

# "Gedicht ist das Gespräch mit toten Dingen" : Georg Kaiser im Schweizer Exil

Autor(en): **Kieser, Rolf**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **56 (1976-1977)**

Heft 9

PDF erstellt am: **23.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-163216>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ROLF KIESER

## «Gedicht ist das Gespräch mit toten Dingen»

*Georg Kaiser im Schweizer Exil*

Als Georg Kaiser, der markanteste Vertreter des deutschen expressionistischen Theaters, 1938 in die Schweiz emigrierte, hatte der Expressionismus als literarische Bewegung seinen Höhepunkt bereits zwanzig Jahre zuvor überschritten und war wenig mehr als eine Erinnerung an einen Aufbruch, ein Schrei, von dem nur noch ein fernes Echo übrigblieb. Georg Kaiser aber, der jenen Stil mehr als mancher Autor seiner Generation zu seinem persönlichen gemacht hatte, der die Nachfolge Zarathustras in manieristischer Übersteigerung zur grossen Geste seines Lebens gestaltete, lebte den Geniegedanken, der dem Expressionismus seine jugendlich unausgegorene Aufdringlichkeit verleiht, bis zur letzten Konsequenz.

Es wäre verfehlt, Georg Kaiser nur als politischen Flüchtling zu bezeichnen. Seine Abwendung vom nationalsozialistischen Deutschland vollzog sich betont auf ästhetischer Ebene, wenn auch Einzelheiten seiner Auswanderung, wie SA-Tumulte bei der Aufführung seines Stückes *Der Silbersee* (1933), Bücherverbrennung, Warnung eines wohlwollenden Gendarmen vor der drohenden Hausdurchsuchung in Grünheide durch die Gestapo, den äusseren Rahmen für eine «konventionelle» Fluchtgeschichte aus dem Dritten Reich zu ergeben scheinen<sup>1</sup>. Von Hitler (den er übrigens niemals auch nur beim Namen nennt) und dessen Partei trennte ihn fast körperlicher Ekel. Sein visionäres Dichterdasein und dessen nietzscheanische Hoffnung auf den «neuen Menschen» wurde vom dumpfen Rhythmus der marschierenden braunen Horden in den Kot getreten.

Georg Kaiser ist ein typischer Vertreter jener Generation deutscher Dichter, die das Chaos der Zwischenkriegsjahre, das auf die hochgemuten Erneuerungsprogramme der jungen Künstler gefolgt war, im Höhenflug zu überwinden versuchte, in einer ästhetischen Kulturanstrengung jenseits von Gut und Böse. Ein Dichter des Elfenbeinturms also, daneben aber, wie so mancher andere der Weimarer-Generation, ein Autor, der den Erfolg suchte und fand in mehr als vierzig Uraufführungen, die seine Stücke vor 1933 erlebten und die ihn – neben Gerhard Hauptmann – zum meistgespielten deutschen Bühnenschriftsteller der Zwischenkriegszeit machten. Das Exil in der Schweiz bedeutete für ihn Ausschluss von der literarischen Szene schlechthin. Sein Name war nun in Deutschland verfemt; ein gläubiges

Theater- und Leserpublikum war ihm abhandengekommen, und in seinem Gastland erlebte er ein Mass von Unverständnis und Gleichgültigkeit, wie es dem Erfolgsgewohnten noch nie widerfahren war. Es führte schliesslich zu seiner Verbitterung und Resignation.

Kaisers Schweizer Mentor war der Dramatiker Caesar von Arx, der damals als aufsteigende Hoffnung des Schweizer Theaters galt und der den berühmten deutschen Kollegen heiss verehrte. Seinen Bemühungen war es zu verdanken, dass Kaiser erst in Engelberg, dann in verschiedenen schweizerischen Kurorten und bei privaten Gönnern Unterkunft und finanzielle Unterstützung erhielt und dass es ihm – im Gegensatz zu vielen anderen emigrierten Literaten – gelang, zunächst in den von Emil Oprecht geleiteten Europa- und später in den von Friedrich Witz neugegründeten Artemis-Verlag aufgenommen zu werden. Während der sieben Jahre seines Schweizer Aufenthaltes wurden vier seiner neuen Stücke auf Schweizer Bühnen uraufgeführt. Trotz dieses relativen Erfolges ist nicht zu verkennen, dass Kaisers Existenz in der Schweiz äusserlich hart und mühsam war. Schuld an diesem Umstand waren einerseits schwerfällige kantonale Polizeibehörden, die mit der Erteilung von befristeten Aufenthaltsbewilligungen oft lange zögerten und den unsteten Kaiser, der es nie lange am gleichen Ort aushielt und das kleine Land gleichsam wie ein Löwe im Käfig durchmass, zur Verzweiflung brachten. In zahlreichen Briefen finden sich Zeugnisse für Kaisers unablässige Kämpfe vor allem mit den Behörden von Obwalden und dem Polizeigewaltigen im Kaspar-Escher-Haus in Zürich (von Kaiser «Eschers Kasparhaus» genannt), der ihn mit seiner Sturheit zur Verzweiflung trieb und dem er ein wenig schmeichelhaftes Gedicht widmete:

*DER SULTAN IM KASPAR-ESCHER-HAUS*

*Ich bin ja nur ein Dichter und er ist Polizist*

*Er sitzt auf warmem Arsch – ich liege auf dem Mist*

*Bald fressen mich die Fliegen auf*

*und ich bin Himmelse migrant.*

*So nimmt die Ordnung ihren Lauf*

*im gottgeliebten Käseland.*

Dieser rüde Ton entspricht der Haltung, die Kaiser der Schweiz und ihren Bewohnern ganz allgemein entgegenbrachte. In den Briefen finden wir Hinweise auf die Verachtung, die Kaisers tief verletztem Geltungsbedürfnis entstieg. Er, der ehemals Gefeierte, war ein Fremder in einem fremden Land. Beim Studium von Kaisers Korrespondenz kommt der Verdacht auf, dass seine Schroffheit, aus der Enttäuschung geboren, über die Jahre zur Pose wurde, dass er nie auch nur den Versuch machte, sich anders als in

Klischees über sein Gastland auszudrücken und dass er sich dabei in eine letzte Isolation hineinsteigerte, die in ihrer Theatralik einer gewissen Komik nicht entbehrte. So schrieb er etwa an die Gönnerin Frieda Haller:

«Die Zürcher Fremdenpolizei – engstirnig wie alle Polizei – erlaubt den Zuflug des Adlers nicht. Fette Gänse wären ihr lieber, die man ohne Coupons verspeisen könnte. Es entlastet den übrigen Fleischmarkt.

... Später wird die Schweiz stolz darauf sein, dass ich in ihrem Gebiete die Dichtung schrieb. Man wird Gedächtnisstätten gründen – ich weiss das ganz genau. Zu Lebzeiten hätte man mir aber einen Palast der Stille – nicht der Grösse und des Glanzes – zur Verfügung stellen müssen. Das Werk rechtfertigt dies Begehren – und das Verhalten der Mitwelt entschuldigt nur die Unkenntnis. Und ich gehöre nicht zu jenen Scharlatanen, die sich auf den Markt stellen und sich mit lautem Geschrei anpreisen. Mein Reich ist die Stille – lautlos wächst das Grosse ...» (3. Oktober 1942).

Kaisers Hinweis auf den ersehnten «Palast der Stille» verdient unsere Aufmerksamkeit. Es entspricht des Dichters Wesen und seiner Selbsteinschätzung, dass er damit nicht den metaphorischen Elfenbeinturm meinte, sondern ein sehr konkretes Bauwerk, dessen Ruf indessen der oben genannten Symbolik weitgehend entsprach: Rilkes Schloss Muzot, das dem Winterthurer Werner Reinhart gehörte. Am 17. April 1942 schreibt Kaiser an seinen Freund Julius Marx:

«[Ich setzte mich mit] Dr. Oskar Reinhart in Verbindung und will ihn bitten, mir Muzot im Rhônetal zu überlassen. Ich will wenigstens würdig wohnen.» Doch bald darauf muss er seiner Gönnerin Alma Staub mitteilen: «Es hat sich in der Schweiz für mich kein Oskar Reinhart gefunden, der Rilke zu seinem Werk verhalf – kein Wesendonck, der Richard Wagner im Exil erhielt. Mein Weg führt in die Nacht.»

(*Muzot gehörte nicht Dr. Oskar Reinhardt, sondern Rilkes Freund Werner Reinhart.*)

Der Identifizierungsversuch mit Rilke und dessen Scheitern bewirkten bei Kaiser eine tiefe Depression, die sich in Todeswünschen äusserte. Wenn er in der Schweiz schon nicht wie Rilke leben konnte, so wollte er wenigstens wie dieser begraben sein:

«... grüssen Sie Morcote und seinen Friedhof, in dem ich nicht begraben sein möchte. Ich will begraben sein in St. Maurice de Lagues oberhalb Sierre und unterhalb Montana. Auf meinen Grabstein soll man setzen:

ERSTE RUHESTÄTTE  
DES  
DICHTERS  
GEORG KAISER

Ich empfinde schon leise Sehnsucht unter diesem Stein zu liegen – über dem Rhônetal – in meiner Landschaft – in meiner Seelenlandschaft.

Wenn ich Geld hätte und mir einen Revolver kaufen dürfte, so reiste ich morgen nach Sierre – weiter mit der Bergbahn nach St. Maurice de Lagues und erschösse mich auf dem Friedhof auf der Stelle, wo ich begraben sein möchte.»

Das Rilke-Beispiel ist nur eines von vielen, die darlegen, wie der Theaterdichter Kaiser seine dramatischen Visionen ohne weiteres auch auf sein eigenes Leben übertrug, das er ständig neu inszenierte: Landschaft war immer auch «Seelenlandschaft», die Mitmenschen, denen er begegnete, waren Publikum und Mitspieler in einem grossen Welttheater, dessen Hauptrolle er immer für sich selber beanspruchte. Dass er dabei in ständig neue Rollen schlüpfte, während die «Mitspieler» zu stereotypen Chargen verurteilt wurden, dass er seine Auftritte in den verschiedensten «Seelenlandschaften», wie seine Korrespondenz nachweist, mit gewaltigem rhetorischen Theaterdonner untermalte, wirft ein Licht auf die eigenartige Komplexität der dichterischen Existenz Kaisers und vor allem auf jene seltsame Kombination von Genialität und Hochstapelei, die sein ganzes Wesen und sein Werk prägte.

Bei zunehmender Vereinsamung und Isolierung zelebrierte Georg Kaiser die letzten Akte seines Lebensspiels. Wir finden ihn bald in Zürich, wo er sich am Grabe Georg Büchners, seines grossen Vorbilds, photographieren lässt, bald in St. Moritz, von wo er an die Gedenkstätten von Sils Maria pilgert, jeder Zoll ein zweiter Nietzsche in würdiger Wiederkehr. Dann wiederum steht er in Minusio vor dem Grab Stefan Georges, dem er in seinem pathetischen Schönheitskult verwandt ist. Die Gräber der Genies, die Kultstätten des Geistes, das war die Schweiz, die Kaiser zu erleben suchte. Dass sich die nüchterne Wirklichkeit nicht in seinen dramatischen Plan zwingen liess, dass man ihm nicht als Dichterfürsten huldigte, sondern ihn als suspekten Flüchtling mit Bürokratie behelligte, dass ihn, der in Deutschland in den Zeiten seiner Triumphe Hof gehalten und mit riesigen Summen um sich geworfen hatte, nun Armut und die durch den Krieg bewirkte Rationierung von Lebensmitteln traf, diese Erfahrungen scheint er nie ganz verwunden und in sein Leben integriert zu haben. Schon am Anfang des Exils schreibt er an seine in Deutschland zurückgebliebene Tochter Sibylle:

«Dann starre ich auf das beleuchtete Gebirge und sage mir: ich bin tot. Ich bin nach dem Tode auf den Mond versetzt. Hier entwickelt sich ein anderes Leben, das dem irdischen gar nicht gleicht. Ein versteinertes Leben. Eine Auferstehung der Knochen. Ein ungeheures Schweigen der Skelette» (1939).

Kaiser versuchte zunächst, von der Schweiz aus nach den Vereinigten Staaten weiterzureisen. Sein Vorhaben wurde von Thomas Mann und Albert Einstein unterstützt. Hochgemut bereitete sich Kaiser bereits auf einen neuen Triumph am Broadway vor. Mit seinem Agenten Paul Gordon besprach er die Möglichkeit eines Musicals über den *Billy-Budd*-Stoff, zu dem Kurt Weill die Musik schreiben sollte:

«Ich glaube, dass zum ersten Mal Melvilles Werk von mir richtig gelesen wurde. Da Melville amerikanischer Dichter ist, kann die Saat auf fruchtbarsten Boden fallen ...» (7. Juli 1941).

Auch für den «amerikanischen» Stoff eines seiner neuesten Dramen versprach sich Kaiser grosse Chancen:

«Der <Napoleon in New Orleans> wird sich am Broadway breitmachen ... Die Zukunft schlägt die Tore auf ...»

Doch dann wurde sein Visumsantrag von der amerikanischen Vertretung abgewiesen. Kaiser musste in der Schweiz bleiben. Dass ihn das Scheitern seiner Pläne verbitterte, erklärt den Umstand, dass er von nun an an seinem Gastland und seinen Bewohnern keinen guten Faden zu finden gewillt war. Klagend schreibt er an Frieda Haller über die Unwirtlichkeit des Landes, das Spiessbürgertum seiner Gönner und die Engstirnigkeit der Behörden:

«... Es regnet hier immer. Es fällt hier in einer Stunde mehr Regen, als die Menschheit an einem Tage weint.

Niemals denke ich daran, den Winter in Männedorf zu erleben. Schon war ich entsetzt, als Frau Alma mir telephonierte: Wir heizen – das Herrenzimmer. Soll ich in dem einen Herrenzimmer, wo Frau Alma fortwährend Rechnungen sortiert und Buch führt, meine unglückseligen Tage verbringen? Never.

Ich könnte morgen reisen, wenn der verfluchte Polizist mir das Kantonsvisum schickte. Kantonsvisum – das ist finsterstes Mittelalter. Ein innenpolitischer Rückstand sondergleichen. Dokument der Unfähigkeit, sich selber zu regieren. Wehe – dem Europäer, der in dies Alpenland verschlagen wird. Wehe Georg Kaiser.

In keinem Land der Erde regnet es so viel wie hier. Deshalb bleibt es auch vom Krieg verschont. Man kann keine Armee mit Regenschirmen ausstatten. Das ist das Glück der Schweiz. Verdient hat dies Land gar nichts – höchstens ein paar Flüche. Ich fühle mich berufen, sie auszustossen. Was ich hiermit tu – vae Helvetiä – vae Helvetiä[!]»

Besondere Aufmerksamkeit verdient Kaisers Verhältnis zu den Bühnen der deutschen Schweiz, zu ihren Intendanten und Schauspielern.

In den Annalen der schweizerischen Kulturgeschichte gelten die Jahre zwischen 1933 und 1950 als die grosse Zeit der «Pfauenbühne», des Schauspielhauses Zürich. In den Jahren der rassischen und politischen Verfolgung standen dem Schauspielhaus Talente im Überangebot zur Verfügung. Hervorragende schauspielerische Leistungen, erstklassige Regiearbeit und grossartige Bühnenbilder waren an der Tagesordnung, Beweise für das Niveau, das den Münchener Kammerspielen, den Bühnen von Berlin, Düsseldorf, Frankfurt und Hamburg eigen gewesen war. Dennoch ist nicht zu leugnen, dass die Emigranten aus der Not eine Tugend machten, wenn sie ihre Begabung an Schweizer Theatern zur Schau stellten. Für sie waren die Schweizer Bühnen Provinzbretter, auf denen sie «überwinterten», um dann, nach dem Ende des Krieges, schleunigst wieder an die grossen Zentren, die oftmals noch in Schutt und Asche lagen, zu entfliehen.

Dem hochfahrenden, eitlen Georg Kaiser muss die kleine Welt des Schweizer Theaters und der Umgang mit dessen Theaterleuten als unerträgliche Zumutung erschienen sein. Für ihn, der selber fast nie ins Theater ging und auch den Premieren seiner eigenen Stücke kaum beiwohnte, entbehrten die Schweizer Bühnen in hohem Masse des gesellschaftlichen Glanzes, den er in Berlin als unabdingbares Ingrediens seiner eigenen Produktion zu geniessen gewohnt war. Schon 1938 schreibt er an Franz Theodor Csokor:

«Vertraulich: mit dem Schauspielhaus in Zürich dürfen Sie niemals rechnen. Das ist eine kleinbürgerliche Schmiere, die noch dazu von der Stadt subventioniert wird. Also Geld in einen Sumpf geworfen ... Hier heisst es: die Schweizer Theater den Schweizer Autoren. Und das passt zusammen.»

Dennoch wurde Kaisers Stück *Der Soldat Tanaka* am 2. November 1940 vom Schauspielhaus uraufgeführt, jedoch kurz darauf, auf die Intervention der japanischen Botschaft hin, wieder vom Spielplan abgesetzt. Die Enttäuschung darüber drückt sich in einem Brief Kaisers an den Regisseur Pirk aus:

«Die Schweiz wird uns weiter die Theater, Verlage, Radios verschliessen. Geben Sie sich keinen falschen Hoffnungen hin. Vollständig unmöglich ist hier der <Napoleon in New Orleans>. Die Veröffentlichung dieses Stückes würde Bruch der Neutralität bedeuten. Die Theater in Basel oder Zürich sind Unterhaltungsstätten schlichtester Art – Bretter für gerechte Kämpfe sind sie nicht. Also lassen wir den Napoleon in der Tiefe der Schublade ruhen ...»

Dennoch liess Kaiser zu, dass das Stadttheater Basel seinem Stück *Die Spieldose* am 12. Oktober 1943 zur Uraufführung verhalf. Die Gründe für sein Nachgeben legt er in einem Brief an Frieda Haller dar:

«Die Basler Aufführung musste ich erlauben, um mir keine Schwierigkeiten zu bereiten. Ich war mir vollkommen klar, dass weder Theater noch Kritik meinem Werk gewachsen sind. Man kann das auch nicht von einem so kleinen Land verlangen. Die Theater hier entsprechen widerlichen deutschen Provinzbühnen, die der kultivierte Mensch mit einem weiten Umweg meidet. Mir haben Aufführungen im Zürcher Schauspielhaus stets körperliches Unbehagen bereitet. Ich habe immer nur gezwungen diese Stätte der entstellenden Kunst betreten. Ihre Schauspieler sind keine Darsteller, sondern Entsteller. Von den Bühnen in Basel und Bern will ich schweigen. Ein gütiges Geschick hat mich bisher vor dem Betreten dieser Lokale bewahrt.»

Die Schikane der Fremdenpolizei, die beschränkten Arbeitsmöglichkeiten für Emigranten bewirkten, dass Kaiser «für die Schublade» zu arbeiten begann. Während ihm die Intendanten früher die Stücke förmlich aus den Händen gerissen hatten, musste er sich nunmehr daran gewöhnen, auf Gleichgültigkeit, ja Ablehnung zu stossen. Kaisers Arroganz gegenüber den

«Provinzbühnen der Schweiz» tat ihr übriges. Man zeigte dem Dichter die kalte Schulter und liess ihn wissen, dass Dramatiker seiner Art nicht mehr gefragt seien. Als Akt der Pietät ist der Versuch Emil Oprechts zu verstehen, Kaiser für die Wiederaufführung seines besten Stückes, der 1917 uraufgeführten *Bürger von Calais*, zu gewinnen. Kaisers Antwort war schroff und eindeutig: «Eine Aufführung der ‹Bürger von Calais› billige ich grundsätzlich nicht. Für dieses Werk warte ich auf einen neuen Max Reinhardt und ein neues Deutsches Theater.»

Über die Freundschaft Kaisers zum damals sehr populären Schweizer Dramatiker Caesar von Arx müsste ein besonderes Kapitel geschrieben werden. Es wäre wohl ungerecht, nur von einer «Zweckfreundschaft» zu sprechen, doch scheint es klar zu sein, dass Kaiser den ihn tief verehrenden von Arx in der Öffentlichkeit und in den Briefen schamlos hochjubelte, da er sich von seiner Bekanntschaft verschiedene Vorteile für seinen Aufenthalt versprach, dass er dessen Werk aber vertraulich eher verächtlich beurteilte, was in verschiedenen Briefen und verbürgten Äusserungen zutage tritt. So meinte er etwa nach einer erfolgreichen Aufführung eines Bühnenwerks des Schweizer Dramatikers: «*Ja – man muss ein Schweizer sein, um am Leben erhalten zu werden. Der Rang der Kunst kommt in zweiter Linie.*»

Noch einmal raffte sich Kaiser zu einem dramatischen Werk auf. Zwischen 1943 und 1944 entstanden die drei Stücke *Zweimal Amphitryon*, *Pygmalion* und *Bellerophon*, von Kaiser «die hellenische Trilogie» genannt und als sein «Schwanengesang» bezeichnet. Aus Kaisers Korrespondenz geht gleichzeitig deutlich hervor, dass er mit diesen Dramen nun doch noch den Anschluss ans schweizerische Theatergeschehen finden wollte. Seine Stücke, in denen er sich im übrigen selbst als tragische Künstlergestalt und seine Schweizer Gönner in leicht durchschaubarer Maske als kleinbürgerliche Spiesser porträtierte, wurden dem Dramaturgen des Zürcher Schauspielhauses, Kurt Hirschfeld, vorgelegt, der indessen eine Aufführung hinaus-schob. In Kaisers Briefen lesen wir von dem seltsamen Gemisch von Hoffnung, Überheblichkeit, Verachtung und Zorn, mit dem er erwartete, endlich einen Schimmer von seinem alten Ruhm wiederzuerlangen. Am 12. März 1944 schreibt er an Julius Marx: «*Eine Uraufführung von Pygmalion am Flohtheater unter der Leitung seines Oberfloh's Wälterlin müsste zu meinen scheusslichsten Erniedrigerungen gehören... Man kann in einem Flohzirkus keine Elefantendressur vornehmen.*» Dass Direktor Wälterlin indessen keineswegs beabsichtigte, den *Pygmalion* aufzuführen, ergibt sich aus einem Brief, den Kaiser kurz danach an Kurt Hirschfeld richtete:

«... bei einer Unterhaltung, die ich heute in Zürich hatte, verblüffte mich die Äusserung eines Anwesenden, der sagte, die Aufführung eines Werkes von Georg Kaiser ist in dieser Spielzeit nicht beabsichtigt.



Nun wissen Sie ja genügend, wie wenig mir an Aufführungen meiner Werke liegt. Es hat mich also der Entschluss Ihrer Direktion nicht berührt. Betroffen war ich nur von dem wegwerfenden Ton, in dem an Ihrem Theater von mir gesprochen wird. Selbstverständlich spreche ich Ihrer Direktion grundsätzlich jede Berechtigung zur Beurteilung meiner Kunst ab.

Warum schrieben Sie mir neulich einen Brief, in dem Sie eine Zusammenkunft mit mir wünschten? Ich konnte diesen Wunsch nur so auslegen, dass Sie die Verbindung zwischen mir und Ihrem Theater nicht zerreißen lassen wollten. Ich setzte auch den Auftrag Ihrer Direktion voraus ...»

Zu einer Aufführung von *Pygmalion* kam es nicht. Doch verhandelte das Schauspielhaus in der Folge mit Kaiser über die Aufführung von *Zweimal Amphitryon*. In einem Brief an Alma Staub, in dem Kaiser den Abschluss des dritten Stückes ankündigt, liegen Hoffnung und Verzweiflung dicht nebeneinander:

«Gestern vollendete ich das dritte hellenische Stück BELLEROPHON. Ich habe mich selbst in die Sterne versetzt – wohin ich mehr gehöre als auf diesen irdischen Plan.

Media vita in aeternitate sum  
Oder später auf meinem Leichenstein:  
Media morte in aeternitate sum.

Nun habe ich den Dämon in mir niedergedrungen. In sechs Monaten schrieb ich drei Werke – fünfzehn Akte. Frischer war ich nie als heute. In Zürich wartet man auf mich zur Vorbereitung der Aufführung von *Amphitryon*. Das Schauspielhaus übernimmt sich – ich kann's nicht mehr abwenden.»

Leopold Lindtberg brachte *Zweimal Amphitryon* am 29. April 1944 zur Uraufführung – mit mässigem Erfolg. Kaisers Enttäuschung wandelte sich in Hass – masslos, wie alles, das er betrieb – gegenüber der Schweiz und ihrer kulturellen Impotenz. In verschiedenen Briefen an Julius Marx, die alle zwischen April und Mai 1944 geschrieben wurden, finden wir Sätze wie:

«Es ist ein elendes Land, in dem wir hier leben. Glücklicher Thomas Mann und alle andern, die rechtzeitig aus dieser geistigen Steinwüste entkamen.» – «Neulich fiel mir ein: Im Ozean untergehen, hat eine gewisse Grösse. Doch in einer Pfütze ertrinken, entbehrt nicht der Lächerlichkeit. Mit der Pfütze meine ich die Schweiz, aus der ich nicht nach Amerika entkam.<sup>2</sup>» – «Diese Schweiz ist eine furchtbare Enttäuschung. Es ist der alpine Balkan Europas – doch damit beleidige ich fast den südöstlichen Balkan. Diesen geschäftstüchtigen Neutralen sollten die Tonnenbomben auf die Schädel krachen – doch würde kein edler Teil verletzt ...»

Hinter diesen Ausfällen aber stand Kaisers Resignation. Nach dem jahrelangen Verstummen der Beifallsrufe rüstete er sich zu seiner letzten grossen Rolle.

In einem Brief vom 18. Januar 1942 finden wir einen der ersten Hinweise über die Entwicklung, die sich bei Kaiser ankündigte:

«Es war ein weiter Weg von Grünheide nach Montana. Bin ich es, der diesen Weg gegangen ist? Das kann nicht wahr sein. Es muss ein anderer sein, der in diese Tiefe des Exils glitt. Oder bin ich es doch? Wie Dante – Dante war und die Herrlichkeit seines göttlichen Gedichtes schuf, das er ohne Exil niemals schaffen konnte. Ich will also das Exil auf mich nehmen wie ein Kreuz, an dem man zuletzt erhöht wird. Ich leide, aber ich bin nicht unglücklich.»

Der Beginn eines atemraubenden Endspiels wird hier skizziert. Kaiser, der sich nach vielen Zeugnissen immer wieder in den Helden seiner Dramen verkörpert sah und sich mit den Geschöpfen seiner Phantasie, so lange sie sein Gehirn bevölkerten, identifizierte bis in die Lebensgewohnheiten des Alltags hinein, inszenierte die letzten Jahre seines Exils und seines Lebens als grosses Mysterienspiel vom Leiden und Sterben Christi. Christus, das war er selber, und der Titel, den er seiner Passion geben wollte, war *Die grosse Kreuzigung*.

Kaiser arbeitete schon seit einiger Zeit an einem religiösen Drama, das er *Das Domspiel* benannte und mit dessen Protagonisten, dem Dombaumeister Valentin, er sich wie üblich identifizierte. In einem Brief an Frieda Haller kündigte er nun eine stilistische Wende an:

«Nun kehre ich zum *Domspiel* zurück. Ich fand endlich den Titel, nach dem ich so lange suchte: DIE GROSSE KREUZIGUNG. Ich entschloss mich auch zu einer wichtigen Änderung: die schon rhythmische Prosa verwandle ich ganz in Verse. Es wird mein erstes Drama in Versen. Ich stehe selbst staunend vor diesem Werden eines neuen Stils, der sich ohne meinen Willen in mir bildete und den ich nun zu seiner letzten Entfaltung steigern will. Ich glaubte schon am Ende meines Weges zu sein – und nun steige ich noch in die Regionen Dantes auf. Ich will ein Sprachwunder vollbringen, das seinesgleichen schwer findet.»

Zehn Tage später schreibt er über sein Projekt:

«Es wird mein Hauptwerk, neben dem alle anderen im Schatten versinken. Als Dichter der grossen Kreuzigung will ich der Nachwelt bekannt sein.»

Um diese Zeit setzt das lyrische Spätwerk Kaisers ein. Er, der in seiner dichterischen Laufbahn kaum Verse geschrieben hatte, verfasste nun innerhalb von 18 Monaten mehr als 150 Gedichte, an manchen Tagen fünf bis sechs. Als erstes, dessen Thematik durch den wiederholten Hinweis auf Dante bedeutsam wird, entstand *Himmel und Hölle*:

*Ich bin nur einmal und in vielen oft,  
Doch nie das Ganze wieder, das ich war.  
Ich war Gestalt und Wort so unverhofft  
Wie sich ein Stern selbst aus dem Nichts gebar.  
  
Die Grenzen meiner Weiten sind nie da  
Als münde nie ein Strom im Meere ein.*

*So mächtig ist mein schöpferisches Ja  
Wie zur Vernichtung mein bereites Nein.*

*Da ich zerfalle und bin wieder Sand  
Und Grund und Pfad für Mensch und wüstes Tier,  
Ist nichts weg. Oder fiel doch, da ich schwand,  
Ein Stein zur Tiefe – und ich war nicht hier?*

Dichtung als Zeugenschaft Gottes? Oder vielmehr: Georg Kaiser als strahlender Bote Gottes unter dumpfen Schweizern wandelnd? Die meisten Gedichte der Spätepocher bestätigen, dass Kaiser sich durchaus so sehen wollte. Einige wenige Gedichtanfänge aus jener Zeit seien nachfolgend zitiert:

*Ihr seid die Schale und ich bin der Wein.  
Ihr seid die Schüssel und ich bin das Brot.  
Da ich verrinne, giess' ich mich nicht ein,  
Seid mit ihr andern unverhohlen not.*

...

(DER RUF)

*Dem Engel, den ich berge, seid ihr fremd  
und blinde Krüppel mit verwehrtem Schauen –  
nicht unterscheidend Krone und den blauen  
Mantel der Himmlischkeit von grobem Hemd.*

...

(VERDAMMUNG)

*Das Buch der Bilder und der Klänge,  
das diesem Dichter überfloss,  
bis sich der Mund am Kreuzgehänge  
den ungesprochenen Strophen schloss.*

...

(ECCE POETA)

Kaisers Mysterienspiel von der «grossen Kreuzigung» (eines der Gedichte trägt ebenfalls diesen Titel) verbirgt kaum die völlige Entmutigung des Dichters. Auch bei den vielen Genie-Masken, die er überzieht, in der Rilke-, Wagner-, George-, Kleist-, Büchner-Pose, die schliesslich in der Christus-Rolle gipfelt, in der er sich als Inbegriff des verkannten Genius interpretiert, in der letzten theatralischen Verzückung, der unio mystica mit der Kunst, lässt sich nicht übersehen, dass dahinter letzten Endes das Eingeständnis eines Scheiterns liegt.

Es wäre indessen zu einfach, dieses Scheitern nur den äusseren Widrigkeiten des Exils anzulasten. Wenn Kaiser von Männedorf, wo er manchen Sommer als Gast lebte, als von seinem «*Dramenfriedhof*» spricht, wenn er das «*Schweizerkreuz als Grabkreuz der Emigranten*» bezeichnet, so ver-

birgt sich hinter dieser Rhetorik die langsam dämmernde Erkenntnis, dass ihm in seinem Werk die Gegenwart zu entgleiten beginnt.

In die Zeit von Kaisers Schweizer Exil fällt die fruchtbarste Schaffensperiode des Stückeschreibers Brecht, dessen grosse Dramen *Mutter Courage, Der gute Mensch von Sezuan* und *Das Leben des Galilei* am Schauspielhaus Zürich, der Bühne, die von Kaiser so verächtlich geschmäht worden war, ihre triumphalen Uraufführungen erlebten. Kaiser und Brecht kannten sich seit Jahrzehnten und bewunderten einander vorsichtig und aus Distanz. Der junge Brecht hatte unumwunden zugegeben, von Kaiser beeinflusst worden zu sein. Er liess ihn als einzigen Expressionisten gelten. Doch zu einer eigentlichen Zusammenarbeit war es nie gekommen. Zu verschieden an Repräsentanz und Auffassung waren sich die beiden, die vielleicht die Theaterbesessenheit als einziges verwandtschaftliches Element beim anderen erkennen konnten. Die tiefsten Gegensätze indessen lassen sich im Geschichtsbewusstsein der beiden Autoren erkennen, wenn wir dem statischen Genie-kult des Spätexpressionisten Kaiser Brechts Glaube an die Verwandelbarkeit der Welt gegenüberstellen. Dies lässt sich kaum besser illustrieren als mit zwei Emigrantengedichten, die, zur selben Zeit entstanden, aus der auffallenden Ähnlichkeit ihrer Thematik heraus die unterschiedliche Haltung der beiden Autoren deutlich machen:

**KAISER: NUTZEN DER GESCHICHTE**

*Lernt nur Geschichte! – Lernt sie um und um  
und lasst euch keinen Zwischenfall entgehn.  
Lernt unaufhörlich. Lernt euch krumm und dumm  
mit der Jahrtausende Geschehn.  
Was nachher kommt, erkennt ihr dann voraus  
und jede Nuss ist knackend ausgekernt.  
Nichts ändert sich. Es wird der alte Graus.  
Als Warnung lernt Geschichte. Lernt!*

**BRECHT: DIE ANTWORT**

*Mein junger Sohn fragt mich: soll ich Mathematik lernen?  
Wozu möchte ich sagen. Dass zwei Stücke Brot mehr ist als eines.  
Das wirst du auch so merken.  
Mein junger Sohn fragt mich: Soll ich Französisch lernen?  
Wozu möchte ich sagen. Dieses Reich geht unter. Und  
Reibe du nur mit der flachen Hand den Bauch und stöhne  
Und man wird dich schon verstehen.  
Mein junger Sohn fragt mich: Soll ich Geschichte lernen?*

*Wozu möchte ich sagen. Lerne du deinen Kopf in die Erde stecken  
Da wirst du vielleicht übrig bleiben.  
Ja, lerne Mathematik, sage ich,  
Lerne Französisch, lerne Geschichte!*

Triumph von Brechts Dialektik über Kaisers resignative Eschatologie, des Marxisten über den Nietzscheaner? So einleuchtend diese Erklärung erscheint, so geht sie doch an Wesentlichem vorbei. Es lässt sich nicht verkennen, dass Kaisers späte Dramen und auch *Das Werk Gedichte*, wie er seine späte Lyrik bezeichnet, gegenüber den Werken seiner Frühepoche stark abfallen. Das Problem liegt bei der wachsenden Distanz zwischen Form und Aussage, zwischen der Sprache und dem Wirklichkeitsanspruch derselben. Es ist auch ein historisches Problem: In Kaisers Sprache hallt immer noch der expressionistische Aufschrei, das *Ecce Homo!* der Generation des Ersten Weltkrieges, die nach dem Zerschlagen der alten Formen den «neuen Menschen» postulierte. Nun war man mitten in einem noch blutigeren Krieg, und der «neue Mensch», unter dem Kaiser durchaus sich selber verstanden hatte, hing wieder einmal mehr geschändet am Kreuz. Vom *Ecce Homo* zum *Ecce Poeta* der «grossen Kreuzigung»: weiter führte der Weg nicht, wenigstens nicht für Kaiser. «*Jetzt sehe ich Jesus richtig*», schreibt er in einem Brief an Julius Marx, «– *den von Gott im Stich gelassenen Verkünder. <Ich habe Gott verkündet> – so steht es warnend unter dem neuen Kruzifix. Und der verwandelte Jesus spricht: <Ich habe die Partei der Menschen ergriffen. Ich kann Gott nicht länger verteidigen.>*»

Es wäre nun gewiss zu einfach zu behaupten, Kaiser und mit ihm der Expressionismus verkörpere eine Epoche der deutschen Literatur, die auch ohne Krieg zum Versanden bestimmt gewesen wäre. Immerhin erklingen in der sogenannten «Kahlschlagperiode» gleich nach dem Krieg expressionistische Töne, lassen besonders die Dramen Wolfgang Borcherts und die ekstatischen theologischen Grotesken des jungen Dürrenmatt einen Einfluss Kaisers ahnen. Doch das verhallt bald wieder. «*Der neue Mensch*», mit dem sich die deutsche Nachkriegszeit wirklich auseinandersetzt, ist nicht Kaisers gekreuzigtes Genie, sondern Brechts janusgesichtiger *Guter Mensch von Sezuan*.

Kaiser las Brechts Stück im Jahr seiner Uraufführung und schrieb an Julius Marx:

«Haben Sie im Schauspielhaus Brechts Stück angesehen? Ich las es hier und bin bezaubert. Das ist eine Dichtung, die mit Vertrauen erfüllt. Wenn man das könnte. Oder sehen Sie sich die Aufführung nicht an. – Sie würden nie wieder einen Federstrich tun. Ein grosser Dichter lebt in dieser Nachtzeit – und das ist Bert Brecht. Amen.»

Zwar versuchte sich Kaiser der neuen Zeit anzuschliessen. In einem Schreiben lud er Brecht ein, mit ihm nach Kriegsende einen neuen Verlag zu gründen, den er – in Anlehnung an Büchner – «*Lenz*» nennen wollte. Doch dann löschte Kaiser plötzlich aus, am 4. Juni 1945, kaum einen Monat nachdem der Krieg in Deutschland geendet hatte.

Die Gestalt Kaisers in der Landschaft der deutschen Literatur bedarf zweifellos einer Erläuterung, die über rein biographische Gegebenheiten hinausgeht. Doch schon seine facettenreiche Persönlichkeit steht einer Deutung im Wege. Die Exiljahre in der Schweiz bieten, gerade weil sie Kaisers Bewegungsfreiheit einschränkten, eine Gelegenheit, den komplexen Charakter des Dichters genauer zu studieren.

Wie schon erwähnt: Kaiser lebte in seinem Werk. Und wie im Werk stehen bei ihm Erhabenes und Lächerliches, Formvollendetes und Triviales dicht beisammen. Verschiedene Kaiser-Experten sind der Versuchung erlegen, dem Dichter in seinem selbstproklamierten Geniekult rückhaltlos zu folgen und den Trennungsstrich zwischen Dichtung und Kolportage auch dann nicht zu ziehen, wenn Kaiser sich über seine schwärmerischen Bewunderer offensichtlich lustig macht. Das lässt sich am besten aufzeigen im Falle des Romans *Maria Zimmermann*, den Kaiser in den letzten drei Jahren seines Lebens zu schreiben vorgab und von dem nach seinem Tod nicht die geringste Spur aufzufinden war.

Die Handlung des Romans, so wie sie Kaiser seinen Freunden und Bekannten mitteilte, ist soweit bekannt. Sie wird in verschiedenen Briefen an den Verleger Friedrich Witz erläutert und ist von diesem auch in seinen Memoiren nacherzählt. Die Fabel – ein Marienbild aus der Kirche von Brissago, das zum Leben erwacht und mitsamt seinem Goldschmuck nach Zürich verreist, dort im Baur au Lac von der Polizei aufgespürt und in die Irrenanstalt Burghölzli eingeliefert wird, wo sich Gelegenheit ergibt, mit «vernünftigen» Menschen die Wirrnisse der Welt zu erörtern –, diese Fabel riecht sehr nach Kolportage und nähert sich auch deutlich dem bei Kaiser so häufig auftretenden Hochstapler- und Betrüger-Thema an, dass es schwerfällt, die von Kaiser behauptete religiöse Botschaft des Werks ernst zu nehmen. Vom Verleger Witz, der um seine Vorschüsse bangte, zu erhöhter Produktivität angespornt, schreibt Kaiser diesem schliesslich, kurz bevor er das «Scheitern» seines Projekts bekanntgibt:

«Soll ich bereits verraten, dass ich einen Jesus schildere, der sich schuldig bekennt? Der die Strafe der Kreuzigung lange genug erlitten habe, nur um endlich erlöst zu werden? ... Es gibt Bücher, die keine Nachbarschaft dulden. Zu diesen gehört <Maria Zimmermann>. Ich will jetzt den Rest des Manuskripts vollenden. In ihm geschieht die Kreuzabnahme, nicht mehr schuldig ist Jesus – das verwirklichte Christentum spricht ihn frei. Menschen werden zu Christen und Erlösern des Erlösers. Das ist die Vision, die der dichtende Geist – auch Jesus war nur ein Dichter – vom Christentum haben konnte.

Ich gestalte sie mit äusserster Furchtbarkeit. Man wird mich geifernd angreifen – mir nach der Gurgel greifen. Das hemmt nicht meine Niederschrift. Ich weiss, dass ich die Wahrheit kenne, besser als alle Münstertürme und Altäre. Ich kenne und bekenne. Ausserdem bereitet es mir göttliches Vergnügen. Das ist die schöpferische Lust, aus der alles strömt, Wahrheit und Irrtum.»

Vom Rollenspiel wissend, das Kaiser mit sich und anderen trieb und bei dem Werk und Leben nahtlos ineinander überliefen, hält es schwer zu begreifen, dass Gläubiger und Freunde das Sterbezimmer fieberhaft nach dem Manuskript durchsuchten. Bei einer nach Kaisers Tod veranstalteten Gläubigerversammlung ergab es sich, dass Kaiser Darlehensschulden von beinahe 300000 Franken hinterlassen hatte. Es ist zu vermuten, dass er, der über die Unerträglichkeit des Exils jammerte, dabei durchwegs in feudalen Hotels und Villen hauste, sein Elend, das nicht materieller Art war, auf materielle Weise zu lindern suchte: durch die grosse Geste, grosszügige Geschenke an Freunde, Gaben an arme Mitemigranten. Hochstapler und Heiliger, Christus und Schächer am Kreuz, Genie und Scharlatan: die beiden Pole einer gespaltenen Persönlichkeit gehen quer durch Leben und Werk Georg Kaisers. Er war keines ganz und alles gleichzeitig. Vor allem war er ein besessener Poet, der aus seiner Zeit hinausfiel und nahe am Verstummen die Worte fand, mit denen wir unsere Betrachtung schliessen wollen:

Gedicht ist das Gespräch mit toten Dingen.  
Doch wird das erste leise Wort von jenen  
gesagt. Wie sich zu immer weitem Ringen  
vom Stein, der einfiel, Wasserschwellen dehnen.  
Nicht lange dauert das erwählte Kreisen.  
Es runden rings sich die verschlossnen Ufer.  
Dort enden auf den Sanden sich die leisen  
verlaufnen Wellen, wie der Ton dem Rufer.  
Dann rührt nichts wieder aus dem Flutengrunde  
vom Stein sich auf. Er war einmal erlesen  
das Wort zu lösen. Nun vom stummen Munde  
wird er verwiesen zu der Fische Wesen.

(2. Dez. 1944)

<sup>1</sup>Zum Gesamtwerk und zu den biographischen Daten siehe die Kommentare Walther Hunders in: Georg Kaiser, *Werke*, 6 Bde. herausgegeben von Walther Huder, Frankfurt a/M 1970/72. Eine gute Einführung in Kaisers Leben und Werk vermittelt Ernst Schürer, *Georg Kaiser*, New York 1971. <sup>2</sup>13. April 1944. Kurz darauf wurde ihm überraschend der Gottfried-Keller-Preis verliehen, was ihn bewog, sein Urteil über die Schweiz zu revidieren.

Er tat es auf seine Weise in einem Brief an Alma Staub vom 19. Mai 1944: «Von einer schönen Geste der Schweiz soll Sie der einliegende Brief in Kenntnis setzen. Ich werde mich nach Kriegsende elegant revanchieren und einen Georg-Kaiser-Preis für einen begabten schweizerischen Schriftsteller stiften. Jedenfalls wird mich der Nobelpreis nicht mehr erfreuen als diese unerhoffte schweizerische Ehrung.»