

ERNS OLLER

Facetten eines schriftstellerischen
Werks zwischen den Weltkriegen

Eine motivorientierte Untersuchung

Simone Bigeard



Scientific
Publishing

Simone Bigeard

Ernst Toller – Facetten eines schriftstellerischen Werks zwischen den Weltkriegen

Eine motivorientierte Untersuchung

Ernst Toller – Facetten eines schriftstellerischen Werks zwischen den Weltkriegen

Eine motivorientierte Untersuchung

von
Simone Bigeard

Dissertation, Karlsruher Institut für Technologie
KIT-Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften

Tag der mündlichen Prüfung: 26. Juli 2017
Gutachter: Prof. Dr. phil. Hansgeorg Schmidt-Bergmann
Prof. Dr. phil. Jan Knopf

Impressum



Karlsruher Institut für Technologie (KIT)
KIT Scientific Publishing
Straße am Forum 2
D-76131 Karlsruhe

KIT Scientific Publishing is a registered trademark
of Karlsruhe Institute of Technology.
Reprint using the book cover is not allowed.

www.ksp.kit.edu



*This document – excluding the cover, pictures and graphs – is licensed
under a Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International License
(CC BY-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>*



*The cover page is licensed under a Creative Commons
Attribution-No Derivatives 4.0 International License (CC BY-ND 4.0):
<https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/deed.en>*

Print on Demand 2018 – Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier

ISBN 978-3-7315-0730-7
DOI 10.5445/KSP/1000075735

Ernst Toller – Facetten eines schriftstellerischen Werks zwischen den Weltkriegen

Eine motivorientierte Untersuchung

Simone Bigeard M. A.

Von der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften
des Karlsruher Instituts für Technologie (KIT)
genehmigte

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der Philosophie.

Tag der mündlichen Prüfung: 26. Juli 2017

Erstgutachter: Prof. Dr. phil. Hansgeorg Schmidt-Bergmann

Zweitgutachter: Prof. Dr. phil. Jan Knopf

Kurzfassung

Das literarische und publizistische Werk des Schriftstellers Ernst Toller (1893–1939) ist aus einem Ästhetikverständnis heraus entstanden, in dem sich ein Bewusstsein um die innere Autonomie der Kunst mit einer dezidierten Wirkungsabsicht verbindet. Die vorliegende Untersuchung zeichnet eine literarische Leitstrategie nach, die auf der Motivebene wirksam wird und innerhalb des ambivalenten Œuvre Tollers gattungsübergreifend eingesetzt ist. Die Aufdeckung der vielfältigen Motivverbindungen bietet auch einen Zugang zum Verhältnis von Kunstautonomie und Wirkung.

Motive werden in verschiedenen Kontexten immer wieder aufgegriffen, sie fügen sich in einen Parallelisierungsvorgang ein. Die damit einhergehende Erweiterung des Bedeutungshorizonts impliziert auch einen Zusammenschluss von vergleichbaren Motiven zu Motivkomplexen. Von besonderer Dominanz und daher für eine erste Untersuchung der Leitstrategie Parallelisierung geeignet sind die drei Motivkomplexe Welttheatermetapher, Doppelgänger sowie Masse und Führer. Die genannten Motivzusammenschlüsse zeichnen sich durch einen deutlichen Zeitbezug aus; ihre allgemeinen Eigenschaften bedingen jedoch zugleich eine Übertragbarkeit auf verschiedenste historische Kontexte und Konstellationen.

In enger Diskussion mit der Forschungsliteratur werden Genese und Struktur der Motivkomplexe Welttheatermetapher, Doppelgänger sowie Masse und Führer in Tollers Texten untersucht. Aus dieser grundlegenden Auseinandersetzung mit der Leitstrategie Parallelisierung ergeben sich neue Impulse für die Erforschung der Anwendung literarischer Techniken im Werk Tollers.

Abstract

Ernst Toller's (1893–1939) literary works as well as his contributions to newspapers, his speeches and miscellaneous prose works are based on a concept of aesthetics which places two outwardly contrary notions in its centre: 1) the autonomy of art, and 2) the attempt to bring about social and political change. The analysis at hand is tracing a major literary strategy within Toller's oeuvre, a strategy operating on the level of motif. By discovering the manifold connections of motif throughout the disparate textual universe of Ernst Toller, the contradictions apparent in his aesthetic concept might not be solved, but diminished by further understanding of the interplay between the different parts of Toller's aesthetic concept.

Ernst Toller integrates similar motifs in various contexts. They become part of a process that is best described as parallelization. Related motifs form complexes of motif which offer multiple starting-points for literary analysis. Some of the most intricate complexes evolve around the well-known motifs „*theatrum mundi*“, „*doppelgänger*“, „*masses / leader*“. These predominant complexes are strongly rooted in the history of literature. At the same time, their general characteristics offer the possibility of transferability towards different historical contexts and constellations.

The analysis focuses on the genesis and intricate structure of these complexes of motif. As it is based on the principle of close examination of and discussion with a large corpus of Toller-related academic literature, its major goal is to establish new impulses for further research into the literary techniques which are structuring Ernst Toller's oeuvre.

Danksagung

In der Literaturwissenschaft liegt die eigentliche Herausforderung meist in der Bewältigung einer schier unüberschaubaren Materialfülle. Die gegenwärtige Toller-Forschung kann sich auf eine Reihe von grundlegenden Vorarbeiten beziehen, die es erlauben, genannte Materialfülle nicht nur zu bewältigen, sondern auch immer wieder in neue Kontexte zu stellen. In diesem Zusammenhang möchte ich vor allem auf die herausragenden Forschungsbeiträge von Richard Dove, Wolfgang Frühwald und John M. Spalek verweisen sowie auf die hervorragend strukturierte neue Werkausgabe der Ernst-Toller-Gesellschaft.

Herrn Prof. Dr. Hansgeorg Schmidt-Bergmann danke ich für zahlreiche Anregungen sowie für die Erstellung des Erstgutachtens. Die große Freiheit, die er mir in der inhaltlichen Auseinandersetzung mit meinem Thema gewährte, hat viel dazu beigetragen, dass ich an dieser Aufgabe wachsen konnte. Dem Brecht-Experten Prof. Dr. Jan Knopf danke ich für die Bereitschaft, das Zweitgutachten zu erstellen, und seine offene und dennoch ausgewogene Art der Kritik. Weiterhin gilt mein besonderer Dank der Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg für ein großzügiges Individualstipendium, ohne das mir die Erstellung dieser Arbeit nicht möglich gewesen wäre. Den Mitarbeitern des Karlsruhe House of Young Scientists danke ich für die kompetente und freundliche Betreuung.

Unermüdliche Unterstützung durfte ich von meiner Familie erfahren. Meine Mutter Isabella Nitsche hat mir das Studium trotz schwieriger Verhältnisse ermöglicht, meine Schwester Susanne hat mir insbesondere gegen Ende dieser Arbeit viel Rückhalt gegeben: ein tief empfundenes „Danke“ an euch!

Denis und Lucienne Bigeard rufe ich ein herzliches Dankeschön für ihre Unterstützung während der letzten Jahre zu: je tiens à vous remercier pour votre grand soutien et vos conseils pendant ces dernières années !

Muchas gracias an meine Trauzeugin und Schwester im Geiste, Anna Paolina Hasslacher, sowie ein herzliches Dankeschön an Lena Baunacke und Uli Torzewski – drei wunderbare Menschen, deren Beistand für mich von unschätzbarem Wert ist!

Mein größter Dank gilt meinem Mann Joël Bigeard, der mich immer mit viel Verständnis, Optimismus und großartigem Humor begleitet: merci infiniment, Joël ! Ihm verdanke ich den Mut und die Ausdauer zu dieser Arbeit, weshalb sie ihm auch gewidmet sein soll.

Straßburg, 28. November 2017

Verwendung von Siglen

Durch die Verwendung von Siglen wird eine übersichtliche Darstellungsweise angestrebt. Eine Übersicht der verwendeten Siglen findet sich im Anschluss an diese Ausführungen. Band- und Titelangaben können wegfallen, wenn sie kurz zuvor bereits genannt wurden und sich somit aus dem Kontext erschließen. Briefadressaten, die in den *Briefen aus dem Gefängnis* genannt sind, werden gemeinhin ausgespart, außer eine Nennung ist dem Verständnis des Inhalts zuträglich. Dem Forschungskonsens ist es geschuldet, dass das in den *Sämtlichen Werken* als *Der deutsche Hinkemann* bezeichnete Drama im Fließtext vereinfacht als *Hinkemann* bezeichnet wird. Geführt wird *Hinkemann* aber dennoch unter der Sigle [DdH].

Verwendete Fassungen

Die vorliegende Untersuchung folgt im Allgemeinen den *Sämtlichen Werken*, die mit der Sigle SW bezeichnet werden. In Einzelfällen werden unter Angabe der Sigle GW auch die älteren *Gesammelten Werke* herangezogen. Zitate aus *Hoppla, wir leben!* beziehen sich auf die Fassung [Ein Vorspiel und fünf Akte], die unter Erwin Piscator zur Erstaufführung gelangt ist, aus *Feuer aus den Kesseln* auf die [Buchausgabe]. Auf Abweichungen zu [Ein Vorspiel und vier Akte] beziehungsweise [Bühnenfassung I] und [Bühnenfassung II] wird gegebenenfalls hingewiesen, falls diese für die spezifische Themenstellung der vorliegenden Untersuchung von Belang sind. Diese Fokussierung auf die in der Forschung am Häufigsten herangezogenen Fassungen ergibt sich aus dem Anspruch, Bezugnahmen auf Forschungsbeiträge anderer Autoren so transparent wie möglich zu gestalten.

Zitate aus Primär- und Sekundärliteratur

Absätze des Quellentextes werden in der Regel aufgelöst, Kursivierungen übernommen. Anführungszeichen und fett gedruckte Passagen werden mit einfachen Hervorhebungszeichen wiedergegeben. Eine Ausnahme bilden Werktitel; diese werden vereinheitlicht in kursiver Schriftweise dargestellt. Gedankenstriche sind als solche dargestellt, auch wenn sie im Quellentext als Bindestriche visualisiert sind. Punkte am Zitatende werden weggelassen, wenn ein Satzteil oder der Stellennachweis folgt. Eine Ausnahme bilden Fälle, in denen die Interpunktion für das Verständnis von besonderer Bedeutung ist.

Bei doppelten Jahresangaben, die sich beispielsweise ergeben, wenn aus Sammelbänden zitiert wird, die Chronologie aber deutlich gemacht werden soll, bezeichnet die in Klammern gesetzte Jahrzahl die verwendete Quelle.

Alphabetische Auflistung der verwendeten Siglen

BadG	Briefe aus dem Gefängnis
BzdN	Bemerkungen zum deutschen Nachkriegsdrama
DbG	Die blinde Göttin
DdH	Der deutsche Hinkemann
DeW	Der entfesselte Wotan
DMS	Die Maschinenstürmer
DVdP	Das Versagen des Pazifismus in Deutschland
DW	Die Wandlung
EJiD	Eine Jugend in Deutschland
FadK	Feuer aus den Kesseln
GW	Gesammelte Werke
Hwl	Hoppla, wir leben!
LkB	Leitsätze für einen kulturpolitischen Bund der dt. Jugend
MM	Masse Mensch
NwF	Nie wieder Friede!
PH	Pastor Hall
QD	Quer Durch
RLW	Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft
SdETG	Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft
SdR	Soll die deutsche Rechtschreibung reformiert werden?
SW	Sämtliche Werke
UKuD	Unser Kampf um Deutschland

Inhaltsverzeichnis

Kurzfassung	I
Abstract	III
Danksagung	V
Verwendung von Siglen	VII
Verwendete Fassungen	IX
Zitate aus Primär- und Sekundärliteratur	XI
Alphabetische Auflistung der verwendeten Siglen	XIII
1 Einleitung	1
2 Ernst Tollers Ästhetikkonzeption	21
2.1 Vorbemerkung	21
2.2 Das Sprachverständnis Ernst Tollers	25
2.3 Kunstcharakteristika	42
2.4 Die Rolle des Dichters	71
2.5 Die Interaktion mit dem Publikum	96
3 Grundlegung der motivorientierten Untersuchung	111
3.1 Motivorientierte Forschung	111
3.2 Parallelisierung als strukturierende Leitstrategie im Werk Ernst Tollers	118
4 Motivkomplexe	127
4.1 Nähe zur Welttheatermetapher	127
4.1.1 Aneignung der Erzählstrategien des <i>theatrum mundi</i>	127
4.1.2 Die Totentanzmotivik als Variante der Welttheatermetapher	147
4.1.3 Übernahme und Modifizierung von Figuren	164

4.2	Der Doppelgänger – Ein universelles Motiv	203
4.2.1	Vorbemerkung	203
4.2.2	Funktionalisierung der Doppelgängermotivik	209
4.3	Masse und Führer	263
4.3.1	Die Konstruktion der Massenmotivik	263
4.3.2	Die Dekonstruktion der Führermotivik als Zeitkritik	293
5	Zusammenfassung	341
	Literaturverzeichnis	345

1 Einleitung

Forschungsbeiträge zu Ernst Tollers Œuvre operieren mit einer gewissen Vokabelredundanz. Verantwortung ist ein Konzept, welches in diesem Zusammenhang immer wieder verwendet wird. Mit dem „Begriff des Linksin-tellektuellen“¹ ist Ernst Toller zwar pointiert beschrieben, doch über die inhaltliche sozialistische Ausrichtung hinaus, die auch entsprechende Sprachelemente bedingt, bietet sein Werk sowohl auf der thematischen als auch auf der stilistischen Ebene zahlreiche weitere Facetten. Äußerungen Ernst Tollers aus dem Bereich der Ästhetiktheorie machen deutlich, dass er sich als Dichter verstand, für den sich das Überzeitliche in der Kunst äußert, wodurch diese Bedeutung für die Gegenwart erhält. In einer umfassenden Annäherung wird zu zeigen sein, dass der Vertreter einer „neoromantischen Selbstsicht als Künstler“² diese auch im postexpressionistischen Kontext nicht ablegt.

¹ Andreas Lixl: Ernst Toller und die Weimarer Republik 1918-1933, Heidelberg 1986 [= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Dritte Folge, Band 74], S. 22. Lixl lehnt sich an István Deák's Verwendung des Begriffs an, ohne auf diese näher einzugehen. Zur Genese vgl. István Deák: Weimar Germany's Left-Wing Intellectuals. A Political History of the "Weltbühne" and Its Circle, Berkeley u. a. 1968. Deák belebt damit einen Terminus, der als soziologische Zuschreibung bereits in der Weimarer Republik von Bedeutung war: „There was in Weimar Germany a band of journalists, writers, poets, and philosophers whom it was customary to call linke Intellektuelle, 'left-wing intellectuals.' Politically, they stood somewhere between Social Democracy and Communism but it is awkward to classify those who relentlessly criticized every political movement. They appointed themselves the conscience of Germany and as such, in the period leading to the National Socialist takeover, they were singularly unsuccessful. [...] 'Left-wing intellectual' is adopted here because it was the term most familiar to the politically articulate of that period. Linker Intellektueller in the Weimar days evoked images in the public mind which varied from the lone defender of justice or humanity [...] to the offensive Asphaltliterat, a despicable product of big-city immorality engaged in the subversion of sacred German values. Their enemies also called the left-wing intellectuals Kulturbolschewisten“.

² Jürgen Hillesheim: Beharrlichkeit kontra "Wandlung". "Trommeln in der Nacht" und Ernst Tollers dramatischer Erstling. In: Ders.: "Instinktiv lasse ich hier Abstände...": Bertolt Brechts vormarxistisches Episches Theater, Würzburg 2011 [= Der Neue Brecht. Hrsg. von Jan Knopf und Jürgen Hillesheim, Band 10], S. 363.

Toller wird nicht zum „Stückeschreiber[]“³. Die Grundidee eines tiefgreifenden Weltbezugs, der sich in Kunst realisiert und tagesaktuelle Komponenten überdauert, bleibt als bestimmender Faktor erhalten. Die Literarizität von Ernst Tollers Texten ist Folge eines Kunstverständnisses, welches den Unterschied von Ästhetik und Propaganda bewusst reflektiert. Dennoch lag der Fokus in Forschungsarbeiten zu Ernst Tollers Werk lange Zeit generell auf inhaltlicher Beschreibung und der Ableitung historischer Bezüge, wobei ein Hauptanliegen darin bestand, den Platz des Œuvre im Kontext von Erstem Weltkrieg, Revolution, Weimarer Republik und Nationalsozialismus zu definieren.

Weniger Beachtung gefunden haben literarische Techniken, die Toller über die schematische Übernahme gängiger Stilformen hinausgehend verwendet, um seine Texte zu strukturieren und poetisch aufzuladen. Eine weitreichende Technik, welche die einzelnen Bestandteile des Gesamtwerks intratextuell arrangiert und miteinander in Verbindung setzt, lässt sich als Parallelisierung bezeichnen. Die Vielschichtigkeit dieser literarischen Technik zeigt die vorliegende Untersuchung anhand der Untersuchung von dominanten Motivkomplexen, die Ernst Toller gattungsübergreifend gestaltet hat. Motivkomplexe, die unter die Stichworte Welttheater, Doppelgänger, Masse und Führer subsumiert werden können, weisen einen deutlichen Zeitbezug auf, verfügen zugleich aber auch über einen konnotativen Mehrwert. Dieser Bedeutungsvorsprung überschreitet den Bezug zum zeitgenössischen Diskurs, die Motivkomplexe zeichnen sich durch Übertragbarkeit aus.

Die vorliegende Untersuchung nähert sich den Motivkomplexen, indem deren Auftreten in Drama, Lyrik und Prosa Ernst Tollers untersucht wird. Es wird zu zeigen sein, dass Motivkontinuität und -entwicklung in „Motivketten“⁴ nachvollziehbar sind, deren Vielschichtigkeit die Auffassung widerlegt, Ernst

³ Ebd.

⁴ Günter Rinke: Geschlechtersymbolik in Ernst Tollers Revolutionsdramen. In: Expressionism and Gender / Expressionismus und Geschlecht. Mit 8 Abbildungen. Hrsg. von Frank Krause, Göttingen 2010, S. 111.

Toller sei es nicht gelungen, komplexe Elemente nahtlos in seine Arbeiten einzubauen.⁵ Im Fokus steht demnach eine gattungsübergreifende, intra- und intertextuelle Analyse.⁶ Die Auswahl der unterstützend herangezogenen Forschungsarbeiten orientiert sich an der Streuung des Themas. Da Motivkomplexe behandelt werden, die dominant in einer großen Zahl von Tollers Texten vorhanden sind, wurde die Sekundärliteratur umfassend ausgewertet und berücksichtigt.

⁵ Diese Argumentation bei Jacqueline Helen Rogers: *Ernst Toller's Prose Writings*, Yale 1972, vorangestellte Zusammenfassung. Unter anderem folgert Rogers aber auch: „This reappearance of specific topics in different literary forms suggests that breakdown of Toller's diverse prose writings neither by form nor by subject matter can be entirely satisfactory“ [ebd., S. 30f.]. Gerade aus diesem Grund ist es aber unzulässig, bestimmte Texte kategorisch als nicht literarisch auszuschließen, ohne ihre verschiedenen Strukturebenen genau untersucht zu haben.

⁶ Auf die enge inhaltliche Verbindung von Tollers Dramatik, der Prosa und dem politischen Journalismus, den Reden, Aufsätzen und Briefen weist bereits Richard Dove nachdrücklich hin [ders.: *Revolutionary Socialism in the Work of Ernst Toller*, New York u. a. 1986 [= *Utah Studies in Literature and Linguistics* 26], S. 290f., S. 329 und S. 460]. René Eichenlaub konstatiert für die Exilphase „pas d'hiatus entre l'action publique d'orateur [...] et l'œuvre littéraire dans cette dernière période. [...] Des discours à l'œuvre en prose et aux pièces de théâtre, on rencontre les mêmes motifs, les mêmes phrases, les mêmes mots clés“ [„keinen Bruch zwischen der öffentlichen Betätigung als Redner [...] und dem literarischen Werk dieser letzten Periode. [...] Von den Reden zum Prosawerk und den Theaterstücken begegnen uns die gleichen Motive, die gleichen Sätze, die gleichen Schlüsselwörter“; René Eichenlaub: *Ernst Toller et l'expressionnisme politique*, Paris 1980, S. 265]. Auch Stephen Lamb stellt die Frage, „ob literarische Gattungsunterscheidungen bei Toller überhaupt greifen“ [ders.: *Zufall, Fiktion und Wirklichkeit. Zwei "Begegnungen" mit Toller*. In: *Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik*. Hrsg. von Stefan Neuhaus u. a., Würzburg 1999 [= *Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft* 1; diese werden im Folgenden immer abgekürzt mit *SdETG* und Bandnummer], S. 117]. Im kleineren Stil konstatiert auch James Jordan eine „Durchlässigkeit der Genrengrenzen“ [ders.: *Objektivität, Engagement und Literatur: Die Darstellung politisch motivierter Verbrechen bei Emil Julius Gumbel und Ernst Toller*. In: *Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen*. Hrsg. von Stefan Neuhaus u. a., Würzburg 2002 [= *SdETG* 4], S. 324]. Die Reden und Tollers autobiographisch geprägte Texte aus der literaturwissenschaftlichen Analyse ausdrücklich auszuschließen, wie David Partie dies tut, ist daher nicht zulässig [vgl. David J. Partie: *The Interrelationship of Political and Religious Elements in the Plays of Ernst Toller*, Los Angeles 1988, S. 8].

Im Fokus steht der Dialog mit den bereits vorhandenen Forschungsergebnissen. Dieser Dialog stellt eine Erweiterung dar, da die genannten Motivkomplexe – Welttheater, Doppelgänger, Masse und Führer – bisher nicht oder nur begrenzt als umfassende Organisationsstrategien innerhalb des Tollerschen Werks erkannt worden sind. Im Folgenden soll ein kurzer, thematisch geordneter Überblick über die für die einzelnen Kapitel der vorliegenden Untersuchung maßgebliche Sekundärliteratur gegeben werden. Eine Vielzahl von Arbeiten beinhaltet einzelne **Bausteine zu einer umfassenden Motivanalyse**. Kontinuitätslinien werden in den chronologisch aufgebauten Monographien besonders deutlich, wengleich sich diese meist auf eine kanonische Auswahl der Dramen beschränken.

Dorothea Kleins (1968)⁷ Dissertation *Der Wandel der dramatischen Darstellungsform im Werk Ernst Tollers* untersucht die bekanntesten Dramen von 1919 bis 1930. Die Beschränkung ergibt sich ihr zufolge daraus, „als Toller, soweit sich bisher feststellen läßt, nach den ersten sechs Dramen keinen grundsätzlich neuen Gestaltungsimpuls mehr verwirklicht, sondern in den noch folgenden Stücken auf bereits erprobte Techniken zurückgreift.“⁸ Unter den frühen Monographien bietet Dorothea Klein die weitreichendste Interpretation von Figuren und Handlungszusammenhängen.

Fortgeführt und erweitert wird die Dramenanalyse in Rosemarie Altenhofers (1976)⁹ Arbeit *Ernst Tollers politische Dramatik* entlang der „thematischen Komplexe“¹⁰ „Revolution“ und „Faschismus“. Einbezogen werden Prosatexte und theoretische Äußerungen, die das Kunst-, aber auch das Politikverständnis Tollers betreffen, da Altenhofer davon ausgeht: „[d]er Politiker und der Schriftsteller sind nicht zu trennen.“¹¹

⁷ Dorothea Klein: *Der Wandel der dramatischen Darstellungsform im Werk Ernst Tollers (1919-1930)*, Bochum 1968.

⁸ Ebd., S. 6.

⁹ Rosemarie Agatha Johanna Altenhofer: *Ernst Tollers politische Dramatik*, Saint Louis 1976.

¹⁰ Ebd., S. 3.

¹¹ Ebd., S. 4.

Richard Doves (1986)¹² breit angelegte Monographie *Revolutionary Socialism in the Work of Ernst Toller* analysiert die Entwicklung von Tollers Revolutionsauffassung entlang einer chronologischen Linie und vor dem Hintergrund zeitspezifischer sozialistischer Konzepte. Er arbeitet dabei gattungübergreifend und stellt Querverbindungen zwischen Dramatik, Prosa und Reden sowie Aufsätzen her. Doves Arbeit bietet bis heute eine zuverlässige Einführung in Tollers Gedankenwelt.

Sigurd Rothstein (1987)¹³ hebt in seiner umfassenden Drameninterpretation die Bezüge, darunter auch Parallelisierungen, verschiedener Elemente in Tollers Dramen hervor. Obgleich Rothsteins Analyse aufgrund des Umfangs der behandelten Werke nicht immer bis zu den tieferen Schichten der Motivebene vordringen kann, bietet sie doch einen bedachtsam aufgebauten Einblick in die thematischen Wiederaufnahmen im Werkfaden unter dem Vorzeichen von „Kontinuität und Innovation“.

Einführenden Charakter hat Klaus Bebendorfs (1990)¹⁴ Arbeit *Tollers expressionistische Revolution*, in der auch maßgebliche Motive der Dramen grundlegend umrissen werden.

Cordula Grunow-Erdmann (1994)¹⁵ widmet sich in ihrer breit angelegten Monographie den *Dramen Ernst Tollers im Kontext ihrer Zeit* und versucht, über „Struktur-Werkanalysen [...] die Tollerschen Texte im Zusammenhang mit ihren historischen und gesellschaftlichen Bedingungen, mit sozial- und mentalitätsgeschichtlichen Wandlungen zu interpretieren“¹⁶.

¹² Siehe Anm. 6.

¹³ Sigurd Rothstein: Der Traum von der Gemeinschaft. Kontinuität und Innovation in Ernst Tollers Dramen, Frankfurt am Main u. a. 1987 [= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Band 1017].

¹⁴ Klaus Bebendorf: Tollers expressionistische Revolution, Frankfurt am Main u. a. 1990 [= Marburger germanistische Studien 10].

¹⁵ Cordula Grunow-Erdmann: Die Dramen Ernst Tollers im Kontext ihrer Zeit, Heidelberg 1994 [= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Dritte Folge, Band 133].

¹⁶ Ebd., S. 238.

Cecil Davies (1996)¹⁷ analysiert *The Plays of Ernst Toller* aus theaterwissenschaftlicher Perspektive, wobei auch Aufführungspraxis und Rezeption berücksichtigt werden. Darüber hinaus gelingt es Davies, inhaltliche Einzelaspekte herauszuarbeiten und in neue Kontexte zu stellen. Besonders nützlich sind die zahlreichen Diagramme, die Davies zum besseren Verständnis der äußeren und inneren Dramenlogik angefertigt hat. Es ist hervorzuheben, dass auch Cecil Davies Verbindungslinien zwischen Tollers Dramatik und seinen weiteren Texten sieht, weshalb er Parallelstellen sichtbar macht und als verschiedene Stufen in der Bearbeitung von Realität ausweist.

Dong-Lan Chong (1998)¹⁸ widmet sich in seiner „Konfigurations- und Symbolikanalyse“ den Dramen *Die Wandlung*, *Masse Mensch*, *Die Maschinenstürmer*, *Hinkemann*, *Der entfesselte Wotan* und *Hoppla, wir leben!*. Für die vorliegende Motivanalyse ist seine Arbeit insofern interessant, als sie die unterschiedliche Wertung von „Kollektivsymbole[n] als kulturell stereotype Symbole mit kollektiver Trägerschaft“¹⁹ in den verschiedenen Texten sichtbar macht. Chong stellt die These auf, „Tollers jeweilige Auffassung wird dabei durch die Beibehaltung oder Modifizierung bestimmter Themen, Motive und Symboliken deutlich.“²⁰

Eng am Text arbeitet auch Erika Jäger (2005)²¹ im Rahmen ihrer Analyse der späten Dramen Tollers. Neben ausführlichen Figurenbeschreibungen bietet sie einen Schlüssel zur umfassenden Verknüpfung von „szenischen Ereignisräume[n] in den Dramen Ernst Tollers als Anzeiger spezifischer Determination des Menschen durch äußere gesellschaftliche Umstände.“²²

¹⁷ Cecil W. Davies: *The Plays of Ernst Toller: A Revaluation*, Amsterdam 1996 [= *Contemporary Theatre Studies* 10].

¹⁸ 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 [= *Edition Wissenschaft*, Reihe Germanistik 48].

¹⁹ Ebd., S. 9.

²⁰ Ebd., S. 10.

²¹ Erika Jäger: *Ernst Tollers späte Stücke als Realisierungsformen des Gattungsmodells Drama*. Digital zugängliche Dissertation, Nottingham 2005.

URL siehe Literaturverzeichnis.

²² Ebd., S. 87.

Die Unterteilung in „Ereignisbereiche“ der „Herrschaftsausübung“ und des „Beherrschtsein[s]“²³ sowie in „Räume des öffentlichen Interessenausgleichs zwischen Einzelnem und Gemeinschaft“ und „Räume des privaten Interessenausgleichs“²⁴ wird durch genaue Haupt- und Nebentextanalysen gestützt, wobei auch sekundäre Merkmale wie intendierter Geräuscheinsatz und damit atmosphärische Untermalung in die Untersuchung eingehen.

Ernst Tollers **Ästhetikkonzeption** wird sowohl in den Monographien als auch in einer Reihe von Aufsätzen behandelt. Walter Sokel (1954)²⁵ und Franz Norbert Mennemeier (1972)²⁶ stellen Ernst Toller als „einen Schriftsteller der Tradition“²⁷ dar, dessen Werk von der „Schöpferkraft aus dem Romantisch-Dionysischen“²⁸ geprägt sei. Beiden Beiträgern gelingt es allerdings nicht, das Wechselspiel von idealistischer Tradition und moderner Anverwandlung²⁹ sowie die politische Komponente von Tollers Kunstbegriff in ihrer Tiefenstruktur zu erfassen.

Klaus Kändler (1970)³⁰ ist bemüht, anhand von Tollers Dramen die Entwicklung seiner Ästhetik und Aussageabsichten nachzuzeichnen. Als Fluchtlinie

²³ Ebd., S. 266.

²⁴ Ebd., S. 267.

²⁵ Walter Sokel: Ernst Toller. In: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten. Hrsg. von Otto Mann, München u. a. 1954, S. 299-315. Zitiert nach: Zu Ernst Toller. Drama und Engagement. Ein Modellfall des politischen Theaters. Tollers Dramen als Manifestationen von Revolution, Gefängnis, Weimarer Republik, faschistischer Machtübernahme und Exil. Hrsg. von Jost Hermand, Stuttgart 1981 [= Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft / LGW 55], S. 25-40.

Dieser Sammelband wird im Folgenden abgekürzt mit Hermand 1981.

²⁶ Franz Norbert Mennemeier: Das idealistische Proletarietdrama. Ernst Tollers Weg vom Aktionsstück zur Tragödie. In: Der Deutschunterricht 24 (1972), S. 100-116. Zitiert nach Hermand 1981, S. 72-86.

²⁷ Ebd., S. 79.

²⁸ Sokel 1954 (1981), S. 40.

²⁹ Vgl. dazu Mennemeier 1972 (1981), S. 79.

³⁰ Klaus Kändler: Zwischen Masse und Mensch – Ernst Toller von der "Wandlung" bis "Hoppla, wir leben!" und "Feuer aus den Kesseln!". In: Ders.: Drama und Klassenkampf. Beziehungen zwischen Epochenproblematik und dramatischem Konflikt in der sozialistischen Dramatik der Weimarer Republik, Berlin u. a. 1970, S. 260-297. Zitiert nach Hermand 1981, S. 87-115.

setzt er allerdings explizit Toller als einen „unpolitisch Handelnde[n]“³¹, der die Trennung von Kunst und Politik propagiere. Kändler übersieht, dass Toller von der Notwendigkeit einer Trennung von Kunst und Propaganda, nicht aber von Kunst und Politik an sich überzeugt war. Dieser Zusammenhang wird im Kapitel zur Ästhetikkonzeption Tollers explizit zu thematisieren sein.

Thomas Bütow (1975)³² untersucht die Dramen in Hinblick auf ihr Realitätsverständnis und rückt dabei vor allem die Darstellung ethischer Fragen in den Mittelpunkt. Bütows Verständnis von einer Spaltung Tollers in „Dichter“ und „Politiker“ wird im Ästhetikkapitel aufzugreifen und zu korrigieren sein.

Ernst Schürer (1976)³³ strebt bewusst eine Darstellung der Wechselwirkungen zwischen Politik und Kunst an, die eine einseitige Betrachtungsweise zu umgehen sucht und im Falle Tollers ein Zusammenwirken von Vernunft und Gefühl postuliert. Schürer fasst die strömungsartigen Tendenzen der Forschungsliteratur bis in die siebziger Jahre zusammen: „Gerade in der Toller-Kritik besteht die Tendenz, erstens zuviel Gewicht auf seine jugendlichen Taten zu legen, zweitens seine politische Tätigkeit überhaupt zugunsten der dichterischen zu bagatellisieren, und drittens, die eigenen politischen Überzeugungen als absoluten Wertmesser an Toller anzulegen.“³⁴

Manfred Durzak (1979)³⁵ will anhand der Entwicklungslinie von Tollers Dramen dessen Hinwendung zum „Agnostizismus“³⁶ nachweisen, denn es habe

³¹ Ebd., S. 91.

³² 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 [= Geistes- und Sozialwissenschaftliche Dissertationen 36].

³³ Ernst Schürer: Literarisches Engagement und politische Praxis: Das Vorbild Ernst Toller. In: Rezeption der deutschen Gegenwartsliteratur im Ausland. Hrsg. von Dietrich Papenfuss und Jürgen Söring, Stuttgart 1976, S. 353-366. Zitiert nach Hermand 1981, S. 41-53.

³⁴ Ebd., S. 53.

³⁵ Manfred Durzak: Das expressionistische Drama [2]. Ernst Barlach, Ernst Toller, Fritz von Unruh, München 1979.

³⁶ Ebd., S. 142.

über *Masse Mensch* hinaus aufgrund von Tollers „Desillusionierungserfahrung“³⁷ keine weitere Positionsentwicklung mehr gegeben. Mittlerweile liegen mehrere Aufsätze und Studien vor, die nachvollziehbar machen, dass sich Toller nicht zu einer resignativen Haltung bekannt hat.³⁸

René Eichenlaubs (1980)³⁹ wenig beachtete Arbeit *Ernst Toller et l'expressivité politique* ist die gekürzte Druckversion seiner zweibändigen, achthundertseitigen Dissertation. Die biographisch fundierte Ausarbeitung der politisch-künstlerischen Intentionen Tollers verfährt chronologisch und bezieht neben den Dramen vor allem auch Tollers Lyrik ein. Obgleich in seiner Einschätzung mitunter sehr wertend, stellt Eichenlaubs Arbeit einen wichtigen Baustein zum besseren Verständnis der ineinander übergehenden ästhetischen und sozial-wandlungsorientierten Vorstellungen Tollers im Kontext seiner Zeit dar.

Uwe-K. Ketelsen (1985)⁴⁰ nähert sich Literaturkonzeption und Exilerfahrung bei Ernst Toller mit der Begründung, es fehle an komplexeren Versuchen, sich der Literaturkonzeption einer Verbindung von Literatur und Politik, die Toller bewusst oder unbewusst vertreten habe, zu nähern. Ketelsens Beitrag deckt das nicht spannungsfreie Verhältnis auf, in dem die Semiotiken literarischer und politischer Codes im Werk Ernst Tollers zueinander stehen, das heißt im literarischen Korpus, aber auch in den Reden, Artikeln und sogar in den Geheimdienstakten über ihn. Ketelsen konstatiert eine Übereinstimmung von Sprache und Tat und ersetzt so die bisherige Auffassung, beide Bereiche stünden in Tollers Werk in einem additiven Verhältnis. Zudem leistet Ketelsen einen Nachvollzug von Tollers Opposition gegen die Pole Ästhetizismus und Propaganda in einer Betonung der existentiellen Fundiertheit der Aussage als

³⁷ Ebd., S. 137.

³⁸ Ausführlich und den größeren Kontext erschließend 2.3, Anm. 101.

³⁹ Siehe Anm. 6.

⁴⁰ Uwe-K. Ketelsen: Literaturkonzeption und Exilerfahrung bei Ernst Toller. In: Schreiben im Exil. Zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur 1933-1945. Hrsg. von Alexander Stephan und Hans Wagener, Bonn 1985 [= Studien zur Literatur der Moderne 13], S. 145-160.

Kriterium zur Bewertung von Kunst. Das Menschliche steht als das Uncoodierte den codierten, aussagebesetzten Bereichen von Literatur und Politik gegenüber und macht Tollers Literatur zu Kunst in Abgrenzung zur reinen Agitation, wenngleich Ketelsen im Spätwerk aufgrund der angespannten politischen Lage eine Verschiebung in Richtung Politik sieht.

Andreas Lixl (1986)⁴¹ bietet eine chronologisch konzipierte Übersicht des komplexen Zusammenspiels von Tollers Literatur und den Entwicklungen in der Weimarer Republik. Toller habe sich

um ein mediengerechtes Theater [bemüht], das sich gegen jeden Nihilismus und voreiligen 'Banaloptimismus' kehrte [...] Alle späteren Arbeiten deuten auf die Absicht, einen neuen Typus des realistischen Dramas zu schaffen, in dem der proletarische Mensch nicht nur im Zentrum der Handlung steht, sondern auch zum Subjekt seiner Geschichte avanciert.⁴²

Es wird allerdings zu untersuchen sein, ob eine Kategorisierung der Dramen Ernst Tollers als „Thesenstücke“⁴³ zutreffend ist.

Evelyn Röttger (1996)⁴⁴ weist interpretativ und unter kritischer Aufarbeitung anderer Forschungsbeiträge nach, inwiefern das von Max Weber entwickelte Konzept einer Gesinnungs- bzw. Verantwortungsethik (und deren Synthese) in den beiden Exilstücken *Nie wieder Friede!* und *Pastor Hall* transportiert wird. Mit Jost Hermand betont Röttger Tollers Anliegen einer „kritische[n] Bewußtseinsweiterung“⁴⁵ des Publikums und zeigt, dass die Stücke Tollers nicht auf ein propagandistisches Zeigen, sondern auf eine Kombination aus emotionalem und vernunftbedingtem Aufrütteln als Folge von Reflexion ab-

⁴¹ Siehe Anm. 1.

⁴² Lixl 1986, S. 81.

⁴³ Ebd., S. 47.

⁴⁴ Evelyn Röttger: Schriftstellerisches und politisches Selbstverständnis in Ernst Tollers Exildramatik. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 115 (1996), Nr. 2, S. 239-261.

⁴⁵ Ebd., S. 261, mit Verweis auf Jost Hermand: "Hoppla, wir leben!". In: Ders.: Unbequeme Literatur. Eine Beispielreihe, Heidelberg 1971, S. 128-149. Zitiert nach ders. 1981, S. 161-178 [hier: S. 166].

zielen und gemeinsam mit den Reden und Schriften des Exils ein geschlossenes System bilden, das nicht auf eine Wiederaufnahme bereits abgelegter, rein gesinnungsethischer Optimismen zielt, sondern auf eine dialektische Aufarbeitung der sich präsentierenden Probleme von Widerstand zwischen Moral und Tat. In der antifaschistischen Aktionsdramatik des Exils zielt Toller auf eine Bekämpfung des aktuellen Tagesproblems Faschismus, wodurch die früher propagierte Hinwendung der Gesellschaft zum Sozialismus im Sinne Gustav Landauers zum Fernziel werde.

Kirsten Reimers (2000)⁴⁶ beleuchtet in ihrer umfassenden Untersuchung der Dramen Ernst Tollers das *Bewältigen des Wirklichen* mit besonderem Augenmerk auf Zeitbezug und den Motiven des Sehens, Erkennens, der Tat und des Tuns. Der ästhetischen Konzeption widmet sie ein ausführliches Kapitel, wobei die „Zwischenstellung“⁴⁷ in Bezug auf die Vorstellungen von Kommunisten und Sozialdemokraten unterstrichen, Tollers Position also als von den Diskursen der Zeit beeinflusste, aber doch eigenständige Konzeption sichtbar gemacht wird.

Michel Vanhelleputte (2000)⁴⁸ trägt anhand der Verwendung des Begriffs 'Neue Sachlichkeit' im Drama *Hoppla, wir leben!* entscheidend zur Aufklärung der historischen Genese des Begriffs bei, indem er ihn nicht einfach affirmativ zuordnet, sondern differenziert zeigt, wie Toller den Begriff nicht nur in einem literarischen Sinn verwendet, sondern diesen als allgemeinen Trend in der Gesellschaft der Weimarer Republik darstellt. Dieser Trend wäre demnach „eher als neue Kälte, neue Gleichgültigkeit zu bezeichnen“⁴⁹, die eine

⁴⁶ Kirsten Reimers: *Das Bewältigen des Wirklichen. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Ernst Tollers zwischen den Weltkriegen*, Würzburg 2000 [= SdETG 2].

⁴⁷ Ebd., S. 38.

⁴⁸ Michel Vanhelleputte: *Ernst Toller und die "Neue Sachlichkeit"*. Zum Drama "Hoppla, wir leben!" (1927). In: *Wahlverwandtschaften in Sprache, Malerei, Literatur, Geschichte*. Hrsg. von Irene Heidelberger-Leonard und Mireille Tabah, Stuttgart 2000 [= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 388], S. 193-203.

⁴⁹ Ebd., S. 196.

„Vergegenständlichung“ und Degradierung des Menschen zum „Experimentiermaterial“⁵⁰ beinhalte.

Sigurd Rothstein (2002)⁵¹ untersucht Tollers politische Publizistik aus den letzten Jahren der Weimarer Republik und stellt eine Diskrepanz zu den zu dieser Zeit entstandenen weiteren Texten fest. Das Hörspiel *Berlin – letzte Ausgabe!* sowie die Dramen *Wunder in Amerika* und *Die blinde Göttin* weisen keine deutlichen politischen Aussagen auf, was nicht zuletzt auf die verschärften Zensurbestimmungen zurückzuführen ist. Dennoch scheint es Toller zumindest in dem Hörspiel – durch die Etablierung von Medienkritik als Fundamentalkritik – und bedingt auch in *Wunder in Amerika* – durch die Analogie von Führerschaft und Scharlatanerie – zu gelingen, in gewissem Maß Zeitkritik zu üben. Rothstein deckt eine Verschiebung der Wirkungsweise auf: „Rezeption ersetzt Aktion.“⁵²

Volker Ladenthin (2002)⁵³ (2005)⁵⁴ (2010)⁵⁵ entwickelt anhand von Tollers Äußerungen zum Wesen von Literatur und dem Unterschied von Propaganda und Dichtung einen komplexen Gedankenstrang, der „Tollers Theorie der Literatur als Ästhetik der Sprache“⁵⁶ beleuchten soll. Ladenthins Ansatz erscheint durch eine enge Orientierung an Tollers Aussagen als stringente Darstellung der „Verbindung von Zweckfreiheit und Engagement“ im Œuvre Ernst Tollers.

⁵⁰ Ebd., S. 195.

⁵¹ Sigurd Rothstein: "Die Stadt ist so niedlich[!]: Bemerkungen zu Ernst Tollers Hörspiel "Berlin – letzte Ausgabe!". In: SdETG 1, S. 227-232.

⁵² Ebd., S. 181.

⁵³ Volker Ladenthin: Engagierte Literatur – wozu? Aussage oder Sinn: Aporien in Tollers Literaturästhetik. In: SdETG 4, S. 53-65.

⁵⁴ Ders.: Die literarische Ästhetik Ernst Tollers. In: "Laboratorium Vielseitigkeit". Zur Literatur der Weimarer Republik. Festschrift für Helga Karrenbrock zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Petra Josting und Walter Fähnders, Bielefeld 2005, S. 127-143.

⁵⁵ Ders.: "Das tendenzlos Ewige". Zur revolutionären Ästhetik Ernst Tollers. In: Ders.: Gerechtes Erzählen. Studien zu Thomas Manns Erzählung "Das Gesetz", zu Theodor Storm und Ernst Toller, Würzburg 2010, S. 63-87 [Synthese der beiden zuvor genannten Beiträge].

⁵⁶ Ebd., S. 87.

Dem Motivkomplex **Welttheater** sind vor allem solche Forschungsbeiträge zuzuordnen, die sich mit Ernst Tollers Umsetzung der **Totentanzmotivik** befassen. Ausgehend von der Totentanzszene *Zwischen den Drahtverhauen* in *Die Wandlung* versucht Christina Schlitzberger (2009)⁵⁷ nachzuweisen, „dass dieses Genre hier eine apokalyptische Lesart der *Wandlung* dekonstruiert, was auf eine doppelte Außenseiterstellung des Stücks sowie des Autors hinweist.“⁵⁸ Durch die Kombination der Motive Apokalypse und Totentanz entstehe ein „Mehrwert der Aussage“, der über die „narrative Unverfügbarkeit von Anfang und Ende“, angelegt in der zyklischen Struktur des Totentanzes, die final-zerstörerische Komponente des Apokalypsegedankens, auf dem die Auferstehung einer besseren Gesellschaft basiere, unterwandere.⁵⁹ Geschichte erscheine hier nicht mehr als beeinflussbares Konstrukt, sondern als eine zirkuläre Wiederkehr der immer gleichen Zerstörungswut, die sich in Krieg und Revolution äußert. Die Kombination der beiden Motivstränge begründe die „Sonderstellung“ Ernst Tollers in den Reihen der messianischen Expressionisten, wobei „der Totentanz als Metapher eines biographisch bedingten Absterbens eines jeglichen Zugehörigkeitsgefühls zu jedweder ideologischen Gruppierung“ fungiere.⁶⁰ Christina Schlitzbergers Beitrag ist bemerkenswert, da sie eine negative Perspektive für Tollers Erstlingsdrama *Die Wandlung* postuliert, dessen Botschaft gemeinhin als von der Vision der nahenden neuen Gesellschaft bestimmt gedeutet wird.

⁵⁷ Christina Schlitzberger: Die Außenseiterstellung jüdisch-intellektueller Kunst zwischen konfessioneller Bindung und Emanzipation zu Zeiten des Kriegs und der Revolution – Ernst Tollers "Wandlung" im Spannungsfeld jüdischer und christlicher Todesreflexion. In: *L'art macabre. Jahrbuch der europäischen Totentanz-Vereinigung* 10. Hrsg. von Uli Wunderlich, Bamberg 2009, S. 163-171.

⁵⁸ Ebd., S. 163.

⁵⁹ Ebd., S. 164f.

⁶⁰ Ebd., S. 170. Der messianische Expressionismus hingegen forciert die Erneuerung der Menschheit durch sich selbst, wobei der Typus des erweckten „Neuen Menschen“ in Abgrenzung zur korruptierten alten Gesellschaftsordnung definiert wird. Allerdings wird die verkürzte Darstellung, „neben Atheisten und Skeptikern finden sich messianische Verkünder christlicher Botschaften“ [Manfred Beetz: Expressionismus. In: *RLW I*, S. 550], weder der Komplexität des Expressionismus als Gesamtbewegung noch der Teilströmung gerecht, die das Motiv eines wegweisenden Heilsbringers ins Zentrum stellt.

Ausführlich bearbeitet wird dieser Ansatz von Christina Samstad (2011).⁶¹ Sie ordnet *Die Wandlung* in einer schlüssigen Analyse den modernen Anverwandlungen des Totentanzgenres zu, wobei auch die Verbindung zum im Expressionismus virulenten Apokalypsemotiv diskutiert wird. Ihre Ausführungen dienen als Ausgangspunkt für das Unterkapitel „Die Totentanzmotivik als Variante der Welttheatermetapher“. Die Totentanzmotivik wird in der vorliegenden Untersuchung jedoch auf weitere Dramen Tollers ausgeweitet, wodurch nicht nur die Beziehung des Totentanzmotivs zur Welttheatermetapher nachvollziehbar gemacht, sondern auch die Strukturen der Motivverknüpfung aufgedeckt werden sollen.

Alison Beringer (2012)⁶² prüft die These, Alfred Rethels *Auch ein Todtentanz / aus dem Jahre 1848* habe den Totentanz in Tollers Stück *Masse Mensch* inspiriert. Den Totentanz setzt sie als zentrales Motiv des Stückes. Damit stellt Beringer eine neue Interpretationsbasis bereit, wodurch auch die Figurendefinition in *Masse Mensch* eine Erweiterung erfährt.

Die **Doppelgänger**motivik findet in verschiedenen Beiträgen insofern Beachtung, als auf strukturelle Ähnlichkeiten verschiedener Figuren im Werkkontext hingewiesen wird. Der Begriff „Doppelgänger“ findet sich allerdings vor allem bei Malcolm Pittock (1972)⁶³ (1979)⁶⁴. Er ist damit einer der wenigen Interpreten, die das Ausmaß der Verwendung dieses Motivs erkennen und es über die einfache Ebene des Bewussten – Unterbewussten beziehungsweise Realität – Traum herauszuheben versuchen. Auch für die nachexpressionistischen Stücke weist Pittock das Vorhandensein von Doppelgängerfiguren nach.

⁶¹ Christina Samstad: *Der Totentanz. Transformation und Destruktion in Dramentexten des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main u. a. 2011 [= MeLis. Medien – Literaturen – Sprachen in Anglistik / Amerikanistik, Germanistik und Romanistik 11].

⁶² Alison Beringer: *From Pictures to Text: The Dance of Death in Ernst Toller's "Masse Mensch"*. In: *Seminar* 48 (2012), Nr. 2, S. 146-163.

⁶³ Malcolm Pittock: *"Masse-Mensch" and the Tragedy of Revolution*. In: *Forum for Modern Language Studies* 8 (1972), Nr. 2, S. 162-183.

⁶⁴ Ders.: *Ernst Toller*, Boston 1979 [= Twayne's World Authors Series / TWAS 509].

Mit den Begriffen „**Masse**“ und „**Führer**“ beschäftigt sich eine Vielzahl von Beiträgen, meist aber vor allem in Bezug auf *Die Wandlung*, *Masse Mensch* und *Die Maschinenstürmer*. Die zeitgenössischen Implikationen der Massentheorie werden dabei oftmals ausgespart.

Robert C. Reimer (1971)⁶⁵ arbeitet die Revolutionsbezüge und die in den Dramen *Die Wandlung*, *Masse Mensch*, *Die Maschinenstürmer* und *Hoppla, wir leben!* vorgeführten Führungsstrategien im Vergleich zu zeitgenössischen Dramen Friedrich Wolfs und Bertolt Brechts heraus.

Alfred Hoelzel (1979)⁶⁶ untersucht das Motiv des sich opfernden oder geopfert werdenden Revolutionärs über einen Vergleich der Protagonisten in Ernst Tollers *Masse Mensch*, Georg Büchners *Dantons Tod* (1835) und Arthur Koestlers *Darkness at Noon* (1940, deutsche Erstausgabe 1946 unter dem Titel *Sonnenfinsternis*).

Martha Gustavson Marks (1980)⁶⁷ befasst sich in ihrer Studie ausführlich mit den gesellschafts-, justiz- und machtkritischen Themen, denen sich Tollers Werk der letzten fünfzehn Jahre seines Lebens überwiegend widmet. Marks analysiert Tollers in engerem Sinne literarische Schriften, aber auch die Hybridformen *Eine Jugend in Deutschland* und *Briefe aus dem Gefängnis* sowie seine in den Jahren vor und während des Exils gehaltenen Reden. Sie konstatiert keine Resignation, sondern eine zunehmend pragmatische Haltung und die Bereitschaft zu Gewalt, wo diese unumgänglich erscheint, um dem Faschismus entgegenzutreten. Der stringenten Argumentation, mit der Martha Gustavson Marks dichterisches und politisches Werk gleichberechtigt behandelt und ineinander verwoben sieht, fühlt sich die vorliegende Untersuchung besonders verpflichtet.

⁶⁵ Robert C. Reimer: *The Tragedy of the Revolutionary. A Study of the Drama-of-Revolution of Ernst Toller, Friedrich Wolf, and Bertolt Brecht: 1918-1933*, Ann Arbor 1974.

⁶⁶ Alfred Hoelzel: *Betrayed Rebels in German Literature: Büchner, Toller, and Koestler*. In: *Orbis Litterarum* 34 (1979), S. 238-258.

⁶⁷ Martha Gustavson Marks: *Ernst Toller: His Fight against Fascism*, Madison 1980.

Michael Ossar (1980)⁶⁸ untersucht *Die Wandlung, Masse Mensch, Die Maschinenstürmer, Hinkemann und Hoppla, wir leben!* auf die darin enthaltenen Parallelen zu anarchistischen Theorien. Er stellt fest, dass sich Tollers Stücke stilistisch vom Abstrakten zum Realistischen hin entwickeln und zugleich auch der politische Inhalt Veränderungen unterliegt.⁶⁹ Ossars Einschätzung verschiedener Führertypen, insbesondere der Figur Albert Krolls in *Hoppla, wir leben!*, wird kritisch in die Untersuchung einzubeziehen sein.

Hermann Korte (1984)⁷⁰ zeigt anhand der satirischen Darstellung der „Lichtbringer“ im *Entfesselten Wotan* die Dekonstruktion der Führermotivik, die – neben der ablehnenden Haltung gegenüber dem Wilhelminismus – letztendlich auch eine Expressionismuskritik ist.

M. Helena Gonçalves da Silva (1985)⁷¹ geht im Rahmen ihrer Figuren-, Ideologie- und Symbolikanalyse den Zusammenhängen von Neuem Menschen, Massen und Führerschaft in Tollers Dramen *Die Wandlung, Masse Mensch, Die Maschinenstürmer* und *Hinkemann* nach.

John Harrison (1988)⁷² analysiert die ideologische Entwicklung Ernst Tollers und Georg Kaisers in Engführung und Kontrastierung. Er schließt, dass sich die Figur des intellektuellen Revolutionärs in Kaisers Dramen über einen längeren Zeitraum hält als bei Toller, dann aber wie bei diesem der Idealfigur des Arbeiterführers weicht.

⁶⁸ Michael Ossar: Anarchism in the Dramas of Ernst Toller. The Realm of Necessity and the Realm of Freedom, Albany 1980.

⁶⁹ Ebd., S. 155.

⁷⁰ Hermann Korte: Die Abdankung der "Lichtbringer". Wilhelminische Ära und literarischer Expressionismus in Ernst Tollers Komödie "Der entfesselte Wotan". In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 34 (1984), S. 117-132.

⁷¹ M. Helena Gonçalves da Silva: Character, Ideology, and Symbolism in the Plays of Wedekind, Sternheim, Kaiser, Toller, and Brecht, London 1985 [= Modern Humanities Research Association / MHRA Texts and Dissertations 21].

⁷² John Harrison: Between Art and Reality: A Comparison of the Ideological Development of Ernst Toller and Georg Kaiser, Edinburgh 1988.

Božena Chotuj (1991)⁷³ bindet Tollers frühes Werk, vor allem *Masse Mensch*, in eine Betrachtung der Streiktheorie ein. Kennzeichnend ist eine Herangehensweise, die auf der Analyse von Dualitäten aufbaut: dem Konflikt von Ethik und Politik, sozialer und politischer Revolution, Gewaltanwendung und Pazifismus, Person und Masse beziehungsweise Masse und Gemeinschaft. Fragen nach Führerschaft und Autonomie der Masse werden im Drama modellhaft durchgespielt, wozu sich die expressionistische Form mit ihrem Sprachduktus – „Losungen“ statt „vollständigen Reden“⁷⁴ – und den der Bewegung inhärenten Motiven Opfer und Schuld besonders anbiete.

Huimin Chen (1998)⁷⁵ wendet marxistische und anarchistische Theoriebildungen als Analyseinstrumente auf *Masse Mensch* an, um die tragische Essenz des im Hegelschen Sinne bestehenden tragischen Konflikts auf der Ebene der Revolutionstheorie aufzuzeigen.

Hye Suk Kim (1998)⁷⁶ untersucht den *Wandel der Wertsysteme* textimmanent. Tollers Œuvre wird als „System“ verstanden,

d.h. als eine Größe, die aus verschiedenen Elementen besteht, die jeweils eine bestimmte Struktur bilden. In jedem Drama sind Figuren, deren Handlungen und Reden, thematische Ereignisse, Motive, zeitliche und räumliche Verhältnisse usw. als Elemente zu analysieren. Jedes Element bildet ein Teilsystem des Textes, das in einem Zusammenhang mit den anderen steht. In der Analyse der Elemente, der Beziehungen zwischen ihnen und deren Funktionen in der dargestellten Welt des Textes kommen verschiedene Welten zum Vorschein, denen verschiedene Personenmerkmale, Normen, Prinzipien, Werte bzw. Ideen oder Ideologien zugeschrieben werden.⁷⁷

⁷³ Božena Chotuj: Deutsche Schriftsteller im Banne der Novemberrevolution 1918: Bernhard Kellermann, Lion Feuchtwanger, Ernst Toller, Erich Mühsam, Franz Jung, Wiesbaden 1991 [= DUV Literaturwissenschaft].

⁷⁴ Ebd., S. 79.

⁷⁵ 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 u. a. 1998 [= Studies on Themes and Motifs in Literature 33].

⁷⁶ Hye Suk Kim: Der Wandel der Wertsysteme in Ernst Tollers Dramen, Passau 1998.

⁷⁷ Ebd., S. 14f. Zugleich wird „[d]ie Realität in Tollers Dramen als System der Herrschaft betrachtet, das aus politischen, wirtschaftlichen, religiösen und wissenschaftlichen Teilsystemen besteht“ [ebd., S. 334].

In den Fokus treten dabei auch Änderungen in den „Verhältnisse[n] zwischen den erkennenden, positiven Individuen und der Masse.“⁷⁸

Liangmei Chen (2008)⁷⁹ nähert sich über die Genese des Massenbegriffs der Modernität von *Masse Mensch* an: „Zwar liebt der expressionistische 'neue Mensch' die Masse, aber die Masse ist ihm vom Wesen her fremd.“⁸⁰ Chen untersucht die Eigenschaften der von Toller dargestellten Menschenansammlungen und verweist auf Parallelen zur zeitgenössischen Massentheorie. Insofern sei Tollers Behandlung der Thematik auf der Bühne von brisanter Modernität, die sich auch in der Auflösung traditioneller Formen im Statio-nendrama zeige.

Stefan Jonsson (2010)⁸¹ macht in seinem Aufsatz die These geltend, „Masse“ sei als Begriff zu sehen, nicht als geschichtliche Tatsache. „Masse“ werde rückwirkend als Basis verschiedener Massentheorien auf die Wirklichkeit projiziert, was Jonsson dazu bewegt, zwischen „Masse“ und „Kollektiv“ zu unterscheiden. Zugleich konstatiert er in der Literatur des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts die Tendenz, die traditionell männlich / weiblich belegten Positionen Führung / Masse zugunsten einer Umwertung der Symbolkraft vor allem des Femininen aufzulösen, wobei er *Masse Mensch* als Beispiel heranzieht.

⁷⁸ Ebd., S. 344. Vgl. auch ebd., S. 161: „Dabei sind die Änderung der Verhältnisse zwischen dem Führer und den Geführten und zugleich die Änderung ihrer Stellenwerte festzustellen.“

⁷⁹ Liangmei Chen: Ernst Tollers "Masse Mensch" und die ästhetische Modernität. In: Literaturstraße 9 (2008), S. 239-248.

⁸⁰ Ebd., S. 241.

⁸¹ Stefan Jonsson: Neither Masses nor Individuals. Representations of the Collective in Inter-war German Culture. In: Weimar Publics / Weimar Subjects. Rethinking the Political Culture of Germany in the 1920s. Hrsg. von Kathleen Canning u. a., New York u. a. 2010 [= Spektrum. Publications of the German Studies Association 2], S. 279-301.

Gerhard Scholz (2014)⁸² stellt Ernst Tollers Texte in den Diskurs der Biomacht beziehungsweise Bioethik und Eugenik. Dieser inhaltliche Kontext, der zuvor kaum beachtet wurde, macht die Aussagekraft des Tollerschen Werks auf aktuelle Debatten deutlich. Scholz setzt die Rede über den Körper – auch in Verbindung mit dem Massenbegriff – in den Mittelpunkt seiner Interpretation, wobei der Kontext des zeitgenössischen Diskurses um 1900 einbezogen wird. Indem er zeigt, wie Tollers Texte auf einer Metaebene angesiedelte Überlegungen zum Sexualitäts-, Macht- und Körperdiskurs inkorporieren, sich also mit seiner Dissertation auf eine Meta-Meta-Ebene begibt, leistet Scholz einen wertvollen Beitrag zum Neuverständnis der Aktualität dieses Autors. Aufgedeckt wird die Mehrdimensionalität von Tollers Texten, in Bezug auf die neue Forschungsimpulse gesetzt werden können. Es ist hervorzuheben, dass Gerhard Scholz im Rahmen der Untersuchung der in *Pastor Hall* vorgeführten Motivik den Begriff „Parallelisierung“ verwendet,⁸³ dieser aber aufgrund der unterschiedlichen Schwerpunktsetzung nicht als Leitstrategie und das Werk Ernst Tollers strukturierende Vorgehensweise wahrgenommen wird.

Die Synthese der disparaten, verstreuten Äußerungen zu den untersuchten Motivkomplexen ergänzt die in der vorliegenden Untersuchung geleistete Arbeit am Text. Es wird nachzuweisen sein, inwiefern sich Ernst Tollers Schriften nicht „mit ihrer Zeit überlebt“⁸⁴ haben, sondern vielmehr durch die Bezugnahme auf und Aktualisierung von traditionellen Motivkomplexen die zeitlosen Strukturen menschlicher Interaktion darstellen.

⁸² Gerhard Scholz: Das Recht auf meinen Körper. Ernst Tollers Texte und die Macht über das Leben, Würzburg 2014 [= SdETG 6].

⁸³ Ebd., S. 175.

⁸⁴ Hellmuth Karasek: Ernst Toller (1893-1939). In: Welttheater. Bühnen, Autoren, Inszenierungen. Hrsg. von Siegfried Melchinger und Henning Rischbieter, Braunschweig 1962, S. 340.

Im Bewusstsein der „erkenntnis-provozierenden und erkenntnis-kritischen Stilzüge“⁸⁵ [sic] des Tollerschen Œuvre werden Kategorien und Instrumente erarbeitet, welche Toller dem Rezipienten als Analysevorlage über seine Texte vermittelt. Tollers Anleitung zur Analyse ist nicht auf die zeitgenössische Gesellschaft beschränkt, sondern zeigt sich einer Übertragung auf solche Kontexte offen, die in ihren Strukturen immanente Ähnlichkeiten zu den von Toller aufgegriffenen Themen und Problemsituationen aufweisen. Die kreative Anverwandlung traditioneller Bildbereiche steigert die Literarizität und stützt die beschriebene Übertragungsleistung. Dabei ist zu beobachten, dass in der Mehrfachverwendung komplexe Bezüge aufgebaut werden. Die Analyse der Parallelsetzung von Motiven in unterschiedlichen Texten desselben Autors bietet einen Zugang zu bewusst konstruierter Werk-Kohärenz sowie -Kontinuität und ist ein maßgeblicher Schlüssel zum Verständnis der beabsichtigten Rezeptionswirkung. Indem Anwendungsstrukturen der literarischen Technik der Parallelisierung im Œuvre Ernst Tollers sichtbar gemacht werden, leistet die vorliegende Untersuchung einen Beitrag zu der in verschiedenen Forschungsarbeiten begonnenen multiperspektivischen Öffnung der Toller-Rezeption, die nicht mehr nur den unmittelbaren Inhalt in einer einfachen Deutung wiedergibt, sondern verstärkt Ebenen der stilistischen und inhaltlichen Verknüpfung und damit die komplexe Konstruktionsleistung durch den Autor in den Fokus nimmt.

⁸⁵ Wolfgang Frühwald: Einleitung. In: Ernst Toller: Gesammelte Werke. Band 1: Kritische Schriften, Reden und Reportagen. Hrsg. von Wolfgang Frühwald und John M. Spalek, München 1978 (21995), S. 16.

2 Ernst Tollers Ästhetikkonzeption

2.1 Vorbemerkung

Ernst Toller, der „Arbeiterdichter“¹, als „Dichter-Denker-Kämpfer“² entweder Gesinnungs³- oder Verantwortungsethiker⁴, in jedem Fall aber „unlieb-same[r] Dichter-Märtyrer[]“⁵. Ein wahrhafter „Ecrivain engagé“⁶ also und somit Vertreter einer „Kampfkunst“⁷. Diese Kategorisierungen stecken das Bild ab, welches Literaturwissenschaftler und Historiker von Toller zeichnen.

¹ John M. Spalek: Ernst Toller: The Need for a New Estimate. In: *German Quarterly* 39 (1966), Nr. 4, S. 595.

² Eingeführt von Kurt Hiller: Vorwort. In: Ernst Toller: Prosa, Briefe, Dramen, Gedichte Reinbek bei Hamburg 1961, S. 8. Zum Eingang der Umschreibung in die Forschung siehe auch 2.1, Anm. 9.

³ Renate Benson: Deutsches expressionistisches Theater: Ernst Toller und Georg Kaiser, New York u. a. 1987 [= Kanadische Studien zur deutschen Sprache und Literatur 38], S. 61. Die zeitgenössische Diskussion beider Begriffe wurde vor allem von Max Webers 1919 erschienener Schrift *Politik als Beruf* dominiert. Siehe dazu die Unterscheidung bei Max Weber: *Wissenschaft als Beruf: 1917/1919* [u. a.]. Hrsg. von Wolfgang J. Mommsen und Wolfgang Schluchter in Zusammenarbeit mit Birgitt Morgenbrod, Tübingen 1992 [= Gesamtausgabe Max Weber, Band 17], S. 237f.

⁴ Vgl. Janusz Golec: Schreibtisch und Rednerpult oder Literatur und Politik bei Ernst Toller. In: *Engagement, Debatten, Skandale. Deutschsprachige Autoren als Zeitgenossen*. Hrsg. von Joanna Jabłkowska und Małgorzata Pórola, Łódź 2002, S. 166: „als Akt der politischen und ethischen Entscheidung, als eine Tat [des] 'Verantwortungsethikers', der von vielen bedeutenden Zeitgenossen Tollers (mit Max Weber an der Spitze) falsch eingeschätzt wurde.“ Wie sich an den vielfältigen Bezeichnungen zeigt, hält diese Verwirrung in der Einschätzung Tollers bis heute an.

⁵ Wolfgang Rothe: *Deutsche Revolutionsdramatik seit Goethe*, Darmstadt 1989, S. 180.

⁶ Micheline B. Servin: "Tartuffe", Toller, des classiques et des modernes. In: *Les temps modernes* 63 (2008), Nr. 649, S. 340, gibt zugleich eine Beschreibung des engagierten Schriftstellers: „écrivain qui refusait 'l'art pour l'art', la séparation de l'art, de la vie et de l'action“ [„ein Schriftsteller, der die Idee des 'l'art pour l'art' ablehnte, die Trennung der Kunst, des Lebens und der Tat“].

⁷ Reimers 2000, S. 33f. Janusz Golec greift in seiner auf die Bedeutung des Verantwortungsbegriffs bei Toller abzielenden Darstellung auf Reimers Bezeichnung zurück [Golec 2002, S. 173].

Der Ruf des engagierten Schriftstellers antizipiert den Inhalt des literarischen Œuvre – doch im Grunde versperrt er die Sicht auf einen vielschichtigen Werkkontext. Die Darstellung Tollers, der „kein starker Theoretiker“⁸ und sich daher über seine eigenen ästhetischen Intentionen nicht im Klaren gewesen sei, geht Hand in Hand mit der Proklamation einer Spaltung: dem tatkräftigen Politiker steht der Dichter gegenüber, eine sinnige Korrelation beider scheint undenkbar. Befördert wird eine Art Opfermotivik, die sich wie ein roter Faden durch die Toller-Forschung zieht: „he became the victim of rather than the arbiter in the dire struggle for accommodation between art and politics, and between politics and morality.“⁹ Ist im „Fall Toller“¹⁰ tatsächlich eine literarisch-politische „Schrägstellung“¹¹ zu konstatieren, die mit „literaturtheoretischen Gründen“¹² zusammenhängt? Jeder Versuch, sich Ernst Toller außerhalb der gängigen Schematisierungen zu nähern, muss zwingend bei seinen Schriften ansetzen und aus ihnen heraus nach Antworten suchen. In methodischer Hinsicht ist dabei allerdings eine rein werkimmanente Analyse

⁸ Ketelsen 1985, S. 148. Ketelsen führt weiter aus: „er bietet oft den interessanten Anblick eines Zusammenstoßes von durch und durch traditionellen Formulierungen mit einer sensiblen Erfahrung zeitgenössischer Machtorganisation [...]. Dieser Zusammenprall von Ungleichzeitigem wird bei Toller nicht durch einen literaturtheoretischen Puffer aufgefangen.“

⁹ Steven D. Martinson: A Multiperspectivist Approach to the Drama of Revolution: Ernst Toller's "Masse Mensch". In: *Orbis Litterarum* 43 (1988), Nr. 3, S. 256. Es finden sich aber durchaus auch Positionen, die Toller einen höheren Grad an Selbstbestimmtheit zusprechen: „Man wird dem 'Dichter-Denker-Kämpfer' Toller [...] am ehesten gerecht, wenn man seine allgemeine persönliche Position der Kunst gegenüber berücksichtigt“ [Martin W. Wierschin: Traum und Realität in Ernst Tollers "Masse-Mensch". In: *Im Dialog mit der Moderne: zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart*. Jacob Steiner zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Roland Jost und Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Frankfurt am Main 1986, S. 271].

¹⁰ Ernst Toller: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Wolfgang Frühwald und John M. Spalek. Band 6: *Der Fall Toller. Kommentar und Materialien*, München 1978 (²1995). Im Folgenden zitiert als GW 6.

¹¹ Ketelsen 1985, S. 146.

¹² Ebd.

nicht zielführend, da Tollers Dramen, Lyrik und Prosa von Beginn an im Kontext seiner Zeit stehen und auf zeitbezogene Wirkung abzielen.¹³ Anhand von Aussagen zu ästhetischen und literaturtheoretischen Fragestellungen soll die Ästhetikkonzeption Tollers rekonstruiert werden.¹⁴ Herangezogen werden dabei nicht nur offen reflektierende Essays und Reden, sondern auch über das dramatische und lyrische Werk verstreute Äußerungen. Die zwischen literarischem und dokumentarischem Anspruch changierenden Prosatexte, allen voran die *Briefe aus dem Gefängnis*¹⁵, bilden einen weiteren Bezugspunkt. Es wird zu überprüfen sein, ob eventuelle Positionsverschiebungen tatsächlich Umwertungen und Neubestimmungen sind oder ob sich „diese Änderungen [...] doch in dem einmal angelegten Grundmuster [bewegen], [...] somit eher Variationen aufgrund historischer Einschätzungen und Erfahrungen als Neuansätze [sind].“¹⁶ Von Hinweisen auf Tollers Sprachverständnis ausgehend wird zu hinterfragen sein, welche Funktion(en) er dem sprachlichen Ausdruck

¹³ Weshalb den Dramen mitunter eine überzeitliche Bedeutung abgesprochen und zur Untermauerung dieses Arguments auch Tollers Essay *Arbeiten* herangezogen wurde: „Die Frage nach der Überlebensfähigkeit des Expressionismus [...] hat sich schon durch das vom Autor gewählte ideologisch-formale Konzept der Stücke entschieden: Es wollte ja nur 'aus der Zeit geboren, in die Zeit wirken'“ [Bebendorf 1990, S. 200].

¹⁴ Dieses Kapitel versteht sich somit auch als Gegenmodell zu Cordula Grunow-Erdmanns Setzung: „Eine explizite Kunst- oder Dramentheorie, die er poetisch realisieren will, entwickelt Toller nicht“ [Grunow-Erdmann 1994, S. 31].

¹⁵ Hervorzuheben ist an dieser Stelle die treffende Anmerkung René Eichenlaubs, die *Briefe aus dem Gefängnis* enthielten „une théorie esthétique qui est le fruit de toute une vie“ [„eine ästhetische Theorie, die Ertrag eines ganzen Lebens ist“ ; Eichenlaub 1980, S. 270]. Martha Gustavson Marks sieht die *Briefe* in erster Linie als didaktisch angelegten Text [Gustavson Marks 1980, S. 43 und 292], was auch von Jacqueline Rogers' Beobachtung gestützt wird, Toller habe das Erzählende in seinen Prosatexten überwiegend mit didaktischer Absicht eingesetzt, zugleich aber versucht, diese Didaxe mit einem illustrierenden, also Beispiele aufzeigenden Kunstbegriff zu verbinden [Rogers 1972, S. 137]. Die realistischen, auf die eigene Zeit bezogenen Komponenten der Prosatexte verweisen zudem auf Tollers Vorliebe für die Position des Chronisten [ebd., S. 153 sowie 171 ; zu einer thematisch motivierten Unterscheidung von sozialpolitischen und erzählenden Arbeiten und der Problematik von Zeitbezug und Zeitlosigkeit vgl. ebd., S. 211].

¹⁶ Ketelsen 1985, S. 148f.

zuschreibt und wie dementsprechend die Rolle des Dichters¹⁷ in Theorie und Praxis verstanden wird. Die Entwicklung verschiedener Formen poetischer Vermittlung ist in diesem Kontext als Widerspiegelung, Aneignung und Umformung zeitbezogener ästhetischer Konzepte und Strömungen zu sehen, wobei der Grad der Theorieautonomie¹⁸ zu untersuchen sein wird.

Rezeptionsästhetische Überlegungen runden den Blick auf Ernst Tollers Ästhetikkonzeption ab.

¹⁷ Wie zu zeigen sein wird, ist der antiquiert anmutende Begriff des „Dichters“ hier durchaus zutreffend, was sich nicht nur aus der Hochachtung Tollers gegenüber einer Vielzahl der kanonisierten Autoren erklärt, sondern vor allem auch aus der Verwendung des Begriffs durch Toller selbst, einer selbstidentifizierenden Zuschreibung also. Zudem erfolgt auf diese Weise eine Abgrenzung gegenüber einer Darstellung Tollers als rein zweckbezogen schreibender Politiker, die „Strukturelemente eines poetologischen Systems unreflektiert in ausdeutbare politische, soziale und ideologische Konnotat umformt“ [Hermann Korte: Der Krieg in der Lyrik des Expressionismus. Studien zur Evolution eines literarischen Themas, Bonn 1981 [= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 315], S. 21], ohne die ästhetische Dimension ausreichend zu berücksichtigen.

¹⁸ Diese Terminologie nimmt Bezug auf zwei Konstanten in der Untersuchung René Eichenlaubs:

(1) Das Vorhandensein einer eigenen ästhetischen Theorie. „Il va s’efforcer aussi d’élaborer une théorie artistique cohérente, sur laquelle il bâtera une grande partie de son œuvre“ [„Er wird sich auch bemühen, eine kohärente Kunsttheorie auszuarbeiten, auf der er einen großen Teil seines Werks aufbauen wird“; Eichenlaub 1980, S. 72].

(2) Die tiefgreifende Beeinflussung dieser Theorie durch den Expressionismus: „d’analyser ses rapports avec le mouvement expressionniste, dont il est issu et dont il se réclame, ce mouvement dont il a gardé jusqu’au bout, selon nous, l’empreinte“ [„seine Beziehungen zur expressionistischen Bewegung zu untersuchen, aus der er hervorgegangen ist und auf die er sich beruft, diese Strömung, deren Prägung er, unserer Meinung nach, bis zuletzt beibehalten hat“; Eichenlaub 1980, S. 9].

2.2 Das Sprachverständnis Ernst Tollers

Ob ich viel lese, fragst Du. Laß mich, bevor ich Dir sage, was ich lese, von einer inneren Erfahrung sprechen. Ich litt viele Jahre unter einer Eigenschaft, die mir ein Mangel geistiger Art schien. Ich konnte nie 'viel' lesen. Bekam ich ein Buch in die Hand, das mich anrührte, dann wurde mir nach ein paar Seiten gleichsam die Brust zu eng, ich mußte aufhören. Voll ängstlicher Beklemmung nahm ich am andern Tag, in der andern Woche das Buch wieder zur Hand, es bedurfte einer unerklärlichen, gewaltigen Willensanstrengung, bis ich mich zum Weiter-Lesen durchgerungen hatte. Monate später erst war ich zu kritischer Reflexion fähig. Bei gewissen Büchern fehlte die kritische Fähigkeit noch nach Jahren. [...] Je ärmer es in meinem Innern ausschaut, desto mehr vermag ich zu lesen, je reicher ich bin, desto reizsamer werde ich gegen Quellen, die 'von draußen' zuströmen. Denn jenes Überströmen ist nur die Wehr des sich Genügenden. (Das gilt nicht für Studien historischer, politischer, ökonomischer Natur). [SW 3, BadG, 336f.]

Dieses Zitat aus einem Brief an Tessa im Jahr 1922 evoziert die Wirkung, die Ernst Toller dem Medium Sprache, und insbesondere literarischen Werken, zuschreibt. Bedenkt man die in der Vorbemerkung erwähnten Kategorisierungen, die das Bild Tollers in der Öffentlichkeit über einen langen Zeitraum hinweg konstituiert haben und eine dem „Kunst als Waffe!“¹⁹-Prinzip folgende Ästhetiktheorie in den Mittelpunkt stellen, mag der Ton und Inhalt dieses Briefs zunächst erstaunen – beschreibt Toller hier doch einen Grad an Beeindruckung durch das Literarische, der mit dem kühlen Kalkül einer engagierten Literatur unvereinbar scheint. Doch gerade die Tatsache, dass Toller die Wirkmacht des Wortes an sich selbst erfahren hat, dürfte ausschlaggebend für den Versuch gewesen sein, Szenen der *Wandlung* als Flugblatt und somit Instrument im Streik einzusetzen [SW 3, BadG, 345]. Wie sich bei näherer Betrachtung allerdings zeigt, ist das Wort in Tollers Sprachverständnis zunächst ein eigenständiges, lebendiges Element und eben nicht das Mittel zum Zweck, das man in erster Linie erwarten würde.

¹⁹ Der von Friedrich Wolf im Bund Proletarisch-Revolutionärer Schriftsteller geprägte, Eindimensionalität vermittelnde Slogan wird mitunter zur Klärung von Tollers ästhetischem Standpunkt herangezogen, vgl. beispielsweise Eichenlaub 1980, S. 197, entspricht diesem aber nicht.

Das oben angeführte Zitat gibt einen Hinweis auf das komplexe Wechselspiel zwischen ästhetischer Autonomie und Fruchtbarmachung der Sprache im Bereich der angestrebten Rezeption. Betrachtet man Tollers verstreute Aussagen zur Sprachverwendung, aber auch zur Rolle des Dichters und zum Charakter der Kunst, gewinnt man Einblick in Teile einer ästhetischen Theorie, deren verschiedene Komponenten die Annäherung an ein Ideal anstreben. Inwiefern es sich dabei um eine bewusst gestaltete Theorie handelt, ist diskutiert worden.²⁰ Die Brüchigkeit, die zum Ausdruck kommt, wenn man die entsprechenden Aussagen mit der konkreten Anwendung in Tollers Werk in Verbindung bringt, spielt dabei mit Sicherheit eine Rolle. Ausschlaggebend ist jedoch, dass sich Toller in einigen dezidiert kunsttheoretischen Texten und Vorträgen, auf die im Folgenden zurückgegriffen wird, zu ästhetischen Fragestellungen geäußert hat und somit reichlich Quellenmaterial vorhanden ist, aus dem sich Ernst Tollers Kunstauffassung rekonstruieren lässt. Auf das oben angeführte Zitat Bezug nehmend, lässt sich festhalten, dass dem reflektierten Umgang mit Literatur als Instrument einer bewussten Einflussnahme zunächst deutlich emotional geprägte erste Erfahrungen mit dem Medium Sprache, diesem „Gefäß göttlichen Geistes“ [SW 5, *An die Sprache*, 95], vorangehen. Auch in Tollers weiteren Überlegungen werden der ästhetische Mehrwert beziehungsweise die Vermittlung eines „Unsagbaren“²¹ als notwendige Bestandteile eines Kunstbegriffs nie ausgespart.

²⁰ Siehe 2.1, Anm. 9. Evelyn Röttger betont hingegen, „daß dem [...] Selbstverständnis Tollers sowie seinen späteren Werken eine Kontinuität zugrundeliegt, da Toller zentrale Äußerungen in seinen Reden und Schriften seit 1929 beständig wiederholt und sie in seinen Dramen umsetzt“ [Röttger 1996, S. 241]. Wie sich an verschiedenen Zitaten zeigen wird, finden sich solch zentrale Äußerungen bereits vor 1929. Die Tollersche Ästhetikkonzeption ist allerdings von Brüchen durchzogen, eine Beobachtung, die bereits Volker Ladenthin [2010, S. 63] macht. Die sich daraus ableitende fehlende Kontinuität von Theorie und Praxis relativiert aber die affirmative Aussage, es lasse sich zeigen, „dass Tollers Theorie der Literatur als Ästhetik der Sprache theoretisch wie praktisch vorliegt“ [ebd., S. 87].

²¹ Die Schwierigkeit besteht für Toller vor allem darin, einen quasi kindlich-naiven Zugang zum Wesen der Sprache zu bewahren, insbesondere dann, wenn die Bewältigung der äußeren Wirklichkeit in den Vordergrund tritt: „Seine [die Rede ist von Tessas Sohn] Märchen haben mir gezeigt, welch prächtiger, lebensnaher Mensch er ist. [...] Bewahr ihn ruhig so lang wie möglich vor Bewußtheit und Wahrheit. Du nimmst ihm Namen-loses [sic], Unwiederbringliches und bringst ihm Dinge, die der Rede [nicht?] wert sind“ [Brief an Tessa vom 14.3.1923, SW 3, BadG, 376].

Trotz deutlicher Opposition zum *l'art pour l'art*-Modell²² wurzelt Tollers Verständnis von dem, was Sprache als Kunstform zu leisten imstande ist, im Erleben der Metaebene, also des über den konkreten Inhalt hinausgehenden Bedeutungsmehrwerts. Die Behauptung, „Toller war kein Autor, der aus innerer Notwendigkeit und Berufung, um der Kunst willen schrieb“²³, greift zu kurz, indem sie einen komplexen Sachverhalt vereinfacht. Die Sonderstellung, die Literatur in Tollers Auffassung von Art und Funktion der sprachlichen Verständigung einnimmt, klingt bereits in der Abspaltung von „Studien historischer, politischer, ökonomischer Natur“ an. Ein Motiv, welches in Verbindung mit den Eigenschaften und Effekten von Sprache in Tollers Schriften immer wieder auftaucht, ist die „magische Kraft“²⁴, die Worten zugeschrieben wird. „Alle Kunst hat magische Wirkung“ [SW 4.1, *Arbeiten*, 165], da sie den Zugang zu verschütteten Ebenen öffnet: „Die Aufgabe der künstlerischen Literatur ist eben keine Vermittlungsleistung, sondern die Auslösung eines Gefühls für das an sich Unvermittelbare, für das Undarstellbare.“²⁵ *Eine Jugend in Deutschland*, ein Text, dessen Vorwort bereits die Bedeutung von Literatur thematisiert,²⁶ illustriert die aufrüttelnde Wirkung des Worts in einer einprägsamen und oft zitierten Episode:

²² „Wir aber wollen nicht ruhig sein, wir wollen keine Elfenbeintürmchen bauen, in die wir uns zurückziehen, wir wollen teilnehmen an den Kämpfen unserer Epoche, und wir fürchten uns nicht vor dem Vorwurf, daß unser Werk ebenso zerklüftet ist wie das Leben draußen“ [SW 4.1, *Arbeiten*, 165 ; der Text ist *Quer Durch* zugehörig, wird hier aber aufgrund seiner wichtigen Stellung gesondert nachgewiesen].

²³ Wierschin 1986, S. 272. René Eichenlaub hingegen schätzt die ambivalente Position Tollers realistischer ein und hebt die Kluft zwischen ästhetischem Anspruch und dem Wunsch nach Einflussnahme [„un hiatus difficile à combler“] hervor: „Cependant le poète n'écrit pas d'abord en vue d'un but, il écrit sous la pression de visions intérieurs“ [„Doch schreibt der Dichter zunächst nicht in Hinblick auf ein Ziel, er schreibt unter dem Druck innerer Visionen“ ; Eichenlaub 1980, S. 86].

²⁴ „Ja, wir leben in einem Rausch des Gefühls. Die Worte Deutschland, Vaterland, Krieg haben magische Kraft, wenn wir sie aussprechen, verflüchtigen sie sich nicht, sie schweben in der Luft, kreisen um sich selbst, entzünden sich und uns“ [SW 3, EJD, 137].

²⁵ Ladenthin 2010, S. 72.

²⁶ Der Zusatz „Am Tag der Verbrennung meiner Bücher in Deutschland“ [SW 3, EJD, 104] impliziert über den Verweis auf die Zerstörung des geschriebenen Worts, welche große kulturelle Wirkung Literatur zuzuschreiben ist, wenn ein Diktator sich auf diese Weise vor ihr zu schützen sucht.

Ein – toter – Mensch. Warum halte ich inne? Warum zwingen diese Worte zum Verweilen, warum pressen sie mein Hirn mit der Gewalt eines Schraubstocks, warum schnüren sie mir die Kehle zu und das Herz ab! Drei Worte wie irgendwelche drei andern. Ein toter Mensch – ich will endlich diese drei Worte vergessen, was ist nur an diesen Worten, warum übermächtigen und überwältigen sie mich? Ein – toter – Mensch – Und plötzlich, als teile sich die Finsternis vom Licht, das Wort vom Sinn, erfasse ich die einfache Wahrheit Mensch, die ich vergessen hatte, die vergraben und verschüttet lag, die Gemeinsamkeit, das Eine und Einende. [SW 3, EjiD, 149]

Das Wort leitet den Erkenntnisvorgang ein; der sprachliche Ausdruck unterstützt eine Transferleistung, die aufgrund der äußeren Umstände – der mit dem Fronteinsatz im Ersten Weltkrieg einhergehenden Betäubung – zunächst nicht geleistet werden konnte. Unterstrichen wird das Erlebnis der Sinner-schließung durch den Einsatz biblischer Metaphorik. Dieses Vorgehen findet sich in *Eine Jugend in Deutschland* auch an einer anderen zentralen Stelle: die Verhaftung Tollers ist der Gefangennahme Jesu im Garten Gethsemane nachgebildet.²⁷

²⁷ Vgl. SW 3, EjiD, 225f. Der Hinweis auf diese Stilisierung findet sich in der Sekundärliteratur mehrfach, so bei Wolfgang Frühwald: Exil als Ausbruchsversuch. Ernst Tollers Autobiographie. In: Die deutsche Exilliteratur 1933-1945. Hrsg. von Manfred Durzak, Stuttgart 1973, S. 489-497. Zitiert nach Hermand 1981, S. 195 ; vgl. auch ders.: Nachrichten vom Sommer der Anarchie: Briefe Erich Mühsams an Paula Sack und ein unbekanntes Porträt Ernst Tollers. In: "Die Sprache der Bilder": Hermann Haarmann zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Klaus Siebenhaar, Berlin 2006, S. 54f. ; Carsten Schapkow: Judentum als zentrales Deutungsmuster in Leben und Werk Ernst Tollers. In: Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse 16 (1996), Nr. 2, S. 30 ; Hu Wei: Der Ewige Jude Ahasver – Das Judentum in Ernst Tollers "Eine Jugend in Deutschland". In: Literaturstraße 2 (2001), S. 180f. ; sowie Janusz Golec: Auf der Suche nach sozialer und politischer Identität: Ernst Tollers "Eine Jugend in Deutschland". In: Die biographische Illusion im 20. Jahrhundert. (Auto-)Biographien unter Legitimierungszwang. Hrsg. von Izabela Sellmer, Frankfurt am Main u. a. 2003 [= Posener Beiträge zur Germanistik 1], S. 31.

Durch die Evokation religiöser Motivik wird der eigentliche Inhalt behutsam verdichtet und aufgewertet:²⁸

Die Erfahrung dieser Jahre hat uns gelehrt, dass Worte eine grosse, ja eine magische Bedeutung haben. Der Gehalt eines Wortes erschöpft sich nicht in seinem verstandesmässig zu erfassenden Sinn. Das Wort ist lebendig wie ein Baum. Es wurzelt in den Jahrhunderten und ist mit bestimmten Gefühlswerten beladen, mit den Träumen und Hoffnungen, mit den Verwünschungen und dem Hass der Menschen. Wer das rechte Wort im rechten Augenblick findet, der erhöht in einem kaum fassbaren Masse seine materielle Macht. Aber das Wort dient nicht zwei Herren in gleicher Art. Gefährlich ist die weit verbreitete Meinung, dass man dem Gegner die Waffe aus der Hand schlägt, indem man seine Worte übernimmt, gefährlich darum, weil es mit Worten eine eigne Bewandnis hat. Sie sind an Traditionen und Klassen gebunden, sie erzeugen bestimmte Reflexe und Reaktionen, ihre alten Inhalte sind mit einer Art Vollzugsspannung geladen, die sich nicht in der Richtung ändert, wenn man ihnen mit Bauernschläue neue Inhalte unterschiebt. [SW 4.1, *Das Wort*, 372 ; ähnlich DVdP, 339, und *Reichskanzler Hitler*, 507]

Die diskursorientierte Funktion der Stilisierungstendenzen in Tollers vermeintlich authentisch-biographischen Texten wird verstehbar, wenn man „die Autobiographie, die biographische Erzählung“ einerseits mit Volker Ladenthin als „genuine Formen des politischen Diskurses“ begreift [Ladenthin 2002, S. 64], andererseits mit Peter Sloterdijk aber auch als „das subjektive Zentrum der ästhetischen Organisation lebensgeschichtlichen Wissens“ [ders.: *Literatur und Organisation von Lebenserfahrung. Autobiographien der Zwanziger Jahre*, München u. a. 1978 [= *Literatur als Kunst*], S. 5f.]. Vgl. dazu u. a. auch Michael Rohrwasser: „Literarische Erinnerungen sind Entwürfe von Selbstporträts, zuallererst Literatur und nicht historische Photographien, und das beliebte Spiel, sie gegeneinanderzustellen, ist ungerecht, wenn es auf die Wahrheitsfindung zielt. Unterm Strich gibt es nicht die Wahrheit, sondern Wahrheiten“ [ders.: „Die Deutschen in Verzückung“ – Der Moskauer Schriftstellerkongress 1934 und seine deutschen Gäste. In: *Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse* 10 (1990), Nr. 2, S. 54]. Zur Literarizität der „stilisierte[n] Autobiographie“ vgl. ebenfalls Benedikt Descourvières: *Das In-Bewegung-Setzen des Unbewegten. Ernst Tollers "Eine Jugend in Deutschland" und Louis Althusser's Ideologietheorie*. In: *SdETG* 1, S. 60f.

²⁸ Das Vorhandensein religiöser Bildlichkeit, auch in der Engführung von Revolutionsmotivik und Messiassymbolik, rechtfertigt allerdings nicht das Konstatieren einer „Gleichsetzung von Politischem und Religiösem“, insbesondere, wenn daraus eine „Unterordnung des Künstlerischen“ abgeleitet wird [Sokel 1954 (1981), S. 25]. Die Verarbeitung religiöser Bildlichkeit dient in erster Linie nicht dem Selbstzweck eines religiösen Bekenntnisses, sondern gerade der Betonung des Kunstcharakters beziehungsweise der Aufwertung eines Textes unter Zuhilfenahme eines distinktiv literarischen Arsenal an Stilmitteln.

Neben der erneuten Betonung der „magische[n] Bedeutung“, die Worten und somit der Sprache als solcher zukommt, rückt der Vergleich „lebendig wie ein Baum“ die Formbarkeit, aber auch die Funktion von Sprache als kollektives Gedächtnis in den Fokus. Die enge Verknüpfung von sprachlichem Ausdruck und Inhalt zeigt sich Toller zufolge gerade in der Schwierigkeit, für „neue Inhalte“ die passenden Worte zu finden, welche nicht nur den buchstäblichen, sondern auch den übertragenen Sinn, d.h. die mit den Inhalten verbundenen Gefühle und Assoziationen, transportieren. Die Dringlichkeit, die in der zitierten Passage zum Ausdruck kommt, ist vor allem der Tatsache geschuldet, dass sich Toller zu diesem Zeitpunkt bereits der konkreten vom Nationalsozialismus ausgehenden Gefahr und der damit einhergehenden Korruption der Sprache gegenüber sah:²⁹ Man müsse bei der Wortwahl besonders vorsichtig vorgehen, da Sprache als Machtinstrument fungieren und gerade darum in verantwortungslosen Händen gefährlich werden könne.³⁰

²⁹ *Das Wort* ist Tollers „Eröffnungsrede zum internationalen Schriftsteller-Kongress in London. Juni 1936“ [vgl. dazu u. a. Gustavson Marks 1980, S. 253]. Den Bezug zur Vorgehensweise von Diktatoren, sich Sprache in ihrem Sinne anzueignen, stellt Toller in seiner Rede selbst her; weiter ausgeführt wird diese Beobachtung in Richard Doves und Stephen Lambs Beitrag zu Ernst Tollers britischer „Kampagne“ im Kampf gegen den Nationalsozialismus: „In his words, the reactionary contents of words and concepts cannot be so easily replaced, given the sheer weight of National Socialist propaganda. [...] Speaking as a writer to writers, he devoted his speech to the key role of language in the defence of moral and cultural values. [...] He noted the mistaken attempt by the Left to appropriate the vocabulary of the nationalist Right“ [Richard Dove und Stephen Lamb: A Rebel in England? Ernst Toller's Campaign against National Socialism. In: *Between Two Languages: German-speaking Exiles in Great Britain 1933-45*. Hrsg. von William Abbey u. a., Stuttgart 1995 [= *Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik* 308], S. 27-29]. Carel ter Haar sieht Tollers „Phraseologiekritik“ „in der Tradition der Sprachskeptis“ [ders.: Ernst Toller: Appell oder Resignation?, München 1977 [= *tuduv-Studien* 7], S. 94]. Es ist jedoch kurzzeitig, daraus zu schließen, „daß nur in seinem ersten Drama *Die Wandlung* und in seinem letzten *Pastor Hall** der „Erkenntnisprozeß positive Auswirkungen zeitigt, die zum Handeln befähigen. Im weiteren Werk sind sie negativ und wirken lähmend“ [ebd., S. 5].

³⁰ Was genau Toller unter verantwortungslosem Handeln versteht, wird im Rahmen der Führermotivik noch zu untersuchen sein. Birgit Schreiber setzt „Verantwortung“ und „Vergessen“ als Schlüsselbegriffe in Tollers Ästhetikverständnis [Birgit Schreiber: Politische Rethologisierung. Ernst Tollers frühe Dramatik als Suche nach einer "Politik der reinen Mittel", Würzburg 1997 [= *Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft*, Band 186], S. 30]. Ähnlich auch Golec 2002, S. 172.

Es bestehe allerdings kein Zweifel darüber, dass die Sprache neu gefüllt werden müsse: „Man sollte neue Begriffe erfinden, die alten haben die Diktatoren gestohlen und um ihren Sinn gebracht.“³¹ Die Tradierung dieser „neue[n] Begriffe“ ist Sache all jener, die am Wort arbeiten, also neben Rednerfiguren auch und insbesondere der Schriftsteller: „Die Aufgabe des verantwortlichen Dichters besteht deshalb darin, sich kritisch mit Begriffen, Parolen und Symbolen auseinanderzusetzen und die an sie gebundenen Traditionen zu prüfen, um sie neu zu gestalten oder durch andere zu ersetzen.“³² Im Verlauf dieser Sprachformung kann es zu Neubildungen, aber auch zur Anknüpfung an zunächst verschüttete Traditionslinien kommen.³³ Der Sprache kommt also in Tollers Realitätsverständnis eine besondere Rolle zu. Sie ist zum Einen konstituierendes Element seiner Kunst, der Literatur, und ist als solches Trägerin einer ästhetischen „Magie“, die an sich schon einen Weltzugang darstellt; zum Anderen kann das Wort über den ästhetischen Wert hinausgehend in Tollers Vorstellung zur weltverändernden Tat par excellence werden: „der Dichter [trifft] das System der handlungsmotivierenden Werte sofort und direkt“.³⁴

³¹ Vgl. SW 2, PH, 606. Erwähnt wird diese Aussage, die Toller Friedrich Hall treffen lässt, auch bei Tom Kuhn: *Forms of Conviction: The Problem of Belief in Anti-Fascist Plays by Bruckner, Toller and Wolf*. In: *German Writers and Politics 1918-39*. Hrsg. von Richard Dove und Stephen Lamb, Basingstoke 1992 [= *Warwick Studies in the European Humanities*], S. 170.

³² Schreiber 1997, S. 34.

³³ Wobei die Wahrnehmung dessen, an welche Tradition denn nun tatsächlich angeknüpft wird, je nach literaturwissenschaftlicher Konzeption differieren kann. Walter Sokel beispielsweise konstruiert einen Toller, der „mit umgekehrtem Vorzeichen die Grundeinstellung der deutschen Restaurationsromantik“ wiederhole [Sokol 1954 (1981), S. 25].

³⁴ Ketelsen 1985, S. 151. „Sprache und Tat treten nicht in ein additives, ein kausales oder sonstwie äußeres Verhältnis zueinander, vielmehr läßt Toller in dieser Stunde der Wahrheit seine Figuren eine Sprache sprechen, in der Bezeichnendes und Bezeichnetes zusammenfallen, Welt und Wort eins sind, [...] so daß das Wort selbst Tat ist und die Welt verändert“ [ebd., S. 150f.]. Ketelsen illustriert diesen Vorgang anhand der *Wandlung*, hebt aber auch die „Redeaktivitäten im Exil [...] als [auf Goebbels gemünzte] Gegendemonstrationen“ [ebd., S. 154] hervor.

Dass er von dieser Auffassung auch und vor allem im Exil für eine lange Zeit nicht abrückte, belegen seine zahlreichen Reden und Vorträge und die Unermüdlichkeit, mit der er sich schreibend und redend für Hilfeleistungen zugunsten der Bevölkerung im spanischen Bürgerkrieg einsetzte. Im sprachlichen Ausdruck verbinden sich Ästhetik und Einflussnahme in einem bisher nicht näher bezeichneten Wechselverhältnis. Volker Ladenthin versucht, dieses Verhältnis näher zu bestimmen, indem er den Blick darauf lenkt, dass Toller „zwischen Kunst, Moral und Ästhetik“³⁵ differenziere, wenn er in seiner 1936 gehaltenen Ansprache *Unser Kampf um Deutschland* feststelle: „Kunst hat nicht einen ästhetischen, Kunst hat einen moralischen Charakter“ [SW 4.1, 410]. So rigoros diese Setzung auch scheint, schließt sie doch nicht aus, dass Kunst ästhetische Elemente aufweist – sie bestreitet lediglich das Ausmaß, in dem ästhetische Elemente die Wirkung des Gesamtkunstwerks bestimmen sollten. Dass es sich hierbei um eine aus den Anforderungen des Exils heraus entstandene Stilisierung handelt, deren Wurzeln natürlich bereits in den expressionistischen Diskussionen um das Verhältnis von Politik und Kunst angelegt sind, wird deutlich, wenn man sich Aussagen Tollers zuwendet, die durchaus von Sinn für den ästhetischen Wert der Kunst zeugen.³⁶

Aus der Schwierigkeit einer Engführung dieser unterschiedlichen Facetten von Tollers Verhältnis zur Kunst ergibt sich die vordergründige Dominanz des mitunter einseitig wirkenden Bildes eines engagierten Schriftstellers, welches doch bei genauerer Untersuchung eigentlich ein oszillierendes ist. Jede Annäherung an Tollers Ästhetikverständnis muss beide Positionen einbeziehen: die Faszination, die für Toller von Literatur als Kunst ausgeht, und der Wunsch

³⁵ Ladenthin 2010, S. 64.

³⁶ Beispielhaft folgende Briefstelle: „Bei Eindrücken von Natur und Menschen bleiben von tausenden nur die haften, die jene Vollkommenheit der Form aufweisen, die wir in der Kunst, geprägt, suchen“ [SW 3, BadG, 376]. Weitere Ausführungen zu Tollers Auffassung vom Charakter der Kunst folgen in 2.3.

nach Einflussnahme auf die Geschehnisse seiner Zeit.³⁷ Tollers Kritik zielt dementsprechend weniger auf den Einsatz ästhetischer Elemente an sich ab – derer er sich ja schließlich auch selbst bedient –, sondern entwirft, wie Gerhard Scholz am Beispiel des ironischen Einsatzes der Vokabel „Blütenschnee“ nachgewiesen hat, vielmehr eine „Kritik am maßlosen Einsatz abgegriffener, jedes Fundaments im Realen entbehrender Sprachbilder“³⁸. Obgleich sich Toller wie die Mehrzahl der Intellektuellen seiner Generation die „Modeworte der Literaturkritik“ [SW 3, EjiD, 153] angeeignet hat, sucht er schon bald nach einem eigenen sprachlichen Ausdruck³⁹ und findet diesen zunächst, wie allgemein bekannt, im Expressionismus.

³⁷ Die Problematik, mit der sich Toller konfrontiert sah, beschreibt René Eichenlaub folgendermaßen: „L'écrivain est le défenseur des valeurs humaines. [...] Cette idée existait depuis toujours chez Toller et elle ne cadrerait que difficilement avec la théorie de l'illumination de l'artiste qu'on trouve aussi chez lui. La primauté accordée au rôle de guide entraîne l'abandon de la théorie classique de l'inspiration ; en d'autres termes, le *Schriftsteller* prend le pas sur le *Dichter*“ [„Der Schriftsteller ist der Verteidiger menschlicher Werte. [...] Diese Idee existierte in Tollers Denken schon immer und sie war nur schwierig mit der Theorie der Erleuchtung des Künstlers zu vereinbaren, die man bei ihm ebenfalls findet. Die Vorrangstellung, die der Führerrolle zugesprochen wird, zieht die Aufgabe der klassischen Inspirationstheorie nach sich ; anders gesagt, der *Schriftsteller* drängt den *Dichter* in den Hintergrund“ ; Eichenlaub 1980, S. 149].

³⁸ Scholz 2014, S. 101.

³⁹ Tollers initialer Zugang zum Schreiben ist bereits in seiner Posener Jugendzeit zu verorten und ist natürlich zunächst durchaus unpragmatisch von der Faszination, die von der Sprache ausgeht, und der Welten, die sie eröffnet, geprägt. Beispielhaft dafür stehen die Märchen, die das Kind zur Unterhaltung der Köchin Jule erfindet [SW 3, EjiD, 115-117]. Auch nach Jules Ableben bleibt die Neigung zum Dichten bestehen: „Ich schreibe weiter Gedichte. Sie haben einen rebellischen Ton [...] Das Schreiben gefällt mir, es ist schön, Worte zu reihen, ich feile die Phrasen, ich wechsele Verben und Adjektive, nicht mehr Zahlen, ich bastle stundenlang an holprigen Sätzen“ [SW 3, EjiD, 117f.] – „Über die Aufsatzthemen zu schreiben ist mir langweilig, ich wende mich an ein Institut in Leipzig, für solche Fälle geschaffen, und lasse mir den Aufsatz schicken, für jede Seite zahlt man zwanzig Pfennig. Ich liebe die Bücher, die die Schule verbietet: Hauptmann und Ibsen, Strindberg und Wedekind. Clio heißt unser literarischer Schülerverein. [...] Ich habe andere Vorstellungen vom Leben, ich schreibe Gedichte, Märchenspiele und Dramen. Die Dramen schicke ich dem Bromberger Stadttheater, ich bekomme nie eine Antwort, darum halte ich mich für verkannt. Ich will Schauspieler werden, [...] ich sterbe mit dröhnender Pathetik“ [SW 3, EjiD, 121f.].

Besonders fasziniert ihn dabei die Frage nach dem Wirkkreis⁴⁰ von Sprache: „Was können reaktionäre Kritiker bei diesem Drama [sic: *Masse Mensch*] empfinden? Die Ideen sind nicht Blut von ihrem Blut, sind für sie nicht Ausdruck geistiger und seelischer Konflikte, sind für sie nur 'Schlagworte', Versammlungssprache“ [SW 3, BadG, 327]. Im Brennpunkt Literatur wird das Leben selbst verhandelt, wie Toller 1924 gegenüber Ernst Niekisch deutlich macht:

Darum hat mich Dein Brief über die Kriegs-Krüppel-Tragödie [sic: *Hinkemann*] befremdet. Es überraschte mich, daß Du, gleich den Zeitungskritikern, Rankenwerk sahst und nicht den Kern. Die großstädtischen Kritiker haben den Sinn für komplizierte Begriffsproblematik, ihnen fehlt aber der Sinn für einfache, tiefe Lebensproblematik. Die dünkt sie banal. [SW 3, BadG, 403]

Eine maßgebliche Eigenschaft von Sprachverwendung sollte in Tollers Augen folglich das Sichtbarmachen des für den Menschen Essentiellen sein. Mit Volker Ladenthin kann man im Fall Tollers festhalten: „Literatur soll nicht etwas schon Benanntes *vermitteln* [...], sondern soll das Verhältnis von Sprache und Mensch benennen – genauer: 'gestalten'.“⁴¹ Allerdings steht die Schlußfolgerung, die Ladenthin daraus zieht, durchaus zur Diskussion: „Dies ['gestalten'] aber kann nur die Kunst, die nicht etwas *meint*, sondern etwas *ist*. Sie ist nicht Vermittlung, sondern Vollzug. Sie ist nicht Kommunikation, sondern *Expression*: Sprache.“⁴² Aus „Expression“ entspringt jedoch spätestens im Moment der Rezeption Kommunikation. Die Zwangsläufigkeit, mit der Sprache und kommunikative Strukturen aneinander gebunden sind, schließt das theoretische, von Ladenthin für Tollers Ästhetikkonzeption als maßgeblich postulierte reine „Sein“ von Literatur praktisch aus.

⁴⁰ Ein im Expressionismus allgemein diskutierter Gegenstand, der sich nicht zuletzt in der Strömung des Aktivismus niederschlug.

⁴¹ Ladenthin 2010, S. 74.

⁴² Ebd.

Ladenthin trägt dieser Beobachtung unter dem Stichwort „Literatur und Leben“ Rechnung:

Sprachliche Form ist immer zugleich inhaltlich zu denken. [...] Ein Rückzug der Literatur auf rein formale Strukturen verliert das, was die Literatur bedingt: die Sprache. Literatur als sprachfreie Form wäre Klang oder Gestalt, ein Grenzgebiet zwischen Musik und Sprache bestenfalls. Die Form der Sprache ist unlösbar an einen Inhalt gebunden. [...] Die Form von Sprache ist immer und untrennbar Form als Bedeutung, und sie ist Bedeutung als Form. 'Form und Stil' sind im Bereich der Sprache nicht zu unterscheiden; oder anders formuliert: Das Formale an der Dichtung ist ihre Sprache; Stil ist Reflexion auf ihre Konstitutionsmöglichkeiten.⁴³

Tollers Sprachverständnis ist von schwer aufzulösenden Widersprüchlichkeiten durchsetzt, die der Konfrontation mit der Vielschichtigkeit von Kunst entspringen. Diese Gespaltenheit wird vordergründig von der Imago des engagierten, mit seiner Kunst etwas bewegen wollenden Schriftstellers verdeckt, zeigt sich aber im Rahmen der Textarbeit deutlich. Zusammenführen kann man den ästhetischen sowie den rezeptionsorientierten Anspruch an Sprache nur, indem man beide Komponenten als Forderungen ansieht, um deren gleichberechtigte Umsetzung Toller ringt. Es geht Toller nicht um „ehrwürdige Phrasen, die Rost ansetzen“ [SW 3, EJD, 121], sondern um eine Form der Wahrheitsfindung: „Man soll sich frei machen von verlogener Phraseologie, Begriffe, die wie abgeklapperte Kupfermünzen klingen, auflösen und die übrigbleibenden wahren Inhalte ehrlicher benennen“ [SW 4.1, SdR, 656]. Die in seinen Augen relevanten Inhalte trägt der Schriftsteller von außen als Sujet in seine Kunst hinein, das „Ewige“ jedoch, das an den „wahren Inhalte[n]“ entscheidend Anteil hat, scheint im Kunstwerk durch und legt den Blick auf die Metaphysik des Lebens frei. Auf eben diesen unerklärlichen Vorgang, die Autonomie des Kunstwerks, bezieht sich Tollers Idee von der magischen Kunst. Die Position, aus der heraus ein literarisches Kunstwerk entsteht, bestimmt die Intensität und konkrete Formung dieses „Ewigen“ entscheidend mit:

⁴³ Ebd., S. 79.

Daß es 'zeitlose' Elemente in der Kunst gibt, Ausdruck der kosmischen Beziehungen, die kaum merklich sich ändern, bestreitet kein ernsthafter Künstler. Auch revolutionäre dramatische und epische Kunst wird neben Zeitaktivität Besinnung auf jenes Letzte in uns wecken, das Angelus Silesius 'Unio Mystica' nannte, und das ich nennen möchte: Stille des All. Von sinnlicher Gegenwart erfüllt, wird der kämpfende Künstler sie ahnend gestalten. Der Lyriker, der das private Alleinsein des Menschen, seine naturseligen und erkenntnistraurigen Beziehungen formend übermächtig, folgt anderen Gesetzen. Leider haben wir heute keine zeitgiltige [sic] Dramaturgie, wie Lessing sie für seine Epoche geschaffen hat. Nicht die Fülle verschiedenartiger Kunstgestalten schafft Verwirrung, sondern das Fehlen klarer kritischer Begriffe. Die große 'reine Form' ist in der Theorie immer das 'Ewige'. [SW 4.1, *Arbeiten*, 157]

Toller, „vielfältig in der Tradition der idealistischen Ästhetik“⁴⁴ stehend, nimmt im Versuch der Zusammenführung der Komponenten Ästhetik und Wirkung indirekt Bezug auf Friedrich Schillers Engführung von „Sachtrieb“⁴⁵

⁴⁴ Ketelsen 1985, S. 146. René Eichenlaub spricht vom Einfluß der deutschen Klassik auf Toller und führt Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* als konkretes Beispiel an [Eichenlaub 1980, S. 179]. Franz Norbert Mennemeier geht gar von einem „Weiterwirken der Inspirationsästhetik in Tollers Selbstdeutungen“ [Mennemeier 1972 (1981), S. 74] aus, während Thomas Stachel ganz allgemein darauf verweist, man dürfe in Tollers Fall die Traditionslinien der deutschen Ästhetik nicht außer Acht lassen: „another reminder that for interpretive purposes Toller needs to be placed firmly within the German aesthetic tradition (from Lessing, Schubart, Schiller, Büchner and Heine onward all the way to Heinrich Mann, Döblin and Brecht)“ [ders.: "Almost American." Ernst Toller Abroad. In: "Escape to Life". German Intellectuals in New York: A Compendium on Exile after 1933. Hrsg. von Eckart Goebel und Sigrid Weigel unter Mitarbeit von Jerome Bolton, Tine Kutschbach und Chadwick Smith, Berlin u. a. 2012, S. 493]. Vgl. auch Davies 1996, S. 46: „Thus through Expressionism, Strindberg, Ibsen and the German Naturalists, and Hebbel, we can trace the political aspect of *Die Wandlung* straight back to Schiller's concept of the theatre as a moral institution“.

⁴⁵ Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Zwölfter Brief. In: Ders.: Theoretische Schriften. Hrsg. von Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer, Frankfurt am Main 2008 [= Friedrich Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 8], S. 596: „Der erste dieser Triebe, den ich den *Sachtrieb* nennen will, geht aus von dem physischen Dasein des Menschen oder von seiner sinnlichen Natur, und ist beschäftigt, ihn in die Schranken der Zeit zu setzen und zur Materie zu machen“.

und „Formtrieb“⁴⁶ im „Spieltrieb“⁴⁷. Der Mensch „soll alles innre [sic] veräußern und alles äußere formen“⁴⁸. Die Sprache ist in Tollers Vorstellung folglich ein Medium, welches der Wahrheit zum Ausdruck verhilft. Daher stellt er

seine poetische Sprache nicht in den Dienst seiner politischen Ziele, sondern er füllt sie nur mit dem Material politischer Terminologie und Begrifflichkeit auf. Vorrang hat immer ein Sprechen, das man als poetisch bezeichnen kann, weil es politische Kategorien auch als allgemein menschliche Denkfiguren begreift.⁴⁹

Toller bemüht sich, „Vernebelungen aufzulösen“⁵⁰. Im Fokus steht die Annäherung an eine umfassende Welterfahrung, die alle Aspekte des Lebens einbezieht und sich gerade nicht ideologisch besetzten und damit zwangsläufig einseitig argumentierenden Versatzstücken unterwirft. Die so gekennzeichnete „Kritik der nichtidentischen Sprache“⁵¹ richtet sich gegen eine unehrliche, da allein zweckgerichtete Aufladung von Sprache mit zielgerichteten Inhalten.⁵²

⁴⁶ Ebd., S. 598f.: „Wenn der Sachtrieb nur *Fälle* macht, so gibt der Formtrieb *Gesetze*; Gesetze für jedes Urteil, wenn es Erkenntnisse, Gesetze für jeden Willen, wenn es Taten betrifft. [...] Wenn aber das moralische Gefühl sagt: *das soll sein*, so entscheidet es für immer und ewig – wenn du Wahrheit bekennst, weil sie Wahrheit ist, und Gerechtigkeit ausübst, weil sie Gerechtigkeit ist, so hast du einen einzelnen Fall zum Gesetz für alle Fälle gemacht, einen Moment in deinem Leben als Ewigkeit behandelt.“

⁴⁷ Ebd., Vierzehenter Brief, S. 607: „der Spieltrieb wird also bestrebt sein, so zu empfangen, wie er selbst hervorgebracht hätte, und so hervorzubringen, wie der Sinn zu empfangen trachtet.“

⁴⁸ Ebd., Eilfter Brief, S. 595.

⁴⁹ Rolf Selbmann: Zwischen Max Hölz und Adolf Hitler. Kurt Tucholsky, Ernst Toller und "Die Weltbühne". In: SdETG 4, S. 137.

⁵⁰ Jordan 2002, S. 323.

⁵¹ Ladenthin 2010, S. 76. Weitergeführt wird diese Analyse bei Gerhard Scholz mit einem Verweis auf Tollers Strategie „der Nachahmung des Nichtidentischen, das umso stärker auf die Notwendigkeit identischen Sprechens und Beim-Namen-Nennens verweist“ [Scholz 2014, S. 103] – eine Nachahmung, die nicht zuletzt im zur Schau stellen der „Theater-Realität“ [ebd.] zum Tragen kommt.

⁵² Vgl. Ladenthin 2010, S. 78f.: „Weder Politik noch Erkenntnis streben nach der reinen Form. Sie *bedienen* sich der Formen, um ihre Zwecke zu erreichen. [...] Literatur muss sich verweigern [...] Sie darf sich *nicht* als Mittel für außerkünstlerische Zwecke verstehen. [...] Literatur dient keinem Zweck außer sich selbst. Sie ist Zweck in sich selbst. [...] Die Zweckfreiheit der Literatur ist ihr Sinn, weil sie nur dann jenes anrührt, was alle Verunft und auch die politische Literatur nicht erreicht: den Grund von allem.“

Zugleich soll Sprache aber auch nicht festhalten „an Worten, die längst vermodert, an Gefühlen, die längst gestorben sind“ [SW 3, EJD, 251f.],⁵³ sondern in direktem Bezug zu ihrer Zeit und Umgebung stehen.

Über *Die Wandlung* merkt er an:

Das Stück war mir 1917 mehr als ästhetisches Bekenntnis, ich habe mit ihm als Flugblatt gearbeitet, damit gegen den Krieg 'gehetzt' und zum Streik gerufen, und nach mancher geheimen Vorlesung, die der Polizei entging, Kameraden gesammelt, die bereit waren, revolutionäre Kleinarbeit zu leisten.⁵⁴ [SW 3, BadG, 345]

Dieser Bezug ergibt sich oftmals auf natürliche Weise, da Sprache das zum Ausdruck bringt, was den Menschen beschäftigt: „Verse, aus dem Schrecken des Krieges geboren, ihn treffen und anklagen“ [SW 3, EJD, 164]. Tollers Sprachverständnis gründet sich also einerseits auf seine Lektüreerfahrungen mit Werken „klassischer“ Dichter, andererseits aber auch auf die Kenntnis zeitgenössischer literarischer Strömungen, sowie auf die Reflektion der Möglichkeiten, die von Sprache in ihrer Funktion der Wahrheitsvermittlung ausgehen.⁵⁵

⁵³ In diesem Sinne berauschen sich die Niederschönenfelder Gefangenen in der zitierten Textstelle an ihren Gesprächen, deren wichtigster Gegenstand das Wiederauflebenlassen der Vergangenheit ist.

⁵⁴ Der Frage, wie viel Stilisierung in dieser Beschreibung enthalten ist – eine Frage, die nicht nur für die *Briefe aus dem Gefängnis* von Belang ist –, soll hier nicht nachgegangen werden, da an dieser Stelle ausschlaggebend ist, welches Bild Toller von seiner Ästhetikkonzeption nach außen hin vermittelt hat, und zunächst einmal nicht, ob sich diese dann auch so umsetzen ließ. Auf die Bereiche Rezeption und intendierte Wirkung geht 2.5 näher ein. Hier sei nur auf den hohen Rang der „Wirkungsstrategie“ verwiesen, „der Toller den dokumentarischen Wert klar unterordnet“ [SW 3, Überlieferung und Textgeschichte der BadG, 680].

⁵⁵ Christian Klein benennt dies zutreffend als „un besoin d’action tourné sur le pouvoir de la parole“ [„ein Wunsch, tätig zu werden, der sich auf die Macht der Sprache besinnt“; ders.: Ernst Toller (1893-1939): *Vivre / écrire la révolution*. In: *Écritures de la révolution dans les pays de langue allemande*. Hrsg. von der GRECA (Groupe de Recherche et d’Études sur la Culture Allemande) unter Leitung von Geoffroy Rémi und Patricia Desroches-Viallet, Saint-Étienne 2003, S. 241].

Dabei ist sich Toller durchaus bewusst, wie anfällig Sprache als Medium für ambige Inhalte und Manipulation ist.⁵⁶ Die Missverständlichkeit, die sprachlichem Ausdruck anhaftet, stellt Toller im Leitmotiv des gegenseitigen Nichtverstehens dar.⁵⁷ Dieses Nichtverstehen wiederum kann nur diskursiv aufgelöst werden, unter Zuhilfenahme eben des Mediums, das zur Entstehung des Konflikts beigetragen hat.⁵⁸ Befördert wird das Nichtverstehen auch durch eine gewisse Gleichgültigkeit⁵⁹, die vom Umgang der Medien mit den Schlagzeilen noch befördert wird. Der Strom „sensationelle[r] Meldungen“⁶⁰ wird zum „Symptom eines Diskurses, eines öffentlichen Systems, das sein Gleichgewicht verloren hat, aber immer noch weiter 'Nachrichten' produziert“⁶¹ und

⁵⁶ „Schlagworte – zeugende Gespenster.“ [SW 3, BadG, 378]. Zur Unterscheidung von Dichtung und Propaganda siehe S. 49.

⁵⁷ Den Hinweis auf dieses erhellende Element der Sprachmotivik gibt René Eichenlaub, der in diesem Kontext unter anderem auf die Figur Pickel aus *Hoppla, wir leben!* verweist [Eichenlaub 1980, S. 179f.]. Das Motiv des gegenseitigen Nichtverstehens steht auch in engem Bezug zum Vorgang des Schweigens.

⁵⁸ Zur Bedeutung des sprachlichen Ausdrucks im Kontext gesellschaftlicher Konsensfindung vgl. Scholz 2014, S. 30: „Solche [gesellschaftlichen] Prozesse wirken sich doppelt auch auf die literarische Produktion aus: Direkt, insofern das Geschriebene unweigerlich das aktuell Gesprochene und Gedachte mitreflektiert, d. h. der literarische Diskurs sich aus den anderen Diskursen speist; und indirekt, insofern die Literatur als *literature* [sic] *engagée* aktiv an den Diskursen teilnehmen und sie mitsteuern möchte.“

⁵⁹ „Habe ich nicht selbst, wenn ich von Hungersnöten in China, von Massakres in Armenien, von gefolterten Gefangenen auf dem Balkan las, die Zeitung aus den Händen gelegt und, ohne innezuhalten, mein gewohntes Tagewerk fortgesetzt? Zehntausend Verhungerte, tausend Erschossene, was bedeuteten mir diese Zahlen, ich las sie und hatte sie eine Stunde später vergessen Aus Mangel an Phantasie. Wie oft habe ich Hilfesuchenden nicht geholfen. Aus der Trägheit meines Herzens“ [SW 3, EJD, 258f.]. Vgl. dazu auch Gordana-Dana Grozdanic: Der gefesselte Dichter: Ernst Tollers "Der entfesselte Wotan" als satirische Selbstbespiegelung. In: SdETG 4, S. 190: „Der Schwerpunkt [in Tollers Werk] liegt jedoch keineswegs in einer unmittelbaren Identifikation des Schriftstellers mit dem Titanen, sondern in der Entwicklung und Erziehung zum Mit-Leiden, die im Rahmen des westlichen humanistischen Gedankenguts stattfinden soll und bei der Phantasie, Kunst und Literatur wichtige Rollen zugeschrieben werden.“

⁶⁰ Galili Shahar: TheaterAvantgarde in Deutschland. Jüdische Wanderer-Figuren: Stereotypen, Humor und Selbstinszenierung. In: Forum Modernes Theater 18 (2003), Nr. 1, S. 45.

⁶¹ Ebd.

sich über „die alltägliche Sprache einer zynischen Zeit“⁶² definiert. Gegen die Unpersönlichkeit, die sowohl in *Hinkemann*⁶³ als auch in *Hoppla, wir leben!*⁶⁴ und dem Hörspiel *Berlin, letzte Ausgabe!*⁶⁵ die Bekanntmachung internationaler Schreckensnachrichten prägt, setzt Toller an anderer Stelle die höchst private und an das Persönlichste rührende Sehnsucht des Gefangenen nach dem „warmen Lärm der Stadt“: „Ich bin sehr allein, im Käfig der schweren Stille überfällt mich die Angst der großen Verlassenheit, um einen Menschen zu hören, spreche ich ein paar Worte laut vor mich hin, die Worte tönen hohl und ohne Echo, mitten im Satz zerbricht meine Stimme“ [SW 3, EJI, 230]. Sprache ist in Tollers Verständnis unabdingbar für das Gemeinschafts- und Zugehörigkeitsgefühl des Menschen. In seiner rudimentärsten Form funktioniert sprachlicher Ausdruck auch ohne akustische Merkmale: „Am andern

⁶² Ebd.

⁶³ In *Hinkemann* werden die verschiedenen Meldungen, deren Inhalt bereits aus einem Potpourri heiterer und katastrophaler Nachrichten besteht, auf acht Zeitungsjungen verteilt und so noch einmal kontrastiert [SW 1, 219f.]. „Die Zeitungsjungen rufen die Nachrichten aus, die ohne Kritik einseitig ins Ohr dringen und die brutalen und sexuellen Triebe der Bevölkerung ansprechen“ [Kim 1998, S. 173]. Die verschiedenen Darstellungen von Zeitungsjungen finden auch Erwähnung bei Shahr 2003, S. 44f., und Rothstein 1999, S. 229 und 232.

⁶⁴ Die futuristische Radiostation, über die das Grand Hotel in *Hoppla, wir leben!* mit der Welt verbunden ist, wird dem bereits aus *Hinkemann* bekannten Strukturprinzip nachgebildet. Die Funktion der Zeitungsjungen übernehmen nun die verschiedenen Radiofrequenzen, über die der Telegraphist durch Umschalten auf eine Vielzahl unterschiedlichster Nachrichten zugreifen kann. Beide Fassungen [SW 2, Hwl (Erste Fassung), 59-61, bzw. SW 2, Hwl (Zweite Fassung), 135-137] sind vom Erstaunen des Karl Thomas und der resignativen Haltung des Telegraphisten geprägt: „Vorläufig dienen diese Apparate dazu, damit die Menschen sich desto raffinierter totschiessen. Was ist der Clou der Elektrizität? Der elektrische Hinrichtungsstuhl. [...] Wir werdens nicht ändern“ [„Was ist [...] Hinrichtungsstuhl.“ nur in der zweiten Fassung].

⁶⁵ Zu Beginn von *Berlin, letzte Ausgabe!* treten die Zeitungsjungen wieder in Erscheinung und bringen das Klima der Zeit auf den Punkt: „1. Zeitungsjunge: Mensch, Orje, sone Überschrift 'Abrüstungsprobleme'. Wat uns schon Abrüstungsprobleme intressieren duhn. / [...] / [...] / [...] / 4. Zeitungsjunge: In mein Beßirk sind se mehr for Unjlick und Mord. / 1. Zeitungsjunge: Na denn bedien Dir, Paule. Eisenbahnzusammenstoß bei Nürnberg. 7 Tote, Mensch! Ne Null zu, hört sich besser an“ [SW 5, 199 ; sic].

Morgen um die gleiche Zeit bin ich wieder am Gitter, wieder ist das Mädchen am Fenster. [...] sie erfindet die Sprache wortreicher Gesten, Augen und Lächeln sind Vokale, Hände und Schultern Konsonanten“ [SW 3, EjiD, 174]. Für die diskursive Auseinandersetzung ist die Kommunikation über das gesprochene oder geschriebene Wort allerdings unausweichlich.⁶⁶ Als Baustein der Kunst trägt Sprache maßgeblich zur intellektuellen Bildung, aber auch zur metaphysischen Selbst- und Fremderfahrung des Menschen bei, indem sie nicht allein formulierte Inhalte transportiert, sondern darüber hinausgehend auf einer Metaebene an den „Wege[n] zur Formung des Ewig-Menschlichen“⁶⁷ beteiligt ist.

⁶⁶ Obgleich Toller den intellektuellen Diskurs mehrfach als gefährliches Terrain darstellt, auf dem nur im seltensten Fall eine Einigung erzielt werden kann, so beispielsweise in den Auseinandersetzungen zwischen Sonja Irene L. und dem Namenlosen [SW 1, MM, 80-85, 90-95, 101-105], den Arbeitern in *Hinkemann* [SW 1, 207-217] oder auch im Rahmen des „Diskussionsabend[s] der Gruppe der geistigen Kopfarbeiter“ in *Hoppla, wir leben!* [SW 2, 137-139]. Die Einschätzung der „geistigen Kopfarbeiter“ wird bereits in einem Brief an Kurt Hiller zum Thema Logokratie vorweggenommen: „Sie setzen voraus, daß jeder 'Geistige' a priori ein höheres Urteilsvermögen habe als Piefke. Denken Sie einmal daran, was die 'Geistigen' im Krieg für ein Urteilsvermögen besaßen“ [SW 3, BadG, 392 ; dazu auch Deák 1968, S. 79]. Als positives Gegenbeispiel entwirft Toller in seinem letzten Stück *Pastor Hall* das Gespräch zwischen dem Sozialisten Peter Hofer und Friedrich Hall [SW 2, 617-619]. Der Pastor schöpft aus der Erich Mühsam betreffenden Erzählung neuen Mut. Die Darstellung von Mühsams Tod – und auch die des Bibelforschers Herder – deshalb aber als stilisierte „Selbstaufopferungen“ zu begreifen [Kim 1998, S. 323 ; zu Herder als Märtyrer vgl. Partie 1988, S. 323 und Jäger 2005, S. 241], entbehrt einer gewissen Grundlage. Ebenso ist die aus sozialistisch-marxistischer Perspektive getroffene These verfehlt, die „Revolution“ werde gerade durch die Bezugnahme auf Mühsams Beispiel „eingeengt auf den Bereich einer geistigen Haltung“ [Hans Marnette: Untersuchungen zum Inhalt-Form-Problem in Ernst Tollers Dramen, Potsdam 1963, S. 362], denn Zentrum dieser Anekdote ist nicht die Revolutionshoffnung Mühsams, sondern die Illustration einer generellen Widerstandshaltung.

⁶⁷ Brief an Ernst Niekisch vom 27.11.1921, abgedruckt in GW 6, 116f., hier: 117. Toller zitiert aus einer „Anmerkung“ zu den „Hinkemanns“ [sic]. Vgl. dazu auch John M. Spalek: Ernst Tollers Vortragstätigkeit und seine Hilfsaktionen im Exil. In: Exil und innere Emigration II. Internationale Tagung in St. Louis. Hrsg. von Peter Uwe Hohendahl und Egon Schwarz, Frankfurt am Main 1973 [= Wissenschaftliche Paperbacks Literaturwissenschaft

Die Annäherung an Tollers ästhetische Theorie über das Sprachverständnis des Dichters deckt jedoch nur einen Teilbereich ab. Weiterhin bleibt zu fragen, welche anderen Faktoren Toller als Kunst determinierend herausgestellt hat.

2.3 Kunstcharakteristika

Das auf die Person Tollers projizierte Bedürfnis nach Kategorisierung spiegelt sich auch in den von außen an seine Sprachkunstwerke herangetragenen Bezeichnungen wider. Den Oberkategorien „Expressionismus“ und „Neue Sachlichkeit“ folgt eine beträchtliche Zahl individueller Zuschreibungen. Der Begriff „Revolutionsdrama“ begegnet häufig. Er ist auf verschiedene Stücke⁶⁸

18], S. 88, der anmerkt: „Proletarische Kunst war für ihn einfach ein Ausdruck der allgemein menschlichen Lage“. Manfred Durzak sieht bei Toller „Ansätze zu einer durchaus bemerkenswerten neuen Ästhetik, [...] trotz der Verwendung abgegriffener Worte wie 'ewige menschliche Probleme““ [Durzak 1979, S. 98].

⁶⁸ Insbesondere auf *Die Wandlung* (1919), *Masse Mensch* (1921), *Die Maschinenstürmer* (1922), *Feuer aus den Kesseln* (1930), wobei in einigen dieser Stücke gerade der Konflikt zwischen den Protestformen Streik und Revolution in den Fokus rückt. Die Auseinandersetzung mit der Revolution stellen weiterhin die kritische Szene *Deutsche Revolution* (1921) und das fragmentarisch erhaltene „Kollektivdrama“ [SW 2, Nachwort zu *Berlin 1919*, 655] *Berlin 1919* (1926/27) in den Mittelpunkt. *Hoppla, wir leben!* (1927) nimmt die Revolution als Ausgangspunkt, von dem aus der Parcours 'ehemaliger' Revolutionäre abgehandelt wird. In gewisser Weise präsentiert auch *Der entfesselte Wotan* (1923) in seinen eskapistischen Tendenzen eine Form der Revolution als die bestehende Gesellschaft negierendes Konstrukt. Explizite Bezüge zur Tradition des Revolutionsdramas weist natürlich Tollers Massenfestspiel *Bilder aus der großen französischen Revolution* (1922) auf, das in einer Reihe steht mit *Krieg und Frieden* (1923, nicht überliefert) und *Erwachen! Massenschauspiel für das werktätige Volk zu Wasser und zu Lande* (1924) sowie den Sprechchorwerken *Requiem den erschossenen [später: gemordeten] Brüdern* (1919), *Der Tag des Proletariats* (1920) und *Weltliche Passion* (vermutlich 1932). Insbesondere zu den ersten beiden Sprechchorwerken Tollers und ihrer intendierten semi-kultischen Wirkung der „kollektive[n] Beschwörung“ vgl. Wilfried van der Will und Rob Burns: Arbeiterkultur in der Weimarer Republik. Eine historisch-theoretische Analyse der kulturellen Bestrebungen der sozialdemokratisch organisierten Arbeiterschaft, Frankfurt am Main u. a. 1982 [= Ullstein-Buch 35141: Ullstein-Materialien], S. 171-186, zu einer „genaueren Definition des Sprechchors“ ebd., S. 186-190.

Tollers anwendbar, kann diese aber nicht in ihrer Mehrschichtigkeit erfassen.⁶⁹ So erklärt sich die Vielfalt der Einordnungsversuche: „Ich-Drama [...], andererseits als politisches Drama [...] und schließlich als Tendenzdrama“⁷⁰ und „Agitationsdrama“⁷¹ (*Die Wandlung*), „Ideendrama oder Bekenntnisdichtung“⁷² sowie „Entwicklungs drama“⁷³ (*Masse Mensch*) „Parabelstück“⁷⁴, „modernes Anti-Märchen“⁷⁵ (*Hinkemann*), „sowohl persönliche Psychodramen als auch soziale Dramen“⁷⁶ (Tollers frühe Stücke und *Hoppla, wir leben!*), „Resignativer Ausklang [...] 'Gegen-Wandlung“⁷⁷ und „ironisch-bittere[r] Warn gesang[]“⁷⁸ (*Hoppla, wir leben!*), „Justizdrama“⁷⁹, „historische[s] Revolutionsstück“⁸⁰, „dramatische Studie“⁸¹ (*Feuer aus den Kesseln*) – die Liste

⁶⁹ Die Verwendung des Begriffs „Revolutionsdrama“ ist nicht unumstritten. Steven Martinson [1988, S. 243] stellt die diffuse Anwendung des Terminus auf eine große Bandbreite verschiedener dramatischer Texte heraus, während Thomas Bütow darauf hinweist, dass die Provenienz des jeweiligen Revolutionsbegriffs rückwirkend ebenfalls von Belang ist, wenngleich die „Zeit [...] nicht zwischen einem marxistischen und einem aktivistischen Revolutionsbegriff“ unterschied [Bütow 1975, S. 27, der hier vereinfacht].

⁷⁰ Horst Denker: "Die Wandlung". In: Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart. Hrsg. von Manfred Brauneck, Bamberg 1970, S. 48-59. Zitiert nach Hermand 1981, S. 122. Ähnliche Formulierungen finden sich, auf mehrere Dramen bezogen, bei Sigurd Rothstein und René Eichenlaub: „Ich-Dramatik [...] abgelöst durch ein proletarisches Drama“ [Rothstein 1987, S. 111], „*Ich-Dramatik* [...] *Erlebnis-Dramatik*“ [Eichenlaub 1980, S. 127].

⁷¹ Mennemeier 1972 (1981), S. 74.

⁷² Rothstein 1987, S. 77.

⁷³ Michael Ossar: Anarchism and Socialism in Ernst Toller's "Masse-Mensch". In: *Germanic Review* 51 (1976), Nr. 3, S. 194.

⁷⁴ Benson 1987, S. 99.

⁷⁵ Mennemeier 1972 (1981), S. 83.

⁷⁶ Vanhelleputte 2000, S. 201.

⁷⁷ Durzak 1979, S. 149.

⁷⁸ Lixl 1986, S. 175.

⁷⁹ Rothstein 1987, S. 179. Das Justizdrama behandle Recht, das Revolutionsdrama Macht.

⁸⁰ Holger Rudloff: Ernst Toller. In: *Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren*. Band 7: Vom Beginn bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Gunter E. Grimm und Frank Rainer Max, Stuttgart 1989 [= Reclams Universal-Bibliothek 8617], S. 417.

⁸¹ Lixl 1986, S. 189.

ließe sich weiterführen. Toller selbst hat durch mehrmaligen Wechsel von Titeln und Untertiteln ebenfalls seinen Teil zu den ausufernden Kategorisierungsversuchen beigetragen, wie am Beispiel von *Hinkemann* ersichtlich wird:

Die Titelgebung variierte: das Drama wurde zunächst als 'eine proletarische Tragödie', in der Tradition des sozialen Dramas, mit *Die Hinkemanns* überschrieben, [...] wurde im Titel *Eugen Hinkemann* das große Stilvorbild, Georg Büchners *Woyzeck*, deutlich, im Titel *Der deutsche Hinkemann* schließlich die Tradition des allegorischen Dramas erkennbar [...]; Toller hat aber noch 1923 auf die Überbetonung der allegorischen Stiltzüge [...] mit dem endgültigen Titel *Hinkemann* geantwortet.⁸²

Die umfassenden Versuche, Tollers Texte zu klassifizieren, setzen sich in der Diskussion um *Eine Jugend in Deutschland* fort.⁸³ Solch eine Einordnung in verschiedene literarische Strömungen und die Zuweisung spezifischer Genrebezeichnungen auf der Grundlage von Form, Stil und Inhalt ist zugleich gegenwartsbezogen und rückwärtsgewandt: Gegenwartsbezogen im Falle des

⁸² GW 6, Anmerkung der Herausgeber, 142f.

⁸³ „Roman“ [Descourvières 1999, S. 60 ; aufgegriffen von Golec 2003, S. 23], „Erinnerungsbuch“ [Gerhard Schmolze: Schwierige Jahre in Deutschland. Ernst Tollers Weg von der Assimilierung zur Ausbürgerung. In: Deutsche Autoren des Ostens als Gegner und Opfer des Nationalsozialismus: Beiträge zur Widerstandsproblematik. Hrsg. von Frank-Lothar Kroll, Berlin 2000 [= Literarische Landschaften 3], S. 372], „Rechenschaftsbericht“ [Denkler 1970 (1981), S. 120 ; Schlitzberger 2009, S. 164], „Confessio und Kampfschrift“ [Alfred Bodenheimer: Ernst Toller und sein Judentum. In: Deutsch-jüdische Exil- und Emigrationsliteratur im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Itta Shedletzky und Hans Otto Horch, Tübingen 1993 [= Conditio Judaica 5], S. 185]. Schlüssig, wenngleich den Grad der Stilisierung nicht ausreichend kennzeichnend, Janusz Golec: „Ich neige vielmehr zu den 'üblichen' Interpretationen, die [...] das Werk Tollers für eine Autobiographie – wenn auch mit stilisierten Passagen – halten und darin eine wichtige Informationsquelle über den mentalen Wandel des Ich-Erzählers Toller und seiner Zeitgenossen erblicken“ [Golec 2003, S. 24]. Wolfgang Rothe hält fest: „So sind die Schreckensgemälde, die Toller [...] von Niederschönenfeld gab, überaus subjektiv und als historische Quellen von eingeschränktem Wert; das gilt übrigens für sämtliche lebensgeschichtliche Mitteilungen Tollers, die häufig ersichtlich zurechtgebogen, stilisiert sind“ [Wolfgang Rothe: Ernst Toller in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1983 (21997) [= Rowohlt's Monographien 312], S. 14 ; zum Zusammenhang von „literarische[m] Werk“ und „Lebenslauf“ siehe ter Haar 1977, S. 2f.].

Autors, der sich von zeitgenössischen Strömungen abgrenzt oder sich diesen zuwendet, sowie der ersten Einordnung durch die Literaturkritik; rückwärts-gewandt in dem Maße, in dem die Forschungsergebnisse der Literaturwissenschaft den Grad der Vernetzung im zeitgenössischen Diskurs und die Relevanz von Traditionslinien konstatieren. Nimmt man dieses theoretische Konstrukt der literarischen Interaktion als Basis, stellt sich zunächst die Frage, in welchem intellektuellen Bezugsrahmen sich der Textproduzent⁸⁴ bewegt. Welche Charakteristika kennzeichnen also Tollers Kunstbegriff? Auf seine literarischen Anfänge rekurrierend, beschreibt er 1933 den künstlerischen Ausgangspunkt weiter Teile seiner Schriftstellergeneration:

Es waren die jungen, tapferen Schriftsteller Europas, die als erste nach dem Kriege die falsche und verlogene Kriegsromantik enthüllten, die den Krieg in seiner wahren Gestalt zeigten. Gewiss nicht immer in klassischen Formen. Aber wie kann eine Zeit, die so chaotisch ist wie die unsere, klassische Gestalten schaffen? Das Chaos der Zeit musste auch in ihren Werken sich spiegeln. Die Welt ist so bar jeder Schönheit geworden, dass dem künstlerischen Werk fehlen musste, was der Kritiker von gestern verlangt: die reine Schönheit. Der junge Schriftsteller wollte ja gar nicht Ruhe und Beruhigung geben, er wollte, er musste Unruhe erzeugen, nach einem Worte Hebbels, an den Schlaf der Welt rühren. [SW 4.1, *Rede im Pen-Club [in London]*, 333]

Implizit gibt dieses Zitat auch zu verstehen, dass die „klassischen Formen“ und Traditionslinien durchaus im Bewusstsein verankert sind, aber intentional umgangen werden.

⁸⁴ An dieser Stelle wird der Terminus „Textproduzent“ verwendet, um deutlich zu machen, dass in der vorliegenden Untersuchung durchaus von der Importanz des Autors bei der Entstehung eines Textes ausgegangen wird. Im Gegensatz zu einseitig textorientierten Theorien [Begriff in Anlehnung an: Handbuch Literaturwissenschaft. Hrsg. von Thomas Anz. Band 2: Methoden und Theorien, Stuttgart u. a. 2013] sei hier unter Berücksichtigung der Postulate eines hermeneutischen Intentionalismus das Einfließen persönlicher Erfahrungen, Vorstellungen und Werte des Autors prinzipiell als Tatsache angenommen, wobei die Frage nach dem faktischen Anteil dieser Determinanten zunächst offen gelassen wird, da sie für jeden Text neu beantwortet werden muss. Der Auffassung, man könne für Tollers Werk aufgrund eklatanter Stilunterschiede von Früh- und Mittel- bzw. Spätwerk überhaupt keine allgemeingültigen Aussagen treffen [so postuliert von Kuhn 1992, S. 170], soll hier entschieden entgegengewirkt werden.

Indem Toller von den „jungen [...] Schriftstellern Europas“ spricht, trägt er selbst zum Aufbau einer neuen Traditionslinie bei, die aus dem gemeinsamen kulturellen Erbe entsteht⁸⁵ und zugleich unter dem Stichwort „Formzertrümmerung und Disproportionierung“⁸⁶ eigene Wege geht. Die Betonung der Wahrheitssuche⁸⁷, die den jungen Schriftstellern Tapferkeit abverlangt, verweist im Einklang mit der Erwähnung Friedrich Hebbels auf einen aktiven, in seiner Zeit agierenden Dichtertypus, den Toller zum Vorbild erhebt.⁸⁸ Kunst wohnt im Ästhetikbegriff Tollers notwendig ein Element der Zeitbezogenheit⁸⁹ inne:

⁸⁵ Das gemeinsame kulturelle Erbe spielt im Rahmen der Exilthematik ebenfalls eine Rolle: „The democratic countries have received the emigrants with hospitality for which we feel profound gratitude and which proves that human solidarity is strong and alive. The same ideas, dear and sacred also to us, live and work in these countries. We have known and loved the work of their great men before they gave us shelter. The works of Shakespeare, Moliere, Tolstoy, Whitman, Zola, Ibsen, Byron, to name only a few, we have always considered our legacy of culture, riches belonging to all of us“ [SW 4.1, *The Last Testament of Ernst Toller*, 447]. Cordula Grunow-Erdmann definiert Tollers Position als einen Versuch der Weitervermittlung „bewährte[r] Werte' [...] im modernen Sinne ethischer, sittlicher Orientierungen des Menschen“ [Grunow-Erdmann 1994, S. 265] und ist bestrebt, den ästhetischen „Traditionszusammenhang“, in dem sich Tollers Kunst bewege, nachzuzeichnen [ebd., S. 31-36].

⁸⁶ Renate Ulmer: *Passion und Apokalypse. Studien zur biblischen Thematik in der Kunst des Expressionismus*, Frankfurt am Main u. a. 1992 [= Europäische Hochschulschriften. Reihe 28, Kunstgeschichte, Band 144], S. 51.

⁸⁷ Zur „Wahrheitsfindung“ siehe S. 35ff.

⁸⁸ 2.4 befasst sich eingehend mit Tollers DichtermodeLL; vorab sei hier auf grundlegende Anforderungen verwiesen, die Toller an den Künstler stellt: „Der Künstler verlernte, daß seine Werke aus der Synthese von Können und Charakter sich bilden, daß er nicht dem Geschmack des Tages zu dienen habe, sondern den großen Mächten des Lebens, der Wahrheit, der Gerechtigkeit, der Freude, der Schönheit, der Freiheit, dem Geist“ [SW 4.1, *Über die Macht des Wortes*, 561]. Zu Tollers Hebbel-Bezug ausführlich Cecil Davies [1996, S. 38-46].

⁸⁹ Die Bedeutung des Zeitbezugs in Tollers Ästhetikverständnis wird von Volker Ladenthin mehrfach hervorgehoben: „das Zeithafte [kann] gar nicht ohne Blick auf das Zeitlose dargestellt werden“ [Ladenthin 2010, S. 71 ; siehe auch ebd., S. 80: „Um das Ewige (der reinen Form) darzustellen, braucht der Schriftsteller das Zeitliche, ja das Zeitgemäße“, sowie S. 81: „Wenn es die Aufgabe von Kunst allgemein ist, reine Form zu sein, dann erfüllt sich dieser Sinnanspruch an die Kunst der Literatur gerade dadurch, dass sie 'die reine Form in ihrer zeithaften Gestalt' darstellt – oder genauer: dass sie 'die reine Form in

Von meinen Stücken hat man oft gesagt, sie seien nicht tendenzlos, nicht überparteilich. Was nennt der bürgerliche Kritiker tendenzlos, überparteilich? Jenes Gesamt von Betrachtungsarten und Erkenntnissen, in dessen traditionellen Geleisen er kutschiert, und die in Wahrheit die geistige Legitimierung des bürgerlichen Herrschaftsverhältnisses bedeuten. Gerade dieses Herrschaftsverhältnis will revolutionäre Kunst erschüttern. Was das werktätige Volk braucht, ist ein Theater, das im innigsten Kontakt zu unserer Zeit steht. Nie war große Kunst zeitlos. Ob wir Sophokles, Aristophanes, Dante, Shakespeare, Kleist, Büchner, Schiller betrachten, es waren 'aktuelle' Probleme, denen jene Dichter künstlerisch 'ewige' Deutung zu geben versuchten, sie waren Sprachrohr der aus der Zeit wirkenden Idee, der in der Zeit kämpfenden Gemeinschaft. [SW 4.1, *Arbeiten*, 156]⁹⁰

Auffallend ist zunächst, dass Toller hier wiederum sowohl ablehnend als auch affirmativ Bezug auf Traditionslinien nimmt. Die Zeitbezogenheit geht bei der Darstellung des „Ewigen“⁹¹ im Idealfall eine organische Verbindung mit

ihrer zeithaften Gestalt *ist*“]. Zum Komplex von Zeitlosigkeit und konkreter Wirkungsabsicht vgl. auch Harrison 1988, S. 195.

⁹⁰ Vgl. dazu auch Tollers Positionierung vor dem englischen jungen P.E.N.-Club aus dem Jahr 1933, welche vor dem Hintergrund der Konfrontation mit dem Faschismus europäische Traditionslinien und Gemeinsamkeiten in den Vordergrund stellt: „Der Staat verlangt häufig vom Schriftsteller, dass jener banale Optimismus in seinen Werken lebe, der die Regierungsmänner, das öffentliche Leben, die Zeitungen, die Hollywood-Filme auszeichnet. Aber es ist nicht die Aufgabe des wahrhaften Künstlers, ein happy end zu zeigen, das nirgends heute in der Welt sichtbar wird. Sondern im Gegenteil, die Zeit zu richten, wenn die Zeit den Geist verrät. Das haben alle wahrhaften Dichter getan, das taten Sophokles und Aristophanes, Dante und Shakespeare, Kleist und Büchner, Goethe und Schiller, Swift und Dickens, Byron und Shelley. Sie alle waren 'Dichter der Zeit', sie alle versuchten, zeitlichen Problemen zeitlose Deutung zu geben. Sie waren Sprachrohr der aus der Zeit wirkenden Idee, der in der Zeit kämpfenden Gemeinschaft. Keiner von ihnen hat je den tragischen Grund verschleiert, aus dem Leben und Kunst wachsen. Diese geistige Freiheit müssen wir retten in einer Zeit, in der die Vernunft verachtet und der Geist geschmäht wird, in der das Maschinengewehr mehr wert ist als der Mensch. [...] Ja, die Unvernunft ist aufgestanden in Europa, und sie verfolgt die Vernunft“ [SW 4.1, 334]. Es ist anzumerken, dass der Text der GW 1, 191, zusätzlich „Comelle und Racine, [...] Balzac und Hugo und Zola“ auflistet. Die vorliegende Auslassung verstärkt den Bezug zu Großbritannien.

⁹¹ Das „Ewige“ ist Teil der „Wahrheit“, der Kunst nachspürt, siehe S. 35.

diesem ein. Um eine solche Verbindung zu realisieren, darf ein Kunstwerk nicht zu thesenlastig sein.⁹² Es muss sich sozusagen aus dem Leben entwickeln:

Kunst erreicht mehr als den Verstand, sie verankert sein Gefühl. Sie gibt dem verankerten Gefühl geistige Legitimation. Ich glaube darum, daß der Künstler nicht Thesen begründen, sondern Beispiele gestalten soll.⁹³ Kunst gehört zu jenen seltenen geistigen Mitteln, verschüttete Instinkte zu erhellen, tapfere Haltungen zu schulen, spontanes Gefühl für Menschlichkeit, Freiheit und Schönheit zu vertiefen. [...] Sie [leere Begriffe] aufzulösen und von der neuen Nähe, die wir zu Dingen und Menschen gewonnen haben, zu gestalten und ehrlicher zu benennen, ist notwendig. [SW 4.1, *Arbeiten*, 165f.]

Damit befindet sich Toller in Nachbarschaft zum, aber nicht kompletter Abhängigkeit vom Aktivismus,⁹⁴ indem er Kunst aus dem Element der Zeitbezogenheit heraus als Form des Engagements versteht, dies aber nicht zu ihrem zentralen Charakteristikum erhebt. Die verschiedenen Säulen, auf denen Kunst aufbaut (Bezug zur „Stille des All“⁹⁵ und aktuelle Relevanz), tragen entscheidend zum Phänomen der Bedeutungsvielfalt bei. Der engagierte Dichter muss den Spagat zwischen Autonomie und Zweckbestimmung der Kunst bewältigen:

⁹² Interessant ist dabei gerade die Bezeichnung von Tollers Dramen als „Thesenstücke“ [Lixl 1986, S. 47].

⁹³ Vgl. dazu Ladenthin 2010, S. 73: „Die Kunst fundiert Verstandesleistungen, mischt sich aber nicht in die Inhalte.“

⁹⁴ Durzak 1979, S. 88. Dieser zieht aus der Feststellung jedoch genau den diametral entgegengesetzten Schluß, indem er Tollers Hinwendung zur Kunst als Kompensationshandlung begreift.

⁹⁵ Siehe S. 36. Vgl. zusammenfassend Rothe 1983 (²1997), S. 86: „Er prangerte einen Utilitarismus an, der von jedem Kunstwerk einen realen Nutzeffekt erheischt und es allein nach diesem beurteilt, er verabscheute den Neopuritanismus, der jegliche Schönheit perhorresziert, und einen Zelotismus, der dem Dichter verbieten will, *über das Leben nachzudenken und über den Tod*“ [Rothe bezieht sich hier auf Tollers Brief *An einen Arbeiter* aus dem Jahr 1922, vgl. SW 3, BadG, 354f.]. Dieser Grundgedanke ist ein Pfeiler von Tollers Ästhetikkonzeption; daher trifft Dorothea Kleins Annahme, *mit Hoppla, wir leben!* werde die Kunst „auf eine Begleitfunktion beschränkt“ [D. Klein 1968, S. 122], zwar auf Piscators Kunsttheorie zu, nicht aber auf die Tollers.

Man darf politische Dichtung nicht verwechseln mit Propaganda, die dichterische Mittel benutzt. Diese dient ausschließlich Tageszwecken, sie ist mehr und weniger als Dichtung. Mehr: weil sie die Möglichkeit birgt, im stärksten, im besten hypothetischen Fall den Hörer zu unmittelbarer Aktion zu treiben. Weniger: weil sie nie die Tiefe auslotet, die Dichtung erreicht: dem Hörer die Ahnung vom tragisch-kosmischen Grund zu vermitteln. Mit anderen Worten: wenn Propaganda zehn 'Probleme' zeigt, hat sie als psychologische Voraussetzung, daß alle zehn lösbar sind, und sie hat das Recht, die Lösung aller zehn zu fordern. Dichtung wird (man kann es nur an einem vagen Beispiel ausdrücken) bei zehn Problemen die Lösbarkeit von neun gestalten und die tragische Unlösbarkeit des letzten aufzeigen. Ob sie das pathetisch, resigniert, pessimistisch oder mit der Forderung des Dennoch! tut, ist eine Frage der geistigen Haltung, des künstlerischen Temperaments, nicht des Kerns. [SW 4.1, BzdN, 490]

Diese oft zitierte Passage führt einerseits auf den Begriff der „politischen Dichtung“⁹⁶, macht zugleich aber auch deutlich, was politische Dichtung in Tollers Augen eben nicht sein soll, nämlich dogmatisch-zweckbestimmt. Die

⁹⁶ Der Begriff findet sich unter anderem auch bei Kurt Pinthus: „So ist allerdings diese Dichtung, wie manche ihrer Programmatiker forderten (und wie wurde dieser Ruf mißverstanden!): politische Dichtung, denn ihr Thema ist der Zustand der gleichzeitig lebenden Menschheit, den sie beklagt, verflucht, verhöhnt, vernichtet, während sie zugleich in furchtbarem Ausbruch die Möglichkeiten zukünftiger Änderung sucht“ [Kurt Pinthus: *Zuvor*. In: *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*. Hrsg. von Kurt Pinthus, Berlin 1920, S. V-XVI. Zitiert nach: *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*. Mit Einleitungen und Kommentaren hrsg. von Thomas Anz und Michael Stark, Stuttgart 1982, S. 57]. Toller spricht im Rahmen der Abgrenzung zur Propaganda auch von „proletarischer Kunst“: „Es ist nicht Aufgabe der proletarischen Kunst, irgendwelche Parteiresolutionen in die Massen zu werfen, das mögen Agitatoren besorgen“ [SW 3, BadG, 354]. „If propaganda sought to incite its audience to immediate action, political art would articulate the workers['] deepest feelings and instincts“ [Dove 1986, S. 292]. Zur Unterscheidung von Kunst als „Parteinahme“ von „Propaganda“ vgl. die Ausführungen von Cordula Grunow-Erdmann [1994, S. 39-42]. Zusammenfassend Rosemarie Altenhofer [1976, S. 131f.]: „[Toller] hält eine eigene proletarische Kunst, die immer auch politische Kunst sein wird, für überaus notwendig, jedoch für 'nicht auf Grund von Programmen' machbar. [...] Der grosse Unterschied in der Auffassung von proletarischer Kunst liegt darin, dass die marxistisch-kommunistische Ästhetik der Kunst bzw. der Literatur als Teilbereich der Gesellschaftstheorie keine Autonomie zubilligt wie die bürgerliche Ästhetik, wie auch Toller“ [ähnlich auch ter Haar 1977, S. 28].

Problematik, die sich aus der Bemühung um Bewahrung des Zugangs zum Metaphysischen ergibt, liegt in der Umsetzung: Wie viel darf der Dichter von außen an ein Kunstwerk herantragen? In umgekehrter Richtung fragend, wie viel Autonomie darf oder muss ein Kunstwerk besitzen, und ergibt sich diese Autonomie tatsächlich von selbst? Was kann als Einfluß des Dichters definiert werden? Eine zufriedenstellende objektive Antwort scheint nicht denkbar – eben das macht Kunst aus, wie er am Beispiel des Expressionismus ausführte:

[Der Expressionismus] wandte sich gegen jene Kunstrichtung, der es genügte, Eindrücke nebeneinander zu reihen, ohne die Frage nach dem Wesen⁹⁷, nach der Verantwortung, nach der Idee zu stellen. Den Expressionisten genügte es nicht, Bilder zu photographieren, sie wußten, daß die Umwelt gleichsam in den Künstler hineinsinkt, in seinem seelischen Spiegel facettiert wird, daß es notwendig ist, diese Umwelt vom Wesen her neu zu gestalten. Denn auf diese Umwelt wollte der Expressionismus wirken [...]. Die Realität sollte vom Strahl der Idee neu erfaßt, neu geboren werden.⁹⁸ Alles Geschehen löste sich auf in äußeres und inneres Geschehen, die beide gleich wichtig, als bewegende Kräfte gleich stark waren. Im Stil war der Expressionismus prägnant, fast telegrammhaft, Peripheres vermeidend, immer ins Zentrum der Dinge vorstoßend. Der Mensch im expressionistischen Drama war keine zufällige Privatperson. Er war ein Typus. Gesetzt für viele unter Fortlassung ihrer Oberflächenzüge. Man enthäutete den Menschen und glaubte, unter der Haut seine Seele zu finden. [...] Im neuen Drama ist der proletarische Mensch aktiv, bewußt, gegen sein Geschick rebellierend, für eine neue Wirklichkeit, eine neue Gesellschaftsordnung kämpfend. Ihn treibt Gefühl *und* Erkenntnis. [488f.]

Toller räumt ein, dass es Kunstrichtungen gibt, deren Weltbezogenheit allein in der Vermittlung von „Eindrücken“ besteht. Solch einer rein beobachtenden Vorgehensweise steht er ablehnend gegenüber.

⁹⁷ „Eben dieses 'Wesenhafte' im Kern aller Dinge freizulegen, begriff der Autor geradezu als eine Aufgabe seiner expressionistischen Dichtung“ [Bebendorf 1990, S. 155]. Vgl. dazu auch Pittock 1979, S. 30: „Toller defended Expressionism [...] there is an equal stress on the interpretative presentation of the interrelationships of social reality by means of a process of abstraction and typification on the one hand, and on symbolically objectified feeling on the other“.

⁹⁸ Zugleich zeigt Toller aber auch die Grenze der Einflußnahme durch den Künstler auf: „Ob der Expressionismus Werke, die die Zeit überdauern, geschaffen hat, wird man erst in fünfzig Jahren wissen“ [489].

„Gefühl *und* Erkenntnis“ treiben nicht nur den „Typus“ des „proletarischen Menschen“; sie sind auch bedeutende Antriebskräfte des Dichters. Der Dichter trägt Verantwortung⁹⁹ in der Gesellschaft, aber auch der Kunst gegenüber: er soll erhellend wirken, „Erkenntnis“ möglich machen, dabei aber das „Gefühl“ für das „Ewige“, welches dem Künstlerischen inhärent ist, nicht verlieren. Aus dieser doppelten Ausrichtung ergibt sich auch die Notwendigkeit einer Unterscheidung von Propaganda und politischer Dichtung. Propaganda versperrt den Blick auf die metaphysischen (Ab)Gründe des Lebens, sie kann auf einen kurzen Zeitraum bezogen Wirkung entfalten, ist jedoch für die Arbeit an der Wurzel des Lebens, für die Vermittlung des „tragisch-kosmischen Grund“, ungeeignet. Dem Expressionismus hingegen ordnet Toller gerade diese Qualität zu, was zunächst einmal mit den Eigenschaften des expressionistischen Künstlers zu tun hat, dessen „seelischer Spiegel“ „die Umwelt“, also sowohl zeitbezogene als auch „ewige“ Elemente, aufnimmt, zerlegt („facettiert“) und so nicht nur wiedergibt, sondern „neu zu gestalten“ imstande ist. In den Fokus rücken „äußeres und inneres Geschehen“ gleichermaßen, mit dem Anspruch, beiden Platz einzuräumen und ins „Zentrum der Dinge“ vorzustoßen. Deutlich wird aber, dass die Kunst nur bis zu einem gewissen Grad Wirkung erzielen kann, was auch damit zusammenhängt, dass der Einfluss des Menschen – und hier befindet man sich wieder in Opposition zur konzeptuellen Idee von Propaganda – begrenzt ist:

⁹⁹ „son critère central est la responsabilité. C’est ce combat entre l’intellectuel, plus précisément l’artiste dans son cas, et l’homme politique qui définit la personnalité de Toller“ [„sein zentrales Kriterium ist die Verantwortung. Es ist dieser Kampf zwischen dem Intellektuellen, in seinem Fall genauer gesagt dem Künstler, und dem politischen Menschen, der die Personalität Tollers definiert“ ; Eichenlaub 1980, S. 15]. Zum Ausmaß dieses inneren Kampfs und seiner Auflösung siehe 2.4. An dieser Stelle sei nur angemerkt, dass besagter Konflikt die Begriffe „Gefühl“ und „Erkenntnis“ auf komplexe Art in ein Spannungsverhältnis setzt, da sie nicht nur für „den Dichter“ oder „den Politiker“ gelten: „Der Staatsmann möge an den Menschen denken, an nichts anderes als den Menschen. Wer aber will dem Dichter verbieten, die Sterne zu sehen und die Wolken, die Frühlingwinde rauschen zu hören und die Herbststürme, über das Leben nachzudenken und über den Tod?“ [SW 3, BadG, 355].

Die in diesem Band¹⁰⁰ gesammelten Stücke sind soziale Schauspiele und Tragödien. Vom Leid der Menschen zeugen sie, von sinnvollen und vergeblichen Kämpfen, dieses Leid zu überwinden. Denn nur das sinnlose Leid, das aus der Unvernunft der Menschen, aus unzähligen Gesellschaftssystemen herrührt, ist überwindbar. Es bleibt ein Rest notwendigen einsamen Leides, das Leben und Tod dem Menschen setzen, und nur dieser Rest ist sinnvoll, ist notwendig, ist das tragische Element des Lebens und seiner Gestaltung: der Kunst. [SW 4.1, *Über die Macht des Wortes*, 562]

Die Erkenntnis dieses beschränkten Wirkungskreises hat in der Folge Anteil an Tollers partieller Abwendung vom Expressionismus, bei der aber auch weitere Faktoren als bestimmend angesehen werden müssen. Es handelt sich bei besagtem Vorgang durchaus nicht um einen Akt der Resignation.¹⁰¹

¹⁰⁰ Ernst Toller: *Seven Plays*. Comprising *The Machine-Wreckers*, *Transfiguration*, *Masses and Man*, *Hinkemann*, *Hoppla! Such is Life!*, *The Blind Goddess*, *Draw the Fires!*, together with *Mary Baker Eddy* by Ernst Toller and Hermann Kesten. With a New Introduction by the Author, London [1935]. In Spaleks Bibliographie als Nummer 120. Vgl. auch SW 4.2, 1219f. Die in diesem Band versammelten Dramen sind [in der im Titel angegebenen Reihenfolge]: *Die Maschinenstürmer*, *Die Wandlung*, *Masse Mensch*, *Hinkemann*, *Hoppla, wir leben!*, *Die blinde Göttin*, *Feuer aus den Kesseln*, *Wunder in Amerika*. Die Aufnahme des gemeinsam mit Hermann Kesten verfassten *Wunder in Amerika* führte dazu, dass die „Seven Plays“ im Endeffekt acht Stücke beinhalten.

¹⁰¹ Die Vokabel „Resignation“ durchzieht die Toller-Forschung der siebziger Jahre wie ein rotes Band, was umso erstaunlicher ist, wenn man bedenkt, dass John M. Spalek bereits 1965 auf Umfang, Qualität und Inhalt des Spätwerks hingewiesen hat [ders.: *Der Nachla[ss] Ernst Tollers*. Ein Bericht. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres-Gesellschaft* 6 (1965), S. 266]. „Der Grundton dieser Stücke [*Masse Mensch*, *Die Maschinenstürmer*, *Hinkemann*, *Der entfesselte Wotan*] ist Resignation“ [Kändler 1970 (1981), S. 90]; „Der Politiker Toller weigert sich aber, die Resignation zu vollziehen, die ihm der Dichter Toller mit seinem pessimistischem *Hinkemann*-Weltbild aufnötigen will“ [Bütow 1975, S. 400; vgl. auch D. Klein 1968, S. 11 und 93]. Carel ter Haar setzt die Fragestellung seiner 1977 erschienenen Monographie *Appell oder Resignation?* ebenfalls an diesem Punkt an – unter anderem sieht er *Hinkemann* als „Tollers Abrechnung mit der rationalistischen Zuversicht“ [ter Haar 1977, S. 138]. 1978 konstatiert Stephen Lamb jedoch: „Trotz der hier leicht anmutenden pessimistischen [sic] Züge, ist Toller der Resignation nicht zum Opfer gefallen“ [ders.: *Ernst Toller: Vom Aktivismus zum humanistischen Materialismus*. In: *Das literarische Leben in der Weimarer Republik*. Hrsg. von Keith Bullivant, Königstein/Taunus 1978 [= Scriptor Monographien

Betrachtet man die Dramen Tollers unter einem werkchronologischen Aspekt, zeigt sich, dass vom allgemeinen Prinzip der Einflussnahme auf den Rezipienten nicht abgerückt wird. Die Antworten jedoch, die Tollers Dramen formulieren, werden vielschichtiger, sie beziehen eine größere Zahl an Möglichkeiten ein. Diese zunehmende Komplexität macht sich bereits in *Masse*

Literaturwissenschaft 43], S. 167 ; ähnlich bereits Altenhofer 1976, S. 147f.]. Lamb unterstreicht seine Position wenige Jahre später noch einmal in einem Beitrag zu *Berlin – letzte Ausgabe!* [ders.: The Medium and the Message: Some Reflections on Ernst Toller's Hörspiel "Berlin – letzte Ausgabe!". In: German Life and Letters 37 (1984), Nr. 2, S. 116], was zu einer direkten Reaktion Richard Doves führt, der die diametral entgegengesetzte Position einnimmt und Tollers 1930 ausgestrahltes Hörspiel gar als radikalen Schnitt sieht: „*Berlin – letzte Ausgabe!*, with its note of melancholic resignation, therefore marks the end of Toller's activity as a revolutionary dramatist“ [ders.: Fenner Brockway and Ernst Toller: Document and Drama in "Berlin – letzte Ausgabe!". In: German Life and Letters 38 (1984), Nr. 1, S. 55]. Sowohl Doves Monographie *Revolutionary Socialism in the Work of Ernst Toller* (1986) als auch seine biographische Arbeit *He was a German* (1990) schreiben diese Interpretation gemäßigt fort [S. 365 bzw. 193-195], indem die Veränderung von Tollers Stil nicht als verfeinerte Methodik, sondern als Anzeichen für eine resignative Grundhaltung gedeutet wird, aus der das „Dennoch“ als Ausdruck eines „commitment without illusions“ entsteht [vgl. u. a. Dove 1986, S. 248 und 266f.]. Die Verstärkung des „Dennoch“ im Rahmen der verschiedenen Überarbeitungsstufen des *Hinkemann* arbeitet Penelope D. Willard heraus [dies.: "Gefühl und Erkenntnis": Ernst Toller's revisions of his dramas, Albany 1988, S. 115f.]. Allgemein ist zu konstatieren, dass Toller einen „politisch-moralischen Ernüchterungsprozeß“ durchlief [Peter Sloterdijk: Kritik der zynischen Vernunft. Zweiter Band, Frankfurt am Main 1983 [= edition suhrkamp 1099], S. 889]. Der Terminus „Desillusionierung“ ist folglich angebrachter als „Resignation“: „Die Hoffnung auf eine Veränderung der Gesellschaft gibt Toller nicht auf, doch läßt sich hinsichtlich der Widerstände und Erfolgsmöglichkeiten einer Umgestaltung eine Desillusionierung im Sinne einer Aufgabe von Illusionen zugunsten einer kühlen, rationalen Realitätssicht feststellen“ [Reimers 2000, S. 348 ; eine Desillusionierung, „was die gesellschaftliche Wirksamkeit zeitgenössischer Kunstformen betraf“, konstatiert auch Ralf Georg Czapla: Verismus als Expressionismuskritik. Otto Dix' "Streichholzhändler I", Ernst Tollers "Hinkemann" und George Grosz' "Brokenbrow"-Illustrationen im Kontext zeitgenössischer Kunstdebatten. In: SdETG 4, S. 358]. Dennoch lässt sich der höhere Realitätsgrad nicht einfach, wie M. Helena Gonçalves da Silva anführt, auf diese Desillusionierung zurückführen [vgl. dazu Gonçalves da Silva 1985, S. 77] ; vielmehr spielen auch die Anpassung an den Zeitgeschmack und die Suche nach transparenteren Aussageformen eine Rolle, was der steigende Stellenwert der Prosa deutlich macht.

Mensch bemerkbar, einem Drama, das zwar vordergründig zwei Standpunkte diskutiert, bei genauerer Untersuchung allerdings ein Tableau von Verhaltensweisen präsentiert,¹⁰² ohne eine Anleitung zu bieten, denn – in Tollers eigenen Worten – „die tragische Unlösbarkeit“ [SW 4.1, BzdN, 490] ist als Komponente des Lebens auch in der Kunst zu vermitteln. Toller resigniert nicht, er wird nüchterner. Die expressionistische Solennität weicht einer Reihe von Dramen mit reportageähnlichem Anspruch,¹⁰³ deren gemeinsames Merkmal ein geschärfter Blick für Formen der sozialen Interaktion und Ausübung von Macht ist. An dieser Stelle soll keineswegs eine Zweiteilung von Tollers Œuvre behauptet werden; die Entwicklung des dramatischen Werks verläuft entlang dieser Linie,¹⁰⁴ was natürlich das Fortbestehen von Spuren des expressionistischen Stils in späteren Dramen nicht ausschließt. Gleichmaßen findet sich bereits in *Masse Mensch*, überlagert von der pathosgeladenen Atmosphäre des Stücks, ein deutlich analytischer Ansatz. Eine Feststellung von Entwicklungslinien fungiert als Hilfskonstruktion, kann aber als solche zwangsläufig nicht alle Aspekte der ästhetischen Theorie eines Autors abdecken.¹⁰⁵

¹⁰² Welches sich im Übrigen nicht auf die Figuren Der Namenlose und Sonja Irene L. beschränkt. Toller stellt in seinem Stück auch die Handlungen des Mannes, des Priesters, des Offiziers und der gefangenen Frauen zur Diskussion.

¹⁰³ Zu diesen zählen, nicht zuletzt befördert durch ihre offensichtliche Zeitbezogenheit, beinahe alle Dramen Tollers ab den *Maschinenstürmern*. Wie an dieser Auswahl deutlich wird, fasse ich den „reportageähnlichen Anspruch“ in einem weiten Sinn und übertrage ihn auch auf Stücke, die – wie *Die Maschinenstürmer* – historische Fakten verzerrt wiedergeben oder – wie im Fall des *Wotan* – einen Vorgang (die Stilisierung einer Person zum Führer) auf den ersten Blick allgemein-exemplarisch vorführen, obgleich den Zeitgenossen die Bezüge natürlich klar gewesen sein dürften.

¹⁰⁴ Die bis in das letzte Stück, *Pastor Hall*, hinein verfolgt werden kann, und nicht, wie Klaus Bebdorf behauptet, „wegen ihres Anachronismus“ [Bebdorf 1990, S. 32] vorher abbricht.

¹⁰⁵ In diesem Sinne stellt die Einordnung des 1920, also zwischen der *Wandlung* und *Masse Mensch* entstandenen, „galanten Puppenspiels“ *Die Rache des verhöhten Liebhabers* ein eigenes Problemfeld dar. Seine „für Toller vollkommen atypische Form“ [Scholz 2014,

Differenziertheit kommt auch 1934 in Tollers rückblickender Bewertung von Expressionismus und Neuer Sachlichkeit zum Ausdruck:

Der heute viel gelästerte Expressionismus hat zu seiner Zeit bestimmt revolutionierende Funktionen erfüllt. Den Expressionismus löste die neue Sachlichkeit ab, eine Form des Reportagestücks, deren Verdienst es war, daß sie neues soziales Material sammelte, die aber nicht imstande war, dieses neue Material künstlerisch zu bewältigen. Aus der Synthese von revolutionärer Idee und Wirklichkeit entwickelte sich in Deutschland der revolutionäre Realismus im Drama. [SW 4.1, *Vom Werk des Dramatikers*, 352]¹⁰⁶

Einerseits verteidigt Toller das Verdienst des Expressionismus, wobei indirekt anklingt, dass diese Strömung aus der Mode gekommen ist. Andererseits grenzt er sich von der Neuen Sachlichkeit als nützlicher, aber mit maßgeblichen Unzulänglichkeiten behafteter Erscheinung der zwanziger Jahre ab. Die überzeitlich relevanten Aspekte beider Bewegungen, „revolutionäre Idee“ und „Wirklichkeit“, kulminieren in Tollers Sichtweise im „revolutionären Realismus im Drama“. Weshalb Toller so daran gelegen war, die Bedeutung der Neuen Sachlichkeit in ihrer Ambivalenz aufzuzeigen, ergibt sich aus dem Beitrag *Eine literarische Mode* aus dem Jahr 1928/29, in dem Toller weitaus deutlicher wird:

Das Jahr 1928 stand literarisch unter der Modeforderung 'neue Sachlichkeit'. Ich halte dieses Schlagwort für verlogene Romantik, hinter der sich seichte Sentimentalität verbirgt. Nähe zu lebendigen Dingen und lebendigen Ideen war das Gesetz jedes Kunstwerkes. Was sich als neue Sachlichkeit auftat, war der Versuch aus den eigenen Nöten, der fehlenden Kraft dichterisch zu gestalten, eine Tugend zu machen. Oft wurde die Forderung nach neuer Sachlichkeit mit der Forderung nach Reportage gleichgesetzt. Reportage hat ihre Bedeutung. Das Drama wie alle Kunst muss mehr sein, nämlich Verdichtung, Stufung und Gestalt. Erst dadurch wird Reportage auch künstlerisch Wahrheit. Wo immer ein Schaffender mit dem

S. 96] und die Betonung des Sexuellen [ebd.] brechen aus der konstatierten Entwicklungslinie aus und sind somit ein Beispiel für die Begrenzung solcher Zuweisungen [vgl. dazu auch SW I, Nachwort zu *Die Rache des verhöhnten Liebhabers*, 340].

¹⁰⁶ Zu diesem Zitat vgl. auch Gustavson Marks 1980, S. 259. Expressionismus ist für Toller „synthetische, schöpferische Aktion“ [SW 4.1, BzdN, 488], die Neue Sachlichkeit, wie wir sehen werden, „Modeforderung“.

Anspruch, neue Sachlichkeit zu bringen, auftrat, sah man (mit wenigen Ausnahmen) eine geradezu groteske Ferne zu menschlicher und landschaftlicher Realität. [SW 4.1, 491]

Die Betonung der Eigengesetzlichkeit des Kunstwerks zielt in die gleiche Richtung wie die Unterscheidung von politischer Dichtung und Propaganda:¹⁰⁷ die Fähigkeit, „dichterisch zu gestalten“, wird hier ganz im Sinne der Inspirationsästhetik¹⁰⁸ als Gabe proklamiert, der Künstler kann als – im Wortsinn – Produzent nur bis zu einem gewissen Punkt auf das Kunstwerk einwirken. Das, was Reportage zu leisten bestrebt ist, die Darstellung einer Wahrheit¹⁰⁹, ergibt sich nicht allein aus der sezierenden (und damit vom Menschen und seiner Umwelt radikal entfremdeten) Beobachtung der Realität, sondern gerade in der „Verdichtung, Stufung und Gestalt“, die das „Mehr“ der künstlerischen Leistung gegenüber trockener Reportage ausmacht.

Eng verbunden mit der Gegenüberstellung von politischer Dichtung und Propaganda sowie der Vermittlungsform eines „revolutionären Realismus“¹¹⁰ ist die Frage nach der Tendenz, dem Debattenstichwort¹¹¹ der zwanziger Jahre:

¹⁰⁷ Siehe S. 49.

¹⁰⁸ Siehe dazu 2.2, Anm. 21 und Anm. 44.

¹⁰⁹ Siehe S. 35ff.

¹¹⁰ Die Formulierung erinnert stark an den in der Sowjetunion gängigen Begriff des „sozialistischen Realismus“ [Rohrwasser 1990, S. 45 ; zu Tollers Teilnahme am Schriftstellerkongress in Moskau 1934 vgl. besagten Beitrag]. Inwiefern Tollers Ästhetikverständnis sich von diesem absetzt, wird noch zu zeigen sein; in jedem Fall ist anzumerken, dass Tollers politische Einstellung vom Kontakt zu Sozialisten wie Kurt Eisner und Gustav Landauer geprägt wurde und er sich selbst nicht als Kommunist definiert hat, wenngleich sich diese Zuschreibung in der Forschungsliteratur findet [so beispielsweise bei Reimer 1971, S. 12 und 150].

¹¹¹ Vgl. Ladenthin 2010, S. 68-70, der auf Walter Benjamin und Georg Lukács verweist. In der Bewertung von „Tendenz“ ergeben sich Berührungspunkte zwischen Tollers Position und Siegfried Nestriepkes theoretischen Überlegungen zum Arbeitertheater aus dem Jahr 1930: „Tendenz schadet nichts. Im Gegenteil, fast jede starke Dichtung hat ihre Tendenz. Aber die Tendenz muß aus der Gestaltung des Stoffes herauswachsen, sie darf nicht das Gerüst darstellen, um das der Autor mühselig eine Handlung herumgerankt hat ; und die

Die bürgerlichen Kritiker warfen den Stücken vor, daß sie Tendenz hätten. Was nennt der bürgerliche Kritiker tendenzlos? Jene Summe von Interessen, Betrachtungsarten und Erkenntnissen, die das bestehende Herrschaftsverhältnis des Kapitalismus geistig legitimieren. Nur eine Form der Tendenz ist dem Künstler nicht erlaubt, die der Schwarz-Weiß-Zeichnung, die den Menschen der einen Seite als Teufel bildet, den der andern als Engel. Der Künstler soll nicht Thesen abstrakt begründen, sondern Beispiele, Menschen, Gestalten geben.¹¹²

[SW 4.1, *Vom Werk des Dramatikers*, 352f.]

Toller bemüht sich mehrfach um die Auflösung dieser heiklen Begrifflichkeit.¹¹³ Indem er gerade die Tendenzbelastung der bürgerlichen „Interessen“ impliziert, wendet er die Kritik an seinem Werk gegen die, die sie geübert haben. Dieses Verfahren macht sich Toller auch in einem anderen Kontext – auf die zeitgenössische Parteienlandschaft bezogen – zunutze: „Das Interesse [...] wird – ganz nach deutscher Tradition übrigens – als der eigentliche

Tendenz darf nicht die Wahrhaftigkeit der Menschen und Vorgänge beeinträchtigen“ [Siegfried Nestriepke: *Das Theater der Arbeiterkulturbewegung*. Gekürzt in: *Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik. Texte – Dokumente – Bilder*. Hrsg. von Wilfried van der Will und Rob Burns, Frankfurt am Main u. a. 1982 [= Ullstein-Buch 35142: Ullstein-Materialien], S. 129].

¹¹² Die sich anschließenden Sätze greifen die Unterscheidung von politischer Dichtung und Propaganda in den Worten wieder auf, die auch in *Bemerkungen zum deutschen Nachkriegsdrama* verwendet werden, siehe S. 49.

¹¹³ Wie entscheidend diese Passage für Toller ist, zeigt sich daran, dass er sie mehrfach verwendet, unter anderem im letzten Kapitel von *Eine Jugend in Deutschland* [SW 3, EJI, 265], das durch sein Erscheinungsdatum (1933) in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Rede *Vom Werk des Dramatikers* (1934) situiert ist. Die Beschäftigung mit der Tendenzfrage manifestiert sich jedoch bereits zehn Jahre zuvor: „Ob das Stück [*Hinkemann*] 'Tendenz' hat? Welcher Unfug wird mit diesem Wort getrieben. Es gibt weder Gedanken noch Worte, noch Handlungen, noch Kulturen ohne 'Tendenzen'. (Nur der in Nirvana Erlöste könnte erlöst sein von Tendenz.) Entscheidend ist, wie die Tendenz im Kunstwerk sich manifestiert. Ob vom Wesen her, mit einer Kraft, die ich religiös nennen möchte, oder von der Epidermis her, plakativ“ [SW 3, BadG, 400] ; „Ich mache keine Konzession an die Tagesmächte. Es gibt keine Dramen ohne politische Elemente. Drama ist Gestaltung von Beziehungen societärer Menschen. Nur der Bürger wähnt, es gäbe Societas ohne soziale und politische Bindung. Dabei sprechen seine Schulen gerade die Werke heilig, die am stärksten politisch tendieren. Da sie dahin tendieren, wohin er tendiert, sind sie frei von Tendenz“ [SW 3, BadG, 411].

und illegitime Gegenspieler des Ästhetischen herabgesetzt“¹¹⁴. Zugleich stellt Toller aber gerade die Tendenz in der Kunst heraus:

Die Frage [...] scheint mir falsch gestellt zu sein. Richtig müßte sie heißen: 'Kann das Drama keine Tendenz haben?' Denn der Künstler schafft nicht im luftleeren Raum, er steht lebendig hinter dem Werk. In ihm wirkt ein Gesamt von Empfindungen, Lebensanschauungen, Betrachtungsarten, Erkenntnissen, und dieses Gesamt kommt in seinem Kunstwerk als Atmosphäre zum Ausdruck. Wir nennen sie Gesinnung oder Tendenz. Nur Pharisäer leugnen sie. Man unterziehe sich der Mühe und untersuche einmal die Dichter der griechischen Antike, Dante, den jungen Schiller, den jungen Goethe, Kleist, Büchner. Die Tendenzschnüffler, die fähig wären, auch ihre eigene bürgerliche Gesinnung als wohlumrissene Tendenz zu erfassen, würden ihr Wunder erleben. Tendenzlos ist nur eine Beziehung: die des Menschen zum All. [SW 4.1, [Beitrag zu] 'Soll das Drama eine Tendenz haben?', 647]

Tendenz, so scheint es, ist für Toller eine unbestreitbare Konstante nicht nur der Kunst. Die eigentliche Schwierigkeit liegt darin, „Tendenz“ und persönliches „Interesse“ zu trennen.¹¹⁵ Dass Toller die Rede *Vom Werk des Dramatikers* auf dem Kongress der Sowjetschriftsteller gehalten hat, der 1934 in Moskau stattfand, ist umso bemerkenswerter, wenn man den Status der Tendenz im sozialistischen Realismus¹¹⁶ bedenkt.

¹¹⁴ Gerald Sammet: Ein Kombattant der Weltgeschichte: Ernst Toller. In: Schriftsteller vor Gericht. Verfolgte Literatur in vier Jahrhunderten. Zwanzig Essays. Hrsg. von Jörg-Dieter Kogel, Frankfurt am Main 1996 [= Suhrkamp-Taschenbuch 2528], S. 193.

¹¹⁵ „Interessenvertretung, so meinte Toller, verträgt sich nicht mit der Erfüllung idealer Prinzipien“ [Kändler 1970 (1981), S. 89]. „Interessenvertretung“ wird auch hier von funktionalen Tendenzen getrennt: „Der Vielgestaltigkeit der Motive entsprechend, waren die Funktionen des Theaters mannigfaltiger Art. Nie jedenfalls hatte es nur rein ästhetische Funktion im Sinne des [l]’art pour l]’art, vielmehr dominierten durchaus außerästhetische Interessen, ob es sich um magische, religiöse, philosophische oder um historische und soziologische handeln mochte. Das Politische ist eine dieser Funktionen. [...] Seltsamerweise hat sich aber die Ästhetik bei der Behandlung der Problematik von Theater und Politik vorwiegend anders, nämlich negativ verhalten“ [Friedrich Wolfgang Knellessen: Agitation auf der Bühne. Das politische Theater der Weimarer Republik, Emsdetten 1970 [= Die Schaubühne 67], S. 9].

¹¹⁶ Siehe 2.3, Anm. 110.

Inwiefern sich Toller von diesem abzugrenzen suchte, wird an einer als Anekdote getarnten Stellungnahme¹¹⁷ deutlich:

Überall in Sowjet-Rußland eröffnen sie Schulen, in denen die Grundprinzipien proletarischer Kunst gelehrt werden.

»Wie lehrt Ihr in den Kursen?« frage ich einen proletarischen Schriftsteller.

»Das Revolutionsgeschehen betrachten, wie es der Marxist betrachtet, immer die Rolle der Kommunistischen Partei hervorhebend.«

»Glaubt Ihr wirklich, daß Ihr so Kunstwerke hervorbringt?«

»Auch die Werke der bürgerlichen Schriftsteller sind mit bürgerlichen Prinzipien durchsetzt.«

»Zweifellos. Der bürgerliche Schriftsteller bringt die bürgerliche Atmosphäre als traditionelles Erbe mit. Aber keineswegs verstärkt der große bürgerliche Künstler sie bewußt. Und darum halte ich eure Prinzipien für falsch. Wenn proletarische Lebensregeln 'selbstverständlich' geworden sind, Wirklichkeit, Tradition, die der Einzelne hinnimmt, ohne sie zu bezweifeln, kann so etwas wie proletarische Atmosphäre im Werk entstehen.«

»Was ist denn Ihre Ansicht, glauben Sie an proletarische Kunst?«

»Ich sagte ja eben, was ich für proletarisch oder bürgerlich am Werk halte: die Aura. Aber das Letzte im Kunstwerk lebt jenseits der Klasse, weil es die Formung der Beziehung zwischen Mensch und Kosmos darstellt. Glauben Sie nicht, daß ich Agitatorisches in künstlerischer Form nicht gelten lasse, ich arbeite selbst daran, zwei Sprechhöre, die ich, vielleicht als erster in Deutschland, schrieb, gehören dazu. Der künstlerische Agitator unterläßt etwas, er zeigt, ebenso wie der Parte agitator, nicht 'das Recht' der anderen. Führen wir den Begriff 'Kunstwerk' ein, so ist sein Spezifisches das Vielgeleisige, die Notwendigkeit jedes Weges, der oft dunkle, noch häufiger zu durchschauende Zwang, aus dem jeder Mensch handelt wie er handelt, und jedes Geschehen wird, wie es wird. Damit rede ich nicht künstlerischer Neutralität das Wort. Kein wirklicher Künstler, der nicht einer Idee vor anderen den Vorrang gab. Auch die Griechen wußten darum, oder halten Sie Sophokles und Euripides für neutral?« [SW 4.1, QD, 101f.]

Obwohl die Aufteilung des Dialogs sehr konstruiert wirkt und der gesamte Abschnitt einen sichtlich konzipierten Belehrungscharakter aufweist, präsentiert Toller seinen Standpunkt doch mit Vehemenz. Indem er „die Formung

¹¹⁷ Zugunsten einer besseren Übersichtlichkeit werden die Absätze der Vorlage an dieser Stelle übernommen, ebenso die Guillemets.

der Beziehung zwischen Mensch und Kosmos“ als Eigenschaft der Kunst hervorhebt, zieht Toller eine Demarkationslinie zwischen Dichtung mit proletarischer „Aura“ und Werken, die der Parteideologie zu viel Platz einräumen. Was Toller jedoch auch hier offen lässt, ist die Frage, wie genau denn nun Agitation und Kunst in Einklang gebracht werden können – der Verweis auf den unbewussten Einfluss des „traditionellen Erbes“ und die Zurückhaltung des bürgerlichen Künstlers evoziert wieder die Vorstellung von einer Kunst, die mehr erfordert als zielgerichtete (oder auch verstärkende) Darstellung eines Sachverhalts, einer Kunst im Sinne der Inspirationsästhetik also. Durch die Erwähnung von Sophokles und Euripides stellt sich Toller diskursiv in einen Kontext, der Traditionslinien, die gemeinhin als bürgerliche gesehen werden, reflektiert und zugleich gelten lässt, ohne diese als Bedrohung seines Konzepts von proletarischer Dichtung zu sehen. In einem gewissen Sinn eignet er sich diese Traditionslinien an, indem er sie als festen Bestandteil in sein Ästhetikverständnis integriert und diesen Vorgang vorsätzlich sichtbar macht. Wie ein Werkkanon sowie bestimmte Ansichten die bürgerliche Lebenswelt und „Wirklichkeit“ in einer Weise ausmachen, die es ermöglicht, dass eben diese „bürgerliche Atmosphäre“ wiederum in Kunstwerken zum Ausdruck kommt, so strebt Toller in seiner Kunst die authentische Darstellung einer „proletarischen Atmosphäre“ an, die aber in keinem Fall aus dem Nichts entworfen werden darf: „Kunst, so postulierte er im Verlauf seiner ästhetischen Streitgespräche in *Quer Durch*, müsse sich ihre Regeln stets aus dem Alltag ableiten und der Wirklichkeit den Vorrang geben.“¹¹⁸ Aus der authentischen Darstellung ergibt sich die den Adressaten¹¹⁹ entsprechende Stimmung demnach sozusagen von selbst: „Immer hat die Atmosphäre eines Werkes, soweit sie soziales Milieu bestimmt, eine Prägung, die man ruhig Tendenz heißen kann“ [SW 4.1, 490].¹²⁰

¹¹⁸ Lixl 1986, S. 180f.

¹¹⁹ Zur Frage, ob die Adressaten von Tollers Kunst zwingend Proletarier sind, siehe 2.5.

¹²⁰ Weiter dann fast im Wortlaut wie auf S. 57 aus *Vom Werk des Dramatikers* zitiert: „Es gibt nur eine Form der Tendenz [...] den der anderen als Engel.“ [SW 4.1, BzdN, 490]. So auch

Es zeigt sich, dass Toller einen weiter gefassten Begriff von „Tendenz“ entwickelt hat als beispielsweise Max Hölz, der proletarische Dichtung als positiv Einfluss nehmende, kämpferische „Tendenzkunst“¹²¹ forderte. Tendenz als Begriff wird in der Tollerschen Ästhetikkonzeption umgewertet.

Indem Toller behauptet, jede Lebensrealität und alle Kunst sei notwendig von Tendenz durchdrungen, wehrt er nicht nur den Vorwurf der Parteilichkeit ab, sondern rechtfertigt implizit auch den Platz der proletarischen Dichtung auf den Bühnen der Weimarer Republik als Versuch, einem Teil der Wirklichkeit Ausdruck zu verleihen, dem die bürgerlichen Künstler und Kritiker von Natur aus fernstehen, der aber nichtsdestoweniger existiert und allein durch seine Existenz ein Recht auf künstlerische Behandlung hat.¹²² Der Drang nach Dar-

in *Arbeiten* [SW 4.1, 161]. Interessant ist, dass sich diese Formulierung in der Sekundärliteratur spiegelt: „There is little in *Pastor Hall* which is just black or white“ [Kuhn 1992, S. 172].

¹²¹ „Bühnenkunst kann sein (wie jede andere Kunst auch) Unterhaltungskunst, Bildungskunst oder scharf betonte Tendenzkunst (natürlich gibt es noch eine Anzahl anderer Varianten und Variationen), *proletarische* Bühnenkunst aber darf *nur* sein Tendenzkunst, solange noch irgend wo ein Mensch (resp. *die* Menschen) unter Gewaltherrschaft seines Menschenbruders seufzt. Es ist mir einfach unmöglich, irgend ein Kunstwerk (Dichtwerk) anders zu betrachten als von *dem* Gesichtspunkte aus, wie verhält sich Subjekt oder Objekt (oder der Sinn des ganzen) zu den sozialen Problemen, zur Menschheitsfrage überhaupt“ [Max Hölz in einem Brief an Ernst Toller vom 8.3.1927 ; zitiert nach GW 6, 173]. Herbert Freeden rechnet Tollers Werk in Anlehnung an Kurt Hiller zur „typologische[n] Kategorie“ der Tendenzkunst [Herbert Freeden: Ein Dichter auf den Barrikaden. Betrachtungen zum 100. Geburtstag des jüdischen Dramatikers Ernst Toller. In: Tribüne. Zeitschrift zum Verständnis des Judentums 32 (1993), Nr. 128, S. 68].

¹²² Dieser Teil der Wirklichkeit, zu dem Toller Zugang verschaffen möchte und der Berührungspunkte mit dem „Ewigen“ aufweist, stellt für Toller ein Wesentliches dar, da er aus seiner Erfahrung heraus mit ihm vertraut ist: „Ernst Toller interpretiert [...] den Expressionismus als Opposition gegen das naturalistische Abbild, das dem Wesentlichen nicht gerecht werden kann“ [Alfred Klein: Zwei Dramatiker in der Entscheidung. Ernst Toller, Friedrich Wolf und die Novemberrevolution. In: Sinn und Form 1958, S. 702-725. Zitiert nach Hermand 1981, S. 57]. Toller gibt die Suche nach dem „Wesentlichen“ mit der partiellen Abwendung vom Expressionismus aber nicht auf, sie wird zum integralen Bestandteil aller Werkphasen.

stellung von Wirklichkeit hängt im Falle Tollers mit dem Bedürfnis zusammen, verschiedene Aspekte dieser Wirklichkeit zu verändern beziehungsweise im Idealfall zu verbessern. Geht man im Konsens mit der Forschung davon aus, dass der Vorgang zunehmender Politisierung weiter Bereiche der gesellschaftlichen Aktivität als Epochensignatur¹²³ des frühen zwanzigsten Jahrhunderts zu sehen ist, erscheint die Hinwendung einer Majorität der zeitgenössischen Literaten zu einer auf Engagement ausgerichteten Ästhetik als logische Folge. Tollers früher politischer Expressionismus ist in chronologischer Hinsicht eigentlich ein später Beitrag zu dieser Strömung. Er ist zwar gedanklich im Umfeld des linken Aktivismus eines Kurt Hiller zu verorten,¹²⁴ übt aber durchaus harsche Kritik an dessen „logokratischem“ Konzept:

Sie fordern die 'Logokratie', die Herrschaft des Geistes. Woher wollen Sie die Macht nehmen? Sie wissen, daß ohne soziale Umgestaltung die 'Logokratie' ein Nonsens wäre, aber die Macht muß erkämpft, mit sehr realen Mitteln erkämpft werden und die errungene Macht muß durch sehr reale Mittel und durch die freiwillige Anerkennung der Geister gestützt werden. [SW 3, BadG, 392]¹²⁵

¹²³ Zur Terminologie vgl. Peter Langemeyer: "Politisches Theater". Versuch zur Bestimmung eines ungeklärten Begriffs – im Anschluß an Erwin Piscators Theorie des politischen Theaters. In: Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel: deutsch-französische Perspektiven. Hrsg. von Horst Turk und Jean-Marie Valentin. In Verbindung mit Peter Langemeyer, Bern u. a. 1996 [= Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A, Kongreßberichte; Band 40], S. 12. Wie Langemeyer zeigt, beruft sich z. B. Erwin Piscator auf die alle Lebensbereiche durchdringende Politisierung und begründet so sein Konzept vom Theater als „politische[r] Anstalt“.

¹²⁴ Vgl. Eichenlaub 1980, S. 277.

¹²⁵ Zum Beginn des Briefes siehe 2.2, Anm. 66. Zu den Unzulänglichkeiten der Aktivismustheorie vgl. Herbert Lehnert: Die Fragwürdigkeit geistiger Politik. Brechts "Trommeln in der Nacht" und Tollers "Hinkemann". In: Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses Basel 1980, Teil 4 [= Jahrbuch für Internationale Germanistik 8.4], Bern u. a. 1980, S. 106. Interessant ist, dass Toller von Seiten der linken Literaturforschung gerade die „Verherrlichung einer Aristokratie des Geistes“ vorgeworfen wurde [so bei Martin Reso: Gefängniserlebnis und dichterische Widerspiegelung in der Lyrik Ernst Tollers. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für deutsche Literaturgeschichte 7 (1961), S. 543], die er selbst an Kurt Hiller kritisiert hat. Zu aristokratischem Sozialismus und Logokratie siehe auch ter Haar 1977, S. 148-150.

Implizit schwingt in den Worten „mit sehr realen Mitteln“ die Gewalterfahrung der Bayerischen Räterepublik mit. Der Zusatz „durch die freiwillige Anerkennung der Geister“ verweist jedoch auf einen Aspekt, der bereits in der *Wandlung* zentral ist und nach der aktiven revolutionären Teilnahme noch einmal an Bedeutung gewinnt.¹²⁶ Die langfristige Veränderung der Verhältnisse, deren Ursachen und Auswüchse Toller in seinen Stücken darstellt, ist ohne die erkenntnisgeleitete Akzeptanz des Menschen undenkbar. Das Engagement der Tollerschen Dramatik besteht darin, dass sie den Zuschauer zu einer Erkenntnis der Verhältnisse führen oder ihn in dieser Erkenntnis bestärken will. Wie bereits in Bezug auf den Unterschied von politischer Dichtung und Propaganda ausgeführt, besteht die eigentliche Problematik darin, die Wirklichkeit zu zeigen, wie sie sich dem Dichter darstellt, dabei aber so objektiv zu bleiben, dass der Zuschauer die Relevanz des Dargestellten für seine Lebenssituation erkennen kann, und zugleich Literatur zu schaffen, die „den Kontext [ihrer] Entstehungszeit überschreiten und überzeitliche Dimensionen des Werkes sichtbar machen“¹²⁷ kann. Diese ästhetischen Überlegungen Tollers führen theaterpraktische Erfahrungen mit theoretischen Reflektionen zusammen; er ließ gleichsam „die Bezirke tradierter Ästhetik hinter sich [...] unterwegs [...] zu einer neuen Poetik, die er vom Politischen her zu begründen versuchte.“¹²⁸

¹²⁶ Den Anteil der Revolutionserfahrung an dieser Entwicklung hebt auch Stephen Lamb hervor: „[Toller’s] particular conception of Activism derived not from abstract theoretical reflection but from direct practical experience of politics“ [Stephen Lamb: Activism and Weimar Politics: The Case of Ernst Toller and His Contemporaries. In: Expressionism in Focus. Proceedings of the First UEA Symposium on German Studies. Organized with the support of the Goethe-Institute London. Hrsg. von Richard Sheppard, New Alyth 1987, S. 114].

¹²⁷ Sigurd Rothstein: Ernst Toller und Das Ende der Weimarer Republik. In: Text im Kontext 4. Beiträge zur 4. Arbeitstagung Schwedischer Germanisten. Hrsg. von Edelgard Biedermann und Magnus Nordén, Stockholm 2002, S. 180.

¹²⁸ Durzak 1979, S. 97.

Allgemein hatte das Anliegen der expressionistischen Strömung, ein „verantwortlich-ethisches Programm“¹²⁹ im Theater zu etablieren, Auswirkungen auf die Darstellungsweise, die auf die Beschreibung der dahinterstehenden Theorie zurückwirkten, wie sich an Ludwig Marcuses Kritik der *Wandlung* ablesen lässt:

Daß die Bühne noch gesondert vom Zuschauerraum: jetzt ist's nur noch eine technisch-optische, früher war's eine ästhetische Notwendigkeit. Ist das alles Zufälligkeit? Spielerei? Experimentiererei? Theoretische Spintisiererei? Oder ist es die endgültige Theaterform? Die längst ersehnte, jetzt gefundene Reform? Eins nicht, das andere nicht! Es ist der einzig angepaßte Ausdruck einer modernen Literaturströmung. Es ist die einzig angemessene Darstellungsart bestimmter Werke aktivistisch-expressionistischer Dichtung. Wie dies Theater aus der Literatur geboren ist, so bleibt es auch eng verkettet mit einer bestimmten Kunstauffassung und Kunstpraxis und wird mit ihr leben oder sterben.¹³⁰

Toller selbst gab rückblickend zu Bedenken: „Heute lächeln viele über den Expressionismus, damals war er eine notwendige künstlerische Form“ [SW 4.1, *Arbeiten*, 157]. Notwendig auch insofern, als die Auseinandersetzung mit dem Expressionismus das Nachdenken über die Grundlagen des eigenen Ästhetikverständnisses beförderte und so dringend benötigte Orientierung gab: „wie schwer ist es in unserer Zeit der Zertrümmerung ästhetischer Gesetze, da alte Werte und Normen ihre bindende Giltigkeit [sic] verloren haben, über Neues, Problematisches Urteile zu fällen“ [SW 4.1, *Arbeiten*, 165]. Der Expressionismus diente Toller aus Ausgangspunkt für die Entwicklung des eigenen Stils:

Das in der *Wandlung* brüchig gestaltete Formproblem scheint mir in *Masse Mensch* zum erstmal annähernd gelöst zu sein. Es ist mein Stil, mein notwendiger Ausdruck. [...] Was sie befremdet, Weglassen, Vereinfachen, hängt mit dem

¹²⁹ Andreas Englhart: Ernst Tollers Stationendrama "Die Wandlung" auf der expressionistischen Experimentierbühne "Die Tribüne". In: Judenrollen. Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit. Unter Mitarbeit von Frank Halbach hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer und Jens Malte Fischer, Tübingen 2008 [= *Conditio Judaica* 70], S. 238.

¹³⁰ Ludwig Marcuse: Dichter der Tribüne. I. Ernst Toller. In: Kothurn. Halbmonatsschrift für Literatur, Theater und Kunst, Heft 5 vom Oktober 1919. Zitiert nach GW 6, 98.

erwachten Wortgefühl zusammen, das in vielen Schriftstellern unserer Zeit lebendig ist. [...] und mich erfüllte innige Freude, als ich sah, wie jeder das Stück verstand, wie jeder auf seine Art seelisch mitlebte und kämpfte. [SW 3, BadG, 297]

Auch hier steht die Teilnahme des Publikums am Dargestellten im Mittelpunkt. Die in den zwanziger Jahren immer geringer werdenden Anteile des expressionistischen Stils an Tollers Stücken erklären sich aus diesem Anspruch, den Zuschauer in seiner Lebens- und Erfahrungswirklichkeit zu treffen.¹³¹ Dass die pathosüberladene Sprache seiner expressionistischen Anfänge vermehrt nüchterneren Stilmitteln mit reportageähnlichen Qualitäten weicht,¹³² kann als Reaktion auf und subtile Anpassung an allgemeine Entwicklungen im öffentlichen Literaturgeschmack der Weimarer Republik gewertet werden. Die Vorbehalte, die Toller der Neuen Sachlichkeit gegenüber hegte, wurden bereits erwähnt,¹³³ dem modischen Richtungswechsel hin zu Reportage und nüchterner Beobachtung konnte sich jedoch auch Toller in Anbetracht des Anspruchs, aktuelle Stücke zu schreiben, nicht ganz entziehen.¹³⁴

¹³¹ Diese Beobachtung korreliert mit Klaus Bebedorfs Feststellung: „Es gehörte zu Tollers literarischer Diktion, seine meist aus unmittelbarer Erfahrung entstandenen Arbeiten in ihrer Bedingtheit zu begreifen und ihre Aussagen direkt aus den Verhältnissen der Zeit abzuleiten. Seine expressionistischen Dichtungen erschienen ihm daher als nichts Festes, Ewiges, sondern als etwas, das durch veränderte Gegebenheiten stets nach zeitgerechter Formung verlangte“ [Bebendorf 1990, S. 197].

¹³² Richard Dove zeichnet diese Entwicklung knapp nach: „Stylistically *Berlin – letzte Ausgabe!* therefore marks an important point in Toller’s development: the culmination of a trend apparent in his work since 1924“ [Dove 1984, S. 52]. Verschiedene Forschungsbeiträge heben die naturalistischen Komponenten hervor [vgl. dazu Rinke 2010, S. 113 ; Peter K. Tyson: Ernst Toller’s „Die Maschinenstürmer“: an Expressionist Historical Drama. In: *Orbis Litterarum* 46 (1991), Nr. 5, S. 301 ; René Eichenlaub in Bezug auf *Feuer aus den Kesseln* (1930), Eichenlaub 1980, S. 204 ; dieser klassifiziert Toller ab 1922/23 als Vertreter eines realistischen Idealismus, ebd., S. 279]. Vonseiten der sozialistisch-marxistischen Literaturwissenschaft ist Tollers „philosophische[r] Idealismus“ [Marnette 1963, S. 142] angegriffen worden.

¹³³ Siehe S. 55f.

¹³⁴ „Es galt, sich von der Vorherrschaft eines ekstatischen Gefühlskommunionismus und einseitiger expressionistischer Seelenhaftigkeit freizumachen, jedenfalls wenn es ihm um politische Wirkung, und künstlerische obendrein, in der neu-sachlichen Welt [sic] zu tun war,

Allerdings versuchte er sich weiterhin von „der fehlenden Kraft dichterisch zu gestalten“ [SW 4.1, 491]¹³⁵, die er in der Neuen Sachlichkeit verkörpert sah, abzugrenzen. Das komplexe Beziehungsgefüge von Tollers Kunstauffassung erfuhr nun mit der Frage, wie sachliche Darstellung und die Entfaltung des künstlerischen Potenzials (des Sujets, des literarischen Werks, des Dichters) im Gleichgewicht zu halten seien,¹³⁶ eine Erweiterung. In keinem Fall wollte Toller einer Überbetonung des Sachlichen und damit einhergehend einer Vernachlässigung des Menschlichen anheimfallen, die er mit dem Ersten Weltkrieg in Verbindung brachte: ‚Realpolitik‘ war die Losung. Sie führte zur Vernichtung der Realität“ [SW 4.1, 488]. Nicht die Vernichtung, sondern die Veränderung der Realität steht im Mittelpunkt von Tollers publizistischem Schaffen, dem er sich ab dem Jahr 1919¹³⁷ vermehrt widmet. Mit der Veröffentlichung von Artikeln in Organen wie *Vorwärts* oder der *Weltbühne* schreibt sich Toller in den zeitgenössischen Diskurs ein.¹³⁸ Diese Teilnahme an wichtigen Diskussionen seiner Zeit erfolgt überwiegend unter Verwendung

deren Idole das Sport-As und der Tenniscrack, Jazzmusiker und Steptänzer waren. Und wirken wollte Toller unbedingt“ [Rothe 1989, S. 189]. Weiterführend ist dabei der Verismusbegriff als Analysekatgorie erhellend, wie Ralf Georg Czapla [2002] deutlich gemacht hat.

¹³⁵ Siehe S. 55.

¹³⁶ Stephen Lamb konstatiert die Dringlichkeit dieser Fragestellung als Anzeichen eines Reifeprozesses [„maturing process“, Lamb 1984, S. 116] für die Zeit um 1930, die generelle Problematik setzt aber bereits früher ein: „[...] whilst at the same time realising the need for balance, both philosophically between social and personal change, and stylistically between ‘Sachlichkeit’ and creativity“ [ebd., S. 117].

¹³⁷ Vgl. dazu Spaleks Bibliographie, *Essayistic Publications*. Nr. 405, ein *Brief an Gustav Landauer*, der mehrmals veröffentlicht wurde [SW 4.2, Variantenverzeichnis zu QD, 815] und als erster Beitrag der *Reden und Aufsätze* in *Quer Durch* fungiert [SW 4.1, 112f.], ist ein frühes Beispiel, das zeigt, wie Toller mithilfe der Veröffentlichung eines persönlichen Briefes seinen Standpunkt argumentativ in den öffentlichen Diskurs einbringt. Die Publikation von Briefen nimmt also bereits vor der Veröffentlichung der *Briefe aus dem Gefängnis* eine kommentierende und vermittelnde Funktion ein, die mit der Wirkungsabsicht zu vergleichen ist, die hinter den deutlicher essayistisch geprägten Beiträgen in verschiedenen Zeitschriften steht.

¹³⁸ Überwiegend, aber nicht nur in linksgerichteten Zeitschriften.

eines sachlichen Stils, wenngleich pathosgetragene Sequenzen weiterhin als Stilmittel eingesetzt werden. Tollers Artikel und Aufsätze sind zunächst überwiegend politisch geprägt, ein Umstand, der auf das Erlebnis von Krieg und Revolution zurückzuführen ist. Immer wieder sieht sich Toller veranlasst, Mitteilungen über seine eigene Person, die meist auf den Ereignissen der Räterepublik fußen, zu berichtigen. Doch auch kunsttheoretische Beiträge finden sich in dieser Periode bereits.¹³⁹ Nach der Haftentlassung im Juli 1924 vergrößert sich – unter anderem durch die Veröffentlichung verschiedener Reden – der Umfang des publizistischen Werks rasch, und es lässt sich eine gewisse Diversifizierung konstatieren, was sicherlich mit der direkteren Erfahrung des Alltags der Weimarer Republik zusammenhängt, aber natürlich auch damit, dass Toller nun nicht mehr den Zensurbestimmungen der Haft unterliegt: „Tollers Reisetätigkeit und seine publizistischen Arbeiten zur Justizreform drückten recht deutlich den Bewußtseinswandel aus, den Toller nach 1924 vollzog [...] um erneut als Politiker und Kulturkritiker aktiv in den Alltag der Republik einzugreifen.“¹⁴⁰ Die Behandlung politischer Gefangener in der Weimarer Republik im Allgemeinen und in Bayern im Besonderen bildet sich in den zwanziger Jahren zu einem Hauptanliegen Tollers heraus, welches sich auch im künstlerischen Werk niederschlägt. Die Gedichtzyklen *Gedichte der Gefangenen* und *Das Schwalbenbuch*, teilweise auch *Vormorgen*, behandeln das Motiv des Gefangenseins symbolhaft und heben die nüchterne Sachlichkeit, die den Zeitschriftenbeiträgen anhaftet, ins Lyrische hinein auf, stellen aber einen ähnlichen Informationsgehalt zur Verfügung, versteht man Tollers Gedichte als Lyrik mit „Erlebnischarakter“¹⁴¹. Die Gedichtzyklen leisten allerdings weit mehr als die bloße Beschreibung eines Zustands, sie verweisen auf die *conditio humana* als solche und das damit verbundene „Ewige“¹⁴²: „Es wächst ein eigentümliches Buch, das *Schwalbenbuch*, wächst, ohne daß ich viel dazu tue, wächst nach seinem eigenen Rhythmus, nach seinen eigenen

¹³⁹ Vgl. beispielsweise Spalek 1968, Nr. 447: Ernst Toller über 'proletarische Kunst'. In: Vorwärts, Nr. 200, Abendausgabe vom 28. April 1922.

¹⁴⁰ Lixl 1986, S. 129.

¹⁴¹ Reso 1961, S. 551.

¹⁴² Zum Begriff des Ewigen siehe S. 35 und 46ff.

Gesetzen“ [SW 3, BadG, 388]. Dieser Hinweis auf die Autonomie des *Schwalbenbuchs* verdeckt vordergründig das dem Zyklus inhärente Potenzial der Einflussnahme, das sich aus dem Thema des Zyklus ergibt und auf der Rezeptionsebene am öffentlichen Bild der Gefangenenbehandlung in Bayern Anteil hat. Beschränkt sich das sachliche Element in den genannten Gedichtzyklen auf die Aussage und hat wenig Auswirkungen auf den lyrischen Stil, so ist in Bezug auf Tollers Dramatik und Prosa durchaus eine Rückwirkung des sachlichen Stils zu bemerken, den der Dichter auf die Anforderungen der publizistischen Tätigkeit reagierend entwickelt hat. Zugleich wird Toller auch offener für die beim Publikum beliebteren Formen der Satire und Komödie, die er bisher vermieden hatte. Tollers „Stil der sozialen und politischen Diagnostik, der an die Malerei von Dix, Grosz und zum Teil auch Beckmann“¹⁴³ erinnere, versagt sich „jene[r] 'neue[n] Sachlichkeit', die mit Nähe zu Menschen und Dingen wenig zu tun hat“ [SW 4.1, 491].

Erneut betont Toller das zusätzliche Element, welches Kunst von einer berichtenden Aufzeichnung trennt: „Oft wird neue Sachlichkeit mit Reportage gleichgesetzt. Reportage hat ihre Bedeutung. Das Drama, wie alle Kunst, muß mehr sein, nämlich Verdichtung, Stufung und Gestalt. Erst dadurch wird Reportage auch künstlerische Wahrheit“ [ebd.]. Wie Richard Dove und Stephen Lamb anhand von Tollers *Spanischem Tagebuch* deutlich gemacht haben, setzt er diese Vorgaben auch in Prosatexten um, die einen Authentizitätsanspruch vermitteln:

Ein weiteres Kennzeichen der Erzähltechnik ist, daß Toller gezielt Episoden in die Erzählung einfügt, die den dramatisierenden Effekt des Textes verstärken [...]. Mit solchen Stellen soll natürlich die Authentizität des Textes als Dokument unterstrichen werden, obwohl in Wirklichkeit solche Episoden sicherlich eine literarische Bearbeitung darstellen. Es kann also bei diesen Texten von Tatsachen-

¹⁴³ Martin Stern: Else Lasker-Schülers "Arthur Aronymus" (1936) und Ernst Tollers "Pastor Hall" (1939). Zwei Dramen deutsch-jüdischer Emigranten in neuer Sicht. In: Das (Musik-)Theater in Exil und Diktatur. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2003. Hrsg. von Peter Csobádi u. a., Anif 2005 [= Wort und Musik 58], S. 684.

reportage nur in eingeschränktem Sinne die Rede sein. Es handelt sich hier eher um dokumentarische Prosa in freier Form.¹⁴⁴

Diese „dokumentarische Prosa in freier Form“, die im Werkkomplex in beträchtlichem Umfang vertreten ist, macht die Dramatik als „Tribüne der Zeit“ [SW 3, EJiD, 266]¹⁴⁵ jedoch nicht obsolet,¹⁴⁶ da sie den Prozess des Erkennens und Vermittelns auf andere Weise bereichert:

Wäre mir zur Zeit, als ich *Hinkemann* schrieb, die tragische Seite des Problems nur intellektuell klar gewesen, ich hätte einen analysierenden Aufsatz, eine reflektorische Bemerkung,¹⁴⁷ aber kein Drama geschrieben. Im Werk löst sich, nicht wer angeregt, wer bedrängt ist. Es existiert eine Sphäre, in der man alle Probleme synthetisch klar schaut, ohne daß diese Klarheit eine verstandesmäßig diskursive ist. In dieser Sphäre allein lebt das Schöpferische. [SW 3, BadG, 400]

Der Akt der Selbstbefreiung von der drückenden Last erfüllt sich aber erst im Moment des Teilens. Die künstlerische Verarbeitung dessen, was ist, zielt

¹⁴⁴ Richard Dove und Stephen Lamb: Traum und Wirklichkeit: Ernst Tollers spanische Hilfsaktion. Mit Erstveröffentlichung des Textes "Spanisches Tagebuch". In: Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse 10 (1990), Nr. 1, S. 8.

¹⁴⁵ Ähnlich auch: „daß [der Expressionismus] aus der Zeit geboren, in die Zeit wirken wollte. Seit Schillers *Räubern*, seit *Kabale und Liebe* war das Theater nie mehr so Tribüne zeitlichen Geschehens gewesen“ [SW 4.1, BzdN, 489].

¹⁴⁶ Problematisch wird das Theater als Vermittlungsform erst dann, wenn dem Exilkünstler das Publikum entzogen wird und die Länder, in denen er sich aufhält, andere kulturelle Gewohnheiten aufweisen: „The failure of *No More Peace* seems to have strengthened Toller's conviction that the theatre was no longer the most suitable medium to convey his message. The cinema beckoned“ [Richard Dove: The British Connection: Aspects of the Biography of Ernst Toller. In: German Life and Letters 40 (1987), Nr. 4, S. 332].

¹⁴⁷ Wie oben ausgeführt, unterliegen auch „reflektorische Bemerkung[en]“ Tollers einem weitaus größeren Grad an literarischer Stilisierung, als er hier durchblicken lässt. Diese Vorgehensweise prägt übrigens auch die Darstellung historischer Begebenheiten: „Ich nenne dieses Stück [*Feuer aus den Kesseln*] ein historisches Schauspiel. Ich habe Schauplätze verändert, Ereignisse zeitlich verlegt, Personen erfunden, weil ich glaube, daß der Dramatiker aus dem Erlebnis einer Epoche ihr Bild geben, nicht jede historische Einzelheit photographieren soll. Künstlerische Wahrheit mag sich mit der historischen decken, braucht ihr aber nicht in jeder Einzelheit zu gleichen“ [SW 4.1, *Arbeiten*, 165].

auch auf Rezeption und eine damit mögliche Veränderung ab, wobei die Verbindung von Gefühl und Sachlichkeit am Geeignetsten erscheint, den Rezipienten des Kunstwerks anzusprechen und einen Erkenntnisprozess in Gang zu setzen.¹⁴⁸ So passt sich die partielle Hinwendung zu einem dokumentarisch geprägten Stil nahtloser in Tollers Kunstauffassung ein, als die expressionistische Prägung seiner frühen Kunstwerke vermuten lassen würde. Sprach- und Kunstverständnis des Dichters lassen sich nur im Bewusstsein einer Problematik verstehen, die das Streben nach einem ausgewogenen Verhältnis von Autonomie und Wirkung umfasst:

Eine Rednerin wandte sich gegen jene Literatur, die das Elend der Menschen und ihre sozialen Probleme zu formen versucht, und sie pries die Autoren, die von den Schönheiten der Natur Zeugnis ablegen, von der Morgenröte und den heiteren Sommertagen. [...] Aber auf der Erde wachsen nicht nur Bäume und Blumen und Gräser. Auf der Erde wachsen Menschen mit ihren Problemen, mit ihrer Not und ihrer Verzweiflung.¹⁴⁹ [...] Arbeiten wir unermüdlich, lassen wir uns nicht von der

¹⁴⁸ Deutlich wird dies wiederum insbesondere an *Hinkemann*: „Mit der zweiten Fassung des *Hinkemann* deutete sich eine Stilentwicklung an, die von der Typisierung zur Konkretisierung, vom expressionistischen Schrei des Protestes zur Dokumentation empirischer Realität führte“ [GW 6, Nachwort der Herausgeber, 279]. *Hoppla, wir leben!* (1927) verbindet pathetische Elemente mit einem hohen Grad an Realitätsbezug und thematisiert zugleich anhand der Haupthandlung das Konfliktpotenzial, das sich aus einem Zusammentreffen dieser unterschiedlichen Herangehensweisen ergibt. Einen stilistischen Höhepunkt erreicht die „Dokumentation empirischer Realität“ in dem mit einem dokumentarischen Anhang versehenen Drama *Feuer aus den Kesseln* (1930). Spätere Stücke, vor allem *Die blinde Göttin* (1932) und *Pastor Hall* (1938/39), basieren zwar auf realen Begebenheiten, erreichen aber nicht die von Toller selbst geforderte künstlerische „Verdichtung, Stufung und Gestalt“ [siehe S. 55]. Da sich alle diese Stücke als Anklage der Gesellschaft verstehen, muss Renate Bensons Angabe unverständlich bleiben, „Tollers Haltung [sei im *Hinkemann*] mehr die eines objektiven Beobachters, als die eines Didakten, der daran glaubt, die Welt ändern zu können“ [Benson 1987, S. 103].

¹⁴⁹ Ähnlich auch Kurt Hiller: „Probleme, weiß Gott, lassen sich dichterisch nicht lösen; aber Probleme leben in uns, wir stehen in einem Zwangsverhältnis zu ihnen, nicht in dem der freien Wahl; und dieses *Leben* der Probleme will gestaltet sein“ [Kurt Hiller: Die Jüngst-Berliner. In: Literatur und Wissenschaft. Monatliche Beilage der Heidelberger Zeitung, Nr. 7 vom 22. Juli 1911, Sonderabdruck, S. 2-6. Zitiert nach Expressionismus. Manifeste und Dokumente 1982, S. 35].

Kritik der Gegner beirren, die uns vorwirft, dass unsere Werke nicht 'schön' sind. Ego sumus Arcadia – auch wir lieben die Schönheit, die blauen Meere und die weiten Himmel, die Sterne und die Gezeiten. Aber solange die Gesellschaft von Tragödien erschüttert ist, die unnötig sind, weil von einem ungerechten System bedingt, werden wir nicht aufhören, die Sinnlosigkeit dieser Tragödien anzuprangern. Wir lieben die Politik nicht um ihrer selbst willen. [...] Wir kennen die Bedingtheiten unseres Schaffens. Wir sind Pflüger, und wir wissen nicht, ob wir Erntende sein werden. Aber wir haben gelernt, dass 'Schicksal' eine Ausrede ist. *Wir* schaffen das Schicksal! Wir wollen wahr sein und mutig und menschlich. [SW 4.1, *Das Wort*, 373f.]

2.4 Die Rolle des Dichters

Der Dichter als Wegbereiter einer besseren Zukunft, „Pflüger“¹⁵⁰ des Schicksals – hinter diesem expressionistischen Schlagwort steht ein konkretes Konzept, über das sich die Rolle des Dichters in der Gesellschaft definieren lässt. Eingeführt wird dieses Konzept bereits zu Beginn von Ernst Tollers erstem Drama *Die Wandlung*. Die Widmung „Ihr seid der Weg“ verweist auf den zeitbezogenen Charakter des Dramas: das Kunstwerk soll Anstoß für die Zukunft geben.

¹⁵⁰ Ähnlich auch in Tollers programmatischem Brief an Gustav Landauer: „Ich will das Lebendige durchdringen, [...] ich will es mit Liebe umpflügen, aber ich will auch das Erstarrte, wenn es sein muß, umstürzen, um des Geistes willen“ [SW 4.1, QD, 112]. Das Pflügermotiv begegnet in Tollers Werken sowohl in positiver als auch in negativer Besetzung, besonders exponiert in *Der entfesselte Wotan*: „Was liegt an *Eurem* Europa! Jedes Leichenfeld wird Brachfeld. Zum Brachfeld kommt der Pflüger“ [SW 1, 246]. In seiner Ambivalenz beinhaltet das Pflügermotiv sowohl Geschichtspessimismus als auch die Hoffnung eines Neuanfangs. Im vorgestellten Fall liegt aber die Deutung nahe, dass damit „[d]iese Fähigkeit des Demagogen, das Feld zu pflügen“ bezeichnet wird [Lamb 1978, S. 167]. Das Brachfeld lässt sich hingegen auch als Symbol des notwendigen „Umbruch[s]“ interpretieren [Gudrun Sowerby: Ernst Toller: *Der entfesselte Wotan*. In: Dies.: *Das Drama der Weimarer Republik und der Aufstieg des Nationalsozialismus: "Der Feind steht rechts"*, Stuttgart 1991 [= *Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik* 249], S. 40].

Das der Widmung folgende Gedicht *Aufrüttelung*¹⁵¹ greift die Motivik des Weges noch einmal auf:

Es schrie ein Mensch.

Ein Bruder, der das grosse Wissen in sich trug
Um alles Leid und alle Freude,
Um Schein und quälende Verachtung,
Ein Bruder, der den grossen Willen in sich trug,
Verzückte Tempel hoher Freude zu erbauen
Und hohem Leid die Tore weit zu öffnen,
Bereit zur Tat.
Der ballte lodernd harten Ruf:
Den Weg!
Den Weg! –

Du Dichter weise.

[SW 1, 3]

Die erste der hier zitierten Zeilen fungiert als Brückenschlag zwischen einer den initialen Teil des Gedichts bildenden metaphorisierten Beschreibung des Weltkriegs, der das irdische Paradies „[f]lammenspritzend“ der Zerstörung anheim gab, und – hier abgedruckt – einem Ausblick auf eine mögliche Veränderung. Die Aufnahme der expressionistischen Schreimotivik verbindet sich mit der Evokation des menschlichen „Leid[s]“, das vom „grossen Willen“, die „Freude“ wieder in die Welt zu holen, konterkariert wird. Der „Bruder“, der sich dieser Aufgabe wissend stellt, erscheint in typisch expressionistischer Manier als Messias, nicht zuletzt durch die sich aufdrängende Assoziation mit dem Kirchenlied *Macht hoch die Tür*: „MAcht [sic] hoch die thür [sic] / die thor [sic] macht weit / es kommt der Herr der herrlichkeit [sic]“¹⁵².

¹⁵¹ Die Funktion dieses Gedichts im Rahmen von Tollers Ästhetikkonzeption wird in der literaturwissenschaftlichen Forschung beständig hervorgehoben; eine textbezogene Analyse erfolgt allerdings meist nicht, weil die Erwähnung des Gedichts in vielen Fällen auf die letzten zwei bis drei Zeilen beschränkt bleibt, da diese den Grundgedanken in nuce beinhalten. Eine ausführliche Interpretation bei Kim 1998, S. 20-29.

¹⁵² Dem *Historisch-kritischen Liederlexikon* des Deutschen Volksliedarchivs zufolge gehört das 1704 erstmals in der „heute bekannte[n] Vertonung im 6/4-Takt“ gedruckte Lied „ohne

Abgeschwächt wird die Parallelisierung zu Jesus von Nazareth allerdings durch die Verwendung der kraftvollen Vokabeln „[b]ereit zur Tat“ und „lodernd harten Ruf“, die gleichermaßen andeuten, dass aktives Eingreifen erforderlich ist. Eine Relativierung dieses Einschnitts und Rückkehr zur Vorstellung von der Wirkkraft der messianischen Sprache ergibt sich jedoch daraus, dass der Dichter derjenige ist, der den Weg weisen soll. Ob „Bruder“ und „Dichter“ übereinstimmen, kann nicht zweifelsfrei aus den Versen herausgelesen werden, obgleich Hye Suk Kim interpretiert, es gehe um den „Bruder der Menschen“¹⁵³, der den „Dichter[n]“ [vermutlich sind die ganz im Ästhetischen Lebenden gemeint] entgegenstehe. Die zwischen den beiden letzten Zeilen eingefügte Leerzeile verweist nicht nur auf die Wichtigkeit des Nachfolgenden, sondern auch auf einen Wechsel der Perspektive, woraus folgt, dass eine Gleichsetzung von Bruder- und Dichterfigur durchaus plausibel ist, insbesondere unter Berücksichtigung des Motivs vom „grosse[n] Wissen“. Der Dichter weist den Weg; seiner Rolle gemäß tut er dies über den Umweg der Sprache¹⁵⁴, und zwar weniger, um den Angesprochenen Möglichkeiten zur Reflexion und distanzierten Bewertung zu geben, sondern vielmehr im Sinne einer intentionalen Einflussnahme: Toller legt „ein starkes Vertrauen in die politische Kraft des Dichterwortes“¹⁵⁵ an den Tag.

Zweifel zu den bekanntesten Adventsliedern. Es ertönt auch außerhalb der christlichen Gottesdienste als gesungenes Lied oder in instrumentalen Bearbeitungen“ [Michael Fischer: Macht hoch die Tür, die Tor macht weit (2007). In: Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon. Digital zugänglich, URL siehe Literaturverzeichnis].

¹⁵³ Kim 1998, S. 25.

¹⁵⁴ Es handelt sich hierbei insofern um einen Umweg, als die zwar körperliche, aber auch metaphysische Handlung des Sprechens eingesetzt wird, bevor ein Rekurs auf die physische Handlung des händischen Tuns erfolgt: „Toller versucht jedenfalls nahezuzulegen, im dichterischen Sprechakt werde nicht [...] ein Symbol erzeugt, das der Realität entspreche oder sie möglicherweise vorwegnehme (wie die Agitation), sondern es werde die Realität selbst erzeugt. So basiert Tollers Konzeption auf einer Paradoxie: ein extrem konstativer Sprechakt begründet das extrem performative, nämlich revolutionäre Handlung auslösende Reden“ [Ketelsen 1985, S. 151f.].

¹⁵⁵ Thorsten Unger: Antifaschistischer Widerstand und kulturelle Erinnerung im exilpolitischen Drama: zu Ernst Tollers "Pastor Hall". In: Aspekte des politischen Theaters und

Zugleich setzt er aber voraus, dass der Dichter den Weg nicht nach eigenem Interesse weist, sondern die Wahrheit¹⁵⁶ spricht: „Unser ist die heilige Pflicht, die einfachen Wahrheiten der Menschlichkeit und des Füreinander des Lebens zu verkünden“ [Brief an Fritz von Unruh aus dem Jahr 1919, SW 3, BadG, 279]¹⁵⁷. Der Dichter unterliegt einer „heilige[n]“ Verantwortung, er ist höheren Mächten verpflichtet als der einseitigen Interessenvertretung. Oder, wie René Eichenlaub es ausdrückt: „Car le poète est au-dessus de l'*homo politicus* qui impose des limitations à sa personnalité dans le souci d'obtenir des résultats tangibles.“¹⁵⁸

Dramas von Calderón bis Georg Seidel 1996, S. 312f., Anm. 33. Eine Position im zeitgenössischen Diskurs, die Toller durchaus beeinflusst hat, findet sich bei Kurt Eisner: „Regieren ist genau so eine Kunst, Politik treiben ist genau so eine Kunst, wie Bildermalen oder Streichquartette komponieren“ [Eisner am 3. Januar 1919 in den Verhandlungen des provisorischen Nationalrates des Volksstaates Bayern, zitiert nach GW 6, 47]. Der Umkehrschluss legt nahe, dass Kunst in Eisners radikalem Verständnis durchaus politische Funktionen innehaben kann. Toller selbst „orientierte sich [...] an dem kunsttheoretischen Bekenntnis Kurt Eisners“ [Röttger 1996, S. 243], setzte das Ästhetische jedoch expliziter als notwendige Kategorie aller Kunst. Wie 2.3 gezeigt hat, geht es Toller nicht darum, „die Kunst nicht dem ästhetischen Urteil, sondern dem moralischen Urteil zu subsumieren“ [Ladenthin 2010, S. 65], sondern „das Verhältnis von Moralischem, Kunst und Ästhetischem“ [ebd.] auszugleichen: „Können und Charakter, Ästhetik und Ethik sind demnach zu unterscheiden; ihre Versöhnung oder auch nur Vermittlung im Kunstwerk ist eine stets neue *Syntheseleistung*, also keineswegs die Seinsbestimmung [...] von Literatur“ [ebd., S. 67].

¹⁵⁶ Siehe S. 35ff. In Anbetracht des Status, den Toller der Wahrheit zuschreibt, erscheint Gerald Sammets Einordnung als undifferenziert, wenn er behauptet, Toller bleibe „beim Bekenntnis, opfert das Denken, die Suche nach Beweggründen, die Selbstbestimmung der Ideologie“ [Sammet 1996, S. 197].

¹⁵⁷ Ähnlich auch Kurt Pinthus in seinem Vorwort zur Anthologie *Menschheitsdämmerung*: „Die neue Gemeinschaft wurde gefordert. Und so gemeinsam und dringlich posaunten sie in ihren Gesängen Menschlichkeit, Güte, Gerechtigkeit, Kameradschaft, Menschenliebe aller zu allen“ [Pinthus 1920 (1982), S. 57].

¹⁵⁸ „Denn der Dichter steht über dem *homo politicus*, der seiner Persönlichkeit Grenzen auferlegt, um handfeste Ergebnisse zu erzielen“ [Eichenlaub 1980, S. 271]. Toller verstärkt die Position des Dichters an anderer Stelle durch einen Gottesvergleich: „Just as in the Christian faith, God is the judge of the world, [...] a judge Who pardons when an earthly

Doch wie lässt sich die utopische Vorstellung vom unfehlbaren künstlerischen und menschlichen Instinkt des Dichters praktisch umsetzen? Eine Antwort gibt Toller 1921 in *Deutsche Revolution*: „Wenn jeder die Wahrheit aus seinem letzten Menschlichen schöpfte, müssen doch alle Wahrheiten übereinstimmen?“ [SW 1, 110]. Der humanistische Grundton, der aus diesen Zeilen spricht, durchzieht Tollers Werk wie ein roter Faden. Der Dichter besitzt die Fähigkeit, sich – wie in *Aufrüttelung* benannt – in das „Leid“ der anderen Menschen hineinzudenken und diesem künstlerisch Ausdruck zu verleihen,¹⁵⁹ wodurch eine Änderung in Gang gesetzt werden soll: „Unsere Kunst will keine bloße Mitleidskunst sein, sie ist geboren aus Mitkämpferschaft“ [SW 4.1, *Arbeiten*, 165]. Dass diese Setzung im Aufsatz *Arbeiten* erfolgt, in kunsttheoretischer Hinsicht an prominenter Stelle, bekräftigt die Funktion des Dichters inmitten der Gemeinschaft, eine Zuschreibung, die Tollers Dichterbild alle Werkstufen hindurch prägt:

Ja, der junge Schriftsteller will nicht mehr in dem Turm von Elfenbein¹⁶⁰ sitzen, der vor Jahrzehnten das Ideal des Künstlers war. Wir wissen, dass uns nicht so sehr die Schönheit bewegt als die Not. Wir wissen, dass es unsere Aufgabe ist, diese Not im Kunstwerk zu gestalten, um uns in der Wirklichkeit von ihr zu lösen.
[SW 4.1, 334]

judge would condemn, or condemns when an earthly judge sees no guilt, thus too, the artist has another scale, another measuring-rod, than that of every day“ [SW 4.1, *Masses and Man*, 342].

¹⁵⁹ „[...] ist der Künstler sich bewußt, daß gerade er zum kollektivgültigen Subjektivismus gelangt. Er stellt Werte und Ideen nicht gleich. In ihm ist angelegt eine Hierarchie, die höhere Werte streng von minderwertigen sondert“ [SW 4.1, BzdN, 490 ; vgl. dazu Grunow-Erdmann 1994, S. 34].

¹⁶⁰ Zur Motivik des Elfenbeinturms siehe 2.2, Anm. 22. Toller wurde auch von außen als Inkarnation des engagierten Dichters gesehen, wie Ferdinand Bruckners Nachruf belegt: „Wenn ein Dichter, der im Elfenbeinturm lebt, Hand an sich legt, bleibt das ebenso eine Privatsache wie seine Dichtungen. Aber du warst doch ein Kämpfer, Ernst Toller, und in vorderster Front und mitten im Kampf. Mehr ein Kämpfer als alles andere, und so wolltest du auch gesehn sein. Wenn du ein Stück vollendetest, warst du nicht so stolz darauf, daß es ein gutes Stück war, als daß es eine gute Waffe war gegen Reaktion und Unterdrückung“ [Ferdinand Bruckner: Abschied von Ernst Toller. In: Die Neue Weltbühne vom 8. Juni 1939. Zitiert nach GW 6, 231].

Der Dichter wirkt aus der Gemeinschaft in die Gemeinschaft, wie Toller 1933 in der hier zitierten Rede im Londoner Pen-Club als Idealbild, Selbstanspruch des „junge[n] Schriftsteller[s]“ und Aufforderung an den modernen Künstler imaginiert. Die Rolle des Dichters definiert sich als Antwort auf die menschliche „Not“, er darf nicht nur ästhetischen Überlegungen den Vorzug geben, sondern muss bestrebt sein, diese mit Inhalten zu verbinden, welche dem Menschen den Weg zu einem besseren Leben zeigen: „In der Dichtung Tollers verschmolzen künstlerisches Bekenntnis und ein militanter Humanismus der Tat.“¹⁶¹

¹⁶¹ Lixl 1986, S. 43. Zur Tradition, der Sprache „Handlungscharakter“ zuzuweisen und sie so als Tat zu proklamieren vgl. die Ausführungen von Grunow-Erdmann 1994, S. 67. Tollers humanistische Grundeinstellung bildet die Basis für verschiedene Zuschreibungen der Art, es sei „eine Entwicklung zum Christentum hin erkennbar“ [ter Haar 1977, S. 92] beziehungsweise es handle sich bei Toller um jemanden, der ein „Christentum der Tat“ und „ein an den Vorstellungen Tolstois orientierte[s], praktisch gelebte[s] Christentum[]“ propagiert habe [Ulmer 1992, S. 94 ; Tollers Nähe zum „christliche[n] Kommunismus“ Wilfred Wellocks konstatiert Lamb 1999, S. 115]. Dieser Interpretationsweg verwechselt, gestützt durch die Tatsache, dass Tollers letzter Protagonist ein Pastor ist, eine allgemeine philanthropische Basis mit christlichen Glaubensinhalten und Verhaltensmaßstäben. In Übereinstimmung mit Tom Kuhn, an dessen Argumentation [Kuhn 1992, S. 173] ich mich an dieser Stelle anlehne, ist auf ein entsprechendes Toller-Zitat zu verweisen: „Nicht von christlicher Dichtung kann man mehr sprechen, nur von christlichen Elementen aller europäischen Dichtung“ [SW 4.1, [Beitrag zu] *Dichtung und Christentum*, 638 ; siehe auch 4.1, Anm. 101]. Darüberhinaus ist zu bedenken, dass Pastor Hall mit dem Sozialisten Peter Hofer eine ebenfalls positive Figur an die Seite gestellt wird, die feste Überzeugungen vertritt und die christliche Rhetorik des Pastors ablehnt: „Das ist mir zu christlich, nehmen Sie mirs nicht übel“ [SW 2, 617 ; vgl. dazu auch Davies 1996, S. 428]. Die Parallelen zum Ethischen Sozialismus, die Albert Earle Gurganus zieht [ders.: Sarah Sonja Lerch, née Rabinowitz: The Sonja Irene L. of Toller's "Masse-Mensch". In: *German Studies Review* 28 (2005), Nr. 3, S. 616f.], sind der Beschreibung von Tollers Position angemessen. Existentialistische Züge weist u. a. Cecil Davies [1996, S. 17] nach ; vgl. auch Wolfgang Frühwald: Laudatio auf Günter Grass bei der Verleihung des Ernst Toller-Preises in Neuburg an der Donau am 22. April 2007. In: *Literatur in Bayern* 88/89 (2007), S. 4: „jene offenkundig noch immer ungewöhnliche Verbindung von Sozialismus und Existentialismus“, die in einer Linie von Ernst Toller und Alfred Döblin zu Günter Grass führe.

Mit der Verwendung der „Pflüger“-Terminologie schreibt sich Toller in eine gängige zeitgenössische Motivik ein, deren Ansinnen es ist, den Dichter als Führerfigur zu etablieren, „in einer Zeit, aus der jedes Ethos geschwunden war.“¹⁶² Der Dichter wird zum Führer, da er seine Stimme mutig erhebt: „Denn nicht sklavisches Kriechen, untätiges Warten ist Demut; sondern es ist Demut, wenn einer hintritt und öffentlich aussagt, bekennt und fordert vor Gott und den Menschen, und seine Waffen sind nur sein Herz, sein Geist und seine Stimme.“¹⁶³ Im expressionistischen Diskurs wird gefordert, dass der Dichter durch Erhebung seiner Stimme der „Welträgheit“¹⁶⁴ den Kampf ansagt: „Dazu sind die Geistigen da.“¹⁶⁵ Heinrich Mann, auf den sich die Anhänger des expressionistischen Aktivismus vielfach bezogen, forderte bereits 1911 dazu auf, „Geist“ und „Tat“ zu verbinden:

Der Letzte aber, dem all diese Verirrung und Feigheit erlaubt wäre, der Mensch des Geistes, der Literat: gerade er hat sie geweiht und verbreitet. [...] Vom Geist ist ihm die Würde des Menschen auferlegt. Sein ganzes Leben opfert der Wahrheit den Nutzen. [...] die abtrünnigen Literaten haben viele Entschuldigungen. Sie haben vor allem eine in der ungeheuerlich angewachsenen Entfernung, die, nach so langer Unwirksamkeit, die deutschen Geister vom Volk trennt. [...] Sie haben der Welt eine Statistenrolle zugeteilt, ihre schöne Leidenschaft nie in die Kämpfe dort unten eingemischt, haben die Demokratie nicht gekannt und haben sie verachtet. [...] Sie sollten herrschen, der Geist sollte herrschen, dadurch daß das Volk herrscht. Sie sollten diesem Volk das Glück vermitteln, sich wahr zu sehen, damit es sich höher achte und wärmer fühle. Die Zeit verlangt und ihre Ehre will, daß sie endlich, endlich auch in diesem Lande dem Geist die Erfüllung seiner Forderungen sichern, daß sie Agitatoren werden, sich dem Volk verbinden gegen die Macht, daß sie die ganze Kraft des Wortes seinem Kampf schenken, der auch der Kampf des Geistes

¹⁶² Pinthus 1920 (1982), S. 55. Zum Motiv der „Aufwertung [des Dichters] als 'geistiger Führer'“ vgl. Grunow-Erdmann 1994, S. 68.

¹⁶³ Pinthus 1920 (1982), S. 59.

¹⁶⁴ Ludwig Rubiner: Der Mensch in der Mitte. Vorbemerkungen. In: Ders.: Der Mensch in der Mitte, Berlin-Wilmersdorf 1917 [= Politische Aktionsbibliothek Band 2], S. 5-8. Zitiert nach Expressionismus. Manifeste und Dokumente 1982, S. 219]. Die Formulierung „Welträgheit“ spiegelt sich in Tollers Anklage der „Trägheit [des] Herzens“, siehe 2.2, Anm. 59, und S. 90.

¹⁶⁵ Ebd., S. 219.

ist. [...] Denn der Typus des geistigen Menschen muß der herrschende werden in einem Volk, das jetzt noch empor will.¹⁶⁶

In Heinrich Manns Ausführungen wird „der Literat“ nicht als unantastbarer Führtypus dargestellt, sondern als Vergeistigter, der in seiner gesellschaftlichen Rolle versagt hat und erst wieder zum Begleiter des Volkes werden muss. Der hoffenden Forderung nach einer Umgestaltung der Rolle des Intellektuellen schließen sich in den folgenden Jahren viele „geistige[] Menschen“ an. Walter Hasenclever formuliert 1919 im Gedicht *Der politische Dichter*:

Der Dichter träumt nicht mehr in blauen Buchten.¹⁶⁷
Er sieht aus Höfen helle Schwärme reiten.
Sein Fuß bedeckt die Leichen der Verruchten.
Sein Haupt erhebt sich, Völker zu begleiten.
Er wird ihr Führer sein. Er wird verkünden.
Die Flamme seines Wortes wird Musik.
Er wird den großen Bund der Staaten gründen.
Das Recht des Menschentums. Die Republik.¹⁶⁸

Hasenclever zeigt die Erfahrung des Weltkriegs als Anstoß¹⁶⁹ des Dichters, die „blauen Buchten“ – Hasenclevers Version des „Turm[s] von Elfenbein“ [s. o.] – hinter sich zu lassen, um den „Völkern“ begleitend beizustehen und der gesamten Menschheit als „Führer“ voranzuschreiten. Gerade diesen

¹⁶⁶ Heinrich Mann: Geist und Tat. In: Pan 1 (1910/1911), Nr. 5 vom 1. Januar 1911, S. 137-143. Zitiert nach Expressionismus. Manifeste und Dokumente 1982, S. 272.

¹⁶⁷ Zu dieser Motivik vgl. Pinthus 1920 (1982), S. 59: „Aus irdischer Qual griffen ihre Hände in den Himmel, dessen Blau sie nicht erreichten“.

¹⁶⁸ Walter Hasenclever: Der politische Dichter. In: Ders.: Der politische Dichter, Berlin 1919 [= Umsturz und Aufbau. Zweite Flugschrift], S. 23. Das Gedicht umfasst dreißig vierzeilige Strophen und überträgt die Ablösung des status quo als Hoffnung auf die Ankunft des „neue[n] Dichter[s]“: „Von Firmamenten steigt der neue Dichter / Herab zu irdischen und größeren Taten“ [ebd., S. 22]. Zum Stellenwert des im Gedicht vorgestellten Konzepts in Tollers Ästhetik vgl. Dove 1986, S. 48.

¹⁶⁹ Walter Hasenclever vermeidet es in diesem Gedicht, den Ausbruch aus dem Ästhetischen als zwangsläufige Folge des Weltkriegs und damit die Passivität des Dichters darzustellen, sondern betont demgegenüber die sachliche Beobachtung des Geschehens und den daraus folgenden freien Entschluss, zum Begleiter und „Führer“ zu werden.

Anspruch auf Führerschaft relativiert Gustav Landauer in seiner *Ansprache an die Dichter*:

Von mancher Seite will man jetzt den Dichter, indem man ihn den Geistigen nennt, schlechtweg zur Führung der allgemeinen Volksangelegenheiten berufen. Man sehe sich vor und vergesse eines nicht: die Psychologie. Dem Volk und dem Dichter tut es in der Tat not, daß sie zusammenkommen. Der Dichter aber ist nicht immer Dichter, und es wird gut und natürlich sein, daß er als einer unter vielen, als Mensch unter Menschen zu den Beratungen seiner Gemeinde und seines Volkes geht. [...] Der Dichter ist nicht immer Dichter: das schöpferische Werk erschöpft ihn. [...] Nur so können das Volk und der Dichter sich und einander helfen und retten, daß der Dichter Volk, daß das Volk Dichter wird. [...] Gehe der Dichter, dem das Spiel eigenster und gewagtester Beruf ist, aus seiner Isolierzelle zur Erholung in die Wirklichkeit, in die Welt der Zwecke, in die Gemeinschaft.¹⁷⁰

Gustav Landauer zeichnet ein humaneres Bild des Dichters. Indem er vor der Überhöhung, dem Personenkult, warnt und das Schöpferische als Werk definiert, an dem auch das Volk Anteil haben kann und soll, setzt Landauer ein ausgeglichenes Verhältnis zwischen Geist und Weltbezug als Ideal, da er sich der Gefahr der Vergeistigung bewusst ist. Dem Dichter weist er die Rolle des aktiven Beobachters und Beraters zu:

¹⁷⁰ Gustav Landauer: Eine Ansprache an die Dichter. In: Die Erhebung. Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung 1. Hrsg. von Alfred Wolfenstein, Berlin o. J. [1919], S. 296-304. Zitiert nach: Ders.: Dichter, Ketzer, Außenseiter. Essays und Reden zu Literatur, Philosophie, Judentum. Hrsg. von Hanna Delf, Berlin 1997 [= Gustav Landauer Werkausgabe Band 3], S. 16-18. Das „Zusammenkommen“ wird in Landauers Geist-Begriff idealisiert; zu diesem vgl. Dove 1986, S. 31. Aufgrund der Verehrung, die Toller Gustav Landauer entgegengebracht hat, ist davon auszugehen, dass eine Beziehung zur zitierten Landauer-Stelle besteht, wenn Toller ein Jahr später schreibt: „Der Platz des proletarischen Dichters ist in den Reihen der Arbeiterschaft. Das Proletariat braucht Dichter, deren Sprache es versteht, in deren Sprache der schwere Pulsschlag der Massen, der Fabriken und der unentrinnbaren großen Städte klopft. Proletarische Dichter, menschliche Dichter“ [SW 3, BadG, 289]. Vergleiche dazu auch nachfolgend: „Die Schriftsteller, die ein verstiegenes Bild des kämpfenden Arbeiters schufen, und verzagten, wenn sie dem wirklichen Arbeiter begegneten, mit seiner Schwäche und seiner Stärke, seiner Kleinheit und seiner Größe“ [SW 3, EJD, 101].

Der Dichter, der Mann des vehementen Einfalls, der schnellen Assoziationen und Analogien, ist im öffentlichen Leben, das heißt aber für gewöhnlich im Land der Philister, der geborene Widerspruchsgeist. [...] Der Dichter ist der Führer im Chor, er ist aber auch [...] der herrlich Isolierte, der sich gegen die Menge behauptet. Er ist der ewige Empörer.¹⁷¹

Die Funktion des Dichters besteht bei Landauer also in Dekonstruktion und Neubewertung; er sucht die direkte Konfrontation. In gewisser Weise inkorporiert Landauers Dichterbild weniger die Eigenschaften einer Führergestalt als vielmehr die eines Hofnarrs. Die einleitenden Worte „Von mancher Seite“ implizieren, dass die Stilisierung des Dichters zur Führerfigur als kulturelle Strategie der Zeit zu sehen ist, die sich nicht nur den hier vorgestellten expressionistischen und sozialistischen Konzepten zuordnen lässt. Auch ausdrücklich ästhetizistische Positionen, als deren Hauptvertreter der Kreis um Stefan George¹⁷² genannt sei, bedienen sich der Führermotivik im Rahmen ihrer theoretischen Selbstdefinition. Das literarisch-kulturelle Phänomen einer Überbeanspruchung der Führermotivik denunziert Karl Kraus Ende Juli 1919 in der *Fackel* in einem umfangreichen Beitrag.¹⁷³ Anlass für Kraus' *Proteste* bot die Affäre der Veröffentlichung eines Telegramms, dessen anonymer Verfasser vehement gegen eine eventuelle Hinrichtung Tollers Stellung bezog und seinem Protest durch die Nennung einer Reihe bekannter Namen Gewicht zu verleihen suchte, und zwar ohne Kenntnis der angeblichen Unterzeichner, zu denen unter anderem Stefan Zweig, Arthur Schnitzler, Albert Ehrenstein und Franz Werfel¹⁷⁴ zählten. Besagtes Telegramm rief in der Folge verschie-

¹⁷¹ Landauer 1919 (1997), S. 19.

¹⁷² Dem ein Teil der Expressionisten trotz der Ablehnung des *l'art pour l'art* respektvoll gegenüberstand: „Wir bekämpfen Richtungen, Theorien – nicht Meister“ [Hiller 1911 (1982), S. 33]. Aus dem Umfeld Stefan Georges heraus ist auch Max Kommerells Studie *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik* entstanden.

¹⁷³ Karl Kraus: *Proteste*. In: *Die Fackel* Nr. 514-518, Ende Juli 1919 (XXI. Jahr), S. 1-20. Zitiert nach: *Die Fackel*. Herausgegeben von Karl Kraus, Wien 1899-1936. Online-Version AAC-FACKEL, hrsg. vom Austrian Academy Corpus [= AAC Digital Edition Nr. 1 ; URL siehe Literaturverzeichnis].

¹⁷⁴ Ebd., S. 1.

dene Berichtigungen sowie ein satirisches Flugblatt, das Karl Kraus zugeschrieben wurde, hervor. Karl Kraus verhandelt in seinem Kommentar zur Affäre die Frage, welche Literaten sich mit Recht als Kriegsgegner bezeichnen dürfen, da die „revolutionäre[n] Regungen“ gewisser Literaten „zu einer Nachmusterung des Verhaltens im Krieg unbedingt herausfordern“¹⁷⁵:

Außer mir dürfte es eben kaum einen andern Fall in der zentralstaatlichen Literatur geben, daß ein vom Anbeginn an durchgehaltener Protestton und unverhohlener Abscheu gegen die Kriegsurheber, daß der konsequente Versuch, alle Scheußlichkeit des Kriegs an dem Wirken jener Staaten darzustellen, die ihn entfesselt haben, der eigenen Staaten, von innen heraus gewagt, der Zensur dargeboten und, weil ihre Verblüffung größer war als ihr Widerstand, fast lückenlos vor der weitesten Öffentlichkeit und allen lauernden Gewalten, in Schrift und Rede, vertreten werden konnte.¹⁷⁶

Bissig fasst er den Drang seiner Schriftstellerkollegen zusammen, sich als Vorreiter der Revolution zu stilisieren: „Bleibt nun die Frage, ob ein Politiker Literatur und ein Literat Politik treiben soll, schon darum ungelöst, weil sie so oft nicht von einander zu unterscheiden sind“¹⁷⁷. Kraus' Auffassung nach geht diese Aufmerksamkeitssucht einher mit der „Berufskrankheit der Hysterie“¹⁷⁸ als Merkmal des zeitgenössischen „Literaturmilieu[s]“¹⁷⁹; auf Toller bezogen konstatiert er „die Verwirrung eines schlechten Lyrikers an der Weltgeschichte“¹⁸⁰. Dass die Person Tollers von Kraus an dieser Stelle vergleichsweise kurz abgehandelt wird, liegt sicherlich auch daran, dass die Erstaufführung der *Wandlung* zu diesem Zeitpunkt noch in der Zukunft lag. Vermutlich kannte Kraus jedoch das Gedicht *Der Ringende*, welches bereits 1912 entstanden und im Juni 1919 in den *Weißten Blättern* erschienen war.¹⁸¹

¹⁷⁵ Ebd., S. 8.

¹⁷⁶ Ebd., S. 7.

¹⁷⁷ Ebd., S. 11.

¹⁷⁸ Ebd., S. 19: „Nicht das Zeugnis der Literaten, die sich an einen fremden Galgen hängen, der ihrem Schützling nie gedroht hat, hat diesen gerettet, aber die Berufskrankheit der Hysterie, die ihresgleichen der vollen Verantwortung eines Unheils enthebt, ihm mildernde Umstände gesichert.“

¹⁷⁹ Ebd., S. 6.

¹⁸⁰ Ebd., S. 20.

¹⁸¹ Zur Editions-geschichte des Gedichts siehe SW 5, 333. René Eichenlaub, der auch darauf

Es besteht allerdings kein Zweifel, dass Kraus Toller aufgrund seiner Teilnahme an der Münchner Räterepublik zu den Literaten zählte, „die zwar von Kindesbeinen intellektuell gereift waren, aber ihre Pubertätskrisen mit Maschinengewehren austragen müssen.“¹⁸² Toller selbst fasste seine Situation nicht so eindeutig auf und verarbeitete die Problematik revolutionärer Schuld in der Folge bekanntermaßen in *Masse Mensch*. Seine bewusste Verstrickung in die Revolution erklärt sich paradoxerweise aus dem Anspruch, für den Menschen kämpfen zu wollen.¹⁸³ Im lyrischen Appell *An die Dichter* aus dem Jahr 1917, also vor den Erfahrungen der Räterepublik, grenzt Toller seine eigene Position gegenüber den tatenlosen Verfechtern des Ästhetizismus ab:

Anklag ich Euch, Ihr Dichter,
Verbuhlt in Worte, Worte, Worte!¹⁸⁴

hinweist, dass Toller mit dem Gedicht im Jahr 1917 Lob und Unterstützung bei Richard Dehmel gesucht hat, bezeichnet *Der Ringende* als „manifeste poétique“ [„poetisches Manifest“; Eichenlaub 1980, S. 131].

¹⁸² Kraus: Proteste. Vgl. AAC-FACKEL, Nr. 514-518 (Juli 1919), S. 20.

¹⁸³ Dass sich Toller trotz seiner im Ersten Weltkrieg entstandenen pazifistischen Überzeugungen aktiv an den Kämpfen gegen die Weißen Truppen beteiligt hat, soll an dieser Stelle nicht unterschlagen werden. Den biographischen Darstellungen ist allerdings auch zu entnehmen, dass Toller als „kompromißsuchende[r] Militär“ [Dieter Distl: Ernst Toller. Eine politische Biographie, Schrobenhausen 1993 [= Edition Descartes 1], S. 71] um Friedensverhandlungen bemüht war [Dove 1990, S. 80], den Befehl, Gefangene zu erschießen, verweigerte, und Geiseln befreite [Distl 1993, S. 74 und 76]. Toller selbst dazu: „Es ist wahr, dass ich blutige Kämpfe niemals freudig begrüßte, vermeidbare Kämpfe zu vermeiden suchte, dass ich einzelne Terrorakte verwarf – aber zu jener Haltung bekenne ich mich noch heute“ [SW 3, 439].

¹⁸⁴ Toller klagt hier die Dichter an, die sich der Sprache um der Worte und nicht um der Inhalte willen annehmen. Er steht mit dieser Anklage Ludwig Rubiners *Hören Sie!* nahe: „Worte zu machen für Dinge, die gut sind. Für Menschliches, das kommen soll. / Worte zu machen gegen Schändung des Geistes, / Worte zu machen gegen Verrat am göttlichen Menschen, / Worte zu machen! / [...] Das Wort, nach dem die Generation handelt, / Das Wort, das sie, Literaten, besser wissen als ihre Leser. / Ihre Aufgabe: Nicht Erklärer, sondern Führer zu sein. / [...] Es lebe das Wort, hell wie Cornetsignal! / Es lebe der runde geöffnete Mund, der laut gellt: / Es lebe der Führer! / Es lebe der Literat!“ [Ludwig Rubiner: *Hören Sie!* In: *Die Aktion* 6 (1916), Nr. 27/28 vom 8. Juli, Sp. 377-380. Zitiert nach *Expressionismus. Manifeste und Dokumente* 1982, S. 367].

Ihr wissend nickt mit Greisenköpfen,
 Berechnet Wirbelwirkung, lächelnd und erhaben,
 Ihr im Papierkorb feig versteckt!
 Auf die Tribüne, Angeklagte!
 Entsüht Euch!
 Sprecht Euch Urteil!
Menschkünder Ihr!
 Und seid ...?
 So sprecht doch! Sprecht! [SW 5, 72]

Toller erhebt hier eine Anklage, die durchaus der Linie eines Karl Kraus entspricht, wenngleich die Adressaten vordergründig andere sind. Bloßgestellt wird aber auch die Feigheit desjenigen, der seine Stimme nicht erhebt. Dichter, die außerhalb rein ästhetischer Bereiche verstummen, verlieren in Tollers Ästhetikkonzeption das Recht, sich als „Menschkünder“ zu bezeichnen, da sie keine Begleiterfunktion¹⁸⁵ einnehmen:

Damit steht es [Tollers dramatisches Konzept] aber auch im Kontext jener zeitgenössischen Sprach- und Ästhetikkonzeptionen, die der Literatur insofern einen neuen Stellenwert zuweisen, als sie in ihr einen 'Ort der Versöhnung' und 'Erlösung' sehen. Die an die Romantik erinnernde Vorstellung einer grenzüberschreitenden Kunsthandlung, begleitet von einem emphatischen Sendungsbewußt-

¹⁸⁵ „Dem Dichter fällt in diesem Vorgang die zentrale Aufgabe zu, den Menschen die Richtung zu weisen und sie voranzutreiben. Er repräsentiert den Prototyp des 'Geistträgers' ; er ist 'Prophet', 'Führer im Chor', 'Befreier' und 'Retter'“ [D. Klein 1968, S. 11].

Der „Prophet“ ist „Identifikationsfigur der expressionistischen Generation“ [Ulmer 1992, S. 111]. Sigurd Rothstein konstatiert in Tollers Werk einen Wandel: „Schon in dem Chorwerk *Der Tag des Proletariats* ist aber keine Rede mehr von einem geistig-politischen Führertum des Dichters. Es kommt nunmehr darauf an, festzuhalten, daß der Platz des künstlerisch tätigen Menschen auf der Seite der Unterdrückten ist. Aus dem Führer der Menschheit ist ein Begleiter des Volkes geworden“ [Rothstein 1987, S. 129f.]. Er erkennt dabei, dass Toller die Funktion des Dichters bereits in der *Wandlung* als die eines begleitenden Führers gestaltet, es somit in dieser Hinsicht zu keiner Änderung kommt. Friedrich fordert die Masse in der Schlusszene der *Wandlung* zwar mit einem mehrfachen „Geht hin“ [mit der christlichen Konnotation eines „Gehet hin in Frieden“] zum Marsch auf, er spricht zu den Menschen der Masse aber als „Brüder“, was impliziert, dass er sich auf der gleichen Ebene befindet [SW 1, 43f.]. In der *Wandlung* tritt der Begleiter als wissender Kommentator des vierten Traumbilds auf.

sein, hat dazu geführt, daß die expressionistische Dichtung in der Forschung vielfach als letzte Form 'religiöser Dichtung' beschrieben wurde.¹⁸⁶

Neben dem in der Revolution vergossenen Blut und persönlichen Animositäten¹⁸⁷ ist es wohl die pathetische Überhöhung, welche dem „Sendungsbeußtsein“ der expressionistischen Dichter anhaftet, die Karl Kraus zu seiner „glossierten Dokumentation“¹⁸⁸ veranlasst hat. Die Haftzeit verstärkt in Toller das Bedürfnis, das menschliche Leid dichterisch zu gestalten und in der „grenzüberschreitenden Kunsthandlung“ zur Überwindung des „sinnlose[n], nicht notwendige[n] soziale[n] Leiden[s]“ [SW 4.1, 340]¹⁸⁹ beizutragen. Zugleich verfeinert sich Tollers Gespür für metaphysische Inhalte, für das „Ewige“¹⁹⁰: „Der Einsame in seiner Zelle [als Motiv in Rainer Maria Rilkes *Stundenbuch*], seinen Auftrag und die Welt imaginierend, war auch nach dem Ende der Revolution eine Identifikationsfigur.“¹⁹¹ Im Rahmen einer zunehmend differenzierteren Sichtweise,¹⁹² die nicht zuletzt durch breit gefächerte Lektüre¹⁹³ gefestigt wird, gelangt Toller in der Haft zu der Einsicht, dass er

¹⁸⁶ Schreiber 1997, S. 37.

¹⁸⁷ GW 6, 74.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Siehe auch S. 52 sowie ter Haar 1977, S. 90: „Aus dem Juden Friedrich ist der Proletarier Eugen Hinkemann geworden, der zur Allegorie nicht nur seiner Klasse, sondern der gesamten leidenden Menschheit wird [...] Toller stellt nicht mehr die Überwindung, sondern die Permanenz des Leidens dar“. Zu Tollers Suche nach umfassenden, nicht nur eine Schicht begünstigenden Revolutionsformen vgl. Reimer 1971, S. 53.

¹⁹⁰ Siehe S. 35 und 46ff.

¹⁹¹ Erich Unglaub: Rilke und die Münchener Räterepublik. In memoriam Monika Schattenhofer. In: Die Rote Republik. Anarchie- und Aktivismuskonzept der Schriftsteller 1918/19 und das Nachleben der Räte – Erich Mühsam, Ernst Toller, Oskar Maria Graf u. a. Hrsg. von der Erich-Mühsam-Gesellschaft. Redaktion: Jürgen-Wolfgang Goette und Sabine Kruse, Lübeck 2004 [= Schriften der Erich-Mühsam-Gesellschaft 25], S. 163.

¹⁹² „Wissender vielleicht [sei er geworden], also skeptischer“ [SW 3, BadG, 343].

¹⁹³ Zu Tollers Lesegewohnheiten im Allgemeinen vergleiche den auf S. 25 zitierten Brief an Tessa vom 2.2.1922 [SW 3, BadG, 336-338], zu seiner Lektüre während der Haft Richard Doves Biographie [Dove 1990, S. 101f.]. Aus verschiedenen brieflichen Äußerungen weiß man, dass Toller im Gefängnis nach Möglichkeit Zeitung las [zu Tollers Zeitungslektüre während der Festungshaft vgl. auch Sowerby 1991, S. 12]. Zudem befasste er sich mit

sein humanistisch orientiertes Dichterkonzept nur umsetzen kann, wenn er sich unabhängig positioniert:

Ich gebe Ihnen in Kameradschaft die Hand. Ich darf doch in Kameradschaft sagen?
Denn die Verschiedenheit der Parteiwege ist nicht das Entscheidende. 'Partei' ist nur bewußte Beschränkung des Handelnden, nicht des Erkennenden. Für die Beziehung zweier Menschen darf es nicht das Entscheidende sein.
[SW 3, BadG, 381]¹⁹⁴

Um seine Unabhängigkeit zu untermauern, trat Toller 1924 aus der USPD aus.¹⁹⁵ Der szenische Text *Deutsche Revolution* gibt einen Hinweis auf Tollers Motivation: „Weihrauchdunst der Parteikirchen umnebelt Eure Augen! Ich

verschiedenen Abhandlungen, zum Beispiel der fünfbandigen *Allgemeinen Geschichte des Sozialismus und der sozialen Kämpfe* des Historikers Max Beer [Brief an Max Beer vom 7.7.1923, SW 3, BadG, 385f.].

¹⁹⁴ Der Brief an Hans Wesemann aus dem Jahr 1923 trägt die Anmerkung Tollers: „Wesemann entführte als Agent der nationalsozialistischen Geheimen Staatspolizei den Schriftsteller Berthold Jacob aus der Schweiz nach Deutschland. Andere Emigranten auch lud er zu verdächtigen Zusammenkünften ein.“ Hans Wesemann war mit der Cousine der Sozialistin Dora Fabian, die mit Toller bekannt war und einen Teil seiner Schriftstücke ins Exil retten konnte, verheiratet. Siehe zu diesem Zusammenhang auch den auf Tatsachen basierenden Roman *Alles was ich bin* von Anna Funder [Originalausgabe: All that I am. A novel, Penguin Books Australia 2011].

¹⁹⁵ Dove 1990, S. 98. Richard Dove zufolge wurde diese Entscheidung auch durch die partielle Zersplitterung der USPD begünstigt [ebd., S. 99]. Ernst Schürer betont: „Gerade als Künstler brauchte er Freiheit und intellektuelle Integrität, und er war nicht gewillt, diese für eine Partei oder Ideologie zu opfern. Deshalb decken sich auch seine politischen Aufrufe und die Themen seiner Dichtung“ [Schürer 1976 (1981), S. 53]. Toller bezieht Stellung im Sinne einer unabhängigen Parteinahme, wie er mit Blick auf Henri Barbusse definiert: „Aus Verantwortung hörte er auf, ästhetisierender Literat zu sein. Ihm bedeutete Literatur nicht nur spielerisches Bilden, ihm ward sie kämpferische Verpflichtung [...] Nicht darauf kommt es an, daß der Dichter Parteimann ist, sondern daß der Parteimann Dichter bleibe“ [SW 4.1, QD, 154]. Im Erstdruck dieser Rede zusätzlich eingeschoben: „Waren die religiösen Dichter der griechischen Antike keine Parteimänner im wohlverstandenen Sinne? Waren Walter von der Vogelweide, Dante, der junge Schiller, Büchner keine Parteimänner?“ [SW 4.2, 835f.], woraus deutlich wird, dass „Parteimänner“ hier ein weit gefasster Begriff ist. Ähnlich formuliert auch in *Arbeiten und Soll das Drama eine Tendenz haben?*, siehe S. 47 und 58.

rufe Euch auf, die Wirklichkeit zu schauen!“ [SW 1, 112]. Wie bereits ausgeführt, stellt Toller an den Dichter den Anspruch, „Wahrheiten [...] zu verkünden“¹⁹⁶. Um sich die Fähigkeit zu erhalten, die Wahrheit – oben mit „Wirklichkeit“ bezeichnet – zu „schauen“, muss sich der Dichter von allen Bindungen an Interessengruppen freimachen. Die Grundeinstellung, die hinter dieser Entscheidung steht, entstammt der expressionistischen Strömung:

Die Verkündigungsdramatiker verstanden die Kunst nicht als bloße Werbung für die Metaphysik der Brüderlichkeit ('plakative Wirkung'), sondern sie sahen in der Kunst ein Mittel, das ideal [sic] zu realisieren. Die Kunst baute die Brücke zwischen der Alltagswirklichkeit und der anderen, 'wahren' Realität.¹⁹⁷

Der Dichter tritt in diesem Vorgang als Vermittler auf. Hinsichtlich der Intention, über die Kunsthandlung Einfluss auf die Geschehnisse der eigenen Zeit zu nehmen, stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Politik, die im Falle Tollers meist mithilfe der terminologischen Abkürzung Dichter und (oder) Politiker umrissen wird. Toller selbst fasst Engagement als menschliche Pflicht auf: „Wer unter Menschen wirkt, muß sich entscheiden. Immer und unbedingt.“¹⁹⁸ [...] Haben wir ein Recht, um ästhetischer Schönheit

¹⁹⁶ Zu diesem Zitat siehe S. 74. Kurt Hiller fasst die Aufgabe des Dichters ähnlich auf: „Wenn ich bedenke, daß auf unserer Gegenseite der Asket, der Snob und der Gelehrte stehen, so scheint mir, wir kämpften (in einer etwas schwärmerischen Art) gegen die *Lüge*“ [Hiller 1911 (1982), S. 36]. Die grundlegende Charakterisierung des Dichters als Wahrheitskundler wird auch durch selbstironische Karikierungen der „Rolle des Schriftstellers als Wegweiser der Menschheit“ [Grunow-Erdmann 1994, S. 180] nicht aufgehoben, sondern vielmehr auf eine selbstkritische Ebene gehoben, welche dazu dient, einer Selbstüberschätzung und überzogenen Führerstilisierung des Dichters vorzubeugen. In diesem Sinne erfolgt auch Tollers Darstellung der Revolutionsereignisse: „Nicht durch billigen Optimismus, sondern durch das schonungslose Sagen der Wahrheit werden Sinn und Wahnsinn der Revolutionsereignisse dargestellt, um aus ihnen noch einmal den Mut zum 'Dennoch' schöpfen zu können, und die bestehende Müdigkeit zu überwinden“ [ter Haar 1977, S. 60]. ter Haar räumt allerdings ein, dass Toller führende Figuren des Januarstreiks als „Ersatzrevolution“ zu „Idealgestalten“ stilisiert, so vor allem Kurt Eisner [ebd., S. 166].

¹⁹⁷ Bütow 1975, S. 71.

¹⁹⁸ Ähnlich bereits 1917 Ludwig Rubiner: „Entscheidung! Und jeder Mensch muß auf alle Ewigkeit sich entscheiden, täglich neu, für das Recht, die Hingabe, die Freiheit“ [Rubiner

willen von denen zu schweigen, denen kein Gott gab zu sagen, was sie leiden?“ [SW 3, BadG, 396].¹⁹⁹ Da Kunst „unter Menschen wirkt“, müssen ihre Inhalte Qualitäten dessen aufweisen, was man als Mitmenschlichkeit bezeichnet.²⁰⁰ An dieser Stelle wird deutlich, dass die in einem Großteil der Forschungsliteratur vorgenommene Zweiteilung in „den Politiker“ Toller und „den Dichter“ Toller unzulässig ist.²⁰¹ Treffender scheint Manfred Durzaks vorsichtige Formulierung, dass „Tollers künstlerische Individuation aus der des politisch Denkenden und Handelnden hervorging“²⁰², wodurch ein enger

1917 (1982), S. 220].

¹⁹⁹ Diesem Credo folgend konzentriert sich auch Jimmy in den *Maschinenstürmern* auf die Menschen, da er von „Gott“ nur dessen Abwesenheit wahrnimmt und dieser dadurch für das Leben irrelevant wird [Ingrid Helene Woithe Soudek: *Man and the Machine: A Contrastive Study of Ernst Toller's "Die Maschinenstürmer" and Elmer Rice's "The Adding Machine"*, Ann Arbor 1974, S. 88f. und 92f.]. Jimmy hat die Gottesanklage Sonja Irene L.s überwunden, denn Gott besitzt für ihn keine Relevanz. Zu Sonjas Gottesanklage siehe 4.1, Anm. 75.

²⁰⁰ Hier sei auf Ludwig Rubiners Forderung verwiesen, den Menschen in den Mittelpunkt zu rücken: „DER MENSCH IN DER MITTE / Das ist der Ruf nach größtem Recht. Nach größter Freiheit. Nach größter Unmittelbarkeit. Nach größter Menschlichkeitsnähe. Nach größter Liebe“ [Rubiner 1917 (1982), S. 219].

²⁰¹ Sigurd Rothstein beispielsweise proklamiert: „Sind Tollers Vorstellungen von 'proletarischer Kunst' zu seiner Rolle und seinen Erfahrungen als Politiker zu relatieren, so geht es dem 'Künstler' Toller um mehr“ [Rothstein 1987, S. 82f.]. Thomas Bütow spricht gar von einer „Bewußtseinspaltung“ [Bütow 1975, S. 269]. Doch auch die entgegengesetzte Position, die eine Deckungsgleichheit von Dichter und Politiker behauptet, greift zu kurz: „Allein die naturgegebene Not, die sich für Toller vor allem darin zeigte, daß der Mensch dem Tod ausgeliefert sei, führte ihn dazu, einen Unterschied zwischen Dichtung und Politik zu konstatieren [...] Im übrigen sah er Dichtung und Politik als eine Einheit an“ [Röttger 1996, S. 242].

²⁰² Durzak 1979, S. 151. Der Umkehrschluss: „Die Dichtung bewegt sich auf die Politik zu“ [Bütow 1975, S. 295] geht offensichtlich von einem weit gefassten Politikbegriff aus und erkennt die hier vorliegende Kausalität. Janusz Golec gibt dieser Kausalität ähnlich der Formulierung Manfred Durzaks Ausdruck, wenn er schreibt, „daß Toller gerade aus den expressionistischen Positionen nach einer Identität von Dichter und Politiker strebt“ [Golec 2002, S. 170]. Vor dem theoretischen Hintergrund Tollers scheint es allerdings angebrachter, von „Engagement“ zu sprechen, da Politik eine einseitige Interessenvertretung impliziert, was nicht mit dem Sinn übereinstimmt, den die Expressionisten

Bezug beider Bereiche markiert wird. In jedem Fall grenzt sich Toller aber von einer Vereinnahmung der Kunst durch das Agitatorische ab: „Daß nun allerdings Tollers Dichterideal nicht der Schriftsteller ist, dem die Kunst als Waffe dient, wird ebenfalls in der *Wandlung* deutlich“²⁰³, und zwar in der „Figur des 'Kommis des Tages' als Gegenpol“²⁰⁴. Die Figurenbezeichnung deutet die Abhängigkeit des Kommis von den Zeitläuften an; er ist nicht dem „Ewigen“ verpflichtet, sondern dem tagesaktuellen Schreiben ohne Rücksicht auf langfristige Auswirkungen, was auch in der Aufgabe zum Ausdruck kommt, die sich der Kommis selbst gesetzt hat: „Verse und Pamphlete will ich euch dazu schreiben, die blutige Taten sind. Meine Zeitschriften sollen euch begleiten mit schmetternden Trompetenklängen!“ [SW 1, DW, 34].

Der Kommis ist kein Künstler, sondern Produzent agitatorischer Manifeste, deren einzige Funktion in kurzfristiger emotionaler Aufwiegelung liegt. Sein Geschäft ist die Herstellung von Propaganda²⁰⁵; er fühlt nicht mit den Menschen, sondern empfindet in Anbetracht der Revolution eine gewisse ästhetische Befriedigung:

Die Denunziation dieser Figur wird deutlich, als sie von Gewalt und Literatur spricht. Die Umwälzung der Gesellschaft, die für den Kommis des Tages unweigerlich gewaltsam sein wird, degradiert er zu einem 'ästhetischen Erlebnis', das von außen genossen werden kann. Der Kampf um die Freiheit gestaltet sich für ihn als

dem Begriff beimaßen. Vgl. auch Rudolf Leonhards Bestimmung: „Denn unter Politik ist im ersten, tiefen, umfassenden Sinne eine Energie, eine Dichtung, eine Gesinnung zu verstehen, dann erst ein Handeln und ein Beruf. Und in diesem Sinne sind die Dichter wahrhaft politisch. Wenn wir von der selbstsüchtigen Beziehungslosigkeit der ursprünglichen künstlerischen Kraft absehen, ist Wirkung die einzige soziale Bedeutung des Dichters, und der Wille zur Wirkung seine stärkste Beziehung auf das Leben und zu den Lebenden“ [Rudolf Leonhard: Die Politik der Dichter. In: Die weißen Blätter 2 (1915), Heft 6 (Juni), S. 814-816. Zitiert nach Expressionismus. Manifeste und Dokumente 1982, S. 363].

²⁰³ Ketelsen 1985, S. 150. Siehe auch 2.2, Anm. 19.

²⁰⁴ Ebd. Die These, der Kommis sei eventuell als Sprachrohr Tollers zu lesen [C. Klein 2003, S. 240], ist nicht schlüssig.

²⁰⁵ Siehe dazu S. 49.

'inszeniertes Kunstwerk', wobei seine Rolle nur die des Betrachters sein soll, der mit Versen und Zeitschriften beiträgt.²⁰⁶

Doch auch die Gegenposition, das in Anlehnung an expressionistische Konzepte entwickelte Idealbild des engagierten und mitleidenden Dichters, erfährt nicht in allen Werken Tollers eine positive Darstellung, sondern unterliegt verschiedenen Änderungen, die nicht zuletzt mit „für die Endphase des Expressionismus [charakteristischen] Schlüsselwörter[n] 'Enttäuschung' und 'Skepsis', [...] 'Bewußtsein der Vergeblichkeit' künstlerischen und politischen Engagements [...] 'Entpolitisierung'“²⁰⁷ zusammenhängen, von denen ausgehend Toller allerdings zu einem abgeklärteren Standpunkt findet, der eng „mit der Forderung des Dennoch!“ [SW 4.1, 490]²⁰⁸ beziehungsweise des „trotz allem!“ verknüpft ist: „Ich bin gebunden und weiß: der Weg ist mir gezeichnet, notwendig gezeichnet. Und weil ichs weiß, bin ich frei – trotz allem!“ [SW 3,

²⁰⁶ Rothstein 1987, S. 62. Der Kommissar wendet sich an die Masse, vergisst darüber hinaus aber im Gegensatz zu Friedrich, dass diese Masse aus Menschen besteht [vgl. dazu Reimer 1971, S. 23, der Friedrich dementsprechend als „Gefühlsrevolutionär“ bezeichnet, sowie Dove 1986, S. 75].

²⁰⁷ Korte 1981, S. 234. Korte betont in seiner umfassenden Betrachtung, dass die „Skepsis“ sowohl zum „Ende aller weiteren literarischen Produktion“ als auch zum genauen Gegenteil führen konnte [ebd., S. 238].

²⁰⁸ Siehe dazu auch 2.3, Anm. 101. Toller ist sich der Haltung des „Dennoch!“ als Option bereits zu Beginn der zwanziger Jahre bewusst: „Es hat keinen Sinn, Dir von Kämpfen 'um und wider', von Gründen und Abgründen, von Nicht-wollen und Wollen und Nicht-mehr-wollen und Dennoch-wollen zu sprechen. Das Kontrollzeichen der Zensur steht zwischen uns. Jeder lebt sein Leben. Jeder stirbt sein Leben. Diese Monate haben mich sehr alt gemacht. Doch tröste Dich, Liebe: man muß sehr alt gewesen sein, um wieder jung sein zu können“ [Brief an Tessa aus dem Jahr 1923, SW 3, BadG, 394f.]. Ihre volle Tragweite entwickelt diese Einstellung jedoch erst mit dem Aufkommen des Nationalsozialismus: „Toller erinnert damit an eine Tradition abendländischer Kultur, die er der faschistischen Barbarei entgegengesetzt mit der für ihn angestregten Hoffnung des 'Dennoch', des 'Geistes' gegen die rohe Wirklichkeit irrationaler und inhumaner Macht“ [Alo Allkemper: "Aber bin ich nicht auch Jude?" Zu Ernst Tollers Judentum. In: Literatur und Demokratie. Festschrift für Hartmut Steinecke zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Alo Allkemper und Norbert Otto Eke, Berlin 2000, S. 171]. Die Sekundärliteratur sieht Anlagen zur Haltung des „Dennoch!“ auch in *Hinkemann* (1923) [Bebendorf 1990, S. 155] und *Hoppla, wir leben!* (1927) [Rothstein 1987, S. 167].

BadG, 289]. Interessant erscheint im Kontext dieser Entwicklung die Spiegelung von (verfehler) Wirkung im literarischen Text selbst:

Die Funktion des Schriftstellers wird in Tollers Dramatik auch dadurch thematisiert, daß einige Figuren dessen Rolle als 'Erzähler' übernehmen. Die Wirkungslosigkeit von Lord Byron wird in den *Maschinenstürmern* parallelisiert durch Jimmy Cobbet[t]s mißlungenen Versuch, den hungrigen Kindern ein Märchen zu erzählen. Als Eugen Hinkemann den Arbeitern in der Kneipe seinen eigenen Fall als die Geschichte eines Freundes schildert, ist das Ergebnis zwar zunächst eine betroffene 'Stille' (II, 222), die aber dann gestört wird durch den betrunkenen Paul Großhahn. [...] Daß hier die Geschichte der Hauptfigur nicht in ihrem Sinne rezipiert wird, wiederholt sich in *Hoppla, wir leben!*. Dort erzählt Karl Thomas zwei Kindern eine Begebenheit aus dem I. Weltkrieg. Haben die Zuhörer einerseits Mitleid mit den Opfern des Krieges, so zeigen sie andererseits kein Verständnis für die revolutionäre Auflehnung gegen das Morden. In *Pastor Hall* schließlich wird das Vertrauen auf die positive Wirkung von Literatur wiederhergestellt, indem die Geschichte des Erzählers (Peter Hofer) von seinem Zuhörer (Friedrich Hall) Anerkennung findet.²⁰⁹

Die negative Darstellung – die Unwirksamkeit des Erzählens oder Erzählten – ist aber weniger Symptom einer „Desillusionierungserfahrung“²¹⁰, sondern dient vielmehr der Charakterisierung der zuhörenden Figuren, deren „Trägheit [des] Herzens“²¹¹ wie beim Kaffeehausbesucher in *Berlin, letzte Ausgabe!* keine Anteilnahme zulässt. Hier wird also nicht die Funktion des Dichters relativiert, sondern Anklage gegen die Zuhörenden erhoben, was als Aufforderung an das Publikum verstanden werden kann, aufmerksamer zu sein und

²⁰⁹ Rothstein 1987, S. 254f.

²¹⁰ Durzak 1979, S. 137. Wie mit Desillusionierung umzugehen sei, ergibt sich aus einer Bemerkung Tollers in den *Russischen Reisebildern*: „Wie verhalten sich nun die jungen Schriftsteller zum Umsturz? Im Anfang waren sie alle Hymniker und Sänger der proletarischen Revolution, ihre besten Gedichte wurden Marschlieder der Rotgardisten, ihre Titel Propagandalosungen der Agitation. [...] Dann die Desillusion durch den Menschen. [...] Der Alltag lehrte sie sehen, und nicht viele fanden die Beziehung zur Wirklichkeit“ [SW 4.1, QD, 99].

²¹¹ Zu diesem „Zentralthema der expressionistischen Sozialanthropologie“ [Sloterdijk 1978, S. 210] siehe auch 2.2, Anm. 59, und 2.4, Anm. 164.

verständnisvoller zu reagieren. Ebenso zeigt Toller das Problem der Akzeptanz des Dichters in der Gesellschaft: „Sie schreiben Gedichte? sagt der Major. [...] Wohl moderne? Als Dichter Kampf der Romantik, als Soldat wünschen Sie sich einen kleinen romantischen Krieg. Prost.“ [SW 3, EJI_D, 145]. Diese Stelle ist auch als rückblickende Selbstironisierung²¹² zu verstehen, da Toller sich tatsächlich in der Hoffnung auf „einen kleinen romantischen Krieg“ als Freiwilliger gemeldet hat und der Dialog in *Eine Jugend in Deutschland* zeitlich vor dem zentralen Moment der Erkenntnis [SW 3, 149f.] liegt. Doch auch als sich Toller in Folge seiner Kriegserlebnisse dem Bild des engagierten Dichters zuwendet, stehen utopische Vorstellungen zunächst noch im Zentrum seines Werks, werden aber mit der Zeit von Entwürfen abgelöst, die dem von Toller gesetzten Motto konkreter entsprechen können²¹³: „denn dieses

²¹² Anflüge von Selbstironie finden sich in Tollers Werken mehrfach und dienen meist der Charakterisierung der gesellschaftlichen Schicht, die ihrer Meinung über Literaten Ausdruck verleiht oder literarische Strategien instrumentalisiert [wie der Frisör Wotan, der sich am Ende von *Der entfesselte Wotan* mit dem Gedanken trägt, seine Memoiren zu veröffentlichen]. *Die Maschinenstürmer* beginnt mit der Herabsetzung Lord Byrons [„Poeten können Dramen schreiben, Verse dichten, / Doch Politik ist Handwerk harter Männer“; SW 1, 135], die indirekt vom Fabrikanten Ure wiederholt wird: „Die gefährliche Romantik englischer Freiheitsduselei, geschützt von eitlen, arbeitsscheuen Literaten“ [179]. Sigurd Rothstein stellt fest, dass sich „Ernst Toller [...] sehr wohl bewußt [ist], daß er von manchen Zeitgenossen als sentimentaler und pathetischer Weltverbesserer verlacht wird“ und sich daher im Rahmen seines Hilfsprojekts für die spanische Zivilbevölkerung „sinnigerweise als einen Don Quijote in neuer Gestalt und Mission“ bezeichnet [Sigurd Rothstein: *Der letzte Besuch in Schweden: Ernst Toller und seine spanische Hilfsaktion*. In: *Text im Kontext 2. Beiträge zur 2. Arbeitstagung Schwedischer Germanisten*. Hrsg. von Ewald Johansson u. a., Växjö 2000, S. 102; zur Darstellung von Dichtern im Werk Tollers vgl. auch Rothstein 1987, S. 130 und 253].

²¹³ Seine utopisch-träumerischen Tendenzen habe Toller aber Sigurd Rothstein zufolge nie ganz aufgegeben [Rothstein 2000, S. 102], was auch das *Hinkemann* vorangestellte Motto deutlich macht: „Wer keine Kraft zum Traum hat, / hat keine Kraft zum Leben“ [SW 1, 192]. Tollers Memorandum zur Hilfsaktion für die spanische Zivilbevölkerung greift das Motto wieder auf: „As a man with no official function, as a writer, I am asking the democratic governments to give 50 million dollars to help the starving civil population in Spain. It may seem a mad dream to you“ [GW 6, 219]. Der Dichter erscheint hier aufgrund seiner Unabhängigkeit als derjenige, der eine unkonventionelle Lösung erträumen darf.

zeichnet den revolutionären Dichter aus: in jedem entscheidenden Augenblick vom Schreibtisch aufzustehen und sich einzusetzen mit der Stimme und mit der Tat gegen Unrecht und Vergewaltigung“ [SW 4.1, 155]. Dieser Anspruch bestimmt Tollers Wirken in den zwanziger und dreißiger Jahren angesichts der Problematik einer maroden Justiz, der er sich in der Weimarer Republik gegenüber sieht, und in Hinblick auf die Anforderungen, die sich für den engagierten Dichter durch den Aufstieg der Nationalsozialisten ergeben. Eine weitere Zuspitzung ergibt sich ab 1933 im Rahmen der Frage, wie ein exilierter Schriftsteller weiterhin Einfluss auf zeitgenössische Entwicklungen nehmen kann. Tollers in Ragusa gehaltene *Rede auf dem Penklub-Kongress*²¹⁴ aus dem Jahr 1933 benennt seine grundlegende Position:

Der Schriftsteller ist einzig dem Geist verpflichtet. Wer glaubt, daß neben der Gewalt auch moralische Gesetze das Leben regieren, darf nicht schweigen. [...] Am 10. Mai wurden die Werke der folgenden deutschen Schriftsteller verbrannt: [es folgt eine ausführliche Auflistung] Was hat der deutsche Pen-Klub gegen diese Verbrennung getan? [...] Die geistigen Menschen werden isoliert, werden bedroht und bedrängt von den Mächten der Gewalt, die Vernunft wird verachtet, der Geist geschmäht. [...] Wenn ich hier spreche, spreche ich mit für diese Millionen, die heute keine Stimme haben. Die Herren berufen sich auf die großen deutschen Geister. Wie sind die geistigen Forderungen Goethes, Schillers, Kleists, Herders, Wielands, Lessings vereinbar mit der Verfolgung von Millionen Menschen? [...] Aber die Stimme der Wahrheit war niemals bequem. [SW 4.1, 325-327]

Evoziert Toller erneut die „Wahrheit“, so unterstreicht dies noch einmal die zentrale Stellung, den der Begriff als Konzept und Anspruch in Tollers Wirken einnimmt. Das in der Rede entworfene, kämpferische Dichterideal ist in Tollers Werkkontext bereits angelegt. Es steht in Korrelation mit früheren Äußerungen²¹⁵, potenziert diese jedoch in Anbetracht der unmittelbaren Situation,

Treffend ist Christian Kleins Feststellung: „une aspiration de son auteur à intervenir dans le champ social comme un sujet créateur“ [„ein Streben seines Autors, als Schöpfersubjekt in das gesellschaftliche Feld einzugreifen“; C. Klein 2003, S. 239].

²¹⁴ Vgl. dazu auch Dove 1987, S. 324.

²¹⁵ Man denke insbesondere an den Brief an Fritz von Unruh aus dem Jahr 1919, in dem der Einsatz der Sprache im Zeichen humanistischer Vorstellungen als „heilige Pflicht“ bezeichnet wird [siehe S. 74].

mit der sich der Exilschriftsteller Toller konfrontiert sieht. Auf die neuen Anforderungen reagierend widmet Toller einen Großteil seiner Zeit und schriftstellerischen Tätigkeit dem Kampf gegen den Nationalsozialismus und die damit einhergehende systematische Unvernunft.²¹⁶ Die Verlagerung des Werks auf Reden, Aufsätze und ähnliche Beiträge sollte in diesem Kontext gesehen werden und ist nicht als Indiz für das Versiegen künstlerischer Kreativität aufzufassen:

es muß dennoch gesagt werden, daß Tollers sogenannte Schaffenspause²¹⁷ in Wirklichkeit gar keine war, sondern sogar eine Periode reger literarischer Tätigkeit. [...] wandte er sich zunehmend der dokumentarischen Prosa zu, die ihm für seine unmittelbaren Ziele am besten geeignet zu sein schien [...].²¹⁸

Richard Dove spricht hier eine mehrjährige Periode nach der Haftentlassung Mitte der zwanziger Jahre an, in der keine neuen Stücke Tollers zur Aufführung kamen – die Aussage lässt sich aber durchaus auf die dreißiger Jahre übertragen,²¹⁹ die von der Opposition und Arbeit Tollers zur Bekämpfung des Faschismus bestimmt sind, denn „[i]n spite of his hangmen Mr. Hitler cannot prevent a dangerous specter going about in Germany: the voice of the outlawed writer“²²⁰ [SW 4.1, 447].

²¹⁶ „Fascism [...] is systematic unreason“ [Dove 1986, S. 446].

²¹⁷ Hervorgehoben unter anderem von Klaus Kändler aus der DDR-Perspektive [Kändler 1970 (1981), S. 99].

²¹⁸ Richard Dove: "Berlin 1919": zu Ernst Tollers unveröffentlichtem Massendrama. In: *The Germanic Review* 64 (1989), Nr. 3, S. 105.

²¹⁹ Auf diese Weise geht auch N. A. Furness vor: „It has sometimes been suggested that Toller’s literary imagination virtually dried up when he left prison, and that his later, at times almost frenetic activity was no more than an attempt to compensate for an inner void. It seems to me, however, that the matter is altogether more complex – that Toller, like the other émigrés, was subject to a range of pressures and problems in his attempt to come to terms both with a loss of a sense of homeland, and of an audience to whom he could appeal in his and their mother tongue [...] and a great deal of his energy during the years of exile was devoted to alerting the public in Britain and North America“ [N. A. Furness: *The Reception of Ernst Toller and His Works in Britain*. In: *Expressionism in Focus. Proceedings of the First UEA Symposium on German Studies*. Organized with the support of the Goethe-Institute London. Hrsg. von Richard Sheppard, New Alyth 1987, S. 178].

²²⁰ Toller fährt fort: „This voice is so powerful that Hitler cannot drown it by the screams of

Das Ideal des engagierten Dichters muss sich der Wirklichkeit stellen – und erfährt eine letzte Modifikation:

Aber der Dichter ist der unbestochene Historiker. Er durchschaut ihren Ruhm und ihre erbärmliche Grösse und die gemartete Kreatur bleibt als der einzige Held ihrer Taten. Ist das ein Trost? Es ist eine Hoffnung. Die letzte Hoffnung, dass einmal Vernunft und Menschlichkeit siegen werden. [...] Auf jeder Seite spürt man den Glauben an die unzerstörbare Überlegenheit des Geistes über die vergeblich triumphierende Tyrannei. Der Dichter lässt künstlerisch alle Figuren gelten. Der Moralist nur die stille Grösse der Wahrheit. [SW 4.1, 619]²²¹

his rage; sometimes it overpowers him, when the 'Führer' [sic] is telling his fettered people what we free ones are thinking and writing. How can emigrants do their share to defend the threatened culture? The dictator was able to burn their books, to sequester their goods, but he could not rob them of the language of Goethe and Hölderlin" [SW 4.1, 447]. Auch R. Dove und S. Lamb weisen darauf hin, dass Sprache ein wichtiger Teil von Tollers Heimatbegriff ist [Dove/Lamb 1995, S. 23].

²²¹ Tollers Rezension zu Hermann Kestens historischem Roman *Sieg der Dämonen (Ferdinand und Isabella)* wurde im Januar 1936 im *Neuen Tage-Buch* abgedruckt [vgl. den Kommentar zur Rezension in SW 4.2, 1261]. Kestens Stoff – die Geschichte der „ersten modernen Usurpatoren“ [SW 4.1, 618] Ferdinand II. von Aragón und Isabella I. von Kastilien – führt den Rezensenten (intendiert) dazu, Parallelen zur eigenen Zeit herzustellen, denn „[d]ie Historie wird hier zur bedrängenden Aktualität, ohne dass die Aktualität je gesucht ist“ [ebd.]. Zu dieser Textstelle und ihrer Bedeutung vgl. auch Harrison 1988, S. 255. Zum Status des Intellektuellen als bewertender Beobachter seiner Zeit vgl. u. a. Gerhard Fischer: *Engagierte Literatur als historisch-kritische Darstellung der Gesellschaft. Zum Zeitstück der Weimarer Republik*. In: *SdETG* 4, S. 117: „Die Autoren der Zeitstücke sind Historiker und Dichter zugleich.“ Die unabhängige Position, die der Historiker einnehmen muss, um zu validen Einsichten zu kommen, äußert sich im „nicht-ideologischen, demokratischen Zeitstück Tollers“ [ebd., S. 127], wobei aber konstatiert werden muss, dass Toller auf die verschiedensten Themen bezogen durchaus einen Standpunkt hatte, den er zu vertreten suchte. Auch James Jordan hebt hervor, „dass [Toller] bereit ist, [in *Justiz. Erlebnisse*] unbequeme Details wegzulassen, um den Leser für seine eigenen Sympathien zu gewinnen, und sogar in seiner Position als Autor zu intervenieren, um die Nachricht, die er übermitteln will, hervorzuheben“ [Jordan 2002, S. 320]. Ihn deshalb aber als „politischen Polemiker“ [ebd., S. 318] zu kennzeichnen, ist überzogen. Konsistenter ist die anhand von *Feuer aus den Kesseln* aufgestellte These von Kirsten Reimers: „Toller dramatisiert die Belege selbst. Aussagen und Geschehen sind aus den Dokumenten übernommen. So gut wie jede

Dieses Zitat gibt noch einmal alle wichtigen Vokabeln wieder, die die Rolle beschreiben, die Ernst Toller dem Dichter in der Welt zuweist: Menschlichkeit, Geist, Kunst, Wahrheit – Begriffe, welche die Schlagkraft ihrer ursprünglichen Bedeutung in diesen Jahren verloren zu haben schienen. Dem zum Historiker gewordenen Dichter blieb „die traurige Aufgabe des Chronisten, diese Greuel der Nachwelt zu überliefern“ [SW 4.1, UKuD, 406], aber auch die Hoffnung, die sinnentleerten Begriffe durch rege Tätigkeit im Exil mit Leben zu füllen.²²²

Aussage ist dokumentarisch belegbar. Damit nimmt Toller grundsätzliche [wirkungsästhetische] Überlegungen vorweg, die erst Ende der sechziger Jahre des letzten Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem dokumentarischen Drama erörtert wurden“ [Kirsten Reimers: Das Drama als Tribunal – Justizkritik auf den Bühnen der Weimarer Republik. In: SdETG 4, S. 255f.].

²²² Richard Dove und Stephen Lamb heben hervor, wie schwer Toller die Erfüllung dieser Aufgabe mit der Zeit fiel: „As his anti-Nazi campaign progressed, Toller became increasingly sceptical of his own initial faith in 'die Macht des Wortes'“ [Dove/Lamb 1995, S. 27]. Dennoch versuchte er bis zu seinem Suizid am 22. Mai 1939, der Rolle des engagierten Dichters gerecht zu werden. Eineinhalb Wochen vor seinem Tod war er mit anderen PEN-Delegierten zu einem Empfang ins Weiße Haus geladen, doch seine von Klaus Mann überlieferte rege Anteilnahme sollte bald einer letzten tiefen Verzweiflung weichen [Dove 1990, S. 261f.].

2.5 Die Interaktion mit dem Publikum

Wir Schriftsteller, die in kapitalistischen Ländern leben, haben andere Aufgaben, andere Themen, andere Formen. Wir kannten in Deutschland mannigfaltige Formen des revolutionären Theaters, mit dem Expressionismus beginnend, endend mit dem proletarischen Kollektivtheater, und der Arbeiter hat sogar expressionistische Werke verstanden, wenn sie künstlerisch gekonnt waren. Man muß sich davor hüten, die künstlerische Auffassungsgabe, die Phantasie der proletarischen Schichten zu *unterschätzen*.²²³ Manche dieser Werke wurden in der ganzen Welt gespielt, und sie waren bahnbrechend für die revolutionäre Dramatik vieler Länder. [SW 4.1, *Vom Werk des Dramatikers*, 352]

Ernst Toller definiert in seiner Rede auf dem Moskauer Schriftstellerkongress 1934 den Arbeiter als Rezipienten „des revolutionären Theaters“. Indem er auf „die revolutionäre Dramatik vieler Länder“ verweist, stellt Toller einen Zusammenhang her zwischen „Schriftsteller[n], die in kapitalistischen Ländern leben“, und den auf dem Kongress stark vertretenen sowjetischen sozialistischen und kommunistischen Schriftstellerkollegen. Hinter dieser Passage steht die Absicht, ungeachtet der unterschiedlichen Lebenswelten und Voraussetzungen eine Gemeinschaft „revolutionärer“²²⁴ Schriftsteller²²⁵ zu proklamieren; das einende Element liege nicht so sehr in der Behandlung ähnlicher

²²³ Dies erhält vor allem Bedeutung, wenn man sich um eine kritische Bewertung von Cordula Grunow-Erdmanns Argumentation bemüht, Toller gehe davon aus, dass „Kunst [...] aufgrund des klassenbedingten Horizonts [des Rezipienten] wahrgenommen und bewertet“ werde [Grunow-Erdmann 1994, S. 45].

²²⁴ Man könnte auch sagen: antifaschistischer, wenn man mit John Fotheringham [From "Einheitsfront" to "Volksfront": Ernst Toller and the Spanish Civil War. In: *German life and letters* 52 (1999), Nr. 4, S. 430-442] davon ausgeht, dass das Konzept einer „Volksfront“ als Bollwerk gegen die weitere Ausbreitung des Faschismus für Tollers Tätigkeiten dieser Phase prägend war. René Eichenlaub zufolge träumte Toller bereits Anfang der 1930er Jahre, vor seiner Exilierung, von einer Internationale der Intellektuellen, war sich der Schwierigkeit der Umsetzung dieses Vorhabens aber bewusst [Eichenlaub 1980, S. 152].

²²⁵ Toller spricht hier bewusst von „Schriftstellern“, vermutlich, da diese Terminologie im Vergleich zu „Dichtern“ wertneutral ist und somit ein höheres Identifikationspotenzial bereithält. Wie in 2.1, Anm. 26 dargelegt, besitzt der Begriff „Dichter“ in Bezug auf die Person Tollers allerdings durchaus Bedeutung.

Stoffe als vielmehr im angesprochenen proletarischen Publikum. Im Rückblick auf die Weimarer Republik (Toller befindet sich zu diesem Zeitpunkt bereits im Exil) stimmt diese Setzung nur teilweise mit der Realität überein und beinhaltet – eingedenk des Ortes, an dem die Rede gehalten wurde – einen gewissen Grad an Stilisierung, wurden doch Tollers eigene Werke nicht immer unter so idealen Bedingungen aufgeführt wie das Zitat impliziert. Toller bestand zwar schon früh darauf: „Mein Stück gehört nicht dem Kurfürstendamm, sondern den Arbeitern.“²²⁶ Richtig ist auch, dass seine Massenspiele *Bilder aus der großen französischen Revolution, Krieg und Frieden* und *Erwachen* auf den Leipziger Gewerkschaftsfesten der Jahre 1922 bis 1924 unter Beteiligung eines proletarischen Publikums aufgeführt wurden.²²⁷ Dennoch muss festgehalten werden, dass sich das Publikum der Bühnen, auf denen die meisten Stücke Tollers erstaufgeführt wurden, trotz programmatischer Ansprüche überwiegend aus bürgerlichen Schichten und Angehörigen der „Kulturschickeria“²²⁸ zusammensetzte.

²²⁶ Telegramm Ernst Tollers anlässlich der Weigerung der Berliner *Tribüne*, „eine Sondervorstellung für streikende Arbeiter zu geben“, abgedruckt in *Vorwärts*, Morgen-Ausgabe des 18. Oktobers 1919. Zitiert nach GW 6, 99. Cordula Grunow-Erdmann führt aus, dass Toller „vor allem Arbeiter und die junge Generation“ ansprechen wollte [Grunow-Erdmann 1994, S. 238].

²²⁷ Dove 1989, S. 108. Im Mittelpunkt dieser Aufführungsform stehen die Menschen der Nachkriegsgesellschaft als „Darsteller[] ihres Schicksals [...]. Auf künstlerischem Wege vermittelt sollten sie sinnlich-emotional empfinden und dadurch verstehen lernen, dass es allein an ihnen und ihrem Engagement lag, wie die Verhältnisse sich gestalteten und dass der geeinte Volkswille diese verändern kann“ [Jäger 2005, S. 18]. Zu Details und zeitgenössischen Bewertungen siehe auch das Kapitel zu den *Massenspielen der Gewerkschaften in Leipzig (1920-1924)* in: Ludwig Hoffmann und Daniel Hoffmann-Ostwald: *Deutsches Arbeitertheater 1918-1933*. 1. Band. Zweite, erweiterte Auflage, Berlin 1972, S. 85-96.

²²⁸ Klaus Schwind: Das "selbständige Spielgerüst" einer revolutionären "Theatermaschine". Erwin Piscators Inszenierung von Ernst Tollers "Hoppla, wir leben!" (1927). In: *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*. Hrsg. von Franz Norbert Mennemeier und Erika Fischer-Lichte unter Mitarbeit von Doris Kolesch, Tübingen und Basel 1994 [= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 12], S. 289, über „die Eröffnungsveranstaltung des *Piscator-Theaters* am Berliner Nollendorfpfplatz mit Tollers Drama *Hoppla*,

Ein proletarisches Publikum erreichten Tollers Stücke nur bedingt über die „etablierten“ Avantgardebühnen.²²⁹ Selbst die Inszenierung von *Hoppla, wir leben!* auf der Piscator-Bühne, die ja von letzterem minutiös auf Rezeptionswirkung hin angelegt wurde, fand vor einem „klassenmäßig' [...] heterogene[n] Publikum“²³⁰ statt, und eine „Funktionalisierung [...] im Sinne von Piscators Wirkungsabsicht erfolgte [...] nur bei den allerwenigsten – nämlich bei denjenigen, die es ohnehin schon wußten.“²³¹

wir leben!“ [ebd.]. Zu Stefan Großmanns Beschreibung dieser Kulturschickeria bei der Eröffnung des Theaters am Kurfürstendamm [In: Das Tagebuch 42 (II) vom 22.10.1921] und der allgemeinen Diskrepanz zu Tollers Vorstellungen vgl. Willard 1988, S. 139. Für die Aufführung von *Masse Mensch* auf der Volksbühne hingegen konstatierte Jürgen Fehling noch die sozialistische Zusammensetzung des Publikums [vgl. dazu Pittock 1972, S. 164]. Pittock verweist weiterhin auf Tollers Ansicht, dass das Stück von seinen Mitgefangenen durchaus verstanden wurde [ebd., S. 165, unter Bezugnahme auf Tollers Brief an Frau T. D. aus dem Jahr 1920, hier zitiert auf S. 65]. Die verfehlte Aufführungssituation hatte Toller bereits im Rahmen von *Hinkemann* bemängelt: „Naive Proleten, denen ich das Stück vorgelesen habe, merkten den Symbolgehalt der 'heiklen Verstümmelung', die menschliche Not. [...] Traurig ist, daß das Stück nicht vor den Hörern aufgeführt wird, die es angeht, vor Proletariern. Denn was kann es dem WW-Publikum sein? Eine Sensation mehr. –“ [SW 3, BadG, 352]. Der Stellenkommentar führt aus: „'Berlin WW' war eine gängige Bezeichnung für die Stadtteile Charlottenburg, Schöneberg und Wilmersdorf, in denen vorwiegend die bürgerliche Gesellschaftsschicht wohnte“ [SW 3, 717]. Der Sensationscharakter, der dem Theater der Weimarer Republik anhaftete und sich in zahlreichen Theaterskandalen äußerte, zeigt sich auch in der „politisch-literarische[n] Mythisierung“ der Person Tollers und der die Aufführungen teilweise begleitenden „Rezeptions-euphorie“ [Durzak 1979, S. 103].

²²⁹ Es sei hier unterstellt, dass auch Avantgardeströmungen in geringer Zeit zu einem etablierten Bestandteil der Kunstszene werden, sobald entsprechende Mikrostrukturen wie „Kreise“ und „Gruppen“ durch Vernetzung in öffentlichkeitswirksame Makrostrukturen übergehen.

²³⁰ Schwind 1994, S. 312. Zu *Hoppla, wir leben!* als Eröffnungstück der Piscator-Bühne vgl. auch 4.1, Anm. 134.

²³¹ Ebd., S. 311f. „Die Unfähigkeit des Publikums, politische Warnungen im Theater zu erfassen und ernst zu nehmen, ist keine Frage der [...] Vermittlung des Tragischen oder des Komischen. Dem intendierten Lernprozess im politischen Theater haftet von vornherein eine durch die ästhetische Umsetzung hervorgerufene Unverbindlichkeit an“ [Altenhofer 1976, S. 226 ; Text teilweise unleserlich].

Aufführungen von Amateurtheatergruppen zeigten sich für die Umsetzung von Tollers Anspruch, auf ein proletarisches Publikum zu wirken und in Interaktion zu treten, langfristig als geeigneter, wie Richard Dove in seinem Beitrag *The Place of Ernst Toller in English Socialist Theatre*²³² exemplarisch gezeigt hat. Toller selbst konnte diese Entwicklung natürlich zunächst nicht absehen, befand er sich doch bis zum Juli 1924 in Festungshaft und hatte keine Möglichkeit, Aufführungen seiner Stücke beizuwohnen, wodurch er lange Zeit von den „Impulse[n]“²³³ abgeschnitten war, die von der Inszenierung auf den Urheber der Textgrundlage zurückfallen. Informationen zur Wirkung seiner Dramen auf der Bühne musste Toller ersatzweise Zeitungskritiken und Briefen entnehmen, was er als Einschränkung seiner künstlerischen Tätigkeit empfand:

'Wie erlebt der dramatische Dichter die Verwirklichung seiner Vision auf der Bühne?' Sie richten die Frage an mich und sind so freundlich, einer Antwort von mir Gewicht beizulegen. [...] Keinen Augenblick zweifle ich an der Bedeutsamkeit des Gegenstandes. Ja, für mich hat die Frage Interesse. Denn ich habe noch kein einziges meiner dramatischen Werke auf der Bühne gesehen. [...] Ich würde, dessen bin ich gewiß, durch die 'theatralische Realität' nicht 'verarmt', sondern bereichert um formale Möglichkeiten in dieses Haus zurückkehren – und Ihnen gewissenhaft schildern, wie ich die Verwirklichung meiner 'Vision' erlebte. [Beschlagnahmter Brief an die Schriftleitung des *Leipziger Tageblattes* vom 22.3.1922, SW 3, BadG, 342]²³⁴

²³² Richard Dove: *The Place of Ernst Toller in English Socialist Theatre 1924-1939*. In: *German Life and Letters* 38 (1985), Nr. 2, S. 125-137.

²³³ Bebindorf 1990, S. 193.

²³⁴ Aus dem selben Monat auch der Wunsch nach der „Bewilligung eines 2-3 wöchentlichen [sic] Urlaubs in der Zeit der Proben zur Aufführung der *Maschinenstürmer*. Brauche ich Gründe zu sagen? Wird nicht jeder Schaffende wissen, was es bedeutet, von allen seinen Werken abgeschnürt zu sein? Nicht, daß ich bei der Aufführung mich zeigen will. Meinetwegen mag der Urlaub so liegen, daß er einen Tag vor der öffentlichen Aufführung endet“ [SW 3, BadG, 341]. Sofern die Datierung stimmt, lässt sich aufgrund der zeitlichen Nähe eine Beziehung vermuten zwischen der Anfrage durch das *Leipziger Tageblatt* und Tollers Bitte an den Verleger E. P. Tal, man möge sich für die Erfüllung seines Wunsches einsetzen. Dass Toller auf eine Anwesenheit bei der Uraufführung verzichtet, um auf jeden Fall an den Proben teilnehmen zu können, zeigt, wie sehr ihm daran gelegen war, einen Eindruck von den Möglichkeiten der Bühnendarstellung zu erhalten.

Unter Berücksichtigung dieser Einschränkung versuchen die folgenden Überlegungen eine Annäherung an den theoretischen Rahmen, der hinter Tollers „ursprüngliche[m] Ziel [steht], in der Zeit des Übergangs von der Monarchie zur Republik mit seinen Werken einen Grundstein für proletarisches Theater zu legen und das Arbeiterpublikum gezielt anzusprechen“²³⁵. Es wird dabei zu prüfen sein, in welchem Umfang dieses Ziel erreicht wurde beziehungsweise inwiefern der Annahme Klaus Bebendorfs zuzustimmen ist, Tollers Wirksamkeit sei in dieser Hinsicht „über Ansätze nicht hinaus“²³⁶ gegangen. Toller formulierte seinen ästhetischen Anspruch 1920 in einem Brief an Siegfried Jacobsohn unmissverständlich:

What other author can boast that his work has appeared, not before the knights of the win-the-war-profiteers, not before the crooked-cross crowd, but before German working men? The poet has no right to close his eyes to the tragedy of human life which is to be found among the middle-class as well as among the proletarians. It is not the business of proletarian art to throw party-resolutions among the masses; that's the job of the party. The proletarian drama ought to purge the passions of the proletariat and, in spite of that, or, perhaps, because of that, strengthen his will for freedom.²³⁷

Toller definiert den Adressatenkreis, auf den seine Stücke abzielen, durch Einschränkung und Erweiterung. Bewusst ausgeschlossen werden diejenigen, die vom Krieg profitiert haben, also die Reichen und Neureichen der Oberschicht, sowie die Anhänger der neu gegründeten NSDAP. Der Arbeiter wird zum erwünschten Publikum erklärt, wobei auffällig ist, dass auch für die Mittelschicht eine ähnliche gesellschaftliche Lage proklamiert und diese so in den Adressatenkreis aufgenommen wird. In einem zweiten Schritt grenzt Toller –

²³⁵ Bebendorf 1990, S. 191.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Zitiert nach GW 5, 200, wo die Version der britischen Ausgabe als Vergleichspassage bereitgestellt wird, um die von Toller vorgenommenen Änderungen zu verdeutlichen. Im deutschsprachigen Brief heißt es: „denn welcher Autor kann sich rühmen, daß sein Werk nicht vor Rittern vom Schieber-, Kriegsgewinner-, Hakenkreuzorden usw., sondern vor deutschen Arbeitern Leben und Gestalt bekam“ [SW 3, BadG, 298], dann bricht der Brief ab.

wie auch an anderer Stelle²³⁸ – Propaganda und Dichtung voneinander ab; der Kunst wird trotz ihrer Tendenz, eine Stoßrichtung einzunehmen, ein neutraler Platz zugewiesen.

An den traditionellen Katharsisgedanken anknüpfend betont Toller, dass das proletarische Drama auf Läuterung und Wirkung angelegt ist: dem Proletariat soll die eigene Lebenswelt mit all ihren Problemen vorgeführt werden, im Zentrum stehen Leidenschaften, die das Proletariat schwächen, und Hinweise darauf, wie diese Leidenschaften zu überwinden sind. Proletarische Kunst soll den „Willen zur Freiheit“ stärken, dem Proletariat soll deutlich werden, dass es die eigene Situation verändern kann:

Die Versinnlichung auf der Bühne klärt im Rezipienten verschwommene Gefühle und stellt Beziehungen zwischen Innen- und Außenwelt her, zeigt Bedingungen und Konsequenzen von Handlungen. Die Verbindung von emotionaler und rationaler Ansprache regt den Zuschauer oder -hörer zur Auseinandersetzung an und wirkt so als Katalysator eines gesellschaftspolitischen Bewußtseins. Das Drama soll keine illusionäre Theaterwelt schaffen, sondern die Wirklichkeit zeigen und ihre politischen wie sozialen Defizite entlarven.²³⁹

Toller hat sich mehrfach gegen die Idealisierung „des“ Arbeiters ausgesprochen²⁴⁰ und nimmt diesen Gedanken wieder auf, wenn er davon spricht, dass

²³⁸ Siehe S. 49.

²³⁹ Reimers 2000, S. 29. Der Schriftsteller wird zum „Ankläger und Aufklärer“. Penelope Willard hat nachgewiesen, dass sich die Motivation Tollers, die Möglichkeit einer aktiven Änderung der Verhältnisse vorzuführen, an den zahlreichen Überarbeitungen der Dramen ablesen lässt [Willard 1988, S. 307].

²⁴⁰ „Bewußt lehne ich die Tendenz ab, den Proletarier zu vergotten, mit ihm einen umgekippten byzantinischen Kult zu treiben. Er ist der historische Träger einer neuen großen Idee, darauf kommt es an“ [SW 4.1, *Arbeiten*, 161 ; zur fehlgeleiteten Verherrlichung des Proletariats durch „byzantinische Intellektuelle“ vgl. auch SW 3, 252 und 377]. Toller verweigert sich der Romantisierung [Dove 1986, S. 216]. Zu Tollers Einschätzung des Proletariats vgl. auch Lixl 1986, S. 183f. und Gonçalves da Silva 1985, S. 96. Tollers „unbestochener Blick auf das Proletariat“ nimmt Wolfgang Rothe zufolge die Darstellungen der Neuen Sachlichkeit vorweg [Rothe 1989, S. 184]. Rothes These konterkariert Carel ter Haars Auffassung: „während bei Toller eine fast mystische Verschmelzung stattfindet und das Wort 'proletarisch' eine seelische Haltung bezeichnet. [...] Proletarisch ist für Toller Metapher für allgemein menschlich. Der Arbeiter ist bei ihm in Wahrheit kein konkretes

auch die negativen Seiten des Proletariats, seine Leidenschaften, dargestellt werden müssen. Dennoch lässt sich hier eine Idealisierung konstatieren, einerseits durch die Vergruppung des Proletariats zu einer Klasse aufgrund äußerer Merkmale, das heißt der Lebensumstände, andererseits in der Erhebung des Proletariats zu der Klasse, die in Unfreiheit lebt, aber als „Träger einer neuen großen Idee“²⁴¹ das Potenzial zur Selbstbefreiung besitzt.²⁴² Diese Zuschreibungen entsprechen den sozialistischen Theorien der Zeit und überschneiden sich mit Gustav Landauers Annahmen in seinem *Aufruf zum Sozialismus*. Auf einer kunsttheoretischen Ebene werfen sie aber die Frage auf, auf welche Weise man dem Proletariat seine Stellung, wie der Dichter sie als Kündler der „Wahrheit“²⁴³ versteht, klar machen kann. Toller setzt in diesem Kontext auf einen doppelten Ansatz:

In den Stunden (Tagen, Monaten, Jahren) des Schaffens am Werk umfaßt der Autor die Fülle der Probleme, er umfaßt Grundlinien so stark wie Abzweigungen, Bilder so stark wie Nüancen, Zentrales so stark wie Peripheres. Später, im Zustand der Reflexion, tritt er an das Werk heran wie ein Fremder fast: er entdeckt immer nur die Probleme, die ihn gerade in der Zeit des Betrachtens beschäftigen, hält einmal Wesentliches für unwesentlich, dann wieder Unwesentliches für wesentlich.

Wesen, sondern er setzt an dessen Stelle die Idee des Arbeiters [...] Nicht die Herkunft ist entscheidend, sondern das Handeln“ [ter Haar 1977, S. 143].

²⁴¹ Vgl. die vorangegangene Anmerkung.

²⁴² Sigurd Rothstein umreißt das Problem, dass in Tollers Werk meist unklar bleibt, wie diese Selbstbefreiung genau aussehen soll: „Wie dieser Protest des Publikums 'konkret' sich äußern soll, ist für Toller nicht Sache des Autors“ [Rothstein 1987, S. 265]. Eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Werkkontext macht klar, dass Tollers Handlungsempfehlungen zur „common action“ [im Sinne konzertierter Aktionen; R. Seth C. Knox: *Weimar Germany between Two Worlds. The American and Russian Travels of Kisch, Toller, Holitscher, Goldschmidt, and Rundt*, New York u. a. 2006 [= *Studies on themes and motifs in literature* 81], S. 182] oft unkonturiert bleiben. Dies lässt sich aber aus dem Anspruch des Dichters heraus erklären, Probleme zu verdeutlichen und keine fertigen „Lösungen“ anzubieten, da dies die Grenze zwischen Dichtung und Propaganda verwischen würde [siehe dazu die Ausführungen auf S. 49]. Tollers Selbstverständnis weicht somit von dem solcher Autoren ab, die sich im Einklang mit kommunistischen Kunstkonzeptionen eher als „Produzenten“ denn „Künstler“ verstanden [„art and literature were redefined as forms of social production, the artist and author as producers“; Jonsson 2010, S. 298].

²⁴³ Siehe S. 35ff. und 74.

Erklärungen, die ein Autor über sein Werk gibt, sind immer ungenügend. – Die künstlerische Wirkung erschöpft sich nicht darin, daß sie das Gefühl des Hörers erreicht. Sie vermag latente oder verschüttete Gefühlsströmungen zu erwecken und ihnen bewußte, intellektuelle Rechtfertigung zu geben. Eine Wirkung von außerordentlicher Bedeutsamkeit. [...] Es ist, außer bei Kindern, durch Erziehung ein fast unmögliches Beginnen, vom Intellekt her ein neues Gefühl zu schaffen, während es ein Leichtes ist, einem neuen Gefühl die gleichzeitige Verankerung im Intellekt zu geben. [SW 3, BadG, 399f.]

Zum Einen strebt der Dichter durch die tiefgreifende Beschäftigung mit einem Thema an, alle Aspekte der Wirklichkeit zu erfassen; er ist aber nicht die geeignete Person, die Umsetzung des Themas nachträglich intellektuell zu erklären, da er nun außerhalb des Werks steht, das gleichsam aus einem vollständigen Versenken in den Gegenstand entstanden ist. Carel ter Haar nimmt an:

Tollers erstes Drama intendiert dabei, die Wirklichkeit durch die Kunst zu ändern. Nach der Revolution hat sich das Verhältnis verschoben: Nicht die Kunst kann mehr die Realität bestimmen, sondern die Wirklichkeit prägt Wesen und Form des Kunstwerks. Auch diese Verschiebung ist Zeichen und Eingeständnis der eigenen Ohnmacht.²⁴⁴

Der Ohnmachtsbegriff ist in diesem Kontext irreführend. Wie zu zeigen sein wird, stellen auch die Motive der *Wandlung* einen konkreten Bezug zur gesellschaftlichen Realität her, insofern ist die „Wirklichkeit“ auch hier bereits prägend. Andererseits ist die vorgeführte Transformation als Appell zu verstehen, nicht als Neubesetzung der Realität. Toller ist sich früh dessen bewusst – und das Verteilen von Szenen der *Wandlung* als Flugblatt [SW 3, BadG, 345] stützt diese These –, dass die Dualität von „Kunst“ und „Wirklichkeit“ allein nicht maßgeblich für die Wirkung seiner Texte ist, sondern sich vielmehr eine trianguläre Struktur manifestiert, in die der Rezipient als dritter Faktor einzu-beziehen ist. Ein Kreativitätsverlust wäre als Ohnmacht zu bezeichnen, auch die Unmöglichkeit, die eigenen Texte publik zu machen. Dass die Wirkung von Kunst in letzter Instanz von der Reaktion des Rezipienten abhängt, kann kein Zeichen für die Ohnmacht des Künstlers sein, der mit seinem Versuch,

²⁴⁴ ter Haar 1977, S. 155.

Rezipienten zu erreichen, ja nicht passiv, sondern durchaus aktiv auftritt. Den intellektuellen Zusammenhang zu erfassen, ist Aufgabe des Rezipienten, der dies aber nur in Einklang mit einem emotionalen Zugang zum Werk bewältigen kann.²⁴⁵ Insofern ist der Dichter Impulsgeber: „Der Dichter bereitet vor, gibt den Anstoß, kann aber die Konsequenzen nicht lenken.“²⁴⁶ Der Dichter stößt die Interaktion an, lässt dem Publikum aber entsprechend einen eigenen Reflexions- und Handlungsspielraum. Er formt die „großen Volksdramen, die dem Schauenden seelisch aufrüttelndes Erlebnis werden, *die ihn zu geistiger Stellungnahme zwingen*“ [SW 4.1, 457].²⁴⁷ Der öffentliche Charakter des Theaters²⁴⁸ ist Rahmenbedingung der Kommunikation zwischen Produzent und Rezipient:

Froh bin ich über zwei gleichlautende Nachrichten, die ich nach Aufführungen von *Masse Mensch* aus Nürnberg und aus Berlin bekommen habe: es würden in Parteiversammlungen, in Arbeiterkneipen usw. die Probleme, die in *Masse Mensch* berührt werden, leidenschaftlich und eifrig diskutiert. Diese Wirkungen über den

²⁴⁵ Vgl. dazu auch Rothstein 1987, S. 247: „Für Toller ist die emotionale Beteiligung des Publikums die Vorbedingung für dessen intellektuelles Engagement.“

²⁴⁶ Reimers 2000, S. 28. Diese durchaus richtige Beobachtung lässt es umso fraglicher erscheinen, weshalb Reimers wenige Seiten darauf den Terminus „Lehrer und Missionar“ [ebd., S. 31] anwendet.

²⁴⁷ Auf die Schwierigkeit, das „seelisch aufrüttelnde[] Erlebnis“ zu gestalten, verweist René Eichenlaub: „Le théâtre politique de Toller se propose d'éveiller la réflexion politique du spectateur, d'éduquer les esprits [...] Dans le débat exposé dans *Masse-Mensch*, cette vision idéaliste est cependant [...] frappée de stérilité“ [„Tollers politisches Theater schickt sich an, die politische Reflexionsfähigkeit des Zuschauers anzuregen, an der Verstandesbildung teilzuhaben [...] In der in *Masse-Mensch* dargebotenen Debatte ist diese idealistische Vision jedoch mit Sterilität behaftet“; Eichenlaub 1980, S. 92].

²⁴⁸ Knellessen 1970, S. 12f. Cordula Grunow-Erdmann [1994, S. 35] spricht vom „gesellschaftlichen Charakter[] eines Theaterstücks“. Zu Tollers Auffassung vom Theater als „Tribüne zeitlichen Geschehens“ siehe 2.3, Anm. 145. Richard Sheppard formuliert im Rahmen seiner Untersuchung der Sprechchorbewegung „Gemeinsamkeit“ und Gemeinschaftsbildung als ein zentrales Merkmal des Theaters der Weimarer Republik [Richard Sheppard: "Proletarische Feierstunden" and the Early History of the "Sprechchor" 1919-1923. In: *Literatur, Politik und soziale Prozesse*. Hrsg. vom Internationalen Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Tübingen 1997 [= *Studien zur deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Weimarer Republik*. 8. Sonderheft], S. 157].

Abend hinaus, diese ernsthafte Teilnahme der Arbeiter sagen mir mehr als Kritiken.
[SW 3, BadG, 344]

Wie dieses Zitat deutlich macht, strebte Toller in den frühen zwanziger Jahren eine Einbindung seiner Dramatik in das kulturelle Leben der Proletarier an, und das nicht nur mit einem theoretischen Impetus, der sich aus der Wahl der behandelten Themen ergab, sondern auch wirkungsästhetisch: in öffentlichen Diskussionen sollte die Arbeiterschaft eine gemeinsame Rezeptionsleistung²⁴⁹ erbringen. Gerhard Fischer zufolge ist Ernst Toller den Autoren zuzuordnen, deren Zeitstücke als „Beiträge zur politischen Willensbildung des Publikums“ zu verstehen sind.²⁵⁰ Ein rezeptionsästhetischer Ansatz an der Schnittstelle zwischen engagiertem Kunstwerk und politisch aktiver Arbeiterschaft lässt sich innerhalb von Tollers ästhetischem Konzept als Kernvorstellung postulieren.²⁵¹

²⁴⁹ Erika Fischer-Lichtes auf Piscator bezogene Setzung „der Rezeption als eine[m] aktiven und kreativen Prozeß“ [dies.: Politisches Theater als (kultur-)revolutionäre Aktion – Zum Montage-Verfahren in Piscators Theater in der Weimarer Republik – . In: Montage in Theater und Film. Hrsg. von Horst Fritz, Tübingen u. a. 1993 [= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 8], S. 117] kann auch auf Ernst Tollers Ästhetikkonzeption übertragen werden.

²⁵⁰ G. Fischer 2002, S. 116. Er fährt fort: „Die Theateraufführung bzw. die Lektüre sollen zum Anlass werden für das Publikum, [...] die vom Autor geschilderte Version der Zeitgeschichte anhand der eigenen Anschauung zu überprüfen, mit den eigenen Anschauungen, Wertvorstellungen und Zielen in Beziehung zu setzen und produktiv für die politische und soziale Gestaltung der eigenen wie der kollektiven Lebenswirklichkeit zu nutzen“ [ebd., S. 117]. Anschaulich Czaplá 2002, S. 356f., zu *Hinkemann* „als Drama der Neuen Sachlichkeit, insbesondere des Verismus [...], verstanden als eine sozial engagierte Form des Dramas, bei der die Lösung des Konflikts nicht handlungsimmanent vorgeführt, sondern als konsequente Verlängerung der Dramenhandlung aus der Illusion des Bühnenraumes in die Wirklichkeit des Zuschauers gedacht wird.“

Zu Tollers „wirkungsästhetische[m] Ansatz“ u. a. auch Erika Jäger: Engagierte Literatur? Untersuchungen zum Erfolg von Tollers Dramen in den dreißiger Jahren am Beispiel des Stückes "Feuer aus den Kesseln". In: SdETG 4, S. 261.

²⁵¹ Dementsprechend muss sich auch eine Untersuchung der Rezeptionsbedingungen anschließen: „Wertungsästhetische Gesichtspunkte müssen folglich einer historisch ausge-

Aus diesen Gedankengängen heraus begründete Toller die Notwendigkeit einer gegenseitigen Hilfestellung zwischen Proletariat und Intellektuellen, Agitprop- und linksbürgerlichem Berufstheater. Da der politische Dichter durch die Polarisierung der Arbeiterschaft ins kulturelle Abseits gedrängt wurde, lag ihm an diesem Zusammenschluß.²⁵²

Als notwendige Voraussetzung für die Fruchtbarmachung der in der Dichtung dargelegten Probleme und Thesen setzt Toller „die Weckung künstlerischen Wertungsvermögens“ [SW 4.1, [Beitrag zu] *Theaterzensur?*, 625], um dem „Fehlen[] künstlerischen Instinkts im Volk“ [ebd.]²⁵³ entgegenzuwirken.

richteten Rezeptionsästhetik Platz machen: nicht eine an der bürgerlichen Literatur orientierte Analyse der 'zeitlosen' Qualitäten der einzelnen Werke der Arbeiterdichtung steht zur Debatte, sondern die Frage nach dem Zusammenhang zwischen der Effektivität der künstlerischen Umsetzung von soziopolitischen Einsichten und der Wirkung des bei diesem Umsetzungsprozeß entstandenen Werkes bei der jeweils angepeilten Leserschaft“ [Alexander Stephan: *Zwischen Verbürgerlichung und Politisierung. Arbeiterliteratur in der Weimarer Republik*. In: *Handbuch zur deutschen Arbeiterliteratur*. Band 1, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1977, S. 51].

²⁵² Lixl 1986, S. 183. Kritik äußerte Toller an der Verkrustung etablierter Strukturen wie der Volksbühnenbewegung, denen die Möglichkeit, auf breiter gesellschaftlicher Basis zu agieren, aufgrund ihrer Größe prinzipiell offen stand: „Bei der Gründung war es die erste Aufgabe der Volksbühne, freiheitlicher Kunst und jungen Autoren den Weg zu bereiten. Heute ist sie so verkalkt, daß sie von freiheitlicher Kunst nur die geringsten Dosen nimmt, um sie sofort mit dem verwaschensten Zeug zu kompensieren. Zu den jungen Autoren hat die Volksbühne keinerlei Beziehungen. Sie ist drauf und dran ihre Ideale aufzugeben. [...] sie hat sich eine Nachtzipfelmütze aufgesetzt und einen Vollbart angeklebt und glaubt, sie könnte Wagnisse und Unbedingtheiten erschlafen. Das wird sie nicht ungestraft tun. Sie soll sich nicht wundern, wenn allmählich der ganze Verwaltungskörper in die Hände der Reaktion gelangt, die dann mit der Volksbühne durchaus nicht farblos verfährt“ [SW 4.1, 638].

²⁵³ Ähnlich auch im Brief an den Herausgeber des *Tagebuch* aus dem Jahr 1922 [SW 3, 343]. An dieser Stelle wird besonders deutlich, dass Toller nicht mit den allgemeinen Zeit Tendenzen konform geht, welche „[d]ie Politisierung der Bühne [als] vollkommene Absage an die Autonomie der Dichtung [verstehen] und die Bewertung des Kunstwerks nach ästhetischen Kategorien“ ablehnen [Grunow-Erdmann 1994, S. 67]. Der Zugang zu den dem Kunstwerk inhärenten Aussagen kann nur erfolgen, wenn ein Gefühl für das Künstlerische besteht – ein „künstlerische[r] Instinkt[]“ –, denn Kunst hebt sich von Propaganda ja gerade durch ästhetische Komponenten ab und bietet somit einen anderen, tieferen Weltzugang.

Im Idealfall kulminiert die Interaktion von „Bühne und Publikum“ im Erleben einer gemeinsam²⁵⁴ geschaffenen Kunst:

Was wir träumen, ist die große Gemeinschaft zwischen Bühne und Publikum, die Gemeinschaft des Lebensgefühls, des Weltgefühls, die Gemeinsamkeit der Idee, das beziehungssträchtige Mit-Einander [sic] von Hörern und Spielern, die glühende Einheit aller Wirkenden (und Wirkende sind die Spieler ebenso wie die Hörer! Bauen die Spieler das Werk mit ihren Worten, Gesten, Leibern auf, so bauen die Hörer mit: mit der Kraft ihres liebenden Herzens, mit dem kämpferischen Willen ihres dem Schicksal trotzensen Geistes, mit der Schönheit ihrer träumenden Seele). Wer weiß noch, wer das Werk geschaffen hat, aus der Gemeinschaft wuchs es! [SW 4.1, *Zur Revolution der Bühne*, 456]

Die Stilisierung des Traumes von der künstlerischen Gemeinschaft zum Merkmal einer ganzen Gruppe („wir“) unterstreicht den Anspruch, Theater aus einer Umbruchszeit in neue Formen zu überführen, die nicht nur von einem einzelnen Dichter als Fixpunkte einer idealistischen Ästhetik angestrebt werden, sondern aus einem breiten künstlerischen Konsens heraus organisch entstehen. Um den Realitätsbezug solch utopisch gefärbter Setzungen einschätzen zu können, ist auf die allgemeine Situation des Arbeitertheaters in der Weimarer Republik zu verweisen. Aufschlussreich erscheint hierbei die Veröffentlichung *Deutsches Arbeitertheater 1918-1933*²⁵⁵, welche eine Vielzahl von Dokumenten zu den unterschiedlichen ideologischen Ausrichtungen der Arbeiterkultur²⁵⁶ versammelt und so einen breiten Zugang zur Vielfalt der Arbeiterliteratur in der Weimarer Republik vermittelt. Bei der Durchsicht der ausgewählten, aber doch umfangreichen Materialien drängt sich in Bezug auf Ernst Tollers Werke der Eindruck auf, dass sie von unterschiedlichen Arbeiterkulturgruppen vor allem punktuell in ihre Aktivitäten einbezogen wurden. So „gestaltete der [KPD-nahe] Proletkult [Kassel] am 18. März 1927 eine

²⁵⁴ „Kultur ist form- und gestaltetgewordene Seele der Gemeinschaft. (*Es gibt keine Kultur ohne Gemeinschaft.*)“ [SW 4.1, 625 ; sic].

²⁵⁵ Ludwig Hoffmann und Daniel Hoffmann-Ostwald: *Deutsches Arbeitertheater 1918-1933*. Zwei Bände, Berlin ²1972. Siehe auch 2.5, Anm. 227.

²⁵⁶ Der Begriff wird hier mit Stephen Lamb in Anlehnung an die Bemühungen des Arbeiterbildungs-Instituts (ABI) als Versuch verstanden, eine neue Leitkultur zu entwerfen [„*Arbeiterkultur* was an attempt to redefine a whole life-style“ ; Lamb 1987, S. 120 ; sic].

Szenenfolge, in der [unter dem Titel *Hammer und Sichel über Asien*] Texte von Ernst Toller, Bertolt Brecht, Michael Gold, Berta Lask und Aladar Komjat gespielt wurden.²⁵⁷ Eine weitere Erklärung für die gelegentliche Verwendung von Texten Tollers liegt vielleicht gerade in der Quantität der Arbeiterkultur der Weimarer Republik, die nicht zuletzt darauf zurückging, dass sich zahlreiche Autoren in verschiedenen Formen proletarischen Themen widmete. Klaus Bebendorf hält jedoch fest, dass Tollers Dramen „doch weite Teile des proletarischen Publikums, die sich mit dem Dichter stark identifizierten“²⁵⁸, erreichten, „[w]enngleich aus den Dramen auch kein Arbeitertheater erwuchs“²⁵⁹. Für Carel ter Haar „sind die, im Gesamtwerk einen wichtigen Platz einnehmenden, theoretischen Äußerungen zur Kunst und zum eigenen Werk, bei aller künstlerischen Integrität, auch als Rechtfertigungsversuche und als Versuche, die gähnende Kluft zwischen Intention und Wirkung seiner Werke zu überbrücken, zu verstehen.“²⁶⁰ Alexander Stephan verweist in Hinblick auf die disparaten Definitionen des Begriffs der „Arbeiterliteratur“²⁶¹ auf die un-

²⁵⁷ Hoffmann/Hoffmann-Ostwald ²1972, 1. Band, S. 225.

²⁵⁸ Bebendorf 1990, S. 193.

²⁵⁹ Ebd. Obgleich sich Toller über einen langen Zeitraum hinweg immer wieder in Vor- und Beiträgen für die Idee des Arbeitertheaters einsetzte. 1928 trat er beispielsweise im Rahmen des 10. Bundestags des Deutschen Arbeiter-Theater-Bundes und der damit einhergehenden „Arbeiter-Theater-Ausstellung“ neben Erich Mühsam, Berta Lask, Felix Gasbarra, Johannes R. Becher und anderen als Referent auf [vgl. Hoffmann/Hoffmann-Ostwald ²1972, 1. Band, S. 321]. Zugleich schätzte er das Theaterpublikum im Jahr 1925 durchaus realistisch ein: „Diese Krise des Theaters ist soziologisch bedingt. Die dünne Schicht des wirtschaftsstarken Bürgertums hat ihre Mitte verloren, für die breite Schicht des wirtschaftsschwachen Bürgertums ist Theaterbesuch kaum erschwinglicher Luxus, vom Proletariat hat nur eine Minderheit seine Mitte gefunden, und diese Minderheit ist wirtschaftlich nicht stark“ [SW 4.1, 633].

²⁶⁰ ter Haar 1977, S. 38, sowie erweiternd ders.: Bild – Selbstbild – Bild. Zur literarischen Rezeption der Gestalt Tollers. In: SdETG 1, S. 19: „Das autobiographische Werk hat insgesamt einen starken Rechtfertigungscharakter“. Die „Wandlungsunwilligkeit des Publikums“ kann auch als Symptom von „Auflösungsprozesse[n]“ gesehen werden [Denkler 1970 (1981), S. 128].

²⁶¹ Stephan 1977, S. 47.

ter den Autoren stark ausgeprägten politischen Positionsunterschiede, die einheitliche Vermittlungs- und Rezeptionsstrukturen im Rahmen einer „Volksfrontliteratur“²⁶² verhinderten – ein Umstand, der deutlich macht, in welchem Ausmaß Tollers Vorstellung von den tatsächlichen Zuständen abwich. Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch die pessimistische Einschätzung Klaus Bebedorfs: „So entwickelte sich seine expressionistische Revolution mehr zu einer des Bühnenstils als zu einer, die das Bewußtsein revolutionierte.“²⁶³ Allerdings erkannte Toller die Problematik, die sich aus den politischen Differenzen für das Kulturleben ergab, und versuchte, ihr durch verschiedene Vorschläge entgegenzuwirken, beispielsweise in Bezug auf den „Revolutionsfilm“: „Es gibt zwei berufene Organisationen, die die Herstellung dieses Films übernehmen müßten: die Gewerkschaften und die Volksbühne. Beiden Institutionen gehören Mitglieder aller proletarischen Parteien, Anhänger der verschiedenen geistigen Richtungen an“ [SW 4.1, 645].²⁶⁴ Es bestand in jedem Fall eine Divergenz von Anspruch und Umsetzung beziehungsweise Umsetzbarkeit. Ähnliche Erfahrungen musste Toller dann auch im Exil noch einmal machen, als er im Anschluss an die 1936 von der Kritik als seichte Satire missverstandene Inszenierung von *No More Peace* im Londoner Gate Theatre erkannte, dass die Reichweite von Kunst durch die jeweiligen Umstände beschränkt wird.²⁶⁵

²⁶² Ebd., S. 49. Zu Ernst Tollers Bewertung des Volksfront- sowie Einheitsfrontgedankens siehe Fotheringham 1999.

²⁶³ Bebedorf 1990, S. 191.

²⁶⁴ Die Frage, wer sich mit welcher Absicht die Kontrolle über ein Medium sichert, beschäftigte Toller auch in seinen Äußerungen zu *Film und Staat*: „Obwohl ich gegen jede zentralistische Verwaltung der Theater bin, weil die Theater reine Kulturorgane sind, halte ich die zentralistische Verwaltung der Filmwerke für angebracht. Nicht aller. Die Filmwerke, die Lehr-, Aufklärungs-, Kampf-, Propagandazwecken dienen, müssen vorerst zentral verwaltet werden. (Sie sind Organe der Zivilisation.) Der Märchenfilm, der Schauofilm nähert sich dem Kunstwerk, in ihm können die zur Form strebenden Kräfte der Gemeinschaftsseele sichtbar werden. Er bedarf der *schöpferischen* Mitarbeit der Gemeinschaft – und jede zentrale Verwaltung wäre schädigend“ [SW 4.1, 458].

²⁶⁵ Furness 1987, S. 176: „perhaps because he recognised that the theatre was not serving to alert the public as he had clearly hoped it would“. In der Exilsituation verschieben sich die

Die schwerpunktmäßige Verlagerung auf Vorträge und Prosaschriften in der Exilzeit scheint nicht zuletzt ein Resultat dieser Erkenntnis zu sein, ermöglicht der persönliche Vortrag doch einen engeren Kontakt zum und Austausch mit dem Publikum, während die dokumentarisch geprägte Prosa leichter in den Organen der Exilpresse untergebracht werden konnte. Festzuhalten ist, „daß Kunst für Toller ein Instrumentarium zur wesentlichen Gestaltung, Umformung und Neugestaltung menschlicher Existenz bedeutete, ein Mittel zur inneren Reform des Menschen und zur Humanisierung der sozialen Verhältnisse“²⁶⁶. Wie die Ausführungen zu Ernst Tollers Konzeption des Ästhetischen gezeigt haben, ist diese Auffassung von Kunst als Konstante seines Werkkontexts zu sehen, die sich im Lauf der Zeit in der Ausformung und Umsetzung, nicht aber in ihrem inhaltlichen Kern veränderte.

Anforderungen an die politische Literatur. Es geht nun weniger wie in den zwanziger Jahren darum, das Form- und Vermittlungsproblem in Bezug auf die Arbeiterschaft zu lösen [zu diesem bereits zum ausgehenden 19. Jahrhundert virulenten Problem vgl. Sheppard 1997, S. 152], sondern vielmehr um die Frage, wie man ein ausländisches Publikum zu einer Stellungnahme gegen den Faschismus bewegen kann. Es ist anzunehmen, dass hierin auch der Grund für die überdeutliche Stellungnahme in Tollers letztem Stück *Pastor Hall* liegt. Beachtet werden muss in jedem Fall, dass Dichtung nur durch das „Zusammentreffen zahlreicher zeit-, literatur- und theatergeschichtlicher Faktoren“ [Wolfgang Frühwald: "Hinkemann". Nachwort zu: Ernst Toller: Hinkemann. Hrsg. von Wolfgang Frühwald, Stuttgart 1971, S. 76-93. Zitiert nach Hermand 1981, S. 150f.] Breitenwirkung entfalten kann, wobei auch Intention und Wirkung als zwar verbundene, aber letztendlich auseinanderstrebende Bereiche gesehen werden müssen [ebd.]. Klaus Kändlers Behauptung, Toller „entwickelte [...] ein ästhetisches Konzept, das die Literatur aus den realpolitischen Macht- und Interessenkämpfen herauszuhalten suchte“ [Kändler 1970 (1981), S. 90f.], ist nicht zuzustimmen, auch wenn Sigurd Rothstein die These aufstellt, Toller sei zu einer „pessimistische[n] Einschätzung von seiner Rolle als Schriftsteller“ gelangt [Rothstein 1987, S. 129].

²⁶⁶ Wierschin 1986, S. 271f. René Eichenlaub spricht von der Kunst als propädeutischem Instrument der Menschheit [„de l'art qui est une propédeutique d'humanité“, Eichenlaub 1980, S. 245]. Ähnlich argumentiert auch Andreas Lixl: „Tollers Dichtung war weitaus mehr als nur programmatische Anklage oder Kritik an den Gegnern der Republik, sondern auch Appell, pädagogisches Forum, politisches Kommentar [sic] und satirische Diagnose“ [Lixl 1986, S. 71].

3 Grundlegung der motivorientierten Untersuchung

3.1 Motivorientierte Forschung

Sprachliche Erzeugnisse operieren auf mehreren Ebenen, woraus sich prinzipiell die Möglichkeit eines mehrschichtigen Zugangs ergibt. Auf der interpretativen Ebene beinhaltet diese charakteristische Eigenschaft aber die zu reflektierende Problematik der Rekonstruktion komplexer Sinnzusammenhänge, welche in die Über- oder Unterbewertung von Inhalten beziehungsweise allgemein gesprochen in Missverstehen münden kann. Die theoretische Bedeutungsoffenheit von Literatur setzt diese allerdings ausdrücklich von alltagssprachlichen Kommunikationsmodellen ab, wodurch Vagheit in der Aussage, die in Kontexten der sozialen Organisation und Strukturalität als kommunikative Fehlleistung gilt, in der Literatur bewusst als Stilmittel eingesetzt werden kann. Um dennoch zu einer gewissen Bedeutungssicherheit gelangen zu können, steht ein breites literaturwissenschaftliches Instrumentarium zur Verfügung, das sich meist aus tradierten Formen der Interpretation zusammensetzt. Je nach Fragestellung ist zu entscheiden, ob literaturwissenschaftlichen Methoden¹ im engeren Sinn der Vorrang gegeben wird oder ob eine Methodenkombination unter Hinzunahme der Erkenntnisse anderer geistes- und sozialwissenschaftlicher Fächer zuverlässlichere Ergebnisse erwarten lässt. Von solch transdisziplinären methodenpluralistischen Ansätzen, die den sicheren Umgang mit den Theorien und Instrumenten verschiedener Fachrichtungen voraussetzen, sind multiperspektivische zu unterscheiden: „Unlike pluralism, which attempts to integrate various methodologies, a multiperspectivist approach seeks to account for the numerous levels on which a particular

¹ Die Verfasserin ist sich der Umstrittenheit des Begriffs im literaturwissenschaftlichen Diskurs bewusst, verwendet ihn jedoch in Ermangelung einer präziseren Alternative. Zum Problemkomplex siehe Handbuch Literaturwissenschaft 2, S. 285-289.

work of literature operates simultaneously.“² Multiperspektivische Herangehensweisen nehmen verschiedene Aspekte eines literarischen Werks in den Blick. Sie beschreiben das Ganze aus seinen Teilen heraus und bieten sich insbesondere an, wenn der zu untersuchende Textkorpus überschaubar ausfällt. Stehen jedoch umfassendere Textblöcke im Mittelpunkt, die auf formbezogene und inhaltliche Strukturähnlichkeiten hin untersucht werden sollen, empfiehlt sich die Fokussierung auf Teileinheiten erhellende Instrumente. Vor diesem Hintergrund konzentriert sich die Argumentation auf die konsequente Verfolgung einer einzigen literaturwissenschaftlichen Analyseeinheit. Die motivorientierte Untersuchung zielt auf die Analyse zentraler Motive im Werk Ernst Tollers.³ Die Auswahl der drei Motivkomplexe⁴ Welttheatermetapher, Doppelgänger sowie Massen- und Führermotivik hat sich aus deren struktureller Verwendung in den Texten ergeben. Es handelt sich hierbei um Motivgruppen, die im Werk Tollers über Text- und Gattungsgrenzen hinweg frapierend in Erscheinung treten. Wie aus der Auswahl der Analyseeinheit Motiv ersichtlich wird, stützt sich die vorliegende Untersuchung nicht auf eine strikt begrenzte Unterfütterung durch theoretische Methodenkonstrukte, sondern bemüht sich um einen Textzugang, der zu einem weit größeren Teil aus der

² Martinson 1988, S. 243.

³ „Motiv“ wird hier gemäß der Definition im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft als „[k]leinste selbständige Inhalts-Einheit oder tradierbares intertextuelles Element eines literarischen Werks“ verwendet [Rudolf Drux: Motiv. In: RLW II, S. 638]. Ein Motiv ist „ein inhaltsbezogenes Schema, das nicht an einen konkreten historischen Kontext gebunden und damit für die Gestaltung von Ort, Zeit und Figuren frei verfügbar ist“ [ebd.] – durch die mündliche oder schriftliche Verarbeitung erhalten Motive „konkrete Ausprägung und Modifikation“ gemäß des „jeweiligen historisch-kulturellen Kontext[es] ihrer Verwendung“ [ebd., S. 640].

⁴ Ein „Motivkomplex“ besteht „aus zwei oder mehreren motivischen Elementen“ [Rudolf Drux: Motivgeschichte. In: RLW II, S. 641]. Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ist die Verknüpfung dieser Elemente zu größeren Sinneinheiten vor dem Hintergrund der Beobachtung, dass Motive „auf der Bedeutungsebene des Textes“ agieren und damit „sowohl textbildend als auch -strukturierend“ wirksam sind [ders.: Motiv. In: RLW II, S. 638]. „Streuung“ und „Kontinuität“ eines Motivs [ebd., S. 640] sind dementsprechend sowohl innerhalb der Arbeit eines einzelnen Autors als auch in Hinblick auf die zeitgenössische und epochenübergreifende Verwendung von Belang.

Textgrundlage selbst heraus gerechtfertigt ist als aus einer von außen herangetragenen Theoriefixierung. Geht man entgegen strukturalistischer und dekonstruktivistischer Setzungen davon aus, dass literarische Prozesse nicht nur von freischwebenden Texten, sondern in bedeutungsbestimmendem Ausmaß auch von Produzenten und Rezipienten geprägt werden, so sind text-, autor- und rezeptionstheoretische Überlegungen in konstruktive Verbindung zu bringen. Natürlich lassen sich teilweise Überschneidungen sowohl zu anderen Fachrichtungen – in Form von „Rahmen- oder Bezugstheorien“⁵ – als auch zu weiteren literaturwissenschaftlichen Methoden der Interpretation nicht vermeiden; in gewissem Maße sind diese sogar erwünscht und unumgänglich, so beispielsweise bei der Frage nach der Bedeutung des Massen- und Führermotivs, die nur unter Berücksichtigung der zeitgenössischen soziologischen Überlegungen in zufriedenstellendem Umfang beschrieben werden kann.

Der Vorzug der motivorientierten Untersuchung liegt darin, dass sie über klar definierbare Analyseeinheiten – die Motive – einen konzentrierten Zugang zu den Werkkontext prägenden Bildbereichen ermöglicht, die wiederum intertextuell⁶ aufgeladen sind, wodurch sich weitreichende Bezüge ergeben, die auch über den Werkkontext hinaus auf Traditionsketten verweisen, affirmativ oder sich von diesen absetzend. Die Betrachtung von Motiven hat also intertextuelle und interdiskursive Implikationen, welche die Positionsbestimmung von Werkkontexten im literarischen Feld erleichtern. Illustrierend sei hier auf Hans-Gerd Winters These hingewiesen, „daß es ein Motiv Heimkehr in der Literatur gibt – als stofflich und thematisch gebundenes Element, dessen Grundform als schematisiert beschrieben werden kann. Es hat in der Literatur eine alte Tradition“⁷.

⁵ Handbuch Literaturwissenschaft 2, S. 286.

⁶ Auf die Intertextualität im Werk Tollers weist bereits Sigurd Rothstein [1987, S. 36] hin. Umfassende Ausführungen zum Motiv des „Erzählens“ im Sinne eines gesellschaftlichen Intertexts finden sich bei Thorsten Unger [1996, S. 302f.] unter Bezugnahme auf Tollers letztes Drama *Pastor Hall* (1938/39).

⁷ Hans-Gerd Winter: "Wovon soll ich leben? Mit wem? Für was?" Viermal die Figur des unbehausten Heimkehrers: Wolfgang Borchert und Bertolt Brecht, Ernst Toller und Fred Denger. In: *Auskunft* 17 (1997), Nr. 3, S. 296.

Die Vokabel „schematisiert“ deutet bereits auf die Definition von Motiven als Gemeinplätze beziehungsweise Topoi hin, die in ihrer Ausformung zwar vom Grundmuster abweichen können, mit diesem aber durch zumindest eine grundlegende Gemeinsamkeit verbunden sind, die eine strukturelle Identifikation erlaubt. Doch stehen Motive nicht nur rückwärtsgerichtet in Relation mit den ihnen zugrundeliegenden originären Mustern; sie streuen auch in Bezug auf zeitgenössische Ausformungen und verstärken auf diese Weise die Wirkung von Literatur auf gesellschaftliche Erkenntnisprozesse, wie Sigurd Rothstein anhand des Stücks *Wunder in Amerika* von Ernst Toller und Hermann Kesten nachweist:

Im Text fehlt auch jegliche erkennbare Anspielung [...] auf die sich zuspitzende Lage im Deutschland des Jahres 1931. Für die Zeitgenossen war dies auch nicht nötig. Schon das Motiv vom Führer als Verführer, als Scharlatan und Betrüger, genügte manchem damaligen Beobachter, um die Aufmerksamkeit in eine bestimmte Richtung zu lenken.⁸

Doch dieser knappe Hinweis zur Darstellung der Führermotivik in *Wunder in Amerika* soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass die von Toller verwendeten Motive und die damit verbundenen Themen im Werkkontext überaus komplexen Entwicklungen unterliegen. Wie zu zeigen sein wird, konstituiert sich die innere Komplexität der Motive durch ein Wechselspiel von Bedeutungszuschreibungen, deren Aspekte sich nur in einer gattungsübergreifenden und intratextuellen Analyse umfassend nachvollziehen lassen. Die Notwendigkeit, die Untersuchung auf verschiedene Gattungen auszuweiten, ergibt sich aus der strukturellen Vielfältigkeit des Tollerschen Œuvre:

Toller utilise toutes les formes d'expression et tous les supports qui s'offrent à lui : le livre certes, mais aussi la revue, le journal. La parole devient l'égal de l'écrit dans les discours et conférences qu'il prononce, dans les tournées de lecture qu'il effectue. Le choix du genre littéraire est lui-même conditionné par l'effet recherché [...] Mais, après 1924, Toller utilise plus fréquemment la prose, on peut même dire

⁸ Rothstein 2002, S. 183. *Wunder in Amerika* wendet sich nicht einfach „gegen die Geschäftemacherei des amerikanischen Durchschnittsbürgers“ [Martin Reso: Der gesellschaftlich-ethische Protest im dichterischen Werk Ernst Tollers, Jena 1957, S. 185], sondern führt die Mechanismen von Macht- und Geldstreben, Führertum und Verführungswilligkeit vor.

qu'il devient un prosateur après cette date puisqu'il ne l'a guère été auparavant. [...] Ce choix de la prose est certainement lié à la volonté de gagner en objectivité et en sobriété [...]. Cependant il faut faire sans doute deux parts dans l'œuvre et distinguer l'œuvre de publiciste de l'œuvre proprement littéraire ; même si les deux concourent au même but, elles n'obéissent pas aux mêmes critères esthétiques.⁹

Auch wenn René Eichenlaub hier einer ästhetischen Trennung von publizistischen und literarischen Texten den Vorzug gibt, sind beide in die motivorientierte Untersuchung einzubeziehen, da die behandelten Motive in beide Werkteile, die sich jeweils aus unterschiedlichen Gattungen zusammensetzen, eingegangen sind. Dass Unterschiede in Verwendungsform und Rezipientenorientierung hierbei eine Rolle spielen und dementsprechend berücksichtigt werden müssen, steht außer Frage. Legitimiert wird diese Vorgehensweise auch durch den allgemeinen Forschungskonsens, dass Toller Literatur und Publizistik stets unter dem Blickpunkt des Engagements betrachtet hat,¹⁰ wobei er an die Literatur, wie im vorangegangenen Kapitel deutlich geworden ist, ungleich höhere, eben kunstspezifische Ansprüche gestellt hat.

⁹ „Toller benutzt alle Ausdrucksformen und alle Flächen, die sich ihm bieten: das Buch, gewiss, aber auch die Zeitschrift, die Zeitung. Die Sprache wird dem geschriebenen Wort ebenbürtig in den Reden und Vorträgen, die er hält, in den Lesereisen, die er unternimmt. Die Wahl des literarischen Genre selbst ist durch den gesuchten Effekt bestimmt [...] Doch nach 1924 jedoch wendet sich Toller häufiger der Prosa zu, man kann sogar sagen, dass er nach diesem Datum ein Prosateur wird, der er zuvor beinahe gar nicht war. [...] Diese Wahl der Prosa steht sicherlich in Verbindung mit der Absicht, an Objektivität und Nüchternheit zu gewinnen [...]. Dennoch muss man das Œuvre ohne Zweifel zweiteilen und das publizistische Werk vom eigentlichen literarischen trennen ; selbst wenn beide auf das gleiche Ziel zustreben, unterliegen sie nicht den selben ästhetischen Kriterien“ [Eichenlaub 1980, S. 147f.].

¹⁰ „Das Drama war für ihn nur eine andere Form des Kampfes um den Menschen, den er sonst mit Rede und Reportage, mit Sprechchor und Massenspiel, mit der politischen und der sozialen Tat führte“ [GW 6, Nachwort der Herausgeber, 250]. Christa Hempel-Küter und Hans-Harald Müller sehen allerdings in Tollers „Umgang mit Textsorten [...] ein wichtiges Indiz dafür, daß Toller glaubte, das Feld der Politik den Kommunikationsregeln der literarischen Auseinandersetzung schlicht subsumieren zu können“ [dies.: Ernst Toller: Auf der Suche nach dem geistigen Führer. Ein Beitrag zur Rekonstruktion der "Politisierung" der literarischen Intelligenz im Ersten Weltkrieg. In: Literatur, Politik und soziale

Ebenso hat Toller aber auch scheinbar sachliche Texte mit literarischen Stilmitteln bearbeitet. In Bezug auf die *Briefe aus dem Gefängnis* beispielsweise fühlen sich die Herausgeber der *Gesammelten Werke* genötigt, „davor [zu] warnen, diese *Briefe* nur als 'Briefe', nicht als künstlerische Texte zu lesen.“¹¹ Als Resultat solch einer bewussten Literarisierung vordergründig afiktionaler Texte ist Tollers Werk von zahlreichen Mischformen durchsetzt, deren Gattungszugehörigkeit nicht immer letztgültig geklärt werden kann. In Anbetracht des Stellenwerts, den Toller selbst sowohl seinen literarischen Texten als auch den „Reden [zuspricht], die für ihn einen durchaus legitimen Handlungsraum des Intellektuellen darstellen, [und] zahlreiche poetische Formulierungen“¹² enthalten, scheint eine gattungsübergreifende Motivuntersuchung also durchaus legitim und notwendig, insbesondere, da die Interferenzen in puncto Ideengehalt und Bildlichkeit, die sich in Tollers Texten finden, in der Forschungsliteratur oftmals nur angemerkt,¹³ selten aber ausführlich thematisiert werden. Wie zu zeigen sein wird, lassen sich neben Motivkohärenzen auch Motivumwertungen beobachten, woran deutlich wird, dass Motive im Werkkontext Tollers keine Zufallsprodukte sind, sondern gezielt eingesetzt und verändert werden.¹⁴ Die logisch mit der Verwendung eines Motivs

Prozesse. Hrsg. vom Internationalen Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Tübingen 1997 [= Studien zur deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Weimarer Republik. 8. Sonderheft], S. 99]. Diese [in der entsprechenden Fußnote dann abgeschwächte] Betrachtungsweise ignoriert die im vorangegangenen Kapitel dargestellte Andersartigkeit, die Toller dem Kunstwerk trotz seiner engagierten Haltung zusprach.

¹¹ GW 6, 263. Vgl. dazu auch GW 5, 196: „Die Originale [...] hat Toller mehrfach bearbeitet.“ Sowie ebd., 198: „Um die Breite der Bearbeitungsmöglichkeiten und den Grad der Stilisierung anzudeuten, drucken wir nachfolgend einige abweichende Fassungen und Originale von Briefen aus dem Gefängnis.“

¹² Lamb 1978, S. 182.

¹³ Mitunter begrenzt sich die Aufmerksamkeit, die dem Weiterleben von Motiven geschenkt wird, auf die Feststellung von Ähnlichkeiten von Reden und Artikeln, die in etwa das gleiche Thema abhandeln, so beispielsweise bei Tom Kuhn [1992, S. 177, Anm. 13]. N. A. Furness [1987, S. 183] spricht von „overlap[s]“.

¹⁴ Ein Beispiel dafür ist *Justiz-Erlebnisse* (1927), dessen Material später in *Eine Jugend in Deutschland* (1933) und den *Briefen aus dem Gefängnis* (1935) teilweise wieder aufgenommen wird [Eichendorf 1980, S. 157].

einhergehende Evokation archaischer Grundmuster, die die Ausgangsbasis für eine erfolgreiche, das heißt vom Rezipienten auch in ihrer Breite und Tiefe wahrgenommenen Motivverwendung ist, erfährt eine Erweiterung, wenn sich ihr eine intertextuelle Bezugnahme auf Werke anderer Autoren anschließt. Franz Norbert Mennemeier betont im Hinblick auf eine Büchners *Woyzeck* artverwandte Szene im *Hinkemann*: „Es handelt sich nicht um äußerliche Nachahmung, sondern um die Neubelebung eines literarischen Musters in einer strukturell verwandten geschichtlichen Situation.“¹⁵ Sinnig ist solch eine „Neubelebung“ vor allem, wenn vorausgesetzt werden kann, dass die Rezipienten auch mit dem Bezugstext vertraut sind. Problematischer gestaltet sich die Verwendung von Motiven, die „Referenten im Leben des Autors“¹⁶ haben. Meist sind diese aber so gehalten, dass sie sich vor allem auf Geschehnisse beziehen, die der Generation der Kriegsteilnehmer aus eigener Erfahrung oder zumindest vom Hörensagen vertraut sind. Insgesamt ist zu konstatieren, dass Ernst Toller die Bildkraft starker Motive bewusst als „metaphoric visualization“¹⁷ zur „Verdichtung, Verkürzung“¹⁸, aber auch Erweiterung von Assoziationsräumen eingesetzt hat. Die Strukturen dieses Vorgangs, der im Werkkontext überwiegend mit einer „Parallelisierung“ einhergeht, sollen im Folgenden genauer definiert werden.

¹⁵ Mennemeier 1972 (1981), S. 82. Carsten Schapkow [1996, S. 33] spricht – in Bezug auf das *Schwalbenbuch* und die biblischen Psalmen – vom „Prinzip der Nachdichtung“.

¹⁶ Englhart 2008, S. 246.

¹⁷ Helen L. Cafferty: Pessimism, Perspectivism, and Tragedy: "Hinkemann" Reconsidered. In: *The German Quarterly* 54 (1981), Nr. 1, S. 48, in Anlehnung an Walter Sokel: „metaphorische Visualisierung“.

¹⁸ Rothe 1989, S. 182.

3.2 Parallelisierung als strukturierende Leitstrategie im Werk Ernst Tollers

Der Begriff der „Parallelisierung“ bezieht sich auf ein Phänomen der Anordnung und Verarbeitung von Motiven im Werk Ernst Tollers. Die betreffende Forschungsliteratur nimmt einzelne Stränge dieser weitreichenden Strategie der Parallelsetzung von Themen, Motiven und Figuren zur Kenntnis, eine zusammenhängende Betrachtung erfolgte jedoch bisher nicht. Dieser Vorgang des bewussten Parallelisierens ist aber mehr als ein bloßes isoliertes Stilmittel, als das er bisher behandelt wurde. Parallelisierung ist eine umfassend und gezielt eingesetzte literarische Strategie, welche die Eigenschaft besitzt, als Phänomen strukturierend auf größere Kontext einzuwirken. Sigurd Rothstein, der in den *Maschinenstürmern* eine „Dialektik zwischen Wiederholung und Kontrastierung“¹⁹ feststellt, präzisiert diese Dialektik über den Begriff der „Wiederholung[s]strukturen“²⁰. So werden beispielsweise in *Hinkemann* „Orte und Handlung [...] dabei nach den Prinzipien der Kontrastierung und der Parallelisierung [...] einander zugeordnet“²¹. Cordula Grunow-Erdmann beobachtet den Vorgang der „Dialektik von Spiegelung und Kontrast der Sequenzen“²² und „das strukturelle Moment der Parallelaktionen“²³ bereits an *Masse Mensch*. Ebenfalls auf der Form- und Strukturebene argumentiert Dorothea Klein, die den Zugang zu Tollers Werk über den „von L. Schreyer“²⁴ geprägten Terminus Dezentration“²⁵ sucht und dessen Entwicklung über die ersten sechs

¹⁹ Rothstein 1987, S. 108.

²⁰ Ebd. Rothstein besetzt diesen Begriff allerdings mit einer negativen Eigenschaft: „Die Wiederholung[s]strukturen, die dieses Drama kennzeichnen, sind mit dafür verantwortlich, daß ein dramatisches Zentrum nicht vorhanden ist.“

²¹ Czaplá 2002, S. 353.

²² Grunow-Erdmann 1994, S. 101.

²³ Ebd.

²⁴ Vgl. u. a. Lothar Schreyer: Expressionistische Dichtung. In: Sturm-Bühne Folge 4/5 (1918/ 1919), S. 19-20, und Folge 6 (1918/19), S. 1-3. In Auszügen wieder abgedruckt in: Expressionismus. Manifeste und Dokumente 1982, S. 623-629. Zu weiteren Beiträgen Schreyers, welche die Thematik erhellen, vgl. D. Klein 1968.

²⁵ D. Klein 1968, S. 28.

Dramen hinweg nachzeichnet. Klein spezifiziert: „Unter den Formen, in denen Dezentration eingesetzt werden kann, ist es ganz spezifisch eine, die Toller anwendet. Sie ist mit dem Begriff der intensivierenden Wiederholung am genauesten zu fassen.“²⁶ Klein geht aber noch einen Schritt weiter, indem sie den zunächst auf der Formebene angewandten Begriff auf die Diskursebene ausweitet: „Die sprachliche Gestaltung ist hier wie immer, wenn Toller einer Aussage in der *Wandlung* besonderes Gewicht verleihen will, durch die Wiederholungstechnik geprägt; bedeutungsgleiche und synonyme Wendungen häufen sich.“²⁷ Es erfolgt eine Intensivierung der Rede durch „häufige Parallelismen“²⁸. Insgesamt konstatiert Klein:

Die Stilmittel der Reihung und Häufung, beides Merkmale der Dezentration, sind für die Gestaltung maßgebend. Daher kann man das Strukturprinzip, das Toller anwendet, um seine Absicht, durch Intensität der Darstellung eine bestimmte Erkenntnis und Reaktion zwangsläufig im Zuschauer zu bewirken, als Dezentration in Form der quantitativen Reihung bezeichnen. Ungeachtet der raschen Bildabfolge wird das Stück durch die quantitative Reihung statisch.²⁹

Da die vorliegende Untersuchung die Motivebene zum Gegenstand hat, wohingegen Schreyers Dezentrationbegriff ursprünglich auf lyrische Formprinzipien bezogen entwickelt wurde, und obgleich es Dorothea Klein durchaus gelingt, den Terminus für die Dramenanalyse fruchtbar zu machen, kann der Begriff auf der Motivebene nicht maßgeblich sein, da er zwar die fraglichen Strukturen abdeckt, nicht aber die dahinterliegende Strategie sichtbar macht. Deutlich wird dies unter Einbeziehung der bei Klein gesetzten Definition: „Die Konzentration erreicht Intensität der Aussage durch äußerste Verdichtung, die Dezentration vor allem durch die verschiedenen Möglichkeiten der Wiederholung.“³⁰

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., S. 43.

²⁸ Ebd., S. 46.

²⁹ Ebd., S. 31.

³⁰ Ebd., S. 184, Anm. 64 zu *Die Wandlung*.

Es wird zu zeigen sein, dass die Parallelisierung Verdichtung durch Wiederholung erzeugt. Indem die Analyse nicht auf die im engeren Sinn literarischen Texte Tollers beschränkt bleibt, sondern bewusst gattungsübergreifend angelegt ist, wird dem Vorgehen der aktuellen Toller-Forschung gefolgt und an die Begründung von Gerhard Scholz angeschlossen:

Aus all diesen Gründen glaube ich auch nicht, zwischen literarischen und nichtliterarischen Äußerungen Tollers wertend oder wirkungsbezogen unterscheiden zu müssen, wie auch immer diese Unterscheidung getroffen werden könnte. Ich denke, es ist legitim, Tollers Feuilletonartikel neben seine Dramen, seine Reisereportagen neben seine Lyrik, seine Reden neben seine Autobiografie zu stellen. [...] Zu fragen wäre allenfalls: Für welche Aussagen wählt Toller die Form des Dramas, für welche anderen die Form der Rede?³¹

Die Überlegung, dass mit der unterschiedlichen Darstellungsform auch eine sprachliche und wirkungsbezogene Differenz einhergeht, findet sich auch bei Günter Rinke: „Diese Sprache der [frühen] Theaterstücke ist eine andere als die der kritischen Schriften und Reden“³². Die Motive, denen hier nachgegangen werden soll, finden sich jedoch in allen Werkteilen – und bilden so gattungsübergreifende Motivkomplexe. Abschließend stellt sich die Frage, wie Parallelisierung strukturiert und strukturiert wird. Die Operationalisierung der Parallelisierung erfolgt auf verschiedenen Ebenen. Da sich Motive in ihrer Ausprägung je nach den gegebenen Voraussetzungen und der Aussageabsicht verändern können, verlangt die Organisation der Motive der Parallelisierung eine gewisse Flexibilität ab. Wie Dorothea Klein bereits deutlich gemacht hat, finden sich Wiederholungsstrukturen zunächst einmal auf der Ebene der äußeren Form. Solch eine strukturelle Parallelisierung lässt sich beispielsweise an *Feuer aus den Kesseln* beobachten: die zweite und die letzte Szene finden beide im Heizraum statt und sind sowohl auf Rahmung der Handlung als auch

³¹ Scholz 2014, S. 36.

³² Rinke 2010, S. 100. Rinke ignoriert die Vielschichtigkeit von Tollers Œuvre, wenn er fortfährt: „in denen Toller den Anschluss an linke politische Diskurse seiner Zeit zu halten versucht, allerdings 'kontaminiert' durch Parolen der geist- und kulturrevolutionären Aktivist:innen.“

auf Unterstreichung der inhaltlichen Entwicklung angelegt.³³ Interessant ist, dass Toller den Handlungsverlauf im dreigeteilten Heizraum als Parallelgeschehen darstellt [SW 2, 217-223]. Die strukturelle Parallelisierung kommt auch in der „Spiegelbildlichkeit in der Form“³⁴ zum Ausdruck, welche die „entsprechende Anordnung der Real- und Visionsszenen“³⁵ in der *Wandlung* bestimmt. Erweitert wird die strukturelle Parallelisierung durch intertextuelle Bezugnahmen auf andere literarische Werke: so dient der Verhaftungsszene aus *Eine Jugend in Deutschland* [SW 3, 225f.] „die johanneische Gethsemaneszene als Formgerüst“³⁶. Indirekt findet hier eine Fortschreibung von Traditionslinien statt, die sich auch in den Dramen beobachten lässt. Das „Finale“ der *Wandlung* [SW 1, 43f.] ist „Franz Werfels in jener Zeit sehr bekanntem und beliebtem Gedicht *Lächeln Atmen Schreiten* nachgebildet“³⁷. Der Besuch des Priesters bei der verhafteten Sonja Irene L. in *Masse Mensch* [SW 1, 105] zeigt eine „structural affinity to Schiller’s *Maria Stuart*“³⁸, der Szene zwischen Jimmy und dem Fabrikbesitzer Ure in den *Maschinenstürmern* [SW 1, 163-169] liegt „das Gespräch zwischen Marquis Posa und Philipp II. aus Schillers *Don Carlos* [als] Muster“³⁹ zugrunde, während die Belagerung des Fabrikbesitzerhauses [159-163] in Hauptmanns *Webbern* eine Entsprechung findet⁴⁰. *Nie wieder Friede!* entwirft über das Pudelmotiv [SW 2, 551 bzw. 556] eine „Analogie zur Szene in Fausts Studierzimmer“⁴¹.

³³ Kändler 1970 (1980), S. 111. Kändler umreißt diese inhaltliche Entwicklung als Lernprozess der Matrosen: „Jetzt, in der zwölften Szene, haben sie gelernt. Sie verhindern ein neues Auslaufen der Flotte, reißen die Feuer aus den Kesseln und unterbinden neues sinnloses Blutvergießen.“

³⁴ Bebandorf 1990, S. 72.

³⁵ Ebd.

³⁶ GW 6, Nachwort der Herausgeber, 281.

³⁷ ter Haar 1977, S. 94.

³⁸ „strukturelle Nähe zu Schiller’s *Maria Stuart*“ [Martinson 1988, S. 254].

³⁹ Benson 1987, S. 82.

⁴⁰ Eichenlaub 1980, S. 101.

⁴¹ Leonie Marx: Ernst Toller und Goethe. In: Goethe im Exil. Deutsch-Amerikanische Perspektiven. Hrsg. von Gert Sautermeister und Frank Baron, Bielefeld 2002, S. 76. Die Analogie ist komplex und wird im genannten Beitrag von Leonie Marx aufgelöst.

Parallelisierung ist also in Motivbezügen und Motivverkettungen angelegt. Neben der intertextuellen Bezugnahme auf Werke anderer Autoren, für die noch weitere Beispiele genannt werden könnten, und die sich auch darin niederschlägt, dass Tollers Texte mitunter komparatistisch analysiert⁴² werden, ist Parallelisierung vor allem als „Wiederholungstechnik“⁴³ im Werkkontext

⁴² Aus Gründen der Strömungszugehörigkeit der frühen, expressionistischen Dramen meist in Hinsicht auf Georg Kaiser [J. L. Styan: *Expressionism in Germany: Kaiser and Toller*. In: Ders.: *Expressionism and Epic Theatre*, Cambridge 1981 [= *Modern Drama in Theory and Practice* 3]; Benson 1987; Harrison 1988; Catherine Mazellier-Grünbeck: *Le théâtre expressionniste et le sacré: Georg Kaiser, Ernst Toller, Ernst Barlach*, Bern [u. a.] 1994 [= *Contacts*. Folge 1, *Theatrica*, Band 16]; Gonçalves da Silva 1985], doch es finden sich auch ideengeschichtliche und motivvergleichende Arbeiten zu Werken von unter anderen Georg Büchner [Hoelzel 1979; Chen 1998], Friedrich Wolf [A. Klein 1958 (1981); Reimer 1971; Hartmut Kahn: *Drei Revolutionsstücke im Vergleich* (Wolf, Toller, Plievier). In: *Von der Novemberrevolution zum Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*. Beiträge aus der Konferenz der Zentralen Kommission Literatur beim Präsidialrat des Kulturbundes der DDR am 27./28. Oktober 1978 in Leipzig. Hrsg. vom Kulturbund der Deutschen Demokratischen Republik, Zentrale Kommission Literatur, Berlin 1980, S. 40-47; Kuhn 1992; Sascha Kiefer: *"Mehr als erlebt" – Flottenkrieg und Matrosenrevolte bei Theodor Plievier, Ernst Toller und Friedrich Wolf*. In: *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik*. Hrsg. von Sabine Kyora und Stefan Neuhaus, Würzburg 2006 [= *SdETG* 5], S. 181-192], Theodor Plievier [Kahn 1980; Kiefer 2006], Bertolt Brecht [Reimer 1971; Lehnert 1980; Gonçalves da Silva 1985; Winter 1997; Chen 1998], Erich Maria Remarque [John Fotheringham: *Looking Back at the Revolution: Toller's "Eine Jugend in Deutschland" and Remarque's "Der Weg zurück"*. In: *Remarque Against War*. Essays for the Centenary of Erich Maria Remarque 1898-1970. Hrsg. von Brian Murdoch, Mark Ward und Maggie Sargeant, Glasgow 1998 [= *Scottish Papers in Germanic Studies* 11], S. 98-118] und Wolfgang Borchert [Winter 1997; Marianne Schmidt: *Zwischen Langemarck und Stalingrad*. Ernst Toller: *"Die Wandlung"*. Wolfgang Borchert: *"Draußen vor der Tür"*. In: *Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des "modernen" Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film*. Band I: *Vor dem Ersten Weltkrieg; der erste Weltkrieg*. Hrsg. von Thomas F. Schneider, Osnabrück 1999 [= *Krieg und Literatur* 3/4], S. 923-938] sowie einen auf einem Vergleich politischer Ansichten beruhenden Beitrag zu George Orwell [John Fotheringham: *George Orwell and Ernst Toller: The Dilemma of the Politically Committed Writer*. In: *Neophilologus* 84 (2000), Nr. 1, S. 1-18].

⁴³ An dieser Stelle wird zur Verdeutlichung noch einmal Dorothea Kleins [1968, S. 43; siehe S. 119] Formulierung aufgegriffen.

selbst angelegt, die sich in die „Mehrfachcodierung“⁴⁴ von Tollers Texten einschreibt. Dies ist zum einen auf der Handlungs- und Diskursebene, zum anderen in der Revitalisierung von Motiven und im Figurespektrum festzustellen. In Hinsicht auf Handlungsmuster kann das mimetische Spiel der Kinder angeführt werden, die Rote Armee spielen [SW 3, EJD, 214], wohingegen die vorherige Generation noch Räuberbande [112] gespielt hat. Die grausame Behandlung des Distelfinks⁴⁵ durch Gretes Mutter [SW 1, DdH, 193] hat ihr Pendant im Ertränken des Hundes [SW 3, EJD, 112f.]. Auf der Diskursebene sei beispielhaft auf die Aufnahme des Motivs des „heroischen Lebens“ (als Kontrapunkt zur Heldentodmotivik) aus der Rede *Das Versagen des Pazifismus in Deutschland* [SW 4.1, 340] durch Franziskus in *Nie wieder Friede!* [SW 2, 576] verwiesen.⁴⁶ In Bezug zur Ebene von Diskurs und Intertext steht auch die Aufnahme von Motiven aus den Bereichen Welttheater und Religion, welche den Spielcharakter von Texten verstärken und über Traditionsverflechtungen Sinnzusammenhänge stiften, wobei meist Motivumwertungen vorgenommen werden. Von einer Revitalisierung einzelner Motive kann gesprochen werden, wenn dasselbe Motiv ohne maßgebliche Änderungen in verschiedene Texte oder an verschiedenen Stellen desselben Textes eingearbeitet wird. Dies ist der Fall in Bezug auf das Kaisermotiv in *Eine Jugend in*

⁴⁴ Stefan Neuhaus: Realistisches Schreiben bei Toller, Kästner und Tucholsky. In: SdETG 5, S. 160. Diese Mehrfachcodierung geht über die von Stefan Neuhaus beobachtete Strategie hinaus, den Lesern eine Übertragung des Inhalts „auf ihre persönlichen Verhältnisse“ [ebd.] zu ermöglichen. Sie hat nicht nur an der Strukturierung des Einzeltextes Anteil, sondern setzt sich über Text- und Gattungsgrenzen hinweg fort und wird somit zum Baustein eines weitläufigen Metatextes.

⁴⁵ Zur Analogie des Schicksals von Hinkemann und Distelfink vgl. Grunow-Erdmann 1994, S. 135 ; siehe auch Partie 1988, S. 194f.

⁴⁶ Ausführlich dazu Dove 1987, S. 331 ; vgl. u. a. auch Gustavson Marks 1980, S. 304. Gerhard Scholz spricht von „der diskursiven Entkopplung von männlichem Heldentum“ in Tollers Dramen und Reden [Scholz 2014, S. 177]. Scholz betont Tollers „Programm[], dem es unter anderem darum geht, zu zeigen, wie Menschen durch öffentliche und private Diskurse gesteuert werden, und diesen die eigenen Texte entgegenzusetzen“ [ebd., S. 184]. Allgemein hält Richard Dove fest: „The problem of peace in the context of burgeoning Fascism became an obsessive concern: the keynote of his lectures and speeches and the theme of his anti-war play *No More Peace*“ [Dove 1987, S. 326].

Deutschland: einerseits werden die Kaiserbilder an verschiedenen Stellen thematisiert: sie werden in der Kindheit gesammelt [SW 3, 107; die Germanenbilder in den Schokoladentafeln erinnern zudem an das Auftreten des entfeselten Wotan, SW 1, 239], aber auch bei Kriegsausbruch verteilt [SW 3, EjiD, 135].⁴⁷ Andererseits wecken die Erwartungen der polnischen Einwohner auf die Rückkehr des unter der Erde wartenden Königs die Assoziation der Kyffhäusersage [106f.]. Letzteres beinhaltet bereits eine grundlegende Eigenschaft des Figurenspektrums, welches Tollers Werke bestimmt. Einzelne Figuren lassen sich miteinander vernetzen, indem man sie als Doppelgänger begreift.

Die Vernetzungsstrukturen sind komplex⁴⁸ und gehen über den reinen „Antlitzwechsel als expressionistische Variante des Doppelgängermotivs“⁴⁹ weit hinaus. Die Parallelisierung, aber auch die Kontrastierung der Figuren ermöglicht eine Einteilung des breiten Figurenspektrums, aber auch einen Vergleich der Eigenschaften, in denen sich die Doppelgänger trotz aller Ähnlichkeit voneinander unterscheiden, was Rückschlüsse auf die Weiterentwicklung von Figurentypen zulässt. Es wird zu zeigen sein, inwiefern sich die Doppelgängermotivik nicht nur auf Figuren beschränkt, sondern auch auf Räume und Länder⁵⁰ anwendbar ist. Dass breite Bereiche der Motivverarbeitung im Werk Ernst Tollers von einem spezifischen Zeitbezug geprägt sind, der auf den Einsatz von Motiven rückwirkt, erschließt sich nicht zuletzt aus der orakelhaften

⁴⁷ „In der Attraktion der Kaiserbildchen zeigt sich eine individuelle Spiegelung des ideologisch-politischen Kaiserkultes jener Zeit“ [Sloterdijk 1978, S. 135]. David Partie hält fest, dass die Kaiserbilder die Bewunderung des Kindes für alles Deutsche verdeutlichen [Partie 1988, S. 70f.].

⁴⁸ Beispielsweise in der doppelten Darstellung „gestörter Mann-Frau-Beziehungen“ im *Hinkemann*, die Grunow-Erdmann als „Variation“ begreift [Grunow-Erdmann 1994, S. 138].

⁴⁹ Ebd., S. 54.

⁵⁰ Man denke an den komplexen Vergleich der Vereinigten Staaten und der Sowjetunion in *Quer Durch*. Die intratextuellen Bezüge dieses Vergleichs sind so dominant, dass es unverständlich ist, weshalb Malcolm Pittock eine nähere Betrachtung des zweiten Teils mit der Begründung ablehnt, nur die Darstellung der Vereinigten Staaten sei Kunst [Pittock 1979, S. 163].

Funktion, die Toller dem Theater mehrfach zuschreibt: „Eine Episode des Stücks spielte das Leben vorweg“⁵¹ [SW 3, EJD, 267]. Nicht umsonst weist Gerhard Scholz darauf hin, dass man „aus Tollers Äußerungen heraus seine Zeit besser verstehen“⁵² könne – dies gilt auch für die Theaterstücke, denn „[i]n Perioden schärfster sozialer Kämpfe wird das Theater diese Kämpfe widerspiegeln“⁵³ [SW 4.1, *Arbeiten*, 160]. Da viele Motive aber auch überzeitlich und überregional wirksam sind, erleichtern sie das Einschreiben von Texten in ein Verständnisnetzwerk. Vor diesem Hintergrund werden im Folgenden die drei großen Motivkomplexe Welttheatermetapher, Doppelgänger und Massen- beziehungsweise Führermotivik im Tollerschen Werkkontext über die strukturierende Leitstrategie der Parallelisierung beleuchtet.

⁵¹ Unter Bezug auf die gleiche Begebenheit: „Und nun ereignete sich eine Szene, die vorwegnahm, was später auf der Bühne sich abspielen sollte“ [SW 4.1, *Arbeiten*, 160]. Und zu *Hoppla, wir leben!*: „den Ausgang des Dramas, der in der Wirklichkeit sich viele Male wiederholte und wiederholen wird“ [163]. Die Parallelen des Lebens zum Feld der Literatur sind Toller ebenfalls bewusst: „Was sich in diesen Minuten [nach der Nachricht von Eisners Ermordung] abspielte, war Gleichnis“ [SW 4.1, QD, 146]. Es entwickelt sich so ein Wechselspiel, dessen Auswirkungen im Rahmen der Untersuchung der Welttheatermetapher nachzugehen sein wird.

⁵² Scholz 2014, S. 185.

⁵³ Und „Tollers Dram[en] [atmeten] so sehr die Luft der Zeit“ [GW 6, Nachwort der Hrsg., 277].

4 Motivkomplexe

4.1 Nähe zur Welttheatermetapher

4.1.1 Aneignung der Erzählstrategien des *theatrum mundi*¹

Die Vorstellung von der Welt als Theater lässt sich als „Rede- und Denkfigur“² bis in die antike Philosophie zurückverfolgen. In seinem Werk *Nomoi* entwirft Platon die Vorstellung vom „Lebewesen als eine[r] Marionette der Götter [...], mag sie nun als deren Spielzeug oder mit irgendeiner ernstesten Absicht zusammengefügt worden sein“³. Menschliche Interaktion erscheint dementsprechend als ein von höheren Mächten beeinflusstes Spiel; damit werden aber auch die durch menschliche Bestrebungen etablierten Ordnungssysteme aufgebrochen. Auf ontologischer Ebene unterstreicht das Bild die Theorie, die erlebte Realität sei nur eine mögliche Variante von „Wirklichkeit“⁴.

¹ Zu den folgenden Ausführungen grundlegend: Bernhard Greiner: Welttheater. In: RLW III, S. 827-830.

² Ebd., S. 827.

³ Platon: *Nomoi* (Gesetze). Buch I-III. Übersetzung und Kommentar von Klaus Schöpsdau, Göttingen 1994, 644d [= Platon: Werke. Übersetzung und Kommentar. Im Auftrag der Kommission für Klassische Philologie der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz hrsg. von Ernst Heitsch und Carl Werner Müller, Band IX 2]. Zur Genese des Topos vgl. José M. González García: Zwischen Literatur, Philosophie und Soziologie: Die Metapher des "Theatrum mundi". In: Philosophie in Literatur. Hrsg. von Christiane Schildknecht und Dieter Teichert, Frankfurt am Main 1996 [= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1225], S. 90-92. Zu Marionette, Schauspieler und der „Frage nach Freiheit und Schicksal“ vgl. Franz Link: Götter, Gott und Spielleiter. In: *Theatrum Mundi*. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. von Franz Link und Günter Niggel, Berlin 1981, S. 1 [dieser Band im Folgenden abgekürzt mit *Theatrum Mundi* 1981].

⁴ Bernhard Greiner: *Welttheater als Montage. Wirklichkeitsdarstellung und Leserbezug in romantischer und moderner Literatur*, Heidelberg 1977 [= *Medium Literatur* 9], S. 8f.

Vor diesem Hintergrund entwickelt sich die Welttheatermetapher zu einem Topos der antiken Rhetorik.⁵ Die Übertragung der Welttheatermetapher auf das Drama vollzieht sich in den Mysterienspielen und Moralitäten des Mittelalters.⁶ Im barocken Theater erlebt die Metapher in der Dramenform der spanischen „autos sacramentales“ eine Hochzeit⁷ – „im 16. und 17. Jh. [wird sie] zur umfassenden Deutungsfigur des menschlichen Daseins“⁸, was nicht zuletzt auf die mehrschichtige Aufladbarkeit der „selbstreflexiven Figur“⁹ zurückzuführen ist. Auch im Rahmen der Adaption bleibt die in der Antike ausgeformte Struktur zentral, im Mittelpunkt steht „eine durchgehend sich erhaltende Vorstellung der Welt insgesamt als Theater, der Menschen als Rolenträger, ihres Lebens als Spiel auf dieser Bühne.“¹⁰ Anstelle des antiken Polytheismus übernimmt nun der christliche Schöpfergott die Funktion eines

⁵ Die Metapher ist „[e]in in übertragenen Sinne gebrauchter sprachlicher Ausdruck, der mit dem Gemeinen durch eine Ähnlichkeitsbeziehung zu verbinden ist“ [Hendrik Birus: Metapher. In: RLW II, S. 571]. Die strukturelle Prädestination der Welttheatermetapher zu einem Instrument der Wahrnehmung von Wirklichkeit erklärt die hohe philosophische Anschlussfähigkeit als Topos. Topen sind „Suchformel[n] für das Finden von Argumenten oder sprachliche Formulierung[en] mit allgemein anerkannter kulturspezifischer Bedeutung“ [Peter Hess: Topos. In: RLW III, S. 649].

⁶ Günter Niggel: Formen des Welttheaters im modernen deutschen Drama. In: *Theatrum Mundi* 1981, S. 347f. Im Gegensatz zu den didaktisch angelegten Moralitäten, die den „Lebensweg“ [Eckehard Simon: Moralität. In: RLW II, S. 636] eines Menschen vor dem Hintergrund „abstrakte[r] Moralvorstellungen“ [ebd.] beleuchten, konzentrieren sich Mysterienspiele „auf den theologischen Begriff des 'Mysteriums': eines über menschliche Erkenntniskräfte geheimnisvoll hinausreichenden Sachverhalts“ [Harald Fricke und Jan-Dirk Müller: Mysterienspiel. In: RLW II, S. 651]. Die Aufnahme von Elementen der Welttheatermetapher ist im Mysterienspiel vor allem auf das Jüngste Gericht begrenzt [ebd.]. Erst Calderón ersetzt „den Bogen von der Genesis zur Apokalypse durch den Weg von der Wiege zum Grab“ [Niggel 1981, S. 348].

⁷ „Es ist zur Genüge bekannt, daß der Topos des *theatrum mundi* seine vollkommene Verwirklichung im Zeitalter des Barock erreicht, in einer Gesellschaft, in der das Theater und die Maske als Prinzipien des öffentlichen und privaten Lebens eingeführt werden“ [González García 1996, S. 92].

⁸ Greiner: Welttheater. In: RLW III, S. 828.

⁹ Ebd., S. 828.

¹⁰ Greiner 1977, S. 9.

Spielleiters – die Menschen sind als Akteure Bestandteil der Theatertruppe Gottes:

SCHÖPFER. Da ich dein Schöpfer bin und du meine Kreatur bist, / [...] Ein Fest will ich veranstalten / zur Feier meiner eigenen Macht, denn ich denke, / dass nur zur Verherrlichung meiner Größe / die große Natur Feste veranstalten wird; / [...] – und das menschliche Leben ist eine Vorstellung –, / soll es ein Bühnenstück sein, / das heute der Himmel auf deinem Theater zu sehen bekommt. / Wenn ich der Schöpfer bin und es mein Fest ist, / muss es zwangsläufig meine Schauspieltruppe veranstalten.¹¹

Ein Unterschied besteht jedoch darin, dass der Gott des barocken Dramas jeder Figur die Freiheit lässt, die ihr zugeteilte Rolle nach eigenem Willen zu spielen. Calderóns Spielleiter gibt den Figuren allerdings ein Leitmotto mit auf den Weg, auf welches sie sich besinnen sollen: „*Gut handeln, denn Gott ist Gott*“ [438]. Gott beurteilt die Darstellung der Rolle auf dem Welttheater in Abhängigkeit von diesem Motto: „mit jeder Rolle kann man gewinnen, / weil das ganze menschliche Leben / eine Vorstellung ist. / Ist dann das Stück beendet, / soll der an meiner Seite speisen, / der bei der Vorstellung, / ohne einen Fehler begangen zu haben, / seinen Part treffend gespielt hat“ [426-433]¹².

Bernhard Greiner analysiert die Welttheatermetapher als dialektischen Topos, der sowohl darstellend als auch kommunikativ operiert. Darstellung impliziert, dass die jeweilige Umsetzung des Topos eine Aussage über die Wirklichkeit macht; kommunikativ gestaltet sich diese Aussage, sobald sie von mindestens einem weiteren Individuum wahrgenommen wird.¹³ Die Übertragung der Welttheatermetapher auf das Theater erweitert den Rezeptionsradius

¹¹ Pedro Calderón de la Barca: *El gran teatro del mundo / Das große Welttheater*. Spanisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Gerhard Poppenberg in Zusammenarbeit mit Herle-Christin Jessen und Angela Calderón Villarino, Stuttgart 2012 [= Reclams Universal-Bibliothek 19007], Vers 36-50. Im Folgenden werden die Versangaben mit eckigen Klammern im Text angegeben.

¹² Gott ist „richtender Zuschauer“ [González García 1996, S. 95].

¹³ Greiner 1977, S. 12.

erheblich: die Darstellung der Rolle wird auf der Bühne¹⁴ von Gott, vor der Bühne von einem Publikum bewertet, wobei sich aus der Parallelsetzung zur Lebenswirklichkeit des Zuschauers ein deiktischer Charakter ergibt.¹⁵ Der Autor leitet Figuren und Zuschauer des Spiels gleichermaßen. Dementsprechend folgt die Rollenverteilung festen Vorgaben, im Welttheater agieren „Beispielfiguren“¹⁶, die eine Identifikation ermöglichen.

Mit der Aneignung der Welttheatermetapher im 19. und 20. Jahrhundert geht eine Verschiebung einher, die von der Bezugnahme auf eine „transzendente Wirklichkeit“, das heißt die auf Belohnung im Jenseits abzielende Bewährung vor Gott, Abstand nimmt und den Schwerpunkt – auch unter dem Vorzeichen der „Sinnbezweiflung“¹⁷ – auf gesellschaftskritische Inhalte legt.

¹⁴ „Bühne“ wird an dieser Stelle als Gemeinplatz verwendet; natürlich sind auch Aufführungsformen eingeschlossen, die keine deutlich vom Zuschauerraum abgegrenzte Bühne verwenden, was insbesondere im Kontext des christlichen Mittelalters von Belang ist, da Aufführungen christlicher Stücke fest in die Feiertagsstruktur, zum Beispiel das Fronleichnamsfest, eingebunden sind [Ursula Schulze: Geistliche Spiele im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Von der liturgischen Feier zum Schauspiel. Eine Einführung, Berlin 2012, S. 16-18 sowie 38].

¹⁵ Greiner 1977, S. 106. Zur Funktion des Zuschauers vgl. Link 1981, S. 7f. Andreas Lixl beschreibt den komplexen Zusammenhang von Identifikation und Distanznahme im Rezeptionsprozess: „entstand bei Toller ein Theater, auf dem durch die pointierte Umkehrung von Kausalität und Logik eine Karikatur der Republik von Weimar vorgespielt wurde. Das Publikum, dem die Anklage galt, war zugleich sein eigener Sittenrichter und Objekt der satirischen Darstellung“ [Lixl 1986, S. 71f.].

¹⁶ Jürgen Kühnel: Isomorphie und Polymorphie. Zu den formalen Typen des literarischen Welttheaters im 19. und 20. Jahrhundert. In: Welttheater, Mysterienspiel, rituelles Theater: "Vom Himmel durch die Welt zur Hölle". Hrsg. von Peter Csobádi u. a., Salzburg 1992 [= Wort und Musik 15], S. 27.

¹⁷ Greiner: Welttheater. In: RLW III, S. 828. Die „Sinnbezweiflung“ ist eng mit der Theodizeefrage verbunden, die durch die Figur des Reaper in den *Maschinenstürmern* mehrfach konkret ausformuliert wird [zur Bedeutung der Theodizee im Werk Tollers vgl. Altenhofer 1976, S. 81f. ; Martinson 1988, S. 253f. ; Bebandorf 1990, S. 189f. ; Chotuj 1991, S. 74 ; Chen 1998, S. 62f.]. Zur „Antitheodizee“ im expressionistischen Drama vgl. Thomas A. Kamla: Zu einem szenischen Dialog in Ernst Tollers "Die Wandlung": Das Bild vom schlechten Christus. In: Germanic Notes [Bemidji] 8 (1977), S. 17-19 ; Hoelzel 1979, S. 248f. ; Benson 1987, S. 87f. Zur Thematik Sozialismus und Religion vgl. Michael

Ossar: Die jüdische messianische Tradition und Ernst Tollers "Wandlung". In: Im Zeichen Hiobs: jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Gunter E. Grimm und Hans-Peter Bayerdörfer, Frankfurt am Main ²1986, S. 304 ; Bodenheimer 1993, S. 187f. ; Allkemper 2000, S. 178 ; Wei 2001, S. 178f. Toller wendet die initiale Frage „Warum will Gott strafen?“ [SW 3, EJD, 109] ins Diesseits und somit in den Verantwortungsbereich des Menschen: „Wann werden die Menschen aufhören, einander zu jagen, zu quälen, zu martern, zu morden?“ [217]. In *Nie wieder Friede!* lässt Gottes Privatsekretär ausrichten, „Gegen die Dummheit der Menschen, kämpft selbst Gott vergebens“ [SW 2, 561].

Das Versagen oder Fehlen einer göttlichen Instanz, die scheinbare Absurdität des tradierten Schöpfungsplans [Durzak 1979, S. 139], verschärfen die Ausformung neuer Sinnkonzepte: „Was soll daran anormal sein. Das Leben ist keine Wiese, auf der die Menschen Ringelreihen tanzen und Friedenschalmeien blasen. Das Leben ist Kampf. Wer die stärksten Fäuste hat, gewinnt. Das ist absolut normal“ [SW 2, Hwl, 156]. „[D]er Kampf mit der Natur“ [SW 3, EJD, 129] ist Teil des ins 19. und beginnende 20. Jahrhundert eingeschriebenen Fortschrittsdenkens und wird von Toller in der Darstellung von Klassen- und Rassenkampf, allgemein im „Motiv des ewigen Kampfes“ [Scholz 2014, S. 81] verarbeitet, wobei die Abwendung der Menschheit von theologischen Denkmustern hin zu einem „biologistischen und ökonomischen Denken[“ [ebd.] besonders deutlich hervortritt. In Tollers eigenem Glaubenskonstrukt stehen naturreligiöse Elemente im Vordergrund: „Meine Beziehung zu allem Lebendigen wird immer fragiler. [...] Dann kam der Krieg und Monate in Erdlöchern, in Waldverstecken und ein inniges Gefühl für Tier und Baum. [...] Und heute begreife ich nicht mehr, wenn Menschen Unterschiede machen zwischen lebendigen Wesen und toten Dingen, ich lächle über die Unterscheidung. Ich gehe so weit, zu behaupten, daß der Stein gerade so ein Herz hat wie der Mensch, wie das Tier, daß in der Schneeflocke grad so der Atem des Lebendigen wirkt wie in der Blume. [...] Welche herrlichen Formen. 'Tote' Flocken!“ [SW 3, BadG, 375 ; vgl. auch Sloterdijk 1978, S. 211f. bzw. Reso 1957, S. 139f.]. Durch die Einarbeitung dieser Sichtweise in sein Werk schafft Toller ein Gegengewicht zu virulenten biologistischen Positionen, eröffnet zugleich aber auch ein alternatives Sinnangebot zur vergeblichen Suche nach dem christlichen Gott: „der alte Reaper möchte Erde werden ... englische Wiesenerde ... aus seinem Schoß sollen Blumen wachsen ... seine Gräser sollen die Schafe fressen“ [SW 1, DMs, 156 ; vgl. dazu auch Davies 1996, S. 168, der die Verbindung von Tod und Natur hervorhebt und Parallelen zu Tollers Lyrik zieht, sowie Chong 1998, S. 76 ; zur Stadt-Land-Dichotomie u. a. Kim 1998, S. 138]. Ähnlich formuliert Rahel in *Nie wieder Friede!*: „Warum habe ich nicht an Steine geglaubt, an Tiere, an Blumen [...] Nur die Menschen stören ihren Frieden“ [SW 2, 557 ; vgl. dazu Davies 1996, S. 413].

Vgl. dazu auch *Das Schwalbenbuch*: „Das Tier ist heiliger als der Mensch. Amen. / Die Blume heiliger als das Tier. Amen. / Erde heiliger als die Blume. Amen. / Aber am heiligsten der Stein.“ [SW 5, 39]. Zur Bedeutung der „Steigerung vom Belebten zum Unbelebten“ vgl. Reso 1957, S. 139, zu Tollers Mystizismus, der im Schwalbenbuch zum Ausdruck kommt, vgl. Eichenlaub 1980, S. 85.

Neben Ansätze, die wie das Welttheater Hugo von Hofmannsthals auf traditionelle Muster des Genre Moralität zurückgreifen,¹⁸ treten sowohl die sinnverneinenden Stücke eines Karl Kraus¹⁹ als auch Versuche der partiellen Übernahme und Umdeutung „in politisch-materialistischer Perspektive, deren emphatischer Anspruch die Aufhebung des Welttheater-Gedankens in emanzipatorischer politischer Praxis ist“²⁰. Das Schicksal des Einzelnen liegt nicht mehr in der Hand eines barocken Gottes, sondern in der Reflexionsleistung, die die Veränderbarkeit der Gesellschaft als Ganzes betrifft. Die Metapher von der Welt als Theater hat eine Entwicklung durchlaufen, an deren Beginn die Welt als Spielball der Götter und an deren vorläufigem Ende die Verantwortung der Menschen für eine humane Weltordnung steht. Die Dramen Ernst Tollers schreiben sich über eine fragmentarische²¹ Bezugnahme auf Elemente der Welttheatermetapher in diesen Kontext ein, behandeln jedoch die – beispielsweise bei Piscator und Brecht deutlich gesetzte – emanzipatorische Perspektive unter dem Aspekt der Ambivalenz. Von Interesse sind Ausmaß und Gestaltung dieser Aneignung, aber auch die Frage, welche Funktionen sie vor dem Hintergrund von Tollers ästhetischen Überlegungen erfüllt. Tollers Vertrautheit mit dem Prinzip des Welttheaters rührt vermutlich²² von seiner Lek-

¹⁸ Greiner: Welttheater. In: RLW III, S. 828.

¹⁹ Ebd., S. 829. Greiner spricht von Aneignungen im Sinne einer „negativen Ästhetik“.

²⁰ Ebd.

²¹ Rosemarie Altenhofer bemerkt, Toller greife „ergänzend“ „auf typisierende Formen des Theaters, etwa das Mysterienspiel“ zurück, beispielsweise „zur Unterstreichung von Charaktermerkmalen oder z.B. [sic] zur Markierung von Friedrichs Entwicklungsstufen“ [Altenhofer 1976, S. 143].

²² Maria Piosik: Ernst Tollers Kindheit und Jugendjahre in Polen (1893-1912). In: Ernst Tollers Geburtsort Samotschin. Hrsg. von Thorsten Unger und Maria Wojtczak, Würzburg 2001 [= SdETG 3], S. 41. Piosik zitiert nicht Toller selbst, sondern den „Jahresbericht des Königlichen Realgymnasiums zu Bromberg von Prof. Dr. Thieme, Ostern 1912“, der Auskunft über die Aktivitäten des Lesezirkels „Klio“ [auch: „Clio“] gibt, dem Toller angehörte; zu diesem 2.2, Anm. 39. Zu bedenken ist auch, dass hier nicht vom *Großen Welttheater*, sondern von Calderóns Stück *Das Leben ein Traum* die Rede ist. Es ist allerdings davon auszugehen, dass die Welttheaterthematik bei der Lektüre und Diskussion von Calderóns Werk zumindest gestreift wurde.

türe Calderón de la Barca her. Dass Tollers Dramen Elemente mittelalterlicher und barocker Welttheaterformen umsetzen, hat in der Forschung Erwähnung gefunden, auch vor dem Hintergrund der These „W. Sokels [...], der das expressionistische Drama als Höhepunkt einer Entwicklung ansieht, die vom Mirakel- und Passionsspiel über das Barockdrama und die Barockoper zu *Faust*, *Peer Gynt*, Romantik und Wagner führt“²³. Horst Denkler zufolge ist bereits *Die Wandlung* „als Mysterienspiel für die Gemeinschaft“²⁴ angelegt, und auch Walter Sokel erkennt in Tollers Erstling eine „beispielgebende[] Bilderserie“²⁵ in Anlehnung an Mysterien- und Passionsspiele. In Bezug auf *Hoppla, wir leben!* konstatiert Richard Cave: „Toller’s ambition is to write a political Morality play but the controlling vision is so private that the play inevitably seems dated to an audience today.“²⁶ Tollers Ansätze decken sich mit der verweisenden Dimension des Welttheaters; thematisiert werden „Weltlauf“²⁷ und „Handeln“²⁸ und, daraus abgeleitet, „der Zusammenhang der Ereignisse“²⁹.

²³ Wierschin 1986, S. 274, unter Bezugnahme auf Walter H. Sokel: *Der literarische Expressionismus*, München 1959, S. 54. Wierschin verwertet Sokels Ergebnisse unter dem Aspekt der Traumbilder und des „christlichen Vanitas-Thema[s]“; eine Ausweitung auf Elemente der Welttheatermetapher erscheint jedoch sinnig, vor allem vor dem Hintergrund, dass die „Traumepisode[n]“ [Benson 1987, S. 41] in Tollers Dramen „in einem Schachtelverfahren Vision in Vision“ [ebd.] einbetten und somit mehrere miteinander verschränkte Realitäten transportieren. Klaus Kändler [1970 (1981), S. 114] fasst die Traumbilder als intensive Verschlüsselung der Realität auf.

²⁴ Denkler 1970 (1981), S. 128.

²⁵ Sokel 1954 (1981), S. 27. Verschiedene Gestalten des *Hinkemann* erscheinen Sokel „wie die Figuren eines Moralitätendramas“ [ebd., S. 36].

²⁶ Richard Allen Cave: Johnston, Toller and Expressionism. In: Denis Johnston: *A Retrospective*. Hrsg. von Joseph Ronsley, Gerrards Cross 1981 [= *Irish Literary Studies* 8], S. 82.

²⁷ Greiner: Welttheater. In: RLW III, S. 827: „der Weltlauf (manchmal verstanden als der öffentliche im Gegensatz zum privaten Daseinsbereich) als ganzer“. Die in der vorliegenden Untersuchung aufgestellte These geht davon aus, dass Toller gerade die Aufdeckung der Verknüpfung von Öffentlichem und Privatem in das Zentrum seiner rezeptionsästhetischen Überlegungen stellt.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

Toller zeigt Kausalitäten als strukturelles System, das durchbrochen werden kann, wobei aber die Möglichkeit des Zufalls, einer unbekanntem Größe, einbezogen wird. Gesellschaftssysteme sind direktes Ergebnis des kausalen Zusammenhangs von „Weltlauf“ und menschlichem Eingreifen; die säkularisierte Verwendung des Welttheatertopos ermöglicht eine fundierte Darstellung und Kritik gesellschaftlicher Ordnung. Die Entkoppelung des Topos von den theologischen Anforderungen und didaktischen³⁰ Absichten der Verwendung in christlichem Mittelalter und Barock erlaubt eine realistische Wiedergabe des „Schmierentheater[s]“³¹, welches sich unter der Spielleitung des Menschen entfaltet. Zentraler Ausgangspunkt Tollers ist die Erkenntnis einer seines Erachtens ungerechtfertigten „Rangverschiedenheit der Menschen“ [SW 3, EJD, 259]³², die er in seinen Dramen darzustellen sucht, da er früh „an der Notwendigkeit einer Ordnung zu zweifeln [beginnt], in der die einen sinnlos Geld verspielen, und die anderen Not leiden“ [SW 3, EJD, 130]. Toller zielt auf die Sichtbarmachung gesellschaftlicher Strukturen ab, deren Analyse vom Publikum unter Bezugnahme auf die eigene Lebenswirklichkeit aufgenommen und fortgeführt werden soll:

Diese kritische Reflexion der vorgefundenen symbolischen Ordnung ist für Toller unumgänglich, da jene nicht nur die Vorstellungswelt strukturiert, sondern auch Handlungsmöglichkeiten verstellt. [...] Durch den Blick auf Begründungs- und Rechtfertigungsmodelle politischer Systeme, die als religiös durchsetzte symbolische Ordnungen entziffert werden, geraten Tollers frühe Dramen zur Auseinandersetzung mit dem 'metaphysischen Bild' seiner Zeit.³³

³⁰ „Didaxe statt 'katharsis' [sic]“ [Kühnel 1992, S. 27].

³¹ Rothstein 2002, S. 184.

³² „Jede politische und soziale Ordnung muß notwendig individuelle Freiheiten einschränken. Entscheidend ist nur der Grad der Einschränkung. Arbeiter und Bauern haben dafür feineren Instinkt. Auch für die Rangverschiedenheit der Menschen.“ Gerhard Scholz verweist auf die tief in die Gesellschaft eingeschriebene „doppelte Rangordnung – der Kaiser herrscht über die Männer und die Männer herrschen über die Frauen“ als Teil des „mythische[n] Urgrund[s] des Totalitarismus“ [Scholz 2014, S. 180].

³³ Schreiber 1997, S. 18.

Doch nicht nur die gesellschaftlichen Ordnungsmodelle der Moderne, auch die Weiterentwicklung der Traditionslinie kann sich der christlichen Stilistik, die den Topos Welttheater seit dem Mittelalter nachhaltig geprägt hat, nicht ganz entziehen:

Festgehalten werden kann, daß im Prozeß der Säkularisierung die Grenzverwischung zwischen den Bereichen Politik und Religion das bezeichnende und zugleich irritierende Charakteristikum ist: Die Welt geistiger und politischer Ideale erweist sich als durchsetzt von säkularisierten christlichen Glaubensgehalten, ohne daß deren Herkunft immer bewußt ist.³⁴

In der *Wandlung* sind sowohl christliche Stilistik als auch Weltdarstellung bewusst offengelegt: „Figuren passieren Revue, deren Funktion es ist, die 'alte Welt' als Gegensatz zu Friedrichs Zukunftsvision zu repräsentieren. Sie markieren Bedingungen, von denen sich der gewandelte Friedrich inzwischen gelöst hat.“³⁵

³⁴ Ebd., S. 42. Catherine Mazellier-Grünbeck [1994, S. 155] spricht von einer Sakralisierung des Sozialen. Tollers Verwendung von Elementen der Welttheatermetapher – und, wie zu zeigen sein wird, auch des Totentanzgenres – schreibt sich in den expressionistischen Kontext der „Übernahme und Kritik christlicher Symbolik“ [Allkemper 2000, S. 218] und religiöser Motivik im Allgemeinen ein, der in der Forschung ausführlich behandelt worden ist [grundlegend die Arbeiten von Partie 1988 ; Ulmer 1992 ; Mazellier-Grünbeck 1994 ; Schreiber 1997 ; vgl. auch Altenhofer 1976, S. 36, und die differenzierte (Nicht-)Säkularisierungstheorie bei ter Haar 1977, S. 92f. und 6f.]. Toller arbeitet religiöse Motive allerdings auch in seine späteren Arbeiten ein, was der Verstärkung von Inhalten, aber als Persiflage [Grunow-Erdmann 1994, S. 179] und Parodie der expressionistischen Verwendung auch der „satirischen Kontrafaktur“ [Korte 1984, S. 124] und Aufdeckung von Herrschaftsstrukturen dient.

³⁵ Rothstein 1987, S. 69. Die *Wandlung* dreht sich „um die 'Menschheit'“ [Englhart 2008, S. 247]. Insofern geht es entgegen der Annahme Gerhard Fischers nicht erst mit *Hoppla, wir leben!*, sondern bereits in der *Wandlung* um „die Totalität der Gesellschaft“ [vgl. dazu G. Fischer 2002, S. 126]. Die *Wandlung* unterscheidet sich von späteren Verarbeitungen der Welttheatermetapher vor allem in der überspitzten Darstellung sozialpolitischer Interaktion: „Die Beziehung zwischen Friedrich und dem Volk erhebt von Anfang an keinen Anspruch darauf, glaubwürdig zu sein. Sie ist statt dessen eine Interaktion, die programmatischen Charakter hat. Nicht beabsichtigt ist, zu zeigen, wie die Wirklichkeit ist, sondern wir [sic] sie sein soll“ [Rothstein 1987, S. 68].

In den Dramen der zwanziger Jahre gestaltet Toller „die gesamte Gegenwart der Republik [...] mit all ihren sozialen und politischen Etagen“³⁶, in Form einer „sozialhistorische[n] Bestandsaufnahme präsentiert, wie sie so konkret selten auf der Bühne zu sehen ist.“³⁷ Diese Konkretheit in der Analyse des „Hôtel zur Erde“³⁸ äußert sich jedoch weniger offensichtlich als in Tollers Erstling; die Ausformungen der Welttheatermetapher werden vielschichtiger, die Fabel entfaltet sich häufig als komplexes Spiel im Spiel.³⁹

³⁶ Lixl 1986, S. 157.

³⁷ Ebd. Die gesellschaftliche Gebundenheit formuliert auch Erika Jäger: „Vielmehr werden die Figuren des neuen Dramas in ihrer reduzierten Rolle als gesellschaftliche Funktions-träger auf allen Ebenen und damit hierarchisch strukturiert als Bestandteile des kapitalistischen Systems gezeigt. [...] Insofern muss der zeitgenössische Dramatiker immer zur Tendenz eines 'kollektivgültigen Subjektivismus' gelangen, nämlich zur Darstellung von Figuren als gesellschaftspolitische Machthaber oder Machtlose innerhalb einer Dramen-handlung“ [Jäger 2005, S. 50]. In Anlehnung an Bertolt Brecht stellt sie fest, „die Figurentypen wären dadurch geeignet, das strukturelle Wirkungsprinzip einer Gesellschaft beispielhaft aufzuklären und so dem Publikum die Analyse und Kritik dieser Lebensumstände zu ermöglichen. [...] Aus diesem Grund favorisiert Ernst Toller den dramatischen Typus, der trotz mitunter irreführender konkretisierender Benennung in den Stücken nicht mit einem dramatischen Charakter verwechselt werden darf“ [ebd., S. 88f.]. Es ist allerdings nicht zielführend, daraus pauschal zu schließen, dass „Ernst Tollers Dramenfiguren [...] stets primär aus strukturell-gesellschaftlichen und nie aus individuell-persönlichen Motiven“ handeln [ebd., S. 89].

³⁸ Rothstein 1987, S. 138, verweist nachdrücklich auf die Symbolik des Schauplatzes „Hôtel zur Erde“ [Terminologie aus Walter Mehrings Chanson *Hopla, wir leben* [sic], vgl. GW 3, 332-335]. Das Hotel in *Hopla, wir leben!* ist „als Gesellschaft in nuce angelegt“ [Scholz 2014, S. 75]. Vgl. auch René Eichenlaubs Bemerkung, das ganze Universum scheine sich im Grand Hotel zu treffen [Eichenlaub 1980, S. 184].

³⁹ Der doppelte Spielcharakter lässt sich in Revolutionsdramen vermehrt beobachten: „Das Spiel im Spiel im Revolutionsdrama macht dessen Schein als Mittel bewußt“ [Reinhold Grimm: Spiel und Wirklichkeit in einigen Revolutionsdramen. In: Ders.: Nach dem Naturalismus. Essays zur modernen Dramatik, Kronberg im Taunus 1978 [= Athenäum-Ta-schenbücher 2134: Literaturwissenschaft], S. 171, dort kursiv; aufgegriffen bei Frank Trommler: Ernst Toller: The Redemptive Power of the Failed Revolutionary. In: German Writers and Politics 1918-39. Hrsg. von Richard Dove und Stephen Lamb, Basingstoke

Zeit- und Ortsangaben unterstreichen den Weltbezug von Tollers Gesellschaftspanoramen⁴⁰, übersteigern das Geschehen aber zugleich ins Allegorische, wenn sie unbestimmt oder absurd gehalten sind: „Das Stück spielt in vielen Ländern. Acht Jahre nach einem niedergeworfenen Volksaufstand. Zeit: 1927“ [SW 2, Hwl, 85] ; „Zeit: Heute[.] Die Handlung spielt im Olymp und in Dunkelstein“ [SW 2, NwF, 532]⁴¹. Deutlich wird, dass die Fabel „about any modern society“⁴² Aussagen treffen kann.

1992 [= Warwick Studies in the European Humanities], S. 71]. Fortgeführt wird diese Tradition von Tankred Dorst, dessen *Toller* auf die Aufdeckung „bestimmter Rollenmuster“ [Gerhard P. Knapp: Ästhetik des Widerspruchs. Tankred Dorsts Revolutionspanoptikum "Toller". In: Im Dialog mit der Moderne: zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Jacob Steiner zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Roland Jost und Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Frankfurt am Main 1986, S. 409] abzielt. Zudem wird „die Hauptperson des [Dorst-]Stückes [...] die Geschichte, das *theatrum mundi*, selber“ [Ioana Crăciun: Poetik des Scheiterns, Ästhetik der unterhaltsamen Katastrophe – zu Tankred Dorsts Revolutionsdrama "Toller". In: Kairoer germanistische Studien 12 (2000/01), S. 48].

- ⁴⁰ Panorama- und Revuebegriff sind feste Konstanten der Toller-Forschung, insbesondere in Bezug auf das „Zeitpanorama“ [Altenhofer 1976, S. 156] *Hoppla, wir leben!*, obgleich die Interpretation von Tollers Dramen unter dem Aspekt der Tableauhaftigkeit [„Bilderbogen“, Lixl 1986, S. 66, „szenische[r] Bilderbogen“, Rothe 1989, S. 184] auf ältere Dramen ausgeweitet werden kann, da das expressionistische Stationendrama „ja der Revuestruktur nahesteh[e]“ [Kändler 1970 (1981), S. 102]. Die showhafte Revueform kommt vor allem in *Nie wieder Friede!* zum Einsatz, das „etliche Songs, Tänze und ein kleines Ballett“ enthält [Brief Tollers an Christian Darnton vom 13. Juli 1935, zitiert nach Dove 1987, S. 329].
- ⁴¹ Zur motivischen Bedeutung des Olymp vgl. Jäger 2005, S. 210f. René Eichendorf interpretiert Dunkelstein als Amalgam aus Andorra und Liechtenstein [Eichenlaub 1980, S. 248], Stefan Neuhaus als „Kontrafaktor zu faschistischen Staaten“ [ders.: Strategien der Entmythologisierung in Ernst Tollers Komödien "Der entfesselte Wotan" und "Nie wieder Friede!"]. In: SdETG 4, S. 180].
- ⁴² Stephen Lamb: Hero or Villain? The Reception of Toller in the G.D.R. In: German Monitor 13 (1985), S. 44. Die prinzipielle Übertragbarkeit bedeutet aber nicht, dass Tollers Stücke problemlos auf ausländische Bühnen transferiert werden können; *Nie wieder Friede!*, beziehungsweise *No More Peace*, wurde von der Kritik nicht zuletzt aufgrund der vorherrschenden politischen Stimmung abgelehnt – die britische Linke forcierte angesichts des Spanischen Bürgerkriegs den gewaltsamen Widerstand [Dove 1985, S. 133f.].

Zugleich öffnet „die Austauschbarkeit von Geschehnissen und Personen“⁴³ eine weitere Dimension der Weltdeutung: „Durch das Ineinandergreifen von Vergangenheit und Gegenwart zeigt Toller die immer gleichbleibenden Mechanismen von Macht, Gewalt und Unbelehrbarkeit.“⁴⁴ Verstärkt wird die Parallelsetzung von der auf dem Theater gezeigten Welt und der Lebenswirklichkeit der Zuschauer durch die Einbindung von realitätsgetreuen und fiktionalen Nachrichtensentenzen und filmischen Einlagen, welche die Einbettung gesellschaftlicher Umwälzungen in größere historische Bewegungen zeigen.⁴⁵ Diese bewusste Verwischung von Realität und Fiktion verstärkt aber wiederum den Eindruck, die Menschen seien auf der Erde als Schauspieler tätig. Die Anschlussfähigkeit der Vorstellung von der Welt als Bühne für die Menschheit erklärt auch „die Entstehung des Begriffs der 'Person' aus dem der Maske ('persona').“⁴⁶ Die Thematisierung des Rollenspiels rückt Tollers „Theater der Demaskierung und satirischen Zeitkritik“⁴⁷ in die Nähe Luigi Pirandellos: „Pirandello [...] recalled for a wide audience in the early 1920s that the process of theatrical construction is as important for the representation of the individual as it is for social issues. Toller's case has to be placed within

⁴³ Altenhofer 1976, S. 295f. Vgl. perspektivisch erweiternd auch Kim 1998, S. 298f.: „Die Parallelität, die das Himmelreich und der irdische Staat in der Beziehung zwischen dem Machthaber und dem Volk zeigt, läßt die Textperspektive erkennen, die den Faschismus als eine der europäischen Kultur zugrunde liegende Tendenz auffaßt: Im Text korreliert der Faschismus vor allem mit dem Führerkult, der als ein Gegenmodell zur Demokratie betrachtet wird.“

⁴⁴ Altenhofer 1976, S. 296.

⁴⁵ Raymond Williams: Ernst Toller: "Hoppla! Such is life!". In: Ders.: Drama from Ibsen to Brecht, London 1987, S. 262f. Vgl. dazu auch Lixl 1986, S. 160: „Diese Sequenz der Tollerschen Bilderbogendramatik macht eine ganze Reihe von dokumentarischen oder montierten Filmeinlagen historisch glaubwürdig, was einen authentischen Eindruck vom komplexen Geschehen im In- und Ausland vermittelt.“

⁴⁶ Greiner: Welttheater. In: RLW III, S. 828. Wotan wird vor seinem großen Auftritt entsprechend verkleidet, der Barbar wird zivilisiert [„behaarte Brust nackt“, SW I, 250], der Diktator zwischen Gentleman und indischem Guru inszeniert – aus der Maskerade entsteht eine neue Persona. Erweitert wird diese Beobachtung, wenn man René Eichenlaubs Hinweis einbezieht, dass auch Worte Masken sein können [Eichenlaub 1980, S. 132].

⁴⁷ Lixl 1986, S. 19.

this context.⁴⁸ Agieren die Menschen als Schauspieler, so verwandelt sich die Welt in eine Kulisse. Toller rückt den Spielcharakter über das Zirkus-, Jahrmarkt- und Karussellmotiv in den Fokus und schreibt sich auf diese Weise sowohl in eine Traditionslinie als auch in einen zeitgenössischen Diskurs ein: „Das Motiv des Jahrmarkts, bei Goethe ein Symbol für 'die Spiele vom Erdentreiben', in Büchners *Woyzeck* Modell der Gesellschaft, wird verschiedentlich von Dramatikern um 1920 wieder aufgegriffen.“⁴⁹ Orte des Vergnügens sind dem Publikum der zwanziger Jahre vertraut,⁵⁰ bilden aber zugleich eine faszinierende Kontrastwelt: „De la chambre obscure des Hinkemann nous pénétrons [...] dans la lumière et le bruit du champ de foire“⁵¹, wo der „mit einem diskursiven Phallus“⁵² ausgestattete Hinkemann sein Geld verdient.

⁴⁸ Trommler 1992, S. 71. Vgl. auch Eichenlaub 1980, S. 192, zu *Hoppla, wir leben!*.

⁴⁹ Grunow-Erdmann 1994, S. 138. Sie fährt fort: „Im *Hinkemann* werden diese 'Spiele vom Erdentreiben' unter dem Aspekt des Pluralismus des Interessanten und Spektakulären in der Nachkriegsära aktualisiert. Die Menschen scheinen den Krieg schon vergessen zu haben, sie sind sensationslüstern und vergnügungssüchtig. [...] Der Jahrmarkt wird somit zur Stätte der Bedürfnisbefriedigung, Kultur, zu einer Ware verkommen, erweist sich als eine Kultur des Zerfalls humaner Werte und Normen, die Menschen sind psychisch verwahrlost“ [ebd., S. 139f. ; der Jahrmarkt spiegelt die Gesellschaft kaleidoskophaft aus Hinkemanns subjektiver Perspektive wider, Dove 1986, S. 307]. Das Karussell impliziert ein Kreisen, das einem linearen Handlungsverlauf entgegensteht [Partie 1988, S. 177, zu *Hoppla, wir leben!*]. Zudem ist auch in den „Handlungsbewegungen“ des Dramas, d. h. in der Raumabfolge, eine „zyklische Struktur“ erkennbar, die Räume „tendieren zum Kreisen“ [Chong 1998, S. 82]. Zum „Leben als Jahrmarkt“, einem „Topos der Weltliteratur“, vgl. auch Stefan Neuhaus: Ernst Toller und die Neue Sachlichkeit. Versuch über die Anwendbarkeit eines problematischen Epochenbegriffs. In: SdETG 1, S. 151.

⁵⁰ Da „ein genuines Angebot von Unterhaltungsformen existiert, welches sich an den Interessen eines schichtspezifisch nicht einheitlichen Publikums orientierte. Kabarets, Flohkästen, Ladenkinos, Rummelplätze, Zirkus und Jahrmärkte gehörten alle zum breiten Spektrum volksnaher Unterhaltung“ [Lixl 1986, S. 93].

⁵¹ „Aus dem dunklen Zimmer der Hinkemanns dringen wir [...] in das Licht und den Lärm des Jahrmarkts ein“ [Eichenlaub 1980, S. 108]. Die bunte Parallelwelt des Jahrmarktsmotivs entwirft einen extremen Kontrapunkt zu Hinkemanns düsterer Verfassung, was 2015 bei der französischen Inszenierung *Hinkemanns* im Théâtre de la colline in Paris besonders deutlich herausgearbeitet worden ist [die Verfasserin bezieht sich auf die letzte, am 19.04.2015 gegebene Vorstellung].

⁵² Scholz 2014, S. 141.

Toller markiert den Rummelplatz als verkehrte Welt, denn für Hinkemann ist ausgerechnet das „Abbeißen“ von Rattenköpfen vor Publikum seine letzte Chance, sich als „Ernährer“ zu bewähren. Seine Frau Grete besucht den Jahrmarkt mit ihrem Liebhaber Großhahn; Walter Sokel betont die Mehrschichtigkeit der Szene, welche sich aus der Kontrastsetzung zum Arbeitsmotiv ergibt.⁵³ Die komplexen Sinnebenen sollen vom Zuschauer entschlüsselt werden: „Dabei ist der Homunkulus-Auftritt nicht nur Mimesis, sondern in seiner Überkompensation bereits Parodie. [...] Für die Rummelplatzbesucher erzeugt das Männlichkeitun Männlichkeit; im Theater dagegen wird gerade dadurch das hegemoniale Männlichkeitsmodell infrage gestellt.“⁵⁴ Die Anschlussfähigkeit der „verzweigten Symbolik“⁵⁵, der das Jahrmarktmotiv angehört, ermöglicht eine Erweiterung der Verweisstrukturen auf universelle Aspekte der *conditio humana*. Der Mensch bewegt sich auf dem „Rummelplatz der Zeit“⁵⁶ und sucht in der Aneignung verschiedener Rollen nach seinem Platz im Karussell der Geschichte:

Dieser neue Realitätsbegriff Tollers spiegelt sich in der Sprache darin wieder [sic], daß die Welt symbolisch als etwas Endloses und doch Unübersteigbares erscheint, ein Symbolsystem, dem das Bild des Kreises zugrundeliegt. Der Kreis kann sich als Karussell, als Jahrmarkt, als Spinnennetz, als Wirbel konkretisieren. In dieser Welt, in der er seinem eigentlichen Wesen auf immer entfremdet ist, verliert der Mensch seine Personhaftigkeit [sic], er wird Marionette, Fratze, Teufel.⁵⁷

⁵³ Sokel 1954 (1981), S. 34.

⁵⁴ Scholz 2014, S. 141. Die Verbindung von Sexualität, Machtfantasien und Theatralität wird da rüber hinaus im Stück *Die Rache des verhöhnten Liebhabers* thematisiert: „das System des Verhüllens und Zeigens – auch im Theater öffnet sich und fällt schließlich ein Vorhang –, erzeugt den Eindruck von Artifizialität und damit Distanz. Der deutlichste dieser Kunstgriffe ist allerdings die Stilisierung zum Puppenspiel“ [ebd., S. 102].

⁵⁵ Bütow 1975, S. 237.

⁵⁶ Bebindorf 1990, S. 139.

⁵⁷ Bütow 1975, S. 232. „Hinkemanns [...] Eindruck, [...] Marionette zu sein, [...] gewinnt grundsätzliche Bedeutung. [...] Im III. Akt [...] sieht Hinkemann nun eine seelenlose, und das heißt: zum Automaten, zum Gefängnis gewordene Welt“ [ebd., S. 238 ; zum Motiv der Fremdbestimmung weiterführend auch Winter 1997, S. 303, der Wolfgang Borcherts Beckmann-Figur aus *Draußen vor der Tür* als Parallele zu Hinkemann sieht, und allgemeiner Andreas Meier: "am liebsten unter Arbeitern": Inszenierungen einer kulturellen

Das „Weltkarussell“⁵⁸ wird nicht nur in *Hinkemann* evoziert,⁵⁹ der Karussellgedanke bestimmt auch den in *Hoppla, wir leben!* dargestellten „Teufelskreis“⁶⁰ aus „Gefängnis und Aufstand“⁶¹. Gerhard Scholz interpretiert Karl Thomas' Loslösung im Sinne von „Wahnsinn und Suizid“⁶² als Ausbruchversuch: „So dreht euch weiter im Karussell, tanzt, lacht, weint, begattet euch – viel Glück! Ich springe ab ... O Irrsinn der Welt!“ [SW 2, 160]. Dem nicht steuerbaren „Irrsinn der Welt“ unterworfen zu sein bedeutet auch, sich als In-sasse des Erdengefängnisses zu sehen⁶³ und wie in *Nie wieder Friede!* höheren

Schlüsselfigur bei Else Lasker-Schüler und Ernst Toller. In: SdETG 4, S. 306]. Vgl. dazu auch Klaus Bebedorfs Deutung des Priap: „Der einstige Fruchtbarkeitsgott der Griechen und Römer ist in der Erfahrungswelt des Helden allgewaltig geworden, weil die Empfindungswelt der Menschen rührungslos erstarrt scheint; die Individuen bestehen nur noch aus körperlicher und gesellschaftlicher Funktion“ [Bebedorf 1990, S. 149].

⁵⁸ Bütow 1975, S. 256.

⁵⁹ „Karussell muß man sich drehen! Immer rundum! Immer rundum!“ [SW 1, 201]. Das „Karussell“ fungiert „als Lebensmetapher“ [William H. Rey: *Deutschland und die Revolution. Der Zerfall der humanistischen Utopie in Theorie und Drama*, Bern u. a. 1983 [= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Band 669], S. 260, Anm. 20 ; vgl. auch Rothstein 1999, S. 232]. „Die Karussellfahrt wird von Hinkemann als Zwangsfahrt in die moderne Welt verstanden“, was dadurch verstärkt wird, dass sie mit der Maschinensymbolik verknüpft ist [Chong 1998, S. 101]. Dong-Lan Chong führt weiter aus: „Das Karussellsymbol ist mithin ambivalent: einerseits Element des industrialisierten Automatismus, andererseits Objekt der Lust. An dem Bedeutungsunterschied des Karussellsymbols zeigt sich die unterschiedliche Lebenseinstellung von Hinkemann und Großhahn“ [ebd., S. 102]. Zu den „zwei verschiedene[n] Lebenseinstellungen“ vgl. Kim 1998, S. 168-170.

⁶⁰ Scholz 2014, S. 78.

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd.

⁶³ „Der Ort [das Gefängnis] hat repräsentative Bedeutung, denn er symbolisiert die äußere und innere Gefangenschaft des Menschen in Elend und Zerfall“ [Rey 1983, S. 241]. Die Gefangenen bilden eine „Gemeinschaft der Leidenden“ [ebd.].

Dazu auch Thomas Rietzschel: *Ein Aufschrei*. Mit Abdruck von Tollers Gedicht "Gemeinsame Haft". In: *Frankfurter Anthologie 17* (1994), S. 159: „Für Ernst Toller war die 'gemeinsame Haft' auch ein Zustand des Daseins schlechthin.“ Besonders deutlich wird dies im Gedicht *An alle Gefangenen*: „Wer kann von sich sagen, er sei nicht gefangen?“ [SW 5, *Vormorgen*, 80 ; vgl. dazu auch Reso 1957, S. 129, dessen Interpretation aber zu kurz greift, wenn er das Motiv des Eingesperrtseins nur auf den sozialistischen Dichter in einer

Mächten ausgeliefert zu sein, die mit der Welt ihr perfides Spiel treiben, um sich wie in einer Zirkusvorstellung⁶⁴ zu amüsieren.

kapitalistischen Umwelt bezieht]. In dieser Linie kann das Gefängnis in *Masse Mensch* auch als Symbol des mentalen Eingeschlossenseins gedeutet werden [Pittock 1979, S. 66 ; vgl. auch ebd., S. 74]. Indem Toller das Gefängnismotiv in seinen Dramen verarbeitet, überträgt er Inhalte aus dem theoretisch-philosophischen Diskurs auf das Theater [Davies 1996, S. 27]. Zum Stellenwert des „Gefängnis Leben“ in der expressionistischen Literatur siehe Wolfgang Rothe: *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*, Frankfurt am Main 1977 [= *Das Abendland* 9], S. 95-108. Richard Dove interpretiert das Gefängnismotiv aber auch als Ausgangspunkt der Erneuerung [Dove 1986, S. 81]. Ähnliche Assoziationen ergeben sich, wenn man die „an keinem Ziel endende[] Karussellfahrt Gretes“ in *Hinkemann* mit Klaus Bebedorf als „Circulus vitiosus“ interpretiert [Bebedorf 1990, S. 143]. Carel ter Haar stellt fest, „Fabrik, Kaserne und Lazarett sind im Inhalt des Dramas [*Hinkemann*] begründet. Für das Gefängnis aber liegt keine inhaltliche Begründung vor, hier ist es der Autor selbst, der spricht“ [ter Haar 1977, S. 38]. Jedoch stellt bereits die *Wandlung* eine Verbindung von Fabrik und Gefängnis her: „Die Merkmale des Hauses im achten Bild entsprechen denen des Kriegssystems im sechsten Bild: Körperliche Leistung, Pflicht und mechanische Ordnung sind diejenigen, die von einer Fabrik zu erwarten sind, und die geraubte Freiheit ist das Hauptmerkmal des Gefängnisses“ [Kim 1998, S. 68]. Im Übrigen greift auch das Bühnenbild des sechsten Bildes von *Masse Mensch* das Gefängnismotiv über den Einsatz eines Käfigs auf, der im „[u]nbegrenzte[n] Raum“ [SW 1, 96] steht. Auch der Distelfink ist in einem Käfig eingeschlossen, wodurch Hinkemanns Not symbolisiert wird [Partie 1988, S. 203-205, der darüber hinausgehend auf die Motivik des Gefangenseins in Tollers Dramen eingeht und diese in einen größeren Kontext stellt]. Thomas Bütow nimmt das Gefängnismotiv in seine Interpretation des Jahrmarktmotivs auf [Bütow 1975, S. 237] und konstatiert allgemein: „Das Käfigsymbol wird [...] zum Leitmotiv des modernen Toller“ [ebd., S. 207]. Mit dem Gefängnismotiv korreliert die Thematik des Heimatverlusts und der ewigen Wanderschaft, die in der Ahasverfigur der *Wandlung* pointiert zum Ausdruck kommt, aber auch Eingang in die Parallelisierung von Gefängnis und Arche Noah in *Nie wieder Friede!* gefunden hat [Kim 1998, S. 312], sowie die Einbindung des Menschen in große, unpersönliche Fabrikkomplexe [Frederik Steven Louis Schouten: *Ernst Toller: An Intellectual Youth Biography, 1893-1918*. Digital zugängliche Dissertation, European University Institute Florenz 2007, S. 161. URL siehe Literaturverzeichnis ; Dove 1986, S. 74 ; sowie Bütow 1975, S. 207, zur Verbindung von Gefangenschafts- und Teufelssymbolik in den *Maschinenstürmern*]. Zur Darstellung von Fabrikkomplexen in *Quer Durch* vgl. Thorsten Unger: *Fließbänder und Schlachthöfe. Fremdbilder von amerikanischer Erwerbsarbeit in Tollers "Quer durch"*. In: *SdETG* 1, S. 187-203.

⁶⁴ Der Budenbesitzer in *Hinkemann*, dessen Aufgabe es ist, die Menge anzuheizen, trägt

Dennoch ist die von Toller dargebotene Sichtweise nur vordergründig negativ⁶⁵ und setzt sich von einer geschichtspessimistischen Perspektive, wie sie in den zwanziger Jahren beispielsweise bei Oswald Spengler⁶⁶ zu finden ist, ab. Das „Moment der Zufälligkeit“⁶⁷ scheint zwar auf den ersten Blick unüberwindbar: „Wenn alles relativ ist [...], dann wird auch die Gesellschaftskritik dieses Stückes [*Nie wieder Friede!*] durch sich selbst in Frage gestellt und so zufällig wie die dargestellte Gesellschaft. Schicksal und Selbstbestimmung werden zu auswechselbaren Grössen.“⁶⁸ Doch gerade die Darstellung der Welt als Theater, die Aneignung der Erzählstrategien des Welttheaters, fungiert als Gegenmodell. Indem er die Bedingtheiten des menschlichen Lebens ausformuliert und illustriert, gibt Toller dem Zuschauer ein Instrumentarium an die Hand, die ihn bestimmenden Abhängigkeitsverhältnisse zu analysieren und zu unterlaufen.

Züge eines Zirkusdirektors. Diese Motivik wiederholt sich in Wolfgang Borcherts *Draußen vor der Tür*: Beckmann denkt vom Kabarett als einem blutrünstigen Zirkus [Winter 1997, S. 304]. Die im Rahmen der Uraufführung von *Hoppla, wir leben!* eingesetzte kontrastierende Verwendung von Trommelwirbel im Wahllokal, das Karl Thomas betritt, „denunziert“ die Wahl „als Zirkusnummer“ [Fischer-Lichte 1993, S. 115].

- ⁶⁵ Sigurd Rothstein [1987, S. 225f.] sieht die „Kreisstruktur der Geschichte“ als Muster, das sich durch alle Dramen zieht. Doch Penelope Willards [1988, S. 26] Negativperspektive auf die existenzielle Absurdität der geschichtlichen Zyklik greift zu kurz, denn Tollers didaktischer Ansatz besteht gerade darin, die zeitgenössischen Machtverhältnisse aufzuzeigen und zu demontieren, wobei über die Figurenvielfalt die Möglichkeit des aktiven Arbeitens an der „Geschichte“ illustriert wird. Auch Rosemarie Altenhofers zurückhaltende Deutung verkennt die Strahlkraft von Tollers didaktischem Ansatz: „Tollers Geschichtskarussell dreht sich weiter in der schwachen Hoffnung, dass die Möglichkeit einer Änderung des Menschen und der Gesellschaft prinzipiell gegeben ist“ [Altenhofer 1976, S. 297; ähnlich auch ebd., S. 292]. Toller vertrete einen „leise[n] Optimismus“ [ebd.]. Interessant ist, dass Hye Suk Kim für *Masse Mensch* gerade Gegenläufiges behauptet und von einem „progressiven Geschichtsbegriff“ der Hauptfiguren spricht [Kim 1998, S. 114].
- ⁶⁶ Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Erster Band: *Gestalt und Wirklichkeit*, Wien 1918. Zweiter Band: *Welthistorische Perspektiven*, München 1922.
- ⁶⁷ Altenhofer 1976, S. 299.
- ⁶⁸ Ebd., S. 299f.

Daher ist *Nie wieder Friede!* nicht als „Verniedlichung“⁶⁹ des Faschismus oder als von der Realität abstrahiert⁷⁰ zu lesen, sondern als Entlarvung von Machtstrategien und -strukturen.

Diente die Welttheatermetapher im christlichen Mittelalter der Befestigung einer gesellschaftlichen Ordnung, wird sie in der Moderne zu einem Mittel der Autonomisierung umfunktioniert. Im Zusammenwirken „verschiedene[r] Realitätsebenen“⁷¹, auf denen „symbolisch-repräsentative Vorgänge“⁷² ablaufen, generiert die Welttheatermetapher Erkenntnis. Besonders fruchtbar gestaltet sich dieser Prozess in der Moderne, da Weltzugang und „Sinnfindung“⁷³ zunehmend problematisch geworden sind: „Ist die Welt ein Irrenhaus geworden? Ist die Welt ein Irrenhaus geworden!!!“ – dieser Schlüsselsatz aus *Hoppla, wir leben!* [SW 2, 145] beschreibt überspitzt die Kluft zwischen Erfahrung und Verstehen im „Tollhaus“⁷⁴ Welt; „gibt es heute zwischen Irrenhaus und Welt keine Grenze?“ [157]. Die Welt ist dem modernen Menschen abhanden gekommen: „Ich bin der Welt abhanden gekommen / Die Welt ist

⁶⁹ *Nie wieder Friede!* verniedliche „die Gefährlichkeit und die Unmenschlichkeit des Faschismus“ [Marnette 1963, S. 345f.]. Marnette kennt das Stück allerdings nur aus einer Inhaltsangabe William Willibrands.

⁷⁰ Willard 1988, S. 258.

⁷¹ Georg-Michael Schulz: Ernst Toller: "Masse Mensch". In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Band 1, Stuttgart 1996, S. 284.

⁷² Ebd.

⁷³ Link 1981, S. 46.

⁷⁴ „Wenn ich nur verstünde! Wenn ich nur verstünde! Bin ich in ein Tollhaus geraten?“ [SW 2, 127]. „Il est poursuivi par l'idée que le monde est une maison de fous“ [„Er [Karl Thomas] ist von dem Gedanken besessen, dass die Welt ein Irrenhaus ist“; Eichenlaub 1980, S. 186]. Die Nervenheilanstalt ist ein beliebter Topos des expressionistischen Dramas [Karl Leydecker: The Laughter of Karl Thomas: Madness and Politics in the First Version of Ernst Toller's "Hoppla, wir leben!". In: The Modern Language Review 93 (1998), Nr. 1, S. 129, mit Verweis auf Willard 1988, S. 191f.], der sich teilweise mit der Bedeutung überschneidet, die Sanatorien zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts als „lieux de divertissement alors florissants“ [„damals blühenden Orten der Zerstreuung“; Servin 2008, S. 343f.] zukam. „Tollers Irrenhausexlebnisse sind abstrus und entlarvend, wie die meisten derartigen Berichte“ [Sloterdijk 1978, S. 207]. Zur Überführung des Motivs ins Groteske bei Tankred Dorst und Peter Weiss vgl. Crăciun 2000/2001, S. 28.

mir abhanden gekommen“ [146], was zu Frustration führt: „Sie fühlten sich enttäuscht, zurückgesetzt? Die Welt sah anders aus, als sie sich in Ihrem Kopf malte?“ [154]. Im Gegensatz zum christlichen Mittelalter steht Gott nicht mehr jedem Menschen als Bezugsgröße zur Verfügung, vielmehr kommt es zur Anklage⁷⁵ eines Gottes, der immer weniger denkbar wird. Mit dem Verlust Gottes sieht sich der Mensch aber nicht von allen unsichtbaren Fäden befreit,⁷⁶ sondern noch tiefer in das undurchschaubare Schauspiel verstrickt, das auf der Weltbühne vor sich geht. Die Begriffe Schicksal und Zufall sind weiterhin von Bedeutung, sie erscheinen aber nicht mehr als eine von den Göttern oder Gott auferlegte Strafe:

Der Rückgriff auf das antike Drama [...] erlaubte es Toller, auch eine inhaltliche Beziehung zu der Auffassung des Schicksals als einer den Einzelnen und die Masse

⁷⁵ „le procès de Dieu“ [Mazellier-Grünbeck 1994, S. 118]. Renate Ulmer verweist auf die zeitgenössische Interpretation des Ersten Weltkriegs als Weltgericht [Ulmer 1992, S. 144] beziehungsweise „Welttheater“ [ebd., S. 146]. Bereits Sonja Irene L. will Gott, den sie als Gefesselte [und damit „Doppelgänger“ ihrer selbst, Pittock 1972, S. 179] für schuldig hält, in ihrer Rolle als „Die Frau“ und damit gescheiterter Revolutionsführerin „[v]or ein Gericht“ bringen [SW 1, 98f.] – „Aber diese Anklage Gottes führt nicht etwa zu einer Entschuldigung des Menschen“ [Rey 1983, S. 251f. ; sic], denn „Gott ist in Dir“ [98 ; vgl. dazu Pittock 1979, S. 75] und muss der expressionistischen Vorstellung zufolge exorziert werden [Partie 1988, S. 146]. Dies erklärt auch, weshalb Sonja Irene L.s Gottesanklage den Versuch zu beinhalten scheint, sich „vor Gott zu rechtfertigen“ [Kim 1998, S. 123]. Hans Marnette schließt aus sozialistisch-marxistischer Perspektive, die Gottesanklage sei ein Zeichen dafür, dass Toller „die gesellschaftliche Wirklichkeit verlassen und sich jede Möglichkeit einer rationalen Klärung und, darauf fußend, der realistischen Gestaltung dieses Problems genommen“ habe [Marnette 1963, S. 206]. Die Verknüpfung von Welttheater und Gerichtsmotivik äußert sich auch in Tollers Justizdramen, die Verhandlungen als Schauspiel entlarven [Eichenlaub 1980, S. 159]. Zur Theodizeefrage siehe 4.1, Anm. 17.

⁷⁶ „Um diese Zeitdiagnose zu veranschaulichen hat sich Toller inhaltlich und formal von seinem Stoff distanziert und durch Abstraktion seine Parabel zu einem Modell archetypischen Verhaltens gemacht: durch die marionettenhafte Gestaltung seiner Figuren als Vertreter menschlicher Triebe“ [Altenhofer 1976, S. 306]. Manfred Durzak meint, schon *Die Wandlung* zeige die „Zerstörung des Menschen zu einer fratzenhaften Marionette“ [Durzak 1979, S. 112], und Gerhard Scholz zufolge beschreiben Tollers Texte, wie „Menschen seriell hergestellt und zu schauerlichen Marionetten geformt werden“ [Scholz 2014, S. 185]. Zum „marionettenhafte[n] Menschenbild“ vgl. auch Kim 1998, S. 223.

bestimmenden Macht in der antiken Tragödie herzustellen. Dieses Schicksal ist bei Toller allerdings nicht mehr metaphysisch, als göttliches Verhängnis, aufgefasst, sondern gesellschaftlich-ökonomisch[.]⁷⁷

Rosemarie Altenhofer lässt an dieser Stelle außen vor, dass Toller durchaus auch Leid darstellt, das nicht der Gesellschaft entspringt, sondern als integraler Bestandteil des Lebens aufzufassen ist:

So kann ich zu Ihrem Zweifel, ob Hinkemann eine tragische Gestalt ist oder nicht, nichts sagen. Ich wollte in Hinkemann nicht nur das unlösliche, also tragische⁷⁸ Leid eines für viele gesetzten Typus darstellen, sondern auch die tragischen Grenzen der Gesellschaft zeigen, wo sie dem Individuum nicht mehr helfen kann. [Brief an den Regisseur des Dresdener Staatstheaters vom 1.2.1924, SW 3, BadG, 400]

Toller verwendet die Welttheatermetapher im Rahmen „komplexe[r] analytische[r] Techniken des 'Durcharbeitens' oder des 'Erinnerns'⁷⁹. Parabolisch werden dem Zuschauer allgemeine Zusammenhänge vorgeführt, die Strukturen des Zusammenlebens offengelegt. Dass Tollers letztes Drama *Pastor Hall* kaum noch allegorische Elemente verwendet, sondern sich an der Realität des Faschismus abarbeitet, verweist implizit auf die Grenzen der Welttheatermetapher angesichts übermächtiger Autoritätsstrukturen in der „Menschenkomödie“⁸⁰ – eine Problematik, die auch das literarische Werk anderer Exilschriftsteller bestimmt:

⁷⁷ Altenhofer 1976, S. 91. Der deus ex machina-Auftritt Labans in *Nie wieder Friede!* [dazu Eichenlaub 1980, S. 251] satirisiert die Hoffnung auf Beistand „von oben“ und unterstreicht die Notwendigkeit der Eigenverantwortung.

⁷⁸ Gezeigt wird „kreatürliche[s] Leid als fatalistische Determinante“ [Bebendorf 1990, S. 150]. Der Tragikbegriff kann sich sowohl auf den Einzelnen als auch auf die Menschheit als Ganzes beziehen: „In dieser Travestie [evoziert im *Wotanischen Impromptu* zu Beginn des *Entfesselten Wotan*] des 'Prologs im Himmel' aus Goethes *Faust I* wird die 'Tragödie der Menschheit' auf der niederen Ebene noch einmal aufgeführt“ [Korte 1984, S. 120]. „[D]urch die Komödie wird ihr Gegenteil, die (Welt)-Tragödie ausgedrückt“ [Altenhofer 1976, S. 302].

⁷⁹ Shahar 2003, S. 41.

⁸⁰ „Man wird menschenwund, wenn man fünf Jahre mit Menschen auf einem vergitterten Zellengang zusammenleben mußte, keine Stunde allein war, immer nur fraß und gefressen

Hence the impression of a 'conservative' drama in exile. In fact, this apparent conservatism conceals the failure of any one of the conventional dramatic models to articulate a coherent anti-fascism. The mixed forms and strategies which result from all this, the breaks, inconsistencies and alternative endings, provide a fascinating spectacle of the disintegration of the metaphor of drama as life, after it had been so devastatingly appropriated by fascism itself.⁸¹

Mit dem Faschismus kommt die Darstellung des „ewigen Kreislauf[s] der Geschichte“⁸² auf dem Theater zu ihrem vorläufigen Ende.

4.1.2 Die Totentanzmotivik als Variante der Welttheatermetapher

Wie die vorangehenden Ausführungen deutlich gemacht haben, ermöglicht der Welttheatertopos die Darstellung von Glaubensinhalten und diesseitigen Vorgängen mit dem Ziel der Befestigung oder Demontage von Gesellschaftsstrukturen. Ein vergleichbarer Ansatz bestimmt auch die Ausformung des mittelalterlichen Totentanzgenre, in dessen Zentrum eine mehrdimensionale Abbildung⁸³ der Ständereihe steht. Brigitte Schulte betont, „daß eine Ableitung des Totentanzes aus anderen literarischen Gattungen nicht möglich ist“⁸⁴. So ist beispielsweise die ebenfalls auf ständische Normen abzielende Denkfigur des Welttheaters als Topos bedeutend älter, kommt aber erst ein Jahrhundert nach den ersten Totentanzgemälden zu ihrer vollen Entfaltung. Der Totentanz „vermittelt Gesellschafts- und Zeitkritik, häufig auch religiöse Didaxe“⁸⁵,

wurde, stieß und gestoßen wurde, stach und gestochen wurde – die große Menschenkomödie auf kleinster Bühne sah, ohne Rampenlichter, ohne Bühnenmusik, ohne Rundhorizont“ [Brief an Theodor Lessing vom 20.5.1924, SW 3, BadG, 412].

⁸¹ Kuhn 1992, S. 175.

⁸² Altenhofer 1976, S. 294.

⁸³ Beim Totentanz handelt es sich um eine „bildlich-literarische Gattung“ [Brigitte Schulte: Totentanz. In: RLW III, S. 658]. Im Folgenden werden vor allem die literarischen Aspekte berücksichtigt, obgleich die Bildlichkeit als konstituierendes Element des Genre stets einbezogen werden muss. Je nach Intention „treten die bildhaften Elemente in unterschiedlichem Maße hinter das gedankliche Konzept [der Adaption] zurück“ [ebd., S. 659].

⁸⁴ Ebd., S. 660.

⁸⁵ Ebd., S. 658.

eine Zielsetzung, der die Welttheatermetapher ebenfalls subsumiert wird. Sowohl Totentanz als auch Welttheater bringen menschliche Verhaltensweisen auf theatralische Weise in das Blickfeld des Betrachters, Zuschauers oder Lesers, wobei die Wertung des Verhaltens im Totentanzgenre situationsbedingt eine rückwirkende ist: „Der ihnen [den Figuren] vom Tod vorgehaltene Sündenspiegel umfaßt ständetypische, das soziale Zusammenleben schädigende Verfehlungen ebenso wie allgemein-menschliche Schwächen und Verhaltensweisen, die zum Überdenken des individuellen wie sozialen Lebens anregen und seine 'reformatio' einfordern.“⁸⁶ Die Konfrontation mit der „Spiegelmetapher“⁸⁷ soll eine Verhaltensänderung bewirken. Die Figuren des Totentanzes befinden sich auf der Schwelle zum Jenseits und können ihr Leben nicht mehr ändern, daher bezieht sich die geforderte „reformatio“ eindeutiger auf den Zuschauer⁸⁸ als im Rahmen des Welttheatermotivs, das vielseitigeren Aneignungen offensteht und an dessen Ende nicht zwingend der sofortige Eintritt ins Reich der Toten steht. Zugleich „wird aber auch der beginnende Individualisierungsprozess abgebildet“⁸⁹, was als Grundlage für spätere Aneignungen des Genre gesehen werden kann:

Indem jeder Ständevertreter einzeln dem Tod entgegentritt, seine Sündhaftigkeit ebenfalls einzeln besprochen wird, gewinnt das Individuum und mit ihm seine Eigenverantwortung an Wichtigkeit. Dieser Entwicklung entsprechen der Übergang von der Kollektiv- zur Einzelbeichte sowie die Vorstellung vom Individualgericht. Der Mensch erkennt sich selbst als verantwortlich für sein jeweils eigenes jenseitiges Schicksal.⁹⁰

Die Möglichkeit der Verwendung des Totentanzgenre zu einer umfassenden Kritik nicht nur einzelner, typenhafter Glieder der Gesellschaft, sondern auch

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Samstad 2011, S. 15.

⁸⁸ Christina Samstad hebt die Bedeutung des Zuschauers in der „Totentanzmatrix“ hervor: „Die genannten genrekstituierenden Elemente sind: die Todesgestalt, der Tanz, die Ständereihe, die Text-Bild Relation [sic], eine totentanzspezifische Struktur der Präsentation sowie die Kategorie der öffentlichen Rezeption, welche innerhalb der Totentanzforschung bislang ungenügend gewürdigt worden ist“ [ebd., S. 18].

⁸⁹ Ebd., S. 15.

⁹⁰ Ebd.

der Machthaber – und damit eine funktionelle Umwertung von der gesellschaftsstützenden zur -kritischen Kunst – basiert auf der allmählichen Verdrängung der Bedeutung Gottes, und daraus resultierend, auf der Annahme, dass die vom Menschen gemachten Verhältnisse veränderbar sind. Es erscheint naheliegend, dass Totentanzelemente „in Zeiten existentieller Bedrohung“⁹¹ verstärkt in der Kunst verarbeitet werden; dennoch sollte bedacht werden, dass Totentanzdarstellungen durch den Rekurs auf ständische Normen traditionell eine gesellschaftsstabilisierende Funktion zukam, die erst mit der Verarbeitung der europäischen Revolutionsbewegungen⁹² und dem durch Massenelend der industriellen Revolution, Fremdheitserfahrung in der Moderne und durch die Folgen des Ersten Weltkriegs⁹³ potenzierten Sinnverlust⁹⁴ aufgebrochen worden ist.

⁹¹ Schlitzberger 2009, S. 163. „Der Tod – für optimistische Revolutionsschriftsteller bis heute eine unwesentliche Größe – erlangt für ihn [Toller] als primum factum kreatürlichen Daseins Bedeutung [...]. Solches Todeswissen ist identisch mit dem elementaren Erfahren von Individuation, der schicksalhaften Vereinzelung, eines unaufhebbaren Fremdseins, aus dem alle Angst als letzte Todesangst entspringt. [...] Eine metaphysische, kosmologische, ontologische oder mystisch-religiöse Sinnschicht besitzen Tollers Gefängnisarbeiten“ [Rothe 1989, S. 181]. Tollers Auseinandersetzung mit dem Tod ist nicht nur an bitteren Anekdoten zu Revolvern und Gaskaminen ablesbar, die Christiane Grautoff überliefert [Werner Fuld und Albert Ostermaier (Hrsg.): *Die Göttin und ihr Sozialist: Christiane Grautoffs Autobiographie – ihr Leben mit Ernst Toller. Mit Dokumenten zur Lebensgeschichte*, Bonn 1996, S. 54 und 86 ; dazu Lamb 1999, S. 117], Toller hat seine Todesreflexion auch ausdrücklich formuliert, wenn auch stellvertretend auf Henri Barbusse übertragen: „aber ebenso stark lebt in ihm das Wissen um den Tod. Um den Tod, der uns gesetzt ist als kosmisches Schicksal, und um jenen, der an uns verübt wird durch die Verbrechen der Herrschenden. Ja, er kannte und kennt den Tod, immer wieder wird es spürbar in seinem Werk“ [SW 4.1, QD, 154]. Tollers Texte spiegeln immer wieder die Erfahrung, „daß ein Rest bleibt von unlöslicher Tragik, bestimmt durch den Einbruch kosmischer Kräfte“ [SW 4.1, *Arbeiten*, 159].

⁹² „In diesem Zusammenhang ist noch einmal anzumerken, dass auch der Totentanz in seinen ältesten Ausformungen ahistorisch ist und erst in späteren Entwicklungsstadien bisweilen auf konkrete historische Ereignisse anspielt“ [Samstad 2011, S. 121].

⁹³ „Auch der Erste Weltkrieg, der eine bisher unvorstellbare Anzahl an Opfern fordert, bringt zahlreiche Künstler dazu, sich erneut auf das spätmittelalterliche Genre zu besinnen. Die Schlachten von Langemark, an der Somme, bei Ypern und Verdun werden zum Inbegriff des Todes und der Totentanz wird zum makabren Ausdruck dieses Sterbens an der Front“ [ebd., S. 99f.].

⁹⁴ Der „Erfahrung von Diskontinuität“ [Kühnel 1992, S. 22].

Der Totentanz antizipiert die Krise nicht, er wird jedoch infolge derselben transformiert:

So besteht auch der wohl wichtigste Unterschied gegenüber der Totentanztradition darin, dass nicht wie im christlich gedeuteten Totentanz zu einer Hinnahme des Schicksals, dass alle sterben müssen, aufgerufen wird. Vielmehr wird auf das Genredere makabren Kunst zurückgegriffen, um die als Krise wahrgenommene Beschaffenheit der Moderne sowie die Katastrophe des Ersten Weltkriegs anschaulich zu machen und dagegen zu protestieren.⁹⁵

In der Nachfolge der großen „Wandgemälde [...], die den Tanz des personifizierten Todes mit verschiedenen Repräsentanten der spätmittelalterlichen Gesellschaft darstellen“⁹⁶, und von „handschriftliche[n] und gedruckte[n] Totentanz-Versionen“⁹⁷ inspiriert, wird das Genre zu Beginn des 20. Jahrhunderts in verschiedenen Dramen adaptiert, wofür es sich aufgrund seiner eindringlichen Bildlichkeit besonders anbietet; zudem korrespondiert die Thematik mit dem vorherrschenden Zeitgeist, und für „viele expressionistische Autoren [...] ist der Tod das Thema aller Themen, und der Expressionismus streckenweise eine Todesliteratur.“⁹⁸ Alison Beringer hat die Bedeutung des „Totentanzzeichners“ [SW 3, EJD, 224] Alfred Rethel, der das Genre mit seinem revolutionsbezogenen Holzschnittzyklus *Auch ein Totentanz / aus dem Jahre 1848* im 19. Jahrhundert transformiert hat, für Tollers Kenntnis der spezifischen Symbolik deutlich gemacht und *Masse Mensch* unter diesem Gesichtspunkt interpretiert.⁹⁹ Elemente des Totentanzes sind darüber hinaus in weitere

⁹⁵ Samstad 2011, S. 101.

⁹⁶ Schulte: Totentanz. In: RLW III, S. 658.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Rothe 1977, S. 40 [vgl. dazu auch Samstad 2011, S. 100f.]. Die Neigung zur Todesmotivik ist allerdings unter Einbeziehung weiterer Konstanten im Denken der Expressionisten widersprüchlich: „Wie im Totentanz seit jeher gilt in der Literatur des Expressionismus somit der Mensch als defizitär und das Elend als Grundkategorie der Diesseitigenwelt. Allerdings wird zugleich eine Erlösung vom Elend erwartet und diese Erlösungshoffnung ist keine jenseitige. Die jungen Expressionisten wollen durch Revolution ein diesseitiges Paradies erschaffen“ [Samstad 2011, S. 95f. ; vgl. dazu auch ter Haar 1977, S. 93].

⁹⁹ „Reading *Masse Mensch* in connection with another, hitherto unrecognized plausible artistic source – namely the danse macabre woodcuts of Alfred Rethel – lets us understand

Texte eingegangen. Toller akzentuiert mit der Aufnahme der Symbolik in seine Dramen die Brutalität¹⁰⁰ des „Erdgemetzels“ [SW 1, DW, 2], aber auch die Veränderbarkeit der Geschehnisse, die Totentanzmotivik wird ergänzend eingesetzt und auf diese Weise zu einer Spielart der Welttheatermetapher gemacht. Da Toller auf das Sichtbarmachen der Veränderbarkeit von Machtverhältnissen und auf Aktivierung des Zuschauers abzielt, gibt er dem Totentanz vor dem infolge des Ersten Weltkriegs vermehrt verwendeten christlich¹⁰¹ geprägten Motiv der Apokalypse den Vorzug: „Aufgrund ihrer zweistufigen Struktur, die dem Krieg einen Sinn zuschreibt, ist die Apokalypse jedoch wenig geeignet, zugleich Kritik am Krieg zu vermitteln. Eine durchweg ablehnende Haltung gegenüber dem Krieg ermöglicht hingegen der Totentanz.“¹⁰² Der Totentanz erlaubt es, die Toten des Krieges als solche zu zeigen.

Toller's work more richly at the intersection of the political and the aesthetic“ [Beringer 2012, S. 146].

¹⁰⁰ Durzak 1979, S. 110f.

¹⁰¹ Die Verwendung christlicher Motive bietet sich an, da diese weiten Teilen der Gesellschaft als Gemeinplatz bekannt sind, Inhalte also nicht erklärt werden müssen, was eine umwertende Darstellung begünstigt. José González García [1996, S. 88] definiert auch „[d]ie alte Metapher des menschlichen Lebens als einer theatralischen Vorstellung“ als „Gemeinplatz“. Toller selbst versteht die Verwendung christlicher Motive ebenfalls unter dem Aspekt kultureller Tradition: „Es gab große christliche Dichtung als künstlerische Formung christlichen Weltbildes. Das christliche Weltbild ist heute nicht mehr bindend und zwingend im mittelalterlichen Sinne. Nicht von christlicher Dichtung kann man mehr sprechen, nur von christlichen Elementen aller europäischen Dichtung“ [SW 4.1, [Beitrag zu] *Dichtung und Christentum*, S. 638 ; siehe auch 2.4, Anm. 161 sowie Wei 2001, S. 181]. Alo Allkemper weist zu Recht darauf hin, man müsse „deutlich zwischen 'Genesis' und 'Geltung' [...] unterscheiden“ [Allkemper 2000, S. 180]. Aufgrund der in pluralistischen Gesellschaften vielfältigen „Geltung“ ist Christina Samstads eingleisiger Schluss unzulässig, „theologisch-philosophische Inhalte“ würden „freigesetzt, woraufhin sie absterben und somit lediglich noch restaurativ zu verwenden sind“ [Samstad 2011, S. 137f.].

¹⁰² Samstad 2011, S. 110. Vgl. dazu auch: „Hier ist also eine entscheidende Loslösung von der Tradition der Apokalypse erfolgt, welche sich dem Totentanzgenre affin zeigt“ [Schlitzberger 2009, S. 169 bzw. (!) Samstad 2011, S. 136f.]. Unklar bleibt dabei, weshalb Christina Schlitzberger die *Wandlung* dennoch als „ein Beispiel für einen, vor-sichtig ausgedrückt, vagen apokalyptischen Expressionismus“ [ebd., S. 169] deutet. Der

Als Ankläger¹⁰³ tanzen die Skelette in Tollers *Wandlung* [SW 1, 14f.]. Zugleich weist die dem Expressionismus zuzuschreibende „Reihenstruktur des Dramas [...] hohe Analogien zur Totentanzstruktur“¹⁰⁴ auf, die ebenfalls als Reihe – ein Ständevertreter folgt dem nächsten – oder aber als Reigen¹⁰⁵ definiert ist. Totentänze können theoretisch „zirkulär in endloser Wiederholung, oder gar simultan“¹⁰⁶ ablaufen. Durch das prinzipielle Angebot des „Vorspiel[s], das auch als Nachspiel gedacht werden kann“ [5], bindet Toller sowohl Reihen- als auch Reigenstruktur in die *Wandlung* ein.¹⁰⁷

„Kombination von Apokalypse und Totentanz“ ist zwar durchaus ein „Mehrwert der Aussage“ [ebd., S. 164] zuzusprechen, dennoch findet sich bei Toller vor allem das Totentanzgenre wieder und eben nicht die Apokalypse. Samstad hingegen betont, die *Wandlung* sei entweder „als 'kupierte' Apokalypse zu deuten“ oder müsse „als Totentanz gelesen werden“ [Samstad 2011, S. 135].

¹⁰³ Alo Allkemper: Ernst Toller (1893-1939). In: Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Alo Allkemper und Norbert Otto Eke, Berlin 2002, S. 217. Hye Suk Kim erwähnt den gemeinsamen Tanz der Toten, erkennt aber nicht, dass es sich hier um eine Modernisierung des Totentanzgenres handelt, weshalb die Skelette nur als Verkörperung des „Wertsystem[s] des Friedenstodes“ interpretiert werden [Kim 1998, S. 49].

¹⁰⁴ Samstad 2011, S. 135. Die Struktur des expressionistischen Stationendramas lehnt sich an das Genre des christlichen Passionsspiels an [vgl. dazu Mazellier-Grünbeck 1994, S. 65 ; Rothe 1983 (²1997), S. 43]. *Die Wandlung*, ein „Protagonistendrama mit Passionsstruktur“ [Denkler 1970 (1981), S. 122], stellt mit Friedrich eine Messiasgestalt in den Vordergrund; allerdings muss Christina Schlitzberger Recht gegeben werden, wenn sie *Die Wandlung* als Drama liest, dessen Struktur an verschiedene religiöse Genres anknüpft, also nicht nur der messianischen Strömung zuzuordnen ist [Schlitzberger 2009, S. 163 ; zu dieser „Sonderstellung“ vgl. auch Samstad 2011, S. 94].

¹⁰⁵ „Die Unterscheidung zwischen Reihen- und Reigenstruktur ist im Wesentlichen eine mediale, also eine durch das Medium, welches das Werk transportiert, bestimmte“ [Samstad 2011, S. 33]. Samstad weist ebenfalls auf die Umrahmung mit „Vor- und Nachspiel“ hin, welche als „Reflexionsebene“ fungieren [ebd., S. 136]. Zu bedenken ist in diesem Zusammenhang auch, dass Friedrich bestimmte Personen in der letzten Station noch einmal trifft, was den Eindruck eines Reigens verstärkt.

¹⁰⁶ Schlitzberger 2009, S. 168.

¹⁰⁷ Und impliziert damit „eine endlose Wiederkehr des Gleichen“, eine „resignative literarische Betrachtung der Geschichte“ [ebd., S. 165], wobei man den Terminus der Resignation in Anbetracht von Tollers Absicht, das Publikum zum selbstverantwortlichen Handeln und

Vordergründig evoziert das Schlusstableau eine revolutionäre Erhebung und die Hoffnung auf Wandel. Unter Einbeziehung des wiederholbaren Vorspiels ergibt sich jedoch ein gänzlich anderes Bild, das Stück wird nach der viel zitierten Einschätzung Herbert Iherings zu einem „Totentanz der Zeit“¹⁰⁸. Folgt man dieser These, bleibt allerdings vom gesellschaftskritischen Impuls, der in Bezug auf Tollers ästhetische Vorstellungen zu konstatieren ist, nur wenig übrig:

Ferner dekonstruiert Tollers *Wandlung* ebenso die an die Nachkriegszeit gehefteten metaphysischen Hoffnungen auf den neuen Menschen. Denn das verarbeitete Totentanzgenre sperrt sich gegen den erwarteten revolutionären Umschlag ins diesseitige Paradies. Ideologisch eingefärbte Utopien und Groß erzählungen, zu denen auch die Apokalypse zählt, werden letztlich zurückgewiesen.¹⁰⁹

Bezieht man Tendenzen späterer Dramen ein, ergibt sich eine neue Deutungsebene, auf welcher die angesprochene Problematik gelöst werden kann. Hier kündigt sich bereits die Konsequenz an, mit der Dramen wie *Die Maschinenstürmer* oder *Hoppla, wir leben!* die Notwendigkeit „revolutionärer Kleinarbeit“¹¹⁰ und breiter Organisation als Alternativmodell zum gewaltsamen Umsturz darstellen. Indem Toller vorführt, dass im Tod das Ideal der Gleichheit¹¹¹ aller Menschen verwirklicht ist, gibt er einen Anstoß für die Welt der Lebenden: „Nun sind wir nicht mehr Freund und Feind. / Nun sind wir nicht mehr weiss und schwarz. / Nun sind wir alle gleich. / Die bunten Fetzen fressen

somit dem Versuch einer Änderung der Geschichte zu bewegen, nicht überstrapazieren sollte.

¹⁰⁸ Herbert Ihering: [Rezension zu] *Die Wandlung*. In: *Der Tag* (Berlin) vom 2. Oktober 1919. Zitiert nach GW 6, 96. Der Ausdruck entstammt dem vierten Bild von *Masse Mensch*: „Im Namen / Der zum Tode / Verurteilten: / Wir bitten letzte / Gnade: / Einladung zum Tanz. / Tanz ist der Kern / Der Dinge. / Leben, / Aus Tanz geboren, / Drängt / Zum Tanz. / Zum Tanz der Lust, / Zum Totentanz / Der Zeit“ [SW 1, 86f.].

¹⁰⁹ Samstad 2011, S. 137.

¹¹⁰ Vgl. S. 38.

¹¹¹ Gleichheit ist bereits „Thema des Prologs“ [Benson 1987, S. 39]: „TOD: [...] Mein Reich – ich nannt’ es Chaos. / Ich hab mich allzu schlecht gemacht / Vor mir ist jeder gleich.“ [SW 1, 7]. Es wird auf ein „Motiv in den mittelalterlichen Dichtungen vom ‘Totentanz’ angespielt: der Tod als Gleichmacher“ [Rothstein 1987, S. 56].

Würmer / Nun sind wir alle gleich. / Mein Herr ... Wir wollen tanzen.“ [SW 1, DW, 14]. Gesteigert wird die morbide Eindringlichkeit dieser Szene noch durch den Einbezug eines vergewaltigten Mädchens in den Tanz:¹¹²

Mein Fräulein, aus ist's mit der Scham! / Wozu? ... Siehst du den Unterschied? / Du hast ihn, glaub' ich, niemals recht gesehn! / Doch heut' ... Auf eines Kalkbespritzten Ehre / Doch heute sind wir alle gleich. / Drum Fräulein in die Mitte / Wenn ich bitten darf! / *Sie sind geschändet ... / Gott, wir sind es auch.* / Das will so wenig sagen / Ist kaum der Rede wert. / Recht so! Sie sind gescheit! / Dorthin gesetzt. *Alle bilden einen Kreis um das Skelett im Winkel und tanzen stürmischen Ringelreihn.* [15]

Die Gleichheit, welche die Gemeinschaft der Geschändeten kennzeichnet, ist nicht positiv besetzt, da sie durch Leid und Tod entstanden ist. Sie wird von den Skeletten mit einer seltsam anmutenden Distanziertheit und Ironie zur Kenntnis genommen, einer Ironie, die dem Zuschauer deutlich machen soll, wie absurd die Gleichheit im Tode vor dem Hintergrund der Ungleichheit im Leben wirkt. Der Totentanz dient hier nicht mehr dazu, eine „stabile[] Gesellschaftsordnung“¹¹³ vorzuführen; die vorhandene soziale Struktur von Mächtigen und Geopferten wird in ihrer Ungerechtigkeit demontiert. Hervorzuheben ist, dass die Gestaltung des Totentanzes in der *Wandlung* auch die Kategorienbildung „Freund und Feind“ außer Kraft setzt und somit die offizielle Sinnzuschreibung des Ersten Weltkriegs in der Rückschau unterläuft:

Die hier vorweggenommene *wahre Wirklichkeit* steigert mit der begleitend auftretenden Symbolfigur des Todes die Kritik an der vorgefundenen Welt. [...] Das Traumbild *Zwischen den Drahtverhauen* soll diese antagonistischen Positionen

¹¹² Mit dem toten jungen Mädchen nimmt Toller ein Motiv auf, welches seit dem 16. Jahrhundert in graphischen Darstellungen präsent ist. Allerdings löst Toller die traditionelle Engführung von Eros und Thanatos durch die Betonung der vorangegangenen Vergewaltigung auf. Zur Motivgeschichte vgl. Frank Muller: *La jeune fille et la Mort*. In: *Dernière danse. L'imaginaire macabre dans les arts graphiques*. Ausstellungskatalog, hrsg. von den Musées de la Ville de Strasbourg 2016, S. 104.

¹¹³ „Die angestrebte Totalität erweist den Totentanz als Tanz der gesamten Menschheit, wobei die Vereinigung aller im gemeinsamen Tanz das Bild einer stabilen Gesellschaftsordnung zeichnet“ [Schulte: Totentanz. In: RLW III, S. 658]. Zu dieser Szene vgl. auch Schlitzberger 2009, S. 166f.

betonen. Skelettfiguren vertreten egalitäre Einstellungen, die für Rassismus und Nationalismus keinen Raum lassen [...] Dem trivialen Humanitätsgedanken, den der Reigentanz der Skelette bildlich untermalt, stellt sich Friedrichs Kampfideal nun als antirationale Außenseiterposition entgegen.¹¹⁴

In den folgenden Dramen wiederholt Toller den Tanz der Skelette in seiner Offensichtlichkeit nicht, er verwendet vielmehr andere Elemente des Totentanzgenre, die vonseiten des Publikums eine höhere Übertragungsleistung verlangen und auf die im Folgenden näher eingegangen wird. Die chiffrierte Verwendung von Totentanzelementen trägt zur Vielschichtigkeit bei: „Reading the dance-of-death motif as central to Toller’s *Masse Mensch* adds a new

¹¹⁴ Bebindorf 1990, S. 41. Bereits David Partie identifiziert *Zwischen den Drahtverhauen* als Totentanzszenen [Partie 1988, S. 101], wie auch das spätere Defilee der „Krüppel“, welche der Arzt als „Musterexemplare“ bezeichnet [SW 1, 18 ; Partie 1988, S. 106].

Andreas Enghart sieht diesen Gedankengang schon in der Eingangsszene angelegt: „Doch im Vorspiel *Die Totenkaserne* deutet Toller [...] von vornherein an, dass die von Friedrich ersehnte Gemeinschaft allein eine Ordnung des Todes sein kann [...] Erst im Totentanz im vierten Bild verwirklicht sich die Gleichheit in der Gemeinschaft“ [Enghart 2008, S. 244]. Das Vorspiel zeigt allerdings nicht eine Gemeinschaft in Gleichheit, sondern disziplinierte Gemeinschaft [Martin Kane: *Weimar Germany and the Limits of Political Art. A Study of the Work of George Grosz and Ernst Toller*, Tayport 1987, S. 81 ; vgl. dazu auch Samstad 2011, S. 129]. Der Kriegstod lässt Soldatenskelette exerzieren, die Offiziere unterworfen sind, der Krieg geht für sie weiter, der Totentanz zeigt den Krieg als „sinnlosen Kreislauf[] von Vernichtung“ [Durzak 1979, S. 111]. Das groteske Exerzieren wird wieder aufgenommen im Schaufeln der lebendig begrabenen Gefangenen des Konzentrationslagers in *Pastor Hall* [SW 2, 613 ; darauf verweist Partie 1988, S. 321f. ; das Schippen symbolisiert „die vollkommen sinnlose und willkürliche Machtausübung um ihrer selbst willen“, Jäger 2005, S. 238]. Interessant ist, dass der „Skelettanz“ mitunter zu den „Ansätze[n] realistischer Gestaltung“ gezählt wird [Marnette 1963, S. 178]. Die beiden Totentanzdarstellungen in der *Wandlung* erfüllen unterschiedliche Funktionen: während das Vorspiel den Kriegstod als Massentod definiert, führt der Totentanz im vierten Bild mit der Figur des von Soldaten vergewaltigten Mädchens und der Gemeinschaft der Geschändeten die Frage nach individueller Verantwortung ein. Gerhard Scholz [2014, S. 123f.] konnte nachweisen, dass diese Szene auch als Thematisierung von Genderaspekten von Bedeutung ist, folglich über komplexe Sinnebenen verfügt, die mit der Totentanzsymbolik verschränkt sind. Zur Funktionalisierung der „Märchengestalt“ Tod in der *Wandlung* vgl. auch Schmidt 1999, S. 927.

dimension to the identity of *der Namenlose*.“¹¹⁵ Toller weist dem Namenlosen, der in verschiedenen Funktionen auftritt, eine Harmonika zu und markiert die Figur auf diese Weise als Repräsentanten des Todes analog der im traditionellen Totentanz „mit verschiedenen Attributen (Sense, Totengräber-Utensilien, Musikinstrumenten, Waffen) [sic] ausgestattete[n] Todesgestalt, fungierend als Spielmann, Reigenführer, Tänzer“¹¹⁶. In *Eine Jugend in Deutschland* schließt sich den Revolutionären „ein hinkender Invalide“ an, „in der einen Hand den Krückstock, in der andern das Gewehr, mit seinem Stock hämmert er den Takt unseres Marsches“ auf dem Weg zum potenziellen Tod in der Konfrontation mit den „Weißen“ [SW 3, 204].¹¹⁷ In ähnlicher Weise wird auch der alte Reaper, wörtlich der Sensenmann, in den *Maschinenstürmern* markiert. Er spielt auf seinem Stock, den er selbst als „Gewehr“ bezeichnet [SW 1, 146], wie auf einer Geige [163], wodurch die Totentanzmotivik evoziert wird.¹¹⁸

¹¹⁵ Beringer 2012, S. 147 ; auf diese Totentanzszene geht bereits Pittock 1979, S. 67 näher ein. *Masse Mensch* zeichnet sich durch vielfältige Deutungsebenen aus: „Mit der künstlerischen Technik der Redestrategien sowie dem Symbolbereich von Tanz und Spiel hat Toller interessante Analogien und Spiegelungen zwischen den Disputpartnern sowie zwischen Real- und Traumbildern geschaffen“ [Grunow-Erdmann 1994, S. 86].

¹¹⁶ Schulte: Totentanz. In: RLW III, S. 658. Es ist wenig differenziert, den Namenlosen als Personifikation des Teufels zu deuten [so wie C. Klein 2003, S. 251] oder die männlichen Figuren in *Masse Mensch* per se als Zerstörer zu begreifen [wie Allison Smith: Exhausting Work: The Struggle for Women's Emancipation and Autonomy in the Literature of the Weimar Republic. Masterarbeit, Bowling Green State University Ohio 2007, S. 21 ; digital zugänglich, URL siehe Literaturverzeichnis]. Eine Mundharmonika begleitet auch das melancholische Kriegsglied der Matrosen in *Feuer aus den Kesseln*: „Aber denkt an eure Brüder, / Die da ruhen im Meer“ [SW 2, 335 ; vgl. dazu auch Jäger 2005, S. 102f.]. Interessant ist, dass die Mundharmonika in *Die blinde Göttin* der bisherigen Verwendung entgegengesetzt als Mittel verwendet wird, dessen Wirkung als Markierung von „zivilisierten dörflichen Innenraumverhältnissen“ [Jäger 2005, S. 192] gedeutet werden kann – allerdings wird über den dämonisch-rücksichtslosen Charakter des Spielenden, Max Franke [SW 2, 466f.], ein Bogen zur Totentanzmotivik geschlagen.

¹¹⁷ Eine ähnliche Szene zeigt im Übrigen der Gemäldekomplex mit dem Titel *Totentanz* (entstanden 1906-1921) von Albin Egger-Lienz. Bewaffnete Bauern, so scheint es, ziehen in einen Aufstand, Konflikt oder Krieg – an ihrer Seite ein mit einem Stock, mitunter auch Spaten, bewaffnetes Skelett.

¹¹⁸ Vgl. Davies 1996, S. 168.

Auch der Budenbesitzer in *Hinkemann* spielt auf einer Flöte und „zwei Paukenschlegel[n]“ die Begleitmusik zum ekstatisch-destruktiven Lebenshunger der Jahrmarktsbesucher, wobei „Rausch!“, „Ekstase!“ und „Leben!“ nur durch das Schauspiel von „Blut“ erreicht werden können [SW 1, 201]. Das Mundharmonikamotiv nimmt Toller in *Eine Jugend in Deutschland* wieder auf, der Aufseher im Militärgefängnis Leonrodstraße München spielt seiner Braut, der Pförtnerstochter, zuliebe einen Walzer, während sie mit dem Gefangenen Toller tanzt [SW 3, 174f.]. Falls sich das Ereignis so zugetragen hat, kann man es als Inspiration für das später entstandene Drama annehmen, welches wiederum der Niederschrift in Tollers autobiographisch geprägtem Text vorangeht und diese sicherlich beeinflusst hat. Die Wiederaufnahme des Motivs erscheint nur oberflächlich als Umwertung, die Parallelsetzung zeigt sich in einer ähnlichen Situation: in *Masse Mensch* tanzen die Verurteilten, in *Eine Jugend in Deutschland* ein Gefangener in Untersuchungshaft. In beiden Texten laden die Wachen beziehungsweise die Wache zum Tanz, wengleich der Namenlose als Spielmann noch einmal von diesen abgesetzt wird, allerdings ist er „Der Unsern einer“ [SW 1, 86]. Beide Tänze vermitteln eine Sehnsucht nach Lebendigkeit, die Pförtnerstochter möchte einen „Politischen [...] romantische[n] Abenteurer, Räuber der Volkslegenden“ [SW 3, EJD, 174] kennenlernen, die Verurteilten in *Masse Mensch* verbinden den Tanz mit dem Lebenskern:

VERURTEILTER: Im Namen / Der zum Tode / Verurteilten: / Wir bitten letzte / Gnade: / Einladung zum Tanz. / Tanz ist der Kern / Der Dinge. / Leben, / Aus Tanz geboren, / Drängt / Zum Tanz. / Zum Tanz der Lust, / Zum Totentanz / Der Zeit.
DIE WACHEN: Verurteilten / Soll man / Die letzte Bitte / Stets erfüllen: / Eingeladen. [SW 1, 86f.]

Traditionell werden dem Tanz vitalistische Kräfte¹¹⁹ zugesprochen, die als bedrohlich wahrgenommen werden können: „Der Tanz, seine Musik und deren

¹¹⁹ Die Suggestionkraft beschreibt Toller in *Jazz in der Kirche* [SW 4.1, QD, 38f.]. In *Feuer aus den Kesseln* tanzt Lucie mit Reichpietsch, um das bedrohliche Morgen zu verdrängen und das Leben vor dem möglichen Untergang noch einmal frenetisch auszukosten:

Instrumentarium stehen in der mittelalterlichen Bewertung für Sünde, teuflische Verführung und Gotteslästerung.“¹²⁰ Hinkemanns wilder priapischer Tanz speist sich aus dieser Konnotation, die auch dem Bild der Tanzwut nahesteht: „Hinkemann beginnt mit schlenkernden Armen, erst langsam, dann in rasendem Tanzrhythmus vor dem Priap von einem Bein auf das andere zu springen“ [SW 1, 226]. Hinkemann tanzt „wie ein antiker Kybelepriester“¹²¹,

„LUCIE: Morgen können wir alle auf der Verlustliste stehen ... Komm, tanz!“ [SW 2, 342 ; das Stück ist, wie auch *Hoppla*, durch zahlreiche Schauplatzwechsel und ein breit angelegtes Personal generell von Bewegung geprägt, so Eichenlaub 1980, S. 199]. In der literarischen Darstellung von Krisensituationen wird das Tanzmotiv als Katalysator eingesetzt, so zum Beispiel in Edgar Allan Poes Pestnovelle *The Masque of the Red Death* [dt. Titel *Die Maske des Roten Todes*]. Eine vitalistische Hochzeit erlebt der Tanz um die Jahrhundertwende, was als Teil der Erklärung für Tollers Verwendung des Motivs herangezogen werden kann: „La danse ajoute son agitation frénétique, ses contorsions. Si, depuis 1900 à peu près, elle symbolise le déchaînement vital, elle s'infléchit nettement, à l'époque évoquée ici, vers une pure activité de diversion, vers le retour à un état d'inconscience, elle marque le refus de la réalité qu'on oublie dans une transe qui replonge l'individu dans une sorte d'hystérie primitive et collective“ [„Der Tanz fügt seine frenetische Rastlosigkeit hinzu, seine Verrenkungen. Wenn er seit ungefähr 1900 die vitalistische Entfesselung symbolisiert [negativ besetzt bereits im Mittelalter], findet zu der hier behandelten Zeit eine deutliche Wendung zu einer rein unterhaltenden Beschäftigung statt, zurück zu einem Zustand der Unbewusstheit, der Tanz markiert die Zurückweisung einer Realität, die man in einer Trance vergisst, welche das Individuum in eine Art primitiver und kollektiver Hysterie verfallen lässt“ ; Eichenlaub 1980, S. 189]. Die vitalistische Belebung des Tanzes um 1900 führt auch Manfred Durzak an: „Ein fast jugendstilhaftes Tableau dient hier zur Ausmalung der Erneuerung, jugendstilhaft sind die in der Bewegung vollzogene Vermischung von Natur und Mensch, die Apotheose von Tanz, Spiel und ewiger Jugend“ [Durzak 1979, S. 115].

¹²⁰ Schulte: Totentanz. In: RLW III, S. 658. „Der Tanz im Totentanz ist, wie der Begriff bereits nahelegt, ursprünglich ein Tanz der Toten, nicht der Ständevertreter. Tote wie etwas später auch Todesgestalten vollführen schreitende Tanzschritte oder wilde Sprünge, während sich die Ständevertreter mit Entsetzen beharrlich sträuben, der Tanzaufforderung nachzukommen. [...] Denn mittels dieser Aneignung des Tanzes, Sinnbild des Lebendigen, wird das Leben parodiert, ironisch entstellt“ [Samstad 2011, S. 24].

¹²¹ Knud Willenberg: Priapus – der letzte der Götter. Zur Bedeutung des antiken Gottes in der deutschen Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. In: *Antike und Abendland* 25 (1979), S. 79. Willenberg weist darauf hin, dass Hinkemann den Priestern gleich kastriert ist. Hinkemanns „rasende[r] Tanz“ kann als Beschwörung verstanden werden [Bebendorf

seine Verehrung des Priap erscheint als sarkastische Verzweiflungstat, sie ist Verhöhnung und ersatzreligiöse Sehnsucht nach dem verlorenen Geschlechtsteil zugleich. Helen Caffertys These, Hinkemanns Tanz verbinde die Themenkomplexe Sex, Geld und Macht miteinander,¹²² trifft jedoch eher auf den im zweiten Bild von *Masse Mensch* dargebotenen Börsentanz zu. Der „Foxtrott um das Börsenpult“, den die „Bankiers im Zylinder tanzen“ [SW 1, 79], ist ein skrupelloser Aktientanz, bei dem es nur um den an der Kriegsmaschinerie zu machenden Profit geht:

VIERTER BANKIER: Ich schlage vor: / Wohltätigkeitsfest. / Tanz / Ums Börsenpult. / Tanz / Gegen Not. / Erlös / Den Armen. / Wenns gefällig ist, / Ein Tänzchen, / Meine Herrn. / Ich spende: / Eine Aktie / Kriegserholungsheim / A.-G. [...]
DIE BANKIERS: Wir spenden! / Wir tanzen! / Erlös / Den Armen! [ebd.]

Die großzügige Spende einer einzigen Aktie durch einen Bankier, der zuvor einhunderttausend gezeichnet hat, unterstreicht die Profitgier und Scheinheiligkeit der Mächtigen. Das sogenannte Erholungsheim ist eigentlich ein Bordell,¹²³ welches der Erhaltung des „Menschenmaterial[s]“ [74 ; ähnlich auch DMs, 179] und damit dem durch den Krieg zu erzielenden Profit dienen soll. Die Bankiers gehören zu „all den tollen Figuren, die den Tanz ums goldene Nichts tanzen“, wie sie Max Brod in Bezug auf den *Entfesselten Wotan* treffend beschrieben hat.¹²⁴

1990, S. 150].

¹²² „And he does a final demonic dance of mock worship before the statue, stressing the connection between sex, money, and power“ [Cafferty 1981, S. 50].

¹²³ In *Quer Durch* wird der Operationsmodus amerikanischer Prostitution unter dem Deckmantel der „dancing schools“ [SW 4.1, 47] dargestellt. Die Abläufe in einem Chicagoer Bordell parallelisiert Toller mit der Fließbandarbeit bei Ford [48 ; vgl. dazu Knox 2006, S. 183f.].

¹²⁴ Max Brod: Ernst Tollers Komödie "Der entfesselte Wotan". Uraufführung in Prag, Kleine Bühne. In: Berliner Tageblatt vom 5. Februar 1925. Zitiert nach GW 6, 167.

Georg-Michael Schulz hebt die Bedeutung der Charakterisierung der Figuren im Tanz für den Spannungsaufbau hervor: „In diesen Traumbildern [in *Masse Mensch*] gewinnen spielerisch-beweglichere Elemente, zum Beispiel Musik und Tanz, entgegen der sonst vorherrschenden Statik ein größeres Gewicht; die Verkürzung der Verse und der oft schnelle Sprecherwechsel sorgen für eine stärkere Rhythmisierung und für eine Beschleunigung des Spieltempos“ [Schulz 1996, S. 296]. Ähnlich argumentiert Christina Samstad, wenn sie

Die Figuren tanzen aus einer Leere hinaus, in eine Leere hinein, ihr dekadenter¹²⁵ Tanz hat den vitalistischen Aspekt verloren. Letztendlich sind die scheinbar mächtigen Figuren auch nur Marionetten¹²⁶ der äußeren Umstände, da sie diese zu ihrem eigenen Vorteil zu nutzen meinen, damit aber einen essentiellen Bestandteil des Menschseins, die Empathie, demontieren: „Der Tanz der Marionetten-Menschen versinnbildlicht das individuelle und kollektive Zusammenwirken der menschlichen Triebe, das letztlich so unberechenbar ist wie die ökonomischen Prozesse.“¹²⁷ Kontrastiv ist anzufügen, dass Toller die Tanzmotivik in seiner Prosa mit Wendungen wie „Farbentanz grüner Sonnen“ [SW 3, BadG, 287] durchaus positiv besetzt. Der Tanz erscheint in Tollers *Briefen aus dem Gefängnis* als lebensbejahendes Element, Ausdruck der Lebensfreude:

Ich glaub, Du kennst so etwas ähnliches, wo Du auch nicht mehr weißt, ob es Alltag ist oder Feiertag: wenn Du tanzest. Nur ist das viel schöner, was Du kennst. [...] Die Vögel alle halten mit uns gute Freundschaft. [...] Das [die Meisen] waren die zierlichsten Tierchen, alle kleine Tänzerinnen. [Brief an ein Kind aus dem Jahr 1922, 367]¹²⁸

Auf der Dramenebene schließt sich Toller an die positive Evozierung des Lebenstanzes nur in den *Maschinenstürmern* an:

auf die theatralische Wirkung hinweist, die totentanztypisch ist und mit Tollers ästhetischem Konzept der Aktivierung korrespondiert [Samstad 2011, S. 114].

¹²⁵ „[T]he dance of death in Scene 4, a *Traumbild*, is juxtaposed to the dance of decadence in *Bild 2*“ [Martinson 1988, S. 252].

¹²⁶ Die Verbindung von Marionettenhaftem und Tanzmotivik beschreibt Toller auch in den *Briefen aus dem Gefängnis*: „Ich kann mich niemals eines Gefühls erwehren, als ob die Menschen da unten Marionetten wären, bereit, im nächsten Augenblick zu einem grotesken Tanz die Füße zu heben. Wenn so eine alte Frau zufällig hinaufschaut, eine Sekunde verweilt, spüre ich Lust, ihr zuzurufen: 'Nun, Madame, tanzen Sie, man erwartet es und wird im Takte nicken.' Selbst im Wirklichen spüre ich das Unwirkliche des Lebens [...] alles löst sich auf, ist nur flüchtige Erscheinung“ [SW 3, BadG, 291].

¹²⁷ Altenhofer 1976, S. 306. Die Aussage bezieht sich auf *Nie wieder Friede!*, ist jedoch übertragbar.

¹²⁸ Zur Verbindung von Tanz, Natur und Lebensfreude im *Schwalbenbuch* vgl. auch Reso 1957, S. 144.

JIMMY: Schaut in euch hinein, Brüder! Wie lebt ihr freudlos und dumpf und voll Unrast! Wißt ihr noch, daß Wälder sind ... Dunkle, geheimnisvolle Wälder, die in Menschen erwecken verschüttete Quellen ... Wälder der schwingenden Stille ... Wälder der Andacht... Wälder heiteren Tanzes ... [SW 1, 151]

In *Der entfesselte Wotan* wird die Tanzmotivik in den brasilianischen Auswanderungs- und Kolonialisierungsplan integriert und somit ins Komische¹²⁹ verlagert. Mariechens Traum vom Tanz der versklavten Jungfrauen [SW 1, 252] erlaubt Rückschlüsse auf die Ausmaße von Wotans Größenwahn,¹³⁰ dem seine Frau mit einer gewissen Vorsicht¹³¹ gegenübersteht. Auch Schleims Vergleich ist als Persiflage der Tanzmotivik lesbar: „Man darf Erwartung nicht für eine Ballettänzerin halten! Erwartung, die länger als Minuten Pirouetten wirbelt, überschlägt sich. Und der Effekt: lahme Handgelenke!“ [251]. Noch einmal aufgenommen wird die humoristische Konnotation des Motivs in *Nie wieder Friede!*, insofern man das sechste Bild im übertragenen Sinne als bizarren Tanz um die Wahrheit verstehen kann, an dem sich eine Vielzahl der Figuren erfolglos beteiligt – auch hier spielt im Übrigen Brasilien wieder eine Rolle, nun als Volk der „Rasseschänder [...] Dunkelstein den Dunkelsteinern“ [SW 2, 566]. Als integrativer Bestandteil des kulturellen Lebens der

¹²⁹ Komische Aspekte sieht Sigurd Rothstein interessanterweise bereits im Totentanz der *Wandlung* angelegt: „Aus dem Exerzieren der Soldatenskelette auf dem Kriegsfriedhof wird hier ein 'danse macabre' von Gerippen, die an den Drahtverhauen zwischen den Fronten hängengeblieben sind. Wie auch in der obengenannten Szene ist das Geschehen so angelegt, daß es sich teilweise als eine Manifestation von grotesker Komik rezipieren läßt. Diese absonderliche Komik resultiert aus der Diskrepanz zwischen dem Zustand der Figuren und ihrem Verhalten: Tote, die sich wie Lebende bewegen. Das zweite Skelett wird unwissentlich von seiner eigenen Knochenhand gepackt. Die Skelette ohne Beine klappern mit Bein Knochen den Takt, während die anderen tanzen“ [Rothstein 1987, S. 55].

¹³⁰ Cordula Grunow-Erdmann bezeichnet Wotan als „Größenphantast“ [Grunow-Erdmann 1994, S. 168]. Er ist „zugleich Subjekt und Objekt, Täter und Opfer seines Größenwahns. Herrscher und Untertan sind identisch“ [Reimers 2000, S. 129].

¹³¹ „MARIECHEN (schluchzend): Wotan, mir schwant Schlimmes“ [SW 1, 249]. Sie wird als „komödiantisch gebrochen[e]“ Begleiterfigur funktionalisiert [Reimers 2000, S. 122]. Allerdings ist sie zu schwach, um tatsächlich „realistische[s] Korrektiv“ zu sein, wie Kirsten Reimers annimmt [ebd., S. 129], denn wenige Zeilen später lässt sich Mariechen durch die Vorstellung von „Bananen!“ [249] beschwichtigen. Rosemarie Altenhofer sieht Wotan in einem „wilde[n] Tanz um Herrschaft und Macht“ [Altenhofer 1976, S. 248] begriffen.

Weimarer Republik geht das Tanzmotiv in *Hoppla, wir leben!* ein. Tanzende Paare und Jazzband [SW 2, 133] sind Teil aktueller, zeitgemäßer Vergnügungen, von denen der aus dem Irrenhaus entlassene Karl Thomas keine Kenntnis hat und zu denen er auch keine positiv besetzte emotionale Bindung aufbauen kann. Die Choreographin Mary Wigman, nicht Toller, entwarf zudem für die Erstaufführung eine am Ende des vierten Aktes eingeschobene, totentanzähnliche Charleston-Szene, die einen Gegenpol zu den unbeschwert tanzenden Menschen im Grand Hotel bildet: „Die mit Phosphorschminke als Gerippe geschminkten Tänzerinnen wurden von der Rampe mit ultravioletterm Licht so angeleuchtet, daß nur die Skelette sichtbar waren“¹³². Dass Karl Thomas den Weltlauf als zyklisch¹³³ verlaufenden Totentanz wahrnimmt, wird in der ersten Szene des fünften Aktes deutlich. Karl Thomas und seine einstigen Mitgefangenen sind nach acht Jahren wieder inhaftiert:

Alle seid ihr wieder hier? ... Alle wieder hier ... Ist es so? ... Der Tanz beginnt von neuem? ... Wieder warten, warten, warten ... Ich kann nicht ... Seht ihr denn nicht? ... Was treibt ihr? ... Wehrt euch doch! [...] Muß es immer, immer so sein? [...] Warum zertrümmert, verbrennt, vergast ihr die Erde? [160]

¹³² Fischer-Lichte 1993, S. 116. Erika Fischer-Lichte deutet die Szene wenig überzeugend als negativen Kommentar zum Totentanz in der *Wandlung*: „Diese Einlage erschien in gewisser Weise als ein korrigierendes Zitat zu einer entsprechenden Szene in Karl-Heinz Martins expressionistischer Inszenierung von Tollers *Wandlung* (Berlin 1919). Sie ist insofern prononciert gegen eine expressionistische Lesart gerichtet“ [ebd., Anm. 50].

Vgl. auch Benson 1987, S. 125, und Schwind 1994, S. 303f.

¹³³ Zum Ausdruck der Zyklik des Weltgeschehens im Karussellmotiv siehe S. 139ff. René Eichenlaub zufolge ist das Jahrmarktmotiv, dem ja auch das Karussell zugeordnet werden kann, eine Erweiterung des Tanzmotivs: „Le motif de la foire comme symbole de l'étourdissement, de la nature trouble et inquiétante de la vie humaine, parfois simplement comme manifestation de la joie de vivre, est une constante de l'art fantastique surtout ou, dans le dernier cas, de l'art réaliste des peintres des kermesses flamandes. Il procède du thème de la danse dont il est un élargissement“ [„Das Motiv des Jahrmarkts als Symbol der Betäubung, der undurchsichtigen und beunruhigenden Natur des menschlichen Lebens, manchmal einfach als Ausdruck der Lebensfreude, ist vor allem eine Konstante der fantastischen Kunst, oder, im letzten Fall, der realistischen Kunst der flämischen Jahrmarktmaler. Es entspringt dem Thema des Tanzes und ist eine Erweiterung desselben“ ; vgl. Eichenlaub 1980, S. 108f.]

Die negative Vorführung der Zyklik des geschichtlichen Verlaufs zielt letztendlich auf die Aktivierung des Publikums ab. Da der Suizid des Karl Thomas auf Erwin Piscators Form- und Regiearbeit am Stück zurückzuführen ist,¹³⁴ lässt sich Tollers ursprüngliche Wirkungsabsicht an dem von ihm favorisierten Ende und einem Ausspruch des Karl Thomas ablesen: „Ich Narr! Jetzt seh ich die Welt wieder klar. Ihr habt sie in ein Irrenhaus verwandelt“ [81]. Diese Erkenntnis löst in ihm letztendlich ein Lachen aus, weshalb er als „Unheilbar. Lebensunfähig.“ [82] in einer Isolierzelle untergebracht wird. Der verzweifelte Karl Thomas steigt nicht freiwillig aus einer Welt aus, die er nicht mehr ertragen kann – er wird von der Welt als wahnsinnig gekennzeichnet und, wenn man diese Zuschreibung weiterdenkt, bewusst in den Wahnsinn getrieben. Langfristig ist dieser Vorgang radikaler als die Selbsttötung, da er kontinuierliches Leid beinhaltet, und so eine viel eindrücklichere Aussage über den Zustand der Gesellschaft macht.¹³⁵

Verrückt erscheinende Charaktere wie Professor Lüdin besetzen in der dargestellten Parallelversion der Weimarer Republik Machtpositionen und treiben die Bevölkerung in den Wahnsinn.¹³⁶ Zugleich zielt die Offenlegung des Me-

¹³⁴ Vgl. dazu u. a. Pittock 1979, S. 113, sowie Erwin Piscator über die Problematik „[b]ei der Wahl des Eröffnungstückes [sic] [...], das in engster Zusammenarbeit mit der Bühne aus unserem Ideenkreis entstanden war“ [Erwin Piscator: Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden. Hrsg. von Knut Boeser und Renata Vatková. Band 1: Berlin 1916-1931. Ausstellungskatalog "Erwin Piscator. Berlin – New York – Berlin" im Theater der Freien Volksbühne, Berlin 1986 [= Stätten der Geschichte Berlins 11], S. 156]. Obgleich mit Tollers Entwurf von *Hoppla, wir leben!* „[d]as ursprünglich gesteckte Ziel der Revue [...] annähernd erreicht“ wurde, hielt Piscator eine Änderung des Schlusses für notwendig: „Eine Analyse des Tollerschen Helden mußte notwendigerweise zu dem Schluß führen, den wir gespielt haben. (Toller selbst wollte später nicht mehr zu diesem Schluß stehen.) [sic] Aber ich sehe nach der Disposition des Stückes auch heute noch keinen anderen. Eine Entscheidung wurde erst nach langen Debatten und unzähligen Vorschlägen gefällt“ [ebd., S. 157].

¹³⁵ In der späteren Hamburger Fassung des Textes finden sich Änderungen, welche eventuell von Toller stammen könnten und die Bedeutung der Masse in den Vordergrund rücken [vgl. dazu Leydecker 1998, S. 131f.].

¹³⁶ Die „Torheit der Welt“ sowie „die verkehrte Welt“ sind Bilder aus dem Umfeld der Welttheatermetapher [González García 1996, S. 94].

chanismus auf eine Umformung des Machtgedankens ab und stellt als klassisch human definierte Werte wie Empathie in den Vordergrund. Sie bilden ein „Serum gegen geistige Epidemien“ [SW 4.1, *Das Wort*, 372] und damit ein Mittel, aus der scheinbar unüberwindbaren Zyklik des geschichtlichen Verlaufs auszubrechen. Es ist zu konstatieren, dass Toller die Tanzmotivik in seinen Theaterstücken als dramatisch-eindringlich ausgeführten Kommentar einsetzt. Auf Elemente des Totentanzgenre rekurrierend, illustriert der Tanz das fikionalisierte Weltgeschehen, welches in Parallelsetzung zur Lebenswirklichkeit des Publikums – als „doppelte Fassung des Topos des Lebens als Theater“¹³⁷ – vorgeführt wird. Die Theatralisierung menschlichen Handelns auf der Bühne wirft ein Licht auf die Selbstdarstellung vor der Bühne. Durch die Evokation der Zyklik des Tanzes setzt Toller seine Stücke in den Sinnzusammenhang der Welttheatermetapher, der gesellschaftskritische Totentanz erscheint als Variante derselben.

4.1.3 Übernahme und Modifizierung von Figuren

In Anlehnung an das Figurenspektrum, welches Welttheatermetapher und Totentanz geprägt haben, entwickelt Toller in seinem dramatischen Werk gesellschaftliche Panoramen, die den traditionellen Figurenbestand aufnehmen und aktualisieren. Bestimmend bleibt „eine extra-dramatische Logik der Repräsentanz“¹³⁸, was bedeutet, dass die in den Dramen dargestellte private Sphäre und Öffentlichkeit dezidiert gesellschaftsbezogen gestaltet werden. Die verschiedenen Charaktere sind als Figurentypen konzipiert und bilden Äquivalente zu relevanten Personengruppen der außerdramatischen Gesellschaft, auf die Bezug genommen wird. Die Relevanz der Personengruppen ergibt sich aus ihrer sozialen Sichtbarkeit und dem Platz, den sie in gesellschaftspolitischen Diskursen einnehmen, wobei die Sichtbarkeit nicht zwingend auf der bewussten Zurschaustellung von Macht beruht, sondern auch durch massenhafte Erfahrung sozialer Ohnmacht verstärkt sein kann. Die hierarchische

¹³⁷ González García 1996, S. 98.

¹³⁸ Kühnel 1992, S. 26.

Gliederung der Gesellschaft wird bereits im mittelalterlichen Totentanzgenre offengelegt und unterlaufen:

So hebt der in eklatantem Widerspruch zum streng hierarchisch gegliederten zeitgenössischen Tanzwesen stehende Totentanz ab auf die Gleichheit aller Menschen vor dem Tode, die, in der ihr impliziten Relativierung des Bestehenden, immer auch eine Kritik am menschlichen Handeln in der Welt bedeutet.¹³⁹

Die Reduktion komplexer Gesellschaftsstrukturen auf Typen zielt auf die Bereitstellung von Identifikationsmustern ab. Identifikationsmuster ermöglichen eine Gewährwerdung der eigenen Stellung in der Welt beziehungsweise – konkreter – in der Gesellschaft, wodurch eine kritische Bewertung denkbar wird. Die Vereinfachung begünstigt den Rezeptionsprozess, trägt aber nicht automatisch zu einer Umschichtung der gesellschaftlichen Kräfteverhältnisse bei, sondern kann indirekt auch eine Befestigung der Machtstrukturen bewirken, wenn Gruppen, welche die oberen Ränge¹⁴⁰ der Hierarchie besetzen, ihre Strategien der auf dem Theater gegebenen sozialen Analyse entsprechend anpassen. Die umfangreichen Personenverzeichnisse von Tollers Dramen geben einen Hinweis auf die Komplexität der dargestellten „Parabel-Gesellschaft[en]“¹⁴¹. In der *Wandlung* (1919)¹⁴² begegnet der Protagonist Friedrich einer Vielzahl von Figuren, mit denen er aufgrund von Verwandtschaft, Freundschaft, Liebe, Krieg, Revolution verbunden ist. *Masse Mensch* (1921) zeigt als „Spieler“ Arbeiter und Arbeiterinnen, „den“ Namenlosen, einen Offizier, einen Priester, „den“ Beamten, Sonja Irene L. („eine“ Frau), und als „Gestalten der Traumbilder“ neben der Frau „den“ Begleiter, Bankiers, „den“ Beamten, Wachen, Gefangene, Schatten, ein gerafftes Typenverzeichnis also, welches über wenige Funktionalisierungen den Eindruck herstellt,

¹³⁹ Schulte: Totentanz. In: RLV III, S. 658.

¹⁴⁰ An dieser Stelle sei auf den Sinnzusammenhang von gesellschaftlichem Rang im Welttheater und Verteilung der Ränge in klassischen Theaterräumen verwiesen.

¹⁴¹ Altenhofer 1976, S. 293, über *Nie wieder Friede!*: „Tollers Dunkelsteiner Parabel-Gesellschaft ist reduziert auf ihre Mechanismen; sie wird nur in wenigen Typen, die als Karikatur ihrer selbst erscheinen, sichtbar“.

¹⁴² Die entsprechenden Jahresangaben sind aus Gründen der chronologischen Nachvollziehbarkeit aufgeführt.

die Gesellschaft relativ breit abzubilden.¹⁴³ Einen Höhepunkt erreicht die umfassend typisierte Darstellung der Gesellschaft in den revuehaften¹⁴⁴ Dramen *Hinkemann* (1923), *Der entfesselte Wotan* (1923) und *Hoppla, wir leben!*¹⁴⁵ (1927), wobei Großgruppen wie „das Proletariat“ in typisierte Subgruppen überführt werden. Auch *Nie wieder Friede!* (1936) präsentiert eine abgeschlossene Gesellschaft in nuce. Kürzere Stücke wie der Einakter *Deutsche Revolution* (1921), der die gegensätzlichen Positionen innerhalb der in der Weimarer Republik vertretenen linken Strömungen nachzeichnet, kommentieren Einzelaspekte¹⁴⁶ der in den Mehraktern und längeren Szenenfolgen ausgeführten Typisierung.

¹⁴³ Zur Bedeutung der Traumhaftigkeit vgl. in diesem Kontext Schulz 1996, S. 284f.

¹⁴⁴ „Diese satirisierten Gesellschaftsrepräsentanten [...] ergeben eine gespenstische Revue“ [Durzak 1979, S. 14]; *Der entfesselte Wotan* ist eine „satirische[] Analyse der sozialen Schichten“ [Altenhofer 1976, S. 241].

¹⁴⁵ Tollers Zeitgenossen waren sich bewusst, dass das Stück „die politische Struktur des gegenwärtigen Deutschland [...] von links nach rechts, vom Kommunismus bis zu den Völkischen“ gab [Herbert Ihering im Berliner Börsen-Courier vom 5. September 1927. Zitiert nach: Günther Rühle: Theater für die Republik im Spiegel der Kritik. 2. Band: 1926-1933. Überarbeitete Neuauflage, Frankfurt am Main 1988, S. 797; auf das Zitat aufmerksam macht Thomas Ulrich: Finale im Schatten. Vor sechzig Jahren starb der Dichter Ernst Toller. In: Tribüne. Zeitschrift zum Verständnis des Judentums 38 (1999), Nr. 150, S. 51]. Sigurd Rothstein erkennt, dass die Gruppe von Gefangenen im Vorspiel den Mittelpunkt des Beziehungsgefüges bildet: „Die Figurenkonstellation des Dramas ist so angelegt, daß sie ein Bild einer gesellschaftlichen und politischen Totalität vermitteln soll. Sie ergibt sich aus den Milieus einzelner Figuren der Gefangenengruppe nach dem Vorspiel“ [Rothstein 1987, S. 139f.].

Vgl. dazu auch D. Klein 1968, S. 135: „eine ungewöhnlich hohe Anzahl differenzierter Haupt- und Nebenpersonen [...], die zeitlich drei Generationen entstammen und in sozialer Hinsicht einen Querschnitt durch Berufsgruppen und Gesellschaftsschichten geben. [...] scheint es sinnvoll, die Personen nach ihrer politischen Orientierung einzuordnen.“

¹⁴⁶ Die Spaltung der Linken spielt sowohl in *Hinkemann* [Zweiter Akt, Vierte Szene] als auch in *Hoppla* [Karl Thomas, Albert Kroll, Eva Berg, Mutter Meller] eine prominente Rolle. Den An- und Verkleidevorgang aus dem *Wotan* [Andante: Ankleidezimmer] persifliert *Des Kaisers neue Kleider* (1932). *Der Autor Alwis Kronberg* (1933) greift die Figur des der Tagesparole nachlaufenden Kulturentscheiders auf, der in *Hinkemann* durch den Budenbesitzer inkarniert und in der Figur des Kabarettleiters in Borcherts *Draußen vor der Tür* fortgeführt wird.

Eine weitere Ausnahme von der panoramenhaften Darstellung bildet das galante Puppenspiel *Die Rache des verhöhten Liebhabers* (1920), das sich auf einen kleinen, eher privat geprägten Kreis beschränkt, was zwar auch auf *Bourgeois bleibt Bourgeois* (1929) zutrifft, in letzterem Stück aber durch die Vielfalt der verschiedenen Privatlehrer und Hausangestellten aufgebrochen wird. Rahmenhaft umschlossen werden die Revuestücke mit ihrem verzweigten, tableauhaften Personenarsenal von einer thematisch zentrierteren Figurenverwendung: *Die Maschinenstürmer* (1922) begünstigt über den Gegensatz von Macht – der Fabrikbesitzer und seine Beauftragten sowie verschiedene Mitglieder des britischen Oberhauses – und Ohnmacht – die Weber als Arbeitertypus, zugleich vielfältig ausgeführt – einen Vergleich der Ludditenbewegung¹⁴⁷ mit anderen Zeiten, die von gesellschaftlichem Protest geprägt sind. *Feuer aus den Kesseln* (1930) zeigt Personen mit verschiedensten gesellschaftlichen Funktionen, Matrosen, Heizer, Offiziere, Kriegsgerichtsräte, Gefängnisaufseher, Angehörige der Matrosen, Reichstagsabgeordnete, wobei der ausdrückliche Bezug auf die Skagerrakschlacht am 31. Mai 1916, auf die Anführer des Protests der Matrosen und auf Reichstagsitzungen im Juni 1917 und Sommer 1926 sowie weitere Datumsangaben eine realistische

¹⁴⁷ Zu den Aufständen der englischen Textilarbeiter im Zuge der zunehmenden Industrialisierung des 19. Jahrhunderts vgl. ausführlich Edward P. Thompson: Die Entstehung der englischen Arbeiterklasse. Zwei Bände, aus dem Englischen von Lotte Eidenbenz, Mathias Eidenbenz, Christoph Groffy, Thomas Lindenberger, Gabriele Mischkowski und Ray Mary Rosdale, Frankfurt am Main 1987. Zum Luddismus ebd., zweiter Band, S. 567: „Der Untergrund zeigte sich erst 1811 wieder, und dann in Form eines gewaltsamen Arbeitskampfes – der Ludditenbewegung. Die Anschläge der Ludditen waren auf einzelne Ziele innerhalb der Gewerbe beschränkt: Zerstörung von Maschinenwebstühlen (Lancashire), von Scherrahmen (Yorkshire) und Widerstand gegen den Zusammenbruch von alten Bräuchen in der Strumpfwirkerindustrie der Midlands.“ Zu Thompsons Erklärungsansatz vgl. auch ebd., S. 630f.: „Der Luddismus entstand auf dem Höhepunkt einer Entwicklung, durch die die paternalistische Gesetzgebung abgeschafft und den arbeitenden Menschen gegen ihren Willen und gegen ihre Moralvorstellungen eine *Laissez-faire*-Ökonomie aufgezwungen wurde. Er ist das letzte Kapitel einer Geschichte, die im 14. und 15. Jahrhundert begann“.

Atmosphäre schaffen. Toller umgeht im Allgemeinen eine tiefere psychologische Fixierung: „Der Typus wird sozial eingeordnet, und aus der sozialen Fixierung gewinnt Toller die Elemente zum Aufbau des Charakters.“¹⁴⁸ Zwar verfügen alle Dramen Tollers über stark konturierte Protagonisten, die sich von den übrigen Figurengruppen durch ihre zentrale Stellung abheben, doch basieren auch diese Hauptfiguren auf einer typenhaften Grundzeichnung. Selbst Hinkemann, dessen physisches Leid durchaus psychologisch untermauert wird,¹⁴⁹ definiert sich über die Betonung seiner ursprünglichen Gruppenzugehörigkeit: „Für den Proletarier bedeutet die Partei etwas anderes als für den Bürger. [...] Für den Proletarier ist sie ... trotz aller Flecken ... trotz aller Schmutzspritzer ... *mehr*. Seinen Menschenglauben, seine Religion bringt er der Partei“ [SW 1, 210]. Durch seine Kriegsverletzung sieht er sich von anderen Proletariern abgeschnitten, er gehört nun zur Gruppe der „Krüppel“ [212] und spricht aus der Sicht dieser Gruppe. In keinem Fall sind Tollers Protagonisten einfache „Sprachrohr[e]“¹⁵⁰ des Autors:

¹⁴⁸ Kändler 1970 (1981), S. 106. Kändler bezieht sich hier auf die Figur des Kilman in *Hoppla, wir leben!*, die Aussage hat aber umfassendere Gültigkeit.

¹⁴⁹ „Hinkemann ist die erste Gestalt in Tollers Dramen, die in ihrer menschlichen Totalität, als physisch-psychisch und geistig abgerundete Person gezeichnet ist“ [D. Klein 1968, S. 97]. Stephen Lamb macht in Tollers Mittel- und Spätwerk „komplexe, psychologisch motivierte Charaktere“ [Lamb 1978, S. 173] aus.

¹⁵⁰ Vgl. D. Klein 1968, S. 139. Unzulässig sind die einfachen Gleichsetzungen „Friedrich, der Ernst Toller heißt“ [Mahmoud Al-Ali: Die Hauptfigur Friedrich und ihre religiösen Züge in Ernst Tollers Drama "Die Wandlung". In: Krieg und Literatur. Internationales Jahrbuch zur Kriegs- und Antikriegsliteraturforschung, Nr. VI (2000), S. 59], „Sonja Irene L. – und das ist Toller –“ [Marnette 1963, S. 204] und „Sonja Toller“ [Pittock 1979, S. 141], problematisch die Feststellung, Friedrich ähnele Toller wie ein Bruder [Eichenlaub 1980, S. 58; eine Betonung der autobiographischen Bezüge u. a. auch bei Reimer 1971, S. 15]. Dazu Martin Reso: „Friedrich ist nicht Toller[,] wie es auch falsch ist, das Problem Friedrichs von der jüdischen Herkunft Tollers und seiner Suche nach dem Vaterland her anzusehen. Zweifellos hat Tollers eigenes Erleben bei der Konzeption mitgewirkt. [...] Aber alles das reicht nicht aus, eine solche These, daß Toller gleich Friedrich sei, aufzustellen und zu vertreten“ [Reso 1957, S. 76]. Irreführend ist auch die Betonung der „Alliteration Toller-Thomas“ [Rothe 1989, S. 186; ähnlich Eichenlaub 1980, S. 191] beziehungsweise der phonetischen Verwandtschaft [Vanhelleputte 2000, S. 201]. Richard Dove betont, dass

It is a widely spread error to suppose that a dramatist selects one of the characters of his play as one which shall represent himself and express his judgment of the world, his Weltanschauung, his formula of life. The level on which the author *acts* as a man, and the level on which he *creates* as a poet, are quite distinct.¹⁵¹ [SW 4.1, Masses and Man. The Problem of Non-Violence and Peace, 342]

Der Dichter setzt die verschiedenen Figuren entsprechend ihrer Aussagefähigkeit und Anschlussfähigkeit ein, ohne dabei eigene Wertungen bewusst in den Vordergrund zu stellen:

The characters of the poet are creations that have been felt with the emotions, one means the same to him as another. Each fulfils the law of his existence. But this does not mean in the least, that the poet holds as equally good and equally valuable their moral ideas, their social and political demands. On the contrary, there is no true poet who is not aware of the position, in their hierarchy, of human values and human worthlessness.¹⁵² [343]

Pastor Hall (1938/39) ist, bedingt durch Faschismus und Exil, Ausdruck dieser Einschränkung. Der Pastor und der kleine Kreis, der sich um ihn schart, soll konkret beispielgebend wirken: „Halls Fähigkeit zur Selbsterkenntnis läßt ihn den richtigen Mut zum Handeln entwickeln.“¹⁵³

Karl Thomas trotz aller Ähnlichkeiten zu Toller nicht dessen Sprachrohr sei, sondern ein Instrument, um die gegenwärtige Realität und die Handlungsmöglichkeiten in dieser auszuloten [Dove 1986, S. 302 ; auch Rey 1983, S. 258].

¹⁵¹ Daher ist es auch fraglich, ob die „Zerrissenheit“ Friedrichs [ter Haar 1977, S. 91] tatsächlich, wie Carel ter Haar annimmt, die Zerrissenheit Tollers ist. Vielmehr instrumentalisiert Toller die Gefühlsebene, um die Erkenntnisfähigkeit des Publikums zu unterstützen [Willard 1988, S. 20-23].

¹⁵² Vgl. dazu Lamb 1978, S. 173: „Toller will aber niemanden in Bausch und Bogen verurteilen, sondern ist eher darauf bedacht, der Komplexität der Problematik gerecht zu werden, weshalb er auf eine sorgfältige Ausgewogenheit in der Darstellung der verschiedenen Positionen achtet.“

¹⁵³ Kim 1998, S. 328. „Das Kriterium, nach dem [Hall] handelt, ist also sein eigenes Gewissen. Dementsprechend fordert er die Menschen zur Selbstbesinnung auf, aus der die humanistischen Werte resultieren, die sein Wertesystem ausmachen. So gesehen kann das Hauptmerkmal seines Wertesystems [Halls, nicht Tollers!] als christlicher Humanismus bezeichnet werden“ [ebd., S. 330]. In gewisser Hinsicht wird mit Hall das Märtyrermotiv wieder aufgenommen [Willard 1988, S. 291].

Das Typenhafte der Berufsbezeichnung wird durch Nennung von Namen und eine klassische Handlungsführung aufgehoben, die Personen des Stücks sollen den Eindruck erwecken, in dieser Form existieren zu können. Auch die Gefangenen des Konzentrationslagers sind mit Namen bezeichnet, ihre Kämpfe untereinander¹⁵⁴ und mit den Aufsehern erscheinen plausibel, sie stehen zudem in dramaturgischer Hinsicht als Opfer nicht nur antagonistisch den SS-Männern gegenüber, sondern sind auch aus der Gesellschaft in ihrer Gesamtheit ausgeschlossen. Die Radikalität der Stigmatisierung wird an Hall und seiner potenziell vor dem Untergang stehenden Familie beispielhaft ausgeführt. Doch die versuchte Psychologisierung der Figuren des Dramas wird durch die Offensichtlichkeit der Wirkungsabsicht – Aktivierung gegen den Faschismus – erschwert, die Charaktere wirken trotz oder gerade wegen des Bemühens um realitätsgetreue Darstellung wächsern und sentimental, wodurch das Gegenteil des intendierten Eindrucks hervorgerufen wird.¹⁵⁵ Die Typisierung der Figuren ist nicht mit einer Abwertung der realen Pendanten gleichzusetzen, sondern soll Übertragbarkeit gewährleisten. So ist das Personenverzeichnis des *Hinkemann* bewusst mit „Menschen der Tragödie“ überschrieben, und in den Dramen, die sich von der Dominanz expressionistischer Formen lösen, sind die meisten Figuren mit Namen versehen. Die zeitbezogene Typenhaftigkeit, die heute oftmals als Argument für die angebliche Unausführbarkeit Tollerscher Werke herangezogen wird, und die Verkörperung von Ideen, zum Beispiel durch Sonja Irene L. und den Namenlosen, aber auch die Linken in *Hinkemann* und die Intellektuellenrunde in *Hoppla*, hat bereits

¹⁵⁴ Tollers Absicht sei, „die Opfer des Nazismus realitätsnah, in ihrer Größe und Erbärmlichkeit, darzustellen. Deshalb wird in den Szenen des Dramas, die im KZ-Lager spielen, eine ganze Bandbreite menschlichen Verhaltens präsentiert“ [Rothstein 1987, S. 252].

¹⁵⁵ Bereits in den *Maschinenstürmern* „bemüht sich Toller nicht mehr sonderlich, eine schwarz-weiß-Technik zu vermeiden. [...] Für die Nebenrollen ist offenbar das Prinzip der zwar tendenziös gefärbten, aber doch noch repräsentativen Auswahl maßgeblich gewesen“ [D. Klein 1968, S. 160]. Carol Kleiman sieht Tollers Figuren im Übrigen generell als „cardboard figures“ [Carol Kleiman: O’Casey’s “Debt” to Toller: Expressionism in “The Silver Tassie” and “Red Roses for Me”. In: The Canadian Journal of Irish Studies 5 (1979), Nr. 1, S. 83].

in den zwanziger Jahren zu Kritik geführt. Stefan Großmann sieht in den *Maschinenstürmern* „keine Figur. Überall nur Redner.“¹⁵⁶ Für Großmann ist die Reduzierung auf Typen mit der Realität unvereinbar:

Überall nur agitatorische Schemen. Beispiel: der Fabrikant, der die erste Maschine einführt. Bei Toller ist's eine Karikatur. Aber aus so schlechtem Holz sind technische Neuerer nicht geschnitzt. [...] Und keine Frau, nur Schatten von ungeschlechtlichen Weibern. Kein menschliches Gesicht fünf Akte lang, bloß Parteimasken. Kein menschlich, herzlich ergreifendes Wort. Kein dichterisches Wortbild.¹⁵⁷

Verkannt wird hier die hinter der Figurengestaltung stehende Absicht, „daß Toller hinsichtlich der Figuren einen sozialen und politischen Querschnitt zur Sprache kommen läßt, ohne gleichzeitig seine eigenen politischen Wertvorstellungen mit aller Deutlichkeit auszusprechen.“¹⁵⁸ Tollers Dramen haben, vermittelt über das Figurenspektrum, „den Charakter einer Revue, wie sie das Mittelalter kannte.“¹⁵⁹ Die Welttheatermetapher kennt verschiedene Figuren, die entlang der „fünf Komponenten: Autor, Spielleiter, das Geschehen selbst, die Akteure und die Zuschauer“¹⁶⁰ angesiedelt sind. Die Funktion Gottes als Autor wird durch die Figur der Menschheit ergänzt oder ersetzt, als Spielleiter kann er durch die allegorischen Figuren Welt, Schicksal, Zufall oder Fortuna abgelöst werden.¹⁶¹ Das vorgeführte Geschehen umfasst den Weltlauf in seiner Gesamtheit oder beschränkt sich auf einzelne Vorgänge menschlichen Handelns und ihre Kausalität.¹⁶² Calderón de la Barca's *Das große Welttheater*,

¹⁵⁶ Stefan Großmann: Toll, Toller, am Tollsten. In: Das Tage-Buch 27/28 (III) vom 15. Juli 1922. Zitiert nach GW 6, 136. Ähnlich argumentiert Joseph Roth in Bezug auf „jene Stellen [in *Hinkemann*], die an oratorischer Monotonie leiden. [...] leere Redegefäße“ [ders.: *Hinkemann*. In: *Vorwärts* vom 15. April 1924. Zitiert nach GW 6, 155].

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Rothstein 1987, S. 165.

¹⁵⁹ Altenhofer 1976, S. 42. Sie fährt fort: „In diesem Sinne muss auch die dramatische Funktion der Nebenfiguren betrachtet werden. Sie können gar keine Partner oder Gegenspieler Friedrichs sein, weil sie kein Eigenleben haben, sondern Spiegelungen seines Ichs sind.“

¹⁶⁰ Greiner: *Welttheater*. In: RLW III, S. 827.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Ebd.

das aus heutiger Sicht als exemplarisch gelten kann, setzt den Meister als Autor und Initiator, die Welt als Schauplatz und Spielleiter, das Gesetz der Gnade als leitendes Prinzip. Als Akteure agieren der König, die Vernunft, die Schönheit, der Reiche, der Bauer, der Arme, ein Kind, wodurch die hierarchische Ordnung der Gesellschaft in typisierter Form abgebildet wird. Eine Stimme kündigt den Akteuren an, dass ihre Lebenszeit aufgebraucht ist. Eine zentrale Stellung nimmt der Abschied von der Welt im Totentanzgenre ein, dessen Figurenspektrum eng mit dem des Welttheaters verknüpft ist:

So repräsentiert die Ständereihe die gesamte Menschheit – hier zeigt sich die Nähe zum Weltgericht sowie zum Apokalypsemotiv –, da sich jeder Betrachter in dem ihm entsprechenden Ständevertreter gespiegelt sehen kann. Dies erklärt ferner die zunehmende Ausdifferenzierung der Ständereihe analog zu der sich auch real stärker ausdifferenzierenden Gesellschaft, was belegt, dass der Totentanz hinsichtlich seiner äußeren Form bzw. Struktur ein außerordentlich flexibles Genre darstellt und damit besonders geeignet ist, außerästhetische Aspekte aufzugreifen.¹⁶³

Die Übertragung des Personals der Ständereihe auf moderne Gesellschaften hält Christina Samstad zwar für problematisch,¹⁶⁴ doch wird im Folgenden zu zeigen sein, dass Toller eine modifizierende Aneignung vornimmt – und das nicht nur in den Stücken, die über die Form des expressionistischen Stationendramas der Reihenstruktur von Welttheater und Totentanz nahestehen.¹⁶⁵

¹⁶³ Samstad 2011, S. 30. Totentanzdarstellungen verfügen über „ein die Gesellschaft repräsentierendes Figureninventar“ [Schulte: Totentanz. In: RLW III, S. 658].

¹⁶⁴ „Festzuhalten ist, dass einige im späten Mittelalter noch genrekstituierenden Elemente für eine moderne, modernistische oder gar postmoderne Gestaltung ungeeignet erscheinen. Haben schon die vergangenen Jahrhunderte seit Anbruch der Frühen Neuzeit Schwierigkeiten gehabt, das Personal des Totentanzes repräsentativ für ihre jeweilige soziale Realität zu gestalten, scheint es seit dem 20. Jahrhundert beinahe unmöglich geeignete Repräsentanten zu finden, geschweige denn, dass dies überhaupt noch Anliegen der Künstler ist – erinnert sei hier an die spätestens im Modernismus problematisch gewordene Kategorie des Individuums. Ebenso problematisch erscheint in diesem Zusammenhang die Darstellung der Todesgestalt“ [Samstad 2011, S. 71].

¹⁶⁵ „Im Unterschied zum klassischen Bühnenspiel vermag der Aufbau des Stationendramas allerdings kein Intrigenspiel oder eine verdeckte Handlung zu gestalten. [...] Charaktere und Gegenmächte können durch diese Tektonik in beliebiger Folge auf den Plan gerufen werden, um die Sendung und die Idee der Hauptfigur zu entfalten“ [Bebendorf 1990,

„Um zum Wirklichen im Sinne C. G. Jungs vorzudringen, gestaltete Strindberg typisierte Charaktere. Ähnlich konzipierte Figuren kehren in Tollers Arbeiten wieder“¹⁶⁶ und werden beibehalten, wobei sie in Einzelheiten durchaus eine Entwicklung durchlaufen können. Tollers Dramen zeichnen sich durch die Abwesenheit eines Spielleiters aus, weshalb sie häufig in die Nähe des fatalistischen Geschichtsbewusstseins Büchnerscher Prägung gestellt werden. Selbst im Stück *Der Entfesselte Wotan*, in das der germanische Gott einführt, ist die Spielleiterfunktion nur scheinbar besetzt, denn das Schauspiel wird am Ende nicht durch den Deus ex machina aufgelöst.¹⁶⁷ Die Spielleiterfunktion wird weder von Gott noch von der Menschheit als Gesamtheit ausgefüllt, größere Menschenansammlungen in Volks- beziehungsweise Massenform treten zwar als Akteur auf, verhalten sich aber nicht zielgerichtet, solange sie nicht durch eine Führerpersönlichkeit¹⁶⁸ koordiniert werden.

S. 36f.]. Andererseits verwendet Toller Figurentypen aber auch nicht nur, wie Uwe-K. Ketelsen suggeriert, im Exil als „Zugeständnisse an die Sehgewohnheiten der Gasttheater; so bezieht Toller seine dramatis personae, die doch gerade für gewahrte Individualitäten entstehen sollen, nur allzu deutlich aus dem Rollenregister der europäischen Theatertradition“ [Ketelsen 1985, S. 155].

¹⁶⁶ Bebindorf 1990, S. 36. R. Seth C. Knox versteht die Typenbildung als Projektionshandlung, übersieht bei dieser Erklärung dabei allerdings die Vorteile für Formen mit zeitlich beschränktem (Aufführungs-)Charakter: „Another symptom of projection is the reduction of human beings to types. [...] Such characters are appealing because they affirm what readers have always suspected about others“ [Knox 2006, S. 142]. Die Typisierung sieht Toller in der Realität begründet. Er geht davon aus, dass gesellschaftliche Gruppen über gemeinsame Codes gefestigt und auch identifizierbar werden: „Liegt darin etwas 'Verhetzendes', wenn ich die Soldaten sprechen lasse, wie eben Soldaten in solchen Momenten sprechen? (Und wem erzähle ich damit Neues?)“ [SW 3, BadG, 288]. Viele Figuren in Tollers Werk sind so reduziert, dass sie „charakterirreduktible Aktantenfiguren“ sind [Chong 1998, S. 16].

¹⁶⁷ Hye Suk Kim erkennt zwar die Regisseurfunktion des Gottes [Kim 1998, S. 195], versäumt aber, diese in Verbindung zur Welttheatermetapher zu setzen.

¹⁶⁸ In 4.3.1 wird deutlich, dass die Masse in Tollers Dramen eher Spielball als verantwortlich handelndes Subjekt ist: „Der Namenlose, a symbolic figure representing the course of action to which masses are urged by the nature of the situation and experience“ [Pitcock 1972, S. 173]. Wie zu zeigen sein wird, ist der Namenlose aber komplexer als nur „eine abstrakte Größe“, welche „die eigene Denkweise der Masse repräsentiert“ [Kim 1998, S. 113].

Moralische Fragen, wie sie beispielsweise *Masse Mensch* bestimmen, sind bei Calderón im Gesetz der Gnade angelegt; in Tollers Dramen werden sie durch die handlungskommentierende Haltung der Hauptfiguren aufgefangen.¹⁶⁹ Zudem fungieren die Protagonisten als Richter,¹⁷⁰ aber ausdrücklich nicht, wie Horst Denkler annimmt, als „Mittelpunktfigur“, der „die Omnipotenz des Spieldirigenten“¹⁷¹ gesichert ist. Das dramatische „Stück[], das dem Protagonisten Podium und Betätigungsfeld schafft und eine Spielhaltung auf alle weiteren, sämtlich aus seiner Sicht gestalteten Spielfiguren überträgt“¹⁷², weist nicht nur Berührungspunkte mit der Welttheatermetapher, sondern auch Züge des Schachspiels auf. Dementsprechend ausgeprägt ist die Darstellung des hierarchischen Ordnungsprinzips. Die Funktion des Königs ist in der Weimarer Republik Tollers Darstellung zufolge nicht etwa auf die Politiker, sondern auf die Reichen übergegangen, die finanzielle und damit konkrete Macht ausüben, sich aber der „Ehre“ [Calderón, 334] und damit der Verantwortung ihrer Position nur phrasenhaft bewusst sind und dem König gleich in Größenwahn¹⁷³ verfallen. Sie sind mitgedacht, wenn Toller einem „Weib“ in den *Maschinenstürmern* zur Zeit der industriellen Revolution das Wort „Blutegel“ [SW 1, 159 ; bezogen auf den „Krämer“] in den Mund legt. „Kapitalisten wie Laban“ in *Nie wieder Friede!* sind in Tollers Werk „die eigentlichen Machthaber und Lenker der Kriegsgeschichte der Neuzeit“¹⁷⁴, denen es gelingt, ihre Interessen durchzusetzen:

¹⁶⁹ Benson 1987, S. 59.

¹⁷⁰ „Eugen Hinkemann als unanfechtbarer Richter seiner Zeit“ [Rothstein 1987, S. 137]. In *Hoppla* werden „die Gestalten des Vorspiels“, die um Karl Thomas herum gruppiert sind, „seinem Urteil unterworfen“ [Kändler 1970 (1981), S. 103].

¹⁷¹ Denkler 1970 (1981), S. 122.

¹⁷² Ebd., S. 126.

¹⁷³ „Meinem ausgedehnten Reich / sind das noch zu enge Grenzen, / was an Ländern und Provinzen / diese untere Apparatur umfasst. / Allem, was das Meer umspült, / und allem, was die Sonne bescheint, / bin ich der absolute Herrscher / und der oberste Herr“ [Calderón, 823-830].

¹⁷⁴ Altenhofer 1976, S. 291. „Auch Laban, der sein Vorbild in dem biblischen Herdenbesitzer hat, verkörpert eine Art Urprinzip: das 'kapitalistische' Streben nach Vermehrung des Eigenbesitzes auf Kosten der anderen“ [ebd., S. 296 ; zu den biblischen Anleihen in *Nie wieder Friede!* vgl. u. a. Davies 1996, S. 417]. Vgl. u. a. auch Dove 1986, S. 445f.: „But Toller did not wish to explain the rise of Fascism merely in terms of social psychology.“

Die Welt hat 1914 bis 1918 für Demokratie und ewigen Völkerfrieden gestritten. [...] Aber da wir im Frieden lebten, war ein Krieg nötig, damit wieder Friede sei. [...] Kriegsgewinner waren zum Beispiel die französischen Kognakfabrikanten. Als die Kirchenglocken den Frieden einläuteten, den die Verträge von Versailles, St. Germain und Trianon meinten, befahl ein Paragraph den deutschen Kognakfabrikanten, ihr Produkt von nun an 'Weinbrand' zu taufen. Wir können an diesem Beispiel lernen, daß ein guter Friede die Konkurrenz einschränkt und den Profit gerecht verteilt. Spanien hat nicht für den ewigen Frieden gekämpft, darum darf es seinen Kognak – Kognak nennen. [SW 4.1, *Das neue Spanien*, 713]

So, wie der Einfluss der französischen Kognakfabrikanten vom politischen Klima abhängt, unterliegen Machtverhältnisse generell Veränderung, sie sind nicht immer eindeutig und feststehend, insbesondere die satirischen Stücke *Der entfesselte Wotan* und *Nie wieder Friede!* zeigen die Instabilität scheinbarer Macht: „Das Spiel wird in seiner Undurchsichtigkeit noch dadurch kompliziert, dass auch die Puppenspieler, die glauben, die Fäden fest in der Hand zu haben, selbst Marionetten sind und damit gebunden.“¹⁷⁵ Repräsentativ für die Kategorie der reichen Kapitalisten ist die Figur des Bankiers.¹⁷⁶ Durch den bereits erwähnten „Foxtrott um das Börsenpult“¹⁷⁷ stigmatisiert Toller die

Emil is installed as dictator by Laban, the leading businessman of Dunkelstein – and is ultimately deposed by him“ [zusammenfassend Jäger 2005, S. 222: „Wie jeder Gesellschaftskonformist ist auch Emil vom System beliebig verwendbar“]. In diese Reihe gehören auch Figuren wie Ure und Wible aus den *Maschinenstürmern* als Verkörperung von Macht und Machtwillen, denen mit „Jimmy Cobbett ein Revolutionskonzept entgegengestellt“ [ebd., S. 97] wird. Laban ist als Staatschef zugleich aber auch ein „Kriegspolitiker“ [Grunow-Erdmann 1994, S. 231, zu Figuren aus *Feuer aus den Kesseln*].

¹⁷⁵ Altenhofer 1976, S. 304. Die Figuren sind „Marionetten' auf der Miniaturbühne Dunkelstein“ [ebd., S. 303].

¹⁷⁶ Eichenlaub 1980, S. 177. Als Typus sind die Bankiers in *Masse Mensch* lediglich „durchnummeriert“ [Scholz 2014, S. 48]. Die Bankiers illustrieren das Bonmot des Reichen in Calderóns Welttheater von der „[v]erschwenderisch[en]“ Zuteilung von „Besitz und Macht“ [741f.] durch ihre wahnwitzig hohen Spekulationen.

¹⁷⁷ Siehe S. 159f. Tollers negative Darstellung der Bankiers war Auslöser eines „Theaterskandal[s]“: „Weil ich in meinem Drama *Masse Mensch* die Zunft der Börsenjobber zeichnete, fühlten sich diese bemüßigt, ihre Presse Tamtam schlagen zu lassen und chauvinistische Juden gegen mich auf den Plan zu rufen“ [SW 3, BadG, 343]. Nicht zuletzt wurde Toller, der sich im Ersten Weltkrieg aus den Listen der jüdischen Gemeinde streichen ließ, Antisemitismus vorgeworfen. Michael Ossar meint zwar, „Toller hat stets im Juden nur die

Spekulierenden. Die Absurdität des Finanzwesens wird auch in *Hoppla, wir leben!* über den Bankier evoziert, der seines Vermögens zum Trotz nicht gut essen kann, weil ihn vor lauter Aufregung der Magen kneift [SW 2, 133]. Satirisierend ist auch die Darstellung des „jüdischen Geldmann[s]“¹⁷⁸ Karauschen im *Entfesselten Wotan*, der „nur die Multiplikation seiner Einlagen im Sinn“¹⁷⁹ hat. Eine weitere Figur, die Toller als Ausdruck kapitalistischen Machtanspruchs gestaltet hat, ist Michael Ossar zufolge Sonja Irene L.s Ehemann: „The husband represents the exploitative, capitalist society and has absorbed its values into his very language“¹⁸⁰. Diese Einschätzung ist problematisch, da der Ehemann als Beamter eher für den offiziellen Staat eintritt als für die Interessen der Industriellen und Bankiers, was trotz der Infiltrierung des

reinste und auffallendste Verkörperung der leidenden Kreatur gesehen“ [Ossar ²1986, S. 295]. Differenzierter erscheint der Erklärungsansatz von Alfred Bodenheimer: „Toller wollte anscheinend das Bild vermeiden, das Juden nur in der Opferrolle zeigte. [...] Offensichtlich hat er überhaupt in seiner Absicht, mit gewissen jüdischen Kreisen in Deutschland abzurechnen, die Wirkungskraft seiner eigenen plastischen Darstellungsweise unterschätzt. [...] so bringt seine Erwähnung abstoßender Juden ein problematisches Bewußtsein zum Ausdruck: Der Jude wird dort, wo er dem Anspruch ethischer Integrität nicht gerecht wird, nicht nur als Mensch, sondern eben auch als Jude stigmatisiert“ [Bodenheimer 1993, S. 192f. ; vgl. auch Partie 1988, S. 119]. Toller demontiert unbewusst seine eigene „Abneigung gegenüber allen billigen rassen- und klassenorientierten Denkvorlagen“ [Lixl 1986, S. 183]. Zur Praxis der Zeichnung von „ehemaligen Juden“ neben anderen Karikaturen des bürgerlichen Diskurses“ in den „modernistische[n] Narrenschauspiele[n] der Avantgarde“ vgl. Shahar 2003, S. 38. Andreas Englhart [2008, S. 245] glaubt bei Toller einen „Selbsthass“ auszumachen. Vor ihm findet sich diese Zuschreibung bei Carsten Schapkow: Judenbilder und jüdischer Selbsthaß. Versuch einer Standortbestimmung Ernst Tollers. In: SdETG 1, S. 71-86 [hier auch eine Interpretation der verschiedenen Darstellungen von Juden im Werk Tollers].

¹⁷⁸ Durzak 1979, S. 146.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Ossar 1976, S. 197. Als Staatsvertreter steht er für ein Kollektiv [William R. Elwood: Ernst Toller's "Masse-Mensch". The Individual versus the Collective. In: Essays on twentieth-century German drama and theater: an American reception 1977-1999. Hrsg. von Hellmut Hal Rennert, New York u. a. 2004 [= New German-American studies 19], S. 89], mit den Bankiers an der Aktienbörse repräsentiert er etablierte Systeme [Reimer 1971, S. 46]. Zum Verhältnis Sonja Irene L.s zu ihrem Mann vgl. u. a. Chong 1998, S. 41-43.

Staatswesens durch außerpolitische Machtansprüche im Bild, das Toller von der Gesellschaft zeichnet, durchaus noch ein Unterschied ist.¹⁸¹ Dem Beamtentypus gehören auch die verschiedenen Richter und sonstigen Justizvertreter an, so Kriegsgerichtsrat Schuler, der als Reaktion auf Tollers Weigerung, ein unkorrektes Vernehmungsprotokoll zu unterschreiben, „selbst für die Richtigkeit zeichne[t]“ [SW 3, EJiD, 172] und als unerbittlicher Verhörer, der seine „Pflicht“ [SW 2, FadK, 298] tut, in *Feuer aus den Kesseln* eingegangen ist,¹⁸² sowie der Staatsanwalt „mit honiger Stimme“ [sic; SW 3, BadG, 361]. Richtern und Anwälten sind als Staatsorganen auch repräsentative Funktionen zugewiesen; dieser Spielcharakter wird durch einheitsstiftende (Ver-)Kleidung verstärkt:

Da schreiten in feierlichem Gänsemarsch die Richter durch die geöffnete Tür, drei Talare, zwei Uniformen und zwei Bratenröcke. Aus den Kleiderrequisiten wachsen Köpfe, und die Köpfe haben Augen. Harte Sezieraugen und kalte Fischaugen, neugierige Flackeraugen und stahlblaue Puppenaugen. Komisch, wie unfeierlich sie wirken, ich kann das Gefühl nicht loswerden, die da oben spielen Richter, wie wir als Kinder Pfarrer oder Kapellmeister gespielt haben. [SW 3, EJiD, 235]¹⁸³

¹⁸¹ Toller zeichnet den Mann in seinem bornierten Festhalten an dem, was er als seine Pflicht empfindet, dennoch negativ. Ähnlich verhält es sich mit der Anekdote von der reichen Frau, die ihrem Dienstmädchen „stets die Hand gegeben [hat], wenn sie vom Sonntagsausgang zurückkam“ [SW 3, BadG, 363]. Toller insinuiert mit dieser Anekdote [die auch in SW 3, EJiD, 253, und SW 2, Hwl, 125, eingegangen ist] zum Einen, dass die Geste, die den Bruder des Mädchens sehr beeindruckt, respektvoll gemeint sein mag, aber nichts am Machtverhältnis ändert, das zwischen den beiden Frauen besteht. Zum Anderen kontrastiert die Anekdote mit dem Hass des Bruders auf „die bürgerlichen Frauen [...] die Pest der Menschheit“ [EJiD, 253] und zeigt so, dass viele Menschen nicht für den politischen Aspekt des Privaten sensibilisiert sind. Zu dieser Form der „Entpolitisierung“ vgl. auch Kim 1998, S. 256.

¹⁸² Zu den Machttechniken der Figur Schuler in *Feuer aus den Kesseln* vgl. Kim 1998, S. 268.

¹⁸³ Vermeintliche Autoritätspersonen fasst Toller bevorzugt über äußerliche Merkmale zu Gruppen zusammen: „Zum Leiter des Volkskommissariats für Auswärtige Angelegenheiten beruft man Dr. Lipp, dessen Fähigkeiten niemand kennt. Er hat kein Gesicht, nur einen Vollbart, trägt keinen Anzug, nur einen Gehrock, diese beiden Requisiten scheinen die Gründe seiner Eignung zu sein“ [SW 3, EJiD, 191]. Auf der Flucht verkleidet sich Toller mit „Requisiten, vor Cut und Monokel knickt jeder Offizier zusammen“ [222].

Politiker gehören bei Toller ebenfalls zu diesem Typus, der sich im Glauben befindet, dem Staat oder einer höheren Sache zu dienen, den Bezug zu dieser aber in der Überbewertung der eigenen Person verliert: „Alle Redner sprechen mit großartiger Rhetorik, die besten Redner Europas sind hier versammelt. Aber da der Rednerstar nur sich hören kann, hören die andern niemals zu“ [SW 4.1, *Das neue Spanien*, 698]. Von der eigenen Wichtigkeit erfüllt ist auch Kilman in *Hoppla*, der jedoch von Toller „aus so vielen Perspektiven beleuchtet und diskutiert“¹⁸⁴ wird, dass er vom Zuschauer nicht in gleicher Weise wie die boshaften Justizdiener als Feindbild wahrgenommen werden kann.

Umgeben sind die Figuren, die den mittelalterlichen Typen des „Königs“ und des „Reichen“ entsprechen, von einer Vielzahl sich anbietender Charaktere, die von der Machtstellung der eben beschriebenen Typen profitieren möchten. Diese „Bürger und Kleinbürger“¹⁸⁵ sind gewandte Analytiker der gesellschaftlichen Strukturen, sie lassen sich von Machtausübung nicht beeindrucken, sondern agieren mit Berechnung, um an ihr teilzuhaben und eventuell – wie Kilman – ebenfalls in eine Machtposition aufzusteigen: „In Toller’s plays rulers do not shed their power in order to become revolutionary visionaries; but he does envisage them shedding their ideals in order to acquire power.“¹⁸⁶ Ein Paradebeispiel für diesen Typus ist Schleim im *Entfesselten Wotan*. Er brüstet sich mit seiner versatilen Prokuristentätigkeit im Verlagswesen: „Die Revolution haben wir verlegt. Alle Sünden wider das Blut haben wir verlegt. Den teutschen Geist haben wir verlegt. Wir haben eine Sendung erfüllt. Wir haben unsere Kasse gefüllt“ [SW 1, 428]. Zudem ist Schleim ein „völkisch Erwecker und Antisemit“¹⁸⁷, der seinen jüdischen Vater unter dem Einfluss

¹⁸⁴ D. Klein 1968, S. 138. Vgl. dazu auch Reimer 1971, S. 120f. „Kilman ist eine ironisch gebrochene Figur“ [Rey 1983, S. 258]. Er verkörpert den „neusachlichen [...] Typus“, der „sich teils zynisch lavierend, teils realistisch pflichtgesonnen mit den Gegebenheiten abzufinden versuchte, um das Beste daraus zu machen“ [Sloterdijk 1983, S. 878].

¹⁸⁵ Durzak 1979, S. 146.

¹⁸⁶ Harrison 1988, S. 123. Macht erscheint in Tollers Werk als korrumpierender Faktor [ebd., S. 122], was seine Hinwendung zu partizipativen Konzepten erklärt.

¹⁸⁷ Durzak 1979, S. 146.

der antisemitischen Tagespolitik verleugnet. Die Portiersfrau in *Pastor Hall* ist als Schnüfflerin gezeichnet, die nicht davor zurückschreckt, dem SS-Mann Gerte von den Vorgängen in Halls Wohnung zu berichten [SW 2, 587f.].

Von den erfolgs- und machthungrigen Mitläufern, zu denen auch Aufwiegler¹⁸⁸ beziehungsweise Provokateure [SW 3, EjiD, 208] gehören, setzt Toller Charaktere ab, die sich aus Verblendung – „Gräfin Gallig schwärmt [Wotan] als expressionistischen Heilsbringer an“¹⁸⁹ – oder aus Furcht anpassen. Letztere entwickeln in Tollers Texten im Ernstfall Courage und werden so doch noch zu positiven Vorbildern. Die ängstliche¹⁹⁰ Ida Hall stellt sich am Ende auf die Seite ihres Mannes. „Der alte Aufseher Müller [...] hatte nicht gewagt, mich zu warnen“ [SW 3, EjiD, 233], rettet Toller in *Eine Jugend in Deutschland* aber durch einen Stoß vor dem ihm auflauernden Mob. Aufseher Rand geht in *Hoppla, wir leben!* gehorsam seinem Dienst nach, um seine Lebensgrundlage nicht zu verlieren; nach seiner Auffassung führt er nur Befehle aus, er bemüht sich um eine Korrektheit, die selbstverantwortliches Handeln ausschließt:

RAND: Hab ich Sie nicht immer freundlich behandelt, Herr Kroll? Sie müssen es mir bestätigen.

ALBERT KROLL: So freundlich, daß, wenn man Ihnen befohlen: 'Umlegen', Sie sich einen nach dem andern geholt hätten. ... Stimme, honigsüß, Gesicht zum Küssen. 'Bitt schön, machen Sie es mir nicht schwer, ich tue nur meine Pflicht, gleich ists vorüber.' [SW 2, 129]

Ähnlich Rand stützt James in *Nie wieder Friede!* die bestehenden Verhältnisse durch gewissenhafte Pflichterfüllung. Sein Weltbild basiert auf dem einfältigen Glauben an die Gerechtigkeit der Mächtigen:

¹⁸⁸ Dames, der sich als Anarchist ausgegeben hat, um „denen [den aufständischen Matrosen] auf die Schliche“ [SW 2, FadK, 355] zu kommen.

¹⁸⁹ Durzak 1979, S. 146.

¹⁹⁰ „Die opportunistische Ida handelt nicht politisch verantwortungsbewußt, sondern stellt vielmehr die personifizierte Unvernunft dar, deren entscheidendes Merkmal für Toller die Furcht war“ [Röttger 1996, S. 256, Anm. 65].

JAMES: Ihr verdient es garnicht, Dass [sic] die Herren sich anstrengen und einen Frieden machen. Ihr hetzt ja doch weiter. Immer hetzt Ihr. Krieger seid Ihr. Geborene Krieger. Immer müsst Ihr wen bekriegen. Ihr gebt und gebt keine Ruh. Wenn Krieg ist, wollt Ihr Friede. Wenn Friede ist wollt Ihr Krieg. Weil Ihr nicht wisst, was Ihr wollt.

NOAH: Du hast recht. Dein Herr weiss, was er will.

JAMES: Ihr verdient ihn garnicht, den Herrn von Laban. Der denkt immer nur an Euch und immer nur an Euch, und wie er Arbeit für Euch schafft und wie Ihr zu Eurem Gelde kommt, ganz blass sieht er schon aus, der Herr von Laban, schlaflose Nächte hat er, der Herr von Laban. [SW 2, 538]

Diese Naivität setzt sich in der Verkörperung von Idealen oder Theorien fort, deren Gehalt in der Konfrontation der „Ideenträger“¹⁹¹ mit der Realität unterminiert wird. Wie die Schönheit in Calderóns *Großem Welttheater*, die davon überzeugt ist, ihre Wesensart sichere automatisch ihren Platz im Dies- und Jenseits,¹⁹² kreisen sich die Konstrukte im Selbstbezug zu Tode. Allegorische Konzepte werden vor allem in *Nie wieder Friede!* gehäuft verwendet:

[...] sind hier die einzelnen Figuren [...] reduziert auf die jeweilige Typisierung eines einzigen menschlichen Triebes oder Charakterzuges. Napoleon und Laban verkörpern den militärisch-politischen und den ökonomisch-politischen Machttrieb, Cain den Größenwahn, St. Francis und Rachel die Liebe, Socrates die Vernunft, Jacob die Pflicht, David die Anpassungsfähigkeit, Samuel die Hörigkeit. Tollers Figuren sind nicht, sondern sie stellen dar; sie repräsentieren bestimmte Eigenschaften als Marionetten, die über ihre Bewegungen und Handlungen nicht selbst entscheiden können. Die Fäden, an denen sie hängen, werden teilweise sichtbar, ja sogar die Puppenspieler sind ab und an erkennbar [...] die Fäden verheddern sich.¹⁹³

¹⁹¹ Rudloff 1989, S. 415, über Sonja Irene L. und den Namenlosen in *Masse Mensch*.

¹⁹² „Mir gib die Farben / von Jasmin, Rose und Nelke; / Blatt um Blatt und Strahl um Strahl / sollen im Wettstreit abstechen / von allen Lichtern des Tags / und allen Blumen des Mais; / sterbensmatt soll / vor Neid bei meinem Anblick die Sonne werden: / Und wie deren rotes Licht / die Sonnenblume sehen will, / soll jene die Blume meines Lichts sein, / die Sonne meine Sonnenblume“ [497-508]. „Ihm [dem König] begegnen muss ich, / um zu sehen, ob meine Schönheit / ihn mir in Liebe ergeben machen kann“ [816-818].

¹⁹³ Altenhofer 1976, S. 303f. [Hervorhebung übernommen]. Altenhofer bezieht sich auf die Namen der Figuren in der englischsprachigen Fassung.

Ideale begegnen vor allem in Form gängiger sozialistischer und religiöser Weltanschauungsmodelle, deren Dekonstruktion in weitschweifigen theoretischen Dialogen vollzogen wird. Solche „Paradigmen“¹⁹⁴ werden von Gruppen¹⁹⁵ oder Einzelfiguren verkörpert, besonders ausführlich werden sie in *Hinkemann* ausgeführt und zur Diskussion gestellt. Die mit sprechenden Namen versehenen Vertreter verschiedener Richtungen – der religiöse Singegott, der kommunistische Unbeschwert, Knatsch, der Anarchist, Immergleich, der wie so viele seine Ruhe möchte¹⁹⁶ – sind nicht vorausschauend wie die Vernunft des Calderónschen Welttheaters, sie wissen sich angesichts der tragischen Situation, die Hinkemann vorträgt, mit ihren Ideologien nicht zu behelfen, und noch weniger vermögen sie dem Leidtragenden selbst zu helfen. Noch offensichtlicher wird die „Gruppe geistiger Kopfarbeiter“ in *Hoppla, wir leben!* demontiert, deren logokratischer Ansatz jegliche Kommunikation mit dem Arbeiter Karl Thomas verhindert.¹⁹⁷ Historische Personen werden aufgrund ihrer symbolischen Bedeutung evoziert:

Um die Austauschbarkeit von Geschehnissen und Personen, die Unwirklichkeit der Realität bzw. die Undurchschaubarkeit der Wirklichkeit zu veranschaulichen hat Toller ähnlich wie Shaw historische Figuren eingeführt, die durch ihr handelndes Eingreifen in die gegenwärtigen Dunkelsteiner Affären die Relativität von Zeit und Raum, die unverminderte Präsenz der historischen Ereignisse dokumentieren. Sokrates, der heilige Franziskus und Napoleon repräsentieren Altertum, Mittelalter und Neuzeit, gleichzeitig stehen sie für menschliche Prinzipien und Triebe wie Verstand, selbstlose Liebe, berechnende Machtgier. In dieser Doppelfunktion der

¹⁹⁴ Rothe 1989, S. 190.

¹⁹⁵ Ebd.: „den Kilmanns und den Krolls“.

¹⁹⁶ Zu diesen Figuren vgl. u. a. Bütow 1975, S. 219-223 ; Eichenlaub 1980, S. 109f. ; Gonçalves da Silva 1985, S. 98 ; Dove 1986, S. 225 ; Kane 1987, S. 133 ; Partie 1988, S. 200-202 ; Chong 1998, S. 95-97 ; sowie Grunow-Erdmann 1994, S. 131: „Toller hat in ähnlicher Weise wie Großhahn auch die Genossen Hinkemanns eindimensional gestaltet, um die Beschränktheit ihrer Weltanschauung offenzulegen. Trotz dieser Eindimensionalität sind diese Figuren durch ihre verschiedene Sprechweise und ihr Verhalten individualisiert“ – allerdings nur, um die Unterschiedlichkeit und Ratlosigkeit der Positionen zu veranschaulichen. Dass Hinkemann ihre Menschlichkeit übersehe, in der Hoffnung läge [Kim 1998, S. 191], ist nicht sehr stichhaltig.

¹⁹⁷ Siehe dazu 2.2, Anm. 66.

historischen Figuren, die alle ihr Pendant auf Erden haben – Zeichen einer komplexen Struktur der Umkehrbarkeit bzw. Austauschbarkeit – kennzeichnet Toller archetypische Verhaltensweisen, die in ihrer Einseitigkeit und Ausschließlichkeit ewig wiederkehren.¹⁹⁸

Toller zeigt Napoleon im Gegensatz zum Menschlichkeit inkarnierenden Franz von Assisi als zynischen „Realpolitiker“¹⁹⁹, während die Sokratesfigur eine Möglichkeit der Selbstkritik bietet,²⁰⁰ andererseits aber als Symbol abendländischen Vernunftdenkens an die Wurzeln der europäischen Zivilisation erinnert und so ein Gegenmodell zum Faschismus evoziert. Identifizierungspotenzial besitzt auch das Verhalten des Zeitgenossen Erich Mühsam, weshalb dieser mehrfach erwähnt wird: „Im dritten Jahr stellten ihn seine Wärter an die Wand des Gefängnishofes und drohten ihm, ihn zu erschießen, wenn er nicht die Nazihymne singe. Er weigerte sich. [...] Und er sang. Er sang: Die Internationale.“ [SW 4.1, UKuD, 406].²⁰¹ Die Grausamkeit, für welche Toller die Nationalsozialisten verurteilt, lässt sich seiner Ansicht nach bis in die militärisch geprägte wilhelministische Gesellschaft und die maschinenhafte Gehorsamkeit der kaiserlichen Offiziere zurückverfolgen. Ihnen wirft Toller vor, ihre Befehle stets gewissenhaft ausgeführt zu haben, ohne diese zu hinterfragen: „DER OFFIZIER: Befehl Befehl. Gehorchen gehorchen. / Staatsinteresse Ruhe Ordnung. / Offizierspflicht. / DIE FRAU: Und der Mensch? / DER OFFIZIER: Jede Unterhaltung mir verboten. / Befehl Befehl“ [SW 1, MM, 106]. Das eingepflichtete Gefühl für Pflichterfüllung führt einerseits dazu, dass viele Soldaten euphorisch in den Ersten Weltkrieg gehen und die eigentliche Gefahr erst vor Ort umfassend wahrnehmen, ihren Fluchtreflex aber meist zu unterdrücken wissen: „Wir fühlen uns als Frontsoldaten,

¹⁹⁸ Altenhofer 1976, S. 295f.

¹⁹⁹ Eichenlaub 1980, S. 248.

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Toller beschreibt Mühsam als den „Schüler Tolstojs und Krapotkins“ [sic] und erweitert auf diese Weise das Identifikationspotenzial noch einmal in einer bestimmten Richtung. Die gleiche Begebenheit berichtet der Kommunist Peter Hofer mutmachend Pastor Hall [SW 2, PH, 618f.] Vgl. auch den Aufsatz *Mühsam* [SW 4.1, 535f.]. Zu der wiederholten Verwendung des Motivs vgl. u. a. ter Haar 1977, S. 127f.; Gustavson Marks 1980, S. 295; Dove 1986, S. 450; und Marx 2002, S. 80.

wir spielen Frontsoldaten [...] Nun spricht keiner mehr, wir atmen stiller, die verkrampfte Haltung löst sich, wir spielen nicht mehr Frontsoldaten, da wir die Front hören“ [SW 3, EJiD, 140]. Wie selbstverständlich bedingt die strenge militärische Hierarchie Überlegenheitsgefühl und Machtmissbrauch:

Am besten vertragen wir uns mit den aktiven Offizieren, ihre überlegene Art ist dem Sachlichen und Notwendigen zugewandt, verliert sich selten ans Kleinliche, am schlechtesten stehen wir mit den kleinbürgerlichen Reserveoffizieren, sie spielen sich auf und schikanieren bei jeder Gelegenheit, als müßten sie sich und uns beweisen, wie mächtige Herren sie geworden sind. [...] Sterben können die Offiziere wie wir, sagt Franz, aber leben können sie nicht mit uns. [147]

Wie bereits ausgeführt²⁰², verbindet Toller die Darstellung militärischer Strukturen mit Elementen des Totentanzes. Auf diese Weise schreibt er die Figurentradition fort: „Generell ist der Themenkomplexes [sic] Krieg und Totentanz hingegen bereits im Spätmittelalter durch die Aufnahme des Ritters oder Soldaten in die Ständefolge angelegt.“²⁰³ Die Soldatenfiguren in Tollers Werk sind jedoch durch eine Verschiedenheit gekennzeichnet, die nicht nur im militärischen Rang, sondern auch in Herkunft und Charakter angelegt ist; der mittelalterliche Figurentyp wird in Untertypen überführt. Eine Zwischenstellung nehmen die Matrosen in *Feuer aus den Kesseln* ein. Einerseits sind sie durch ihren Einsatz auf Kriegsschiffen Teil des Militärs, andererseits steht für sie kein abstrakter Vaterlandsgedanke, sondern das eigene Überleben im Vordergrund, was auch am Slogan „Gleiche Löhnung, gleiches Essen, wär der Krieg schon längst vergessen“ [SW 2, 334]²⁰⁴ deutlich wird. Auf ihre Verwurzelung in der Arbeiterklasse weisen auch die teilweise typischen Arbeiternamen²⁰⁵ hin, welche die Matrosen tragen und die auf das frühere Metier ihrer Familien hinweisen.

²⁰² Siehe 4.1, Anm. 114.

²⁰³ Samstad 2011, S. 99. Sie alle sind „Angehörige einer Funktionalhierarchie“ [Jäger 2005, S. 269].

²⁰⁴ Vgl. dazu auch SW 3, EJiD, 180: „'Gleiche Löhnung, gleiches Essen, wär' der Krieg schon längst vergessen', singen die Soldaten.“

²⁰⁵ Beckers, Weber, Fischer [SW 2, 267].

Ähnlich den „Frontschweinen“²⁰⁶ entspringen die Matrosen dem Arbeitermilieu, sie haben keinen Anteil an der Macht.²⁰⁷ Unter den Soldaten weisen diejenigen, die in irgend einer Form an Macht gelangen, als eigentliche „Soldateska“²⁰⁸ [SW 3, EJI, 230] das Verhalten auf, das Toller später auch bei den Nationalsozialisten beobachten wird: „Die Aufseher sind kriegsuntaugliche Landwehrleute, mit ihnen auszukommen, ist nicht schwer, aber die Bürounteroffiziere, die nie an der Front waren, behandeln uns mit zynischer Brutalität“ [171]. Das Bewusstsein für die eigene Stellung ist im Wilhelminismus weit verbreitet: „Unser Zugführer ist Student der Medizin [...] Er trägt Leutnantsabzeichen, wir spotten über seine Eitelkeit, seinen Dünkel, seinen Größenwahn“ [143f.].²⁰⁹ Ärzte stellt Toller ebenfalls als weitgehend homogene Gruppe dar, die ihrer Aufgabe in Krieg und Frieden unter Wahrung pflichtbewusster Distanz nachgeht: „Man soll nicht zu große Ansprüche an Ärzte stellen [...] Von dem, was den Menschen bedrückt, weiß er nichts, und wenn er es weiß, versteht er es nicht“ [178f.].²¹⁰ Ähnlich verhält es sich auch mit den

²⁰⁶ Beispielhaft sei hier „Sebastian, der Bauernknecht aus Berchtesgaden“ erwähnt: „Er ist fromm, und er begreift nicht, warum dieser Krieg tobt“ [SW 3, EJI, 143].

²⁰⁷ Hartmut Kahn konstatiert für *Feuer aus den Kesseln* ein Zurückhalten in der Typisierung: „Bei Toller dominiert der Report, der Bericht-Charakter, seine Matrosenfiguren sind nicht Repräsentanten ihrer Klasse“ [Kahn 1980, S. 46].

²⁰⁸ An dieser Stelle anachronistisch, da Toller so erstmals die Soldaten der Weimarer Republik bezeichnet, die für die gefangenen Revolutionäre der Bayerischen Räterepublik zuständig sind. Die beschriebenen Soldaten sind jedoch im Wilhelminismus sozialisiert worden.

²⁰⁹ Toller verstärkt diesen Eindruck, indem er zeigt, dass auch er sich nicht entziehen kann: „Mit Gewalt werde ich eingekleidet. Die Militärhosen und -stiefel üben eine magische Wirkung aus, mein 'Stolz' ist verletzt, da ich den Rock eines 'Gemeinen' anziehen soll. – Wo sind die Tressen? sage ich, ich bin Unteroffizier“ [SW 3, EJI, 168]. Hye Suk Kim erkennt die Verankerung des Militarismus im gesellschaftlichen Diskurs als „Strategie der Systemerhaltung“ [Kim 1998, S. 172].

²¹⁰ Besonders eindrücklich charakterisiert Toller den negativen Arzttypus in der Kontrastierung mit einer seltenen Erfahrung mitmenschlichen Verhaltens: „Mittags kommt der Arzt, ein Jude. Er untersucht mich, man müsse alle Pazifisten an die Wand stellen, sagt er, dann verschreibt er Aspirin und verweigert dem Fiebernden eine zweite Decke. Die Nacht liege ich in hohem Fieber, niemand kümmert sich um mich. Am nächsten Morgen kommt ein anderer Arzt [...]: Ich hasse den Krieg wie Sie, ich werde Ihnen helfen, jetzt schicke ich Sie ins Lazarett, später schreibe ich Sie haftunfähig. [...] Nachmittags bringt mich ein

Priestergestalten in Tollers Werk. In *Masse Mensch* [SW 1, 105] wird Sonja Irene L. von einem Priester besucht, der ihr kein Gehör schenkt, sondern nur seine Lehre von der Schlechtigkeit der Menschheit verbreiten will. Er urteilt ab, um Vergebung zuteilen zu können, und wird so zur „Karikatur“²¹¹ seines Standes. Die dritte Station der *Wandlung* [SW 1, 20] führt einen Pfarrer ein, der das Antlitz Friedrichs trägt, welcher von seinem Glauben abfällt. Die geistliche Kaste, im mittelalterlichen Totentanz wie alle anderen Figuren dem „Gleichheitsprinzip“²¹², aber speziell auch der „Ermahnung für die Mächtigen“²¹³ unterstellt, bemüht sich zwar um Erfüllung ihrer Pflicht zur Nächstenliebe²¹⁴, unterwirft sich als Teil einer hierarchisch gegliederten Institution zugleich aber nicht nur gesellschaftlichem, sondern auch kirchlichem Zwang.²¹⁵

Krankenwagen ins Militärlazarett. Im Aufnahmezimmer sitzt ein chauvinistischer jüdischer Unteroffizier, ich solle meinem Schöpfer danken, grollt er, daß die Ärzte sich meiner annähmen, Deutschland habe ein Recht nicht nur auf Belgien, sondern auch auf Calais, wenn Deutschland die Stadt nicht behalte, würden die Engländer sie einstecken“ [SW 3, EJD, 172f. ; zur Parallelisierung von Arzt und Unteroffizier durch Variation vgl. Eichenlaub 1980, S. 40]. Zur Problematik der Zeichnung jüdischer Figuren in Tollers Werk siehe 4.1, Anm. 177. Eine weitere positive Arztgestalt in SW 3, EJD, 246, die negativ dargestellten Arztfiguren sind jedoch in der Überzahl [vgl. SW 3, EJD, 173 und 223 sowie BadG, 304]. Hye Suk Kim parallelisiert die strikte Pflichterfüllung des Arztes in der *Wandlung* mit der Einstellung des Kriegstodes, „der das 'ordnende Prinzip' selbst ist“ [Kim 1998, S. 52]. Der Arzt konzentriert sich nur auf die äußerliche Gesundheit des Patienten und nicht auf die psychische Konstitution [Partie 1988, S. 119]. „[F]igurenmotivische Bezüge“ ergeben sich auch zwischen karriereorientierten Ärzten und Heilern in *Wunder in Amerika* und *Die blinde Göttin* [Jäger 2005, S. 199].

²¹¹ Bebandorf 1990, S. 82. Der Priester hat kein Vertrauen in die Menschen [Reimer 1971, S. 47], er droht „mit seinen Worten [auch] ihren Glauben an den Menschen und das Menschliche zu vernichten“ [Reso 1957, S. 85]. Zu den Priestern in den Dramen *Die Wandlung*, *Masse Mensch* und *Die Maschinenstürmer* vgl. Reimer 1971, S. 143, weiterführend Reimers 2000, S. 324.

²¹² Samstad 2011, S. 30.

²¹³ Ebd., S. 31.

²¹⁴ SW 3, EJD, 248: „Ein Pfarrer sah es und veranlaßte, daß ich in die chirurgische Klinik geschafft wurde.“

²¹⁵ „Die Regierungsparteien [im republikanischen Spanien] fordern, daß kein Geistlicher Präsident der Republik werden dürfe. [...] Madariaga, der Vertreter Spaniens beim Völkerbund [...] erinnert an den Erzbischof von Sevilla, der einmal öffentlich die Berechtigung

Erst Friedrich Hall, der sowohl im Personenverzeichnis als auch in den Regie- und Dialoganweisungen mit seinem vollen Namen aufgeführt wird, benutzt seine Pastorenfunktion in positivem Sinne als Plattform. Als „Kontrastfigur“²¹⁶ bildet er zwar ein Gegenmodell zu den negativ besetzten Kirchenvertretern aus früheren Dramen; mit Pipermann bleibt die moralische Integrität der Kirche als Ganzer aber weiterhin fraglich. Verfolgt man den Analyseansatz der Figurenanalogie zu Welttheater und Totentanz weiter, so entsprechen der „arbeitsreiche[n] Pflicht“ [Calderón, 341] des Calderónschen Bauern am ehesten Tollers Arbeiterfiguren, die in den ersten Dramen noch überwiegend als nummerierte Masse²¹⁷ auftreten und erst mit den *Maschinenstürmern* an Kontur gewinnen. Eine stilisierende Annäherung an „den Proletarier“ erfolgt vor allem in *Hinkemann* über die Figur des Paul Großhahn²¹⁸, der sein eigenes Arbeiterleben kommentierend zusammenfasst:

Was hat denn son Prolet von seinem Leben? Wenn er auf die Welt kommt, flucht der Alte, daß wieder ein Esser mehr da ist. Hungrig geht er morgens in die Schule, und wenn er abends ins Bett geht, zwiebelt ihm der Hunger das Gedärm. Na, und dann kommt er in die Fron. Er verkauft seine Arbeitskraft, wie man einen Liter

der Republik anerkannte, und der dann gezwungen wurde, diese Ansicht zu revidieren. 'Von wem wurde er gezwungen', ruft er, 'von einer fremden Macht. Wie kann der Herr Kollege behaupten, der Geistliche sei unabhängig und gehorche nur seinem Vaterland?' [SW 4.1, *Das neue Spanien*, 698].

²¹⁶ Rothstein 1987, S. 260. Zu Friedrich Hall als Gegenfigur zu anderen Religionsführern bzw. -anhängern in Tollers Werk vgl. auch Partie 1988, S. 345.

²¹⁷ Scholz 2014, S. 44.

²¹⁸ Großhahn wird als „klassenbewußte[r] Prolet[]“ gestaltet, zugleich aber durch seine Handlungsweise negativiert, was sich auf die Wahrnehmung der gesamten Arbeiterklasse im Drama auswirke [Marnette 1963, S. 267]. Auch Malcolm Pittock [1979, S. 105] sieht die Ironie gerade darin, dass Großhahn eigentlich ein verbaler Revolutionär sei. Hinkemann selbst ist durch seine Ausnahmesituation aus der typenhaften Darstellung herausgenommen. René Eichenlaub betont, Toller habe die Figur des Hinkemann als Allegorie verschiedener Schicksale gestaltet, ihn aber dennoch als Individuum gezeigt, da er sich bewusst gewesen sei, „qu'il y a des hommes et des ouvriers, et non l'Homme, l'Ouvrier“ [„dass es Menschen und Arbeiter gibt, und nicht den Menschen, den Arbeiter“; Eichenlaub 1980, S. 113]. Andreas Lixl [1986, S. 105] hebt hervor, Tollers „Klischeebild“ vom Arbeiter sei im Gefängnis korrigiert worden, bedenkt dabei aber nicht, dass Toller bereits an der Front auf engem Raum und in einer Extremsituation mit Arbeitern in Kontakt gekommen ist.

Petroleum verkauft und gehört dem Unternehmer, dem Prinzipal. Er wird ... sozusagen ... ein Hammer oder ein Stuhl oder ein Dampfhebel oder ein Federhalter oder er wird ein Bügeleisen. Es ist doch so! ... Was bleibt sein einziges Vergnügen? *Die Liebe!* [...] Sehen Sie, die reichen Leute haben so viele Sachen, mit denen sie sich amüsieren ... Badereisen und Musik und Bücher ... Aber unsereiner? Man liest ja auch einst ein Buch, aber doch nicht jeden Tag. Dazu haben wir in der Schule zu wenig gelernt, dazu fehlt es an Grips. [...] Für uns Proleten ist die Liebe ganz was anderes als für die reichen Leute. Sie ist für uns ... sozusagen ... der Lebenskern. [SW 1, 197]²¹⁹

Diese grobe, schablonenhafte Typisierung verfeinert Toller in der Folge, bis er in *Hoppla, wir leben!* mit Albert Kroll, Eva Berg und Mutter Meller eine gewisse Bandbreite erreicht.²²⁰ Eva Berg wandelt sich von der naiven Romanikerin zur engagierten Aktivistin, die jedoch nicht immer mit Bedacht agiert.

²¹⁹ Dazu kontrastierend Tollers vermutlich etwas naive Einschätzung der Verhältnisse in Spanien: „Der spanische Arbeiter macht aus der Arbeit kein Evangelium, aus dem Geld keinen Götzen. Darum wird man niemals in Spanien Servilität vor den Reichen beobachten, deutsche Unternehmer, die es von Hause aus anders gewöhnt sind, beklagen sich bitter über den fehlenden 'Respekt' des spanischen Arbeiters. Die Demokratie des Alltags beruht auf Jahrhunderte währender Lebensgewohnheit [...] Das abscheuliche Wort 'time is money' begreift der spanische Arbeiter nicht, er lebt nicht, um zu arbeiten, er arbeitet, weil er leben will“ [SW 4.1, *Das neue Spanien*, 708f.].

²²⁰ Wie in *Feuer aus den Kesseln* werden mehrere Hauptcharaktere entworfen [Gustavson Marks 1980, S. 186-189]. Dem, dass sich Toller mit der Gruppe Kroll, Mutter Meller und Eva Berg identifiziere [Altenhofer 1976, S. 159], steht schon allein die Tatsache entgegen, dass diese drei Figuren Unterschiedliches repräsentieren, auch wenn Michael Ossar meint, sie würden alle wie Kilman für Arten des Revisionismus stehen [Ossar 1980, S. 141], dem mit Karl Thomas eine anarchistische Alternative entgegengestellt sei [ebd., S. 146]. Natürlich zeigt Toller über diese Gruppe die Wichtigkeit „der ermüdenden, erfolglos scheinenden politischen Kleinarbeit“ [ebd., S. 157] und das Erringen von Wahlstimmen als „Sprungbrett zu Taten“ [SW 2, Hwl, 127 ; vgl. dazu ter Haar 1977, S. 60, zur Darstellung der Kleinarbeit in *Eine Jugend in Deutschland* ebd., S. 176], doch steht nicht die Sprachrohrfunktion im Mittelpunkt, sondern das Aufzeigen verschiedener Strategien, über die sich gesellschaftliche Strukturen aufbrechen lassen. Diese Strategien führen nicht automatisch zum Erfolg: „Die Arbeiterschaft wird zwar immer organisierter, aber immer mehr mit erheblichen Schwächen dargestellt, und so wird sie entmythisiert. [...] Außerdem rückt die sozial-politische Revolution zeitlich in größere Ferne“ [Kim 1998, S. 163 ; vgl. auch Marnette 1963, S. 304f.]. Malcolm Pittock proklamiert gar, ihre systeminterne Arbeit

Karl Leydecker definiert ihren wesentlichen Charakterzug als Sachlichkeit, die das Menschliche verdränge.²²¹ Mutter Meller ist weise, aber auch etwas desillusioniert. Albert Kroll macht sich ebenso wenig Illusionen wie sie, er ist aber tatkräftig, gut informiert und entspricht einem kämpferischen Typus mit Vorbildfunktion.²²² Es gelingt ihm, die „vitale Seite“, die das Verhalten von Karl Thomas, seine „Wut und Aggressivität“ bestimmt, „durch Vernunft“ zu zügeln.²²³ „Weil ich mit Volldampf fahren will, wenns Zeit ist. Es gehört Kraft dazu, sich zu gedulden“ [SW 2, 129]. Kroll ist in Jimmy Cobbett aus den *Maschinenstürmern* präfiguriert,²²⁴ allerdings besteht zwischen den beiden Figu-

sei so dargestellt, dass sie mit Sicherheit keine Änderung herbeiführen werde; im Vergleich zu Hinkemann seien die Figuren nicht in der Lage, das ganze Ausmaß der gesellschaftlichen Unmenschlichkeit und Verrücktheit zu erkennen [Pittock 1979, S. 119f.]. In jedem Fall ist die Figurengestaltung in *Hoppla* positiver als in *Hinkemann*, in dem Toller „[a]ußer diesem Proletenschicksal noch Ausschnitte aus der Denkart des Proletariats [gezeigt hat]; des bornierten Nur-Partei-Menschen; des rohen egoistischen Proletariats; der proletarischen Frau. Toller vermochte allerdings mehr 'Milieu', als dessen dichterische Gestaltung zu geben“ [Roth 1924, zitiert nach GW 6, 154 ; siehe dazu auch 4.1, Anm. 156].

²²¹ Leydecker 1998, S. 127. Sie zeichnet sich durch Gefühllosigkeit und Kälte aus [Gustavson Marks 1980, S. 204]. Ein Erklärungsansatz, der Evas Lernprozess herausarbeitet, bei Willard 1988, S. 164-166. Peter Sloterdijk [1983, S. 890] konstatiert: „In einem 'reifer', taktischer und trauriger gewordenen Sozialismus versagt die alte moralisch-revoltische Sprache. Karl Thomas nennt die neue Sachlichkeit der Linksengagierten 'Verhärtung'. Ist es das? Eva, die sich durchaus noch in der Tradition des sozialistischen Kampfes weiß, spricht vom Erwachsenwerden.“ Sie verkörpere die „Haltung eines linken Existentialismus (mit einer Prise Soziologie)“ [ebd., S. 892].

²²² „Kroll ist, wie Kändler konstatiert, ein neuer Figurentypus, ungleich Karl ohne Vorläufer in Tollers Werk“ [Rothe 1989, S. 192 ; vgl. dazu Kändler 1970 (1981), S. 101]. Es ist aber nicht zulässig, Kroll einfach als Analogie zu Toller zu lesen, und daraus zu schließen: „Karl ist eine Seele in Tollers Brust, Albert die andere“ [Rothe 1989, S. 193]. Eine Charakterisierung Krolls bei Willard 1988, S. 161f.

²²³ Kim 1998, S. 281. An die Stelle der radikalen „Wandlung“ des Menschen tritt ein „Lernprozeß“ [ebd.]. Diesem mag, wie Andreas Meier dies darstellt, vielleicht eine „naturalistisch formulierte Skepsis gegenüber dem Postulat einer auf Solidarität beruhenden Macht der Arbeiter“ anhaften [Meier 2002, S. 309]. In der Figur Krolls zeigt sich aber eine realistisch gezeichnete Alternative zu dieser pessimistischen Haltung.

²²⁴ Vgl. dazu Rothe 1989, S. 184: „Indem er [Toller] zwischen dem weitsichtigen Gewerkschaftler Cobbett und dem kurzichtig aktionistischen Demagogen Wible unterschied, nahm er bereits sein späteres Eintreten für die praktische Basisarbeit, vor allem in den

ren der Unterschied, dass Jimmy weggegangen ist, um sich zum Gewerkschafter zu bilden, Kroll hingegen aus der Mitte der Arbeiterschaft heraus agiert. Dieser Unterschied manifestiert sich auch in der Apersonalität von Jimmys Selbstbezeichnung: „Nennen Sie mich 'Namenlos'. Oder nennen Sie mich 'Vollzeitler', wie Sie Ihre Arbeiter nennen“ [SW 1, 164]. Jimmy markiert auf diese Weise den repräsentativen Charakter seines Diskurses²²⁵ und erhebt sich zum universellen Prinzip. Er ist nicht zwangsläufig ortsgebunden: „Man nennt mich den landfremden Rebellen, der die Arbeiter in Nottingham lehrte“ [165]. Albert Kroll hingegen bezieht seine Autorität aus der Tatsache, dass er schon seit Langem am „Alltag“ [SW 2, 122] teilnimmt und mit den Arbeitern „Schlimme Zeiten“ [ebd.] durchgemacht hat. Er ist insofern mit den *Maschinenstürmern* verknüpft, als er Jimmys Politik flacher Hierarchien²²⁶ auf einer pragmatischen Ebene fortführt: „Die Arbeiter, die von John irreführt wurden [insbesondere Ned Lud], erkennen zwar Jimmys Wertsystem wieder an, aber ein elitärer Führer wird von ihnen nicht mehr gewünscht, sondern erkenntnisfähigere Arbeiter.“²²⁷ Albert Kroll wirkt als Figur dem blinden Obrigkeitseingetragenen entgegen, der, wie der fünfte Arbeiter zeigt, aus einer Parteizugehörigkeit entstehen kann: „Sollte man nicht lieber die Partei fragen?“ [128] – Kroll verkörpert selbstverantwortliches, relativ unabhängiges²²⁸ aber dennoch organisiertes Vorgehen: „Die Partei! Sind wir Wickelkinder?“ [129].

Betrieben, vorweg“. William Cobbett, der das englische Proletariat zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit seiner Zeitschrift *Political Register* direkt ansprach, und dessen Namen Toller entlehnt, widmet Edward P. Thompson in seiner *Entstehung der englischen Arbeiterklasse* ein ganzes Kapitel [vgl. Thompson 1987, zweiter Band, S. 845-863].

²²⁵ Dove 1986, S. 178, und Davies 1996, S. 185.

²²⁶ „NED LUD: Wir wählen dich zum Führer! / JIMMY: Ein jeder dient dem Volk, ein jeder dient dem Werk, ein jeder Führer!“ [SW 2, 152]. Vgl. dazu Ossar 1980, S. 52: „As each worker at the same time serves the greater cause and retains his autonomy, he is at once servant and leader. But such joyfully assumed servitude is by no means slavery“. Trotz der hoch gegriffenen Ausdrucksweise fasst Ossars Bemerkung Jimmys Programm treffend zusammen.

²²⁷ Kim 1998, S. 162.

²²⁸ „Parteilich eindeutig zuordnen lassen sich die Krolls nicht“ [Rothe 1989, S. 193]. Krolls Funktion besteht gerade darin, die Möglichkeit des Bewahrens der eigenen Indivi-

Die Darstellung dieser Position hat zu Kritik vonseiten der KPD geführt, die von einem völligen Missverstehen der Absichten Tollers gekennzeichnet ist. In seiner Rezension bemerkt der Journalist Alexander Abusch, der später Chefredakteur des KPD-Organs *Rote Fahne* werden sollte und nach dem Zweiten Weltkrieg innerhalb der SED aufstieg:

Toller bleibt natürlich *inkonsequent*. Er spricht zwar in seinem Stück sehr oft von der 'Partei', vermeidet aber peinlich, zu sagen, daß nur die *Kommunistische Partei* die einzige revolutionäre Partei des Proletariats sein kann. [...] Gegenüber seinen früheren Stücken zeigt sich in Tollers neuem Stück dahingehend ein *Fortschritt*, daß er Reportage gemacht hat. Er ist gestalterisch dem Proletariat näher gekommen. Er hat in die Arbeiterviertel hineingehorcht und einige lebendige Figuren nachgezeichnet [...] Neben der pathetischen Deklamation in seinen früheren Stücken sind in diesem Stück schon Ansätze proletarischer Realität sichtbar. Daß Toller die glänzende dichterische Idee, die revolutionäre Ungeduld eines seit 1919 gefangenen Arbeiters [...] *realistisch* nicht bewältigen konnte, war zu erwarten. Dazu hat er immer noch nicht genügend das Proletariat erlebt. Seine Hauptfigur, Karl Thomas, erstarrt nicht [...].²²⁹

Dass Albert Kroll die eigentliche Vorbildfunktion ausfüllt, erkennt Abusch nicht. Auch Michael Ossar geht davon aus, Tollers Sympathien lägen bei Karl Thomas, sieht aber nicht nur ihn scheitern, sondern begründungslos auch Krolls „evolutionären“ Weg.²³⁰

dualität trotz des Einsatzes für ein höheres Ziel zu zeigen, während das intendiert produktive, aber in der Wirkung destruktive Verhalten von Karl Thomas illustriert, dass das Individuum zu einem Bewusstsein seiner Eingebundenheit in eine Gemeinschaft gelangen muss, um folgenreiche Impulsivität zu verhindern [Reimer 1971, S. 91 und 118].

²²⁹ Alexander Abusch: Tollers Stück. In: Die Rote Fahne vom 7. September 1927. Zitiert nach GW 6, 186f.

²³⁰ Vgl. Ossar 1980, S. 147 und 150. Die Tatsache, dass *Hoppla, wir leben!* ein „negative[s] Gesellschaftsbild“ zeichnet [Golec 2002, S. 175], reicht allein noch nicht als Gradmesser für Krolls Konzept aus. Penelope Willard macht die Ambivalenz der Darstellung in einer Argumentation deutlich, die sich selbst in den Widersprüchen des Dramas verfängt: einerseits geht sie davon aus, Toller fühle sich aufgrund der ähnlichen biographischen Erfahrung in Karl Thomas ein und alle anderen Positionen seien in einem unsympathischeren Licht dargestellt [Willard 1988, S. 142], andererseits hebt sie Tollers Affinität zum Pragmatismus der Gruppe um Kroll hervor [ebd., S. 146f.].

Doch Karl Thomas ist eigentlich eine der Defizienzfiguren²³¹, die Tollers Werk durchziehen. Es handelt sich dabei um eine Figurengruppe, deren einzelne Glieder durch verschieden geartete Unzulänglichkeiten gekennzeichnet sind. Indem jeweils genau eine von der Gesellschaft als Defekt aufgefasste Eigenschaft in den Vordergrund gestellt und damit ein exakt begrenztes Identifikationspotential geboten wird, sind diese Figuren als Defiziententypen greifbar. Eine große Zahl der anderen, in der Gesellschaft etablierten Figuren stehen diesen Defiziententypen negativ gegenüber. Dass sie aufgrund ihrer Andersartigkeit eine nüchternere Sichtweise der sozialen Strukturen entwickelt haben, wird ihnen oftmals vorgeworfen: „Du belästigst mich. Du hast kein Distanzgefühl“ [SW 1, DW, 39], klagt Friedrichs gut situierter Onkel. Friedrich ist nicht nur „Staatsfeind“ [ebd.], sondern auch Künstler; er steht folglich zweifach außerhalb der Gesellschaft. Diese zusätzliche Dimension der *Wandlung* als „expressionistisches Intellektuellen- bzw. Künstlerdrama“²³² stellt eine Erweiterung der identifikatorischen Rezeptionsebene dar. Als orientierungsloser junger Mann ohne „bürgerlichen Brotberuf“ [8] und dann als Kriegsheimkehrer ist er nicht in die alltäglichen Abläufe eingebunden, was

²³¹ Rothe 1983 (²1997), S. 88: „Fiktionale Gestalten wie der Bettler, der alte Reaper oder Louis mit der Karre sind eher expressionistische Defiziententypen als realistische Proleten: der philosophierende Bettler korrigiert als Wahrredner Cobbetts idealisierende Sicht des Proletariats, der halb verrückte, halb visionäre Reaper darf das Schlußwort sprechen, Louis geht auf eine Samotschiner Kindheitserinnerung zurück.“ Zur Genese dieser Figuren vgl. auch N. A. Furness: Toller and the Luddites: Fact and Symbol in "Die Maschinenstürmer". In: *The Modern Language Review* 73 (1978), Nr. 4, S. 856. Und der verzweifelte, dem Wahnsinn nahestehende Karl Thomas, der nicht mehr in die bestehende Gesellschaft passt, sieht seinen Anschlagversuch auf (alb)traumhafte Weise vereitelt. Obwohl er als Außenseiter einen anderen Blick auf die Welt hat, gelingt es ihm nicht, eine erfolgreiche Strategie zu entwickeln, um die allgemeine gesellschaftliche Situation zu verändern [Reimer 1971, S. 119]. In seiner Ablehnung von Erkenntnis ähnelt er dem frühen Friedrich der *Wandlung* [Harrison 1988, S. 59], doch bedingt die anders wahrgenommene gesellschaftliche Realität die Unmöglichkeit eines eindimensionalen utopischen Entwurfs, der direkt zum Ziel eines gemeinschaftlichen Richtungswechsels führt.

²³² G. Fischer 2002, S. 118.

seinen Blick für das Verhalten der anderen schärft. Dem Heimkehrertypus gehören auch Hinkemann und Karl Thomas²³³ an. Karl Thomas kehrt zwar nicht aus dem Krieg, aber aus Gefängnis und psychiatrischer Klinik zurück, und wie Hinkemann findet er eine Gesellschaft vor, mit der er sich nicht identifizieren kann, in der er keinen Platz findet. Beide Figuren, der am Rande des Wahnsinns²³⁴ balancierende Karl Thomas und Hinkemann, Protagonist der „Kriegs-Krüppel-Tragödie“ [SW 3, BadG, 403], kommen als defizitäre Figuren in der neuen Gesellschaft an, sie inkarnieren „den Typus des gescheiterten, unglücklichen Protagonisten.“²³⁵ Karl Thomas jedoch gelingt es nicht, sich aus seiner Verwirrung zu befreien, wohingegen Hinkemann sehend²³⁶ wird: „Zu dem Zeitpunkt, an dem er nur noch ein Narr ist [...], kann er die Wahrheit erkennen und darf sie ungehindert aussprechen.“²³⁷

²³³ Rothe 1989, S. 192. Beide sind in gewisser Hinsicht Opfer [Partie 1988, S. 340]. Peter Sloterdijk bezeichnet *Hoppla, wir leben!* als „[d]ie bedeutendste Rückkehrergeschichte“ der zwanziger Jahre [Sloterdijk 1983, S. 887].

²³⁴ Zur Gegenüberstellung von Irrsinn und Vernunft in *Hoppla* als Kritik der Neuen Sachlichkeit vgl. Vanhelleputte 2000, S. 198. Dass die beiden Kategorien je nach Perspektive austauschbar sind, zeigt der „Normal!“-Gesang des Chors der Insassen [SW 2, Hwl, 156].

²³⁵ ter Haar 1999, S. 18.

²³⁶ „Der Grund, dass Hinkemann sieht, ist seine Position des Außerhalb“ [Scholz 2014, S. 152]. Das Sehen nimmt in Hinkemanns Welterfahrung eine zentrale Stellung ein: „Immer geht man durch die Straßen wie ein Blinder. Und auf einmal *sieht* man“ [SW 1, 223]. Er steht verzweifelt vor der „sinnlose[n], unendliche[n] Not der blinden Kreatur [...] Alles Sehen wird mir Wissen, alles Wissen Leid“ [231]. Zur Verbindung von Dunkelheit, Licht und Erkenntnis beziehungsweise zu Sehen und Erkenntnis vgl. Partie 1988, S. 205-208, und Reimers 2000, S. 92. Auch in seine rückblickende Darstellung lässt Toller das Erkenntnismotiv einfließen: „An der Wand meiner Zelle flirren Sonnenlichter. Zwei eirunde Flecke bilden sich, wie sähe der Mensch das Leben, den der Krieg entmannt hat, ist der gesunde Mensch nicht mit Blindheit geschlagen? Minuten später schreibe ich die Fabel zu meinem Drama *Hinkemann*“ [SW 3, EJiD, 266f. ; vgl. dazu Willard 1988, S. 106].

²³⁷ Scholz 2014, S. 152. Helen Cafferty sieht in Hinkemann „the deranged seer“ [Cafferty 1981, S. 50]. Eine ähnliche Seherfigur ist auch der sehgeschädigte Schumacher in *Wunder in Amerika* [vgl. dazu Partie 1988, S. 302].

Wie der Narr im Shakespearschen Drama²³⁸ scheint Hinkemann, den seine schwierige Position zu einem tieferen Verständnis führt, stellenweise beinahe belustigt: „Es gibt zwei Arten von Heiterkeit: die aus Unwissen und die trotz Wissen. Bei der zweiten ist immer ein Stück Wahnsinn dabei“ [SW 3, BadG, 378]. Doch auch solche Defiziententypen, die sich ihrer Außenseiterposition nicht bewusst sind, können der Welt als Harlekinfiguren den Spiegel vorhalten. Dies gilt insbesondere für Pickel, dessen scheinbare Einfalt als Störfaktor²³⁹ durch *Hoppla, wir leben!* geistert. Doch Pickel weiß: „Zwar die Eisenbahnen ziehen den Blitz an, jedoch die Menschen sind Schuld daran mit ihrem

²³⁸ Die Tradition reicht noch weiter zurück: „Neben diesem 'offenen' Sprechen besitzt das Volk aus der Tradition des mittelalterlichen Volkstheaters eine Möglichkeit, seine Situation zu reflektieren: es ist die der sprachlichen Inversion. Sie wird von Shakespeare aus dem mittelalterlichen Spiel übernommen und durch ihn dem Drama des 18./19. Jahrhunderts tradiert. [...] eine repräsentative Figur übernimmt die traditionelle Rolle des Narren, dessen topsy-turvydom Wahrheit und Weisheit sagt“ [Hannelore Schläffer: Dramenform und Klassenstruktur. Eine Analyse der dramatis persona "Volk", Stuttgart 1972 [= Metzler Studienausgabe], S. 24]. Ossar 1980, S. 101, und Benson 1987, S. 87, konstatieren diese Funktion bereits für den Bettler in den *Maschinenstürmern*, den Cecil Davies mit Gloster aus Shakespeares *King Lear* gleichsetzt [Davies 1996, S. 171]. Der Narr darf sich Dinge herausnehmen, für die er als einfacher Bürger von der Gesellschaft sanktioniert werden würde: „Wenige geleiten [den durch die Schuld der Bauern gestorbenen] Julius zu Grabe, meist Kinder und Narren“ [SW 3, EJD, 120]. In negativem Sinn als „Narr“, d.h. als Unwissenden, schätzt Kroll Karl Thomas ein [SW 2, Hwl, 129 ; vgl. dazu Hermand 1971 (1981), S. 167], wohingegen bei der ebenfalls negativen Zuweisung durch Ure an den „gefährliche[n] Narr“ Jimmy noch ein gewisses Maß an Bewunderung für den „Mann“ durchscheint [SW 1, DMs, 168 ; vgl. dazu Woithe Soudek 1974, S. 119, und Scholz 2014, S. 166].

²³⁹ Pickel „irrlüchert gleich einer Witzfigur aus dem *Simplizissimus* durch Piscators Etagenbühne. Als Charge entlehnte ihn Toller der Dramenliteratur des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, in der Pickelhering, von englischen Wandertruppen um 1600 eingeführt, den dummen August abgegeben hatte. Wie von einem Marionettenspieler an unsichtbaren Fäden geführt, taucht Pickel unvermittelt, aber mit unfehlbarem Timing an den neuralgischen Schauplätzen des Spiels auf“ [Rothe 1989, S. 197]. Rothe verkennt die kommentierende Funktion dieser Figur allerdings, wenn er behauptet: „Mit den Millionen Pickels in den zahllosen Winkeln der Republik, das ist wohl Tollers Botschaft, läßt sich kein Staat machen, schon gar nicht eine sozialistische Demokratie aufbauen und behaupten“ [ebd.]. Auch René Eichenlaub identifiziert Pickel als „Pickelhering“ beziehungsweise Zirkusclown und sieht in ihm „un précurseur du théâtre de l'absurde“ [„einen Vorläufer des

neumodischen Getös“ [SW 2, 126]. Wissende Narren sind auch die Bettler in Tollers Dramen. Wenngleich der alte Reaper auf Gottessuche in den *Maschinenstürmern* als Orakelgestalt inszeniert wird, deren scheinbare Weisheit sich allein auf biblische Zitate gründet,²⁴⁰ so ist es im selben Drama eigentlich der Bettler,²⁴¹ der sich trotz seiner plumpen Ausdrucksweise als luzider Beobachter der gesellschaftlichen Verhältnisse erweist: „Glaubst du, ich würde mich

absurden Theaters“ ; Eichenlaub 1980, S. 180]. Eine ausführliche Interpretation seiner Funktion in den verschiedenen Versionen des Dramas bietet Willard 1988, S. 166-172, die ihn vor allem auch als desillusionierten Anhänger der Republik sieht und damit eine Tiefendimension feststellt, welche über die einfache Definition „Pickelhering“ hinausreicht.

²⁴⁰ „Da sie sich für Weise hielten, sind sie zu Narren geworden“ [SW 1, DMs, 147 ; Römer 1,22, vgl. Stellenkommentar, 437]. Reaper, „Prophet und Gottesrichter in einer Person“ [Grunow-Erdmann 1994, S. 108], erfüllt seine Rolle defizitär. Er ist ein Doppelgänger des Sehers Teiresias aus der antiken Mythologie [Bütow 1975, S. 154f., Benson 1987, S. 87, Reimers 2000, S. 75]. Er weist Ähnlichkeiten mit der biblischen Hiobfigur auf [Schapkow 1996, S. 38, Anm. 36], tappt selbst aber im Dunkeln – seine „greisenhafte Hilflosigkeit“ [Bütow 1975, S. 155] steht im Widerspruch zu seiner Rolle, er benötigt selbst eine „Leit- und Integrationsfigur“ [Schapkow 1996, S. 30]. Zu den verschiedenen Aspekten seiner Gottesvorstellung vgl. Kim 1998, S. 150. Mit Dorothea Klein lässt sich die Bedeutung dieser Figur nur fassen als „Repräsentant der 'alten' Zeit in ihrem Wahn, ihrer Müdigkeit und ihrer verirren Suche nach der Wahrheit“ [D. Klein 1968, S. 79]. Zur Verbindung des alten Reaper mit Hilse aus Gerhart Hauptmanns *Webern* vgl. Clair Hayden Bell: Toller's "Die Maschinenstürmer". In: Monatshefte für Deutschen Unterricht 30 (1938), Nr. 2, S. 67.

²⁴¹ Der Bettler verkörpert als stehende dramatische Figur das Leitmotiv der Armut [Woithe Soudek 1974, S. 133f.]. Sein „Außenseitertum ist sozial begründet“, zugleich ist er „außerhalb des eigentlichen Handlungsgeschehens angesiedelt“ [Grunow-Erdmann 1994, S. 116]. Er „steht als Symbol einer absterbenden Gegenwart Jimmy als dem Propheten einer besseren Zukunft gegenüber. In der Konkurrenz der Rollen macht sich der Bettler dabei selbst zu einer Art von Propheten der Gegenwart“ [Bütow 1975, S. 163 ; Hans Marnette sieht ihn gar als „deus ex machina“, Marnette 1963, S. 237]. Der Bettler verfügt über eine „Vogelperspektive“ [Kim 1998, S. 148] und wirkt als Korrektiv [Gonçalves da Silva 1985, S. 95]. Er ist der „Wahrheitssucher [...], der als einziger die Vorgänge mit weitblickendem Verstandeshorizont überschaut, aber nicht eingreifen kann. [...] Der alte Reaper, dessen Geistesschwäche symbolisch mit der politischen Kopf- und Bewußtlosigkeit des Volkes gleichzusetzen ist, umkreist hilflos und irr die Leiche des Erschlagenen“ [Bebendorf 1990, S. 120]. Der alte Reaper verkörpert wie später Hinkemann eine existenzialistische Angst [Gonçalves da Silva 1985, S. 95] und – im Gegensatz zu Jimmy, für den Gott keine Relevanz besitzt – die metaphysische Sehnsucht des Menschen [Woithe Soudek

an einen Fettsack wenden? Wenn es nur Reiche auf Erden gäbe, da müßten die Bettler verhungern. Die Armen teilen mit uns. Dafür kommen sie auch ins Himmelreich“ [SW 1, 139]. Noch deutlicher, dafür aber weniger typenhaft ist der nach dreißig Jahren arbeitslose Noah in *Nie wieder Friede!* konturiert:

Nicht Socrates, der Denker, [...] ist der Überlegene, der Lehrer, sondern Noah, der neben einem gesunden Menschenverstand vor allem Intuition, Humor, Gelassenheit und Erfahrung mitbringt. Dieser stellungslose Arbeiter ist der einzige in Tollers politischer Satire, der in Ansätzen als Mensch erkennbar wird, weil er allein fähig ist, Erfahrungen zu machen und zumindest teilweise zu lernen. Diese Fähigkeit beruht jedoch auf einem Negativum: auf seiner Aussenseiterrolle, auf seiner 'Minderwertigkeit' in der gesellschaftlichen Hierarchie. Alle anderen Personen sind – ihrer Funktion als Vertreter eines Prinzips oder eines Triebs entsprechend – flach und typenhaft gezeichnet. Noahs kurze, treffsichere Gesellschaftsanalyse überzeugt selbst Socrates[.]²⁴²

1947, S. 94]. Kirsten Reimers hält fest, „daß der Gott, wie der Alte ihn sieht, seine Macht nur aus dem Glauben an ihn erhält. [...] So stellt der alte Reaper den Aspekt der geistig-religiöse[n] Einschränkung der Weber dar. [...] Im Gegensatz zum alten Reaper ist der Bettler ein bewußter, weltlicher Narr, ganz auf das Diesseits bezogen. Er steht am Rand der Gesellschaft und betrachtet das Geschehen in Nottingham aus kritischer Distanz. Er ist eindeutig Jimmy Cobbett zugeordnet“ [Reimers 2000, S. 76]. Der Bettler und, unbewusst, auch der alte Reaper dienen der „Kommentierung des Geschehens“ [Rinke 2010, S. 112 ; Dove 1986, S. 171 ; vgl. auch Reso 1957, S. 163, der im Bettler den „alte[n] Räsonneur des Theaters, der hemmt o[d]er vorantreibt“ sieht] und der stellvertretenden Kritik der Hauptfigur [Rothstein 1987, S. 119]. „Es ist anzunehmen, daß Reaper die Textperspektive vertritt, die an der Seite der Arbeiter [...] ihren Erkenntnisprozeß begleitet“ [Kim 1998, S. 149]. Die so thematisierte Konfrontation von Vision und Realität sieht Richard Dove bereits in der Szene *Deutsche Revolution* präfiguriert und in den Auseinandersetzungen Hinkemann / Budenbesitzer sowie Karl Thomas / ehemalige Kameraden forgesetzt [Dove 1986, S. 148f.]. Renate Benson interpretiert den Bettler und den alten Reaper als „Sprachrohr“ von Tollers „neugewonnene[m] Realismus“ [Benson 1987, S. 87]. Klaus Bebindorf sieht im Bettler einen fatalistischen Zug [Bebindorf 1990, S. 112]; in jedem Fall ist er aber luzider als der alte Reaper, „a strange half-mad, half-mystical character“ [Kane 1987, S. 131].

²⁴² Altenhofer 1976, S. 298. Zum Zusammenspiel von Noah und Sokrates vgl. auch Jäger 2005, S. 217. Noah übernimmt „eine Begleiterfunktion“ [Reimers 2000, S. 302]. Die Bezeichnung „philosophical tramp“ fasst Noahs Wesensart zusammen [N. A. Furness: *The Dramatist as Exile. Ernst Toller and the English Theatre*. In: *Theatre and Film in Exile. German Artists in Britain, 1933-1945*. Hrsg. von Günter Berghaus, Oxford 1989, S. 131],

Noah, kein Teil der „[f]este[n] Standesordnung“²⁴³ Dunkelsteins mehr, erfüllt seine Rolle mit „Humor“ und unterscheidet sich dadurch von der Gestalt des bettelnden Armen Calderónscher Prägung, der seine Rolle als drückendes Los empfindet: „Für mich muss es ein Trauerspiel sein, / und für die anderen nicht?“ [Calderón, 391f.]. Noah besitzt ein Feingefühl für vom Menschen gemachte Standesunterschiede,²⁴⁴ weiß diese deshalb aber auch zu unterlaufen.²⁴⁵

wohingegen „Tor“ [Bütow 1975, S. 386] die überlegt-kritische Dimension außer Acht lässt. Mit seinem biblischen Namensvetter [denn „Dunkelstein ist, in gewolltem Anachronismus, bevölkert mit biblischen Figuren“, John M. Spalek und Penelope D. Willard: Ernst Toller. In: Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. Band 2: New York. Teil 2. Hrsg. von John M. Spalek und Joseph Strelka, Bern 1989, S. 1732] ist Noah über das Motiv der moralischen Standfestigkeit verbunden.

²⁴³ Kim 1998, S. 297.

²⁴⁴ Vgl. „Noahs Lied“: „Weil der Mensch vom Affen abstammt / Will der Mensch nicht gleich sein, / Weil der Mensch eine Seele hat, / Will der Mensch auch reich sein. / Jedem hat das Schicksal seine Gaben, / In das Bett der Frau Mama gelegt, / Wer nichts hat, der soll nichts haben, / Wer viel hat, der hats mit Recht verdient. / Und so muss der eine eben, / Betteln und in Lumpen gehn, / Und der andre darf im Lichte leben / Darf die Welt von oben sehn“ [SW 2, NwF, 539 ; dazu ausführlich Kim 1998, S. 304: „Wichtig [in Noahs Wertsystem] ist, daß man die wahre Realität erkennt. I[n] Noahs Lied werden die sozial-politischen Verhältnisse hinsichtlich der weltlichen und der religiösen Lehre über das Wesen des Menschen ironisch dargestellt“. Noah erkennt die Manipulierbarkeit der Menschen [ebd., S. 306]. Zum biologistischen Diskurs vgl. Scholz 2014, S. 82f. ; zur Verbindung des Lieds zu Heinrich Heines *Lazarus*-Zyklus vgl. Neuhaus 2002, S. 180]. „Eine besondere Variante des bitter-ironischen Kommentars zum vorherigen und nachfolgenden Bühnengeschehen [im Drama der Weimarer Republik] liefern die einmontierten Chansons, die Augenzeugenberichten zufolge die Zuschauer stark zu emotionalisieren vermochten“ [Fischer-Lichte 1993, S. 116]. In kommentierender Funktion schreiben sich die Lieder in den didaktischen Gestus von Tollers Dramen ein: „Toller, too, uses the lyrics in part as a 'distancing' device, but in part also to provide a concise statement of the essence of the principal characters“ [Furness 1989, S. 130]. „Mit den Liedern wirbt der Autor um Sympathie für seine Figuren“ [Rothstein 1987, S. 229], sie stellen zudem ein Gemeinschaftsgefühl her und entsprechen einer nach außen gerichteten Kommunikationsform, wenn sie gemeinsam intoniert werden: „Doch unsere Lieder könnt Ihr nicht verbieten. Hört Ihr, wovon sie singen?“ [SW 3, BadG, 287]. Liederinlagen erzeugen aber auch den Eindruck von Bewegung, wodurch sie in die Nähe der Tanzmotivik rücken.

²⁴⁵ Hye Suk Kim interpretiert allerdings zu viel in den Text hinein, wenn Noah als Vertreter der „Unterschicht“ Dunkelsteins gesehen wird, die „eine proletarische Masse“ bilde und

Indem er sich selbstironisch als „Trottel“ [SW 2, 538] bezeichnet, demaskiert er seinen Dialogpartner James, der einer Gesellschaft dient, die Noah an den Rand gedrängt hat: „JAMES: Alle, das sind die anständigen Leute, die friedlichen Bürger, die arbeiten und Steuern zahlen, die wissen, was sich gehört und nicht herumlaufen und herumlungern. Alle? Dazu gehörst Du nicht“ [543].²⁴⁶ Es ist diese erzwungene Unabhängigkeit, die den Bettler Noah zum Kritiker prädestiniert: „Seine Autonomie befähigt ihn dazu, die Vorbedingungen von Krieg und totalitären Bewegungen zu erkennen.“²⁴⁷ Eine ähnliche Aussage transportiert der Rollentausch von Blindem und Taubstummem²⁴⁸, die Gott nicht hören beziehungsweise sehen. Die unerwartete Gewitztheit der beiden Defizienttypen unterstreicht in gewisser Weise Jimmys Anklage des Fabrikbesitzers Ure: „Oh, blind seid Ihr, und da Ihr Blinde seid, / Ward uns gegeben, mit klaren Augen diese Welt zu schauen“ [SW 1, DMs, 165]. Die Hellsichtigkeit der scheinbaren „Unzulänglichkeits“²⁴⁹- und

„sich anders als die Masse [verhalte], die im Text als Volk auftritt und blind dem gegenwärtigen Machthaber folgt“ [Kim 1998, S. 303]. Insbesondere für die Wirksamkeit eines Zusammenschlusses mit Rahel und Jakob [ebd.], der ja kaum Redeanteil hat, gibt es im Text keine Anhaltspunkte.

²⁴⁶ Vgl. dazu auch Davies 1996, S. 416.

²⁴⁷ Röttger 1996, S. 249. Noah steht wie u. a. auch der Bettler in den *Maschinenstürmern* „in der literarhistorischen Tradition der weisen Narren“ [Neuhaus 2002, S. 179] – „seine Ironie bedroh[t] den Mythos in dessen Substanz“ [ebd., S. 183].

²⁴⁸ „*Ein Blinder; von einem Taubstummen geführt, tastet sich vorwärts.* / DER ALTE REAPER: He, Bruder Blinder, sag’, wo find’ ich Gott? / DER BLINDE: Ich hör’ ihn nicht. Frag’ du den Führer. / [...] *Der Taubstumme macht Gebärde des Nichtverstehens. Der Blinde lacht.* [...] DER BLINDE: Er ist taubstumm und er sieht ihn nicht.“ [SW 1, DMs, 157 ; zu dieser Szene u. a. Davies 1996, S. 170, und Kim 1998, S. 145f.]. Diese Szene illustriert weniger die „Verstocktheit des Menschen“ [Grunow-Erdmann 1994, S. 108] als vielmehr die Ausweichmanöver eines unwilligen Gottes.

Zur Darstellung des Hörens als Kommunikationselement in *Eine Jugend in Deutschland* vgl. Descourvières 1999, S. 68-70.

²⁴⁹ Bebindorf 1990, S. 114. Bebindorf zählt auch Wible zu diesen, was aber nicht zutrifft. Die Überspitzung der Defizienttypen zu „Zerrbildern, welche keine Menschen mehr sind“ und ein „Maschinendasein“ [Samstad 2011, S. 132] führen, findet sich nur in der *Wandlung*.

„Randfiguren“²⁵⁰ modifiziert die expressionistische Utopie vom Neuen Menschen.²⁵¹ Letztendlich stehen sie in einer Reihe mit den Begleitern.²⁵² Werden die Protagonisten in den ersten beiden Dramen noch von Figuren geleitet, die weiser und wissender als sie selbst erscheinen,²⁵³ teilt Toller diese Aufgabe in den späteren Dramen Außenseiterfiguren zu. Zugleich überträgt Toller die Funktion des kommentierenden Begleitens, die eigentlich der Gestalt zukommt, die den Tod verkörpert, ins Diesseits. Vereinfacht wird die Übertragung durch die Grundstruktur des mittelalterlichen Totentanzes: „Auf der Textebene überwiegt die Auffassung vom Tod als Person, die in den Dialog mit den menschlichen Tanzpartnern eintritt.“²⁵⁴ Indem die dialogische Struktur beibehalten, die Bezugsperson aber nach Belieben eingesetzt, eventuell mit den Insignien des tanzenden Todes ausgestattet wird, erfolgt eine Erweiterung des Spielraums. Gleiches gilt für die einer aktualisierten Ständereihe entsprechenden Tänzer: „Life itself is described as the unstoppable progress towards the danse macabre, the *Totentanz* of time. [...] the dancers here include sentries and prostitutes, who are not facing imminent death and thus diminish the fatal aspect of this dance“²⁵⁵.

²⁵⁰ Schreiber 1997, S. 201: „Die Randfiguren stehen in ihrer Versehrtheit gegen eine sozialdarwinistisch ausgelegte Schöpfungsordnung.“ Friedrichs Onkel in der *Wandlung* vertritt bereits einen „Sozialdarwinismus“ [Kim 1998, S. 33]. Propagiert wird die auf „Zuchtwahl“ [SW 2, Hwl, 137] ausgelegte Ordnung auch von der Gruppe geistiger Kopfarbeiter in *Hoppla, wir leben!* [Rothstein 1987, S. 162], wodurch das „expressionistische Ideal vom neuen Menschen [...] verfremdet“ und damit desavouiert wird [ebd.].

²⁵¹ Der in der *Wandlung* noch naiv übernommene „expressionistische[] Traum von einer neuen, idealen Gesellschaft, geschaffen durch eine vollständige gewandelte, eine menschliche Menschheit“ [Samstad 2011, S. 118] kommt angesichts der festgefahrenen Machtstrukturen und des Unwillens zur Veränderung an seine Grenzen.

²⁵² Zum Beispiel „[d]er Bettler, [...] eine deutlich erkennbare Variation der früheren Begleitergestalten“ [D. Klein 1968, S. 79].

²⁵³ In der *Wandlung* treten Begleiterfiguren auf, „die als wissende und prophetische Gestalten für Friedrich wegweisende und erkenntniserweiternde Funktion haben“ [Reimers 2000, S. 47]. Der Begleiter in *Masse Mensch* wird mitunter als innere „Wegweiserinstanz“ oder „Gewissen“ Sonja Irene L.s interpretiert [Kim 1998, S. 120], doch er „befindet sich auf einer höheren Ebene als die Frau“ [ebd., S. 119], was ihn zugleich externalisiert.

²⁵⁴ Schulte: Totentanz. In: RLW III, S. 659.

²⁵⁵ Beringer 2012, S. 154. Tollers Aneignung der Totentanzmotivik sei damit „both traditional and innovative“ [ebd., S. 160].

Den Protagonisten, nicht nur dem Rezipienten, soll die Möglichkeit gegeben werden, durch positiv wirkende Tätigkeit aus dem Totentanz des Hier und Jetzt auszubrechen, wodurch ein möglicher Handlungsansatz durchgespielt und auf seine Tauglichkeit hin überprüft werden kann. Bezieht man die Frage, „welche Gestalt der Tod im 20. Jahrhundert annimmt und inwiefern ihm dabei weiterhin eine Spiegel- bzw. Doppelgängerfunktion unterstellt werden darf“²⁵⁶, auf Tollers Dramen, so ist also zunächst einmal festzuhalten, dass es sich dabei um eine zweifache Problematik handelt, welche den Tod als Gestalt und die Tanzenden, im mittelalterlichen Totentanz Menschen an der Schwelle zum Jenseits beziehungsweise Tote, umfasst.²⁵⁷ Die Spiegelfunktion wird auch bei solchem Tanzpersonal beibehalten, dem der Tod nicht unmittelbar bevorsteht, denn die Tänzer bilden als Repräsentanten der Gesellschaft weiterhin eine Identifikations- und Projektionsfläche, potenziert durch die Allgegenwärtigkeit des Todes²⁵⁸ als Folge des Ersten Weltkriegs. Schwieriger hingegen erweist sich in der Moderne die Darstellung des Todes als Gestalt und damit einhergehend die Legitimierung des Sterbens als sinnhafter Teil des Schöpfungsplans, überwacht von „dem Tod“ als Beauftragter Gottes. Aus dieser Projektionslücke erklärt sich die explizite Kennzeichnung des personifizierten Todes in Tollers Dramen sowie die Aufteilung in „Kriegstod“ und „Friedenstod“ in der *Wandlung*:

²⁵⁶ Samstad 2011, S. 23.

²⁵⁷ Christina Samstad verwischt die Grenzen, da sie nicht scharf zwischen personifiziertem Tod und Sterbenden bzw. Tänzern trennt: „Entsprechend stellt die *Wandlung* jene Entindividualisierung der Opfer im Massenvernichtungskrieg dar. Sie tut dies durch Typisierung sowie Allegorisierung des auftretenden Personals. So gibt es zum einen den allegorisierten, personifizierten Tod als Skelett, Krüppel, Kranker, Soldat, Gefangener oder andere Personen, die, abgesehen vom Protagonisten Friedrich, nur durch die Bezeichnung ihrer funktionalen Rolle – etwa ihre Berufsbezeichnung oder die Bezeichnung ihrer Beziehung zur Hauptfigur – gekennzeichnet sind. Viele darunter repräsentieren Vertreter der kritikwürdigen bestehenden gesellschaftlichen Ordnung. Dies erinnert stark an die Revue des Personals im Totentanz“ [ebd., S. 128]. „Alle mittelalterlichen Textzeugen zeigen ein Nebeneinander von Toten und Tod, auf darstellerischer Ebene treten unterschiedliche Totengestalten [nicht der Tod selbst, der ja zum Tanz geladen hat!] auf, die in ihrer Vielfalt den Tod symbolisieren“ [Schulte: Totentanz. In: RLW III, S. 659].

²⁵⁸ Zur Umsetzung dieser Allgegenwärtigkeit in der *Wandlung* vgl. Eichenlaub 1980, S. 58f.

Einerseits wird mittels der Konzeption des Kriegstodes das Einheit stiftende Element des Krieges, welches zudem über den Tod hinaus gelten soll, als Illusion enttarnt. Andererseits wird mittels des Friedenstodes zugleich auch die patriotische Fiktion des sogenannten Heldentodes, der Bestattung mit militärischen Orden dekonstruiert. Die höhere Bedeutung, die dem Tod damit verliehen werden soll, zerfällt. Somit ist es der Massentod, nicht der individuelle, der gezeigt wird – Orden würden den Tod individualisieren. Von einem solchen Tod aber ist kaum mehr die Einzigartigkeit des Lebens abzuleiten.²⁵⁹

Den Platz des mittelalterlichen Todes, der jedem Menschen nach Erfüllung seiner Rolle zuteil wird, haben sinndekonstruierende Todesstilisierungen eingenommen. Die Sinnlosigkeit des Massensterbens im Krieg trägt zum Bruch mit der Gottesvorstellung bei. Dass dieser Bruch nicht mehr rückgängig gemacht werden kann, zeigt sich in der Scheinheiligkeit der Dunkelsteiner, die Noah demaskiert:

James schmückt den Tisch mit einem schwarzen Tuch und einer umflorten Kerze. Noah tritt ein. / NOAH: Ist wer gestorben? / JAMES: Hier wird der Krieg begraben. / NOAH: So bist Du ein Leichengräber. / JAMES: Trottel! / NOAH: Bist Du ein Scheintotengräber? (lacht.) / JAMES: Lach nicht. / NOAH: Ist es zum Weinen? [SW 2, NwF, 537]

Nicht Noah entpuppt sich als der „Trottel“, sondern James und alle, die zum feierlichen Begräbnis des Krieges erscheinen, kurze Zeit darauf dann aber wieder dessen Auferstehung zelebrieren werden. Zwar führt Toller noch „Gestalten [ein], die als allegorische Figuren den Tod verkörpern. Ihr gemeinsames Merkmal ist, daß sie statt eines Kopfes einen Totenschädel haben.“²⁶⁰ Eine Gleichsetzung der ihre von Gott verliehene Pflicht ausübenden mittelalterlichen Todesgestalt und dieser „unberufenen Richter in schwarzen Mänteln mit Totenschädeln“ [SW 1, DW, 29] ist allerdings aufgrund der aufgebrochenen Sinnzuschreibungen nicht mehr möglich.

²⁵⁹ Samstad 2011, S. 129. Die Instrumentalisierung des Todes als Propagandainstrument erfährt in der Setzung des Kriegstodes als Sinnbild für die Rüstungsindustrie [ebd., S. 131] eine kapitalismuskritische Erweiterung. Zum Komplex von Kriegs- und Friedenstod vgl. auch Kim 1998, S. 30f. und 48-50.

²⁶⁰ Rothstein 1987, S. 47.

Toller bedient sich solcher Figuren wie des (mund)harmonikaspielenden²⁶¹ Namenlosen, die eine starke Ähnlichkeit zur mittelalterlichen Todesgestalt aufweisen, aber nicht mit dieser gleichzusetzen sind.²⁶² Toller schreibt sich in die expressionistische Tradition ein, in der die „Typisierung des Personals [...] zunächst der Figurenkonzeption im Totentanz“²⁶³ entspricht. Die Untersuchung der Verwendung von Totentanzelementen hat weiterhin deutlich gemacht, dass die gesellschaftliche Auffächerung und Typisierung der Figuren den Rezipienten zu einer Identifikationsleistung und zu Veränderung bewirkendem Handeln anregen soll.²⁶⁴ Dieser didaktische Charakter und die Vor-

²⁶¹ „Verbreitet ist ebenfalls der Tod als Spielmann mit Musikinstrumenten. Hier zeigen sich Berührungspunkte mit dem Rattenfängermotiv. Auch als Narr [man beachte die Verbindung zur Welttheatermetapher!] tritt der Tod seinen Opfern gegenüber. Die französische Tradition kennt außerdem noch den Tod als Totengräber mit Spaten und Sarg“ [Samstad 2011, S. 22]. Die letztgenannte Variante erhellt die obenstehenden Worte Noahs an den „Scheintotengräber“ James und begegnet in Form eines Beerdigungsunternehmers auch in Wolfgang Borcherts *Draußen vor der Tür*. Dass es sich beim Spiel des Namenlosen um eine Einladung zum Totentanz handelt, ist in der Forschung unbestritten [vgl. dazu Chen 1998, S. 47 ; Beringer 2012, S. 153 ; Pittock 1972, S. 175]. Renate Benson sieht die Art des Harmonikaspiels des Namenlosen als Ausdruck der Demagogie [Benson 1987, S. 63]. Sowohl der Tanz im Gefängnis [SW 3, EJD, 175 ; siehe S. 157] als auch der Trauermarsch in *Die blinde Göttin* [SW 2, DbG, 467 ; vgl. dazu auch Scholz 2014, S. 110] stehen mit dem Motiv des Mundharmonikaspiels und der Konnotation des Verfalls in Verbindung. Gleiches gilt für das Leitmotiv der Leierkastenmusik und des Musikautomaten in *Hinkemann*, der mit dem „Teufel“ Großhahn in Verbindung gebracht wird [Bütow 1975, S. 239-241].

²⁶² Beringer 2012, S. 160.

²⁶³ Samstad 2011, S. 106.

²⁶⁴ Zu diesem Ergebnis kommt auch Christina Samstad: „Wie der traditionelle Totentanz stellt das Stationendrama die Unzulänglichkeiten dieser Welt samt ihrer kritikwürdigen Zustände dar, um eine Veränderung des Gegebenen, des Rezipienten hin zum positiven Gegenbild zu provozieren. Allerdings zeigt sich hier auch ein wesentlicher Unterschied: Während sich im spätmittelalterlichen Totentanz das Personal durch Passivität auszeichnet, die Wandlung demnach außerästhetisch vom Rezipienten vollzogen werden soll, führt der Protagonist expressionistischer Dramen die geforderte Wandlung exemplarisch vor. Eine solche Wandlung mutet daher jedoch ebenfalls apokalyptisch an. Denn sie verweist den 'Wandlungsauftrag' nicht lediglich an den Rezipienten, sondern gestaltet ihn literarisch“ [ebd., S. 107].

führung einer Ständereihe ist allerdings nicht nur dem Totentanz vorbehalten, sondern auch integraler Bestandteil des Welttheaters. Toller gestaltet eine große Zahl seiner Figuren in Anlehnung an diese beiden Genres, modifiziert traditionelle Charakteristika jedoch, um die Typenbildung an zeitgenössische Gesellschaftsstrukturen anzupassen. Wie für andere Anverwandlungen der Welttheatermetapher im 20. Jahrhundert gilt: „Der Zuschauer wird in das Spiel involviert [...], in dem ihm unterschiedliche Verhaltensweisen und ihre Konsequenzen vorgeführt werden, [er wird] zu einer Stellungnahme herausgefordert, damit auch in seinem eigenen Verhalten gezielt beeinflusst, belehrt.“²⁶⁵

²⁶⁵ Kühnel 1992, S. 27.

4.2 Der Doppelgänger – Ein universelles Motiv

4.2.1 Vorbemerkung

Wie gezeigt wurde, lassen sich bestimmte Figuren in Tollers Werk als repräsentative Typen in Analogie zur zeitgenössischen Gesellschaft auffassen. Die Typisierung impliziert Struktureigenschaften unter den Figuren:

Individuelle Figurencharakteristika sollen [...] den Figurentypen [...] ermöglichen, das strukturelle Wirkungsprinzip einer Gesellschaft beispielhaft aufzuklären, um so das Publikum zur Analyse und Kritik dieser Lebensumstände zu befähigen. Deshalb erweitert Toller sein Figurenensemble um redundante Parallelvertreter derselben Funktion. Sie geben das menschliche Spektrum an, das solchen gesellschaftlichen Bedingungen ausgesetzt ist und abweichende Reaktionsstrategien auf soziale und existentielle Bedrohung zeigt.²⁶⁶

Unabhängig von der in den vorangegangenen Kapiteln ausgeführten, an Welttheater und Totentanz gebundenen Typisierung parallelisiert Toller weitere Figuren, die zwar aufgrund ihrer Position und komplexeren Gestaltung nicht einfach auf Gesellschaftsgruppen übertragbar sind, aber genug Ähnlichkeiten aufweisen, um als Doppelgänger bezeichnet zu werden. Doppelgänger treten unter verschiedenen Vorzeichen immer wieder in Erscheinung, sie sind mehr oder weniger universell einsetzbar.²⁶⁷ Widmet sich Dorothea Klein dem Verhältnis der Figuren unter dem Gesichtspunkt „eine[r] dramatisch wirksam gewordene[n] Stufung“²⁶⁸, die sie mit Georg Lukács als „Hierarchie der Gestalten“²⁶⁹ bezeichnet, geht das vorliegende Kapitel der Parallelisierung gleichwertiger Figuren nach. Im Mittelpunkt stehen die unterschiedlichen Kontexte,

²⁶⁶ Jäger 2005, S. 110f.

²⁶⁷ Im expressionistischen Drama, insbesondere bei Georg Kaiser, wird die Doppelgänger-motivik aufgrund des hohen Symbolgehalts verstärkt eingesetzt [Styan 1981, S. 52].

²⁶⁸ D. Klein 1968, S. 110. Die Stufung der Figuren löse „das dezentrierte Prinzip der Reihung“ ab [ebd.], sei aber weiterhin Teil dieser „Dezentration“, welche die „Intensivierung der zentralen Antithetik“ unterstütze [ebd., S. 63].

²⁶⁹ Ebd. Dorothea Klein bezieht sich der damaligen Editionsphase entsprechend auf Georg

in denen Toller Doppelgänger in sein Werk einbaut. Dabei ist zu beachten, dass die Ausprägungen der Doppelgängermotivik von bewusst sichtbar gemachten Doppelungen in einer Szene bis zu mehrere Texte übergreifenden Darstellungen reichen und damit auf verschiedenen intratextuellen Ebenen wirksam werden. Intratextuelle und offensichtliche Doppelungen, die über eine rein serielle Typenbildung²⁷⁰ hinausgehen, finden sich beispielhaft in *Masse Mensch*: zum Einen schreibt bereits das Personenverzeichnis „Sonja Irene L., eine Frau“ mit genau denselben Worten sowohl den „Spieler[n]“ als auch den „Gestalten der Traumbilder“ zu; zum Anderen sind die Traumbilder mit Antlitzveränderungen angereichert, welche die Grenzen zwischen den Personen verwischen und so eine weitere Rezeptionsebene einfügen. Der Schreiber im Zweiten Bild trägt das „Antlitz des Mannes“ [SW 1, 74], eines Beamten, wodurch dessen Verbindung und Treue zum Staat unterstrichen wird,²⁷¹ für die er als Gefangenefigur im Vierten Bild stellvertretend bestraft werden soll – doch dann verwandelt sich sein Antlitz „in das Einer Wache“ [89] und nimmt somit die Gegenposition ein: „DIE FRAU: Gestern standst du / An der Mauer. / [...] Das bist du, / Der heute / An der Mauer steht. / Mensch / Das bist du. / Erkenn dich doch: / Das bist du.“²⁷² Die Frau wird

Lukács: Probleme des Realismus, Berlin 1955, S. 66. Die Stelle ist in der später erschienenen Werkausgabe zu finden unter: Georg Lukács: Die intellektuelle Physiognomie des künstlerischen Gestaltens (1936). In: Ders.: Essays über Realismus [= Werke Band 4, Probleme des Realismus I], Neuwied u. a. 1971, S. 157. Obgleich Klein davon ausgeht, Lukács habe den Terminus „eingeführt[]“, verweist dieser selbst doch ganz entschieden auf André Gide.

²⁷⁰ Wie bei „der seriellen Herstellung von militärischem Männermaterial“ [Scholz 2014, S. 172], also soldatischen Doppelgängern. Zu weiteren Nummerierungen siehe 4.1, Anm. 176 und S. 186 sowie Scholz 2014, S. 108. Treffend ist Gerhard Scholz' kreisende These von der „Serialität der Erzeugung und Erzeugung von Serialität“ [Scholz 2014, S. 60], die zwar unter Bezugnahme auf die Motivreihe „Autofabrik – Tierfabrik – Todeszelle“ gebildet worden ist, sich aber auf Tollers Strategie der Figurennummerierung übertragen lässt: die Durchnummerierung als serielles Mittel erzeugt den Eindruck einer Serialität der Figuren.

²⁷¹ Vgl. dazu auch Pittock 1972, S. 169.

²⁷² Zur Logik dieses Positionswechsels vgl. Pittock 1972, S. 175f. „[F]ür die Frau macht die politische Position [zu diesem Zeitpunkt!] keinen Unterschied [mehr!]“ [Alexander von

im Sechsten Bild als „eine Gefesselte“ [96] eingeführt, die im inneren Kampf einer „Masse / Antlitzloser“ [98] gegenübersteht.²⁷³ Wie die Antlitzveränderung öffnet auch die Verwendung von Masken neue Rezeptionsebenen. Die Regieanweisung zum Vorspiel der *Maschinenstürmer* macht den Vorschlag: „Der Darsteller Jimmys könnte in Lord Byrons Maske auftreten, der Darsteller Ures in der Maske des Lord Castlereagh“ [SW 1, 133 ; sic].²⁷⁴ Auf diese Weise werden die Standpunkte der Hauptfiguren bereits im Vorspiel determiniert.²⁷⁵

Charakteristisch für *Die Maschinenstürmer* ist eine Wiederholungsstruktur, die sich als Parallelität in der Figurenkonstellation äußern kann. [...] Die Parallelität in der Figurenkonstellation kann aber auch dazu dienen, statt der Affinität den Kontrast zu betonen, wobei der Schauplatz das Moment der Wiederholung verdeutlicht.²⁷⁶

Fortgeführt wird diese Kontrastierung innerhalb der *Maschinenstürmer* durch die Gegenüberstellung des reichen Kindes „Sorgenlos“ und armen Kindes

Bormann: Nämlich der Mensch ist unbekannt. Ein dramatischer Disput über Humanität und Revolution. In: Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Herman Meyer zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Alexander von Bormann in Verbindung mit Karl Robert Mandelkow und Anthonius H. Touber, Tübingen 1976, S. 856]. Die Szene erinnert an die „altindische Erkenntnis des 'Tat twam asi' [...] 'Das bist du'“ [A. Klein 1958 (1981), S. 58] beziehungsweise an „Gnothi seauton – erkenne dich selbst, was du sein könntest und was du bist“ [Scholz 2014, S. 120].

²⁷³ Vgl. dazu Benson 1987, S. 64.

²⁷⁴ Vgl. dazu Dove 1986, S. 187, und Woithe Soudek 1974, S. 117f., die Tollers Gebrauch von Masken in eine klassisch-dramatische Traditionslinie stellt [ebd., S. 137]. Wie in den Dramen Strindbergs treten Charaktere bei Toller mitunter in verschiedenen Rollen auf [Styan 1981, S. 57]. Cecil Davies sieht in der Verwendung von Masken ein wichtiges Element der Verdoppelung [Davies 1996, S. 174].

²⁷⁵ Es geht erst in zweiter Instanz darum, „eine engere Verbindung zwischen dem Prolog und dem Drama herzustellen“ [Benson 1987, S. 79]. Zum Malthus-Darwin-Ideenkomplex vgl. u. a. Davies 1996, S. 178 und 186f. ; Ossar 1980, S. 109-111 und 114f. [auch zu Kropotkin] ; und Scholz 2014, S. 81.

²⁷⁶ Rothstein 1987, S. 107. Rothstein fährt fort: „Auch im Nacheinander der auftretenden Figuren ist eine Parallelität gegeben. Der Besucher spricht zuerst mit Henry und dann mit Ure. Der Unterschied zwischen den beiden Besuchern erscheint im Hinblick darauf, was sie hier gemeinsam haben, um so deutlicher.“

„Immerelend“ [137]. Für die Selbstdefinition der Figuren und Plausibilisierung ihrer Charakterzüge vor dem Zuschauer ist die Auseinandersetzung mit Doppelgängern ein Hilfsmittel:

Der Dramatiker kann den Helden oder andere Protagonisten aufspalten, in mehrfacher Gestalt erscheinen lassen. Diese Schizophrenien realisieren sich in Bildern und Gestalten. Begegnet der Protagonist einer *dramatis persona*, ist es unwichtig, was diese für andere ist. Entscheidend ist das, was der oder die andere dem Protagonisten bedeutet, was er in sein Gegenüber hineinprojiziert [...] Auf diese Weise werden innere seelisch-geistig-sinnliche Vorgänge in Bilder umgesetzt.²⁷⁷

Die intratextuelle Konfrontation mit dem Doppelgänger drückt die Zerrissenheit von Figuren aus, kann aber zugleich auch als Katalysator dieser Zerrissenheit fungieren. Den Einzeltext überschreitende Doppelgängerfiguren – auf die im Anschluss an die Vorüberlegungen näher eingegangen wird – können über ihre Charaktereigenschaften, Position oder „Funktion“²⁷⁸ im dramatischen Geschehen identifiziert werden, da sie Wiedererkennungswert besitzen. Der Einsatz von Doppelgängern beschränkt sich nicht nur auf die Protagonistenebene, auch Nebenpersonen erweisen sich als Parallelgestalten zu Figuren aus früher entstandenen Texten. Trotz der strukturellen Ähnlichkeiten entwickeln sich die Doppelgänger in Details weiter.²⁷⁹ Diesen Weiter- oder Umentwicklungen liegen verschiedene Faktoren zugrunde. In erster Linie ergeben

²⁷⁷ Wierschin 1986, S. 266. Andreas Enghart sieht die Selbstdefinition der Figuren in Abgrenzung zu oder Identifikation mit anderen im Fluss: „Das Verhältnis der Hauptperson zu den anderen Personen des Stücks konstituiert sich aus dem Panorama an Projektionen des zentralen 'Ichs' als innere Wirklichkeit. Im Imaginären zwischen 'Ich' und 'Du', den 'eigenen' und 'fremden' 'Identitäten', prägen sich immer nur temporär stabile Gestalten aus“ [Enghart 2008, S. 248].

²⁷⁸ D. Klein 1968, S. 81. Dies ist allein schon dadurch bedingt, dass ein „ganze[s] System von Widersprüchen und Konflikten [...] das Profil der einzelnen Figuren“ prägt [Kändler 1970 (1981), S. 95 in Bezug auf *Masse Mensch*, die Aussage trifft aber auf viele Figuren Tollers zu]. Von einer komplizierten Mischung aus Realismus und Typenbildung spricht Peter K. Tyson [1991, S. 302 in Bezug auf *Die Maschinenstürmer*].

²⁷⁹ Züge der Sonjagegestalt finden sich in mehreren Dramen, „aber nie mehr so kompromißlos und idealistisch wie in *Masse Mensch*. Auch der Charakter des Namenlosen wurde [...] weiterentwickelt“ [Benson 1987, S. 71].

sie sich aus dramatischen Notwendigkeiten wie Handlungsgefüge, Figurenkonstellationen und Positionszuteilungen. Äußere Faktoren wie Haltung des Autors und angenommene Zuschauererwartung sind zwar durchaus von Belang, spielen aber, wie aufgezeigt wurde, eine geringere Rolle. Es ist unzulässig, aus der ästhetischen Position Tollers, die eine Aktivierung des Publikums anstrebt, zu schließen, bestimmte Figuren seien als „Sprachrohre“²⁸⁰ des Autors oder „Projektionen von Toller selbst“²⁸¹ zu verstehen und ihre Position sei die seine. Die meisten Hauptfiguren in Tollers Werk zeichnen sich vor allem durch Ambivalenz aus; man denke an Tollers Wort von der künstlerischen Unzulänglichkeit jeglicher „Schwarz-Weiß-Zeichnung“ [SW 4.1, 352f.]²⁸². Der Versuch, „das Selbstverständnis Tollers“²⁸³ aus der Figurengestaltung abzuleiten, verkennt die Intention des Dichters, und als Dichter verstand sich Toller, wobei er sich gezwungen sah, „immer wieder auf der deutlichen Trennung von Autor und Werk zu bestehen“²⁸⁴. Tollers Figuren sind eben nicht einfach „Projektionen seines Ichs, die seinen steten Positionswandel in chronologischer Folge wiedergeben“²⁸⁵, sondern fiktive Charaktere, in die teilweise autobiographische Inhalte eingeflossen sind, ohne dass aus dieser Übertragung von Erfahrung auf „ein autobiographisches Gebilde, ein Selbstbekenntnis, eine Selbstbeschreibung“²⁸⁶ geschlossen werden sollte. Auch

²⁸⁰ Samstad 2011, S. 122. Vergleichbare Setzungen u. a. bei Eichenlaub 1980 [S. 104 und 258]; Benson 1987 [S. 117]; Rothe 1989 [S. 190]; Kuhn 1992 [S. 171]; abgeschwächt C. Klein 2003 [S. 249f.]. Dagegen argumentiert unter anderem Hermand 1971 (1981) [S. 165; mit Bezug darauf Röttger 1996, S. 260, widersprüchlich S. 257], teilweise auch Kane 1987 [S. 142].

²⁸¹ Vanhelleputte 2000, S. 201; ähnlich u. a. D. Klein 1968, S. 17.

²⁸² Zu diesem Zitat aus *Vom Werk des Dramatikers* siehe S. 57.

²⁸³ Röttger 1996, S. 259. Auf S. 248 betont sie jedoch, Rahel in *Nie wieder Friede!* erinnere an Toller, sei aber kein „idealistisches Sprachrohr“; vgl. auch ihre Einschätzung der Exildramatik Tollers [ebd., S. 260].

²⁸⁴ Allkemper 2002, S. 224. Frank Trommler [1992, S. 67f.] verweist auf den Zusammenhang von Identifikation, Werbewirksamkeit und Mediengesellschaft der zwanziger Jahre.

²⁸⁵ Bebandorf 1990, S. 185. Vgl. dazu auch Golec 2002, S. 167f.

²⁸⁶ Max Martersteig: Schriftliches Gutachten im Rahmen des Hochverratsprozesses gegen Ernst Toller. Zitiert nach GW 6, 82f. Auch Carel ter Haars Funktionalisierung der Begriffe

wenn diese Übertragung zugleich Verarbeitung bedeutet, sollte man den therapeutischen Aspekt nicht überbewerten. Es geht in Tollers Werken nicht um „die Bewahrung des Autor-Ichs – Tollers höchsteigener Identität – innerhalb eines tiefgreifenden Paradigmenwandels“²⁸⁷, sondern um den Weg von „poetische[n] 'Persona[e]“²⁸⁸ in einem klar umrissenen literarischen Raum und um einen intendierten Rezeptionsrahmen. Es ist also nicht zu fragen, welches „der reale Toller“²⁸⁹ ist, sondern, welche Verbindungslinien die Figuren in Tollers Werk vernetzen und welche Inhalte die Doppelgängerstrukturen transportieren.

„gelebtes Leben“ [ter Haar 1977, S. 25, nach Toller, aber umwertend] und „Verschmelzung“ [ebd., S. 1f.] befördert eher den Eindruck einer Gleichheit als einer Trennung, wie auch Cecil Davies anmerkt [Davies 1996, S. 67; bei Davies liegt zudem ein Übersetzungsproblem vor, denn er liest „Zerschmelzung“, versteht dann aber dennoch „fusion“].

²⁸⁷ Rothe 1989, S. 189.

²⁸⁸ Hermand 1971 (1981), S. 166.

²⁸⁹ „und gibt es ihn überhaupt? Ist das Reale darstellbar?“ [Scholz 2014, S. 92]. Ungenau im Übrigen auch die These, „[d]ie Protagonisten der *Wandlung*, von *Masse – Mensch*, *Maschinenstürmern* und *Hinkemann* sind allesamt Spiegelungen von Tollers dichterischem Ich“ [Bütow 1975, S. 295 ; Sperrung übernommen], da die Frage offen bleibt, wie dichterisches und reales Ich zusammenhängen.

4.2.2 Funktionalisierung der Doppelgängermotivik

Die gattungsübergreifende Verwendung von Themen, aber auch einzelnen Motiven schreibt sich in ein umfassendes textuelles Kommunikationsnetz ein. Die Analyse und Interpretation der Doppelgängermotivik baut auf der Grundannahme auf, dass gleichartige Figuren aufeinander beziehbar sind und diese Beziehungen Aussagen über die strukturelle Zusammensetzung der Motive, die mit den Figuren verknüpft sind, zulassen. Integriert man das historische und kulturelle Wissen einer Zeit als Konstante in die Überlegungen zur Textarchitektur, öffnet dies einen breiten diskursiven Horizont, vor dem Figuren interpretiert werden können. Die einfachste Art der Vernetzung von Figuren mit diesem Horizont besteht in der Dramatisierung historischer Personen. Figuren, die offen als Doppelgänger „realer“ Vorbilder eingesetzt sind, bestimmen das Vorspiel der *Maschinenstürmer*. Lordkanzler und „andere Lords“ sind austauschbar, nur Lord Byron und Lord Castlereagh sind von der anonymen Gruppe abgehoben. Die namentliche Nennung ist ein Signal, das vorgibt, Authentizität zu schaffen; sie dient der Verschleierung des Fiktionalen. Toller vereinfacht den jeweiligen Standpunkt der historischen Personen und gibt ihn in der Fiktionalisierung zugespitzt wider, um den Grundkonflikt des Dramas zu unterstreichen. Konkreter verfährt er in *Feuer aus den Kesseln* mit Reichpietsch und Köbis, die nicht als bewusste Führer der Matrosenrevolte romantisiert, sondern anhand ihrer inneren Konflikte gezeichnet werden.²⁹⁰ Köbis' Standhaftigkeit und realistische Einschätzung der Situation lassen ihn als positive Erweiterung des Namenlosen erscheinen, während die

²⁹⁰ Köbis und Reichpietsch werden von ihren Kameraden gewählt, ihre „Tätigkeiten“ unterliegen keiner „Idealisierung“ [Kim 1998, S. 287]. Für Hans Marnette [1963, S. 342] sind sie „Teil der Masse“, er liefert damit die Romantisierung, welche Toller offensichtlich vermeiden wollte; beide sind an das Kollektiv rückgebunden [Willard 1988, S. 222]. Dennoch wird Alwin Köbis als Figur dargestellt, die über ein größeres politisches Verständnis verfügt als die anderen Matrosen [vgl. dazu Dove 1986, S. 358f., und Kim 1998, S. 271]; er ist ein „vernunftgeleitet Handelnder, der zum Revolutionär wird“, während Reichpietsch ein „glaubensgeleitet Handelnder [ist], der zum Pazifisten wird“ [Jäger 2005, S. 110]. Toller arbeitet mit einer „Abstufung der Bewußtheit“ [D. Klein 1968, S. 161], wobei Köbis „ein Primus inter pares“ ist [Reimers 2000, S. 220]. Richard Dove sieht Köbis

blässere Figur, der nachgiebigere Reichpietsch, Sonja Irene L.s Sichtweise negativiert.²⁹¹ Auch die Nachstellung der Reichspräsidentenwahl 1925 im Zweiten Akt von *Hoppla, wir leben!* ist eine für den zeitgenössischen Zuschauer schnell zu entschlüsselnde Anspielung.²⁹²

Eine weniger offensichtliche Bezugnahme auf historische Personen bilden die Antagonisten, die sich in *Masse Mensch* gegenüberstehen: Sonja Irene L. basiert auf dem Schicksal Sonja Lerchs²⁹³, die Figur des Namenlosen scheint von Eugen Leviné inspiriert zu sein, ist aber so charakterisiert, dass eine allgemeine Übertragung ihrer Eigenschaften auf eine Vielzahl von Revolutionsführern möglich ist. Nur oberflächlich lässt sich der Namenlose als „Parteitaktiker[]“²⁹⁴ interpretieren, Sonja Irene L. mit Ernst Toller gleichsetzen, der reale Konflikt zwischen Toller und Leviné als Grundkonstellation annehmen.²⁹⁵ Es erscheint zwar plausibel, die initiale Inspiration für das Stück in

als positiven revolutionären Protagonisten in einer Reihe mit Ned Lud und Albert Kroll: „Toller finally succeeded in placing the Expressionist motif of 'anders werden' into a framework of growth through social experience“ [Dove 1986, S. 364]. Richard Dove bezieht auch Anna Gerst aus *Die Blinde Göttin* in diese Linie ein [ebd., S. 328 ; vgl. zudem Willard 1988, S. 250, mit einer zusätzlichen Parallelisierung und Absetzung zur Hinkemann-Figur ; zur dreifachen Schematisierung in diesem Drama über die Figurenlinie Betty Färber / Anna Gerst / Marie Hacker vgl. Reimers 2000, S. 260]. Cecil Davies sieht Köbis als „new phenomenon“ in Tollers Werk [Davies 1996, S. 361], der auf Karl Thomas folge, eine Gleichsetzung, die jeglicher Grundlage entbehrt.

²⁹¹ Pittock 1979, S. 132 ; ähnlich Cecil Davies: Ernst Tollers Dramen als "Engagierte Literatur" betrachtet. In: SdETG 4, S. 272.

²⁹² Exzellenz von Wandsring entspricht Paul von Hindenburg, Wilhelm Kilman Wilhelm Marx, Maurer Bandke Ernst Thälman [D. Klein 1968, S. 136 ; vgl. dazu auch Rothe 1989, S. 194]. Zu den „völkisch-nationale[n] Kreise[n]“ in *Hoppla, wir leben!* siehe Grunow-Erdmann 1994, S. 204-206. Reichstagsparteien mit ihrer „knapp“ bemessenen Zeit und ihren „Broschüren“ werden auch in *Feuer aus den Kesseln* satirisch eingearbeitet [SW 2, 326-329 ; Gustavson Marks 1980, S. 126].

²⁹³ Zu ihrer Person ausführlich Gurganus 2005.

²⁹⁴ Meier 2002, S. 306.

²⁹⁵ Dieser Meinung ist auch René Eichenlaub [1980, S. 90]. Den Namenlosen auf die Verkörperung der KPD-Position zu reduzieren [Willard 1988, S. 62], erfasst nur einen Teil seiner Symbolkraft. Robert Reimer proklamiert eine starke Ähnlichkeit zwischen Sonja Irene L.

der Auseinandersetzung der beiden historischen Personen zu sehen, Ausgangspunkt bleibt jedoch die viel allgemeiner gefasste Frage nach der konkreten Anwendbarkeit von Revolutionstheorie und nicht eine angebliche Bewußtseinsspaltung Tollers.²⁹⁶ Abstrakter ist die Einbindung historischer Personen, die nicht als aktive Figuren gestaltet sind, sondern bildhaft evoziert werden. Projiziert Erwin Piscator in seiner Inszenierung von *Hoppla* Kaiser Wilhelm auf die Etagenbühne,²⁹⁷ so sind die Repräsentationen des Kaisers in *Eine Jugend in Deutschland* weniger artifiziell eingefügt. Logisch in den Handlungsablauf eingebunden sind die „Karten mit dem Bild des Kaisers und der Unterschrift: 'Ich kenne keine Parteien mehr.'“ [SW 3, EJD, 135], die zu Kriegsbeginn auf den Bahnhöfen verteilt werden und zugleich an die „Kaiserbilder“ erinnern, die in der Kindheit gesammelt wurden [107]. Der Angeklagte sieht sich vor dem Standgericht Auge in Auge mit einem „große[n] Bild in Goldrahmen, das über dem leeren Richtertisch an der Wand hängt, es ist der gute König Ludwig“ [235]. Auffallend an diesen Schilderungen ist die Abwesenheit desjenigen, der regiert und sich von seinem Abbild vertreten lässt, beziehungsweise desjenigen, der bis vor kurzem regierte und dessen Ikone nun noch als „Schutzpatron des republikanischen Reiches“ [ebd.] dient. Die Machtlosigkeit der Inthronisierten äußert sich in der Reduktion auf repräsentative Aufgaben²⁹⁸, die Zügel der Macht haben andere in der Hand.²⁹⁹ Kaiser und Könige sind wandelnde Tote, instrumentalisierte Erinnerungen im Wachsfigurenkabinett:

und Friedrich und führt diese darauf zurück, dass beide Figuren Elemente von Tollers Autobiographie trügen [Reimer 1971, S. 44 ; in diese Folge wird auch Jimmy eingereiht, ebd., S. 80]. Die Ähnlichkeiten sind weniger charakterlicher als vielmehr strukturell-situationsbedingter Art.

²⁹⁶ Siehe dazu 2.4, Anm. 201 sowie Benson 1987, S. 60f.

²⁹⁷ Schwind 1994, S. 301f.

²⁹⁸ Zu diesen gehört auch die Truppeninspektion [SW 3, EJD, 147].

²⁹⁹ Siehe dazu die Ausführungen zur Neubesetzung der Königsposition im modernen Welttheater auf S. 174f.

Ich sehe die Toten [an der Front], und ich sehe sie nicht. Als Knabe habe ich auf Jahrmärkten Schreckenskammern besucht, darin in wächsernen Figuren die Kaiser und Könige, die Helden und Mörder des Tages gezeigt wurden. Die gleiche Unwirklichkeit, die Grauen zeugt, aber kein Mitleid, haben die Toten. [149]

Ein Teil der Macht ist auf den Justizapparat übergegangen, dessen Vertreter in Tollers Werk selten positiv dargestellt werden. Wenngleich manche der Richter, Staatsanwälte und Wächter in Tollers Œuvre auf realen Vorbildern beruhen,³⁰⁰ werden die Glieder der Justiz als Träger allgemeiner, negativer Eigenschaften vorgeführt, sie sind typenhafte Doppelgänger der gleichförmigen Beamtenmasse der Weimarer Republik, aber auch anderer Länder.³⁰¹ Das Stück *Die blinde Göttin* führt die Verkehrung von Justizias Blindheit vor, der kriminelle Max Franke wird für seine Taten nicht bestraft, sondern zum Bürgermeister gewählt.³⁰² Toller führt aber auch vor, dass sich das Verhältnis von Richtern und Gerichteten im Sinne einer höheren Gerechtigkeit umkehrt – Angeklagte werden zu Anklägern.³⁰³ Thematisiert wird dies im Zehnten Bild der *Wandlung*:

³⁰⁰ Vgl. dazu u. a. D. Klein 1968, S. 161: „Die drei das Verfahren durchführenden Kriegesgerichtsrate Dobring, Loesch und Breil sind in der Gestalt Schulers [in *Feuer aus den Kesseln*] zusammengefaßt. Dabei verdichtet Toller auf rein faktischer Ebene, indem er die schärfsten Äußerungen und Maßnahmen aller auf diese fiktive Gestalt überträgt.“

³⁰¹ Wie „die Herren der [amerikanischen] Quarantäne und der Einwanderungsbehörden“ [SW 4.1, QD, 5], die Tollers Reputation als die Einreise erschwerenden Aspekt behandeln, was allerdings nicht an die Presse gelangen soll. Tollers Kommentar dazu lautet: „So trieben sie es in Bayern auch, aus Feigheit“ [ebd.]. „[T]hese brief passages work against the tendency toward projection on a national scale in travel writing. Instead of allowing this American manifestation of cowardice to stand alone as a defining characteristic of American authority, Toller suggests its universality by juxtaposing it with strikingly similar occurrences within the cultures of his German-speaking readership“ [Knox 2006, S. 142].

³⁰² Richard Cave sieht in diesem eindimensional stilisierten Kommentar zum Schicksal der Figur Franz Färbers eine strukturelle Schwäche des Stücks: „He is offered by Toller as an emotive emblem of the blindness of Justice [...] and as such is an all-too-recognisable stage-type calculated to provoke a precise and immediate response“ [Cave 1981, S. 91].

³⁰³ Grunow-Erdmann 1994, S. 234f.

DER WANDERER: Mir ist, als ob ich heut / Zum erstenmal erwache, / Als ob ich eine schwere Grabesplatte fortgewälzt / Und auferstehe. / Das erdgefesselte Gefäss zerbricht. / Der Richter ward zum Angeklagten, / Der Angeklagte ward zum Richter. / Und beide reichen sich verzeihend blutbefleckte Hände. / Und beide tuen ihre Würde, ihre Schmach / Wie Dornenkronen von sich ab. / Anbricht der Morgen, / Der Nebel teilt sich. / Ich weiss den Weg zur Arbeitsstätte, / Nun weiss ich ihn. [SW 1, 32]

Die christliche Symbolik beinhaltet einerseits eine Gottesanklage:³⁰⁴ der Schöpfer, der den Vorsitz im Weltgericht innehat, ist mit dem Blut seiner Geschöpfe verunreinigt. Im Rollentausch zeigt sich, dass sowohl Angeklagter als auch Richter blutbefleckt, das heißt schuldbeladen sind. Andererseits spielt das Motiv der Dornenkrone und des neuen Tages auf die Erlösungshoffnung an. Der Mensch kann an der Erlösung der Menschheit von ihrem Leid aktiv mitarbeiten, der ehemalige Angeklagte ist sich der Hilflosigkeit des einstigen Schöpfergottes bewusst und erkennt die Notwendigkeit, die Welt aus eigener Kraft zu verbessern.³⁰⁵ Der idealistische Ton dieser Passage weicht in späteren Werken der Einsicht, dass der Mensch auf Erden ein Gefangener ist,³⁰⁶ dessen Änderungsbestrebungen vom Willen der Mitmenschen abhängen und begrenzt werden. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass die vielen Darstellungen von Gefangenen in Tollers Werk nicht nur seiner eigenen Haftzeit

³⁰⁴ Siehe 4.1, Anm. 75.

³⁰⁵ Die Selbstermächtigung kommt auch in einer Zuschreibung aus dem Mund der Schwester Friedrichs zum Ausdruck: „Nur bist du selber Angeklagter, selber Richter“ [SW 1, DW, 26]. Die Schwester wirkt als „mystische Seherin“ [Marnette 1963, S. 172] und ist mit Elementen des *Deus ex machina*-Motivs besetzt [ter Haar 1977, S. 91], zeigt darüber hinausgehend allerdings an, dass die Wandlung des Menschen „keine Tat [ist], die in einem Augenblick vollendet werden kann, sondern ein langer Prozeß“ [Kim 1998, S. 75].

³⁰⁶ Siehe dazu 4.1, Anm. 63. In diesem Sinne lassen sich auch die beiden Gefangenen am Ende von *Masse Mensch* verstehen, die sich auf Sonja Irene L.s Habseligkeiten stürzen, dann aber innehalten und „Christi Vergebungsspruch“ stammelnd andeuten [Thomas Koebner: Der Passionsweg der Revolutionäre. Christliche Motive im politischen Drama der zwanziger Jahre. In: Preis der Vernunft. Literatur und Kunst zwischen Aufklärung, Widerstand und Anpassung. Festschrift für Walter Huder. Hrsg. von Herman Haarmann und Klaus Siebenhaar, Berlin u. a. 1982, S. 44].

geschuldet und damit Projektionen seiner selbst³⁰⁷ sind, sondern eine Bruderschaft³⁰⁸ von Figuren bilden, die ähnlich der Darstellung von Soldaten an der Front über ein erzwungenes, schicksalhafter Gemeinschaftsgefühl³⁰⁹ zu Doppelgängern stilisiert werden.

Bemerkenswert ist, dass Toller die Fragilität dieses Einheitsgefühl in *Hoppla, Eine Jugend in Deutschland* und den *Briefen aus dem Gefängnis* durch die Gestaltung der Konflikte unter den Gefangenen markiert, wodurch er einer romantisierenden Idealisierung entgegenwirkt und den Doppelgängertypus des Gefangenen mit Mehrdimensionalität ausstattet.

Von Doppelgängergruppen, die aufgrund ihrer deutlichen Stilisierung noch an die typenhafte Kategorisierung in Welttheater und Totentanz erinnern und sich mit dieser teilweise überschneiden, heben sich solche Doppelgänger ab, die an stärker konturierte Haupt- und Nebenfiguren gebunden sind. Tollers erstes Drama *Die Wandlung* entfaltet sich um Friedrich, dessen Entwicklung zur messiasähnlichen Führerfigur dem bekannten expressionistischen Muster folgt. Die Christusstilisierung, in der Sekundärliteratur ausführlich dargestellt,³¹⁰ kennzeichnet Friedrich aber nicht etwa als Nachfolger Christi, der

³⁰⁷ R. Seth C. Knox sieht die Stilisierung eines jungen russischen Gefangenen zum Bruder [SW 4.1, QD, 86] als Beweis für Tollers projizierende Identifikation mit Gefangenen im Allgemeinen [„projective identification“, Knox 2006, S. 167 ; zur Parallelität der Gefängnisdarstellung in Tollers Reisebildern auch Rogers 1972, S. 243f.].

³⁰⁸ Diese Bruderschaft weitet sich im Sinne der Totentanzmotivik auf die gesamte Menschheit aus: „Le premier interpelle le gardien, le frère du prisonnier, lié à lui par un même destin, car la mort les attend tous“ [„Das erste [Sonett *Schlaflose Nacht* aus den *Gedichten der Gefangenen*, SW 5, 7] ruft den Wachmann an, den Bruder des Gefangenen, der mit diesem über ein gleiches Schicksal verbunden ist, denn der Tod wartet auf sie alle“ ; Eichenlaub 1980, S. 128.]

³⁰⁹ Schouten 2007, S. 95. Die Soldaten der *Wandlung* präfigurieren die Massen, an die Friedrich appelliert, sind zugleich aber über ihr In-Bewegung-Sein im ewigen Krieg auch mit Ahasver verbunden [Partie 1988, S. 98f.]. Im Prinzip handelt es sich bei den von Toller dargestellten Soldaten um eine frühe Version des „universal soldier“.

³¹⁰ Beispielsweise bei ter Haar 1977, S. 87f. ; Benson 1987, S. 35f. ; Partie 1988, S. 125 ; und Schreiber 1997, S. 93-99. Malcolm Pittock bezeichnet die Parallelsetzung als „positively embarrassing“ [Pittock 1979, S. 46].

sich darum bemüht, den Taten seines Vorbilds gerecht zu werden – Friedrich selbst thematisiert nicht den Messias, sondern Ahasver als Ausdruck seines Wesens, wenngleich er sich nicht freudig mit diesem identifiziert: „Ob nicht Höheres wächst. Und ich will’s doch gar nicht wissen. Denn wüsste ich drum, ich würde mein Schicksal nicht mehr hemmen, ich würde Ahasver!“ [SW 1, 22]. Der Jude auf ewiger Wanderschaft inkarniert den radikal Fremden, Ausgestoßenen, und damit den „grossen Bruder“ [8]³¹¹ des orientierungslosen Friedrich.

Den Antlitzwechseln des Protagonisten „als mythisches Grundmuster“³¹² unterlegt, untermauert der „Erdwanderer“³¹³ die Suche Friedrichs nach dem „Höhere[n]“. Als „eine der fahrenden Figuren der europäischen Literatur“³¹⁴ steht Ahasver in einer Reihe mit den Figuren der Jahrmarktsmotivik,³¹⁵ die als „erstklassiges Menschenmaterial“ [SW 1, DdH, 200]³¹⁶ mit ihrem spektakulären Anderssein Geld verdienen, zugleich aber aus der Gemeinschaft der Sesshaften und Angepassten ausgeschlossen sind. Mit diesen ist Friedrich nicht nur über Ahasver, sondern vor allem auch über sein Künstlerdasein verbunden, das über die Statue „Sieg des Vaterlandes“ eigentlich die Basis seiner Anerkennung in der Gesellschaft bilden sollte.

³¹¹ Vgl. dazu Benson 1987, S. 37. Zur Genese der Ahasverfigur in der europäischen Literatur vgl. Schapkow 1996, S. 33, und Shahar 2003, S. 35. „In den Exilwerken Tollers [allerdings nicht erst dort] und Werfels wird die Figur des Wanderers wieder ein Objekt der Vertreibung und Verfolgung, ein 'Schicksal', in dem die Künstler ihr Selbstbildnis fanden. Nun tritt der Wanderer auf als eine Hauptfigur im Theater, die aus der Heimat ihrer eigenen Sprache geworfen worden ist“ [Shahar 2003, S. 50].

³¹² Englhart 2008, S. 241, der auch eine Verbindung zur Todesfigur sieht [ebd., S. 247].

³¹³ Alfred Kerr in seiner Vorkritik der *Wandlung* vom 1. Oktober 1919 [zitiert nach: Günther Rühle: Theater für die Republik im Spiegel der Kritik. 1. Band: 1917-1925. Überarbeitete Neuauflage, Frankfurt am Main 1988, S. 162 ; vgl. dazu Mennemeier 1972 (1981), S. 75, Anm. 13].

³¹⁴ Shahar 2003, S. 35.

³¹⁵ Siehe dazu auch S. 139f.

³¹⁶ Unterstrichen auch durch „ein fleischfarbenes Trikot“ [202], „wie die Uniformen des Monarchen [...] ein Versuch“ der Referenzerstellung [Scholz 2014, S. 147]. So wie Uniformen Stärke und Macht demonstrieren, evoziert das fleischfarbene Trikot Männlichkeit. Wie der Priap ist es ein „diskursive[r] Phallus“ [ebd.].

Die ikonoklastische³¹⁷ Zertrümmerung der Statue ist Symbol für die Bindungslosigkeit Friedrichs. In die Bindungslosigkeit bewegen sich auch Sonja Irene L., die ihre bürgerliche Existenz hinter sich lässt, obwohl es ihr nicht leicht fällt, sich von ihrem Mann fernzuhalten, und Jimmy, der als gebildeter Außenseiter³¹⁸ in die Gemeinschaft der Weber zurückkehrt, der er einst angehörte: „BETTLER: Jimmy, du bist ein studierter Arbeiter ... ein Aristokrat. Alle Aristokraten wollen regieren“ [176].³¹⁹ Nachdem ihn seine Mutter aus Furcht vor Konsequenzen verstößt, kommt Jimmy bei dem Bettler unter, Zeichen seines Ausgestoßenseins. Die Fremdheitserfahrung, in Tollers Debüt-drama durch die Ahasverfigur symbolisch eingeführt, bestimmt den Werkkanon bis in die Figuren des Hinkemann und Karl Thomas hinein. In direkte Verbindung setzt sich Friedrich also nur zu Ahasver, wohingegen eine vierfache Parallelisierung, die Ernst Toller und Jesu Christi³²⁰ einbezieht, maßgebliche Strukturzusammenhänge außer Acht lässt. Die entsprechenden Aspekte

³¹⁷ Partie 1988, S. 109.

³¹⁸ Benson 1987, S. 80. Jimmys Außenseitertum wird von verschiedenen Figuren betont, so vom Bettler, Wible und Ure [Reimer 1971, S. 79]. Die Sekundärliteratur interpretiert Jimmy beinahe einstimmig in einer Linie mit Friedrich und Sonja Irene L. [Reimer 1971, S. 78 ; Rothstein 1987, S. 114 ; Rinke 2010, S. 111], sieht aber in der problematischeren Integration in die Massen einen Unterschied der beiden späteren Figuren zu Friedrich [u. a. Willard 1988, S. 87f.]. Hans Marnette geht davon aus, Jimmy verfüge über „tatsächlich tiefere Einsichten in die Gesetze des Klassenkampfes“ [Marnette 1963, S. 238], sei aber wie die anderen „von den Volksmassen isoliert“ [ebd., S. 367]. Seine Sprache lehnt sich an die der beiden Vorgänger an [Kane 1987, S. 124], seine Ideen lassen ihn dem Rezipienten anachronistisch erscheinen, weshalb er langfristig nicht zu den Webern durchdringt [Reso 1957, S. 159 ; vgl. auch ebd., S. 273, und Pittock 1979, S. 92]. Er bewegt sich in einem „[z]ukunftsorientierte[n] semantische[n] Raum“ [Kim 1998, S. 136]. Zu Sonja Irene L.s Außenseitertum, ihrer „Pariaexistenz“ [Schreiber 1997, S. 158], vgl. u. a. Rothstein 1987, S. 85.

³¹⁹ Vgl. dazu Pittock 1979, S. 90f., und Kim 1998, S. 148.

³²⁰ Mazellier-Grünbeck 1994, S. 74. Galili Shahar geht davon aus, dass Dramatiker mit jüdischer Herkunft jüdische Figuren als „Doppelgänger auf ihren Wegen irren“ lassen, was „eine Art Rezeptionszeremonie der Künstler“ sei [Shahar 2003, S. 41]. „Die Grammatik von Doppelidentität, das Selbstverständnis eines Fremden und das Bekenntnis zu oder die Imagination einer messianischen Aufgabe sind bekannte Merkmale eines dichterischen Selbstbildnisses, das bei mehreren deutsch-jüdischen Autoren zu identifizieren

der Christusstilisierung erscheinen nicht als vom Protagonisten bewusst wahrgenommene und unumgängliche Nachfolge, sondern werden von außen, das heißt vom Autor, in die Figur hineingetragen.³²¹ Friedrich ist an Christus nicht wie an Ahasver schicksalhaft gebunden, zugleich ist er aber auch nicht Bewunderer und Imitator, sondern unbewusster Doppelgänger Christi.

Dieser Unterschied hat auf der Interpretationsebene Auswirkungen, denn „die Gestalt Christi [ist] ein wesentliches Leitbild menschlicher Vollkommenheit“³²² und wird vom Zuschauer als solches der Intention des Autors entsprechend mit Friedrich in Verbindung gebracht, das Leitbild Christi kann aber nicht als offensichtliches Movens des Protagonisten angenommen werden. „Die Hauptfigur lädt gleich Christi die Schuld der Welt auf seine Schultern, beruft sich aber im Unterschied zu der biblischen Figur auf die Eigenverantwortlichkeit des Individuums“³²³ – diese Besinnung auf die und Aufruf zur Eigenverantwortlichkeit entsteht also nicht in Opposition zum christlichen Vorbild, sondern als eigenständiger Lösungsansatz aus dem Durchleben eines doppelgängerischen Passionswegs. Die Beobachtung, „wie ein anderer Jude es auch vor zwei Jahrtausenden getan hatte“³²⁴, muss somit als identifizierende Stilisierung gewertet werden, die aus Rezeptionssicht vorgenommen wird, im Drama durch den Bezug auf christliche Motive angelegt ist, aber

wäre“ [ebd., S. 48]. Dennoch hält die vorliegende Untersuchung daran fest, dass der Rückgriff auf biographische und den Autor betreffende psychologische Zusammenhänge nur eine Interpretationshilfe sein kann, die nicht überbewertet werden sollte, da sie dem komplexen Geflecht literarischer Werke nicht gerecht wird.

³²¹ Ebenso verfährt Toller auch in den *Maschinenstürmern*. Der alte Reaper ist zunächst der Meinung, Jimmy kämpfe „wider Gott“ [SW 1, 157], bezeichnet den erschlagenen Protagonisten dann aber als „Gottes Sohn“ [188 ; vgl. auch Eichenlaub 1980, S. 104 ; Benson 1987, S. 88 ; Partie 1988, S. 165].

Zum Ausmaß der Christusstilisierung in den *Maschinenstürmern* vgl. u. a. Woithe Soudek 1974, S. 95f. ; Partie 1988, S. 150-154 ; und Willard 1988, S. 89, vor allem Anm. 19.

³²² Ulmer 1992, S. 64.

³²³ Bebendorf 1990, S. 45.

³²⁴ Adam Weisberger: In Memoriam Ernst Toller: Jüdische und psychologische Aspekte in Leben und Werk. In: Aschkenas. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden 4 (1994), Nr. 1, S. 165f.

nicht der Position Friedrichs entspricht. Ein gleichartiger Vorgang ist an Else Lasker-Schülers Gedicht *Ernst Toller* beobachtbar, in welchem Toller mit „christologischen Zügen“³²⁵ ausgestattet und damit das Leben Tollers über die Christusanalogie rezipiert wird, ohne dass Toller selbst als Nachfolger Christi angetreten wäre. Die Verklärung der konkreten Änderungsbestrebungen Tollers zu einer Synthese aus Sozialismus und einem „praktisch gelebten Christentum“³²⁶ in ideologischer Nähe zu einem „Christentum der Tat“³²⁷ ignoriert, dass christliche Symbolik in Tollers Werkkontext unter funktionalistischen Gesichtspunkten eingesetzt wird:

[E]s findet sich in seinem Werk keine Stelle, die es erlauben würde, die Unbestimmtheit seiner sozialistischen Vision als eine bestimmt messianisch-jüdische zu deuten und an dem Atheismus seines Sozialismus zu zweifeln. Toller benutzt religiöse Bilder (jüdische und christliche), um seine sozialistische Vision zu veranschaulichen: in dieser Funktion verlieren die Bilder ihre positive religiöse Bedeutung. [...] Bestritten wird nicht die Vielzahl religiöser Bilder und Symbole in Tollers Werk, auch nicht ihre jüdische Herkunft, wohl aber ihre Identifizierung als jüdische mit dem Anspruch religiöser Bedeutung.³²⁸

³²⁵ Andreas Meier: "Rindenherb" und "hindusanft". Else Lasker-Schüler und Ernst Toller. In: Else Lasker-Schüler-Jahrbuch zur Klassischen Moderne 2. Hrsg. von Lothar Bluhm und Andreas Meier, Trier 2003, S. 125. Auch Lasker-Schülers Nachruf auf Toller nimmt Bezug auf „Facetten eines wandernden Propheten [...], die durch die Erlösungsbedürftigkeit der Arbeiter unterstrichen werden“ [ebd., S. 130]. Der Nachruf erschien Meier zufolge am 23.06.1939 „in der Jerusalemer Zeitschrift *Tamzit Itonejnu*“ [ebd.].

³²⁶ Ulmer 1992, S. 94.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Allkemper 2000, S. 181. Vgl. dazu erhellend Kim 1998, S. 346f.: „Dagegen wird der human-christliche Idealismus gestellt, der seinerseits das alternative Wertesystem beinhaltet [der Figuren Friedrich und Friedrich Hall, nicht Tollers!]. Das christliche Merkmal in den beiden Dramen bedeutet nicht, daß beide Texte als religiöses Bekenntnis aufgefaßt werden sollen. Das christliche Merkmal in den beiden Dramen ist mit dem humanen Idealismus kompatibel, und die Andeutung auf die biblische Allegorie des Retters der Menschheit hat die Funktion, die Möglichkeit der Selbsterrettung der Menschheit zu bestätigen. So ist der Glaube an den Menschen bis zum letzten Drama erhalten.“

Stattet Toller den Protagonisten der *Wandlung* mit christusähnlichen Eigenschaften aus, ohne dass sich die Figur der Analogie bewusst ist, so erscheint Friedrich nicht als Nachfolger, sondern als Doppelgänger des Messias. Vor dieser Differenzierung erscheinen auch die wechselnden Inkarnationen Friedrichs plausibel: „Eine zu starke Identifikation der Figur Friedrich mit dem Leidensweg Christi wird generell durch die Aufsplitterung der Persönlichkeit der Hauptfigur vermieden, indem in einigen Nebenpersonen das 'Antlitz' Friedrichs zu sehen ist.“³²⁹ Doch die Antlitzwechsel unterlaufen nicht nur die Christusstilisierung, sie weiten zugleich die Doppelgängerfunktion aus. Malcolm Pittock hat nachgewiesen, dass sowohl der stumme Soldat [11] als auch der Hörer [18] als „a kind of doppelgänger“³³⁰ Friedrichs markiert sind. Es sind nicht Nebenpersonen, die das Antlitz Friedrichs tragen, sondern Friedrich, der verschiedene Rollen³³¹ durchlebt, wodurch seine Weltsicht modifiziert wird: „Die Hauptperson Friedrich übernimmt demnach jene Funktion, welche im Totentanz traditionellerweise von der Ständereihe geleistet wird. Er stellt alle dar; die gesamte Menschheit oder wenigstens die Gesamtheit einer Gesellschaft.“³³² Die breit angelegte Doppelgängerfunktion Friedrichs ist aber auch ein maßgebliches Argument gegen die Behauptung, die Figur des Pastor Hall aus Tollers letztem Drama sei als Wiederbelebung der Figur Friedrichs

³²⁹ Englhart 2008, S. 246.

³³⁰ Pittock 1979, S. 35. Zudem weist Pittock für die *Wandlung* weitere Doppelgängerfiguren nach, so das vergewaltigte Mädchenskelett [15] und die vergewaltigte Kriegsinvalidin [24], den Arzt [16] und den Professor [18]. Indem er den Arzt [36] ein zweites Mal hinzuzählt, übersieht Pittock allerdings, dass es sich bei diesem letzten Auftritt um noch einmal Revue passierende Figuren handelt. Zur Funktionalisierung der Doppelgänger Friedrichs ausführlich Pittock 1979, S. 36-39.

³³¹ Zu diesen ausführlich Durzak 1979, S. 107-112.

³³² Samstad 2011, S. 121. Christina Samstad weist auch darauf hin, dass „[b]ereits der Protagonist [...] bezeichnenderweise einen Standardnamen preußischer Könige und deutscher Kaiser“ [ebd.] trägt; indirekt wird hier also auch eine Doppelgängerfunktion angedeutet. Friedrich ist als Figur allgemein gehalten und dadurch für Übertragungen geeignet: Franz Norbert Mennemeier sieht in ihm Ähnlichkeiten zu Claudio in Hugo von Hofmannsthals *Der Tor und der Tod* [Mennemeier 1972 (1981), S. 75], René Eichenlaub gar einen neuen Zarathustra [Eichenlaub 1980, S. 60].

lesbar. Die Tatsache, dass die Protagonisten denselben Vornamen tragen,³³³ reicht als Begründung einer Gleichartigkeit kaum aus, und dass beide Dramen mit einer Verkündigungsszene vor oder in einer Kirche enden beziehungsweise eine solche antizipieren, ist zwar als strukturelle Anspielung sinnig,³³⁴ begründet aber keine darüber hinausgehende Kategorisierung der Protagonisten. Pastor Halls zeitweilige Schwäche im Konzentrationslager resultiert nicht, wie bei Friedrich, aus Orientierungslosigkeit, sondern aus Furcht. Der christliche Glaube gibt ihm die Kraft, seinen Gegnern mutig gegenüberzutreten: „Die Häupter der Kirche waren Menschen wie Sie, wie ich. Viele sind gestrauchelt, viele haben geirrt, viele haben sein Wort verkehrt und seinen Geist verfälscht in blindem Eifer – aber Christus hat nicht geirrt“ [SW 2, PH, 623]. Hall lebt das Vorbild Christi bewusst aus, während Friedrich seine Kraft aus einer sozialistischen Utopie schöpft.³³⁵

³³³ In der Sekundärliteratur wird auf die Namensgleichheit immer wieder hingewiesen. Nicht zuletzt befördert wird diese Identifikation durch eine rein spekulative Aussage der Herausgeber der *Gesammelten Werke*: „Sein letztes Drama *Pastor Hall*, das in der Namensgleichheit der Hauptfiguren [...] und in dem ausgeprägten Bekenntnischarakter einen Bogen zurück zur *Wandlung* schlägt, gibt Auskunft über *ein* Motiv seines freiwilligen Todes. [...] Tollers Tod, von vielen Freunden mißverstanden, war ein Tod gegen Hitler, Demonstration einer letzten dem Menschen verbliebenen Freiheit“ [GW 6, 284]. Differenzierter Hye Suk Kim: „Es ist zu rechtfertigen, wenn man beide gleichermaßen für sich besinnende Menschen hält und Pastor Halls Leben als Fortsetzung von Friedrichs Leben betrachtet. Hall betont wie Friedrich vor allem das autonome Denken als Basis der Menschlichkeit und klagt das System als Feind des Menschen an. Aber Hall zeigt die realistische Auffassung der Menschen, und sein Handlungsziel entspricht nicht Friedrichs utopischem Ziel. Trotz der Unterschiede ihrer Denkmodelle vertreten beide human-idealistische Werte“ [Kim 1998, S. 347]. Cecil Davies sieht Halls Plan, in der Kirche zu predigen, als Ausdruck von Pflichterfüllung [Davies 1996, S. 430]. Da er über keine solide Macht verfügt, bleibt ihm nur der Rekurs auf moralische Werte als Widerstand [Harrison 1988, S. 330].

³³⁴ Zu den Implikationen des Finales vor bzw. in der Kirche vgl. Röttger 1996, S. 259, sowie positivierend Partie 1988, S. 318 und 327.

³³⁵ Zur Christusstilisierung Halls vgl. Unger 1996, S. 294. Martha Gustavson Marks spricht aufgrund der idealistischen Grundhaltung auch Rahel aus *Nie wieder Friede!* Ähnlichkeit zu Friedrich und Pastor Hall zu und gibt einer biographistischen Interpretation den Vorzug [Gustavson Marks 1980, S. 409 ; vgl. dazu ebenfalls Röttger 1996, S. 259, und Davies

Vor diesem Hintergrund ist Alo Allkemper's Interpretation der Analogie Hall / Friedrich über ein christliches Weltbild nicht aufrecht zu erhalten:

Friedrich Hall [...] hält an der christlichen Botschaft unbedingter Liebe und Freiheit fest. Damit kehrt Toller – nicht nur der Vorname Friedrich deutet darauf hin – zu seinen dramatischen Anfängen zurück. Wieder ist es der unbedingte Held, der ohne Rücksicht auf sich selbst und seine Umgebung seine Idee lebt; überzeugt von der 'Macht des Wortes' und der nicht zu zerstörenden Freiheit des Geistes setzt er auf die nachahmende Wirkung der moralischen Tat des einzelnen.³³⁶

Ogleich sowohl Hall als auch Friedrich über die „Macht des Wortes“ gesellschaftliche Veränderung bewirken möchten, sind doch die Voraussetzungen grundverschieden. Während Friedrich zunächst passiv über den Antlitzwechsel doppelgängerhaft verschiedene Erfahrungen sammelt, die ihn radikalisieren, ist Hall bereits vor seiner Verhaftung³³⁷ auffällig geworden: „Wir wissen längst, dass Ihr Mann die evangelische Kanzel dazu benützt, um deutsche Familien gegen unseren Führer aufzuhetzen“ [SW 2, 588]. Die aktive Seite des Protagonisten beruht auf einem weltanschaulichen Fundament, das sich Friedrich in der Wandlung erst erarbeiten muss. Für die endgültige Radikalisierung der Handlungen des Pastors ist allerdings das Vorbild Erich Mühsams in Verbindung mit einer Rückbesinnung auf Christus ausschlaggebend. Erst „die von Hofer erzählten Begebenheiten [lösen] bei Hall einen Erkenntnisprozeß aus[], der ihn zum Handeln befähigt“³³⁸ und ihn seine durch die Behandlung im Konzentrationslager verstärkte Furcht abstreifen lässt.

1996, S. 414, negativierend S. 429 ; zu Rahel und Christine Hall vgl. Jäger 2005, S. 243]. Es gibt allerdings keinen stichhaltigen Grund, sie über das Hinrichtungsmotiv mit Eva Berg in Verbindung zu bringen, wie Cecil Davies [1996, S. 413] das tut. Rahels Motivation entspringt sehr persönlichen Beweggründen [Partie 1988, S. 262], die eher auf einen egoistischen Charakter schließen lassen.

³³⁶ Allkemper 2002, S. 232. René Eichenlaub parallelisiert Friedrich Hall mit Friedrich und der „Frau“, Sonja Irene L. [Eichenlaub 1980, S. 274].

³³⁷ An der das Hausmädchen Jule als Judasfigur Anteil hat [Eichenlaub 1980, S. 258].

³³⁸ Röttger 1996, S. 258, die sich auf Carel ter Haar bezieht und diesen hier teilweise zitiert [ter Haar 1977, S. 5]. Cecil Davies weist darauf hin, dass der Dialog von Hall und Hofer begrenzt in Parallele zu den Debatten in *Masse Mensch* und den *Maschinenstürmern*

Peter Hofer, dessen Erzählung Hall „Mut gemacht“ [619] hat, ist kein Doppelgänger, aber eine komplementäre³³⁹ Begleiterfigur.³⁴⁰ Toller setzt Begleiterfiguren meist als „richtungweisendes und einsichtsleitendes Prinzip“³⁴¹ zur Unterstützung der Hauptfigur ein. Auch Friedrich steht in der *Wandlung* in Form der Schwester ein Begleiter zur Seite:

(Jimmy / Wible) gesetzt werden kann [Davies 1996, S. 428]. In diesem Fall sind allerdings mehr Unterschiede als Ähnlichkeiten feststellbar.

³³⁹ Eichenlaub 1980, S. 260.

³⁴⁰ Peter Hofer ist Fortführung der Figur des Namenlosen [Pittock 1979, S. 143 ; auch Partie 1988, S. 325]. Ob Hofer seinen Namen von dem tirolerischen Revolutionär Andreas Hofer bezieht, muss offen bleiben. Martin Reso überhöht Peter Hofer allerdings in einem verallgemeinernden Versuch, über ihn die Vorbildlichkeit der „politischen Häftlinge“ in den Konzentrationslagern nachzuweisen [Reso 1957, S. 218], was vermutlich der DDR-Perspektive geschuldet ist, aus der heraus Resos Arbeit entstanden ist. Zur Parallelisierung der Figuren vgl. Jäger 2005, S. 253: „Der apostolische Christ Max Reichpietsch ist der motivische Vorläufer des Pfarrers Friedrich Hall, der Anarchist Alwin Köbis der des Kommunisten Peter Hofer“ [Namen im Original kursiviert]. Hofer hat als Dialogpartner erkenntnisleitende Funktion, während der scheinbare Begleiter von Grotjahn Hall zwar physisch zur Seite steht, aber noch blind auf den „Dienstweg“ [Scholz 2014, S. 183] vertraut, die tatsächliche Situation also falsch einschätzt. Ob er aufgrund dessen als „Gegenfigur zu Hall“ [ebd., S. 182] interpretiert werden kann, bleibt fraglich, vor allem wenn man bedenkt, dass Grotjahns „Gegnerschaft [...] über eine prinzipielle Ablehnung nicht hinaus[geht]“ [Reso 1957, S. 217]. Insofern ist Grotjahn von der Position seines Sohnes Werner nicht so weit entfernt, wie es auf den ersten Blick scheint; er teilt zwar Werners Ansicht „Right or wrong my country“ [SW 2, 604] in Bezug auf die Nationalsozialisten nicht, verweist aber in der wilhelminischen Prägung seiner ganzen Person auf den Ursprung solch einer Haltung. Werner von Grotjahns rationalistisch-wissenschaftliches Wesen wird gespiegelt in der Figur des internierten Akademikers Karl Müller, der „an die rationale, funktionsbegründete Struktur des Systems“ glaubt, dabei „aber die irrationale Willkür der Werte, auf die sich die aktuellen Herrschaftsansprüche gründen“, verkennt [Jäger 2005, S. 240]. Werners Credo ähnlich proklamiert Karl Müller: „Es kommt darauf an, dass wir uns in die Verhältnisse einordnen“ [SW 2, 615].

³⁴¹ D. Klein 1968, S. 65. Begleiter gehören zur Doppelgängermotivik, heben sich aber insofern von parallelen Doppelgängern ab, als sie auch als Teil der Figur interpretiert werden können. So bezeichnet Cecil Davies den Begleiter in *Masse Mensch* als „a kind of Doppelgänger or second-self“ [Davies 1996, S. 89].

SCHWESTER: Lass mich deine Augen schützen und du wirst sehen. Dein Weg führt dich zu Gott. FRIEDRICH: Haha, Gott am Dirigentenpult, den Reichen Konfetti zuwerfend. //

SCHWESTER: Zu Gott, der Geist und Liebe und Kraft ist, / Zu Gott, der in der Menschheit lebt. / Dein Weg führt dich zu den Menschen. [...] //

FRIEDRICH: Sonne umwozt mich, / Freiheit durchströmt mich, / Meine Augen schauen den Weg. / Ich will ihn wandern, Schwester, / Allein, und doch mit dir, / Allein, und doch mit allen, / Wissend um den Menschen. [SW 1, 26]

Evoziert wird hier aber nicht ein ferner, richtender Gott wie in *Pastor Hall*,³⁴² sondern das Göttliche, das im Menschsein und der Achtung dieses Menschseins liegt. Die Schwester weist Friedrich den Weg, er fühlt sich in der Folge mit ihr und allen Menschen verbunden, da er „Wissend um den Menschen“ ist. Da die Schwester vorwärts führt, ist sie eine positive Begleiterin.³⁴³ Der Jugendfreund hingegen, dessen Schwester Friedrich verlassen hat, ist bei der Bergbesteigung im Zwölften Bild eine Last, seine Zweifel drohen Friedrich in seinem Bestreben zu bremsen, höher hinauf zu kommen, weshalb er den Freund zurücklässt. Dennoch fungiert der Jugendfreund nicht als Antagonist, da er Friedrich lange Zeit folgt und „Furcht“ [38] um ihn hat; vielmehr ist der Freund kontrastierender Begleiter, über dessen Schwäche Friedrich definiert, wie er nicht sein möchte: „Weil ich mich nicht verlassen will / (*fast oben*) Verlass ich dich ... / Leb wohl!“ [ebd.]. An dieser Stelle lässt er zugleich sein altes Leben hinter sich, denn der Jugendfreund repräsentiert als Parallelfigur den Weg, der Friedrich bisher geprägt hat.

Begleitergestalten sind flexibel einsetzbar und fallen nicht, wie Dorothea Klein annimmt, gänzlich aus dem Kontext der Doppelgängermotivik heraus: „Die einzigen Figuren, die sich nicht in die vielfach variiierende Reihung von

³⁴² „FRIEDRICH HALL: [...] Es kommt die Stunde, Fritz Gerte, wo Sie sich, wenn nicht vor dem irdischen, so vor dem himmlischen Richter verantworten werden“ [SW 2, 624].

³⁴³ Die Schwester führt Friedrich, wie bereits die verblendete „Rote Kreuzschwester“ im Lazarett, die sich trotz des roten Kreuzes nicht als „Verkünderin der Liebe“ [SW 1, 16] erweist, zur Selbstreflexion. David Partie stellt beide Figuren in Verbindung zu C. G. Jungs „anima“-Begriff [Partie 1988, S. 105 und 109]. Zudem sei die Rede der Schwester an die prophetischen Reden in Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra* angelehnt [ebd., S. 110].

Parallel- und Kontrastpersonen einfügen lassen, [...] haben die Funktion, die Zentralfigur zu begleiten“³⁴⁴. Kleins These basiert auf der Beobachtung des Begleiters der Sonja Irene L., ist jedoch nicht auf alle Begleiterfiguren ausweitbar. Der Begleiter in *Masse Mensch* durchläuft zahlreiche Antlitzwechsel, ein Verfahren, das die Figuren des Dramas in eine surreale „Immaterialität“³⁴⁵ überführt, die allerdings bereits beim ersten Auftritt des Begleiters noch gesteigert wird: „*Sein Gesicht: ein Verwobensein von Zügen des Todes und Zügen angespanntesten Lebens*“ [SW1, 78]. Der Begleiter nimmt eine ganzheitliche Perspektive ein, er hat als omnipotente Figur „überlegene Einsicht in die Gesetzlichkeit des Lebens“³⁴⁶. Als er „in Gestalt eines Wachmannes“ erscheint, wird der Sinn seiner Anwesenheit in der Rede markiert: „DER BEGLEITER: Die Wanderung / Beschwerlich. / Effekt / Belohnt die Müh. / Schau dorthin: / Sogleich / Beginnt das Drama. / Lockt dich die Sensation, / Spiel mit.“ [87]. Diese Worte stehen nicht am Anfang des Stücks, sondern im Vierten Bild, wodurch einerseits der Spielcharakter des Traumbilds unterstrichen wird, andererseits aber in der sarkastischen Ankündigung einer „Sensation“ auch die Ernsthaftigkeit der Situation mitschwingt. Sonja Irene L. ist – durch das Motiv der Wanderung signalisiert – fremd, und sie ist hilflos, der Begleiter „[p]reißt das Weib (Antlitz der Frau)“ an sich und lenkt ihre Blicke auf die bevorstehende Exekution des „Gefangenen (Antlitz des Mannes)“. Im Verlauf der Szene findet Sonja Irene L. wieder zu sich, das „Weib reißt sich vom Begleiter los“ [88], Resultat der Konfrontation mit der Revolutionsrealität, der sie der Begleiter im Traumbild bewusst ausgesetzt hat.³⁴⁷

³⁴⁴ D. Klein 1968, S. 39.

³⁴⁵ Schulz 1996, S. 286.

³⁴⁶ Ebd. Schulz fährt fort: „eine Einsicht, die er, Goethes *Urworte*. *Orphisch* zitierend, bei seinem letzten Auftritt im sechsten Bild bekundet“. Alfred Hoelzel macht auf eine ähnliche Konstellation von Hauptfigur und „silent partner“ in Arthur Koesters Roman *Darkness at Noon* (dt. *Sonnenfinsternis*) aufmerksam [Hoelzel 1979, S. 253].

³⁴⁷ Die Erscheinung des Begleiters als Wache korrespondiert mit dem Antlitzwechsel des Gefangenen: „The fact that in this scene the *Begleiter* is a warder on the opposing side emphasises with the significance in Sonia’s development of a sympathetic identification with the feelings of her opponents. She tries to recognise the general humanity which others deny“ [Pittock 1972, S. 178].

Malcom Pittock betont jedoch die strukturelle Symbiose zwischen Sonja Irene L. und dem Begleiter:

But because the *Begleiter* is an aspect of Sonia's subconscious and not a separate person, the relation between *Doppelgänger* and guide is not just a simple one of master and pupil : growth is through dialectic and there is frequently opposition and argument. Then certain other figures are given *Doppelgänger* to emphasise connections and relations.³⁴⁸

Ogleich der Begleiter als Personifikation eines Teils von Sonjas Unterbewusstsein interpretiert werden kann,³⁴⁹ sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass er zugleich einen Wissensvorsprung besitzt. Es ist vor allem Sonja, die aus der Dialektik zu neuer Erkenntnis findet. Aus klassischer Dramenperspektive ergäbe die doppelte, intern-externe Besetzung der Begleiterfigur ein interpretatorisches Dilemma.³⁵⁰

³⁴⁸ Ebd., S. 169.

³⁴⁹ Beringer 2012, S. 155.

³⁵⁰ „Schon die Vielheit von Bedeutung, die sich auf diese Figur konzentriert, wird problematisch“ [Durzak 1979, S. 130]. Über Mehrdimensionalität und Antlitzwechsel gelingt Toller die dramatische Zentrierung der Begleiterfunktion, die in der *Wandlung* auf mehrere Figuren verteilt ist: „Der Begleiter ist als Synthese der Schwester und des Nächtlichen Besuchers [...] zu verstehen. Seine Doppeldeutigkeit geht schon aus der ihn betreffenden Regieanweisung hervor“ [D. Klein 1968, S. 65]. Der Nächtliche Besucher, der „um seinen Totenschädel einen dicken Schal gebunden“ [SW 1, 28] hat, ist neben weiteren Figuren Inkarnation des Todes: „Der Tod als Feind des Geistes in Gestalt eines Soldaten, des Professors, des Richters, des nächtlichen Besuchers“ [4 ; im Original in Kapitalchen] – der Tod ist allgegenwärtig [Partie 1988, S. 98]. Es ist nicht falsch, den Nächtlichen Besucher als „eine Personifizierung des Kriegssystems“ [Kim 1998, S. 68] zu sehen, seine Bedeutung geht darüber aber noch hinaus, wie man an den vielfältigen Zuschreibungen sehen kann. Er übernimmt aber auch Begleiterfunktion, indem er den Schlafburschen mit Antlitz Friedrichs in die Fabrik bringt: „Und lerne sehen“ [28]. Der Nächtliche Besucher „hakt sich in seinen Arm“ und stellt so die körperliche Verbindung her, die sich im nachfolgenden Drama bei Begleiter und Sonja Irene L. wiederfindet. Malcolm Pittock kritisiert den emblematischen Einsatz dieser Figur – wie auch der Totentanzelemente – als zu pathetisch, vage und bedeutungslos [Pittock 1979, S. 43-45].

Die Struktur des expressionistischen Dramas aber, das Geflecht aus Traum und Realität, ermöglichen es Toller, den Begleiter eng an die Existenz Sonjas zu binden und zugleich als Figur zu externalisieren. Den Begleiter als weisen Doppelgänger Sonjas zu verstehen, bedeutet auch, sich seiner dramatischen Funktion anzunähern, die viel konkreter ist als „ein spirituelles Ich-Du-Verhältnis“³⁵¹ oder „die Projektion des neuen Menschen, in dessen Namen sie [Sonja] die Welt verändern will“³⁵². Der Begleiter ist nicht so sehr „spiritueller Führer“³⁵³ als Reiseleiter: „*Er führt die Frau*“ [78] und wählt geeignete Szenen zur Erkenntnis grundlegender (negativer) menschlicher Eigenschaften

³⁵¹ Durzak 1979, S. 130.

³⁵² Ebd. Das expressionistische Motiv des „Neuen Menschen“ ist an die Doppelgängermotivik anschließbar, denn das Ideal ist nichts anderes als eine Projektion des eigenen Menschseins in eine utopische Parallel- oder Zukunftswelt. Der „Neue Mensch“ ist ein verbesserter Doppelgänger des alten Selbst. Im Zentrum steht keineswegs „das Opfer seiner eigenen Identitätsauflösung“ [Englhart 2008, S. 249], sondern eine Erneuerung. Geopfert wird nur ein Teil der Identität: „Der Mensch in der *Wandlung* hat zwei Gesichter. Das häßliche Alltagsgesicht und das schöne Menschheitsgesicht, das in die Ferne entrückt ist. Das ferne Gesicht ist das wahre, das naheliegende ist nur eine Fälschung, das 'Zerrbild'“ [Bütow 1975, S. 64]. In *Masse Mensch* lernt die Protagonistin aber, das auch das „naheliegende“ Gesicht Teil der Natur und in jedem Menschen vorhanden ist, wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung – Sonja selbst vertritt „die Idee des Menschseins“ [D. Klein 1968, S. 53 ; vgl. auch Styan 1981, S. 57] nur aus Perspektive desjenigen, der nach „Wissen“ und „Gewissen“ handelt [Grunow-Erdmann 1994, S. 78], aber nicht über die übermenschlichen Eigenschaften des im expressionistischen Sinne „guten Menschen“ verfügt. Zur Motivbildung vgl. u. a. Leonhard Franks Novelle *Der Mensch ist gut* aus dem Jahr 1917, die Ralf Georg Czapla wohl meint, wenn er von „Bruno Franks [sic] im Sinne des Expressionismus programmatischem Buchtitel *Der Mensch ist gut*“ spricht [Czapla 2002, S. 356] ; sowie das Gedicht von Franz Werfel: *Der gute Mensch*. In: *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*. Hrsg. von Kurt Pinthus, Berlin 1920, S. 236. Sonja Irene L. scheitert an der Erkenntnis, dass das Verhältnis von „Gut“ und „Böse“ komplex ist. Der „Dualismus der Persönlichkeit“ führt aber gerade nicht zur Ausbildung des neuen Menschen durch den Geist [Schapkow 1996, S. 32], sondern steht dieser im Wege. Aus diesem Grund begegnet das Motiv in Tollers Werkkontext nicht mehr unter positivem Vorzeichen [vgl. dazu Rothstein 1987, S. 121 ; Allkemper 2002, S. 224f. ; Samstad 2011, S. 128].

³⁵³ Durzak 1979, S. 130.

aus, mit denen Sonja vertraut sein muss, will sie etwas verändern. Sonjas innere Entwicklung verläuft parallel zu den durchlaufenen Stationen, deren Konfliktpotenzial die Frau aktivieren und zur Stellungnahme zwingen soll: „Sprich Du!“ [ebd.]. Der Begleiter vertreibt die Schatten nicht, mit denen Sonja zu kämpfen hat, sondern fordert die Gefesselte auf: „Vertreib sie selbst“ [96]. Auf ihr abermaliges Anrufen „Herr Wärter! Herr Wärter!“ [ebd.] reagiert er mit provokantem Gelächter, seine Aufgabe ist nicht, Sonja zu retten, sondern sie zur Erkenntnis zu führen:

DIE GEFESSELTE: Ich ... bin ... schuldig.

Die Bankiers verblassen.

DER WÄRTER: Törin / Vom sentimental / Lebenswandel. / Wären sie am Leben / Sie tanzten / Um vergoldeten Altar, / Dem Tausende geopfert. / Auch Du.

DIE GEFESSELTE: Ich Mensch bin schuldig.

DER WÄRTER: Masse ist Schuld.

DIE GEFESSELTE: So bin ich zwiefach / Schuldig.

DER WÄRTER: Leben ist Schuld.

DIE GEFESSELTE: So mußte ich / Schuldig werden?

DER WÄRTER: Jeder lebt Sich. / Jeder stirbt Seinen Tod. / Der Mensch, / Wie Baum und Pflanze, / Schicksalsgebundene / Vorgeprägte Form, / Die werdend sich entfaltet, / Werdend sich zerstört. / Erkämpf die Antwort selbst! / Leben ist Alles. [97f.]

Der Begleiter ist auch in Gestalt des Wärters Stichwortgeber geblieben, er stößt durch die Vorgabe von Assoziationsfeldern Denkprozesse an. Diese mäeutische Vorgehensweise weicht in den *Maschinenstürmern* einer weniger offensichtlichen didaktischen Technik:

Auch die Figur des Bettlers ist nicht nur äußerlich konkret gefaßt. Wie die Begleitergestalten der beiden früheren Dramen ist er der Zentralfigur auf besondere Weise dramaturgisch zugeordnet und vermittelt ihr die entscheidende Erkenntnis. Die bedeutsame Veränderung besteht jedoch darin, daß Toller im Bettler nicht wie in der Schwester und im Begleiter eine reine Verkörperung des einsichtsleitenden Prinzips, sondern eine mit konkreten menschlichen Zügen, ja Schwächen ausgestattete Figur geschaffen hat. Wie die Figur selbst, so ist auch ihre Botschaft nicht mehr völlig abstrakt und allgemein, sondern den spezifischen Begebenheiten angepaßt und auf sie beschränkt.³⁵⁴

³⁵⁴ D. Klein 1968, S. 81. Helena Woihe Soudek [1974, S. 157] sieht die *Maschinenstürmer* als didaktisches Drama, das ein soziales Programm vorführt.

Durch die Übertragung der Begleiterfunktion auf einen realistischer gezeichneten Charakter vereinfacht Toller den Rezeptionskontext, nimmt dem Begleiter aber auch die Omnipotenz, die diese Figur in *Masse Mensch* auszeichnet und sie in der Logik des Dramas plausibel gemacht hat. Persifliert wird das Fehlen von Gestaltungsmacht und Allwissenheit durch die Figur des hilflosen alten Reaper, dessen Verwirrtheit³⁵⁵ das mystische Motiv der Gottessuche unterläuft: „Ist der Bettler die Begleitergestalt der Hauptfigur, so fungiert der alte Reaper als Begleiterfigur der Weber. Die Rolle der beiden ist dieselbe. Sie gestalten das Geschehen nicht aktiv mit. Sie kommentieren es nur.“³⁵⁶ Der funktionalen Reduzierung folgt die Aufgabe, die folgenden Dramen weisen keine Figuren auf, die als Begleiter zu identifizieren wären.³⁵⁷ Die steigende Komplexität der dramatischen Konflikte erschwert den Einsatz erkenntnisleitender Figuren. Ins Lächerliche umgewertet wird die Begleitervotivik im *Entfesselten Wotan*; dem Protagonisten stehen in ironischer Analogie zur germanischen Gottheit nicht Wölfe und Raben zur Seite, sondern Hühner und schlagende Drosseln sowie ein berechnender Berater von Wolfblitz.³⁵⁸

Begleiter lenken den Erkenntnisweg der Hauptfiguren in bestimmte Bahnen. Neben sie treten Antagonisten, die gegenläufige Konzepte vertreten. In der Konfrontation mit konträren Ansichten wird die vom Protagonisten vertretene

³⁵⁵ Reaper ist durch seine geistige Verwirrung auch im wörtlichen Sinne „ver-rückt“: er ist nicht an dem ihm zugedachten Platz, da er von der gesellschaftlich akzeptierten, klassischen Rolle des alten Mannes als weiser Großvater abweicht, der seinen Nachkommen beratend zur Seite steht: „TEDDY: Großvater, mich hungert. / DER ALTE REAPER: Läßt er dich hungern? / TEDDY: Großvater! / DER ALTE REAPER (*schweigt*).“ [SW I, 146].

³⁵⁶ Rothstein 1987, S. 124.

³⁵⁷ Sigurd Rothstein identifiziert Begleiterfiguren ebenfalls nur in den genannten drei Dramen, obgleich seine Interpretation des Freundes in der *Wandlung* als Illustration von Friedrichs Unterlegenheit wenig schlüssig ist [ebd., S. 118f.]

³⁵⁸ Altenhofer 1976, S. 234f. Von Wolfblitzs Name und Figurenanlage erinnert an den Wolf als „Tischgefährte[n]“ des Gottes Wotan [Kim 1998, S. 200 ; die Gleichsetzung Schleims mit dem Nachrichtenrabn Wotans [ebd.] ist weniger konsistent ; vgl. auch Reimers 2000, S. 135, Anm. 62, welche darüberhinaus die Drosseln, die Wotan ständig hört, an die mythischen Raben Hugin und Munin angelehnt sieht].

Position auf die Probe gestellt. Die Stationenabfolge der *Wandlung* bedingt die Verteilung der Antagonistenfunktion auf mehrere Figuren.³⁵⁹ Mit den Ansichten von Mutter und Onkel ist Friedrich aufgewachsen, zu ihnen hat er sich eine Meinung gebildet:

FRIEDRICH: Dass Ihr auch fiebertet wie ich! Nun bist du traurig, Mutter. Grämst dich, dass ich nicht der gute Sohn bin ... der stets liebevoll lächelt ... wie die Söhne all deiner Bekannten. Ach, sie sehen so rührend aus, diese wohlarrangierten Familienbilder aus gesitteten Häusern!

MUTTER: Ich höre nicht auf deine Worte, Friedrich. Du bist unlustig und gehst törichte Gedanken nach, weil ... weil du keinen Beruf hast. Ich will dich nicht hindern, werde Bildhauer. Aber zuerst schaffe dir ein Fundament, ergreife einen bürgerlichen Brotberuf. Auch der Onkel Richard rät es. [...]

FRIEDRICH: [...] Du hast für mich gesorgt mit Geld, willst mir meine Wege ebnen um Geld zu erwerben ... ja, mein wirtschaftliches Fortkommen ist gesichert. Was aber tatest du für meine *Seele*? Lehrtest mich Hass gegen die Fremden. *Warum*?

MUTTER: Sie dulden uns nur. Sie verachten uns. [SW 1, 8f.]

Friedrich fühlt sich von der Mutter in emotionaler Hinsicht verlassen.³⁶⁰ Gutbürgerliches Leben ist für ihn Fassade, hinter der Angst und Hass schwelen. Dies gilt nicht nur in Bezug auf die jüdische Gemeinschaft, in der seine Wurzeln liegen, sondern auch für die Staatsvertreter, in deren Reihen Friedrich zu Beginn noch „allumfassende Liebe“ und „Strahlen gütigen Umarmens“ vermutet [9]: „OFFIZIER: Ich beglückwünsche Sie, junger Freund. Tapfer setzten Sie sich ein, achteten nicht hartester Marter. Das Vaterland weiss Ihre Dienste zu schätzen. [...] Fremder waren Sie unserm Volk, nun haben Sie sich Bürgerrechte erworben“ [17]. Die Verstricktheit der Figuren in ihre Rollen, ihr Unvermögen, gesellschaftliche Gräben zu überbrücken, machen deutlich, dass es zu weit geht, die „Kontrastfiguren [...] sämtlich als Personifikationen

³⁵⁹ Es trifft nicht zu, dass Friedrich keine Gegenspieler hat, wie Hans Marnette [1963, S. 164] annimmt. Die Antagonisten inkorporieren vielmehr verschiedene Aktivitätsstufen. „Bloße Deklamation“ im Gegensatz zu „wirklicher Teilnahme“ zeichnet Bütow zufolge die Mutter, Gabriele, den Kommis, Aufseher, Wärter, den Alten Herrn, Professor, Pfarrer aus [Bütow 1975, S. 52].

³⁶⁰ „Friedrich makes clear that his hunger is not material but psychological“ [Partie 1988, S. 96].

absoluter Grausamkeit und Seelenlosigkeit³⁶¹ zu begreifen. Die Abgrenzung von seinem früheren Leben stürzt Friedrich in eine Orientierungslosigkeit, die durch das Zerschneiden der Vaterlandsillusion verstärkt wird. Als er im Anschluss an die Geburt des Kindes, Symbol des Neuen Menschen, Sinn gefunden zu haben scheint, muss er seine neu gewonnene Sicherheit noch gegen die Parolen der Staatsvertreter und des Kommissars des Tages durchsetzen: „Da Friedrich zum Schluß mit der Verkündung seiner Wahrheit durchdringt und eine Menschheitsrevolution auszulösen vermag, werden die Kontrastfiguren alle von Parallelfiguren verdrängt.“³⁶² Die eigentliche Herausforderung liegt jedoch nicht in diesen Auseinandersetzungen, sondern in dem kurzen Auftritt des „Mann[es] mit hochgeschlagenem Mantelkragen“:

MANN: Ich hasse Sie, ich weiß, wer Sie sind, glauben Sie nicht, dass ich Sie verkenne. Ich schaue Sie. Sie sind der, den ich in meiner Kammer erblickte, in einsamen Nächten. Warum werden Sie nicht Mönch? Lassen Sie die Menschen in Ruhe. Warum gehen Sie zu dem Pöbel? Sie schänden Gott. [...]

FRIEDRICH: *Bruder, du betrügst dich.* [37]

Die Position des Mannes ist jedoch relevanter, als es durch Friedrichs Ausspruch scheint. Die Verführungswilligkeit des Volkes wird durch den vorherigen Auftritt der Studentin, die sich Friedrich hingeben möchte,³⁶³ von diesem aber abgewiesen wird, unterstrichen. Der geheimnisvolle Mann erscheint

³⁶¹ „Wie Friedrich treten sie in verschiedener und doch immer gleichbleibender Gestalt auf; auch sie sind also als Vertreter einer Vielheit gedacht. Da sie indessen nie durch Gruppenpersonen verstärkt werden, wird sichtbar, daß sie im Vergleich zur Zentralfigur eine Minderheit repräsentieren“ [D. Klein 1968, S. 38]. Die Kontrastfiguren repräsentieren gesellschaftliche Institutionen wie Familie, Geschäftswelt und Kirche [vgl. dazu Reimer 1971, S. 16].

³⁶² D. Klein 1968, S. 37.

³⁶³ Die Studentin gibt sich nicht nur hin, wie die Masse fordert sie auch. Als „dämonische Versucherin“ ist sie „Begehrende“ und „Dienende“ [Rinke 2010, S. 107]. Friedrich stellt sich zudem eine „Dame“ entgegen: „Sehen Sie wirklich nicht, dass Liebe durch zerklüfteten Abgrund von Güte getrennt schweisszittert, dass Liebe wie dämonischer Rothund mit Zungen lüstern spielt und sprungbereit lauert“ [SW 1, 40 ; vgl. auch Scholz 2014, S. 120].

nur dann durchdringend negativ besetzt,³⁶⁴ wenn man ihn unter Heranziehung des späteren Dramas *Masse Mensch* mit Sonja Irene Ls. Mann, „Mantelkragen hoch aufgeschlagen“ [SW 1, 70], in eine Reihe stellt. Letzterer folgt einer „sachlich strenge[n] Ehrensatzung“ [ebd.], er hat Sorge um seine gesellschaftliche Stellung und führt Befehle aus. Der erste Mann hingegen scheint niemandem verpflichtet. Versucht man, ihn allein aus dem Gefüge der *Wandlung* heraus zu verstehen, so verkörpert er das Wissen um die Schwäche der Masse und ein Gefühl dafür, dass Friedrichs Drang, Sinnvolles zu tun, anderen gefährlich werden kann. Aus dieser Perspektive gewinnt das „Verkündigungsdrama“³⁶⁵ an Tiefe, es vermittelt keine eindimensionale Botschaft, sondern verweist über die Reihe Studentin – Friedrich – Mann mit hochgeschlagenem Mantelkragen auf die Problematik des Führens und Geführtwerdens. Trotz seines Hasses ist der Mann also keine destruktive Figur, sondern nimmt eine mahnende Funktion ein. Der gefährlichste Antagonist Friedrichs ist zweifellos der Kommissar des Tages. Er ist gerade nicht der „Parteiverräter“³⁶⁶, wie Thomas Bütow meint, sondern im Gegenteil die Inkarnation einer harten Parteilinie, die bereit ist, den Einzelnen zugunsten des Umsturzes zu opfern. Diese Position vertritt auch der Namenlose. Aus Sicht der Hauptfiguren sind diese Antagonisten „Scheinrevolutionär[e]“³⁶⁷, in dramenlogischer Hinsicht repräsentieren sie lediglich eine andere, gewalterfüllte Form der Revolution:³⁶⁸ „Die Unentschiedenheit des Ausgangs wird auch bereits in der Auseinandersetzung zwischen der Frau und dem Namenlosen antizipiert, weil jeder

³⁶⁴ Martin Reso interpretiert ihn beispielsweise als Vertreter des „mensenverachtende[n], das Volk zum Pöbel stempelnde[n], verneinende[n] Prinzip des Bösen“, gegen das Friedrich „seinen unbedingten Glauben an den Bruder“ setze [Reso 1957, S. 71].

³⁶⁵ *Masse Mensch* zeigt dann die „Krise des Verkündigungsdramas“ an [Bütow 1975, S. 131].

³⁶⁶ Ebd., S. 69. Bütow wendet den Begriff wenig trennscharf auch auf die *Hinkemann*-Figuren Großhahn, Knatsch, Unbeschwert und Singegott an [ebd., S. 349], verfehlt aber den eigentlichen Sinnzusammenhang. Ihnen kann man den dogmatischen Glauben an die Unfehlbarkeit der Ideologie vorwerfen, aber keinen Parteiverrat.

³⁶⁷ Ebd., S. 104.

³⁶⁸ „Der Typus des Kommissar ist in den frühen Dramen Tollers eine immer wieder erscheinende Personifizierung der Gewalt im Revolutionsprozeß“ [Chong 1998, S. 22]. Vor allem der Namenlose ist von der Richtigkeit seines Vorgehens überzeugt, während die Motivation

der beiden Argumente entwickelt, die die Position des anderen zweifelhaft erscheinen lassen.³⁶⁹ Kommis und Namenloser sind daher nicht „Denunzianten der Revolution“³⁷⁰ schlechthin, sondern Denunzianten der friedlichen Revolution, die in Tollers Dramen als Hoffnung formuliert ist. Der Namenlose erfüllt als „Disputpartner“³⁷¹ eine wichtige Funktion, lässt seine zynische³⁷² Haltung zur Revolution doch die positiven Konturen der Vorstellungen Sonjas stärker hervortreten:

Der Disput zwischen Sonja und dem Namenlosen bildet den Kern der begrifflichen Auseinandersetzungen; daneben sind zwei weitere antithetisch verlaufende Dialoge zu beachten, die die Positionen Sonjas ausdifferenzieren: der Dialog Sonjas mit ihrem Mann, der im Sinne des bestehenden Systems argumentiert, und der Dialog Sonjas mit dem Priester, der den Standpunkt der Kirche vertritt. Den Umfang der Dispute hat Toller in Analogie zur Bedeutung der thematischen Komplexe (Gottesbegriff/ Staatsbegriff/ Begriff der Masse in der 'sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts') in ihrer historischen Entwicklung gestaltet. Entsprechend chronologisch aufgebaut, lautet schließlich das sich in dieser Klarheit jetzt erst entwickelnde ethische Programm Sonjas [...]³⁷³

des Kommis durch den Zusatz „des Tages“ als potentiell zwielichtig markiert wird. Alfred Hoelzel [1979, S. 252] betont, Toller stelle den Standpunkt des Namenlosen mit Respekt dar. „Richtige“ Scheinrevolutionäre hingegen sind der ehemalige Wärter Rand in *Hoppla, wir leben!* [„Ich kenn ihn. In unsern Versammlungen Stammgast. Immer der Radikalste“, SW 2, 128; Eichenlaub 1980, S. 186] und Dames [= Birgiwski], „angeheuerter agent provokateur“ [sic] in *Feuer aus den Kesseln* [Bütow 1975, S. 350]. Den Arbeitern erscheint gewaltvolle Auflehnung als Lösung, da sie infolge ihrer Konditionierung, die im politisch-wirtschaftlichen System über Unterdrückung erfolgt, an Gewalt gewöhnt sind [Reimer 1971, S. 47, 51 und 73].

³⁶⁹ Rey 1983, S. 253.

³⁷⁰ Bütow 1975, S. 104, spricht von „eine[r] Denunziation der Revolution“.

³⁷¹ Grunow-Erdmann 1994, S. 77. Ihn deshalb aber auf die Funktion eines „rein allegorische[n] Aktant[en] der politischen Idee“ zu verkürzen [Chong 1998, S. 45], ist v. a. auch aufgrund seiner Mehrfachbesetzung als Akteur im Totentanz unzulässig.

³⁷² „Der Namenlose könnte zum Studienobjekt für die Darstellung des Revolutionszynismus werden“ und stehe für das „Modell Lenin“ [Rinke 2010, S. 110].

³⁷³ Grunow-Erdmann 1994, S. 77. In *Masse Mensch* „gestaltet Toller den dramatischen Konflikt zweier Führertypen“ [Choluj 1991, S. 67].

In der diskursiven Gegenüberstellung festigt sich Sonja Irene L.s Standpunkt, zugleich wird er vor dem Zuschauer plastisch nachvollzogen. Der Namenlose reagiert auf destruktive Umstände mit destruktivem Verhalten, er bejaht „das Prinzip der Zerstörung alles Bestehenden [...] Seine Ansichten stehen für einen Anarchismus, der Auflösung bis zur Selbstauflösung proklamiert.“³⁷⁴ Sonja hingegen hofft auf die Möglichkeit eines konstruktiven Umsturzes, scheint selbst aber nicht sicher zu sein, wie ein solcher zu organisieren wäre. Ob sie aber, wie Martin Reso aus sozialistischer Sicht proklamiert, erfolgreicher wäre, wenn sie statt eines „abstrakte[n] Menschentum[s]“³⁷⁵ vor allem eine Änderung der ökonomischen Verhältnisse anstreben würde, bleibt fraglich, da sie das Schema des Namenlosen dann zumindest teilweise übernehmen müsste. Die Ratlosigkeit ist ein Hinweis darauf, dass die These, Tollers Figuren seien Sprachrohre, nicht haltbar ist.

Vorgeführt werden „zwei menschliche Typen und ihre inkompatiblen Standpunkte“³⁷⁶ in einem „Diskursduell“³⁷⁷, vor allem aber die Inhumanität der einen und Realitätsferne der anderen Position. Der Namenlose ist zugleich Doppelgänger und Kontrastfigur Sonjas³⁷⁸, er verfolgt ähnliche Ziele, propagiert

³⁷⁴ Reso 1957, S. 86.

³⁷⁵ Ebd.

³⁷⁶ Rothe 1983 (²1997), S. 68. Dong-Lan Chong betont, die diskursiven Positionen der beiden sollten nicht als gegensätzlich angesehen werden [Chong 1998, S. 49]; was er damit vermutlich meint, ist eben die standpunktbezogene Ambivalenz, die aber auch von einem vermeintlich objektiven Rezipientenstandpunkt aus nicht vollkommen aufgelöst werden kann.

³⁷⁷ Chong 1998, S. 43.

³⁷⁸ „Der Namenlose ist zunächst – scheinbar – eine Parallelfigur [...] Doch durch die Wahl der Mittel zeigt sich der Namenlose als Kontrastfigur“ [Grunow-Erdmann 1994, S. 86]. Er propagiert aber nicht nur andere Mittel, sondern auch ein anderes Ziel [Ossar 1980, S. 84; vgl. zudem ebd., S. 78], nämlich die Wegbereitung für die Künftigen, die das Primat über einer Verbesserung für die Lebenden innehat. Alfred Hoelzel ist der Meinung, die gespaltene Sichtweise Tollers komme in den beiden Figuren zum Ausdruck [Hoelzel 1979, S. 248]. Steven Martinson stellt die bemerkenswerte These auf, dass es sich bei der Figur des Namenlosen um den jungen Georg Lukács handle [„a captivating personification of one of the strongest voices of revolutionary-utopian discourse [...] the young Georg

jedoch andere Mittel.³⁷⁹ Gerade weil sie den Namenlosen als verlorenen Verbündeten wahrnimmt, steht Sonja zu ihm in emotionaler Dependenz. Sie hat den Drang, sich vor ihm wie vor ihrem Mann zu rechtfertigen, und versucht, ihn mit einem zögerlichen „Doch überlegen Sie“ [SW 1, 84] für ihre Sache zu gewinnen. Klarer voneinander abgegrenzt sind die Antagonisten in den *Maschinenstürmern*. Die Brüder Jimmy und Henry Cobbett vertreten völlig konträre Positionen.³⁸⁰ Henry sieht auf den „Pöbel“ herab, aus dessen Mitte er stammt und für den sich Jimmy einsetzt:

HENRY: Eine sonderbare Ehre ... Pöbel sein ...

JIMMY: Nennst du dich Pöbel? Der Vogel beschmutzt sein Nest.

HENRY: Du irrst dich.

MUTTER: Henry ist nicht mehr Weber. Er hat sich heraufgearbeitet. Wurde Geschäftsführer bei Herrn Ure. [...]

JIMMY: Du ... warum kannst du behaglich wohnen und gut essen? Weil die Vagabunden, der Pöbel, ihre Kraft, ihr Leben opfern.

HENRY: Gesetz der Natur. Damit die Stärkeren leben können, müssen die Schwächeren zugrunde gehen. Verlangst du, daß ich wieder *sinken* soll, verlangst du von mir, daß ich fallen lasse, was ich mit meinem Schweiß errang? [SW 1, 143]

Lukács“ ; Martinson 1988, S. 250f.]. Dies macht bereits deutlich, dass Rosemarie Altenhofers Annahme zu kurz gefasst ist, der Namenlose sei über die abstrakte Typisierung hinausgehend ohne inhaltliche Identität [Altenhofer 1976, S. 60 ; ähnlich auch Schulz 1996, S. 285]. Eine Zusammenfassung verschiedener Deutungsangebote bei Beringer 2012, S. 157. Die Interpretationsvielfalt macht deutlich, dass er mehr ist als „einer in der anonymen gesichtslosen Masse“ [Chołuj 1991, S. 70] und in seiner Symbolik über die Rollen „Verführer“ und „neue[r] Mephisto“ [Bormann 1976, S. 863] hinausgeht. Daher stellt William Rey die These auf, dass eine moralisierende Analyse der Verhältnisse in *Masse Mensch* unangemessen und es nicht gerechtfertigt sei, dass „durch eine solche Diabolisierung des Namenlosen [...] die Frau weit über ihn emporgehoben“ wird [Rey 1983, S. 249].

³⁷⁹ „Er ist [zwar] die Verkörperung des rauschhaften Kollektiverlebens, das sich in einem hemmungslosen Vitalismus dokumentiert, für den moralische Werte ebenso gleichgültig sind wie die Vorstellungen von Freiheit und Verantwortung des einzelnen“ [Durzak 1979, S. 133]. Zugleich ist er als Charakter aber komplexer angelegt.

³⁸⁰ Und sind damit „[t]rotz gleicher Herkunft“ [Rinke 2010, S. 111] keine Doppelgänger, sondern verkörpern wie im expressionistischen Drama einen Zusammenstoß von Ideenträgern [vgl. dazu Tyson 1991, S. 301].

Henry präfiguriert hier Aussagen seines Arbeitgebers, des Fabrikbesitzers Ure: „Der Sieger pflanzt sich fort, nicht der Geschwächte! / Wer oben bleibt, bleibt oben nach Naturgesetzen“ [166]. Plausibel scheint, dass Henry die Argumentation von seinem Arbeitgeber übernommen hat, dessen Vertreter er in der Firma ist. Die gehobene Stellung Henrys macht die Deutung Renate Bensons, der Antagonistenkonflikt der Brüder solle die „Gespaltenheit der Arbeiterklasse verdeutlichen“³⁸¹, obsolet, denn Henry ist eigentlich kein Proletarier mehr und fühlt sich der Klasse, der er einst angehörte, auch nicht verbunden, sondern sieht auf diese herab. Durch die Aneignung der fremden Meinung und Ausführung der Befehle inthronisiert sich Henry als Doppelgänger Ures. Im dramatischen Personengefüge ausgeglichen wird diese Übermacht zunächst, indem Jimmy der gewerkschaftstreue Ned Lud zur Seite gestellt wird. Doch „ihr differierender Sprachcode“³⁸² steht dem gemeinsamen Agieren im Weg: „NED LUD: Deine Worte sind mir fremd, ich versteh dich nicht“ [141]. Jimmy bleibt, obwohl er als „Arbeitsmann“ ein „Kamerad“ ist, letztendlich ein Fremder, „auf der Wanderschaft“ [ebd.] wie Ahasver und Friedrich. Ned Lud vertraut daher eher dem Arbeiter John Wible, der heimlich mit Henry paktiert und Ned manipuliert.³⁸³ Der Machtkampf, der sich zwischen Jimmy

³⁸¹ Benson 1987, S. 81.

³⁸² Grunow-Erdmann 1994, S. 105.

³⁸³ „Ned Lud steht zwischen den beiden, insofern als er das Vakuum zwischen Gut (Jimmy) und Böse (John) ausfüllt. Er nimmt den Platz eines 'mittleren Helden' ein; einerseits rechtschaffen [...], andererseits leicht verführbar aufgrund seiner Gutgläubigkeit“ [Rothstein 1987, S. 124]. Gutgläubigkeit und Wankelmut des engagierten und mutigen Ned Lud sind eng mit seiner materiellen Not verknüpft und stehen repräsentativ für die Lage der Weber [Dove 1986, S. 175]. Es ist allerdings nicht zutreffend, davon auszugehen, dass die „[u]nterschiedliche[n] Auffassungen zwischen den Webern [...] nicht auf persönliche Meinungsverschiedenheiten“ beruhen [Marnette 1963, S. 244; Sperrung übernommen], denn gerade diese sind es, die in den *Maschinenstürmern* vorgeführt werden – man denke beispielsweise an die Demütigung von Wibles Frau durch die Weberfrauen [SW 1, 161f.]. Es kann davon ausgegangen werden, dass „die Intrige[n]handlung ein[geführt wird], um die Unreife und den Wankelmut der Masse hervorzuheben“ [Chong 1998, S. 71]; dabei illustriert Ned Lud „die Spontaneität der Massendynamik“ [ebd., S. 70]. „Ned Lud est le prototype de l'ouvrier idéal, loyal, honnête, fidèle. S'il tombe, c'est parce que c'est un homme influençable“ [„Ned Lud ist der Prototyp des idealen Arbeiters, loyal,

Cobbett und John Wible entfaltet, ähnelt der Ausgangssituation in *Masse Mensch*.³⁸⁴ Ures hartes Verhalten gegenüber den Arbeitern ist nicht allein auf das Streben nach Gewinnmaximierung zurückzuführen, sondern resultiert aus einem Weltbild, in dem sich der Fabrikant als fürsorglich-strenge Vaterfigur sieht, die Arbeiter vor sich selbst beschützend: „Sie werfen Fackeln der Empörung / In unverständige Gehirne tierisch-toller Menschen, / Die unser Staat mit mühselig erdachten Mitteln / In Ordnung gittert“ [166]. Ures Verhältnis zu den Arbeitern basiert auf einer Illusion: „Das lebendige Band der Gemeinschaft zwischen Fabrikanten und Arbeitern ist keine Legende“ [154].³⁸⁵ Henry Cobbett und John Wible hingegen durchschauen die Naivität des Fabrikanten, sie zeichnet ein bewusstes Streben nach Sicherung der eigenen Position aus.³⁸⁶ Beide rechtfertigen die negativen Auswirkungen ihrer Ambitionen, indem sie die Weber abwerten: „JOHN WIBLE (*allein*): [...] Ich Verräter?

ehrlich, treu. Er fällt, weil er ein beeinflussbarer Mann ist“ ; Eichenlaub 1980, S. 104]. Aus diesem Grund ist es gewagt, zu behaupten, dass „der Weber Ned Ludd [sic] die Hauptfigur sein sollte“ [ter Haar 1977, S. 52]. Vgl. weiterführend Kim 1998, S. 142: „Es geht um einen Erkenntnisprozeß der Arbeiter. Dabei sind Ned und John diejenigen, die zwei gegensätzliche Arbeitertypen zeigen, die jeweils die Elemente darstellen, die die Entwicklung der Erkenntnis erschweren.“

³⁸⁴ Bütow 1975, S. 144f. Jimmy Cobbett, John Wible und Ned Lud verkörpern Richard Dove zufolge verschiedene Stufen in der Bewusstseinsentwicklung der Arbeiterschaft [Dove 1986, S. 162f. ; zur Konfiguration dieser Figuren siehe auch Chong 1998, S. 66-72 ; solch eine Stufung lässt sich in vielen Stücken Tollers feststellen, so Willard 1988, S. 222f.]. Die unterschiedlichen sozialistischen Positionen werden in beiden Stücken mit Figuren aus dem kapitalistischen Bildbereich konfrontiert, woraus sich eine trianguläre Konstellation ergibt [„triangular constellation“, Ossar 1980, S. 47]. *Masse Mensch* ähnlich, aber bei Weitem nicht so ausgeprägt ist auch die ambivalente Darstellung: „Die Beziehung zwischen den Kontrahenten bleibt schwebend, da die Antagonisten überwiegend Repräsentanten verschiedener Menschenbilder sind“ [Reimers 2000, S. 84].

³⁸⁵ Die Setzung, Ure verkörpere mit Henry und Wible das Böse [Eichenlaub 1980, S. 104], ist in interpretatorischer Hinsicht eindimensional, da sich seine Beweggründe von denen der beiden anderen unterscheiden und auch bei diesen komplexere Beweggründe festzustellen sind [dazu u. a. Ossar 1980, S. 99]. Dennoch befördert die Symbolik der Figurenanlage eine allegorische Interpretationsebene [Furness 1978, S. 858].

³⁸⁶ Thomas Bütow setzt Wibles Machtversessenheit in Kontrast zur Wahrheitssuche des alten Reaper: „Reaper mißinterpretiert seine Umwelt bis zur Groteske und behält dabei doch

Unsinn! Proleten müssen mit Ochsenziemern angetrieben werden. Blut heißt die Peitsche, die sie aus trägem Schlafe reißt!“ [155]. Insofern besteht auch zwischen ihnen eine strukturelle Ähnlichkeit.³⁸⁷ Dennoch ist Wible eine komplexere Figur,³⁸⁸ denn neben seiner persönlichen Habgier³⁸⁹ treibt ihn die Enttäuschung darüber an, seine Führungsposition an Jimmy verloren zu haben: „Auf Schultern hob ihr Jubel diesen hergelaufenen Iren.³⁹⁰ Kaum eine Stunde ist er da und reißt mir die Führung aus den Händen. Diese einfältigen Tölpel wollen auf Erden herrschen und wollen ein Paradies erkämpfen. Narren mögen daran glauben! Ich nicht!“ [152].

immer gegen sie Recht. Dieses Rechtbehalten des nur scheinbar geistesschwachen Alten wird besonders deutlich in seinem Verhältnis zu John Wible, mit dem er sich einen regelrechten Konkurrenzkampf in Prophetie liefert, der so weit geht, daß ihre Voraussagen sogar wörtlich übereinstimmen. [...] Dennoch sind der Alte und John Wible Kontrastfiguren. Während John Wible das reine negative Prinzip darstellt, speist sich die Negation des Alten erst aus der schmerzlich empfundenen Kluft zwischen Realität und religiöser Utopie. Wible kennt keine Utopie, ihm geht es nur um die Macht“ [Bütow 1975, S. 158 ; vgl. auch ebd., S. 152].

³⁸⁷ „Demgegenüber ergibt sich auch eine Parallelität zwischen Henry Cobbett und John Wible [...] Sie sehen beide ihre jeweilige Stellung durch die Hauptfigur gefährdet“ [Rothstein 1987, S. 107]. „Wible [ist] der Widersacher der Arbeiterschaft. Durch ihn werden aus den einzelnen Menschen Masse“ [Reimers 2000, S. 85 ; Gleiches gilt für Henry Cobbett].

Toller hat sich offensichtlich um eine überzeugende psychologische Charakterisierung bemüht, was auch daraus hervorgeht, dass Teile von Wibles Rechtfertigung in der zweiten Auflage verändert worden sind, wodurch dieser als kalkulierender Charakter erscheint [Willard 1988, S. 82f.].

³⁸⁸ Dove 1986, S. 173.

³⁸⁹ „Ich muß meinen Rücken polstern, der hat ein sozusagen menschliches Anrecht auf Fett“ [154].

³⁹⁰ Kirsten Reimers verwirrt diese Bezeichnung: „Es ist nicht ganz durchsichtig, ob Jimmy wirklich aus Nottingham ist, da häufiger erwähnt wird, daß er ein Ire sei“ [Reimers 2000, S. 71]. Toller führt mit dem Migrationshintergrund ein Motiv ein, das als Synonym für den Fremden der Verstärkung von Jimmys Außenseitertum dient [siehe zu dieser Interpretationslinie auch 4.2, Anm. 318 sowie Bell 1938, S. 65f., und Schapkow 1996, S. 30]. Zugleich markiert das unvermittelte Auftauchen eine Analogie zum Messias.

John Wible ist desillusioniert und wütend, was sein destruktives³⁹¹ Verhalten motiviert. Damit stellt Toller die Figur in eine Reihe von Antagonisten, die destruktive Tendenzen in sich tragen.³⁹² In *Hinkemann und Hoppla, wir leben!* zeichnet Toller nicht nur die Gegenspieler vielschichtiger, sondern auch die Doppelgängerfiguren. Hinkemann, in den zwanziger Jahren als Allegorie des Nachkriegsdeutschland verstanden,³⁹³ versteht sich selbst als Ausdruck seiner Umwelt: „Ich bin lächerlich wie diese Zeit, so traurig lächerlich wie diese Zeit. Diese Zeit hat keine Seele. Ich hab kein Geschlecht. Ist da ein Unterschied?“ [230].

³⁹¹ John Wible ist destruktiv wie der Namenlose [Benson 1987, S. 82], er ist bereit, Menschen zu opfern. Zur Figur des John Wible und den Analogien zum Namenlosen vgl. Woithe Soudek 1974, S. 62-64. Vergleiche zum Namenlosen, teilweise auch zum Kommis des Tages bilden eine ganze „Figurengalerie“ [Bebendorf 1990, S. 122] ; siehe dazu u. a. auch D. Klein 1968, S. 78 ; Reimer 1971, S. 71f. ; Kane 1987, S. 125 ; Allkemper 2002, S. 227. „John teilt die formalen Führerqualitäten, die Willenskraft und das Vermögen, auf die Masse durch das Wort zu wirken. Als Führertyp, der im Prozeß der Revolution die Gewalt um ihrer selbst willen propagiert und kein Vertrauen in die Arbeiter hat, wird er zur negativen Figur“ [Chong 1998, S. 68]. René Eichenlaub [1980, S. 101] sieht die Prinzipien Gewalt (Henry) und Pazifismus (Jimmy) gegenübergestellt. Wible ist als „Judasfigur“ und „gütböser Provokateur“ identifizierbar [Koebner 1982, S. 47 ; zur Parallelisierung Wible / Judas auch Partie 1988, S. 158]. In jedem Fall ist er von Egoismus getrieben: „John Wible, Paul Grosshahn, Max Franke, Wotan, Cain [Emil] und Gerte, sie alle nützen ihre angebliche Überzeugung, ihre 'Machtpositionen' zu egoistischen Zwecken“ [Altenhofer 1976, S. 320 ; wenig überzeugend hingegen ist die Deutung bei Jäger 2005, S. 197, Max Franke sei „Vorläufer“ von Napoleon und Tomas in *Nie wieder Friede!*]. Aus Wibles Sicht ist sein Vorgehen durchaus konsistent; daher ist fraglich, ob man tatsächlich annehmen kann, er wäre „his own worst enemy“ [Woithe Soudek 1974, S. 68].

³⁹² Zu diesen zählen im Übrigen auch Napoleon und Franziskus in *Nie wieder Friede!*, deren Wette den Kriegszustand in Dunkelstein bedingt. Götter wie Wotan und jenseitige Mächte wie Napoleon und Franziskus setzen mit der leichtfertigen Abgabe ihrer Macht auf weltliche Spieler zerstörerische Kräfte frei. Stefan Neuhaus stellt fest, der „handlungsunfähige“ Franziskus trage „zweifellos Züge eines Toren“ [Neuhaus 2002, S. 182].

³⁹³ Daher die Änderung des Titels *Der deutsche Hinkemann*. Vgl. dazu u. a. GW 6, 142f. sowie Frühwald 1971 (1981), S. 152. Aufschlussreich auch die Deutung Sigurd Rothsteins: „Symbolisiert Hinkemann aus Tollers Sicht die Zeit in ihrem Wesen, so soll der Budenbesitzer die Epoche in ihrer oberflächlichen Erscheinung verkörpern. Durch ihn wird der herrschende Zeitgeist artikuliert“ [Rothstein 1987, S. 158].

Als „deutsche[r] Hüne“³⁹⁴ Homunkulus spielt er auf dem Rummelplatz den Doppelgänger seines früheren Wesens: „Ich war ein strammer Kerl und hab gelebt und hab mir keine Gedanken gemacht! Du [Grete] warst immer eifersüchtig. [...] Aber heut brauchst du nicht mehr eifersüchtig zu sein, heute kannst du ... lachen!“ [227]. Seine Frau Grete trägt eine Mitschuld an seiner Verletzung: „Du hast gesagt, ich bin stolz auf dich, daß du bei der Garde dienst. Und als ich in den Krieg zog, hast du geweint. Weintest du aus Freude, daß ich bei der Garde diente?“ [227]. Das Motiv der Frauen, die ihre Söhne oder Ehemänner stolz in den Krieg haben ziehen lassen, bestimmt die Darstellung von Müttern beziehungsweise Ehefrauen in Tollers Werk in einem nicht unerheblichen Maß. Die Urmutter Erde inkarniert nicht nur „Liebe“³⁹⁵, sondern auch Vernachlässigung und Unnachgiebigkeit: „O du Mutter Erde, die ich verfluchte in Stunden brandender Verzweiflung, du Harte, Herzlose, die du das Blut trinkst der unzähligen namenlosen Brüder“³⁹⁶. Satirisch auf die Spitze getrieben wird das Motiv in einer Diskussion zwischen Mutter und Tochter in *Nie wieder Friede!*:

RAHEL: Ich will glücklich sein.

FRAU LABAN: Ach, dass Du ein Mädchen bist.

RAHEL: Hättest Du lieber einen Sohn?

FRAU LABAN: Wenn Du es hören willst, ja.

RAHEL: Du würdest ihn herzlos, fühllos in den Krieg ziehen lassen?

FRAU LABAN: Ich würde trauern, aber ich wäre stolz.

RAHEL: Stolz, worauf?

FRAU LABAN: Dass ich eine Mutter bin.

³⁹⁴ Scholz 2014, S. 161.

³⁹⁵ Ebd., S. 123. Zur Zurückweisung der Mutter in der *Wandlung* s. o. S. 229. Schouten prägt in diesem Zusammenhang den Begriff des „spiritual infanticide“ [Schouten 2007, S. 142]. Interessant ist, dass auch die zwischen Liebe zur Masse und Forderung nach Gewalt hin- und hergerissene Sonja Irene L. in *Masse Mensch* mütterliche Züge trägt [Smith 2007, S. 15-17], ihre Emanzipation zugleich aber in der Ablösung symbolisiert wird: „Letzter Weg ist ohne Mutter“ [SW 1, 101 ; Smith 2007, S. 19].

³⁹⁶ Aus einem Brief an Tessa aus dem Jahr 1920, im Druck der BadG [und dem Abdruck SW 3, 286f.] ausgelassen. Zitiert nach GW 5, 199.

Doch auch Grete will glücklich sein und lässt sich deshalb vom potenten Paul Großhahn verführen. Ihr Liebhaber ist die offensichtlichste Kontrastfigur zum Kastraten Eugen Hinkemann.³⁹⁷ Vor seiner Verstümmelung war Hinkemann gewöhnlicher Arbeiter wie Großhahn. In diese doppelte Kategorie aus Kontrast und Ähnlichkeit fallen auch die Figuren Max Knatsch, Peter Immergleich, Sebalduß Singegott und Michel Unbeschwert, deren Theorien und Dogmen Hinkemanns Leben aufgrund seiner Verletzung nicht mit Sinn erfüllen können.³⁹⁸ Eugen Hinkemanns Sorge ist, dass seine Frau Grete ihn verlachen könnte, so wie sein Vater einst seine Mutter verlacht hat. Die Erzählung der Mutter präfiguriert das Ende des Dramas, Hinkemann wird auf subtile Weise als potentieller Doppelgänger seiner Mutter markiert.³⁹⁹

³⁹⁷ „Großhahn ist als Gegenspieler Hinkemanns konzipiert“ [Grunow-Erdmann 1994, S. 136]. Zudem sind er und der Budenbesitzer „aufgrund ihrer Charakterdisposition Parallelfiguren“ [Bebendorf 1990, S. 143], ein Doppelgängertum, das die Antagonistenfunktion noch einmal unterstreicht. Wie dieser hat sich Großhahn mit der Zeit arrangiert; Dong-Lan Chong charakterisiert „Großhahn als Maschinenmensch“ [Chong 1998, S. 85], der das „Herr-Knecht-Verhältnis“ von der Maschine auf Grete überträgt: „Das Abhängigkeitsverhältnis Gretes von Großhahn verläuft parallel zu dem Hinkemanns vom Budenbesitzer“ [ebd., S. 86]. Paul Großhahn nutzt Grete aus, wie bereits Lorenzo Elena in *Die Rache des verhöhnten Liebhabers* ausgenutzt hat [Pitcock 1979, S. 147]. Nach Tollers Intention soll Großhahn schlicht „in seiner Eitelkeit gekränkt“ [SW 1, 207] dargestellt werden.

Sieht man das Stück allerdings auf der Bühne, kann die Beziehung zwischen Grete und Großhahn je nach Darstellungsweise auch tiefer aufgefasst werden. Hans Marnette meint, Hinkemanns eigentlicher Gegenspieler sei nicht Großhahn, sondern „Herzlosigkeit“ und „Seelenkälte“ [Marnette 1963, S. 274], doch verkörpert Großhahn gerade diese Attribute.

³⁹⁸ Vgl. dazu Cafferty 1981, S. 54, sowie Rothstein 1987, S. 164.

³⁹⁹ „Indem sie für ihn keine begehrenswerte Frau mehr ist, hat sie eine wesentliche Eigenschaft ihrer Weiblichkeit verloren, so wie ihr Sohn eine wesentliche Eigenschaft seiner Männlichkeit nicht mehr besitzt“ [Rinke 2010, S. 114]. „Diese Figur ist im Drama nur dazu da, Hinkemanns Lebens- und Leiderfahrung zu bekräftigen“ [Rothstein 1987, S. 140]. Hinkemanns Ehe unterscheidet sich von der seiner Eltern am Ende dadurch, dass ihn die Leiderfahrung mit seiner Frau verbindet [Dove 1986, S. 235]. Die Tatsache, dass Grete Hinkemann nicht verlacht hat, beinhaltet zumindest die Möglichkeit einer Erneuerung [Ossar 1980, S. 15].

Grete wiederholt den Betrug von Eugens Vater, ihre Freundin Fränze durch ihre Annäherungsversuche an Eugen selbst wiederum Großhahns Verrat an seinem Bekannten.⁴⁰⁰ Dorothea Klein bezeichnet diese Verteilung des dramatischen Konflikts als „Dezentration“ und sieht darin Parallelen zu früheren Stücken:

Ihre Schicksale [der Mutter Hinkemanns und Gretes] weisen auf den ersten Blick weitgehende Parallelität zu dem seinigen auf; darauf scheint auch der [...] ursprüngliche Titel des Dramas: *Die Hinkemanns* hinzudeuten. So gesehen, wäre in der Gruppierung dieser Personen noch immer die von Toller früher verwendete Technik der Dezentration beibehalten. [...] die Mutter wird von ihrem Mann, Grete von Großhahn verlacht.⁴⁰¹

Weitaus wichtiger als das trotzige Lachen Großhahns ist Hinkemanns eigene Befürchtung, von seiner Frau verlacht zu werden, die Großhahn für seine Rache zu nutzen weiß. Wie die Protagonisten der vorangehenden Dramen gehört Hinkemann nicht zur alltäglichen Gesellschaft: „Weil die Menschen mit Fingern auf mich deuten würden wie auf einen Clown, wüßten sie, wie es um mich bestellt ist“ [SW 1, 194]. Er steht dem Leben als Fremder⁴⁰² gegenüber:

Das Leben ist so merkwürdig ... soviel drängt auf einen ein, was man nicht versteht, nicht erfaßt, wovor man sich geradezu bangt ... man sieht gar keinen Sinn ... man fragt sich, ob man das Leben überhaupt erfassen kann ... ob das nicht so ist, als

⁴⁰⁰ „PAUL GROSSHAHN: Schließlich ist Eugen mein Freund“ [SW 1, 202]. Hans Marnette meint dazu, aus Fränzes „Absicht, mit Hinkemann eine Nacht zu verbringen, ergibt sich weder eine dramatische Zuspitzung noch eine Vertiefung der Charakteristik des Helden“ [Marnette 1963, S. 277]. Er übersieht dabei jedoch, dass Fränzes Verlangen die Anziehungskraft der Illusion illustriert.

⁴⁰¹ D. Klein 1968, S. 109. Zur Begriffsbildung s. o. S. 118f.

⁴⁰² Das Gefühl der Fremdheit trennt Hinkemann nicht nur vom abstrakten Begriff des „Lebens“, sondern ganz konkret von seinen Mitmenschen: „In der *Wandlung* hatte Friedrichs Judentum, in *Masse-Mensch* die bürgerliche Herkunft der Frau, in den *Maschinenstürmern* Jimmys langjähriger Aufenthalt im Ausland eine entsprechend distanzierende Wirkung. Hinkemann wird durch seine Verwundung aus der 'Masse' herausgehoben. Dies Schicksal führt ihn zur Erkenntnis und übernimmt gewissermaßen die Funktion der Begleitergestalt der früheren Dramen“ [D. Klein 1968, S. 92 ; zur Kastration als „Katalysator“ vgl. auch Reimers 2000, S. 106]. Interessant ist der Verweis auf Kastrationsbezüge in der *Wandlung* [Benson 1987, S. 42].

wollte man sich unterstehen, ein Meer auszuschöpfen ...ob das nicht gerade so ist, als wollte man sich selbst begreifen, nicht wahr, das kann man nicht [...] Morgens, wenn man aufsteht, ist Chaos in einem da und wenn man sich abends zu Bett legt, ist wieder Chaos da ... Wie vor der Schöpfung ist es ... [210f.]

Der Bogen zur Genesis wird am Ende des Dramas noch einmal geschlagen: „Jeder Tag kann das Paradies bringen, jede Nacht die Sintflut“ [233]. Hinkemann leidet, wie auch Friedrich und Sonja Irene L. gelitten haben, teilt aber deren Zuversicht nicht.⁴⁰³ Hinkemanns Erwartungen sind aber auch nicht pessimistisch, er hat schlicht und einfach keine Zukunftsvision. Besonders absurd erscheint vor diesem Hintergrund, dass Grete ihren Mann bewusst in Parallele zu Christus setzt: „Ich will Eugen dienen als wäre er mein Heiland“ [206].⁴⁰⁴ Aus der Verwendung des Konjunktivs ist zu schließen, dass Grete Eugen nicht als Nachfolger Christi sieht, ihn aber so behandeln möchte, als ob er es wäre, um sich wie Pontius Pilatus von ihrem Betrug zu reinigen. Ihr ursprünglicher Glaube wird evoziert, als sie von ihrem Mann abgewiesen wird, kann sich jedoch nur noch halbherzig Bahn brechen: „Ich versteh das Leben nicht mehr ... ach erlöse uns von dem Übel, du mein Heiland Jesu Christ ...“ [231f.]. Über das Motiv des Leidens sind Hinkemann und Grete verknüpft, sie sind „ein strukturgleiches Paar“⁴⁰⁵:

HINKEMANN (*nach einigen Sekunden*): Was ... was starrst du mich so an? ... Wie blicken deine Augen drein? ... Ich will kein Mensch heißen, wenn in deinen Augen ein Falsch ist! ... Die Augen kenne ich! ... Die Augen habe ich gesehen in der Fabrik ... die Augen habe ich gesehen in der Kaserne ... die Augen habe ich gesehen im Lazarett ... die Augen habe ich gesehen im Gefängnis. Das sind die selben Augen. Die Augen der gehetzten, der geschlagenen, der gepeinigten, der

⁴⁰³ „Hinkemann wird sich seiner exemplarischen Bedeutung bewußt. Nicht allein darin, auch in anderen Zügen seiner ideellen Grundkonzeption ist Hinkemann als Fortführung der Zentralfiguren in den früheren Stücken Tollers zu verstehen, von denen ihn seine überzeugende Durchformung als abgerundete menschliche Einzelgestalt gleichwohl grundlegend unterscheidet“ [D. Klein 1968, S. 91].

⁴⁰⁴ Vgl. dazu auch Eichenlaub 1980, S. 109.

⁴⁰⁵ Bebedorf 1990, S. 143. Vgl. auch D. Klein 1968, S. 98f. Sigurd Rothstein geht davon aus, dass „[a]lle wichtigen Figuren [...] ihre Funktion von Hinkemann her“ beziehen [Rothstein 1987, S. 139].

gemarterten Kreatur ... Ja, Gretchen ich dachte, du bist viel reicher als ich, und dabei bist du ebenso arm und ebenso hilflos ... Ja, wenn das so ist, wenn das so ist ... dann sind wir Bruder und Schwester. Ich bin du und du bist ich ... [229]

Das abschließende „Und was soll nun werden?“ [ebd.] verweist auf die fehlende Zukunftsvision Hinkemanns. Durch das Leiden sind beide Teil einer universellen Gemeinschaft, zu der selbst der Distelfink gehört, der von Gretes Mutter geblendet wird.⁴⁰⁶ Seine Außenseiterrolle mag aufgrund der speziellen Verletzung vielleicht individuell anmuten,⁴⁰⁷ dennoch ist er durch sie Teil einer Gemeinschaft. Hinkemann gibt zudem seine frühere Herzensträgheit⁴⁰⁸ zu: „Hinkemann wird sich darüber klar, daß er nicht nur Qual erduldet, sondern auch selbst Qual angetan hat. Und wie für ihn gilt dies für alle Menschen“⁴⁰⁹. Auf ähnliche Weise löst Sonja Irene L.s Schicksal in zwei der Mitgefangenen eine empathische Reaktion aus.⁴¹⁰ Ausgehend vom „tertium comparationis

⁴⁰⁶ „Durch ihre unreflektierte Haltung ist Grete neben dem Distelfinken die reinste Verkörperung der leidenden Kreatur. Die Analogie zwischen dem Vogel und Grete hebt Toller durch das Motiv der Augen und das Motiv von Licht und Dunkelheit hervor“ [D. Klein 1968, S. 112 ; zur strukturellen Nähe, die sich ausgehend vom „Distelfinkerlebnis“ zur Stationentechnik ergibt, vgl. ebd., S. 101 ; Michael Ossar interpretiert den Distelfink als Symbol für den Poeten, dessen Augen in der Erkenntnis des Leids schmerzhaft geöffnet werden, Ossar 1980, S. 127]. Es ist aber etwas zu weit gefasst, daraus zu schließen, „Grete entspricht der Bewußtseinsstufe, die Toller charakteristisch für den Proletarier des 19. Jahrhunderts genannt hat [...] Hinkemann soll demgegenüber [...] als der bewußte Proletarier des 20. Jahrhundert[s] gesehen werden“ [D. Klein 1968, S. 112], auch wenn Toller bescheinigt wird, er habe unter Landauers Einfluss den Proletarier „mit dem leidenden Menschen schlechthin gleichgesetzt“ [Frühwald 1971 (1981), S. 154, im Wortlaut auch ter Haar 1977, S. 28 ; vgl. darüber hinausgehend Chong 1998, S. 84: „Durch ihre Lebensangst und einen geringen Bewußtseinsgrad wird Grete zum individuellen Fallbeispiel für die wankelmütige Masse“]. Undifferenziert ist die These, Menschheit und Proletariat seien für Toller „Synonyme“ [Reso 1961, S. 525].

⁴⁰⁷ Diese Argumentation bei Reimers 2000, S. 107, eine Auseinandersetzung damit bei Scholz 2014, S. 144.

⁴⁰⁸ Siehe auch S. 90.

⁴⁰⁹ D. Klein 1968, S. 101.

⁴¹⁰ Pittock 1972, S. 182. Mit einem Wachsen zur „Menschheit“ meint er vermutlich „Menschlichkeit“.

des Kreatürlichen⁴¹¹ wird das Leid der anderen nachvollziehbar und kann in Verbindung zur eigenen Verzweigung gesetzt werden.⁴¹² Das Drama zeigt aber zugleich auch die Zurückgeworfenheit des Einzelnen auf sich selbst: „Hinkemann steht umgeben von Kriegsinvaliden, die ihn gleichzeitig 'bedrängen' und doch fernbleiben.“⁴¹³ Diese „existentielle[] Einsamkeit“⁴¹⁴ ist es, die eine Annäherung Hinkemanns an seine Frau trotz einer „Seelenverwandtschaft“⁴¹⁵ unmöglich zu machen scheint. Der Eindruck, völlig allein zu sein, und die Schwierigkeit, damit zurecht zu kommen, begleitet auch Karl Thomas in *Hoppla, wir leben!*. Wie Hinkemann ist er ein versehrter Heimkehrer.⁴¹⁶ Er kommt zwar nicht direkt aus dem Krieg, sondern aus langjähriger geistiger Umnachtung zurück, doch er findet sich in der Gesellschaft ebenso wenig zurecht: „Der neue Wanderer findet keinen Raum in der deutschen Gesellschaft,

⁴¹¹ D. Klein 1968, S. 98.

⁴¹² „Hinkemann's understanding of what it means to be a victim [...] has stripped him of all defenses [...] he identifies himself intuitively with all abused creatures“ [Cafferty 1981, S. 55]. Literatur, die von „ähnlich gebrandmarkten Kreaturen, die das Chaos der Zeit entstellte“, handelt, listet Andreas Lixl auf [1986, S. 99]. Vergleiche zu Büchners *Woyzeck* beispielhaft bei Mennemeier 1972 (1981), S. 81 ; Altenhofer 1976, S. 122-125 ; und Rinke 2010, S. 113.

⁴¹³ Lamb 1978, S. 175. „Die angesprochene Verallgemeinerbarkeit von Hinkemanns individuellem Problem konkretisiert sich im dramatischen Geschehen durch die über den Rummelplatz ziehende Gruppe der Kriegsinvaliden“ [Bebendorf 1990, S. 143]. „Die Kriegsinvaliden sind eine genaue Umkehrung der Homunkulus-Gestalt“ [D. Klein 1968, S. 104] und „Hinkemann kontrastierend zugeordnet“ [Grunow-Erdmann 1994, S. 140].

⁴¹⁴ Winter 1997, S. 301. Winter geht davon aus, dass diese Einsamkeit ausschlaggebende „Gemeinsamkeit“ mit Grete sei, übersieht jedoch, dass sie eigentlich der trennende Graben zwischen den beiden ist.

⁴¹⁵ Bebendorf 1990, S. 143.

⁴¹⁶ Vgl. dazu D. Klein 1968, S. 124. „With the figures of Hinkemann and Karl Thomas he [Toller] is close to those writers in the 1920s [Arnold Zweig, Alfred Döblin] who take the figure of the loser as the basis for a critique of the prevailing order“ [Trommler 1992, S. 72]. Vgl. u. a. auch Durzak 1979, S. 149, sowie D. Klein 1968, S. 125: „In seinem langen Schlußmonolog, weitet auch Thomas seine Erfahrung der Zeit gleich Hinkemann ins Überzeitliche aus“. Klaus Kändler sieht Karl Thomas als Nachfolger vieler Protagonisten aus Tollers Dramen, führt seine These aber nicht weiter aus [Kändler 1970 (1981), S. 101].

er wird immer als Betrüger, Illusionär oder Kranker bezeichnet.⁴¹⁷ Im Moment des Attentats spiegelt Toller den Revolutionär in einem rechtsnationalen Studenten, die Doppelgängermotivik erfährt in diesem Verwechslungsspiel ihre deutlichste Ausprägung;⁴¹⁸ auch die Konfrontation des verständig argumentierenden Patienten mit der Karikatur eines Nervenarztes⁴¹⁹ hat etwas Scharadenhaftes. Allerdings ist das Gefüge aus Identifikation und Abgrenzung, in dem sich die übrigen Figuren auf Karl Thomas beziehen lassen, von Widersprüchen durchsetzt und daher weniger einfach zu bestimmen. Die Figuren des Vorspiels bilden den Hauptbezugspunkt der Analyse. Wegen revolutionärer Umtriebe verhaftet, erwartet Karl Thomas, Albert Kroll, Eva Berg, Wilhelm Kilman und Frau Meller (von den anderen Mutter Meller genannt) die Exekution. Die Figuren werden in der genannten Reihenfolge eingeführt, was jedoch nicht ihrer späteren Aufteilung entspricht. Sie alle sind im Vorspiel Teil einer Gruppe – des gleichen Vergehens angeklagt, bilden sie eine Einheit, obwohl sich im Verlauf der Diskussion Risse in der vermeintlichen Schicksalsgemeinschaft zeigen. Indem eine Charakterisierung der Figuren über ihre Ängste, aber auch über ihre Eigenheiten erfolgt, motiviert Toller ihr späteres Verhalten bereits im Vorspiel. Karl Thomas ist klar, dass Kilman das

⁴¹⁷ Shahr 2003, S. 40.

⁴¹⁸ „Karl et son double, l'étudiant“ [„Karl und sein Doppelgänger, der Student“; Eichenlaub 1980, S. 178; zur inhaltlichen Dopplung der Diskussionen zwischen Albert Kroll und Karl Thomas im rechten Spektrum (Kriegsminister von Wandsring und Graf Lande, SW 2, 100) vgl. Reimer 1971, S. 123]. Vgl. dazu auch Reimers 2000, S. 168: „Indem das Attentat aus konträren politischen Motiven begangen wird, wird Thomas' Vorhaben als unpolitischer, isolierter Terrorakt entlarvt.“ Das hier vorgeführte Verwechslungsspiel sieht Cecil Davies als Präfiguration des absurden Theaters [Davies 1996, S. 351].

⁴¹⁹ Vgl. dazu Scholz 2014, S. 75: „der Rollentausch ist eine der Lieblingsstrategien der Toller'schen Rhetorik“. Toller legte offensichtlich Wert auf den Kontrast: „Das Einzige, worauf es Dir ankam, war, Thomas wieder ins Irrenhaus zu bringen, um dort symbolisch normal und anormal gegenüberzustellen“ [Brief Erwin Piscators an Ernst Toller vom 10. August 1927. Zitiert nach GW 6, 183]. Zu Erkenntnis und Wahnsinn in der ersten Fassung von *Hoppla, wir leben!* und der damit einhergehenden Abwertung der revolutionären Kleinarbeit vgl. ausführlich Leydecker 1998. Übrigens soll auch Rahel in *Nie wieder Friede!* für unzurechnungsfähig erklärt werden [Eichenlaub 1980, S. 250; zur Paradoxität der Zuschreibungen ebd., S. 187].

schwächste Glied der Gruppe ist: „Oder ... hast du um Gnade gewinselt? Dann schwör wenigstens, daß du schweigen wirst“ [89].⁴²⁰ Dennoch ist er überrascht, Kilman nach den Jahren der Abwesenheit auf einem Ministerposten wiederzufinden: „Meinen Sie nicht einen anderen Kilman? Es gibt doch so viele Kilman ...“ [103]. Es stellt sich heraus, dass Kilman nun kein Verbündeter mehr ist, sondern konkret gegen Flugblattverteiler und Streikinitiatoren arbeitet: „Notieren Sie: Wer um fünf Uhr die Fabrik verläßt, ist fristlos entlassen [...] Setzen Sie sich mit Polizei in Verbindung ... Akten Eva Berg“ [107]. Die Figur Kilman ist vom Mitrevolutionär und damit einer Art Doppelgänger zum Antagonisten der Arbeiterschaft geworden, wenngleich er sich eher als „Förderer der Evolution“⁴²¹ sieht: „Was ist denn Demokratie? Der Wille des ganzen Volkes. Als Minister vertrete ich nicht eine Partei, sondern den Staat. Wenn man die Verantwortung hat, lieber Freund, sehen die Dinge unten anders aus. Macht gibt Verantwortung“ [ebd.].⁴²² Verantwortung ist auch das Schlüsselwort, dem sich Albert Kroll verpflichtet sieht. Daher setzt er nun nicht mehr auf die Schlagkraft eines gewaltsamen Umsturzes, sondern auf eine langsame, aber stetige Revolution von unten durch Nutzung der legalen Kanäle:

⁴²⁰ Für René Eichenlaub ist Kilman bereits im Vorspiel ein „Untertan“ [Eichenlaub 1980, S. 174].

⁴²¹ D. Klein 1968, S. 139. Kilman, eine Figur, die man nicht nur verteuflern kann [Kane 1987, S. 152 ; vgl. auch Hermand 1971 (1981), S. 167], verkörpert eine „politische Zwitterstellung“ und damit eine gewisse „Fragwürdigkeit“ [Altenhofer 1976, S. 162]. Renate Benson setzt ihn in Bezug zum Namenlosen und zu John Wible [Benson 1987, S. 117]. In jedem Fall ist er differenziert dargestellt und kann nur bedingt als „den Schieber- und Spekulantentypen der Nachkriegsdramatik“ [Kändler 1970 (1981), S. 106] zugehörig kategorisiert werden, da seine eigene Sichtweise objektiv beleuchtet wird [Pittock 1979, S. 116]. Penelope Willard hat herausgearbeitet, dass die differenziertere Darstellung Kilmans erst in der fünftaktigen Version dominant wird [Willard 1988, S. 150-152].

⁴²² Hier lassen sich Verbindungen zu den Ansichten von Sonja Irene L.s Mann ausmachen. Thomas Bütow stellt fest, Kilman kennzeichne wie John Wible „[d]ie Verbindung eines vorgeblichen sozialen Engagements mit der Skrupellosigkeit der Macht“ [Bütow 1975, S. 69]. Für Hye Suk Kim ist in *Hoppla, wir leben!*, aber auch in *Feuer aus den Kesseln* nicht der „Staat“ das Problem, sondern das „System“ [Kim 1998, S. 283 ; vgl. auch ebd., S. 335].

ALBERT KROLL: Der Alltag.

KARL THOMAS: Du sagst es, als obs so sein müßte.

ALBERT KROLL: Nein. Nur es regt mich nicht mehr auf. Wart einen Augenblick, ich geh nach oben, ich gehöre zum Wahlvorstand. Man muß den Kerlen auf die Finger sehen. [...]

ALBERT KROLL: Kilman hat den Arbeitern bei den Chemischen Werken das Stimmrecht gestohlen!

KARL THOMAS: Meinetwegen. Was liegt daran, Albert, Genosse, was ist aus unserm Kampf geworden. [...] Jeder sitzt auf seinem Pöstchen. [...] Es schimmelt nach Bürokratie.

ALBERT KROLL: Wissen wir. Noch mehr wissen wir. Die versagt haben, als es um die Entscheidung ging, spucken heute wieder große Töne.

KARL THOMAS: Und ihr laßt es Euch gefallen?

ALBERT KROLL: Wir kämpfen. Zu wenige sind wir. Die meisten haben vergessen, wollen ihre Ruhe. Wir müssen Kameraden gewinnen.

KARL THOMAS: Hunderttausende sind arbeitslos.

ALBERT KROLL: Schleicht sich Hunger zu einer Tür rein, schleicht Verstand zur andern Tür raus.

KARL THOMAS: Wie ein alter Mann sprichst du.

ALBERT KROLL: Jahre wie diese zählen zehnfach. Man lernt.

KARL THOMAS: Hat der Herr Minister Kilman auch gesagt. [...]

ALBERT KROLL: Und was machst du? Was willst du tun?

KARL THOMAS: Geschehen muß was. Einer muß ein Beispiel geben.

ALBERT KROLL: Einer? Alle. Jeden Tag. [122-124]

Das langwierige Vorgehen Krolls führt keine schnellen Erfolge herbei,⁴²³ ist aber von einer gewissen Solidität, die Karl Thomas abstößt. So stellt er Kroll in eine Reihe mit Kilman,⁴²⁴ da er das neue Staatsgefüge und die Möglichkeiten der Partizipation nicht versteht, sondern nur vom Machtmissbrauch der Herrschenden und dem Amtsschimmel Notiz nimmt:

⁴²³ Vgl. dazu u. a. Harrison 1988, S. 95. Zugleich sind Tollers Texte aber von einem Optimismus gegenüber dem Potential der Massen getragen [ebd., S. 86], was die Langsamkeit der Tagesarbeit als Zukunftshoffnung auszugleichen scheint [vgl. dazu auch ebd., S. 255].

⁴²⁴ Der wie Kroll eine pragmatische politische Philosophie vertritt, charakterlich aber von diesem abweicht [Reimer 1971, S. 122 ; vgl. auch Dove 1986, S. 324]. Karl Thomas vertritt einen „ideelle[n] Rigorismus“ [Kim 1998, S. 245].

Wieder war es der Zusammenprall des Menschen, der das Absolute unbedingt, noch heute verwirklichen will, mit den Kräften der Zeit und den Zeitgenossen, die die Verwirklichung aus Schwäche, Verrat, Feigheit aufgeben oder aus Kraft, Treue, Tapferkeit für spätere Tage vorbereiten. Karl Thomas versteht beide nicht, setzt ihre Motive und Taten gleich und geht unter. [SW 4.1, *Arbeiten*, 163]⁴²⁵

Kroll hingegen bemüht sich, die Parameter der gegenwärtigen Situation durch aktiven Wahlkampf zu beeinflussen. Krolls Strategie des Widerstands muss Karl Thomas fremd bleiben, da dieser direkt aus der Umbruchszeit kommt, die im nachfolgenden Stück *Feuer aus den Kesseln* dargestellt wird:⁴²⁶ Er „verharrt in der Isolation, denn sein eigentlicher Gegenspieler ist er selbst in seiner Reflexionsverweigerung“⁴²⁷. Die scheinbare Saturiertheit des Durchschnittsbürgers entsetzt Karl Thomas. Kroll aber, der früher so gekämpft hat wie die Matrosen Reichpietsch und Köbis aus *Feuer aus den Kesseln*, dem Todesurteil aber im Gegensatz zu den beiden durch Begnadigung entkommen ist, hat erkannt, dass er der Arbeiterbewegung durch stetige Tätigkeit langfristige Nutzen sein kann.⁴²⁸ Seine Tatkraft steht in krassem Gegensatz zur passiven Verzweiflung des Karl Thomas, die Kroll als Angst vor den Herausforderungen des Lebens auffasst: „Du möchtest, daß um deinetwillen die Welt ein ewiges Feuerwerk sei, mit Raketen und Leuchtkugeln und Schlachtengedöse. Du bist der Feigling, nicht ich“ [124].

⁴²⁵ Vgl. dazu auch Pittock 1979, S. 125.

⁴²⁶ In *Feuer aus den Kesseln* wird „nicht ein Held mit einem Gegenspieler konfrontiert, sondern die Gruppe der Revolutionäre [...] trifft auf die Vertreter des 'Systems' [...], über die wiederum ein Ausschuss zu Gericht sitzt; drei Gruppen, drei Kraftfelder, drei Tendenzen. Das Stück ist in dieser Beziehung eine kompositorische Weiterführung von *Hoppla, wir leben!*, wo es noch ein Nebeneinander von negativem Helden und Gruppe [...] gab“ [Altenhofer 1976, S. 211].

⁴²⁷ Reimers 2000, S. 197. Karl Thomas ist „passiv den Verhältnissen ausgeliefert“ [Marnette 1963, S. 294].

⁴²⁸ Sigurd Rothstein vernachlässigt die innere Chronologie der Dramen: „Mit dem unbeugsamen und unerschrockenen Köbis, in dieser Hinsicht der Nachfolger von Eva Berg, Albert Kroll und Mutter Meller, soll dem Zuschauer/Leser die erstrebenswerte menschliche Haltung vorgeführt werden“ [Rothstein 1987, S. 174]. Schwer nachvollziehbar ist Klaus Kändlers These, Pastor Hall wiederhole eine ähnliche Konstellation wie *Feuer aus den Kesseln*, wobei Friedrich Hall „nach seinem sozialen Profil eher für die ihm übertragene Rolle prädestiniert“ sei [Kändler 1970 (1981), S. 113].

Während Kroll sich zu einem engagierten Anführer entwickelt hat, der mitunter hitzig,⁴²⁹ aber letztendlich vernunftgeleitet agiert, ist Karl Thomas aufgrund seiner langen Abwesenheit mit dem ihm völlig neuen demokratischen Modell überfordert. In der Planung eines Attentats sieht er die einzige Option, seinen Überzeugungen treu zu bleiben: „Nur so helf ich mir. Der Ekel erstickt mich“ [124]. Diese Stelle macht deutlich, dass es Karl Thomas in erster Linie um die Rettung seines eigenen Weltbildes geht. Die Aufopferung der eigenen Existenz zugunsten höherer Werte ist in gewisser Hinsicht nur Camouflage, eine Selbststilisierung, die Karl Thomas benötigt, um das gewaltsame Vorgehen zu rechtfertigen: „Einer muss sich opfern. Dann werden die Lahmen rennen. Tage und Nächte habe ich die Fäuste gegen meinen Schädel getrommelt. Jetzt weiß ich, was ich zu tun habe“ [124]. Über die Aufopferung hat er „Ähnlichkeiten mit den Protagonisten früherer Stücke. Doch gleichzeitig rückt er durch die Propagierung der Tat [...] in die Nähe der negativen Figuren der vorherigen Dramen. So erhält Tollers Auseinandersetzung mit der Idee des geistigen Führertums eine neue Qualität.“⁴³⁰ Karl Thomas sagt nicht, was zu tun ist, sondern, was er zu tun habe⁴³¹ – denen, die „rennen“ und sich an dem

⁴²⁹ „Lüge! Wahlhetze! [...] Mir den Mund verbieten, wenn ich die Wahrheit sagen will. Ich kusch mich nicht“ [124]. Daher besteht die „Konfiguration Kroll-Thomas“ nicht ausschließlich, wie Dong-Lan Chong meint, „aus der Binäropposition: reif vs. unreif, nüchtern-realistisch vs[.] fanatisch-irrational“ [Chong 1998, S. 134].

⁴³⁰ Reimers 2000, S. 205. Sie stellt die These auf, „erst *Hoppla, wir leben!* führ[e] die Desavouierung des Ideals konsequent durch“ [ebd.]. Über die Idee des „Selbstopfer[s]“ erlangt Karl Thomas „eine gewisse Nähe zur Spontaneität der vom zerstörerischen Instinkt besessenen Masse in Tollers früheren Dramen“ [Chong 1998, S. 135]. Auch Gerhard Fischer geht davon aus, *Hoppla, wir leben!* sei als „Weiterentwicklung der *Wandlung*“ lesbar, Karl Thomas somit „als re-inkarnierter jugendlicher Held Friedrich zu verstehen“ – ist sich der Rezipient dieser Verbindungslinie bewusst, wirkt die „Perspektive“ des Karl Thomas dann „[u]mso drastischer“ [G. Fischer 2002, S. 125].

⁴³¹ Sein Vorgehen hat strukturelle Ähnlichkeit mit dem Suizid des konservativen Generals, Onkel des völkischen Studenten, der Karl Thomas im Attentat zuvorkommt [Eichenlaub 1980, S. 184]. Das Attentat verweist „auf das expressionistische Märtyrertum“ [Kim 1998, S. 289] – daher interpretiert Hye Suk Kim Karl Thomas als „Beispiel des überholten Expressionisten“, Eva Berg und Albert Kroll hingegen als Vertreter eines ‚sachlichen‘ Denk-

Aufstand beteiligen, und ihrem Schicksal, hat Karl Thomas in seinem grob ausgearbeiteten Plan keinen Platz zugewiesen. Im Gegensatz zu Kroll spielt das Los der Arbeiterschaft für Karl Thomas eine untergeordnete Rolle, es ist Auslöser, aber nicht Fernziel seiner Überlegungen. Getrieben wird er von der Wut auf den von Kilman verkörperten Machtapparat, aber auch von der Wut auf Kroll und die Arbeiterorganisation, der dieser angehört: „Großer Mut! In Wahrheit seid ihr Feiglinge! Alle, alle, alle! Wäre ich im Irrenhaus geblieben! Jetzt faßt mich schon vorm Plan der Ekel. Wofür? Für eine Herde feiger Wahlspeißer?“ [124]. Obwohl Kroll versucht hat, Karl Thomas klarzumachen, dass sein Plan den Arbeitern nicht nütze [ebd.], stilisiert sich dieser weiterhin zum Märtyrer. Dass es Karl Thomas vordringlich um seine eigenen Befindlichkeiten geht, wird auch daran deutlich, dass er den Anschlagplan erst fasst, als sein Versuch misslingt, Eva Berg zum gemeinsamen Fortgang zu überreden:

EVA BERG: In jedem bellen die Eishunde ... Du mußt Arbeit finden, Karl ...

KARL THOMAS: Wozu ... Eva, komm mit mir. Wir reisen nach Griechenland. Nach Indien. Nach Afrika. Es müssen irgendwo noch Menschen leben, kindliche, die sind, nur sind. In deren Augen Himmel und Sonne und Sterne kreisen, leuchtend. Die nichts von Politik wissen, die leben, nicht immer kämpfen müssen.

EVA BERG: Dich ekelst vor Politik? Glaubst du, du könntest ihren Kreis durchbrechen? Glaubst du, du könntest über südlicher Sonne, über Palmen, Elefanten, farbigen Gewändern das wirkliche Leben der Menschen vergessen? Das Paradies, das du dir träumst, existiert nicht. [112f.]

Eva erkennt „Ekel“ als eigentlichen Antrieb ihres ehemaligen Freundes.⁴³²

modell[s]“ in „der 'sachlichen' Welt“ [ebd., S. 288 ; zur Differenzierung dieses Denkmotells je nach individuellem Standpunkt, auch bei Kilman, vgl. ebd., S. 246f.]. Interessant ist, dass durch das Attentat aber gerade nicht der Attentäter zum Märtyrer der Revolution wird, sondern das Opfer Kilman [Harrison 1988, S. 106 ; Partie 1988, S. 180], dem sogleich ein Denkmal gesetzt wird [SW 2, 161]. Zur Aussichtslosigkeit, durch das Attentat als „Fanal“ etwas zu bewegen, vgl. Ossar 1980, S. 142f., sowie Dove 1986, S. 325.

⁴³² Manfred Durzak [1979, S. 149] identifiziert den „Ekel“ als Station. Zu den eskapistischen Tendenzen in der Rede des Karl Thomas vgl. Davies 1996, S. 346f., sowie Ossar 1980, S. 148: „The woods, with their thousand suns and trees which reach for heaven represent the true Gemeinschaft, the ideal society, the community that Karl so desperately seeks“. Zur Dopplung des Waldmotivs in Karl Thomas und Pickel vgl. Davies 1996, S. 344f.

Zugleich weiß sie aus eigener Erfahrung – denn auch in ihr „belln die Eishunde“ –, dass eine „Flucht“ [113] jemanden, dessen Überzeugungen so stark waren wie die von Karl Thomas, langfristig nicht befriedigen wird. Eva Berg ist vom gleichen Verantwortungsgefühl getragen wie Albert Kroll: „Glaubst du im Ernst, ich würde die Kameraden im Stich lassen?“ [118]. Dennoch unterscheiden sich die Konzepte der beiden Figuren.⁴³³ Albert Kroll will „mit Vollampf fahren, wenns Zeit ist“ [129], er konzentriert sich darauf, „Kameraden [zu] gewinnen“ [s.o.], und hegt die Hoffnung, doch noch einmal losschlagen zu können, wenn die Zeit gekommen ist. Eva hingegen ist komplexer gezeichnet, in ihr verbinden sich selbstsicheres Engagement und Lebensgenuss: „Ich bin ein lebendiger Mensch. Habe ich, weil ich kämpfe, der Welt entsagt? Die Meinung, daß ein Revolutionär auf die tausend winzigen Freuden des Lebens zu verzichten habe, ist absurd. Alle sollen teilnehmen, das wollen wir doch“ [113].⁴³⁴ Daher scheint es als verfehlt, Albert Kroll und Eva Berg als Beispiele einer „kathartischen Reduktion“⁴³⁵ anzuführen. Zwar sind „ihre Tätigkeiten [...] eine Vorbereitung auf die richtige, zukünftige Revolution“⁴³⁶, doch ist diese nicht als punktuell-utopische „kollektive 'Wiedergeburt', die auch ihnen ein 'neues Leben' ermöglichen soll“⁴³⁷ gefasst, sondern Resultat eines langwierigen Prozesses, der die Umgestaltung der Gesellschaft

⁴³³ Setzt man Karl Thomas mit dem Expressionismus gleich, ist sein Zusammentreffen mit Kroll (Realismus) und Eva (Neue Sachlichkeit) Verarbeitung eines ästhetischen Konflikts [Eichenlaub 1980, S. 180f.]. Stephen Lamb kontrastiert Evas positiven politischen Realismus mit der zynischen Sachlichkeit von Kilman und Graf Lande [Lamb 1987, S. 124f.]. Eine parteipolitische Analyse, die Wilhelm Kilman einbezieht, bei Andreas Lixl [1986, S. 167-171].

⁴³⁴ Franz Norbert Mennemeier [1972 (1981), S. 82, Anm. 38] weist Eva Berg als Michel Unbeschwert verwandte Figur aus. Tatsächlich erinnert die Naivität Evas an eine Stelle aus *Hinkemann*: „Die [„Krüppel“] werden natürlich genährt, gekleidet, von der Gesellschaft unterstützt und können dann genau so glücklich leben wie die andern Menschen“ [SW 1, 211]. Unbeschwert ist ein „eher lächerliche[r]“ Nachfolger des Kommis des Tages und des Namenlosen [Mennemeier 1972 (1981), S. 82].

⁴³⁵ Kim 1998, S. 357.

⁴³⁶ Ebd.

⁴³⁷ Ebd.

aus ihrer Mitte heraus befördern soll. Trotz ihres Anspruchs, zum Besten anderer zu arbeiten, fehlt Eva im zwischenmenschlichen Umgang Sensibilität. Sie spricht von der Revolution als „jener Episode“ [114], ist sich aber nicht im Klaren darüber, dass sie Karl damit verletzt, denn er kann ihren Entwicklungssprung nicht nachvollziehen: „Ja, ich glaube mitunter, ich komme aus einer Generation, die verschollen ist“ [114]. Die einstigen Doppelgänger Karls grinsen nun „als verzerrte Spiegelbilder der Alten in die Welt“ [113].⁴³⁸ Sie haben sich „stärker verwandelt als sonst ein Jahrhundert“ [113], er ist von ihrem Denken abgeschnitten. Daher scheitern alle Versuche, sich in die Formen der „revolutionären Kleinarbeit“⁴³⁹ einzufinden. Allerdings ist zu bedenken, dass der Tollers eigener Aussage nach ursprünglich von ihm intendierte Schluß einen Karl Thomas darstellt, für den „[d]as Volk demonstriert“ und der erkennt, dass „man sich [heute] auf den irdischen Chausseen die Stiefel ablaufen“ muss, anstatt wie „damals“, das heißt zur Revolutionszeit, „unter der Fahne des Paradieses“ zu marschieren [81], der aber handlungsunfähig gemacht wird, indem man ihn im Irrenhaus zurückhält.⁴⁴⁰ Frau Meller unterstützt das Vorgehen der „aufgeklärte[n] Arbeiterschaft“⁴⁴¹. Als Mutterfigur kümmert sie sich um das leibliche Wohl Karls⁴⁴² und ist auch in Sorge um seinen Geisteszustand [133], versäumt es aber, seine seelische Not in ihrem ganzen Ausmaß zu erkennen: „Beruhige dich doch, Karl, beruhige dich. [...]“

⁴³⁸ Vgl. dazu auch Kändler 1970 (1981), S. 103f. Interessant ist, dass die „vorausgestorbene[n] oder zukünftige[n] Spiegelbild[er]“ im Totentanzgenre auch von Doppelgängern abgelöst sein können [Samstad 2011, S. 23].

⁴³⁹ Siehe S. 38, 153 sowie 4.1, Anm. 220, und 4.2, Anm. 419. Vgl. auch Kändler 1970 (1981), S. 107.

⁴⁴⁰ Vgl. dazu Willard 1988, S. 177f. Zum alternativen Schluss siehe auch 4.2, Anm. 419.

⁴⁴¹ Grunow-Erdmann 1994, S. 199. René Eichenlaub bezeichnet das Verhalten der anderen als das verantwortungsvoller Erwachsener, während Karl Thomas steckengeblieben sei [Eichenlaub 1980, S. 189]. Hans Marnette bedient die eindimensionale Interpretation, Karl Thomas sei als „Intellektueller“ zu weit von der Arbeiterschaft entfernt [Marnette 1963, S. 286 ; ebenso zu Sonja Irene L., ebd., S. 198].

⁴⁴² „Ich weiß Rat, Jung. Das Hotel, in dem ich schaffe, sucht Hilfskellner. Ich werde mich hinter den Ober stecken. Hast du eine Bleibe? Kannst bei mir schlafen“ [129]. „Hier, Jung, ein Beefsteak. Es kam zurück vom Zimmer. Ich habs rasch aufgewärmt“ [133].

Ich komme gleich wieder. Wir sprechen miteinander, Karl“ [143]. Toller wiederholt hier in abgeschwächter Form das Versagen der Mutter Friedrichs. Karl Thomas benötigt als Grundlage politischer Aktivität einen quasireligiösen Zusammenhalt, den ihm keiner seiner ehemaligen Mitstreiter bieten kann: „Ich habe dich [Eva] gefunden in Tagen, da wir den Herzschlag des Lebens hörten, weil der Herzschlag des Todes pochte, laut und unaufhaltsam. Ich finde mich nicht zurecht in dieser Zeit. Hilf mir, hilf mir! Die Flamme, die glühte, ist verlöscht“ [114]. Evas Antwort, die Flamme glühe nun „[a]nders“, „[u]npathetischer“ [114], illustriert die Distanz zwischen den beiden Figuren. Eva Berg hat sich die Abgeklärtheit, die Mutter Meller im Vorspiel repräsentiert, angeeignet, doch ihr fehlt es an Güte.⁴⁴³ Mutter Mellers „zur Identifizierung einladende Gestalt folgt dem Klischee der schlichten Frau aus dem Volke mit dem Herzen auf dem rechten Fleck und dem treffenden Wort auf der Zunge, sie gehört [...] zum stehenden Personal populistischer Linksliteratur“⁴⁴⁴. Eva Berg hingegen inkarniert den moderneren Typus der „Neuen Frau“⁴⁴⁵, was sie für feministische Interpretationsansätze⁴⁴⁶ interessant macht: „Eva is doing well. If we take her seriously [...] she then provides a powerful, viable alternative to the ineffectual, dysfunctional Karl Thomas.“⁴⁴⁷ Eva Bergs unermüdlicher Einsatz hat tatsächlich Vorbildfunktion. Sie bietet „das Bild einer pragmatisch orientierten Jugend“⁴⁴⁸. Allerdings legt Toller eben auch ihre Schwächen und unsympathischen Seiten offen, was dagegen spricht, sie eindimensional „as a positive, central figure“⁴⁴⁹ zu begreifen.

⁴⁴³ Und das nicht, weil sie Karl Thomas abweist, sondern, weil sie nicht versucht, seine Gefühle zu verstehen.

⁴⁴⁴ Rothe 1989, S. 196.

⁴⁴⁵ Barbara Wright arbeitet das Profil der „New Woman“ als Gegenmodell zum „New Man“ heraus [Barbara D. Wright: *The New Woman of the Twenties: "Hoppla! That's life!" and "The Merry Vineyard"*. In: *Playing for Stakes. German Language Drama in a Social Context: Essays in Honor of Herbert Lederer*. Hrsg. von Anna K. Kuhn und Barbara D. Wright, Oxford u. a. 1994, S. 120].

⁴⁴⁶ Kane 1987, S. 154.

⁴⁴⁷ Wright 1994, S. 135.

⁴⁴⁸ G. Fischer 2002, S. 126.

⁴⁴⁹ Wright 1994, S. 135.

Sie ist ebensowenig durchgehend positiv besetzt wie Wilhelm Kilman durchgehend negativ. Albert Kroll wird zwar ebenfalls plastisch dargestellt, doch sind seine Persönlichkeitsmerkmale weniger ausführlich gezeichnet, wodurch er in einem positiveren Licht erscheint als Eva Berg.⁴⁵⁰ Dennoch werden die Schwächen Evas und Kilmans nicht sichtbar gemacht, damit Toller „[d]ie geistige Überlegenheit seines Helden [...] retten [kann], indem er dessen Partner abwertet.“⁴⁵¹ Karl Thomas ist zu keinem Zeitpunkt geistig überlegen, Verlorenheit und Verwirrung dominieren. Er ist „für Toller eher eine Art Versuchskaninchen als ein bloßer Meinungsträger. Nicht er soll lernen, sondern das Publikum.“⁴⁵² Unterstrichen werden diese Merkmale durch die Figur des

⁴⁵⁰ Karl Leydecker weist die Aufwertung der Figuren Eva Berg und Albert Kroll in der zweiten Fassung des Stücks nach [Leydecker 1998, S. 125-128]. Daher erscheint die These unhaltbar, „daß [Toller] tatsächlich vorhatte, ein Drama des 'Trotz alledem' mit proletarischen Hauptfiguren zu schreiben, aber über die dramatische Umsetzung des unmittelbaren eigenen Erfahrungsbereichs nicht hinausgekommen ist und so die ursprünglich intendierten Hauptgestalten in Nebenrollen gedrängt wurden“ [ter Haar 1977, S. 52]. Trotzdem sieht ter Haar sie als ambivalente Charaktere [ebd., S. 129]. Michael Ossar bezeichnet Kroll und Kilman als „Realpolitiker“ [Ossar 1976, S. 208], Hans Marnette zieht hingegen eine deutliche Trennlinie „zwischen der richtigen revolutionären Taktik eines Albert Kroll und der Demagogie eines Kilman“, die Karl Thomas jedoch verschlossen bleibe [Marnette 1963, S. 291].

⁴⁵¹ Kändler 1970 (1981), S. 107. Jost Hermand vertritt hingegen die These, in *Hoppla, wir leben!* gäbe es keine typische Hauptfigur: „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“ [Hermand 1971 (1981), S. 166]. Karl Thomas ist ein „Anti-Held“ [Altenhofer 1976, S. 161].

⁴⁵² Hermand 1971 (1981), S. 166. Aus Dorothea Kleins Sicht dient Karl Thomas „vorwiegend dazu, Erfahrungen und Arbeit der positiven Sozialisten zu charakterisieren“ [D. Klein 1968, S. 134; vgl. auch Kändler 1970 (1981), S. 103]. In jedem Fall ist Karl Thomas „nur ein Mitdebattierer und nicht der absolute Maßstab des politischen Handelns überhaupt“ [Hermand 1971 (1981), S. 167]. Gerade in der Polyphonie liegt das eigentliche Potenzial des Stücks, die anregendste Position ist aber die Krolls: „Mit Albert Kroll gibt Toller die Antwort auf den Pessimismus des Karl Thomas und des Eugen Hinkemann. Die Worte Hinkemanns: 'Alles Sehen wird mir Wissen, alles Wissen Leid. Ich will nicht mehr' [SW 1, 231] finden in *Hoppla, wir leben!* ihren Kommentar durch Albert Kroll: 'Man muß sehen lernen und sich dennoch nicht unterbekommen lassen' [SW 2, 123]“ [Rothstein 1987, S. 167; Teilfettdruck ausgelassen].

Traugott Pickel, der als Doppelgänger mehrmals spiegelhaft den Weg von Karl Thomas kreuzt.⁴⁵³ Wie Karl Thomas kommt Pickel aus einer grundlegend anderen Welt in die Stadt: Holzhausen.⁴⁵⁴ Getrieben von der Nachricht, Holzhausen und insbesondere Pickels Grundstück solle mit der Welt durch eine Eisenbahnlinie verbunden werden, macht sich Pickel auf den Weg zu Minister Kilman. Diesem stellt er die Frage: „Herr Minister, was wird nun aus der Welt werden? [...] Was Sie aus ihr machen wollen, meine ich, Herr Minister?“ [110]. Das Ausweichen Kilmans ist kein Zeichen dafür, dass diesen sein „Gewissen“⁴⁵⁵ plagt, sondern vielmehr dafür, dass Kilman keine Antwort hat, da die Frage zu komplex ist und er sie unter dem realpolitischen Firnis für sich selbst auch nicht tiefgreifend beantwortet hat. Pickel, oberflächlich gesehen unscheinbar und unbeholfen, stellt die richtigen Fragen zur richtigen Zeit. Seine Angst ist die des Bürgers, dessen Autoritätsgläubigkeit als monarchistisches Relikt die Demokratie unterwandert. Vor dem Kriegsminister steht er stramm, und er ist besorgt, weil ihm sein Nachbar erklärt hat: „Pickel, meinte er, für die Audienz beim Minister mußst du dir weiße Handschuhe kaufen. Das war im alten Staat so, das bleibt auch im neuen so“ [101]. Doch Pickel symbolisiert noch mehr, er ist, wie bereits angemerkt, Teil einer Traditionskette komischer Figuren, er ist Pickelhering, dummer August, Harlekin, eine Witzfigur, die aber, wenn man ihr genau zuhört, die Umstände treffend

⁴⁵³ „[Z]wei Figuren [...] markieren die Distanz des Autors zu seiner Hauptfigur. Der komische Held Pickel ist der relativierende Kommentar zu Karl Thomas als ernster Figur. Mit dem rechtsradikalen Studenten, der statt Karl Thomas den Mord an Kilman begeht, fällt der Autor sein politisches Urteil über den Attentatsplan des Karl Thomas“ [Rothstein 1987, S. 140]. Penelope Willard zufolge [1988, S. 158] beruht der „Doppelgänger“-Attentäter allerdings auf einer Idee Erwin Piscators. Zu Pickel vgl. auch Ossar 1980, S. 146, und Chong 1998, S. 137f., der den Terminus „Korrespondenzbeziehung“ verwendet.

⁴⁵⁴ „Pickel ist eine ins Komische verzerrte Projektion von Karl Thomas, ist dessen karikiertes Gegenbild. Beide kommen in die das Stück bestimmende Wirklichkeit und Umwelt aus großer Abgeschlossenheit“ [D. Klein 1968, S. 141]. Legt man den klassischen Begriff des dramatischen Helden zugrunde, so ist Karl Thomas der tragische, Pickel der komische Held [Hermand 1971 (1981), S. 169 ; vgl. auch Leydecker 1998, S. 129]. Beide setzen sich von allen anderen Figuren durch ihre andersartige Sprache ab [Davies 1996, S. 340].

⁴⁵⁵ Kilman, „obviously plagued by his conscience“ [Ossar 1980, S. 144f.].

erfasst. Aus diesem Grund ist Rosemarie Altenhofers These nur bedingt zu folgen:

Er [Pickel] tritt immer auf, wenn Karl Thomas auf der Bühne ist, er zeichnet sich durch die gleiche Borniertheit, Weltfremdheit und Beziehungslosigkeit zu seiner Umwelt aus, und er ist ebenfalls von einer fixen politischen Idee besessen [...], die ihn der eigentlichen gesellschaftspolitischen Situation gegenüber blind und verständnislos macht. Pickel wird sogar des Attentats verdächtigt und schliesslich wie Karl Thomas vom Polizeipräsidenten für verrückt gehalten. In dieser dramatischen 'Scheinidentifikation' liegen Höhepunkt und zugleich Ende der ironisch-parodistischen Spiegelung des Helden. Sie ist Tollers Kommentar zu Karl Thomas. Durch das ständige parallele Auftreten der beiden Figuren [...] wird Karl Thomas in allen seinen Handlungen und Äusserungen parodiert. Diese komische Verzerrung des 'Helden' ist das Wesentliche an Tollers ungewöhnlichem dramatischen Kunstgriff: Sie schliesst von vornherein seine Identifizierung mit der Hauptgestalt aus und sie durchbricht die übliche Norm der Identität von Held und Träger der Idee. Ein parodierter Held als Verkörperung der wesentlichen Aussage ist ein Unding.⁴⁵⁶

Das Außenseitertum wird auch über die Sprache markiert: „Vom Hintergrund der vorherrschenden nüchtern-realistischen Sprechweise hebt sich die von Pickel und Thomas deutlich ab.“⁴⁵⁷ Pickel scheint verständnislos, aber er stellt „allgemeine Grundsatzfragen“⁴⁵⁸. Der Inhalt seiner unzusammenhängend

⁴⁵⁶ Altenhofer 1976, S. 164f.

⁴⁵⁷ D. Klein 1968, S. 143.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 142. Er steht nicht für die depolitisierte Mehrheit [Eichenlaub 1980, S. 219], denn er fährt ja extra zu Minister Kilman, sondern für das Weiterleben der Autoritätsgläubigkeit. „Pickel glaubt auch an das demokratische Bekenntnis der Regierung“, aber „sein politisches Bewußtsein [bleibt] rückständig und orientierungslos“ [Kim 1998, S. 258]. Erst Traugott Pipermann steht für die „Durchschnittsmentalität“ [Unger 1996, S. 299 ; vgl. auch Gustavson Marks 1980, S. 393 und 400, und Partie 1988, S. 306-312] des Wegsehens; er „zeigt darüber hinaus die Isoliertheit Halls in seiner antifaschistischen Haltung“ [Marnette 1963, S. 356]. Unverständlich erscheint Erika Jägers Wahrnehmung, ein Vorläufer Pipermanns sei Herr Robert, „der Delegierte des Völkerbundes“ [SW 2, NwF, 539], „gespalten zwischen ethischen Ansprüchen (säkularisierten geistlichen Idealen) und dem rationalistischen Wirtschaftsmechanismus (weltlichem Lohn)“ [Jäger 2005, S. 224], denn Pipermann ist im Gegensatz zu diesem kein „Selbstwiderspruch“ [ebd. sowie S. 246], sondern ein Intrigant.

wirkenden Reden sowie seine Unterwürfigkeit illustrieren die Tatsache, dass die Demokratie zwar als vage Vorstellung im Volk angekommen, aber noch nicht verinnerlicht worden ist. Die Ignoranz, welche die anderen Figuren Pickel gegenüber an den Tag legen, demontiert die Behauptung von der Partizipation des Bürgers in der Art von Kilmans „Stimmenklau“.⁴⁵⁹ Seine eigentliche Funktion liegt darin, dem Zuschauer die Dysfunktionalität der bestehenden Demokratie vor Augen zu führen, die sich aus der allgemeinen Missachtung demokratischer Grundregeln ergibt: „KRIEGSMINISTER: Demokratie ... Mumpitz. Das Volk regiert? Wo denn? / [...] BANKIER: Wie lange wird sich Kilman halten? [...] / SOHN: Passé. Deinen Kilman kannst du in die Konkursmasse der Demokratie werfen“ [100]. Verantwortlich macht Toller die Bürokraten, die nicht zuhören, den Adel, der um seine Privilegien trauert, und den Bürger, der sich das Spiel leutselig bieten lässt. Hier klingt der Vorwurf an, den Karl Thomas an Albert Kroll richtet: „Und ihr laßt es Euch gefallen?“ [123]. In *Pastor Hall* werden noch einmal Züge der Pickelfigur aufgenommen. Die Sätze des „Spießbürgers“⁴⁶⁰ Traugott Pipermann folgen dem bekannten „Zwar... Jedoch...“-Schema.⁴⁶¹ Es fällt ihm schwer, auf den Punkt zu kommen, doch im Gegensatz zu Pickel schweift er mit Berechnung vom Thema ab, um leise Kritik anzubringen.⁴⁶² Pipermann stößt sich an Friedrich Halls direkter Art, gegen die Nationalsozialisten Stellung zu beziehen:

Zwar glaube ich, in aller Bescheidenheit, ein guter Christ zu sein, [...] jedoch sind wir auch dem Staat Gehorsam schuldig, und gegen den Regen muss ich mich mit einem Mantel und wetterfesten Stiefeln schützen, sonst werde ich nass, und wenn die Tatsachen gegen uns sind, können wir nicht ewig gegen die Tatsachen anrennen,

⁴⁵⁹ „Zudem ist der alte Reaper ein Vorgänger des Traugott Pickel in *Hoppla, wir leben!*. Wie dieser irrt er herum auf der Suche nach Antwort auf seine Fragen und wird nicht ernst genommen, sondern ebenfalls als Störung empfunden“ [Rothstein 1987, S. 124].

⁴⁶⁰ Reso 1957, S. 176.

⁴⁶¹ Unger 1996, S. 298 ; auch Reimers 2000, S. 328.

⁴⁶² Beispielsweise in der Abstinenzfrage: „Zwar hat mich Ihre Frage stutzig gemacht, weil mich der Gastwirt Henke auch versuchen wollte, [...] und der Gastwirt Henke ist mir nicht gut gesinnt, ist Ihnen nicht gut gesinnt, wollte ich sagen, Herr Pastor, jedoch glaube ich Ihnen, dass Sie es aus Zerstreutheit getan haben“ [SW 2, 597].

sondern sollen, bevor es zu spät ist, die Lippen versiegeln und das Wort im Herzen behalten. Dort wird es Gott schon sehen, auch wenn wir es der Welt, die in der Sünde lebt und auf krummen Wegen läuft, nicht zeigen. Andernfalls kann unser Tun leicht als Hoffahrt und Hochmut ausgelegt werden, und wo die Hoffahrt Einzug hält, ist der Versucher zu Gast gekommen. [SW 2, 597f.]

Pipermann lässt den Pastor wissen, dass er die Obrigkeit gegen sich aufbringen könnte. Als typischer Mitläufer, „Radfahrernatur“⁴⁶³ und Untertantentyp fürchtet er die Konsequenzen für sich als Gemeindemitglied.⁴⁶⁴ Friedrich Hall hingegen reagiert unumwunden: „Ich werde den Fall in der nächsten Sitzung des Kirchenrates besprechen und die Vertrauensfrage stellen“ [598]. Der Gegensatz im Verhalten der beiden Figuren wird am Ende noch einmal durch Paul von Grotjahn bekräftigt: „Dreitausend werden sich ducken wie Traugott Pipermann: Was ist Wahrheit?“ [638]. Wahrhaftigkeit zählt für Pipermann nicht, im Zentrum seiner Überlegungen steht die eigene Sicherheit. Pickel und Pipermann korrespondieren mit der Beschreibung, die Toller von einer Figur Egon Erwin Kischs gibt:

Kisch hat eine Geschichte geschrieben, in der er von einem Kleinbürger erzählt, der, wohnungslos, sich in einem Eisenbahnwaggon in Wien ansiedelt. Bald entwickelt er sich zu einem kleinen Bourgeois, der auf die Bolschewisten schimpft: Ich weiß schon, warum die Bolschewisten an die Macht kommen wollen, nur weil sie mir mein Häuserl wegnehmen wollen. [SW 4.1, QD, 97f.]

So, wie Traugott Pickel sein Grundstück vor der Eisenbahn zu retten sucht, ist Pipermann um das Ansehen der Kirchengemeinde – und vor allem sein eigenes Ansehen als Kirchenrat – besorgt. „Pipermanns Pragmatik [ist] nur eine karikierte Ausprägung der verbreiteten Alltagsmoral [...] zur Sicherung der Lebensfähigkeit“⁴⁶⁵. Pipermann ist zur Denunziation bereit und versucht

⁴⁶³ Röttger 1996, S. 260. Vgl. auch Reimers 2000, S. 181, Anm. 93: „Schon seine Vornamen Traugott bzw. Gottlieb verweisen auf seine Autoritätsgläubigkeit“ (Pickel und Pipermann überlappen hier).

⁴⁶⁴ Eichenlaub 1980, S. 256f.

⁴⁶⁵ Unger 1996, S. 299. Pipermann strebe einen systemunterstützenden Kompromiss an. Man kann den „eitlen Opportunisten“ daher als „Pendant“ zum „verweiblichte[n] Nazi“ Gerte

sich an Halls Freund, „Exzellenz“ [626] von Grotjahn, um „Verdacht und Verfolgung“ [628] von der Gemeinde fernzuhalten. Es reicht nicht aus, Pipermann mit Thomas Bütow aufgrund seines zur Schau getragenen Christentums alleinig als Kontrastfigur zu Pastor Hall wahrzunehmen⁴⁶⁶ – erst im Vergleich zu dem vergleichsweise harmloseren Pickel wird die Gefährlichkeit der Figur in ihrer ganzen Tragweite begreifbar. Das Ende von *Pastor Hall* umreißt die Absicht des aus dem Konzentrationslager entflohenen Friedrich, beim Abendgottesdienst in der Kirche zu predigen. Auch die letzte Station der *Wandlung* führt den Protagonisten zu einer Kirche.⁴⁶⁷ Die Verwendung symbolträchtiger Orte durchzieht Tollers Dramen, Räume werden doppelgängerhaft von Stück zu Stück parallel funktionalisiert. Wie bereits angemerkt, werden bestimmte Räume wie das Gefängnis mitsamt ihrer Konnotationen assoziativ auf andere Räume projiziert.⁴⁶⁸ Vorwiegend kehren Räume wieder, „die die Welt als eine Stätte der Verfeindung des Menschen mit dem Menschen bezeichnen: Fabrik, Kaserne, Lazarett, Gefängnis.“⁴⁶⁹

sehen [Scholz 2014, S. 176]. Beide sind aber gerade nicht „Exemplar[e] in Tollers langer Reihe der autoritären Charaktere“ [Altenhofer 1976, S. 320], sondern Beispiele für Autoritätshörigkeit. Wie in der *Wandlung* trägt „[d]ie Kirche [...] als Teilsystem des negativen Systems zu dessen Funktionsfähigkeit bei“ [Kim 1998, S. 55], insofern Charaktere wie Pipermann eine „opportunistische Kirche“ bilden [ebd., S. 318].

⁴⁶⁶ Bütow 1975, S. 392.

⁴⁶⁷ Vgl. dazu Altenhofer 1976, S. 312. Zur Darstellung von Gottesdiensten vgl. Scholz 2014, S. 151.

⁴⁶⁸ Siehe 4.1, Anm. 63.

⁴⁶⁹ Bütow 1975, S. 229 [vgl. dazu auch ebd., S. 45, 67 und 207 ; D. Klein 1968, S. 30 ; Eichenlaub 1980, S. 128, zur Welt als Friedhof ebd., S. 131 ; zur Analogie von Konzentrationslager und „Zuchthaus“ Deutschland Unger 1996, S. 295, diese „Parallelisierung“ bei Scholz 2014, S. 175, ausgeweitet auf die „Schlachtfelder[] des Ersten Weltkriegs“ ; „die große Strafanstalt Gesellschaft“ evoziert ebd., S. 54]. Ergänzend Sigurd Rothstein: „Mit der Gleichsetzung von Fabrik und Gefängnis wird hier zweierlei anvisiert. Erstens wird damit auf ein sozialgeschichtlich relevantes Phänomen hingewiesen – das Gefühl des Arbeiters, ein Gefangenendasein in den modernen Produktionsstätten zu führen; zweitens ist Fabrik gleich Gefängnis auch ein Symbol für die Gebundenheit des Menschen an 'die alte Welt', zu deren Requisiten in der *Wandlung* 'gewaltige Maschinen' [...] gehören“ [Rothstein 1987, S. 111].

Zwischen Hass- und Hoffnungsräumen sind auch die Zimmer angelegt, deren Dekor Kriegsheroik beschwört: „Volksversammlung. Saal nach Kriegervereinsmanier mit verlogenen Kriegsbildern und bunten Papierblumen geschmückt“ [SW1, DW, 32] – „An getünchten Wänden Kriegervereinsbilder und Porträts von Heroen der Masse“ [SW 1, MM, 69].⁴⁷⁰ „Orte der Entfremdung von der Natur“⁴⁷¹ sind in Geschäftsleben, Schule,⁴⁷² Fabrik und Kirche zu finden: „Überall an diesen Orten entstehen verzerrte Bilder des wirklichen Menschen.“⁴⁷³ In das Umfeld der Verzerrung dessen, was die Realität zu sein scheint, gehört auch die Irrenhausmotivik.⁴⁷⁴ Karl Thomas repräsentiert den Zusammenstoß verschiedener Doppelgängerräume: „il oscille sans fin entre deux réalités, sa réalité intérieure et la dégrisante réalité extérieure [...] une identité entre monde, prison et asile, sans que l’on sache jamais où commence l’un et finit l’autre.“⁴⁷⁵ Die Schauplätze sind „Gemeinplätze“⁴⁷⁶ der Zeit, sie illustrieren das auf der Bühne vorgeführte Gesellschaftspanorama. Dieses

⁴⁷⁰ Diese Räume „document Toller[']s sensitivity to official war propaganda“ [Dove 1986, S. 81].

⁴⁷¹ Rinke 2010, S. 106. Tollers „Verbundenheit mit Natur und Kosmos“ mündet „in einer Art pantheistischer bzw. dem Panpsychismus nahestehender Naturmystik“ [ter Haar 1977, S. 68]. Siehe dazu auch 4.1, Anm. 17 sowie SW 3, EJD, 149 und 273. Jacqueline Rogers sieht die Darstellung der Natur in Tollers Prosawerken hingegen stets betont, wenn dadurch ein Bezug zum Menschen hergestellt werden könne [Rogers 1972, S. 205].

⁴⁷² Samotschin verfügt parallel über eine evangelische, katholische und jüdische Schule, deren Trennung hinterfragt wird: „Dabei lernen sie lesen und schreiben wie ich, und die Schulhäuser sehen eins aus wie das andere“ [SW 3, EJD, 110 ; vgl. dazu u. a. auch Sloterdijk 1978, S. 139, und Eichenlaub 1980, S. 27].

⁴⁷³ Rinke 2010, S. 106.

⁴⁷⁴ Hervorzuheben ist die wandelbare Fassade in *Hoppla, wir leben!*, wodurch sich die Szenerie rasch vom Zimmer des Untersuchungsrichters „in die Fassade des Irrenhauses“ verwandeln kann [SW 2, 154]. Auch wird das Wahllokal als „Tollhaus“ bezeichnet [127 ; Rothe 1989, S. 198]. Auf diese Weise verkehrt Toller die Symbolik von Irrenhaus und Gefängnis als „[n]egative[r] Topologie gesellschaftlicher Abweichung“ [Sloterdijk 1978, S. 200].

⁴⁷⁵ „er oszilliert unentwegt zwischen zwei Realitäten, seiner inneren und der deprimierenden äußeren Realität [...] eine Identität zwischen Welt, Gefängnis und Irrenhaus, ohne dass man jemals weiß, wo das eine an- und das andere aufhört“ [Eichenlaub 1980, S. 173].

⁴⁷⁶ Scholz 2014, S. 58.

Vorgehen setzt sich in der Kontrastierung von Vereinigten Staaten und Russland in *Quer Durch* fort⁴⁷⁷ und wird im *Entfesselten Wotan* zugespitzt: der Hure Europa steht das jungfräuliche Brasilien gegenüber.⁴⁷⁸ Gerhard Scholz konkretisiert die Strategie, die in Tollers Werk hinter der Verwendung von Räumen steht: „Tollers Stücke entfalten ihre Handlung fast ausnahmslos in Räumen, die mit Foucault als Heterotopien bezeichnet werden können [...] Räume, die ihre eigenen Regeln produzieren“⁴⁷⁹. Das Irrenhaus gehört demnach zu den „Abweichungsheterotopien“⁴⁸⁰, wohingegen die Fabrik als Ort der Unterdrückung eine „Krisenheterotopie[]“⁴⁸¹ ist, die aber über das Gefängnismotiv in die Nähe der Räume rückt, welche diejenigen beherbergen, „die von der gesellschaftlich etablierten Norm abweichen“⁴⁸². Ergänzend zu Gerhard Scholz lautet die an dieser Stelle vorgestellte These, dass Räume, Orte und Länder mit menschlichen Merkmalen belegt werden, sie durchlaufen eine Personifizierung und reihen sich so in den größeren Kontext der Doppelgängermotivik ein. Das Motiv des Doppelgängers begegnet in Tollers Texten in großer Zahl. Einerseits verweist es auf die „Desorientierung des Individuums [...] – ein Zustand, der in vielen der dramatischen Figuren Tollers wider[ge]spiegelt wird“⁴⁸³. Andererseits dient die Wiederholung und Weiterentwicklung der Charakterisierung bestimmter Typen. Um komplexere Figuren,

⁴⁷⁷ „Kontrastierung“, das „Prinzip der Entgegensetzung“, ist „ein leitmotivisches Strukturelement“, welches Toller in verschiedenen Texten anwendet [Rothstein 1999, S. 230]. Letztendlich basiert Kontrastierung aber auch auf Parallelisierung. Weiterführend Knox 2006 zu *Quer Durch*.

⁴⁷⁸ Scholz 2014, S. 160. Zur Bordellmotivik ebd., S. 174 und 183. Es ist gerade die „Leere“ der Utopie Brasilien [Reimers 2000, S. 138], welche diesen Raum als Gestaltungsfläche so attraktiv werden lässt. Auf diese Weise parodiert Toller seine früheren Entwürfe paradiesischer Naturorte [Partie 1988, S. 155], die beispielsweise in den Bemerkungen Ned Luds [SW 1, DMs, 175] und der eskapistischen Vision des Karl Thomas [SW 2, Hwl, 112] als Hoffnungsorte angelegt sind.

⁴⁷⁹ Scholz 2014, S. 145.

⁴⁸⁰ Ebd.

⁴⁸¹ Ebd.

⁴⁸² Ebd.

⁴⁸³ Lamb 1978, S. 186.

meist Protagonisten, sind Doppelgänger, Begleiter und Antagonisten in einem intratextuellen Bezugsfeld angeordnet. Spiegel- und Kontrastfiguren bieten einen Kommentar zu den personae, auf die sie sich beziehen, werden durch die Gegenüberstellung aber ebenfalls deutlicher konturiert.

Eine Erweiterung der Doppelgängermotivik durch die Wiederaufnahme in verschiedenen Texten findet statt, wodurch sich die Bedeutungszusammenhänge erheblich ausweiten. Die Inszenierung von Doppelgängerräumen überträgt das Prinzip der bedeutungserweiternden Vervielfachung auf die Theaterkulisse. Die Doppelgängermotivik trägt in erheblichem Maß zur inhaltlichen Vielschichtigkeit, aber auch zur Kontinuität innerhalb des Œuvre bei.

4.3 Masse und Führer

4.3.1 Die Konstruktion der Massenmotivik

„Überhaupt war Toller ein Mann, der nicht die 'Geistigen', sondern die 'Massen' mit seinen Werken ergreifen wollte.“⁴⁸⁴ Setzungen dieser Art haben sich als Standardweisheiten der Toller-Forschung etabliert und werden selten hinterfragt. Doch auch wenn man die Annahme zugrundelegt, die Aussage Jost Hermands treffe a priori zu, insofern sie Tollers Wirkungsanspruch zusammenfasse, bleibt Grundsätzliches ungeklärt. Diese blinden Stellen deutet Hermand im Übrigen selbst an, da er die Begriffe „Geistige“ und „Massen“ in Anführungszeichen setzt. Wie konstituieren sich die angesprochenen „Massen“? Was trennt sie von den „Geistigen“? Weshalb sollen gerade sie „ergriffen“ werden, und welches Verhalten wird von den „Massen“ in ihrer Ergriffenheit erwartet? Inwiefern lässt sich die Rezipientenorientierung an den Inhalten ablesen? Der Massenbegriff nimmt in Tollers Œuvre einen nicht unerheblichen Raum ein, für das zweite Drama ist er titelgebend. Dennoch soll an dieser Stelle gerade nicht der *Masse Mensch* bestimmende Gegensatz von Individuum und Masse untersucht werden, der in der Forschung bereits ausführlich diskutiert worden ist.⁴⁸⁵ Der Fokus liegt vielmehr auf den Charakteristika der Massendarstellung sowie der Beziehung, welche die Begriffe „Masse“ und „Volk“ in Tollers Texten miteinander eingehen. Mit der Aufnahme von Menschenansammlungen und abstrakten Größen wie „Volk“ in sein Figurenrepertoire stellt sich Toller in eine Tradition: „Die Aktivität von

⁴⁸⁴ Hermand 1971 (1981), S. 174.

⁴⁸⁵ Beispielhaft Dove 1986, S. 112. Eine Kritik an diesem Interpretationsweg bei Rothstein 1987, S. 81. Generell ist für das moderne Drama zu konstatieren: „Die Konfliktpartei der gesellschaftlich Unterdrückten aber erschien auf der Bühne als eine in zwei Pole zerfallende Konfiguration: den bereits gewandelten, humanistischen Typus einerseits und die nicht so schnell wandlungsfähige, heterogene Masse andererseits“ [Jäger 2005, S. 58]. Die Komplexität des Zusammenspiels von Individuum und Masse erschließt sich, wenn „Masse“ als ahistorisches und historisches Konzept zugleich begriffen wird [Chen 1998, S. 63].

Volk ist grundsätzlich gesellschaftlich-politisch. Das Forum des Theaters ist seiner Darstellung daher angemessen.⁴⁸⁶ Die künstlerische Thematisierung der Masse als gesellschaftlicher Konstante steht in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts in engem Zusammenhang mit zeitgenössischen soziologischen Theorien. Um zu einem angemessenen Verständnis von Tollers Umgang mit dem Begriff der „Massen“ oder „Masse“ zu gelangen, werden vorab einige grundlegende Annahmen aus Gustave Le Bons 1895 erschienener Abhandlung *Psychologie des foules* angeführt.⁴⁸⁷ Daran anschließend wird Le Bons Beschreibung allgemeinen Ausführungen zu Masse und Volk als *dramatis personae*⁴⁸⁸ sowie den Ausprägungen der Massenmotivik in Tollers Werken gegenübergestellt. Die Fokussierung auf Le Bon wird durch die Bedeutung legitimiert, die sein Werk zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts im Diskurs um den Massenbegriff eingenommen hat. Der Einfluss von Le Bons Theorien auf Max Weber⁴⁸⁹ stellt eine Brücke zu Ernst Toller dar, der sich

⁴⁸⁶ Schlaffer 1972, S. 108. Vgl. auch Bebindorf 1990, S. 185: „Die Außenwelt [...] erhält vor allem in der persona Volk Gestalt, die den ideentragenden Helden antithetisch gegenübersteht. Der Autor beschrieb sie zunächst als undifferenzierte Masse, später löste er divergierende Überzeugungen, Strömungen und Mentalitäten als typisierte Figuren aus dieser Gruppenperson heraus.“

⁴⁸⁷ Im Folgenden zitiert nach der Ausgabe: Gustave Le Bon: *Psychologie des foules*, Paris 1963 [92013]. Da es sich um einen grundlegenden Primärtext handelt, wird aus dem französischsprachigen Original zitiert. Ziel ist es, auch solche Konnotationsebenen zu erhalten, die übersetzungsbedingt abgeschwächt werden oder verloren gehen. Die in den Fußnoten angeführten Übersetzungen folgen der Ausgabe: Gustave Le Bon: *Psychologie der Massen*. Autorisierte Übersetzung von Rudolf Eisler. Hrsg. von Peter R. Hofstätter, Stuttgart 2008. Die Seitenzahl der Übersetzung wird nach der Nennung der Primärtextangabe in runden Klammern angegeben.

⁴⁸⁸ In Anlehnung an Schlaffer 1972. In der *Wandlung* besetzt das Volk in Analogie zum „Leben“ eine „Hauptrolle“ [Denkler 1970 (1981), S. 119].

⁴⁸⁹ Aus diesem Grund gelingt es Serge Moscovici auch, die Theorien beider verknüpfend darzustellen, beispielsweise hinsichtlich des Charismabegriffs [Serge Moscovici: *Das Zeitalter der Massen. Eine historische Abhandlung über die Massenpsychologie*. Vom Verfasser autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von Michael Sommer, München u. a. 1984 [= Hanser-Anthropologie], S. 363-371]. Aus Gründen der inhaltlichen Übersichtlichkeit verzichtet die vorliegende Untersuchung darauf, weiterführende Massentheorien spä-

Weber vor Januarstreik und Novemberrevolution zugewandt hatte.⁴⁹⁰ Wenn- gleich Le Bons Theorien langfristig nur von bedingter Reichweite waren, bilden sie doch eine wertvolle Quelle, um den Begriff der Masse aus der Zeit seiner Prägung heraus zu verstehen.⁴⁹¹

Gustave Le Bons *Psychologie des foules* basiert auf der Annahme, dass es ein Phänomen „Masse“ gibt, welches infolge der Industrialisierung vermehrt zu beobachten ist. „Masse“ konstituiert sich aus einer großen Ansammlung von Individuen, die als Verbund von einer einheitlichen Psychologie geleitet sind.⁴⁹² Le Bon spricht den Massen geschichtsverändernde Kraft zu, sie sind an die Stelle des Monarchen getreten: „Ce n'est plus dans les conseils des princes, mais dans l'âme des foules que se préparent les destinées des nations.“⁴⁹³ Einer Konzertation von außen verschließen sich die Massen.⁴⁹⁴ Ihre Aktionen folgen einer Eigendynamik, wobei Le Bon davon ausgeht, in jedem

teren Datums einzubeziehen, vor allem auch, da an dieser Stelle die künstlerische Umsetzung des maßgeblichen zeitgenössischen Vokabulars in Tollers Dramen im Zentrum stehen soll. Ausführungen zum Massenbegriff bei den Zeitgenossen Werner Sombart, Karl Jaspers, Georg Simmel und Sigmund Freud, aber auch zur späteren Behandlung der Thematik bei Elias Canetti finden sich bei Chen 2008. Zur Definition des Mobs bei Theodor Geiger und der Anwendbarkeit auf *Die Maschinenstürmer* vgl. Reimer 1971, S. 77f.

⁴⁹⁰ Zu Tollers „Suche nach dem geistigen Führer“ vgl. Hempel-Küter/Müller 1997.

⁴⁹¹ Aus dieser Zielsetzung erklärt sich auch die Auslassung späterer Massentheorien, beispielsweise der Elias Canettis, der Toller Dong-Lan Chong zufolge insofern nahestehe, dass auch er die Masse „von innen“ analysiere [vgl. dazu Chong 1998, S. 50f.]. Eine ausführliche Kritik an Le Bon und der Massenpsychologie als Ganzer bietet Moscovicci 1984.

⁴⁹² Le Bon ⁹2013, S. 9 (9). Vgl. auch ebd., S. 11 (12): „la loi psychologique de l'unité mentale des foules“ [„das psychologische Gesetz der seelischen Einheit der Massen“ ; partielle Kursivierung übernommen].

⁴⁹³ „In der Seele der Massen nicht mehr in den Fürstenberatungen bereiten sich die Schicksale der Völker vor“ [Le Bon ⁹2013, S. 2 (2)].

⁴⁹⁴ Die Vertreter der Massen führen Le Bons These zufolge lediglich einen Gemeinwillen aus: „Elles envoient dans les assemblées gouvernementales des représentants dépouillés de toute initiative, de toute indépendance, et réduits le plus souvent à n'être que les porte-parole des comités qui les ont choisis“ [„Sie entsenden in die Parlamente Abgeordnete, denen aller Unternehmungsgeist, alle Selbständigkeit fehlt, und die oft nur zu Wortführern der Ausschüsse, die sie gewählt hatten, herabgewürdigt wurden“ ; Le Bon ⁹2013, S. 2 (3)].

Volk seien bestimmte psychologische Eigenschaften angelegt, die bedeutend für die Ausprägung der Massenbewegung seien, über die sich aber auch Unterschiede zwischen den Völkern erklären ließen. Dem Diskurs der Zeit entsprechend bezieht sich Le Bon auf eine Unterteilung in „Rassen“.⁴⁹⁵ Zudem argumentiert er, die Massen wären feminin belegt.⁴⁹⁶ Rassentheorie, geschlechtsspezifische Charakterisierung sowie die Zuschreibung psychologischer Volksmerkmale sind vom späteren Standpunkt aus pseudowissenschaftlich und für ein tatsächliches Verständnis der psychologischen Abläufe in Massenbewegungen denkbar ungeeignet. In Bezug auf die aus heutiger Sicht zweifelsfrei als rassistisch und sexistisch zu klassifizierenden Aussagen muss bedacht werden, dass diese zur Entstehungszeit einen festen Bestandteil des wissenschaftlichen Diskurses bildeten. Diese Überlegung stellt in keinem Fall eine Apologie dar, sondern ist als Annäherung an den Entstehungskontext zu verstehen. Als Grundlage der Überlegungen Le Bons muss die zeitgenössische Vorstellungswelt mitbedacht werden, insofern sie Anteil an der Genese des Massenbegriffs hat und dessen Anschlussfähigkeit für die nationalsozialistischen Masseninszenierungen erklärt, die auf Gemeinschaftserleben, Ekstase und Massenkontrolle hin konzipiert waren. Auffallend ist, dass Le Bon die Massen als einen einheitlichen Körper beschreibt, bestimmt von einem Willen. Die Personifikation erstreckt sich allerdings nicht auf den Bereich des überlegten Handelns: „Peu aptes au raisonnement, les foules se montrent, au contraire, très aptes à l'action. [...] Le droit divin des foules remplace le droit

⁴⁹⁵ „Inspiriert sowohl von Taine als auch Gobineau skizziert er das Gerüst einer Völker- und Rassenpsychologie. Nach dem Urteil der Historiker ist sein Beitrag zu dieser Psychologie so markant, daß sein Name auf die – wenn auch wenig ruhmreiche – Liste der Vorläufer des Rassismus in Europa gehört“ [Moscovici 1984, S. 75].

⁴⁹⁶ Vgl. beispielsweise Le Bon 2013, S. 19 (23): „Les foules sont partout féminines, mais les plus féminines de toutes sont les foules latines“ [„Überall sind die Massen weibisch, die weibischsten aber sind die lateinischen Massen“ ; zu dieser Zuschreibung auch Jonsson 2010, S. 294 ; zum Staat als „a collective male“ vgl. Barbara D. Wright: "New Man," *Eternal Woman: Expressionist Responses to German Feminism*. In: *The German Quarterly* 60 (1987), Nr. 4, S. 597]. Die Femininität von Revolution und Masse in *Masse Mensch* hebt auch Allison Smith [2007, S. 16f.] hervor.

divin des rois.⁴⁹⁷ Insgesamt sieht Le Bon die Massen negativ: „Les civilisations ont été créées et guidées jusqu’ici par une petite aristocratie intellectuelle, jamais par les foules. Ces dernières n’ont de puissance que pour détruire. Leur domination représente toujours une phase de désordre.“⁴⁹⁸ Die Evokation eines intellektuellen Aristokratismus präfiguriert die logokratischen Vorstellungen, die sich in der expressionistischen Führerkonzeption niederschlagen. Ausgehend von der Annahme, von den Massen würden regelmäßig destruktive, niemals aber konstruktive Impulse ausgehen, definiert Le Bon die Massen über negative psychologische Merkmale, die, weiterhin personifizierend, Charaktereigenschaften gleichgestellt werden. „L’âme des foules“, die Seele der Massen, wird zum Gegenstand der Untersuchung erhoben. Le Bon schreibt dem Unterbewusstsein im Kontext der Massenbildung einen hohen Stellenwert zu. Im Verbund folge der Mensch Instinkten, da er sich als Teil eines größeren Ganzen unbesiegtbar und nicht verantwortlich fühle.⁴⁹⁹ Zugleich öffne das Gemeinschaftserleben der Massensuggestion den Weg, Gefühle und Handlungen verbreiten sich im Kollektiv über „la contagion“, die Ansteckung.⁵⁰⁰ Als hervorstechende Merkmale kollektiven Rauschs werden Impulsivität, Wankelmut und Irritierbarkeit genannt.⁵⁰¹ Im Aktions- und Reaktionsgefüge von Massenbewegungen manifestiere sich ein zivilisatorischer Abstieg.⁵⁰² Gustave Le Bon unterlegt seine Ausführungen mit zahlreichen Beispielen. Er versucht, sich einem Phänomen, genauer dem Phänomen der Massenbewegungen, über Beobachtung und Deduktion zu nähern. Bei seiner

⁴⁹⁷ „Je weniger die Masse vernünftiger Überlegung fähig ist, um so mehr ist sie zur Tat geneigt. [...] Das göttliche Recht der Massen wird das göttliche Recht der Könige ersetzen“ [Le Bon ⁹2013, S. 3 (3f.)].

⁴⁹⁸ „Bisher wurden die Kulturen von einer kleinen, intellektuellen Aristokratie geschaffen und geleitet, niemals von den Massen. Die Massen haben nur Kraft zur Zerstörung. Ihre Herrschaft bedeutet stets eine Stufe der Auflösung“ [ebd., S. 4 (5)].

⁴⁹⁹ Ebd., S. 13 (15).

⁵⁰⁰ Ebd. Rudolf Eisler übersetzt „contagion mentale“ als „geistige Übertragung“ [Le Bon/ Eisler 2008, S. 16]. „Ansteckung“ ist der zutreffendere Begriff. Zu den Phänomenen Massensuggestion und Legendenbildung ausführlich Le Bon ⁹2013, S. 19-25 (23-33).

⁵⁰¹ Ebd., S. 17-19 („Beweglichkeit und Erregbarkeit“, 20-23).

⁵⁰² Ebd., S. 14 (18).

Abhandlung handelt es sich also um eine Konstruktion zum Ziel der Erkenntniserweiterung.⁵⁰³ Wie oben angedeutet basiert diese Konstruktion zum Teil auf mittlerweile überholten Maßstäben. Im vorliegenden Zusammenhang ist allerdings die Aktivierung von Begriffen, die Le Bon vornimmt, von Interesse. Le Bons Vokabular zur Definition der Massen hat sich – im Gegensatz zu seiner Theorie in ihrer Gesamtheit – langfristig als ergiebig erwiesen und in der Massenpsychologie etabliert.⁵⁰⁴ Aus diesem Grund scheint es angebracht, dieses Vokabular auch für die Analyse literarischer Massendarstellungen zu verwenden, wobei aber die kritische Distanz zu Le Bons Theorien aus den oben angeführten Gründen weiterhin gewahrt bleiben sollte.

Vergleichen wir nun die von Le Bon gemachten Aussagen mit der Darstellung der Massen in Ernst Tollers Œuvre. Die Massen, die Ernst Toller in seinen Texten auftreten lässt, bestehen überwiegend aus Arbeitern, was auf die Genese des Topos der industriellen Masse⁵⁰⁵ im neunzehnten Jahrhundert zurückzuführen ist: „Die Arbeiterschaft wird als der soziologische Ort angesehen, von dem die gesellschaftliche Veränderung potentiell ausgeht.“⁵⁰⁶ Der

⁵⁰³ Der Massenbegriff ist jedoch kein „pseudoconcept“ [Jonsson 2010, S. 284], sondern eine Annäherung.

⁵⁰⁴ „Der Grundgedanke ist also einfach. Alle Katastrophen der Vergangenheit und alle Probleme der Gegenwart lassen sich auf den Einfall der Massen zurückführen. [...] Um das Übel zu kurieren und eine lange Zeit gefährliche Situation wieder zu stabilisieren, genügt es, den Irrtum einzusehen und diese Gesetzmäßigkeiten der Massen zu erkennen. Diese Idee, formuliert in einem direkten und lebendigen Stil und gestützt auf einen, sagen wir: wissenschaftlichen Gehalt, erklärt den Erfolg der Bücher Le Bons [...]. Von einem Tag auf den andern wurde der Populärwissenschaftler zum Vordenker. Und er behält diese Position bis zum Ende seines sehr langen Lebens“ [Moscovici 1984, S. 77].

⁵⁰⁵ Zu diesem Topos und dem zugrundeliegenden historischen Phänomen vgl. Chen 1998, S. 64.

⁵⁰⁶ Bebindorf 1990, S. 123. „Daß ihr politischer Begriff von 'Masse' mit der Klasse der Arbeiter zu identifizieren sei, ist eine willkürliche, unausgewiesene Behauptung der Dichter: denn die von ihnen analysierten Zustände sind solche, die [...] grundsätzlich alle Mitglieder einer bürgerlichen Gesellschaft betreffen“ [Schlaffer 1972, S. 95 ; zu einer dementisprechenden Verschiebung in Tollers Auffassung von „Proletariat“ siehe u. a. Lixl 1986, S. 189 ; Schapkow 1996, S. 34 ; sowie Meier 2003, S. 134: „Als entscheidendes Paradigma

Klassifikation Le Bons folgend gibt es homogene Massen, deren Glieder von relativ gleichartigen Verhältnissen geprägt sind.⁵⁰⁷ Zudem ist festzuhalten, dass Toller dazu tendiert, von der Masse im Singular zu sprechen, was damit zu erklären ist, dass sich Toller im Gegensatz zu Le Bon auf eine bestimmte Ausprägung von Masse konzentriert. Der Singular verstärkt den Eindruck, die Masse stelle eine Einheit dar. In der *Wandlung* findet über die Personenbezeichnung „Volk“ eine Rückbindung an einen positiv besetzten Assoziationsraum statt; die Ansammlung von Menschen, der Friedrich gegenübersteht, wird als verwurzelte Gemeinschaft gekennzeichnet. Für Friedrich ist die Masse potentiell Volk, wenn sie von einem gemeinsamen Geist durchdrungen wird.⁵⁰⁸ Eine „Masse“, die auch als solche benannt wird, tritt erst in *Masse Mensch* ins Zentrum des Geschehens: „Erstens tendiert sie zur gewaltsamen Veränderung der Gesellschaft [...] Zweitens ist sie gegen friedlichen Kampf mit 'Geisteswaffen' [...] Drittens ist sie blind im Handeln [...] unüberlegt mit

der Arbeiter-Existenz scheint Toller keineswegs [...] die bloße handwerkliche Tätigkeit in einer proletarisierten Umgebung verstanden zu haben, sondern das Prinzip der Fremdbestimm[ung]“; ähnlich auch Kändler 1970 (1981), S. 97]. Fest steht: Masse tritt „als Subjekt oder Objekt im historischen Geschehen“ auf [Chołuj 1991, S. 68]. Toller sieht den „bewußte[n] aktive[n] Proletarier“ zwar als „historische[n] Träger einer Idee, des Sozialismus“, bezieht aber das Problem der Beeinflussbarkeit in seine Überlegungen ein: „Sind die 'aufgeklärten' Massen des zwanzigsten Jahrhunderts gefestigter als die 'unwissenden' im neunzehnten?“ [SW 3, EJD, 266]. „Zur Negativität von 'Masse' gehört die Verwendung des Begriffs als suggestiv-magisches Schlagwort in einfachen Sätzen, die die Kürze von Beschwörungsformeln irrationaler Prägung haben [...]. Neben diesem Gebrauch des Wortes in Sätzen des expressionistischen Telegrammstils, der fast immer die Frage nach dem 'Wesen' der Masse impliziert, wird der Begriff, der dann zumeist im Plural vorkommt, so verwendet, daß sein designativer Charakter evident wird. 'Die Massen' werden hier zum Synonym für 'das Proletariat'“ [Rothstein 1987, S. 93]. Sigurd Rothstein arbeitet allerdings nicht einseitig die „Negativität“ in Anlehnung an Le Bon und Friedrich Nietzsche heraus [ebd., S. 90f.], sondern bezieht auch Tollers „Plädoyer für die Masse“ ein, betont aber zugleich, dass es die Masse ist, die seiner Ansicht nach in *Masse Mensch* überwunden werden muss [ebd., S. 95].

⁵⁰⁷ Le Bon ⁹2013, S. 10 (10f.). Die Annahme von der Homogenität der Masse bricht Toller mit der Darstellung in den *Maschinenstürmern* auf [Bebendorf 1990, S. 120].

⁵⁰⁸ Davies 1996, S. 29.

der Tat. [...] Außerdem ist die Masse entschlußlos und unfähig, eine Revolution auszuführen.“⁵⁰⁹ Die Unterscheidung zwischen „Volk“ und „Masse“ lässt sich auf konzeptueller Ebene nachvollziehen: Volk impliziert Gemeinschaft, Masse hingegen Zerstörung.⁵¹⁰ Toller arbeitet die Eigenschaften der Masse in *Masse Mensch* jedoch vielschichtiger aus. Das Dritte Bild wird mit „Massenchören“ eingeleitet, die ihre materielle Not und universelle Einsamkeit beklagen:

Wir ewig eingekeilt / In Schluchten steiler Häuser. / Wir preisgegeben / Der Mechanik höhnischer Systeme. / Wir antlitzlos in Nacht der Tränen. / Wir ewig losgelöst von Müttern, / Aus Tiefen der Fabriken rufen wir: / Wann werden Liebe wir leben? / Wann werden Werk wir wirken? / Wann wird Erlösung uns? [SW 1, 79f.]⁵¹¹

⁵⁰⁹ Chen 2008, S. 243f. Weitere Eigenschaften der Masse sind Formbarkeit [Reimer 1971, S. 77], Wankelmut [Schlaffer 1972, S. 21, die Wankelmut als Resultat von Uneinigkeit sieht; Altenhofer 1976, S. 59; Rothe 1983 (21997), S. 113; C. Klein 2003, S. 252], Ignoranz und Feindseligkeit [Elwood 2004, S. 89], Lethargie, Indolenz und Unberechenbarkeit [Koebner 1982, S. 48]. „So folgt die Masse dem Tatruf des Namenlosen. Zur Reflexion eigenen Handelns nicht fähig, reproduziert das arbeitende Volk in refrainartiger Wiederholung die Leitphrasen des Namenlosen“ [Bebendorf 1990, S. 77]. Peter K. Tyson [1991, S. 298] führt aus, der expressionistische Blick auf die Masse sei typischerweise negativ.

⁵¹⁰ Chen 1998, S. 52 und 58; Kim 1998, S. 113; vgl. auch Mazellier-Grünbeck 1994, S. 154, die Masse als Gegensatz zur pazifistisch-spirituellen Gemeinschaft definiert. Zum Gegensatz des „wahren“ und „falschen“ Gemeinschaftsideals Sokel 1954 (1981), S. 29, und Ossar 1976, S. 197. Gerhard Scholz weist darauf hin, dass Tollers Einstellung zur Masse ambivalent ist [Scholz 2014, S. 56]. Im Massenfestspiel *Der Tag des Proletariats* beispielsweise ist Masse zur Gemeinschaft stilisiert [Eichenlaub 1980, S. 124]. Daher muss bedacht werden: „Volk ist ein ideologischer Begriff. [...] Auch Titel wie 'Volk und Masse' geben nicht ansatzweise eine Definition, da die Konjunktion sowohl parallelisierend als auch kontrastierend gemeint sein kann. Die Interpretation und Beschreibung der Geschichte der Figur im Drama, d. h. ihrer Vertreter, ihrer Handlungsweisen, ihrer Ziele, ihrer Erfolge, führt zu einer jeweils historischen Definition. [...] 'Unfest' ist sie im Unterschied zu den durch Tradition fest vorgegebenen dramatis personae der Tragödie“ [Schlaffer 1972, S. 9]. In *Masse Mensch* werden „Masse“ und „Gemeinschaft“ als „etikettierende[] Formeln“ verwendet [Bebendorf 1990, S. 79].

⁵¹¹ Vgl. auch Bütow 1975, S. 102: „Wie die Menschheit in der *Wandlung*, so erscheint in *Masse Mensch* die Masse unter dem Gesichtspunkt des Leidens, der Erlösungsbedürftigkeit.“ Zur Aussage des Massenchors vgl. Bebandorf 1990, S. 76, der zu dem Ergebnis

Leiden und Not sind in Tollers Werk Konstanten, welche die Masse weicher erscheinen lassen. Toller stellt sowohl materielle als auch seelische Not dar; so ist „Not“ für Sonja Irene L. ein metaphysischer, für ihren Mann hingegen ein materiell konnotierter Begriff [71].⁵¹² Toller unterscheidet in „naturegegebene Not einerseits und die sinnlose Not andererseits“⁵¹³, die Folge bewusst herbeigeführter gesellschaftlicher Ungleichgewichte und menschlicher Grausamkeit ist.⁵¹⁴ Aus der unterdrückten Masse wird Volk, also Gemeinschaft, der sich der Dichter zuwendet: „In seinem Kampf für den Frieden wandte er [der Verfasser Toller] sich dem Volk zu, dem immer mißbrauchten, immer betrogenen Volk“ [SW 3, BadG, 277].⁵¹⁵ Hier wird ein verkürzter Volksbegriff eingeführt, der eine Gruppe in der Bevölkerungsmasse aufgrund ihres Leidens als schutzbedürftig und auserwählt markiert. In Analogie zur Charakterisierung des jüdischen Volks als dem auserwählten stilisiert Toller die notleidenden Schichten der Gesellschaft zum entscheidenden Zukunftsfaktor.⁵¹⁶

kommt: „Die Masse bleibt von den 'Führersubjekten' abhängig.“ Zur Funktion des choralischen Vortrags vgl. Schlaffner 1972, S. 96.

⁵¹² Vgl. dazu auch Chen 1998, S. 64, sowie zum Zusammenspiel spirituellen und materiellen Wandels in der *Wandlung* und *Masse Mensch* Reimer 1971, S. 21f. und 45. Es ist auch zu bedenken, dass eigentlich nicht die „Führer: Ausgangspunkt der Revolution“ [Kim 1998, S. 158] sind, sondern zunächst einmal die allgemeine Notlage. Die Führerfiguren sind nur diejenigen, welche die Masse in eine gewisse Richtung zu lenken vermögen.

⁵¹³ Röttger 1996, S. 260.

⁵¹⁴ Evelyn Röttger ist allerdings nicht Recht zu geben, wenn sie die These aufstellt, Toller habe den Einfluss „sozialpsychologische[r] Faktoren“ erst in den dreißiger Jahren in sein Werk aufgenommen und damit eine „Dreiteilung der Not“ proklamiert [ebd.] – Dramatik, Prosa und Reden der zwanziger Jahre beziehen „sozialpsychologische[] Fragestellungen“ ebenso selbstverständlich ein wie spätere Texte.

⁵¹⁵ Friedrich erwirbt „Bürgerrechte“ und damit die Zugehörigkeit zu „Vaterland“ und „Volk“ in der *Wandlung* nur durch seinen Einsatz im Krieg, was ihm vollkommen absurd erscheint: „Wie Jubel auf ihren Gesichtern tanzt. Zehntausend Tote! Durch zehntausend Tote gehöre ich zu ihnen. Warum quirlt nicht Lachen? Ist das Befreiung? Ist das die grosse Zeit? Sind das die grossen Menschen? (*Augen starr gerade aus.*) Nun gehöre ich zu ihnen.“ [SW 1, 17].

⁵¹⁶ Ironisch gebrochen im Gespräch der beiden „alte[n] polnische[n] Juden“ auf der Straße [SW 1, DdH, 220]. Zur Fremdheit Tollers gegenüber dem jüdischen Gemeinschaftsbegriff und der stattdessen eingesetzten „Kategorie des Proletariats“ vgl. Schapkow 1996, S. 26.

Wie Le Bon sieht Toller die Masse von einer gemeinsamen Psychologie getragen, weshalb die Gefahr einer Art Lähmung bestehe:

[D]ie Kommunisten [...] glauben, durch die Niederlage werde das Proletariat reifer und aktiver. Aber das Volk hatte allzu viele Niederlagen ertragen. Leiden, Elend und Unterdrückung wirken nur solange als revolutionäre Antriebe, wie sie im Menschen die Überzeugung wecken, daß seine Lage nicht notwendig sei, und daß er sie zu ändern vermöge. Werden sie zur Gewohnheit oder scheinen sie übermächtige, unüberwindliche Gewalten, wird der Mensch Spielball jedes Scharlatans, der ihm verheißt, das himmlische Reich auf Erden herbeizuzaubern. Söldner und Landsknecht jedes Freibeuters, der ihm das Brot für den nächsten Tag bezahlt.
[SW 3, EJD, 213]⁵¹⁷

Die Aufgabe des revolutionären Führers ist es demnach, die Masse gewissenhaft in eine bessere Zukunft zu führen.⁵¹⁸ So gelangt auch Sonja Irene L. aus Scham [SW 1, 81] und Mitleid zu der Überzeugung, das „Werk“ [90], welches die „ohnmächtig[e]“ und „schwach[e]“ [84], die „sprachlose, historisch unmündig gewordene Masse“⁵¹⁹ aus ihrem Leid erlösen solle, sei „heilig“ [90]. Obgleich Sonja kurzzeitig zwischen ihrer eigenen Position und der des Namenlosen schwankt, weiß sie intuitiv, dass eine Umsetzung mit Waffengewalt dieses Werk beschmutzen würde: „Genosse, im Letzten überwind ichs nicht.

Diese Übertragung wird möglich, da sich Toller in seinem „Identitätsentwurf“ durchaus bewusst ist, einem immer wieder unbehausten und verfolgten Volk anzugehören [vgl. dazu ders.: Jüdische Autoren und Weimarer Kultur. In: SdETG 5, S. 108].

⁵¹⁷ Ähnlich auch SW 4.1, *Zur deutschen Situation*, 521. In den *Maschinenstürmern* hat Toller die im Zitat erwähnten initialen „revolutionären Antriebe“ gestaltet: „Was mir als Erinnerung [von einer Aufführung von Hauptmanns *Webern*] blieb, war die Tragödie der dumpfen, der aus Hunger und Verzweiflung rebellischen Massen. Ich wollte (unter anderem) gestalten: das erste Erwachen des Volkes zu revolutionärem Bewußtsein“ [SW 3, BadG, 387].

⁵¹⁸ Vgl. dazu auch Tollers Kommentar zu seiner Lektüre von Max Beers *Allgemeiner Geschichte des Sozialismus und der sozialen Kämpfe*: „Eine Geschichte niedergeschlagener Massenaufstände! Eine Geschichte des unendlichen Leidens jahrtausendwährender Bedrückung und Ausbeutung, eine Geschichte der Empörung gegen unerträgliche Not und der Niederlagen. [...] Erst allmählich wuchs mir wieder die Kraft einzusehen, warum die moderne soziale Bewegung ein anderes Schicksal haben muß.“ [SW 3, BadG, 386].

⁵¹⁹ Chołuj 1991, S. 70.

/ Kampf mit Eisenwaffen vergewaltigt“ [ebd.]. Die Erhöhung der Masse setzt Sonja aber selbst dann fort, als sie sich offen gegen den Namenlosen und die „Kampfverstörte[n]“ [92] wendet: „Masse soll Volk in Liebe sein. / Masse soll Gemeinschaft sein“ [ebd.]⁵²⁰. Hier deutet sich an, was Masse in Sonja Irene L.s Vorstellung sein soll, aber zu diesem Zeitpunkt nicht ist. Masse erscheint als der untergeordnete Begriff, moralisch erstrebenswert ist eine Gemeinschaft, die aus dem Volksverbund entsteht. Das äußere Staatsgebilde allein ist kein Garant für Gemeinschaft.⁵²¹ Die Masse an sich wird von Sonja Irene L. letztendlich als „Verfallsform des Volkes“⁵²² wahrgenommen, die es zu überwinden gilt. Da in *Masse Mensch* aber die Kommunikation mit der Masse abbricht,⁵²³ entsteht das Bild einer auf sich selbst bezogenen Sonja Irene L., die nur noch über das nonverbale Symbol ihrer Hinrichtung zur Überwindung der Unmenschlichkeit beitragen kann.

Gustav Landauer definiert das Gemeinschaftsideal, das Tollers Implementierung der Begriffe „Volk“ und „Gemeinschaft“ zugrundeliegt, in *Aufruf zum Sozialismus*:

Der Geist ist es, der Geist der Denker, der Geist der vom Gefühl Überwältigten, der großen Liebenden, der Geist derer, denen das Selbstgefühl und die Liebe zusammenschmilzt zur großen Welterkenntnis, der Geist hat die Völker zur Größe, zum Bunde, zur Freiheit geführt. Da brach aus den Einzelnen heraus wie eine Selbstverständlichkeit das nötige Müssen, sich zu Gemeinsamem zu verbinden mit den Menschenbrüdern. Da war dann die Gesellschaft aus Gesellschaften, die Gemeinsamkeit aus Freiwilligkeit. Wie ist der Mensch zu der Klugheit, zu der Einsicht gekommen, so wird wohl gefragt, aus seiner Vereinzelung herauszutreten, sich mit den Volksgenossen zu kleineren, dann größeren Verbänden zusammenzu-

⁵²⁰ In *Masse Mensch* verhelpfen „Anapher und Parallelismus [...] den hier wesentlichen Begriffen Masse und Gemeinschaft zur dominierenden Stellung und bewirken die Intensität der Proklamation“ [D. Klein 1968, S. 70]. Zugleich ist die Entwicklung von Masse in Gemeinschaft in der Perspektive Sonja Irene L.s auch als „Station auf[]dem Wege zur endgültigen Befreiung des Menschen“ lesbar [Reso 1957, S. 84].

⁵²¹ Daher zeigen die frühen Dramen Tollers Staat meist als Abwesenheit von Gemeinschaft [Dove 1986, S. 36].

⁵²² Chong 1998, S. 53.

⁵²³ Ebd.

schließen? [...] Denn die Gesellschaft ist so alt wie der Mensch; sie ist das Erste, das Gegebene. Wo es Menschen gegeben hat, sind sie in Horden, in Sippen, in Stämmen, in Zünften zusammengewesen, sind sie gemeinsam gewandert, haben sie zusammen gewohnt und zusammen gearbeitet. Es waren einzelne Menschen, Individuen, die durch gemeinsamen Geist (auch was man bei Tieren Instinkt nennt, ist gemeinsamer Geist), der ein natürlicher aber kein auferlegter Zwang ist, zusammengehalten waren.⁵²⁴

Landauer legitimiert seine Sehnsucht nach Gemeinschaft durch die Berufung auf die historische Tradition dieser Sehnsucht. Er geht davon aus, dass der „gemeinsame Geist“ den Menschen motiviert, sich mit anderen zusammenzuschließen.⁵²⁵ Überlegungen der Zweckmäßigkeit sind in diesem Modell von geringer Bedeutung. Im Mittelpunkt steht die Vorstellung, der Mensch habe sich in erster Linie aus innerer Notwendigkeit heraus gemeinschaftlich organisiert, nicht aus materiellem Zwang. So ist auch Landauers Anspruch:

⁵²⁴ Gustav Landauer: Aufruf zum Sozialismus. Ein Vortrag. Textkritische Ausgabe des Erstdrucks [von 1911]. Hrsg. von Siegbert Wolf. Mit Illustrationen von Uwe Rausch, Lich 2015 [= Ausgewählte Schriften, Band 11], S. 40. Die Parallele zur Tierwelt findet sich auch in Kropotkins Darstellung der *Gegenseitigen Hilfe in der Tier- und Menschenwelt* aus dem Jahr 1902 [zu dieser Abhandlung vgl. weiterführend Ossar 1980, S. 46-56].

⁵²⁵ Übrigens geht auch Le Bon von der Kollektivseele eines Volkes aus, der „âme collective“ [Le Bon ⁹2013, S. 11 („Gemeinschaftsseele“, 12)], die er unter rassistischen Gesichtspunkten zu unterscheiden können glaubt. Zur mystischen Komponente des Gemeinschaftsbegriffs im Werk Tollers vgl. Sokel 1954 (1981), S. 26, sowie Eichenlaub 1980, S. 49 und 60f. Das Volk, dargestellt in weiblichen Figuren, bildet als „corpus mysticum“ ein Gegengewicht zum männlich besetzten Staat, dem „corpus politicum“ [Jonsson 2010, S. 296]. Toller greift beispielsweise in *Weltliche Passion* aus Darstellungsgründen auf den traditionell besetzten Kontrast weiblicher Ohnmacht und männlicher Macht zurück [SW 5, 150 ; vgl. dazu Pittock 1979, S. 149] ; ebenso in *Requiem den erschossenen* [später: *gemordeten*] *Brüdern* [auch dazu Pittock 1979, S. 151]. Allerdings ist zu bedenken, dass die Frauen in den *Maschinenstürmern* als blindwütiger Mob dargestellt werden [vgl. dazu Woithe Soudek 1974, S. 72]. Damit relativiert Toller in gewisser Weise die noch in *Masse Mensch* dominante, klassische Emblematisierung des Weiblichen im Drama [ebd., S. 72f.]. In gewisser Weise ist die Darstellung der Frauen in den *Maschinenstürmern* realistischer als das „Einzelschicksal“ Sonja Irene L.s [ebd., S. 74]. Deutlich wird, dass der Mensch, unabhängig vom Geschlecht, den Umständen entsprechend manipulierbar ist.

„Wir sind das Volk, das nur zu retten, nur zur Kultur zu bringen ist durch den Sozialismus“⁵²⁶ vor allem auf spiritueller Ebene zu verstehen.

Im Gegensatz zur kommunistischen Sichtweise, die den Menschen der Gemeinschaft einverleibt, um die ökonomische Basis der Masse zu verbessern, stellt Landauers Sozialismus den Menschen ins Zentrum: das Gemeinschaftserlebnis dient der spirituellen Entwicklung des Menschen. Diese anthropozentrische Ausrichtung spiegelt sich in *Masse Mensch* wider. „Der Mensch gilt“ [89] Sonja Irene L. mehr als die Masse: „Ich schütze unsre Seelen! Ich schütze Menschheit, ewige Menschheit!“ [94].⁵²⁷ Den Erhalt ihrer Würde fordern auch die zu Teilen der Maschine degradierten Arbeiter in den *Maschinenstürmern* ein: „Wir sind doch Menschen!“ [SW 1, 149].⁵²⁸ Dieses Motiv setzt sich in Paul Großbahns proletarischer Lebensbeschreibung fort: „Er verkauft seine Arbeitskraft, wie man einen Liter Petroleum verkauft und gehört dem Unternehmer, dem Prinzipal. Er wird ... sozusagen ... ein Hammer oder ein Stuhl oder ein Dampfhebel oder ein Federhalter oder er wird ein Bügeleisen“ [SW 1, DdH, 197].⁵²⁹ Überhaupt wird die Masse in *Hinkemann* individualisiert,⁵³⁰ indem verschiedene Glieder aus ihr heraustreten; auf diese Weise

⁵²⁶ Landauer 1911 (2015), S. 46. Landauer unterscheidet zwischen „Nation“ und „Volk“, was Michael Ossar in Tollers Unterscheidung von „Masse“ und „Volk“ widergespiegelt sieht [Ossar 1980, S. 51].

⁵²⁷ „Die 'Frau' [...] vertritt die Ideologie des 'Menschen' schlechthin“ [Schlaffer 1972, S. 95]. „Humanität“ wird an dieser Stelle „exklusiv“ als „Gegenperspektive“ definiert [Bormann 1976, S. 855 – man könnte auch sagen, inszeniert ; vgl. auch Pittock 1972, S. 167 ; sowie Kändler 1970 (1981), S. 92]. Michael Ossar führt aus: „[The woman's solution] is an anarchist one in the sense that it insists on the moral primacy of the individual, but at the same time insists on unselfishness and true community, *Gemeinschaft*, *Volk* rather than *Masse*“ [Ossar 1976, S. 198 ; ähnlich auch Durzak 1979, S. 130].

⁵²⁸ Vgl. dazu auch Rothstein 1987, S. 120f. Richard Dove hält fest, dass die Masse in den *Maschinenstürmern* ungleich aktiver dargestellt wird als in der *Wandlung* und *Masse Mensch* [Dove 1986, S. 163f.].

⁵²⁹ Siehe auch S. 186.

⁵³⁰ Vgl. Chong 1998, S. 87: „Die Dreieckskonstellation in den ersten drei Dramen, die aus Hauptfigur-Gegenspieler-Masse besteht, erfährt hier mit der Individualisierung der Masse ihre Modifikation.“

wird der in den *Maschinenstürmern*⁵³¹ eingeführte höhere Grad an Psychologisierung von Figurengruppen ausgearbeitet, die zuvor als Typen in Erscheinung getreten sind: „In der öffentlichen Handlung werden der einsame Mensch in der Masse und die anonyme Masse in der Nachkriegszeit miteinander in Verbindung gebracht.“⁵³² Die von Landauer verklärend dargestellte Gemeinschaft ohne „Zwang“ kann erst entstehen, wenn die Schicksalsgemeinschaft der Arbeiter, die sich über erzwungene Selbstaufgabe definiert, überwunden ist. Stephen Lamb nimmt jedoch an:

Tollers Konzeption von 'Gemeinschaft' ist frei von dieser regressiven und mystischen Tendenz. Sie wird bei ihm präskriptiv im Sinne eines teleologischen Endziels gebraucht und deskriptiv als der Inbegriff aller positiven Eigenschaften des Menschen, dessen Drang zur Selbstverwirklichung von einer inhumanen kapitalistischen Umwelt behindert wird. Für Toller können diese Eigenschaften erst in einer Gesellschaft, die die notwendigen materiellen Voraussetzungen zu deren Verwirklichung liefert, ihren vollen Ausdruck finden.⁵³³

Der Arbeiter besitzt nur in der Masse ein ausreichendes Potenzial, Verbesserungen durchzusetzen: „Die Arbeiter müssen zusammenstehen, Der einzelne ein Halm, den jeder Säuselwind zerknickt. Als Masse sind wir mächtig nur“ [SW 1, DMs, 174]. Im Expressionismus wird die Masse zu einer impersonalen Person stilisiert,⁵³⁴ der man gesellschaftsverändernde Kraft zuspricht: „Das Kollektiv wird nicht nur durch eine Person vertreten, sie ist auch nur eine.“⁵³⁵

⁵³¹ Vgl. dazu u. a. Gonçalves da Silva 1985, S. 77, und Chong 1998, S. 67. Sigurd Rothstein versteht die Individualisierung als „Aufwertung der Masse“ [Rothstein 1987, S. 106].

⁵³² Chong 1998, S. 82.

⁵³³ Lamb 1978, S. 185. Zu Tollers Abwendung vom „Sozialismus Landauerscher Prägung“ vgl. Altkemper 2000, S. 182: „Tollers Sozialismus ist inhaltlich kaum noch zu bestimmen, aber er wird getragen von einem unbedingten 'Dennoch'“.

⁵³⁴ Styan 1981, S. 53.

⁵³⁵ Schlaffer 1972, S. 97. Dem entspricht auch Gerhard Scholz' Beobachtung, „dass Tollers Arbeiter nicht jeweils zu Augen, sondern zu Tausenden zu einem einzigen Auge zusammengefasst werden. In diesem Detail [...] steckt ein Fragment jener Utopie der Arbeiter, die sich zusammentun, um gemeinsam Größeres zu schaffen, vor allem aber auch die Gefahr, vom selbstbestimmten Individuum zur Masse gemacht zu werden“ [Scholz 2014,

Doch „Volk in Liebe“ als organische Verbindung und „ideale Alternative zur Masse“⁵³⁶, wie Sonja Irene L. es sich vorstellt, ist nicht durch Verhandlungen erreichbar, solange der Mächtige an seiner Macht festhält.⁵³⁷ Für den Kommiss des Tages in der *Wandlung* gilt Friedrich zufolge: „Volk aber ist für ihn Masse. Denn er weiss nichts vom Volk“ [SW 1, 35]. Die Massen hingegen zeichnen sich nach Le Bon durch exzessive Gefühle und Reaktionen aus.⁵³⁸ Tollers Kriegsdarstellungen zeigen allerdings auch, dass Masse nicht nur zerstört, sondern auch zerstört wird, wobei die zynische Moral von Führungspersönlichkeiten eine entscheidende Rolle spielt:

Die Armut ist ein gottgewolltes, ewiges Gesetz. / Mitleidsgefühle sind im Parlamente nicht am Platz. / Der Pfarrer Malthus wies uns nach, daß Hunderttausende / Zu viel in England leben. Natur versagt / Den Hunderttausenden die Nahrung. Wir sehen Grausamkeiten ... / Es sind die Waffen Gottes, vor denen wir / In Ehrfurcht stumm uns neigen müssen. / In jedem Jahre richten Kriege, Elend, Laster / Die überschüssige Bevölkerung zugrunde. / Sollen wir das göttliche Naturgesetz be-

S. 89]. Zur Inszenierung der Masse als Figur im Drama der zwanziger Jahre, zu „Gemeinschaftskultur“ und Massenregie vgl. u. a. Lixl 1986, S. 90-92 ; Rothe 1989, S. 16 ; sowie Schulz 1996, S. 286f. Zur Genese vgl. weiterhin Schlaffer 1972, S. 95: „Auch das expressionistische Drama thematisiert den ideologischen Stellenwert des Begriffs Mensch in der bürgerlichen Gesellschaft. Da der Mensch durch die Selbstentfremdung jede Individualität verloren hat, ist sein 'sozialer' Ort die Masse.“ Siehe auch Detlev Baur: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts: Typologie des theatralen Mittels Chor*, Tübingen 1999 [= *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste* 30], S. 88f.: „In Ernst Tollers *Masse Mensch* oder Georg Kaisers *Gas* spielt die Masse eine in der dramatischen Literatur neue Rolle. Sie ist integraler Bestandteil des dramatischen Geschehens, sprachlich sind dabei durchaus chorische Elemente benutzt; sie wird dabei teilweise auch ambivalent gezeichnet, als Opfer wie auch blinder Übeltäter. Allerdings ist die Masse hier nicht nur quantitativ zu verstehen, sondern auch qualitativ in Verbindung mit der Typisierung im Expressionismus; die Masse sind nicht nur viele, es können auch schon wenige, dafür aber gemeinsam identitätslose Menschen sein. Dieser negative, 'melancholische' Aspekt wird auch im Chor des Gegenwartstheater[s] von Bedeutung sein.“

⁵³⁶ Schulz 1996, S. 294.

⁵³⁷ „Das 'Volk in Liebe' ist für Toller identisch mit Gemeinschaft; die Gemeinschaft ist nicht von Rache, die in sich Unrecht ist, bestimmt, sondern [...] vom Prinzip der 'Gerechtigkeit'“ [D. Klein 1968, S. 71].

⁵³⁸ Vgl. dazu Le Bon ⁹2013, S. 25-27 (33-35).

kämpfen? / Das hieße handeln wider die Moral! / Wir müssen das Gesetz erkennen
/ Und ihm mit allen Kräften Hilfe leihen. [SW 1, DMS, 135]⁵³⁹

Die bewusst herbeigeführte Zerstörung von Masse hat zur Folge, dass sich das Zugehörigkeitsgefühl des Einzelnen zur Masse auflöst: „Ich melde mich zum Fliegerkorps, nicht aus Tapferkeit, nicht einmal aus Lust am Abenteuer, ich will aus der Masse ausbrechen, aus dem Massenleben, aus dem Massensterben“ [SW 3, EJD, 152]. Aus dem positiv besetzten Volk, dem sich der junge Kriegsfreiwillige in *Eine Jugend in Deutschland* durch den Glauben an die Notwendigkeit einer Verteidigung des Vaterlandes zugehörig fühlt, ist mit fortschreitendem Krieg eine Masse geworden, die nur noch als Kanonenfutter von Wert ist und aus der das Individuum vergeblich auszubrechen hofft.⁵⁴⁰ Der Begriff „Volk“ entwickelt seine Spannkraft, wenn alle beteiligten Individuen unter dem Eindruck stehen, die gleichen Rechte oder aber an einer bewussten Hierarchisierung des gesellschaftlichen Lebens gestaltend Anteil zu haben. Der Nationalsozialismus nutzt die mystische Konnotation des Begriffs, indem er Volk über Abgrenzung und Auserwähltheit definiert: „In der Diktatur treten die sozialen Unterschiede unter dem Einfluss der Massensuggestion, die gemeinsame Identifikations und Aggressionsziele schafft, zurück hinter dem Glauben an die Volksgemeinschaft.“⁵⁴¹

⁵³⁹ Die Rede Lord Castlereaghs präfiguriert die Ansichten Fabrikbesitzer Ures von den „Naturgesetzen“, siehe S. 235. Mit der Erwähnung von Malthus nimmt Toller den Diskurs der Zeit auf. Zu Malthus und weiteren Quellen für *Die Maschinenstürmer* vgl. Davies 1996, S. 162-165.

⁵⁴⁰ Die Masse ist Le Bon zufolge intolerant („Unduldsamkeit“), autoritär („Herrschaft“) und konservativ [Le Bon ⁹2013, S. 27-29 (36-39)]. Wer den geltenden Maximen nicht folgt, wird mit dem Ausschluss bestraft: „Beide [elitäres Individuum und Masse] greifen die bestehende soziale Ordnung an. Während aber die Normverletzung beim elitären Individuum positiv bewertet wird, weil sie der Suche nach einer 'neuen' Welt dient, gilt sie bei der Masse als durchweg negativ, als Anarchie. Die Kategorie *Gemeinschaft* ist demnach im expressionistischen Drama ebenso brüchig wie die des Individuums“ [Samstad 2011, S. 104f. ; vgl. auch Schreiber 1997, S. 109]. Der beschriebene Wechsel zum Fliegerkorps als Ausweg anstelle der Fahnenflucht macht die emotionale Gebundenheit deutlich, die sich aus der Zugehörigkeit ergibt.

⁵⁴¹ Altenhofer 1976, S. 293.

Bemerkenswert ist, dass Toller den Begriff „Volk“ gerade im Rahmen seiner gegen den Nationalsozialismus gerichteten Reden mit Nachdruck verwendet, um seine Hörer nicht nur durch Aufklärung, sondern auch auf einer emotionalen Ebene anzusprechen.⁵⁴² Die negativen Konnotationen des Massenbegriffs werden auf diese Weise ausgeblendet; in seinem fünfzehn Jahre älteren Drama hat Toller sie jedoch bewusst thematisiert. „Wer Masse aufwühlt, wühlt die Hölle auf“ [100] – diese Worte des Mannes entsprechen der Auffassung Le Bons, die Masse entzivilisiere den Menschen.⁵⁴³ Die Frau sieht die Unerbittlichkeit der Masse als Folge von Machtausübung und Erniedrigung [100], rückt aber von ihrer einstigen Erhöhung der Masse ab:

DIE FRAU: Mensch ist nackt.

DER NAMENLOSE: Masse ist heilig.

DIE FRAU: Masse ist nicht heilig.⁵⁴⁴ / Gewalt schuf Masse. / Besitzunrecht schuf Masse. / Masse ist Trieb aus Not, / Ist gläubige Demut ... / Ist grausame Rache ... / Ist blinder Sklave ... / Ist frommer Wille ... / Masse ist zerstampfter Acker, / Masse ist verschüttet Volk.

DER NAMENLOSE: Und Tat?

DIE FRAU: Tat! Und mehr als Tat! / Mensch in Masse befreien, / Gemeinschaft in Masse befreien. [102]

Nicht „die harte Tat“ [104] wird Sonja zufolge das Leben der Menschen verbessern, sondern das Befolgen moralischer Maximen:

⁵⁴² So etwa in einer Ansprache auf dem Deutschen Tag in New York 1936, wobei mit Nachdruck auf die Opposition („wir“ / „ihr“) verwiesen wird: „Was er [Hitler] Freiheit heißt, ist seine Hemmungslosigkeit und die seelische Versklavung des deutschen Volkes. [...] Das Volk wußte [1918], was es nicht wollte. Das Volk wußte nicht, was es wollte. [...] Wir vertrauen dem deutschen Volk und ihr mißtraut ihm. Weil ihr das deutsche Volk nicht achtet, weil ihr es für unreif haltet, vergottet ihr die Autorität eines Mannes und unterdrückt die Freiheit des Volkes. Wir aber achten das deutsche Volk und wir glauben, daß es reif genug ist, um seine Geschichte frei zu lenken und frei zu verwalten“ [SW 4.1, UKuD, 402f. sowie 408].

⁵⁴³ In Anlehnung an die rassen- und evolutionstheoretischen Modelle, die seine Abhandlung bestimmen, sieht Le Bon die Massen auf einer Entwicklungsstufe mit „Barbaren“ [Le Bon ⁹2013, S. 14 (18)], „Wilden“ und „Kindern“ [ebd., S. 17 (20)].

⁵⁴⁴ Zu diesem Zitat vgl. Chen 2008, S. 245. In der *Wandlung* erfährt das Volk im Rahmen einer „Aufrüttelung“ eine „Heiligung“ [Ketelsen 1985, S. 151].

DIE FRAU: [...] 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.

DER NAMENLOSE: Und wer heilig?

DIE FRAU: Einst... / Gemeinschaft ... / Werkverbundene freie Menschheit ... / Werk – Volk. [ebd.]

Der Begriff des „Volks“ steht als Konstante über dem der „Masse“. Im System Le Bons ist eine Haltung wie die Sonja Irene L.s, die „wie auch die anderen Protagonisten in Tollers Dramen in der Allgemeinheit agieren“⁵⁴⁵ und die Masse nach moralischen Richtlinien führen will, zum Scheitern verurteilt:

La psychologie des foules montre à quel point les lois et les institutions exercent peu d'action sur leur nature impulsive et combien elles sont incapables d'avoir des opinions quelconques en dehors de celles qui leur sont suggérées. Des règles dérivées de l'équité théorique pure ne sauraient les conduire.⁵⁴⁶

Zu dieser Erkenntnis kommt auch Toller, was sich nicht nur im Wankelmut der Masse, sondern unter anderem im Versagen Jimmys in den *Maschinenstürmern* äußert. In *Hinkemann* lässt Toller den Budenbesitzer die verklärte Sicht auf das Volk entlarven:

Mal aufgepaßt! Volk ist keine Lämmerherde. Nur Friedensapostel glauben die Rosine. Haben keine Ahnung vom Geschäft. Volk will Blut sehen!!! Blut!!! Trotz zweitausend Jahren christlicher Moral! Mein Unternehmen trägt dem Rechnung. So harmoniert Volksinteresse mit Privatinteresse. Verstanden? Keinen Dunst natürlich. (*Greift nach einer Flöte.*) Was ist das? (*Spielt auf der Flöte einige Töne.*) Altjungfernfutter! Süßliche Schalmei! Zichorienbrühe mit Sacharin! Brrr! ... Was ist das? (*Ergreift zwei Paukenschlegel. Beginnt auf einer großen Trommel zu pauken.*) Was ist das? (*Paukenwirbel.*) Volksmusik! (*Paukenwirbel.*) Rausch! (*Paukenwirbel.*) Ekstase! (*Paukenwirbel.*) Leben! [SW 1, 201]⁵⁴⁷

⁵⁴⁵ Schapkow 1996, S. 32.

⁵⁴⁶ „Die Massenpsychologie zeigt, wie außerordentlich wenig Einfluß Gesetze und Einrichtungen auf die ursprüngliche Natur der Massen haben und wie unfähig diese sind, Meinungen zu haben außer jenen, die ihnen eingeflößt wurden; Regeln, welche auf rein begrifflichem Ermessen beruhen, vermögen sie nicht zu leiten“ [Le Bon ⁹2013, S. 5 (7)].

⁵⁴⁷ Vgl. zu diesem Zitat auch Winter 1997, S. 304. Zur Figur des Budenbesitzers vgl. u. a. Harrison 1988, S. 31f. ; Chong 1998, S. 90-93 ; und Reimers 2000, S. 104, die ihn als

Der Budenbesitzer lockt zum Hohn der kulturellen Werte, an denen das be-rauschte Volk niemals Anteil gehabt zu haben scheint, die also gleichsam von oben auf die gesamte Gesellschaft projiziert worden sind.⁵⁴⁸ Der Jahrmarkt wird zum Totentanz einer nutzorientierten Gesellschaft, deren Gemein-schaftssinn mit dem Weltkrieg verschüttet worden ist.

„Symbol einer rein materiellen, brutal ausbeutenden Welt“ sieht. Aufgenommen wird die Verurteilung der Gesellschaft auch von Hinkemann selbst, und das in Nachfolge Sonja Irene L.s, wie Manfred Durzak hervorhebt: „Die Anklage gegen die agitatorische Blindheit der Masse ist also geblieben, nur daß sie jetzt von einer anderen Position aus geführt wird: nicht von der Position des idealen Menschen, der durch sein Wissen der Masse überlegen ist, sondern von der Position des geschundenen und in seinem Menschsein reduzier-ten einzelnen aus, der die Masse durch seine kreatürliche Leiderfahrung widerlegt. Freilich liegt Hinkemanns – und wohl auch Tollers – Denkfehler darin, daß er einmal seinen indi-viduellen Sonderfall verallgemeinert und zum andern den Proletariern, die er mit Bürgern vergleicht, vorwirft, nicht bessere Menschen zu sein, ohne ihr Verhalten als gesellschaft-lich vermittelt zu begreifen. Toller operiert also mit starren Gegensätzen: Das Wissen des idealen Helden ist durch die Leiderfahrung des Außenseiters ersetzt und wird in beiden Fällen mit der verständnislosen Masse konfrontiert. So ist es denn auch konsequent, daß am Ende von *Hinkemann* Tollers Desillusionierung in Agnostizismus umschlägt“ [Durzak 1979, S. 142]. Durzak überträgt hier die Charakterisierung und Plausibilisierung des Pro-tagonisten eindimensional auf Tollers eigene Position. Zudem blendet er die Vision Hin-kemanns aus, die Gerhard Scholz als „Masse im denkbar positivsten Sinn“ [Scholz 2014, S. 153] versteht: „Ein Geist sind wir, ein Leib“ [SW 1, DdH, 232 ; sic].

⁵⁴⁸ Dies setzt sich in der Einflussnahme aus dem Olymp in *Nie wieder Friede!* fort: „NAPO-LEON: Das Volk liebt die Gewalt, nicht den Geist. / FRANZISKUS: Das Volk liebt die Freiheit“ [SW 1, NwF, 555]. Die beiden inkarnieren unterschiedliche Ideale [Gustavson Marks 1980, S. 312], die sie auf die Menschheit projizieren. Hye Suk Kim ordnet ihnen zwei unterschiedliche „Wertsysteme“ zu: Napoleon stehe für die Begriffsreihe „1. Miß-brauch des Wortes - Manipulation der Tatsache - Führerkult - Faschismus - Nutzen des Staates - Mechanismus des Staatssystems“, Franziskus für die Motivkette „2. Macht des Wortes - Wahrheit - Freiheit - Demokratie - Gerechtigkeit - idealistisches Staatssys-tem“ [Kim 1998, S. 302]. „In dem Wertsystem, das die Begriffe der ersten Reihe enthält, steht die Masse im Zentrum, deren Begriff selbstverständlich einen Führer ein-schließt“ [ebd.].

Auch Dietrich Wilhelm Wotan sieht sich als wahren Vertreter von Volksinteressen. Da Europa verfallend, sei es seine Aufgabe, den „edle[n] Menschen“⁵⁴⁹ nach Brasilien in Genossenschaft⁵⁵⁰ und bessere Zukunft zu führen. Die Frage seiner Frau, wer ihnen denn folgen werde, beantwortet Wotan mit entschiedener Selbstsicherheit: „Alle! Alle! Alle sag ich dir. Jeder Bürgersmann will dem Untergang entrinnen. Jeder Bürgersmann der Sintflut!“ [244]. Wotan „ergreift die Gelegenheit, Führer zu werden, aber er verkörpert den gegensätzlichen Typus der Führer in den drei ersten Dramen: Er entwickelt seine vitale Seite vollkommen und entfesselt damit zugleich auch in anderen Menschen das Negative ihrer vitalen Seite.“⁵⁵¹ Schleim, „Geschäftsführer“ [249] und Berater, bekräftigt Wotan in seinem selbst erkorenen Amt: „Vom Vertrauen des Volkes erwählt. Hinter Ihnen die Massen!“ [254]. Volk und Masse werden vordergründig als Synonyme eingesetzt, die Masse ist weder Teilbereich von Volk noch rein proletarisch. Volk und Masse unterscheiden sich hier jedoch über die Zuschreibung von Vertrauen beziehungsweise Macht. Vertrauen legitimiert Macht, aber Machtausübung ist nicht notwendig an Vertrauen gebunden. Wotan folgt Schleims Vorschlag, „drei Parallelversammlungen“ [250] zu arrangieren, nicht. Indem er die Masse bündelt und in Kauf nimmt, dass „Hunderte [...] keinen Einlaß“ [ebd.] finden, um den „Diktator und Jesus in einer Person“ [253] in Augenschein zu nehmen, erhöht er seine Sichtbarkeit. Die Erweiterung des Machtradius beflügelt den Größenwahn des Duos: „Wir sind ab heute eine Macht. Eine Realmacht! Vor Realmächten beugt man sich“ [255].⁵⁵² Die Verehrer Wotans werden nicht mehr als „edle Menschen“,

⁵⁴⁹ „Der edle Mensch hat nichts mehr zu suchen in Europa! Der Schuft gedeiht hier, der Heuchler setzt Speck an, der Schieber polstert den Hintern mit französischen Schinken! Frauen bekleiden die lustseuchezerfressenen Beine mit seidenen Unterhosen ... Mariechen, in Europa wohnt kein Gott nicht mehr“ [SW 1, DeW, 243].

⁵⁵⁰ Zur Gemeinschaftsbildung im Genossenschaftsprinzip des *Entfesselten Wotan* im Kontext des frühen 20. Jahrhunderts vgl. auch Sowerby 1991, S. 14f. und 24f.

⁵⁵¹ Kim 1998, S. 226.

⁵⁵² Vgl. dazu auch Kim 1998, S. 210: „Die durch eine Organisation inszenierte Sensation schafft also die Anhängerschaft der Massen, und die Massen bilden eine Realmacht für die Organisation.“

sondern als manipulierbare Repräsentanten verschiedener Schichten wahrgenommen,⁵⁵³ deren Niveau man sich von Begegnung zu Begegnung individuell anpassen muss. Die Arroganz, die sich in dieser Haltung äußert, setzt sich in der Figur des Psychiaters Lüdin in *Hoppla, wir leben!* fort: „Meine Musterkollektion öffnet dem Blindesten die Augen. Die Masse, eine Herde von Schweinen. [...] Und da kommen in jedem Jahrhundert Psychopathen, versprechen der Herde das Paradies“ [158].⁵⁵⁴ Einen Höhepunkt der negativen Massendarstellung sieht Rosemarie Altenhofer in *Nie wieder Friede!* erreicht:

Massensuggestion und Ichverlust haben in diesem Drama einen Punkt erreicht, an dem das Volk, Marionetten gleich, vollkommen manipulierbar geworden ist und sich jeder Situation anpasst. Durch die Selbstaufgabe des Menschen entfallen eigene Erfahrungen und Realitäten – nicht einmal die Versklavung wird als solche wahrgenommen.⁵⁵⁵

Dennoch ist das Drama mitnichten die „Zurücknahme seiner [Tollers] frühen Zukunftshoffnungen auf die Wandlungsfähigkeit der Menschen“⁵⁵⁶. Auch wenn Toller den Menschen in der Masse als konformistisch und somit beeinflussbar darstellt, durchzieht der Glaube an die Möglichkeit einer Motivation des Individuums zu selbstverantwortlichem Handeln sein Werk:⁵⁵⁷

⁵⁵³ Die Gesellschaft im *Entfesselten Wotan* ist eine „orientierungslose Masse“ [Golec 2002, S. 175].

⁵⁵⁴ Zu diesem Zitat auch Gustavson Marks 1980, S. 183. M. Helena Gonçalves da Silva stellt die These auf, Toller habe ein tragisches Bild von der Masse, stehe zugleich aber in der Tradition der Aufklärung, da er auf einen Fortschritt durch die Vernunft hoffe [Gonçalves da Silva 1985, S. 77].

⁵⁵⁵ Altenhofer 1976, S. 279. In *Nie wieder Friede!* karikiert Toller den propagandistischen Aspekt des Volksbegriffs. Das Volk wird von den Herrschenden als einheitliche Masse aufgefasst: „DER HAGERE: Aber die Volksstimmung? / LABAN: Das Volk ist begeistert. Das Volk ist immer begeistert, wenn Unrecht zerbricht und Recht triumphiert. / DER HAGERE: Gut. Die Frage ist nur, ob das Volk weiss, was Recht, was Unrecht ist. / LABAN: Dafür hat das Volk ein feines Gefühl, ein sehr feines Gefühl“ [SW 2, 573 ; vgl. auch Altenhofer 1976, S. 292].

⁵⁵⁶ Ebd., S. 278f.

⁵⁵⁷ „Mit der dramatis persona Volk stehen sich nicht mehr Staat und Individuum wie das Reale und Ideale gegenüber, sondern zwei Wirklichkeiten als willkürlich-handelnde Kontrahenten. Da einer der beiden Teil des andern ist, kann ihre Auseinandersetzung nicht mit dem

Grundsätzlich sind wir bei Toller mit Massen als zusammengewachsenen Menschenmengen mit der Kraft von Naturgewalten konfrontiert. Ihre Kraft kann gegen ihren Willen von Führern kanalisiert, gesteuert und geordnet werden [...] Die andere Form, die Masse annehmen kann, ist die, in der das Individuum nicht ausgelöscht ist – in der der Mensch in der Masse und die Masse im Menschen sichtbar werden, in der die Menschen aus Einsicht und nicht infolge Befehlen handeln.⁵⁵⁸

Der pessimistischen Aussage *Le Bons* setzt Ernst Toller die Auffassung entgegen, der Mensch könne durch Bildung und Selbsterkenntnis aus Massenhysterie und blinder Gefolgschaft ausbrechen:

Der Mensch verschwindet bei Toller nicht in der Masse, er bleibt [...] in erster Linie Person, auf die es zu wirken gilt durch emotionale *und* intellektuelle Ansprache. Kunst ist ein gesellschaftliches Korrektiv, kein reines Propagandainstrument. [...] Gleichzeitig soll Kunst aber auch die Grundbedingungen in den Beziehungen der Menschen untereinander als auch zum Kosmos zeigen.⁵⁵⁹

Seine Texte sind nicht „Erziehungswerk“⁵⁶⁰, sondern Denkanstoß. Tollers *Euvre* zeigt Masse, Individuum und Erkenntnis als System wechselseitiger Beziehungen. Indem Toller die drei Begriffe in Parallele zu seiner Erfahrung der zeitgenössischen Streik- und Revolutionsrealität in den Fokus rückt, definiert er sie nicht nur als gesellschaftliche Konstanten, sondern auch als Analysezugang. In der Auseinandersetzung mit den Beziehungen, die zwischen den Begriffen als behelfsmäßiger Abbildung der Realität bestehen, ergeben sich Ansätze, die beleuchten, wie auf die Entwicklung besagter Strukturen positiv Einfluss genommen werden kann. Toller sieht sein Schaffen als Hilfestellung zur Selbsterkenntnis. *Le Bons* Position besagt, der Mensch sei instinktgetrieben und bei entsprechender Veranlagung auch durch Bildung nicht zu verbessern:

endgültigen Sieg des Staates, sondern nur mit seiner Umgestaltung enden“ [Schlaffer 1972, S. 67].

⁵⁵⁸ Scholz 2014, S. 57f.

⁵⁵⁹ Reimers 2000, S. 34.

⁵⁶⁰ Reso 1957, S. 194.

Au premier rang des idées dominantes de notre époque se trouve aujourd'hui celle-ci: l'instruction a pour résultat certain d'améliorer les hommes et même de les rendre égaux. Par le fait seul de la répétition, cette assertion a fini par devenir un des dogmes les plus inébranlables de la démocratie. Il serait aussi difficile d'y toucher maintenant qu'il l'eût été jadis de toucher à ceux de l'Église. Mais sur ce point, comme sur bien d'autres, les idées démocratiques se trouvent en profond désaccord avec les données de la psychologie et de l'expérience. Plusieurs philosophes éminents, Herbert Spencer notamment,⁵⁶¹ eurent peu de peine à montrer que l'instruction ne rend l'homme ni plus moral ni plus heureux, qu'elle ne change pas ses instincts et ses passions héréditaires et peut, mal dirigée, devenir beaucoup plus pernicieuse qu'utile. [...] Le premier danger de cette éducation [...] est de reposer sur une erreur psychologique fondamentale: s'imaginer que la récitation des manuels développe l'intelligence.⁵⁶²

Im Prinzip redet Le Bon konservativen Machtstrukturen das Wort, die er durch die Anarchisten, „les pires ennemis de la société“⁵⁶³, gefährdet sieht. Toller hingegen betont gerade die Notwendigkeit, den Arbeitern Bildungsmöglichkeiten zur Verfügung zu stellen, um sie weniger anfällig für Demagogie und Massenhypnose zu machen.⁵⁶⁴

⁵⁶¹ Le Bon bezieht sich vermutlich auf Herbert Spencer: *Education. Intellectual, Moral, and Physical*, London 1861.

⁵⁶² „An erster Stelle unter den herrschenden Gedanken unsrer Zeit steht die Idee, der Unterricht habe den bestimmten Erfolg, die Menschen zu bessern und sogar einander ähnlich zu machen. Nur durch seine Wiederholung ist dieser Satz schließlich zu einem der unerschütterlichsten Sätze der Demokratie geworden. Er ist ebenso unantastbar geworden, wie einst die Dogmen der Kirche. Aber in diesem Punkt, wie in so vielen anderen, stehen die Ideen der Demokratie in schärfstem Gegensatz zu den Ergebnissen der Psychologie und der Erfahrung. Mehrere hervorragende Philosophen, besonders Herbert Spencer, konnten leicht beweisen, daß der Unterricht den Menschen weder sittlicher noch glücklicher macht, daß er die Instinkte und Leidenschaften des Menschen nicht ändert und, schlecht geleitet, oft mehr Schaden als Nutzen bringt. [...] Die erste Gefahr dieser Erziehung [...] beruht auf einem psychologischen Grundirrtum, sich einzubilden, die Intelligenz entwickle sich durch Auswendiglernen von Lehrbüchern“ [Le Bon 2013, S. 51f. (69f.).

⁵⁶³ „die ärgsten Feinde der Gesellschaft“ [ebd., S. 52 (69)].

⁵⁶⁴ „Diese Änderung im Bewußtsein sowohl des Einzelnen als auch der Masse ist die konkrete Darstellung dessen, was nach Toller Wesen und Aufgabe 'proletarischer Kunst' bedeuten soll. [...] Es gilt also, ein Bewußtsein beim Arbeiter zu entwickeln, das nicht von diesen

Aufnahmefähig ist der Mensch allerdings nur, wenn seine materiellen Grundbedürfnisse gestillt sind.⁵⁶⁵ Es geht Toller darum, Möglichkeiten der Horizontenerweiterung zu schaffen, wie seine Aufforderung an die anarchistische Zeitung *Kampf* belegt: „Bringt doch in eurer Zeitung *Kampf* anstelle des traditionellen Kleinkrams gute wirtschaftliche Aufsätze“ [SW 3, BadG, 307]. Toller verwendet Grundmotive der Massenpsychologie nicht in negativierender, sondern in aufklärerischer Absicht – nicht der außenstehende Beobachter, sondern der Arbeiter als Teil der sozialistischen Masse soll über die Möglichkeiten, aber auch die Gefahren des Zusammenschlusses in Kenntnis gesetzt werden. Dennoch wird er sich bereits im Gefängnis bewusst, wie schwierig es ist, dem Bildungsziel angemessene Kunstformen zu finden:

Ich lerne die Proletarier kennen, wie ich es draußen nie gekonnt hätte. Draußen sieht man nur die Oberfläche eines Menschen, fast nie sieht man ihn nackt. Und gerade weil ich den nackten Proletarier gesehen habe, erkenne ich den gefährlichen Selbstbetrug der Schriftsteller, die proletarische Bildungsarbeit zu leisten meinen, indem sie 'O heiliger Proletarier, o göttlicher Prolet, du bist das Kind der Gerechtigkeit, der Liebe, der Reinheit' – rufen und unter heftigen Kotauen prolebyzantinisch sich gebärden. Der Proletarier ist in höherem Maße als der Bürger von Trieben bewegt. Aber auch in höherem Maße zu beeinflussen. Zu beeinflussen nur durch eine Kunst, die sein Leben, sein wirkliches Leben gestaltet. Er muß sich sehen [...] Er muß sich reden und überreden, klagen und anklagen, lachen und verlachen hören. Ecce Proletarier! Dieses Gefühl muß ihn erschüttern, wenn das Kunstwerk ihn ergreifen soll. [...] Wenn wir durch unsere Arbeit seine seelischen und geistigen Kräfte nicht entfalten, nicht jene feinen, verästelten Beziehungen schaffen, die die Menschen an eine Idee, ein Werk binden, dann werden wir wohl Parteigruppen züchten, nie aber Gemeinschaften sehen. [...] die Folgen des 'Stahlbades': Demoralisation, Korruption, Mißachtung des Lebens in aller Form, haben auch weite Schichten des Proletariats infiziert. Manchmal sehe ich den Weg ins Dunkel münden ... dennoch. [SW 3, BadG, 404]⁵⁶⁶

Instinkten beherrscht wird“ [ter Haar 1977, S. 32]. Toller thematisiert in seinen Texten die „Unmündigkeit des Proletariats“ [Altenhofer 1976, S. 103]. Thomas Bütow führt aus, „für Toller und die USP überhaupt [sei] 'Masse' nicht als Mehrheit, sondern als formbarer, dem 'Geist' zugänglicher Teil der Menschheit definiert“ [Bütow 1975, S. 293].

⁵⁶⁵ Dargestellt in der Wandlung, wie Martin Kane [1987, S. 88] hervorhebt.

⁵⁶⁶ Richard Dove führt in Bezug auf das Konzept des „Ecce Proletarier“ aus: Toller „intended

Die Maxime von Tollers didaktischem Ansatz ist Offenheit. Er verurteilt den Selbstbetrug, der sich in der Anbetung eines verzerrten Proletarierbildes äußert. Toller plädiert dafür, den Proletarier auf sein Menschsein zurückzuführen und Akzeptanz für die Schwächen zu entwickeln, die dieses Menschsein ausmachen.⁵⁶⁷ Die Verrohung breiter Schichten als Folgeerscheinung des Ersten Weltkriegs ist eine Belastung für das demokratische Grundprinzip der Weimarer Republik. Um den Auswirkungen der Verrohung auf gesellschaftlicher Ebene etwas entgegenzusetzen, aktiviert Toller ein Programm kultureller Bildung, in dessen Mittelpunkt nicht die verklärende, sondern die schonungslos realitätsgetreue Abbildung steht, worunter nicht so sehr Form und Stil der Darstellung, sondern emotionaler Inhalt zu verstehen ist. *Masse Mensch* zeigt, dass die punktuelle Animation der Masse nicht ausreichend ist, um langfristige gesellschaftliche Veränderungen herbeizuführen. Soziale Absicherung und Bildung stehen in einem Wechselverhältnis: „Das kulturelle Grundniveau eines Volkes berührt sich mit seinem sozialen“ [SW 4.1, *Das neue Spanien*, 710].⁵⁶⁸ Dem Menschen muss die Möglichkeit gegeben werden,

to put characters on stage who were both realistic and representative. The worker should see and recognise himself, but also what was typical in himself: Ecce Proletarier! Drama was to act as a catalyst of social consciousness. The new drama was to create an emotional unity of stage and auditorium, which would both exemplify, and foster, the community of aims and ideals [...] existing between them“ [Dove 1986, S. 205]. Aus dem „Ecce Proletarier“ wird mit der Zeit ein „Ecce Homo“ [Reimers 2000, S. 337].

⁵⁶⁷ Das Gegenüber zugleich aber auch nicht zu unterschätzen: „Man glaube ja nicht, daß diese Analphabeten samt und sonders Dummköpfe sind, ich habe darunter Männer von tiefer Weisheit und Kenntnis der gesellschaftlichen Fragen gefunden, die Gespräche mit ihnen zeugten von Nachdenklichkeit und eignen Gedanken, und mancher europäische Intellektuelle, der alle philosophischen Theoreme studiert und exzerpiert hat, stünde beschämt vor dem Lebenswissen und der Überlegenheit dieser Analphabeten“ [SW 4.1, *Das neue Spanien*, 709]. Vgl. dazu auch SW 4.1, EJIJ, 240: „Wenn Sie einmal zu den Arbeitern gehen, dann werden Sie begreifen, warum diese Menschen vor allen Dingen ihre materielle Notdurft befriedigen müssen. Aber in diesen Menschen lebt auch ein tiefes Ringen um geistige Befreiung, ein tiefes Sehnen nach Kunst und Kultur.“

⁵⁶⁸ Vgl. dazu auch die Ausführungen von Sigurd Rothstein: „Zu der materiellen Unterdrückung kommt die kulturelle hinzu. Das Verlangen der Masse nach Zugang zu Kulturgütern ist unbefriedigt geblieben. Es ist dies ein Gesichtspunkt, der explizit als Plädoyer für die Massen in Tollers letzten Worten vor dem Standgericht 1919 formuliert worden

sich seiner selbst und seiner Beziehung zur Umwelt durch Bildung gewahr zu werden. Auf diese Weise wird die demagogische Gefahr verringert, welcher der ungebildete und in seinen Ansichten kaum gefestigte Mensch Toller zufolge ausgesetzt ist. Die Entwicklung des Menschen geht der Transformation der Gesellschaft in Tollers Werk stets voraus, und das über die positive Kroll-Figur auch in *Hoppla, wir leben!*, wengleich René Eichenlaub eine gegenläufige Entwicklung festzustellen meint.⁵⁶⁹ Tollers Konzept ist auf langfristige Wirkung hin angelegt, weshalb sich die „gleichsam von der Ungeduld des Autors selber“⁵⁷⁰ geleitete Versammlung und Aktivierung der Massen in der *Wandlung* in späteren Dramen nicht mehr wiederholt, wengleich auch weiterhin die „intendierte wirkungsästhetische Komponente dieses Theaters [...] auf dessen gehaltsästhetische zurück[wirkt]“⁵⁷¹. Die Vision der Frau in *Masse Mensch* bleibt vage, was letztendlich dazu beiträgt, dass sich die Masse den Versprechungen des Namenlosen zuwendet. Dieser sagt zwar, die Masse sei heilig, und legitimiert seinen Führungsanspruch durch Zugehörigkeit: „Masse ist Schicksal“ [84].⁵⁷² Doch in seinen Augen ist der Mensch nicht, er wird erst

ist“ [Rothstein 1987, S. 94]. Konkrete Bildungsforderungen erhebt Toller schon früh [SW 4.1, LkB, 173], wengleich noch mit expressionistisch anmutenden Bildern von einer „innerliche[n] Mensch-Wandlung“ besetzt [172]. Rania Elwardy wirft die Frage auf, ob Regierungsvertreter ein solches Bildungssystem [wie das in *Hoppla, wir leben!* insinuierte] unterstützen würden [Rania Elwardy: Das Wandlungskonzept in der expressionistischen Dramatik. Ein Denkmodell zur Bewältigung der Krise zur Zeit der Moderne, Frankfurt am Main 2009 [= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Band 1991], S. 110].

⁵⁶⁹ Eichenlaub 1980, S. 192.

⁵⁷⁰ Mennemeier 1972 (1981), S. 76.

⁵⁷¹ Ebd.

⁵⁷² Auch Jimmy spricht in den *Maschinenstürmern* vom „Weg des namenlosen Schicksals“, weitet diesen aber auf alle Menschen aus, indem er den wie die Arbeiter „in diese Welt gezwängt[en]“ Unternehmer Ure in seine Überlegung einbezieht [SW 1, 165]. Toller analysiert den Schicksalsglauben als Ergebnis der Umstände: „Ich kann mir vorstellen, daß die großen Massen von Hoffnung zu Verzweiflung, von Verzweiflung zu Hoffnung getrieben, einem vollkommenen Fatalismus verfallen“ [SW 3, BadG, 383].

Rosemarie Altenhofer stellt fest, Toller habe „die antike, metaphysisch bestimmte Schicksalsauffassung also nur partiell, unter funktionalen Gesichtspunkten übernommen: um zu

durch Überwindung der alten Ordnung: „Noch gibt es nicht 'den Menschen' / Massenmenschen hie! / Staatsmenschen dort!“ [102].⁵⁷³ Die Masse ist für ihn vor allem Instrument, um das utopische Fernziel des wahren Menschseins zu erreichen: „Die Lehre über alles! Ich liebe die Künftigen!“ [104].⁵⁷⁴ Dabei bedient er sich des Heroismus, dessen der Mensch in der Masse fähig ist.⁵⁷⁵ In den auf *Masse Mensch* folgenden Dramen reduziert Toller die Darstellung der kopflosen Masse⁵⁷⁶ zugunsten deutlich konturierter proletarischer Einzelfiguren. Das zeitgenössisch-virulente Bild vom Heldentod, das in seiner Essenz eigentlich ein destruktives ist, weicht in Tollers Œuvre dem positiven Beispiel eines „heroischen Lebens“⁵⁷⁷.

zeigen, dass die Entwicklung des Bewusstseins der Massen mit der technischen Entwicklung nicht Schritt gehalten hat [...] und dass das dumpf-resignative oder chaotisch-aggressive Verhalten gegenüber den schwer durchschaubaren Zwangsmechanismen der modernen Gesellschaft archaische Züge trägt“ [Altenhofer 1976, S. 93].

⁵⁷³ „Die Trennung in Staatsvertreter und Massenmensch widerspricht ihrer [Sonjas] Menschheitsidee. [...] Diese Gedanken [...] sind hier szenisch illustriert: auf der Bühne sieht man plötzlich nur noch gleiche Gestalten“ [D. Klein 1968, S. 68].

⁵⁷⁴ „Volk handelt nie zur Verteidigung von Normen, sondern nur im Kampf um Zukünftiges. [...] Da die Utopie zwar theoretisch auf die Wirklichkeit verweist, in der Dichtung aber sich poetisch darstellt, entsprechen die inhaltlichen Bestimmungen der dramatis persona nicht der sozialen Realität. Die Begriffe werden zu ideologischen: 'Volk' wird mittels poetischer Bilder, insbesondere aus der Idylle, aufgewertet, während die unpoetische 'Masse' abgewertet ist“ [Schlaffer 1972, S. 109].

⁵⁷⁵ Vgl. zu diesem Punkt u. a. Le Bon ⁹2013, S. 15 (19), 26 (34) und 29f. (40).

⁵⁷⁶ In den Maschinenstürmern „wird ihm auch der Aufstand der englischen Weber gegen die Maschinen nur zum Beispiel einer fanatisierten und irgeleiteten Masse, die über die wahren wirtschaftlichen und politischen Kausalitäten unwissend bleibt“ [Durzak 1979, S. 138], doch bietet Toller mit den Figuren Jimmy Cobbett und streckenweise auch Ned Lud einen Gegenentwurf an: „Jimmy stellt ein Wandlungskonzept für die Proletarier auf, durch das er die unter ihnen dominierende Krise der Armut bekämpft. Dieses Wandlungskonzept ist aus meiner Perspektive nichts anderes als ein Erziehungsmodell für die proletarische Masse. Diesem Erziehungsmodell entsprechend soll die proletarische Masse seelisch und geistig erzogen werden, damit sie kampffähig wird“ [Elwardy 2009, S. 117 ; vgl. auch Dove 1986, S. 168].

⁵⁷⁷ Siehe S. 123. Robert Reimer stellt die These auf, dass Toller die Revolution in der *Wandlung* zwar romantisierend darstelle, zugleich aber Männer zu Helden mache, die keines Heldentums im klassischen Sinne fähig seien [Reimer 1971, S. 34].

Zugleich deckt Toller die Mechanismen auf, welche hinter der Mythenbildung stehen, die als Legitimierung des Sterbens für das Vaterland fungiert: „Das Leben ist der Güter höchstes nicht, der Übel größtes aber ist die Schuld'. Wehe, wenn ein Schüler zu solchem Wort eigene Gedanken bringt, es stempelt ihn zum Verdächtigen, zum Anarchisten. Gottesfurcht und Untertanensinn, Gehorsam soll er lernen“ [SW 3, EJD, 121].⁵⁷⁸ Die Kriegsgeneration vom Gehorsamspostulat zu befreien ist für Toller nicht zuletzt Aufgabe der Kunst, die über „flüchtige intellektuelle Einsichten“ [185] bisheriger sozialistischer Bildung hinausweisen muss, indem sie an den Wesenskern des Menschen rührt: „Oft, wenn ich mit Arbeitern spreche, merke ich, wie dünn der Firnis der Parteidoktrin sitzt, darunter leben die Instinkte, die die herrschende Gesellschaft im Alltag der Schule, der Familie, der Vereine gezüchtet hat“ [252].⁵⁷⁹ Tollers Bildungskonzept will parteigebundene Masse beziehungsweise „Proletariat mit rückständigem Bewußtsein“⁵⁸⁰ transformieren zu bewusster Gemeinschaft frei denkender Individuen; durch die Erkenntnis der Tragik des menschlichen Schicksals⁵⁸¹ soll der Mensch zu einem mitfühlenden und gerechten Umgang mit anderen bewegt werden:

⁵⁷⁸ „Toller leitet in *Eine Jugend in Deutschland* das Versagen der Arbeiterschaft, ihre regressive Bewunderung für Brutalität und Herrengeste, aus der langjährigen Geschichte ihrer Unterdrückung und Domestizierung ab“ [Koebner 1982, S. 49]. Bereits in *Hoppla, wir leben!* kennzeichnet Toller über die Figur der alten Frau die erzwungene Unwissenheit, den Obrigkeitsgehorsam und die daraus resultierende Angst einer ganzen Generation: „Ich komme nur, weils heißt, sie bestrafen einen, wenn man nicht wählt“ [SW 2, 119].

⁵⁷⁹ Zu diesem Zitat vgl. auch Sloterdijk 1978, S. 209f.

⁵⁸⁰ Bütow 1975, S. 145. Vgl. auch Schläffer 1972, S. 57: „Im Laufe seiner Geschichte wird sich Volk auch der eigenen Bedingungen bewußt. Die anfangs nur erzählenden Gespräche wandeln sich dann in Diskussionen über die historisch-soziale Situation. Daraus entstehen Dramen wie Tollers *Maschinenstürmer*, in denen das Suchen nach der richtigen Taktik die Frage nach dem rechten historischen Standort einschließt.“ Božena Chołuj zufolge plädiert Sonja Irene L. „für eine bewußte, individualisierte Masse“ [Chołuj 1991, S. 71].

⁵⁸¹ „Doch obgleich der Rhetoriker Toller vor allem mangelnde geistige Reife der Masse als Ursache für die Erfolglosigkeit der Arbeiterbewegung in den Vordergrund stellte, darf man nicht übersehen, daß er bereits in *Masse Mensch* einen außerhalb des menschlichen Willens existierenden Fatalismus als geschichtsprägenden Einflußfaktor anklagen läßt“ [Bebendorf 1990, S. 85].

Würden Täter und Tatlose sinnlich begreifen, was sie tun und was sie unterlassen, der Mensch wäre nicht des Menschen ärgster Feind. Die wichtigste Aufgabe künftiger Schulen ist, die menschliche Phantasie des Kindes, sein Einfühlungsvermögen zu entwickeln, die Trägheit seines Herzens zu bekämpfen und zu überwinden. [259]

Besonderen Stellenwert erlangt Bildung als Schutz gegen Indoktrinierung, weshalb Toller die Bildungsthematik nicht nur auf der Bühne, sondern auch in seinen Reden und Aufsätzen immer wieder thematisiert und „die Willensäußerung des Einzelnen nicht länger als Ausdruck einer wie auch immer gearteten Kausalität, sondern vielmehr als Erlebnis eines bewußt und aktiv einwirkenden Subjekts“⁵⁸² in Szene gesetzt wird. Allerdings hebt sich Tollers anthropozentrischer und ideologiekritischer Ansatz von den „Kulturfunktionen der bestehenden Parteien [ab], die diese 'Massen' als ihr Eigentum oder zumindest Schulungsobjekt betrachteten.“⁵⁸³ Entsprechend ist auch der These Andreas Lixls nur bedingt zuzustimmen:

Die Versuche linksgerichteter Publizisten vom Schlage Tollers, aber auch linker Filmemacher und Regisseure wie Münzenberg, Brecht und Piscator zielten auf ein kommunikatives Verhältnis zwischen Kunstproduzenten und Kunstkonsumenten hin, wobei sozialistische Kunst als 'Waffe' definiert wurde, was die apogetische Fiktion einer heilen Welt von vornherein in Frage stellte. Dies zeigt sich besonders an Tollers Vorliebe für die spätexpressionistischen Grotesken und Burlesken, die beide Techniken der Konfrontation und Provokation vereinten. Toller hielt die technischen und politischen Möglichkeiten der neuen Medien Film und Funk für willkommene Mittel, um die Kunst in der modernen Massengesellschaft zu verankern, und den bislang Ausgeschlossenen zu erschließen.⁵⁸⁴

⁵⁸² Lixl 1986, S. 44.

⁵⁸³ Hermand 1971 (1981), S. 174f. Vor diesem ideologischen Hintergrund ist auch Hans Marnettes [1963, S. 346] Behauptung zu sehen, Toller habe eine „falsche Darstellung der Volksmassen“ betrieben, die „ein weiterer Ausdruck für die Lösung der Verbindung Tollers zur Arbeiterbewegung“ gewesen sei.

⁵⁸⁴ Lixl 1986, S. 139f.

Toller nahm an der „Kollektivierung der Kultur“⁵⁸⁵ in dem Bewusstsein teil, dass der Mensch im Kollektiverlebnis auf die Isoliertheit seiner Existenz zurückgeworfen wird. Dieses Merkmal grenzt sein Ästhetikverständnis von den propagandistischen Absichten Piscators und der belehrenden Didaktik eines Brecht ab. Das „kommunikative Verhältnis“ soll den Rezipienten anregen, darf ihm aber bestimmte Schlussfolgerungen nicht aufzwingen. Wo sich Tollers Werk vorwiegend an Arbeiter wendet, sollen sich diese gemäß dem bereits erwähnten Leitsatz „Ecce Proletarier!“ selbst erkennen, aber nicht aus Sicht einer Partei oder einer bestimmten Strömung innerhalb des Sozialismus in ihrem Wesen definiert werden. Diese Maxime ist auch Grundlage von Tollers Kritik am zeitgenössischen Führerkult.

⁵⁸⁵ Ebd., S. 140. Vgl. dazu auch Kändler 1970 (1981), S. 95: „Toller hörte jedoch niemals auf, für die Befreiung des Proletariats einzutreten. Als Schriftsteller unterstützte er diesen Kampf um die sozialistische Gesellschaft, doch er vermochte diesen Kampf nicht als eine objektive gesellschaftliche Bewegung zu verstehen und zu gestalten, sondern sah in ihm ein pädagogisches, ein Erziehungsproblem, das es *trotz* der Klassenauseinandersetzungen zu lösen galt.“ Kändler lässt außer Acht, dass gesellschaftliche Veränderung immer auch durch Bildung – oder gerade die Abwesenheit von Bildung – bedingt wird und Tollers Bildungskonzept langfristig auf eine Aufhebung der „Klassenauseinandersetzungen“ abzielt.

4.3.2 Die Dekonstruktion der Führermotivik als Zeitkritik

Das Bild der Masse, beziehungsweise nach Le Bon der Massen, ist zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts also durch die Zuweisung von Charaktereigenschaften wie Unbeständigkeit, Zerstörungswut, Grausamkeit, aber auch Heroismus geprägt. „Masse ohne richtige Führung ist ein unheimliches 'Wesen'“. ⁵⁸⁶ Gleich einer Naturgewalt wird der Masse die Fähigkeit zugeschrieben, über die Freisetzung gebündelter Energie grundlegende Veränderungen bewirken zu können. In der extremsten Form mündet die Wucht der Massenbewegung in einer Tabula rasa, der Aufhebung aller gesellschaftlichen Bindungen. Masse ist Erhalt und Gefährdung der bestehenden Ordnung, sie „ist gleichzeitig Garant für den Machterhalt und Produzent revolutionärer Energie. [...] So werden der Masse von verschiedenen Seiten auf politischer ebenso wie auf biopolitischer Ebene systemstabilisierende sowie -destabilisierende Kräfte zugeschrieben.“ ⁵⁸⁷ Um die Masse zu zähmen, bedarf es, so der zeitgenössische Konsens, einer starken Führung. Doch wird auch davon ausgegangen, dass die Masse selbst nach Führerfiguren verlangt, diese geradezu sucht und nach Unterwerfung strebt:

Überall der gleiche wahnwitzige Glaube, ein Mann, der Führer, der Cäsar, der Messias werde kommen und Wunder tun, er werde die Verantwortung für künftige Zeiten tragen, aller Leben meistern, die Angst bannen, das Elend tilgen, das neue Volk, das Reich voller Herrlichkeit schaffen, ja, kraft überirdischer Sendung den alten schwachen Adam wandeln. [SW 4.1, *Rede im PEN-Club [in London]*, 335]

Diese Entwicklung beschreibt Ernst Toller auch in *Blick 1933*, dem Vorwort zu *Eine Jugend in Deutschland* und damit an werkimmanent ausgesprochen wichtiger Stelle. ⁵⁸⁸ Doch handelt es sich hierbei nicht um eine späte Erkenntnis, sondern um eine Konstante.

⁵⁸⁶ Chen 2008, S. 246.

⁵⁸⁷ Scholz 2014, S. 42.

⁵⁸⁸ David Partie setzt dieses Zitat in den Kontext des *Entfesselten Wotan* [Partie 1988, S. 249f.].

Bereits der Budenbesitzer in *Hinkemann* konstatiert: „Könige, Generäle, Pfaffen und Budenbesitzer, das sind die einzigen Politiker: die packen das Volk an seinen Instinkten!“ [SW 1, 201]. Tollers Texte befassen sich, neben weiteren Hauptthemen, durchgängig „mit dem Aufdecken der psychologischen Dispositionen von 'Führer' und Geführten“⁵⁸⁹ in den verschiedensten Konstellationen; in den Fokus rücken die Frage nach der Verteilung von Macht sowie die Methoden des Machterhalts und Machtausbaus. Neben der bereits untersuchten Darstellung der Masse als Akteur und Spielfigur im soziopolitischen Getriebe ist dabei vor allem die Analyse von Führungskonzepten von Interesse. Es ist hervorzuheben, dass Tollers Texte sowohl negativ als auch positiv besetzte Führungsfiguren und -konzepte einbeziehen, wobei beide Gruppen einer gewissen Ambivalenz unterliegen, welche den (Er-)Lösungsanspruch von Führung und Machtausübung an sich dekonstruiert. Allen nach Macht strebenden Figuren in Tollers Werk, die im Folgenden prägnant als „Führer“ bezeichnet werden, ist gemein, dass sie in unmittelbarem Zusammenhang mit der Masse stehen, da sie diese als Ausdruck der eigenen Macht benötigen. „Um die Masse wird aber nicht nur geworben, sie wird gezielt produziert“⁵⁹⁰. Stellt Toller parteigebundene Führer oftmals als Galionsfiguren verschiedener Strömungen dar, so sind die „berufenen Führersubjekte[, seine[] dramatischen Ideenhelden“ hingegen meist „Außenseiter, die, bar materieller Bindungen, ihre Überzeugung ausleben.“⁵⁹¹

⁵⁸⁹ Altenhofer 1976, S. 255f., sich auf *Wunder in Amerika* beziehend. Vgl. auch Rothe 1989, S. 15.

⁵⁹⁰ Scholz 2014, S. 42.

⁵⁹¹ Bebendorf 1990, S. 186. Die Figur des „Neuen Menschen“ ist in expressionistischen Stücken häufig als Außenseiter gekennzeichnet, bedingt durch seine Herkunft und / oder Berufung [vgl. dazu Partie 1988, S. 125f.]. Vgl. auch ter Haar 1977, S. 107: „Einsame und Fremde, Außenseiter also, sind denn auch die Hauptgestalten in Tollers nach der Revolution entstandenen Dramen [Friedrich ist allerdings ebenfalls als Außenseiter markiert, wengleich am Ende der *Wandlung* eine Integration zu erfolgen scheint]. Sonja Irene L. in *Masse Mensch* ist es durch ihre bürgerliche Herkunft, Jimmy Cobbett in den *Maschinenstürmern* durch seine Bildung und sein modernes Bewußtsein, Eugen Hinkemann durch seine Verstümmelung. Karl Thomas in *Hoppla, wir leben!* schließlich steht als moderner Kaspar Hauser da, indem er durch den langen Aufenthalt in der Irrenanstalt den

In dramatischer Hinsicht muss bedacht werden, dass bestimmte Figuren aus der Masse heraustreten, da sie als Illustration derselben fungieren; sie sind aber nicht automatisch auch Führerfiguren.⁵⁹² Was den Führer in Tollers Texten auszeichnet, ist, dass sein Bewusstsein über dem der Masse steht; er verfolgt einen Plan, der ihn mithilfe der Masse zu einem Ziel bringen soll, sei dieses Gemeinschaftsutopie oder Diktatur. Stefan Jonsson hebt hervor, dass Macht und Wissen zwischen „social agents“, Menschen mit gesellschaftlicher Funktion und Bevollmächtigung also, verteilt werden; er hält fest, dass es in einer Gesellschaft immer Personen gibt, die repräsentieren, und andere, die repräsentiert werden.⁵⁹³ Dabei stünden sich vernunftbegabte Individuen auf der einen und von Leidenschaft getragene Massen auf der anderen Seite gegenüber, wobei das vermehrte Auftauchen von Massen nicht nur auf den Straßen, sondern auch in der kulturellen Öffentlichkeit eine Repräsentationskrise anzeige.⁵⁹⁴ Die Repräsentationskrise öffnet ein Machtvakuum, das Führer und Führungsgruppen mit verschiedenen Sinnangeboten zu füllen versuchen. So kommt es im *Entfesselten Wotan* über die Beschwörung des bevorstehenden

Anschluß an die Zeit verpaßt hat. Sie alle spielen eine Außenseiterrolle, die sie gefährdet oder der Lächerlichkeit preisgibt. Und auch diese Tatsache entspricht dem Wesen des Fremden, der, obwohl unschuldig, von denjenigen, die sich angegriffen fühlen, für unerwünschte Entwicklungen verantwortlich gemacht wird.“

⁵⁹² „Das Kollektiv kann sich auf der Bühne nicht voll entfalten; der Dichter hilft sich, indem er einzelne Figuren herausgreift, die stellvertretend für das Ganze stehen. Solche Vertreter haben nicht immer gleiche Gestalt und Funktion. Wir unterscheiden sie in exemplarische und repräsentative Figuren. Die exemplarische Figur dient der sinnlichen Darstellung einer möglichen Verhaltensweise des Kollektivs. [...] Wiederholbarkeit und Austauschbarkeit unterscheidet sie von eigentlich dramatischen Individuen“ [Schlaffer 1972, S. 14].

⁵⁹³ Jonsson 2010, S. 283. Problematisch wird dieses Repräsentationssystem, wenn die Bevollmächtigten an ihrer Macht festhalten und diese eigenmächtig verteilen. Prägnantes Beispiel dafür sind die Beisitzer der Gerichtsverhandlung in *Feuer aus den Kesseln*, die alle den höheren Rängen oder als „Marinepfarrer“ der Kirche angehören [SW 2, 351]. Die Machthaber besetzen Schlüsselpositionen aus den eigenen Reihen heraus oder infolge strategischer Überlegungen, was eine Distanzbildung und -wahrung zu den Repräsentierten impliziert. So hat Kilman Baron Friedrich ins Ministerium berufen, um ihn in seiner Nähe zu haben, da dieser über Kilmans Vergangenheit Bescheid weiß [SW 2, Hwl, 100f.].

⁵⁹⁴ Jonsson 2010, S. 283.

Unterganges⁵⁹⁵ zu „Tollers Analyse der spezifischen Voraussetzung einer faschistischen Massenbewegung. Die psychischen und sozialen Bedingungen, die Toller hier in satirischer Weise als Basis einer auf M[a]ssenhypnose aufbauenden politischen Bewegung präsentiert,⁵⁹⁶ sind auch Gegenstand weiterer Dramen, Prosatexte und Reden. Die Kolonie, die Wotan vorschwebt, verhält sich zu den in den verschiedenen Texten vorgeführten Herrschaftsvisionen synonym, insofern sie die Übertragung der Macht von der Masse auf den Führer voraussetzt. Kolonie in der Fremde und Diktatur im eigenen Land sind austauschbar, entscheidend sind der Wille zur Unterwerfung und die geschickte Anwendung von Machttechniken. Besonders anschlussfähig erweisen sich in diesem Kontext Lehren, die auf eine ausgewogene Verbindung von zukunftsorientierten und rückwärtsgewandten Konzepten abzielen.⁵⁹⁷ Die Bereitschaft des Einzelnen, sich von einer Lehre überzeugen zu lassen, ist in der Masse größer.⁵⁹⁸ Ausschlaggebend ist dabei das in Aussicht gestellte „Prestige“⁵⁹⁹, welches Lehre und Führer auratisch umgibt: „der Führer ist ein Verführer“⁶⁰⁰, und die Masse lässt sich bewusst verführen, da sie sich aus der Verführung Vorteile verspricht. Prestige ist ein Machtfaktor: „Immer, wenn der Staat sich irrt, verschanzen sich seine Funktionäre hinter dem gefährdeten Staatsprestige, und die Einfältigen glauben es und merken nicht, daß jene nur

⁵⁹⁵ „FREMDER HERR: [...] Ich kehre Ihrem Land den zernarbten Rücken! [...] Mich ekelt vor diesem Land, das dem Untergang seinen klaffenden Schoß gegen Goldmark feilbietet und an Sintflutorgien geil sich kuppelt“ [SW 1, DeW, 241]. Wotan prophezeit: „Europa mag in Europa zugrunde gehn! Europa wird in der neuen Welt auferstehen!“ [258].

⁵⁹⁶ Altenhofer 1976, S. 249.

⁵⁹⁷ „Die Kolonialarbeit knüpft hier an die Zurückführung der Gesellschaft zur alten Ordnung an. Der Diktator kann auf einem etablierten System aufbauen“ [Scholz 2014, S. 162f.].

⁵⁹⁸ Le Bon ⁹2013, S. 17 (21).

⁵⁹⁹ Ebd., S. 76 („Nimbus“, 103). Zur „Politik des Prestiges“ vgl. auch Moscovici 1984, S. 178f.

⁶⁰⁰ Moscovici 1984, S. 179. Vgl. dazu auch die Analyse der theatralischen Tradition bei Schlaffer 1972, S. 48: „Verführbarkeit, die uns zunächst als Wesen des Volkes erschien, entlarvt sich in der Demagogie als historisch bedingte und begrenzte Unmündigkeit, die zugleich seine dramatische Rolle schwächt [...] Erst wenn Volk seine eigenen Interessen in der Handlung vertritt, ist die dramatische Einzelfigur überflüssig geworden“.

ihr eignes Prestige retten wollen“ [SW 4.1, 511], so Tollers Kommentar zum *Giftmordprozeß Riedel – Guala*. Massenhypnose ist nicht nur ein Mittel der kurzfristigen Unterwerfung, sondern auch ein langfristiges Mittel des Machterhalts – zugleich setzt Hypnose aber auch immer die Bereitschaft voraus, sich hypnotisieren zu lassen: „Denn könnten sie über uns herrschen, gäben wir ihnen nicht die Freiheit zu herrschen?“ [SW 4.1, QD, 137]. Die Konfrontationen zwischen Kommiss des Tages⁶⁰¹ und Friedrich in der *Wandlung* sowie dem Namenlosen⁶⁰² und Sonja Irene L. in *Masse Mensch* stehen in einer theatralischen Tradition, die die Grundlagen der Massenhypnose verarbeitet:

Der Anschluß an den sprachbegabten Helden bedeutet für das Volk die Möglichkeit, seine Existenz im dramatischen Dialog bewußt zu machen [...] Da aber zwischen Held und Volk eine standesgegebene Sprachbarriere besteht, geht die Kommunikation einseitig vor sich: sprachliche Überlegenheit und Pathos können [...] zur demagogischen Rhetorik werden. [...] Nicht aus freier Einsicht wählt in den Dramen das Volk den Führer, erst durch rhetorische Mittel wird es gewonnen. [...] Da eine demagogische Rede nur Sinn hat, wenn zwei Parteien im Drama um das Volk werben, markiert sie immerhin die Möglichkeit zur Emanzipation: umworben wird es ja nur, weil man in ihm die Basis des Geschehens anerkannt hat. Die Mittel der Demagogie machen diese potentielle Emanzipation aber wieder zunichte [...] Der Wandel vom dramatischen Pathos zur demagogischen Rhetorik markiert einen Punkt in der Geschichte des Volkes, wo es als Figur respektiert wird, aber noch nicht zu sich selbst gefunden hat. [...] Schwankend zwischen möglicher Freiheit und irrationaler Abhängigkeit, bewegt sich auch sein Handeln flüchtig zwischen Rebellion und Resignation.⁶⁰³

⁶⁰¹ Der Kommiss bringt als „Sinnbild eines dogmatischen Kommunisten [...] vulgärmarxistische] Thesen“ vor [Bebendorf 1990, S. 45]. Sigurd Rothstein sieht in ihm die Repräsentation der „Unzulänglichkeit und Oberflächlichkeit eines bloßen Verstandesdenkens“ [Rothstein 1987, S. 61], Rosemarie Altenhofer dagegen der „Ablehnung von 'Vermittlergestalten' zwischen Mensch und Gemeinschaft, d.h. der Ablehnung jedes dogmatischen Anspruchs“ [Altenhofer 1976, S. 46].

⁶⁰² „[D]er Namenlose, dessen Figurenbezeichnung eine lose Verbindung zur Psychologie der Masse andeutet“ [Bebendorf 1990, S. 77].

⁶⁰³ Schlaffer 1972, S. 46f.

Der „sprachbegabte“ Führer nimmt also kommunikativ Einfluss, um seine Position zu stärken.⁶⁰⁴ Sein Ziel ist die Kontrolle über das kollektive Bewusstsein:

Toller [...] charakterisier[t] in [seinen] Stücken die Wesensmerkmale von Diktaturen, die die Herrschaft über das Bewusstsein so perfektioniert haben, dass sie sich auf die Zustimmung der Bevölkerung berufen können. [...] Das Bewusstsein der Menschen ist einerseits durch autoritäre Fixierung an den Führer, andererseits durch den Wahn von Mission und Erlösung so getrübt, dass die Selbsterkenntnis der Menschen und damit das Erkennen von Realitäten unmöglich

⁶⁰⁴ „Nach der Intention des Dichters soll der Namenlose ein Individuum der Masse symbolisieren, das sich in seinen intellektuellen Anschauungen grundlegend von der menschlich geläuterten Heldin unterscheidet. Aber gerade durch seine reflektierte politische Zielsetzung, seinen kämpferischen Willen und seine rhetorische Kraft wächst der Massenführer über die Eigenschaften der Gruppenperson Masse hinaus, die den Parolen der Führersubjekte nur aus intuitivem Trieb zu folgen vermag“ [Bebendorf 1990, S. 84]. Daher geht William Reys Frage, „ob der Namenlose überhaupt dazu qualifiziert ist, die Masse zu vertreten“ [Rey 1983, S. 250], an der eigentlichen Problematik, nämlich der Beeinflussbarkeit der Masse und dem Illusionsaufbau durch den Namenlosen, vorbei [vgl. dazu auch Davies 1996, S. 88]. Auch Christian Klein hebt die rhetorische Überlegenheit des Namenlosen hervor [C. Klein 2003, S. 252]. Sprache ist zudem ein Instrument, mit dem inhaltliche Leere überdeckt werden kann [Kane 1987, S. 177, in Bezug auf die nationalsozialistische Bewegung in der Weimarer Republik]. Zugleich ist zu bedenken, dass „Bekehrungstendenzen [...] bei den Wandlungsunwilligen nicht immer zum Ziel“ führen [Denkler 1970 (1981), S. 127], was wiederum erklärt, weshalb die rhetorische Fähigkeit des potentiellen Führers und die Anschlussfähigkeit der von ihm dargebotenen Ideologie zentraler Gegenstand von Tollers Analysen sind. Eine Form der Analyse ist auch die karikierende Aufnahme führungssprachlicher Elemente im *Entfesselten Wotan*: „Es ist auffallend, wie dürftig Wotans Phraseologie ist, er kommt mit einigen wenigen, immergleichen Versatzstücken aus [...]. Toller kennzeichnet damit ein wesentliches Merkmal der massenhypnotischen Wirkung: Es kommt nicht auf den Inhalt der vertretenen 'Ideologie' an, sondern auf die Art der motorisch-wiederholenden, einhämmernden Wiedergabe“ [Altenhofer 1976, S. 241f.]. Es trifft zwar zu, dass die Masse den „grösseren rhetorischen Fähigkeiten“ folgt, sie tut das aber nicht, weil sie den „vorgeschlagenen Weg [...] als den besseren, d.h. als den effektiveren“ wahrnimmt [ebd., S. 58], sondern aufgrund des Charismas der Führerfigur und der Repetition entsprechend der Regeln der „gefährlich hypnotische[n] Massenwirkung einer noch so irrwitzigen, jeglicher Logik widersprechenden Glaubenslehre, wenn sie mit der nötigen Suggestionskraft 'eingehämmert' wird“ [ebd., S. 251].

geworden ist. [...] Die mangelnde Fähigkeit zu lernen, Erfahrungen zu machen, ja sich selbst zu erfahren, führt auch zum Verlust der Vergangenheit.⁶⁰⁵

Im expressionistischen Verkündigungsdrama ist die Sprache mit religiösen Versatzstücken angereichert. Toller nimmt diese Methodik zunächst in der *Wandlung* auf und stellt sich damit scheinbar eindimensional in eine Überlieferungstradition. In den folgenden Dramen variiert Toller den Einsatz religiösen Vokabulars jedoch, wodurch es zu Brüchen kommt: Der Namenlose und Sonja Irene L. können sich in *Masse Mensch* nicht darauf einigen, ob die Masse „heilig“ ist,⁶⁰⁶ die grünen und gelben Mönche in der Szene *Deutsche Revolution* sind Fanatiker mit klaren Feindbildern,⁶⁰⁷ Sebaldus Singegotts Handlungsanweisung: „Ich habe das Licht leuchten sehen und bin zu ihm gepilgert, zum himmlischen Licht“ [SW 1, DdH, 210] bietet Hinkemann keine Orientierung. Die Konstruktion des Mythos über religiöse Einschübe wird im *Entfesselten Wotan* vorgeführt und damit vollständig dekonstruiert: „Wotans Programm zitiert die affektbesetzte Sprache der expressionistischen Manifeste und wird zum entlarvenden Spiegel bloß suggestiver Überredungsstrategien“⁶⁰⁸.

⁶⁰⁵ Altenhofer 1976, S. 287.

⁶⁰⁶ Siehe dazu S. 279.

⁶⁰⁷ *Deutsche Revolution* „nimmt [...] in sehr charakteristischer Weise Stellung zur politischen Zersplitterung der Arbeiterschaft. Für den Pragmatiker Toller stehen dabei nicht inhaltliche politisch-ideologische Differenzen zwischen den Arbeiterparteien im Vordergrund. Er begreift statt dessen die sich zu dieser Zeit real abspielenden Auseinandersetzungen als einen mittelalterlich anmutenden Streit um bedeutungslose Kirchendogmen“ [Rothstein 1987, S. 163 ; vgl. dazu SW 3, EJD, 252: „Im Mittelalter schlugen die Mönche um eines Buchstabens willen sich tot“]. Die Szene präfiguriert die Diskussion zwischen Ziegel- und Schieferdecker in *Hinkemann* [Davies 1996, S. 267f. ; SW 1, 207f.].

⁶⁰⁸ Korte 1984, S. 123. Stefan Neuhaus hat die „interessante Mischung von klassischen, literarischen und alltäglichen Mythen, die so gewissermaßen parallel geschaltet werden“, und das damit verbundene „der Aufklärung verpflichtete[] Programm“ ebenfalls konsistent nachgewiesen [Neuhaus 2002, hier: S. 173f.]. Vgl. zusätzlich Dove 1986, S. 255, der auch Strategien des Aktivismus karikiert sieht. Zur Parodierung des Expressionismus im *Entfesselten Wotan* vgl. u. a. Chong 1998, S. 121-124, und Kim 1998, S. 218-220.

Der Aufforderung seines Beraters Schleim folgend – „Jetzt religiös!“ [255] –, platziert Wotan im Gespräch mit der Gräfin Gallig die Schlüsselwörter „Schwester“ [ebd.] und „Bund der brasilianischen Pilger“ [256], woraufhin die Gräfin ihn als „O Prophet! O Heiland!“ [ebd.] annimmt. Wotans Rede ist den Anweisungen Schleims entsprechend stets auf die Bedürfnisse des Gegenübers zugeschnitten:

Jetzt Privataudienzen! Beherrschen Sie die Lage! Jeder wird Ihnen sein Herz ausschütten wollen. Lernen Sie mich nicht die Menschen kennen! Zur Gräfin Gallig sprechen Sie religiös! Zum Herrn Bankier Karauschen materiell! Zum General Stahlfaust markig! Zum Gefängnisaufseher wie ein Mann aus dem Volke! Bevor schlichtes Volk kommt, ziehen Sie die geflickte Jacke hier an. Sie verstehen! Wo Sie keine Antwort wissen, schweigen Sie. Machen Gesten! Da rede ich. Das Wichtigste: Zuhören! Hören Sie gut zu, und jeder glaubt, er habe den ersten Menschen gefunden, der ihn verstand. [255]⁶⁰⁹

Wotan wird zum Führer,⁶¹⁰ weil er verschiedene Sprachcodes beherrscht, wodurch er sich die Zustimmung unterschiedlicher Gruppen sichern kann. Er exemplifiziert die „exemplarische *Mythenbildung* durch autoritäre Machtstrukturen“⁶¹¹ unter Einsatz von „manipulatorischem Sprachgebrauch“⁶¹².

⁶⁰⁹ Wotan entwickelt sich unter Schleims Einfluss zum „political chameleon“ [Partie 1988, S. 240]. „Die Menschen, die sich in Wotans Gefolgschaft drängen, entstammen meist der kleinbürgerlichen Schicht: [...] sie alle suchen nach einer Führergestalt“ [Altenhofer 1976, S. 240]. Es handelt sich bei ihnen um eine „große Menge entwurzelter Individuen“ [Kim 1998, S. 222]. „Die alten Werte existieren nicht mehr, deshalb kann der Verführer Wotan seine Machtphantasien in den Projektionen von Wünschen und Hoffnungen der Masse realisieren. In allen diesen Dramen beschäftigt Toller die Frage, ob die Gesellschaft wandelbar ist“ [Golec 2002, S. 174]. Der „Heilsbringer für alle Schichten und Klassen [wird] von Schleim zum Führer-Popanz ausgestattet“ und je nach Bedarf bekleidet [Durzak 1979, S. 147; vgl. dazu auch Scholz 2014, S. 163, der eine bislang unbekannte Satire namens *Des Kaisers neue Kleider*, nun verfügbar in SW 2, 521-526, darauf bezieht]. Zu „Wotan und seine[r] Anhängerschaft“ vgl. auch Chong 1998, S. 113-118.

⁶¹⁰ Zu den Implikationen der Namensgebung „Wilhelm Dietrich Wotan“ vgl. u. a. Korte 1984, S. 127f.; Sowerby 1991, S. 17f. und 25; Grunow-Erdmann 1994, S. 166f.; und Kim 1998, S. 215-218.

⁶¹¹ Neuhaus 2002, S. 175.

⁶¹² Ebd., S. 177.

Seine vage Heilslehre passt sich den Gegebenheiten an; „nicht die Substanz der verkündeten Ideologie [ist] ausschlaggebend [...]: Sie muss [nur] als Ersatzrealität brauchbar sein.“⁶¹³ Jedem Problem mit scheinbarer Zuversicht beugend, inszeniert sich der Führer als gottgleiches Wesen. Er wird vom einfachen Mitmenschen, in Wotans Fall vom Friseur, zur Kultfigur. Der Mythos übernimmt die Funktion der Realität: Es „entscheidet eher der Mythos als die Vernunft über die Besetzung der Führerrolle“⁶¹⁴. Diesen Zusammenhang illustriert Hinkemanns Fall besonders drastisch. Sobald er sein Homunkulus-Kostüm anlegt und auf dem Rummelplatz als „deutscher Bärenmensch [...] *Der deutsche Held*“ [203] präsentiert wird, liegen ihm die Frauen zu Füßen. Der Budenbesitzer behauptet zwar: „Jawoll, meine Damen, tippen Sie nurr! Sie tippen nicht auf Papp! Sie tippen nicht auf Kulissen!“ [ebd.], doch Hinkemann ist nicht die „fleischgewordene deutsche Kraft“ [ebd.], er spielt nur eine Rolle.⁶¹⁵ Als Kastrat erregt er den Abscheu seiner Zeitgenossen, als Homunkulus verführt er sie. Diese Differenz veranlasst ihn zu der Feststellung: „Es gibt Fälle auf Erden, wo einer eher ein Gott werden kann als ein Mann“ [SW 1, 197]. Hinkemann ist ein „Antiheld“⁶¹⁶, der seine Umwelt und die Mechanismen, durch die sie organisiert wird, sowie die „Verführer“⁶¹⁷, die sich dieser Mechanismen bedienen, zwar deutlich wahrnimmt, dadurch aber

⁶¹³ Altenhofer 1976, S. 245. Menschen suchen „ersatz remedies“ [Pittock 1979, S. 109 ; sic]. Vgl. dazu auch Kim 1998, S. 210: „In einer Gesellschaft, in der die Unzufriedenheit mit der Gegenwart und innere Hohlheit verbreitet ist, sucht man nach einer Ersatzrealität. In diesem psychischen Zustand spielt der Sensationsjournalismus der Medien eine Rolle, die Menschen für irreführende Ideen anfällig machen.“

⁶¹⁴ Crăciun 2000/2001, S. 50, zu Dorsts Darstellung Tollers.

⁶¹⁵ „Das Grotteskkomische dieser Situation [...] Der 'deutsche Held', von der Rechten als mythisch beschworen, erscheint als Jahrmarktfigur“ [Winter 1997, S. 304]. Zur Komplexität dieser Rollenbildung vgl. auch Pittock 1979, S. 100f.

⁶¹⁶ Benson 1987, S. 104. „Davor war Hinkemann, wie er selbst sagt: Kein besonderer Mann. Kein Führer. Einer aus der Masse“ [D. Klein 1968, S. 91f. ; SW 1, 212] – er ist aber auch nach seiner Verwundung keine Führungsfigur, sondern ein Einzelner, der mit seiner Lutzidität zu kämpfen hat.

⁶¹⁷ Rinke 2010, S. 116. Zu Hinkemanns Erkenntnis der Machtmechanismen vgl. auch Cafferty 1981, S. 50.

nicht zu einem „besseren“ Menschen⁶¹⁸ im Sinne des expressionistischen „Neuen Menschen“ wird. Schauspieler, allerdings in größerem Stil, ist auch Wotan.⁶¹⁹ Er will als „Vorsitzender der europäischen Auswandererergossenenschaft“ [253] nicht nur seinen Lebensunterhalt verdienen, sondern die Herrschaft über die „Totalität der Welt“ [268] für sich und seine Nachkommen – den „Kronprinz“ Brasileus [260] – sichern. Er überträgt den Kult um seine eigene Person auf seinen ungeborenen Sohn und macht ihn zu einem Teil seiner „mythologisierenden Selbststilisierung“⁶²⁰. Dennoch ist er Willens, „Hymens Bande“ [263] zugunsten der vorteilhafteren Ehe mit der Gräfin zu lösen. Machterhalt und Machtausbau bestimmen Wotans Verhalten, und die Strategien, die dabei zur Anwendung kommen, zeichnet Toller in Analogie zur zeitgenössischen Realität:

As Wotan's vision grows, Toller is careful to keep touch with the social and political reality he is satirizing – the mood of disgruntlement and disaffection which filtered through to all classes of German society in these early years of the Weimar Republic and which found its focus in the desire for a charismatic leader figure on whom they could pin all their deepest aspirations, hopes, fears and sense of destiny.⁶²¹

Die Wahrnehmung der Sehnsucht breiter Bevölkerungsschichten nach Sinnangeboten und Führung in Umbruchszeiten nährt, so Tollers Erfahrung, das Angebot:

Nicht ohne Befürchtungen betrachte ich das Aufkommen der mannigfachen Bünde, besonders der pseudoreligiösen Bünde, die ich für Zentren künstlicher Betäubung

⁶¹⁸ Benson 1987, S. 104. Vgl. dazu ebd., S. 102: „[V]on diesem Drama an wendet sich Toller von dem abstrakten und universalen Typus der Helden seiner frühen Dramen ab, denen es um das Glück der gesamten 'Menschheit' ging, und die Willens waren, sich dafür zu opfern“ – und deren Opfer keine praktischen Auswirkungen gehabt hat [siehe auch 4.3, Anm. 675].

⁶¹⁹ Der im Übrigen doppelgängerhaft als „Volksführer und Erlöser“ [Rothstein 1987, S. 202f.] an die „Hauptfiguren der vorangehenden Dramen“ [ebd.] erinnert und diese als „lächerliche Figur“ [ebd.] persifliert.

⁶²⁰ Durzak 1979, S. 148. Sigurd Rothstein sieht die Geburt als Parodie auf das expressionistische Motiv des Neuen Menschen [Rothstein 1987, S. 205].

⁶²¹ Kane 1987, S. 173 ; vgl. dazu ausführlicher ebd., S. 176f.

halte. Die Unfähigkeit zu glauben, greift nach einem Opiat. Diese Menschen brauchen Rausch, denn nur im Rausch vermögen sie zu glauben, daß sie glauben. (Auch in extremen politischen Parteien findet man sie.) Zahlreich auftretende esoterische Bünde und Parteien sind kein Zeichen wachsender Volkskraft. Propheten und Prediger ziehen in Massen durchs Land. Jemand schickte mir ein Pack Flugblätter. Einer, Leonard Stark, schreibt: 'Ich bin die Natur. Ich bin die Tat.' Ein anderer, Karl Thaldorf, schreibt: 'Ich bin das neue Evangelium.' Ein Dritter: 'Ich bin das große Ich. Ich bin die Liebe. Ich rede am 21. Dezember im Felsenkeller.' Häusser: 'Ich prophezeie den Untergang. Ich bin der Führer. Ich und der Vater sind eins. Ich bin der Retter Deutschlands.' Manische Individuen oder Auguren oder simple Betrüger? Eins stimmt mich bedenklich: die Menge der Anhänger. Nur wo seelische Zersetzung, Haltlosigkeit, Wurzellosigkeit, Glaube an Untergang herrschen, können solche Menschen Einfluß im Volk gewinnen. [SW 3, BadG, 315]⁶²²

Es sind aber nicht nur „verkannte Lebensreformer“⁶²³, deren Werk bisher wenig Resonanz erfahren hat, die von der Nachfrage profitieren; wie Toller andeutet, haben auch organisiert agierende Parteien Zulauf, wenn die von ihnen vertretene Richtung ausreichend Platz für quasi-religiöse Identifikation und Suggestion bietet, denn „[r]eligiöse und politische Massenhypnose sind verwandte Erscheinungen“⁶²⁴. Durch mystische Überhöhung gewinnt jede Lehre an Attraktivität: „Von falschen Heilanden erwartet das Volk Rettung, nicht von eigener Erkenntnis, eigener Arbeit, eigener Verantwortung“ [SW 3, EjiD,

⁶²² Die direkte Rede, die Toller in seinem Brief mit Absätzen strukturiert, wurde hier aus Platzgründen in Anführungszeichen wiedergegeben.

⁶²³ „Verkannte Lebensreformer bieten ihre Programme zur Sanierung der Menschheit an, ihr seit Jahrzehnten befehdetes Lebenswerk bürge dafür, daß jetzt endlich die Erde in ein Paradies verwandelt werde. Sie wollen die Welt aus einem Punkt kurieren, läßt man die Prämissen gelten, ist ihre Logik unangreifbar“ [SW 3, EjiD, 193].

⁶²⁴ Altenhofer 1976, S. 260. Vor diesem Hintergrund ist auch der von Eva Oberloskamp [Fremde neue Welten. Reisen deutscher und französischer Linksinтеллектуeller in die Sowjetunion 1917-1939. Hrsg. vom Institut für Zeitgeschichte, München 2011 [= Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte 84], S. 385] missverständliche Ausspruch Tollers zu verstehen, die „inhumane Disziplin der KPR [...] hat etwas unzweifelhaft Schöpferisches. Die Disziplin der westeuropäischen Parteien dagegen ist oft bloßes Nachahmungsklikschee“ [SW 4.1, QD, 78]. Betrachtet man die gesamte Passage, so wird deutlich, dass Tollers Äußerung nicht als positives Kompliment zu verstehen ist, sondern als Analyse von „Macht und Machtausübung“ [ebd.].

102]. Gustave Le Bon zufolge ist Religiosität in der Beziehung von Führer und Geführten ein maßgeblicher Faktor: „Créer la foi, qu’il s’agisse de foi religieuse, politique ou sociale, de foi en une œuvre, en une personne, en une idée, tel est surtout le rôle des grands meneurs. De toutes les forces dont l’humanité dispose, la foi a toujours été une des plus considérables“⁶²⁵. Es ist gerade die irrationale Komponente religiöser Überzeugungen, die dazu beiträgt, den Glauben zu stärken – was in der bisher erlebten Realität nicht möglich war, so die Hoffnung des Gläubigen, kann nun endlich umgesetzt werden, denn an der Spitze der Bewegung steht ein gottgleiches Wesen, welches ein langfristiges Sinnangebot verspricht:

Aujourd’hui la plupart des grands conquérants d’âmes ne possèdent plus d’autels, mais ils ont des statues ou des images [...]. On n’arrive à comprendre un peu la philosophie de l’histoire qu’après avoir bien pénétré ce point fondamental de la psychologie des foules: il faut être dieu pour elles ou ne rien être.⁶²⁶

Sonja Irene L. und Jimmy Cobbett versagen gerade, weil es ihnen nicht gelingt, sich wie Friedrich als religiöser, also kultischer Führer in göttlicher Mission zu stilisieren.⁶²⁷

⁶²⁵ „Glauben erwecken, sei es religiöser, politischer oder sozialer Glaube, Glaube an eine Person oder an eine Idee, das ist die besondere Rolle des großen Führers. Von allen Kräften, die der Menschheit zur Verfügung stehen, war der Glaube stets eine der bedeutendsten“ [Le Bon ⁹2013, S. 70 (93f.)].

⁶²⁶ „Heutzutage besitzen die meisten großen Seeleneroberer keine großen Altäre mehr, wohl aber Statuen oder Bilder [...]. Man fängt an, die Philosophie der Geschichte ein wenig zu verstehen, wenn man diesen Angelpunkt der Psychologie der Massen recht begriffen hat. Für die Massen muß man entweder ein Gott sein oder man ist nichts.“ [Ebd., S. 41 (56f.)].

⁶²⁷ „Charakteristisch für die bisherigen Hauptfiguren Tollers – Friedrich, Sonja und Jimmy – ist ihre Stellung als Volksführer. [...] Ist einerseits diese Dreieckskonstellation – Hauptfigur, Gegner und Volk (Masse) – den drei ersten Dramen gemeinsam, so verlagert sich andererseits in ihr das Gewicht“ [Rothstein 1987, S. 146 ; vgl. dazu auch Reimer 1971, S. 70]. Alle drei sind Individuen, die „den Geist in sich ha[ben], d. h. sich vom menschenfeindlichen Mechanismus des Systems durch [ihre] geistigen Fähigkeiten befreit und humane Werte verinnerlicht“ haben [Kim 1998, S. 339]. Jimmy unterscheidet sich von Sonja, aber auch von Friedrich, indem er konkret und organisiert wirken will [Reimer 1971, S. 76f. ; Altenhofer 1976, S. 102]. Zugleich steht er Friedrich und Sonja Irene L. in der

Die Anziehungskraft dieser Kultfigur ist so groß, dass sich das Volk als Masse bereitwillig unterwirft: „Es jubelt über die Fesseln, die es auf Geheiß der Diktatoren sich schmiedet, für ein Linsengericht von leerem Gepränge verkauft es seine Freiheit und opfert die Vernunft. Denn das Volk ist müde der Vernunft, müde des Denkens und Nachdenkens“ [102]. Fundamentale Ideen werden über akzidentielle Ideen, wie der Faszination für das Führercharisma, in ihrer Breitenwirkung gestärkt,⁶²⁸ aber: „Bleibt die grosse Idee, der Wahn aus, sind auch diese Führer reine Mitläufer.“⁶²⁹ Die Kultfigur ist zwar mitnichten, wie Rosemarie Altenhofer behauptet, als „Retter“ „Voraussetzung“, aber doch zumindest eine zeitlang „Mittelpunkt der Massenbewegung“⁶³⁰. Wie lange sich der Führer an der Spitze halten kann, hängt einerseits von seinem Charakter,⁶³¹ andererseits aber auch von seiner Geschicklichkeit ab: „Les meneurs

Ablehnung der Führungsposition und der Vorrangstellung des Idealismus nahe [Dove 1986, S. 167], was auch als Einschränkung lesbar ist: „Jimmys Schlüsselwort 'Geist' löst bei den Arbeitern die Assoziation mit einem Sonntagsprediger aus“ – sein Sprachcode ist nicht volksnah genug, um von den Arbeitern positiv aufgenommen zu werden [Grunow-Erdmann 1994, S. 105]. Um die Massen mitzureißen, muss der Führer außergewöhnlicher sein als alle anderen Prediger, er muss nicht nur als Gesandter einer wie auch immer gearbeteten Göttlichkeit auftreten, sondern diese auch auratisch ausstrahlen. Thomas Bütow sieht Sonja Irene L. und Jimmy Cobbett als „Fortsetzungen der Wunschrolle“ und die beiden Dramen als Darstellung der „Zerstörung der Wunschvorstellung“ [Bütow 1975, S. 399f.]. *Die Wandlung* zeigt „die Erfahrungen eines politischen Agitators – gesammelt allerdings unter günstigen Umständen“ [Rey 1983, S. 237]. Robert Ellis [Ernst Toller and German Society. *Intellectuals as Leaders and Critics, 1914-1939*, Madison 2013, S. 150] betont, dass Tollers *Maschinenstürmer* durch den früh im Stück platzierten Aufruf an die Masse die praktischen Schwierigkeiten darstellt, mit denen Toller Friedrich in der *Wandlung* zugunsten der messianischen Botschaft des Stücks nicht konfrontiert hat [zur fehlenden politischen Konkretisierung siehe Durzak 1979, S. 116 ; die Gewaltfrage wird in der *Wandlung* nicht verhandelt, die Problematik einfach ausgeblendet, so Reimer 1971, S. 24].

⁶²⁸ Le Bon ⁹2013, S. 31 („Grundideen“ und „flüchtige Ideen“, 42f.).

⁶²⁹ Altenhofer 1976, S. 250.

⁶³⁰ Ebd., S. 245.

⁶³¹ „On peut établir une division assez tranchée dans la classe des meneurs. Les uns sont des hommes énergiques, à volonté forte, mais momentanée ; les autres, beaucoup plus rares, possèdent une volonté à la fois forte et durable“ [„Innerhalb der Klasse der Führer läßt

tendent aujourd'hui à remplacer progressivement les Pouvoirs publics à mesure que ces derniers se laissent discuter et affaiblir.“⁶³² Aufgrund der Willigkeit der Masse, sich zu unterwerfen, fällt es Emil in *Nie wieder Friede!* leicht, seinen Willen durchzusetzen:

Er [Emil] ist nicht Urheber, sondern greift Gefühle auf, die vorher bereits virulent waren, und schürt diese. Dies gibt den Bewohnern von Dunkelstein die Möglichkeit, unterdrückte Ressentiments auszuleben. [...] Damit einher geht eine geradezu lustvolle Unterwerfung mit sadomasochistischen Anteilen. [...] Indem der Untertan sich aufgibt, erhofft er sich, eins zu werden mit dem Führer und dessen Kraft zu teilen. Die Komplexität und Ambivalenz der eigenen Gefühle, die oft als quälend empfunden werden, können abgestreift werden in dieser Aufgabe und Unterwerfung des Selbst[.]⁶³³

Dass Emils Anordnungen unlogisch sind, spielt keine Rolle, wie das durch Tomas befohlene und von Emil gestützte Verbrennen der eigenen Kornfelder auf der Suche nach dem vermeintlichen Spion zeigt [553]. Solange die Masse einen starken Führer an der Spitze sieht, kann sie sich der Illusion hingeben, nicht verantwortlich zu sein; sie lebt eine „Scheu vor der Verantwortung [aus], dieses Nichthören auf den Ruf des eigenen Gewissens. (Machtkult ist das Korrelat des Knechtschaftskults.) Sie haben recht, die Gespenster der Verwesung sind dreister denn je“ [SW 3, BadG, 279].⁶³⁴ Dieses Zitat aus einem

sich eine ziemlich scharfe Einteilung vornehmen. Zu der einen Art gehören die energischen, willensstarken, aber nicht ausdauernden Menschen; zur andern, viel selteneren, die Menschen mit einem starken, ausdauernden Willen“ ; Le Bon ⁹2013, S. 71 (95)].

⁶³² „Heute haben es die Führer darauf abgesehen, nach und nach die öffentlichen Gewalten zu ersetzen, soweit man sie erörtern und schwächen kann“ [ebd.].

⁶³³ Reimers 2000, S. 308 ; vgl. auch Dove 1986, S. 445. Vgl. dazu ebenfalls Kim 1998, S. 296: „Die Regierungsform ändert sich je nach der Situation. Im Frieden vertritt eine bürgerliche Regierung den Staat und im Krieg eine diktatorische. Aber sowohl im Frieden als auch im Krieg tritt der Regierungschef gleichzeitig als Führer auf, der vom Volk verehrt wird [...] Wer als Führer an der Macht ist, scheint keine Rolle zu spielen. So zeigt das Volk sein Bedürfnis nach einem Führer, gehorcht ihm und läßt sich von ihm ausnutzen. Der jeweilige Führer [...] erhebt das Volk zur Rechtfertigungsinstanz seines Tuns.“

⁶³⁴ Ähnlich auch im *Brief an B.* vom 28.6.1923, SW 3, BadG, 384: „Reaktion und Kleinbürgertum rufen heute mit der gleichen Inbrunst nach der Diktatur und meinen: einen Diktator mit unbeschränkter Machtfülle. Dieser Ruf ist Ausdruck einer seelischen Stimmung, die

Brief an Fritz von Unruh, den Toller 1919 schrieb, macht deutlich, dass die Abgabe von Verantwortung an eine Instanz, die dadurch übermächtig wird, für Toller gleichbedeutend mit dem Tod einer Gesellschaft ist.

Die Macht, welche durch die Unterwerfung der Masse auf die Kultfigur übertragen wird, befördert den „Größenwahn“ [SW 1, DeW, 271] des Führers. Einem amerikanischen Reporter gegenüber stilisiert sich Wotan als Genie mit Zukunftsvisionen, die ihn zur „Quadratur der [Erd-]Kugel“ inspirieren: „Mein Herr, in meinem Kopf stauen sich Kräfte von ungeheurem Ausmaß. Gleich apokalyptischen Reitern überfallen mich Ideen, kosmischer Genialität erfüllt“ [268]. Der Kontrast von Verhalten und Rede dekuviert die Selbstbezogenheit des Führers: „WOTAN (*vorm Spiegel, übt Redegesten, als spräche er zur Masse*): ... Mein Volk! ... Meine teuren Söhne! Meine geliebten Töchter! ... Brave Untertanen!“ [271]. Das Volk als Familie: hier schreibt sich eine Symbolik fort, die angesichts größtmöglicher Distanz eine Illusion von Nähe aufrechterhalten soll. In den festlichen Veranstaltungen und politischen Zusammenkünften Dunkelsteins wird Volk als „Massenbewegung“⁶³⁵ stilisiert. Auch der Zusammenhalt der Bürger Dunkelsteins in *Nie wieder Friede!*

erschreckt, weil sie auch die Massen ergreift. (Man wartet in passiver Lethargie auf die Parole – ohne Parole wird weder gedacht noch gehandelt.) Der Wille zum Diktator ist der Wille zur Selbstentmannung, zur Knechtschaft, oder, wie man es heute gerne nennt, der Wille zur Gefolgschaft. [...] Ein Führer trägt die Verantwortung, gibt die großen und kleinen Befehle, und alles geht seinen Gang. Es ist bequem, verantwortungslos zu leben, ja sogar bequem, verantwortungslos zu sterben. Wahre Demokratie ist unbequem, sie bedeutet intensive Teilnahme des Volks am öffentlichen Leben, Selbstverwaltung, Verantwortungsfreudigkeit jedes einzelnen. Wahre Demokratie ist die Form, in der das Individuum sich aufs reichste entfalten kann.“ Zur „vollkommene[n] Demokratie“ nach Kurt Eisner vgl. auch SW 3, EJD, 186. Weiterführend zur „Volksdemokratie“ [Reso 1957, S. 257]: „Toller erstrebte also eine Demokratie, die dem Volke nutzte, d. h. eine solche, die dem Menschen als Einzelwesen das ihm Zustehende gewährt, in der jeder Bürger der Lenkung und Leitung des Staates teilhaftig wird. Er wollte keine Demokratie alten Stiles, wie sie in der westlichen Welt praktiziert wurde“ [ebd., S. 256]. Reso spart aber auch Tollers wachsende Zweifel am System der Sowjetunion nicht aus. Zur bereitwilligen Aufgabe der Selbstverantwortung vgl. u. a. Ellis 2013, S. 183.

⁶³⁵ Kim 1998, S. 297.

muss angesichts der Unvermitteltheit des Krieges und Undurchsichtigkeit der Verhältnisse rhetorisch abgesichert werden: „Dunkelstein den Dunkelsteinern“ [SW 2, 566]. Die soziale Konditionierung bedient sich der Mechanismen von Vorurteilen,⁶³⁶ ein Gemeinschaftsgefühl entsteht zwingend aus Abgrenzung. Diese Abgrenzung wird über gemeinsamen Habitus, vor allem aber über Sprachregelungen lanciert. Toller lässt Napoleon treffend analysieren: „Eine Lüge wird dadurch zur Wahrheit, dass man sie offiziell verkündet“ [562].⁶³⁷ Als das Friedenstelegamm eintrifft, bringt Emil die Macht der Sprache treffend auf den Punkt: „Jetzt habe ich die Grösse des Krieges kennengelernt. Das Volk ist erwacht, ein Glaube, ein Geist, ein Wille ... was besagt dieses Telegramm? Es herrscht Friede. Gut. Wir erklären den Krieg, und nichts hat sich geändert ... Wir werden siegen“ [569]. Der Diktator ist so von Macht berauscht, dass er bereit ist, die Massen, welche seinen Aufstieg möglich gemacht haben, zu vernichten: „Lieber durch eigene Bomben verbrennen als durch feindliche“ [567]. Mit dem Untergang Dunkelsteins wird aber auch die Macht Emils enden.⁶³⁸ Während Le Bon behauptet, Verhaftung oder Tod des Führers würden die Massen wieder in einen ungeordneten Zustand zurückführen, in dem sie leicht unter Kontrolle zu bringen seien,⁶³⁹ betont Toller,

⁶³⁶ Vgl. Harrison 1988, S. 91. Zu sprachlich-ideologischen Herrschaftstechniken vgl. weiterführend Bormann 1976, S. 857.

⁶³⁷ Dass Toller Napoleons Einstellung zur Massenpolitik bewundere und dies in der Zynik der Figur zum Ausdruck komme, die Tollers Realismus ähnlich sei [Harrison 1988, S. 238], ist damit aber noch nicht gesagt. Vielmehr bietet sich die historische Figur als Symbol und Projektionsfläche an, da sie im kollektiven Gedächtnis verankert ist. Zur „radikalisierte[n]“ Sprachkritik in *Nie wieder Friede!* vgl. auch Neuhaus 2002, S. 182.

⁶³⁸ Nicht nur Führer mit diktatorischen Absichten, sondern auch solche, die ursprünglich von einem unbedingten Altruismus getrieben waren, sind von diesem wahnhaften Verhalten betroffen: „to confirm the suspicion that many of those individuals who will go so far as to risk their very lives on behalf of social justice – such as Büchner, Toller and Koestler – seem more enamoured of the ideals and principles for which they strive than of the intended beneficiaries, the people“ [Hoelzel 1979, S. 253 ; vgl. auch ebd., S. 246]. Für den Namenlosen ist die Masse „Mittel zum Zweck“ [Choluj 1991, S. 70 ; ähnlich Hoelzel 1979, S. 246, der zugleich den blinden Glauben des Namenlosen in die Massen proklamiert].

⁶³⁹ Le Bon ⁹2013, S. 71 (95).

dass es nicht nur das Charisma des Führers ist, welches die Massen zusammenhält, sondern die Idee, die die Bewegung verkörpert:

Glaubt man, wenn man einige Führer erschießt oder ins Gefängnis schickt, die gewaltige revolutionäre Bewegung der ausgebeuteten werktätigen Bevölkerung der Erde eindämmen zu können? Welche Unterschätzung dieser elementaren Massenbewegung, welche Überschätzung von uns Führern!“ [SW 3, 239]⁶⁴⁰

Toller bindet diese Äußerung aus seiner Rede vor dem Standgericht in *Eine Jugend in Deutschland* ein. Die Platzierung gibt Auskunft über seine Intention: in zwei politischen Extremsituationen – 1919 nach dem Zusammenbruch der Revolution, 1933 angesichts der faschistischen Bedrohung – formt er das Bild einer Bewegung, die keiner Führungsspitze bedarf, sondern von innen heraus auf breiter Basis Stärke zeigt. Damit überspielt Toller hier die Mechanismen der Macht zugunsten des inneren Zusammenhalts:

Eine Massenbewegung, die an ihre Ziele glaubt, ist durch die Verhaftung der Führer nicht einzudämmen. Der Glaube ist ein entscheidendes Element, erst wenn er angekränkt, geschwächt, zersetzt ist, können gegnerische Mächte die Einheit der Bewegung sprengen und sie auflösen in ohnmächtige, willensunfähige Haufen. Diese Arbeiter glauben an ihre Sache, die Nachricht von der Gefangennahme der Führer beantworten sie mit der Wahl einer Delegation, die soll beim Polizeipräsidenten die Freilassung der Gefangenen fordern [...] die Versammlung wird sich nicht auflösen, der Streik mit unverminderter Kraft fortgesetzt. [165]⁶⁴¹

⁶⁴⁰ Auf die negative Seite der charismatischen Implementierung und deren Darstellung im Werk Tollers verweist Partie 1988, S. 300. Daran wird ersichtlich, dass Toller die Macht des Charismas je nach politischer Situation, in der sie eingesetzt wird, als mächtig-guten Glauben oder mächtig-falschen Unterwerfungswillen darstellt. Der allgemeine Schluss, den Stefan Strucken zieht, Toller stelle in *Masse Mensch* eine Masse dar, die keine Führer benötige [ders.: *Masse und Macht* im fiktionalen Werk von Elias Canetti, Essen 2007 [= Düsseldorf Schriften zur Literatur und Kulturwissenschaft 3], S. 47], greift zu kurz.

⁶⁴¹ Zu Tollers positiver Darstellung der am Streik beteiligten Personen vgl. Dove 1986, S. 406: „The strike is therefore portrayed as a demonstration of solidarity, the strikers as men of political insight and selfless commitment, representing the ideal virtues of an enlightened proletariat. The role of leadership is minimised“. Dementsprechend stellt Toller Revolutionsbewegungen zunehmend als Basisbewegungen dar, die einem allgemeinen Gefühl

Das Wort „Glaube“ impliziert aber, dass der Zusammenhalt in hohem Maß von der Anschlussfähigkeit der Ideologie abhängt; zudem ist hier die Delegation an den Platz der verhafteten Führer getreten. Wie Führer als Repräsentanten einer Ideologie fungieren und diese zu ihrem eigenen Aufstieg nutzen, führt Toller in seinen Dramen vor. Beraterfiguren sind damit befasst, den Diktator öffentlichkeitswirksam auszustatten. Wotan wird von Schleim angekleidet, der sich gegen die Vorstellungen des Offiziers a. D. von Wolfblitz durchsetzt:

VON WOLFBLITZ: Mein Auftrag: Tadelloser Gehrock binnen 24 Stunden. Gehrock pünktlich da. Und was mit ihm? Dieser grauseidene Fuhrmannskittel!

SCHLEIM: Von mir bestellt, Herr von Wolfblitz. Ich merke wiederum: Sie verstehen die Sehnsucht dieser Zeit nicht. Was soll ihr das Gewand eines Offiziers a. D.

VON WOLFBLITZ: Ich dachte an Mussolini.

SCHLEIM: Rabindranath Tagore erhielt den Nobelpreis. Hunderttausend schwedische Kronen! Ihnen gesagt, Herr von Wolfblitz!

VON WOLFBLITZ: In schwarzer Würde des Gehrocks birgt sich der geborene Herr.

SCHLEIM: Die Seele betet zu indischen Nouveautés. [...]

VON WOLFBLITZ: Herr Direktor Wotan soll entscheiden.

SCHLEIM (*geringschätzig*): Ihnen ähnlich! Machen wir ein Kompromiß. Ihr Korpsgeneral will den Diktator, die Seele der Frauen will Exotisches. Herr Wotan soll sich gestreifte Hosen, Gehrockweste und gebügelte Wäsche anziehen, darüber aber soll er den indischen Kaftan werfen. Einverstanden, Herr Wotan? Reden Sie! Jehova hat im brennenden Dornbusch gesprochen.

WOTAN: Meine Herren, lassen Sie mich zurücktreten ins Dunkel⁶⁴² ... Meine Herren, ich bin krank ... [SW 1, DeW, 251]

spontan Ausdruck verleihen [„they arise from below as a spontaneous expression of popular feeling“; ebd., S. 418]. John Harrison schließt daraus, Tollers Sicht der Revolution sei nicht völlig konsistent [Harrison 1988, S. 167], erkennt aber auch die Methodik der Rezipientenmotivation, die hinter dieser Darstellung als „counter-propaganda“ steht [ebd., S. 182]. Zum Motiv des „revolutionary-from-below“, der Tollers Werk im Kontrast zu Georg Kaisers „revolutionary-from-above“ bevölkert, vgl. ebd., S. 119 und 125.

Zur negativen Darstellung der uneinigen Führer vgl. u. a. Dove 1986, S. 409f. und 412f.

⁶⁴² „Hier taucht wieder das Lichtmotiv auf, das Wotans fiktive Welt mit dem Dunkel korreliert. Wotan will also in seiner Welt bleiben, wo er keine Verantwortung übernehmen muß“ [Kim 1998, S. 206].

Im Ankleidezimmer wird der Berater und „Maskenbildner“⁶⁴³ Schleim zum „impresario“⁶⁴⁴, zum Agitator hinter dem Agitator, da er die Funktionsweise von Repräsentation durchschaut hat und geschickt zur Anwendung bringt. Damit illustriert Toller die Feststellung Gustav Landauers: „Aber dieser natürliche Zwang der verbindenden Eigenschaft, des gemeinsamen Geistes hat bisher, in der uns bekannten Menschengeschichte, immer äußere Formen gebraucht: religiöse Symbole und Kulte, Glaubensvorstellungen und Gebet[s]vorkehrungen oder ähnliches solcher Art.“⁶⁴⁵ Symbole dienen dem Aufbau, Erhalt und Ausbau von Macht.⁶⁴⁶ Wotan wird von Schleim mit einer

⁶⁴³ „Die Surrogat-Ideologie wird von seinem 'Maskenbildner' Schleim treffend auf [eine] modische Formel gebracht“ [Durzak 1979, S. 147]. Zur Kleidungssemiotik vgl. auch Partie 1988, S. 238 bzw. 298f. [Beschreibung des ähnlichen Vorgangs des Schminkens in *Wunder in Amerika*, siehe SW 2, 459f.] und Kim 1998, S. 208f.

⁶⁴⁴ Eichenlaub 1980, S. 121. Vgl. auch Kane 1987, S. 176, der Schleim mit „Dietrich Eckhart“ [sic] vergleicht. Zugleich trägt Schleim mephistophelische Züge [Sowerby 1991, S. 39f.] ; er „baut lediglich auf dem auf, was er in Wotan bereits vorfindet“ [ebd., S. 28]. Sowerby lässt die Textgrundlage aber außer Acht, wenn sie behauptet, Wotan werde von Schleim nicht manipuliert, sondern „lediglich gemanagt“ [ebd.]. Interessant ist, dass Schleim und von Wolfblitz die zwei Gruppen – Bürger und Militär – verkörpern, die Wotan zu retten verspricht [Partie 1988, S. 234f.], sich das Machtverhältnis aber letztendlich umkehrt. Schleims Einfluss geht so weit, dass Mariechen nicht mehr weiß, ob Wotan „Führer oder Geführter“ ist [Altenhofer 1976, S. 246]. Die beiden Figuren Schleim und Wotan sind bis zur Abhängigkeit aufeinander bezogen [Reimers 2000, S. 121].

⁶⁴⁵ Landauer 1911 (2015), S. 40.

⁶⁴⁶ Toller geht davon aus, „daß Uniformen ebenso wie Denkmale und Farben Symbole sind, darin sich gesammelt haben die Traditionen der herrschenden Klasse und gegen die sich richtet der Haß der Unterdrückten“ [SW 4.1, *Das neue Spanien*, 697]. Vgl. dazu auch die Analyse der Anziehungskraft: „Ziehe einem Menschen eine Uniform an, du sperrst ihn damit ins Gefängnis. [...] Dieses Gefängnis besitzt die Eigenschaft, Lust- und Freiheitsgefühle zu erzeugen“ [SW 3, BadG, 377]. Diese „Lustgefühle“ illustriert Toller in *Pastor Hall* über den Gefangenen Egon Freundlich, der zum Aufseher über seine Mitgefangenen im Konzentrationslager gemacht wird und diese Situation sichtlich genießt [zu diesem Typus vgl. Harrison 1988, S. 301 ; nicht nachvollziehbar die Proklamierung von „kameradschaftlichem Ethos“ bei Jäger 2005, S. 239]. Bereits in den *Maschinenstürmern* erweist sich der ehemalige Arbeiter Henry Wible als perfekt an die Macht assimiliert. Toller konstatiert, „daß der Knecht, den man zum Aufseher einsetzt, mit Skorpionen züchtigt, wo der Herr nur mit Ruten straft“ [SW 4.1, *Das neue Spanien*, 708].

Symbolik⁶⁴⁷ ausgestattet, die Anhänger anzieht, welche aus dem Luftschloss Auswanderergesellschaft teilweise Realität werden lassen:

Gefährlicher als dieser undämonische Bartkratzer [Wotan] scheinen allerlei sinistre Gestalten, die sich um ihn scharen. Gefahr droht vor allem von gewissen psychischen Dispositionen der Deutschen, ihrem Bedarf an Ersatzreligionen und jeder Art Irrationalismen, Paramythen, ihrer Anfälligkeit für Erlösungslehren.⁶⁴⁸

Die Figur des Schleim zeichnet sich durch einen Willen zur Macht aus, der mit der Faszination für „Irrationalismen“⁶⁴⁹ rechnet und von der Erfindung neuer „Paramythen“ lebt. Bezeichnend für Schleims Einfluss ist auch, dass Wotans Redeanteil mit zunehmendem Erfolg immer geringer wird. Machtwille und Selbstüberzeugung sind Eigenschaften, die sowohl positiv als auch negativ besetzte Führungsfiguren in Tollers Werk aufweisen; sie scheinen unerlässlich, um in eine Machtposition zu gelangen, aber auch, um diese zu halten. Wo diese Eigenschaften fehlen, erweist sich das Verhältnis zur Masse als

⁶⁴⁷ Im Vorspiel bringt Gott Wotan diesen Vorgang treffend auf den Punkt: „Drück dir eine Krone aufs Haupt, / Und jenes Volk, das eben lächelnd deiner spottet, / Rutscht bäuchlings in gebührender Distanz, / Brüllt Heil! und Hoch!“ [SW 1, 239].

⁶⁴⁸ Rothe 1983 (²1997), S. 92. Symbol der „Sehnsucht nach religiöser Integration“ ist die Priapus-Figur in *Hinkemann* [Schapkow 1996, S. 33]. Illustriert wird diese Sehnsucht im selben Drama zudem an der Waffelverkäuferin, die auf „den neuen Messias“ hofft und alle Einwände gegen den, welchen sie dafür hält, einfach hinwegfegt [SW 1, 220f. ; vgl. zu dieser Figur und der möglichen Anspielung auf Theodor Herzl Partie 1988, S. 216]; die Menschen gieren nach Erlösung.

⁶⁴⁹ Toller bezieht sich auch, aber nicht nur auf „den deutsch-völkischen Messianismus, der Irrationalismus und Geschäft zu verbinden verstand“ [Einleitung der Herausgeber zu GW 1, 21 ; zur irrationalen Mischung aus Cäsarismus und Messianismus vgl. auch Eichenlaub 1980, S. 117]. Ähnlich funktionieren religiöse Sekten, wie *Wunder in Amerika* aufzeigt: „Ihre Lehre [Mary Baker Eddys] ist – bei aller subjektiven Überzeugung von der Richtigkeit ihres Wahns – letztlich nur Vehikel, um herrschen zu können. [...] sie will wie alle autoritären Führer die Menschen mit ihrer Lehre beherrschen“ [Altenhofer 1976, S. 259 ; vgl. dazu auch ebd., S. 254-256 ; Dove 1986, S. 379 ; Partie 1988, S. 289f. ; Glen W. Gadberry: *Lost American Opportunity: Two 1931 German Plays about Mary Baker Eddy*. In: *Comparative Drama* 28 (1994/95), Nr. 4, S. 488f. ; und Davies 1996, S. 389]. David Partie sieht Mary Baker Eddy, Wotan und Emil als religiöse und politische Demagogen in Parallelstellung [Partie 1988, S. 294-296].

störanfällig. So ist Sonja Irene L. zwar von ihrer Ideologie überzeugt, nicht aber von ihren eigenen Führungsqualitäten, weshalb sie den Namenlosen eine Zeit lang gewähren lässt. Sie gibt mit ihrem märtyrerhaften Tod ein einmaliges Beispiel, wodurch Toller den Rezeptionsprozess offener gestaltet als wenn er Sonja als kraftvolle Anführerin stilisiert hätte. *Masse Mensch* verweist auf die Möglichkeit einer neuen Art von Masse, die nicht beeinflussbare und ekstatisch-selbstvergessene Gefolgschaft ist, sondern sich aus selbstbestimmten Individuen zusammensetzt, die keinem Führer folgen: „Das Proletariat hatte die Macht. Aber hatte es den Willen zur Macht? Euch, uns alle fand die Stunde unvorbereitet“ [SW 4.1, QD, 134f.].⁶⁵⁰ Wie diese Masse genau entstehen und aussehen wird, bleibt offen. Die Uneindeutigkeit des Stücks ergibt sich nicht zuletzt aus der intensiven Beschäftigung mit der Frage nach dem Führungsanspruch in Bewegungen, die sich in ideeller Hinsicht dem Prinzip unbedingter Gleichheit verbunden fühlen. Diese Auseinandersetzung muss zwingend ungeschlossen bleiben, solange innerhalb einer Bewegung verschiedene Interessen und damit Gegensätze bestehen:

⁶⁵⁰ Vgl. dazu auch ter Haar 1977, S. 170f., und Lamb 1978, S. 181: „Für [Toller] war die einzige gültige Form der revolutionären Tätigkeit die, die auf dem 'Willen zur Macht' des Proletariats beruhte, d.h. dem Willen, zur Macht zu kommen. Eine Revolution, die nach leninistischem Modell von der Partei dem Proletariat aufgezwungen wird, war für ihn moralisch unverantwortbar. Erziehung und die daraus resultierende Überzeugung der Notwendigkeit einer radikalen Veränderung waren unerlässliche Voraussetzungen einer Revolution. Die potentielle Macht, die nach dem Sturz der Monarchie im November 1918 verfügbar war, wurde für die Arbeiterklasse nicht in wirkliche Macht umgewandelt, weil den Führern der Revolution die überzeugte Unterstützung der Massen fehlte, in deren Auftrag sie zu handeln glaubten. Aber auch der 'Wille zur Macht' ist an sich unzulänglich, wenn dieser Wille nicht vom sogenannten 'Geist der Gemeinschaft' getragen wird.“ Ähnlich ter Haar 1977, S. 59: „Ebenso wird in der Darstellung der Revolution in *Eine Jugend in Deutschland* der revolutionäre Wille der Arbeitermassen hervorgehoben und mit dem Versagen der Parteien und ihrer Führer konfrontiert.“ Vgl. auch Dove 1986, S. 278, der den Machtwillen mit der Bereitschaft zu „creative action“ engführt: „'Tat' is the seizure of political power: 'Tun' is the task of social reconstruction which political revolution itself can not guarantee“.

Das Projekt der Aufklärung scheitert, denn Dialektik, das zeigt die Realität, ist letztlich Wille zur Macht, welcher in Totalitarismus münden kann. So ist u. a. im Expressionismus als einer der modernistischen Bewegungen eine verstärkte Rückkehr zum dualen bzw. dichotomen (mittelalterlichen) Denkmodus festzustellen, welcher keine Synthese der Gegensätze leistet.⁶⁵¹

Eine aufgeklärte, selbstbestimmte Masse, wie Toller sie propagiert, erfordert eine Abstraktionsleistung. Der Mensch muss sich als Individuum in seiner Umwelt erkennen und die übergeordneten Werte ausmachen, die ihn mit dieser Umwelt verbinden. Selbstvertrauen ist die zentrale Antriebskraft: „Das deutsche Proletariat hatte kein Vertrauen zu sich, wie auch die Führer, die schwächlich waren, kein Vertrauen zu ihm hatten“ [SW 4.1, QD, 135]. In Tollers Konzeption erscheint der Führer also als Übergangslösung, der die Masse leitet und zur Selbstbestimmung ermuntert. Dabei besteht jedoch die Gefahr, dass sich der Führer an seiner Machtposition berauscht und die angreifbare, da noch nicht ganz zu sich gefundene Masse missbraucht:

Das Volk wußte, was es nicht wollte. Das Volk wußte nicht, was es wollte. [...] Es hatte nicht nur das Vertrauen in die alten Führer, schlimmer, es hatte das Vertrauen in sich verloren. Die Menschen waren müde des Denkens und Nachdenkens. [...] Und als ein falscher Messias auftrat, der ihm die Last des Denkens und die Last der Verantwortung abnahm, der gleich den Medizinmännern der primitiven Stämme die Sünden der Vergangenheit auf ein Opferlamm ablad, da folgten sie ihm. In einer Atmosphäre der Selbstverblendung und der Flucht vor der Wirklichkeit wurde Hitler groß. [SW 4.1, UKuD, 403]⁶⁵²

⁶⁵¹ Samstad 2011, S. 66. Die Ambivalenz des Willens zur Macht führt Toller am Beispiel der NSDAP vor: „Dabei vergessen sie, daß die Nationalsozialistische Partei gekennzeichnet ist durch ihren Willen zur Macht und zur Machtbehauptung“ [SW 4.1, *Reichskanzler Hitler*, 505f.].

⁶⁵² Vgl. dazu auch Fotheringham 1998, S. 104, sowie SW 3, EJiD, 212: „Im Beginn jeder Revolution drängen sich unlaunere Menschen in verantwortliche Stellen, erst wenn die Revolution sich festigt, findet sie die Kraft, sie auszumerzen. Gerade der erfahrene Arbeiter scheute die Übernahme verantwortlicher Posten, vielleicht hatte er darum kein Vertrauen zu sich, weil die schwächlichen Führer solange kein Vertrauen zu ihm hatten. Immer war er bereit, Führung und Amt dem ersten Besten, dem ersten Schlechtesten zu übertragen, er hatte Mut, für die Revolution zu sterben, die Barrikade revolutionären Lebens fand ihn kleinmütig und furchtsam.“

Unter dem Einfluss des machtgerigen Führers wird die Orientierungslosigkeit in Hass umgeleitet. Klare Feindbilder begünstigen die Gemeinschaftsbildung,⁶⁵³ Gewaltexzesse vernichten politische Gegner, machen die Masse zum Mittäter und erweitern so den Machtbereich. „Toller was particularly concerned with the kind of political education the proletariat received and consistently opposed appealing to the proletariat’s desire for revenge and power as a means that would surely distort the end.“⁶⁵⁴ Die Dramen Tollers spielen verschiedene Gegenentwürfe zu einem auf Massenhypnose und Gewalt basierenden Führungskonzept durch. Vor diesem Hintergrund erweist sich auch „der Vorwurf, dass [Toller] keine positiven Helden gestalte“⁶⁵⁵, als widersinnig. Tollers Figuren sind nicht mit klassischen dramatischen Kategorien als Helden oder Bösewichte zu fassen: Die Heldenlehre ist der „Faschismus“ „[a]lle[r] grossen Männer der Geschichte“ [SW 2, NwF, 555]. Tollers Figuren sind weder eine „Selbststilisierung“ des „Revolutionsmessias“⁶⁵⁶ Toller, noch begnügen sie sich, wie M. Helena Gonçalves da Silva annimmt, mit einer einfachen Kontrastierung von „pseudo-leader“ und „positive leader“.⁶⁵⁷ Die Messiasgestalt wird nach der *Wandlung* aufgegeben, nicht zuletzt aufgrund ihrer problematischen Nähe zu religiös-politischer Ekstase, welche der Vorstellung einer Masse aus aufgeklärten Individuen entgegenseht.

⁶⁵³ Gemeinschaft steht als Schlagwort sowohl bei den destruktiven als auch bei den positiv geprägten Führerfiguren in Tollers Werk im Fokus: Der „innere[] Feind“ wird von Jimmy „negativ als die Abwesenheit von Gemeinschaft“ definiert [Bütow 1975, S. 181]. Im *Entfesselten Wotan* wird die „Urgemeinschaft“ als „gelebte Solidargemeinschaft“ im Sinne Landauers [Reimers 2000, S. 80, zu *Die Maschinenstürmer*], die Tollers Denken früh geprägt hat, in den überzogenen Heilsversprechungen Wotans karikiert und in *Pastor Hall* über die Figur des stolzen Nationalsozialisten Gerte als gefährlich markiert. Emil sucht den Kriegswillen der Dunkelsteiner in *Nie wieder Friede!* zu stärken, indem er verkündet: „Der Feind ist ... Der Erbfeind!“ [SW 2, 547]. Zusammenfassend die Analyse von Altenhofer 1976, S. 245f.: „Durch die Suggestion der Rede entsteht erst die Gemeinschaft, die bestimmt wird durch das gemeinsame Ziel der Verehrung [...] und das gemeinsame Ziel der Aggressionen“.

⁶⁵⁴ Cafferty 1981, S. 46.

⁶⁵⁵ Altenhofer 1976, S. 194.

⁶⁵⁶ Golec 2003, S. 32.

⁶⁵⁷ Gonçalves da Silva 1985, S. 78 sowie 87 und 91.

Dennoch muss angemerkt werden, dass sich ausgerechnet Friedrich, der als Messiasgestalt wahrgenommen wird und die angedeutete Revolution auf Basis dieser Zuweisung in Bewegung setzen kann, paradoxerweise vom Führerprinzip lossagt, indem er zum gemeinsamen Schreiten aufruft [36]⁶⁵⁸: „Der Führer-Gedanke wird abgelehnt, an seine Stelle tritt der Gedanke der Aufklärung: Jeder muss für sich selbst zur Entscheidung gelangen, dass das System geändert werden muss.“⁶⁵⁹ Über die Verwendung „aktionistischen Vokabulars“⁶⁶⁰ kennzeichnet Toller den Kommis des Tages als Gegenpol zu dieser Selbstermächtigung der Masse. Dennoch wird diese Kritiklinie nicht stringent durchgehalten, da Friedrich die Masse mit der gleichen Parole, dessen sich auch der Kommis des Tages bedient, kommandiert: „Marschier!“ [43].⁶⁶¹ Messiashafte Züge finden sich aufgrund ihrer Anschlussfähigkeit in späteren Stücken vereinzelt durchaus noch, um bestimmte Figuren wie beispielsweise Pastor Hall aufzuwerten. Von der sozialistischen Mythenbildung, an der er sich nicht zuletzt über den Entwurf der Massenfestspiele zu Beginn der zwanziger Jahre noch beteiligt, löst sich Toller allerdings erst mit *Hinkemann* und den darauffolgenden Dramen endgültig: „Tollers pathosbrechende Ironisierung auch des sozialistischen Führermythos hat auf die Zeitgenossen als Kritik an der eigenen politischen Vergangenheit gewirkt“⁶⁶².

⁶⁵⁸ Vgl. dazu auch Dove 1986, S. 79 ; Harrison 1988, S. 117 ; Davies 1996, S. 54 ; sowie SW 4.1, LkB, 172: „Wir wollen Führer sein, indem wir schreiten.“ Horst Denkler sieht den „Wandlungstäter“ an der „Spitze“, „ohne doch die Privilegien dauernden Führertums zu beanspruchen“ [Denkler 1970 (1981), S. 125 ; vgl. auch ebd., S. 121]. Friedrich „löst die Masse in Individuen auf“ [ter Haar 1977, S. 135 ; zu Landauers Betonung des Individuums in einer vermassten Gesellschaft vgl. ebd., S. 128].

⁶⁵⁹ Scholz 2014, S. 125. Vgl. dazu auch Eichenlaub 1980, S. 216, und Reimers 2000, S. 54f., die diese Interpretation auf *Masse Mensch* ausweitet.

⁶⁶⁰ Mennemeier 1972 (1981), S. 77.

⁶⁶¹ Schreiber 1997, S. 110.

⁶⁶² Frühwald 1973 (1981), S. 196. Vgl. auch Gonçalves da Silva 1985, S. 87, sowie Tollers Bemerkung zur Zweiten Internationale: „Die Manifeste der Einigkeit verdecken nicht den unheilbaren Riß, Parteien, die wahrlich eine Welt gewinnen konnten, haben versagt und versagen weiter, hier zerschellt ein großer Glaube, eine große Menschlichkeitshoffnung, hier scheiden sich Wahrheit und Lüge, neue Fundamente müssen gebaut, neue Formen, neue Wege, gefunden werden“ [SW 3, EJI, 185].

Masse Mensch ist vordergründig das Drama der Konfrontation von machthungrigem und umsichtigem Führer, wobei beide bei näherer Betrachtung als ambivalent interpretiert werden können.⁶⁶³ Jimmy Cobbett in den *Maschinenstürmern* wird Opfer der Intrige John Wibles, der selbst an Einfluss gewinnen möchte:

Frustrated ambition, dislocated anger, and guilt turn John Wible into a dangerous leader. His thirst for violence and social advancement project him as a forceful figure. He is the model of that pseudo-leader against whom Toller's heroes incessantly warn the masses.⁶⁶⁴

Jimmy warnt Wible: „Wer die niederen Kräfte und Triebe der Massen aufruft, den überrascht ihr Sturm“ [156]. Ned Lud, dem aufgrund seiner Zugehörigkeit zur lokalen Arbeiterschaft Akzeptanz entgegengebracht wird, ist hingegen kein Führertypus:

Ned Lud ist auch in meinen Drama nicht 'Führer'. Er trägt das Antlitz eines geraden, mutigen Arbeiters, der keinerlei 'Führerqualitäten' besitzt, keine eigenen politischen und wirtschaftlichen Erkenntnisse erringt, sich treiben lässt, aber da, wo er glaubt richtig zu handeln, immer als erster handelt. [...] Führertypen sind zwei andere Gestalten: ein Chartist, der unverstanden von den Arbeitern erschlagen wird; ein anderer, Demagoge, Phraseur, Handelnder aus Ressentiment, subalterner Rebell um der Rebellion willen. Hauptakteure aber: *die* Weber. Und das tragische Centrum,

⁶⁶³ Der Namenlose ist nicht Sprachrohr der Masse, sondern behauptet nur, in ihrem Namen zu sprechen [Altenhofer 1976, S. 57] – was sich aber auch in Bezug auf Sonja Irene L. konstatieren lässt. Dagegen Bütow 1975, S. 105: „Als Sprecher der leidenden Masse erscheint der Namenlose ebenso legitimiert wie Sonja und die Masse selbst. Sobald er jedoch Revolution macht, steht der Namenlose moralisch mit Sonja nicht mehr auf der gleichen Stufe, er wird zur negativen Figur. So wird die Revolution von Toller in der Masse für notwendig erklärt, in der Figur des Namenlosen jedoch verurteilt.“ Auch Martin Kane [1987, S. 113] sieht den Namenlosen, der dem proletarischen Klassenbewusstsein eine Stimme gebe, als nicht grundsätzlich negative Figur. Alfred Hoelzel [1979, S. 248] betont die Logik der Figurenanlage. Daraus kann geschlossen werden, dass Toller das Drama komplexer angelegt hat als nur zur Abschätzung der Erfolgsaussichten des „Neuen Menschen“, wie M. Helena Gonçalves da Silva [1985, S. 87] das Stück sieht.

⁶⁶⁴ Gonçalves da Silva 1985, S. 95 ; zu Wible vgl. auch Altenhofer 1976, S. 103 ; Rothstein 1987, S. 121-123 ; und Bebendorf 1990, S. 112f., der ihn als „Anti-Mensch-Figur“ definiert.

um das alle Lebensäußerungen erscheinen: die Not und die Maschine. [GW 6, 134]⁶⁶⁵

Tollers Ideal des selbstbestimmten, verantwortlich handelnden Individuums, das sich mit gleichermaßen Gesinnten zu einer mündigen Masse zusammenschließt, erfüllt sich erst, wenn die Eigenschaften Ned Luds mit „politischen und wirtschaftlichen Erkenntnissen“ in Beziehung treten: „[Der Verführte] Ned Lud ist Symbol für die große Volksfraktion, die extreme Leiderfahrungen durchlebt und den Ansatz einer positiven Willensbildung hat, aber durch schicksalsmäßige Bestimmung kein Ziel erreicht.“⁶⁶⁶ Über die Evokation des Schicksalsbegriffs negiert Klaus Bebedorfs Interpretation allerdings Tollers Anspruch, über sein Werk Einfluss auf die gesellschaftliche Realität zu nehmen. Die pessimistische Schicksalsergebenheit, die bereits in *Masse Mensch* und den *Maschinenstürmern* als Option angedeutet wird, tritt in *Hinkemann* und, oberflächlich, *Hoppla, wir leben!* deutlicher hervor: „Die oben genannte Dreieckskonstellation [Antagonisten / Masse], bedeutsam für die drei ersten Dramen, wird ersetzt durch eine unüberbrückbare Gegensätzlichkeit zwischen Hauptfigur und Umwelt, an der beide zugrunde gehen.“⁶⁶⁷ Obwohl

⁶⁶⁵ Vgl. dazu u. a. auch Grunow-Erdmann 1994, S. 106, und Furness 1978, S. 856. Kirsten Reimers sieht ihn, eine Analogie zum klassischen Drama ziehend, als mittleren Helden [Reimers 2000, S. 72], was etwas vereinfachend ist. Ist Jimmy in Parallele zu Christus, John Wible zu Judas lesbar, so nimmt Ned Lud den Platz von Petrus ein [Partie 1988, S. 163]. Unterstrichen wird Ned Luds Nichteignung für die Führungsposition dadurch, dass er „von einer heilen Gegenwelt auf dem Lande“ [Grunow-Erdmann 1994, S. 106] träumt [„Man müßte aufs Land zurück [...] Man müßte Erde haben“, SW 1, DMs, 175] – ein Motiv, das in *Hoppla, wir leben!* wieder aufgenommen wird, um die Realitätsferne des Karl Thomas zu unterstreichen [SW 2, 112 und 118]. Zum realen Vorbild Ned Ludd [sic] als „Wiedergutmacher“ und „Große[r] Vollstrecker“ vgl. Thompson 1987, zweiter Band, S. 634f.

⁶⁶⁶ Bebedorf 1990, S. 122 ; eine kontinuierliche Entwicklung von „Tollers Geschichtsauffassung“ hin zum Pessimismus konstatiert Bebedorf in den ersten vier Dramen Tollers [ebd., S. 186]. Eine „Unbelehrbarkeit der Menschen“ interpretiert Rosemarie Altenhofer [1976, S. 284].

⁶⁶⁷ Rothstein 1987, S. 149.

„[d]ie Figuren Eugen Hinkemann und Karl Thomas [...] beide als Kommentare des Autors zur expressionistischen Erlösungshoffnung seines ersten Dramas zu verstehen“⁶⁶⁸ sind, führt *Hoppla, wir leben!* aber gerade nicht den gleichen Schicksalsbegriff wie *Hinkemann* ein.⁶⁶⁹ Neben dem orientierungslosen, verschiedene Lernstationen⁶⁷⁰ durchlaufenden Karl Thomas präsentiert das Drama mit der Figur des Albert Kroll einen von Erkenntnis getriebenen, verantwortungsbewussten und zugleich – zumindest etwas – erfolgreichen Führer.⁶⁷¹ Kroll sieht seine Aufgabe in der „Kleinarbeit des Tages“ [SW 3, EJD, 184], er arbeitet daran, den Arbeitern Partizipation und geistiges Wachstum durch Bildung zu ermöglichen. Toller führt bereits 1920 aus:

⁶⁶⁸ Ebd. Beide sind keine Führerfiguren [ebd., S. 35]. Karl Thomas ist „nicht 'Held' im Sinn der früheren Dramen“ [D. Klein 1968, S. 124].

⁶⁶⁹ Helen Cafferty sieht auch in *Hinkemann* Tendenzen, die eine Aufforderung zum Zusammenhalt beinhalten [Cafferty 1981, S. 55].

⁶⁷⁰ Wortwahl in Anlehnung an „apprentissage“, Ausbildung [Servin 2008, S. 343].

⁶⁷¹ Zu Kroll siehe S. 188ff. Erfolgreich ist er insofern, als er seinen politischen Maßstäben entsprechend handelt und zumindest einen Teil der Arbeiterschaft erreicht. William Rey hingegen wendet sich vehement gegen die These, Kroll sei als Vorbild angelegt, denn „diese Zuversicht steht im Lichte tragischer Ironie“ [Rey 1983, S. 263], insbesondere in der Wahlkampfzene. Rey übersieht, dass Kroll nicht so sehr in seiner Parteifunktion als vielmehr durch seine Aufrichtigkeit und Entschlossenheit überzeugt: „Kroll will seine Handlungen der Realität anpassen, um seine Ziele zu erreichen. Aus der Erkenntnis der Gegenwart entwickelt er effektive Handlungsstrategien. Der Arbeiter hat sich für eine 'Politik der kleinen Schritte' entschieden, er handelt nach der Vernunft. Thomas dagegen handelt aus dem Gefühl. Er will die Gegenwart schlagartig seinem Ideal anpassen, unabhängig davon, wie die Realität sich wirklich darstellt und ob seine Handlungen angemessen sind“ [Reimers 2000, S. 168]. Daher ist es auch ohne Belang, dass Toller selbst im Unterschied zu der Gruppe um Albert Kroll keiner Partei angehört, wie Martha Gustavson Marks dennoch hervorhebt [Gustavson Marks 1980, S. 186f.]. Die vernunftgeleitete Ausrichtung der „real-operativen Strategie“ Krolls bedeutet aber nicht automatisch, dass er deshalb „in der Lage [ist], den richtigen Zeitpunkt [gesellschaftlicher Veränderung] mit zu bestimmen“ [Chong 1998, S. 136]. Es macht gerade die Realitätsbezogenheit von *Hoppla, wir leben!* aus, dass Toller keine Garantie für den Erfolg von Albert Kroll, Eva Berg und Mutter Meller gibt [Davies 1996, S. 354].

Man vergißt scheinbar, in welchem Stadium der Revolution wir uns befinden, daß uns nur zielklare, praktische Arbeit, vor allem praktische Kleinarbeit gegenwärtig übrigbleibt, ja, daß wir aus taktischen Gründen gezwungen sind, ein Arbeitsprogramm für die nächste Zeit aufzustellen, das als teilweises 'Aufgeben' unserer revolutionären Ziele unklaren und böswilligen Köpfen erscheinen mag. Wir sind vorerst gezwungen, für die demokratische Republik einzutreten, in allen Verwaltungsfragen mitzuarbeiten, ja, wir werden vielleicht gezwungen sein, in absehbarer Zeit, unter völliger Wahrung unserer Selbständigkeit und bei allen Sicherungen, mit den Mehrheitssozialisten ein kleines Stück Zweckweg zusammenzugehen. 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. [...] Der Wille der Arbeiter, die politische Macht zu erobern, muß gestählt werden, aber ebenso muß er die ökonomischen Gesetze erkennen lernen. [SW 3, BadG, 306f.]⁶⁷²

Die vorsichtige Wortwahl Tollers macht deutlich, auf welch schwierigem Terrain er sich bewegt. Der innerparteiliche Druck ist so groß, dass die Bereitschaft zu Kompromissen gerechtfertigt werden muss, auch wenn sie vernunftgeleitet ist. Die Einschränkung durch ein festgesetztes Parteiprogramm führt dann auch zu Tollers Austritt aus der USPD und damit zu seiner politischen Unabhängigkeit: „Deine [Tessas] Zweifel an der Möglichkeit, über die Parteipolitik unserer Tage zu den Menschen zu kommen, ward längst mein Zweifel. Werden die Parteien (Organisationen mit Klüngelbetrieb) den Sozialismus schaffen können? Aber wie sonst?“ [SW 3, BadG, 351].⁶⁷³ Tollers Vorstellung von der Ausbildung reifer Individuen erfordert eine gewisse Flexibilität und die Bereitschaft, Probleme offen anzusprechen und zur Diskussion zu stellen, da „es in der Politik kein absolut gültiges [sic] System gibt“ [SW 4.1, QD, 147]. Der Druck, der sozial und politisch auf das Individuum ausgeübt wird, fungiert als Regulativ. Sonja Irene L. erweist sich in *Masse Mensch* nicht als

⁶⁷² Dazu Rothe 1983 (²1997), S. 76: „Statt der Herrschaft der Phrase, hämmerte Toller seiner Partei, der USP, ein, sei *praktische Kleinarbeit* notwendig.“ Zum Status von „zähe[m] Arbeiten und unermüdliche[r] Vorbereitung erstrebter Ziele“ in *Hoppla, wir leben!* vgl. D. Klein 1968, S. 127.

⁶⁷³ Es ist auch zu bedenken, dass die Masse in *Masse Mensch* „beiden Führern [...] die Verbindung mit der politischen Situation außerhalb von Parteien“ gewährt [Choluj 1991, S. 79].

eine von ihren Überzeugungen getragene, unbeirrbar Führerfigur, sondern wird zwischen den Werten des Namenlosen und ihres Mannes aufgerieben. Obgleich sie eigene, pazifistisch-sozialistisch geprägte Überzeugungen hat, kann sie diese nur durch passives Verhalten verteidigen:

The Woman obviously welcomes death now as penance for the guilt she deeply feels. [...] The Woman seeks moral retribution upon herself, atonement, and perhaps martyrdom. She goes to her death with her ideals intact and her faith in man undiminished, and in fact sees her demise as a just integrant of her ideals. Danton desires death because he has lost all sense of values; the Woman desires death in order to preserve her values.⁶⁷⁴

Das Beispiel Sonja Irene L.s kann nicht nur positiv aufgefasst werden. Der Impuls, der von ihrem Tod auszugehen scheint, wird nicht weiter ausgeführt. Hans Marnette geht gar davon aus, Sonja Irene L. „verzichte[] faktisch auf die proletarische Revolution.“⁶⁷⁵ Liest man *Masse Mensch* unter dem Gesichtspunkt erfolgreicher Führerschaft, so wird deutlich, dass diese von keiner

⁶⁷⁴ Hoelzel 1979, S. 247 ; ähnlich auch Kim 1998, S. 125. Christian Klein [2003, S. 253] bescheinigt Sonja Irene L. Romantismus und geht davon aus, Toller wolle über sie einer unangepassten christlichen Ethik das Wort reden.

⁶⁷⁵ Marnette 1963, S. 204, wobei man aber dessen marxistische Perspektive nicht vergessen darf, die diesen Vorwurf nährt, da die Revolution im Marxismus der einzige Weg des Umbruchs ist. Kirsten Reimers sieht die Schicksalsergebenheit Sonjas als Katalysator einer „Läuterung“ zweier Gefangener [Reimers 2000, S. 54]. Darin ist zwar eine Hoffnung angelegt [Harrison 1988, S. 115 ; Partie 1988, S. 149], diese bleibt aber fragil [Chong 1998, S. 48 ; Marnette 1963, S. 209 ; Reimer 1971, S. 52 ; Dove 1986, S. 450f.] und ambivalent [Pitcock 1979, S. 78f. ; Davies 2002, S. 269]. Eine besonders weitreichende positivierende Interpretation bei Smith 2007, S. 21, die darin eine positive Darstellung weiblicher Eigenschaften sehen will, um ihre feministische Interpretation zu stützen, und Schapkow 1996, S. 31: „Nach der Erschießung der Frau wachsen die beiden Gefangenen im letzten Bild zu neuen Menschen, indem sie deren Opfer erkennen“. Differenzierter Ossar 1976, S. 196: „This model suffices to convert the two prisoners in the end and the woman’s husband as well. But whether her martyrdom does any good for the masses depends solely on a rather subjective decision of the poet to be either an optimist or a pessimist concerning the possibilities of Messianism. Certainly past experience has not been encouraging“. Worauf Ossar die Annahme stützt, die beiden Gefangenen und der Ehemann hätten eine Wandlung durchlaufen, bleibt unklar; diese Überzeugung begegnet allerdings auch bei Willard 1988,

Figur ausgefüllt wird. Der Namenlose, „distanzierter Theoretiker der Revolution“ und der „Gewalt“⁶⁷⁶, diskreditiert sich durch die Rücksichtslosigkeit, mit der er die Masse als Machtinstrument behandelt, Sonja Irene L. hingegen durch ihre Passivität.⁶⁷⁷ Über diese These hinausgehend ist die Verbissenheit, mit der sie sich opfert, letztendlich Ausdruck einer Ziellosigkeit. Im Gegensatz zu Friedrich, der sich der Komplexität der Masse in der *Wandlung* noch nicht bewusst ist und sich mit dieser Frage auch nicht auseinandersetzen muss, da sein Gegenspieler in der Dramenrealität kaum präsent ist, kann sich Sonja Irene L. nicht zielstrebig an die Spitze der Bewegung setzen. Sie fordert zwar zum Streik auf [SW 1, 81f.], hat aber kein Führungskonzept entworfen, mit dem sie Widrigkeiten begegnen könnte.⁶⁷⁸ Sie verfügt in gewisser Weise

S. 64. Daher ist auch die These, der Märtyrertod sei in Tollers Dramen generell eher positiv besetzt [Willard 1988, S. 313f.], zu undifferenziert.

⁶⁷⁶ Rothstein 1987, S. 98.

⁶⁷⁷ „Dadurch gelingt es Toller, den Anspruch des Namenlosen auf politische Führung zu relativieren, indem er ihm zugleich eine irrationale Vergötzung von Masse und Gewalt unterstellt. Die Erfordernis politischer Gewaltanwendung wird von Toller in seiner Tragödie nicht verneint, doch weder der kompromißlose Pazifismus Sonjas, noch die Skrupellosigkeit des Namenlosen, von der Brutalität des Mannes ganz zu schweigen, vermögen den Zuschauer davon zu überzeugen, daß Sonjas Anspruch auf Politik mit ihrem Ideal von Emanzipation zu vereinbaren ist. Die Demontage beider Strategien, und das historische Scheitern der Revolution im Theater wie in der Wirklichkeit verweisen auf jene Variante von Marxismus, wie ihn Toller verstanden wissen wollte“ [Lixl 1986, S. 60].

⁶⁷⁸ Die Frau biete einer „notleidende[n] Masse“ „keinerlei pragmatische Perspektive“ [Schulz 1996, S. 295]. Der Namenlose und John Wible scheinen Ziele zu versprechen, die einfacher erreichbar sind [Harrison 1988, S. 90]. Sonja Irene L., aber auch Jimmy Wible scheitern in praktischer Hinsicht, wenngleich ihre Ethik unangetastet bleibt [Eichenlaub 1980, S. 95f., und Reimer 1971, S. 68, zu Sonja; auch Dove 1986, S. 130f.; Partie 1988, S. 135f., 146-150, 164, 342, der widersprüchlich argumentiert; sowie Kim 1998, S. 344: „Das ethische Verlangen des Führers ist für die Masse, die mit der gewaltsamen Macht des Systems konfrontiert wird, schwer realisierbar und überfordert sie“]. Helena Woithe Soudek meint, Jimmys Märtyrertod führe zu einer Harmonie mit den Webern, die eine Zukunftshoffnung beinhalte [Woithe Soudek 1974, S. 119f.], da der „Wandlungsunwillen“ [ebd., S. 128f.] nun weichen werde [ähnlich Willard 1988, S. 91-93], wohingegen Rania Elwardy [2009, S. 118] gerade Jimmys Idealismus als Grund seines Versagens sieht, da er die Masse falsch

„über das *eine* Bewußtsein [...], das über allem steht“⁶⁷⁹, aber nicht über ein strategisches Wissen, welches zukunftsorientiertes Handeln ermöglichen würde. Sonja Irene L. scheitert nicht, „weil auch die Masse mit ihren Hoffnungen scheitert“⁶⁸⁰, oder sie „zu früh“ lebt [104], sondern weil ihr Plan nicht ausgereift ist. Aus diesem Grund fällt es dem Namenlosen leicht, sie zu destabilisieren.⁶⁸¹ Auch in den *Maschinenstürmern* führt weder die „blindwütige“ noch „die von kalten Parteiführern geplante“⁶⁸² Aktion zum Ziel. Unter

einschätze; ähnlich argumentierten bereits Bell 1938, S. 66; Willard 1988, S. 96f.; und Kim 1998, S. 287. Richard Dove [1986, S. 170] stellt heraus, dass Jimmys Optimismus der Situation nicht angemessen sei. Martin Reso betont, dass die Situation Jimmys und Sonja Irene L.s trotz gewisser Ähnlichkeiten nicht vollkommen gleichartig ist [Reso 1957, S. 158]; Jimmys Tod weise mehr noch als der Sonja Irene L.s neue Wege [ebd., S. 162]; so auch der Tenor bei Harrison 1988, S. 127 und 130f.], allerdings ist er ausdrücklicher Opfer [Pittock 1979, S. 96]. Sie sterben aber gerade nicht, wie Sigurd Rothstein annimmt, „in der Synthese von Führer- und Opferrolle [...] als wegweisende Märtyrer der Revolution“ [Rothstein 1987, S. 147; aus dieser Perspektive proklamiert er in Bezug auf Wotan, er verhalte sich „zu den obengenannten Figuren wie ein falscher Prophet zu veritablen Erlösergestalten“, ebd., S. 203; Robert Reimer sieht *Masse Mensch* als Märtyrerdrama, Reimer 1971, S. 43; zudem spricht er [ebd., S. 87], wie auch Rosemarie Altenhofer, S. 107, von Jimmy als „Märtyrer“]. Die Ambivalenz, die von diesen beiden Figuren auf symbolischer Ebene ausgeht, setzt das klassische Heldenverständnis außer Kraft: „Tragödie und Tragik sind nicht mehr möglich, wenn ein Führer des Volkes handelt; denn da Volk unbesiegbar, unverwüsthlich und untragisch ist, muß es auch sein aktiver Held sein. [...] Der sich opfernde Held ist eine häufige Figur der Dramen mit der dramatis persona Volk. Er imitiert das Bild vom Leiden Christi“ [Schlaffer 1972, S. 52].

⁶⁷⁹ Wierschin 1986, S. 270.

⁶⁸⁰ Chohuj 1991, S. 72. Am Ende von *Masse Mensch* befindet sich Sonja Irene L. in einer „Vereinzlung [...], die dann ohne die Position 'Gemeinschaft' als existentielle Einsamkeit und Fremdheit erkannt und ertragen werden muß“ [Allkemper 2002, S. 224f.].

⁶⁸¹ Und nicht, weil sie weiblichen Geschlechts ist – eine These, die Sigurd Rothstein aufstellt. Rothstein sieht Sonja Irene L. über ihr Geschlecht als Antipode des Massenführers charakterisiert [Rothstein 1987, S. 91f.; ähnlich argumentieren Kim 1998, S. 118, und Rinke 2010, S. 109]. Christian Klein sieht die Gefahr einer „anesthésie générale“, da Sonja Irene L. kein Gegenangebot vorbringen kann [C. Klein 2003, S. 251].

⁶⁸² Rinke 2010, S. 112. Jimmys Taktik zielt auf „eine umgreifende gesellschaftliche Veränderung“ ab [Altenhofer 1976, S. 101], ist aber nicht auf die Opposition der Mächtigen vorbereitet, mag Jimmy nun „seiner Zeit voraus“ [ebd., S. 98] sein oder nicht.

Einbeziehung der komplexen Situationen und der Herrschaftsanalysen späterer Dramen „wirkt Tollers Protagonist [Friedrich in der *Wandlung*] weltfremd und lächerlich. Mehr noch: Von ihm geht Gefahr aus [...] mit seiner predigtartigen Propagandarede“⁶⁸³.

Die Studentin, die Friedrich „dienen“ will, erkennt lustvoll: „Lass die andern, du vergewaltigst sie nur ... vergewaltigst sie zum Guten“ [36]. Das Verhalten der Masse ist ein Indikator für die Qualität der Führung: „In Tollers beiden Komödien ist [die Masse] unter der Bezeichnung 'Menge' [...] ein negativ gesehenes, anonymes und unförmiges Gebilde, deren Funktion ausschließlich darin besteht, als Lautkulisse die jeweils herrschende Stimmung zu artikulieren.“⁶⁸⁴ In *Masse Mensch* äußert sich die Masse zwar, sie muss aber „Resonanzboden“⁶⁸⁵ bleiben, da sie aufgrund der Differenzen, mit denen die beiden Führungsfiguren kämpfen, mit diesen in keinen konstruktiven Bezug treten kann: „Alle scheitern als Wegbereiter [...] Zum Richter über die eigene Niederlage setzt Toller auf dem Theater das Kollektiv der 'Masse', deren Schicksal sich selbst überlassen bleibt.“⁶⁸⁶ Ebenso ziellos wie Sonja Irene L. irrt Karl Thomas durch *Hoppla, wir leben!* – auch er hält an einem Ideal fest, dem seine Mitmenschen mit Unverständnis begegnen, und glaubt dieses in einer Verzweiflungstat retten zu können. Die Ohnmacht der beiden Figuren verstärkt auf der Rezeptionsebene den Eindruck, dass es nicht so sehr darauf ankommt, dem Beispiel eines Führers zu folgen, sondern darauf, dass sich der Mensch aus seiner Ohnmacht befreit. Die Aufgabe von Führerfiguren liegt in Tollers Gedankenwelt darin, den Abstand zwischen Führern und Geführten zu verringern und Illusionen abzubauen:

⁶⁸³ Hillesheim 2011, S. 369. Die von ihm angestrebte „vorrevolutionäre Revolution“ zur Brüderlichkeit baut „auf dem Prinzip der Suggestion auf“ [Altenhofer 1976, S. 31].

⁶⁸⁴ Rothstein 1987, S. 226.

⁶⁸⁵ Altenhofer 1976, S. 293.

⁶⁸⁶ Lixl 1986, S. 65. Wobei anzumerken ist, dass Lixls Formulierung implizit von der Notwendigkeit einer Führerfigur ausgeht.

Ohne Götzenbilder leben können, das ist eine der entscheidenden Fragen. Götzenbilder sind sogar die Fiktionen, die als 'lebensnotwendig' gelten. Fromm sein wie der, der an Götzenbilder glaubt – und doch kein Götzenbild nötig haben. Keines. Dennoch wollen. Dennoch handeln. Wer es kann, der ist frei. [SW 3, BadG, 406]

Das Aufgeben von Illusionen bedeutet allerdings nicht, dass Toller den „Glauben“ an gemeinsame Ziele als überflüssig markiert: „Das Volk hat feinen Instinkt für Mut und Unbedingtheit, für Wahrheit und Glauben an die Sache. Wo es diese Kräfte nicht sieht, erlahmt es. Möge nicht der Tag kommen, da das Volk seinen Führern nicht mehr folgt, weil es ihnen nicht mehr glaubt“ [SW 4.1, QD, 148 ; gleichlautend SW 4.1, *Reichskanzler Hitler*, 505].⁶⁸⁷ Indem sich der Führer dafür einsetzt, die Masse mündig zu machen, akzeptiert er, dass er selbst wieder Teil der Masse werden wird. Sobald aber der Führer nicht an seiner Macht festhält und sich Maßnahmen zum langfristigen Macht-ausbau sperrt, wird der Mythos vom Führer als Kultfigur dekonstruiert. Nicht das Zurückhalten, sondern gerade die Bereitstellung von Informationen steht im Mittelpunkt des Führungskonzepts, welches Toller vertritt: „Wir hätten das Volk früher über die wahren Machtverhältnisse in Deutschland aufklären müssen, daß wir es nicht taten, war unsere Schuld“ [SW 3, EJiD, 191].⁶⁸⁸ Die Masse entwickelt sich im Zuge von Bildungs- und Partizipationsmöglichkeiten zu einem Zusammenschluss aufgeklärter Individuen. Der irrationale Glaube an die Allmacht des Oberhauptes eines Staates oder einer Bewegung wird abgelöst von der Bereitschaft, die Gesellschaft in praktischer Arbeit selbst zu gestalten:

⁶⁸⁷ „Die Revolution ist zum Scheitern verurteilt, so Tollers Einsicht, wenn ihre Führer nicht wirklich die Massen auf ihrer Seite haben“ [Rinke 2010, S. 111].

⁶⁸⁸ Dies korrespondiert mit der „Aufgabe eines politischen Schriftstellers, das problematische Verhältnis zwischen dem Individuum und seiner Umwelt, in diesem Fall der Weimarer Gesellschaft, in seinen Werken zu thematisieren, um damit die breite Öffentlichkeit aufzurütteln und über die Wirklichkeit der Entwicklungen der Zeit aufzuklären“ [Lamb 1978, S. 186]. „Tollers Schriften [überliefern] ein seltenes Gemisch seismographischer Denk- und Geschichtserfahrungen, die aus Überdruß und Mangel an Gegenüberstellung mit der Wirklichkeit Weimar-Deutschlands entstanden“ [Lixl 1986, S. 56].

KARL THOMAS: Was geht mich die Wahl an. Deinen Glauben zeig mir, den alten, der Erde und Himmel und Sterne fortfegte.

ALBERT KROLL: Du meinst, den hab ich nicht mehr? Soll ich dir aufzählen, wie oft wir ausbrechen wollten aus den verfluchten Sielen? Soll ich dir die Namen nennen der alten Kameraden, die ermordet wurden, eingesperrt, gehetzt?

KARL THOMAS: Nur der Glaube zählt.

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

KARL THOMAS: Die großen Führer haben nicht so gesprochen.

ALBERT KROLL: Glaubst du? Ich stell mir das anders vor. Drauflos marschierten sie. Unter den Füßen Glas. Und wenn sie durchsahen, sahen sie den Abgrund aus Feindschaft der andern und Dummheit der eigenen. Und sahen vielleicht noch mehr.

KARL THOMAS: Keine Handbreit hätten sie geführt, würden sie je gelotet haben die Tiefe unter sich.

ALBERT KROLL: Gelotet nie. Gesehen immer. [SW 2, Hwl, 123f.]

Das partizipative Konzept, das Toller propagiert, ist von sozialistischen Vorstellungen beeinflusst: „nur die Armen sind verführbar [...] Unser Ziel ist nicht Machterweiterung, sondern Kulturvertiefung, nicht geistlose Organisation, sondern Organisation des Geistes“ [SW 3, EJD, 160]. Materielle Not und Zugang zu Bildung sind Teil eines Problemkomplexes. Der Weg zu gesellschaftlicher Teilhabe führt über ökonomische und bildungspolitische Voraussetzungen. Geschaffen werden können diese aber nur durch die Arbeit bereits aufgeklärter Arbeiter wie Albert Kroll: „Tollers Spiel kennt keine 'Großen', es folgt dem [...] Diktum Rubiners: 'Es gibt keine Führer mehr.' Doch im Unterschied zu Rubiners 'heiligem Mob' verzichtete Toller, darin die neue Sachlichkeitshaltung ernstnehmend, auf jede Mythisierung des Proletariats, der 'Massen'.“⁶⁸⁹ Dementsprechend verteilt Toller die Hauptrolle in *Feuer aus den Kesseln* auf eine Gruppe von Matrosen, innerhalb derer es zwar eine „Abstufung der Bewußtheit“⁶⁹⁰ gibt, die aber als Teil eines größeren Ganzen gezeigt wird. Vom demokratischen Gesellschaftsmodell der Weimarer Republik setzt sich dieses Konzept ab, da es die Bildung des Menschen zum

⁶⁸⁹ Rothe 1989, S. 195.

⁶⁹⁰ D. Klein 1968, S. 161 ; siehe 4.2, Anm. 290.

selbstbestimmten und -bestimmenden Individuum als „Aufgabe“⁶⁹¹ wahrnimmt und nicht als Gegebenheit.⁶⁹²

Insgesamt attestiert Toller den Verantwortlichen der Weimarer Republik ein Versagen, nicht zuletzt, weil die Republik „ihre gefährlichsten Gegner 'nicht ernst' nimmt“ und damit beweise, „daß sie sich selbst nicht ernst nimmt“ [SW 3, BadG, 398]⁶⁹³. Der Republik sei es nicht gelungen, ihre „Helden“ als Beispiel im kollektiven Gedächtnis zu verankern: „All jene Männer, die aus freier Selbstbestimmung, aus selbständiger Verantwortung und Einsicht, den Weg des Lebens für eine Idee wählten, die der Menschheit dient [...]. Die deutsche Republik hat ihre kühnsten Pioniere geächtet und verraten“ [SW 4.1, DVdP, 340].⁶⁹⁴ Durch Bildung wird „das Prinzip der Machtpolitik“ [SW 4.1, QD, 122], das sich, vom Kaiserreich übernommen, in den politischen Rängen der Weimarer Republik fortsetzt,⁶⁹⁵ aufgebrochen: „Toller wollte aufgrund seiner Kriegserfahrungen einen anderen Führungsstil praktizieren, der jedoch für die

⁶⁹¹ „Das Wort Aufgabe hat einen doppelten Sinn: Verzicht und Forderung. Alte Werte aufgeben, heisst: sie begraben. Neue Werte aufgeben, heisst: sie schaffen“ [SW 4.1, DVdP, 341].

⁶⁹² Zum Grundprinzip der Demokratie äußert sich Toller jedoch spätestens im antifaschistischen Kampf positiv: „Die Demokratie war ein Meilenstein in der Geschichte der Völker. Sie beruht auf der Selbstverantwortlichkeit des Menschen“ [SW 4.1, UKuD, 408]. Ähnlich formuliert Toller in *Sind wir verantwortlich für unsere Zeit?* [SW 4.1, 378 ; vgl. dazu auch Spalek 1973, S. 99].

⁶⁹³ Vgl. dazu auch SW 4.1, QD, 148: „Die Republik hat alles vergessen und nichts gelernt. Die Reaktion hat nichts vergessen und alles gelernt.“ Sowie SW 4.1, UKuD, 404: „Die Republik war zu schwach. Zu schwach gegen ihre Feinde.“

⁶⁹⁴ Vgl. dazu auch SW 2, FadK, 328: „SCHEIDEMANN: Liebknecht ist ja nicht ernst zu nehmen. [...] STIMMEN: [...] Gehen Sie mir mit Liebknecht! Der Mann war ein Psychopath sein Leben lang.“

⁶⁹⁵ Übernommen auf Seiten der politischen Klasse: „Die Republik hatte zu viele Führer, die sich auf die Mächte der Vergangenheit stützten und nicht auf das Volk, den Träger der Zukunft“ [SW 4.1, UKuD, 403]. Übernommen auf Seiten des Volks: „Die auf reale Missstände in der Weimarer Republik bezogene Kritik an Relikten des Wilhelminismus, dessen Untertanen- und Mitläufergesinnung eine Gefahr für jede demokratische Gesellschaftsform darstellt, soll durch die literarische Parallele eines Prototyps wilhelminischen Untertanengeistes [Wotan] verstärkt werden“ [Altenhofer 1976, S. 229].

damaligen Verhältnisse (autoritär erzogene Proletarier) ungeeignet war.“⁶⁹⁶
An erster Stelle steht der Entschluss zur Arbeit:

Selten getraute sich der deutsche Arbeiter zu verantwortlichem Führertum. Immer war er bereit, Führung und Ämter dem ersten Besten, dem ersten Schlechtesten zu übertragen [...] Uns fehlte die Kühnheit. Wir hatten Angst. [...] Ich bin das Chaos! Hütet euch! [SW 4.1, QD, 135]

Wer auf die Macht nicht vorbereitet ist, fühlt sich unfähig, zu führen.⁶⁹⁷ Diese Zögerlichkeit hängt eng mit erlernter Abhängigkeit zusammen, aber auch mit organisatorischen Fragen: „Wie können wir praktisch arbeiten?“ [SW 4.1, LkB, 172]. Angesichts der „Ohnmacht der Intellektuellen“⁶⁹⁸, an die Toller zunächst Anschluss sucht,⁶⁹⁹ konzentriert er sein Konzept der praktischen Arbeit auf das Proletariat und die Jugend, die er als Hoffnungsträger in seine

⁶⁹⁶ Wolf-Dieter Krämer: Ernst Toller und die Bohème. In: Die Rote Republik 2004 [= Schriften der Erich-Mühsam-Gesellschaft 25], S. 86.

⁶⁹⁷ Gustavson Marks 1980, S. 159.

⁶⁹⁸ Altenhofer 1976, S. 284f. Diese Ohnmacht setzt sich in der Figur Sonja Irene L.s fort, was die These widerlegt, „Toller [stelle] durch die Wahl einer Intellektuellen als Protagonistin die Notwendigkeit der Zugehörigkeit zu der Arbeiterklasse bei der revolutionären Aktivität grundsätzlich in Frage“ [Chołuj 1991, S. 70]. Vor allem „können mit der Figur der Sonja bestimmte Kenntnisse und Erkenntnisse gesellschaftspolitischer Strukturen eingebracht werden: Sie hat Einblick in den Lebensstandard der Bürgerlichen, weiß um die Mechanismen kapitalistischer Bereicherung sowie um die propagandistischen Methoden der Presse zur Manipulation der Öffentlichkeit. Diese Erkenntnisse dienen innerhalb des Stückes der Aufklärung der Arbeiter, außerhalb des Stückes zu der des Publikums“ [Grunow-Erdmann 1994, S. 78]. Zur Beziehung von Intellektuellem und Volk vgl. auch Mazellier-Grünbeck 1994, S. 153. Carel ter Haar sieht „Einsamkeit und Ohnmacht [als] zentrale Themen in Tollers Werk. Es fügt sich noch ein weiteres hinzu, das der Verantwortung. Die Verantwortung für den Mitmenschen und für die Zeit zwingt den einzelnen, trotz seines Wissens um die eigene endgültige Einsamkeit und Ohnmacht, die letzten Endes all seine Anstrengungen sinnlos zu machen scheinen, 'dennoch' sich der Wirklichkeit der Zeit zu stellen, sich mit ihr auseinanderzusetzen und zu versuchen, sie zu beeinflussen“ [ter Haar 1977, S. 6].

⁶⁹⁹ „Klarheit will er [Henri Barbusse] vor allem finden, und er glaubt anfangs, die geistigen Menschen, die Intellektuellen müßten die Berufenen sein“ [SW 4.1, QD, 154]. Toller formuliert seinen Anspruch an die und das Versagen der Intellektuellen prägnant: „Von geistigen Menschen verlangt man mehr, verlangt, daß sie sich mit den Fragen, die uns alle

Überlegungen einbezieht: „Viele Wege ging diese Jugend, falschen Göttern folgte sie und falschen Führern, aber stets bemühte sie sich um Klärung und um die Gebote des Geistes“ [SW 3, EJD, 101].⁷⁰⁰ Seine eigenen Erlebnisse, insbesondere die Lauensteiner Tagung und die allgemeine Verhaltenheit bedeutender Intellektueller betreffend,⁷⁰¹ dienen als Ausgangspunkt einer Analyse, die den fehlenden Bezug von Führungspersonlichkeiten aller Ebenen zur Jugend aufzeigt und die fehlgeleitete Erziehung der Jugend anklagt:

angehn, beschäftigen, daß sie Dunkles erhellen, Wege zeigen, Fragen klären. Nichts davon war geschehn. Einmal, als sich die Gelegenheit dazu bot, haben neun Zehntel es peinlich vermieden“ [SW 4.1, *PEN-Kongreß in Polen*, 499]. Die Intellektuellen sollen sich aktiv in die Gesellschaft einbringen und so „eine Aristokratie nicht der Geburt, sondern des Geistes, der Leistung, der Bewährung bilden. Mit höheren Pflichten berufen, nicht mit materiellen Vorrechten ausgestattet“ [SW 3, EJD, 259]. Rosemarie Altenhofer führt an, die „revolutionäre[] Bewegung 1918/19 [sei] von wenigen Intellektuellen, für die Sonja Irene L. hier stellvertretend auftritt, als unbedingte politische Notwendigkeit in die Massen hineingetragen“ worden [Rosemarie Altenhofer: „Masse Mensch“. Nachwort zu: Ernst Toller: *Masse Mensch*. Hrsg. von Rosemarie Altenhofer, Stuttgart 1979, S. 57-77. Zitiert nach Hermand 1981, S. 134].

⁷⁰⁰ Zu Tollers „youth socialism“ vgl. Schouten 2007. Zur Jugendmotivik u. a. auch Gustavson Marks 1980, S. 205-207 ; Dove 1986, S. 259 ; ter Haar 1977, S. 153 [Jugend „als geistige Haltung“] ; Eichenlaub 1980, S. 140, 161 und 214 ; Fotheringham 1998, S. 115 ; sowie Bernhard Grau: Kurt Eisner und sein Verhältnis zur Jugend im Ersten Weltkrieg und in der Zeit der Revolution (1918/19) aus der Perspektive Ernst Tollers. In: *SdETG 1*, S. 47-58. Vgl. auch SW 3, BadG, 321: „Es gibt keine Phalanx der geistigen Arbeiter in Deutschland. 1848 mag es sie gegeben haben. [...] Man muß sich damit abfinden und Charakterstärke, Mut, Verantwortlichkeitsgefühl bei jungen, nicht kriegsverseuchten Proletariern suchen.“

⁷⁰¹ „In diesen Zeiten, deren Sinn viele Menschen nicht mehr zu fassen vermögen, sollen die Berufenen über Sinn und Aufgabe der Zeit miteinander sprechen. [...] Alle sind sie aus ihren Arbeitsstuben aufgeschreckt worden, alle zweifeln sie an den Werten von gestern und heute. Nur die Jungen wollen Klarheit. Reif zur Vernichtung scheint ihnen diese Welt, sie suchen den Weg aus den schrecklichen Wirren der Zeit, die Tat des Herzens, das Chaos zu bannen, sie glauben an den unbedingten, unbestechlichen Geist, der seiner Verpflichtung lebt und der Wahrheit. Aber diese Männer, die sie als des Geistes Träger verehren, sind keine biblischen Propheten, die eine verirrt Welt mit mächtigem Wort richten und verdammen, die bereit wären, den Zorn der Könige und Tyrannen furchtlos zu ertragen, sind keine Rebellen und Aufrührer, sie flüchten sich in das Gespinnst lebensferner Staatsromantik. [...] Die Jugend klammert sich an Max Weber, seine Persönlichkeit, seine intel-

[...] um sie so immun zu machen gegen das Gift der Phrase. Das war gewiss keine leichte Aufgabe. Überall hätte sie durchgeführt werden müssen, im Geistigen, im Alltag, in der Familie, in der Schule, im öffentlichen Leben. Die Götzen der militärischen Geisteswelt hätten gestürzt werden müssen. [...] Überall in Schulen, in Büchern, in Filmen [...] wurden den falschen Helden Denkmale gesetzt und zu Symbolen für die deutsche Jugend erhoben. [...] Aber die Jugend hätte die Achtung und Bewunderung vor dem heroischen Leben lernen müssen, das sich täglich und stündlich in geistiger und praktischer Arbeit bewährt. [SW 4.1, DVdP, 340]⁷⁰²

Das elfte Bild der Wandlung versammelt alle Vertreter der Instanzen – Wissenschaft, Kirche, die Elterngeneration allgemein – die bei der Erziehung der Jugend zu verantwortungsvollen Individuen versagt haben. Tollers Texte decken die Tatsache auf, dass „[d]as Volk [...] selbst in demokratischen Zeitaläufen weiterhin seinen traditionellen Heldenkult“⁷⁰³ pflegt. An die Stelle dieses Heldenkults müsse „praktische Arbeit“ treten, die bisher von den „stolzen Statisten“⁷⁰⁴, aber auch den professionellen „Realpolitikern“⁷⁰⁵ der Weimarer Republik vernachlässigt worden sei.

lektuelle Rechtschaffenheit zieht sie an. [...] Die Tagung in Lauenstein hat mich tief enttäuscht. Große Worte wurden gesprochen, nichts geschah. Alle schweigen. Wer wird endlich sprechen? Vielleicht der Dichter der *Weber*, Gerhart Hauptmann? [...] Ich schreibe ihm einen Brief. Sie dürfen nicht länger schweigen, schreibe ich, Ihr Werk verpflichtet Sie, wir jungen Menschen warten auf das Wort eines geistigen Führers, an den wir glauben, Sie haben sich täuschen lassen, wer tat es nicht, jetzt müssen Sie, der Dichter des leidenden Menschen, Ihren Irrtum bekennen, Ihr Wort wirkte mächtiger als der Appell der Generale, es wäre der Ruf zum Frieden, es würde die Jugend Europas sammeln. Keine Antwort kam von Gerhart Hauptmann“ [SW 3, EJD, 156-159 ; vgl. dazu auch ter Haar 1977, S. 157-162 ; Eichenlaub 1980, S. 49 ; Hempel-Küter 1997, S. 103].

⁷⁰² Insgesamt wurde es versäumt, die alten Werte durch neue zu ersetzen [Harrison 1988, S. 326].

⁷⁰³ Rothe 1983 (²1997), S. 113.

⁷⁰⁴ „das Volk wählte als Programm die Republik, und so wird es Fraktionen geben, die den stolzen Statisten eines Dramas gleichen [...] Das gilt besonders für jene Professoren, die aus den Debattierklubs in die raue Luft der Politik sich versetzt sahen, sie wußten selbst nicht wie, und die heute mit Schauern konstatieren, daß die Republik kein Ende sondern ein Anfang ist, die schöne Staatsform noch kein Ziel, und die Forderungen der proletarischen Massen mit ästhetisch-lyrischen Gefühlen sich schlecht vertragen“ [SW 4.1, *Das neue Spanien*, 697].

⁷⁰⁵ Toller verurteilt „jene[s] Hin- und Herlavieren, daß sich 'Realpolitik' nennt und doch nur letzte politische Hilflosigkeit ausdrückt“ [SW 4.1, QD, 146]. In Tollers Texten werden

Desavouiert wird dieser Typus im *Entfesselten Wotan*: „Herr Wotan! Ihr Gefühl in Ehren! Realpolitik! Realpolitik! Gefühl muß schweigen, wo Zukunft uns verpflichtet“ [258]⁷⁰⁶; ein prägnantes Beispiel gestaltet Toller in der Folge mit der Figur des Wilhelm Kilman in *Hoppla, wir leben!*: „Es gelingt Toller, sehr komplizierte Wechselbeziehungen im Herrschaftsmechanismus mit kurzen kräftigen Zügen zu gestalten“⁷⁰⁷. Pickel, enttäuscht ob der Tatenlosigkeit Kilmans, hebt hervor, dass ihm die Macht vom Volk zugewiesen worden ist: „Haben wir Sie nicht zum Minister gemacht?“ [140].⁷⁰⁸ Pickel, so obrigkeitshörig er auch ist, vertritt hier eine durchaus richtige Vorstellung von Demokratie. Er wird aber immerzu enttäuscht, da die Verantwortlichen die demokratischen Grundwerte nicht in der gleichen Weise verinnerlicht haben wie er. Kilmans vorsichtiges Verstecken hinter seiner Machtposition provoziert Karl Thomas zu dem Ausruf: „Du wirst dich heute verantworten“ [144]. Kilman scheint zwar guten Willens zu sein – er lehnt das perlenbesetzte Etui aus Gold ab, das der Bankier Kilmans Frau schenken möchte [134] –, erscheint aber als Spielfigur, die von den kapitalistischen Interessengruppen geschickt geleitet

Politiker meist als „eigennützig[e] Schieber[], Opportunisten und blinde[] Demagogen“ dargestellt [Weisberger 1994, S. 169], die mit „rechnende[m] Verstand“ [SW 1, DMs, 136] agieren, aber auch ohnmächtig sein können – wie Laban, der „gebrochene Vater“ in *Nie wieder Friede!* [SW 2, 564].

⁷⁰⁶ Zu Wotans affirmativer Aussage, er sei Realpolitiker, vgl. auch Durzak 1979, S. 145.

⁷⁰⁷ Kändler 1970 (1981), S. 106. Vgl. auch Chong 1998, S. 131: „Als 'Realpolitiker' betreibt Kilman geschäftstüchtigen Opportunismus“. Weniger negativ sieht ihn Michael Ossar, der Kilman zwar „Bismarxismus“ bescheinigt [Ossar 1980, S. 145 nach Erich Mühsam: Bismarxismus. In: *Fanal 5* (Februar 1927), S. 65-71], ihn zugleich aber auch als kompetenten Politiker wahrnimmt [ebd., S. 142]. Kilman scheint an seine Aufgabe zu glauben [Gustavson Marks 1980, S. 177]. „In sich sind Kilmans Argumente durchaus stimmig“ [Reimers 2000, S. 172].

⁷⁰⁸ Auch Wotan wird die Macht von der Masse zugewiesen, wenngleich er deren Macht negiert, um seine eigene Position zu stärken: „Der Mob hat versagt, der schlichte Frisör, er wird Europa retten“ [SW 1, 245]. Die Machtergreifung erfolgt „nicht gegen den Willen der Volksmassen [...], sondern als die Erfüllung teils vorhandener, teils propagandistisch suggerierter Wünsche“ [Altenhofer 1976, S. 306]. Wie bereits in *Masse Mensch* deutlich geworden ist, macht die Akzeptanz dieser Machtzuweisung verantwortlich: „Die Masse hat ein Recht auf dich“ [SW 1, 102].

wird:⁷⁰⁹ „[D]ie Herrschenden sind verstrickt in das feinmaschige Netz der Interessen, Ehrbegriffe, Moralwerte der Gesellschaft“ [SW 3, EJD, 163]. Ähnlich plan- und machtlos sind auch die USP-Vertreter in *Feuer aus den Kesseln*.⁷¹⁰ „DITTMANN: Was ihr tun sollt? Ihr müßt sehr vorsichtig sein“ [SW 2, 329]. Solch beruhigende, aber inhaltsleere Phrasen findet sich bereits bei Kilman: „Es wird niemand ein Unrecht geschehen“ [111]. Seine Arbeit beschränkt sich auf den Erhalt des Status quo⁷¹¹ und zielt vor allem darauf ab, das Chaos, welches die Masse in sich trage, zu verhindern.⁷¹² Indem Kilman dem Volk die Fähigkeit zu vernünftigen Handeln abspricht, verhindert er ein Mündigwerden. Diese Thematik nimmt Toller an anderer Stelle nochmals auf:

Die deutsche Revolution ist nicht daran zugrunde gegangen, daß das Volk nicht reif war. Jenes Wort von der notwendigen Reife eines Volkes zum Sozialismus ist dialektischer Seiltanz. Reif werden kann man nur in stündlicher und täglicher Arbeit, aber nicht, wenn eine Mauer zwischen Leben und Tat gesetzt ist. Kein Mensch wird reif allein durch Wissen, man muß ihm die Möglichkeit zum Marschieren geben, dann wird er, trotz Schwankens, trotz hemmender Nebenwege, zum Ziel kommen. Die deutsche Revolution ist gescheitert am Versagen der überlebenden Führer, an der Unzulänglichkeit von uns Jungen, die den Fanatismus hatten, aber nicht genügende Einsicht und Erfahrung. Heute stehen wir vor einem

⁷⁰⁹ Eichenlaub 1980, S. 178. „Nicht der kostümierte Diktator verfügt über die reale Macht: Herrschaft hat ökonomischen Boden, erst von ihm erhält die Gewalt des Demagogen ihre letzte Weihe“ [Korte 1984, S. 122, zu *Der entfesselte Wotan*]. Toller entlarvt „[d]ie objektive politische Funktion der 'Führerpersönlichkeit' als Marionette, die von verschiedenen Interessengruppen manipuliert wird“ [Lamb 1978, S. 168 ; ähnlich Chong 1998, S. 113]. Der Führer ist aber mehr als „das willkommene Werkzeug des kapitalistischen Machthabers innerhalb der Arbeiterbewegung“ [Reso 1957, S. 175], da er das Herrschaftssystem für seinen Aufstieg zu benutzen weiß.

⁷¹⁰ Vgl. dazu auch Kim 1998, S. 273f., sowie Jäger 2005, S. 108.

⁷¹¹ „Eva Berg und Albert Kroll haben ein progressives Zeitkonzept, auf dem ihr dauerhafter Kampf beruht. Wilhelm Kilman hat eher ein statisches Zeitkonzept, wie sein negatives Menschenbild zeigt“ [Kim 1998, S. 250].

⁷¹² Vgl. dazu auch Eichenlaub 1980, S. 179. Über die Audienzhaftigkeit der Besprechungen Kilmans wird „de[r] Mechanismus der Herrschaft durch die Selbstentlarvung“ bloßgelegt [Kändler 1970 (1981), S. 107].

Schutthaufen der Revolution. Haben wir den Mut zur Wahrheit! [SW 4.1, QD, 147]⁷¹³

Die Betonung liegt auf „Mensch“ als Komponente von „Volk“. Toller proklamiert, für die Uneinigkeit sei nicht das einzelne Individuum im Volk verantwortlich, sondern die „Führer“: „Mögen die Arbeitermassen einig sein, die Parteiführer bekämpfen sich weiter“ [SW 3, EJiD, 200]. Die Konstruktion einer zweipoligen Gemeinschaft, in der das entwicklungswillige Volk auf der einen Seite den orientierungslosen Führern auf der anderen Seite gegenübersteht, die Separation der versagenden Führer vom Volk bilden als Kritik der Vergangenheit die Basis für das neue Führungskonzept, in welchem sich die Verantwortung auf alle Individuen im Volk verteilt. Toller fordert dazu auf, Fehler einzugestehen und Kursänderungen vorzunehmen. „Leben“ und „Tat“ müssen sich zu „Tun“ verbinden:

Nur durch Tat und Tun kann man überzeugen, durch Tat, die sich nicht wegdisputieren läßt in Leitartikeln, durch Tun, das alle, auch die Widerstrebenden, bindet in sinnvoller Arbeit. Tat und Tun – Einmaliges und Mannigfaltiges – so deuten wir das Wesen der Revolution. [SW 4.1, QD, 135f.]

⁷¹³ Formulierungen dieser Art auch in *Reichskanzler Hitler* [SW 4.1, 504f.] und *Eine Jugend in Deutschland* [SW 3, 187]; vgl. dazu u. a. ter Haar 1977, S. 61. Jahre später fasst Toller das gleichartige Versagen der Weimarer Republik mit ähnlichen Worten zusammen: „Anstatt die kriegerische Vergangenheit zu verherrlichen, hätte sie das Volk lehren müssen, daß der republikanische Alltag, die verantwortliche tagtägliche und stündliche friedliche Arbeit ein höheres Ideal ist, als die Romantik des Schlachtfeldes und des falschen Heldentums. Zu spät sind wir sehend geworden. Aber zu spät wurden es auch jene, die den Verheißungen Hitlers in blinder Gläubigkeit folgten. Vierzehn Jahre hindurch hat er ihm eingehämmert, daß er, Adolf Hitler aus Braunau, der Retter Deutschlands sei“ [SW 4.1, UKuD, 404]. Die Romantisierung und Legitimierung des Krieges kritisiert Toller auch über die Figur des Wotan, der „eine[r] Art existenzielle[m] Recht auf den Krieg“ und auf Heldentum Vorschub leistet [Sowerby 1991, S. 30; SW 1, 244f.] und dessen Anspruch, Europa in Brasilien zu retten [245], de facto eine Flucht bedeutet – die Feststellung „Europa stinkt“ [243] mündet nicht in den Versuch, die Lage vor Ort zu verbessern.

Hoppla, wir leben! räumt dem Tun in der Konfrontation von Verzweiflungstat⁷¹⁴ und „sinnvoller Arbeit“ (Albert Kroll) Priorität ein. In der Figur Albert Krolls negiert Toller Eskapismen – den die Realität ausblendenden Eskapismus eines Doktor Färber, der aus der Haft in sein früheres Leben zurückkehrt,⁷¹⁵ ebenso den Eskapismus Wotans,⁷¹⁶ der sich zum „Mann der Tat“ [SW 1, 264]⁷¹⁷ stilisiert, Aktion aber nur vortäuscht.

Das eifrige Agieren der Kroll-Gruppe ist zwar nur 'Tun', doch man sollte nicht [...] 'Tat' und 'Tun' als einander ausschließende Pole politischen Verhaltens verstehen. [...] Die Differenz zwischen Aktivismus und Aktionismus ist [Kroll] [...] klar [...] Auf die *Dialektik von Tat und Tun* kam es Toller an.⁷¹⁸

⁷¹⁴ Aus gegensätzlichen Gründen angestrebt von Karl Thomas und dem rechtsnationalen Studenten, der „von der großen Tat“ [SW 2, 130] träumt, aber erst durch Graf Lande zur Aktion ermächtigt wird. Hier „führt Toller seine frühere Idee von der ethisch-politischen Erlösungstat des Einzelnen ad absurdum“ [D. Klein 1968, S. 128]. Vgl. auch Reimers 2000, S. 93: „Diese Motivkomplexe sind zentral für Tollers politische Ideen. 'Tat' ist für ihn die kurzfristige Aktion, die Rebellion, in revolutionären Zeiten mitunter sinnvoll. Wichtiger aber ist das 'Tun', die konkrete Arbeit für eine bessere Gesellschaft“. „Tat“ ist das „Schlüsselwort des Aktionismus“ [ebd., S. 178].

⁷¹⁵ Färber macht in *Die blinde Göttin* keinen Versuch, die Gesellschaft zu verändern [Eichenlaub 1980, S. 162].

⁷¹⁶ Wotan sieht, „der Zeiger steht auf Mitternacht“ [SW 1, 246], aber eine Lösung sucht er bezeichnenderweise nicht in Europa. Zudem bleibt er in praktischer Hinsicht vage [Kane 1987, S. 174].

⁷¹⁷ Der „Mann der Tat“ wird „zur lächerlichen Figur erklärt“ [Korte 1984, S. 122].

⁷¹⁸ Rothe 1989, S. 194. „Aktionismus“ zeichnet auch den Namenlosen und John Wible aus [Rothstein 1987, S. 121f.]. Die Hierarchie der beiden Begriffe wird in der Forschungsliteratur nicht immer deutlich. So geht Hye Suk Kim davon aus, bereits „[d]ie Teilnahme an der Tat bedeutet für die Frau [in *Masse Mensch*] schon die Veränderung des Menschen“ [Kim 1998, S. 115], und in *Hoppla, wir leben!* werde „der expressionistische Begriff 'Tat' als Ausführung der Revolution bewahrt, aber ohne Verkündigung des Paradieses“ [ebd., S. 285]. Die Unterscheidung Carel ter Haars, „Tat“ sei „die als objektiv notwendig erkannte gesellschaftliche Pflicht“, „Tun“ hingegen „das subjektive Wollen“, ist irreführend [ter Haar 1977, S. 140]. Der „Mann der Tat [...]“, der für seine Taten Verantwortung trägt“ [Golec 2003, S. 31], verpflichtet sich zu verantwortlichem Tun, nicht zur aktionistischen Tat. Wolfgang Rothe sieht Karl Thomas, aber auch den zur Wort-Tat in die Kirche eilenden Pastor Hall als „Typus des Unbedingten“ [Rothe 1983 (21997), S. 103],

Im Zentrum der Darstellung Krolls steht die Rezeptionswirkung. Toller folgt hier einer theatralischen Tradition: „die repräsentative Figur wie das Kollektiv sind Vertreter einer sozialen Schicht oder Klasse; treten sie zu anderen dramatischen Figuren in eine Beziehung, so stellt sich tendenziell Öffentlichkeit her. Auf das Publikum soll die Aktion eine quasi moralische oder politische Wirkung haben.“⁷¹⁹ Auch die Zeitsatire *Nie wieder Friede!* schreibt sich in diese Wirkungsabsicht ein; die Komödien Tollers sind nicht einseitig als Negation der Wandlungsfähigkeit der Menschheit interpretierbar,⁷²⁰ sondern dienen vor allem der Entschleierung des Führungsmythos und der angeschlossenen Herrschaftsmechanismen. Es wird

eine Entwicklung des kollektiven Bewusstseins dargestellt [...]. Aus dem ohnmächtigen Aufbegehren der Revolutionszeit ist – durch Massensuggestion und Massenhypnose – wieder der unbedingte Glaube an den Führer und die Richtigkeit seiner Entscheidungen geworden. Der Mensch hat sich selbst aufgegeben, er projiziert seine Wünsche und Bedürfnisse auf die Leitfigur des Diktators, sein Leben hat keine individuellen Inhalte mehr[.]⁷²¹

Die Wirkungsabsicht erreicht in *Pastor Hall* ihren Höhepunkt; Friedrich Halls „Verhalten ist ein wirkliches Beispiel, dem man folgen kann“⁷²² – zumindest

als „Gestaltung des unbedingten Menschen“ [ebd., S. 115]. Carel ter Haar bezeichnet Hall als „eine[n] der wenigen Starken zwischen vielen Schwachen“ [ter Haar 1977, S. 185].

⁷¹⁹ Schlaffer 1972, S. 17.

⁷²⁰ In dieser Linie beispielsweise Furness 1989, S. 130. Sigurd Rothstein interpretiert Wotan als „Antipode“ zu Hinkemann, die Tragödie wird zur Komödie umfunktioniert [Rothstein 1987, S. 203].

⁷²¹ Altenhofer 1976, S. 305f.

⁷²² Ebd., S. 311. Rückblickend kann davon ausgegangen werden, dass dieses Beispiel auf praktischer Ebene nur schwer umsetzbar gewesen wäre. Die Reichweite „des Opfers als Signal“, wieder aufgenommen aus *Hoppla, wir leben!* [Marnette 1963, S. 364], bleibt offen. Zudem fehlte dem Stück auch einfach das entsprechende Publikum [Pittock 1979, S.142]. *Pastor Hall* ist dezidiert wirklichkeitsbezogen, wenngleich dadurch nicht automatisch realitätsnah. „Gesellschaftsveränderung besteht in den Dramen der Weimarer Republik nicht mehr primär in einem Bewußtwerdungsprozeß, sondern im Handeln. Es bedeutet, bestimmte, bestimmbar Mißstände, Ungerechtigkeiten, eklatante Defizite innerhalb des gesellschaftlichen Systems gezielt zu verändern, und zwar im Sinne eines demokratischen

scheint das Stück auf den ersten Blick auf diese Wirkung angelegt, wandelt sich der Pastor doch von einem zurückhaltenden – „Es ist nicht unser Geschäft, die Güte oder Ungüte von Gesetzen zu beurteilen“ [SW 2, 601] – zu einem handelnden Individuum. Bezieht man aber den ersten Schluss, in dem Hall an einem Herzinfarkt stirbt, ein, und analysiert man den letzten Dialog zwischen Hall und von Grotjahn [SW 2, 637f.], so wird deutlich, dass „Toller Halls Glauben an die Überzeugungskraft seiner Predigt [relativiert], weil er sich der Macht der auf die Psyche des Menschen einwirkenden gesellschaftlichen Verhältnisse bewußt war“⁷²³. Dass zudem am Ende des Stücks „der Gleichschritt der Massen“ dominiert, zeigt als rezeptionsorientierte Warnung an, dass der „Spielraum für individuelle Handlungen [...] enger gezogen“⁷²⁴ wird, insbesondere über die von den Nationalsozialisten praktizierten restriktiven und gewaltbasierten Techniken des Machterhalts:

Den Zentralpunkt des Nationalsozialismus[] bildet 'das Führerprinzip'. Das Naziregime betreibt durch Propaganda den Führerkult und lenkt die Bevölkerung dahin, sich Hitler zu unterwerfen. [...] All die gewaltsamen Methoden und die Propaganda lassen die Bevölkerung schweigsam und gehorsam bleiben.⁷²⁵

Sozialismus. Toller konzentriert sich auf die erfahrbare Gegenwart als die einzige Realität, die zu verändern ist. Die Verweisung auf eine andere, jenseitige Wirklichkeit entfällt“ [Reimers 2000, S. 348f.]. Kirsten Reimers übersieht dabei aber, dass der „Bewußtwerdungsprozeß“ ja erst die Grundlage für ein vernunftgeleitetes Handeln sein kann und Tollers Texte bewusstmachende Strukturen stets an erste Stelle setzen.

⁷²³ Röttger 1996, S. 260. Hall ist kein „practical model“, seine gesellschaftliche Stellung lässt sein Verhalten nicht als universelle Lösung erscheinen, was das Stück gerade interessant macht [Kuhn 1992, S. 173]. Die Passivität, die sich im Herzinfarkt Halls materialisiert, thematisiert auch Penelope Willard [1988, S. 287].

⁷²⁴ Unger 1996, S. 293. Daher ist es fraglich, ob, wie Sigurd Rothstein [1987, S. 255] annimmt, der „Glaube an eine Veränderbarkeit der Gesellschaft“ in diesem Stück tatsächlich wieder „präsent“ ist.

⁷²⁵ Kim 1998, S. 316. Vgl. dazu auch ebd., S. 358: „Pastor Hall opfert sich für eine utopische Gesellschaftsordnung. Aber im human-realistischen Denkmodell wird auf den kollektiven Widerstand gegen das System verzichtet und an die einzelnen Individuen appelliert, Widerstand zu leisten, während im neu-sachlichen Denkmodell die kollektive 'Wiedergeburt' durch den kollektiven Widerstand noch als möglich betrachtet wird. Das spiegelt die Verstärkung der 'Lebensfeindlichkeit der Gesellschaft' wider.“

Tollers Ansätze zur Umgestaltung der Gesellschaft sind bereits in den frühen zwanziger Jahren nicht mehr auf das Schlagwort „Diktatur der Liebe“⁷²⁶ zu beschränken, sondern bewegen sich auf praktischem Niveau. Dass diese Tatsache in der Rezeption und Interpretation vernachlässigt, mitunter auch bewusst beiseite geschoben wurde, liegt nicht zuletzt daran, dass die utopische Überhöhung des Frühwerks stigmatisch in die Rezeptionserwartungen eingeflossen ist. Tollers Werk befasst sich mit einem Paradoxon. Der Überzeugung, der Führerkult führe zu geistiger Unfreiheit und berge die Gefahr des Machtmissbrauchs, steht die Erkenntnis gegenüber, dass sich die Masse nur von kulthaften Führerfiguren geschlossen führen lässt. Tollers Texte konstruieren die Massenmotivik mit dem Ziel, dem Menschen vorzuführen, wo er aus soziologischer Sicht steht und wie er sich aus dieser Gebundenheit durch Bildung und verantwortliche Tätigkeit befreien kann. In direkter Bezugnahme auf seine Zeit deckt der Dichter die Bedingungen des Führungsmythos auf und dekonstruiert diesen, wodurch das Individuum wieder in den Fokus rückt. Am deutlichsten wird dies im *Entfesselten Wotan*, dem Stück, welches die Kritik des Führerkults am Konsequenteften vorführt – auch des expressionistischen, den Toller in seinem Erstlingsdrama nicht völlig unkritisch, aber doch bejahend übernommen hatte.⁷²⁷ Toller zeichnet Machtmechanismen nach; im

⁷²⁶ „Toller, der in der Sowjetunion im März 1926 mit großen Ehren empfangen worden war, traf auf unerwarteten Widerstand, als Paul Werner in der *Prawda* vom 20. März 1926 einen Leserbrief veröffentlichte, der die Vorwürfe der *Münchener Roten Fahne* von April 1919 wiederholte. Toller sei der Verräter der zweiten Räterepublik und habe, gegen die direkten Befehle des Oberkommandos der Roten Armee, Verhandlungen begonnen. Er habe erklärt, daß er wohl für die Diktatur sei, aber nicht für die der Macht, sondern für die Diktatur der Liebe“ [GW 6, 169]. Zur Gewaltfrage vgl. Tollers Schlusswort vor dem Standgericht: „Wir Revolutionäre anerkennen das Recht zur Revolution, wenn wir einsehen, daß Zustände nach ihren Gesamtbedingungen nicht mehr zu ertragen, daß sie erstarrt sind. Dann haben wir das Recht, sie umzustürzen“ [SW 3, EJD, 239].

⁷²⁷ „Tollers Komödie ist keine bloße Revue zeitgeschichtlicher Parodien. Ihr Anspruch richtet sich auf den Zusammenhang von Herrschaft, Ideologie und Sprache, den sie schon im Vorspiel [...] aus einem übergreifenden historischen Befund herleitet“ [Korte 1984, S. 120]. Zur Problematik der (angeblich anachronistischen) Identifikation Wotan / Hitler u. a. bei Durzak 1979, S. 145, vgl. Altenhofer 1976, S. 225 ; Korte 1984, S. 118 ; Grunow-Erdmann 1994, S. 181 ; Davies 1996, S. 299-302 und 308f. ; sowie Scholz 2014, S. 159.

besten Fall führt diese Offenlegung zu einer durch Bildung bedingten Emanzipation des Rezipienten. Die Offenlegung ist aber nicht mit „Lösungsversuche[n]“⁷²⁸ zu verwechseln; nicht konkrete Handlungsvorgaben stehen im Mittelpunkt, sondern die Stärkung der Analysefähigkeit des Rezipienten. Daher ist auch Hye Suk Kims Analyse nur teilweise richtig:

Gudrun Sowerby [1991, u. a. S. 20] weist indes konsistent nach, dass sich *Der entfesselte Wotan* durchaus auf Hitler bezieht; ihre konsequente Verneinung wilhelminischer Motive im Drama [ebd., S. 38] erscheint allerdings unverständlich. Zusammenfassend Martin Reso: Toller „hat mit diesem Werk einen Beitrag zur geistigen Kennzeichnung des deutschen Volkes geleistet“ [Reso 1957, S. 193] – die vorgeführten Merkmale und Mechanismen lassen sich jedoch auf andere Länder übertragen, was sich zudem aus einer Bemerkung Tollers ergibt: „Aber die Gestalt des Wotan, obwohl in der deutschen Atmosphäre sich blähd, ist eine universale, zum mindesten eine europäisch-amerikanische“ [SW 4.1, [Über die Entstehung des *Entfesselten Wotan*], 462 ; vgl. dazu auch Sowerby 1991, S. 41].

⁷²⁸ Es wird Tollers ästhetischem Anspruch nicht gerecht, wenn Martin Reso behauptet: „Tollers Vision des Menschen ist großartig, aber nicht treffend. Sie hat den Fehler aller Utopien. Seine Lösungsversuche in seinen Werken sind zu ideal, um verwirklicht werden zu können“ [Reso 1957, S. 277]. Es geht Toller gar nicht darum, eine „Nutzanwendung“ zu bieten, weshalb auch der Vergleich zu Bertolt Brecht auf falschen Annahmen beruht: „Ein Drama kann keine Nutzenanwendung für den Zuschauer enthalten. (Toller war jedenfalls dazu nicht imstande. Bei Brecht lagen die Dinge anders, da er über politisch klarere Einsichten verfügte, und eine neue Aussage- und Gestaltungsweise suchte und fand.)“ [ebd., S. 284]. Resos Suche nach Handlungsanweisungen kulminiert in dem Verkennen der Unauflösbarkeit des tragischen Konflikts in *Masse Mensch*, wenn er behauptet, „Streben der Frau und Konzeption des Mannes [des Namenlosen] ergeben das rechte Maß für die von beiden erstrebte neue Wirklichkeit. Nur so könnte sich Traum und Wollen realisieren. Anders muß beider Streben vernichtet werden“ [ebd., S. 87]. Obgleich Reso in Tollers Texten „Elemente des Realismus“ findet, besteht er darauf, dass diese nicht ausgeprägt genug seien, „daß sie genügen würden, dem gesamten Werk dauernden Bestand zu verleihen“ [ebd., S. 296]. Der verengte Kunstbegriff Martin Resos verhindert, dass er Tollers Wirkungsabsicht in ihrer Komplexität erkennt. So sieht auch Kirsten Reimers den wirklichkeitsfremden Anspruch Martin Resos an das Werk Tollers als Hauptproblem seiner Untersuchung [Reimers 2000, S. 149, Anm. 121]. Malcolm Pittock bringt die Differenz von Toller und Brecht auf den Punkt: Toller „keeps alive issues that Brecht tried to close both in his dramatic theory and practice. [...] Toller, unlike Brecht, did not see man as the product of social conditions and therefore infinitely changeable“ [Pittock 1979, S. 186]. Aus diesem Grund sind Tollers Gesellschaftsbeschreibungen nicht nur prägnant, sondern auch übertragbar.

Den alternativen Wertsystemen [die die verschiedenen positiv gezeichneten Figuren in Tollers Werk verkörpern] liegt ein Denkmodell zugrunde, das aus drei Komponenten besteht. Die erste Komponente zeigt das Verhältnis zwischen dem System und dem Menschen, wobei das Wesen des Systems und des Menschen bestimmt wird. Die zweite enthält die für die Weltveränderung nötigen Taten. Zur dritten gehört eine positive Zielvorstellung. Das Denkmodell mit diesen drei Komponenten ändert sich, weil die Begriffe der Elemente der jeweiligen Komponente sich unterschiedlich wandeln. Die Vorstellung vom Menschen wird immer 'realistischer' gefaßt. Die Taten, die eine Veränderung bewirken sollen, werden ständig praktischer bzw. bescheidener. Das Ziel entspricht mehr und mehr der konkreten Situation.⁷²⁹

Zwar führen Tollers Texte verschiedene „Zielvorstellung[en]“ vor, wobei der Nachdruck immer mehr auf angewandter, langfristiger Arbeit liegt. Dennoch bietet Toller keine Handlungsanweisungen, die „nötigen Taten“ gleich „Ziel“ und „konkrete Situation“ zur Übereinstimmung bringen, da er sich der Komplexität gesellschaftlicher Interaktion bewusst ist. Tollers Texte dienen der Emanzipation durch Bildung; in einem zweiten Schritt soll diese Emanzipation zu bewusster Teilhabe an gesellschaftlichen Diskursen und damit der Weitergabe des erworbenen Wissens führen: „Not tun uns heute nicht die Menschen, die blind sind im großen Gefühl, not tun uns, die wollen – obwohl sie wissen. Das Absolut-Gute, das 'Paradies auf Erden' wird kein Gesellschaftssystem schaffen, es handelt sich einzig darum, für das relativ beste [...] zu kämpfen“ [Brief an Stefan Zweig vom 13.6.1923, SW 3, BadG, 382]. Die „Politik der kleinen Schritte“⁷³⁰, einer „Sisyphus-Arbeit“⁷³¹ gleichend, führt in konzentrischen Kreisen zur Aufklärung der Masse und damit zur Auflösung von Führungskonzepten.

⁷²⁹ Kim 1998, S. 334.

⁷³⁰ Reimers 2000, S. 32. Richard Dove spricht von einer Konzentration auf kurzfristige Ziele [Dove 1986, S. 328].

⁷³¹ „Sisyphus-Arbeit! Oder doch nicht? Oder dürfen wir gar nicht fragen? Ist Frage vielleicht schon Treulosigkeit? Tun, was uns zu tun notwendig ist. Und kämpften wir umsonst, es werden andere kommen. Ein Kampf, der gegen Jahrhunderte geführt wird, wird nicht in Jahren entschieden“ [SW 3, BadG, 352f.].

5 Zusammenfassung

Der komplexe theoretische Anspruch, den Toller an sein Werk stellt, oszilliert zwischen dem Respekt vor der Eigendynamik des Ästhetischen und der Intention, über die Sprache in die Gesellschaft hinein zu wirken. Indem er auf dem Unterschied zwischen Dichtung und propagandistischer Instrumentalisierung von Literatur beharrt, schreibt sich Toller in eine lange Tradition ein. Dichtung verweist auf „Unvermittelbares“, auf „letzte Dinge“, und geht so über die punktuelle Bedeutung zeitgenössischer Inhalte hinaus. Dennoch sieht Toller Dichtung durchaus in einer Tradition des Engagements. Gerade weil Sprache Kommunikations- und Selbsterfahrungsmittel des Menschen ist, erfüllt sie über den Aspekt der Erkenntnis die Funktion eines Weltzugangs. Die verschiedenen Formen und Felder des Umgangs mit Sprache erfüllen diese Erkenntnisleistung in vielschichtiger Ausprägung und unterschiedlichem Umfang. Medien der direkten Ansprache ermöglichen eine Wirkungsabschätzung und Mittelanpassung, woraus sich Tollers Konzentration auf Theater und Vortragstätigkeiten erklärt. Darüber hinaus erkennt Toller aber auch die Wirkungsmöglichkeiten von Prosatexten, die er kontinuierlich in der Zeitungslandschaft der Weimarer Republik platziert beziehungsweise in Sammelbänden wie *Justiz. Erlebnisse* oder *Quer Durch* thematisch gebündelt veröffentlicht. In Tollers Prosa verbinden sich Dokumentcharakter und literarische Stilmittel zu hybriden Textformen. In Drama und Prosa bietet Toller komplexe Analysen zeitgenössischer Themen an und legt im Zuge dessen die prinzipielle Übertragbarkeit der dargestellten Strukturen offen. Die tendenzielle Ausrichtung seines Werks in zahlreichen theoretischen Äußerungen konturierend, betont Toller zugleich die Notwendigkeit einer Trennung von allgemeiner Tendenz als Inhalt auf der einen und persönlicher Motivation auf der anderen Seite.

Den Dichter als Kündler von „Wahrheit“ verstehend, als Vermittler von Erkenntnis und verantwortungsbewussten Begleiter, sieht Toller eine maßgebliche Aufgabe in der Benennung sozialer Missstände und der Aufrüttelung des

Menschen aus der „Trägheit des Herzens“. Daher ist ein hervorstechendes Merkmal von Tollers schriftstellerischem Werk die Zeitbezogenheit, die sich auch bei der Analyse der Motivgestaltung in Tollers Schriften als ausschlaggebend erweist. Die in der vorliegenden Arbeit behandelten Motivkomplexe decken die Themenvielfalt des Tollerschen Œuvre nicht umfassend ab, konstituieren aber doch einen festen Bestandteil innerhalb des Diskursnetzes. Eine Motivfortschreibung, die Motivkohärenz und Motivumwertung umfasst, erstreckt sich auf alle Werkteile. Die auf diese Weise erzeugte Streuung hat eine Variabilität bei gleichzeitiger Kontinuität zur Folge. Über die wiederholte Verwendung von Motiven in unterschiedlichen Kontexten, ihre Parallelisierung und Abwandlung führt Toller eine Verdichtung, Verstärkung und Ausdifferenzierung des textuellen Bedeutungsfeldes herbei. Bildbereiche werden durch Parallelisierung strukturiert. Die untersuchten Varianzreihen aus den Motivkomplexen Welttheatermetapher, Doppelgänger sowie Massen- und Führermotivik unterscheiden sich in ihrer inhaltlichen Ausrichtung, aber nicht in den angewandten Mitteln zur Strukturbildung und dem gesellschaftsanalytischen Bezug.

Die Untersuchung hat gezeigt, dass Ernst Toller in seinen Texten zahlreiche Elemente der Welttheatermetapher aufnimmt. Zum Einen erweist sich die Konnotation von Theater und Tanz als moderne Verbindung zum Kunstbereich und kulturellen Leben der Weimarer Republik, zum Anderen reichert die Anschlussfähigkeit etablierter christlicher Motive und allegorischer Konzepte Tollers Texte inhaltlich an.

Die sich an Welttheater und Totentanz anlehrende Ausarbeitung des Figurenspektrums spiegelt die Reduktion komplexer Gesellschaftsstrukturen wider, wodurch Übertragbarkeit gewährleistet wird und Identifikationsmuster bereitgestellt werden. Es erfolgt eine Demontage der Hierarchisierung der Gesellschaft und der zugrundeliegenden Machtstrukturen. An die Gesellschafts- und Zeitkritik der Welttheatermetapher und des mittelalterlichen Totentanzes anknüpfend werden Sinnzusammenhänge deutlich gemacht. Insofern wirkt die Verwendung des Motivkomplexes Welttheatermetapher / Totentanz als Analyseinstrumentarium erkenntnisbildend. Dem Zuschauer wird sein Platz

im „Weltkarussell“ vor Augen geführt. Zugleich verweigert sich Toller der Darstellung des „Weltlaufs“ als Wiederholung der immer gleichen, negativ geprägten Zyklen. Der Rezipient verfügt über eine Möglichkeit zur Einflussnahme und Änderung der Welt – im Gegensatz zu den Spielern des Welttheaters, die ihren Platz im Heilsplan zu erfüllen haben, und zu den Toten im Totentanz, die den Weltzusammenhang erst im Nachhinein durchschauen.

Im Rahmen der Typenbildung, durch Erweiterungen und Verschiebungen bestimmter Charakteristika und damit über eine rein serielle Funktionalisierung hinausgehend sind verschiedene Figuren als Doppelgänger konzipiert. Sie erweitern das an Welttheatermetapher und Totentanz angelehnte Figurenspektrum und festigen die Übertragbarkeit auf die moderne Lebenswelt über die Faktoren Wiedererkennungswert und Psychologisierung. Die Doppelgänger lassen sich bestimmten Motiven zuordnen. Zu diesen gehören Außenseiterschaft, Fremderfahrung, Feindschaft, aber auch Erkenntnis durch begleitende Anteilnahme. Das Beibehalten von Merkmalen bei gleichzeitiger Aktualisierung beziehungsweise Weiterentwicklung ermöglicht ein Durchspielen ähnlicher Konstellationen unter unterschiedlichen Vorzeichen. Die Parallelisierung von Räumen, die als Symbole der modernen Welt fungieren, potenziert den Rezipientenbezug.

Mit der Massen- und Führermotivik nimmt Toller bewusst Themen aus dem zeitgenössischen Diskurs auf. Grundmotive der Massenpsychologie verwendet er in aufklärerischer Absicht als Beschreibungsinstrumente. Toller proklamiert Bildung und Selbsterkenntnis als Gegengewicht zum Massentrieb. Wenngleich er zeigt, dass die Konzepte Volk und Gemeinschaft Alternativmodelle zur Vermassung bilden, spart er die sozio-politische Problematik nicht aus, die einer einfachen Umwandlung von Masse in die Gemeinschaft einer „wahren Demokratie“, einer „Volksdemokratie“ entgegensteht. In den Fokus rückt die Demaskierung der Anwendung machterhaltender Mechanismen auf der einen und der Gefolgschaftssucht auf der anderen Seite. Die Lücke, die sich zwischen Führern und Geführten ergibt, sucht Toller über das Konzept der Partizipation zu schließen. Der Sensibilisierung für die Machtverhältnisse folgt in dieser Logik die Befreiung des Menschen aus der selbst

auferlegten Ohnmacht und die Emanzipation von Kultfiguren. An die Stelle von Illusionen und pseudoreligiösen Sinnangeboten treten Selbstvertrauen und wertgeleitetes Verhalten. Allerdings macht die Analyse der Behandlung von Massen- und Führermotivik in Tollers Werk auch deutlich, dass eine Spezifizierung dieses Wertesystems fehlt. Die „Politik der kleinen Schritte“ orientiert sich an sozialistischen und humanistischen Elementen; ihre Umsetzung bleibt jedoch dem Individuum überlassen. Der Anspruch Tollers, über sein Wirken Aufklärung zu betreiben, mündet in Gesellschaftsanalysen, deren Grundgerüst auch heute noch anwendbar ist und das wieder aufgelebte Forschungsinteresse an seinem Werk begründet.

Gegen logokratische Ansätze gewendet, steht das Werk Ernst Tollers für den Versuch einer Gemeinschaftsbildung über die Aneignung des universalen Mediums Sprache. Mit Gustav Landauer vom Proletarier als Synonym des leidenden Menschen ausgehend, weitet Toller den Aktionskreis seines Werks kontinuierlich aus. Sinnbild dafür sind die vertriebenen Schwalben des *Schwalbenbuchs*, deren Sozialverhalten in Anlehnung an Kropotkins Konzept gegenseitiger Hilfe zum Vorbild des Tollerschen Ideals wird. Das Spätwerk stellt den verfolgten Menschen ungeachtet von Herkunft und Klassenzugehörigkeit in den Mittelpunkt. „Gefühl“ und „Erkenntnis“ erweisen sich als Konstanten des Tollerschen Œuvre.

Die Komplexität von Tollers Ästhetikkonzeption, die kunsttheoretische Prämissen mit den Ansprüchen einer wachsenden Realitätsbezogenheit zu vereinen sucht, bedingt das Entstehen von Widersprüchen. Indem Toller die Unlösbarkeit als prinzipielle Möglichkeit anerkennt, gesteht er seinem Werk eine Vielschichtigkeit zu, welche der Vielfalt von Wahrnehmung entspricht. Inspirationsästhetik, Kunstautonomie und Engagement treffen in Tollers Werk als gleichermaßen relevante Elemente des Weltzugangs aufeinander. Dieses Zusammenspiel äußert sich nicht zuletzt in der Anwendung und Vernetzung deutlich literarisierter Motivbereiche im Kontext der Spiegelung gesellschaftlicher Strukturen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Werkausgaben

Gesammelte Werke (GW)

TOLLER, Ernst: Gesammelte Werke. Hrsg. von Wolfgang Frühwald und John M. Spalek, München 1978 (²1995).

Band 1: Kritische Schriften, Reden und Reportagen.

Band 2: Dramen und Gedichte aus dem Gefängnis (1918-1924).

Band 3: Politisches Theater und Dramen im Exil (1927-1939).

Band 4: Eine Jugend in Deutschland.

Band 5: Briefe aus dem Gefängnis.

Band 6: Der Fall Toller. Kommentar und Materialien.

Sämtliche Werke (SW)

TOLLER, Ernst: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Im Auftrag der Ernst-Toller-Gesellschaft hrsg. von Dieter Distl, Martin Gerstenbräun, Torsten Hoffmann, James Jordan, Stephen Lamb, Peter Langemeyer, Karl Leydecker, Stefan Neuhaus, Michael Pilz, Kirsten Reimers, Christiane Schönfeld, Gerhard Scholz, Rolf Selbmann, Thorsten Unger und Irene Zanol, Göttingen 2015.

Band 1: Stücke I (1919-1923).

Band 2: Stücke II (1926-1939).

Band 3: Autobiographisches und Justizkritik.

Band 4.1: Publizistik und Reden I.

Band 4.2: Publizistik und Reden II [= Anhang].

Band 5: Lyrik, Erzählungen, Hörspiele, Film.

Weitere erwähnte Ausgaben

TOLLER, Ernst: Seven Plays. Comprising The Machine-Wreckers, Transfiguration, Masses and Man, Hinkemann, Hoppla! Such is Life!, The Blind Goddess, Draw the Fires!, together with Mary Baker Eddy by Ernst Toller and Hermann Kesten. With a New Introduction by the Author, London [1935].

Ders.: Prosa, Briefe, Dramen, Gedichte, Reinbek bei Hamburg 1961.

Zeitgenössische Schriften anderer Autoren

Novellen und Gedichte

FRANK, Leonhard: Der Mensch ist gut. Novellensammlung, Zürich 1917.

HASENCLEVER, Walter: Der politische Dichter. In: Ders.: Der politische Dichter, Berlin 1919 [= Umsturz und Aufbau. Zweite Flugschrift], S. 20-24.

RUBINER, Ludwig: Hören Sie! In: Die Aktion 6 (1916), Nr. 27/28 vom 8. Juli, Sp. 377-380. Mit einem kurzen Kommentar wieder abgedruckt in: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Mit Einleitungen und Kommentaren hrsg. von Thomas Anz und Michael Stark, Stuttgart 1982, S. 366-368.

WERFEL, FRANZ: Der gute Mensch. In: Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung. Hrsg. von Kurt Pinthus, Berlin 1920 [Erstausgabe 1919], S. 236.

Abhandlungen, Aufsätze, Aufrufe, Rezensionen und Nachrufe

ABUSCH, Alexander: Tollers Stück. In: Die Rote Fahne vom 7. September 1927. Wieder abgedruckt in GW 6, S. 186f.

BEER, Max: Allgemeine Geschichte des Sozialismus und der sozialen Kämpfe. Fünf Bände, Berlin 1919-1923.

BROD, Max: Ernst Tollers Komödie "Der entfesselte Wotan". Uraufführung in Prag, Kleine Bühne. In: Berliner Tageblatt vom 5. Februar 1925. Wieder abgedruckt in GW 6, S. 166-168.

BRUCKNER, Ferdinand: Abschied von Ernst Toller. In: Die Neue Weltbühne vom 8. Juni 1939. Wieder abgedruckt in GW 6, S. 231f.

GRO[ß]MANN, Stefan: Tagebuch. 7. Oktober. Eröffnung des neuen Theaters auf dem Kurfürstendamm. In: Das Tage-Buch 42 (II) vom 22. Oktober 1921.

Ders.: Toll, Toller, am Tollsten. In: Das Tage-Buch 27/28 (III) vom 15. Juli 1922. In Auszügen wieder abgedruckt in GW 6, S. 135-137.

HILLER, Kurt: Die Jüngst-Berliner. In: Literatur und Wissenschaft. Monatliche Beilage der Heidelberger Zeitung, Nr. 7 vom 22. Juli 1911, Sonderabdruck, S. 2-6. Mit Anmerkungen wieder abgedruckt in: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Mit Einleitungen und Kommentaren hrsg. von Thomas Anz und Michael Stark, Stuttgart 1982, S. 33-36.

IHERING, Herbert: [Rezension zu] Die Wandlung. In: Der Tag (Berlin) vom 2. Oktober 1919. In Auszügen wieder abgedruckt in: Günther Rühle: Theater für die Republik im Spiegel der Kritik. 1. Band: 1917-1925. Überarbeitete Neuauflage, Frankfurt am Main 1988, S. 157-159. Ebenfalls in Auszügen abgedruckt in GW 6, S. 95-97.

Ders.: [Rezension zu "Hoppla, wir leben!"]. In: Berliner Börsen-Courier vom 5. September 1927. In Auszügen wieder abgedruckt in: Günther Rühle: Theater für die Republik im Spiegel der Kritik. 2. Band: 1926-1933. Überarbeitete Neuauflage, Frankfurt am Main 1988, S. 797-799.

KERR, Alfred: Vorkritik [zu "Die Wandlung"]. In: Berliner Tageblatt vom 1. Oktober 1919, Morgenausgabe. Wieder abgedruckt in: Günther Rühle: Theater für die Republik im Spiegel der Kritik. 1. Band: 1917-1925. Überarbeitete Neuauflage, Frankfurt am Main 1988, S. 162f.

KOMMERELL, Max: Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik. Klopstock – Herder – Goethe – Schiller – Jean Paul – Hölderlin, Berlin 1928. Neuausgabe Frankfurt am Main ³1982.

KRAUS, Karl: Proteste. In: Die Fackel Nr. 514-518, Ende Juli 1919 (XXI. Jahr), S. 1-20. Digital zugänglich unter: Die Fackel. Herausgegeben von Karl Kraus, Wien 1899-1936.

Online-Version: AAC-FACKEL, hrsg. vom Austrian Academy Corpus [= AAC Digital Edition Nr. 1]. URL: <http://www.aac.ac.at/fackel> [zuletzt abgerufen am 19.07.2016].

KROPOTKIN, Peter: Mutual Aid: A Factor of Evolution, London 1902. Deutschsprachige Erstausgabe: Ders.: Gegenseitige Hilfe in der Entwicklung. Autorisierte deutsche Ausgabe besorgt von Gustav Landauer, Leipzig 1904.

LANDAUER, Gustav: Aufruf zum Sozialismus. Ein Vortrag. Textkritische Ausgabe des Erstdrucks [von 1911]. Hrsg. von Siegbert Wolf. Mit Illustrationen von Uwe Rausch, Lich 2015 [= Ausgewählte Schriften, Band 11].

Ders.: Eine Ansprache an die Dichter. In: Die Erhebung. Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung 1. Hrsg. von Alfred Wolfenstein, Berlin o. J. [1919], S. 296-304. Wieder abgedruckt in: Ders.: Dichter, Ketzer, Außenseiter. Essays und Reden zu Literatur, Philosophie, Judentum. Hrsg. von Hanna Delf, Berlin 1997 [= Gustav Landauer Werkausgabe Band 3], S. 15-19.

LE BON, Gustave: Psychologie des foules, Paris 1963 [⁹2013; erstmals erschienen 1895].

Ders.: Psychologie der Massen. Autorisierte Übersetzung von Rudolf Eisler. Hrsg. von Peter R. Hofstätter, Stuttgart 2008.

LEONHARD, Rudolf: Die Politik der Dichter. In: Die weißen Blätter 2 (1915), Heft 6 (Juni), S. 814-816. Mit einem kurzen Kommentar zur Wirkungsgeschichte und Anmerkungen wieder abgedruckt in: Expressionismus.

Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Mit Einleitungen und Kommentaren hrsg. Von Thomas Anz und Michael Stark, Stuttgart 1982, S. 363-365.

LUKÁCS, Georg: Die intellektuelle Physiognomie des künstlerischen Gestaltens (1936). In: Ders.: Essays über Realismus, Neuwied u. a. 1971 [= Werke Band 4, Probleme des Realismus I], S. 151-196.

MANN, Heinrich: Geist und Tat. In: Pan 1 (1910/1911), Nr. 5 vom 1. Januar 1911, S. 137-143. Mit einem kurzen Kommentar zur Wirkungsgeschichte wieder abgedruckt in: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Mit Einleitungen und Kommentaren hrsg. von Thomas Anz und Michael Stark, Stuttgart 1982, S. 269-273.

MARCUSE, Ludwig: Dichter der Tribüne. I. Ernst Toller. In: Kothurn. Halbmonatsschrift für Literatur, Theater und Kunst, Heft 5 vom Oktober 1919. In Auszügen wieder abgedruckt in GW 6, S. 98.

MARTERSTEIG, Max: Schriftliches Gutachten im Rahmen des Hochverratsprozesses gegen Ernst Toller. In Auszügen wieder abgedruckt in GW 6, S. 82-84.

MÜHSAM, Erich: Bismarxismus. In: Fanal 5 (Februar 1927), S. 65-71.

NESTRIEPKE, Siegfried: Das Theater der Arbeiterkulturbewegung. Gekürzt in: Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik. Texte – Dokumente – Bilder. Hrsg. von Wilfried van der Will und Rob Burns, Frankfurt am Main u. a. 1982 [= Ullstein-Buch 35142: Ullstein-Materialien], S. 125-137.

PINTHUS, Kurt: Zuvor. In: Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung. Hrsg. von Kurt Pinthus, Berlin 1920, S. V-XVI. Mit Anmerkungen in Auszügen wieder abgedruckt in: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Mit Einleitungen und Kommentaren hrsg. von Thomas Anz und Michael Stark, Stuttgart 1982, S. 55-60.

PISCATOR, Erwin: Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden. Hrsg. von Knut Boeser und Renata Vatková. Band 1: Berlin 1916-1931. Ausstellungskatalog "Erwin Piscator. Berlin – New York – Berlin" im Theater der Freien Volksbühne, Berlin 1986 [= Stätten der Geschichte Berlins 11].

RADBRUCH, Gustav: Kulturlehre des Sozialismus. Ideologische Betrachtungen. Auszug in: Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik. Texte – Dokumente – Bilder. Hrsg. von Wilfried van der Will und Rob Burns, Frankfurt am Main u. a. 1982, S. 40-54 [= Ullstein-Buch 35142: Ullstein-Materialien].

ROTH, Joseph: Hinkemann. In: Vorwärts vom 15. April 1924. In Auszügen wieder abgedruckt in GW 6, S. 149-155.

RUBINER, Ludwig: Der Mensch in der Mitte. Vorbemerkungen. In: Ders.: Der Mensch in der Mitte, Berlin-Wilmersdorf 1917 [= Politische Aktionsbibliothek Band 2], S. 5-8. Wieder abgedruckt in: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Mit Einleitungen und Kommentaren hrsg. von Thomas Anz und Michael Stark, Stuttgart 1982, S. 218-220.

SCHREYER, Lothar: Expressionistische Dichtung. In: Sturm-Bühne Folge 4/5 (1918/1919), S. 19-20, und Folge 6 (1918/19), S. 1-3. In Auszügen wieder abgedruckt in: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Mit Einleitungen und Kommentaren hrsg. von Thomas Anz und Michael Stark, Stuttgart 1982, S. 623-629.

SPENGLER, Oswald: Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. Erster Band: Gestalt und Wirklichkeit, Wien 1918. Zweiter Band: Welthistorische Perspektiven, München 1922. Wieder gedruckt als ungekürzte Sonderausgabe in einem Band. 230.–235. Tausend des ersten bzw. 209.–214. Tausend des zweiten Bandes der Gesamtauflage. Mit einem Nachwort von Detlef Felken, München 1998 [= Beck's historische Bibliothek].

WEBER, Max: Wissenschaft als Beruf: 1917/1919 [u. a.]. Hrsg. von Wolfgang J. Mommsen und Wolfgang Schluchter in Zusammenarbeit mit Birgitt Morgenbrod, Tübingen 1992 [= Gesamtausgabe Max Weber, Band 17].

Materialienbände

HOFFMANN, Ludwig und Daniel Hoffmann-Ostwald: Deutsches Arbeitertheater 1918-1933. Zwei Bände, Berlin ²1972.

VAN DER WILL, Wilfried und Rob Burns: Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik. Eine historisch-theoretische Analyse der kulturellen Bestrebungen der sozialdemokratisch organisierten Arbeiterschaft, Frankfurt am Main u. a. 1982 [= Ullstein-Buch 35141: Ullstein-Materialien].

Dies. (Hrsg.): Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik. Texte – Dokumente – Bilder, Frankfurt am Main u. a. 1982 [= Ullstein-Buch 35142: Ullstein-Materialien].

Sonstige Primärliteratur

BORCHERT, Wolfgang: Draußen vor der Tür. In: Ders.: Draußen vor der Tür und ausgewählte Erzählungen. Mit einem Nachwort von Heinrich Böll. Hamburg 1956 (⁹⁷2015), S. 5-54.

CALDÉRON DE LA BARCA, Pedro: El gran teatro del mundo / Das große Welttheater. Spanisch / Deutsch. Übersetzt und hrsg. von Gerhard Poppenberg in Zusammenarbeit mit Herle-Christin Jessen und Angela Calderón Villarino, Stuttgart 2012 [= Reclams Universal-Bibliothek 19007].

DORST, Tankred: Toller, Frankfurt am Main 1968 [= Suhrkamp 1968. Einmalige Sonderausgabe 2008, mit einer DVD des Fernsehfilms 'Rotmord'].

FULD, Werner und Albert Ostermaier (Hrsg.): Die Göttin und ihr Sozialist: Christiane Grautoffs Autobiographie – ihr Leben mit Ernst Toller. Mit Dokumenten zur Lebensgeschichte, Bonn 1996.

FUNDER, Anna: All that I am. A novel, Penguin Books Australia 2011 [deutschsprachige Ausgabe: Alles was ich bin. Roman. Aus dem Englischen von Reinhild Böhnke, Frankfurt am Main 2014].

OSTERMAIER, Albert: Zwischen zwei Feuern. Tollertopographie. Mit einem Nachwort von Richard Dove, Essen 1993.

PLATON: Nomoi (Gesetze). Buch I-III. Übersetzung und Kommentar von Klaus Schöpsdau, Göttingen 1994 [= Platon: Werke. Übersetzung und Kommentar. Im Auftrag der Kommission für Klassische Philologie der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz hrsg. von Ernst Heitsch und Carl Werner Müller, Band IX 2].

POE, Edgar Allan: The Mask of the Red Death: A Fantasy. In: Graham's Lady's and Gentleman's Magazine 5 (1842), S. 257-259.

RETHEL, Alfred: Auch ein Todtentanz / aus dem Jahre 1848. Erfunden und gezeichnet von Alfred Rethel. Mit erklärendem Text von R. Reinick. Ausgeführt im akademischen Atelier für Holzschnidekunst zu Dresden unter Leitung von H. Bürkner. Digitalisat der zweiten Auflage [Leipzig 1849] abrufbar unter: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/dfg/content/titleinfo/1094243> [zuletzt abgerufen am 19.07.2016].

SCHILLER, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Ders.: Theoretische Schriften. Hrsg. von Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer, Frankfurt am Main 2008 [= Friedrich Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 8], S. 556-676.

SPENCER, Herbert: Education. Intellectual, Moral, and Physical, London 1861.

Sekundärliteratur

Monographien

ALTENHOFER, Rosemarie Agatha Johanna: Ernst Tollers politische Dramatik, Saint Louis 1976.

BAUR, Detlev: Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts: Typologie des theatralen Mittels Chor, Tübingen 1999 [= Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste 30].

BEBENDORF, Klaus: Tollers expressionistische Revolution, Frankfurt am Main u. a. 1990 [= Marburger germanistische Studien 10].

BENSON, Renate: Deutsches expressionistisches Theater: Ernst Toller und Georg Kaiser, New York u. a. 1987 [= Kanadische Studien zur deutschen Sprache und Literatur 38].

BÜTOW, Thomas: Der Konflikt zwischen Revolution und Pazifismus im Werk Ernst Tollers. Mit einem dokumentarischen Anhang: Essayistische Werke Tollers – Briefe von und über Toller, Hamburg 1975 [= Geistes- und Sozialwissenschaftliche Dissertationen 36].

CHEN, Huimin: 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 u. a. 1998 [= Studies on Themes and Motifs in Literature 33].

CHONG, Dong-Lan: Der literarisch-politische Diskurswandel in den Dramen Ernst Tollers. Die Konfigurations- und Symbolikanalyse der Dramen Ernst Tollers von 1917 bis 1927, Marburg 1998 [= Edition Wissenschaft, Reihe Germanistik 48].

CHOŁUJ, Bożena: Deutsche Schriftsteller im Banne der Novemberrevolution 1918: Bernhard Kellermann, Lion Feuchtwanger, Ernst Toller, Erich Mühsam, Franz Jung, Wiesbaden 1991 [= DUV Literaturwissenschaft].

DAVIES, Cecil W.: *The Plays of Ernst Toller: A Revaluation*, Amsterdam 1996 [= *Contemporary Theatre Studies* 10].

DEÁK, István: *Weimar Germany's Left-Wing Intellectuals. A Political History of the "Weltbühne" and Its Circle*, Berkeley u. a. 1968.

DISTL, Dieter: *Ernst Toller. Eine politische Biographie*, Schrobenhausen 1993 [= *Edition Descartes* 1].

DOVE, Richard: *Revolutionary Socialism in the Work of Ernst Toller*, New York u. a. 1986 [= *Utah Studies in Literature and Linguistics* 26].

Ders.: *He was a German. A Biography of Ernst Toller*, London 1990 [deutschsprachige Ausgabe: *Ernst Toller. Ein Leben in Deutschland*, Göttingen 1993].

DURZAK, Manfred: *Das expressionistische Drama* [2]. Ernst Barlach, Ernst Toller, Fritz von Unruh, München 1979.

EICHENLAUB, René: *Ernst Toller et l'expressionnisme politique*, Paris 1980.

ELLIS, Robert: *Ernst Toller and German Society. Intellectuals as Leaders and Critics, 1914-1939*, Madison 2013.

ELWARDY, Rania: *Das Wandlungskonzept in der expressionistischen Dramatik. Ein Denkmodell zur Bewältigung der Krise zur Zeit der Moderne*, Frankfurt am Main 2009 [= *Europäische Hochschulschriften. Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Band* 1991].

GONÇALVES DA SILVA, M. Helena: *Character, Ideology, and Symbolism in the Plays of Wedekind, Sternheim, Kaiser, Toller, and Brecht*, London 1985 [= *Modern Humanities Research Association / MHRA Texts and Dissertations* 21].

GREINER, Bernhard: *Welttheater als Montage. Wirklichkeitsdarstellung und Leserbezug in romantischer und moderner Literatur*, Heidelberg 1977 [= *Medium Literatur* 9].

GRUNOW-ERDMANN, Cordula: Die Dramen Ernst Tollers im Kontext ihrer Zeit, Heidelberg 1994 [= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Dritte Folge, Band 133].

GUSTAVSON MARKS, Martha: Ernst Toller: His Fight against Fascism, Madison 1980.

TER HAAR, Carel: Ernst Toller: Appell oder Resignation?, München 1977 [= tuduv-Studien 7].

HARRISON, John: Between Art and Reality: A Comparison of the Ideological Development of Ernst Toller and Georg Kaiser, Edinburgh 1988.

JÄGER, Erika: Ernst Tollers späte Stücke als Realisierungsformen des Gattungsmodells Drama. Digital zugängliche Dissertation, Nottingham 2005. URL: <http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.431917> [zuletzt abgerufen am 19.07.2016].

KANE, Martin: Weimar Germany and the Limits of Political Art. A Study of the Work of George Grosz and Ernst Toller, Tayport 1987.

KIM, Hye Suk: Der Wandel der Wertsysteme in Ernst Tollers Dramen, Passau 1998.

KLEIN, Dorothea: Der Wandel der dramatischen Darstellungsform im Werk Ernst Tollers (1919-1930), Bochum 1968.

KNELLESSEN, Friedrich Wolfgang: Agitation auf der Bühne. Das politische Theater der Weimarer Republik, Emsdetten 1970 [= Die Schaubühne 67].

KNOX, R. Seth C.: Weimar Germany between Two Worlds. The American and Russian Travels of Kisch, Toller, Holitscher, Goldschmidt, and Rundt, New York u. a. 2006 [= Studies on themes and motifs in literature 81].

KORTE, Hermann: Der Krieg in der Lyrik des Expressionismus. Studien zur Evolution eines literarischen Themas, Bonn 1981 [= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 315].

LIXL, Andreas: Ernst Toller und die Weimarer Republik 1918-1933, Heidelberg 1986 [= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Dritte Folge, Band 74].

MARNETTE, Hans: Untersuchungen zum Inhalt-Form-Problem in Ernst Tollers Dramen, Potsdam 1963.

MAZELLIER-GRÜNBECK, Catherine: Le théâtre expressionniste et le sacré: Georg Kaiser, Ernst Toller, Ernst Barlach, Bern [u. a.] 1994 [= Contacts. Folge 1, Theatrica, Band 16].

MOSCOVICI, Serge: Das Zeitalter der Massen. Eine historische Abhandlung über die Massenpsychologie. Vom Verfasser autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von Michael Sommer, München u. a. 1984 [= Hanser-Anthropologie].

OBERLOSKAMP, Eva: Fremde neue Welten. Reisen deutscher und französischer Linksintellektueller in die Sowjetunion 1917-1939. Hrsg. vom Institut für Zeitgeschichte, München 2011 [= Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte 84].

OSSAR, Michael: Anarchism in the Dramas of Ernst Toller. The Realm of Necessity and the Realm of Freedom, Albany 1980.

PARTIE, David J.: The Interrelationship of Political and Religious Elements in the Plays of Ernst Toller, Los Angeles 1988.

PITTOCK, Malcolm: Ernst Toller, Boston 1979 [= Twayne's World Authors Series / TWAS 509].

POMERANZ CARMELY, Klara: Das Identitätsproblem jüdischer Autoren im deutschen Sprachraum. Von der Jahrhundertwende bis zu Hitler, Königstein im Taunus 1981 [= Scriptor Monographien Literaturwissenschaft 50].

REIMER, Robert C.: The Tragedy of the Revolutionary. A Study of the Drama-of-Revolution of Ernst Toller, Friedrich Wolf, and Bertolt Brecht: 1918-1933, Ann Arbor 1974.

REIMERS, Kirsten: Das Bewältigen des Wirklichen. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Ernst Tollers zwischen den Weltkriegen, Würzburg 2000 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 2].

RESO, Martin: Der gesellschaftlich-ethische Protest im dichterischen Werk Ernst Tollers, Jena 1957.

REY, William H.: Deutschland und die Revolution. Der Zerfall der humanistischen Utopie in Theorie und Drama, Bern u. a. 1983 [= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Band 669].

ROGERS, Jacqueline Helen: Ernst Toller's Prose Writings, Yale 1972.

ROTHER, Wolfgang: Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur, Frankfurt am Main 1977 [= Das Abendland 9].

Ders.: Ernst Toller in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1983 (21997) [= Rowohlts Monographien 312].

Ders.: Deutsche Revolutionsdramatik seit Goethe, Darmstadt 1989.

ROTHSTEIN, Sigurd: Der Traum von der Gemeinschaft. Kontinuität und Innovation in Ernst Tollers Dramen, Frankfurt am Main u. a. 1987 [= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Band 1017].

SAMSTAD, Christina: Der Totentanz. Transformation und Destruktion in Dramentexten des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main u. a. 2011 [= Medien – Literaturen – Sprachen in Anglistik / Amerikanistik, Germanistik und Romanistik / MeLis 11].

SCHLAFFER, Hannelore: Dramenform und Klassenstruktur. Eine Analyse der dramatis persona "Volk", Stuttgart 1972 [= Metzler Studienausgabe].

SCHOLZ, Gerhard: Das Recht auf meinen Körper. Ernst Tollers Texte und die Macht über das Leben, Würzburg 2014 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 6].

SCHOUTEN, Frederik Steven Louis: Ernst Toller: An Intellectual Youth Biography, 1893-1918. Digital zugängliche Dissertation, European University Institute Florenz 2007. URL: http://cadmus.eui.eu/bitstream/handle/1814/8432/2007_07_SCHOUTEN.pdf?sequence=3 [zuletzt abgerufen am 19.07.2016].

SCHREIBER, Birgit: Politische Rethologisierung. Ernst Tollers frühe Dramatik als Suche nach einer "Politik der reinen Mittel", Würzburg 1997 [= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Band 186].

SCHULZE, Ursula: Geistliche Spiele im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Von der liturgischen Feier zum Schauspiel. Eine Einführung, Berlin 2012.

SLOTERDIJK, Peter: Literatur und Organisation von Lebenserfahrung. Autobiographien der Zwanziger Jahre, München u. a. 1978 [= Literatur als Kunst].

Ders.: Kritik der zynischen Vernunft. Zweiter Band, Frankfurt am Main 1983 [= edition suhrkamp 1099].

SMITH, Allison: Exhausting Work: The Struggle for Women's Emancipation and Autonomy in the Literature of the Weimar Republic. Masterarbeit, Bowling Green State University Ohio 2007. URL: https://etd.ohio-link.edu/!etd.send_file?accession=bgsu1177605600&disposition=inline [zuletzt abgerufen am 19.07.2016].

SOKEL, Walter H.: Der literarische Expressionismus, München 1959.

STRUCKEN, Stefan: Masse und Macht im fiktionalen Werk von Elias Canetti, Essen 2007 [= Düsseldorf Schriften zur Literatur und Kulturwissenschaft 3].

THOMPSON, Edward P.: Die Entstehung der englischen Arbeiterklasse. Zwei Bände, aus dem Englischen von Lotte Eidenbenz, Mathias Eidenbenz, Christoph Groffy, Thomas Lindenberger, Gabriele Mischkowski und Ray Mary Rosdale, Frankfurt am Main 1987.

ULMER, Renate: *Passion und Apokalypse. Studien zur biblischen Thematik in der Kunst des Expressionismus*, Frankfurt am Main u. a. 1992 [= Europäische Hochschulschriften. Reihe 28, Kunstgeschichte, Band 144].

WILLARD, Penelope D.: *"Gefühl und Erkenntnis": Ernst Toller's revisions of his dramas*, Albany 1988.

WOITHE SOUDEK, Ingrid Helene: *Man and the Machine: A Contrastive Study of Ernst Toller's "Die Maschinenstürmer" and Elmer Rice's "The Adding Machine"*, Ann Arbor 1974.

Aufsätze

AL-ALI, Mahmoud: Die Hauptfigur Friedrich und ihre religiösen Züge in Ernst Tollers Drama "Die Wandlung". In: Krieg und Literatur. Internationales Jahrbuch zur Kriegs- und Antikriegsliteraturforschung, Nr. VI (2000), S. 59-68.

ALLKEMPER, Alo: "Aber bin ich nicht auch Jude?" Zu Ernst Tollers Judentum. In: Literatur und Demokratie. Festschrift für Hartmut Steinecke zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Alo Allkemper und Norbert Otto Eke, Berlin 2000, S. 169-183.

Ders.: Ernst Toller (1893-1939). In: Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Alo Allkemper und Norbert Otto Eke, Berlin 2002, S. 216-233.

ALTENHOFER, Rosemarie: "Masse Mensch". In: Zu Ernst Toller. Drama und Engagement. Ein Modellfall des politischen Theaters. Tollers Dramen als Manifestationen von Revolution, Gefängnis, Weimarer Republik, faschistischer Machtübernahme und Exil. Hrsg. von Jost Hermand, Stuttgart 1981 [= Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft / LGW 55], S. 129-141 [erstmalig erschienen als Nachwort zu: Ernst Toller: Masse Mensch. Hrsg. von Rosemarie Altenhofer, Stuttgart 1979, S. 57-77].

BECHTOLD, Katarina: Der revolutionäre Expressionist. Vor 50 Jahren starb Ernst Toller. In: Der Literat 31 (1989), Nr. 1, S. 136.

BELL, Clair Hayden: Toller's "Die Maschinenstürmer". In: Monatshefte für Deutschen Unterricht 30 (1938), Nr. 2, S. 59-70.

BERINGER, Alison: From Pictures to Text: The Dance of Death in Ernst Toller's "Masse Mensch". In: Seminar 48 (2012), Nr. 2, S. 146-163.

BIELFELDT, Sigrun: Abermals: Licht aus dem Osten? Die literarischen Rußlandfahrer: Benjamin, Toller, Roth, Gide, Feuchtwanger. In: Dies.: Moskau.

Der literarische Führer. Mit zahlreichen Abbildungen, Frankfurt am Main und Leipzig 1993 [= Insel-Taschenbuch 1382], S. 337-360.

BODENHEIMER, Alfred: Ernst Toller und sein Judentum. In: Deutsch-jüdische Exil- und Emigrationsliteratur im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Itta Shedletzky und Hans Otto Horch, Tübingen 1993 [= *Conditio Judaica* 5], S. 185-193.

BORMANN, Alexander von: Nämlich der Mensch ist unbekannt. Ein dramatischer Disput über Humanität und Revolution. In: Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Herman Meyer zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Alexander von Bormann in Verbindung mit Karl Robert Mandelkow und Anthonius H. Touber, Tübingen 1976, S. 851-880.

BRUNNER, Georg: Die Bühnenmusik zu den Werken Ernst Tollers. In: Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik. Hrsg. von Stefan Neuhaus u. a., Würzburg 1999 [= *Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft* 1], S. 205-225.

CAFFERTY, Helen L.: Pessimism, Perspectivism, and Tragedy: "Hinke-mann" Reconsidered. In: *The German Quarterly* 54 (1981), Nr. 1, S. 44-58.

CAVE, Richard Allen: Johnston, Toller and Expressionism. In: Denis Johnston: A Retrospective. Hrsg. von Joseph Ronsley, Gerrards Cross 1981 [= *Irish Literary Studies* 8], S. 78-104.

CHEN, Liangmei: Ernst Tollers "Masse Mensch" und die ästhetische Modernität. In: *Literaturstraße* 9 (2008), S. 239-248.

CHOŁUJ, Bożena: Revolution mit oder ohne Pathos? Tollers politische Ideen in "Die Wandlung", "Masse-Mensch" und "Hoppla, wir leben!". In: Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik. Hrsg. von Stefan Neuhaus u. a., Würzburg 1999 [= *Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft* 1], S. 233-241.

CRĂCIUN, Ioana: Poetik des Scheiterns, Ästhetik der unterhaltsamen Katastrophe – zu Tankred Dorsts Revolutionsdrama "Toller". In: *Kairoer*

germanistische Studien 12 (2000/01), S. 23-56. Zugänglich auch in: Dies.: Historische Dichtergestalten im zeitgenössischen deutschen Drama. Untersuchungen zu Theaterstücken von Tankred Dorst, Günter Grass, Martin Walser und Peter Weiss, Heidelberg 2008 [= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 260], S. 69-100.

CZAPLA, Ralf Georg: Verismus als Expressionismuskritik. Otto Dix' "Streichholzändler I", Ernst Tollers "Hinkemann" und George Grosz' "Brokenbrow"-Illustrationen im Kontext zeitgenössischer Kunstdebatten. In: Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen. Hrsg. von Stefan Neuhaus u. a., Würzburg 2002 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 4], S. 338-366.

DANIELS, Karlheinz: Expressionismus und Technik. In: Technik in der Literatur: ein Forschungsüberblick und 12 Aufsätze. Hrsg. von Harro Segeberg, Frankfurt am Main 1987 [= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 655], S. 351-386.

DAVIES, Cecil: Ernst Tollers Dramen als "Engagierte Literatur" betrachtet. In: Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen. Hrsg. von Stefan Neuhaus u. a., Würzburg 2002 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 4], S. 268-274.

DENKLER, Horst: "Die Wandlung". In: Zu Ernst Toller. Drama und Engagement. Ein Modellfall des politischen Theaters. Tollers Dramen als Manifestationen von Revolution, Gefängnis, Weimarer Republik, faschistischer Machtübernahme und Exil. Hrsg. von Jost Hermand, Stuttgart 1981 [= Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft / LGW 55], S. 116-128 [erstmalig erschienen in: Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart. Hrsg. von Manfred Brauneck, Bamberg 1970, S. 48-59].

DESCOURVIÈRES, Benedikt: Das In-Bewegung-Setzen des Unbewegten. Ernst Tollers "Eine Jugend in Deutschland" und Louis Althusser's Ideologietheorie. In: Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im

Spannungsfeld von Literatur und Politik. Hrsg. von Stefan Neuhaus u. a., Würzburg 1999 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 1], S. 59-70.

DISTL, Dieter: Ernst Toller – Schriftsteller und Politiker. In: Literatur in Bayern 45 (1996), S. 26-27.

DITTMANN, Ulrich: Anarchie und Literatur. Vorüberlegungen und ein Vorschlag. In: Die Rote Republik. Anarchie- und Aktivismuskonzept der Schriftsteller 1918/19 und das Nachleben der Räte – Erich Mühsam, Ernst Toller, Oskar Maria Graf u. a. Hrsg. von der Erich-Mühsam-Gesellschaft. Redaktion: Jürgen-Wolfgang Goette und Sabine Kruse, Lübeck 2004 [= Schriften der Erich-Mühsam-Gesellschaft 25], S. 9-17.

DORST, Tankred: Arbeit an einem Stück. In: Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen. Hrsg. von Walter Hinck, Frankfurt am Main 1981 [= Suhrkamp-Taschenbuch 2006: Materialien], S. 22-29.

DOVE, Richard: Ernst Toller, Wilfred Wellock and Ashley Dukes: Some Historical Connections. In: German Life and Letters 35 (1981), Nr. 1, S. 58-63.

Ders.: Fenner Brockway and Ernst Toller: Document and Drama in "Berlin – letzte Ausgabe!". In: German Life and Letters 38 (1984), Nr. 1, S. 45-56.

Ders.: The Place of Ernst Toller in English Socialist Theatre 1924-1939. In: German Life and Letters 38 (1985), Nr. 2, S. 125-137.

Ders.: The British Connection: Aspects of the Biography of Ernst Toller. In: German Life and Letters 40 (1987), Nr. 4, S. 319-336.

Ders.: "Berlin 1919": zu Ernst Tollers unveröffentlichtem Massendrama. In: The Germanic Review 64 (1989), Nr. 3, S. 105-111.

Ders. und Stephen Lamb: Traum und Wirklichkeit: Ernst Tollers spanische Hilfsaktion. Mit Erstveröffentlichung des Textes "Spanisches Tagebuch". In: Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse 10 (1990), Nr. 1, S. 5-26.

DOVE, Richard: Problemreiche Zusammenarbeit. Ernst Tollers Beziehungen zu englischen und amerikanischen Theaterleuten nach 1933. In: Exiltheater und Exildramatik 1933-1945. Tagung der Hamburger Arbeitsstelle für deutsche Exilliteratur 1990. Hrsg. von Edita Koch und Frithjof Trapp unter Mitarbeit von Anne-Margarete Brenker, Maintal 1991 [= Exil. Sonderband 2], S. 203-218.

Ders. und Stephen Lamb: A Rebel in England? Ernst Toller's Campaign against National Socialism. In: Between Two Languages: German-speaking Exiles in Great Britain 1933-45. Hrsg. von William Abbey u. a., Stuttgart 1995 [= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 308], S. 21-33.

ELSNER HUNT, Irmgard: Leben und Sterben aus der Spannung zwischen Kunst und Politik. Zum 50. Todestag Ernst Tollers am 22. Mai. In: Aufbau [Zürich] 55 (1989), Nr. 9, S. 3.

ELWOOD, William R.: Ernst Toller's "Masse-Mensch". The Individual versus the Collective. In: Essays on twentieth-century German drama and theater: an American reception 1977-1999. Hrsg. von Hellmut Hal Rennert, New York u. a. 2004 [= New German-American studies 19], S. 88-92.

ENGLHART, Andreas: Ernst Tollers Stationendrama "Die Wandlung" auf der expressionistischen Experimentierbühne "Die Tribüne". In: Judenrollen. Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit. Unter Mitarbeit von Frank Halbach hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer und Jens Malte Fischer, Tübingen 2008 [= Conditio Judaica 70], S. 237-254.

FINZI VITA, Viviana: Bündnispolitische Aspekte bei Soyfer und Toller. In: Die Welt des Jura Soyfer. Hrsg. von der Jura Soyfer Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Theodor Kramer Gesellschaft, Wien 1991 [= Zwischenwelt 2], S. 217-222.

FISCHER, Joachim: Ernst Toller and Ireland. In: German Writers and Politics 1918-39. Hrsg. von Richard Dove und Stephen Lamb, Basingstoke 1992 [= Warwick Studies in the European Humanities], S. 192-206.

FISCHER, Gerhard: Engagierte Literatur als historisch-kritische Darstellung der Gesellschaft. Zum Zeitstück der Weimarer Republik. In: Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen. Hrsg. von Stefan Neuhaus u. a., Würzburg 2002 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 4], S. 116-130.

FISCHER-LICHTE, Erika: Politisches Theater als (kultur-)revolutionäre Aktion – Zum Montage-Verfahren in Piscators Theater in der Weimarer Republik – . In: Montage in Theater und Film. Hrsg. von Horst Fritz, Tübingen u. a. 1993 [= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 8], S. 97-119.

FOTHERINGHAM, John: Looking Back at the Revolution: Toller's "Eine Jugend in Deutschland" and Remarque's "Der Weg zurück". In: Remarque Against War. Essays for the Centenary of Erich Maria Remarque 1898-1970. Hrsg. von Brian Murdoch, Mark Ward und Maggie Sargeant, Glasgow 1998 [= Scottish Papers in Germanic Studies 11], S. 98-118.

Ders.: From "Einheitsfront" to "Volksfront": Ernst Toller and the Spanish Civil War. In: German life and letters 52 (1999), Nr. 4, S. 430-442.

Ders.: George Orwell and Ernst Toller: The Dilemma of the Politically Committed Writer. In: Neophilologus 84 (2000), Nr. 1, S. 1-18.

FRANKENSTEIN, Ruben: Eine zionistische Episode im Leben Ernst Tollers. Über seine Beziehung zu Betty Frankenstein. In: Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik. Hrsg. von Stefan Neuhaus u. a., Würzburg 1999 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 1], S. 121-131.

FREEDEN, Herbert: Ein Dichter auf den Barrikaden. Betrachtungen zum 100. Geburtstag des jüdischen Dramatikers Ernst Toller. In: Tribüne. Zeitschrift zum Verständnis des Judentums 32 (1993), Nr. 128, S. 68-71.

FRÜHWALD, Wolfgang und John M. Spalek: Ernst Tollers amerikanische Vortragsreise 1936/37. Mit bisher unveröffentlichten Texten und einem Anhang. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres-Gesellschaft 6 (1965), S. 267-311.

Ders.: "Hinkemann". In: Zu Ernst Toller. Drama und Engagement. Ein Modellfall des politischen Theaters. Tollers Dramen als Manifestationen von Revolution, Gefängnis, Weimarer Republik, faschistischer Machtübernahme und Exil. Hrsg. von Jost Hermand, Stuttgart 1981 [= Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft / LGW 55], S. 148-160 [erstmalig erschienen als Nachwort zu: Ernst Toller: Hinkemann. Hrsg. von Wolfgang Frühwald, Stuttgart 1971, S. 76-93].

Ders.: Exil als Ausbruchversuch. Ernst Tollers Autobiographie. In: Zu Ernst Toller. Drama und Engagement. Ein Modellfall des politischen Theaters. Tollers Dramen als Manifestationen von Revolution, Gefängnis, Weimarer Republik, faschistischer Machtübernahme und Exil. Hrsg. von Jost Hermand, Stuttgart 1981 [= Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft / LGW 55], S. 191-200 [erstmalig erschienen in: Die deutsche Exilliteratur 1933-1945. Hrsg. von Manfred Durzak, Stuttgart 1973, S. 489-497].

Ders.: Nachrichten vom Sommer der Anarchie: Briefe Erich Mühsams an Paula Sack und ein unbekanntes Porträt Ernst Tollers. In: "Die Sprache der Bilder": Hermann Haarmann zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Klaus Siebenhaar, Berlin 2006, S. 49-56.

Ders.: Laudatio auf Günter Grass bei der Verleihung des Ernst Toller-Preises in Neuburg an der Donau am 22. April 2007. In: Literatur in Bayern 88/89 (2007), S. 2-5.

FURNESS, N. A.: Toller and the Luddites: Fact and Symbol in "Die Maschinenstürmer". In: The Modern Language Review 73 (1978), Nr. 4, S. 847-858.

Ders.: Toller: "Die Maschinenstürmer" – the English Dimension. In: German Life and Letters 33 (1980), Nr. 2, S. 147-157.

Ders.: The Reception of Ernst Toller and His Works in Britain. In: Expressionism in Focus. Proceedings of the First UEA Symposium on German Studies. Organized with the support of the Goethe-Institute London. Hrsg. von Richard Sheppard, New Alyth 1987, S. 171-197.

Ders.: The Dramatist as Exile. Ernst Toller and the English Theatre. In: Theatre and Film in Exile. German Artists in Britain, 1933-1945. Hrsg. von Günter Berghaus, Oxford 1989, S. 121-134.

Ders.: Ernst Toller and the Exigencies of Exile. In: German Writers and Politics 1918-39. Hrsg. von Richard Dove und Stephen Lamb, Basingstoke 1992 [= Warwick Studies in the European Humanities], S. 178-191.

Ders.: A Slice of a Writer's Life: Ernst Toller Materials at the University of Texas at Austin. In: Schein und Widerschein. Festschrift für T. J. Casey. Hrsg. von Eoin Bourke u. a., Galway 1997, S. 270-279.

GADBERRY, Glen W.: Lost American Opportunity: Two 1931 German Plays about Mary Baker Eddy. In: Comparative Drama 28 (1994/95), Nr. 4, S. 486-509.

GERSTENBERG, Günther: Münchner Miscellen. Einige Aspekte zur Münchner Revolution und zur Rolle Erich Mühsams. In: Die Rote Republik. Anarchie- und Aktivismuskonzept der Schriftsteller 1918/19 und das Nachleben der Räte – Erich Mühsam, Ernst Toller, Oskar Maria Graf u. a. Hrsg. von der Erich-Mühsam-Gesellschaft. Redaktion: Jürgen-Wolfgang Goette und Sabine Kruse, Lübeck 2004 [= Schriften der Erich-Mühsam-Gesellschaft 25], S. 56-76.

GOLEC, Janusz: Schreibtisch und Rednerpult oder Literatur und Politik bei Ernst Toller. In: Engagement, Debatten, Skandale. Deutschsprachige Autoren als Zeitgenossen. Hrsg. von Joanna Jabłkowska und Małgorzata Półrola, Łódź 2002, S. 165-175.

Ders.: Auf der Suche nach sozialer und politischer Identität: Ernst Tollers "Eine Jugend in Deutschland". In: Die biographische Illusion im 20. Jahrhundert. (Auto-) Biographien unter Legitimierungszwang. Hrsg. von Izabela Sellmer, Frankfurt am Main u. a. 2003 [= Posener Beiträge zur Germanistik 1], S. 23-34.

GONZÁLEZ GARCÍA, José M.: Zwischen Literatur, Philosophie und Soziologie: Die Metapher des "Theatrum mundi". In: Philosophie in Literatur. Hrsg. von Christiane Schildknecht und Dieter Teichert, Frankfurt am Main 1996 [= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1225], S. 87-108.

GRAU, Bernhard: Kurt Eisner und sein Verhältnis zur Jugend im Ersten Weltkrieg und in der Zeit der Revolution (1918/19) aus der Perspektive Ernst Tollers. In: Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik. Hrsg. von Stefan Neuhaus u. a., Würzburg 1999 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 1], S. 47-58.

GRIMM, Reinhold: Spiel und Wirklichkeit in einigen Revolutionsdramen. In: Ders.: Nach dem Naturalismus. Essays zur modernen Dramatik, Kronberg im Taunus 1978 [= Athenäum-Taschenbücher 2134: Literaturwissenschaft], S. 141-184.

GROZDANIC, Gordana-Dana: Der gefesselte Dichter: Ernst Tollers "Der entfesselte Wotan" als satirische Selbstbespiegelung. In: Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen. Hrsg. von Stefan Neuhaus u. a., Würzburg 2002 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 4], S. 184-191.

GURGANUS, Albert Earle: Sarah Sonja Lerch, née Rabinowitz: The Sonja Irene L. of Toller's "Masse-Mensch". In: German Studies Review 28 (2005), Nr. 3, S. 607-620.

TER HAAR, Carel: Bild – Selbstbild – Bild. Zur literarischen Rezeption der Gestalt Tollers. In: Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik. Hrsg. von Stefan Neuhaus u. a., Würzburg 1999 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 1], S. 15-26.

HEMPEL-KÜTER, Christa und Hans-Harald Müller: Ernst Toller: Auf der Suche nach dem geistigen Führer. Ein Beitrag zur Rekonstruktion der "Politisierung" der literarischen Intelligenz im Ersten Weltkrieg. In: Literatur, Politik und soziale Prozesse. Hrsg. vom Internationalen Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Tübingen 1997 [= Studien zur deutschen

Literatur von der Aufklärung bis zur Weimarer Republik. 8. Sonderheft], S. 78-106.

HERMAND, Jost: "Hoppla, wir leben!". In: Zu Ernst Toller. Drama und Engagement. Ein Modellfall des politischen Theaters. Tollers Dramen als Manifestationen von Revolution, Gefängnis, Weimarer Republik, faschistischer Machtübernahme und Exil. Hrsg. von Jost Hermand, Stuttgart 1981 [= Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft / LGW 55], S. 161-178 [erstmalig erschienen in: Ders.: Unbequeme Literatur. Eine Beispielreihe, Heidelberg 1971, S. 128-149].

HILLESHEIM, Jürgen: Beharrlichkeit kontra "Wandlung". "Trommeln in der Nacht" und Ernst Tollers dramatischer Erstling. In: Ders.: "Instinktiv lasse ich hier Abstände...": Bertolt Brechts vormarxistisches Episches Theater, Würzburg 2011 [= Der Neue Brecht. Hrsg. von Jan Knopf und Jürgen Hillesheim, Band 10], S. 358-370.

HOELZEL, Alfred: Betrayed Rebels in German Literature: Büchner, Toller, and Koestler. In: *Orbis Litterarum* 34 (1979), S. 238-258.

HOSER, Paul: Geschichtliche Wirklichkeit, literarische Quellenverwertung und Gegenwartsbezug in Tankred Dorsts Drama "Toller". In: Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik. Hrsg. von Stefan Neuhaus u. a., Würzburg 1999 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 1], S. 87-111.

JÄGER, Erika: Engagierte Literatur? Untersuchungen zum Erfolg von Tollers Dramen in den dreißiger Jahren am Beispiel des Stückes "Feuer aus den Kesseln". In: Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen. Hrsg. von Stefan Neuhaus u. a., Würzburg 2002 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 4], S. 261-267.

JONSSON, Stefan: Neither Masses nor Individuals. Representations of the Collective in Interwar German Culture. In: *Weimar Publics / Weimar Subjects. Rethinking the Political Culture of Germany in the 1920s*. Hrsg. von Kathleen

Canning u. a., New York u. a. 2010 [= Spektrum. Publications of the German Studies Association 2], S. 279-301.

JORDAN, James: One of Our War Poets is Missing: the Case of Ernst Toller. In: Oxford German studies 25 (1996), S. 24-45.

Ders.: "Zum Siegen oder Sterben": Heldentum als Assimilationsversuch in der unveröffentlichten Kriegsliteratur Ernst Tollers. In: Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik. Hrsg. von Stefan Neuhaus u. a., Würzburg 1999 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 1], S. 169-176.

Ders.: Objektivität, Engagement und Literatur: Die Darstellung politisch motivierter Verbrechen bei Emil Julius Gumbel und Ernst Toller. In: Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen. Hrsg. von Stefan Neuhaus u. a., Würzburg 2002 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 4], S. 312-325.

KÄNDLER, Klaus: Zwischen Masse und Mensch – Ernst Toller von der "Wandlung" bis "Hoppla, wir leben!" und "Feuer aus den Kesseln!". In: Zu Ernst Toller. Drama und Engagement. Ein Modellfall des politischen Theaters. Tollers Dramen als Manifestationen von Revolution, Gefängnis, Weimarer Republik, faschistischer Machtübernahme und Exil. Hrsg. von Jost Hermand, Stuttgart 1981 [= Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft / LGW 55], S. 87-115 [erstmalig erschienen in: Ders.: Drama und Klassenkampf. Beziehungen zwischen Epochenproblematik und dramatischem Konflikt in der sozialistischen Dramatik der Weimarer Republik, Berlin u. a. 1970, S. 260-297].

KAHN, Hartmut: Drei Revolutionsstücke im Vergleich (Wolf, Toller, Plievier). In: Von der Novemberrevolution zum Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller. Beiträge aus der Konferenz der Zentralen Kommission Literatur beim Präsidialrat des Kulturbundes der DDR am 27./28. Oktober 1978 in Leipzig. Hrsg. vom Kulturbund der Deutschen Demokratischen Republik, Zentrale Kommission Literatur, Berlin 1980, S. 40-47.

KAISER, Paul: Ernst Toller. Appell und Resignation. Mit Auszügen aus seinem Werk. In: *Temperamente. Blätter für junge Literatur* 3 (1989), S. 58-73.

KAMLA, Thomas A.: Zu einem szenischen Dialog in Ernst Tollers "Die Wandlung": Das Bild vom schlechten Christus. In: *Germanic Notes [Bemidji]* 8 (1977), S. 17-19.

KARASEK, Hellmuth: Ernst Toller (1893-1939). In: *Welttheater. Bühnen, Autoren, Inszenierungen*. Hrsg. von Siegfried Melchinger und Henning Rischbieter, Braunschweig 1962, S. 340.

KARL, Michaela: "So viel habe ich diesmal gelernt, dass ich bei einer Revolution mit Weibern nichts mehr zu tun haben will." Frauen in der Revolution in Bayern 1918/19. In: *Die Rote Republik. Anarchie- und Aktivismuskonzept der Schriftsteller 1918/19 und das Nachleben der Räte – Erich Mühsam, Ernst Toller, Oskar Maria Graf u. a.* Hrsg. von der Erich-Mühsam-Gesellschaft. Redaktion: Jürgen-Wolfgang Goette und Sabine Kruse, Lübeck 2004 [= *Schriften der Erich-Mühsam-Gesellschaft* 25], S. 167-183.

KETELSEN, Uwe-K.: Literaturkonzeption und Exilerfahrung bei Ernst Toller. In: *Schreiben im Exil. Zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur 1933-1945*. Hrsg. von Alexander Stephan und Hans Wagener, Bonn 1985 [= *Studien zur Literatur der Moderne* 13], S. 145-160.

KIEFER, Sascha: "Mehr als erlebt" – Flottenkrieg und Matrosenrevolte bei Theodor Plievier, Ernst Toller und Friedrich Wolf. In: *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik*. Hrsg. von Sabine Kyora und Stefan Neuhaus, Würzburg 2006 [= *Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft* 5], S. 181-192.

KLEIMAN, Carol: O'Casey's "Debt" to Toller: Expressionism in "The Silver Tassie" and "Red Roses for Me". In: *The Canadian Journal of Irish Studies* 5 (1979), Nr. 1, S. 69-86.

KLEIN, Alfred: Zwei Dramatiker in der Entscheidung. Ernst Toller, Friedrich Wolf und die Novemberrevolution. In: *Zu Ernst Toller. Drama und Engage-*

ment. Ein Modellfall des politischen Theaters. Tollers Dramen als Manifestationen von Revolution, Gefängnis, Weimarer Republik, faschistischer Machtübernahme und Exil. Hrsg. von Jost Hermand, Stuttgart 1981 [= Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft / LGW 55], S. 54-71 [erstmalig erschienen in: Sinn und Form 1958, S. 702-725].

KLEIN, Christian: Ernst Toller (1893-1939): Vivre / écrire la révolution. In: *Écritures de la révolution dans les pays de langue allemande*. Hrsg. von der GRECA (Groupe de Recherche et d'Études sur la Culture Allemande) unter Leitung von Geoffroy Rémi und Patricia Desroches-Viallet, Saint-Étienne 2003, S. 237-254.

KNAPP, Gerhard P.: Ästhetik des Widerspruchs. Tankred Dorsts Revolutionspanoptikum "Toller". In: *Im Dialog mit der Moderne: zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart*. Jacob Steiner zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Roland Jost und Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Frankfurt am Main 1986, S. 403-424.

KNOBLOCH, Hans-Jörg: Jugend um die Jahrhundertwende. Im Spiegel der Autobiographien von Arthur Schnitzler, Stefan Zweig und Ernst Toller. In: *History and Literature: Essays in Honor of Karl S. Guthke*. Hrsg. von William Collins Donahue and Scott Denham, Tübingen 2000 [= Stauffenburg Festschriften], S. 259-270.

KNÜPPEL, Christoph: "Wir haben abweichende Meinungen und verschiedene Naturen." Erich Mühsam und Gustav Landauer als Akteure der Münchner Revolution. In: *Die Rote Republik. Anarchie- und Aktivismuskonzept der Schriftsteller 1918/19 und das Nachleben der Räte – Erich Mühsam, Ernst Toller, Oskar Maria Graf u. a.* Hrsg. von der Erich-Mühsam-Gesellschaft. Redaktion: Jürgen-Wolfgang Goette und Sabine Kruse, Lübeck 2004 [= Schriften der Erich-Mühsam-Gesellschaft 25], S. 41-55.

KOEBNER, Thomas: Der Passionsweg der Revolutionäre. Christliche Motive im politischen Drama der zwanziger Jahre. In: *Preis der Vernunft. Literatur und Kunst zwischen Aufklärung, Widerstand und Anpassung*.

Festschrift für Walter Huder. Hrsg. von Herman Haarmann und Klaus Siebenhaar, Berlin u. a. 1982, S. 39-50.

KÖGLMEIER, Georg: Ernst Toller in der Münchener Revolutions- und Rätezeit. In: Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik. Hrsg. von Stefan Neuhaus u. a., Würzburg 1999 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 1], S. 27-45.

KÖRNER, Ruth: Freundschaft in einem Sommer: Ernst Toller in Moskau. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 48 (2000), Heft 7, S. 633-641.

KORTE, Hermann: Die Abdankung der "Lichtbringer". Wilhelminische Ära und literarischer Expressionismus in Ernst Tollers Komödie "Der entfesselte Wotan". In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 34 (1984), S. 117-132.

KRÄMER, Wolf-Dieter: Ernst Toller und die Bohème. In: Die Rote Republik. Anarchie- und Aktivismuskonzept der Schriftsteller 1918/19 und das Nachleben der Räte – Erich Mühsam, Ernst Toller, Oskar Maria Graf u. a. Hrsg. von der Erich-Mühsam-Gesellschaft. Redaktion: Jürgen-Wolfgang Goette und Sabine Kruse, Lübeck 2004 [= Schriften der Erich-Mühsam-Gesellschaft 25], S. 77-100.

KÜHNEL, Jürgen: Isomorphie und Polymorphie. Zu den formalen Typen des literarischen Welttheaters im 19. und 20. Jahrhundert. In: Welttheater, Mysterienspiel, rituelles Theater: "Vom Himmel durch die Welt zur Hölle". Hrsg. von Peter Csobádi u. a., Salzburg 1992 [= Wort und Musik 15], S. 21-39.

KUHN, Tom: Forms of Conviction: The Problem of Belief in Anti-Fascist Plays by Bruckner, Toller and Wolf. In: German Writers and Politics 1918-39. Hrsg. von Richard Dove und Stephen Lamb, Basingstoke 1992 [= Warwick Studies in the European Humanities], 163-177.

LACHMAN, Frederick R.: Was das Judentum dazu sagt: "Jude?" – "Deutscher?" – Ernst Tollers Aufschrei. In: Aufbau [Zürich] 60/61 (1994/95), Nr. 1, S. 15.

LADENTHIN, Volker: Engagierte Literatur – wozu? Aussage oder Sinn: Aporien in Tollers Literaturästhetik. In: Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen. Hrsg. von Stefan Neuhaus u. a., Würzburg 2002 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 4], S. 53-65.

Ders.: Die literarische Ästhetik Ernst Tollers. In: "Laboratorium Vielseitigkeit". Zur Literatur der Weimarer Republik. Festschrift für Helga Karrenbrock zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Petra Josting und Walter Fähnders, Bielefeld 2005, S. 127-143.

Ders.: "Das tendenzlos Ewige". Zur revolutionären Ästhetik Ernst Tollers. In: Ders.: Gerechtes Erzählen. Studien zu Thomas Manns Erzählung "Das Gesetz", zu Theodor Storm und Ernst Toller, Würzburg 2010, S. 63-87 [Synthese der beiden vorherigen Beiträge].

LAMB, Stephen: Ernst Toller: Vom Aktivismus zum humanistischen Materialismus. In: Das literarische Leben in der Weimarer Republik. Hrsg. von Keith Bullivant, Königstein/Taunus 1978 [= Scriptor Monographien Literaturwissenschaft 43], S. 164-191.

Ders.: The Medium and the Message: Some Reflections on Ernst Toller's Hörspiel "Berlin – letzte Ausgabe!". In: German Life and Letters 37 (1984), Nr. 2, S. 112-117.

Ders.: Hero or Villain? The Reception of Toller in the G.D.R. In: German Monitor 13 (1985), S. 39-47.

Ders.: Activism and Weimar Politics: The Case of Ernst Toller and His Contemporaries. In: Expressionism in Focus. Proceedings of the First UEA Symposium on German Studies. Organized with the support of the Goethe-Institute London. Hrsg. von Richard Sheppard, New Alyth 1987, S. 113-133.

Ders.: Zufall, Fiktion und Wirklichkeit. Zwei "Begegnungen" mit Toller. In: Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik. Hrsg. von Stefan Neuhaus u. a., Würzburg 1999 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 1], S. 113-120.

LANGEMEYER, Peter: "Politisches Theater". Versuch zur Bestimmung eines ungeklärten Begriffs – im Anschluß an Erwin Piscators Theorie des politischen Theaters. In: Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel: deutsch-französische Perspektiven. Hrsg. von Horst Turk und Jean-Marie Valentin. In Verbindung mit Peter Langemeyer, Bern u. a. 1996 [= Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A, Kongreßberichte; Band 40], S. 9-46.

LEHNERT, Herbert: Die Fragwürdigkeit geistiger Politik. Brechts "Trommeln in der Nacht" und Tollers "Hinkemann". In: Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses Basel 1980, Teil 4 [= Jahrbuch für Internationale Germanistik 8.4], Bern u. a. 1980, S. 104-111.

LEYDECKER, Karl: The Laughter of Karl Thomas: Madness and Politics in the First Version of Ernst Toller's "Hoppla, wir leben!". In: The Modern Language Review 93 (1998), Nr. 1, S. 121-132.

LINK, Franz: Götter, Gott und Spielleiter. In: Theatrum Mundi. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. von Franz Link und Günter Niggel, Berlin 1981, S. 1-47.

MANDELKOW, Karl Robert: Orpheus und Maschine. In: Technik in der Literatur: ein Forschungsüberblick und 12 Aufsätze. Hrsg. von Harro Segeberg, Frankfurt am Main 1987 [= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 655], S. 387-410.

MARTINSON, Steven D.: A Multiperspectivist Approach to the Drama of Revolution: Ernst Toller's "Masse Mensch". In: Orbis Litterarum 43 (1988), Nr. 3, S. 240-259.

MARX, Leonie: Ernst Toller und Goethe. In: Goethe im Exil. Deutsch-Amerikanische Perspektiven. Hrsg. von Gert Sautermeister und Frank Baron, Bielefeld 2002, S. 71-84.

MEIER, Andreas: "am liebsten unter Arbeitern": Inszenierungen einer kulturellen Schlüsselfigur bei Else Lasker-Schüler und Ernst Toller. In: Engagierte

Literatur zwischen den Weltkriegen. Hrsg. von Stefan Neuhaus u. a., Würzburg 2002 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 4], S. 298-311.

Ders.: "Rindenhieb" und "hindusanft". Else Lasker-Schüler und Ernst Toller. In: Else Lasker-Schüler-Jahrbuch zur Klassischen Moderne 2. Hrsg. von Lothar Bluhm und Andreas Meier, Trier 2003, S. 123-137.

MENNEMEIER, Franz Norbert: Das idealistische Proletarierdrama. Ernst Tollers Weg vom Aktionsstück zur Tragödie. In: Zu Ernst Toller. Drama und Engagement. Ein Modellfall des politischen Theaters. Tollers Dramen als Manifestationen von Revolution, Gefängnis, Weimarer Republik, faschistischer Machtübernahme und Exil. Hrsg. von Jost Hermand, Stuttgart 1981 [= Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft / LGW 55], S. 72-86 [erstmalig erschienen in: Der Deutschunterricht 24 (1972), S. 100-116].

MÜLLER, Armin: Wer den Traum sich bewahrt, bewahrt sich das Leben. Ernst Tollers Schwalbenbuch. In: Das unbestechliche Gedächtnis. Schriftsteller über Weltliteratur. Hrsg. von Helmut Baldauf, Berlin und Weimar 1984, S. 83-88.

MULLER, Frank: La jeune fille et la Mort. In: Dernière danse. L'imaginaire macabre dans les arts graphiques. Ausstellungskatalog, hrsg. von den Musées de Strasbourg 2016, S. 104-109.

NEUHAUS, Stefan: Ernst Toller und die Neue Sachlichkeit. Versuch über die Anwendbarkeit eines problematischen Epochenbegriffs. In: Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik. Hrsg. von Stefan Neuhaus u. a., Würzburg 1999 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 1], S. 135-154.

Ders.: Strategien der Entmythologisierung in Ernst Tollers Komödien "Der entfesselte Wotan" und "Nie wieder Friede!". In: Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen. Hrsg. von Stefan Neuhaus u. a., Würzburg 2002 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 4], S. 169-183.

Ders.: Realistisches Schreiben bei Toller, Kästner und Tucholsky. In: Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik. Hrsg. von Sabine Kyora und Stefan Neuhaus, Würzburg 2006 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 5], S. 151-163.

NIES, Stefanie: "Ich folgte Ernst Toller ins Exil". Portrait: Der Literaturwissenschaftler John M. Spalek. In: Aufbau [Zürich] 63/64 (1997/98), Nr. 7, S. 15.

NIGGL, Günter: Formen des Welttheaters im modernen deutschen Drama. In: Theatrum Mundi. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. von Franz Link und Günter Niggel, Berlin 1981, S. 347-365.

NOWIKIEWICZ, Elżbieta: Autobiographische Leitthemen der Schriftstellern [sic] aus der Provinz Posen. Nationalitäten im deutsch-polnischen Grenzgebiet. In: Interkulturelle Erkundungen. Leben, Schreiben und Lernen in zwei Kulturen. Teil 1, hrsg. von Andrea Benedek u. a., Frankfurt am Main u. a. 2012 [= Großwardeiner Beiträge zur Germanistik 1], S. 261-271.

ORŁOWSKI, Hubert: Annäherungen an Ernst Toller. Ein Rückblick. In: Ernst Tollers Geburtsort Samotschin. Hrsg. von Thorsten Unger und Maria Wojtczak, Würzburg 2001 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 3], S. 51-54.

OSSAR, Michael: Anarchism and Socialism in Ernst Toller's "Masse-Mensch". In: Germanic Review 51 (1976), Nr. 3, S. 192-208.

Ders.: Die jüdische messianische Tradition und Ernst Tollers "Wandlung". In: Im Zeichen Hiobs: jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Gunter E. Grimm und Hans-Peter Bayerdörfer, Frankfurt am Main ²1986, S. 293-308.

PANTHEL, Hans W.: Im Umfeld einer Zwangssituation: Ein Kassiber Ernst Tollers an Maximilian Harden. In: Ders.: Symbiosen. Politisch-literarische Aufsätze, St. Ingbert 1996 [= Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft 8], S. 141-153.

PAŠKEVICA, Beata: Riga zwischen Moskau und Berlin. Eindrücke der Reisenden Ernst Toller, Walter Benjamin, Asja Lacin und Jānis Rainis. In: Erinnerungsmetropole Riga. Deutschsprachige Literatur- und Kulturvielfalt im Vergleich. Hrsg. von Michael Jaumann und Klaus Schenk, Würzburg 2010, S. 105-113.

PIOSIK, Maria: Ernst Tollers Kindheit und Jugendjahre in Polen (1893-1912). In: Ernst Tollers Geburtsort Samotschin. Hrsg. von Thorsten Unger und Maria Wojtczak, Würzburg 2001 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 3], S. 17-50.

PIPER, Ernst: "Ich will es mit Liebe umpflügen" – Ernst Toller 1919 bis 1939. In: Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse 16 (1996), Nr. 2, S. 13-24.

PITTOCK, Malcolm: "Masse-Mensch" and the Tragedy of Revolution. In: Forum for Modern Language Studies 8 (1972), Nr. 2, S. 162-183.

REIMERS, Kirsten: Das Drama als Tribunal – Justizkritik auf den Bühnen der Weimarer Republik. In: Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen. Hrsg. von Stefan Neuhaus u. a., Würzburg 2002 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 4], S. 251-260.

RESO, Martin: Gefängnisenerlebnis und dichterische Widerspiegelung in der Lyrik Ernst Tollers. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für deutsche Literaturgeschichte 7 (1961), S. 520-556.

RIETZSCHEL, Thomas: Ein Aufschrei. Mit Abdruck von Tollers Gedicht "Gemeinsame Haft". In: Frankfurter Anthologie 17 (1994), S. 157-160.

RINKE, Günter: Geschlechtersymbolik in Ernst Tollers Revolutionsdramen. In: Expressionism and Gender / Expressionismus und Geschlecht. Mit 8 Abbildungen. Hrsg. von Frank Krause, Göttingen 2010, S. 99-116.

RÖTTGER, Evelyn: Schriftstellerisches und politisches Selbstverständnis in Ernst Tollers Exildramatik. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 115 (1996), Nr. 2, S. 239-261.

ROHRWASSER, Michael: "Die Deutschen in Verzückung" – Der Moskauer Schriftstellerkongreß 1934 und seine deutschen Gäste. In: Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse 10 (1990), Nr. 2, S. 45-58.

ROTHSTEIN, Sigurd: "Die Stadt ist so niedlich["]: Bemerkungen zu Ernst Tollers Hörspiel "Berlin – letzte Ausgabe!". In: Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik. Hrsg. von Stefan Neuhaus u. a., Würzburg 1999 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 1], S. 227-232.

Ders.: Der letzte Besuch in Schweden: Ernst Toller und seine spanische Hilfsaktion. In: Text im Kontext 2. Beiträge zur 2. Arbeitstagung Schwedischer Germanisten. Hrsg. von Evald Johansson u. a., Växjö 2000, S. 100-109.

Ders.: Ernst Toller und Das Ende der Weimarer Republik. In: Text im Kontext 4. Beiträge zur 4. Arbeitstagung Schwedischer Germanisten. Hrsg. von Edelgard Biedermann und Magnus Nordén, Stockholm 2002, S. 177-187.

RUDLOFF, Holger: Ernst Toller. In: Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren. Band 7: Vom Beginn bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Gunter E. Grimm und Frank Rainer Max, Stuttgart 1989 [= Reclams Universal-Bibliothek 8617], S. 412-418.

SAMMET, Gerald: Ein Kombattant der Weltgeschichte: Ernst Toller. In: Schriftsteller vor Gericht. Verfolgte Literatur in vier Jahrhunderten. Zwanzig Essays. Hrsg. von Jörg-Dieter Kogel, Frankfurt am Main 1996 [= Suhrkamp-Taschenbuch 2528], S. 188-198.

SCHABER, Will: "Einer muß anfangen". Ernst Tollers Aufzeichnungen über seine spanische Hilfsaktion. In: Aufbau [Zürich] 56/57 (1990/91), Nr. 23, S. 8.

SCHAPKOW, Carsten: Judentum als zentrales Deutungsmuster in Leben und Werk Ernst Tollers. In: Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse 16 (1996), Nr. 2, S. 25-39.

Ders.: Judenbilder und jüdischer Selbsthaß. Versuch einer Standortbestimmung Ernst Tollers. In: Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im

Spannungsfeld von Literatur und Politik. Hrsg. von Stefan Neuhaus u. a., Würzburg 1999 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 1], S. 71-86.

Ders.: Jüdische Autoren und Weimarer Kultur. In: Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik. Hrsg. von Sabine Kyora und Stefan Neuhaus, Würzburg 2006 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 5], S. 99-109.

SCHLITZBERGER, Christina: Die Außenseiterstellung jüdisch-intellektueller Kunst zwischen konfessioneller Bindung und Emanzipation zu Zeiten des Kriegs und der Revolution – Ernst Tollers "Wandlung" im Spannungsfeld jüdischer und christlicher Todesreflexion. In: *L'art macabre*. Jahrbuch der europäischen Totentanz-Vereinigung 10. Hrsg. von Uli Wunderlich, Bamberg 2009, S. 163-171.

SCHMIDT, Marianne: Zwischen Langemarck und Stalingrad. Ernst Toller: "Die Wandlung". Wolfgang Borchert: "Draußen vor der Tür". In: *Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des "modernen" Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film*. Band I: Vor dem Ersten Weltkrieg; der erste Weltkrieg. Hrsg. von Thomas F. Schneider, Osnabrück 1999 [= *Krieg und Literatur* 3/4], S. 923-938.

SCHMOLZE, Gerhard: Schwierige Jahre in Deutschland. Ernst Tollers Weg von der Assimilierung zur Ausbürgerung. In: *Deutsche Autoren des Ostens als Gegner und Opfer des Nationalsozialismus: Beiträge zur Widerstandsproblematik*. Hrsg. von Frank-Lothar Kroll, Berlin 2000 [= *Literarische Landschaften* 3], S. 365-381.

SCHÜRER, Ernst: Literarisches Engagement und politische Praxis: Das Vorbild Ernst Toller. In: *Zu Ernst Toller. Drama und Engagement. Ein Modellfall des politischen Theaters. Tollers Dramen als Manifestationen von Revolution, Gefängnis, Weimarer Republik, faschistischer Machtübernahme und Exil*. Hrsg. von Jost Hermand, Stuttgart 1981 [= *Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft / LGW* 55], S. 41-53 [erstmalig erschienen in: *Rezeption der deutschen Gegenwartsliteratur im Ausland*. Hrsg. von Dietrich Papenfuss und Jürgen Söring, Stuttgart 1976, S. 353-366].

SCHULZ, Georg-Michael: Ernst Toller: "Masse Mensch". In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Band 1, Stuttgart 1996 [= Reclams Universal-Bibliothek 9460], S. 282-300.

SCHWIND, Klaus: Das "selbständige Spielgerüst" einer revolutionären "Theatermaschine". Erwin Piscators Inszenierung von Ernst Tollers "Hoppla, wir leben!" (1927). In: Drama und Theater der europäischen Avantgarde. Hrsg. von Franz Norbert Mennemeier und Erika Fischer-Lichte unter Mitarbeit von Doris Kolesch, Tübingen und Basel 1994 [= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 12], S. 287-316.

SEGEBERG, Harro: Technik-Bilder in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. In: Technik in der Literatur: ein Forschungsüberblick und 12 Aufsätze. Hrsg. von Harro Segeberg, Frankfurt am Main 1987 [= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 655], S. 411-435.

SELBMANN, Rolf: Schwalben und andere politische Vögel. Ernst Tollers "Schwalbenbuch" im literaturgeschichtlichen Kontext. In: Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik. Hrsg. von Stefan Neuhaus u. a., Würzburg 1999 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 1], S. 177-186.

Ders.: Zwischen Max Hölz und Adolf Hitler. Kurt Tucholsky, Ernst Toller und "Die Weltbühne". In: Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen. Hrsg. von Stefan Neuhaus u. a., Würzburg 2002 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 4], S. 131-140.

SERVIN, Micheline B.: "Tartuffe", Toller, des classiques et des modernes. In: Les temps modernes 63 (2008), Nr. 649, S. 332-366.

SHAHAR, Galili: TheaterAvantgarde [sic] in Deutschland. Jüdische Wanderer-Figuren: Stereotypen, Humor und Selbstinszenierung. In: Forum Modernes Theater 18 (2003), Nr. 1, S. 35-54.

SHEPPARD, Richard: "Proletarische Feierstunden" and the Early History of the "Sprechchor" 1919-1923. In: Literatur, Politik und soziale Prozesse. Hrsg.

vom Internationalen Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Tübingen 1997 [= Studien zur deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Weimarer Republik. 8. Sonderheft], S. 147-185.

SOKEL, Walter: Ernst Toller. In: Zu Ernst Toller. Drama und Engagement. Ein Modellfall des politischen Theaters. Tollers Dramen als Manifestationen von Revolution, Gefängnis, Weimarer Republik, faschistischer Machtübernahme und Exil. Hrsg. von Jost Hermand, Stuttgart 1981 [= Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft / LGW 55], S. 25-40 [erstmalig erschienen in: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten. Hrsg. von Otto Mann, München u. a. 1954, S. 299-315].

SOWERBY, Gudrun: Ernst Toller: Der entfesselte Wotan. In: Dies.: Das Drama der Weimarer Republik und der Aufstieg des Nationalsozialismus: "Der Feind steht rechts", Stuttgart 1991 [= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 249], S. 7-49.

SPALEK, John M.: Der Nachla[ss] Ernst Tollers. Ein Bericht. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres-Gesellschaft 6 (1965), S. 251-266.

Ders.: Ernst Toller: The Need for a New Estimate. In: German Quarterly 39 (1966), Nr. 4, S. 581-598.

Ders.: Ernst Tollers Vortragstätigkeit und seine Hilfsaktionen im Exil. In: Exil und innere Emigration II. Internationale Tagung in St. Louis. Hrsg. von Peter Uwe Hohendahl und Egon Schwarz, Frankfurt am Main 1973 [= Wissenschaftliche Paperbacks Literaturwissenschaft 18], S. 85-100.

Ders. und Penelope D. Willard: Ernst Toller. In: Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. Band 2: New York. Teil 2. Hrsg. von John M. Spalek und Joseph Strelka, Bern 1989, S. 1723-1765.

STACHEL, Thomas: "Almost American:" Ernst Toller Abroad. In: "Escape to Life". German Intellectuals in New York: A Compendium on Exile after 1933.

Hrsg. von Eckart Goebel und Sigrid Weigel unter Mitarbeit von Jerome Bolton, Tine Kutschbach und Chadwick Smith, Berlin u. a. 2012, S. 479-498.

STEPHAN, Alexander: Zwischen Verbürgerlichung und Politisierung. Arbeiterliteratur in der Weimarer Republik. In: Handbuch zur deutschen Arbeiterliteratur, Band 1. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1977, S. 47-81.

STERN, Martin: Else Lasker-Schülers "Arthur Aronymus" (1936) und Ernst Tollers "Pastor Hall" (1939). Zwei Dramen deutsch-jüdischer Emigranten in neuer Sicht. In: Das (Musik-)Theater in Exil und Diktatur. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2003. Hrsg. von Peter Csobádi u. a., Anif 2005 [= Wort und Musik 58], S. 677-693.

STYAN, J. L.: Expressionism in Germany: Kaiser and Toller. In: Ders.: Expressionism and Epic Theatre, Cambridge 1981 [= Modern Drama in Theory and Practice 3], S. 47-62.

TROMMLER, Frank: Ernst Toller: The Redemptive Power of the Failed Revolutionary. In: German Writers and Politics 1918-39. Hrsg. von Richard Dove und Stephen Lamb, Basingstoke 1992 [= Warwick Studies in the European Humanities], S. 60-75.

TYSON, Peter K.: Ernst Toller's "Die Maschinenstürmer": an Expressionist Historical Drama. In: Orbis Litterarum 46 (1991), Nr. 5, S. 294-304.

ULRICH, Thomas: Finale im Schatten. Vor sechzig Jahren starb der Dichter Ernst Toller. In: Tribüne. Zeitschrift zum Verständnis des Judentums 38 (1999), Nr. 150, S. 48-51.

UNGER, Thorsten: Antifaschistischer Widerstand und kulturelle Erinnerung im exilpolitischen Drama: zu Ernst Tollers "Pastor Hall". In: Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel: deutsch-französische Perspektiven. Hrsg. von Horst Turk und Jean-Marie Valentin. In Verbindung mit Peter Langemeyer, Bern u. a. 1996 [= Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A, Kongreßberichte; Band 40], S. 289-316.

Ders.: Fließbänder und Schlachthöfe. Fremdbilder von amerikanischer Erwerbsarbeit in Tollers "Quer durch". In: Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik. Hrsg. von Stefan Neuhaus u. a., Würzburg 1999 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 1], S. 187-203.

UNGLAUB, Erich: Rilke und die Münchener Räterepublik. In memoriam Monika Schattenhofer. In: Die Rote Republik. Anarchie- und Aktivismuskonzept der Schriftsteller 1918/19 und das Nachleben der Räte – Erich Mühsam, Ernst Toller, Oskar Maria Graf u. a. Hrsg. von der Erich-Mühsam-Gesellschaft. Redaktion: Jürgen-Wolfgang Goette und Sabine Kruse, Lübeck 2004 [= Schriften der Erich-Mühsam-Gesellschaft 25], S. 132-166.

VANHELLEPUTTE, Michel: Ernst Toller und die "Neue Sachlichkeit". Zum Drama "Hoppla, wir leben!" (1927). In: Wahlverwandtschaften in Sprache, Malerei, Literatur, Geschichte. Hrsg. von Irene Heidelberger-Leonard und Mireille Tabah, Stuttgart 2000 [= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 388], S. 193-203.

WEI, Hu: Der Ewige Jude Ahasver – Das Judentum in Ernst Tollers "Eine Jugend in Deutschland". In: Literaturstraße 2 (2001), S. 169-184.

WEISBERGER, Adam: In Memoriam Ernst Toller: Jüdische und psychologische Aspekte in Leben und Werk. In: Aschkenas. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden 4 (1994), Nr. 1, S. 163-173.

WIELAND, Klaus: Mannsbilder im Kriegsroman der Weimarer Republik. Anmerkungen zur literarischen Konstruktion militärisch-hegemonialer Männlichkeit. In: Musil-Forum. Studien zur Literatur der klassischen Moderne. Im Auftrag der Internationalen Robert-Musil-Gesellschaft hrsg. von Matthias Luserke-Jaqui und Rosmarie Zeller. Band 30, Berlin u. a. 2007/2008, S. 153-193.

WIERSCHIN, Martin W.: Traum und Realität in Ernst Tollers "Masse-Mensch". In: Im Dialog mit der Moderne: zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Jacob Steiner zum 60. Geburtstag.

Hrsg. von Roland Jost und Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Frankfurt am Main 1986, S. 261-275.

WILLENBERG, Knud: Priapus – der letzte der Götter. Zur Bedeutung des antiken Gottes in der deutschen Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. In: *Antike und Abendland* 25 (1979), S. 68-82.

WILLIAMS, Raymond: Ernst Toller: "Hoppla! Such is life!". In: Ders.: *Drama from Ibsen to Brecht*, London 1987, S. 261-266.

WINTER, Hans-Gerd: "Wovon soll ich leben? Mit wem? Für was?" Viermal die Figur des unbehausten Heimkehrers: Wolfgang Borchert und Bertolt Brecht, Ernst Toller und Fred Denger. In: *Auskunft* 17 (1997), Nr. 3, S. 290-310.

WOJTCZAK, Maria: Ernst Tollers Geburtsstadt Samotschin und die Ostmarkenliteratur. In: *Ernst Tollers Geburtsort Samotschin*. Hrsg. von Thorsten Unger und Maria Wojtczak, Würzburg 2001 [= *Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft* 3], S. 55-68.

WRIGHT, Barbara D.: "New Man," Eternal Woman: Expressionist Responses to German Feminism. In: *The German Quarterly* 60 (1987), Nr. 4, S. 582-599.

Dies.: The New Woman of the Twenties: "Hoppla! That's life!" and "The Merry Vineyard". In: *Playing for Stakes. German Language Drama in a Social Context: Essays in Honor of Herbert Lederer*. Hrsg. von Anna K. Kuhn und Barbara D. Wright, Oxford u. a. 1994, S. 119-138.

ZETTEL, Philipp: Fundamentalismus und offene Gesellschaft. Das Beispiel der Räte in Bayern, untersucht und bewertet an Max Weber und Ernst Toller. In: *Die Rote Republik. Anarchie- und Aktivismuskonzept der Schriftsteller 1918/19 und das Nachleben der Räte – Erich Mühsam, Ernst Toller, Oskar Maria Graf u. a.* Hrsg. von der Erich-Mühsam-Gesellschaft. Redaktion: Jürgen-Wolfgang Goette und Sabine Kruse, Lübeck 2004 [= *Schriften der Erich-Mühsam-Gesellschaft* 25], S. 101-131.

Sonstige Materialien

Bibliographien

PILZ, Michael: Ernst-Toller-Bibliographie 1968-2012. Mit Nachträgen zu John M. Spalek: Ernst Toller and his critics (1968), Würzburg 2016 [= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 7].

SPALEK, John M.: Ernst Toller and His Critics. A Bibliography, Charlottesville 1968 [Nachdruck, New York 1973].

Lexika

Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon.

Hrsg. vom Deutschen Volksliedarchiv. Darin:

FISCHER, Michael: Macht hoch die Tür, die Tor macht weit (2007).

Online-Version:

http://www.liederlexikon.de/lieder/macht_hoch_die_tuer_die_tor_macht_weit [zuletzt abgerufen am 19.07.2016].

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. I: A-G. Bd. II: H-O. Bd III: P-Z. Hrsg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhart und Klaus Weimar, Berlin u. a. 1997-2003. Darin:

BEETZ, Manfred: Expressionismus. In: RLW I, S. 550-554.

BIRUS, Hendrik: Metapher. In: RLW II, S. 571-576.

DRUX, Rudolf: Motiv. In: RLW II, S. 638-641.

Ders.: Motivgeschichte. In: RLW II, S. 641-643.

FRICKE, Harald und Jan-Dirk Müller: Mysterienspiel. In: RLW II, S. 651-653.

GREINER, Bernhard: Welttheater. In: RLW III, S. 827-830.

HESS, Peter: Topos. In: RLW III, S. 649-652.

SCHULTE, Brigitte: Totentanz. In: RLW III, S. 657-660.

SIMON, Eckehard: Moralität. In: RLW II, S. 636-638.

Handbücher

Handbuch Literaturwissenschaft. Hrsg. von Thomas Anz.
Band 2: Methoden und Theorien, Stuttgart u. a. 2013.

Handbuch zur deutschen Arbeiterliteratur, Band 1.
Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1977.

Die vorliegende Arbeit geht der parallelisierenden Anordnung von Motiven im ambivalenten (Euv-) nach. In enger Diskussion mit der Forschungsliteratur werden Genese und Struktur der Motivkomplexe Welttheatermetapher, Doppelgänger sowie Masse und Führer untersucht. Aus dieser grundlegenden Auseinandersetzung mit der Leitstrategie Parallelisierung ergeben sich neue Impulse für die Erforschung der Anwendung literarischer Techniken im Werk Tollers.

ISBN 978-3-7315-0730-7



9 783731 507307 >
Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier