm ihre Lebensordnung, ihre Sitten, ihre Menschlichkeit begründet. Der Mythos hat Normen geschaffen, er hat geistige Ordnung gestiftet; diese hat Rechte und Sitten geprägt, hat Autorität und ethische Prinzipien erzeugt, freilich nur "barbarische".

Wenn mit der logischen Argumentation die Loslösung vom Mythos erfolgte, wurde das individuelle Gewissen und die Lebensgestaltung von innen her möglich.

Im Mythischen hat es einen Sittenzustand gegeben, in dem das, was man "Gewissen" nennt, noch keine Rolle gespielt hat. Das Denken der älteren Zeiten war kollektivistisch, konformistisch und magisch: der einzelne musste tun, was die Sitte verlangte. Er wurde durch Handlungsschemata, die er um sich bemerkte, zum Mittun veranlasst. Man handelte "ohne Wissen" vom Handeln, in diesem Sinne gewissenlos, wenn auch Reue über eine Handlung eintreten konnte, mit dem nachträglichen Urteil: was ich da tat, wollte ich nicht. Das kindliche Gewissen ist sich des Bruchs einer Regel bewusst, aber es ist sich micht bewusst, dass einen transzendental sich begründenden Anspruch auf das Sein und Handeln des Menschen gibt, der sich auch unabhängig von der Sitte und vom Willen der Autoritätsträger in ihm geltend machen darf. Der Mensch ist ganz auf sich gestellt bei diesem Anspruch, und der einzige Wille, der ihm gegenübersteht, ist er selbst.

Im mythischen Menschen ist das "Er selbst" ausgeschaltet: Dämonen und Götter handeln in ihm durch seine Organe hindurch, und er erleidet die Folgen. Sokrates und seine Schüler gehören zu den ersten, bei denen auf dem Weg "vom Mythos zum Logos" die deutliche Scheidung von Welt und Ich gemacht wurde. Sie fanden im Innern die Unterscheidung des Subjektiven von einem Absoluten, und in den Methoden, die entwickelt wurden, konnte der Handelnde sich nun selbst als den Urheber seiner Taten sehen.

Vielleicht ist es das, was Kaiser meint, wenn er sagt:

Wohin schiebt Mythos des Sokrates Aufbruch? In Vorstadtstrassen - Marktwinkel. Es geht um den Anlass, der fasslich ist. 1 Platons Theorie über das Gewissen ist ein erster Versuch, diesen Durchbruch metaphysisch zu verstehen. Er deutet ihn als Ruf eines Absoluten in der Seele, welchem der Mensch gehorcht, indem er seine Zustände als von seinem "Selbst" her verantwortbar ansieht; indem er seinen Willen, den schwer gebundenen, bedingten, dämonischen, als seinen von ihm gesehenen, kontrollierbaren, ihm eigenen setzt. Das macht aus dem Lebewesen Mensch erst die Person.

Kaiser kann auch das meinen, wenn er schreibt:

Lachend schreibt Platon den Mythos von der Zweiteilung des Menschen hin - und verstärkt ihn sofort zum grossen Sinnbild weitester Beziehungen. Aus Lachen entsteht staunende Stille vor solchen Konsequenzen.

Die Konsequenzen sind diejenigen, die der Mensch ziehen muss, der, vom Mythos befreit, seine Handlungen mit seinem Gewissen abwägen und vor sich selbst verantworten muss. Wenn man dies akzeptiert, dann kann auch der Sinn von Kaisers Satz, "Mythos bemüht sich in linder Vermittlung: er macht schuldlos in Schuldigkeit", erweitert werden zu der Bedeutung, dass der mythische Mensch schuldig ist, auch wenn der Mythos ihn von persönlicher Schuld lösen mag.

Jeder Handelnde ist primär bei seiner Sache, er ist eingetaucht in das Ziel seiner Handlung. Daher konnte Goethe mit Recht die Formel wagen: der Handelnde ist gewissenlos. Der gewissenhaft Handelnde aber verdoppelt sich in seinem Tun: er ist darin und darüber zugleich. Wenn diese "Zweiteilung des Menschen" gelingt, so entstehen die höheren Formen der Personalität.

Wenn dies die Zweiteilung des Menschen ist, die Kaiser in seinem Aufsatz Mythos unter Hinweis auf Sokrates und Platon andeutet, dann darf man auch den Dramen Kaisers mit "höherer Wirklichkeit", "absolutem

Dasein" und "mythischem Sein" eine neue Bedeutung zuweisen, welche die bisherige, von den mythologischen Analogien stammende, überschattet. Es geht Kaiser dann nicht mehr nur um die "Totalität der menschlichen Wesenheit", um Brochs Ausdruck noch einmal zu borgen, sondern um die Wesenheit des ethischen Menschen, der in seinen expressionistischen Dramen in einer Gestalt wie Eustache de Saint-Pierre vorbildlichen Ausdruck gefunden hat.

ZUSAMMENFASSUNG

In dieser Arbeit konnte gesehen werden, dass die Frauengestalten in den Dramen Kaisers eine ausserordentliche Rolle spielen. Kaiser zeigt die Frau in den frühen Dramen Die jüdische Witwe und Europa als Elementarwesen, die mit einem unbeirrbaren sexuellen Instinkt ihren Weg gehen. In den Dramen Das Frauenopfer und Oktobertag verschiebt sich das Gewicht von der erotischen Seite auf die Intensität der Liebe, deren die Frauen fähig sind. Dabei wurden in diesen Dramen die Einflusse Nietzsches und Shaws festgestellt.

Als wichtige Motive konnten das archetypische Waisenkindmotiv, das Wiedergeburtsmotiv und das Leben und Tod-Motiv neu herausgestellt werden, wobei besonders die Merkwürdigkeit des regelmässig wiederkehrenden Waisenkindschicksals bei den Frauen auf mythisches Geschehen hinwies.

Der Einbruch einer "höheren Wirklichkeit" in Oktobertag beeinflusste das Denken Catherines in einem solchen Ausmass, dass sie durch die Kraft ihrer Uberzeugung den Mann Marrien von der Wirklichkeit ihrer Wunschwelt überzeugen kann.

Eine derartige Scheinwelt lenkt auch das Leben der Hauptgestalten in Alain und Elise und Rosamunde Floris. In beiden Dramen werden Männer durch den Einfluss der Frau in einen Bann gezogen, der den Lauf ihrer Leben ändert. Elise gewinnt durch Alain, und er durch sie, neue Einsichten in den Ursprung des Lebens, wobei ihre starke Liebe ihnen den Zugang zu dieser Erkenntnis gibt.

Die Untersuchung der Symbole zeigte, dass bei Elise diese Einsicht

durch ihr Waisenkindschicksal im Unbewussten schon vorhanden war. So ist auch die Erkenntnis Alains schon in ihm angelegt durch seine enge Verbindung mit dem Meer, das seine Jugend prägte und später bei ihm im Unbewussten immer vorhanden war. Das Meer wurde als Symbol der Entstehung und des Wandels erkannt, das in seiner unendlichen Tiefe auch den Tod symbolisiert. Aus anderen Symbolen konnte geschlossen werden, dass der Bereich, der in Symbolen gezeigt wurde, die Pole der menschlichen Existenz einschliesst. Die Einsicht der Liebenden in den Vorgang der Schöpfung erhob sie über das menschliche Sein zu einem absoluten Sein, das in absolutem Handeln ausserhalb der menschlichen Konventionen steht. Es ist mythisches Handeln, jenseits von Gut und Böse.

Eine genaue Untersuchung einer Reihe von Textphänomenen ergab in Rosamunde Floris, dass Kaiser in Rosamunde eine Demeter-Korefigur geschaffen hat. Die Unterweltssymbole und die merkwürdige Beziehung zum Mond machen diesen Zusammenhang eindeutig klar. Dadurch, dass Rosamunde in der Gestalt der Todesgöttin auftritt, sind auch ihre Handlungen als mythisches Geschehen ausserhalb der menschlichen Ordnung charakterisiert.

Bei dem Versuch, die Ubermenschidee Nietzsches als Grund für den resoluten Gebrauch von Lüge und Mord zu etablieren, wurde klar, dass das Ubermenschkonzept nicht alle Textphänomene erklären konnte. Die Symbole weisen alle auf die Sphäre von Leben und Tod, den Bereich mythischer Deutung hin.

Die Untersuchung einiger theoretischer Schriften zeigte, dass die "Synthese Mensch", wie sie im Mythos geschildert wird, auch ein Anliegen früherer Essays ist. Kaiser strebt nach einem Menschen, der die Allheit der menschlichen Potenzen repräsentiert.

Die Interpretation von Kaisers Essay Mythos zeigte in Hinsicht auf die Dramen, dass auch in diesem Essay die Totalität des Menschen angestrebt ist. Hier lässt sich die Interpretation jedoch erweitern, so dass man den mythischen Menschen als den "gewissenlosen" Menschen betrachten kann, dessen Handeln von äusseren, übermächtigen Kräften gelenkt ist. In der Uberwindung des Mythos erhebt sich der Mensch auf eine höhere ethische Stufe, die in Kaisers expressionistischer Periode von einer Gestalt wie Eustache de Saint-Pierre versinnbildlicht wurde, wo der Mensch aus eigenem Gewissen und mit Sorge um seine Mitmenschen handelt.

ANMERKUNGEN

Folgende Abkürzungen werden benutzt:

JW	Georg Kaiser,	Die jüdische Witwe, Bühnenspiel in fünf Akten, (Potsdam, 1920).
EU	-	Europa, Spiel und Tanz in fünf Akten, (Potsdam, 1920).
FO	to the state of th	Das Frauenopfer, Schauspiel in drei Akten, (Potsdam, 1920).
OT	Name and the state of the state	Oktobertag, Schauspiel in drei Akten, (Potsdam, 1928).
AE	-	Alain und Elise, Schauspiel in drei Akten, (Zürich/New York, 1940).
RF	**************************************	Rosamunde Floris, Schauspiel in drei Akten, (Zürich/New York, 1940).
SEA		Stücke, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte, hrsg. von Walther Huder, (Köln, Berlin, 1966).

TEIL I

EINLEITUNG

¹SEAG, Nachwort, S.776.

²Moses J. Fruchter, The Social Dialecticsin Georg Kaiser's Dramatic Works, (University of Pennsylvania dissertation, 1933). S.9.

4 ebd., S. 294.

5 ebd., S. 292

6 ebd., S. 293.

7 ebd., S. 293.

80ebd., S. 293.

Wolfgang Paulsen, "Georg Kaiser im expressionistischen Raum. Zum Problem einer Neudeutung seines Werkes." Monatshefte, L, 289-308, (1958), S. 302.

9ebd., S. 294.

10Wodtke, Friedrich Wilhelm, Die Antike im Werk Gottfried Benns. (Wiesbaden, 1963), S. 6-7

Ernst Schürer, Metapher, Allegorie und Symbol in den Dramen Georg Kaisers, (Yale Dissertation, 1966),

12Heidemarie Bergfeld, <u>Die Hellenische Trilogie Georg Kaisers</u> und die Gestaltung des Mythos, (Berlin, 1964).

13Paulsen, S. 229.

DIE JUDISCHE WITWE UND EUROPA

1SEAG, Mythos, S. 671.

²Bernhard Diebold, Anarchie im Drama, 3.erweiterte Auflage, (Frankfurt, 1925), S. 142.

3_{JW}, s. 30.

4ebd., S. 53.

⁵ebd., S. 112.

6_{ebd.}, S. 113.

⁷ebd., S. 126.

⁸ebd., S. 138.

9_eEu., S. 19.

10_{ebd.}, S. 19-20.

11_{ebd., S. 34.}

12_{ebd., S. 84-87.}

13ebd., S. 121 ff.

114ebd., S. 126.

15_{JW}, s. 46.

16_{ebd.}, S. 47.

17ebd., S. 47.

18 Diebold, S. 131.

19JW, S. 53.

²⁰ebd., S. 71-72.

21ebd., S. 72.

22_{ebd.}, S. 74-75.

23_{ebd.}, S. 76-77.

24ebd., S. S. 96.

²⁵ebd., S. 97-98.

26_{ebd.}, S. 112-113.

27ebd., S. 141.

28 Diebold, a.a.O., S. 142.

29ebd., S. 140.

30 Wolfgang Paulsen, Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes, (Tübingen, 1960), S. 30.

31 Diebold, a.a.O., S. 131-132.

32 Max Freyhan, Georg Kaisers Werk, (Berlin, 1926), S. 275-276.

DAS FRAUENOPFER UND OKTOBERTAG

1SEAG, Wie ich es sehe, S. 673.

²Berlin, 1911.

3Altenberg, a.a.0, S. 129.

4Londres, 1831, 2DBde.

⁵Memoires..., Il, Chap. III, S. 31-43.

6ebd., II 2, Chap, IV, 5, 45-55.

7_{ebd.}, II 2, Chap. VI, S. 68-86.

⁸ebd., II 1, Chap. IX, S. 110-113.

⁹Zitiert nach Arnold, a.a.O., St. 507.

10_{ebd.}, S. 507.

```
11<sub>0T</sub>, S. 93.
```

¹²Fo, s. 37.

¹³ebd., S. 103.

14ebd., S. 112.

15_{ebd.,} S. 141.

16 Freyhan, a.a.O., S. 177.

17 Fruchter, a.a.O., S. 43.

18 Eric Albert Fivian, Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus, (München, 1946), S. 131.

¹⁹ebd., S. 131.

²⁰FO, S. 128.

²¹ebd., S. 129.

²²ebd., S. 132.

²³ebd., S. **1**32.

²⁴ebd., S. 133.

²⁵ebd., S. 132.

26_{ebd.,S.} 132.

27_{ebd.}, S. 133.

28_{ebd.}, S. 134.

29_{ebd.,} S. 134.

30ebd., S. 134.

31_{ebd.}, S. 134.

32_{ebd.}, S. 1/11.

33_{ebd.}, S. 154.

34Diebold, a.a.O., S. 339.

35ebd., S. 351.

36Fruchter, a.a.O., S. 22-23.

```
37<sub>Fivian, a.a.0., S. 131.</sub>
```

³⁹Schürer, a.a.O., S. 180.

40_{0т}, s. 64.

41_{ebd.}, S. 79.

42 ebd., S. 79.

43_{ebd.}, S. 80.

Щebd., S. 78.

45_{ebd.}, S. 81-82.

46 ebd., S. 85.

47ebd., S. 86,87.

48 Hanns H. Fritze, Wher das Problem der Zivilisation im Schaffen Georg Kaisers, (Diss. Freiburg im Breisgau, 1955), S. 54.

49от, ѕ. 93.

50ebd., S. 124.

⁵¹ebd., S. 130,131.

52Adolf M. Schütz, Georg Kaisers Nachlass, Eine Untersuchung über die Entwicklungslinien im Lebenswerk des Dichters, (Basel, 1951), S. 78-80.

⁵³Fritze, a.a.O., S. 53-54.

54_{a.a.0.}, S. 128-129.

⁵⁵ebd., S, 134.

56 Fritze, a.a.O., S. 57.

57 Paulsen, S. 65-66.

⁵⁸ebd., S. 66-67.

59_{FO}, S. 141.

60_{0T}, s. 124.

61_{SEAG}, Brief über sich selbst, S. 677.

^{38&}lt;sub>ebd.</sub>, S. 131.

62_{SEAG}, Leutnant Welzeck, S. 638.

63Fritze, S. 57.

64Paulsen, S. 65-66.

65_{FO}, s. 154.

66_{OT}, S. 130-131.

67_{SEAG}, S. 679.

68Amsterdam, 1940. S. 144.

DER HINTERGRUND DER FRAUENGESTALTEN

1_{FO}, S. 133.

²AE, S. 7; 29.

3ebd., S. 47; 24.

RF, S. 20.

5AE, S. 9.

6_{RF, S. 26}.

7Schürer, S. 263.

⁸Karl Kerenyi und C.G. Jung, Einführung in das Wesen der Mythologie, (Zürich, 1951), S. 58.

9Armin Arnold,"Der Status Georg Kaisers", Frankfurter Hefte,
24. Jahrgang, Heft 7, Juli 1969, S. 505.

10_{ebd.}, S. 505-506.

11_{ebd.}, s. 506.

12_{ebd.}, s. 508-509.

ALAIN UND ELISE UND ROSAMUNDE FLORIS - VERSUCH EINER DEUTUNG

larnold, S. 506.

²ebd., S. 507.

3Schütz, S. 80.

4ebd., S. 81.

5ebd., S. 81.

6ebd., S. 104.

7Fivian, S. 134.

8schttz, S. 108.

9Fritze, S. 39.

10 Paulsen, S. 19.

11 SEAG, Antwort auf eine Rundfrage der New York Times, S. 698.

12 Zitiert nach Schürer, S. 291.

13Vgl. hierzu Paulsen, S. 89-113, und Herbert W. Reichert, "Nietzsche and Georg Kaiser", Studies in Philology, LXI, (1964), S. 85-108.

14Paulsen, S. 104

15_{ebd.}, S. 105,106.

16_{ebd.}, S. 106.

17_{ebd.}, S.107.

¹⁸ebd., S. 107.

19 Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden, Hrsg. Karl Schlechta, (Darmstadt, 1966), II, S. 797.

²⁰ebd., III, S. 1258.

21 Ernst Benz, Hrsg., Der Woermensch, (Zürich, Stuttgart, 1961), S.118.

22Nietzsche, II, S. 258.

23_{ebd.}, III, S. 861.

24ebd., II, S. 340.

25_{ebd.}, II, S. 522-523.

²⁶ebd., II, S. 398.

DER GROSSE MITTAG

1RF, S. 7.

2_{ebd.}, S. 8.

3ebd., S. 9.

4AE, S.8.

5_{ebd.}, S. 8-9.

6_{ebd.}, S. 14.

7ebd., S. 17.

8 ebd., S. 26.

9_{ebd.}, S. 47.

10_{ebd.,} S. 92.

11 Nietzsche, II, S. 522-523.

12 Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, zitiert nach J.H.W. Rosteutscher, Die Wiederkunft des Dionysos, (Bern, 1947), S. 43.

DIE NEUEN WERTE

1_{RF, S. 10.}

²ebd., S. 11.

3_{ebd.}, s. 38-39.

4ebd., S. 91.

5_{AE}, 57-58,

6_{ebd.}, S. 59.

7_{ebd.}, S. 87-88.

8ebd., S. 79-80.

9ebd., S. 8.

UNBEWUSSTE SYMBOLE UND URBILDER

```
<sup>1</sup>Kerenyi-Jung, S. 91.
```

²Carl Gustav Jung, Die Beziehung zwischen dem Ich und dem Unbewussten, (Zürich, 1955), S. 26.

3_{ebd.}, S. 30.

4C.G. Jung, Von den Wurzeln des Bewusstseins, (Zürich, 1954), S. 95.

⁵C.G. Jung, Symbole der Wandlung, (Zürich, 1952), S. Шаf.

⁶AE, S. 38-39.

7_{Symbole der Wandlung}, S. 677.

⁸Walter F. Otto, <u>Dionysos, Mythos und Kultus</u>, (Frankfurt, ³1960), S. 151.

9 Ebd., S. 150-151.

10_{Ebd.,} s. 146.

11AE, S. 63.

12_{ebd.}, S. 65.

13_{ebd.}, S. 38.

11_{ebd.}, S. 39.

15_{ebd.}, S. 89.

16 Erich Neumann, Die Grosse Mutter, (Zürich, 1956), S. 59.

17_{RF}, S. 13.

18_{AE}, S. 25.

²⁰RF, S. 25.

21_{Neumann}, S. 58.

22 SEAG, Mythos, S. 671.

²³RF, S. 39.

²⁴RF, S. 89-91.

25 Symbole der Wandlung, S. 755.

²⁶RF, S. 14-15.

²⁷0tto, S. 86-88.

28 Symbole der Wandlung, S. 452.

29 Kerenyi-Jung, S. 118.

30_{RF, S. 42.}

ROSAMUNDE ALS DEMETER - HEKATEGESTALT

1_{RF, S. 11.}

²ebd., S. 89.

3_{ebd.}, S. 11-12.

4 ebd., S. 33.

5 ebd., S. 39-40.

6_{ebd.}, S. 89,91.

7Kerenyi-Jung, Einführung in des Wesen der Mythologie, S. 227-232.

8_{ebd.}, S. 164.

9_{ebd.}, s. 160.

10_{ebd.}, S. 162.

11ebd., S. 165.

12ebd., S. 166.

13ebd., S. 167.

14ebd., S. 169.

15ebd., S. 171.

16_{ebd.}, S. 184.

17_{ebd.}, S. 185.

18_{ebd.}, S. 188,189.

19_{ebd.,} S. 189.

²⁰ebd., S. 188.

21_{RF, S. 94}.

²²0tto, S. 167.

²³0tto, S. 166.

²⁴ebd., S. 166.

ABSOLUTES DASEIN: DAS MYTHISCHE DASEIN ELISES

¹Kerenyi-Jung, S. 103.

²ebd., S. 77.

3_{AE}, S. 92,93.

4ebd., S. 60.

5Paulsen, S. 67.

6_{Kerenyi-Jung}, S. 219.

7_{ebd.}, S. 219.

KAISERS VISION DER DICHTUNG IN SICHT AUF DEN MENSCHEN

¹Fivian, S. 134.

²SEAG, Offener Brief an den Herausgeber, S. 668.

3 ebd., Dichter und Regisseur, S. 670.

4ebd., S. 680-681.

Arnold Meese, Die theoretischen Schriften Georg Kaisers, (München, 1965), S. 135-137.

6SEAG, Dichter und Regisseur, S. 669.

7 SEAG, Aphorismen, S. 707.

8 Hermann Broch, Essays, Bd. I, S. 240.

KAISERS AUFFASSUNG DES MYTHOS

1 SEAO, Mythos, S. 672.

²Meese, S. 66.

3<u>Mythos</u>, S. 671

4ebd., S. 671

⁵ebd., S. 671

6_{ebd., S. 671}

7_{ebd., S. 671}

MYTHOS UND DER GESITTETE MENSCH

1<u>Mythos</u>, S. 671

²ebd., S. 672.

BIBLIOGRAPHIE

Textausgaben

Kaiser, Georg. Die jüdische Witwe. Bühnenspiel in fünf Akten. Potsdam:
Gustav Kiepenheuer, 1920.

. Europa. Spiel und Tanz in fünf Aufzügen. Potsdam: Gustav Kiepenheuer, 1920.

. Das Frauenopfer. Schauspiel in drei Akten. Potsdam: Gustav Kiepenheuer, 1920.

. Oktobertag. Schauspiel in drei Akten. Potsdam: Gustav Kiepenheuer, 1920.

. Alain und Elise. Schauspiel in drei Akten. Zürich, New York:
Verlag Oprecht, 1940.

. Rosamunde Floris. Schauspiel in drei Akten. Zürich, New York:
Verlag Oprecht, 1940.

. Villa Aurea. Roman. Amsterdam: Querido Verlag, 1940.

. Stücke, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte. Hrsg. von Walther Huder.
Köln, Berlin: Kiepenheuer und Witsch, 1966.

Benutzte Sekundärliteratur

- Arnold, Arnim. "Der Status Georg Kaisers," Frankfurter Hefte, 24. Jahrgang, Heft 7, Juli 1969, S. 505-512.
- Diebold, Bernhard. Anarchie im Drama. 3. erweiterte Auflage. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt AG, 1925.
- Fivian, Eric Albert. Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus. München: K. Desch, 1947.
- Freyhan, Max. Georg Kaisers Werk. Berlin: Die Schmiede, 1926.
- Fritze, Hanns H. Uber das Problem der Zivilisation im Schaffen Georg Kaisers. Freiburg im Breisgau: Dissertation, 1955.
- Fruchter, Moses J. The Social Dialectic in Georg Kaiser's Dramatic Works.
 University of Pennsylvania dissertation, 1933.

- Garten, Hugo F. Expressionist Drama: G. Kaiser. In: H.F.G., Modern German Drama. Essential Books, 1959. S. 147-165.
- Huder, Walther. "Die nackte Wahrheit bis zuletzt: Dem Dichter Georg Kaiser zum Gedächtnis." <u>Deutsche Rundschau</u>, LXXXIV, 1958, S. 1025-1030.
- . "Gedenkwort für Georg Kaiser." Sinn und Form, XI, 1959, S. 257-268.
- . "Jede Spur ist siebenfach ein Siegel: Die späte Lyrik Georg Kaisers." Akzente, IX, 1962, S. 130-142.
- Jones, Robert Alston. "German Drama on the American Stage: The Case of Georg Kaiser." German Quarterly, XXXVII, 1964, S. 17-25.
- Loram, Ian C. "Georg Kaisers "Der Soldat Tanaka" vollendeter Woyzeck?" German Life and Letters, ns-X, 1956, S.43-48.
- . "Georg Kaiser's Swan Song: 'Griechische Drament". Monatshefte, 49, 1957, S. 23-30.
- Meese, Arnold. Die theoretischen Schriften Georg Kaisers. München, Diss., 1966.
- Merzbach, Margaret K. "Die Wandlungen des Doppelgängermotivs in Georg Kaisers letzten Werken." German Quarterly, XXVIII, 1955, S. 101-105.
- Paulsen, Wolfgang. "Georg Kaiser im expressionistischen Raum: Zum Problem einer Neudeutung seines Werkes." Monatshefte, L, 1958, S. 289-308.
- Georg Kaiser: Die Perspektiven seines Werkes. Mit einem Anhang:
 Das dichterische und essayistische Werk Georg Kaisers. Eine historischekritische Bibliographie. Tübingen: Niemeyer, 1960.
- Reichert, Herbert W. "Nietzsche and Georg Kaiser." Studies in Philology, LXI, 1964, S. 85-108.
- Schurer, Ernst. Metapher, Allegorie und Symbol in den Dramen Georg Kaisers. Yale University Dissertation, 1966. Microfilm.
- Schütz, Adolf M. Georg Kaisers Nachlass. Eine Untersuchung über die Entwicklungslinien im Lebenswerk des Dichters. Basel: Frobenius AG, 1951.
- Shaw, Leroy R. "Georg Kaiser (1878-1945): A Bio-Bibliographical Report."
 Texas Studies in Literature and Language, III, 1961, S. 399-408.
- . "Georg Kaiser auf der deutschsprachigen Bühne 1945 1960."

 Maske und Kothurn (Graz, Wien), IX, 1963, 68-86.

Hilfsliteratur

- Benz, Ernst. Hasg. Der Ubermansch. Eine Diskussion. Zürich, Stuttgart: Rhein-Verlag, 1961.
- Broch, Hermann. Dichten und Erkennen. Essays I. Zürich: Rhein-Verlag.
- Edschmid, Kasimir. Frühe Manifeste: Epochen des Expressionismus. Hamburg: Christian Wegener, 1957.
- Friedell, Egon. Hrsg. Das Altenbergbuch. Leipzig, Wien, 1922.
- Friedmann, Hermann und Mann, Otto. Hrsg. Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung. Heidelberg: Wolfgang Rothe, 1956.
- Jung, Carl Gustav. Symbolik des Geistes. Zürich: Rascher, 1948.
- Gestaltungen des Unbewussten. Zürich: Rascher, 1950.
- Symbole der Wandlung. Zürich: Rascher, 1952.
- . Von den Wurzeln des Bewusstseins. Zürich: Rascher, 1954.
- . Die Beziehung zwischen dem Ich und dem Unbewussten. Zürich: Rascher, 1955.
- Der Mensch und seine Symbole. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1968.
- und Karl Kerenyi. Einführung in das Wesen der Mythologie. Zürich: Rhein-Verlag, 1951.
- Lavalette, Antoine Marie Charmant Comte de. Memoires et souvenirs du comte Lavalette. Londres, 1831.
- Natzmer; Gertavon Meisheit der Welt. Eine Geschichte der Philosophie. Berlin, Darmstadt, Wien: Deutsche Buchgemeinschaft, 1954.
- Neumann, Erich. Die Grosse Mutter. Zürich: Rascher, 1956.
- Nietzsche, Friedrich. Werke. 3 Bände. Hrsg. von Karl Schlechta. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966.
- Otto, Walter F. Dionysos, Kultus und Mythos. 3. unveränderte Auflage. Frankfurt am Main: Klostermann, 1960.
- Rosteutscher, J.H.W. Die Wiederkunft des Dionysos. Bern: A. Francke, 1947.
- Sokel, Walter H. The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth-Century German Literature. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1959.

Woodtke, Friedrich Wilhelm. Die Antike im Werk Gottfried Benns. Wiesbaden: Limes-Verlag, 1963.