

“Zwischen Weltverbesserung und Isolation”
Reflexionen der Moderne im dramatischen Werk
Ernst Tollers

Wissenschaftliche Arbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für
das Lehramt an Gymnasien und Gesamtschulen

Universität des Saarlandes
Fachrichtung 4.1 Germanistik
Prof. Dr. Anke-Marie Lohmeier

vorgelegt von:
Oliver Doeppner
Schumannstr. 11
66111 Saarbrücken

Saarbrücken, im Juli 2001

Danksagung

Die vorliegende Arbeit wurde am 27. Juli 2001 als Examensarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien und Gesamtschulen im Saarland eingereicht.

Frau Professorin Dr. Anke-Marie Lohmeier gilt mein herzlichster Dank für die Betreuung der Arbeit. Ihre methodische und inhaltliche Kritik regten mich immer wieder an, meine Argumentation zu präzisieren. Den Teilnehmern des Examenskolloquiums danke ich herzlich für die angeregten Diskussionen. Den Mitarbeitern der Ernst-Toller-Gesellschaft unter Leitung von Herrn Dr. Dieter Distl gilt mein besonderer Dank für die vorzügliche Unterstützung bei der Literaturbeschaffung.

Diese Arbeit wurde mit dem L^AT_EX-Textsatzsystem und dem Texteditor GNU Emacs auf dem Betriebssystem GNU/Linux erstellt. Allen Entwicklern der “Free Software”-Bewegung, die zur Entstehung dieser Hilfsmittel beigetragen haben, danke ich ebenfalls recht herzlich.

Saarbrücken, im Juli 2001

Oliver Doepner

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1 Begriffliche und theoretische Grundlagen	5
1.1 Modernisierungsprozess und Moderne	5
1.2 Literarische Moderne	9
1.3 Modernetheoretische Literaturwissenschaft	10
2 Aspekte und Themenfelder der Dramenanalyse	13
2.1 Die ausgewählten Dramen im Kontext ihrer Zeit	13
2.2 Das Grundmotiv der Einheit und Ganzheit	15
2.3 Modifikation und Relativierung der Einheitsidee	17
3 Frühe Generalisierung des Gemeinschaftsideals: “Die Wandlung”	18
3.1 Inhaltliche Zusammenfassung	18
3.2 Bemerkungen zu Wirkungsabsicht und Textgestalt	19
3.3 Das in seiner Integrität bedrohte Subjekt	21
3.4 Das unbefriedigte Gemeinschaftideal	23
3.5 Die kriegführende Nation als inhumane Gemeinschaftsfiktion	25
3.6 Der Tod als Feind des Geistes	26
3.7 Menschlichkeit als Offenbarung	29
3.8 Religiöse Anleihen des Menschheitsmythos	30
3.9 Menschlichkeitskult und Revolution	32
3.10 Zusammenfassung und Würdigung	33
3.10.1 Kritik nationalistischer Inhumanität	34
3.10.2 Die Totalität des Menschheitskultes	35
4 Das integre Subjekt als verhinderter Massenführer: “Masste Mensch”	38
4.1 Inhaltliche Zusammenfassung	38
4.2 Anmerkungen	39

4.3	Bekenntnis zur Revolution aus Verantwortung	41
4.4	Kritik der kapitalistischen Pervertierung von Liebe und Güte	43
4.5	Menschheitserlösung oder Massenaufruhr	44
4.6	Revolution als System des Todes	46
4.7	Schuld und Überwindung	47
4.8	Der messianische Tod der Führerin ohne Volk	49
4.9	Zur diskursiven Problematik des Dramas	50
4.9.1	Das Dilemma der Verbrüderungsidee	50
4.9.2	Der Begriff der “Masse”	52
5	Zwischen Revolutionslogik und Irrsinn: “Hoppla, wir leben!”	55
5.1	Bemerkungen zur Textedition	55
5.2	Inhaltliche Zusammenfassung	57
5.3	Die Inhaftierten als Schwundform der revolutionären Menschengemeinschaft	59
5.4	Die republikanische Welt: Pluralität und Widersprüche	61
5.5	Die politische Sphäre zwischen Pragmatismus und Reaktion	63
5.6	Die Isolation des Protagonisten	66
5.7	Politische Bewältigungskonzepte und zwiespältige Autornorm	70
5.7.1	Bemerkungen zur Erstfassung	72
5.8	Zur ‘Modernität’ von ‘Hoppla, wir leben!’	74
6	Aufrechter Untergang in vaterländischer Barbarei: “Pastor Hall”	78
6.1	Inhaltliche Zusammenfassung	78
6.2	Die Diktatur als Bedrohung der ethischen Freiheit	79
6.3	Familie und Gemeinde: Bastionen des Anstands	82
6.4	Der Protagonist und sein “Weg der Wahrheit”	84
6.5	Der Appellcharakter des Stücks	86
7	Zusammenfassung und Schlussbemerkungen	91
7.1	Die Ergebnisse im Überblick	91
7.2	Zwischen Weltverbesserung und Isolation	94
	Literaturverzeichnis	97

Einleitung

I. Themenstellung

Diese Arbeit beschäftigt sich mit einer Auswahl dramatischer Werke Ernst Tollers. Die Dramen werden aus einer ‘modernen theoretischen’ Perspektive daraufhin untersucht, wie der Autor sich mit den Problemen und Entwicklungen seiner Zeit auseinander setzte. Dabei soll insbesondere herausgearbeitet werden, wie sich das Spannungsverhältnis zwischen Tollers intensiv empfundenem Wunsch nach Weltverbesserung und der oft von Isolation geprägten Lage des intellektuellen Idealisten in seiner literarischen Produktion äußerte.

Ernst Tollers Schaffensperiode als Dramatiker erstreckte sich ziemlich genau auf die Zeit zwischen den Weltkriegen. Der Schrecken des ersten Krieges prägte seine politische Grundhaltung und machte ihn zum Pazifisten und Verfechter eines ‘humanen’ Sozialismus. Politische Berühmtheit erlangte er als eine der führenden Gestalten der Münchener Räterepublik von 1918/1919. Die folgende mehrjährige Haft, in der er einige seiner bedeutendsten Werke schrieb, festigten seinen Ruf als Symbolgestalt der Revolution. Während der Weimarer Republik avancierte Toller zu einem der erfolgreichsten Dramatiker deutscher Sprache.¹ In seinem stets von politischem Engagement durchdrungenen literarischen Werk orientierte er sich meist eng an zeitgeschichtlichen Themen. Als klarsichtiger Kritiker des aufstrebenden Nationalsozialismus nahm er früh die vorauseilenden Schatten eines erneuten “Erdgemetzels”² wahr. Nach Jahren des Exils wählte er 1939 den Freitod.

Ernst Toller gilt als einer der “engagierten”³ Autoren deutscher Literatur, der die Doppelrolle des Schriftstellers und politischen Aktivisten mit bemerkenswerter Intensität ausfüllte. Im Wechselspiel der beiden Betätigungsfelder versuchte er, Idee und Praxis zu verknüpfen. In allen Stücken,

¹ Vgl. den Beitrag von Thomas Anz über Ernst Toller in: Metzler Autoren-Lexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Bernd Lutz. Stuttgart [u.a.] 1997.

² Mit diesem Ausdruck hatte Toller den Ersten Weltkrieg im Nachhinein bezeichnet. Siehe GW II, S. 8.

³ Vgl. [Distl, 1993], S. 14.

die in der vorliegenden Arbeit untersucht werden, geht es im Wesentlichen um die Frage nach der richtigen Handlungsweise des ethischen Subjekts bei der Verbesserung der politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse. Die frühen, expressionistischen Stücke thematisieren einerseits die Rolle des vorbildlichen intellektuellen Führers bei der Revolutionierung der Menschheit und zeigen andererseits die Grausamkeit und Inhumanität der systematischen Gewalt im Krieg und in revolutionären Kampfhandlungen. In den späteren Stücken wird die Führerproblematik abgelöst durch die Frage nach geeigneten individuellen Handlungsmöglichkeiten, die dem Einzelnen in der scheinbar demokratischen Welt der Republik bzw. in der totalitären Welt der NS-Herrschaft (noch) zur Verfügung stehen.

Durchgängiges Merkmal all dieser Dramen ist die Konfrontation relativ isolierter Hauptfiguren mit einer problematisierten Gegenwart. In der Motivierung, Gestaltung und Auflösung dieses Gegensatzes entwickeln die Stücke ihre jeweiligen Eigenheiten. Dies zu analysieren und im jeweils relevanten zeitgeschichtlichen Kontext als Versuch einer literarischen Bewältigung von Prozessen der historischen Moderne zu verstehen, ist das Hauptanliegen der vorliegenden Arbeit. Die ausgewählten Dramen Ernst Tollers werden somit als Literatur der ‘Literarischen Moderne’ in den Blick genommen.⁴

Aus der genannten Perspektive auf die in den Dramen erkennbaren Reflexionsmuster erschließt sich eine Verlaufslinie, die die Tollersche Modernerefexion in ihrer Entwicklung beschreibt. Zugleich ergibt sich damit ein Beispiel, wie ein wichtiger Autor der Weimarer Republik seine “Bewältigung des Wirklichen”⁵ von expressionistischer Verkündigungsdramatik über das neusachliche Zeitstück bis hin zum antifaschistischen Exildrama variierte.

II. Methode und Aufbau

Ernst Toller war lange Zeit ein sehr umstrittener Autor, der den Kommunisten zu “bürgerlich” und den Konservativen zu “sozialistisch” war. Auch der literaturwissenschaftlichen Forschung ist es oft schwer gefallen, einen differenzierten Zugang zu Tollers Werk zu finden. Immer wieder wurde er z. B. auf sein expressionistisches Frühwerk reduziert.

Glücklicherweise erbrachten die vergangenen Jahrzehnte eine Reihe

⁴ Was dabei mit ‘Literarischer Moderne’ und verwandten Begriffen genau gemeint sein soll, wird in dem folgenden Grundlagen-Kapitel expliziert.

⁵ So der Titel der neueren Monographie von Kirsten Reimers, die Tollers Bild von der “Realität” und ihrer Gestaltbarkeit anhand umfassender Dramenanalysen untersucht. Siehe [Reimers, 2000].

von differenzierten Analysen, die sich um eine unvoreingenommene Sicht auf ihren Gegenstand bemühen und dabei verschiedene methodische Ansätze zur Anwendung bringen.⁶ Einen wesentlichen Fortschritt für die Forschungsbemühungen brachte die Herausgabe der ‘*Gesammelten Werke*’ Ernst Tollers mit sich, die 1978 durch Wolfgang Frühwald und John M. Spalek besorgt wurde.⁷

Die vorliegende Arbeit versucht unter Anwendung ihres ‘moderntheoretischen’ Ansatzes auf normative Distanz zu den untersuchten Texten zu gehen und damit eine reproduzierende Verdopplung der Autornorm möglichst zu vermeiden. Die Texte werden auf die in ihnen enthaltenen Reflexionsmuster, Wertsysteme und Handlungsperspektiven untersucht. Dabei soll möglichst keine implizite Parteinahme für oder wider eine bestimmte Auffassung von Humanität erfolgen. Der Autor als moralisches Subjekt soll hinter die Denkstrukturen und Ideologeme zurücktreten, die in seinen Stücken enthalten sind. Die Herausarbeitung dieser Strukturen ist deswegen die zentrale Aufgabe der Arbeit.

Die Untersuchung beschränkt sich auf eine Auswahl dramatischer Texte und berücksichtigt andere Werke und Publikationen Tollers nur am Rande. Die aufgestellten Thesen und Analyseurteile erhalten dadurch eine gewisse Vorläufigkeit, die im Rahmen einer solchen Arbeit aber nie zu vermeiden ist. Die gattungsmäßige Einschränkung auf die Dramatik scheint vertretbar, da diese den Schwerpunkt des literarischen Werks des Autors darstellt.

Ausgewählt wurden aus dem expressionistischen Frühwerk die ‘messianischen’ Dramen ‘*Die Wandlung*’ (1917) und ‘*Masse Mensch*’ (1919). Beide stehen in einem engen Zusammenhang und bilden den Kern der ‘O Mensch’-Dramatik Tollers. Relativ ausführlich wird auch auf das 1927 entstandene Stück ‘*Hoppla, wir leben!*’ eingegangen, da es einen deutlichen Schritt in Tollers Abwendung von der expressionistischen Weltsicht dokumentiert. Das antifaschistische Exildrama ‘*Pastor Hall*’ (1938) vervollständigt den Entwicklungsbogen zumindest zeitlich: Es ist zugleich Tollers letztes Bühnenstück.

Zur Methode der vorliegenden Arbeit gehört es, die argumentativen Aussagen möglichst nur aus der Interpretation der dramatischen Texte abzuleiten. Die

⁶ Für eine gute Übersicht über den neueren Forschungsstand sei hier auf [Reimers, 2000], S. 13f. verwiesen.

⁷ Wolfgang Frühwald / John M. Spalek [Hrsg.]: Ernst Toller. Gesammelte Werke. Band I-V. München 1978. Zitate in der vorliegenden Arbeit, die sich auf die ‘*Gesammelten Werke*’ beziehen, sind durch die in Klammern stehende Angaben des Bandes und der entsprechenden Seitenzahl gekennzeichnet.

Dramenanalyse erfolgt textnah und zieht biographische Informationen über den Autor nur in Ausnahmefällen hinzu. Der verengte Blick einer biographisch argumentierenden Interpretation soll so vermieden werden.

Im folgenden Kapitel werden einige begriffliche Grundlagen entwickelt, um den genannten ‘modernetheoretischen Ansatz’ genauer zu definieren. Daraus ergibt sich die übergreifende Perspektive der Arbeit. Für die konkrete Dramenanalyse führt dies zu einer Reihe von Aspekten und Themenstellungen, die in einem weiteren Kapitel umrissen werden. Die eigentliche Analyse erfolgt dann kapitelweise für alle vier Dramen. Am Ende dieser Kapitel habe ich mich jeweils bemüht, die Kernpunkte der Argumentation in geeigneter Form zu bündeln. Das abschließende Kapitel dient dann der Zusammenfassung der Ergebnisse und enthält die Schlussbemerkungen der Arbeit.

Kapitel 1

Begriffliche und theoretische Grundlagen

In der Einleitung wurden Schlagwörter wie “Modernisierungsprozess”, “Modernerefexion” und “Literarische Moderne” verwendet, die einer theoretischen Fundierung und begrifflichen Klärung bedürfen. Die entsprechende Grundlegung soll in diesem Kapitel erfolgen.

1.1 Modernisierungsprozess und Moderne

Im Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Arbeit ist der Begriff “Moderne” zunächst mehrdeutig. Einerseits werden völlig verschiedene Phasen der Literaturgeschichte als “Moderne” apostrophiert, andererseits mischt sich dabei die Übernahme von Selbstkennzeichnungen “moderner” Schriftsteller mit mehr oder weniger begrifflich-analytischen Verwendungen dieses Etiketts durch die Literaturwissenschaft.¹

So begegnet man der älteren Begriffsverwendung in der Opposition “modern” versus “antik” spätestens seitdem die Gültigkeit zeitenthobener Schönheitsideale im Sinne einer unnachahmlichen Antike zum Gegenstand ästhetiktheoretischer Problematisierung geworden war.² Die implizite Aufwertung des Neuen über das Bestehende zeigte sich seither immer wieder und mit zunehmender Intensität im Selbstverständnis verschiedener literarischer Gruppen und “Avantgarden”: So sahen Autoren des ‘Jungen Deutschlands’ “das Moderne” als Moment ihrer künstlerischen Bestrebens,³ Naturalisten publizierten als “Moderne Dichtercharaktere”,⁴ und für die Wende zum 20. Jahrhundert wird der Terminus “Moderne” sogar als inflationäre Selbst- und Sammelbezeichnung verwendet, um

¹ Vgl. z. B. [Kemper, 1998], S. 97ff., [Koopmann, 1997], S. 1-11, und [Grimminger, 1995], S. 12ff.

² Die im Frankreich des späten 17. Jahrhunderts ausgelöste “Querelle des Anciens et des Modernes” gehört ebenso zu diesem Diskursfeld wie der später z. B. von Schiller und Schlegel artikulierte Verlust antiker Idealität. Vgl. dazu [Plumpe, 1995], S. 12, [Koopmann, 1997], S. 1f. oder [Jauß, 1989], S. 6.

³ Vgl. [Koopmann, 1997], S. 3: “‘Moderne’ wurde um 1835 zu einem der neuen Schlagwörter, die die Bewegung des Jungen Deutschland kennzeichneten [...]”

⁴ Arendt, Wilhelm (Hrsg): Moderne Dichter-Charaktere. Berlin 1885.

die nicht mehr chronologisch zu ordnende Vielfalt literarischer “Epochen” und Tendenzen dieser Zeit unter eine gemeinsame Überschrift zu bringen.

Auch in der Postmoderne-Diskussion der letzten Jahrzehnte zeigte sich eindrucksvoll, wie unspezifisch und vage der Begriff der “Moderne” auch in der Debatte um das vermeintliche Ende der durch ihn bezeichneten Periode geblieben zu sein scheint. Diese Schwierigkeiten wurden nicht ohne Grund als Herausforderung zu einer “Präzisierung des Begriffs”⁵ wahrgenommen.

Die angedeuteten Varianten der Begriffsverwendung haben zwar gemeinsam, dass sie Tendenzen oder Phasen im Laufe der Literaturgeschichte bezeichnen, bei denen das Verhältnis von Innovation und Tradition, Neuem und Altem, Bestehendem und Veränderung eine besondere Relevanz erhielt. Will man aber “die Moderne” als übergreifendes Periodisierungskonzept definieren und damit die Vielfalt der “historisierenden” Begriffsverwendungen sozusagen unter dem systematischen Dach einer “gegenwartsoffenen Langzeitepoche” ordnen,⁶ so reicht es nicht aus, dem Auftreten entsprechender Benennungen in poetologischen Dokumenten oder sonstigen Formen literarischer Selbstbezeichnung nachzuspüren.

Vielmehr ist die Frage zu stellen, seit wann und warum die Bestrebung, “Tradition nicht zu wiederholen, sondern permanent zu brechen”,⁷ zu einem bestimmenden Merkmal von Literatur wurde. Darüber hinaus bliebe zu klären, welche Fragen man an den derart systematisierten Gegenstandsbereich “moderner Literatur” eigentlich stellen will, um den Begriffsaufwand in einem entsprechend erkenntnisträchtigen Forschungsparadigma nutzbar zu machen.

Es hat sich als hilfreich erwiesen, zunächst zwischen “literarischer Moderne” und “gesellschaftlicher bzw. historischer Moderne” zu unterscheiden. Letztere ist mit Rückgriff auf Ergebnisse aus Gesellschaftsgeschichte, soziologischer Systemtheorie und (politischer) Philosophie relativ präzise zu fassen.⁸

So kann ein Begriffsbündel zur Kennzeichnung des Prozesses der “gesellschaftlichen Modernisierung” zusammengetragen werden, wobei die verschiedenen Betrachtungsaspekte als Perspektiven auf einen komplexen Gesamtvorgang zu verstehen sind. Anhand der genaueren Charakterisierung dieses Prozesses kann dann die “gesellschaftliche Moderne” als der Zeitraum eingegrenzt werden, in dem diese Prozessmerkmale “irreversibel” werden und

⁵ [Anz/Stark, 1994H], S. 101.

⁶ [Kemper, 1998], S. 101.

⁷ [Plumpe, 1995], S. 32.

⁸ Als Bezugsquellen dienen hier wesentlich die umfassenden Arbeiten von Hans-Ulrich Wehler, Niklas Luhmann und Jürgen Habermas. Zur Begründung dieser Auswahl vgl. auch [Lohmeier, 2000a], S. 1-5.

in ihrer Beschleunigung und historischen Relevanz einen epochalen Wandel konstituieren.⁹

Aus sozialgeschichtlicher Sicht wird gesellschaftliche Modernisierung im Wesentlichen durch die Herausbildung moderner Zentralgewalten (*Staatenbildung*), das Entstehen maschinisierter, zentralisierter und stark arbeitsteiliger Produktionsweisen (*Industrialisierung*) sowie die gewinnorientierte, auf marktwirtschaftlichen Prinzipien basierende Aneignung (*Kapitalisierung*) gekennzeichnet. Diese politischen und ökonomischen Tendenzen sind begleitet von *Bevölkerungswachstum* und der Entstehung städtischer Zentren (*Urbanisierung*).¹⁰

Die genannten sozialgeschichtlichen Prozesse bewirken gesellschaftliche Veränderungen, die aus systemtheoretischer Sicht als “Transformation der stratifikatorisch differenzierten Gesellschaft Alteuropas zur funktional differenzierten Gesellschaft der europäischen Moderne” beschrieben wurden.¹¹ Diese *funktionale Ausdifferenzierung* beschert modernen Gesellschaften eine Vielfalt relativ autonomer sozialer “Teilsysteme” mit jeweils eigenen Norm- und Wertsetzungen. Auch Kunst und Literatur geraten in den Rang eines relativierten Teilbereichs, es erfolgt eine “Autonomisierung des Kunstsysteins”. Außerdem gehören die Individuen nur mehr partiell, temporär und funktionsbezogen solchen Teilsystemen an. Mit dem Verlust statischer Lokalisierung in angestammten Standeshierarchien erfährt auch die “Ganzheit” menschlicher Selbstwahrnehmung und die darauf basierende “soziale Identität” eine zunehmende Brechung.¹²

Da die funktionale Differenzierung der Gesellschaft aus systemtheoretischer Sicht keine “Funktionsredundanz” hervorbringt, gibt es in ihr auch “keinen Ort mehr [..], am dem sie privilegiert und zustimmungsfähig beschrieben werden könnte”.¹³

Diese Feststellung leitet unmittelbar über zu den Konsequenzen, die der Modernisierungsprozess aus philosophischer Perspektive mit sich bringt: Gesellschaftliche Modernisierung als “fundamentale Veränderung des Denkens und der Normbildung”¹⁴ ist mit Jürgen Habermas wesentlich durch

⁹ Vgl. [Wehler, 1987], S. 21 und [Luhmann, 1980], S. 27.

¹⁰ Vgl. [Wehler, 1987], S. 23, 59ff. und 218ff.

¹¹ Die hier sehr knapp gehaltene Andeutung des systemtheoretischen Modernisierungsbegriffes stützt sich hauptsächlich auf [Lohmeier, 2000a], S. 44f. wobei die theoretischen Grundlagen in verschiedenen Arbeiten Luhmanns zu finden sind.

¹² Vgl. [Plumpe, 1995], S. 44, [Lohmeier, 2000a], S. 3.

¹³ [Plumpe, 1995], S. 46.

¹⁴ [Lohmeier, 2000a], S. 3.

Säkularisierung, Pluralisierung, Selbstreflexivität und Subjektautonomie gekennzeichnet: Die frühere Einheit normativ gesetzter Wahrheit im Weltdeutungssystem der Religion verliert durch die Säkularisierung an Verbindlichkeit, was einen Verlust an religiöser Heilsgewissheit und eine Entwertung religiös fundierter Normen und Wertsetzungen mit sich bringt. Dieser Vorgang der Relativierung trifft auch alle anderen Systeme verabsolutierender Weltdeutung. Die Tendenz zum Wahrheitspluralismus setzt solchen Absolutheitsansprüchen die Einsicht in die subjektive Perspektivierung jeglicher Erkenntnis entgegen.¹⁵ Für die somit in die Autonomie entlassenen Subjekte moderner Gesellschaften ergibt sich die prinzipielle Notwendigkeit, eigene Normen und Werte zu entwickeln und für ihr soziales Miteinander Übereinkünfte auszuhandeln:

Die Moderne kann und will ihre orientierenden Maßstäbe nicht mehr Vorbildern einer anderen Epoche entlehnen, *sie muss ihre Normativität aus sich selbst schöpfen.*¹⁶

Dieses “Aus-sich-selbst-Schöpfen” verschafft dem modernen Subjekt die Notwendigkeit der Selbstreflexion. Die stets präsente Option der Selbstinspektion schafft eine für modernes Bewusstsein typische “Dissoziation”: Es entsteht nicht mehr als Einheit in vorgegebenen Erfahrungs- und Deutungshorizonten, sondern tritt quasi neben sich, reflektiert sich und seine Bestimmungen und kann bzw. muss dabei Probleme seiner “Identität” aufwerfen.

Die hiermit gegebene Begriffsbestimmung “gesellschaftlicher Modernisierung” und ihrer Auswirkungen auf “modernes Bewusstsein” wird mittlerweile in vielen literaturwissenschaftlichen Publikationen in ähnlicher Weise zusammengefasst und “verdichtet sich allmählich zu einem soliden Konsens”¹⁷.

Neben den dargestellten Aspekten, die quasi zum begrifflichen Kernbestand gesellschaftlicher Modernisierung zu rechnen sind, werden von verschiedenen Autoren weitere Teilmomente genannt. So gehören z.B. für Hans Esselborn zu den “zentralen außerliterarischen Herausforderungen” an die Literatur der Moderne die politische Demokratisierung, der Fortschritt in den Naturwissenschaften und die Herausbildung einer modernen Medienkultur.¹⁸ Auch Thomas Anz nennt die “Expansion massenkommunikativer Prozesse”

¹⁵ Das ergibt sich aus der durch Kant eingeleiteten “transzentalphilosophischen Wende”.

¹⁶ [Habermas, 1985], S. 16.

¹⁷ Siehe [Lohmeier, 2000a], S. 5. Thomas Anz verwendet den Begriff der “zivilisatorischen Moderne” in nahezu deckungsgleicher Bedeutung: [Anz, 1994], S. 1.

¹⁸ [Esselborn, 1994], S. 416-418.

als Merkmal der “zivilisatorischen” Moderne. Er betont des Weiteren die für das “zivilisierte Subjekt” notwendig gewordene Affektkontrolle als wichtigen sozialpsychologischen Aspekt.¹⁹

Basierend auf dem Bündel der angeführten Modernisierungsmerkmale lässt sich der Epochenbegriff der “gesellschaftlichen Moderne” schlüssig aufbauen. Interessanterweise ergibt sich aus den verschiedenen Aspekten des Modernisierungsprozesses eine ganz ähnliche zeitliche Verortung für den Beginn dieser historischen Epoche:

So gibt es sowohl interdisziplinär als auch innerhalb der verschiedenen methodischen Ansätze der Literaturwissenschaft einen gewissen Konsens, die Makroepoche der Moderne in der von Reinhart Koselleck so genannten Sattelzeit um 1800, im weiteren Sinne zwischen 1750 und 1850 beginnen zu lassen.²⁰

Begründung für diesen Konsens ist die Diagnose, dass die genannten Teilprozesse in ungefähr diesem Zeitraum “irreversibel” werden. Die politische Zäsur durch die Französische Revolution, das Einsetzen der industriellen Revolution, die Auswirkungen der rationalistischen Aufklärung und die Kritik ihres Wahrheitsbegriffs in der Kantischen Tranzendentalphilosophie sind greifbare Wendepunkte, die diesen Periodisierungskonsens (zusätzlich) bestärken.

1.2 Literarische Moderne

Nachdem der Begriffskomplex der “gesellschaftlichen Modernisierung” umrissen und die “historische Moderne” als eingrenzbare Periode vorgestellt wurde, kann der Begriff der “literarischen Moderne” – oder allgemeiner: der “ästhetischen Moderne” – daran angeschlossen werden.

Ausgehend von der Theorie der gesellschaftlichen Moderne kann das auffallende Thematisieren und Problematisieren von Aspekten dieses gesellschaftlichen Vorgangs in Literatur und Ästhetik sozusagen als gleichzeitiger, aber ambivalenter Bewusstseinsprozess begriffen werden, der vor dem Hintergrund der genannten Umwälzungen zunehmend unausweichlich zu werden scheint. Das Bewusstsein, “in grundsätzlich veränderter Zeit” zu leben, wird seit dem späten 18. Jahrhundert zum “beherrschenden Gesichtspunkt ästhetischer Reflexion und Produktion”.²¹ Es liegt also nahe, “ästhetische Moderne” als

¹⁹ Vgl. die Bezugnahme auf Norbert Elias in [Anz, 1994], S. 1.

²⁰ [Kemper, 1998], S. 101. Siehe auch [Plumpe, 1995], S. 24-25.

²¹ [Lohmeier, 2000a], S. 5.

“ambivalente Reaktion auf gesellschaftliche Modernisierungsprozesse” zu begreifen.²²

Im Zuge der Anwendung dieses “literaturhistorischen Paradigmas”²³ ist der Vorschlag entstanden, “Literarische Moderne” als “Makroepoche” zu verstehen:

Der Makroepochenbegriff stiftet nicht nur die Zusammenhänge von Längsschnitten, sondern vermag auch, die synchronen inneren Zusammenhänge scheinbar gegensätzlicher Phänomene als unterschiedliche, in ihren Erscheinungsformen konträre Antworten auf ein und dasselbe Grundproblem der Moderne auszuweisen.²⁴

Die tradierten literaturgeschichtlichen Epochenbegriffe sollen dabei als “Mikroepochen” beibehalten und in das Modell eingebettet werden.²⁵

Angriffspunkte für eine Kritik dieser Theorie der Literarischen Moderne liegen sicherlich im latenten Teleologismus des prozessualen und damit vermeintlich linear gerichteten Basisbegriffs gesellschaftlicher Modernisierung. Es muss außerdem betont werden, dass insbesondere die zeitliche Festlegung der Epoche primär auf die Verhältnisse Westeuropas zugeschnitten ist. Auch die Diskussion um die angebliche Ablösung der Moderne durch die sogenannte “Postmoderne” ergibt gewisse Möglichkeiten der Kritik, die aber hier nicht weiter erörtert werden können.

Generell ist die Neben- und Gegenläufigkeit von Teilsträngen des gesellschaftlichen Modernisierungsprozesses ebenso zu beachten wie die reflexive Bezogenheit und Verschobenheit von literarischer Moderne gegenüber Aspekten der gesellschaftlichen Modernisierung. Die vorgestellte Forschungsperspektive ist gerade nicht im Sinne einer irgendwie gearteten “Widerspiegelungstheorie” zu verstehen.

1.3 Modernetheoretische Literaturwissenschaft

Ausgehend von dem allgemeinen Begriff literarischer Moderne als der Literatur der letzten 200 Jahre, bleibt zu klären, welche Fragen man an diese moderne Literatur stellen will und inwiefern man dabei zu einer Graduierung literarischer “Modernität” gelangt.

Die ältere Forschung, die “ihren Modernebegriff mehr oder weniger aus den Texten selbst” bezog, sah überall dort “moderne Literatur”, wo Phänomene

²² [Anz/Stark, 1994H], S. 1.

²³ Ebd.

²⁴ [Vietta/Kemper, 1998H], S. 14.

²⁵ Einen systemtheoretisch begründeten Entwurf zur völligen Neugliederung der “Epochen moderner Literatur” liefert dagegen [Plumpe, 1995].

des Modernisierungsprozesses literarisch aufgegriffen wurden. Der dabei häufig anzutreffende Tenor von Verlusterfahrung und Modernekritik galt den Interpreten gerade als das spezifisch Moderne dieser Literatur. Vielfach wurde diese “antimoderne” Haltung sogar schlicht reproduziert, weil sich die Forschung “im Wahrnehmungs- und Deutungssystem der Texte selbst” bewegte und nicht selten der Gefahr erlag, “ihren Gegenstand lediglich zu verdoppeln”.²⁶

Der Begriffsapparat, der in den vorigen Abschnitten vorgestellt wurde, bietet nach Auffassung von Anke-Marie Lohmeier die Möglichkeit, “die Position identifizierender Textverdopplung aufzugeben und auf analytische Distanz zu den Texten zu gehen”. Denn in diesen Texten wird den differenzierenden, pluralisierenden und sozusagen normativ befreienden Tendenzen des Modernisierungsprozesses vielfach eine Sehnsucht nach neuer Totalität und Verbindlichkeit entgegen gesetzt, die in ihrem ideologischen Kern bedenkliche “Einheit- und Ganzheitswünsche”²⁷ mit sich bringt. Auch Silvio Vietta und Dirk Kemper sehen die Problematik solcher Denkfiguren:

Die Moderne wird den Prozess der Säkularisation selbst radikal vorantreiben, aber sie wird auch die durch den Metaphysikverlust enstandene Leere zu kompensieren versuchen und so einer höchst problematischen Geschichte der Utopien das Tor öffnen, den modernen Ersatzreligionen und Ideologien.²⁸

Aus dieser Perspektive erscheint es interessant, die Modernität von Literatur nicht nur an innerliterarischen Fragen der Ästhetik-, Stil- und Formengeschichte festzumachen und in diesen Bereichen nach gestalterischer Innovation oder strukturellen Analogien zwischen modernem Werk und moderner Welt zu suchen,²⁹ sondern anhand geeigneter Kriterien die Modernität des in den Werken zum Ausdruck kommenden Bewusstseins zu analysieren.

Dieser Zugang zur Sondierung von Modernität könnte auf einem “normativen Begriff von Modernität und modernem Bewußtsein”³⁰ gründen, der in relativ stringenter Weise aus den im letzten Abschnitt angeführten Modernisierungsbegriffen der Systemtheorie und Philosophie entwickelt werden kann. Er beruht im Wesentlichen darauf, die Wirkungen der Moderne auf den Charakter von Wahrheitskonstruktion, sozialer Identitätsbildung, Norm- und Wertesystemen sowie die Modifikationen des Subjektstatus als Gegebenheiten der

²⁶ Die hier zitierten Einschätzungen finden sich in [Lohmeier, 2000a].

²⁷ [Anz, 1994], S. 6.

²⁸ [Vietta/Kemper, 1998H], S. 46.

²⁹ Wie z. B. in der These, gesellschaftliche Fragmentarisierung als soziologischer Prozess spiegele sich wider in fragmentarischer Textgestalt, vgl. [Anz, 1994], S. 4, oder [Vietta, 1992], S. 235.

³⁰ [Lohmeier, 2000a], S. 8.

modernen Welt anzunehmen und die Selbstbestimmungsfähigkeit des Subjekts, die Pluralität von Wahrheit und die Konsensbedürftigkeit gesellschaftlicher Normativität als unhintergehbare Axiome moderner Gesellschaften zu verstehen.

Aus einem solchen Modernitätsbegriff ergibt sich eine Vielzahl von Fragestellungen, die als Aspekte für die literaturwissenschaftliche Analyse nutzbar gemacht werden können. Zur Anwendung auf das dramatische Werk Ernst Tollers werden diese Aspekte zunächst konkretisiert und dann möglichst textnah angewendet.

Kapitel 2

Aspekte und Themenfelder der Dramenanalyse

2.1 Die ausgewählten Dramen im Kontext ihrer Zeit

In Ernst Tollers Jugendzeit addierte sich die – für die Jahrhundertwende kennzeichnende – “Identitätskrise des modernen Subjekts”¹ mit den besonderen Gegebenheiten seiner “sozialen Randlage”.² Als Sohn jüdischer Kaufleute in einem preußischen Provinzort in Posen gehörte er zu einer Minderheit und er blieb auch während der Schul- und Studienzeit ein Außenseiter. Tollers euphorische Meldung als Kriegsfreiwilliger gründete sich unter anderem auf den Wunsch ‘dazu zu gehören’. Seine Rastlosigkeit gegen Ende des Krieges und die Konfrontation mit den vielschichtigen urbanen Lebenswelten von Berlin und München taten ein Übriges, um die Frage der *sinngebenden sozialen Zugehörigkeit* zum Grundproblem seiner Selbstreflexion werden zu lassen.

Tollers selbsgewählte Kriegsbeteiligung zeitigte Erfahrungen mit einer Todesmaschinerie, deren sinnspendende Perspektivierung er nicht lange aufrecht erhalten konnte. Die Desillusionierung wirkte politisierend. Sein gefühlsmäßiger Pazifismus näherte sich bald dem Konzept eines durch “Erweckung” zu bewirkenden Sozialismus. Die eigene Zuordnungs- und Weltdeutungsproblematik verknüpfte er – wie viele seiner Zeitgenossen – mit den Verelendungsphänomenen des Industriekapitalismus und machte sich das Ideal des “*neuen Menschen*” zu eigen.

Konträr zu dem Phänomen der Moderne, dass “Selbstvergewisserung nur über einen prinzipiell nicht verallgemeinerungsfähigen Reflexionsprozess erreicht werden kann”,³ beriefen sich die “O Mensch’-Expressionisten” auf ein ‘Urwesen’, eine allgemeinste Form des Menschseins, die sie als verbindende

¹ [Thomé, 2000], S. 25. Der Beitrag versucht eine Charakterisierung des spezifischen Bewusstseinswandels in Deutschland um die Jahrhundertwende. Dabei kommt auch der systemtheoretische Ansatz, wie er in Kapitel 1 kurz vorgestellt wurde, zur Anwendung.

² Siehe [Rothe, 1983], S. 19f..

³ [Thomé, 2000], S. 22.

Kraft (re-)kultivieren wollten. Toller gestaltete im Sinne dieser Grundhaltung seine Dramen '*Die Wandlung*' und '*Masse Mensch*'. Das Ideal einer in Einheit und Ganzheit verschmelzenden Menschengemeinschaft ist darin ergänzt durch die – der Philosophie Gustav Landauers entnommene – *Rollenverteilung zwischen den "Geistigen" und dem "Volk"*: Einzelne, sensible Intellektuelle, die den "Geist" der Gemeinschaft aus früheren Zeiten in sich bewahrt haben, läuten als verkündende, beispielgebende Leitfiguren eine Erweckungsbewegung ein, die Landauer 'Sozialismus' nannte.⁴ Toller gestaltete diesen Erweckungssozialismus als das am Ende der '*Wandlung*' erreichte revolutionäre Credo. Neben der subjektiven Sinnsuche wird dort auch eine beißende Kritik des Krieges ausgestaltet: Die kriegsmäßige *Funktionalisierung von Medizin und Wissenschaft* kommt ebenso ins Visier wie die *inhumane Instrumentalisierung christlicher und traditioneller Werte*.

Ernst Toller griff als einer der Führer der Münchener Räterepublik aktiv in die zeitgeschichtlichen Ereignisse ein, die den Übergang vom Weltkrieg zur ersten deutschen Republik begleiteten. Nach der Niederschlagung der Revolution ging er für fünf Jahre in Haft.

Aus Tollers Vorstellungen von der Rollenverteilung zwischen geistigen Führern und lenkbarer Volksmasse hatte sich im Zuge seiner Revolutionsbeteiligung ein Problem ergeben: Die "Masse" war den falschen Führern gefolgt. Die konkurrierende Sozialismuskonzeption, die statt Erweckung Klassenkampf propagierte, wurde deswegen in '*Masse Mensch*' als dramatischer Gegenspieler der Verbrüderungsvision abgebildet. Die innerrevolutionären Gegensätze ließen sich nur schwer in das Konzept der Menschengemeinschaft eingliedern. Toller hielt zwar an dem idealistischen Kriterium der Gewaltlosigkeit fest, doch die Zweifel an der Machbarkeit des Ideals saßen tief.

Die Realitäten der Weimarer Republik, mit denen sich Toller nach seiner Haftentlassung konfrontiert sah, ließen die expressionistischen Utopien noch weiter in den Hintergrund treten. Die Problemlage seines spürbaren 'Modernisierungsrückstandes' arbeitete er in '*Hoppla, wir leben!*' selbstkritisch auf. Die *Auflösung der Einheitsperspektive*, die persönliche Verunsicherung durch rasante wirtschaftliche und technische Veränderungen und die leidhafte Erfahrung von Oberflächlichkeit und Vereinzelung bildeten den Stoff für dieses Drama. Es ist interessant, wie Toller aus diesen Verlusterfahrungen eine neue politische Handlungsperspektive entwickeln konnte.

Seine relativ konstruktive Haltung gegenüber dem republikanischen System

⁴ Vgl. Gustav Landauers "Aufruf zum Sozialismus" von 1911. Hier wiedergegeben gemäß [Rühle, 1973].

änderte sich angesichts der erstarkenden NS-Bewegung zum warnenden Appell. Im späteren Exil war ihm an der Bewahrung eines ‘aufrechten Gangs der Anständigen’ gelegen, den er in Form einer breiten antifaschistischen Frontbildung auszuweiten versuchte. In seinem letzten Drama stand demzufolge die *Suche nach Allianzmodellen des Widerstandes* im Vordergrund, die auf der persönlichen Ebene als “Weg der Wahrheit” dargestellt und an einem vorbildhaften Protagonisten exemplifiziert wurde.

2.2 Das Grundmotiv der Einheit und Ganzheit

In den begrifflichen Grundlegungen des vorhergehenden Kapitels wurde herausgearbeitet, dass die “Dissoziation des Subjekts” als mentalitätsgeschichtlicher Brennpunkt von intellektueller Modernewahrnehmung im zeitlichen Umfeld von Spätexpressionismus und Weltkriegsvorstimmung aufgefasst werden kann. Die Konfrontation mit dem bloß Partikularen und Temporären sozialer Realität ist bei Ernst Toller durch seine soziale “Randlage” noch verstärkt.⁵

Im dramatischen Schaffen Tollers ist das Streben nach *Einheit und Ganzheit* des Individuums “als Mensch” in der liebevollen Gemeinschaft “der Menschheit” ein Grundmotiv, das unmittelbar aus den genannten Dispositionen des modernen Subjekts heraus verstanden werden kann. Dieses Grundmotiv wird der erste Ansatzpunkt der folgenden Dramenanalysen sein. Anhand der geradezu prototypischen Durchgestaltung dieses Gemeinschaftsmotivs im Drama ‘*Die Wandlung*’ werden genauere Facetten und Bestimmungen dieser impliziten Modernerefexion Tollers herausgearbeitet.

Das Spezifische am Gemeinschaftsideal in Tollers (früher) Dramatik ist die konsequente *Generalisierung* des Konzeptes von Einheit und Ganzheit: Innerhalb einer umfassend begriffenen “Menschheit”, also der Gesamtheit aller Menschen, werden gesellschaftliche Teilbereiche oder Leitideen vorgeführt und als unvollkommene Gemeinschaftsträger qualifiziert. Sowohl durch ihre Begrenztheit und den damit nötigen Ausschluss von Nicht-Zugehörigen, als auch durch innere Ungerechtigkeit und Scheinheiligkeit bleiben diese Gemeinschaften “dem Menschen” unangemessen.

In den untersuchten Dramen finden sich hierfür ein ganze Reihe von Beispielen. Anhand der Herkunftswelt in der ‘*Wandlung*’ wird gezeigt, wie eine religiöse Teilgemeinschaft wie das Judentum als begrenzter gesellschaftlicher

⁵ Diese Einschätzung wird insbesondere durch die entsprechende Darstellung von Wolfgang Rothe nahe gelegt. Vgl. [Rothe, 1983], S. 19.

Bezirk einengend wirkt und unfrei macht. Ein Teilaspekt ist dabei, dass die kommerzzentrierte Wertegemeinschaft bürgerlicher Kreise auf sozialer Exklusion und Konventionen basiert, die eher Heuchelei und Ignoranz als wahre Gemeinschaft fördern.

Als Scheinideal diskreditiert wird auch die Nationalgemeinschaft des Vaterlandes, die nach außen “Fremde” ausgrenzt und im Innern Ausbeutungsverhältnisse, Macht- und Besitzunterschiede aufweist. Im Krieg tritt die Destruktivität der nationalen Gemeinschaft fatal zu Tage, wie die Fronterlebnisse in der ‘*Wandlung*’ illustrieren.

In ‘*Masse Mensch*’ wird dann dargestellt, dass auch die Gemeinschaft proletarischer Revolutionäre potentiell von Massentrieben und falschen Führern beeinträchtigt ist und ein gewalttägiges Verständnis des Klassengegensatzes den gemeinschaftsstiftenden Sinn der Menschheitserneuerung untergraben kann.

Im nachrevolutionären Frieden von ‘*Hoppla, wir leben!*’ erweist sich das Staatssystem schließlich als ambivalente Klammer für Klassengegensätze, die von den Individuen nur durch tatkräftiges Engagement überwunden werden könnten.

In der ‘*Wandlung*’ und in ‘*Masse Mensch*’ finden sich jeweils Protagonisten, die diese Mängel erfahren, die Generalisierung des Gemeinschaftskonzepts vollziehen und die Vision von umfassender Menschengemeinschaft verkünden. Beide Hauptfiguren propagieren “die Liebe zu den Menschen” als wahre Bestimmung jedes menschlichen Individuums. Das kompromisslose Verständnis des Menschheitsbegriffs bewirkt ein Gemeinschaftsverständnis, das keine Feinde haben kann und haben darf. Der kategorische Imperativ der “Liebe” verbannt außerdem jeden inneren Unfrieden aus dieser Vision.

Es wird also untersucht, welche Faktoren für Tollers Gemeinschaftsideal konstitutiv sind und in welches Verhältnis er das (intellektuelle) Individuum und seine Gemeinschaft setzt. Die in der ‘*Wandlung*’ vollzogene Kontrastierung verschiedener Formen von Gemeinschaft – Familie, Religion, Liebesbeziehung, Nation und Menschheit – ist ein wichtiger Gegenstand der Dramenanalyse.

Begleitend wird sich zeigen, wie das Grundmotiv die inhaltlichen Themenfelder und die dramatische Gestaltung beeinflusst: Das für ‘*Die Wandlung*’ bestimmende Verständnis von sozialer Revolution als “Erweckung” und Selbstfindung oder die Postulierung von “Liebe” als Fluidum menschlicher Gemeinschaft unter Abwertung ihrer persönlichen (geschlechtlichen) Form sind dafür ebenso Beispiel wie die Verwendung mystischer Handlungselemente aus Traum und Religion.

Im Anschluss an die Analyse der ‘*Wandlung*’ wird versucht, die als

implizite Modernerefexion Tollers herausgearbeiteten Konzepte und Ideologeme, hinsichtlich ihrer “Modernität” zu charakterisieren. Dabei wird der bereits in den vorhergehenden Kapitel dargestellte normative Begriff “modernen Bewusstseins” zu Grunde gelegt.

2.3 Modifikation und Relativierung der Einheitsidee

Die weiteren Dramen werden einerseits als Fortführung, Modifikation oder Aufhebung der an der ‘*Wandlung*’ erarbeiteten Grundmotive analysiert und damit in einen Entwicklungsbogen eingeordnet. Andererseits wird die den Stücken jeweils spezifische Form von Modernerefexion untersucht, um die Interpretation nicht durch einseitige Orientierung am “messianischen Expressionismus” einzuschränken.

Für die Untersuchung von ‘*Masse Mensch*’ wird zunächst das Motiv der ‘Einheit und Ganzheit’ als hermeneutischer Ansatzpunkt beibehalten. Das Stück wird im Wesentlichen als Problematisierung der revolutionären Gemeinschaft betrachtet, in der das Ideal der Menschheitsgemeinschaft mit dem der Klassengemeinschaft konkurriert. Die Frage des Gewalteinsatzes und das Verhältnis von Revolutionären und Staatsvertretern erscheinen als Konsequenzen dieser Problematik.

Bei ‘*Hoppla, wir leben!*’ ist eine Pluralisierung der Figurenperspektiven und der Wegfall des positiv besetzten messianischen Moments unübersehbar. Es wird deshalb untersucht, wie die Gegenüberstellung von Pragmatismus und Aktionismus und die Kontrastierung von Normalität und Irrsinn an die Stelle der messianischen Gemeinschaftsverkündung treten. Die Konfrontation des Protagonisten mit einer Gesellschaft, die einen mehrjährigen Entwicklungsvorsprung aufweist, ist dabei sozusagen als dramatisierte Form schockartiger Modernisierungserfahrung von besonderem Interesse.

Im letzten behandelten Stück ‘*Pastor Hall*’ steht die gesellschaftliche Marginalisierung des ethischen Subjekts und seines Anspruchs auf Freiheit und Anstand im Vordergrund. Da die Nazi-Herrschaft, die den alles dominierenden Handlungsrahmen dieses Dramas darstellt, als “Verwerfung” oder partielle Gegenläufigkeit des gesellschaftlichen Modernisierungsprozesses einzuordnen ist, erhält die Analyse von dramatischer Modernerefexion hier eine zusätzliche Problemebene.

Kapitel 3

Frühe Generalisierung des Gemeinschaftsideals: “Die Wandlung”

Das Stück ist wohl das Werk Tollers, das von der Forschung am meisten interpretiert worden ist und entscheidend zur Einstufung des Autors als Vertreter des “messianischen Expressionismus” beigetragen hat.¹ Es ist nicht selten als Vorlage für eine vergleichende Bewertung seiner späteren Dramen genommen worden, in denen dann das schrittweise Abweichen Tollers vom ursprünglichen “‘O Mensch’-Pathos” konstatiert wurde.

In der vorliegenden Arbeit wird die ‘Wandlung’ relativ ausführlich untersucht, weil darin das Grundmotiv der ‘Einheit und Ganzheit in (revolutionärer) Gemeinschaft’, das für Tollers spezifische Form der Modernebewältigung charakteristisch ist, in Reinform zur Darstellung kommt.

3.1 Inhaltliche Zusammenfassung

Der Titel ‘*Die Wandlung*’ ist programmaticch für Tollers dramatischen Erstling: Mit dem Protagonisten des Stücks durchläuft ein Mensch sozusagen exemplarisch für die Menschheit eine innere Wandlung hin zum wahren Menschsein und trägt die gewonnene Erleuchtung dann an die Masse der Menschen, das “Volk”, weiter.

Die Suche der Hauptfigur Friedrich nach Sinn und Gemeinschaft jenseits seiner als begrenzt empfundenen sozialen Herkunft ist der Ausgangspunkt der Handlung. Die Ausrichtung auf vaterländische Kriegsbegeisterung in der Hoffnung auf Integration in die nationale Gemeinschaft bildet den zunächst unternommenen Lösungsversuch. Friedrichs freiwillige Kriegsbeteiligung und sein zu Heldenehren führender soldatischer Wagemut sind die handlungslogischen Schritte, die den ersten Bildern und Stationen des Dramas ihre Richtung geben. Das von Friedrich erlebte Kriegsleiden wird kontrastierend dargestellt,

¹ So [Vietta/Kemper, 1994], S. 200: “Toller ist der wohl wichtigste Dramatiker eines in politischen Aktivismus mündenden expressionistischen Verkündigungsdramas.” Vgl. auch [Reimers, 2000], S. 46.

die Gnadenlosigkeit der Kriegslogik und die nur fiktive Gemeinschaft des “Vaterlandes” lassen den Protagonisten zweifeln und markieren die Entwicklungsrichtung zunehmend als Irrweg. Die Ausbeutung von Arbeitern und Soldaten, das Leiden der Kriegsopfer sowie die ungleiche Verteilung von Macht und Reichtum diskreditieren die vermeintlich identitätsstiftende Idee der Nationalgemeinschaft noch zusätzlich.

In einem qualvollen Reinigungsprozess, der durch Impulse inspirierter Mittlerfiguren und explizite Bezugnahme auf Passionsmotive den Rang einer höheren Notwendigkeit erhält, wird Friedrich schließlich auf den rechten Weg “zu den Menschen” geschickt: Die Liebe zu den Menschen, die Wiedergeburt und Selbsterkenntnis der Menschheit werden so zur Mission des fündig gewordenen Sinnsuchers. Die zentrale Szene seiner inneren Wandlung vollzieht sich als symbolüberladene “Selbstkreuzigung” und “Geburt” an einem allegorisch verfremdeten Ort, der Gefängnis und “Fabrik” zugleich ist (II/43-46).² Der danach zum zielstrebigsten Akteur gewordene “Wanderer” (II/46) bringt seine derart erlangte Läuterungsstufe in Form von Volksreden in die öffentliche Wahrnehmung. Die Verkündung seines ‘Wissens um die Menschen’³ und ihre Leiden und Schwächen mündet am Dramenschluss nahtlos in die begeistert aufgenommene Ausrufung einer friedlichen Revolution, die ihre euphorische Grundlage in der schlichten und gerade darin für die Beteiligten so erschütternden Erkenntnis ihres eigentlichen und wahren “Menschseins” findet (II/60).

3.2 Bemerkungen zu Wirkungsabsicht und Textgestalt

Ernst Toller selbst hat in einem rückblickenden Kommentar betont, sein erstes Drama sei ihm in der Zeit seiner Entstehung “Flugblatt” gewesen, aus dem er vorlas, um “Dumpfe aufzurütteln, Widerstrebende zum Marschieren zu bringen, Tastenden den Weg zu zeigen”. In Richtung auf eine politische Dramatik, die “aus der Unbedingtheit revolutionären Müssens”, in einer “Synthese aus seelischem Trieb und Zwang der Vernunft” zu entstehen habe, sei das Stück “vielleicht ein brüchiger Schritt” gewesen. Das entscheidende Merkmal politischer Dramatik war für Toller die tatsächliche “umpfliegende und aufbauende” Wirkung der Werke. Um den “geistigen Inhalt menschlichen Gemeinschaftslebens” zu erneuern, brauche es den “politischen Dichter”, der sich “verantwortlich fühlt

² Die Angaben in Klammern stehen abkürzend für “Band II, Seite 43 bis 46” und beziehen sich auf die ‘Gesammelten Werke’. Soweit nicht anders vermerkt, beziehen sich im Folgenden alle Seitenangaben für Primärtexte auf diese Quelle.

³ Vgl. (II/40): “Meine Augen schauen den Weg. [...] Allein, und doch mit allen, / Wissend um den Menschen.”, sowie (II/58): “Keinen von euch kenne ich und doch weiß ich um euch alle.”

für jeden Bruder menschheitlicher Gemeinschaft” und damit “stets irgendwie religiöser Dichter” sei.⁴

Die Verkündigungssabsicht des Dramas wird durch den Titel “Die Wandlung”, den Untertitel “Das Ringen eines Menschen”, das Leitwort “Ihr seid der Weg” und eine vorangeschickte lyrische “Aufrüttelung” unverkennbar markiert. Die Adressaten des Werkes sind offensichtlich gedacht als eine zu mobilisierende Menschenmasse, die sich selbst als “Weg” begreifen und diesen Weg gleichsam per Selbstfindung beschreiten soll. Im Protagonisten und seinem “Ringen” hat die explizite Verkündigungsintention des Stücks zugleich ihren exemplarischen Identifikationspunkt und ihre seherische Leitfigur: “einen Bruder” mit “dem großen Wissen” und dem “großem Willen”, wie es die Verse der “Aufrüttelung” umreißen. Mit der Regieanweisung, die Handlung spiele “in Europa vor Anbruch der Wiedergeburt” wird das Aufbruchspathos und die messianische Bedeutung des Wandlungsmotivs noch zusätzlich unterstrichen. Die Entstehungszeit 1917/1918 lässt erkennen, wie unmittelbar der Autor seine Kriegs- und Revolutionserlebnisse in eine politisch-ethische ‘Sendungsabsicht’ transformiert hat. Durch religiöse Überhöhung versucht er seinen politischen Ideen normative Verbindlichkeit zu geben.

Das Drama ist eine Abfolge von 13 “Bildern”, deren verbindendes Element die Entwicklung der Hauptfigur Friedrich ist.⁵ Die gesamte Handlung ist auf den Protagonisten zentriert und zeigt seinen Weg in symmetrischer Abfolge: Sein Irrweg währt bis zur Wandlungsszene in der Dramenmitte und schlägt dann um in einen zielstrebigen Heilsweg.⁶ Die Bilder sind aufgeteilt in Szenen auf Vorder- und Hinterbühne, wobei letztere nach Tollers Regieanweisungen “in innerlicher Traumferne gespielt zu denken” sind und als allegorische, durch Verfremdung verallgemeinerte, die Haupthandlung derart kommentierende Einblendungen verstanden werden können. Das gesamte Drama ist geprägt von einem pathetisch-expressionistischen Sprachduktus.⁷

Es gibt keinen tragischen Konfliktaufbau im klassischen Sinn und die Instanz des Gegenspielers fehlt völlig. Stattdessen ziehen sich zwei gegensätzliche Prinzipien durch das Drama: Dem an mehreren Stellen als revolutionäre Kraft

⁴ Ernst Toller: Bemerkungen zu meinem Drama “Die Wandlung”. In: Der Freihafen. Blätter der Hamburger Kammerspiele II. 1919. S. 145f. Zitiert nach GW II, S. 360-61.

⁵ [Schreiber, 1997], S. 63: “Mit der Übernahme des Stationendramas wird die spezifische Erlebnisform der Moderne, in welcher die äußere Wirklichkeit nur in Ausschnitten und in Bezug auf die Hauptfigur sichtbar und bedeutsam wird, diese aber seltsam entindividualisiert erscheint, formal umgesetzt.”

⁶ Denkler spricht von einem “Protagonistendrama mit Passionsstruktur”. Siehe [Denkler, 1981], S. 122.

⁷ Vgl. dazu insbesondere [Reimers, 2000], S. 47-48.

erwähnten “Geist”⁸ steht der in den Personalangaben genannte “Tod als Feind des Geistes” entgegen, der in Gestalt verschiedener totenköpfig verfremdeter Figuren auftritt und außerdem im allegorischen Vorspiel “Die Totenkaserne” (II/13f.) eine vorausgreifende Kommentierung erfährt.⁹

Dem dramatischen Text vorangestellt ist die erwähnte lyrische “Aufrüttelung” (II/7), die in schwülstig-pathetischen Versen zur visionären Perspektivierung des Stücks beiträgt:

[Wir] hörten neben uns den Menschen schreien! [...] Europa troff, entblößt von Sudel [...]. Ein Bruder, der den großen Willen in sich trug, [...] Der ballte lodernd harten Ruf: Den Weg! [...] Du Dichter weise. (II/9)¹⁰

In lyrisch verbrämter Form wird hier die Leitgestalt des intellektuellen Künstlers vorgezeichnet, der den Weg aus dem großen Grauen weisen wird. Die Autornorm, die mit dem Stück propagiert werden soll, ist so in expliziter Weise dem als ebensolcher intellektueller Künstler dargestellten Protagonisten beigegeben.¹¹

3.3 Das in seiner Integrität bedrohte Subjekt

In der Ausgangssituation der ‘Wandlung’ artikuliert sich der Protagonist Friedrich als verzweifelte, von innerlicher “Zerrissenheit” geplagte Figur (II/17). Seine Unzufriedenheit tritt ausbruchsartig zum Vorschein, er überzieht seine Mutter mit Vorwürfen und bringt die Krise seiner Seelenlage geballt zum Ausdruck. Er empfindet sich als ein “Ausgestoßner”, der in seiner Herkunftswelt keine Zugehörigkeit verspürt. Die Szenerie spielt am Weihnachtsabend, der bei “denen drüben” gefeiert wird, nicht aber in Friedrichs Familie. Dem christlichen “Lichtmeer der Liebe” stehen “pestige Kellerhöhlen” entgegen, in denen sich Friedrich gleichnishaft wähnt, da er seinem “großen Bruder”, dem heimatlosen Ahasver zu folgen verurteilt sei. Der Verweis auf die Gestalt des zu ewiger Wanderschaft verurteilten Juden ist zwar Indiz dafür, dass die “Ufer”, zwischen denen sich Friedrich hin und her “taumeln” fühlt, durch die Grenze der Glaubensgemeinschaft getrennt werden. Doch dieser Gegensatz wird sogleich

⁸ Der Begriff ist bei Toller im Sinne der Landauerschen Revolutionskonzeption zu verstehen, die ausführlicher auf Seite 32 dargestellt wird.

⁹ Siehe dazu die eingehende Analyse dieses Prinzips ab Seite 26.

¹⁰ Das Zitat nimmt einige Auslassungen vor, um den Aspekt des *Künstlers als Wegweiser* prägnant heraus zu stellen.

¹¹ Schon hierin zeichnet sich Tollers Orientierung an Gustav Landauers Lehre von den “Geistigen” ab, die die Kraft zur Menschheitsrevolution in sich tragen. Landauer in seinem ‘Aufruf zum Sozialismus’: “Der Geist zieht sich in die Einzelnen zurück [...] , die sich in all ihrer Mächtigkeit verzehren, die ohne Volk sind: vereinsamte Denker, Dichter und Künstler [...].” Zitiert nach [Rühle, 1973], S. 905.

erweitert durch weitere Befremdlichkeiten, die die “heimatlose” Lage Friedrichs verallgemeinert darstellen: Den “wohlarrangierten Familienbildern aus gesitteten Häusern” (II/18) gilt seine Abscheu ebenso wie der ignoranten Bürgerlichkeit seiner Verwandten. Er will keinen “Brotberuf” ergreifen, sondern bildender Künstler werden. Im verstorbenen Vater sieht er einen verlogenen Patriarchen, der ihm seine “Jugend versperrt” habe. Der Gottesdienst, zu dem die Mutter ihn drängt, ist in seinen Augen ein beengender “Leutedienst” vor einem Gott, der zum “verknöcherten Richter” verfälscht worden sei (II/19).

Die Adressatin all dieser Beschwerden über die Unerträglichkeit der verschiedenen Kontexte der Herkunftswelt ist die Mutter. Sie habe seine Seele wie ein “nacktes Kind” ausgesetzt und ihn zum Hass statt zur Liebe erzogen.

Der Dialog, in dem die Mutter nur die Rolle einer Stichworte gebenden Projektionsfläche für die “fiebernden” Tiraden ihres Sohnes einnimmt, zeigt die völlige Distanzierung des Protagonisten von den sozialen Bindungen seiner Herkunft: Die angestammte Religionsgemeinschaft wird genauso radikal als Identifikationspunkt abgelehnt wie die Familie und deren soziale und ökonomische Schichtzugehörigkeit. Die sittlichen Normen des bürgerlichen Umfelds erscheinen in Friedrichs Repliken als ebenso marode und sinnentleert wie die religiösen Handlungen des Gottesdienstes. Die religiöse Gemeinschaft ist zur säkularisierten Schaubühne formaler Pflichterfüllung geworden, in der “wirtschaftliches Fortkommen” wichtiger ist als das Heil der “Seele” (II/19).

Die Hauptfigur tritt hier als ein Subjekt auf, das sich von allen nur herkunftsmäßig begründeten Bestimmungen seiner Existenz zu distanzieren sucht, weil diese ihre normative und sinnspendende Kraft verloren haben. In diesem Entäußerungsfeuer zieht es sich sozusagen auf die abstrakteste Form seiner Identität, seine “Seele”, zurück. Die dabei erfolgende Auflösung angestammter Identifikationsschemata lässt sich analytisch durchaus mit dem von Silvio Vietta vorgeschlagenen Begriff der “Ichdissoziation” beschreiben, mit dem die “im Expressionismus zur Darstellung kommende grundlegende Strukturkrise des modernen Subjekts” zusammengefasst wird. Mit Vietta gehe ich davon aus, dass es diese Grundlagenkrise ist, die zu den “typischen expressionistischen Aufbruchs- und Erneuerungsversuchen” geführt hat.¹²

Auch in der ‘Wandlung’ wird aus der Krise der handlungstragenden Figur eine derartige Aufbruchsstimmung entwickelt: Um den Fokus der Selbstrettung seiner Seele gruppieren sich bei Friedrich einige wenige positiv besetzte Begleitmomente, die allesamt auf eine unbekannte, aber verheißungsvolle neue

¹² [Vietta/Kemper, 1994], S. 186.

Bezugswelt verweisen: Da sind die “Lichter”, die bei den “Fremden” strahlen, und “Milde und Güte und Liebe”, die bei ihnen “wächst” (II/19). Und schon bevor er seine Mutter mit Vorwürfen überzog, hatte Friedrich zu sich gesagt:

Zu denen drüben gehöre ich. Einfacher Mensch, bereit zu beweisen.
Fort mit aller Zersplitterung. Nicht mehr länger stolz schützen, die ich
verachte. (II/17)

Die Einordnung in eine neue, selbst gewählte Gemeinschaft soll also das Heilmittel gegen die innere “Zersplitterung” und “Zerrissenheit” darstellen. Damit wird die Identitätskrise, die sich in Form von Abscheu gegen bestehende soziale Eingliederungen artikuliert hat, in ein Bedürfnis nach neuer, höherwertiger Gruppenzugehörigkeit transformiert.¹³

3.4 Das unbefriedigte Gemeinschaftideal

Friedrichs Bedürfnis nach Gemeinschaft darf nicht mit dem Wunsch nach Geselligkeit verwechselt werden. Nachdem er sich von seiner Mutter getrennt hat und dabei etwas “entzwei” (II/19) gegangen ist, trifft er auf seinen “Freund”, der zugleich der Bruder seiner Geliebten ist. Friedrich verhält sich abweisend und zynisch – er will kein “Mitleid”, er “braucht niemand” – und setzt so seine Abgrenzungshaltung auch auf dieser Ebene fort. Rein verbal gibt er seiner Identitätskrise einen souveränen Anstrich: “Ich bin allein stark genug, ganz allein.” (II/20).

Doch als der Freund erwähnt, dass man Freiwillige für “den Kampf gegen die Wilden” suche, wird die Ausrichtung von Friedrichs Zugehörigkeitsidealen offenbar. Begeistert stürzt er sich auf die Gelegenheit, die er als ein Weihnachtsgeschenk des “Vaterlandes” bejubelt:

Nun kommt Befreiung aus dumpfer quälender Enge. Oh, der Kampf wird uns alle einen ... Die große Zeit wird uns alle zu Großen gebären ... Auferstehen wird der Geist [...] Nun kann ich meine Pflicht tun. Nun kann ich beweisen, daß ich zu ihnen gehöre. (II/20-21)

Der nur vorübergehend auf sich selbst zurückgezogene Kritiker beengender Zugehörigkeiten agiert hier in bezeichnender Weise ein Gemeinschaftideal aus, das den Wunsch nach “Befreiung” ausgerechnet durch dienstbare Eingliederung in einen Kriegsapparat und tätige Erfüllung einer (selbst auserkorenen) “Pflicht”

¹³ Birgit Schreiber beschreibt dies auch als eine “Umdeutung” des Begriffs der Familie zur “Bruder- und Schwesterfamilie”, die auf die “antizipierte Menschengemeinschaft der Zukunft” verweist. Siehe [Schreiber, 1997], S. 74.

umsetzbar erscheinen lässt. Dass er durch diese Unterordnung Anteil an “Geist”, “Größe” und “Schönheit” (II/21) erwerben zu können glaubt, zeigt, wie sehr ihm die Welt des Vaterlandes zur Projektionsfläche von Erlösungswünschen geworden ist.

Der “Suchende” befindet sich hier im Stadium der Ablösung und des Aufbruchs vom Hergebrachten, ohne bereits eine tragfähige Selbstkonzeption entwickelt zu haben. Das Identitätsdefizit soll aufgefüllt werden durch Unterordnung unter die Sinngebung einer Gemeinschaft, die “Einheit” und Seelenreinigung herzustellen verspricht. Die Eigenleistung des Subjekts beschränkt sich darauf, seinen Subjektstatus an diese übergeordnete Instanz abzutreten und sich in eben dieser funktionalen Subsumtion “beweisen” (II/21) zu wollen.

Es zeigt sich hierin das Leitmotiv der *Einheit und Ganzheit in sinngebender Gemeinschaft*, das im Verlauf des Dramas in der (fehlgeleiteten) Variante des kriegerischen Nationalismus vorgeführt und später zum Ideal der *Menschheitsgemeinschaft* generalisiert wird. Die visionsartigen Darstellungen dieses Motivs sind in der ‘Wandlung’ durchgängig vom Aspekt der allumfassenden “Liebe” begleitet.

Ernst Toller hat in Friedrichs Kriegsbegeisterung und Einheitsträumen zweifellos ein gutes Stück jener Verbrüderungshoffnungen gestaltet, die er selbst bei Beginn des ersten Weltkriegs verspürte:

Der Kaiser kennt keine Parteien mehr [...] das Land keine Rassen mehr, alle sprechen eine Sprache, alle verteidigen eine Mutter, Deutschland. (IV/50)¹⁴

In der ‘Wandlung’ ist das Gemeinschaftsideal als Verbindung von Zugehörigkeitswünschen und der Sehnsucht nach Seelenheil und umfassender Liebe gekennzeichnet.¹⁵ Mit dieser Wunschvorstellung kontrastieren Friedrichs aggressives Verhalten, die rigorose Kritik an der schockierten Mutter, seine verletzenden Vorwürfen und zynischen Provokationen. In der emphatischen Verknüpfung von Kriegsbeginn und “Abend der Liebe” (II/21) konzentriert sich die verklärte Dissonanz der initialen Aufbruchsszene.¹⁶

¹⁴ Laut Walter Sokel bedeutete für Ernst Toller “der Krieg doch die heißersehnte Erlösung aus seiner Isolation als Jude, Erlösung vor allem aus seiner Isolation als Mensch, der unverstanden und vereinzelt als funktionsloses Atom im modernen Gesellschaftsmechanismus suchend irrite.”. Siehe [Sokel, 1981], S. 25.

¹⁵ Zur Verknüpfung von Nation und Religion vgl. [Schreiber, 1997], S. 85.

¹⁶ Vgl. [Benson, 1987], S. 38: “Toller hat für diese Szene bewusst die Zeit der Weihnacht, Symbol für Friede und Versöhnung, gewählt, um Friedrichs Fehlentscheidung zu betonen.”

3.5 Die kriegführende Nation als inhumane Gemeinschaftsfiktion

Im zweiten bis sechsten Bild des Dramas wird Friedrichs Teilnahme am Krieg und dessen Leidhaftigkeit, Einförmigkeit und unerbittliche Systematik gezeigt. Friedrichs Integrationswille wird zunehmend als Irrweg vorgeführt, indem die Defizite seines Vaterlands-Ideals aufgedeckt werden.

So ist schon das zweite Bild eine “traumferne” Momentaufnahme der qualvollen, wie endlos empfundenen Kreisläufe des Soldatenlebens und -sterbens. Die namenlosen Insassen eines militärischen Transportzuges, einer davon totenköpfig, ein anderer mit dem “Antlitz Friedrichs”, verwünschen, dass sie überhaupt geboren wurden und nun als “ewig geängstigte Kinder” “ewig fahren” und “ewig verwesen” müssen (II/21-22). Unmittelbar nach dem euphorischen Aufbruch Friedrichs wird so ein düsterer Kontrapunkt zu seiner Kriegsbegeisterung gesetzt.

Im dritten Bild, das wieder Teil der eigentlichen Handlungssequenz ist, wird Friedrichs Ideal von der “einenden” Kraft des Kampfes explizit angegriffen: Anderen Soldaten ist klar, dass die Gemeinschaft namens “Vaterland” durch Ausbeutung und Machtunterschiede gekennzeichnet ist. Sie verhöhnen Friedrichs Integrationshoffnungen,¹⁷ worauf er nur mit trotzigen Bekenntnissen seines Heldenmuts reagieren kann.¹⁸

In der Vaterlandskritik, die in dieser Szene laut wird, werden *ex negativo* konstitutive Merkmale des Gemeinschaftsideals der Autornorm thematisiert: Sie soll keine inneren Gegensätze aufweisen, darf nicht durch Ungleichheit oder gar Ausnutzungsverhältnisse verfälscht sein und muss den gutwilligen, tätigen Mitstreiter ohne Ansehen der Herkunft in sich aufnehmen. Es zeichnet sich ab, dass die nationale Gemeinschaft (auch als Kampfgemeinschaft) diese Eigenschaften nicht aufweist und “der Krieg nicht die Überwindung von Klassen- und Gruppengegensätzen, sondern ihren Fortbestand bedeutet”¹⁹.

Das fünfte Bild zeigt Friedrich als Kranken im Lazarett. In Fieberträumen phantasiert er die Fortsetzung seiner wandernden Suche nach Identität, nach “steinigen Gipfeln”, die er aber vor lauter “Wüste” nicht erreichen könne (II/28). Im Traum erscheint ihm auch wieder die Ahnsver-Gestalt, doch mit ihm will Friedrich nicht mehr wandern. Die Szene ist durchdrungen von einer Kreuz-Symbolik, die die Verkehrung christlicher Ethik im Kriegskontext zur

¹⁷ GW II, S. 24: “Und wenn du tausendmal in unseren Reihen kämpfst, darum bleibst du doch der Fremde.”

¹⁸ Birgit Schreiber sieht darin, “den paradoxen Versuch, durch Hervorhebung und Auszeichnung [...] ‘Gleichheit’ unter Beweis zu stellen”. Siehe [Schreiber, 1997], S. 26.

¹⁹ [Rothstein, 1987], S. 51.

Geltung bringen soll: Die Lazarettenschwester, die das rote Kreuz trägt, wird von Friedrich mit der “Mutter Gottes” in Verbindung gebracht. Er glaubt, dass sie als “Kreuzträgerin, Verkünderin der Liebe” alle Kranken und auch die Feinde “draußen” heilen müsste, und ist enttäuscht, dass sie sich stattdessen über eine Siegesmeldung freut, derzufolge der Feind “zehntausend Tote” zu beklagen habe (II/29). Friedrich selbst erhält als “Held” von einem Offizier für seinen Einsatz “das Kreuz” als Auszeichnung und zugleich “Bürgerrechte”²⁰: “Sieg stürmt ins Land, Sie gehören zu den Siegern.” Doch Friedrich ist verunsichert:

Durch zehntausend Tote gehöre ich zu ihnen. [...] Ist das Befreiung? Ist das die große Zeit? Sind das die großen Menschen? (II/29)

Das Ziel, in die Gemeinschaft des Vaterlandes aufgenommen zu werden, ist erreicht. Doch die Sinnhaftigkeit und ‘Größe’ der todbringenden Veranstaltung steht in Frage. Die von Friedrich hergestellte Überblendung von Krieg und christlicher Liebe, die in der Aufbruchsszene am Dramenbeginn als positive Perspektivierung seiner Eingliederungsbestrebungen ihren Anfang nahm, ist angesichts von Tod und Zerstörung nicht mehr haltbar. Dem Wunschbild von der Neugeburt als “großer Mensch”²¹, dessen innere “Zerrissenheit” durch Beteiligung am “einenden” Kampf aufgehoben werden sollte, steht die Blutigkeitsbeweise entgegen, die jedes heilspendende Kreuz gleichsam rot färben.

3.6 Der Tod als Feind des Geistes

Es wurde bereits erwähnt, dass in den Personalangaben des Dramas der “Tod als Feind des Geistes” aufgeführt wird, der in Gestalt verschiedener totenköpfiger Figuren auftritt. Mit der Analyse dieses allegorischen Prinzips soll im Folgenden ein zentraler konzeptioneller Antagonismus des Dramas herausgearbeitet werden, der die bereits dargestellte Kritik der vaterländischen Kampfgemeinschaft in einen systematischen Zusammenhang stellt.

Im allegorischen Vorspiel “Die Totenkaserne” tritt der Tod in einer Doppelrolle auf: Der “Kriegstod” führt dem Kollegen “Friedenstod” sein strammes Regiment über die nach militärischem Rang geordneten Kriegstoten vor und lässt Skelette von einfachen Soldaten – die “schlichten Nummern” – unter Aufsicht von toten Offizieren exerzieren (II/13). Den Friedenstod kann dieses

²⁰ Vgl. [Schreiber, 1997], S. 88: “Der Erwerb der Bürgerrechte gestaltet sich formal identisch mit dem Eintritt in eine Religionsgemeinschaft.” Dies ergibt sich für Schreiber aus der religiösen Konnotation des überreichten Kreuzes.

²¹ Vgl. (II/21): “Die große Zeit wird uns alle zu Großen gebären.”

“ordnende Prinzip” (II/14) nur vorübergehend beeindrucken. Er erkennt, dass die Ordnung bloß das übernommene System des Krieges ist, und verhöhnt die Unterwürfigkeit des Kollegen:

Vor mir ist jeder gleich. Doch Ihr Prinzip ist nicht von unsrer Welt. Der Krieg hat Sie geschlagen. (II/15)

Der Tod wird damit qualitativ charakterisiert: In seiner eigentlichen Form, dem Friedenstod, gilt er als nivellierender, geradezu gerechter Weg ins Jenseits, der sich nicht durch die “Vorurteile” und unmenschlichen “Ordnungen” des Diesseits manipulieren lässt: Vor ihm ist jeder gleich. Der Kriegstod wirkt dagegen als lächerlicher “Tod von heute”, der seine Souveränität an das “Kriegssystem” abgetreten hat (II/15-16).

Der Topos vom Tod als Eintritt in ein nivellierendes Jenseits, in dem diesseitige Unterschiede und Gegensätze aufgehoben sind, wird in einem der “traumfernen” Bilder, die Friedrichs Fronterlebnisse umranken, praktisch illustriert: In einem tanzenden Reigen finden sich Skelette von Kriegstoten zusammen, die “nicht mehr Freund und Feind” sondern nun “alle gleich” sind (II/26). In ihre Mitte nehmen sie ein zu Tode geschändetes Mädchen auf, denn “aus ist’s mit der Scham” (II/27) in dieser tanzenden Gemeinschaft von Geschändeten. Die hier einträglich tanzenden Toten sind dem Kriegssystem entronnen. Sie feiern eine Gleichheit, die in der Logik des Dramas als Idylle gelten könnte, wenn sie nicht dem Tod zu verdanken wäre.

Dass der Tod aber nur die schlechte Erlösungsoption eines inhumanen Diesseits ist, wird in einer weiteren “traumartigen” Szene unterstrichen. Sie zeigt “die Krüppel” in einer militärischen Bettenstation. Ein totenköpfiger Medizin-Professor lässt seine “Musterexemplare” im Stechschritt aufmarschieren (II/30): Mit mechanischen Gliedmaßen ausgestattete menschliche “Fleischrumpfe”, die durch die Medizintechnik wieder Befehlen gehorchen und sogar Nachwuchs zeugen können, werden von ihm stolz als wissenschaftliche Errungenschaften vorgeführt:

Wir Vertreter der Synthese, / Die Rüstungsindustrie geht analytisch vor – /
Die Herren Chemiker und Ingenieure / Sie mögen ruhig Waffen schmieden
/ Und unerhörte Gase fabrizieren, / Wir halten mit. (II/30)

Die Demonstration wird unterbrochen, als ein “Hörer” mit dem “Antlitz Friedrichs” in Ohnmacht fällt (II/31). Die technische Vorführung des Menschenmaterials wird dann abgelöst durch einen Reigen der Qual, einen “Mischchor” (II/32) der bettlägerigen Schwerstverletzten, die sich als Gefangene

ihrer zerstörten Körper artikulieren. Ein Pfarrer, der ebenfalls das “Antlitz Friedrichs” (II/33) trägt, verliert vor diesem Elend seinen Glauben und sinkt in sich zusammen. Genauso ergeht es einer Gruppe Schwestern, deren heilungswillige “Nächstenliebe” von den nach Sterbehilfe verlangenden Krüppeln als “Flickwerk” (II/34) abgelehnt wird.²²

Der Tod ist hier der ersehnte Ausweg, neben dem das Angebot religiös motivierter Heilung zur Kompensationslüge verkommt und – mit dem “Antlitz Friedrichs” – ohnmächtig zusammenbricht. Die Gestalt des totenköpfigen Professors verkörpert den “Tod als Feind des Geistes”, indem er für ein mit wissenschaftlicher Präzision arbeitendes System kriegsmäßiger Funktionalisierung steht, das seinem Menschenmaterial den Subjektstatus nicht nur ideell, sondern ganz konkret physisch entzieht und damit Todeswünsche als Erlösungshoffnungen produziert. Es wird damit gezeigt, dass die kriegführende Nationalgemeinschaft den von Friedrich eigentlich angestrebten Idealen von Gleichheit, Liebe, innerer Erlösung und Seelenheil nur eine armselige Perspektive bieten kann – nämlich den Tod.

In der Logik der Autornorm ist der verbrüdernde, revolutionäre “Geist” als die wahre Kraft der Erlösung vorgesehen. Der Tod ist “Feind des Geistes”, wenn er – in Verdrehung der Heilsidie des Autors – zum Träger dieser Erlösungsfunktion gemacht wird. Das Kriegssystems ist im Sinne dieser Erlösungsalternativen das System des Todes, das den potentiellen “Geist” des Protagonisten blockiert und damit die – von Toller gemäß der Revolutionsauffassung Gustav Landauers verstandene – intersubjektive Kraft, die wahre Gemeinschaft herzustellen vermag, an ihrer Entfaltung hindert.

Der als Akteur des Todessystems dargestellte Wissenschaftler repräsentiert aus dieser Perspektive die pervertierte Anwendung geistigen Potentials in Form einer naturwissenschaftlich-technischen Intelligenz, die sich der Sphäre der staatlichen Macht unterordnet. Die kulturkritische Norm menschengemäßer Anwendung des “Geistes” impliziert somit auch eine spezifische Frontstellung gegenüber Wissenschaft und Technik.

Die Befreiung Friedrichs aus dem System des Todes und die Lösung seines “Geistes” aus der Unterordnung unter die Macht ist die logische Verlaufsform, in der dieser zentrale Antagonismus der ‘Wandlung’ aufgelöst wird.

²² [Bebendorf, 1990], S. 42: “So werden Glaube und Karitas als wertlose Prinzipien verabschiedet.”

3.7 Menschlichkeit als Offenbarung

Während der erste Teil des Dramas die fortgesetzte Sinnkrise Friedrichs auf seinem vaterländischen Irrweg bebildert, ist im Mittelteil die eigentliche ‘*Wandlung*’ dargestellt. Der Protagonist – nach dem Krieg als schaffender Künstler tätig – wird zum Messias im Sinne der Verkündigungsabsicht des Autors gemacht. Die endgültige Abkehr vom “Vaterland” wird im siebten Bild durch zwei letzte desillusionierende Begegnungen besiegt: Friedrichs Geliebte sagt sich von ihm los, weil er aufgrund seiner Herkunft für ihren Vater inakzeptabel ist und sie ihre zu erbende “Scholle” (II/36) nicht aufgeben will. Eine hausierende Kriegsinvalidin, die ihren verkrüppelten Mann wie halb geschlachtetes “Vieh” mit sich führen muss, macht schließlich klar, dass das “Vaterland” nur ein Deckmantel sei für die Kriegstreiberei von “Reichen, die prassen” (II/38) und sich des Segens der “Kupplerin Kirche” (II/39) bedienen. Die Zerstörung des diskreditierten Ideals findet statt als konkretes Zertrümmern eines “Symbol[s] [...] des siegreichen Vaterlandes” (II/35), das Friedrich in seinem Bildhauer-Atelier bearbeitet hatte.

Ohne Vorgabe eines höheren Lebenssinns ist Friedrich wieder identitätslos und kann die innere Zerrissenheit nicht bewältigen. Seinen Selbstmord kann nur ein *deus ex machina* verhindern. “Die Schwester” ist jene Mittlerfigur, die Friedrich den rechten Weg zeigt. In konsequenter Generalisierung des abstrakten Gemeinschaftsideals, das sich in Friedrichs Suche schon andeutete, weist sie ihm einen Weg “hinauf”, der “auch zur Mutter” und “auch zu deinem Land” führt (II/40) – also die Welt der persönlichen Herkunft und des (neutralisierten) Vaterlandes mit einzuschließen verspricht. In einer Gleichsetzungskette wird die Richtung des Weges bestimmt: Friedrich soll sich “zu Gott” bewegen, der “Geist und Liebe und Kraft ist” und “in der Menschheit lebt”. Deswegen soll er “zu den Menschen” gehen. Dem innerlich verzweifelten, “heimatlosen” Subjekt wird die Hinwendung zu den Mitmenschen als universeller Weg empfohlen, der “isolierte Held kann nur durch die Erlösung der ganzen Welt seine eigene erwirken”²³

Die Bestimmung des rechten Weges nimmt so die reine *humanitas* zur Richtschnur und basiert auf dem Glauben an eine urtümliche, göttliche Kraft, die jedem Menschen innewohnt und nur geweckt werden muss. Dies ist das Credo des expressionistischen ‘O Mensch’–Kultes und artverwandter Theorien wie dem bereits erwähnten Sozialismusverständnis Gustav Landauers. Es ist dieser Glaube an ein verschüttetes, eigentliches ‘Wesen’ des Menschen, das die expressionistischen Visionen vom ‘Neuen Menschen’ nährte, der durch “Wiedergeburt” und “Erweckung” zu schaffen sei. Die spezifisch messianische

²³ [Sokel, 1981], S. 26.

Form dieser Erweckungsideologie, die in der ‘Wandlung’ entwickelt wird, unterscheidet zwischen den wenigen ‘Geistigen’, die das Potential zum Erwecker in sich tragen, und dem großen Rest der Menschheit, der innerlich unbewusst auf die Erlösung wartet. Der Protagonist der Wandlung ist insofern ein besonderer Fall, als er sozusagen über Umwege zur messianischen Gestalt wird und selbst erst einen aufwendigen Weg der Läuterung durchlaufen muss, der ihn von den Fehlern seines Irrweges reinigt und seine Wiedergeburt als wahrer Mensch sicher stellt. So lautet der Hinweis der Schwester: “Wer zu den Menschen gehen will, muss erst in sich den Menschen finden.” (II/40).

Die Abstraktion der *reinen Menschlichkeit* ist eine Formel, die die individuell zu leistende Aufgabe der Identitätsbildung moderner Subjekte verwirft, indem die gesellschaftliche Ausdifferenzierung inklusive aller Formen ökonomischer, politischer und funktionaler Relationierung der sozialen Teilsysteme ideell zurückgenommen wird. Das Problem sozialer Isolation hebt sich in dieser Abstraktion auf, man ist “allein, und doch mit allen” (II/40). Scheinbare normative Autonomie erhält das Subjekt, das “selber Angeklagter, selber Richter” sein soll, durch Zusprechung einer inneren Kraft, die nicht begründet, sondern (primär den Künstlern) als mystische ‘Gabe’ zugewiesen wird.

Für die qualitative Füllung dieser begrifflichen und ideologischen Hülse ergeben sich in der zweiten Hälfte des Dramas noch gewisse Hinweise und Ausdeutungen. Im Kern bleibt es aber bei der Fokussierung auf das vage Konzept der reinen Menschlichkeit. Der Reinigung des fehlerhaften Führer-Subjekts folgt der Vollzug der messianischen Verkündungsrevolution.

3.8 Religiöse Anleihen des Menschheitsmythos

Die Transformation Friedrichs zur Messiasfigur wird in Traumszenen dargestellt, die den Menschheitsmythos mit christlichen Motiven anreichern. Seine “Wiedergeburt” ist eine Kombination aus ‘Selbstkreuzigung’, lichtumstrahlter Kindsgeburt und Auferstehung (II/43-46). Die christliche Passionsgeschichte wird dabei zum vorbildlichen Rezept aktiver Selbstreinigung modifiziert: “Nicht Römer schlugen ihn ans Kreuz / Er kreuzigte sich selbst.” (II/44)²⁴. So wird Friedrichs Auslöschung seines alten, verfälschten Ichs motiviert, dessen “Schmach” er nach seiner Selbstkreuzigung und Auferstehung “wie Dornenkronen” ablegen kann (II/46). Sein Verhalten stilisiert ihn fortan zum weltlichen Messias: Mit gütiger, selbstloser Liebe behandelt er alle, die ihm

²⁴ [Reimers, 2000], S. 50: “Christus wird nicht verstanden als der Sohn Gottes, sondern als Mensch, der durch seinen Opfertod Verantwortung übernimmt.”

begegnen. Sein „Mitleid“ lässt „Kranke“ aus Wahnhphantasien „erwachen“ (II/56). Seine friedliche Gleichbehandlung gilt denen, die ihn zu „hassen“ (II/53) glauben, ebenso wie verschiedenen Frauengestalten, die seinen Körper statt seiner „Güte“ (II/57) begehren.²⁵

Die inspirierte Stellung der Messiasgestalt zeigt sich in seinem Wissen um die Zukunft, der magisch mitreißenden Kraft seiner Rede und der Fähigkeit, die Lage der Menschheit überindividuell zu erfassen: „Ihr Brüder und Schwestern: Keinen von euch kenne ich und doch weiß ich um euch alle.“ (II/58). Die visionäre Predigt des „Führer[s]“ eröffnet seinen Zuhörern im kultisch totalisierten Gemeinschaftsideal das Tor zur einenden „Menschheitskathedrale“ (II/51).

Der Grund für diese pseudoreligiöse Überhöhung ergibt sich aus dem Grundthema des Dramas. Was in der ‘Wandlung’ als Problemkomplex der „Zerrissenheit“, „Heimatlosigkeit“ und Sinnsuche gestaltet wird und im universellen Menschheitsideal seine Heilslehre und Erlösungsperspektive erhält, ist implizit ein Bewältigungsversuch von säkularen ‘Auflösungsprozessen’. Die Ungewissheit, wie „der Mensch“ trotz der empfundenen Säkularisierung und Funktionalisierung der angestammten Religionsysteme sein *Seelenheil* im Diesseits erlangen kann, evoziert ein Bedürfnis nach (neu zu schaffender) Verbindlichkeit und Totalität. „Der Mensch“, also eigentlich das all seinen individuellen Bestimmungen entledigte moderne Subjekt, wird aus diesem Bedürfnis heraus zum neuen Heiligtum erhoben. Weil damit die Wiedererlangung einer ganzheitlichen Weltsicht angestrebt ist und am Prinzip der Totalität festgehalten wird, kann der Glaube an die dem Menschen innenwohnenden Selbstheilungskräfte gar nicht zur Selbstreflexion und subjektautonomen Identitätsbildung unter Anerkennung der Pluralität der modernen Welt führen. Die postulierte Gleichheit aller Menschen unter gleichzeitiger Hervorhebung gewisser begabter Priestergestalten wird vage aus inneren Urzuständen hergeleitet. Das Dilemma der menschelnden Heilslehre liegt somit darin, dass sie ihren universellen Verbindlichkeitanspruch nicht aus explizierender Begründung beziehen kann und deswegen dem Bestand der religiösen Tradition doch gewisse mystische Extrakte und Analogien ‘abzapfen’ muss, um nicht völlig unvermittelt daher zu kommen.

²⁵ Vgl. auch (II/52): „FRIEDRICH: Ich will nicht deine Umarmung. Gab ich jedem Recht auf meinen Körper? [...] Armes Weib! Ungelöste.“ [Kim, 1998], S. 81, kommentiert: „Die an ein Individuum gerichtete erotische Liebe ist ein Hindernis dafür, die Freiheit, d. h. den Geist, zu erlangen.“

3.9 Menschlichkeitskult und Revolution

Friedrichs Heilsweg, den die zweite Dramenhälfte zeigt, vollzieht sich als eine Annäherung an die Welt des (proletarischen) “Volkes” (II/58). Als “Schlafbursche” (II/41) bei einer Arbeiterfamilie zeigt er letzte Zeichen von Egoismus, wird dann zur selbstreinigenden “Arbeit” in die “große Fabrik” geführt (II/42,43) und kennt als auferstandener “Wanderer” schließlich den “Weg zur Arbeitsstätte” (II/46). Die anvisierte Sphäre des Dialogs mit den Massen wird in Versammlungsszenen und tableauartigen Begegnungssequenzen dargestellt, in denen der Wissende zu den Menschen spricht. Das grundlegende Thema ist das Leiden des Volkes, sein Hunger und seine Irreführung. Die herrschenden Kräfte der Gesellschaft – Kriegsveteranen, Wissenschaft und Kirche – treten in Gestalt hohler Phrasendrescher auf, die die Bedürfnisse des Volkes unterdrücken. Friedrich ist dagegen der bemühte, mitfühlende Vertreter der wahren Volksfürsorge, sein revolutionäres Prinzip ist die verbrüdernde Einfühlung.

Die religiösen Konnotationen des Menschlichkeitskultes, die im Seelenheil ihren Fokus haben, überlagern dabei politische und soziale Stellungnahmen der Führergestalt. In den Szenarien des Dialogs zwischen Volk und Messias gibt es nur Leidende oder (falsche) Verführer, die von der visionären Kraft Friedrichs erleuchtet bzw. in ihre Schranken verwiesen werden.

Die Mechanik der revolutionären Entwicklung bricht sich rhetorisch Bahn. Die Versprühung von “Geist” verläuft als verbalisierte Anteilnahme des Führers am lauschenden Publikum. Das zugrundeliegende Schema ist Gustav Landauers Erweckungssozialismus:

Der Einzelne, über den es [das Ideal] wie eine Erleuchtung kam, sucht sich Gefährten [...] Geist ist Gemeingeist. [...] ist Menschenbund. [...] Aus den Herzen der Einzelnen bricht dieses unbändige Verlangen in gleicher, in geeinter Weise heraus; und so wird die Wirklichkeit des Neuen geschaffen [...]²⁶

In dieser Weise verläuft die finale Szene kollektiven revolutionären Aufbruchs. Friedrichs Rede bringt dem Volk die Erkenntnis: “Daß wir es vergaßen! Wir sind doch Menschen!” (II/60). Die soziale Revolution, die Ausweg aus einer Welt des Elends sein will, dessen strukturelle Merkmale nur gleichnishaft und

²⁶ Gustav Landauer, “Aufruf zum Sozialismus” (1911), zitiert nach [Rühle, 1973], S. 904-905. Fritton merkt an, das “Wechselverhältnis zwischen Geist und Gesellschaft [bleibe] bei Toller wie bei Landauer im mystischen Dunkel”. Allerdings habe Toller konkretere politische Aussagen Landauers wohl nicht zur Kenntnis genommen, so z. B. dessen Konzept revolutionärer Landeroberung. Siehe [Fritton, 1986], S. 137 und 141.

wie zur Illustration angesprochen werden, ist alles andere als Klassenkampf. Ein Volksredner, der das Volk zum gewalttätigen Aufstand anstacheln wollte, wird von Friedrich als verlogener Aufhetzer enttarnt, der im Volk die “Masse”, aber nicht den “Menschen” sehe. Die Revolution funktioniert in der ‘Wandlung’ als Verbrüderungskult, der keine politischen Gegner kennt:

Geht hin zu den Reichen und zeigt ihnen ihr Herz, das ein Schutthaufen ward. Doch seid gütig zu ihnen, denn auch sie sind Arme, Verirrte. (II/61)

Materielle Mängel und Schrecken der zu ändernden Welt werden von Friedrich nur mit wenigen, verstreuten Formulierungen benannt: Neben “Armut und Elend” (II/50) in den “Abfallgruben verpesteter Städte” (II/55) ist die Rede von “gewaltigen Maschinen” und “Eisenhäusern, von Rost zerfressen” (II/59), die die Menschen einengen. Doch eine differenzierte Kritik gesellschaftlicher Verhältnisse ist damit nicht gemeint. Die Defizite der Welt kommen in der Perspektive der ‘Wandlung’ stets nur als vergessene, verlorene Menschlichkeit in den Blick.²⁷

3.10 Zusammenfassung und Würdigung

Wie gezeigt werden konnte, ist Tollers ‘Wandlung’ als propagandistische Antwort auf individuelle Identitätskrisen und Sinnverluste konzipiert, die die Isolation des Einzelnen zusammen mit dem Elend der Welt aufzulösen verspricht. Die krisenhaften Erfahrungen des exemplarischen Subjekts sind als die typisch modernen Auflösungserscheinungen der normativen Verbindlichkeit von sozialen Herkunftskontexten dargestellt. Der aus der Säkularisierungstendenz entstehende Wertverlust der religiösen Sphäre wird als Ursache für ein unbefriedigtes Bedürfnis nach Seelenheil ausgestaltet. Die Orientierungsdefizite des auf sich selbst verwiesenen Subjekts sind im strukturgebenden Bild der *Sinnsuche* das wesentliche Movens der Dramenhandlung.

In der Ausgangsszene des Dramas wird dieser Problemkomplex bereits vollständig exponiert. Die Lösungskonzeption des Stückes, die explizit als Autornorm gekennzeichnet ist, wird über die Demonstration einer falschen Alternative vorbereitet: In der kriegführenden Nationalgemeinschaft ist Erlösung und Seelenfrieden nur im Tod vorgesehen. Der Zweischritt des Dramas lässt der

²⁷ Tatsächlich hat das ‘richtige’ Bewusstsein für Friedrich sogar Vorrang vor der leiblichen Zufriedenstellung. Siehe (II/50): “Ich aber will, daß ihr den Glauben an den Menschen habt, ehe ihr marschiert. Ich aber will, daß ihr Not leidet, so ihr ihn nicht besitzt.” Vgl. [Reimers, 2000], S. 49: “Im Vordergrund steht nicht die Beseitigung materiellen Elends, sondern die Erweckung von Menschlichkeit.”

Entlarvung des Falschen die Verkündung des Wahren folgen und entwickelt seine Heilslehre als praktizierte Vision.

Die Auseinandersetzung mit moderner Welt ist in der ‘Wandlung’ eine Leidensbewältigung doppelter Art: Den inneren Kern bilden Seelenprobleme von Mensch und Mitmenschen, das äußere Szenario ist Kriegshorror und Volkshunger.²⁸ Die Kritik dieser nationalistischen Inhumanitäten bereitet das Feld für die Offenbarungen des Menschheitskults.

3.10.1 Kritik nationalistischer Inhumanität

Die Welt, die Toller in seiner ‘Wandlung’ verarbeitete, war nur bedingt “modern” geprägt. Zwar sind die sozialgeschichtlichen Prozesse der Modernisierung zu Beginn des 19. Jahrhunderts in vollem Gange, doch das politische System und die vorherrschenden mentalen und normativen Strukturen müssen wohl als konservativ und autoritär bezeichnet werden. Die Absolutheit nationalistischer Kriegslogik reduzierte darüber hinaus die “Autonomie” gesellschaftlicher Teilsysteme auf ein funktionales Minimum. Im Kriegszustand muss insgesamt von einer stärkeren normativen Verbindlichkeit der nationalen Ideologie augegangen werden als in den ‘pluralistischeren’ Friedenszeiten.

Tollers in der ‘Wandlung’ ausgestaltete Kriegskritik setzt zwar gerade nicht an dieser “Antimodernität” des Vaterlandsgedanken an, doch es muss gewürdigt werden, dass seine Verbrüderungsvisionen den zeitgenössischen Kampfesideologien ihr Humanitätsdefizit energisch vorhielt:

Man muss sich das Zeitkolorit vergegenwärtigen, muss sich das Vorherrschen der chauvinistisch-rassistischen Denkformen nicht nur in Deutschland, sondern auch in den Nachbarländern vor Augen halten, um das objektiv Revolutionäre einer Denkform würdigen zu können, die auf die Gemeinsamkeit der Menschen und ihre friedliche Koexistenz pochte.²⁹

Auch die Funktionalisierung von Religion und Wissenschaft unter dem Regiment von Militär und Obrigkeit wird in der ‘Wandlung’ treffend, wenn auch holzschnittartig, kritisiert.³⁰ Es ist allerdings stets die Perspektive der *eigentlichen*

²⁸ Vgl. [Bütow, 1975], S. 66: “Nach ihrer dramaturgischen Funktion beschränken sich der Krieg und das soziale Elend darauf, Quellen des Leids zu sein, die ihrerseits nach irgendwelchen Ursachen nicht befragt werden.”

²⁹ [Vietta/Kemper, 1994], S. 201. Nach Ansicht Silvio Viettas ist die ästhetische Moderne insgesamt durch einen “weltbürgerlichen” Zug gekennzeichnet, der einer “zunehmenden Nationalisierung und Totalisierung der Macht” entgegen wirke. Siehe [Vietta, 1998], S. 546.

³⁰ In der Darstellung der Fronterignisse wird z. B. die kompensatorisch-funktionale Rolle der Lazarettenschwestern und Militärpfarrer heraus gestellt und im sechsten Bild die “komplementären” Ergänzung von Medizintechnik und Rüstungsindustrie sarkastisch gezeichnet.

Verpflichtung für das (innere) Menschenheil, aus der heraus die Akteure des Christentums, der Medizin und der akademischen Sphäre in ein schlechtes Licht geraten. Kernpunkt der Diskreditierung des Kriegssystems ist seine falsche Erlösungsoption: “Der Tod als Feind des Geistes” befördert leidende Menschen ins Jenseits und steht als ein “das Individuum wie die Gesamtkultur zerstörender Prozeß”³¹ der Erweckung und Verbrüderung im Diesseits diametral entgegen.

In den Versammlungsszenen sind die Figuren, die die Führungsschicht der Nation repräsentieren, rücksichtslos und ignorant dargestellt. Ein Professor betont, die Wissenschaft sei stolze “Dienerin unseres Staates” (II/47), ein Pfarrer preist Gott als “Herr[n] der Heerscharen” (II/48) und beide empfehlen dem Volk, seinen Hunger weniger wichtig zu nehmen. Das Volk ist dagegen allein durch das Merkmal des Leidens charakterisiert. In Tollers negativem, kritisierten Schema vom “Vaterland” füllen die Menschen nur die Rolle der leidenden Masse aus, sie sind Material, sind “Vieh”. Die simple Gegenüberstellung dokumentiert eine Führer-Volk-Vorstellung, die auch in den Szenen des Erweckungsvorgangs erhalten bleibt und dort die besondere Rolle des wissenden Intellektuellen sichert.

Tollers Kritik des vaterländischen Systems läuft letztlich darauf hinaus, dass es seine Einheitsversprechen nicht einlöse und als einende Totalität untauglich sei. Sowohl der Nationalismus als auch der Menschheitsglaube verkörpern ein Konzept der gesellschaftlichen Ganzheit, das Pluralismus und Subjektautonomie negiert und Führerfiguren exponiert. Tollers Kritik gilt lediglich der falschen Ausfüllung dieser Grundprinzips. Die Gemeinschaftsidee wird bei ihm als Ideal aufgenommen und durch Abstraktion von Gruppenunterschieden generalisiert.

3.10.2 Die Totalität des Menschheitskultes

Der expressionistische Menschheitskult im Stil der ‘Wandlung’ ist in der Forschung ausgiebig kritisiert worden. Bemängelt wurden unter anderem das hohle Pathos, die überzogenen sprachlichen Mittel und die Unglaubwürdigkeit der Erweckungsszenen.³² Dabei wurde leider selten darauf eingegangen, welche Funktion der Verbrüderungsglaube im Sinne einer Bewältigung der gesellschaftlichen Entwicklungen erfüllte und was ihn für eine ganze Generation von expressionistischen Literaten (vorübergehend) zur respektablen Weltanschauung werden ließ.

In der Konzeption des expressionistischen Menschheitskultes kommen

³¹ [Vietta, 1998], S. 544.

³² Vgl. z. B. [Sokel, 1981], S. 26: “Tollers Optimismus [...] erscheint uns heute unglaublich kindlich.”, S. 28: “Der Glaube an die Macht der Phrase ist naiv.”, [Benson, 1987], S. 49: “Tollers Idealismus grenzt hier an Naivität.”

eine Reihe von Merkmalen zusammen, die in ihrer Summe ein äußerst attraktives Weltdeutungsmodell für die zeitgenössischen Intellektuellen und Literaten darstellen mussten. Vor dem Hintergrund der bereits dargestellten Krisenerfahrungen moderner Subjektivität bietet es mit seinem metaphysischen Verbindlichkeitanspruch eine Art Religionsersatz. Die Gruppe der Individuen, denen die mystischen Urkräfte als Verbrüderungspotential zugesprochen werden, ist umfassend: Es geht um nicht weniger als ‘die Menschheit’. Die inneren Kräfte sind unabhängig von eigener Tat, sie brauchen nur erweckt zu werden. Das verschafft den bereits wissenden Intellektuellen, den ‘Geistigen’, ein potentiell grenzenloses Publikum für eine universelle Botschaft, die sie als Künstler individuell ausgestalten können. Mit dem Glauben an die Menschheit wird von allen sozialen Ausdifferenzierungen der bestehenden Gesellschaftsstruktur abstrahiert, so dass sich die Künstler “als Menschen” geradezu im Mittelpunkt des Volkes wähnen können. Eine Kunst, die ohnehin nur noch gesellschaftliches Teilsystem ist und noch dazu im Krieg praktisch nicht stattfindet, muss in solcher Universalität wohl eine Berufung erkennen. Die Wirkung der historischen Erfahrung des ersten Weltkrieges ist als ausschlaggebender Auslöser der Bewegung zu sehen. Die Schlacht nationaler Gruppen, die sich voneinander ideologisch abgrenzen und dabei allesamt “als Menschen” zu Schaden kommen, hatte Europa umgewühlt und die Akzeptanz der alten Gemeinschaftsbegriffe untergraben. Eva Kolinsky fasst dies folgendermaßen zusammen:

[Der] negative Bezug zur Gegenwart kulminiert im Krieg, der als Aufgipfelung der industriellen und “materiellen” Prinzipien des 19. Jahrhunderts erfahren wurde und er steigert sich zur Ablehnung der sozialen Wirklichkeit überhaupt.³³

Eben diese Ablehnung der sozialen Wirklichkeit konnte im Geiste durch die totale Abstraktion der Menschheitsverbrüderung geleistet werden. Im Gegensatz zu allen Gemeinschaftsbegriffen, die sich der sozialen Realität entnehmen lassen, ermöglicht die Formel von der Menschheit eine subsumtive Identitätsbildung ohne tatsächliche Unterordnungen zu vollziehen. Das liefert dem “Künstler als Protagonist innerer Erneuerung”³⁴ eine universelle Überschrift für seine Aktivitäten, die höchste Ansprüche mit Gestaltungsfreiheit verbindet. Der Menschheitskult verspricht so einen idellen Ausweg aus subjektiver und künstlerischer Isolation unter der flatternden Fahne der Weltverbesserung.

Die Idee des “Menschheitskultes”, die kraft ihrer universellen Abstraktion inhaltlich kaum Angriffspunkte bietet, ist also funktional für die Situation,

³³ [Kolinsky, 1970], S. 59.

³⁴ Ebd., S. 68.

in der sie aufgebracht und rezipiert wurde. Sie bildet das Substrat einer “gegenmodern” zu nennenden Geisteshaltung, die an der ideellen Erschaffung einender, ganzheitlicher Konzeptionen für das Harmonieren einer Welt interessiert ist, deren Komplexität sie zurücknehmen möchte. Sie liefert einen Fokus für die Übertragung metaphysischer Restposten aus den Sphären diskreditierter Religion und bedient intellektuelle Behauptungswünsche in der Massengesellschaft.

Die Universalität der ‘Menschheitsidee’ und ihre kultisch-religiöse Propagierung sind in Tollers ‘*Wandlung*’ paradigmatisch ausgestaltet. Das Stück ist ein Musterbeispiel für den Versuch, die als Verlust empfundene Auflösung einer alle einenden intersubjektiven (göttlichen) Ordnungsinstanz durch das neue Evangelium eines ‘Künstler-Priesters’ zu ersetzen. Das Potential umfassender Einheit konnte ein solches Evangelium nur erreichen, indem es auf einem entsprechend universellen Gemeinschaftsbegriff gründete. “Die Menschheit” als denkbar umfassendste Kategorie ist in diesem Sinne ein naheliegendes Konzept.

Eine solche totale Gemeinschaft, deren Gegebenheit man ideell immer schon voraussetzt, *praktisch herbeiführen* zu wollen, führt zu dem Widerspruch, dass zwischen Führerfiguren und zu Erweckenden unterschieden werden und ein belehrender Interaktionsprozess initiiert werden muss. Dessen Inhalt ist aus der schlichten Tatsache, dass da “Menschen” miteinander in Kontakt treten, gar nicht zu erschließen. Dieses Dilemma ist in der ‘*Wandlung*’ noch durch einen Erweckungs-Automatismus überdeckt, dessen Schilderung dort endet, wo konkretes Handeln beginnt. Als Grundlage einer sozialen Revolution taugt er eben nur abstrakt rhetorisch und nur dann, wenn sich die zu erweckende Masse in ihre Rolle fügt. *Konsensbildung* kann in diesem Gemeinschaftsmodell gar nicht herbeigeführt werden, weil gemeinschaftliche Übereinstimmung immer schon die Prämisse ist. Toller Bearbeitung dieses Grundwiderspruchs sollte denn auch für ein weiteres Drama reichen: ‘*Masse Mensch*’.

Kapitel 4

Das integre Subjekt als verhinderter Massenführer: “Masze Mensch”

‘Masze Mensch’ ist das erste von Tollers “Gefängnisdramen”, in denen er die Erlebnisse der Münchner Räterevolution verarbeiten konnte.¹ Es entstand als “erste Niederschrift” bereits wenige Monate nach der Inhaftierung, nach Tollers eigenen Angaben im Oktober 1919.²

Das Werk kann als unmittelbare Aufarbeitung gewisser Komplikationen des revolutionären Geschehens verstanden werden, an denen Toller besonders litt: Das Ideal der friedlichen Menschheitsrevolution hatte in der proletarisch-revolutionären Praxis Schaden genommen. Die Gewissheit der messianischen Vision der ‘Wandlung’ musste der Problematisierung einer Revolution weichen, in der “der Mensch” tragisch vom Phänomen der “Masse” überdeckt ist.³

4.1 Inhaltliche Zusammenfassung

Hintergrund dieses Stücks “aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts” (II/63) ist ein Arbeiteraufstand, an dessen Spitze “die Frau” als Hauptfigur des Dramas und ihr Gegenspieler, “der Namenlose”, um die Führungsrolle konkurrieren. Die im Titel zusammengefassten Aspekte “Masse” und “Mensch” stehen für Handlungsprinzipien, deren Widerstreit den Konflikt der beiden Hauptfiguren ausmacht. Während “die Frau” die zu einende Gesamtheit “der Menschen” als Träger und Gegenstand einer friedlichen Revolution versteht,

¹ Vgl. [Altenhofer, 1981], S. 130: “‘Masze Mensch’ kann durchaus als direkte Antwort auf die politischen Ereignisse von 1918/19 verstanden werden [...]”

² Alle Zitate und Angaben zur Textgestalt sind den ‘*Gesammelten Werken*’, Band II, S. 63-112), entnommen.

³ Laut Hugh Michael Fritton war “für Toller nach der Zerschlagung der Räterepublik die zentrale Frage nicht, wie diese Niederlage hätte verhindert werden können, sondern wie er, Toller, als Individuum die politischen Kämpfe hätte bestehen können, ohne schuldig zu werden.” Siehe [Fritton, 1986], S. 196.

vertritt der “Namenlose” das Recht der wütenden “Masse” auf rücksichtslosen und gewalttätigen Kampf gegen alle Revolutionsgegner. Im Gegensatz zu ihr unterscheidet er zwischen zum Aufstand berechtigten “Massenmenschen” und gegnerischen “Staatsmenschen” (II/107).

Als eine aus innerer Verantwortung handelnde Vertreterin der Menschheitsrevolution tritt “die Frau” zusätzlich in Konflikt zu ihrem Ehemann, der als Beamter das Staatssystem repräsentiert. Die persönliche Beziehung kann vor ihrem radikalen humanen Verantwortungsdenken nicht bestehen und wird vom Gegensatz zwischen Menschlichkeit und Staatssystem überlagert.

Die Protagonistin, die sowohl der gewaltbereiten “Masse” als auch dem Ausbeutung und Krieg betreibenden Staat, den geldgierigen Spekulanten und der Rechtfertigung liefernden Kirche Vergehen “am Menschen” vorwirft, wird schließlich von den Revolutionären als Verräterin verstoßen und vom Staat als “Führerin” (II/99) verhaftet.

Im albtraumhaften “Käfig” eines “Menschenschauhauses” (II/100) verzweifelt sie fast an der im Kampf um Menschheitsrevolution unvermeidlich erscheinenden schuldhaften Verstrickung. “Geheilt” wird sie erst, als sie ihre laute Anklage gegen Gott und sein “ungeheuerlich Gesetz der Schuld” wendet (II/103).

In bestärktem Glauben an die Ewigkeit ihrer Vision, an die Reinheit und Schuldlosigkeit der Menschheitsidee und den Urmhythos eines heiligen “Werk-Volkes” (II/110) widersteht die Frau zuletzt noch einmal allen Anfechtungen, lehnt es ab, gewaltsam befreit zu werden, und wird schließlich hingerichtet.

4.2 Anmerkungen

Wie die ‘*Wandlung*’ ist auch ‘*Masse Mensch*’ explizit in einen zeitgeschichtlichen Zusammenhang gerückt. Es ist nicht nur als “Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts” gekennzeichnet, sondern wird in diesem Kontext auch perspektivisch positioniert, indem es “den Proletariern” gewidmet ist und die Angabe der Entstehungszeit “im ersten Jahr der deutschen Revolution” die Fortsetzbarkeit des revolutionären Geschehens suggeriert (II/64-65).

Der Dramenhandlung sind allerdings Geleitverse vorangestellt, die ein zwiespältiges Licht auf die “Weltrevolution” werfen. Diese ist zwar als “Gebärerin” einer Erneuerung apostrophiert, doch dazu mischt sich ein Eindruck des Schreckens:

Weltrevolution. / Gebärerin des neuen Schwingens. / Gebärerin der neuen
Völkerkreise. / Rot leuchtet das Jahrhundert / Blutige Schuldfanale. / Die

Erde kreuzigt sich. (II/65)

So ist schon hier markiert, dass das Revolutionsmotiv im folgenden Stück keine reine Quelle heilbringender Erweckung mehr ist, sondern mit tragischer Schuld konnotiert wird.

Im Zentrum der Dramenhandlung steht “die Frau”, die auch als einzige im Figurenverzeichnis einen Eigennamen trägt. Als “Sonja Irene L.” konzipierte Toller sie offensichtlich in Anlehnung an die Aktivistin Sonja Lerch, die im Münchener Munitionsarbeiterstreik auftrat, deswegen von ihrem bürgerlichen Mann verlassen wurde und sich später umbrachte. Alle anderen Figuren sind als Typen gestaltet, die nur durch ihre soziale Rolle oder Position charakterisiert sind. Ähnlich dem leidenden “Volk” der ‘Wandlung’ äußern sich die Arbeitermassen in ‘*Masse Mensch*’ chorartig. Die im Figurenverzeichnis aufgeführten “Arbeiter” und “Arbeiterinnen” treten entweder als “Massenchöre” oder in Form einzelner typisierter Stimmen in Erscheinung.⁴

Der revolutionäre autobiographische Hintergrund Tollers ist in dem Stück sozusagen in ‘verschmelzender Raffung’ eingeflossen: Sind die anfänglichen Streikszenen noch aus dem Kontext des (vorrevolutionären) pazifistischen Munitionsarbeiterstreiks zu Kriegszeiten entnommen, so trägt der spätere Umschlag der Handlung in einen proletarischen Umsturzversuch eher die Züge der räterevolutionären Phase Tollers.

Das Stück ist eine Reihung von sieben Bildern. Das dritte, fünfte und siebte Bild sind zwar nach Tollers Regieanweisungen “in visionärer Traumferne” zu denken, jedoch enthalten sie zusammen mit dem ersten Bild die primäre, eher realistisch gestaltete Handlung des Dramas. Sie alternieren mit den allegorisch, traumartig verfremdeten Szenen des zweiten, vierten und sechsten Bildes, die auch explizit als “Traumbilder” gekennzeichnet sind. Diese bilden eine Ebene der dramatischen Gestaltung, in der auch phantastische Elemente verwendet werden: Figuren tauchen plötzlich auf und verschwinden wieder, verändern ihr “Antlitz” oder verkörpern die Schatten von Getöteten.⁵ Diese Traumbilder sind mit den “traumfernen” Bildern der ‘Wandlung’ vergleichbar. Die Tatsache, dass Toller in ‘*Masse Mensch*’ auch die realistischeren Szenen in “visionäre Traumferne” verlegt, weist auf die insgesamt sehr abstrakte und auf Ideenreflexion zielende Struktur des Stükkes hin, das deswegen schon früh der Rubrik “Ideendrama” zugerechnet wurde.⁶

⁴ Vgl. [Hohendahl, 1967], S. 128: “Selbst wo einzelne Gestalten auftreten, fungieren sie als Repräsentanten einer Gruppe und ihrer Anschauung.”

⁵ So erscheinen z. B. im sechsten Bild kopflose Figuren, die die Frau des Mordes anklagen (II/100).

⁶ So z. B. [Bebendorf, 1990], S. 72. Bei zeitgenössischen Kritikern wurde die ideenlastige Form sehr

Die Sprache aller Figuren ist expressionistisch reduziert. Parolenhaft verkürzte Sätze und intensivierende Reihungen geben den Repliken das typisch expressionistische Pathos.⁷

4.3 Bekenntnis zur Revolution aus Verantwortung

Die Ausgangssituation des Stückes ist der Vorabend eines Arbeitskampfes, dem sich “die Frau” als Wortführerin angeschlossen hat. Das erste Bild zeigt sie in einer “Arbeiterschänke” (II/67), wo man von morgiger “Entscheidung” spricht. Die Frau sieht sich “bereit”, die Führung zu übernehmen. Sie “sehnt” sich danach, ihr “Herzblut” durch die Kraft der Rede in die Taten der Arbeiter einfließen zu lassen. Ihr Antrieb, zum Streik aufzurufen, wird als innerer Zwang vorgestellt. Sie empfindet “Scham und Qual” angesichts des Krieges und der Propaganda, die seine Fortführung fordert. Die Notwendigkeit, dem ein Ende zu machen, ist ihr so offensichtlich, dass sie sich geradezu als Stimme eines natürlichen Aufschreis versteht:

Bin *ich* es noch, die Streik verkünden wird? Mensch ruft Streik, Natur ruft Streik! Mir ists, als bellts der Hund, der an mir aufspringt, [...]. (II/67)

Ihre innere Sicherheit wird als starkes “Wissen” suggeriert, das sie an “Armeen der Menschheit” glauben lässt, die “das Friedenswerk zum unsichtbaren Dome türmen” werden. Die Frau artikuliert sich in dieser Eingangssequenz wie ein Messias der Menschheitsverbrüderung kurz vor dem Verkündungstag. Die Vision der “Menschheitskathedrale”, wie sie in der ‘*Wandlung*’ entworfen wurde,⁸ ist hier voll präsent.

Doch im Gegensatz zur ‘*Wandlung*’ ist der rhetorische Akt nicht mehr der übertragene Ausdruck einer Verschmelzung von Mensch und Menschheit in Wille und Tat, sondern nur eine Bekundung von Wunsch und Vision der Protagonistin vor sich selbst. Sie *empfindet sich* als Zuständige für die Belange der Menschheitsverbrüderung, während Friedrich zu seiner Mission explizit *durch höhere Kräfte ausgesandt* wurde.

Im Gegensatz zur ‘*Wandlung*’ gibt es in ‘*Masse Mensch*’ ernst zu nehmende Gegner der Revolution, und die Frau ist auf besondere Weise mit diesen

verschieden bewertet. Einerseits [Droop, 1922], S. 30: “Das Drama wurzelt ganz im Gedanklichen [...] Herzblut tropft aus jeder Szene.”. Dagegen [Bab, 1926], S. 43-44: Die “bloß verstandesmäßige Erkenntnis” des Dramas sei ein Zeichen dichterischer Schwäche und “jede Szene Szene bleibt in Tollers Text schattenhaft, blaß, allgemein.”

⁷ Vgl. dazu auch [Reimers, 2000], S. 53.

⁸ Vgl. (II/51) und die Erörterung auf Seite 31 der vorliegenden Arbeit.

verbunden. Ihr Ehemann, der im ersten Bild in die Szenerie gleichsam hereinplatzt, vertritt als überzeugter Beamter ein bürgerlich-staatstragendes Wertesystem und will ihre Vorhaben unterbinden. Sie besteht darauf, dass “Not aus Menschsein” (II/70) sie dazu treibe. Staatsvertreter hätten die einfachen Menschen “erniedrigt” und sich damit “selbst geschändet” (II/70-71). Aus ihrer Perspektive würde die friedliche Verbrüderung aller Menschen auch die Erlösung der Herrschenden bedeuten. Damit vertritt sie das umfassende Menschheitsideal, das in der ‘Wandlung’ noch als Grundlage einer friedlichen Revolution taugte. In ‘*Masse Mensch*’ steht die Protagonistin mit diesen Vorstellungen allerdings ziemlich allein da.

Tatsächlich ist die Frau noch auf der Suche nach einer sinngebenden Gemeinschaft. In der Rolle der Streikführerin strebt sie eine Identität an, die ihr soziales Gewissen und ihren inneren Drang nach Frieden zur Geltung kommen lässt. Sie versucht sich von ihrer bürgerlichen Herkunft, die durch ihren Mann verkörpert wird, abzugrenzen. In dieser Isoliertheit gleicht sie dem verwirrten Friedrich zu Beginn der ‘Wandlung’, der sich von seiner Familie abzulösen suchte:

Die Ankündigung einer gewaltsamen politisch-gesellschaftlich entscheidenden Veränderung (Krieg, Streik) wird in beiden Expositionen mit der Neuorientierung, ja Identitätsfrage eines Individuums verknüpft, das dabei ist, seine Zugehörigkeit zu einer Gruppe oder - nach Luhmann - zu einem sozialen System zu wechseln.⁹

Die Protagonistin von ‘*Masse Mensch*’ steht zwischen den Zugehörigkeiten des Staates und der Arbeiterklasse. Einerseits treibt sie ihr Menschheitsideal dazu, dem Staat “die Maske von der Mörderfratze zu reißen” (II/72) und sich den Arbeitermassen, die ihr Mann als “innren Feind” (II/71) bezeichnet, anzuschließen. Andererseits begeht sie trotz ihrer selbstlosen Idee von Menschenliebe das nächtliche Beisammensein mit ihrem Mann und geht am Ende des ersten Bildes auch mit ihm. Sie empfindet das offensichtlich selbst als Widerspruch und nennt sich “schamlos in meinem Blut” (II/73).

Die Frau ist somit schon aus dieser Disposition heraus als eine (tragisch) verhinderte Menschheitserlöserin konzipiert. In ihrem Wunsch, soziale Zugehörigkeit mit einer überindividuellen Mission zu verbinden, trägt sie einen zentralen Zug vieler dramatischer Figuren im Werk Ernst Tollers, die in ihrer messianischen Ausprägung mit dem Typus des intellektuellen Heilbringers zusammenfallen. Die Gespaltenheit der potentiellen Führerfigur deutet hier schon die spezifische “Tragik” von ‘*Masse Mensch*’ an.

⁹ [Schreiber, 1997], S. 123.

4.4 Kritik der kapitalistischen Pervertierung von Liebe und Güte

Das Gegensatzpaar aus universeller “brüderlicher” Liebe und persönlicher Liebe mit geschlechtlichem Verlangen, an dem die Befangenheit der Frau im ersten Bild vorgeführt wurde, wird im zweiten Bild zur Grundlage einer kritischen Offensive gegen den Zynismus des Börsenkapitalismus ausgebaut. Im traumartigen Szenario einer “Effektenbörse” (II/73f.) wird das Geschäftsmodell der “Kriegserholungsheim A.G.” (II/76) entwickelt, das den Liebesmangel der kämpfenden Truppe in Form von staatlichen Bordells gewinnträchtig kompensieren soll. Der Liebesmangel war als Ursache für schleppende Kriegserfolge festgestellt worden und hatte deswegen für Unzufriedenheit bei den kriegsgewinnlerischen Bankiers gesorgt.

Als die Frau in die Szene einbricht und den Herren den Hinweis gibt, dass es um “Menschen” gehe (II/79), wird das von den Spekulanten als Meldung eines unglücklichen Zwischenfalls umgedeutet. Sie nehmen es zum Anlass, ein “Wohltätigkeitsfest” zu feiern, das als grotesker “Tanz ums Börsenpult” stattfindet und zu dem die Bankiers sich “fünfhundert raffinierte Mädchen” spendieren (II/79-80).

Die Funktionalisierung von Liebe als Hilfsmittel für Krieg und Ausbeutung wird so durch die eigennützige Zelebrierung von “Wohltätigkeit” ergänzt. Die Darstellung kritisiert die Aktivitäten des Finanzkapitalismus als menschenverachtende, verlogene Machenschaften. Sie dient der Illustration des Befundes, dass der moderne Staat eine Machthülse für inhumane Verfahren der ökonomischen Ausbeutung sei. Die Darstellung impliziert eine erhebliche Zuspritzung der Gesellschaftskritik der ‘*Wandlung*’, wo nur am Rande die Rede gewesen ist von “Reichen, die prassen” (II/38) und am Krieg verdienen.

Handlungslogisch fungiert die Szene als Kommentar, der – wie so oft in Tollers früher Dramatik – als “Traumszene” deklariert ist und damit quasi neben die eigentliche Dramenhandlung treten kann. Es wird unterstrichen, dass das System des Staates durch den Krieg und die damit verbundenen Machenschaften diskreditiert ist und als sinngebender Kontext für die Protagonistin ausscheidet. Außerdem wird die Inkonsistenz der Frau gegenüber ihrem Mann anhand des zwiespältigen Liebesbegriffs motivisch aufgenommen und mit menschenfeindlicher Praxis verknüpft. Das “schamlose” Verhalten der Frau bekommt so eine zusätzlich schuldbehaftete Konnotation.

Die Kontrastierung von Erotik und idealisierter Brüderlichkeit ist ein wiederkehrendes Thema der Tollerschen Dramatik. Das Verhältnis der beiden Kräfte wird meist zu einem polaren Gegensatz ausgestaltet, in dem die persönliche

oder ‘nur’ körperliche Liebe als Bedrohung des verantwortungsvollen, mitmenschlichen Handelns aufgefasst wird. Am Beispiel des Kriegsbordells soll offensichtlich gezeigt werden, dass im Extremfall das Sexuelle sogar als geplanter funktionaler Ersatz für brüderliche Liebe herzuhalten hat.

Erstmals tritt in diesem Bild auch die Figur des “Begleiters” auf, der der Frau unterstützend zur Seite steht, als sie die Bankiers vorübergehend in ihrer Selbstzufriedenheit stört. Der “Begleiter” kommt nur in den Traumszenen vor und übernimmt dabei stets eine leitende, aber ambivalent gezeichnete Rolle gegenüber der Frau.¹⁰

4.5 Menschheitserlösung oder Massenaufruhr

Die Tendenz der Frau zur sozialen Ablösung und Neuzuordnung wird im Hauptkonflikt des Dramas zusätzlich relevant. Außer dem Identitätskonflikt einer bürgerlichen Menschenfreundin erwächst ihr nämlich auch ein Problem aus ihrem Bemühen, als Arbeiterführerin Akzeptanz zu finden. Sie hat zwar im dritten Bild Gelegenheit, ihre Vision eines friedlichen Streiks vor den Arbeitermassen zu entwerfen und diesen als konsequenter Kriegsboykott zu motivieren, doch ihre Führungsrolle wird durch einen Konkurrenten angefochten. “Der Namelose” beansprucht die alleinige Wortführerschaft und die Repräsentation des Willens der “Masse” für sich (II/84f.).

Die Position der Frau beruht auf dem Postulat der Solidarität aller “Schwachen” (II/82) in der Verweigerung ihrer Dienste gegenüber dem Staatssystem. Ähnlich wie in der ‘Wandlung’ wird hier das Volk als die Gesamtheit der Leidenden angesprochen, denen ein verständnisvoller und mitfühlender Vordenker die Verbrüderungsidee nahe bringen muss.

Die Revolution wird aber nicht mehr als automatische Folge rhetorisch-mentaler Vorgänge konstruiert. Stattdessen wird die politische Einflussnahme der Arbeitermassen als eine Zielsetzung behandelt, für die geeignete Mittel einzusetzen sind. Die Verbrüderungsidee wird mit der Strategie des friedlichen Streiks verknüpft und bekommt darin ihre konkrete Handlungsperspektive. Die Revolution als bloße “Erweckung” aller Menschen scheint nicht mehr vertretbar, der Staat und seine Organe sind als heftige Gegner innenpolitischer Veränderung dargestellt. Die friedliche Verweigerung stellt somit die Adaption des Verbrüderungsgedankens an reale Kräfteverhältnisse und

¹⁰ Vgl. die Regieanweisung für seinen ersten Auftritt: “Sein Gesicht: ein Verwobensein von Zügen des Todes und Zügen angespanntesten Lebens. Er führt die Frau.” (II/78). Vgl. dazu auch [Reimers, 2000], S. 52.

Widerstände dar.

Diesem friedlichen Konzept, das durch Gewaltvermeidung den “Menschen” im politischen Gegner respektieren und sich damit ein Verbrüderungspotential erhalten will, steht das kämpferische Revolutionsverständnis des “Namenlosen” entgegen. Er will mit Gewalt einen “Krieg” gegen Staat und Kapital ausrufen, der die “Fundamente” der Ausbeutung beseitige (II/84,85). Wirkungslose “schöne Reden” (II/85) sind seine Sache nicht. Statt einer langfristigen Verbrüderung mit den Herrschenden, betont er den Kampf der “Masse” als Angelegenheit von “Schicksal”, dem man durch seine soziale Herkunft ausgesetzt sei. Das gewaltige rhetorische Aufbrausen des Redners überzeugt die anwesende “Masse”, seine Beschwörung von “Kraft” und “Tat” euphorisiert die Zuhörer und lässt die Frau verstummen. Sie ist gefühlsmäßig überwältigt und ächzt schließlich zustimmend:

DIE FRAU: Du … bist … Masse / Du … bist … Recht.

DER NAMENLOSE: Die Brückenpfosten eingerammt, Genossen! Wer in den Weg sich stellt, wird überrannt. Masse ist Tat!

MASSE IM SAAL (*hinaus stürmend*): Tat!!! (II/86)¹¹

Das Schema der revolutionären Führung durch erfolgreiche Volksreden, das in der “Wandlung” aufgebaut wurde, ist hier beibehalten. Die wortgewaltigere Position setzt sich durch, und der Gegensatz zwischen “Mensch” und “Masse” ist mit diesem Rededuell bereits entschieden. Aus der Perspektive der Autornorm mutieren die Arbeiter vom erlösbaren “Volk” zur haltlosen “Masse”, indem sie sich dem falschen Führer und dessen Aufforderung zur Gewalttätigkeit anschließen und vom Konzept des friedlichen Streiks aus solidarischer Menschenliebe abweichen.

Die Frau wird aufgrund ihrer Position der Schwäche und mit Verweis auf ihre bürgerliche Herkunft als ungeeignete Führerin abgelehnt. Ihr Menschheitsideal findet also weder im Bereich des Staatssystems noch im selbstgewählten Umfeld der rebellierenden Arbeiter ernsthaften Anklang. Sie ist eine verhinderte Führerin ohne Gefolge, eine Prophetin ohne Publikum. Im Folgenden wird sie zur ohnmächtigen Begleiterin der Kampfhandlungen degradiert, gegen die sie immer wieder Einspruch erhebt, ohne jedoch ihren Überzeugungen Geltung verschaffen zu können. Sie steht in der Logik des Stückes sozusagen für die ständig präsente, aber immer wieder missachtete Option der “Menschlichkeit”.

¹¹ Die formelhaft verkürzten Nominalprädikationen sind typisch für den Sprachstil der meisten Dialoge des Dramas. Der Streit der beiden Ideenträger um die Gefolgschaft der Aufständischen manifestiert sich geradezu in dem verbalen Kampf um die endgültige Prädikation dessen, was “Masse” ist.

Die “Masse” ist im weiteren Verlauf nur noch ausführendes Organ der Anweisungen des “Namenlosen”. Führer und Geführte werden sogar explizit gleichgesetzt: Mehrmals heißt es, der “Namenlose” *sei* “Masse” (II/85) und umgekehrt gilt auch die Parole: “Masse ist namenlos” (II/88). Das Gemeinschaftideal der Verschmelzung von Subjekt und sozialem Umfeld, das im Menschheitskult der ‘*Wandlung*’ als positive Norm generalisiert und realisiert wurde, ist hier als negativer Herdentrieb, als blindes Massenphänomen gezeichnet. Die Passivität der Zuhörenden, ihre auf widerspiegelndes Echo beschränkten Kommunikationsanteile und die schematische Rollenverteilung zwischen vordenkendem Rhetor und leidender, kanalisiabler Menge sind in beiden Fällen gleich. Entscheidend für die unterschiedliche Wertung, die sich jeweils aus der Autornorm ergibt, ist die Zielrichtung der Bewegung: Menschliche Verbrüderung ist das befürwortete Ziel, gewaltsamer Kampf die abgelehnte Verirrung. Tollers implizite Kritik der “Masse” stößt sich also nicht an ihrer Lenkbarkeit an sich, sondern beklagt lediglich ihre Fehlleitung.

Es ist in der Forschung vielfach erörtert worden, ob die Position der Frau mit der Autornorm gleichgesetzt werden könne. Mit dem Hinweis, dass Toller an anderer Stelle revolutionären Gewalteinsatz bedingt befürwortet hat, wurde eine völlige Identifizierung der Positionen abgelehnt. Immerhin steht die Protagonistin aber für ein Prinzip, das in der ‘*Wandlung*’ noch als heilbringende Autornorm entwickelt worden ist. Dass Toller in ‘*Masse Mensch*’ den Misserfolg der ganzheitlichen Verbrüderungsidee als tragisches Scheitern gestaltete, kann als wehmütige Verarbeitung seiner eigenen Revolutionserfahrungen verstanden werden. Es bleibt aber zu fragen, ob und wie er seine erweckungsrevolutionäre Position damit relativiert hat.

4.6 Revolution als System des Todes

Mit dem Triumph des “Namenlosen” ist die Revolution zum System der Gewalt geworden. Die Revolutionäre agieren mit Rachsucht, sie vergelten Tod durch neuen Tod. In einem Traumbild lässt der Namenlose Arbeiter und todgeweihte Geiseln den “Totentanz der Zeit” (II/88f.) miteinander tanzen. Damit nähert sich die Darstellung dem kriegsbezogenen Todesmotiv der ‘*Wandlung*’ an, das dort als “Feind des Geistes” den Gegenpol zur geistig verbrüdernden Erweckung bildete. Sowohl den Staatsverfechtern als auch den Kämpfern der Masse ist die “Sache”, für die sie streiten, “heilig” (II/109-110). Aus dieser Perspektive gilt es als heldenhaft, für seine Sache zu sterben. Der Tod erhält eine Heilsbedeutung. Die staatliche Logik des Heldentodes wird von den Revolutionären also lediglich

mit anderen Vorzeichen versehen.

Seitens der Frau wird dieser Todes- und Tötungsbereitschaft das Prinzip der Vergebung entgegengesetzt. Sie beharrt auf dem Verbrüderungsideal, nach dem jeder Gewalttäter sich auch gegen sich selbst vergehe.¹² Allerdings zieht sie Verdacht auf sich, weil sie die Vergebung ausgerechnet für ihren gefangenen Mann einfordert.

In der revolutionären Kommandozentrale setzt sie ihre Einwände fort, ohne damit Einfluss nehmen zu können. Während der Namenlose zwischen staatlichem Krieg und Arbeiterkampf unterscheidet,¹³ sieht sie stets nur Menschen gegen Menschen kämpfen und fühlt sich schuldig:

Einhaltet Kampfverstörte! [...] Masse soll Volk in Liebe sein. / Masse soll Gemeinschaft sein. / Gemeinschaft ist nicht Rache. [...] Mensch, der sich rächt, zerbricht. [...] Zerbrecht das System! / Du aber willst die Menschen zerbrechen. [...] Menschen ewige Brüder ... (II/95-96)

Die weitere Streitrede bringt keine neuen Aspekte. Während man von der schrittweisen Niederlage der kämpfenden Arbeiter erfährt, tauschen die Frau und der Namenlose ihre einschlägigen Argumente in immer neuen Variationen aus. Sie will Erlösung und Frieden, er den gewaltsamen Sieg. Die Frau gerät dabei weiter in einen Gestus der Unterlegenheit. Sie macht sich zum “bittend Kind” (II/97), das um ein Ende der Rachsucht bittet. Schließlich will der Namenlose sie sogar verhaften lassen, doch das geht im Chaos der Niederlage unter. Während die Arbeiter trotzig die Internationale singen, wird die Frau vom staatlichen Militär “als Führerin” (II/99) verhaftet.

4.7 Schuld und Überwindung

Der Ausgang der Revolte verdeutlicht die isolierte Stellung der Protagonistin. Sie, die die Verbrüderung mit allen wollte, ist nun von allen Seiten ins Abseits gestellt. Die Arbeiter haben sie verstoßen, die Staatsmacht hat sie als Aufrührerin gefangen genommen und auch sie selbst fühlt sich schuldig. Im sechsten und siebten Bild beherrscht die Schuldthematik, die aus der Perspektive der Frau mehrfach angedeutet wurde, das Geschehen.¹⁴

¹² Vgl. (II/92): “DIE FRAU: Der heute an der Mauer steht. Mensch [...] Erkenn dich doch: Das bist du.”

¹³ Vgl. (II/94): “DER NAMENLOSE: Im Kriege gestern warn wir Sklaven. [...] Im Kriege heute sind wir Freie.”

¹⁴ Vgl. [Bütow, 1975], S. 106: “Die Prämissen von der Unvereinbarkeit von Gewalt und Gewissen führt in die personale Schuld- und Erlösungsproblematik Sonjas.”

In der Welt der “Wandlung” gab es keine Schuld, sondern nur vorläufige Irrwege. Das Menschheitsideal hatte dort noch die Verbindlichkeit einer Vorsehung, die durch den Protagonisten nur erkannt und umgesetzt werden musste. Im Gegensatz dazu ist das Menschheitsideal der Frau ein subjektives Gefühl, das ihr Gewissen ihr nahelegt und wodurch Außen- und Innenwelt in Widerspruch geraten. Das Innere der Protagonistin ist nicht mehr – wie in der ‘Wandlung’ – als Widerspiegelung der Menschheit gestaltet, sondern bildet den Vexierspiegel einer ‘eigentlichen’ Idealität, die sich mangels Ausstrahlungserfolgen gleichsam selbst verbrennt. Da der empathische Automatismus des “Ich weiß um euch” nicht mehr greift, bleiben die Erweckungsversuche auf sich selbst zurückgeworfen und lassen die Gescheiterte am Mangel ihrer Redegewalt leiden. Das ohnmächtige Verzagen vor der Stimmgewalt des Namenlosen wird als schuldhaftes Versäumnis ausgedeutet: In der Traumszenerie des “Menschenschauhauses” beschuldigen die kopflosen Toten des Aufstandes sie des Mordes durch Schweigen. Bei allen entscheidenden Momenten des gewaltsamen Kampfes habe sie fahrlässig geschwiegen (II/100).

Die weitere Erörterung dieser Vorwürfe, die von dem Ideal des eigentlich allmächtigen Wortes der wahren Führerperson ausgehen, führt zu der Frage nach der Zwangsläufigkeit solchen Schuldigwerdens. Da die “Masse” in ihrem Verhalten als zwanghaft und damit schuldunfähig aufgefasst wird, leitet die Schuldfrage auf höhere Instanzen über. Das “Menschenschauhaus”, in dem die Frau – von “dem Begleiter” in Gestalt eines “Wärters” (II/99) bewacht – in einem Käfig sitzen muss, wird zum Ort einer seherischen Redefolge, in der sie gewissermaßen mit der ‘Erkenntnishilfe’ des orakelnden “Begleiters” die Schuldfragen erörtert. Schließlich weist sie die individuelle Verantwortung von sich und klagt stattdessen Gott und dessen “ungeheuerlich Gesetz der Schuld” (II/103) an. Indem sie Gott “überwindet” und sich quasi selbst von der unmittelbaren Pflicht erfolgreicher Volksführung freispricht, wird die Frau “geheilt”.¹⁵

Eine Ambivalenz von “schuldloser” Schuld (II/105) und “unfreier” Freiheit (II/103) bleibt aber bestehen, bis die Protagonistin in der letzten Szene ihre messianische Endabrechnung mit allen Beteiligten des Kampfgeschehens vollziehen kann.

¹⁵ Siehe (II/103): Die ‘Heilung’ wird von der Wärtergestalt festgestellt und führt zur Entlassung der Frau aus ihrem “Käfig”. Das “Menschenschauhaus” ist somit eine Art ‘Läuterungsanstalt’, die die Leitfunktion der “Begleiter”-Figur institutionell verstärkt.

4.8 Der messianische Tod der Führerin ohne Volk

Die ‘Heilung’ der Protagonistin im “Menschenschauhaus” hat in ‘*Masse Mensch*’ eine ähnliche Funktion, wie die “Wandlung” Friedrichs in der “großen Fabrik”. Während Friedrich seine fehlerhafte Existenz durch ‘Selbstkreuzigung’ gleichsam auslöscht, überwindet die Frau bei ihrer Heilung das Prinzip der Selbstbezichtigung. Was bei Friedrich der Beginn einer Erweckerkarriere war, ist für sie eine Reinigung des Gewissens, die sie befähigt, ihre “schuldhaften” Verflechtungen mit den Systemen der Gewalt aufzulösen. Die derart befreite Führungsgestalt bedeutet allerdings keine durchgreifende Veränderung für Tollers dramatische Subjektkonstitution: Das Erlösungsziel bleibt erhalten, nur die ‘Zielgruppe’ wird (vorerst) für unreif erklärt.¹⁶

So verabschiedet die Frau ihren Mann als “Bruder”, nachdem sie ihm noch einmal ihre Kritik am unterdrückerischen Staat entgegen geschleudert hat. Sie habe “überwunden” (II/106), was sie mit ihm persönlich verband.¹⁷ Nachdem die Frau damit ihre persönliche Verbindung zum Umfeld des Staatssystems abgebrochen hat, tritt sie in eine letzte Redeschlacht mit dem Namenlosen, in der sie sich auch von seinem System der Gewalt vollends loslässt. Mit starker Stimme weist sie sein Angebot, sie gewaltsam aus der Haft zu befreien, von sich, fasst noch einmal ihre Kritik des revolutionären “Krieges” zusammen und bringt in einer Reihung die Quintessenz ihrer Überzeugungen auf den Punkt:

Nur sich selbst opfern darf der Täter
Höre: kein Mensch darf Menschen töten / Um einer Sache willen.
Unheilig jede Sache, dies verlangt,
Wer Menschenblut um seinetwillen fordert, ist Moloch:
Gott war Moloch. Staat war Moloch. Masse war Moloch. (II/110)

Das Gewalt verweigernde Selbstopfer ist ihr somit das einzige legitime Mittel gegen die großen Mächte der “heiligen” Sachen, für die über Leichen gegangen wird. Auf die Frage, was ihr “heilig” sei, schlägt sie den Bogen zum säkularen Urmhythos der Menschengemeinschaft, die als “Werk-Volk” eine ewige metaphysische Institution darstelle (II/110). Da die Welt für diese “Wahrheiten” (noch) nicht reif erachtet wird, rückt das Jenseits in den Rang eines Wartestands der Erleuchteten: Durch ihren Tod werde sie einst “reine, schuldlose, Menschheit” sein.

¹⁶ In ihrer Attribuierung der “Masse” als “zerstampfter Acker” und “verschüttet Volk” (II/107) wird deutlich, dass die Frau auch zuletzt noch von einem (verdeckten) Läuterungspotential der “Massenmenschen” ausgeht und diese als hilflose Opfer einer Fehlleitung begreift.

¹⁷ Nach Einschätzung von Walter Sokel vollzieht die Frau damit damit eine klare Gewichtung des polarisierten Liebesmotivs: “Die Liebe als Agape, die sie zu den leidenden Menschen zieht, siegt über die Liebe als Eros, als selbstisch geschlechtliches Glück.” Siehe [Sokel, 1981], S. 30.

Der Glaube der Frau an den säkularen Menschheitsmythos wird abgesichert durch die Ablehnung Gottes und kirchlicher Sündenthesen. Einen Pfarrer, der die ewigen Komplementärkräfte bösen Menschseins und göttlicher Erlösung postuliert, weist sie entsprechend in die Schranken. So nimmt sie ihren Abschied von einer Welt, die aus ihrer Sicht “den Menschen” (II/111) verkennt und ihr nur die ‘Selbstopferung’ ermöglicht. Damit hat sie ihren letztlich doch messianischen Ausweg verkündet.

Ihre Hinrichtung ist der Schlusspunkt eines Dramas, das seine Gemeinschaftsvision in nebulöse Jenseitigkeit verlagert, weil es die Sphäre der Revolution an die Irrungen der zwischenmenschlichen Gewalttätigkeit abgetreten hat. Die entrückte Gewissheit ewigen “Werk-Volkes” ist hier der pathetische Nachhall einer Messiasfigur, die ohne diesseitige Glaubensgemeinschaft auszukommen hat. Die Wahrung des eindeutigen Standpunktes des integren, d. h. pazifistischen Subjekts geht auf Kosten jeglichen Gemeinschaftsbezugs und letztlich des eigenen Lebens. Das Motiv der diesseitigen Verschmelzung von Subjekt und Gemeinschaft, das in der ‘*Wandlung*’ noch dominierte, ist hier ersetzt durch eine singuläre Vision und die Autonomie der Selbstopferung. Der Gestus des Messianischen bleibt erhalten, doch er ist nur der Verweis auf das eigentlich Gute, das in einem schuldverhafteten Diesseits (fast) keine Chance hat: Eine Spur anrührender Nachwirkung findet der Tod der Protagonistin in der Scham zweier Frauen, die ihr Wühlen in den Sachen der Verurteilten beim Ertönen der Todessalve jäh unterbrechen: “Schwester, warum tun wir das?” (II/112) fragen sie sich bestürzt, und man kann sich hier nur ein leises “Wir sind doch Menschen.” dazu denken, das in der ‘*Wandlung*’ noch revolutionärer Aufschrei war.¹⁸

4.9 Zur diskursiven Problematik des Dramas

4.9.1 Das Dilemma der Verbrüderungsidee

Was in “Masse Mensch” als verhängnisvolles Aufeinanderprallen gegensätzlicher Revolutionsvorstellungen dargestellt und als Schuldproblematik verhandelt wird, ist zum Großteil den inneren Widersprüchen des messianischen Menschheitskultes geschuldet, der sein soziales ‘Modell’ als abstrakte Verbrüderungsszenerie imaginiert und ein passives “Volk” durch wundersam

¹⁸ Klaus Bebendorf sieht in diesem Dramenschluss eine ernüchterte Kommentarlosigkeit: “Kein weiser Rat des Dichters, kein kluges Fazit, nur eben Ratlosigkeit steht am Schluß des Werks. Tollers hinzugewonnene politische Erfahrung ist es, die sich als Antithese in den von seiner Phantasie vorgezeichneten Lauf der Historie zum Menschheitsparadies mischt.” Siehe [Bebendorf, 1990], S. 82.

erleuchtete Messiasgestalten ‘erwecken’ lassen will. In der ideologischen Projektion selbstloser Liebe und konfliktloser Gemeinschaft auf die Fiktion einer Einheit und Ganzheit ‘aller Menschen’ ist nicht nur ‘der Wunsch der Vater des Gedanken’. Vielmehr ist die bereits im vorigen Kapitel ausführlich dargestellte abstrakte Generalisierung der Gemeinschaftsidee ein pseudoreligiöser Kunstgriff, der notwendig von den Bestimmungen seines Gegenstandes absehen muss. Abstraktionen in der Wirklichkeit geltend zu machen, bedeutet aber letztlich, “Wirklichkeit zu zerstören”.¹⁹ Da das Zerstören der Wirklichkeiten, die der Abstraktion “Menschheit” – ebenso wie jedem anderen abstrakt absolut gesetzten Gemeinschaftskonzept – real entgegenstehen, in der Praxis nur mit Gewalt und unter Ausblendung der Entscheidungs- und Selbstbestimmungsfreiheit der beteiligten Subjekte zu machen ist, muss die absolute ‘Menschheitsidee’ an der Realität notwendig scheitern.

Wenn die Verfechter des Humansozialismus also in den praktischen Wettstreit um die Gunst des “Volkes” eintreten, müssen sie entweder auf *argumentative Konsensbildung* unter Bezugnahme auf die Interessen ihres Publikums setzen – wie dies die Frau in ihren Plädoyers vereinzelt macht – oder sie begeben sich in die heikle Sphäre des mehr oder weniger manipulativen bis gewalttätigen Kampfes um die *Führung eines unmündigen Gefolges*. Die real gegebenen sozialen Gegensätze und Teilsysteme der modernen Industriegesellschaft kann keine noch so rhetorisch begabte Führergestalt abstrahierend aus der Welt schaffen.

In der ‘autoritären’, auf Führergestalten orientierten Variante politischen Agierens ist der ‘geistige’ Humansozialismus dem brachialen, sich kraftvoll gebärenden ‘Massensozialismus’ logischerweise unterlegen. Was einem Verbrüderungsidealisten bleibt, ist die moralische Kritik der Gewaltmittel, die Dämonisierung der ‘falschen Führer’ und die Betrauerung der doch eigentlich so sehnstüchtig erwünschten Gefolgsleute als verirrte, bewusstlose “Masse”.

Das Ideendrama “Masse Mensch” bewegt sich zirkulär auf dieser Reflexionsstufe, weil das Grundkonzept der messianischen Erweckung bis zuletzt beibehalten wird. Die vollständige Isolation der Führerin von ihren Mitmenschen steht am Ende in diametralem Gegensatz zu ihrer Gemeinschaftsidee.²⁰ Das Wertesystem der Autornorm lässt als Ausweg nur den Tod der Isolierten zu: Im *heroischen Fatalismus des Selbstopfers* wird das pseudoreligiöse Ritual

¹⁹ Es mag befremdlich anmuten, dass dieses Hegelsche Diktum hier so lässig auf ein Ideologem des frühen 20. Jahrhunderts angewendet wird, doch in der Tat scheint es mir ein sehr passendes allgemeines Argument für das begriffliche Dilemma der ‘O Mensch’-Expressionisten zu sein.

²⁰ Die Arbeiter haben sie als Verräterin verstoßen, vom “Staatsystem” wird sie als Anführerin verhaftet und zum Tode verurteilt. Vgl. [Chen, 1998], S. 61: “Deserted both by the bourgeoisie and the proletariat, the Woman experiences unspeakable loneliness.”

einer verkannten Messiasfigur gestaltet. Der rein symbolische Akt kann jedoch nicht überdecken, dass der verkündete Erweckungsoptimismus bereits durch ein latentes Verzagen geschwächt ist.²¹

4.9.2 Der Begriff der “Masse”

In der Industriegesellschaft des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ergab sich aus den Prozessen der Urbanisierung, Industrialisierung und dem Bevölkerungswachstum der Effekt einer massenhaften Anballung von Proletariat in den ökonomischen Zentren.²² Dieses Phänomen der gesellschaftlichen Moderne wurde von zeitgenössischen Intellektuellen zweifellos nicht unproblematisch empfunden. Das Auftreten großer Mengen ‘einfacher Leute’ in den Städten evozierte bei Wissenschaft und Intelligenz einen mit Ängsten und Vorbehalten aufgeladenen Benennungsbedarf. Der passende Begriff der “Masse” wurde wesentlich durch das wirkungsmächtige, 1895 erschienene Werk “Psychologie des Foules” von Gustave Le Bon geprägt.²³ Darin wird die “Masse” sinngemäß charakterisiert als “ungestaltetes, furchterregendes Wesen, das aus dem Schoß der Geschichte aufstieg und ihren Gang verhängnisvoll zu beeinflussen drohte.”²⁴

Die ursprüngliche Massentheorie im Sinne Le Bons wird im Expressionismus um den Aspekt der historischen Bedingtheit ergänzt. Wie Peter Uwe Hohendahl in seiner Erörterung von 1967 herausarbeitet, versucht der Expressionismus “die Masse als notwendige Folge einer fehlgeleiteten Entwicklung” zu verstehen. An einer differenzierten Sicht auf das Phänomen hindert die Expressionisten allerdings ihr “humanitär-individualistisches Menschenbild”, das dem der älteren Massenpsychologie ähnlich sei. Dem Expressionismus müsse deswegen “die Massenhaftigkeit” als “Symptom einer kulturlosen, enthumanisierten Zivilisation” erscheinen, die zu überwinden sei.²⁵

‘*Masse Mensch*’ ist laut Hohendahl ein Musterbeispiel für die expressionistische Darstellung von “Masse”: Sie erscheint nicht als gegliederte Menge von Einzelfiguren, sondern als ein “geschlossener, blockartiger Körper,

²¹ Vgl. auch [Bütow, 1975], S. 141: “Selbst im Schlußteil von ‘Masse Mensch’ macht sich die Skepsis Tollers insofern bemerkbar, als dieser Glaube weder szenisch noch sprachlich so deutlich ausformuliert ist wie in der ‘Wandlung.’” Sigurd Rothstein geht noch weiter, indem er “die Relativierung der expressionistischen Erlösungsbotschaft” per “schrittweise[r] Demontage der Hauptfigur” diagnostiziert. Siehe [Rothstein, 1987], S. 147.

²² Vgl. auch [Schneider, 1995], S. 453: “Die Erfahrung der Moderne deckt sich in einer wesentlichen Schicht mit der Erfahrung der Masse und des Massenhaften.”

²³ Deutsche Ausgabe: Gustave Le Bon: Psychologie der Massen. Stuttgart 1950.

²⁴ So Peter Uwe Hohendahl in seiner Analyse des Phänomens der “Masse” im expressionistischen Drama. Siehe [Hohendahl, 1967], S. 124.

²⁵ [Hohendahl, 1967], S. 124.

der auch seine eigene Sprache spricht”. Wie im konsequenteren expressionistischen Massendrama üblich, existiert in dem Stück “mit Ausnahme der Führergestalt das Individuum nicht mehr”.²⁶

Das expressionistische Verständnis von “Masse” führt zu einem Zwiespalt: Wie das Beispiel “der Frau” zeigt, wird der “gestaltlosen” Masse eine Führerfigur gegenübergestellt, die den “Mensch in Masse befrein” (II/108) will und dazu auf eine Mischung aus moralischem Appell und Argument setzt. In der expressionistischen Attribuierung des Massenbegriffs steht jedoch fest, dass “der Massenmensch unter der Herrschaft des Irrationalen [steht]”.²⁷ Der angestrebten ‘Kommunikation’ zwischen Masse und Führer zwecks “Überwindung” des Massencharakters fehlt somit eine grundlegende Voraussetzung: Die Möglichkeit der vernünftigen Interaktion.

Dieses Problem röhrt nicht zuletzt daher, dass im Begriff der “Masse” zwei Lesarten vermischt werden: *Psychologisch* wirksame Masseneffekte, die jeweils “aktuell” das Verhalten einer größeren Menschenmenge beeinflussen, einerseits – die *sozialgeschichtliche* Herausbildung eines städtischen Proletariats als Voraussetzung einer “latenten Masse” andererseits.

Die expressionistischen Begriffe “Volk” und “Gemeinschaft” filtern den “aktuellen”, massenpsychologisch bedingten Lenkbarkeitsaspekt gewissermaßen aus und ersetzen das Moment der irrationalen Triebkräfte durch die erwünschte Erweckungsbereitschaft. Aus dem Massenbegriff übernommen wird der sozialhistorisch bedingte Aspekt. Er fließt in das Bild der “latent” mobilisierbaren, leidenden Volksmasse mit ein.

Entscheidend für die Bewertung der ‘Modernität’ des expressionistischen Verständnisses von “Masse” und “Volk” ist dabei die durchgängige Reduzierung der proletarischen Großgruppen auf die Rolle des belehrten Publikums, das von vordenkenden Führer gestalten seine ‘Marschrichtung’ zu empfangen hat.²⁸ Die Logik des dramatischen Ideenkonflikts bleibt in ‘*Masse Mensch*’ bis zuletzt in einem ‘gegenmodern’ zu nennenden Volk-Führer-Schema gefangen. Das Dilemma der abstrakt eingeforderten Entsprechung von Vordenker und

²⁶ Ebd., S. 127.

²⁷ Ebd., S. 125.

²⁸ Die Auffassung von Bozena Choluj, dass “die Frau” in Wirklichkeit “für eine bewusste, individualisierte Masse, d. h. für das werktätige Volk, für die Arbeiter” plädiere, kann ich nur sehr bedingt nachvollziehen, vgl. dazu [Choluj, 1991], S. 71. Ohne ihre Einschätzung schlüssig zu begründen, behauptet Choluj, dass die proletarische “Bereitschaft zu einem selbständigen politischen Handeln” ein ideeller Kernpunkt von ‘*Masse Mensch*’ sei: [Choluj, 1991], S. 9. Nach meiner Auffassung wird ein individuell reflektiertes, selbständiges politisches Handeln in der Leitnorm des Stücks aber ausschließlich der Protagonistin zugestanden und bleibt auch dort in einen überindividuell absolut gesetzten Imperativ ‘humanen Gewissens’ eingekapselt.

Gefolge wird mit den idealisierten Begriffen von “Volk” und “Gemeinschaft” nicht aufgelöst, sondern lediglich einer moralisch anspruchvoller Schablone subsummiert.

Kapitel 5

Zwischen Revolutionslogik und Irrsinn: “Hoppla, wir leben!”

Das erste dramatische Werk Ernst Tollers nach seiner Haftentlassung entstand 1927 – in einer Zeit, die man literarhistorisch oft mit dem Begriff der “Neuen Sachlichkeit” zu beschreiben versucht.¹ Der bis dahin durch seine ‘spätexpressionistischen’ Stücke bekannt gewordene Autor und Revolutionär konnte sich diesem literarischen Paradigmenwechsel ebensowenig entziehen, wie dessen zeitgeschichtlichen Hintergründen. So sind in ‘*Hoppla, wir leben!*’ – durch besondere Entstehungsumstände noch verstärkt – gewisse ‘Restbestände’ des expressionistischen Veränderungspathos mit ‘sachlich’ grundierter Gegenwartsanalyse zusammengeflossen.

5.1 Bemerkungen zur Textedition

Die Analyse des Dramas erhält eine gewisse Komplexität durch die Existenz zweier Fassungen, von denen sich eine aus der Kooperation Tollers mit dem Regisseur Erwin Piscator ergab. Toller hatte Piscator, der nach einem geeigneten Stück für die Eröffnung seines neuen Theaters in Berlin suchte, seine bereits vollständig ausgearbeitete Erstfassung vorgelegt. Diese ursprüngliche Textform, die das originäre Werk Tollers darstellt, ist nie publiziert worden und steht der Forschung heute nur noch in Form zweier Einzelexemplare zur Verfügung.²

Piscator war an dem Stück interessiert, sah jedoch erheblichen Änderungsbedarf, da Toller “dem Gefühl” eine zu “selbstherrliche” Stellung

¹ Vgl. dazu auch den Aufsatz von Stefan Neuhaus: Ernst Toller und die Neue Sachlichkeit. Versuch über die Anwendbarkeit eines problematischen Epochengriffs. In: [Neuhaus et al., 1999H], S. 135-154.

² Laut [Leydecker, 1998], S. 123, sind dies eine im Privatbesitz John Spaleks befindliche Kopie mit handschriftlichen Ergänzungen Tollers und eine (lange unbekannt gebliebene) Kopie in der Theatersammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (Thalia-Archiv, Nr. 5232). Letztere war Grundlage der Inszenierung an den Hamburger Kammerspielen.

eingeräumt hätte.³ Die bei den Vorarbeiten für die Berliner Inszenierung gemachten Änderungen brachten eine bedeutende Verschiebung der politischen Aussage des Dramas mit sich. Langwierige Debatten führten Toller und Piscator insbesondere über die Gestaltung des Dramenschlusses.⁴

Die fast gleichzeitige Uraufführung an zwei deutschen Theatern brachte die Varianz auch auf die Bühne: Während die Piscatorbühne in Berlin die überarbeitete Version (sogar mit noch zusätzlichen Änderungen Piscators) spielte, wurde in Hamburg nahezu Tollers Erstfassung inszeniert.⁵ Der gemeinsam mit Piscator erarbeitete Text wurde von Toller noch 1927 als Druckfassung autorisiert und dadurch bald kanonisiert. Die später von beiden kritisch kommentierte, konfliktreiche Berliner Zusammenarbeit prägte dem Stück jedoch eine nachhaltige Ambivalenz auf.⁶

Für die Interpretation des Dramas blieben dadurch wichtige Fragen offen. Die von Piscator erwirkten Änderungen betreffen neben dem Schluss insbesondere die Kontrastierung des Protagonisten mit den Figuren, die sozusagen für alternative politische Konzepte stehen. In der Erstfassung wird der gefühlsmäßigen Sichtweise des Protagonisten größeres Gewicht gegeben und der dramatische Konflikt motiviert sich stärker aus dieser subjektiven Wahrnehmung. Die Werkausgabe von Spalek und Frühwald weist die entsprechenden Passagen der Erstfassung leider nicht nach.

Basierend auf der ungenügenden Textinformation entstand ein literaturwissenschaftlicher Streit, der im Kern darum geht, ob und wie sich Tollers Distanzierung von expressionistischen Revolutionskonzepten konstatieren lässt. Auch die für die vorliegende Arbeit wichtigen Fragen nach einer Pluralisierung der Dramenperspektive sowie nach der Reflexionsweise und konzeptionellen Bewältigung der in diesem „Zeitstück“ thematisierten ‚verspäteten‘ Moderneerfahrung sind von der genannten Textvarianz entscheidend berührt.

³ Vgl. [Piscator, 1929], S. 146-147. Im Rückblick beschreibt Piscator die Kooperation mit Toller geradezu als Reparaturarbeit an einem nur bedingt ausgereiften Rohtext: „Das ursprünglich gesteckte Ziel der Revue wurde am nächsten erreicht durch einen Entwurf, den Toller mir im Frühjahr gegeben hatte. [...] Aber wie immer bei Toller ging das Dokumentarische mit dem Dichterisch-Lyrischen durcheinander. Alle unsere Bemühungen im Lauf der weiteren Arbeit gingen dahin, dem Stück den realistischen Unterbau zu geben.“

⁴ Die Werkausgabe von Spalek und Frühwald verzeichnet beide Varianten des Schlusses, lässt aber andere wichtige Änderungen unerwähnt.

⁵ Die Hamburger Kopie der Erstfassung weist Ergänzungen auf, die wahrscheinlich von Toller und/oder dem dortigen Regisseur Hans Lotz stammen. Vgl. [Leydecker, 1998], S. 123 und 131.

⁶ Toller schrieb z. B.. 1930 in ‚Arbeiten‘: „Ich bedaure heute, daß ich, von einer Zeitmode befangen, die Architektonik des ursprünglichen Werkes zugunsten der Architektonik der Regie zerbrach.“ Zitiert nach GW I, S. 146.

Erst 1998 konnte Karl Leydecker durch Recherche an den erhaltenen Exemplaren der Erstfassung zeigen, dass jene Forschungspositionen, die im wesentlichen auf der Werkausgabe und der Einbeziehung späterer Selbstkommentare Tollers beruhen, nicht haltbar sind. In seiner eingehenden Variantenanalyse vertritt er die Einschätzung,

that “Hoppla, wir leben!” is not Toller’s first clear-headed post-Expressionist play but, with its recrudescence of Expressionist motifs and structure, is instead eloquent testimony to the extent to which, as late as 1927, Toller’s literary imagination was in thrall to that movement.⁷

Dass Toller tatsächlich “sklavisch” an den Revolutionsideen des Expressionismus geklebt haben soll, wird in einem neueren und umfangreichen Beitrag von Kirsten Reimers allerdings bestritten.⁸ Da im Rahmen der vorliegenden Arbeit leider keine Quellenanalyse an den Exemplaren der Erstfassung möglich war, beziehe ich mich hauptsächlich auf die Argumentationen bei Reimers und Leydecker, um zu erörtern, inwiefern sich die Konzepte Tollers und Piscators in einem dialektischen Prozess verbunden haben und was dies für Tollers (politische) Modernereflection bedeutete.

Die Darstellung orientiert sich deswegen hauptsächlich an der kanonisierten Druckfassung und zitiert Textstellen gemäß der Werkausgabe. An einigen relevanten Stellen wird auch auf die Varianten der Erstfassung hingewiesen. Erst in der abschließenden Erörterung der ‘zwiespältigen Autornorm’ wird die eben angerissene Deutungsdebatte noch einmal aufgenommen, wobei Aspekte der Erstfassung gleichsam als Kontrastmittel zur Beleuchtung des politischen Gehalts des Stücks herangezogen werden.

5.2 Inhaltliche Zusammenfassung

Die Revolutionsthematik, die schon in der ‘*Wandlung*’ und in ‘*Masse Mensch*’ von zentraler Bedeutung ist, bildet in ‘*Hoppla, wir leben!*’ den perspektivierenden Eingangskontext der Dramenhandlung:

Das Stück spielt in vielen Ländern. Acht Jahre nach einem niedergeworfenen Volksaufstand. Zeit: 1927. (II/11)⁹

⁷ [Leydecker, 1998], S. 123.

⁸ Nach ihrer Meinung “geht Karl Leydecker in seiner Behauptung zu weit, Toller habe sich 1927 vom Expressionismus noch nicht genügend distanziert [...]. Siehe [Reimers, 2000], S. 207.

⁹ Die pathetische Rede aus dem Nebentext der ‘*Wandlung*’ von der “Wiedergeburt” der Menschheit “in Europa” erscheint hier versachlicht als “Volksaufstand”, der seinen übernationalen Kontext mit dem dezenten Hinweis auf die “vielen Länder” erhält.

In einem “Vorspiel” verbinden sich zeitliche Rückblende und Figurenexposition. Eine Gruppe zum Tode verurteilter Revolutionäre erscheint als Schicksalsgemeinschaft in den Fängen der staatlichen Macht. Nach ihrer Begnadigung gehen die “Genossen” jeweils unterschiedliche Lebenswege. Die Figur des Karl Thomas, der bei der Begnadigung in Wahnsinn verfällt, wird im Folgenden zum wesentlichen Handlungsträger.

Nach mehreren Jahren im “Irrenhaus” wird Thomas “geheilt” in die Welt der Republik entlassen (III/26), in der die Haftgenossen mittlerweile ihre Verortung gefunden haben: Einer von ihnen ist als Minister in die Sphären der Macht aufgestiegen, die anderen mühen sich in politischer Kleinarbeit für Arbeiterinteressen. Aus der Perspektive des unangepassten ‘Zu-spät-Kommenden’ empfindet Thomas ihren politischen Pragmatismus als feige Halbherzigkeit und beschließt, “ein Beispiel [zu] geben”, damit “die Lahmen rennen” (III/66). Da die ehemaligen Gefährten ihm – auf jeweils verschiedene Weise – entfremdet sind, will er als Einzeltäter ein Attentat auf den in seinen Augen verräterischen Minister verüben.

Das Drama bebildert die Eindrücke von der Vielgestalt und den Disparitäten der gesellschaftlichen und politischen Gegenwart als ein Kaleidoskop widersprüchlicher Tendenzen und ‘Teilräume’, mit denen der Protagonist in Berührung kommt, ohne sich orientieren zu können. Moderne Katastrophen wie Währungskrise oder Börsensturz stehen für ihn unvermittelt neben den überwältigenden Möglichkeiten moderner Technik und den weltverbesserischen Debatten dekadenter Intellektueller. Macht und Profit von Karrieristen kontrastieren mit demokratischen Hoffnungen in Arbeiterkreisen. Die Gemeinschaft von einst scheint verloren und seine frühere Geliebte ist inzwischen eine emanzipierte Frau, die seinen Schwärmereien eine Absage erteilt.

In der extremen Zuspitzung des politischen Mordvorhabens überkreuzt sich die revolutionäre Perspektive des Protagonisten dann mit ihrem Gegenteil: Reaktionäre Nationalisten vollziehen zeitgleich das gleiche Attentat auf den Minister unter umgekehrten Vorzeichen. Was dem seiner Idee beraubten und zu Unrecht des Mordes angeklagten Thomas bleibt, ist seine Verwirrung und die Infragestellung der erlebten Welt, in der ihm Irrsinn und Normalität verschwimmen und die Psychiatrie nur als systemstabilisierende Eingliederungshilfe erscheint.

Zum Schluss ist die alte Gruppe der Gefangenen noch einmal in Haft, nun in Einzelzellen. Und diesmal kommt die Entlassungsmeldung zu spät. Die aussichtslose Vereinzelung wird übermächtig und treibt Thomas, kurz bevor seine

Unschuld bekannt wird, zum tragischen Selbstmord in der Zelle.

Die Erstfassung Tollers bleibt stärker auf den Protagonisten und dessen emotionale Weltsicht fixiert. Der Minister wird wesentlich negativer gezeichnet und zur nahezu dämonischen Gegenfigur ausgestaltet. Die eher psychologisch geleitete Darstellung bewirkt eine engere Perspektive auf die republikanische Welt und legt weniger Wert auf die Handlungsoption der ‘politischen Kleinarbeit’. Die Figuren Eva Berg und Albert Kroll sind schwächer und weniger engagiert dargestellt. Der Aspekt der nationalistischen Gefährdung der Republik fehlt, die Handlung ist weniger auf das Attentat zugespielt und der Minister überlebt. Der Schlussakt im Gefängnis fehlt in der Erstfassung. Karl Thomas ist am Ende in der Irrenanstalt, begeht keinen Selbstmord und es bleibt unbekannt, dass er nicht der Attentäter war. Der ‘Irrsinn der Welt’ wird hier stärker betont und zum Schluss demonstriert sogar “das Volk” für den Protagonisten (III/324-325).

5.3 Die Inhaftierten als Schwundform der revolutionären Menschengemeinschaft

Die Ausgangssituation des Dramas präsentiert eine Gemeinschaft von Revolutionären in Haft: “Zeit 1919” (III/9). Der Kontext der gemeinsamen Zwangslage und des anzunehmenden gemeinsamen politischen Ziels suggeriert zunächst ihre Einheit in Idee und Schicksal. Der Bezug zur revolutionären Situation ist durch ein vorhergehendes “Filmisches Vorspiel” schemenhaft angedeutet.¹⁰

Schon im Gespräch der Figuren zeigt sich die Heterogenität der Gruppe. Karl Thomas und der klassenbewusste Arbeiter Albert Kroll drängen todesmutig auf einen Ausbruchsversuch. Der Parteifunktionär Wilhelm Kilman hingegen mahnt, man solle noch “überlegen” (III/15). Ein farblos bleibender “sechster Gefangener” distanziert sich völlig und verlangt nach dem Beistand eines Geistlichen. Der Streit über die Unzuverlässigkeit Kilmans schwächt den Zusammenhalt. Kroll beschimpft Thomas als “Bürgersöhnchen” (III/19) und verhöhnt seine Beziehung zur naiven Eva Berg. In der Erstfassung stellt Kroll darüber hinaus in Frage, was Eva Berg eigentlich “in unsern Kampf” getrieben habe, denn sie sei von “reich[er]” Herkunft und “hatte es nicht nötig.”¹¹

¹⁰ Der Dramentext umreißt die Einspielung so: “Geräusche: Sturmglöckchen / Streiflichter knapp / Szenen eines Volksaufstandes / Seine Niederwerfung / Des dramatischen Vorspiels / Figuren / auftauchend ab und zu” (III/11). Der ausgiebige Einsatz von Film- und Toneinblendungen zeigt für Falko Schneider, wie Piscator “auf die Herausforderung durch die Massenmedien produktiv antwortete”. Siehe [Schneider, 1995], S. 465.

¹¹ Vgl. [Leydecker, 1998], S. 125.

Die individuelle Charakterisierung der Figuren und ihrer Motive lässt erkennen, dass hier kein Gemeinschaftideal pathetisch verbrüderter Menschen bebildert wird oder widerstreitende Führungsalternativen einer lenkbaren “Masse” in Diskurs treten. Statt dessen wird die generelle Fragwürdigkeit der Revolutionsteilnahme durch Karl Thomas sogar selbstreflexiv zum Ausdruck gebracht:

Ja, warum kämpfen wir? Was wissen wir? Für die Idee, für die Gerechtigkeit – sagen wir. [...] Blick dich um, was stürzt sich alles zur Idee, in Revolution, in Krieg. [...] Immer sind es wenige, die müssen aus innerstem Zwang. (III/18)

Der spätere Protagonist reflektiert bereits in dieser Eingangsszene eine Pluralität von individuellen Handlungsmotiven, die in den früheren Dramen Tollers vergeblich zu suchen ist. Damit zeichnet sich für dieses Drama ein neues Subjektkonzept ab, das nicht mehr in den Hülsen gemeinschaftlicher Einheit und Ganzheit oder in Form absolut gesetzter Ideen daherkommt. Das Moment des Kampfes aus innerlich gefühlter Notwendigkeit, das in den expressionistischen Verkündigungsdrämen normativ dominierte, ist hier schon eingangs in seiner Beschränkung auf “wenige” erkannt. Diese Reduzierung ist in Thomas’ Aussage von einer gewissen Wehmut begleitet und unschwer ist zu erkennen, dass er sich selbst zu jenem Kern der innerlich Bewegten zählt.

Als Gegenpol muss in diesem Verständnis der Typus des Verräters gelten, den statt “innerstem Zwang” Opportunismus treibt und dem beim Taktieren auch Lüge und Heuchelei recht sind. Am Ende des Vorspiels wird der bereits als Volksredner und Feigling¹² dargestellte Wilhelm Kilman dem Publikum als ein solcher Antipode enthüllt: Per selektiver Informationsvergabe¹³ erfährt man, wie sein geheimes “Gnadengesuch” bewilligt wird, da er “gegen [seinen] Willen in die Reihen der Aufrührer [kam]” (III/21).

Das Vorspiel endet mit der offiziellen Begnadigung der ganzen Gruppe. Karl Thomas lässt diese unverhoffte Nachricht wahnsinnig werden. Die scheinbare Willkür der Regierung passt nicht zu seinem Wahlspruch “Guter Sieg oder guter Tod” (III/15), das Warten in der Zelle erscheint ihm nachträglich als mentale Todesfolter. Den angeblichen “Willen zur Versöhnung” (III/20) des Präsidenten kann er nicht ernst nehmen. Die von diesem ersten Zusammentreffen republikanischer (Schein-)Humanität mit drangvoller Revolutionslogik bewirkte

¹² (III/19): “WILHELM KILMAN: Hab ich nicht zu den Massen gesprochen vom Balkon des Rathauses? ALBERT KROLL: Ja, als wir die Macht hatten. Vorher nicht für, nicht wider.”

¹³ In Abwesenheit der anderen Dramenfiguren wird der Zuschauer Zeuge eines kurzen Zwiegesprächs zwischen Kilman und dem Militärbeamten, der das Gnadenurteil übermittelt.

Wahnreaktion führt zugleich den Topos des ‘Irrens an der Welt’ ein, der für die spezifische Form der Modernerefexion in ‘*Hoppla, wir leben!*’ kennzeichnend ist.

5.4 Die republikanische Welt: Pluralität und Widersprüche

Mit der Entlassung des Protagonisten aus der Irrenanstalt wird die Perspektive der Hauptfigur Karl Thomas gewissermaßen ‘sichtleitend’ für die Darstellung der republikanischen Gegenwart.¹⁴ Die “Grundidee” des Dramas, über die zwischen Toller und Piscator weitgehend Einigkeit herrschte, war “der Zusammenprall eines Revolutionärs, der acht Jahre im Irrenhaus zugebracht hatte, mit der Welt von 1927.”¹⁵

In der Figur des Karl Thomas ist eine spätexpressionistisch revolutionäre Weltsicht konserviert. In der nahezu ereignislosen Separation in der Psychiatrie blieb sein Leben zirkulär. In exakter Wiederholung bewahrte sich der Hass des Ausgesonderten auf die ‘gnädige’ neue Staatsführung.¹⁶

In der Konfrontation dieser Figur mit der um Jahre ‘vorausgeeilten’ und durch gesellschaftliche Modernisierungsprozesse veränderten Gegenwart entwickelt das Drama seine Zeitkritik als eine fassungslose ‘Außensicht’. Der Protagonist irrt durch die verschiedenen gesellschaftlichen Teilräume und Sphären, sammelt auf der Suche nach den alten Weggefährten gleichsam die Widersprüchlichkeiten der Gegenwart in sich auf und artikuliert seine gefühlsmäßige Wahrnehmung als Zweifel an der Sinnhaftigkeit des Erlebten.

Pluralisierung, Pragmatismus und Sachlichkeit – das unpathetische Nebeneinander und Durcheinander des republikanischen Lebens – können aus dieser ‘unzeitgemäßen’ Perspektive nicht mehr ordnend erfasst werden. Aus Sicht von Karl Thomas scheint der Welt die innere Kohärenz abhanden gekommen zu sein. Seine frühere psychiatrische Aussonderung invertierend, macht er seiner Umgebung den wiederholten Vorwurf der ‘Verrücktheit’.¹⁷ Die

¹⁴ Vgl. [Benson, 1987], S. 119: “Karl Thomas ist Tollers Ideenvermittler, dem durch die wechselnden Situationen, in die er gestellt wird, die Möglichkeit zur kritischen Analyse der untergehenden Weimarer Republik gegeben wird.”

¹⁵ Siehe [Piscator, 1929], S. 146. In Tollers Rückblick von 1930 ist die Rede vom “Zusammenprall des Menschen, der das Absolute unbedingt, noch heute verwirklichen will, mit den Kräften der Zeit und den Zeitgenossen, die die Verwirklichung [...] aufgeben oder [...] für spätere Tage vorbereiten.” (I/145).

¹⁶ Vgl. (III/25): “PROFESSOR LÜDIN: [...] jedes Jahr einmal fingen Sie an zu toben. Man musste Sie isolieren. [...] KARL THOMAS: Am Tag der Begnadigung [...] Ich haßte die Begnadigung. Ich haßte den Präsidenten.”

¹⁷ So z.B. “Bin ich in ein Tollhaus geraten?” (III/70) oder “Ist die Welt ein Irrenhaus geworden?” (III/95).

Bewältigung dieser Realität scheint ihm nur per Umsturz oder Flucht möglich.¹⁸

Zentrum und Zusitzungsort seiner ‘Odyssee der Eindrücke’ ist das “Grand Hotel”, in dem er – gewappnet mit der grotesken “Fassade” eines Dauerlachens¹⁹ – eine Arbeit als Kellner angenommen hat. In den Räumen, Zimmern und Einrichtungen des Hotels kommt die urbane Vielschichtigkeit der Hauptstadt in dichter Überblendungsfolge zur Darstellung. Karl Thomas erlebt die finanziell notdürftige Lage der Dienstboten, die zu Geldentwertung und schlechten Arbeitsbedingungen ‘gute Miene’ machen müssen, als direkten Kontrast zu den opulenten Diners der politisch-wirtschaftlichen ‘Macher’ und elitär räsonnierenden Intellektuellen. Während ein Hausdiener mit dem konsternierenden Verlust seiner jahrelang ersparten Habe durch die Währungskrise fertig werden muss,²⁰ verhandeln “geistige Kopfarbeiter” in einem “Klubzimmer”, wie das Proletariat “geistig zu erlösen” sei (III/84-85). Innenminister und Ex-Revolutinär Kilman, der sich nur noch lose mit dem Ziel einer sozialeren Gesellschaft assoziiert, speist mit Finanzmagnaten, die ihn zu bestechen suchen, während seine Tochter mit einem Drahtzieher der nationalistischen Reaktion im Bett liegt und aus sexueller Langeweile die Vorzüge von “Koks” und “Cordon rouge” gegeneinander abwägt (III/89).

Eine quasi globale, medial vermittelte Übersteigerung erhält die Darstellung, als der Protagonist in der “Radiostation” des Hotels Zeuge der “Nachrichten aus aller Welt” (III/82) wird: Werbung für Luxusmode ertönt unvermittelt neben Meldungen über Katastrophen und kriegstechnische Neuerungen. Von den bisher ungekannten technischen Möglichkeiten überwältigt, staunt Thomas über die zerstörerische und widersinnige Anwendung des Fortschritts.²¹

Die ‘Einblicke’ in die Miniaturwelt des Hotels als lokale Verdichtung widersprüchlicher Tendenzen werden durch den globalen ‘Ausblick’ auf die gefährliche Rasanz von Wirtschaft, Technik und Militarismus zusätzlich akzentuiert. Das Gesamtbild einer sich bewusstlos krisenhaft entwickelnden Welt forciert beim Protagonisten den Eindruck der Irrationalität der Verhältnisse und

¹⁸ Sein Tatendrang ist die aktivistische Variante eines Harmonieideals, das er in schwachen Momenten als Sehnsucht nach einem naiv ‘ursprünglichen’ Leben zu erkennen gibt: “Es müssen irgendwo noch Menschen leben, kindliche, die sind, nur sind. [...] Die nichts von Politik wissen, die leben, nicht immer kämpfen müssen.” (III/50).

¹⁹ Zu seinem aufpolierten Äußeren gehört die Befolgung eines Ratschlags zeitgenössischer “Chefs”: “In unserer Zeit muß man lachen, immer lachen.” (III/79).

²⁰ (III/90): “Sechshundert Wochen habe ich gespart. Zwölf Jahre. Und was bekam ich zuguterletzt? Einen Dreck!”

²¹ (III/83): “KARL THOMAS: Wie wundervoll ist das alles! Und was machen die Menschen damit ...[.]” Der nüchterne Kommentar des Technikers: “TELEGRAPHIST: Vorläufig dienen diese Apparate dazu, damit die Menschen sich desto raffinierter totschlagen. [...] Wir werdens nicht ändern.”.

nährt sein Bedürfnis, mit ‘beispielhafter’ Tat dagegen anzugehen.

Die der Darstellung immanente kritische Norm kann bezeichnet werden als eine Mischung aus revolutionärem Gerechtigkeitsideal, emotionalem Ehrlichkeitsdrang und dem Bedürfnis nach einer durchschaubaren, vernünftig geregelten Welt. Die Anwendung dieser kritischen Norm auf die vorwiegend sozialen und technisch-ökonomischen Ungereimtheiten des republikanischen Lebens ist in erster Linie im beschriebenen Szenario des “Grand Hotel” zu erkennen. In Tollers Erstfassung ist dies noch stärker expliziert, indem Karl Thomas am Dramenende über seine Eindrücke zusammenfassend Auskunft gibt:

Ich war Kellner. Einen Abend lang. Ich schmorte in einem Hexenkessel.
Es stank nach Korruption, nach Geilheit, nach Dünkel, nach Dreck. Die
Kollegen fanden es in Ordnung und waren stolz darauf. (III/319)

Wie hier schon angedeutet ist, vollzieht sich die Konfrontation des Protagonisten mit der Welt als eine sukzessive Enttäuschung, die bis zum “Ekel” (III/66) geht. Seine Empörung über die Selbstgefälligkeit der gehobenen Kreise wird durch die unkritische Haltung der ‘niederen Chargen’ noch verstärkt und zu allgemeinem Unverständnis erweitert.

In politischer Hinsicht artikuliert sich dieses allgemeine Unverständnis am deutlichsten bei den Zusammentreffen des Protagonisten mit den verschiedenen Ex-Revolutionären. Um der politischen Aussage von ‘*Hoppla, wir leben!*’ auf den Grund gehen zu können, wird deshalb im folgenden Abschnitt die dramatische Problematisierung der politischen Sphäre erörtert.

5.5 Die politische Sphäre zwischen Pragmatismus und Reaktion

Zentrales Moment der politischen Charakterisierung der “Welt von 1927”, wie sie in ‘*Hoppla, wir leben!*’ zum Ausdruck kommt, ist der Eindruck einer *vordergründigen Demokratisierung*. Ehemalige Arbeiterfunktionäre wie Wilhelm Kilman können bis zu Ministerposten aufsteigen, was im Vergleich zur relativ hermetischen politischen Klasse des Kaiserreiches als Fortschritt erscheinen muss. Außerdem finden Wahlen statt, in denen Kandidaten verschiedener sozialer Provenienz scheinbar gleichberechtigt konkurrieren.²² Die Arbeiter beteiligen sich zudem konstruktiv an den demokratischen Verfahren und können sich auch sonst auf Verfassungsrechte berufen.²³ Auch zeigen

²² Vgl. [Schneider, 1995], S. 454: “Die neue Verfassung erhebt das Volk zum Souverän; die Masse wandelt sich zum umworbenen Wahlvolk.” In ‘*Hoppla, wir leben!*’ wird dieses ‘Umwerben’ durch die marktschreierische Darstellung der Wahlhelfer schon fast als Rummelplatz-Belustigung karikiert. Vgl. (III/60-61).

²³ (III/28): “EVA BERG: Ich übe die Rechte aus, die die Verfassung mir gewährt.”

sich gewisse Emanzipationserscheinungen im Arbeitsleben, die weibliches Engagement in betrieblichen Zusammenhängen ermöglichen,²⁴ ohne sich aber politisch-institutionell weiter auszuwirken.

Diese vordergründigen Neuerungen werden durch eine Reihe von tatsächlichen Defiziten und Verfälschungen des republikanischen Staatssystems konterkariert. Ein großer Teil des Dramas, insbesondere die Szenen in Kilmans Ministerium und im “Wahllokal” der Arbeiter, bebildern genau diese Mängel. Kilman, der sich als “demokratisch” (III/40) bezeichnet, rechnet es sich gleichzeitig als “Mut” an, gelegentlich “gegen das Volk zu regieren”. Als Staatsräson gilt ihm sein “gesunder Menschenverstand” (III/37), mit dem er sogar die Verfassung relativiert²⁵ und den abstrakten “Mechanismus des Staates” (III/41) über die Interessen der Arbeitenden stellt. Der “Wille des ganzen Volk” (III/40) ist der biegbare Titel seiner Handlungsmaxime, mit der er sich zugleich über die Belange einer womöglich unzufriedenen “Masse” erhebt, die er für “unfähig” und der “Erziehung” bedürftig befindet (III/42). Wahlmanipulationen,²⁶ der Verdacht der Bestechlichkeit und sein klares Bewusstsein von der verlogenen Doppelbödigkeit staatsmännischer Rhetorik (III/36) vervollständigen die Charakterisierung Kilmans als autoritäre, heuchlerische Politikerfigur.

Während die in der Person Kilmans fokussierten scheindemokratischen Momente dem Protagonisten Karl Thomas zum Großteil unmittelbar erkenntlich werden, bleibt der Aspekt der zusätzlichen *nationalistischen Unterwanderung* des Staatsapparates für ihn und die anderen regierungskritischen Figuren zunächst im Dunkeln und erscheint nur als unbestimmter Verdachtsmoment.²⁷ Die Darstellung dieses Entwicklungsstrangs als geheime Verschwörung (III/75-77) erzeugt so einen Informationsvorsprung beim Zuschauer, der bereits auf die dramatische Zuspitzung der Attentatshandlung hinzielt.

Karl Thomas sieht den Verrat an den früheren Revolutionsidealen zwar wesentlich durch Kilman verkörpert, tritt aber auch zu den anderen früheren “Genossen” in Konflikt, indem er ihre konstruktive Haltung gegenüber der demokratischen Ordnung als “falsch” (III/66) und “feige” (III/67) abwertet. Er vermisst “Taten”, wo Albert Kroll sich über “Wahlstimmen” freut (III/70), und verflucht die “Ruhe” (III/72), mit der Kroll seinen Aktionismus “bremst” (III/73).

²⁴ Dies wird am Beispiel Eva Bergs gezeigt.

²⁵ (III/28): “WILHELM KILMAN: Die Verfassung ist für ruhige Zeiten gemacht. EVA BERG: Leben wir nicht in ihnen? WILHELM KILMAN: Der Staat kennt selten ruhige Zeiten.”

²⁶ (III/40): “ALBERT KROLL: Kilman hat den Arbeitern bei den Chemischen Werken das Stimmrecht gestohlen!”

²⁷ (III/41): Karl Thomas zu Kilman: “Ihr verhelft der Reaktion in den Sattel.”

Mit dieser argumentlosen Unbändigkeit, die lediglich mit Appellen an den “Glauben” (III/65) aus Revolutionstagen zu überzeugen versucht, äußert sich eine Spaltung der Autornorm in einen Wahrnehmungs- und einen Handlungaspekt: Es wird spürbar, dass Karl Thomas die Unzulänglichkeiten der Gegenwart zwar intensiv empfinden, für ihre Bewältigung aber kein angemessenes Konzept entwickeln kann.²⁸

Demgegenüber wird den pragmatisch agierenden Arbeiterfiguren ein höheres Maß an Handlungskompetenz zugeordnet. Um dies klarer zu konturieren, haben Toller und Piscator insbesondere an der Figurencharakteristik von Eva Berg erhebliche Änderungen vorgenommen. Es gehört zu den hervorzuhebenden Leistungen Karl Leydeckers, diese Änderungen anhand der Erstfassung rekonstruiert zu haben. Er kommt zu dem Resultat, dass die Charakterisierung Bergs als zielstrebige, disziplinierte Parteikämpferin erst durch den Einfluss Piscators entstanden sei. Die Szene, in der Karl Thomas ihr seine Gefühle offenlegt und von der gemeinsamen Realitätsflucht schwärmt,²⁹ ist laut Leydecker Beleg, wie aus einer negativ gezeichneten, emotionslosen Figur, die bei Toller offensichtlich die verhärtete Sachlichkeit des republikanischen Lebens illustrieren sollte, eine im positiven Sinne harte Vorzeigefigur gezimmert worden ist, die damit allerdings ihre Stimmigkeit verlor:

Whereas Toller had presented this hardened character in a negative light in the first version, for Piscator this hardness was a positive characteristic. The result of their collaboration was a deeply ambivalent character in the second version and this has led to the diverging judgements of her by literary critics.³⁰

Ist Karl Thomas in der Erstfassung noch der empfindsame Idealist, der von einer verhärteten Frau geradezu bemitleidenswert verstoßen wird, so erscheint er in der Druckfassung als naiver Faulpelz, der eine Vorkämpferin des Proletariats von ihrer Arbeit abhält. Letztere Darstellung trägt naturgemäß dazu bei, ihn als politische Figur zu diskreditieren und die Handlungsnorm des Stückes auf eben jene disziplinierte Parteiarbeit auszurichten.

Die politische Lage, die in ‘*Hoppla, wir leben!*’ als vordergründiges demokratisches Kräftegleichgewicht und scheinbar neutrale Ordnung kritisch

²⁸ Sigurd Rothstein sieht in dieser Mischung aus starkem Empfinden und Mangel an Handlungskompetenz ein Charakteristikum der “neuen Hauptfiguren Tollers”, zu denen er neben Karl Thomas auch den Protagonisten des ‘*Hinkemann*’-Dramas von 1923 zählt. Siehe [Rothstein, 1987], S. 157.

²⁹ (III/50): “KARL THOMAS: [...] Du sollst mir Morgen sein und Traum der Zukunft. Dich, dich will ich, nichts weiter. EVA BERG: Flucht also?”

³⁰ [Leydecker, 1998], S. 127.

beleuchtet wird, stellt sich aus der Perspektive des Protagonisten insgesamt als unerträgliche bis eklige³¹ Ruhe dar. Der pragmatischen, mittelfristig angelegten Parteiarbeit der früheren Genossen steht sein emotionaler Aktionsdrang, sein subjektiver Spontaneismus entgegen. Als empfindsamer und noch in Ganzheitsidealen denkender ‘Seismograph’ einer widersinnigen Welt ist die Figur Karl Thomas zwar durchaus als wesentlicher Träger der kritischen Norm des Stücks zu sehen. Seine Handlungsperspektive, *die ungeduldige singuläre Gewalttat*, kann dagegen sowohl in Tollers Originalfassung als auch in der ‘Piscatorfassung’ nur als Verfehlung verstanden werden.

Im folgenden Abschnitt wird der Weg der Hauptfigur zu dieser Verfehlung als fortschreitende Isolation und Verunsicherung nachgezeichnet. Erst die Zuspitzung dieser Separation am Dramenschluss liefert dann den letzten Baustein zur hermeneutischen Erschließung der Dramenaussage.³² In jedem Fall wird sich aber zeigen, dass die Überwindung einer vorläufigen und von reaktionären Umtrieben unterwanderten Scheindemokratie die politische Zielrichtung des Dramas bestimmte. Ernst Toller und Erwin Piscator waren in vielen Punkten zerstritten, aber über die Unzulänglichkeit der Republik von 1927 waren sie sich zweifellos einig.

5.6 Die Isolation des Protagonisten

Die “Grundidee” des Dramas, die in der Konfrontation des Protagonisten mit der gesellschaftlichen Gegenwart besteht, impliziert einerseits dessen Rand- bzw. Außenstellung, andererseits erhält seine kritische Wahrnehmung der Welt dabei einen hervorgehobenen Wert.

Ein grundlegender Faktor für die Sonderstellung von Karl Thomas ist sein von allen anderen Figuren abweichender *Erfahrungshintergrund*. Die Kriegserlebnisse, die seine Revolutionsbeteiligung motivierten, sind ihm noch voll präsent und die Leitidee von der Verbrüderung aller Menschen setzt er offenbar als selbstverständlich voraus.³³ Die acht Jahre im Irrenhaus, die in seiner Erinnerung “wie ausgelöscht” (III/24) sind, haben ihn aber vom veränderten Lebensgefühl seiner Altersgruppe entfremdet. Die dadurch entstandene Distanz

³¹ Vgl. dazu auch (III/64): “KARL THOMAS: [...] Kein frischer Hauch. Die Luft modert vor Ordnung. [...] Es schimmelt nach Bürokratie.”

³² Dabei wird sich zeigen, wie die unterschiedlichen Dramenschlüsse zu divergenten Analysen führen.

³³ Interessanterweise ist sein Gespräch mit zwei Kindern (III/53-57) die einzige Stelle, an der er überhaupt eine reflektierte Begründung seiner unbedingten Umsturzideale gibt. Bei allen anderen Figuren geht er scheinbar davon aus, dass diese Dinge klar sein müssten.

ist zugleich Gradmesser für die Rasanz der gesellschaftlichen Entwicklung und Anzeichen für den prägenden Effekt, dem die in ihr ‘alltäglich’ Lebenden ausgesetzt sind:

EVA BERG: Ich merke, wenn ich mit dir spreche, die letzten acht Jahre, in denen du ‘begraben’ warst, haben uns stärker verwandelt als sonst ein Jahrhundert.

KARL THOMAS: Ja, ich glaube mitunter, ich komme aus einer Generation, die verschollen ist. (III/51)

Während Thomas latent daran leidet, Teil eines nur noch in der Vorstellung oder Erinnerung existenten Sinnkontextes zu sein, deklarieren und verhalten sich alle anderen Figuren streng gegenwartsbezogen. Ihr unaufgeregtes Leben in der Republik wird als Ergebnis von Lernprozessen dargestellt, über die sie selbst nur vage oder unwillig Auskunft geben. Es ist demnach eben kein einzeln benennbares “Erlebnis” gewesen, das Eva Berg “verhärtet” hätte (III/52). Vielmehr erscheinen der republikanische Alltag und das Arbeitsleben als die Hauptfaktoren der Gewöhnung.³⁴

Den Vorwurf, er spreche resigniert “wie ein alter Mann”, beantwortet auch Albert Kroll mit dem Hinweis auf die besondere Prägekraft der vergangenen Jahre, die “zehnfach” zählten (III/64). Die Härte des “Alltag[s]” (III/63) rege ihn inzwischen nicht mehr auf. Sein nüchterner Kommentar lautet: “Man lernt.” (III/64).

Die revolutionären Erlebnisse sind insgesamt wie romantische Kindheitstage in die Ferne gerückt und Karl Thomas wird empfohlen, endlich erwachsen zu werden:

EVA BERG: [...] Wir können es uns nicht mehr leisten, Kinder zu sein. Wir können Hellsichtigkeit, Wissen, das uns zuwuchs, nicht mehr in die Ecke werfen wie Spielzeug, das wir nicht mögen. (III/52-53)

In der reflektierten Aufarbeitung von Erfahrungen, die hier nahe gelegt wird, ist der Prozess des ‘Erwachsenwerdens’ positiv konnotiert. Für Karl ist Ruhe, Vernunft und Selbstkontrolle aber zu sehr mit dem Beigeschmack der Anpassung, Unterordnung und Selbstverleugnung verbunden. Denn auch der verhasste Wilhelm Kilman relativiert die gemeinsame Vergangenheit mit dem Hinweis, “was für Kinder wir waren”, und von Kilmans Tochter muss sich Thomas gar sagen lassen, dass jeder einmal “groß” werde – zum Beispiel als Minister (III/39).

³⁴ (III/53): “EVA BERG: Seit acht Jahren arbeite ich, wie früher nur Männer arbeiteten. Seit acht Jahren entscheide ich über jede Stunde meines Lebens. Darum bin ich wie ich bin.”

Karl Thomas kann diese Varianten der Einpassung nicht auseinanderhalten.³⁵ Aus seiner Perspektive gibt es nur zwei Handlungsalternativen: Akzeptanz oder aktive Zerschlagung der Verhältnisse. Da er jegliche Mitarbeit an oder in dem bestehenden System als unerträglich verwirft, ist die direkte revolutionäre Tat seine einzige Option.

In den Dialogen des Dramas wird kaum über politische Zielsetzungen und Inhalte reflektiert. Zwar sind sowohl Berg als auch Kroll als politische Aktivisten dargestellt, doch über Sinn und Ziele ihrer Arbeit machen sie nur vage Äußerungen.³⁶ Die Auseinandersetzung der Figuren bleibt also, grob gesagt, auf die Alternativen von entschlossener Revolution oder taktierendem Abwarten beschränkt. Politisches Handeln ist in dieser Logik eine Frage des *Gefühls*, der charakterlich-emotionalen Disposition.

Der Charakter von Karl Thomas wird bereits im Vorspiel hinreichend exponiert. Schon dort ist er als unbändiger Aktionist, spontan und emotional gezeichnet³⁷ und erhebt sein Umsturzideal zur positiven Norm.³⁸ Die frühere revolutionäre Gemeinschaft ist ihm verbindlicher Anknüpfungspunkt für seinen actionistischen Imperativ und das zugehörige Gemeinschaftsideal: Wer seine Ziele teilt, muss bedingungslos seinen Aktionismus teilen, sonst ist er ein “Feigling” (III/66). Mit dieser Sichtweise zieht er sich immer mehr auf sich als einziger wahren Kämpfer zurück, der auch vor dem Selbstopfer nicht zurück schreckt.³⁹ Die bedingungslose Opferbereitschaft, die in der ‘Wandlung’ und in ‘Masse Mensch’ noch als besonderes Merkmal messianischer Führer galt, ist allerdings als isolierender Irrweg dargestellt.⁴⁰

Die emotionale Charakterisierung des Protagonisten bestimmt auch seine kommunikativen und sprachlichen Merkmale. Er ist unfähig, mehr als seine Gefühle zu kommunizieren. Es ist nicht zuletzt seine Ausdrucksweise, die mit ihren Pathos und den “Begriffen, die nicht mehr stimmen” (III/52), dafür sorgt, dass es zwischen ihm und denen, die er der Tatenlosigkeit bezichtigt, zu

³⁵ Toller kommentierte dies in ‘Arbeiten’: “Karl Thomas versteht beide nicht, setzt ihre Motive und Taten gleich und geht unter.” (I/145).

³⁶ Eva Bergs Zielsetzungen sind vom Willen ‘der Partei’ bestimmt: “Dann kam die Arbeit. Die Partei brauchte mich.” (III/53), und Kroll wartet auf unbestimmte zukünftige Chancen: “Weil ich mit Volldampf fahren will, wenns Zeit ist.” (III/73).

³⁷ Schon seine ersten Worte sind eine Beschwerde darüber, dass nichts Wahrnehmbares geschieht: “Verfluchte Stille!” (III/13).

³⁸ Auch das macht er schon im Vorspiel klar: “Wagen muß man, Genosse!” (III/15).

³⁹ Siehe (III/66): “KARL THOMAS: [...] Einer muß sich opfern. [...] Jetzt weiß ich, was ich zu tun habe.”

⁴⁰ Vgl. [Chong, 1998], S. 147: “Die politische Aktion, der Selbstopfergedanke als politisches Mittel, führt zum blinden Fanatismus.”

keiner inhaltlichen Verständigung kommt.⁴¹ Die divergenten Sinnkontexte von Gegenwart und Revolutionszeit werden auch über den Sprachstil markiert. Reste expressionistischer Diktion finden sich im Vorspiel und bleiben ansonsten Karl Thomas vorbehalten.⁴²

Einen skurrilen ‘Begleiter’ hat Thomas in einer Figur namens “Pickel”. Dieser steht in einer gewissen Analogie zu ihm, da auch er ein Außenseiter ist, der keinen Anschluss findet und die republikanische Welt nicht versteht.⁴³ Seine dörfliche Herkunft und sein naiver Glaube an angebliche Errungenschaften der neuen Staatsform bilden eine groteske Verstärkung und Überzeichnung der kritischen ‘Außensicht’ des Protagonisten. Dem unverstandenen Patheten Karl Thomas ist mit Pickel gewissermaßen ein “karikiertes Gegenbild”⁴⁴ zur Seite gestellt.

Als Ausweg aus seiner Isolation wird Karl Thomas mehrfach empfohlen, sich eine Arbeit zu suchen.⁴⁵ Er befolgt den Ratschlag mit innerem Widerwillen und hält es trotz einer Maske des Lachens, die seine Abwehrhaltung überdecken soll, nur für ein paar Stunden aus. Aus dem Gefühl der inneren Abscheu heraus, fasst er den diffusen Plan, “alle” zu “wecken” (III/92) und damit den ignoranten ‘Schlafzustand’⁴⁶ des Alltagstrots zu durchbrechen. Mit der Waffe in der Hand schreitet er zum Attentat auf den Minister.

Die schrittweise Andeutung einer reaktionären Gefährdung der Demokratie wird mit dem Paralleleffekt des Attentats schlagartig verdeutlicht und als Kennzeichnung des Irrwegs von Karl Thomas ausgedeutet. Als der tatsächliche Attentäter sich nicht als “Genosse” sondern als Nationalist erweist,⁴⁷ der den von ihm getöteten Kilman als “Revolutionär”, “Bolschewiki” und Judenfreund beschimpft, erkennt Thomas den Widersinn des eigenen Mordvorhabens:

KARL THOMAS: Du siehst ein Haus brennen, packst den Eimer, willst löschen, und anstatt Wasser gießt du Öl fuderweise in die Flammen ... (III/95)

⁴¹ Kirsten Reimers weist auf die besondere Verknüpfung von Erfahrungshintergrund und Kommunikationsproblemen hin. Vgl. [Reimers, 2000], S. 169.

⁴² Vgl. [Reimers, 2000], S. 169-170.

⁴³ Vgl. [Chong, 1998], S. 138: “Die Gemeinsamkeit von Thomas und Pickel besteht in ihrem Fixiertsein auf alte Denkmuster und in ihrer Verständnislosigkeit gegenüber der technischen Entwicklung.”

⁴⁴ [Klein, 1968], S. 141. Vgl. auch [Reimers, 2000], S. 180f..

⁴⁵ (III/73): “KARL THOMAS: Was soll ich denn tun, um euch zu verstehen? ALBERT KROLL: Arbeite Irgendwo. [...] Du mußt in den Alltag hinein.” oder (III/49): “EVA BERG: Ja, es wäre Zeit, daß du Arbeit fändest.”

⁴⁶ Vgl. (III/91): “Ihr schlaf! Ihr schlaf!”

⁴⁷ Verschiedene Autoren betonen die Entsprechungen zwischen Thomas und dem nationalistischen Studenten hinsichtlich ihrer Überbewertung der singulären “Tat”. Damit erhalte Thomas ein Gegenstück, dass die Inhaltslosigkeit seiner politischen Perspektive aufdecke. Siehe z.B. [Grunow-Erdmann, 1994], S. 102, oder [Hermand, 1981], S. 168.

Der emotionsgeleitete Aktionismus hat sich für Karl Thomas gleichsam als Schlag ins eigene Gesicht erwiesen und lässt sein Vertrauen in die Kraft des Gefühls schwinden. Zur Isolation kommt die Selbstentfremdung hinzu, was unmittelbar nach dieser Einsicht zum völligen Bezugsverlust führt:

KARL THOMAS: Ich bin der Welt abhanden gekommen / Die Welt ist mir abhanden gekommen (III/96)

Die aktionistische Vorgehensweise von Thomas ist damit eindeutig in ein negatives Licht gesetzt. Daraus ergibt sich ein Wendepunkt des Dramas. Die Endstufe im Isolationsweg des Protagonisten, der nunmehr jegliche Vorbildfunktion eingebüßt hat, ist eingetreten. Die Verunsicherung des bisher von seiner einzigartigen Sensibilität überzeugten Karl Thomas erhält abermals die Form des Wahnsinns, des psychischen Identitätsverlusts. Diese höchste Isolationsstufe findet ihre endgültige Auflösung in der folgenden ‘Schlussbetrachtung’ des Dramas.

5.7 Politische Bewältigungskonzepte und zwiespältige Autornorm

In der Druckfassung, die als die für Öffentlichkeit und Forschung letztlich gültige Textform verstanden werden muss und deshalb auch die wesentliche Grundlage der vorliegenden Analyse bildet, wird die Isolationsentwicklung des Protagonisten nach dem Attentat stufenweise fortgesetzt. Der Verhaftete fühlt sich sogar von seiner Waffe verhöhnt⁴⁸ und kann sich gegenüber der Polizei nicht klar ausdrücken. “Das Volk” ist gegen ihn als vermeintlichen Ministermörder aufgebracht und will ihn “lynchen” (III/96, 99). Sein inhaltsloses Aktionsprimitat hat zwar dafür gesorgt, dass die unerträgliche “Ruhe” vorübergehend durchbrochen ist, doch der ausgelöste Volkszorn kehrt sich gegen ihn selbst und damit wird sein “Selbstopfer-Idealismus ad absurdum geführt”.⁴⁹

In den Verhören der Polizei ist es ausgerechnet “Traugott Pickel”, die lebende Karikatur des verwirrten Außenseiters, der als Komplize von Karl Thomas in Verdacht gezogen wird. Die dissozierte Randstellung des Protagonisten wird dadurch noch betont. Auch vor Gericht ist es nicht Karl Thomas, der den Überführungsversuchen des Untersuchungsrichters etwas entgegen zu setzen hat. Während die “Genossen” Eva Berg und Mutter Meller souverän und solidarisch auftreten und ihr klares Rechtsbewusstsein artikulieren, hat er für die Verhandlung

⁴⁸ (III/96): “KARL THOMAS: Was weiß ich? Was weißt du? Sogar der Revolver kehrt sich gegen den Täter, und aus dem Lauf spritzt Gelächter.”

⁴⁹ [Bütow, 1975], S. 327.

nur seinen notorischen Irrsinnsvorwurf parat.⁵⁰ Die “Kameraden” stärken ihm zwar moralisch und durch ihre Aussagen auch beweistechnisch den Rücken, doch sein Weg in die Sonderrolle des ‘Verrückten’ wird davon nicht aufgehalten. Seine Verzweiflung am “Irrsinn der Welt” bleibt verquickt mit einem generellen Gefühl der Vereinzelung.

Nach der Untersuchung in der Psychiatrie wird dies in den abschließenden Einzelhaftszenen im Gefängnis zu Ende geführt. Die Satzfetzen seines rasenden Schlußmonologs dokumentieren ein Wahrnehmungsschema, das die Mitmenschen als Teile eines bewusstlosen, zerstörerischen Zirkulärdaseins empfindet und aus der völligen Bezugslosigkeit nur noch den Ausweg des Suizids zu wählen weiß:

KARL THOMAS: [...] Du, werde ich dich nie verstehen? ... Du, wirst du mich nie begreifen? ... Nein! Nein! Nein! ... Warum zertrümmert, verbrennt, vergast ihr die Erde? ... Alles vergessen? ... Alles umsonst? ... So dreht euch weiter im Karussell, tanzt, lacht, weint, begattet euch – viel Glück! Ich springe ab ... [...] (III/115)

Nach Auffassung Erwin Piscators sollte mit dem tragischen Ende des “klassenmäßig entwurzelten” Karl Thomas der “anarchisch sentimentale” Typus in seinem zwangsläufigen Scheitern gezeigt werden. Den positiven Part erhalten in dieser Konsequenz die “klassenbewussten” proletarischen “Gegenspieler” in Gestalt von Eva Berg, Albert Kroll und Mutter Meller.⁵¹ In Piscators Berliner Regiebuch bleibt diesen drei Figuren denn auch die explizite Schlusskommentierung des Protagonisten vorbehalten:

KROLL: Das durfte er nicht tun, so stirbt kein Revolutionär.

EVA: Der Alltag hat ihn zerbrochen.

MELLER: Verdammte Welt! – Man muß sie ändern. (III/326)⁵²

Die Zielsetzung des Stücks zeigt sich damit letztlich als Kombination zweier Hauptanliegen: Einerseits sollte “der Irrsinn der bürgerlichen Weltordnung” durch die Konfrontation eines ‘konservierten’ Revolutionsidealisten mit der Realität der republikanischen Gegenwart aufgezeigt oder sogar “bewiesen” werden.⁵³ Andererseits galt es vor allem Piscator als vordringlich, dies mit der Propagierung einer parteisozialistischen Handlungsperspektive zu verbinden.

⁵⁰ (III/96): “UNTERRICHTER: [...] Thomas, was sagen Sie zu den Aussagen? KARL THOMAS: Daß ich allmählich den Eindruck bekomme, ich befindet mich in einem Irrenhaus.”

⁵¹ Vgl. [Piscator, 1929], S. 148 und 153.

⁵² Es ist nicht ganz klar, ob exakt diese Repliken auch zur Aufführung kamen, denn in seinen Nachbetrachtungen ordnet Piscator der Mutter Meller die (zusammenfassendere) Aussage zu: “Es gibt nur eines – sich aufhängen oder die Welt verändern.” Siehe [Piscator, 1929], S. 156.

⁵³ Vgl. [Piscator, 1929], S. 148.

Daraus erklärt sich die merkwürdige ‘Doppelfrontstellung’ des Protagonisten: Als empfindsamer Träger der kritischen Norm des Stückes begeht er gegen die ‘irrsinnigen’ gesellschaftlichen Verhältnisse auf und wendet sich gegen die herrschende Politik – vor allem in Gestalt Wilhelm Kilmans. Als unorganisierter, in seinem Scheitern vorgeführter Aktionist ist er dagegen *ex negativo* ein Beweisfall für die Notwendigkeit der mittelfristig ausgelegten, durchdachten und disziplinierten Parteiarbeit und muss deshalb in einen Kontrast zu den entsprechend handelnden “Genossen” gestellt werden.

Dass die Hauptfigur in diesen doppelten Gegensatz gesetzt ist, ohne sich darüber bewusst zu werden, ist für die Logik des Stücks essentiell. Die Erkenntnispotentiale sind auf verschiedene Figuren verteilt und es gibt keine ‘messianische’ Verkünderfigur. Die Analyse des Stücks und das Verständnis der impliziten Autornorm ist dadurch sicher erschwert. Piscator scheint der ‘Beweiskraft’ der Komposition nicht vollends vertraut zu haben und setzte nicht ohne Grund seine zusätzliche explizite Politdidaxe an das Ende des Dramas.

5.7.1 Bemerkungen zur Erstfassung

Während in der ‘Piscatorfassung’ Karl Thomas “logischerweise zerbricht”,⁵⁴ da er die Funktion erfüllen soll, den Irrsinn der Welt *und* die Abwegigkeit seines Gefühlssozialismus’ zu demonstrieren, bleibt in Tollers Erstfassung die Hauptfigur am Leben. Der fünfte Akt, der in der Druckfassung die finalen Gefängnisszenen und den Suizid beinhaltet, fehlt hier. Das Stück endet mit einer Szene im Irrenhaus, die den Topos vom Irrsinn der scheinbar normalen Welt aufgreift und umfassend bebildert. Durch diese Szene, die in der Druckfassung nur wesentlich verkürzt enthalten ist, bleibt der Protagonist in der Erstfassung bis zuletzt Träger der kritischen Norm des Stücks und wird mit einer Massendemonstration am Ende noch darin bestärkt.

Nach meiner Auffassung ist der Massenaufmarsch am Ende der Erstfassung der stärkste Hinweis darauf, dass das Motiv der massenhaften Volksbewegung in Tollers dramatischer Gestaltungsphantasie als relativ unreflektierter ‘Restposten’ aus der expressionistischen Zeit überlebt hatte. Es erscheint relativ unmotiviert, dass an dieser Stelle eine solche Bewegung mit “Hoch Karl Thomas!”-Rufen (III/324) zustande kommt. Es scheint, dass dieser *deus ex machina* das Defizit an Handlungsperspektive auffüllen musste, das in der Erstfassung aufgrund der blass bleibenden Arbeiterfiguren festzustellen ist.

Der Schwerpunkt in Ernst Tollers Erstfassung bestand offensichtlich in

⁵⁴ Ebd.

der *Darstellung* des “Irrsinns der Welt” und weniger in der Propagierung einer klaren Verhaltensdevise für die *Überwindung* derselben. Da die handlungsperspektivische Gegenüberstellung mit den Arbeiterfiguren weitgehend fehlt und außerdem die Verfehlung des Attentats sehr viel schwächer als in der Druckfassung herausgestellt ist, sind Protagonisten- und Autorperspektive in der Erstfassung nur schwer zu differenzieren. Die Normalitätsfrage, die wiederholt das kritische Reflexionsmuster des Protagonisten darstellt, erhält dabei eine besondere Bedeutung, die sich symbolhaft in Motiv des Gelächters widerspiegelt.

Als kommunikatives Symbol kommt das Lachen des Karl Thomas mehrfach vor. Als Reaktion auf das Gnadenurteil des Präsidenten signalisiert es den Normverlust, den die praktische Aufhebung der revolutionären Konfrontationslogik mit sich bringt. Auch in der Hotelszene, als Karl Thomas seine Arbeit antritt, begleitet das Lachen den vorübergehenden Versuch, die eigene Norm der Eingliederungsverweigerung aufzugeben. Daraus könnte gefolgert werden, dass auch das (irrsinnige) Lachen in der Schlusszene die Umwertung eines Normsystems bedeutet. Nachdem Karl Thomas erkannt hat, dass der Psychiater Lüdin die Verkehrung von Irrsinn und Normalität systematisch betreibt, beginnt sein Lachen als Ausdruck der Wiedererlangung seiner kritischen Norm.⁵⁵ Als der Professor mit seiner (Un-)Logik auch die marschierenden Volksmassen für verrückt erklärt, bricht Thomas in ein noch stärkeres Lachen aus. Da sich in Form der Menschenmenge gewissermaßen eine Macht des Faktischen Bahn bricht, die Karl Thomas in *seiner* Vorstellung von Normalität bestärkt und die Verdrehungen des Professors in Frage stellt, kann das sich steigernde Lachen als Signal einer zweifach umgekehrten und damit wieder richtig gestellten Weltsicht aufgefasst werden: Der Protagonist lacht – sozusagen mit der faktisch normsetzenden Kraft der Volksmehrheit im Rücken – die Interpretationen des Professors in Grund und Boden.

Diese Interpretation der Verrücktheit als einer vordenkenden, zunächst ins Abseits gestellten Korrekturkraft, die dann durch massenhafte Unterstützung normativ ‘gerettet’ wird, würde das positive Potential des Protagonisten bedeutend erhöhen. Da die symbolisch aufgefasste Bedeutung des Lachens allerdings ohne den Kunstgriff des plötzlich aufmarschierenden Volkes ohne praktische Relevanz bliebe, scheint es zutreffend, wenn Kirsten Reimers die politische Aussage der Erstfassung als “sehr schwammig” bezeichnet und das Auftreten der Massen in seiner “politischen Zielsetzung” für “unklar” befindet.⁵⁶

⁵⁵ (III/324): “KARL THOMAS: Ich Narr! Jetzt seh ich die Welt wieder klar. Ihr habt sie in ein Irrenhaus verwandelt. [...] Hahaha ...”

⁵⁶ Siehe [Reimers, 2000], S. 204.

Nach ihrer Einschätzung liegt in der Erstfassung “der Schwerpunkt des Dramas auf dem Konflikt zwischen Karl Thomas und Kilman” und die politische Bandbreite der Druckfassung werde nicht erreicht. Es handele sich eher um eine “psychologische Studie der Hauptfigur”. Die Darstellung des Karl Thomas lade zwar “zum Mitleiden und Einfühlen” ein, doch er sei zweifellos “kein eindeutig positiver Held”.⁵⁷

Die Behauptung Leydeckers, dass Ernst Toller literarische Imaginationskraft noch 1927 “sklavisch” an expressionistische Ideen geknüpft gewesen sei, lässt sich meines Erachtens nur bedingt aufrecht erhalten. Die politischen Umsturzwünsche, die Karl Thomas leiten, hatte Toller schon lange vorher relativiert. Bereits in einem Brief von 1920 schrieb er:

Uns fällt die undankbare Aufgabe zu, auch die minimalen Errungenschaften zu verteidigen, wir können es nicht verantworten, mit großer Geste auf sie zu verzichten, weil wir ‘aufs Ganze’ gehen. (V/49)

Tollers Lösung von expressionistischen Revolutionsidealen verlief sicher “nicht glatt und eindeutig”.⁵⁸ Doch allein die sehr kurze Frist,⁵⁹ in der er die “Unklarheit” der Erstfassung zu einem vielschichtigen “Aufriß einer ganzen Epoche”⁶⁰ umgestaltete, zeigt, wie gut sich Toller künstlerisch auf der Höhe der Zeit bewegen konnte. Sein Gestaltungsvermögen wurde durch die spannungsreiche Zusammenarbeit mit Piscator offensichtlich herausgefordert, sich auf deutlich postexpressionistischem Niveau zu beweisen.

5.8 Zur ‘Modernität’ von “Hoppla, wir leben!”

‘*Hoppla, wir leben!*’ wird von der Forschung überwiegend als Beleg für “Tollers Abschied von der expressionistischen Dramatik”⁶¹ eingestuft. Insbesondere, wenn man den Einfluss Piscators wie eine katalytische Kraft auffasst, die Toller in seinem dramatischen Gestaltungsprozess lediglich zur Präzisierung ohnehin vorhandener Einsichten herausforderte, verlieren die Einwände, die Interpeten wie Leydecker aufgrund der Erstfassung gegen eine solche Innovationsdiagnose erheben, an Gewicht. Wie beispielsweise Sigurd Rothstein in seiner Analyse von ‘*Hoppla, wir leben!*’ und Tollers nächstfrüherem Stück ‘*Hinkemann*’ nachweist,

⁵⁷ Ebd., S. 203-204.

⁵⁸ Ebd., S. 207.

⁵⁹ Laut der Biographie von Richard Dove kam Toller am 20. Juli von einem Kurzurlaub nach Berlin zurück und erfuhr von den Überarbeitungswünschen Piscators. Am 11. August hatte er die endgültige Fassung dann bereits fertig gestellt. Vgl. [Dove, 1993], S. 195.

⁶⁰ [Piscator, 1929], S. 147.

⁶¹ [Rothstein, 1987], S. 136.

ist schon in Tollers Dramatik von 1923 eine klare Ablösungstendenz vom Expressionismus zu erkennen.⁶² Weitere starke Belege für diese Einschätzung liefert auch Kirsten Reimers.⁶³

Auf jeden Fall ergeben sich – auch ganz ohne Rückgriff auf andere Werke und Verlautbarungen Tollers – aus der Analyse der Druckfassung eine Reihe von Kennzeichen für die Weiterentwicklung der Tollerschen Dramaturgie in Richtung einer ‘modernerer’ Konzeption. Dazu gehört wesentlich das Aufbrechen der unipolaren bzw. bipolaren Figurenkonstellation, die noch in der ‘Wandlung’ oder in ‘*Masse Mensch*’ vorherrschte. Statt messianischen Ideenträgern, die vorwiegend monologisch oder verkündend sprechen, treten in ‘*Hoppla, wir leben!*’ individuell konturierte Figuren auf, die tatsächlich *miteinander* reden. Jost Hermand fasst dies so zusammen:

In ‘*Hoppla, wir leben!*’ werden keine Manifeste erlassen oder Kanzelpredigten ins Publikum geschleudert, sondern eine Reihe von Grundhaltungen zur Revolution auf höchst antithetische Weise ‘im Dialog’ durchexerziert.⁶⁴

Diese Pluralisierung der Figurenperspektiven geht einher mit einer “ungewöhnlich hohe[n] Anzahl differenzierter Haupt- und Nebenpersonen”⁶⁵, die zur Darstellung einer vielschichtigen, in ihrer sozialen Komplexität abgebildeten Welt beitragen. Dazu tragen “realistische Partnerdialoge”⁶⁶ bei. Den “visionären Monolog” gibt es allenfalls noch als Ausdruck der selbstbezogenen Verwirrung einer isolierten Figur wie Karl Thomas⁶⁷ und dadurch wird auch diese Sprechweise “Instrument des Realismus”.⁶⁸ Die Figurensprache ist außerdem weitgehend von expressionistischem Pathos befreit und in reiner Prosa gehalten.⁶⁹

Insgesamt sind diese Änderungen in der Figurenkonzeption und Dialoggestaltung Ausdruck eines neuen Subjektverständnisses: Sowohl die Eigenständigkeit und Selbstbestimmungsfähigkeit der Mitspieler als auch die autonome Erkenntnisfähigkeit der Rezipienten wird viel höher eingestuft als in den belehrenden und missionierenden Verkündigungsdrämen. Die

⁶² Der Beitrag untersucht beide Dramen parallel als Varianten dieser Tendenz. Vgl. [Rothstein, 1987], S. 136-171.

⁶³ Vgl. [Reimers, 2000], S. 207.

⁶⁴ [Hermand, 1981], S. 166.

⁶⁵ [Klein, 1968], S. 135.

⁶⁶ [Bütow, 1975], S. 336.

⁶⁷ Beispielsweise in der Szene direkt nach dem Attentat (III/95) oder in seiner präsuizidalen Verzweiflungsrede (III/115).

⁶⁸ [Bütow, 1975], S. 337.

⁶⁹ Vgl. [Klein, 1968], S. 146: “‘*Hoppla, wir leben!*’ ist eine eindeutige Absage an das Pathos der Frühphase.”

auf verschiedene Figuren verteilen Erkenntnispotentiale ermöglichen dem Zuschauer eine selbständige Erschließung der Dramenaussage – wenn man von dem Piscatorschen Epimythion einmal absieht. Jost Hermand schwärmt angesichts dieses ‘Ensemble-Charakters’ der Erkenntniskonstruktion gar von “dialektischen” Kräften:

In schroffem Gegensatz zu jedem Ansporn- oder Einfühlungstheater gibt es hier keinen ‘Helden’, sondern bloß Ideenträger, die sich entweder dialektisch ergänzen oder gedanklich ad absurdum führen. So gesehen ist ‘Hoppla, wir leben!’ zwar noch kein ‘episches’, aber doch schon ein ‘dialektisches’ Theaterstück.⁷⁰

Die schematische Rollenverteilung zwischen Führergestalten und einem ‘massenhaften’ oder ‘volksmäßigen’ Gefolge wird in ‘*Hoppla, wir leben!*’ nicht nur durch eine Vielzahl selbständig agierender Figuren abgelöst,⁷¹ sondern am Beispiel des Protagonisten und seinem widersinnigen ‘Erweckungsversuch’ sogar als gefährlicher Extremismus entlarvt. Der Parallelismus des Attentats macht dies deutlich:

Der messianische Anspruch des expressionistischen Helden führt zu einem selbstgerechten Märtyrertum und dient der Rechtfertigung eines Verbrechens, die expressionistische Idee eines geistigen Führertums deckt sich mit der faschistischen Ideologie.⁷²

Damit problematisiert Toller eben jene Ideologie eines prädestinierten Erweckertums, die er selbst noch in der ‘Wandlung’ zum Leitideal gemacht und parareligiös erhöht hatte. Jener “Glaube an die Menschheit”, der “die Frau” in ‘*Masse Mensch*’ noch in jenseitsgewandte Entrückung versetzte, wird auch dann kritisiert, wenn Albert Kroll seinen politischen ‘Diesseitsbezug’ klarstellt:

KARL THOMAS: Nur der Glaube zählt.

ALBERT KROLL: Wir wollen keine Seligkeit im Himmel. Man muß sehen lernen und sich dennoch nicht unterbekommen lassen. (III/65)

Die Distanzierung Tollers vom Landauerschen Mythos der berufenen ‘Geistigen’ zeigt sich auch in der sarkastischen Darstellung der “geistigen Kopfarbeiter”, die neben ihren faschistoiden Diskussionen über richtige “Zuchtwahl” (III/84)

⁷⁰ [Hermand, 1981], S. 166. Eine ähnliche Einschätzung vertritt auch [Klein, 1968], S. 135.

⁷¹ Vgl. [Kim, 1998], S. 285: “In ‘*Hoppla, wir leben!*’ ist nicht die Rolle eines elitären Führers, sondern die Teilnahme aller an jedem kleinen Schritt zur Revolution gewünscht. Damit wird die hierarchische Beziehung zwischen Führer und Geführten im expressionistischen Sinne abgebaut.”

⁷² [Reimers, 2000], S. 187.

ausgerechnet “die proletarische Gemeinschaft der Liebe und die Aufgabe der Geistigen” (III/86) auf ihre Tagesordnung setzen.⁷³

Es lässt sich also in der Summe durchaus konstatieren, dass Ernst Tollers “Zeitstück” einen relativ modernen Subjektbegriff mit einer konsensorientierten Handlungsnorm verknüpft und damit gegenüber den ‘messianischen’ Stücken seines Frühwerks einen – im Sinne des hier verwendeten normativen Modernitätsbegriffs – erheblichen konzeptionellen Modernisierungsschritt darstellt. Selbst die in ‘*Hoppla, wir leben!*’ zum Ausdruck gebrachte politische Handlungsperspektive der ‘kleinschrittigen Parteiarbeit’ ist nicht so aufdringlich präsentiert, dass man von einem ‘Tendenzstück’ sprechen müsste. Auch hinsichtlich der Verhandelbarkeit von Wahrheitsansprüchen setzt Toller also eher ‘moderne’ Akzente, indem er statt kommunistischer Propaganda eine undogmatische Aufforderung zur politischen Einmischung formte.

⁷³ Sigurd Rothstein kommentiert das so: “Der zentrale Befund ist dabei der, daß der messianische Expressionismus engültig überholt ist. Seine Schlagwörter [...] geraten in die Obhut von ‘geistigen Kopfarbeitern’”. Siehe [Rothstein, 1987], S. 170.

Kapitel 6

Aufrechter Untergang in vaterländischer Barbarei: “Pastor Hall”

Ernst Tollers letztes Drama entstand 1938 in “New York, Barcelona, Cassis” (III/246) und wurde noch bis Anfang 1939 für die Veröffentlichung überarbeitet. Es ist

Gewidmet dem Tag, an dem dieses Drama in Deutschland gespielt werden darf. (III/246)

Doch Toller sollte schon die Uraufführung der englischen Version im November 1939 nicht mehr erleben. Zur ersten Aufführung der deutschen Fassung kam es erst im Januar 1947 im Deutschen Theater in Berlin. Als antifaschistisches Exildrama ist es von den Kritikern meist in politischer Hinsicht gelobt, dramaturgisch aber eher als “schwach” beurteilt worden.¹

6.1 Inhaltliche Zusammenfassung

Im Zentrum des Dramas steht die bedrohte Welt des evangelischen Pastors Friedrich Hall, der sich, seine Familie und seine Gemeinde als Bastion des Anstands gegen den Einfluss der übermächtigen NS-Herrschaft zu verteidigen versucht.

Entgegen den ängstlichen Anpassungserwägungen einzelner Gemeindemitglieder und dem halblegalen Pragmatismus seiner Frau vertritt Hall einen “Weg der Wahrheit” (III/261), der ethische Prinzipien über taktische Erwägungen stellt. Er will sich die Freiheit des kritischen Wortes bewahren und fordert von seinem Umfeld dabei unbedingte Unterstützung.

Durch einen illegalen Geldtransfer, den seine Frau Ida ohne sein Wissen veranlasst hat, werden die Halls erpressbar. Der NS-Mann Fritz Gerte, ein

¹ Vgl. z. B. [Benson, 1987], S. 138: “‘Pastor Hall’ ist in der Tat Tollers schächestes Stück.” Siehe auch [Reimers, 2000], S. 321.

Bekannter von Frau Hall, versucht daraus Nutzen zu ziehen. Die Veruntreuung vonbrisanten Briefen durch eine Haushälterin führt zur Verhaftung des Pastors.

Im KZ erlebt Hall die volle Respektlosigkeit der Nazis vor der Religion und den Verlust seiner Sonderrolle als Pastor. Im heterogenen Gemisch der Gefangenen, das von überzeugten politischen Aktivisten bis zu angepassten Denunzianten reicht, kommt er mit dem sozialistischen Arbeiter Hofer ins Gespräch. Gemeinsamkeiten des christlichen und proletarischen Widerstandsethos, aber auch unterschiedliche Einstellungen zum Einsatz von Gewalt werden deutlich.

NS-Mann Gerte ist inzwischen zum KZ-Leiter aufgestiegen. Nachdem Hall wiederholt die vorbehaltlose Unterordnung unter das Wort "des Führers" verweigert und Gerte sogar der Sünde beschuldigt, verurteilt dieser ihn zu harter Strafe. Die Angst vor der Folter überlagert seinen Stolz. Mit Hilfe eines SS-Manns, der dabei erschossen wird, gelingt ihm die Flucht.

Zu Hause im Kreis der Familie erlangt er seinen Stolz zurück. Nachdem der Verfolger Gerte aus dem Haus verjagt werden kann, begibt sich Hall unter Begleitung seiner Familie zu einer letzten Predigt vor seine Gemeinde, um eine "Beispiel" (III/316) zu geben.

6.2 Die Diktatur als Bedrohung der ethischen Freiheit

Gemessen an dem normativen Modernitätsbegriff, der in der vorliegenden Arbeit zugrunde gelegt wird, ist der Nationalsozialismus als antimodernes System zu kennzeichnen: Die herrschende Ideologie ist absolut gesetzt und wird gegen jeden Widerstand 'wahr gemacht'. Das Führerprinzip gilt in voller Härte, und die Autonomie der Einzelsubjekts ist durch die Forderung unbedingten Gehorsams auf ein Minimum beschränkt. Ernst Toller reagierte darauf mit der dramatisierten Erörterung der Frage, wie ein selbstbestimmtes, den eigenen Überzeugungen entsprechendes Handeln in einem solchen Umfeld überhaupt noch möglich ist.

Das Stück zeigt die Verhältnisse in Nazideutschland, die von staatlichen Repressionsmethoden und grausamem KZ-Terror geprägt sind, aus der Perspektive eines selbstbestimmten Anstandsdenkens, das seine ethischen Maßstäbe nicht dem totalitären Machtanspruch des "Führers" und seiner Schergen beugen will. Zentrale Begriffe sind dabei die bürgerlichen "Freiheiten" der Meinung und des Glaubens, die vor einem falschen Kompromiss des "Schweigens" (III/296) bewahrt werden sollen. Die lähmende Wirkung der "Furcht" wird als das wesentliche Hilfsmittel der Machthaber thematisiert, ihre

Überwindung ist der positive Weg, den das Drama vorzuzeichnen vorsucht.²

Die Verteidigung der persönlichen Freiheit ist die logische Folge jener politischen Leitlinie der aktiven Teilhabe jedes Einzelnen an den Prozessen der gesellschaftlichen Meinungs- und Willensbildung, die Toller unter anderem in '*Hoppla, wir leben!*' entwickelt hatte. Die NS-Herrschaft beschnitt diese Grundfreiheiten auf ein Maß, das nur noch den Gehorsam gegenüber der Parteilinie duldet.

Die Macht der Nazis bedroht den Protagonisten in seinem Ethos als Gemeindeoberhaupt und Familienvater. Er predigt für ein ‘echtes Christentum’ und ist damit als Staatsfeind ins Visier geraten.³ Auf der persönlichen Ebene äußert sich diese Bedrohung als ‘Anfechtung’ der Wohlmeinenden: Halls Frau versucht mit halblegalem Pragmatismus unter dem vorgeblichen Protektorat des “Sturmbannführers” Fritz Gerte die Überzeugungen ihres Mannes zu überspielen. Auch der Gemeindevertreter Pipermann ist bereit, die Freiheit des Glaubens mit Zugeständnissen zu relativieren: Man müsse eben “die Lippen versiegeln und das Wort im Herzen behalten” (III/263).

Durch diese furchtsame Taktiererei und Denunziationsangst wird das freiheitliche Ethos des Pfarrers sogar in seinem direkten Umfeld latent untergraben. Die Furcht seiner Frau überdeckt familiäre Gefühle⁴ und verkehrt den Wert der Freiheit in sein Gegenteil.⁵ Auch in der Gemeinde führt die Furcht vor finanziellen Sanktionen⁶ dazu, dass das “Fundament” (III/264) des Glaubens ins Hintertreffen gerät und Kompromissbereitschaft “systemunterstützend”⁷ wird.

Der Freiheitsverlust ergibt sich in ‘*Pastor Hall*’ als Abhängigkeit und Erpressbarkeit, die aus dem Zusammenwirken einer allgemeinen Bedrohung durch den Staat, gezielten Repressalien durch die Partei und persönlicher Vorteilnahme des vermittelnden Nazis vor Ort entsteht.⁸ Thorsten Unger

² Damit entspricht die Zielrichtung des Dramas sehr stark den Exilreden Tollers. In einer dieser Reden heißt es z.B.: “Kündet der Welt die Wahrheit. Fürchtet euch nicht. Wer die Furcht überwunden hat, hat den Tod überwunden.” Siehe (I/207).

³ (III/251): “FRITZ GERTE: Wir wissen längst, daß Ihr Mann die evangelische Kanzel dazu benützt, um deutsche Familien gegen unseren Führer aufzuhetzen.” Das Ende von Halls Freiheit scheint für den NS-Mann nur eine Zeitfrage zu sein: “[..] Ihn haben wir, wann wir wollen.”

⁴ Von den befreundeten Grotjahns distanziert sie sich gegenüber Gerte mit dem prophylaktischen Hinweis, es sei ihr auch nicht “angenehm”, wenn ihre Tochter “in eine verdächtige Familie” heirate (III/263).

⁵ Die Haftanstalt erscheint ihr als “sichere” Verwahrstelle: “IDA HALL: O ich möchte schon im Gefängnis sein. Im Gefängnis ist Sicherheit und Frieden. [...]” (III/263).

⁶ (III/263): “TRAUGOTT PIPERMANN: Es heißt [..], daß uns die staatliche Unterstützung entzogen werden soll, [...] die Nazis drohen sogar mit einem Boykott unserer Geschäfte [...].”

⁷ [Unger, 1996], S. 299.

⁸ Vgl. [Unger, 1996], S. 294: “[..] mit der häßlichen Verbindung von formaler Pflichterfüllung gegen den Führer und korruptem Eigennutz [gelangt] ein zusätzlicher Aspekt der Willkür der Macht in

charakterisiert dies als eine “faktische Auflösung der Rechtssicherheit”⁹, die bei den Figuren des Dramas zunächst mit Reaktionsmustern der Furcht oder apolitischer Gleichgültigkeit beantwortet werde. Einschüchterungsresistenz und moralisches Beharrungsvermögen führen dagegen zur kriminalisierenden Aussonderung. Die Bewahrung der Gesinnungsfreiheit führt zum Verlust der äußeren Freiheit. Die Figur Paul von Grotjahn spricht dies aus: “Ein anständiger Mensch ist heute im Gefängnis.” (III/267).

In den KZ-Szenen wird die Härte dieses Zusammenhangs noch brutaler klargestellt. Der staatliche Antisemitismus beschränkt sogar die Freiheit der Heimatliebe,¹⁰ die NS-Ideologie duldet kein anderes Glaubensbekanntnis neben sich und beansprucht “größer als der Mensch” (III/282) zu sein. In dieser Formel kommt die umfassende Reduzierung des freien Individuums auf eine Haltung des Dauergehorsams zum Ausdruck.¹¹ Der Freiheitsverlust des Einzelnen wird als Leitnorm des totalitären Staates ausgesprochen. Spätestens hier bewahrheitet sich Grotjahns Diagnose: “Im totalen Staat gibt es nur eine private Affäre: den Tod.” (III/271). Für den, der sich kritisch äußern will, scheint sogar die semantische Grundlage der (politischen) Verständigung gefährdet: Die Freiheit des Wortes leidet nach Ansicht Halls darunter, dass “die Diktatoren” zentrale Begriffskategorien “gestohlen und um ihren Sinn gebracht” haben (III/274).

Als Beispiel einer aufrechten, resistenten Umgangsweise mit dieser Entrechtung ist in den KZ-Szenen der Arbeiter Peter Hofer gestaltet. Mit der Prämisse, dass sein “Vaterland” dort sei, “wo Freiheit ist” (III/288), zeigt er seine Unabhängigkeit von der Nazi-Ideologie. Er bleibt sich treu, obwohl seine Genossen ihn im Stich gelassen haben, und hat erkannt, dass Freiheit nicht nur eine “kleinbürgerliche Phrase” ist, wenn man in einem System der “Sklaverei” lebt (III/289). Im Gespräch mit Pastor Hall erzählt er vom Beispiel Erich Mühsams, der trotz Nazi-Terror “an die Freiheit glaubte” (III/290) und bis zuletzt seinen Stolz bewahrte. Hofer ist überzeugt, dass auch Hall ein “Rebell” sei (III/291) und stärkt damit dessen Widerstandsgeist.

Das Gespräch mit Hofer stellt einen Wendepunkt dar, ab dem die Gefährdung der inneren Freiheit weniger bedrohlich erscheint. Die ‘Überwindung’ der

den Blick.”

⁹ [Unger, 1996], S. 295.

¹⁰ Das “Heimweh” eines Halbjuden wird im Lager höhnisch kommentiert: “EGON FREUNDLICH: Dir sollte man eine Kugel in dein heimwehkrankes Herz schießen. Geht der Idiot ins Vaterland zurück, wo er unerwünscht, eine Rassenschande [...] ist.” (III/280).

¹¹ Den Idealtypus des NS-Deutschen fasst im KZ der “Stubenälteste” zusammen: “EGON FREUNDLICH: [...] Das Hirn in den Füßen, den Gehorsam im Blut, und das Hakenkreuz im Herzen.” (III/287).

Furcht' ist im Beispiel Erich Mühsams vorbildhaft repräsentiert: Statt dem Horst-Wessel-Lied singt er seinen Henkern die Internationale. Im unbeugsamen Stolz und der aktiv beanspruchten Macht des freien Wortes werden so die Mittel vorgestellt, die jeder Einzelne dem Terror des System entgegen setzen könnte.¹²

6.3 Familie und Gemeinde: Bastionen des Anstands

Friedrich Halls kleine Welt des geistigen Widerstandes erstreckt sich auf seine Familie und die von ihm geleitete Gemeinde. In diesem Umfeld besitzen er und seine mahnenden Worte eine gewisse Autorität:

Ich stehe jeden Sonntag auf der Kanzel, ein Prediger in der Wüste, und verteidige die Lehre Christi gegen die Lehre meiner Widersacher. Ich lasse mich nicht einschüchtern durch ihre Drohungen und ihre Versprechungen, [...]. (III/259)¹³

Doch dieser Freiraum ist gefährdet. Die Wirkungen der Furcht untergraben den Glauben und die Integrität derer, die den Pastor umgeben. Wie bereits im vorigen Abschnitt dargestellt wurde, sind unter anderem seine Frau und der Gemeindevorstand zu gefährlichen Kompromissen mit der Macht bereit.

Als gesinnungsfeste, aber etwas leichtfertig handelnde Stütze erweist sich Halls Jugendfreund Paul von Grotjahn, der als ehemaliger General das konservative Militär repräsentiert. Er ist aus Ehrgefühl zu keiner Unterordnung unter das NS-Regime bereit, „Gehorchen und Maulhalten“ lehnt er ab.¹⁴ Seine Behauptung, er sei als Ehepartner „ein Ausbund von Treue“ (III/270), lässt sich ohne Weiteres auf die Ebene des Hallschen Ethos übertragen. Die beiden Figuren bilden damit quasi als Achse aus ‘wahrem Christentum’ und ‘anständigem Militär’ das Rückgrat des gemäß der Autornorm anzustrebenden Widerstandsbündnisses.

Neben der wankelmütigen Gemeinde, die in allwöchentlichen Predigten vor der “Wüste” der Barbarei bewahrt werden muss, hat auch die jüngere Generation mahnende Worte nötig. Der geplanten Eheschließung seiner Tochter Christine mit Grotjahns Junior widmet Hall eine vielsagende Tischrede:

¹² Laut [Spalek/Willard, 1989], S. 1748, ist dies der Ausgangspunkt einer dramatischen „Kettenreaktion“ von Ermutigungswirkungen, die der Vorstellung Tollers von einem „Effekt des Wellenschlagens“ vorbildhafter Heldentaten entspreche.

¹³ Vgl. auch [Unger, 1996], S. 293: „Pastor Hall predigt in seiner Gemeinde im Sinne der ‘Bekennenden Kirche’. Viele Gemeindemitglieder vertrauen ihm [...]“

¹⁴ Vgl. auch (III/266): „Ich bin ja ein Mensch vom alten Schlag. Mir können sie das Maul nicht verbinden.“

Zwei Menschen, die einander lieben, sind eine Welt, nicht Haß noch Verleumung noch Gewalt können sie erschüttern, [...] Heißt das nun, der Verantwortung, den Lasten, den Aufgaben der Zeit entfliehen, die Türen verschließen und die Fenster verhängen vor dem Draußen? Nein. [...] (III/276)

Der jugendlichen Unbedarftheit der Tochter und der gesinnungslosen “Objektivität” (III/305) Werner von Grotjahns wird so eine dezente Läuterung verabreicht, die zu widerstandsfähigem Verantwortungsbewusstsein jenseits der reinen Privatsphäre auffordert. Den symbolträchtigen Rahmen der Zeremonie liefert die Hallsche Spieluhr: Das Erbstück, das “schon so alt [ist], daß sie spielt, wenn sie will”, intonierte ein Loblied auf “den kühnen Mute” und “den Zorn der freien Rede” (III/275).

Einen Kontrast zu dieser Szenerie des Mutes und Zusammenhalts bildet die unmittelbar folgende Verhaftung Halls und sein Abtransport in das KZ. Die Gemeinschaft ist auf eine Bewährungsprobe gestellt, während Halls Haftzeit kristallisiert sich die Kerngruppe des Widerstandes heraus: Christine weist ihren Werner von sich, nachdem er zu keiner klaren Parteinaufnahme für den Pastor bereit ist. Der alte Grotjahn setzt sich mit Pipermann – der Verkörperung des zaghaften Duckmäusers - auseinander und verweist ihn aus dem Hause.¹⁵ Ida Hall wandelt sich vom furchtsamen Nazi-Opfer zur mutigen Provokateurin und Unterstützerin ihres Mannes.

So trifft Hall nach seiner Flucht aus dem KZ auf eine neu formierte Gruppe engster Verbündeter. Seine Frau steht dem Verfolgten geistesgegenwärtig bei, Halls Tochter und Grotjahn stoßen im richtigen Moment hinzu, so dass die Gruppe gemeinsam den Verfolger Gerte verjagen und schließlich unter Halls Führung den Weg in die Kirche antreten kann.¹⁶

Die abschließende rebellische Wendung verweist auf die Prognose Peter Hofers zurück, der Hall bereits im KZ als “Rebell” bezeichnet hatte. So sind in dieser Gemeinschaft der Mutigen zuletzt die humanistischen Kräfte der Geistlichkeit, des kaiserlichen Militärs, der Arbeiterbewegung und des einfachen Bürgertums symbolträchtig vereint. Der gemeinsame Gang zur Predigt verbindet die Perspektive einer potentiellen Ausweitung des Widerstands mit der Betonung der Kraft des freien Wortes und aktiviert die ‘Bastionen des Anstands’ zu einem

¹⁵ Grotjahn zu Pipermann: “Sie sind ein Jammerlappen, denn ein Judas ist aus anderm Holz gewachsen.” (III/303).

¹⁶ Sigurd Rothstein sieht in dieser Entwicklung die späte Einlösung jener Gemeinschaftsideale, die sich wie ein roter Faden durch die Tollersche Dramatik ziehen: “In ‘Pastor Hall’ schließlich wird der Traum von der Gemeinschaft wahr, aber ironischerweise vorerst nur im kleinsten Kreise.” Vgl. [Rothstein, 1987], S. 286.

finalen ‘showdown’.

6.4 Der Protagonist und sein “Weg der Wahrheit”

Die Haltung Friedrich Halls wird als “betont gerade”, seine Wirkung als “nie pathetisch”¹⁷ beschrieben. Er ist Pazifist, aber kein Revolutionär. Im ersten Weltkrieg hat er “Friedenspredigten” gehalten und dafür später geringere Aufstiegschancen in Kauf genommen (III/251). Die auf christlichen Werten basierende kritische Haltung Halls, die seine Frau gelegentlich “Fanatismus” nennt, ist kämpferisch. Der Mensch sei “nicht auf dieser Welt, um der Gefahr auszuweichen” (III/256), lautet einer seiner Wahlsprüche.

Pastor Hall hat erkannt, dass der Zusammenhalt der Menschen durch wechselseitigen, vertrauensvollen Austausch eine Stärkung erfährt, die den auf Gehorsam angewiesenen Machthabern Sorgen bereiten kann.¹⁸ In seiner Gemeinde ist er Anlaufstelle und Fürsprecher dieses offenen Austauschs. Seine “Pfarrkinder” (III/255) teilen ihm Beschwerden über das Nazi-Regime mit, die sie öffentlich nicht aussprechen würden. Sein Engagement gegen die “krankhafte Furcht” (III/258) ist begleitet von einer prinzipiellen Gesetzestreue, die im Zweifel höher steht als das Wohl seiner Familie. Seine Prinzipientreue geht so weit, dass er darin eine potentielle Belastung für seine Angehörigen vermutet:

Ich habe mich oft gefragt, ob ein Mensch, wie ich, der den Weg der Wahrheit sucht und nichts als die Wahrheit finden will, das Recht hat, die Verantwortung für Frau und Kind zu übernehmen und sie zu belasten mit seiner Bürde. (III/261)

Mit dieser Kompromisslosigkeit begegnet er seiner Frau, aber auch dem Gemeinderat, dessen knieweiche Haltung gegenüber den Nazis er notfalls mit der “Vertrauensfrage” (III/264) beantworten würde. Zu Halls “Weg der Wahrheit” gehört es, von den für wahr gehaltenen Prinzipien kein Stück abzuweichen, sie im eigenen Handeln konsequent zu befolgen und diese Überzeugungen darüber hinaus klar zu formulieren. So mag er weder die “billigen Ausflüchte” politischer Witzerei¹⁹ (III/267) noch die einseitigen Forderungen nach Tugenden, die man selbst nicht einhält.¹⁹

¹⁷ Tom Kuhn hält diese Merkmalszuschreibung in den Regieanweisungen für fragwürdig: “[...] yet some of his speeches seem to be designed, almost, for their honest pathos.” Siehe [Kuhn, 1992], S. 172.

¹⁸ (III/256): “Solange der Mensch Vertrauen zum Mitmenschen hat, und die Nöte seiner Seele bekennt, ist der Staat seiner nicht sicher.”

¹⁹ Er würde eher “die Menschen beklagen, die versagen, weil sie Gerechtigkeit fordern, ohne gerecht zu sein” als irgendwelche politischen Systeme. Vgl. (III/261).

Das Ideal der furchtlosen Unbedingtheit konstituiert aber zugleich Friedrich Halls persönliche Verfehlung. Er, der seine Schwierigkeiten mit den Nazis und die Erpressungsversuche Gertes als eine “Prüfung” (III/260) auffasst, die er klaglos auf sich nehmen will, erliegt in der KZ-Internierung zunehmend der Selbstüberschätzung. Er glaubt, “auf das Schlimmste” (III/295) gefasst zu sein, doch die drohende Folter versetzt auch ihn in Angst. Die ersehnte Flucht aus dem Lager gelingt schließlich nur, weil er die Hilfe eines Wächters in Anspruch nimmt, der dabei sein Leben lässt.²⁰

Hall erkennt seine Schwäche. Er weiß, dass er “stolz war” (III/309) und “versagt hat” (III/310). Erst die Gemeinschaft von Familie und Ehefrau, die er zuvor seinem Stolz unterordnete, lässt ihn wieder erstarken und gibt ihm den Mut, seinem Peiniger Fritz Gerte vollmundig entgegen zu treten:

FRIEDRICH HALL: Auch ich war feige. Ich wollte der Prüfung, die mir auferlegt war, ausweichen. Ich stelle mich Ihnen. Die Zelle wird meine Stimme nicht ersticken. Noch der Block, auf den Sie mich spannen, wird eine Kanzel sein, und die Gemeinde so mächtig, daß keine Kirche der Welt sie fassen könnte. (III/313)²¹

Statt sich zu verstecken, wählt er den Weg der (verbalen) Konfrontation. Nachdem Gerte vertrieben werden kann und die Option der Flucht sich erneut auftut, wählt er abermals den Weg des entschiedenen Wortes. Statt zu “desertieren” (III/315) begibt er sich als sozusagen als ‘Soldat der Wahrheit’ in den ‘Gefechtsstand’ auf seiner Kirchenkanzel.

Wie sich damit zeigt, liegt in der letzten Konsequenz von Halls “Weg der Wahrheit” eine Opferbereitschaft, die im Zweifelsfall auch den Tod nicht scheut. Ernst Toller musste recht stark “ins Register der Märtyrerkonventionen und Christusstilisierungen”²² greifen, um das Konzept der Unbedingtheit, das hier in der Vorreiterfigur des Protagonisten verdichtet ist, mit der entsprechenden Verbindlichkeit auszustatten. Zu der “Wahrheit”, die sich damit ihren “Weg” brechen sollte, gehörte immerhin die Überzeugung, dass kein Geringerer als der “Antichrist” (III/315) Adolf Hitler in seiner Schreckensherrschaft zu stürzen sei. Trotzdem läuft die Dramenhandlung hier Gefahr, zu sinnlos überhöhter Märtyrerhandlung zu verkommen. Während der Protagonist sich entrückt als Zündfunke eines Feuers der Empörung imaginiert, deuten die

²⁰ Sigurd Rothstein sieht darin den spezifischen ‘Egoismus’ Halls: “Friedrich Hall [der] seinem Gewissen unbedingt verpflichtet ist, ist eben deswegen nicht, wie er selbst erkennt, frei von egoistischen Zügen.” Vgl. [Rothstein, 1987], S. 250.

²¹ Dies ist zweifellos eine der Stellen, die Hall keinesfalls “unpathetisch” erscheinen lassen.

²² [Unger, 1996], S. 297.

Hintergrundgeräusche ein rasches Ende an. Man hört “den Marschtritt einer sich nähernden Kolonne. Stärker. Drohender.” (III/315).

6.5 Der Appellcharakter des Stückes

‘*Pastor Hall*’ ist eine Reaktion auf die Übermacht des Nationalsozialismus, in dem Toller die ins Extrem geführte Weiterführung jenes Nationalismus erkennen musste, dem er als freiwilliger Teilnehmer des Ersten Weltkriegs selbst vorübergehend erlegen war. Die überwunden geglaubte, brutale Ideologie des “Vaterlandes” hatte ihn eingeholt. Toller, der als erklärter Gegner der Nazis zu den Ersten gehörte, die durch das neue Regime ausgebürgert wurden, musste ohnmächtig zusehen, wie Verwandte und Freunde schikaniert und verfolgt wurden.²³

Ernst Tollers letztes Drama ist also ein verzweifelter Versuch, den Siegeszug jenes gegenmodernen Systems des Rassismus, der totalitären Führerherrschaft und bedingungslosen Militarisierung in seiner Gefährlichkeit aufzudecken und ein dramatisches Beispiel dafür zu formen, dass das Wort und der Mut des Einzelnen auch und gerade in dieser Situation eine besondere Bedeutung haben. Die in ‘*Hoppla, wir leben!*’ vertretene Forderung nach aktiver politischer Mitarbeit jedes Einzelnen bei der Gestaltung der gesellschaftlichen Realität hatte angesichts der totalitären Verhältnisse in Nazideutschland ihre Voraussetzungen eingebüßt. Das Hauptthema von ‘*Pastor Hall*’ ist deswegen die Frage, wie unter den Umständen des Terrors die wesentliche Grundlage für selbstbestimmte gesellschaftliche Teilhabe – nämlich die persönliche Gesinnungsfreiheit – bewahrt werden kann.

Angesichts der Aussichtslosigkeit der politischen Lage, die der Exilant nicht ohne Grund schon bald mit seinem Freitod quittieren sollte, verwundert es nicht, dass Toller in der Gestaltung seines Widerstandsexempels auf die pathetischen Motive von Selbstopfer und hearem Idealismus zurückgriff, die man seit der expressionistischen Frühphase immer weniger in seinem Werk hatte antreffen können. So sind in dem Drama vorbildhafte Figuren als Ideenträger gestaltet, die zumindest Erinnerungen an Tollers expressionistische ‘Helden’ aufkommen lassen.²⁴

Dabei handelt es sich aber nicht um die entrückte Ideendramatik humanrevolutionärer Prägung. Vielmehr konstruiert Toller seine Vorbildfiguren in bewusster Ausrichtung auf das anvisierte Publikum. Es war abzusehen, dass

²³ Vgl. [Dove, 1993], S. 236ff. und [Rothe, 1983], S. 118f..

²⁴ Evelyn Röttger betont z. B., dass “nicht nur Hall, sondern auch Hofer [...] Vertreter der unbedingten Hingabe an die ‘Idee’” seien. Siehe [Röttger, 1996], S. 257.

das Stück zuerst im englischsprachigen Ausland aufgeführt werden würde und “ein eher konservatives, bürgerliches, gebildetes Publikum, an dessen moralisches Bewusstsein appelliert werden konnte”²⁵ zu erwarten war.²⁶

So ist wohl zu erklären, dass zum ersten Mal in Tollers Dramatik ein Vertreter des institutionalisierten Christentums als Träger der ethischen Leitnorm figuriert, nachdem sonst stets die Rechtfertigungsfunktion der Kirche im Machtgefüge des Staates betont worden war.²⁷ Der bürgerlich konservativen Figur des Pastors ist darüber hinaus mit Paul von Grotjahn ein Mann des Militärs (!) solidarisch zur Seite gestellt und die bei Toller sonst so wichtige Bezugnahme auf die politische Aktivität der Arbeiterbewegung ist mit der Figur Peter Hofer zwar präsent, aber eher dezent und selbtkritisch gehalten.

Es ist in der Forschung relativ klar herausgearbeitet worden, dass Tollers politische Ansichten mit der Figurenperspektive Friedrich Halls nicht völlig identifiziert werden können.²⁸ Im Zusammenspiel der humanistisch-liberal inspirierten Figuren wird die Vorbildrolle des Protagonisten mit Sinn gefüllt. Der zunächst zu stolze, die eigene Willensstärke überschätzende Pastor wird erst im Laufe der Handlung gleichsam zur ‘Speerspitze’ des gemeinsamen Widerstands.

Die überhöhte Märtyrerrolle des Protagonisten hat wiederholt Vergleiche mit Tollers ‘Wandlung’ hervorgerufen.²⁹ Die Vornamensgleichheit der Protagonisten ist dabei noch das banalste Indiz, während die prophetische Stilisierung und der Jesusvergleich am Dramenschluss von ‘Pastor Hall’ tatsächlich typisch messianische Züge tragen.³⁰ Es wäre allerdings abwegig, Ernst Toller in seinem letzten Stück die Rückkehr zum Verkündigungspathos und damit die ewige Verhaftung mit seinen literarischen Ursprüngen nachweisen zu wollen.³¹ Neben der Vielfalt an dramatischen Mitteln, die in anderen Stücken Tollers künstlerische

²⁵ [Reimers, 2000], S. 335.

²⁶ Vgl. auch Hermann Kesten: Meine Freunde, die Poeten. Wien 1953. S. 159: “[In seinem Drama ‘Pastor Hall’ versucht Ernst Toller] die Verschiebung der politischen Kräfteverhältnisse nach 1933, die Methoden der neuen Machthaber und das mutige Verhalten einzelner Bürger ausländischem Publikum anschaulich zu machen.” Zitiert nach [Rühle, 1974], S. 836.

²⁷ Vgl. [Rothstein, 1987], S. 260: “Bedeutsam ist, daß in ‘Pastor Hall’ der Gegensatz zwischen institutionalisiertem und ’echtem’ Christentum in der Figur Friedrich Hall überwunden ist. Er ist die Kontrastfigur zu den negativ dargestellten Pfarrerfiguren früherer Dramen.”

²⁸ So kommt beispielsweise Evelyn Röttger zu der Einschätzung, dass “Tollers Selbstverständnis von mehreren Figuren her” gefaßt werden müsse. Dabei nennt sie “insbesondere Hall, Hofer und v. Grotjahn” als maßgebliche Ideenträger. Vgl. [Röttger, 1996], S. 259.

²⁹ Siehe unter anderem [Benson, 1987], S. 139, oder [Reimers, 2000], S. 341.

³⁰ Vgl. [Unger, 1996], S. 294: “Mit biblischem Vokabular und in prophetischem Futur stilisiert sich Friedrich Hall hier zu einem Beispiel und ruft gleichsam andere Christen zur Nachfolge auf. [...] [Das Stück] hat damit gewisse Züge eines Märtyrerdramas.” Thorsten Unger sieht darin die Absicht einer ‘Aufrüttelung’ des Zuschauers.

³¹ Anklänge einer solchen Behauptung finden sich beispielsweise bei [Benson, 1987].

Weiterentwicklung dokumentieren, lassen sich auch in ‘*Pastor Hall*’ Argumente gegen eine solche Einschätzung finden. Zunächst ist zu beachten, dass gerade der pathetische Schluss erst auf Anraten von Freunden in seine märtyrerhaft missionarische Form gebracht wurde. In der ersten Textversion hatte Hall in der Schlusszene einen Herzanfall erlitten, der heldenhafte Gang zur Predigt fehlte somit.³² Zudem ist das Handeln Pastor Halls eine persönliche Entscheidung, dem die Gefährten aus eigener Entscheidung folgen. Sie wird motiviert als notwendiger Widerstand gegen eine systematisch lebensbedrohende Macht. Die Überwindung der Furcht wird als Voraussetzung dargestellt, die eigene Überzeugung offen aussprechen zu können:

Während der Friedrich der ‘*Wandlung*’ der Prophet einer anderen, utopischen Welt ist, ist Friedrich Hall der Anwalt der Wahrheit. Seine Rolle ist eine wesentlich diesseitigere.³³

Die “Wahrheit” Friedrich Halls ist dabei eine Mischung aus einfacher Tatsachenauftdeckung, die gewisse Machenschaften des NS-Regimes entlarven würde, und moralischen Grundüberzeugungen, die zum Kernbestand eines humanistischen Wertekanons gezählt werden können. Die kämpferische Rede ist dem Erhalt persönlicher Freiheit gewidmet und unterscheidet sich damit sehr stark von den Verschmelzungsutopien des expressionistischen “Menschheitskultes”.³⁴

Toller wollte mit dem Stück offensichtlich ein Bild von jenem ‘anderen Deutschland’ entwerfen, von dem er so oft in seinen Vorträgen im Exil gesprochen hatte.³⁵ Damit sollte die Idee der “Volksfront” als Bündnis eben dieser Widerstandskräfte forciert und das demokratische Ausland zu einer geschlossenen Haltung gegen Nazi-Deutschland bewegt werden.³⁶

Toller greift dabei nicht auf das hohle Pathos der Menschheitsverbrüderung zurück und bedient sich auch nicht nur des Mittels der vorbildhaften Dramenfigur. Wie Thorsten Unger überzeugend herausarbeitet, geht es in

³² Vgl. [Reimers, 2000], S. 320: “Toller änderte diesen Schluß, nachdem er am 12. Januar 1939 Mitexilanten sein Stück vorgelesen hatte, die den Ausgang kritisierten [...]”

³³ [Reimers, 2000], S. 341.

³⁴ Hye Suk Kim weist auf die grundlegend veränderte Rolle der Protagonisten in der späten Dramatik Tollers hin: “[...] ihr Ziel ist nicht, als idealer Mensch anderen vorzustehen und sie zu führen, sondern nur, ein Beispiel des Widerstandes zu geben.” [Kim, 1998], S. 344.

³⁵ Exemplarisch sei auf Tollers Rede “Unser Kampf um Deutschland” von 1937 verwiesen. Hier ist die Anekdote von Erich Mühsams aufrechtem Tod ein zentrales Beispiel für das ‘andere Deutschland’. Die Darstellung ähnelt auch im Sprachduktus sehr stark der Erzählung Peter Hofers in ‘*Pastor Hall*’. Vgl. (I/204).

³⁶ Thorsten Unger sieht hier eine “Analogie in der appellativen Folgerung des Dramas”: “Wie es im Innern darauf ankommt, daß die Bürger ihre Furcht überwinden, so müssen auch die freiheitlichsten Staaten ihre Furcht überwinden, um von außen [...] auf Nazi-Deutschland einzuwirken.” [Unger, 1996], S. 296.

'Pastor Hall' neben der Bewahrung persönlicher Integrität unter dem Druck der NS-Herrschaft auch um die “kulturelle Integrität” des ‘anderen Deutschlands’, die in erster Linie “auf dem Wege der intertextuellen Erinnerung” vermittelt werde.³⁷ Das im Nationalsozialismus zwecks Ausblendung alles Unerwünschten intensiv betriebene “kulturelle Vergessen” bringe einen umfangreichen Bestand verdrängten Kulturguts mit sich, auf den in Tollers Drama an verschiedenen Stellen Bezug genommen werde.

So wird das “kritische Einverständnis” der beiden Hauptfiguren Hall und Grotjahn anhand eines “verbotenen” Gedichts Heinrich Heines klar gemacht. Die Linie der kulturellen Erinnerung erstreckt sich weiter über das “subversive Potential” der Niemöller-Anekdote, die Grotjahn erzählt, und die stolzen Klänge der Spieluhr.³⁸ Die im KZ erfolgende Erzählung vom Widerstand Erich Mühsams stellt sogar eine mehrstufige Form der “Vergegenwärtigung” von “Gegenkultur” dar, da hier von einer Symbolfigur des Widerstandes berichtet wird, die ihrerseits einen antifaschistischen “Schlüsseltext”, nämlich die ‘Internationale’ anstelle des ‘Horst-Wessel-Liedes’ zum Besten gibt. Ein weiteres gegenkulturelles Beispiel ist schließlich das “Moorsoldatenlied”, in dem die KZ-Häftlinge ihre Hoffnung auf eine bessere Zukunft zum Ausdruck bringen.³⁹

Die Methode der kulturellen Erinnerung unterlegt die um Friedrich Hall gruppierte, von den Nazis an den gesellschaftlichen Rand gedrängte Welt des humanistischen Widerstands mit einer Reihe von Traditionenbezügen, die das Bild einer ‘menschlichen’ Gegenkultur entstehen lassen. In diesem Sinne ist in *'Pastor Hall'* die Randstellung des Protagonisten positiv aufgewertet und gleichsam mit einem Schimmer der Hoffnung ausgestattet. Im Gegensatz zu den anderen Werken Tollers, in denen die gesellschaftliche oder ideelle Isolation der Hauptfigur stets als mehr oder weniger tragisches Problem durchexerziert wird, ist Halls überzeugtes ‘Nicht-dazu-Gehören’ ein ethisches Qualitätsmerkmal. War in den früheren Werken Tollers der moralische Dissens mit der Welt immer auch ein Anlass für die Verunsicherung des Protagonisten,⁴⁰ so ist die Frontstellung hier ganz klar: Wo “der Vater der Lüge” (III/266) die Lösungen der offiziellen Weltsicht ausgibt und “der Antichrist regiert” (III/316), ist der “der Weg der

³⁷ Für die folgende Argumentation vgl. [Unger, 1996], S. 302f..

³⁸ Dabei handelt es sich allerdings um einen Ausschnitt aus dem “Vaterlandslied” Ernst Moritz Arndts, dessen patriotische Ambivalenz dadurch entschärft werden muss, dass der ‘anständige General’ Paul von Grotjahn den Text “ohne Pathos” (III/275) rezitiert.

³⁹ Das gleiche Lied ist auch von Bert Brecht in ‘*Furcht und Elend des Dritten Reiches*’ verwendet worden. Vgl. [Unger, 1996], S. 307.

⁴⁰ Man vergleiche sie “Suche” Friedrichs in der ‘*Wandlung*’, die Schuldfrage der “Frau” in ‘*Masse Mensch*’ und das ‘Irren an der Welt’ bei Karl Thomas in ‘*Hoppla, wir leben!*’.

Wahrheit” eine der wenigen Alternativen, die die Autonomie des ethischen Subjekts noch zu erhalten versprechen. In einem antimodernen System, das den geistigen Raum totalitär auszufüllen versucht, ist der lautstarke appellative Ungehorsam die Grundlage jeder späteren Pluralität. Und so war Ernst Toller in der Konfrontation mit der Barbarei auch der Rückgriff auf eine märtyrerhafte Figurenkonzeption recht.

Die Konzeption des Selbstopfers ist sicherlich keine moderne Konzeption. Berücksichtigt man aber, dass die konkrete Handlungsalternative nur in der inneren oder äußeren Emigration – also in dem faktischen Zurückweichen vor einem antimodernen System – bestanden hätte und dass Toller mit seinem Drama auf eine gemeinsame, und eben möglichst nicht auf Märtyrerniveau verbleibende Widerstandsbewegung hinwirken wollte, so muss man dem Stück zweifellos eine moderne Stoßrichtung attestieren.

Kapitel 7

Zusammenfassung und Schlussbemerkungen

Im Folgenden werde ich die wesentlichen Ergebnisse meiner Untersuchung kurz zusammenfassen und dann zu dem im Titel dieser Arbeit angedeuteten Spannungsverhältnis von “Weltverbesserung” und “Isolation” einige Schlussbemerkungen machen.

7.1 Die Ergebnisse im Überblick

Ausgangspunkt der Überlegungen war das – aus Prozessmerkmalen der gesellschaftlichen Moderne abgeleitete – Phänomen der “Identitätskrise des modernen Subjekts”, das durch Ernst Tollers “soziale Randlage” noch verstärkt wird. Die Frage der *sinngebenden sozialen Zugehörigkeit* erwies sich daher als ein Grundthema der untersuchten Texte.

In der ‘*Wandlung*’ sind die Auflösungserscheinungen der normativen Verbindlichkeit sozialer Herkunftskontakte und der Wertverlust der religiösen Sphäre am Beispiel des entwurzelten Protagonisten Friedrich dargestellt. Das Drama entwickelt daraus sein zentrales Motiv der *Sinnsuche*.

Die Suche ist zunächst als nationalistischer Irrweg angelegt. Das “Vaterland” entpuppt sich als eine nur vordergründig sinngebende Gemeinschaft und wird in seiner grausamen Realität gezeigt. Die Funktionalisierung von Medizin und Wissenschaft, die Instrumentalisierung christlicher und traditioneller Werte und die Degradierung der Individuen zu zweckdienlichen Objekten sind die wesentlichen Ansatzpunkte der Kriegskritik. Die Charakterisierung des blutigen Irrwegs fasst sich zusammen in der Formel vom “Tod als Feind des Geistes”.

In konsequenter Generalisierung des Gemeinschaftsideals wird das Konzept vom “Neuen Menschen” als Basis einer *Menschengemeinschaft in Einheit und Ganzheit* entworfen. Die Erreichung dieses Zustandes wird durch einen Erweckungsmythos vorgezeichnet, der eine Rollenverteilung zwischen “Geistigen” und “Volk” beinhaltet. Die Verbrüderungsidee ist begleitet von einem Imperativ der allseitigen, gütigen Liebe.

Es konnte herausgearbeitet werden, dass der in der ‘*Wandlung*’ zum Ausdruck kommende Verbrüderungsglauben ein attraktives Weltdeutungsmodell für zeitgenössische Intellektuelle darstellte, das durch das universelle Konzept der reinen *humanitas* auch als Ersatz für verlorengegangene religiöse Verbindlichkeit geeignet war. Mit der Perspektive auf ein potentiell grenzenloses Publikum ergab sich eine erhebliche Aufwertung des (künstlerischen) Intellektuellen. Dieses neue Evangelium der ‘Künstler-Priester’ versprach die geistige Rücknahme der komplexen sozialen Wirklichkeit und ließ den Interaktionsprozess mit bedrohlichen ‘Volksmassen’ als einfachen Automatismus der Erweckung erscheinen.

Der gegenmoderne Charakter der Modernerefexion der ‘*Wandlung*’ zeigt sich somit an dem “messianisch”-totalitären Wahrheitskonzept, der schematischen Reduktion des Subjektstatus im zugehörigen Volk-Führer-Modell und dem alles dominierenden Bedürfnis nach gesellschaftlicher Einheit und Ganzheit.

Eine zusätzliche Problematisierung ergab sich für die Idee der Erweckungsrevolution durch das Scheitern der realen Räterevolution, in der mit dem klassenkämpferischen Sozialismusverständnis ein wirkungsmächtiger Gegenspieler auf den Plan getreten war. Das “Volk” hatte sich in seiner Erweckungsbereitschaft als unzuverlässig erwiesen, was aus humansozialistischer Perspektive nur als tragischer Sieg der “Masse” über den “Menschen” aufgefasst werden konnte.

Das entsprechend benannte Drama Tollers zeigt abermals eine sozial entwurzelte sinnsuchende Hauptfigur, die ihren Zugehörigkeitskonflikt zwischen Staat und Proletariat diesmal unmittelbar im revolutionären Geschehen auszustehen hat. Das Scheitern der messianischen Führungsfigur am Phänomen der “Masse” wird hier als Schuldproblem verhandelt. Ihre isolierte Stellung bleibt bis zum Schluss bestehen und mündet in einen – als Ideenrettung motivierten – Übergang ins Jenseits. Damit ersetzt in diesem Stück der *heroische Fatalismus des Selbstopfers* die misslungene Verschmelzung mit der Menschheit.

Die Problematik von ‘*Masse Mensch*’ zeigt das tiefgreifende Dilemma der Verbrüderungsidee. Die in der ‘*Wandlung*’ per pseudoreligiösem Kunstgriff hergestellte “Gemeinschaft” basiert auf einer Ausblendung des Subjektcharakters der Volksmassen. Der praktische Realisierungsversuch dieser Abstraktion musste an der Wirklichkeit scheitern. Weder argumentative Konsenbildung noch gewaltsame Massenführung sind in der messianischen Idee vorgesehen. Die Unterlegenheit gegenüber dem klassenkämpferischen “Massen”-Sozialismus ist begleitet von moralischen Behauptungsversuchen: In ‘*Masse Mensch*’ äußert sich

dies als moralische Kritik der Gewaltmittel, als Dämonisierung der ‘falschen Führer’ und als Klage über die Unzurechnungsfähigkeit der “Masse”.

Moralisch zeichnet sich die Verbrüderungrevolution zwar durch ihren prinzipiellen Gewaltverzicht aus, doch die Rolle von Masse und Volk bleibt messianisch festgelegt: Das antimoderne Schema von Führer und Gefolge ist beibehalten – es wird lediglich in seinem “tragischen” Scheitern beklagt.

Ein bedeutender Einschnitt in der Darstellung der revolutionären Thematik ist erst in *‘Hoppla, wir leben!’* zu verzeichnen. Toller thematisiert anhand der Konfrontation mit der republikanischen Gegenwart deren scheinbare Demokratisierung ebenso wie den Verdacht ihrer reaktionären Unterwanderung. Restbestände des expressionistischen Revolutionsideals werden dabei aufgegriffen und ad absurdum geführt.

Tollers Abschied von der expressionistischen Dramatik äußert sich in der *Problematisierung des messianischen Führerideals*, einer Pluralisierung der Figurenperspektive und individuell konturierten Figuren. Das neue Subjektverständnis ermöglicht ein auf verschiedene Figuren verteiltes Erkenntnispotential. Mit der Parallelisierung von messianischem Erweckungsglauben und faschistischem Umsturzverauch wird die Gemeinsamkeit der totalitären Ideologien herausgestellt.

Das Drama entwickelt eine konsensorientierte Handlungsnorm der demokratischen Teilhabe und des konstruktiven politischen Engagements. Es kann als eine *undogmatische Aufforderung zur politischen Einmischung* verstanden werden und markiert insgesamt einen deutlichen Modernisierungsschritt im Werk Tollers.

Das letzte der behandelten Dramen, *‘Pastor Hall’*, ist eine Reaktion auf die gesellschaftliche Realität des antimodernen NS-Staats. Die Marginalisierung des ethischen Subjekts durch die Nazis beantwortete Toller mit seiner Darstellung des ‘aufrechten Gangs der Anständigen’. Das Stück ist ein Appell an mögliche Unterstützer des Widerstandes und versucht mit den Mitteln der kulturellen Erinnerung, die Gegenkultur eines “anderen Deutschlands” aufzugreifen.

‘Pastor Hall’ ist der eindringliche Versuch, die Bedrohung des freien Individuums durch das NS-Regime aufzuzeigen. Das dramatische Grundthema ist die *Bewahrung der persönlichen Handlungsfreiheit* durch die Überwindung der Furcht und die Kraft des Vorbilds. Dazu greift Toller auf das Motiv des Selbstopfers zurück. Das Zusammenspiel mehrerer repräsentativer Figuren der politischen ‘Mitte’ verdeutlicht den politischen Widerstand als geforderte, aber persönliche Entscheidung.

Angesichts eines totalitären Systems, das die Subjektautonomie massiv beschneidet, wird in '*Pastor Hall*' konsequent für die persönlichen Grundfreiheiten Stellung bezogen und damit eine essentielle Voraussetzung jeder modernen Gesellschaft eingefordert. Trotz Rückgriff auf märtyrerhafte Elemente kann dem Stück also eine moderne 'Stoßrichtung' nicht abgesprochen werden.

7.2 Zwischen Weltverbesserung und Isolation

Die Dramatik Ernst Tollers hat sich in den vorgestellten Ausschnitten als eine durchgehend politische, mit den gesellschaftlichen Entwicklungen ihrer Zeit kritisch befasste künstlerische Auseinandersetzung erwiesen. Die durch die ausgewählten Dramen abgedeckte Zeitspanne umfasst die gesamte Schaffensperiode des Autors von den 'Geburtswehen' der ersten deutschen Republik bis zum düsteren Niedergang ihrer Errungenschaften unter der Naziherrschaft. Ernst Toller hatte in dieser Zeitspanne die Bedeutung einer historischen Figur. Als Politiker, Schriftsteller und Redner begab er sich immer wieder in die Brennpunkte der Zeitgeschichte und versuchte dabei selbst eine gestaltende Rolle zu spielen. Die für sein Leben so charakteristische Stellung zwischen allen 'Schubladen' und Etiketten äußerte sich nicht zuletzt in einem tief sitzenden Gefühl der Isolation und Heimatlosigkeit. In Verbindung mit seinem nie zu befriedigenden Wunsch nach Verbesserung der politischen und sozialen Verhältnisse ergab sich daraus Ernst Tollers bemerkenswerte Spannungslage zwischen Weltverbesserung und Isolation, die sich in seiner Dramatik eindrucksvoll widerspiegelt.

Die exponierten Figuren der Tollerschen Dramatik stehen zumeist in einem Konflikt zwischen Ideal und Gemeinschaft. Die gesonderte Stellung des idealistischen, sensiblen Menschen ist jeweils als anspruchsvolles Zugehörigkeitsproblem gestaltet, in dem die Unzufriedenheit mit der gegenwärtigen Realität von Staat und Gesellschaft zu kritischen 'Außenperspektiven' führt. Der Wunsch, sich nur dort 'einzufügen', wo die eigenen moralischen Maßstäbe Geltung finden, bedingt die für Tollers 'Helden' spezifische Spannung zwischen Aussonderung und Idealismus.

In der 'Wandlung' wird der Protagonist zunächst als ein isolierter, 'fehlgeleiteter' Sucher nach sinnvoller Gemeinschaft eingeführt. Sein Weg zum 'Seelenheil' vollzieht sich als Umsetzung eines generalisierten Gemeinschaftsideals. In abstrakter Allumfassung 'verschmilzt' der Suchende mit 'der Menschheit'. Die Verbrüderungsrevolution verbindet das Motiv der

Weltverbesserung mit der Aufhebung der Isolation.

Die idealisierte Entsprechung von Vordenker und Volk in einem Erweckungsschema verdeckt jedoch die realen Probleme einer intellektuell geleiteten Revolution und führt zu Widersprüchen, die der Führerpersönlichkeit als moralische Probleme in die Quere kommen. In '*Masse Mensch*' wird der Kontrollverlust über die revolutionäre Bewegung als Schuldproblem erörtert und die Isolation der Protagonistin bleibt mangels geeigneter Gemeinschaftsbildung bestehen. Die Perspektive der Weltverbesserung muss hier in einen jenseitigen Wartestand verlagert und die Menschheit augrund ihres Massencharakters für vorerst unreif befunden werden. Weltverbesserungswunsch und Isolation fließen im 'Heldentod' zusammen.

Die Alternativen von humansozialistischer Verschmelzung oder mystisch-jenseitiger Entrückung, die die ersten beiden Dramen dem isolierten Weltverbesserer eröffnen, werden in '*Hoppla, wir leben!*' einer gründlichen Umbewertung unterzogen. Am Beispiel des Protagonisten wird hier die Rolle des 'Erweckers' diskreditiert und dessen Isolation gerade aus seinem Festhalten an den überkommenen Idealen der Gefühlsrevolution begründet. Weil politisches Handeln in diesem Drama nicht mehr als Umwälzung durch vereinzelte 'Vorbilder' funktioniert, führt die soziale Vereinzelung der unglücklichen Führerfigur in das Extrem der Selbsttötung. Als Integrationsperspektive wird die konstruktive Eigentätigkeit des Einzelnen angeboten, der sich im Rahmen der Chancen einbringt, die das politische System bietet.

Die in '*Hoppla, wir leben!*' vorausgesetzte Möglichkeit der konstruktiven persönlichen Einflussnahme auf das politische System, ist in der Situation von '*Pastor Hall*' nicht mehr gegeben. Als Staatssystem begegnet hier das totalitäre NS-Regime, gegenüber dem die politische Aussonderung als moralisches Gütesiegel gelten muss. Entsprechend fallen gesellschaftliche Isolation und Weltverbesserung in diesem letzten Szenario wieder zusammen. Die Figur des Außenseiters ist zum positiven Widerstandshelden aufgewertet, der für eine bessere Welt im Kleinen, eine Gegenkultur steht. Der politische Kampf muss sich hier auf die ethische Freiheit des Einzelnen konzentrieren, um die Grundlagen für humane Gemeinschaft überhaupt erst wieder herzustellen.

In der Entwicklung vom messianischen Expressionismus über neusachlichen Pragmatismus bis hin zur antifaschistischen Exildramatik lässt sich also ein Bewusstseinwandel bei Ernst Toller erkennen, in dem sich erzwungene politische Bescheidenheit mit geistiger Modernisierung verbindet. Der idealistische Weltverbesserer der räterevolutionären Phase hatte die reale Komplexität

politischer Meinungs- und Willensbildung hautnah erfahren müssen und setzte seine Hoffnungen später verstärkt auf die Demokratie. Dabei differenzierte er seine Vorstellung vom Subjektstatus der politisch Aktiven, relativierte den Geltungsanspruch der humansozialistischen Weltsicht und bemühte sich um normative Konsensbildung in verschiedensten gesellschaftlichen Gruppen. Das Erstarken des Nationalsozialismus wurde dann zur Belastungsprobe seiner Hoffnungen auf die moderne, freiheitliche Staatenwelt und ihre bürgerlichen Eliten. Seinen verzweifelten moralischen Appell gestaltete er in '*Pastor Hall*' und griff in dessen Figurengestaltung bewusst auf messianisch-prophetische Mittel zurück, da er die Hoffnung auf subtilere, pluralistischere Formen der politischen Einflussnahme angesichts der historischen Entwicklung offensichtlich verloren hatte.

Für Toller selbst standen Weltverbesserungswünsche und Isolation zeitlebens in einer engen Wechselbeziehung. Die einzige längere feste Bindung, die er mit einer Frau einging, scheiterte an seinem geradezu zwanghaften Streben, gegen das Elend der Welt anzukämpfen. Im New Yorker Exil fasste er 1938 den Entschluss, sich im Spanischen Bürgerkrieg zu engagieren. Die Beziehung zu Christiane Grautoff, seiner Frau, scheint im Vergleich zu solchen weltpolitischen 'Pflichten' eher zweitrangig gewesen zu sein:

ERNST TOLLER: Sie brauchen mich ... ich muß ... ich muß! [...] Du kannst das nicht verstehen - man würde es mir nicht verzeihen, wenn ich nicht mitkämpfen würde!

CHRISTINAE GRAUTOFF: Ich mache nicht mehr mit. Wir rennen seit Jahren. Du musst an überhaupt keine Front. [...] Vor was läufst du überhaupt weg? [...] Aber rennen, rennen, rennen ist ja der reinste Wahnsinn. Sind wir nicht Flüchtlinge genug? Ist es nicht arg genug, überall ein Fremder zu sein? Weißt du - du hast mich überhaupt erst zu einem Menschen gemacht. Mit dir, für dich, durch dich bin ich zu einem Menschen, anständigen Menschen geworden, aber nun will ich auch Frau sein und nicht nur hin und her jagen für Sachen, von denen ich weiß, sie sind schlecht für dich!¹

¹ [Fuld/Ostermaier, 1996], S. 123. Laut Christiane Grautoffs Lebenserinnerungen war dies der entscheidende letzte Dialog der Ehepartner. Ernst Toller wählte seinen Weg – den Weg der Weltverbesserung und Isolation.

Literaturverzeichnis

[Altenhofer, 1981] Rosemarie Altenhofer: "Masse Mensch". In: [Hermand, 1981H], S. 129-141.

[Anz/Stark, 1994H] Thomas Anz, Michael Stark [Hrsg.]: Die Modernität des Expressionismus. Stuttgart 1994.

[Anz, 1994] Thomas Anz: Gesellschaftliche Modernisierung, literarische Moderne und philosophische Postmoderne. Fünf Thesen. In: [Anz/Stark, 1994H], S. 1-8.

[Bab, 1926] Julius Bab: Die Chronik des deutschen Dramas. Fünfter Teil. Deutschlands dramatische Produktion 1919-1926. Berlin 1926.

[Bebendorf, 1990] Klaus Bebendorf: Toller expressionistische Revolution. Frankfurt/Main 1990.

[Benson, 1987] Renate Benson: Deutsches expressionistisches Theater: Ernst Toller und Georg Kaiser. New York [u.a.] 1987. (Kanadische Studien zur deutschen Sprache und Literatur; Bd. 38).

[Bütow, 1975] Thomas Bütow: Der Konflikt zwischen Revolution und Pazifismus im Werk Ernst Tollers. Mit einem dokumentarischen Anhang: Essayistische Werke Tollers. Briefe von und über Toller. Hamburg 1975.

[Chen, 1998] Huimin Chen: Inversion of revolutionary ideals : a study of the tragic essence of Georg Büchner's "Dantons Tod", Ernst Toller's "Masse Mensch", and Bertolt Brecht's "Die Massnahme". New York 1998. (Studies on themes and motifs in literature ; 33)

[Choluj, 1991] Bozena Choluj: Deutsche Schriftsteller im Banne der Novemberrevolution 1918: Bernhard Kellermann, Lion Feuchtwanger, Ernst Toller, Erich Mühsam, Franz Jung. Wiesbaden 1991.

[Chong, 1998] Dong-Lan Chong: Der literarisch-politische Diskurswandel in den Dramen Ernst Tollers. Die Konfigurations- und Symbolikanalyse der Dramen Ernst Tollers von 1917 bis 1927. Marburg 1998.

[Denkler, 1981] Horst Denkler: "Die Wandlung". In: [Hermand, 1981H] S. 116-128.

[Distl, 1993] Dieter Distl: Ernst Toller. Eine politische Biographie. Schrobenhausen 1993. (zugl. Dissertation, Universität München)

[Dove, 1993] Richard Dove: Ernst Toller. Ein Leben in Deutschland. Göttingen 1993.

- [Dove/Lamb, 1992] Richard Dove / Steven Lamb [Hrsg.]: German writers and politics : 1918 - 39. Basingstoke 1992. (Warwick studies in the European humanities)
- [Droop, 1922] Fritz Droop: Ernst Toller und seine Bühnenwerke. Eine Einführung. Mit selbstbiographischen Notizen des Bühnendichters. Berlin 1922.
- [Esselborn, 1994] Hans Esselborn: Der literarische Expressionismus als Schritt zur Moderne. In: [Piechotta et al., 1994H], Band 1, S. 416-429.
- [Fritton, 1986] Michael Hugh Fritton: Literatur und Politik in der Novemberrevolution 1918/1919. Theorie und Praxis revolutionärer Schriftsteller in Stuttgart und München (Edwin Hörnle, Fritz Rück, Max Barthel, Ernst Toller, Erich Mühsam). Frankfurt/Main 1986.
- [Fuld/Ostermaier, 1996] Werner Fuld / Albert Ostermaier [Hrsg.]: Die Göttin und ihr Sozialist: Christiane Grautoffs Autobiographie - ihr Leben mit Ernst Toller. Bonn 1996.
- [Grimminger, 1995] Rolf Grimminger: Aufstand der Dinge und der Schreibweisen. Über Literatur und Kultur der Moderne. In: [Grimminger et al., 1995H], S. 12-41.
- [Grimminger et al., 1995H] Rolf Grimminger / Jurij Murasov / Jörn Stückrath [Hrsg.]: Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Reinbek 1995.
- [Grunow-Erdmann, 1994] Cordula Grunow-Erdmann: Die Dramen Ernst Tollers im Kontext ihrer Zeit. Heidelberg 1994.
- [Habermas, 1981] Jürgen Habermas: Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. In: Habermas, Jürgen: Kleine politische Schriften. Frankfurt/Main 1981, S. 444-464.
- [Habermas, 1985] Jürgen Habermas: Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen. Frankfurt/Main 1985.
- [Hermand, 1981] Jost Hermand: “Hoppla, wir leben!”. In: [Hermand, 1981H], S. 161-178.
- [Hermand, 1981H] Jost Hermand [Hrsg.]: Zu Ernst Toller. Drama und Engagement. Stuttgart 1981.
- [Hoffmann, 1968H] Ludwig Hoffmann [Hrsg.]: Erwin Piscator: Das Politische Theater. Faksimiledruck der Erstausgabe 1929. Berlin 1968.
- [Hohendahl, 1967] Peter Uwe Hohendahl: Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama. Heidelberg 1967.
- [Jauß, 1989] Hans Robert Jauß: Studien zum Epochewandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt/Main 1989.
- [Kändler, 1981] Klaus Kändler: Zwischen Masse und Mensch – Ernst Toller von der “Wandlung” bis “Hoppla, wir leben!” und “Feuer aus den Kesseln!”. In: [Hermand, 1981H], S. 87-115.
- [Kane, 1987] Martin Kane: Weimar Germany and the limits of political art. A study of the work of George Grosz and Ernst Toller. Tayport 1987.

- [Kemper, 1998] Dirk Kemper: Ästhetische Moderne als Makroepoche. In: [Vietta/Kemper, 1998H], S. 97-126.
- [Kim, 1998] Hye Suk Kim: Der Wandel der Wertesysteme in Ernst Tollers Dramen. Passau 1998. (Dissertation, Universität Passau)
- [Klein, 1968] Dorothea Klein: Der Wandel der dramatischen Darstellungsform im Werk Ernst Tollers (1919 - 1930). Bochum 1968. (Dissertation, Ruhr-Universität Bochum)
- [Kolinsky, 1970] Eva Kolinsky: Engagierter Expressionismus. Politik und Literatur zwischen Weltkrieg und Weimarer Republik. Stuttgart 1970.
- [Koopmann, 1997] Helmut Koopmann: Deutsche Literaturtheorien zwischen 1889 und 1920. Darmstadt 1997.
- [Kuhn, 1992] Tom Kuhn: Forms of Conviction: The Problem of Belief in Anti-Fascist Plays by Bruckner, Toller and Wolf In: [Dove/Lamb, 1992], S. 163-177.
- [Lamb, 1986] Stephen Lamb: Hero or Villain? Notes on the Reception of Ernst Toller in the GDR. In: *The German Quarterly*. Vol. 59. No. 3. Cherry Hill 1986. S. 375-386.
- [Leydecker, 1998] Karl Leydecker: The laughter of Karl Thomas: Madness and politics in the first version of Ernst Toller's "Hoppla, wir leben!". In: *Modern Language Review*. Vol. 93 (1). Leeds 1998. S. 121-132.
- [Lohmeier, 2000a] Anke-Marie Lohmeier: Literatur im Modernisierungsprozess: Möglichkeiten einer modernisierungsgeschichtlichen Periodisierung. Vortrag, IVG-Kongress. Wien 2000.
- [Lohmeier, 2000b] Anke-Marie Lohmeier: Vom unendlichen Ende des Volksmagisters. Die Intellektuellen, die "Massen" und die offene Gesellschaft. IASL Diskussionsforum online: <http://iasl.uni-muenchen.de/discuss/lisforen/lohmeier.htm>
- [Luhmann, 1980] Niklas Luhmann: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissensoziologie der modernen Gesellschaft. Band 1. Frankfurt/Main 1980.
- [Neuhaus et al., 1999H] Stefan Neuhaus / Rolf Selbmann / Thorsten Unger [Hrsg.]: Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik. Würzburg 1999. (Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft ; 1)
- [Ossar, 1998] Michael Ossar: Anarchism in the dramas of Ernst Toller. The realm of necessity and the realm of freedom. Albany/NY 1980.
- [Piechotta et al., 1994H] Hans Joachim Piechotta / Ralph-Rainer Wuthenow / Sabine Rothemann [Hrsg.]: Die literarische Moderne in Europa. 3 Bände. Opladen 1994.
- [Piscator, 1929] Erwin Piscator: Die Begegnung mit der Zeit. "Hoppla, wir leben!". 3. September bis 7. November 1927. In: [Hoffmann, 1968H], S. 146-160.
- [Plumpe, 1993] Gerhard Plumpe: Ästhetische Kommunikation der Moderne. Band 2: Von Nietzsche bis zur Gegenwart. Opladen 1993.
- [Plumpe, 1995] Gerhard Plumpe: Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf. Opladen 1995.

- [Reimers, 2000] Kirsten Reimers: Das Bewältigen des Wirklichen. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Ernst Tollers zwischen den Weltkriegen. Würzburg 2000.
- [Röttger, 1996] Evelyn Röttger: Schriftstellerisches und politisches Selbstverständnis in Ernst Tollers Exildramatik. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Bd. 115. Berlin 1996. S. 239-261.
- [Rothe, 1983] Wolfgang Rothe: Ernst Toller. In *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek 1983.
- [Rothstein, 1987] Sigurd Rothstein: Der Traum von der Gemeinschaft. Kontinuität und Innovation in Ernst Tollers Dramen. Frankfurt/Main 1987.
- [Rühle, 1973] Günther Rühle: Zeit und Theater. Vom Kaiserreich zur Republik. 1913-1925. Berlin 1973.
- [Rühle, 1974] Günther Rühle: Zeit und Theater. Diktatur und Exil. 1933-1945. Berlin 1974.
- [Schneider, 1995] Falko Schneider: Filmpalast, Varieté, Dichterzirkel. Massenkultur und literarische Elite in der Weimarer Republik. In: [Grimminger et al., 1995H], S. 453-478.
- [Schreiber, 1997] Birgit Schreiber: Politische Retheologisierung. Ernst Toller frühe Dramatik als Suche nach einer ‘Politik der reinen Mittel’. Würzburg 1997.
- [Sokel, 1981] Walter Sokel: Ernst Toller. In: [Hermand, 1981H], S. 25-40.
- [Spalek/Willard, 1989] John M. Spalek / Penelope D. Willard: Ernst Toller. In: Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. Hrsg. von John M. Spalek und Joseph Strelka. Bern 1989. S. 1723-1765.
- [Thomé, 2000] Horst Thomé: Modernität und Bewusstseinswandel in der Zeit des Naturalismus und des Fin de siècle. In: Mix, York-Gothart: Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus – 1890-1918. München 2000. S. 15-27. (Hanser Sozialgeschichte der deutschen Literatur ; Band 7).
- [Unger, 1996] Thorsten Unger: Antifaschistischer Widerstand und kulturelle Erinnerung im exilpolitischen Drama : Zu Ernst Tollers ‘Pastor Hall’. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Reihe A. Bd. 40. Bern 1996. S. 289-316.
- [Vietta, 1992] Silvio Vietta: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart 1992.
- [Vietta, 1998] Silvio Vietta: Die Modernekritik der ästhetischen Moderne. In: [Vietta/Kemper, 1998H], S. 97-126.
- [Vietta/Kemper, 1994] Silvio Vietta / Dirk Kemper: Expressionismus. 5. Auflage. München 1994. (UTB 362 ; Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, Band 3)
- [Vietta/Kemper, 1998H] Silvio Vietta / Dirk Kemper [Hrsg.] : Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. München 1998.

[Wehler, 1987] Hans-Ulrich Wehler: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Band 1. Vom Feudalismus des Alten Reiches bis zur defensiven Modernisierung der Reformära. 1700-1815. München 1987.

Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende wissenschaftliche Arbeit ohne fremde Hilfe angefertigt habe, und dass ich mich anderer als der angegebenen Hilfsmittel und Quellen nicht bedient habe.

Saarbrücken, den 27. Juli 2001