



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Ernst Toller – Politik und/als Theater

Eine Entwicklungsanalyse anhand der Stücke
„Die Wandlung“, „Hoppla, wir leben!“ und „Pastor Hall“

verfasst von

Barbara Schaumberger-Binder

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich herzlich bei meiner Betreuerin Frau Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall für ihre großartige Unterstützung und ihre Geduld bedanken. Ihre Anregungen zu meinem Thema haben mich motiviert und mir stets weitergeholfen.

Ein großes Dankeschön gilt auch meiner Familie, die mir nicht nur das Studium ermöglichte, sondern mich die ganze Zeit über auch mental unterstützt hat. Danke für die Motivation im Endspurt!

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|-------|
| 1. Einleitung | S. 7 |
| 2. Ernst Toller – sein Leben | S. 8 |
| 2. 1. Kindheit und Jugend | S. 8 |
| 2. 2. Der deutsche Student | S. 10 |
| 2. 3. Der Soldat Toller | S. 11 |
| 3. Aufbegehren, Kritik, Verarbeitung - Tollers erstes Stück <i>Die Wandlung</i> | S. 13 |
| 3. 1. Toller gegen den Krieg | S. 13 |
| 3. 2. Kontakt mit der Arbeiterbewegung | S. 16 |
| 3. 3. Das Stück <i>Die Wandlung</i> | S. 18 |
| 3. 3. 1. Inhalt | S. 18 |
| 3. 3. 2. Verortung im Expressionismus | S. 19 |
| 3. 3. 3. Dramaturgie | S. 23 |
| 3. 3. 4. Zeit und Ort | S. 26 |
| 3. 3. 5. Spannungsbogen | S. 27 |
| 3. 3. 6. Politischer, gesellschaftskritischer Kontext | S. 27 |
| 3. 3. 7. Figuren | S. 30 |
| 3. 3. 8. Beweggründe der Hauptfigur | S. 34 |
| 3. 3. 9. Sprache | S. 35 |
| 3. 3. 10. Regieanweisungen | S. 36 |
| 3. 3. 11. Symbole | S. 37 |
| 3. 3. 12. Ästhetik vs. Ethik | S. 45 |
| 3. 3. 13. Entstehung, Uraufführung, Rezeption | S. 46 |
| 4. Nachkriegs-Revolution – <i>Hoppla, wir leben!</i> | S. 52 |
| Exkurs: Spartakusaufstand | S. 53 |
| 4. 1. Die Räterepublik | S. 54 |
| 4. 2. Toller in Festungshaft | S. 58 |
| 4. 3. Nach der Haft – Aufarbeitung, Justizkritik und Pazifismus | S. 60 |
| Exkurs: Politisches Theater | S. 60 |
| 4. 4. Das Stück <i>Hoppla, wir leben!</i> | S. 64 |
| 4. 4. 1. Inhalt | S. 64 |
| 4. 4. 2. Dramaturgie | S. 66 |
| 4. 4. 3. Zeit und Ort | S. 73 |
| 4. 4. 4. Spannungsbogen | S. 73 |
| 4. 4. 5. Politischer, gesellschaftskritischer Kontext | S. 74 |
| 4. 4. 6. Figuren | S. 77 |

| | |
|--|--------|
| 4. 4. 7. Beweggründe..... | S. 81 |
| 4. 4. 8. Sprache | S. 82 |
| 4. 4. 9. Regieanweisungen..... | S. 83 |
| 4. 4. 10. Symbolik | S. 83 |
| 4. 4. 11. Ästhetik vs. Ideologie..... | S. 84 |
| 4. 4. 12. Entstehung, Uraufführung, Rezeption..... | S. 85 |
| 5. Der Weg ins Exil – <i>Pastor Hall</i> | S. 90 |
| 5. 1. Exil..... | S. 91 |
| 5. 2. Das Stück <i>Pastor Hall</i> | S. 95 |
| 5. 2. 1. Inhalt | S. 95 |
| 5. 2. 2. Dramaturgie..... | S. 96 |
| 5. 2. 3. Zeit und Ort | S. 97 |
| 5. 2. 4. Spannungsbogen | S. 97 |
| 5. 2. 5. Politischer, gesellschaftskritischer Kontext | S. 98 |
| 5. 2. 6. Figuren | S. 99 |
| 5. 2. 7. Beweggründe von Pastor Hall und Fritz Gerte | S. 103 |
| 5. 2. 8. Sprache | S. 104 |
| 5. 2. 9. Regieanweisungen..... | S. 104 |
| 5. 2. 10. Symbole..... | S. 104 |
| 5. 2. 11. Ästhetik vs. Ideologie..... | S. 105 |
| 5. 2. 12. Uraufführung, Entstehung, Rezeption..... | S. 106 |
| 6. Toller gegen faschistische Regime | S. 109 |
| 7. <i>Die Wandlung, Hoppla, wir leben!</i> und <i>Pastor Hall</i> im Vergleich | S. 111 |
| 8. Konklusion | S. 115 |
| Literaturverzeichnis | S. 117 |
| Anhang: | |
| Fragenkatalog DA „Ernst Toller – Theater und/als Politik“ | S. 121 |
| Zusammenfassung..... | S. 124 |
| Abstract | S. 125 |
| Lebenslauf | S. 127 |

1. Einleitung

Das Theaterstück als Mittel zur Politisierung, als Mittel zum politischen Zweck und als Mittel zur Gesellschaftskritik.

Ich beschäftige mich in meiner Diplomarbeit mit drei Stücken von Ernst Toller: *Die Wandlung*, *Hoppla, wir leben!* und *Pastor Hall*. Der deutsche Dramatiker wurde nie müde auf Ungerechtigkeiten hinzuweisen. Ich möchte zeigen, wie der Autor Zeit- und Gesellschaftspolitik in den Werken dargelegt und verarbeitet hat. Besonders spannend ist in diesem Fall, dass der Autor in den Theaterstücken sehr stark mit seiner Biographie gearbeitet hat und sein Leben regelmäßig in die Werke einfließen hat lassen. Aufgrund der stark autobiographischen Färbung der Stücke werde ich in meiner Arbeit detailliert auf sein Leben eingehen. Mich hat interessiert, ob in den Dramen eine Entwicklung in Sprache, Stil und Form stattgefunden hat – und außerdem, ob Toller politische oder gesellschaftskritische Ansätze in den Anfangswerken vielleicht anders eingearbeitet hat als in den späteren. Um das gut beurteilen zu können, habe ich mich für Tollers erstes, letztes und ein Stück, das zeitlich ziemlich genau dazwischen liegt, entschieden.

Zum aktuellen Forschungsstand: Zum Leben und zur politischen Tätigkeit Tollers ist ausreichend Forschungsliteratur vorhanden. Ebenso gibt es sehr umfangreiches Material zu den Stücken *Die Wandlung* und *Hoppla, wir leben!*. Von Tollers letztem Drama *Pastor Hall* existiert kaum Sekundärliteratur. Dem Stück werden in entsprechenden Publikationen meist nur wenige Seiten gewidmet.

Das Ziel der Arbeit war, zu sehen, ob in den Stücken eine thematische und/oder formale (Weiter-)Entwicklung bzw. eine ideelle Veränderung im Gedankengut und der Ideologie des Autors zu finden ist, um danach im Hinblick darauf auf sein Lebenswerk schließen zu können. Ich habe die drei Stücke nach einem umfangreichen Fragenkatalog (im Anhang) analysiert und die Ergebnisse miteinander verglichen. Für dieses Analysewerkzeug habe ich mich aus zwei Gründen entschieden: Es gab mir die Gelegenheit strukturiert vorzugehen und machte die Theaterstücke vergleichbar. Ich habe mir unter anderem Form, Genre, Handlung, Figuren, gesellschaftlichen und politischen Kontext des jeweiligen Theaterstücks genau angesehen.

2. Ernst Toller – sein Leben

Die Autobiografie *Eine Jugend in Deutschland* konstruiert – wie jede andere Autobiografie auch – ein ganz bestimmtes Bild vom Verfasser. Dass dieses verzerrt ist, wird einem bewusst, wenn man Texte über dieselbe Person liest, die von jemand anderem stammen. Der Autor hat sich selbst zum Teil ganz anders gesehen als andere Menschen, Zeitgenossen, Wegbegleiter das taten. Die Rede ist von dem deutschen Dramatiker Ernst Toller.

“Biographien erreichen selten die Kompliziertheit individuellen Daseins, viele Konturen des ‘vollständigen Menschen’ bleiben unbelichtet, alle Momente müssen [...] immer den einen bestimmen und begreiflich machen, insbesondere in einem Buch, das wie dieses den öffentlich wirkenden Menschen zeichnet.”¹

Mit diesen Worten beginnt Ernst Toller das erste Kapitel seiner Autobiografie *Eine Jugend in Deutschland*, welche 1933 im Exil-Verlag Querido N. V. erschienen ist.

Im Folgenden werde ich über das Leben Ernst Tollers und die politischen Ereignisse seiner Zeit berichten. Über den historischen Hintergrund Bescheid zu wissen, hilft dabei, die großen geschichtlichen Veränderungen damals zu verstehen. Die Biografie des Dramatikers in seinen wesentlichsten Zügen zu kennen, hilft dabei sein Werk, die Figuren in seinen Dramen und deren Handeln nachvollziehen zu können.

2. 1. Kindheit und Jugend

Ernst Hugo Toller wird am 1. Dezember 1893 als ältester Sohn der jüdischen Kaufleute Max und Ida Toller (Anm.: ihr richtiger Name lautete Charlotte Cohn²) in Samotschin bei Bromberg³, „einer kleinen Stadt in der preußischen Provinz Posen, die zum Deutschen Reich

¹ Ernst Toller. *Eine Jugend in Deutschland*. Amsterdam: Querido Verlag, 1933. S. IX.

² Wolfgang Rothe. *Toller*. Bildmonographien hg. von Kurt und Beate Kusenbergl. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1983. S. 27.

³ Wolfgang Frühwald, John M. Spalek (Hg.). *Der Fall Toller. Kommentar und Materialien*. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1979. S. 12.

gehörte, aber in ethnischer und historischer Hinsicht polnisch war“⁴, geboren. Er hat zwei Geschwister: Heinrich und Herta. Die Herkunft seiner Familie ist nicht vollständig nachvollziehbar, es gibt darüber nur einige wenige Angaben in Tollers Autobiografie.⁵ Man weiß aber: „die Verhältnisse [...] waren gutbürgerlich, provinziell und jüdisch-orthodox.“⁶ Toller besucht das Realgymnasium in Bromberg.⁷ Er wächst behütet auf. Wenngleich Wolfgang Rothe in seiner Biografie *Toller* davon spricht, dass der Dramatiker „geographisch, sozial, familiär“ am Rande stand und sich diese „Randständigkeit“ prägend auf sein weiteres Leben auswirkte.⁸ Beziehungsweise erkennt Toller auch selbst dieses ‚am Rande stehen‘: als Kind etwa will er kein Jude mehr sein. Er merkt, dass – wie Rothe ebenfalls schreibt – „Die Juden [wurden] mehr und mehr zu einer sozialen Randgruppe, [...]“ werden.⁹ Der Junge Ernst fühlt sich sehr von allem „Deutschen“ angezogen.¹⁰ Außerdem hat Ernst Toller kein sehr gutes Verhältnis zu seinen Eltern und ist schon von Kindheit an psychisch labil – vage wird ein „Herz- und Nervenleiden“ diagnostiziert.¹¹

Bereits als Kind ist seine revolutionäre Ader feststellbar. Er mag Literatur und liest Dramen, die verpönt sind, wie etwa die von Hauptmann, Ibsen, Strindberg und Wedekind.¹² Den jungen Toller begeistern die Texte der Naturalisten und er macht bereits in jungen Jahren erste Schreibversuche.¹³

Schon sehr früh lernt Toller Macht und soziale Hierarchien kennen. Eines Tages in den Ferien – laut Rothe fielen in diese Zeit „die wenigen persönlichkeitsformenden Ereignisse“¹⁴ seiner Kindheit - erfährt er von einem menschenunwürdigen Verhalten. Ein geistig behinderter Epileptiker wird mit schweren Krämpfen unbeachtet am Bahnhof liegen gelassen

⁴ Richard Dove. *Ernst Toller. Ein Leben in Deutschland*. Göttingen: Steidl, 1993. S. 23.

⁵ Vgl. Wolfgang Rothe. *Toller*. S. 25.

⁶ Richard Dove. *Ernst Toller. Ein Leben in Deutschland*. S. 23.

⁷ Vgl. Carel ter Haar. *Ernst Toller. Appell oder Resignation?* Tuduv-Studien. Reihe Sprach- und Literaturwissenschaften Band 7. München: Tuduv VerlagsGmbH, 1977. S. 9.

⁸ Wolfgang Rothe. *Toller*. S. 19.

⁹ Ebd. S. 22.

¹⁰ Vgl. ebd. S. 23.

¹¹ Vgl. ebd. S. 12.

¹² Vgl. Ernst Toller. *Eine Jugend in Deutschland*. S. 29.

¹³ Vgl. ebd. S. 25.

¹⁴ Wolfgang Rothe. *Toller*. S. 29.

und stirbt. Da auch die Polizei daran scheitert Gerechtigkeit walten zu lassen, schreibt das Kind Ernst einen Aufsatz für die Zeitung¹⁵ - ein frühes Aufbegehren gegen Ungerechtigkeit.

“Gesellschaftliche Arroganz und soziale Ungerechtigkeit, vom Knaben dunkel geahnt, wohl schwerlich begriffen, sollten ihn zehn Jahre danach hell empören und zum Sozialismus führen.”¹⁶, so Wolfgang Rothe.

Etwas, das Ernst Toller und die anderen Kinder früh vermittelt bekommen, ist die Euphorie für Krieg und der Patriotismus fürs Vaterland. Er beschreibt die Situation folgendermaßen: “Wir Jungen wünschen den Krieg herbei, der Friede ist eine faule und der Krieg eine große Zeit, sagen die Professoren, wir sehnen uns nach Abenteuern, [...]”¹⁷ Das hinterlässt einen bitteren Nachgeschmack, lässt doch das ‘Sehnen nach Abenteuern’ vermuten, dass den Kindern ein falsches, verzerrtes Bild vermittelt wurde. Das Kind Ernst sieht im Krieg ein positives, gemeinsames Erlebnis, das ihn aus seinem Alltag entführt - es ist wie ein Spiel.

2. 2. Der deutsche Student

Nach dem Schulabschluss geht Toller nach Frankreich. In Grenoble beginnt er Literatur, Philosophie und Jura zu studieren. Toller über die Universität: “Grenoble ist die französische Propagandauniversität für Ausländer. [...] Ich lebe in Frankreich und habe Deutschland nie verlassen.”¹⁸ Er spielt darauf an, dass er sich hauptsächlich mit anderen Deutschen getroffen und vor allem seine Muttersprache gesprochen hat. Der Autor fühlt sich von den Professoren und Vorlesungen nicht genug gefordert. Das Kartenspiel zieht ihn magisch an, jedoch beherrscht er es nicht. Wolfgang Rothe bezeichnet diese Zeit als Tollers “sorgloseste Zeit”, als “vielleicht seine glücklichste überhaupt”.¹⁹ Bewusst wird Ernst Toller aber “seine soziale Bevorzugung, die Bedingung seiner Freiheit”: das Geld.²⁰ Toller selbst schreibt über diese Zeit, die er mit viel Alkohol und beim Glücksspiel verlorenem Geld verbrachte:

¹⁵ Vgl. Ernst Toller. *Eine Jugend in Deutschland*. S. 25.

¹⁶ Wolfgang Rothe. *Toller*. S. 24.

¹⁷ Ernst Toller. *Eine Jugend in Deutschland*. S. 31-32.

¹⁸ Ebd. S. 38.

¹⁹ Vgl. Wolfgang Rothe. *Toller*. S. 30.

²⁰ Ebd. S. 30.

“Der Spielerabenteurer beschäftigt mich lange. Im nüchternen Tag begreife ich den Menschen nicht, der hemmungslos dem Chaotischen und Abgründigen der Nacht verfallen war.”²¹

Ihm wird in diesem Zusammenhang außerdem die Bedeutung des Unterschieds Arm und Reich bewusst. Dies löst einen starken Gewissenskonflikt in ihm aus:

“Ich beginne an der Notwendigkeit einer Ordnung zu zweifeln, in der die einen sinnlos Geld verspielen, und die anderen Not leiden. [...] Ja, ich liebe das Geld, mit schlechtem Gewissen. Der Tag ist mir verleidet, die Welt ist mir verleidet, die Werte, die ich gestern für ewig und unverrückbar hielt, sind fragwürdig geworden, ich selbst bin mir fragwürdig.”²²

Toller hört mit dem Spielen auf und konzentriert sich auf das Studium.

2. 3. Der Soldat Toller

1914. Ein halbes Jahr ist Ernst Toller in Grenoble. Dort ereilt ihn die Nachricht vom Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Der 20-jährige reist sofort zurück nach Deutschland. Er will etwas für ‘sein’ Land tun und meldet sich gleich nach seiner Rückkehr in München als Kriegsfreiwilliger und tritt “am 9. 8. 1914 beim 1. bayerischen Fuß Artillerieregiment ein.”²³

Eifrig wird in jedem Land eine eigene Kriegspropaganda betrieben. Das wird Ernst Toller erst im Nachhinein bewusst:

“Ich habe die Stimmen der Menschen noch im Ohr, die schreien, daß [sic!] Frankreich angegriffen sei, jetzt lese ich in deutschen Zeitungen, daß [sic!] Deutschland angegriffen wird, und ich glaube es.”²⁴

Ernst Toller wird für den Kriegsdienst ausgebildet.

“Die alte vertragene Uniform schlottert um meine Glieder, die Stiefel drücken mich und meine Füße schmerzen, aber ich bin stolz, endlich bin ich Soldat, aufgenommen in die Reihen der Vaterlandsverteidiger.”²⁵

1915 kommt Toller ins ehemals französische Elsaß-Lothringen. Aufgrund seiner labilen körperlichen Verfassung wird Toller nicht an die Front geschickt. Ihm wird das Nichtstun

²¹ Ernst Toller. *Eine Jugend in Deutschland*. S. 41.

²² Ebd. S. 43-44.

²³ Carel ter Haar. *Ernst Toller. Appell oder Resignation?* S. 9.

²⁴ Ernst Toller. *Eine Jugend in Deutschland*. S. 50.

²⁵ Ebd. S. 53.

und Warten aber mit der Zeit zuwider. Nach langem Bitten und Drängen wird er schließlich im Frühjahr als Unteroffizier an die Front beordert.²⁶

“Als eines Tages der Hauptmann drei kräftige Leute für einen Zug in Frankreich aussucht und wieder an mir vorbeigeht, trete ich unmilitärisch vor und melde mich.”²⁷, so Toller.

Auf dem Weg zur Front fährt Angst mit. Je näher sie der Front kommen, desto angespannter ist Toller: Er ‘hörte’ die Front.²⁸ Ernst Toller ist zuerst in der Artillerie, möchte aber zur Infanterie. Seine Begründung: “Wir schießen und wissen nicht, auf wen. Die drüben schießen, wir wissen nicht wer. Ich will den Feind sehen, gegen den ich kämpfe.”²⁹

Die Schilderungen Tollers über den Kriegsalltag machen seine Entwicklung vom Kriegseuphoriker zum Pazifisten gut nachvollziehbar:

“Wir wissen vom Krieg nur, was sich in unserem kleinen Abschnitt begibt, von den anderen Fronten erzählen die Zeitungen, selbst das Bild der Gefechte, die wir erleben, formt sich für viele erst nach dem Bericht, das ursprüngliche Bild ändert seine Konturen oder wird verwischt und verdrängt.”³⁰

Auch zur Diffamierung von anderen Kulturen und Nationen kommt es in diesen Berichten:

“In den Feuilletons der Zeitungen sind die Franzosen eine degenerierte Rasse, die Engländer feige Krämerseelen, die Russen Schweine, die Sucht, den Gegner herabzusetzen, zu beschimpfen und zu besudeln, ist so widerwärtig, dass ich in einem Aufsatz, den ich dem ‘Kunstwart’ schicke, mich gegen diese Haltung, die uns selbst herabsetzt, wehre, der Redakteur schickt das Manuskript mit vielen gewundenen Phrasen zurück, man müsse auf die Volksstimmung Rücksicht nehmen. Dabei ist diese Volksstimmung in der Heimat gezüchtet, die Frontsoldaten ‘spucken darauf’.”³¹

Toller kommen Zweifel an seinem Tun. Eines Tages stößt er auf eine Leiche; er sieht zwar während des Krieges häufig Tote, aber bei diesem ist es anders:

“Ein toter Mensch ist hier begraben. Ein - toter - Mensch. Warum halte ich inne? Warum zwingen diese Worte zum Verweilen, warum pressen sie mein Hirn mit Gewalt eines Schraubstocks, warum schnüren sie mir die Kehle zu und das Herz ab! [...] Ein toter Mensch. Nicht: ein toter Franzose. Nicht: ein toter Deutscher. Ein toter Mensch.”³²

²⁶ Vgl. Wolfgang Rothe. *Toller*. S. 31.

²⁷ Ernst Toller. *Eine Jugend in Deutschland*. S. 57.

²⁸ Ebd. S. 59.

²⁹ Ebd. S. 67.

³⁰ Ebd. S. 71.

³¹ Ebd. S. 71-72.

³² Ebd. S. 75-76.

Tollers bitteres Resümee nach seinem Kriegsdienst:

“Dreizehn Monate bleibe ich an der Front, die großen Empfindungen werden stumpf, die großen Worte klein, Krieg wird zum Alltag, Frontdienst zum Tagwerk, Helden werden Opfer, Freiwillige Gekettete, das Leben ist eine Hölle, der Tod eine Bagatelle [...] - der Sinn ist abhanden gekommen, was brannte, ist verschlackt, der Schmerz ausgelaugt, der Boden, aus dem Tat und Einsatz wuchsen, eine öde Wüste.”³³

Ernst Toller wird krank und kriegsuntauglich. Der Schrecken des Krieges sitzt tief – resultierend aus seinen persönlichen Erlebnissen vollzieht sich Tollers Wandlung zum Pazifisten und Kriegsgegner. Auch vielen anderen geht es wie Toller. In seiner Autobiografie führt er den Dichter Dehmel an: dieser „[...] hat den Krieg gesehen, zu Beginn des Krieges ist er fünfzigjährig als Freiwilliger ins Feld gezogen, müde und verstört kam er heim.“³⁴

Um den Krieg zu vergessen – “[...] ich will nichts wissen vom Krieg, nichts hören.”³⁵ – stürzt Ernst Toller sich in das Universitäts-Leben. Er ist wissbegierig, will lernen. In dieser Zeit kommt er auch in Kontakt mit einigen Dramatikern und Lyrikern seiner Zeit. In Literaturseminaren trifft er Frank Wedekind, Max Halbe und Thomas Mann.³⁶

Toller will den Krieg ignorieren, schafft es aber nicht:

“Aber ich kann ihn nicht vergessen. Vier Wochen, sechs Wochen geht es, plötzlich hat er mich überfallen, ich begegne ihm überall, [...]”³⁷

3. Aufbegehren, Kritik, Verarbeitung – Tollers erstes Stück *Die Wandlung*

3. 1. Toller gegen den Krieg

Der Jurist Max Weber ist ein großes Vorbild für Ernst Toller. „Die Jugend klammert sich an Max Weber, seine Persönlichkeit, seine intellektuelle Rechtschaffenheit zieht sie an.“³⁸

Weber spricht, neben anderen Intellektuellen, auf einer Tagung auf Burg Lauenstein. Toller

³³ Ernst Toller. *Eine Jugend in Deutschland*. S. 79.

³⁴ Ebd. S. 87.

³⁵ Ebd. S. 81.

³⁶ Vgl. ebd. S. 80.

³⁷ Ebd. S. 82.

³⁸ Ebd. S. 85.

dürfte bei dieser Zusammenkunft auch erstmals Gustav Landauer getroffen haben.³⁹ Dort wird viel geredet, diskutiert, aber es geschieht nichts. Niemand unternimmt tatsächlich etwas – Toller enttäuscht diese Tatsache, er hat sich mehr erwartet. Es reden dort keine Revolutionäre, keine Protestschreier.⁴⁰

„Die Teilnahme an dieser Tagung, deren Zweck es sein sollte, zur Lösung der Zeitprobleme beizutragen, ist als Anfang von Tollers politischer Tätigkeit zu betrachten.“⁴¹

Dass außer Max Weber niemand bereit ist, tätig zu werden, rüttelt Toller auf, bringt ihn zum Überlegen. Über die Lauenstein-Tagung schreibt er selbst:

„[...] sind sie stumm und taub und blind, weil sie nie im Schützengraben gelegen, nie die verzweifelten Schreie der Sterbenden, nie die Klage zerschossener Wälder gehört, nie die trostlosen Augen verjagter Bauern gesehen haben? Ich bin ein junger, unreifer Mensch, all diese Männer sind mir an Erfahrung, an Wissen, an Lebensreife, an Erkenntnis- und Geisteskraft weit überlegen, vor ihnen zu sprechen scheint mir Anmaßung, aber ich kann nicht schweigen. Zeigt uns endlich den Weg, [...], die Tage brennen und die Nächte, wir können nicht länger warten.“⁴²

Nach der Tagung folgt Toller Max Weber nach Heidelberg und studiert dort weiter. In Heidelberg selbst sind „die meisten Studenten Krüppel und Kranke, die der Krieg freigab.“⁴³ Viele – vor allem junge Leute – klagen die Zeit, in der sie leben, und die Geschehnisse, die passieren, an, „doch auch sie schrecken zurück vor der Tat, die an ihre Worte sich binden müßte [sic!]“. ⁴⁴ Toller ist es leid, tatenlos zuzusehen. Er beschließt zu handeln. In weiterer Folge gründet der Dramatiker im Jänner 1917 des ‚Kulturpolitischen Bundes der Jugend in Deutschland‘. „Toller beschloß [sic!], die deutsche Studentenschaft zu aktivieren, zu politisieren und um die Zustimmung namhafter Köpfe für sein pazifistisches Programm zu werben.“⁴⁵

³⁹ Vgl. Carel ter Haar. *Ernst Toller*. S. 10.

⁴⁰ Vgl. Wolfgang Rothe. *Toller*. S. 34.

⁴¹ Carel ter Haar. *Ernst Toller*. S. 9.

⁴² Ernst Toller. *Eine Jugend in Deutschland*. S. 86.

⁴³ Ebd. S. 88.

⁴⁴ Ebd. S. 90.

⁴⁵ Wolfgang Rothe. *Toller*. S. 36.

Es gibt eine Aufrufaktion, „die den Bund auf alle deutschen Universitäten ausdehnen sollte. Das Unternehmen, das u. a. auch die Versammlungsfreiheit für die Studenten zum Ziel hatte, wird vorzeitig bekannt und von den Militärbehörden verboten.“⁴⁶ Der Bund hätte laut Toller für die Abschaffung der Armut gestanden, denn diese wird für den Krieg verantwortlich gemacht. Die These: Wenn niemand mehr arm ist, braucht niemand mehr jemandem etwas neiden. Die Gier würde somit aufhören und demnach auch der Krieg.⁴⁷ Wolfgang Rothe schreibt über die Wirkungsziele des Bundes, dass es Toller um die „Aufrüttelung der Studierenden zur Stellungnahme überhaupt“ geht und zum „Zusammenschluss aller, die Kriege, Machtpolitik, Militarismus bekämpfen“, kommen sollte. „Tollers Leitsätze nehmen in mancher Hinsicht Ideen des politisierten Expressionismus um 1920 [...] vorweg.“⁴⁸, so Rothe. Die angekündigte Gründung des Bundes hat ihm viele Feinde beschert – es entwickelt sich Hass bei einigen Studenten, Lehrern, Parteien.⁴⁹

Bestätigung für sein Vorhaben findet er aber ebenso – Gustav Landauer etwa, welchem Toller in einem Brief u.a. folgende Zeilen schreibt: „Ich will, daß [sic!] niemand Einsatz des Lebens fordert, wenn er nicht von sich selbst weiß, daß er es einsetzen wird.“⁵⁰ Das weist schon auf seine spätere Einstellung hin, wenn es um die Frage geht, in der Revolution Gewalt anzuwenden oder nicht. Hier stimmt er mit Landauer überein, welcher als „Apostel der Gewaltlosigkeit“ bezeichnet wird. Rothe spricht auch von einer gewissen „Menschheitsgesinnung“ im Expressionismus – von „jenem ethischen Axiom, das oft als ‚vage‘ und ‚abstrakt‘, als ‚idealistische‘ Schwarmgeisterei oder ‚kleinbürgerlicher‘ Eskapismus abgewertet wird.“⁵¹ Toller versteht seine Menschheitsgesinnung als „subversiv, staatsfeindlich, völkerversöhnend, Grenzen aufhebend, Vorurteile überwindend“ – eine „antinationalistische Menschheitsgesinnung“ gilt damals als die „politisch fortschrittlichste und geistig revolutionärste Position überhaupt.“⁵²

Was den Bund betrifft, sieht Wolfgang Rothe die Sache ein wenig anders. Er schreibt in seiner Toller-Biografie: „Die Gründung des Bundes von Tollers Gnaden stand lediglich auf

⁴⁶ Carel ter Haar. *Ernst Toller*. S. 10.

⁴⁷ Vgl. Ernst Toller. *Eine Jugend in Deutschland*. S. 90-91.

⁴⁸ Wolfgang Rothe. *Toller*. S. 37.

⁴⁹ Vgl. ebd. S. 37.

⁵⁰ Ebd. S. 94.

⁵¹ Ebd. S. 39.

⁵² Ebd. S. 39.

dem Papier. Dieser durch die Toller-Legende geisternde Bund hat, genau besehen, nicht einen einzigen Tag existiert. [...] eine aktionistische leere Geste.“⁵³ Der Bund wird noch vor seiner tatsächlichen Gründung verboten.

Bei Carel ter Haar steht, dass Toller aus Heidelberg verwiesen wird⁵⁴, wobei auch dazu bei Rothe eine gewisse Skepsis zu spüren ist, denn es ist laut dem Autor kein Haftbefehl und keine Fahndung in den Unterlagen zu finden. Daher vermutet er eine inszenierte Selbststilisierung in Tollers Autobiografie⁵⁵ (Anm.: nachzulesen in *Eine Jugend in Deutschland* auf Seite 93).

Toller geht im Jänner 1918 nach München um dort weiter zu studieren. Der andauernde Krieg macht Toller schwer zu schaffen:

„Der Krieg ließ mich zum Kriegsgegner werden, ich hatte erkannt, daß [sic!] der Krieg das Verhängnis Europas, die Pest der Menschheit, die Schande unseres Jahrhunderts ist.“⁵⁶

3. 2. Kontakt mit der Arbeiterbewegung

Eine in Berlin ausgebrochene Streikwelle erreicht am 31. Jänner München. Toller schreibt:

„Die Arbeiterbewegung und ihre Ziele waren mir fremd bisher, auf der Schule hatte man uns gelehrt, daß [sic!] die Sozialisten den Staat zerstören, daß [sic!] ihre Führer Schurken seien, die sich bereichern wollen, jetzt lerne ich zum ersten Mal einen Arbeiterführer kennen, Kurt Eisner.“⁵⁷

Toller ist beeindruckt von Kurt Eisner und schließt sich den Streikenden an.⁵⁸ Eisner ist – wie Toller – ein erbitterter Kriegsgegner. Als Ernst Toller ihn bei einer Versammlung reden hört, ist der Autor fasziniert von dem Politiker, von den Arbeitern und der Stimmung.

⁵³ Wolfgang Rothe. *Toller*. S. 37.

⁵⁴ Vgl. Carel ter Haar. *Ernst Toller*. S. 10.

⁵⁵ Vgl. Wolfgang Rothe. *Toller*. S. 39.

⁵⁶ Ernst Toller. *Eine Jugend in Deutschland*. S. 96.

⁵⁷ Ebd. S. 97.

⁵⁸ Vgl. Carel ter Haar. *Ernst Toller*. S. 10.

„In diesen Versammlungen sah ich Arbeitergestalten, denen ich bisher nicht begegnet war, Männer von nüchternem Verstand, sozialer Einsicht, großem Lebenswissen, gehärtetem Willen, Sozialisten, die ohne Rücksicht auf Vorteile des Tages der Sache dienten, an die sie glaubten.“⁵⁹

Nach seiner ersten Rede vor den Streikenden wird Ernst Toller verhaftet und nach der Vernehmung ins Militärgefängnis in der Leonrodstraße gebracht.⁶⁰ Kurt Eisner wird ebenso verhaftet.

Über Streik und soziale Ungerechtigkeit schreibt Toller in seiner Autobiografie:

„Eher aus Zufall denn aus Notwendigkeit war ich in die Reihen der streikenden Arbeiter geraten, was mich anzog, war ihr Kampf gegen den Krieg, jetzt erst werde ich Sozialist, der Blick schärft sich für die soziale Struktur der Gesellschaft, für die Bedingtheit des Krieges, für die fürchterliche Lüge des Gesetzes, das allen erlaubt zu verhungern, und wenigen gestattet, sich zu bereichern, für die Beziehungen zwischen Kapital und Arbeit, für die geschichtsbildende Bedeutung der Arbeiterklasse. Wieder denke ich an (...) den Freund meiner Kindheit, an seinen Haß (sic!) gegen die Reichen, an die Antwort meiner Mutter, daß (sic!) Armut gottgewollt sei. Die Erde hat Nahrung für alle in Fülle, des Menschen Geist fand Mittel und Wege, die Kräfte der Natur zu übermächtigen, Stein in wahrhaftes Gold zu wandeln, in Brot. Und doch sterben hier die Menschen vor Hunger, (...).“⁶¹

Im Militärgefängnis liest Toller Publikationen von Karl Marx, Friedrich Engels, Ferdinand Lassalle, Michail Alexandrowitsch Bakunin, Franz Mehring und Rosa Luxemburg.⁶² Über die Zustände im Militärgefängnis berichtet Toller:

„Das Gefängnis ist mit Deserteuren überfüllt, um Platz für neue Gefangene zu schaffen, stellt man die Soldaten vor die Wahl, sich für die Front oder fürs Zuchthaus zu entscheiden.“⁶³

Nach einiger Zeit im Gefängnis wird Ernst Toller im September 1918 aufgrund von „Herz- und Nervenleiden“ entlassen – auch vom Kriegsdienst wird er freigestellt. Ein jüdischer Arzt erreicht eine Haftunfähigkeit.⁶⁴ Die Krankheit findet sich häufig in Tollers Biografie. Das Leiden scheint sein Leben durchzogen zu haben.

⁵⁹ Ernst Toller. *Eine Jugend in Deutschland*. S. 98.

⁶⁰ Vgl. ebd. S. 99.

⁶¹ Ebd. S. 108.

⁶² Vgl. ebd. S. 108-111.

⁶³ Ebd. S. 110.

⁶⁴ Ebd. S. 114.

Während dieser ersten Zeit im Gefängnis vollendet der Dramatiker sein erstes Stück – *Die Wandlung*.⁶⁵ Es handelt von der Wandlung eines euphorischen Kriegsfreiwilligen zum Revolutionär und Pazifisten.

3. 3. Das Stück *Die Wandlung*

3. 3. 1. Inhalt

In dem Stück geht es um den jungen Friedrich. Er ist perspektivlos und unzufrieden mit dem eigenen Leben, da er sich als Jude in der deutschen Gesellschaft nicht integriert fühlt. Er meldet sich freiwillig für den Krieg, da er darin eine Möglichkeit sieht, nicht länger der Fremde zu sein. Das funktioniert aber nicht: Während andere Soldaten den Krieg schließlich schon kritisieren, verteidigt Friedrich den Kampf für das Vaterland. Damit gilt er für die anderen immer noch als Fremder. Schließlich meldet er sich zum auskundschaften von feindlichem Gebiet. Friedrich überlebt diesen Auftrag schwer verletzt und kommt ins Lazarett.

Friedrich ist stark traumatisiert. Wieder daheim arbeitet er an einer Statue aus Stein, die das Vaterland verkörpert und versucht so das Erlebte zu bewältigen. Friedrich gibt sich nach außen hin stark und steht zum Krieg und zum „Vaterland“, doch innerlich ist er ein Wrack. Seine Geliebte Gabriele verlässt ihn. In einem Kriegsinvaliden, der gemeinsam mit seiner Frau nach Gaben bittet, erkennt Friedrich einen Kriegskameraden. Als ihn der nicht wahrnimmt, sieht Friedrich in dem ehemaligen Soldaten die Verkörperung der Kampfgräuel und versucht das Warum zu verstehen. Verzweifelt zertrümmert er die Statue.

Bei einer Volksversammlung sprechen Redner, denen es wirtschaftlich und finanziell besser geht als dem Volk. Sie reden von der großartigen Zeit. Die Menge ist aufgebracht. Die Redner verstehen nichts von den Sorgen und Nöten, die das Volk hat.

⁶⁵ Vgl. Ernst Toller. *Eine Jugend in Deutschland*. S. 109.

Ein anderer Redner stachelt das Volk gegen die Wohlhabenden, den Staat und die Kirche auf. Er ist auf der Seite des Volkes, sieht aber nur in der Gewalt eine Lösung. Auch Friedrich spricht zu der Menge und bittet sie um Ruhe. Er plant am folgenden Tag zu Mittag eine Rede am Marktplatz vor der Kirche zu halten und lädt die Leute ein, ihn anzuhören. Friedrichs Familie steht nicht zu ihm. Er ist für sie ein Fremder, ein „Staatsfeind“, ein Verräter, für den man sich in der Öffentlichkeit schämen muss. Nur seine Schwester hält zu ihm.

Friedrich spricht in seiner Rede alle Gruppen an – die Kinder, die Frauen, die Männer, die Soldaten. Er ruft die Menge dazu auf, zu protestieren. Die Leute sollen zu den Reichen und Mächtigen gehen und ihre Besitztümer stürmen, aber Erbarmen mit den Menschen haben. Friedrich ruft zur friedlichen Revolution auf. Die revolutionäre Stimmung wird vom Volk übernommen.

Mit diesem Aufruf in Form eines Kreuzreims beendet Toller sein Erstlingswerk *Die Wandlung*:

„Brüder recket zermarterte Hand,
Flammender freudiger Ton!
Schreite durch unser freies Land
Revolution! Revolution!“⁶⁶

3. 3. 2. Verortung im Expressionismus

Klaus Bebendorf nennt das Werk ein „Musterbeispiel expressionistischer Dramenstruktur“ und weist darauf hin, dass es sich um ein „einseitig auf die Idee des Helden fixierte[s] Stück“ handelt. Toller hat sich dabei an August Strindbergs dreiteiligem Drama *Nach Damaskus* orientiert, welches – wie auch Tollers *Wandlung* – sehr starke biblische, religiöse Einflüsse aufweist.⁶⁷

⁶⁶ Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 94.

⁶⁷ Vgl. Klaus Bebendorf. *Tollers expressionistische Revolution*. S. 38. / Vgl. auch Wolfgang Rothe. *Toller*. S. 43.

Der Expressionismus ist durch die „innere Krise der Gesellschaft um 1910 und den Ersten Weltkrieg ausgelöst [...]“⁶⁸ worden. Und obwohl die Epoche zeitlich nicht eindeutig einordenbar ist⁶⁹, weil es schon zuvor und auch danach noch expressive Tendenzen gibt, kann man dennoch festhalten, dass „die Zeit des Hochexpressionismus“ bis 1920 anhält.⁷⁰

Annalisa Viviani schreibt über die Expressionisten:

„Geschichte ist für sie nicht nur die Ursache für alle gegenwärtigen Übel, sondern auch das Hindernis, das kein neues Leben mehr aufkommen läßt [sic!].“⁷¹

Die Stilrichtung ist „[...] durch einen extremen Subjektivismus gekennzeichnet“⁷², und außerdem durch den „[...] Glauben an die Macht des Wortes [...]“ sowie „[...] von Aufbruchsstimmung, Enthusiasmus und Pathos bewegt [...]“.⁷³

Die Wandlung ist ein expressionistisches Stationendrama, das sich mit der Erneuerung des Menschen bzw. dessen Wandlung beschäftigt. Renate Benson schreibt über das Stationendrama:

„Diese spezifische Form des Dramas läßt [sic!] die strengen Forderungen des traditionellen klassischen Dramas zum großen Teil außer Acht. Die **Wandlung** hat keine Aktaufteilung sondern scheinbar lose aneinandergereihte Szenen mit einem auf den ersten Blick verwirrenden Handlungsablauf. Ort und Zeit sind nur unbestimmt angegeben, um die universale und zeitlose Bedeutung des Stückes zu betonen [...]“⁷⁴

Werner W. Malzacher schreibt in seiner Dissertation, dass „[...] das moderne Stationendrama einen dramatischen Kern hat, der die innere Spannung erzeugt und die einzelnen Bilder [...] zusammenhält.“⁷⁵ Gleichzeitig verweist er dabei auf die Fetzentchnik Georg Büchners, die dieser z.B. in seinem Drama „Woyzeck“ anwendet.⁷⁶ Der „dramatische Kern“ im behandelten Stück ist die Wandlung des Protagonisten Friedrich. Und obwohl die

⁶⁸ Annalisa Viviani. *Das Drama des Expressionismus. Kommentar zu einer Epoche*. München: Winkler-Verlag, 1970. S. 5.

⁶⁹ Vgl. Richard Brinkmann. *Expressionismus. Forschungsprobleme 1952 – 1960*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1961. S. 10.

⁷⁰ Vgl. Horst Denkler. *Drama des Expressionismus. Programm, Spieltext, Theater*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1967. S. 13.

⁷¹ Annalisa Viviani. *Das Drama des Expressionismus. Kommentar zu einer Epoche*. S. 5.

⁷² Ebd. S. 6.

⁷³ Ebd. S. 11.

⁷⁴ Renate Benson. *Deutsches expressionistisches Theater – Ernst Toller und Georg Kaiser*. New York: Peter Lang Verlag, 1987. S. 34.

⁷⁵ Werner W. Malzacher. *Ernst Toller – ein Beitrag zur Dramaturgie der zwanziger Jahre*. Wien: Dissertation, 1959. S. 20.

⁷⁶ Ebd. S. 20.

Szenen eines Stationendramas grundsätzlich „auswechselbar scheinen“⁷⁷, trifft dies in der *Wandlung* nicht zu. Denn die Bilder „[...] weisen eine beträchtliche Selbstständigkeit auf, sind aber dennoch unvertauschbar, weil eine konstant [...] fortschreitende Entwicklung dargestellt wird, was eine gewisse logische Aufeinanderfolge bedingt.“⁷⁸

Für Günther Rühle ist *Die Wandlung* Expressionismus mit „politisch aktivistischem Zug“⁷⁹. Es geht dabei um das „Überschreiten der Grenzen“⁸⁰ und um „Auf- und Ausbrüche“, die „sich alle gegen die alte Gesellschaft“⁸¹ richten.

„Der Expressionismus schrie wie mit Worten so mit den Armen, flackernden Augen, den Biegungen, Straffungen, Erstarrungen, Verrenkungen der Körper.“⁸²

Toller verwendet dementsprechend harte Worte und ist in seinen Beschreibungen sehr naturalistisch und bildhaft. Der Tod spielt eine große Rolle: „[...] Lange schon modern wir. / Stinkend verfaulendes Menschenfleisch ...“, so ein Soldat in dem Traumbild Transportzüge in der *Wandlung*.⁸³

Die pathetische Art und Weise, die Versinnbildlichung von Gewalt macht den Inhalt von expressionistischen Dramen ausdrucksstärker. Krieg ist etwas Schlimmes, Schauriges, Unheilvolles – das kann man mit expressionistischem Ausdruck am eindrucksvollsten schildern.

Zu hässlichen, naturalistischen Schilderungen kommt es vor allem in den Traumsequenzen im Stück:

„GEFANGENER: Einmal sah ich rote Blumen / Ich griff danach - / Da wars mein eigen Herz - / Und als ichs stumm in Händen hielt / Zerfressen wars von grauen Maden. / Da frass ich mit.“⁸⁴

Ein anderes Beispiel: Nicht grausam, aber bildgewaltig sagt Friedrich zu Gabriele im siebenten Bild:

⁷⁷ Werner W. Malzacher. *Ernst Toller – ein Beitrag zur Dramaturgie der zwanziger Jahre*. S. 20.

⁷⁸ Ebd. S. 21.

⁷⁹ Günther Rühle. *Theater in Deutschland. 1887 -1945. Seine Ereignisse – seine Menschen*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2007. S. 298.

⁸⁰ Ebd. S. 289.

⁸¹ Vgl. ebd. S. 291.

⁸² Ebd. S. 291f.

⁸³ Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 25.

⁸⁴ Ebd. S. 64-65.

„[...] Ich möchte eine gütige Fee bitten, dass sie meine groben Fäuste in Schmetterlinge wandelt, dass sie dir deine Traurigkeit nehmen könnten, die wie schwarzer Blütenstaub auf deiner weissen Stirn Schatten dunkelt. [...]“⁸⁵

Die Expressionisten lehnen die moderne Industriegesellschaft ab, versuchen „die Schattenseiten des Modernisierungsprozesses aufzuzeigen.“⁸⁶ Expressionismus beschränkt sich auf das „Wesentliche“, der Fokus liegt auf der „Konzentration auf den aus dem Inneren strömenden Ausdruck“.⁸⁷

Außerdem sehnen sich die Expressionisten nach einem „neuen Menschen“ als „Überwindung der alten Welt“⁸⁸, jemanden, der gerecht ist und für eine bessere Welt steht. Es ist eine „pazifistisch und schwärmerisch sozialistische“ Denkweise mit utopischen Zielen.⁸⁹ Auch Viviani schreibt über das expressionistische Drama, dass es...

„[...] den sich wandelnden Menschen in die Mitte [stellt], der entweder in der Rolle des positiven Helden alle Menschen zur Nachahmung seiner vorteilhaften Wandlung aufruft oder in der Rolle des innerlich Erstarrten das von der Verweigerung der Wandlung ausgelöste Geschehen aufzeigt.“⁹⁰

Michael Hugh Fritton dazu: „Die Wandlung soll der Menschheitserneuerung dienen. Ihr Geist soll die Menschen neu beseelen und auf diese Weise den Frieden herbeizwingen.“⁹¹ Fritton spricht der *Wandlung* eine „politische Funktion“ zu. Der Revolutionsgedanke, der sich in der zweiten Hälfte des Stückes etabliert, ist für den Autor eine Art „geistige Erneuerung des Volkes“.⁹²

Horst Denkler ist der Ansicht, dass *Die Wandlung* die Absichten der expressionistischen Generation zusammenfasste und dem „Expressionismus des Theaters“ zum Durchbruch verhalf. Die Künstler des Expressionismus sahen sich ihrer Zeit und der Gesellschaft verantwortlich gegenüber. Der Mensch sollte zur Umkehr, zur Selbstbestimmung und zur

⁸⁵ Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 50.

⁸⁶ Vgl. Rania Elwardy. *Das Wandlungskonzept in der expressionistischen Dramatik. Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur. Bd./Vol. 1991*. Frankfurt: Peter Lang Verlag. 2009. S. 21.

⁸⁷ Vgl. ebd. S. 16.

⁸⁸ Vgl. Günther Rühle. *Theater in Deutschland. 1887-1945. Seine Ereignisse – seine Menschen*. S. 301.

⁸⁹ Vgl. ebd. S. 303.

⁹⁰ Annalisa Viviani. *Das Drama des Expressionismus. Kommentar zu einer Epoche*. S. 22.

⁹¹ Michael Hugh Fritton. *Literatur und Politik in der Novemberrevolution 1918/1919*. S. 136.

⁹² Vgl. ebd. S. 135-136.

Wandlung bewegt werden – der gewandelte Mensch solle anschließend aktuelle Zustände bzw. Missstände ändern.⁹³

Von Wolfgang Rothe wird das Stück als „eines der wichtigsten expressionistischen Verkündigungs- oder Wandlungsdramen“⁹⁴ bezeichnet.

3. 3. 3. Dramaturgie

Aufgeteilt ist das Drama in 6 Stationen, die insgesamt 13 Bilder umfassen – Traum- und Realbilder wechseln einander ab. Erste, zweite und dritte Station beinhalten jeweils ein Real- und ein Traumbild. Die vierte Station enthält ein Realbild, die fünfte drei Traum- und ein Realbild und die sechste Station ein Traum- und ein Realbild. Toller hat vor Beginn des Stücks angemerkt, dass „die Bilder »Transportzüge«, »Zwischen den Drahtverhauen«, »Die Krüppel«, »Der Schlafbursche«, »Tod und Auferstehung«, »Der Wanderer«, »Die Bergsteiger« schattenhaft wirklich, in innerlicher Traumferne gespielt zu denken“⁹⁵ sind. Diese Traumbilder sind durch bestimmte Merkmale als solche erkennbar. Zum einen ist in den Regieanweisungen immer die Rede vom „Antlitz Friedrichs“⁹⁶ und nicht von Friedrich als handelnde Figur – zum Beispiel trägt der „stumme Soldat“⁹⁷ im zweiten Bild das „Antlitz Friedrichs“. Außerdem finden sich in den Traumsequenzen immer Figuren mit Totenschädel oder Skelette, die miteinander reden. Die Bilder sind surreal bzw. stellen die Wirklichkeit überzeichnet dar. Kritik wird überspitzt auf den Punkt gebracht und Unmögliches wird möglich – wie etwa in der Krüppelszene: Menschen, denen wegen des Krieges nur der Rumpf übriggeblieben ist, werden durch „künstliche schwarze Arme und Beine“⁹⁸ wieder mobil gemacht.

⁹³ Vgl. Horst Denkler. In: Jost Hermand. *Zu Ernst Toller – Drama und Engagement*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1981. S. 116.

⁹⁴ Wolfgang Rothe. *Toller*. S. 43.

⁹⁵ Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 9.

⁹⁶ Ebd. S. 25.

⁹⁷ Ebd. S. 25.

⁹⁸ Ebd. S. 40.

Der Stücktyp des Stationendramas macht eine lose Szenenabfolge möglich – die traditionelle, aristotelische Einheit von Raum, Zeit und Handlung ist nicht gegeben. Die Schauplätze liegen weit voneinander entfernt und eine „zeitliche Kontinuität“ fehlt.⁹⁹

Viviani schreibt, dass die „[...] enge Verbundenheit zwischen Motiv und Form [...] ein typischer Programmpunkt der neuen Dramaturgie“ ist.¹⁰⁰ Soll heißen, dass es sich nicht nur um ein expressionistisches Thema handelt, sondern, dass dieses im Stück entsprechend umgesetzt wird. Sie bezieht sich hier auch auf Strindberg, der die „klassische Dramenform“ angreift: „Die Zertrümmerung der Wirklichkeit äußert sich zuerst in der Zertrümmerung der Form.“¹⁰¹

Und die Form ist in der *Wandlung* folgende: Lyrischer Text ist wie ein Gedicht abgedruckt. Dialoge sind in einem durch geschrieben, Frage und Antwort stehen zum Teil in einer Zeile.

Das Gedicht „Aufrüttelung“ – vor dem Personenregister und dem Vorspiel angesiedelt – ist in Versen formuliert und stellt eine Einstimmung auf das Stück dar. Es ist genau das, was der Titel „Aufrüttelung“ vorgibt: den Menschen aus dem „Schlaf“ holen, den Leser aufmerksam auf das Stück machen.

An den Anfang des Stücks stellt Toller das Vorspiel „Die Totenkaserne“. Bei dem Traumbild handelt es sich um ein Streitgespräch zwischen dem Friedens- und dem Kriegstod. Letzterer zeigt Ersterem „seine“ Gräber – also die letzten Ruhestätten der im Kampf gefallenen Soldaten und Offiziere. Die Gräber sind hierarchisch angeordnet wie zu Lebzeiten. Dass überall die Namen eingemeißelt sind, ist dem Kriegstod schon zu viel – er fände Nummern ausreichend. Um dem Friedenstod seinen Triumph des Krieges als „ordnendes Prinzip“¹⁰² zu zeigen, lässt er die Kompanie aufmarschieren. Der Friedenstod lacht über den Kriegstod, der die Soldaten selbst im Tod nicht in Ruhe lassen kann. Beim Friedenstod sind alle gleich. Es handelt sich um ein Gleichnis, ein „Schwarzweißschema“, in dem der Friedenstod moralisch über dem Kriegstod steht.¹⁰³

⁹⁹ Vgl. Wolfgang Rothe. *Toller*. S. 43.

¹⁰⁰ Annalisa Viviani. *Das Drama des Expressionismus. Kommentar zu einer Epoche*. S. 27.

¹⁰¹ Ebd. S. 27f.

¹⁰² Ernst Toller. *Die Wandlung*. Potsdam: Gustav Kiepenheuer, 1924. S. 13.

¹⁰³ Vgl. Klaus Beendorf. *Tollers expressionistische Revolution*. S. 39.

Manfred Durzak schreibt über diese Szene:

„[...] Die Hierarchie beim Militär scheint selbst vom Tod nicht angetastet werden zu können. Der Unterschied zwischen Offizieren und Soldaten hat sich bis in die Anordnung der Gräber hinein erhalten. Selbst die militärischen Ehren und Ehrenbezeugungen gelten offensichtlich nach wie vor. Der Friedenstod, der zu Anfang seinen Kollegen, den Kriegstod, als „ordnende(s) Prinzip“ (P, 243) bewunderte, widerlegt allerdings am Ende diese Scheinordnung: „Vor mir ist jeder gleich (...) Ein Tod, der sich der deutschen Kriegsmaschine unterwirft“ (ebenda). Was hier karikiert wird, ist die patriotische Fiktion des sogenannten Heldentodes, der Bestattung mit allen militärischen Orden, der Ordensverleihung *post mortem*. [...].“¹⁰⁴

Es wird gleich zu Beginn klargemacht, dass es sich bei der *Wandlung* um ein Anti-Kriegs-Stück handelt. Die Handlung wird durch den ständigen Wechsel von Traum- und Realbild nicht unterbrochen. Die Traumszenen bilden eine Art Verbindung der realen Szenen, da zwischen den Sequenzen Zeitsprünge gemacht werden. Mithilfe der Traumszenen kann der Rezipient erahnen, was zwischen zwei realen Szenen passiert ist. Ein Beispiel anhand der ersten Station: Es wird klar, dass Friedrich sich für den Krieg melden wird. Die anschließende Traumscene spielt in Transportzügen (eine düstere Szene, in der Soldaten schon ewig unterwegs sind und mittlerweile den Sinn des Krieges anzweifeln). Die folgende reale Szene (bereits die zweite Station) zeigt, dass Friedrich in der Wüste stationiert ist und bereits einen langen Weg hinter sich haben muss. Traumsequenzen sind eine gute Möglichkeit zur Überbrückung zweier Szenen. Sie ergänzen die realen Bilder und unterstützen die Handlung. Die Szenen können untereinander nicht beliebig getauscht werden. Das Stück würde nicht mehr ganz nachvollziehbar sein. Das siebente Bild – Friedrich zertrümmert darin seine Statue – bildet dabei den Höhepunkt.

Renate Benson schreibt, dass der Zweck der „traumhaften Episoden oder Visionen“¹⁰⁵ der ist, das Thema „dramatisch [zu] erläutern und [zu] ergänzen.“¹⁰⁶ Sie „suggerieren [...] in effektvoller Weise die sich allmählich vollziehende Wandlung Friedrichs zu einem Neuen Menschen.“¹⁰⁷ Die verschiedenen Rollen, die Friedrich in den Visionen einnimmt

„deuten darauf hin, daß [sic!] Friedrich Jedermann ist, Repräsentant der irregeleiteten Menschheit, die erst gekreuzigt werden muß [sic!], um geläutert wieder aufzuerstehen. Friedrich ist aber nicht nur Jedermann,

¹⁰⁴ Manfred Durzak. *Das expressionistische Drama. Ernst Barlach, Ernst Toller, Fritz von Unruh*. München: Nymphenburger Verlags-Handlung, 1979. S. 111.

¹⁰⁵ Renate Benson. *Deutsches expressionistisches Theater – Ernst Toller und Georg Kaiser*. S. 35f

¹⁰⁶ Ebd. S. 35f

¹⁰⁷ Ebd. S. 35f

nach seiner ‚Kreuzigung‘ wird er zu einer zeitgenössischen Heilandsfigur (die Stationen, die er durchläuft, sind mit dem Kreuzweg Christi vergleichbar), dazu ausersehen, das Proletariat durch eine unblutige Revolution in ein neues Zeitalter von Freiheit und Gerechtigkeit zu führen. Die poetische Sprache der Traumbilder schafft einen weiteren Kontrast zu den restlichen, in einem nüchterneren [sic!] gehaltenen Bildern.“¹⁰⁸

Die Exposition ist eindeutig: Die „Aufrüttelung“ und das Vorspiel geben schon einen Vorgeschmack darauf was kommt. Friedrichs innere Zerrissenheit wird sofort klar. Der Zuschauer bekommt durch die erste reale Szene Verständnis für die zukünftigen Handlungen des Protagonisten, macht diese nachvollziehbar. Die Zerrissenheit Friedrichs ist ein Teil des Konflikts, der ihn dazu bringt in den Krieg zu ziehen. Dort wird der zentrale Konflikt – der zur Wandlung führt – in Gang gesetzt. Friedrich und seine Mutter werden im ersten Bild der ersten Station vorgestellt.

3. 3. 4. Zeit und Ort

„Die Handlung spielt in Europa vor Anbruch der Wiedergeburt“¹⁰⁹, so Toller in *Die Wandlung*. Orte bleiben anonym: Es ist die Rede von „städtisch verunstaltetem Zimmer“¹¹⁰, „Wüste am Wasserloch“¹¹¹, „im Lazarett“¹¹², etc. In den Traumbildern bleibt es ebenfalls vage: „weites Grabfeld“¹¹³, „Transportzüge“¹¹⁴ oder „Zwischen den Drahtverhauen“¹¹⁵.

Durch die Anonymität der Orte wird das Stück allgemein gültig – und die Aussage bleibt nicht auf einen Ort beschränkt.

Zeit und Handlung laufen chronologisch ab. Auch die Traumsequenzen fügen sich dieser Ordnung, sie unterstützen die Abfolge zusätzlich, da in den realen Szenen Zeitsprünge gemacht werden. Es gibt einen zentralen Handlungsstrang: den Wandlungsprozess des Protagonisten. Die Traumsequenzen bilden eigene kleine Handlungsstränge, die sich aber in den Haupthandlungsstrang einfügen.

¹⁰⁸ Renate Benson. *Deutsches expressionistisches Theater – Ernst Toller und Georg Kaiser*. S. 35f.

¹⁰⁹ Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 9.

¹¹⁰ Ebd. S. 17.

¹¹¹ Ebd. S. 27.

¹¹² Ebd. S. 36.

¹¹³ Ebd. S. 11.

¹¹⁴ Ebd. S. 25.

¹¹⁵ Ebd. S. 31.

Über die Dialoge erfährt der Rezipient viel über die Personen, ihren Charakter, ihre Meinung und ihr Verhältnis zueinander.

Am Ende des Stücks wird zur Revolution aufgerufen. Was danach passiert, erfährt man nicht – was das betrifft, handelt es sich um ein offenes Ende. Friedrich hat zu sich gefunden und ist seiner inneren Zerrissenheit entkommen: Für den Protagonisten ist es ein geschlossenes Ende.

3. 3. 5. Spannungsbogen

Die Handlung ist schlüssig, die Dialoge und Monologe der Figuren oft stilisiert.

Da nicht abzusehen ist, welche Richtung Friedrich am Ende einschlagen wird, bleibt die Spannung aufrecht. Das Theaterstück ist aber nicht von vornherein auf ein Ziel hinführend aufgebaut. Es sind Etappenziele, die Friedrich verfolgt: Zuerst möchte er einfach dazugehören, dann möchte er etwas verändern. Nicht relevante Szenen sind keine vorhanden – jede Passage treibt die Handlung voran.

3. 3. 6. Politischer, gesellschaftskritischer Kontext

Das Stück ist ein Anti-Kriegs-Drama. Es ist politisch und auch politisch-motiviert. Toller wollte – wie bereits erwähnt – damit auf die Grausamkeit des Krieges aufmerksam machen. Sowie auch darauf, dass man die Trennung von Freund und Feind kritisch betrachten muss. Wer entscheidet, ob jemand Feind oder Freund ist?

Darum geht es etwa in der Szene „Zwischen den Drahtverhauen“¹¹⁶. In der Traumsequenz sinnieren Skelette – ehemalige Soldaten – darüber, was ihnen der Krieg gebracht hat. Sie sind nun tot und wissen, dass auch die erkämpften Orden keinen Nutzen mehr haben. Sie gewinnen dem Tod gegenüber dem Krieg positive Argumente ab: Den einen friert nun nach

¹¹⁶ Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 31.

dem Tod nicht mehr und der andere muss nicht mehr hungern. Sie stellen auch fest, dass im Tod alle gleich sind – ob Freund oder Feind, nun macht es keinen Unterschied mehr. Im Tod ist kein Platz mehr für Rassismus oder Nationalismus.¹¹⁷ „Nun sind wir nicht mehr Freund und Feind, / Nun sind wir nicht mehr weiss und schwarz, / Nun sind wir alle gleich.“¹¹⁸ Um darauf hinzuweisen, dass es nicht nur unter den Soldaten, sondern auch bei den Zivilisten Opfer gab, bringt Toller in dieser Szene auch ein weibliches Opfer unter – ein Mädchen, das starb, als es von mehreren Männern vergewaltigt wurde. Toller möchte damit auf Kriegsgräuere aufmerksam machen, die am Schlachtfeld, aber auch abseits davon alltäglich waren.

Toller hat das Stück 1917 zu schreiben begonnen, also zu einem Zeitpunkt, als der Erste Weltkrieg noch im Gange war. Fertig gestellt hat er es 1918, während seiner Haft. Der Krieg im Stück thematisiert den Ersten Weltkrieg.

Durzak schreibt hier: „Die Revolution bleibt auch hier noch eine pathetische Zukunftsprojektion, fern von aller politischen Konkretisierung. Was Toller in seinem ersten Stück gestaltet hat, ist ein individualistisches Seelengemälde, das seine eigene Reaktion auf den Krieg zu einem stellvertretenden Beispiel verarbeitet.“¹¹⁹

Toller spricht den Umgang mit verletzten Soldaten an. Die Krüppelszene¹²⁰, ein Traumbild, zeigt verletzte Soldaten, die als Maschinen gesehen und wieder kampfbereit gemacht werden. Die Handlung spielt in einem militärischen Universitätskrankenhaus. Es gelten dieselben Vorschriften wie auf dem Feld. Der Arzt führt seine „Errungenschaften“ in der Rettung von Menschen vor. „Sieben Musterexemplare“ müssen sich vor einer Wand aufstellen um begutachtet werden zu können. Sie bestehen nur aus den Rumpfen, die verlorenen Gliedmaßen sind durch „künstliche, schwarze Arme und Beine“¹²¹ ersetzt worden. Der Professor sagt: „[...] Die Leute sind durch unsre Wissenschaft / Zu neuem Leben auferweckt - / Fleischrumpfe waren sie, / Nun sind sie wieder Männer. [...]“¹²² Durch den Krieg verstümmelte Menschen werden mithilfe der Wissenschaft ‚wiederhergestellt‘. Der Professor rühmt sich damit, dass diese Männer nun wieder ihrer Pflicht nachkommen

¹¹⁷ Vgl. Klaus Beendorf. *Tollers expressionistische Revolution*. Frankfurt a. M.: Lang, 1990. S. 41.

¹¹⁸ Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 32.

¹¹⁹ Manfred Durzak. *Das expressionistische Drama. Ernst Barlach, Ernst Toller, Fritz von Unruh*. S. 116.

¹²⁰ Ernst Toller. *Die Wandlung*. Ab S. 39.

¹²¹ Vgl. ebd. S. 40.

¹²² Ebd. S. 41.

und dass sie wieder der Gesellschaft und dem „Staate zugeführt“¹²³ werden können – also wieder kriegstauglich sind.

Auch Zweifel und Kritik an der Kirche sind ein Thema. Es wird eine Frage aufgeworfen, die in Kriegs- und Krisenzeiten oft gestellt wird und der sich auch Vertreter der Kirche stellen müssen: Warum lässt Gott Krieg und daraus resultierendes Leid zu? In der „Krüppelszene“ etwa kommt ein Pfarrer zu den Verwundeten um ihnen Trost und Hoffnung zu spenden. Die Krüppel zweifeln an Gott. Was der Pfarrer in den Krankenbetten sieht, lässt ihn schließlich auch zweifeln. Auch die Krankenschwestern können nicht mehr tun, als durch Medikamente Linderung zu verschaffen. Sie resignieren ob dieser Erkenntnis. Bebindorf drückt dies in seiner Studie provokanter aus: „So werden Glaube und Caritas als wertlose Prinzipien verabschiedet.“¹²⁴

Auch später im Stück kommt das Thema noch einmal auf – im siebten Bild fragt die Kriegsinvalidin: „[...] Was sie tun, segnet ihr Gott, sagen sie. Was ist das für ein Gott, der uns im Elend verkommen lässt? [...]“¹²⁵

Toller übt Kritik an den Arbeitsbedingungen in der Fabrik. Die Botschaft: Im Gefängnis ist man besser aufgehoben, als als Arbeiter in einer Fabrik¹²⁶.

Auch die Reichen und Mächtigen werden kritisiert: Vertreter der Reichen, der Wissenschaft, des Staates und der Kirche sprechen am Volk vorbei. Sie wissen nichts von den Bedürfnissen des Volkes. Bei der Volksversammlung¹²⁷ reden Leute, denen es wirtschaftlich und finanziell besser geht als dem Volk. Ein alter Herr rät beispielsweise, nicht wegen Brot zu jammern und sagt, dass ein Mensch Arbeit findet, wenn er welche sucht. Ein Universitätsprofessor versucht den Leuten einzureden, dass Wissenschaft und Bildung wichtiger seien als Brot. Er ist Diener des Staates und sieht darin die einzige Wahrheit. Ein Pfarrer empfiehlt dem Volk ihre nichtigen Sorgen zu vergessen und sich dem Glauben zu widmen. Außerdem verteidigt er den Krieg gegen die „Wilden“ als gottgewollt.

¹²³ Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 41.

¹²⁴ Klaus Bebindorf. *Tollers expressionistische Revolution*. S. 42-43.

¹²⁵ Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 53.

¹²⁶ Ebd. S. 62.

¹²⁷ Ebd. S. 69.

Das Theaterstück spricht sich für ein friedliches Miteinander aus. Es darf nicht nur einzelnen Menschen gut gehen, sondern alle sollten die gleichen Chancen auf ein gutes Leben haben.

Der Kommis im elften Bild spricht sich zwar gegen die Reichen, den Staat und die Kirche aus und steht auf der Seite der Masse, jedoch setzt er im Kampf um Gerechtigkeit auf Gewalt und Blutvergiessen. Friedrich spricht gegen den Kommis:

„[...] Volk aber ist für ihn Masse. Denn er weiss nichts vom Volk. Glaubt ihm nicht, denn ihm fehlt der Glaube an sich, an den Menschen. Ich aber will, dass ihr den Glauben an den Menschen habt, ehe ihr marschieret. Ich aber will, dass ihr Not leidet, so ihr ihn nicht besitzt.“¹²⁸

Toller möchte mit dem Stück die Menschen zu einer Erneuerung des Geistes motivieren.

„Seine (*Anm.: Friedrichs*) lange Schlußansprache an das Volk erweist sich als eine einzige pathetisch umschriebene Metapher des neuen Menschen, als Aufruf zur Umkehr zum Menschen.“¹²⁹

Das Ziel des Stücks ist eine friedliche Revolution zum Wohle aller. Das Drama spricht sich gegen den Krieg und für den Frieden aus. Diskriminierung und Rassismus haben keinen Platz.

3. 3. 7. Figuren

Die Figuren im Expressionismus nach Wolfgang Rothe:

„[...] Scheinbare Unvereinbarkeit von Widersprüchlichem: Auf der einen Seite die Lichtgestalten ‚reiner‘ Freundschaft, Liebe, Hilfe, Demut, Güte und Opferbereitschaft, der sympathetische oder soziale Typus des ‚Bruders‘ und ‚Mitmenschen‘, auf der anderen Seite die nachtdunklen Figuren der Egoisten, Verderber, bösen Herren und Zerstörer, der teuflische ‚Feind‘ des Menschen. Hier höchste Lebendigkeit des bewegten Geistes, des mitfühlenden Herzens, der geöffneten Seele, dort die Starre des widergeistigen Automaten, der kalt-fühllosen Menschmaschine. Zwischen diesen beiden Extremen angesiedelt sind die weder strahlend Guten noch abgründig Bösen, d.h. die Hohlformen: die Arbeitstiere, Bürosklaven, Dirnen, Gefangenen, Irren, Krüppel, die Armen und Kranken, Ausgestoßenen und Verbannten, die Angehörigen verachteter Berufe, gehaßte Randexistenzen, verfolgte rassische Minoritäten usw. Sie alle sind, auf einen Nenner gebracht, die leidende, gequälte Masse, die (nicht nur ökonomisch) Benachteiligten, die hilflosen Opfer, Kупierten und

¹²⁸ Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 75.

¹²⁹ Manfred Durzak. *Das expressionistische Drama. Ernst Barlach, Ernst Toller, Fritz von Unruh*. S. 115.

Defizienten; in ihrer absoluten Daseinsnegativität bilden sie das latente Potential der Erweckten, Erfüllten, Gewandelten, der nach Erlösung Sehnsüchtigen, das verborgene Reservoir einer heilsamen Umwälzung.“¹³⁰

Vorweg: Nur die Hauptfigur Friedrich und seine Schwester Gabriele haben Eigennamen. Der Rest der Figuren verkörpern Typen, z.B. Freund, Mutter, Onkel, und bleiben namenlos.

Bei Friedrich wird im ersten Dialog klar, dass er unzufrieden ist, dass er sich nirgends zugehörig fühlt. Er fühlt sich wie ein Fremder. Klaus Bebedorfer geht noch weiter:

„Als Jude fühlt sich Friedrich einerseits als Fremder unter den einheimischen Deutschen, andererseits erlebt er die befremdende Doppelmoral seiner Familie, die aufgrund der verhärteten Struktur der tradierten Wertewelt die Entfaltung seiner persönlichen Berufung hemmt: Er will Bildhauer werden, die Mutter verlangt, daß (sic!) er einen ‚bürgerlichen Brotberuf‘ ergreifen soll.“¹³¹

Das Gefühl ein Fremder zu sein, hält aber auch im Krieg an. Als er sich freiwillig meldet, hofft er, dadurch endlich dazuzugehören. Jedoch, in einem Soldatenlager in der Wüste¹³², verteidigt Friedrich den Kampf für das Vaterland immer noch, während die anderen Soldaten den Krieg kritisieren. Seine Einstellung dem Krieg gegenüber und seine patriotische Gesinnung ist für die anderen Soldaten unverständlich – das macht ihn wieder zum Fremden. Friedrich meldet sich am Ende dieser Szene als einer von fünf Auskundschaftern im feindlichen Gebiet. Er weiß, dass seine Chance, lebend zurückzukommen, sehr gering ist. „Seine Integrationssehnsucht, die aus der Fremdenproblematik erwächst, treibt ihn zu einem gefährlichen Kampfeinsatz, bei dem er das Leid des Krieges am eigenen Leibe erfährt.“¹³³ so Klaus Bebedorfer.

Man erfährt in den Dialogen auch über die Vergangenheit, die Wünsche und die Sehnsüchte der Hauptfigur. Er ist ein Kritiker der Kirche, so wie die Menschen sie auslegen.

¹³⁰ Wolfgang Rothe. *Der Expressionismus*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977. S. 295. Online über: http://books.google.at/books?id=1hHPtV-SHQC&pg=PA43&dq=expressionismus+literatur&hl=de&ei=Ej-5Tt2TOMW2hQe13qmeBw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=5&ved=0CEYQ6AEwBA#v=onepage&q=expressionismus%20literatur&f=false, Zugriff: 14. 11. 2011.

¹³¹ Klaus Bebedorfer. *Tollers expressionistische Revolution*. S. 40.

¹³² Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 27.

¹³³ Klaus Bebedorfer. *Tollers expressionistische Revolution*. S. 42.

„[...] Oh, sag doch lieber zum Dienst der Leute, und nicht zum Dienst Gottes, aus dem Ihr einen verknöcherten, engherzigen Richter machtet, der ein einziges Gesetzbuch schrieb, nach dem er Menschen richtet. [...]“¹³⁴

Friedrich denkt viel nach und hinterfragt die Dinge:

„FRIEDRICH: [...] 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. FRIEDRICH: Das tun sie nicht. Milde und Güte und Liebe wächst bei ihnen, [...]“¹³⁵

Friedrich und seine Mutter kommen aus gut situierten Verhältnissen. Nachdem der Vater gestorben war, musste die Mutter sparen. Es gibt einen Onkel, der wirtschaftlich gut da steht. Friedrich hat ein Problem mit seinem verstorbenen Vater – Manfred Durzak dazu:

„[...] bei ihm klingt verdeckt die Rebellion gegen den Vater an, der „aus seinem Leben Aufeinanderfolgen glänzender Jagdpicknicks“ (P,246) machte.“¹³⁶

Friedrich möchte zu Beginn des Stücks allein sein, ist der Meinung er braucht niemanden. Vermutlich leidet er an Depressionen. Nach der Nachricht, dass Freiwillige gesucht werden, ist er wie ausgewechselt – fröhlich, nicht mehr so traurig, verbittert und depressiv. Er ist euphorisch.

Die Wandlung des Helden vom Kriegs-Enthusiasten zum Pazifisten macht das Stück spannend. Friedrich wird im Laufe der Handlung selbstbewusster, steht mehr zu sich selbst und macht sein Glück nicht mehr von anderen abhängig. Er kämpft für Gerechtigkeit und will andere dazu ermutigen, zu protestieren. Es gibt eine positive Entwicklung der Hauptfigur.

Manfred Durzak über die Figur Friedrich, die in jeder Szene auf irgendeine Art auftaucht:

„Die entsprechende Figur repräsentiert also ebenso Friedrich, wie Friedrich wiederum selbst ständig über sich hinausweist und stellvertretend für den Menschen schlechthin steht.“¹³⁷

¹³⁴ Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 20.

¹³⁵ Ebd. S. 21.

¹³⁶ Manfred Durzak. *Das expressionistische Drama. Ernst Barlach, Ernst Toller, Fritz von Unruh*. S. 109.

¹³⁷ Ebd. S. 107.

Rania Elwardy über den Wandlungsprozess von Friedrich:

„Zu diesen Wandlungsformen gehören vor allem der Läuterungsprozess, womit der große Wandlungsprozess beim Individuum beginnt; die Nächstenliebe, die den höchsten Grad im Läuterungsprozess des Individuums repräsentiert; die Fähig- und Fertigkeiten in Gottes Dienst, was vom Individuum die Hineinschauung in sich selbst voraussetzt; der Kampf gegen die bürgerliche Mentalität sowohl auf der familiären als auch auf der staatlichen Ebene, [...]; und die Opferbereitschaft, womit der große Wandlungsprozess endet.“¹³⁸

Die Figur der Mutter ist eher konservativ, traditionell. Sie achtet darauf, nicht aus dem Rahmen zu fallen und keine schlechte Nachrede zu haben. Sie ist um ihren Ruf besorgt und wirft Friedrich vor zu den Fremden zu gehören – „Wer zu den Fremden hält, gehört nicht zu unserem Volk. [...]“. ¹³⁹ Friedrich wird nun – nach dem Krieg – als zu denen zugehörig gesehen, die ihn zuvor als Fremden bezeichnet haben. Nach seinen Verdiensten um das Vaterland ist er einer von ihnen – nun wird er von seiner Mutter als Fremder gesehen.

Der Freund möchte Friedrich helfen. Er möchte Friedrich nicht alleine lassen. Von ihm erfährt Friedrich auch, dass Freiwillige für den Krieg gesucht werden, was der Anstoß zur eigentlichen Handlung ist.

Gabriele wird zu Beginn nur erwähnt als die Schwester des Freundes, die Friedrich nicht sehen will. Es ist seine Liebe. Sie tritt später im siebenten Bild selbst in Erscheinung. Man erfährt nicht sehr viel über sie: Es wird klar, dass sie sich eher nach dem Vater als nach Friedrich richtet – und zwar aus dem Grund, dass sie nicht mehr sicher ist, was sie an Friedrich hat. Sie kann sich keine Zukunft mehr mit ihm vorstellen und schiebt es auf ein Ultimatum des Vaters, das ihr selber aber gerade zur rechten Zeit kommt:

„Als mein Vater mir erklärte, er würde sich von mir lossagen, wenn ich dich heiratete, war’s mir, als ob mich Schneeflocken befiehlten, die mich kühlten und brannten zugleich. [...]“. ¹⁴⁰

Die Schwester tritt zwei Mal kurz in der zweiten Hälfte des Dramas auf – die Figur hat eine wichtige Aufgabe: Sie bewahrt Friedrich vorm Selbstmord – „Friedrichs Schwester tritt als expressionistischer ‚Retter‘ auf und bringt den Bruder auf den Heilsweg.“¹⁴¹

¹³⁸ Rania Elwardy. *Das Wandlungskonzept in der expressionistischen Dramatik*. S. 60.

¹³⁹ Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 82.

¹⁴⁰ Ebd. S. 51.

Auch später, als sich die Mutter gegen Friedrich stellt, ist die Schwester auf seiner Seite. Sie unterstützt ihn in seinem Vorhaben. Friedrich: „[...] Es ist so schön, zu wissen, dass man Wurzeln hat und sich doch treiben lassen kann.“¹⁴²

3. 3. 8. Beweggründe der Hauptfigur

Als Freiwilliger in den Krieg zu ziehen, bietet Friedrich die Chance aus seinem Leben, das er nicht mag, auszubrechen. Es gibt ihm – aus seiner Sicht – die Möglichkeit den „anderen“ zu beweisen, dass er zu ihnen gehört.

„[...] Drüben brauchen sie Freiwillige. Nun kommt Befreiung aus dumpfer quälender Enge! Oh, der Kampf wird uns einen ... [...] Nun kann ich meine Pflicht tun. Nun kann ich beweisen, dass ich zu ihnen gehöre. [...].“¹⁴³

Er wird enttäuscht: Im Lager in der Wüste kritisieren die anderen Soldaten den Krieg, bezweifeln dessen Sinnhaftigkeit. Friedrich, der immer noch daran glaubt, wird vor den Kopf gestoßen – und noch mehr, Friedrich hat sein Ziel dazuzugehören durch den Krieg noch nicht erreicht:

„ERSTER SOLDAT: Wofür? Für die Herren. Den Wilden die wahre Religion bringen? Mit Morden und Sengen. Ich bin der Erlöser, juchhe! [...] FRIEDRICH: Es muss sein, es muss sein! ZWEITER SOLDAT: Was muss sein? Morden und Sengen? Irrenhaus und Siechstätten? FRIEDRICH: Um des Vaterlandes willen! ERSTER SOLDAT: Vaterland! Kenne kein Vaterland. Kenne Herren, die prassen und Arbeiter, die schinden. FRIEDRICH: Wie könnt ihr denn leben ohne Vaterland? Wahnsinn würde mich packen in all dem Grauen ... wenn ich nicht die Zähne zusammenbiss, um des Vaterlandes willen. ZWEITER SOLDAT: Das sagst du? FRIEDRICH: Wie du es auch sagen müsstest. ERSTER SOLDAT: Haha, du als Fremder? FRIEDRICH: Bin kein Fremder, gehöre zu euch. ZWEITER SOLDAT: Und wenn du tausendmal in unseren Reihen kämpfst, darum bleibst du doch der Fremde. [...].“¹⁴⁴

Friedrich hat nach dem Gespräch erste Zweifel:

¹⁴¹ Wolfgang Rothe. *Toller*. S. 47.

¹⁴² Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 88.

¹⁴³ Ebd. S. 24.

¹⁴⁴ Ebd. S. 29.

„Wankt nicht zerwühlter Boden unter mir? Bäume verdorren – Wüste wächst – wohin soll ich wandern? Ich trat in ein Haus, da brannten sie’s über mir ab [...] hei, wie die Sparren knisternd flogen!“¹⁴⁵

Er geht beteiligt sich schließlich an einem Einsatz, mit er sein Ziel erreicht, dazuzugehören. Der Preis ist hoch: Er überlebt als einziger schwer verletzt und bekommt ein Ehrenkreuz verliehen. Friedrich ist nun aber für andere fremd: Im 13. Bild „verstößt“ ihn die Mutter:

„Zu den Fremden gehörst du. [...] Wer zu den Fremden hält, gehört nicht zu unserem Volk. [...]“¹⁴⁶

Der Beweggrund der Hauptfigur ändert sich etwa bei der Hälfte des Stücks. Am Ende des fünften Bildes beginnt der Wandlungsprozess. Friedrich will, dass sich etwas verändert, sich die Situation für alle verbessert und tritt gegen die Reichen, den Staat, die Kirche ein, spricht in seiner Rede die Leute direkt an, macht ihnen klar, dass er ihre Sorgen, Nöte und Ängste kennt und weiß wovon er spricht - und ruft letztendlich zur friedlichen Revolution (zumindest was die Menschen betrifft) auf:

„[...] Geht hin zu den Reichen und zeigt ihnen ihr Herz, das ein Schutthaufen ward. Doch seid gütig zu ihnen, denn auch sie sind Arme, Verirrte. Aber zertrümmert die Burgen, zertrümmert lachend die falschen Burgen [...]. Revolution! Revolution!“¹⁴⁷

3. 3. 9. Sprache

Die Sprache ist bildhaft, pathetisch, stilisiert und oft symbolisch überlagert. Weiters werden häufig extreme, makabere Bilder gezeichnet. Sie ist zum Teil metaphorisch und poetisch. Als Beispiel: „FRIEDRICH: Wie Jubel auf ihren Gesichtern tanzt. [...]“¹⁴⁸

Über den sozialen Background sagt die Sprache der Figuren nichts aus, sie gibt auch nicht zwangsläufig Auskunft über die Umgebung. Es gibt keine Figuren, die Dialekt oder eine andere Sprache sprechen. Entweder sind alle Figuren aus demselben sozialen Milieu oder die Einheitssprache steht symbolisch dafür, dass alle Menschen gleich sind, was dem expressionistischen Gedankengut entspricht.

¹⁴⁵ Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 30.

¹⁴⁶ Ebd. S. 82.

¹⁴⁷ Ebd. S. 93-94.

¹⁴⁸ Ebd. S. 39.

Stilistisch gibt es ein paar Dinge anzumerken: Die Sätze brechen ab. Es werden einzelne Worte wiederholt bzw. finden zum Teil wirre Selbstgespräche trotz der Anwesenheit anderer Figuren statt – z.B. der Arzt im Lazarett:

„[...] Nervenchock müsste man meinen. Meinen! Meinen! Die neue Grippelin-Schule würde es diagnostizieren. Stimmt nicht, stimmt nicht, liegt ganz wo anders. Woran? An chronischer Erschlaffung [...]“¹⁴⁹

Werner W. Malzacher schreibt in seiner Dissertation:

„In der Wahl von Metaphern, Vergleichen und Bildern [...] offenbart sich ebenfalls dieser Drang zu plakathafter Deutlichkeit, das Bestreben, alles so greifbar und plastisch auszudrücken wie möglich. So wird [...] dem stärksten, wuchtigsten Ausdruck der Vorzug gegenüber dem eigentlich passenden gegeben.“¹⁵⁰

Eine schreiende, pathetische, ekstatische Sprache soll die expressionistische Ideologie entsprechend ausdrücken:

„Nicht mehr Schönheit, Harmonie und Verständigungswert sind entscheidend, sondern Ausdrucksstärke, Melodik und Rhythmus des in seine Elemente zerfallenden Satzes. [...] So trachtete man danach, im sprachlichen Ausdruck jede Natürlichkeit zu meiden, originelle Formulierungen zu finden und zum Teil in der Reduzierung auf Urworte unter völligem Verzicht auf Wort- und Satzlogik eine neue empathische Sprache zu schaffen, die den Visionen entsprechendes Gefäß sein konnte.“¹⁵¹

3. 3. 10. Regieanweisungen

Die Regieanweisungen sind aufs nötigste reduziert, klar formuliert und oft keine ganzen Sätze. Beispiel, Szene mit Kriegsinvaliden:

„Friedrich arbeitet, auf dem Hofe dudelt ein Leierkasten, Friedrich geht ans Fenster, arbeitet weiter. Es klingelt, Friedrich öffnet, Kriegsinvalidin, elend, verschlissen, tritt ein.“¹⁵²

¹⁴⁹ Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 36.

¹⁵⁰ Werner W. Malzacher. *Ernst Toller – ein Beitrag zur Dramaturgie der zwanziger Jahre*. S. 104.

¹⁵¹ Ebd. S. 105f.

¹⁵² Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 52.

Die Regieanweisungen sind sehr genau was den (anonymen) Ort betrifft. Auch die Anweisungen, wie die Figuren sich bewegen sollen, sind aussagekräftig für die Handlung (siehe das Vorspiel „Totenkaserne“¹⁵³).

Toller hat sich in den Regieanweisungen sehr darum bemüht, die Stimmung der jeweiligen Szene nicht nur dem Text zu überlassen, sondern auch in der Umgebung auszudrücken.

Symbole sind in den Regieanweisungen teilweise vorhanden. Gleich im ersten Bild wird das Anzünden der Lichter an Weihnachtsbäumen in der Regieanweisung erwähnt: Das vermittelt dem Rezipienten ohne weitere Worte etwas über den Zeitpunkt, in dem die Szene spielt.¹⁵⁴ Außerdem macht es sofort klar, dass Friedrich und seine Mutter kein Weihnachtsfest feiern, denn die Kerzen brennen nur im Nachbarshaus. Das zeigt, dass sie nicht dem Christentum angehören.

3. 3. 11. Symbole

Beginnen lässt Toller das Stück mit einem Gedicht im expressionistischen Stil – die „Aufrüttelung“. Darin geht es um den verklärten Blick, den die Menschen vom Krieg haben. Es handelt davon, die Leute mit der Wahrheit über die Gräueltaten zu konfrontieren und aufzuwecken. Michael Hugh Fritton sieht in dieser „Aufrüttelung“ die Idee des „Künstlers (als) der Erwecker des Volkes“¹⁵⁵ realisiert. Fritton teilt der Kunst dieser Epoche die Aufgabe zu, die „zukünftige Wirklichkeit“ vorwegzunehmen.¹⁵⁶

Um weitere Ausführungen anschaulicher machen zu können, zitiere ich im Folgenden das gesamte Gedicht (fett markierte Wörter und Zeilen dienen der weiteren Analyse und sind im Originaltext nicht fett geschrieben):

„Zerbrich den Kelch aus blitzenden Kristallen,
Von dem die **Wunder perlentauend** fallen,
Wie Blütenstaub aus dunkelroten Tulpen.

¹⁵³ Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 11.

¹⁵⁴ Vgl. ebd. S. 17.

¹⁵⁵ Michael Hugh Fritton. *Literatur und Politik in der Novemberrevolution 1918/1919*. S. 140.

¹⁵⁶ Vgl. ebd. S. 140.

Wir schritten durch die **Dämmerwelt der
Wunder,**
Verträumte pflückten **Märchen** wir mit wei-
chen Händen,
Aus **Sonnenstrahlen formte Glaube Kathedralen,**
Von hochgewölbten Toren fielen Rosenspenden...
Da! Dissonanzen schrillten: Mord!
Wir blickten **traumschwer blinzelnd** auf
Und hörten neben uns den Menschen schreien!
Wir sahen **die Gemeinheit in Europa Orgien
feiern,**
Zu unsern Füßen **gurgelte Verzweiflung ...**
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.¹⁵⁷

Manfred Durzak interpretiert das Gedicht folgendermaßen:

„Das Gedicht zeichnet die Voraussetzungen nach, die zur Konzeption der „Wandlung“ geführt haben. Das entscheidende Ereignis, das die Umorientierung nach sich zog, ist der Krieg. In den ersten Versen des Gedichts [...] wird eine ästhetische Idylle gezeichnet, die die Wirklichkeitssicht des Dichters vor der

¹⁵⁷ Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 5.

Konfrontation mit dem Krieg bestimmte. Diese selbstgenügsame ästhetische Isolation, die sich gleichsam als Projektion ihrer selbst eine harmonische Wunschwirklichkeit schuf, zerfällt unter der Berührung der Realität. Der Krieg hat auch die Funktion eines Demaskierungsaktes. Seine Brutalität, Grausamkeit und Zerstörung geben sich als wahres Gesicht der Realität zu erkennen.¹⁵⁸

Dieses Gedicht bildet auch den Auftakt zu einer Reihe von religiösen Anspielungen, die sich wie ein roter Faden durch das Stück ziehen. Laut Werner Malzacher dienen „[...] christliche Symbole und Motive als Mittel der Unterstreichung, Kommentierung und Verdeutlichung.“¹⁵⁹ Anfänglich ist von einem blitzenden Kelch die Rede, der mit Wundern in Verbindung gebracht wird. Damit spielt Toller auf das Abendmahl und auf Jesus Christ an, aber genauso könnte er damit auch den Krieg meinen, der Gutes verheißen soll. Dieser Kelch soll zerbrochen werden. Toller vergleicht die Kirche bzw. den Krieg mit einer „Dämmerwelt der Wunder“¹⁶⁰, die die Menschen mit Scheuklappen herumlaufen lässt – „verträumte pflückten Märchen wir [...]“¹⁶¹. Mit der Verszeile „Da! Dissonanzen schrillten: Mord!“¹⁶² wird man aus diesem Traum herausgerissen. Mit Dissonanzen sind Unstimmigkeiten, Differenzen, Kontroversen gemeint.¹⁶³ Das ergibt einen Widerspruch in sich, denn sie sind sich schließlich in ihrer Aussage – „Mord“ – einig. Es scheint, als wäre eine Deutung dahingehend möglich, dass Kontrahenten einander doch in diesem einen Punkt zustimmen. Etwa, dass Zugehörige verschiedener Parteien einer Meinung sind, was den Krieg betrifft.

„Wir blickten traumschwer blinzelnd auf [...]“¹⁶⁴ – diese Zeile weist darauf hin, dass die Menschen – in diesem Fall auch Toller selbst, der einige Jahre zuvor ebenfalls euphorisch in den Krieg gezogen ist – langsam aufwachen und die Realität wahrnehmen. Diese Realität folgt in dem Gedicht sofort: „Menschen schreien, die Gemeinheit feiert Orgien und es gurgelt die Verzweiflung.“¹⁶⁵ Ernst Toller arbeitet hier mit schockierenden, einprägsamen und allegorischen Bildern. Der Mensch soll den Krieg endlich als das sehen, was er ist: grausam und menschenverachtend.

¹⁵⁸ Manfred Durzak. *Das expressionistische Drama. Ernst Barlach, Ernst Toller, Fritz von Unruh*. S. 104.

¹⁵⁹ Werner W. Malzacher. *Ernst Toller – ein Beitrag zur Dramaturgie der zwanziger Jahre*. S. 26.

¹⁶⁰ Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 5.

¹⁶¹ Ebd. S. 5.

¹⁶² Ebd. S. 5.

¹⁶³ Vgl. Begriffsbestimmung Dissonanz. Online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Dissonanz>. Zugriff: 30. 04. 2013.

¹⁶⁴ Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 5.

¹⁶⁵ Ebd. S. 5.

Am Ende des Gedichts heißt es „Du Dichter weise“¹⁶⁶ – der Künstler ist es, der die Wahrheit erkennt und weitergibt. Wie bereits weiter oben erwähnt, ist laut Fritton der Künstler, derjenige, der das Volk wachrüttelt. Die Frage, welchen Stellenwert der Künstler in moralischen Fragen hat, ist zentral für Toller – Bebendorf spricht von einer „dichterischen Weisheit“¹⁶⁷.

Friedrich ruft im Stück immer wieder nach Ahasver. Der Legende nach handelt es sich um einen ruhelosen Wanderer. Cordula Grunow-Erdmann schreibt: „Der unerlöste Jude muß [sic!] laut Mythos solange ruhelos wandern, bis Jesus wiederkehrt und auch ihn erlöst [...]“¹⁶⁸ In Verbindung mit Friedrich deutet sie die Verwendung der Symbolfigur folgendermaßen: „[...] Friedrich fühlt sich zerrissen, heimatlos, ausgegrenzt.“¹⁶⁹ Die Ahasverfigur taucht auch in der Lazarett-Szene¹⁷⁰ auf: Friedrich hat als einziger schwer verletzt die Auskundschaft des feindlichen Gebietes überlebt. Er fiebert und „träumt [...] von der Ahasverfigur, dem allegorischen Aufbruchssignal zu neuen Lebenszielen.“¹⁷¹ Bebendorf schreibt in seiner Studie darüber, dass Friedrich klar wird, dass hier „erhoffte und erlebte Realität“ einen Widerspruch verkörpern.¹⁷² Ein Offizier will ihn mit einem Verdienstkreuz ehren: „[...] Fremder waren Sie unserm Volk, nun haben Sie sich Bürgerrechte erworben.“¹⁷³ Hier beginnt bei Friedrich das Umdenken, denn zum einen wird er geehrt, weil er als einziger seiner Truppe noch am Leben ist und zum anderen muss er sich fragen, ob ihm sein Begehren dazu zu gehören das alles wert war. Zumal er noch erfährt, dass sich ‚sein Volk‘ nun über baldigen Sieg freuen darf – obwohl dieser Sieg bis dahin bereits mehrere Tausend Tote gefordert hat. „[...] Warum quirlt nicht Lachen? Ist das Befreiung? Ist das die grosse Zeit? Sind das die grossen Menschen? [Regieanweisung: Augen starr gerade aus.] Nun gehöre ich zu ihnen.“¹⁷⁴

¹⁶⁶ Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 5.

¹⁶⁷ Vgl. Klaus Bebendorf. *Tollers expressionistische Revolution*. S. 39.

¹⁶⁸ Vgl. Cordula Grunow-Erdmann. *Die Dramen Ernst Tollers im Kontext ihrer Zeit*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1994. S. 48.

¹⁶⁹ Ebd. S. 48.

¹⁷⁰ Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 36.

¹⁷¹ Klaus Bebendorf. *Tollers expressionistische Revolution*. S. 42.

¹⁷² Vgl. ebd. S. 42.

¹⁷³ Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 38.

¹⁷⁴ Ebd. S. 39.

In der vierten Station im siebten Bild kommt es zum Sinneswandel – symbolisiert mit dem Zertrümmern der Statue, die Friedrich zur Bewältigung seines Traumas erschafft. Sie verkörpert das Vaterland. Friedrich gibt sich nach außen hin stark. Er steht zum Krieg und zum „Vaterland“, doch innerlich ist er ein Wrack. Er ist verwirrt und weiß nicht, woran er glauben soll:

„Ich will keinen Erinnerungsstein schaffen! ... Glutende Wellen sollen davon ausströmen ... Menschen aufrüttelnd ... Dass sie nie vergessen, ihr Vaterland zu verteidigen ... Dass sie sich recken und Trotz bieten ... Trotz ... bieten ... wem? Dem Feind. Wer bestimmt, dass ein anderer Feind sei? [...].“¹⁷⁵

In einem Kriegsinvaliden erkennt Friedrich einen Kriegskameraden. Als ihn der nicht wahrnimmt, sieht Friedrich in dem ehemaligen Soldaten die Verkörperung der Kriegsgräuel. Nun, in der Mitte des Stücks, vollzieht sich die Wandlung von Friedrich. Er leidet unter seiner neuen Erkenntnis:

„Wahnsinn befällt mich. [...] Schmerzgebrüll von Millionen Müttern tost durch den Raum. Wohin, wohin? Dort Wimmern ungeborener Kinder, dort Weinen Irrer. [...] Ausgestattet mit dem Segen der Kupplerin Kirche? Kann ein Vaterland, das das verlangt, göttlich sein? [...] (Regieanweisung: Stürzt auf die Statue.) Ich zertrümmere dich, Sieg des Vaterlands.“¹⁷⁶

Alles, woran er bis zu dem Zeitpunkt geglaubt hat, zerbricht plötzlich und verliert an Wert. Michael Hugh Fritton interpretiert das siebente Bild folgendermaßen:

„Im Kunstwerk macht der Künstler seine Vision für das Volk sichtbar. Da der Künstler der Idee des Menschen verpflichtet ist, sträubt sich seine Hand, Lügenhaftes, Geistloses zu formen. Deshalb muß (sic!) Friedrich als Künstler bei dem Versuch scheitern, [...] eine Statue zu bilden, die die Menschen zur ‚Verteidigung‘ des Vaterlandes aufrütteln soll. [...] Friedrich erkennt schließlich, daß (sic!) er als Künstler an diesem Werk scheitern muß (sic!), weil es Geistlosigkeit, Haß (sic!) und Lüge propagieren soll.“¹⁷⁷

Darauf folgen in der fünften Station drei Traumbilder aufeinander. Sie symbolisieren den Weg des „Ideenhelden“¹⁷⁸. Friedrich ist in Form seines Antlitzes in jedem dieser Bilder zu sehen.

Das erste dieser drei Bilder zeigt ihn als Schlafburschen bei der Tochter einer Frau, die ihren Mann im Krieg verloren hat. Sie leidet darunter und stöhnt im Schlaf. Der Schlafbursche

¹⁷⁵ Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 48.

¹⁷⁶ Ebd. S. 55-56.

¹⁷⁷ Michael Hugh Fritton. *Literatur und Politik in der Novemberrevolution 1918/1919*. S. 138-139.

¹⁷⁸ Vgl. Klaus Beendorf. *Tollers expressionistische Revolution*. S. 44.

sehnt sich für die Frau den Tod herbei, damit sie erlöst ist von der Qual – laut Bebedorf ist dies eine „Metapher für die Abschaffung von Armut und Elend“.¹⁷⁹

Es entsteht ein Traum im Traum: Ein nächtlicher Besucher mit einem Totenschädel bringt den Schlafburschen woanders hin. Er bringt ihn zu einer Fabrik, die aussieht wie ein Gefängnis. Dort wird der Schlafbursche zum ‚Gefangenen‘. Es wird auf die schlechten, menschenunwürdigen Arbeitsbedingungen in Fabriken aufmerksam gemacht. In der Szene kommt es zu einer Anspielung auf das Bild zuvor. Dem Gefangenen – er sieht aus wie Friedrich – wird vorgeworfen sich den Tod eines anderen Menschen gewünscht zu haben. Dafür wird er auch verurteilt. Zu Beginn dieser Sequenz findet sich abermals religiöse Symbolik – der Gefangene liegt auf dem Rücken am Boden mit den Armen vom Körper weggestreckt, als wenn er gekreuzigt worden wäre. Der Gefangene stirbt. Seine Frau gebärt ein Kind – ein Zeichen der Wiedergeburt. Die Geburt des Kindes ist ein Symbol für Hoffnung, für Unschuld, für Änderung, für Wandlung. Friedrich beziehungsweise Toller gibt den Menschen eine Mitschuld an dem was sie in den Fabriken ertragen müssen – wer sich nicht wehrt, kann seine Lage nicht verbessern.¹⁸⁰

Im nächsten Bild ist Friedrich noch als Wanderer erkennbar. Es ist eine ganz kurze Szene – der Wanderer ist ein Verweis auf Ahasver, von dem Friedrich zuvor gesprochen hat.

Das zwölfte Bild zeigt eine Bergsteiger-Szene. Diesmal sind die Figuren mit dem Antlitz Friedrichs als erster Bergsteiger und dem seines Freundes als zweitem Bergsteiger versehen. Der erste Bergsteiger ist ob des Aufstiegs optimistisch und voller Tatendrang. Es ist ihm gleich, wie gefährlich das Vorhaben ist. Er hat nur das Ziel vor Augen. Der zweite Bergsteiger ist ängstlich und besorgt – um sich und um den Freund. Er möchte nicht mehr weiter hinauf steigen und warnt den ersten Bergsteiger davor, weiterzugehen. Der zweite Bergsteiger ist (noch) nicht so weit. Er sieht das Ziel, das der erste vor sich hat, nicht, möchte daher nicht alles riskieren. Der erste Bergsteiger setzt den Aufstieg fort und lässt den zweiten mit folgenden Worten zurück: „Weil ich mich nicht verlassen will / (...) Verlass ich dich .../ [...].“¹⁸¹

¹⁷⁹ Klaus Bebedorf. *Tollers expressionistische Revolution*. S. 44.

¹⁸⁰ Vgl. ebd. S. 45.

¹⁸¹ Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 81.

Das Bild steht für die Vision von Friedrich beziehungsweise Ernst Toller. Es ist ein sehr idealistisches Ziel, das es zu erreichen gilt, daher steigt der Freund aus. Er ist sich nicht sicher, ob es sich lohnt zu kämpfen. Der tiefe Abgrund, in den die Bergsteiger stürzen könnten, ist Sinnbild für den möglichen Absturz in der Gesellschaft respektive die Angst vor der herrschenden Gesellschaft, sollte das Vorhaben nicht gelingen. Die „eisige Kühle“, die oben auf den Bergsteiger wartet, steht für die Stimmung, die den Helden unter den Reichen und Mächtigen erwartet, sollte er Erfolg haben. Der zweite Bergsteiger, also der Freund, kritisiert den ersten Bergsteiger – Friedrich –, dass er ihn zurücklässt. Der erste Bergsteiger gibt ihm zu bedenken, dass dieser sich selbst zurücklässt. Der Freund ist nicht bereit, den Weg weiter zu gehen; ihm fehlt die Überzeugung. Friedrich ist sicher, sich treu bleiben zu müssen um Größeres erreichen zu können und wirft dem Freund vor, sich und seine Ideale aufgeben zu haben – sich somit selbst verlassen zu haben. Da Friedrich nicht dasselbe Schicksal erleiden will, geht er weiter.

Manfred Durzak deutet die Bergsteiger-Szene folgendermaßen:

„Die im Einleitungsgedicht umschriebene Aufgabe des Dichters, den Weg zu weisen, wird in dieser Szene bildlich illustriert, indem Friedrich, der Bildhauer, der Künstler also, nun konkret dabei ist, dem Freund den Weg zum Aufstieg zu zeigen und ihn der inneren Befreiung entgegenzuführen. Zugleich kontrastiert dieses Bild die Situation zu Anfang des Dramas. Dort hat der Freund dem noch unsicheren Friedrich den falschen Weg gewiesen, nämlich Erlösung und Befreiung im Krieg zu suchen. Hier, gegen Ende des Stückes, hat sich die Relation ins Gegenteil verkehrt: An die Stelle des falschen Ziels ist nun das richtige, nämlich der zu besteigende Gipfel, getreten, und die Führungsrolle des Freundes zu Anfang ist nun gegen Ende an Friedrich übergegangen.“¹⁸²

In der letzten Szene der *Wandlung* finden sich einige religiöse Andeutungen. Friedrich spricht auf dem Platz vor der Kirche. Fritton nennt es – in Anlehnung an Dorothea Klein, welche sagt, dass die Kirche in dieser Szene auf ein „kollektives religiöses Erweckungserlebnis“¹⁸³ verweist – eine „Bekehrungsszene‘ der Massen vor dem Dom“¹⁸⁴ und in Friedrich sieht er – nach dem Landauerschen Gedanken – den „Prophet(en) und religiöse(n) Erwecker“¹⁸⁵ des Volkes.¹⁸⁶

¹⁸² Manfred Durzak. *Das expressionistische Drama. Ernst Barlach, Ernst Toller, Fritz von Unruh*. S. 108.

¹⁸³ Michael Hugh Fritton. *Literatur und Politik in der Novemberrevolution 1918/1919*. S. 389.

¹⁸⁴ Ebd. S. 137.

¹⁸⁵ Ebd. S. 137.

Friedrichs Ansprache zum Schluss gleicht einer Predigt. Toller lässt seinen Protagonisten wieder Hoffnung schöpfen, dass es doch Gutes im Menschen gibt.

Der Held appelliert an den Glauben der Menschen in sich selbst – eine Erkenntnis, die er selbst zuerst erlangen musste. Wenn der Mensch den Glauben in sich selbst gefunden hat, kann er auch an andere Menschen glauben.

Religiöse Symbole dienen Toller „[...] als Mittel der Unterstreichung, Kommentierung und Verdeutlichung“¹⁸⁷, so Werner W. Malzacher. Und weiter: „Größe, Schwere und Bedeutung der fortschreitenden Wandlung Friedrichs werden mit dem Weg Christi zum Kreuz, dem Tod und der Auferstehung zum eigentlichen Leben in Vergleich gesetzt. Das Leben des Menschen zum höheren Menschentum ist ein Weg zu eigenen Kreuzigung.“¹⁸⁸

Symbole kommen nicht nur in den Traumsequenzen vor. Die Lazarett-Szene ist vom Kreuz-Symbol geprägt: z.B. das Rote Kreuz-Zeichen am Kittel der Krankenschwester (Symbol für Hilfe) oder Friedrich, der dachte, an einem Kreuz festgebunden worden zu sein und nicht an einen Baum (Verweis auf Jesus, der ans Kreuz genagelt wurde) oder das Verdienstkreuz, das ihm der Offizier überreicht. Das Kreuz ist ein religiöses Symbol des Christentums. Für Friedrich bedeutet es in dieser Szene vor allem aber auch Zugehörigkeit. Der Offizier spricht es auch aus: „[...] Fremder waren Sie unserm Volk, nun haben Sie sich Bürgerrechte erworben.“¹⁸⁹ Friedrich hinterfragt seinen sehnlichsten Wunsch in derselben Szene:

„[...] 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.“¹⁹⁰

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Gemeinschaft der arbeitenden Menschen über Herkunft, Glaube und Vaterland des Einzelnen steht.

¹⁸⁶ Vgl. Michael Hugh Fritton. *Literatur und Politik in der Novemberrevolution 1918/1919*. S. 137.

¹⁸⁷ Werner W. Malzacher. *Ernst Toller – ein Beitrag zur Dramaturgie der zwanziger Jahre*. S. 26.

¹⁸⁸ Ebd. S. 26.

¹⁸⁹ Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 38.

¹⁹⁰ Ebd. S. 39.

3. 3. 12. Ästhetik vs. Ethik

Toller ist Friedrich, Friedrich ist Toller: der junge Mann, der sich euphorisch in den Krieg stürzt und geläutert wieder aus diesem zurückkehrt, um nach einiger Zeit der Verdrängung (Toller mithilfe des Studiums, Friedrich mittels Bildhauerei) aufzustehen, für eine bessere Welt einzutreten und zur Revolution aufzurufen.

Eine Frage, die sich auch Toller stellt, stellt sich Friedrich in der vierten Station, siebentes Bild. Er meißelt an seiner Statue:

„[...] Dass sie nie vergessen, ihr Vaterland zu verteidigen ... Dass sie sich recken und Trotz bieten ...Trotz ... bieten ... wem? Dem Feind. Wer bestimmt, dass ein anderer Feind sei? [...].“¹⁹¹

Der Begriff Vaterland scheint Widersprüchliches in sich zu bergen: Zum einen bietet er Geborgenheit, Heimat und das Gefühl von Zugehörigkeit, andererseits aber könnte man auch meinen, man stellt ein Land über ein anderes, will damit möglicherweise auch ausdrücken, man sei etwas Besseres. Toller beschäftigt sich in diesem Bild unter anderem mit dieser Ambivalenz und weiters mit den Fragen, wer bestimmt, dass jemand besser ist als der andere, wer sagt, wer Freund und Feind ist. Bereits die zweite Traumszene behandelt das Thema: Die Skelette stellen fest, dass im Tod alle Menschen gleich sind und dass es keinen Unterschied mehr macht, ob Freund oder Feind. Diese Gedanken kommen Toller, als er im Krieg über eine Leiche stolpert. Durzak ist der Meinung, dass Toller mit dem Kriegs-Thema auch seine eigene, ehemalige „patriotische Begeisterung“ kritisiert.¹⁹²

„Die eigene Kriegserfahrung mit ihrem ganzen emotionalen Gewicht steht überdeutlich hinter der ersten Konzeption des Stückes, die Toller selbst auf das Jahr 1917 datiert. Während der ersten Haft im Militärgefängnis, im Februar und März 1918, entstand dann die endgültige Fassung. Nicht nur die Entstehungszeit betont die autobiographische Verklammerung des Stückes. Der Untertitel „Das Ringen eines Menschen“ weist auf den Protagonisten des Dramas, den Bildhauer Friedrich, mit dessen Erfahrungen sich der Autor größtenteils voll identifiziert.“¹⁹³

¹⁹¹ Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 28.

¹⁹² Vgl. Manfred Durzak. *Das expressionistische Drama. Ernst Barlach, Ernst Toller, Fritz von Unruh*. S. 110.

¹⁹³ Ebd. S. 103.

Wie bereits zuvor im Text erwähnt, leidet Toller „als Kind [...] an Klassen-, Nationalitäten- und Rassenschranken, [...]“.¹⁹⁴ Den Helden der *Wandlung* lässt Toller dieselbe Entwicklung durchmachen. Friedrich fühlt sich ausgestoßen und sucht Anschluss durch die Teilnahme am Krieg, sieht die Grausamkeit des Krieges, wird verwundet, beginnt am Sinn des Krieges und am Vaterland zu zweifeln. Gerade, wenn man die zweite Hälfte des Stückes betrachtet, schreibt Denkler in seinem Aufsatz richtig, wie auch sehr idealistisch:

„[...] Der Dramenheld taucht tief in das Elend der Menschheit ein, opfert sich für die Menschen, feiert seine Auferstehung zu neuem, menschlichem Menschentum, läßt [sic!] die überwundene Vergangenheit hinter sich zurück und stellt sich an die Spitze der in die Zukunft führenden Revolution, die das Gemeinschaftsparadies aller Menschen herbeizwingen wird und den Revolutionär seiner Führerplichten wieder entbürdet.“¹⁹⁵

„Das Schicksal des Menschen Toller schlägt sich nieder in seinem Drama, das dem Dichter wiederum zum Schicksal wird: der politische Wirkungswille, der die dramatische Handlung auslöst und vorantreibt, gipfelt im humanitären Dienst am Menschen, während die menschlichen Erfahrungen, die der Autor durchlebt, ihn zum Politiker reifen lassen, der später als Festungshäftling für seine politischen Handlungen einzustehen vermag [...]“.¹⁹⁶

3. 3. 13. Entstehung, Uraufführung, Rezeption

Ernst Toller schreibt erste Teile des Stückes *Die Wandlung. Das Ringen eines Menschen* 1917 – „im dritten Jahr des Erdgemetzels“¹⁹⁷, wie der Dramatiker selbst datiert. In der Form, wie wir es heute kennen, entsteht das Drama 1918 im Militärgefängnis.¹⁹⁸

Die Uraufführung der *Wandlung* findet ein dreiviertel Jahr nach der Ermordung von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht, fünf Monate nach dem Untergang der Räterepublik und acht Wochen nach dem Entstehen der Weimarer Verfassung statt.¹⁹⁹

¹⁹⁴ Horst Denkler. In: Jost Hermand. *Zu Ernst Toller – Drama und Engagement*. S. 120.

¹⁹⁵ Ebd. S. 121.

¹⁹⁶ Ebd. S. 121-122.

¹⁹⁷ Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 2.

¹⁹⁸ Vgl. ebd. S. 2.

¹⁹⁹ Vgl. Horst Denkler. „Die Wandlung“. In: Jost Hermand. *Zu Ernst Toller – Drama und Engagement*. S. 116.

Am 30. September 1919 wird das Stück in der Tribüne²⁰⁰ in Berlin-Charlottenburg uraufgeführt. Toller selbst wohnt der Aufführung nicht bei, da er sich in Festungshaft befindet.

Regie führt Karlheinz Martin, in der Hauptrolle ist Fritz Kortner zu sehen.²⁰¹ Der Regisseur hat das Stück bearbeitet und den „Grundcharakter des Stückes verfälscht“, aber die „Absicht des Dichters klarer hervortreten“ lassen, so Werner Malzacher.²⁰² „Martin hatte die Aufforderung Friedrichs an das Volk, bis zum Mittag zu warten, gestrichen, um so eine glattere Szenenfolge zu gewinnen.“²⁰³ Außerdem hat er die Geburt-Szene im Gefängnis an den Schluss gestellt – als „hoffnungsbringende Vision vom kommenden Menschen.“²⁰⁴ Das Bühnenbild von Robert Neppach ist sehr reduziert und kommt gut an, denn er schafft es „[...] mit einfachsten Mitteln Wirkungen (zu erzielen), die für damalige Zeit sensationell waren.“²⁰⁵ Es wird „auf einem einfachen Podium ohne Rampe und Rahmen gespielt.“²⁰⁶ Wie der Name „Andeutungsbühne“ schon sagt, wird in der Kulisse nicht alles wirklichkeitsgetreu dargestellt, sondern nur angedeutet. In dem Fall sieht es so aus: Ein dunkler Vorhang grenzt die Bühne nach hinten ab, davor „wurden unregelmäßig geformte, bemalte Versatzstücke aufgestellt.“²⁰⁷ Darauf sieht man dann in der ersten Szene zum Beispiel eine Wand und ein Fenster gemalt. Diese Elemente werden in der Mitte der Bühne aufgestellt und die Schauspieler treten von beiden Seiten hervor.²⁰⁸ Was die schauspielerische Leistung betrifft: „Im Spiel der Darsteller wurde in abgezirkelt-stilisierten Gesten eine Abhebung von der natürlichen Bewegung angestrebt, wobei explosiver Ausbruch, melodische Sprechweise und tänzerisch – rhythmische Bewegung nebeneinandertraten.“²⁰⁹ Auch dem Licht wird eine

²⁰⁰ Anm.: Die Tribüne war „ein Gesinnungstheater mit linksintellektueller Programmatik.“ (Klaus Beendorf. *Tollers expressionistische Revolution*. S. 50) Das Theater wurde von dem Regisseur Karl Heinz Martin und dem Schauspieler Fritz Kortner gegründet, welche beide das Theater verändern und etwas Neues daraus erschaffen wollten. Sie fanden in einem kleinen Untergrundbahnhof einen Raum, der ihre neue Bühne werden sollte. Ihr Vorhaben bestand unter anderem darin, das Publikum aktiv am Theater-Spiel-Prozess teilhaben zu lassen, daher sollte es auch keine traditionelle Trennung von Bühne und Zuschauerraum geben. (Vgl. Klaus Beendorf. S. 50) Der Plan des Duos sah ebenso vor, keine Kulisse zu verwenden, denn „allein das ‚Wort‘ sollte das ‚Geistige der Dichtung‘ beleben (...)“ (Klaus Beendorf. S. 50).

²⁰¹ Vgl. Günther Rühle. *Theater in Deutschland 1887-1945. Seine Ereignisse – seine Menschen*. S. 355.

²⁰² Vgl. Werner W. Malzacher. *Ernst Toller – ein Beitrag zur Dramaturgie der zwanziger Jahren*. S. 35.

²⁰³ Ebd. S. 35.

²⁰⁴ Ebd. S. 36.

²⁰⁵ Ebd. S. 37.

²⁰⁶ Ebd. S. 37.

²⁰⁷ Ebd. S. 37.

²⁰⁸ Vgl. ebd. S. 37.

²⁰⁹ Ebd. S. 36.

eigene Rolle zugewiesen: „Traumwirklichkeiten wurden durch den Einsatz von Licht [...] dargestellt.“²¹⁰

Die Uraufführung der *Wandlung* ist sehr erfolgreich. Klaus Bebendorf führt das in seiner Studie unter anderem auf die Umsetzung des Theaterstücks durch die Mitarbeiter der Tribüne und das neue, expressionistische Konzept dieser Bühne zurück. Auf 115 Aufführungen bringt es *Die Wandlung* in der Tribüne. In den Kammerspielen in Hamburg (ab Sept. 1920) sind es 35 Vorstellungen, im Alten Theater in Leipzig (August 1924) 15 und der Sprechchor Nürnberg (Dez. 1926) führt es ein Mal auf. Zu den Aufführungen am Deutschen Theater in Stuttgart (Frühjahr 1920), am Stadttheater Jena (Juli 1923) und der Städtischen Bühnen Magdeburg (Sept. 1924) gibt es keine Angaben zu der Zahl der Vorstellungen.²¹¹

Publiziert werden von dem Stück zwei Editionen. Von der ersten gibt es vier Auflagen von Kiepenheuer (die erste 1919, zweite und dritte 1920 sowie die vierte im Jahr 1922) und eine von Rowohlt Paperback (Jahreszahl nicht bekannt) – dabei handelt es sich um dieselbe Version wie die zweite Kiepenheuer-Auflage von 1920 mit dem Unterschied, dass Kiepenheuer das ganze Stück in Prosa und Rowohlt die Traumszenen – so wie von Toller geschrieben – in Versform abgedruckt hat. Von der zweiten Edition gibt es zwei Auflagen von Kiepenheuer (1924 und 1925 erschienen).²¹²

Das deutschsprachige Stück wird in 7 Sprachen übersetzt: in Englisch (in der Werksammlung *Seven Plays* erscheint es gemeinsam mit *Die Maschinenstürmer*, *Masse Mensch*, *Hinkemann*, *Hoppla, wir leben!*, *Die blinde Göttin* und *Feuer aus den Kesseln*, 1935), Dänisch (1925), Finnisch (1928), Gujarati (Indien; basierend auf einer englischen Version; 1961), Japanisch (1922), Russisch (Jahreszahl nicht bekannt) und Jiddisch (1923).²¹³

Insgesamt 88 Rezensionen finden sich in Spaleks Buch zur *Wandlung* – 84 deutsche, drei englische und eine russische. Die meisten deutschen sind aus den Jahren zwischen 1919 und

²¹⁰ Richard Dove. *Ernst Toller. Ein Leben in Deutschland*. S. 69.

²¹¹ Vgl. John M. Spalek. *Toller and His Critics*. Charlottesville: Univ. Press of Virginia, 1968. S. 889.

²¹² Vgl. ebd. S. 80-84.

²¹³ Vgl. ebd. S. 86-119.

1932 (der Großteil aus dem Uraufführungsjahr 1919), von 1948 bis 1964 gibt es ebenfalls einige wenige Erwähnungen (sechs an der Zahl). Bei den englischen sind zwei ohne Angabe des Jahres und eine Rezension ist aus 1935. Die russische stammt aus dem Jahr 1923.²¹⁴

Bis auf wenige Ausnahmen stehen die meisten Kritiker damals dem Stück Tollers positiv gegenüber. Die Stimmung ist vom politischen Lager der Rezipienten abhängig. Bebendorf schreibt, dass sich „bürgerlich-konservative Medien“²¹⁵ zwar politisch von Toller abgrenzen, jedoch „der Versuch einer Würdigung der Inszenierung“²¹⁶ bemerkbar ist. Toller politisch nahestehende Kritiker und damalige Zeitgenossen zeigen sich sowohl von Aufführung, als auch von dem Stück begeistert. Herbert Ihering ist beispielsweise – wie viele andere auch – der Meinung, dass *Die Wandlung* auch wirklich Theater-Expressionismus ist. Ludwig Marcuse schließt sich zwar dieser Meinung an, gibt aber zu bedenken, dass es sich dabei um eine modische Erscheinung handelt und die Kunstrichtung nicht von Dauer sein würde.²¹⁷

In den Rezensionen der Zwischenkriegszeit wie auch Nachkriegszeit ist oft die Rede von schwachen und langweiligen Stellen, die aber den Gesamteindruck des Stücks nicht trüben. Toller wird gut geschrieben, mit dem Stück die aktuelle Stimmung eingefangen zu haben.²¹⁸ „Die führenden Kritiker feierten die Aufführung beinahe einhellig als bedeutsamen Punkt in der Entwicklung des Theaters.“²¹⁹ „Für viele [...] war es die erste wahrhaft expressionistische Theateraufführung.“²²⁰

Positive Stimmen loben das Stück als das beste, erfolgreichste Anti-Kriegs-Drama.²²¹ Aber nicht nur als solches, sondern auch generell als wichtiges Zeitstück. Alfred Kerr etwa schreibt in seiner Kritik im Berliner Tageblatt am 1. Oktober 1919:

„Das ganze Werk ist eine stärkste Anklage... nicht gegen den Krieg: sondern gegen eine Weltanschauung. Gegen eine Lebensführung, auch im Frieden. In der Tongebung erinnert manches an Sturm und Drang; an Büchner. Das Meiste kurz gehalten. Kein wahlloses Geschwafel.“²²²

²¹⁴ Vgl. John M. Spalek. *Toller and His Critics*. S. 819-838.

²¹⁵ Klaus Bebendorf. *Tollers expressionistische Revolution*. S. 69-70.

²¹⁶ Ebd. S. 69-70.

²¹⁷ Vgl. ebd. S. 69-70.

²¹⁸ Vgl. John M. Spalek. *Toller and His Critics*. S. 819-838.

²¹⁹ Werner W. Malzacher. *Ernst Toller – ein Beitrag zur Dramaturgie der zwanziger Jahre*. S. 38.

²²⁰ Richard Dove. *Ernst Toller. Ein Leben in Deutschland*. S. 79.

²²¹ Vgl. John M. Spalek. *Toller and His Critics*. S. 819-838.

Auch Verleger Kurt Wolff zeigt sich begeistert:

„[...] das Ganze ist von einer solch unbedingt zwingenden Echtheit und Aufrichtigkeit, und es ist so viel Blut, Schmerz, Atem dieser unserer Zeit darin [...].“²²³

Herbert Ihering interpretiert *Die Wandlung* auf diese Weise: „Dieses Drama bleibt Wirklichkeit, die in einen Menschen eingetreten ist. [...] Ihn rütteln die Dämonen auf, die hinter den Erscheinungen stehen.“²²⁴ Und sagt außerdem von der Uraufführung, dass es der „reinste Abend, den das Berliner Theater seit langem verschenken konnte“²²⁵, war.

Interessant ist, dass 1931/1932 – über zehn Jahre nach der ersten Aufführung – das Stück Kontroversen auslöst. Die Deutsche Volkspartei etwa stellt im November 1931 einen Antrag auf ein Verbot des Dramas an Schulen, da es Moralität, religiösen Glauben und gesellschaftliche Traditionen untergraben soll.²²⁶

Nach 1960 – mit etwas Distanz zu den Geschehnissen der späten 1910er und 1920er Jahre – sind spätere Betrachter und Rezensenten des Stücks ebenfalls noch ähnlicher Meinung wie die zeitgenössischen Kritiker. Annalisa Viviani etwa schreibt 1970: „Der Expressionismus des Theaters war bei diesem Schauspiel erstmalig nicht Experiment, sondern Erfüllung.“²²⁷ Auch Richard Dove teilt 1993 diese Meinung: „*Die Wandlung* ist sowohl in inhaltlicher wie in formaler Hinsicht ein typisches, wenn nicht *das* typische expressionistische Drama schlechthin.“²²⁸ Er nennt es ein „durchdacht aufgebautes Stück“²²⁹, sieht die Mängel wie auch die Stärken darin:

„Die Wandlung ist sowohl in politischer wie in künstlerischer Hinsicht alles andere als ein ausgereiftes Werk; stilistisch und gedanklich ist das Stück epigonal, aber sein überwältigender Erfolg auf der Bühne im Jahr 1919 machte Toller über Nacht [...] zu einem der führenden Dramatiker der jungen Generation.“²³⁰

²²² Alfred Kerr. „So liegt der Fall“ *Theaterkritiken 1919-1933 und im Exil*. Hg. v. Günther Rühle. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2001. S. 33.

²²³ Kurt Wolff zitiert in: Richard Dove. *Ernst Toller. Ein Leben in Deutschland*. S. 77-78.

²²⁴ Herbert Ihering zitiert in: Günther Rühle. *Theater in Deutschland 1887-1945. Seine Ereignisse – seine Menschen*. S. 354.

²²⁵ Herbert Ihering zitiert in: Günther Rühle. *Theater in Deutschland 1887-1945. Seine Ereignisse – seine Menschen*. S. 355.

²²⁶ Vgl. John M. Spalek. *Toller and His Critics* S. 821.

²²⁷ Annalisa Viviani. *Das Drama des Expressionismus – Kommentar zu einer Epoche*. S. 145.

²²⁸ Richard Dove. *Ernst Toller. Ein Leben in Deutschland*. S. 68.

²²⁹ Ebd. S. 70.

²³⁰ Ebd. S. 78-79.

Aber grundsätzlich ist es für ihn ein Werk über „political ideas“²³¹ und „an expression of political ideas“²³². Er betont außerdem, dass *Die Wandlung* aus Idealen gewachsen ist, die dem damaligen Zeitgeist entsprochen haben:

„The political philosophy of *Die Wandlung* is, of course, Utopian, but it is important to stress that such ideals were widely held in 1917/18, and even more that the November Revolution seemed to many to translate ideals into reality.“²³³

Aber es gibt auch kritische Stimmen – Walter Sokel etwa sagt:

„Tollers Optimismus in diesem Erstlingsdrama erscheint uns heute unglaublich kindlich, als Wunschtraum, dem jegliche künstlerische Überzeugungskraft fehlt. [...] Der Held Friedrich ist eine profillose und daher undramatische Gestalt. Er ist das ewig wandelbare und wachsende Ich, das Ich des Autors, und zugleich Repräsentant der Menschheit.“²³⁴

Sokel fehlt der Konflikt in dem Stück, außerdem ist es für ihn kein Drama, sondern ein „christliches Spiel“²³⁵, denn „das Urbild der Wandlung ist nicht die Agora, der Kampf, sondern der Weg, der sich in Stationen vollziehender Heils- und Passionsweg eines Erlösers. [...] Die Bilder kommen, weil sie gebraucht werden für den zum Telos der Menschheitserlösung hinführenden Weg des Helden.“²³⁶ Für Walter Sokel ist das Stück auch naiv und gutgläubisch, er betrachtet dessen Zweck teilweise sarkastisch und inhaltlich für nicht durchführbar:

„Wie ist das Elend der Welt in paradiesisches Glück zu verwandeln? Sehr einfach: Jemand, der die Wahrheit erkannt hat, braucht der Menschheit bloß zu sagen, in einer Rede zu erklären, warum sie unglücklich ist, und siehe da, alle Menschen wandeln sich und werden glücklich! Die Plötzlichkeit dieser von Rhetorik bewirkten Wandlung hat etwas Rührend-Lächerliches. Der Glaube an die Macht der Phrase ist naiv. Im Grunde ist es aber die Naivität jedes rationalistischen Idealisten, dieselbe, die bereits Aristoteles in seiner Nikomachischen Ethik an Sokrates kritisiert. Es ist der simple Glaube, daß [sic!] intellektuelles Verstehen von Gut und Böse das moralische Handeln zur Gänze bestimme – eine Ansicht, die durch Erfahrung als widerlegt gilt.“²³⁷

²³¹ Richard Dove. *Revolutionary Socialism in the Work of Ernst Toller*. New York: Peter Lang Verlag, 1986. S. 84.

²³² Ebd. S. 56.

²³³ Ebd. S. 83.

²³⁴ Walter Sokel. „Ernst Toller“. In Hermann Friedmann und Otto Mann (Hg.). *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*. Band II Gestalten. Heidelberg: Wolfgang Rothe Verlag, 1961. S. 286-287.

²³⁵ Ebd. S. 287.

²³⁶ Ebd. S. 287.

²³⁷ Ebd. S. 288.

4. Nachkriegs-Revolution – *Hoppla, wir leben!*

Anfang Oktober 1918 ist der Krieg zu Ende:

„Dem deutschen Volk, das die Katastrophe nicht ahnte, öffnet das unerwartete Friedensangebot die Augen, so war alles umsonst, die Millionen Tote, die Millionen Krüppel, das große Sterben, das große Hungern, alles umsonst.“²³⁸

Toller beschreibt die Stimmung nach Kriegsende:

„Das Klassenwahlrecht ist verschwunden, Liebknecht und die anderen politischen Gefangenen sind amnestiert, aber die Presse bleibt unterdrückt, Versammlungen bleiben verboten, die Generäle herrschen wie früher, die Minister entstammen der alten Machtkaste, [...]“²³⁹

Die Stimmung im Volk brodelte – es will Frieden, doch die Generäle und Offiziere hängen am Krieg. „Am 3. November lehnen sich etwa tausend Matrosen in Kiel gegen einen sinnlosen Himmelfahrtskommandobefehl auf, [...]“²⁴⁰: Die Matrosen „verweigerten den Befehl, den Engländern ein letztes Gefecht zu liefern; der »Untergang in Ehren«, den die Offiziere verlangten, zählte für sie nicht mehr.“²⁴¹ Sie übernehmen die Schiffe und wählen Matrosenräte.²⁴² Sie werden verhaftet. Werftarbeiter, Arbeiter aus den Munitionsfabriken, Invalide, Krüppel, Studenten, Bürger und schließlich auch Soldaten stehen hinter den Matrosen.²⁴³ Es kommt zu „politischen Massenstreiks“ in ganz Deutschland²⁴⁴. Am 7. November 1918 wird für den Frieden demonstriert. Teilnehmer halten die rote Fahne hoch und wählen im Bräuhaus der Mathäuserbrauerei einen Arbeiter- und Soldatenrat. Dieser ruft den „Revolutionären »Volksstaat« Bayern“ (Anm.: bei Ernst Toller heißt es „Freistaat Bayern“²⁴⁵) aus, Kurt Eisner wird zum Ministerpräsidenten gewählt.²⁴⁶

„Das Volk rief nach dem Sozialismus, doch nie in den vergangenen Jahren hatte es klare Vorstellungen vom Sozialismus gewonnen, es wehrte sich gegen seine Bedrücker, es wußte [sic!], was es nicht wollte, aber es wußte [sic!] nicht, was es wollte.“²⁴⁷

²³⁸ Ernst Toller. *Eine Jugend in Deutschland*. S. 126.

²³⁹ Ebd. S. 126-127.

²⁴⁰ Dietmar Dath. *Rosa Luxemburg. Leben Werk Wirkung*. BasisBiographie 35. Berlin: Suhrkamp, 2010. S. 56.

²⁴¹ Richard Dove. *Ernst Toller. Ein Leben in Deutschland*. S. 80.

²⁴² Vgl. ebd. S. 80.

²⁴³ Vgl. Ernst Toller. *Eine Jugend in Deutschland*. S. 126-127.

²⁴⁴ Vgl. Dietmar Dath. *Rosa Luxemburg. Leben Werk Wirkung*. S. 56.

²⁴⁵ Vgl. Ernst Toller. *Eine Jugend in Deutschland*. S. 133-134.

²⁴⁶ Vgl. Richard Dove. *Ernst Toller. Ein Leben in Deutschland*. S. 80.

²⁴⁷ Ernst Toller. *Eine Jugend in Deutschland*. S. 130.

Der Dramatiker schrieb auch über Kurt Eisner: „Eisner, mit psychologischem Instinkt, erfaßte [sic!] die Stimmung des Landes, er gewann die Bauern und Arbeiter für den Sturz der Monarchie, [...]“²⁴⁸

Die machthabenden Monarchen ergreifen die Flucht.²⁴⁹ König Ludwig III. von Bayern musste „auf Druck der Straße abdanken“, Kaiser Wilhelm II. flieht aus Berlin.²⁵⁰

Exkurs: Spartakusaufstand

Toller bezeichnet Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg als Pioniere der Revolution.²⁵¹ Sie gehören dem sogenannten Spartakusbund an, einer politisch links orientierten Gruppierung, die sich im Dezember 1918 von der USPD trennt und zu einer eigenständigen Partei wird²⁵². Sie sind unzufrieden mit der politischen Tätigkeit der USPD. Die Begründung Karl Liebknechts: „Die USPD habe kein politisches Programm und sei deshalb unfähig, die proletarischen Massen zu führen und ihre revolutionären Aktionen zu leiten.“²⁵³ Es kommt zur Gründung der Kommunistischen Partei Deutschlands.²⁵⁴ Zuvor schon besetzt die Gruppe den *Berliner Lokalanzeiger*, nennt ihn ab sofort *Rote Fahne* und verbreitet von dort aus ihre Meinung. Rosa Luxemburg schreibt das Parteiprogramm. Darunter:

„Enteignung des Grundes und Bodens aller landwirtschaftlichen Groß- und Mittelbetriebe und sozialistische landwirtschaftliche Genossenschaften, die Enteignung der Banken, Bergwerke, Hütten und aller Vermögen von einer bestimmten Höhe an, [...] die Beseitigung der Standesunterschiede und Abschaffung von Orden und Titeln, die völlige rechtliche und soziale Gleichstellung der Geschlechter, die Entwaffnung der Polizei [...]“²⁵⁵

Es gibt Spannungen zwischen den linken Parteien. Anfang Jänner 1919 kommt es zu Massendemonstrationen, Besetzungen seitens der Arbeiter. Der Sozialdemokrat Gustav

²⁴⁸ Ernst Toller. *Eine Jugend in Deutschland*. S. 132.

²⁴⁹ Vgl. ebd. S. 127-129.

²⁵⁰ Vgl. Richard Dove. *Ernst Toller. Ein Leben in Deutschland*. S. 80.

²⁵¹ Vgl. Ernst Toller. *Eine Jugend in Deutschland*. S. 133-134.

²⁵² Vgl. Annelies Laschitzka und Günter Radczun. *Rosa Luxemburg. Ihr Wirken in der deutschen Arbeiterbewegung*. Berlin: Dietz Verlag, 1971. S. 481.

²⁵³ Ebd. S. 482.

²⁵⁴ Dietmar Dath. *Rosa Luxemburg. Leben Werk Wirkung*. S. 58.

²⁵⁵ Ebd. S. 57.

Noske ist für die gewaltsame Niederschlagung der Proteste des Proletariats. Ihm wird zugestimmt, er wird zum Oberbefehlshaber gemacht.²⁵⁶

„Die KPD-Zentrale ist in der Mehrheit dagegen, jetzt den bewaffneten Aufstand zu beginnen und den Machtkampf zu führen; Liebknecht drängt aber: jetzt handelten die Massen, also müsse man sich verhalten wie Marx bei der Pariser Kommune – wir sind drin, wir müssen siegen.“²⁵⁷

Der sogenannte Spartakusaufstand wird jedoch niedergeschlagen.²⁵⁸ Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht werden im Zuge des Aufstandes erschossen.²⁵⁹

4. 1. Die Räterepublik

Bei Ausbruch der Revolution im November 1918 ist Toller zwar krank, reist aber sofort nach München. Dort übernimmt er einen politischen Posten: er wird „in den Zentralarbeiterrat gewählt“ und ist nach kurzer Zeit „Abgeordneter im bayerischen Arbeiterrat, im Vollzugsrat der bayerischen Arbeiter-, Bauern- und Soldatenräte und im provisorischen Nationalrat [...]“.²⁶⁰

Im Jänner 1919 tritt Ernst Toller bei den bayerischen Landtagswahlen als Kandidat für die USPD – die Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschlands – an. Das Ergebnis ist enttäuschend, dennoch wird Toller im März darauf zum Vorsitzenden der Münchener USP gewählt. Am 22. Februar 1919 ermordet Graf Arco-Valley Kurt Eisner. Das ist ein Rückschlag für die Partei, sowie auch für Toller, der im letzten Absatz seines Revolutions-Kapitels in seiner Autobiografie einen Nachruf für Eisner verfasst.²⁶¹

Nach der Ermordung Kurt Eisners wird am 17. März 1919 Johannes Hoffmann zum Ministerpräsidenten gewählt.²⁶² Anfang April gibt es dann erste Bestrebungen zur Errichtung einer Räterepublik.²⁶³ Toller befürwortet „die Ausschaltung des Landtags und Fortführung der Regierung durch einen vom Rätekongreß neuzuwählenden Zentralrat mit einem von

²⁵⁶ Vgl. Dietmar Dath. *Rosa Luxemburg. Leben Werk Wirkung*. S. 60f.

²⁵⁷ Ebd. S. 61.

²⁵⁸ Vgl. ebd. S. 61.

²⁵⁹ Vgl. Ernst Toller. *Eine Jugend in Deutschland*. S. 133-134.

²⁶⁰ Richard Dove. *Ernst Toller. Ein Leben in Deutschland*. S. 81.

²⁶¹ Vgl. Ernst Toller. *Eine Jugend in Deutschland*. S. 139.

²⁶² Vgl. Richard Dove. *Ernst Toller. Ein Leben in Deutschland*. S. 88.

²⁶³ Vgl. Carel ter Haar. *Ernst Toller*. S. 12.

diesem gebildeten Ministerium.“²⁶⁴ Verhandlungen zwischen der Unabhängigen Sozialistischen Partei, den Mehrheitssozialisten und den Kommunisten führen dazu, dass die beiden erstgenannten Parteien eine Räterepublik beschließen. Die Kommunisten sind nicht dafür.²⁶⁵ Am 7. April 1919 wird schließlich die Erste Räterepublik in München ausgerufen²⁶⁶ und Toller wird Vorsitzender des Zentralrats.²⁶⁷

Durchgesetzt werden sollte unter anderem die Kontrolle des Bankwesens, der Hotels und Gasthäuser, weiters Maßnahmen gegen die herrschende Wohnungsnot und die Einführung des 8-h-Tages. Zur Realisierung kommt es aufgrund der kurzen Lebensdauer der Räterepublik nicht. Was Toller jedoch verhindern kann, ist die Vollstreckung mehrerer willkürlich beantragter Todesurteile und Haftbefehle:

„Toller verhindert, daß [sic!] das Revolutionstribunal Todesurteile fällt, ohne daß [sic!] der Zentralrat sie bestätigt. Es gibt kein Todesurteil. Dutzende von Haftbefehlen werden ihm vorgelegt, besonders von erbitterten Spießern, die bei dieser guten Gelegenheit lästige Nebenmenschen los werden wollten, Toller zerreißt die Haftbefehle.“²⁶⁸

Nur eine Woche nach ihrer Gründung putschen die Kommunisten gegen die Erste Räterepublik. Die kommunistischen Konterrevolutionäre, darunter auch Dr. Eugen Leviné, stürzen am 13. April 1919 diese Regierung.²⁶⁹

Ernst Toller und Gustav Landauer bieten der neuen Regierung vorerst beide ihre Unterstützung an. Landauer zieht sein Angebot drei Tage später wieder zurück. Toller übernimmt – trotz seiner pazifistischen Haltung – die militärische Führung der „Roten

²⁶⁴ Carel ter Haar. Ernst Toller zitiert in *Ernst Toller*. S. 12.

²⁶⁵ Vgl. Hansjörg Viesel (Hg.). *Literaten an der Wand. Die Münchner Räterepublik und die Schriftsteller*. Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg, 1980. S. 362ff.

²⁶⁶ Vgl. Kurt Kreiler. *Die Schriftstellerrepublik. Eine Studie zur Literaturpolitik der Rätezeit*. Berlin: Verlag Klaus Guhl, 1978. S. 85.

²⁶⁷ Vgl. Hansjörg Viesel (Hg.). *Literaten an der Wand. Die Münchner Räterepublik und die Schriftsteller*. S. 362ff.

²⁶⁸ Stefan Großmann in „Der Hochverräter Ernst Toller“, 1919. Zitiert in: Wolfgang Frühwald und John M. Spalek (Hg.). *Der Fall Toller. Kommentar und Materialien*. München: Carl Hanser Verlag, 1979. S. 43.

²⁶⁹ Vgl. Hansjörg Viesel (Hg.). *Literaten an der Wand. Die Münchner Räterepublik und die Schriftsteller*. S. 362ff.

Armee“ in Dachau.²⁷⁰ Er will diese Position als Gelegenheit für Verhandlungen nutzen, da er weiß „wie aussichtslos dieser Kampf ist“.²⁷¹

„In Dachau verhindert er [...] Artilleriekämpfe. [...] Er erhält von München den Befehl, gefangene Offiziere sofort zu erschießen, er zerreißt den Befehl. Dreimal versucht er zu verhandeln. Aber seine Truppen gehen eines Tages auf eigene Faust los.“²⁷²

Toller legt das Amt aufgrund der Differenzen mit den kommunistischen Führern schließlich wieder nieder.²⁷³

„Das Kabinett Hoffmann, das in Bamberg seinen Sitz genommen und sich zur einzig legitimen Regierung erklärt hatte, kontrollierte ganz Nordbayern. [...] ließ Flugblätter über München abwerfen, die eine Blockade der Stadt ankündigten, und rief in ganz Nordbayern Freiwillige zu den Waffen.“²⁷⁴

Die Räterepublik soll bekämpft werden. Freikorps werden gebildet, die Versorgung Münchens mit Kohle und Nahrungsmitteln blockiert. Die Rote Armee verteidigt die Stadt gegen die Angreifer, unterliegt diesen aber: „[...] am 3. Mai war ganz München in den Händen der Regierungstruppen.“²⁷⁵

Davor führen willkürliche Erschießungen von Angehörigen der Räterepublik am 30. April letztendlich zu einer Geiselnahme von mehreren Mitgliedern der rechtsextremen Thule-Gesellschaft im Luitpoldgymnasium. Dabei werden acht Geiseln getötet und sechs weitere schließlich von Ernst Toller, der sich von dieser Geiselnahme distanziert, gerettet, da er sie rechtzeitig im Keller des Gymnasiums entdeckt.²⁷⁶ Diese Tat unterstreicht Tollers friedliebenden Charakter und seine Haltung, für einen Kampf keine Menschen zu opfern. Toller schildert dieses Ereignis in seiner Autobiografie ähnlich: Die Räte haben am Abend zusammengesessen und die aktuelle Lage überdacht. Jemand stürzt in die Versammlung und

²⁷⁰ Vgl. Kurt Kreiler. *Die Schriftstellerrepublik. Eine Studie zur Literaturpolitik der Rätezeit.* S. 107f.

²⁷¹ Vgl. Stefan Großmann in „Der Hochverräter Ernst Toller“, 1919. Zitiert in: Wolfgang Frühwald und John M. Spalek (Hg.). *Der Fall Toller. Kommentar und Materialien.* S. 43f.

²⁷² Stefan Großmann in „Der Hochverräter Ernst Toller“, 1919. Zitiert in: Wolfgang Frühwald und John M. Spalek (Hg.). *Der Fall Toller. Kommentar und Materialien.* S. 44.

²⁷³ Vgl. Kurt Kreiler. *Die Schriftstellerrepublik. Eine Studie zur Literaturpolitik der Rätezeit.* S. 107f.

²⁷⁴ Richard Dove. *Ernst Toller. Ein Leben in Deutschland.* S. 93.

²⁷⁵ Vgl. ebd. S. 93-106.

²⁷⁶ Vgl. Carel ter Haar. *Ernst Toller.* S. 12-13. Und vgl. Stefan Großmann in „Der Hochverräter Ernst Toller“, 1919. Zitiert in: Wolfgang Frühwald und John M. Spalek (Hg.). *Der Fall Toller. Kommentar und Materialien.* S. 44.

erzählt, dass Gefangene im Luitpoldgymnasium erschossen wurden. Die Anwesenden sind entsetzt. Toller beschreibt die Situation folgendermaßen:

„Entsetzen packt die Versammlung. Diese Arbeiter, die wissen, daß (sic!) sie vielleicht morgen schon an die Wand gestellt werden, erheben sich schweigend von ihren Sitzen, wann je haben die Weißen ähnlich auf die Kunde von der Erschießung gefangener Arbeiter geantwortet? Welche Folgen mag diese Verzweiflungstat haben, hunderte von Menschen auf unserer Seite werden dafür büßen.“²⁷⁷

Weiter beschreibt er, wie er in das Gymnasium läuft und dort sechs Menschen im Keller findet und diese befreit. Dass die Situation in der Räterepublik aus dem Ruder gelaufen, den Machthabenden und ihren Anhängern über den Kopf gewachsen ist, drückt auch dieses Zitat Tollers aus:

„Wen hat man da gefangen gesetzt? Keine Führer der Konterrevolution, kleine armselige Menschen, ein alter Dienstmann ist darunter, der, weil es regnete, ein Plakat der roten Garde von der Litfaßsäule riß (sic!), um es über seinen Karren zu decken, ein Hotelwirt, den ein entlassener Kellner denunziert hat, ein unzufriedener Arbeiter.“²⁷⁸

Toller bestätigt, dass unter den Erschossenen acht Mitglieder der Thule-Gesellschaft sind. Der Kommandant des Luitpoldgymnasiums hat aufgrund der Information, dass Mitglieder der weißen Armee Angehörige der roten Armee gnadenlos töten sollten, ohne Befehl und ohne Wissen der Verantwortlichen die Gefangenen erschießen lassen. Ernst Toller hat genug vom Blutvergießen.

„Wie ich vor den Toten stehe, denke ich an den Krieg, an den Hexenkessel im Priesterwald, an die zahllos Hingemordeten Europas. Wann werden die Menschen aufhören, einander zu jagen, zu quälen, zu martern, zu morden?“²⁷⁹

Am 3. Mai 1919 gilt die Rote Armee, und somit auch die Räterepublik, als geschlagen. Der „Geismord“ ist für die Freikorps eine Rechtfertigung für ihre brutale Herangehensweise in München. In den darauf folgenden sogenannten „blutigen Maiwochen“ – vom 30. 4. bis 8. 5. 1919 – werden mehr als 600 Menschen getötet. Unter den Opfern ist

²⁷⁷ Ernst Toller. *Eine Jugend in Deutschland*. S. 189.

²⁷⁸ Ebd. S. 190.

²⁷⁹ Ebd. S. 191.

auch Gustav Landauer. Ernst Toller – eine Belohnung wird auf ihn angesetzt – selbst taucht für einige Wochen bei seinem Freund Dr. Berut²⁸⁰ unter - das rettet ihm sein Leben. Im Juni desselben Jahres wird er aufgrund von Denunziation gefasst und wegen Hochverrat zu fünf Jahren Festungshaft verurteilt. Max Webers Aussage für Ernst Toller vor Gericht bewahrt diesen vor dem Todesurteil. Die Haftstrafe sitzt er in Stadelheim und Eichstätt, dann auf der Festung Niederschönenfeld ab.²⁸¹

4. 2. Toller in Festungshaft

„Die ersten Monate leben die Gefangenen in brüderlicher Verbundenheit, sie teilen Lebensmittel und Geld, sie teilen Gefühle und Gedanken, die Sucht des Bekennens hat sie gepackt, sie bekennen ihr Leben, ihre Taten, ihre Schuld. [...] War am Anfang jeder bemüht, liebevoll in den anderen sich zu versenken, jetzt ist er die Nähe des Nächsten satt, er kann ihn nicht ertragen, er wirft ihm vor, was der andere ihm einst anvertraute, die Haft macht ihn krank, die Einsamkeit böse.“²⁸²

Literarisch sind diese fünf Jahre Gefangenschaft seine produktivsten. Psychisch ist es eine sehr schwere Zeit für den Dramatiker – er dürfte aggressiv gewesen sein und eine Haftpsychose gehabt haben, die er später auch in seinen Dramen verarbeitet.²⁸³ Toller hat sich während seiner Haft Gedanken zum Menschen und der Menschheit im Allgemeinen gemacht. In *Jugend in Deutschland* schreibt er:

„Ich fasse das Leid nicht, das der Mensch dem Menschen zufügt. Sind die Menschen von Natur so grausam, sind sie nicht fähig, sich hineinzufühlen in die Vielfalt der Qualen, die stündlich, täglich Menschen erdulden?“²⁸⁴

Toller ist enttäuscht von den Menschen, räumt aber ein, dass er nicht an das grundsätzlich Böse im Menschen glaubt.²⁸⁵

Toller verfasst in Gefangenschaft als erstes das Drama *Masse Mensch*, worin er sich mit dem Thema der Gewaltanwendung und Gewaltvermeidung im Kampf gegen die Mächtigen auseinandersetzt. Hier schließt er sich der Meinung Landauers an, welcher sagte: „Wahl der

²⁸⁰ Ernst Toller. *Eine Jugend in Deutschland*. S. 194.

²⁸¹ Vgl. Carel ter Haar. *Ernst Toller*. S. 14.

²⁸² Ernst Toller. *Eine Jugend in Deutschland*. S. 248-249.

²⁸³ Vgl. Wolfgang Rothe. *Toller*. S. 14.

²⁸⁴ Ernst Toller. *Eine Jugend in Deutschland*. S. 261.

²⁸⁵ Ebd. S. 261.

Mittel muss genauso humanitär sein, wie das angestrebte Ziel.“ Er erkennt aber die Berechtigung des Kampfes der Unterdrückten an.²⁸⁶

Die Maschinenstürmer ist sein nächstes Werk. In diesem appelliert er an die Gesellschaft, daran zu denken, dass der Mensch über der Maschine steht. Er hat für dieses Stück historische und ökonomische Studien betrieben.²⁸⁷

Das darauf folgende Drama *Hinkemann* ist Tollers letztes expressionistisches Werk, gleichsam aber auch ein Stück mit politischer Aussage. Es soll ein Mittel sein um letzte mögliche Illusionen, wie etwa die von einem „guten“ Krieg, zu zerstören – „Die Demaskierung hatte die theatralische Aufrüttelung abgelöst.“, so Dieter Distl.²⁸⁸ *Hinkemann* ist sehr erfolgreich und kommt beim zeitgenössischen Publikum gut an.

Danach beginnt Toller Komödien zu schreiben. Dieter Distl ist der Meinung, dass der Wechsel in ein anderes Genre mit der persönlichen Lage Tollers und der politischen Situation allgemein zusammenhängt. „Die Satire verdrängt die Utopie.“²⁸⁹ *Der entfesselte Wotan* ist eine von Tollers Komödien. Darin geht es um die Rache eines verhöhnten Liebhabers.

Toller verfasst in weiterer Folge auch Gedichtbände, wie etwa *Gedichte der Gefangenen* und das *Schwalbenbuch* und Massenspiele, zum Beispiel nach der Vorlage von *Krieg und Frieden*.

Ernst Toller entwickelt sich in den fünf Jahren, die er als Gefangener in Festungen zubrachte, zum gefeierten Theaterautor. Von keinem seiner Stücke aus dieser Zeit hat er die Uraufführung gesehen. Vermutlich hat genau der Aspekt, dass Toller aus politischen Gründen im Gefängnis verweilt, zu dem Erfolg zusätzlich beigetragen. Aus Solidarität gegenüber dem Proletariat lehnt Toller sämtliche Begnadigungsaktionen ab. Wenn nicht alle Beteiligten entlassen werden können, so möchte er selbst ebenfalls nicht von seiner Strafe befreit werden. Toller ist nach der Entlassung voll Einsamkeit und Ohnmacht.²⁹⁰

²⁸⁶ Vgl. Dieter Distl. *Ernst Toller. Eine politische Biographie*. Schrobenshausen: Verlag Benedikt Bickel, 1993. S. 101.

²⁸⁷ Vgl. ebd. S. 104.

²⁸⁸ Ebd. S. 111-112.

²⁸⁹ Ebd. S. 112.

²⁹⁰ Vgl. Carel ter Haar. S. 15.

4. 3. Nach der Haft – Aufarbeitung, Justizkritik und Pazifismus

Im Juli 1924 wird der Dramatiker aus der Haft entlassen und aus Bayern ausgewiesen. Die Welt ist nicht mehr dieselbe wie 1919 – seine Entlassung ist das Ende einer Ausnahmesituation.²⁹¹

Das erste Stück, das Toller nach seiner Freilassung veröffentlicht, ist 1927 *Hoppla, wir leben!*. Das Drama weist wieder autobiografische Züge auf und handelt von der Rückkehr der Hauptfigur Karl Thomas aus dem Irrenhaus, in dem er sieben Jahre lang war. Die Figur findet sich in der Welt, die sich nun jahrelang ohne ihn weiterentwickelt hat, nicht mehr zurecht. Toller arbeitet hier seine Empfindungen und Erfahrungen nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis auf. *Hoppla, wir leben!* wird von Erwin Piscator auf dem Theater am Nollendorfplatz in Berlin uraufgeführt.²⁹²

Exkurs: Politisches Theater

„Das politische Theater scheint mir ein geeignetes Instrument, die politischen und gesellschaftlichen Bedingungen der Zeit zu untersuchen. Durch ihre Darstellung auf der Bühne wird die Notwendigkeit ihrer Reflexion deutlich.“²⁹³, so Erwin Piscator Mitte der 1960iger Jahre – nach wie vor von der Sache überzeugt. Der Regisseur ist der Meinung, dass Theater Stellung zu politischen Themen beziehen muss.²⁹⁴ Im Vorwort zu einer Anfang der 1960iger Jahre veröffentlichten neubearbeiteten Ausgabe von Piscators *Das Politische Theater* schreibt Wolfgang Drews, dass Piscator ein Theater wollte, das sich gegen das traditionelle Theater, wie z.B. das von Max Reinhardt, stellt. Es sollte ein „pädagogisch-politisches Theater“ sein, bei dessen Besuch die Menschen etwas lernen. Piscator bringt außerdem neue Technik auf die Bühne: Filmprojektionen um die Handlung zu unterstreichen, Maschinen für die Bühnentechnik. Der

²⁹¹ Vgl. Carel ter Haar. S. 15.

²⁹² Vgl. ebd. S. 18.

²⁹³ Erwin Piscator. „Politisches Theater heute (1965)“. In: *Theater Film Politik. Ausgewählte Schriften*. Hg. von Ludwig Hoffmann. Berlin: Henschelverlag, 1980. S. 435.

²⁹⁴ Ebd. S. 430.

Regisseur möchte „[...] das aufrüttelnde, aufweckende, umfassende und umformende Theater [...]“ kreieren.²⁹⁵

„Die Bühne Piscators verzichtete nicht auf den Beifall, wünschte aber noch mehr eine Diskussion. Sie wollte ihrem Zuschauer nicht nur ein Erlebnis verschaffen, sondern ihm noch dazu einen praktischen Entschluß [sic!] abringen, in das Leben *tätig einzugreifen*. Die Piscatorschen Experimente sprengten nahezu alle Konventionen. Sie griffen ändernd ein in die Schaffensweise der Dramatiker, in den Darstellungsstil der Schauspieler, in das Werk des Bühnenbauers. Sie erstrebten eine völlig neue gesellschaftliche Funktion des Theaters überhaupt...“²⁹⁶

Erwin Piscator steht dem Kriegseuphorismus in den 1910er Jahren skeptisch gegenüber: „Um so unverständlicher erschien mir, [...], daß [sic!] eine ganze Generation, die fortgesetzt über geistige Freiheit und Entwicklung ihrer Persönlichkeit diskutiert hatte, plötzlich und ohne den geringsten Widerstand diesem allgemeinen Massentaumel verfiel, daß [sic!], von wenigen Ausnahmen abgesehen, die ganze geistige Elite Europas wie ein Mann zur Verteidigung der »heiligsten Güter«, die sie bis dahin sehr skeptisch betrachtet hatte, aufstand, mehr mit der Feder als mit dem Gewehr.“²⁹⁷ Dennoch folgte auch Piscator dem Stellungsbefehl. Dort geht er zum Fronttheater, Komödien sollen der Aufmunterung dienen. „Lange Zeit, bis in das Jahr 1919 hinein, waren Kunst und Politik zwei Wege, die nebeneinander herliefen“, so Piscator.²⁹⁸

Um 1919/1920 weiß der Regisseur was er will: „Auch ich hatte jetzt klare Einstellung, wie weit Kunst nur Mittel zum Zweck sei. Ein politisches Mittel. Ein propagandistisches. Ein erzieherisches.“²⁹⁹ Der Regisseur über das Politische Theater:

„Seine Wurzeln reichen bis in das Ende des vorigen Jahrhunderts [Anm.: das 19. Jahrhundert]. Damals brechen in die geistige Situation der bürgerlichen Gesellschaft Kräfte, die bewußt oder durch ihre bloße Existenz diese Situation entscheidend verändern und zum Teil aufheben. Aus zwei Richtungen kommen diese Kräfte: aus der Literatur und aus dem Proletariat. Am Schnittpunkt beider entsteht in der Kunst ein neuer Begriff: der Naturalismus, und im Theater eine neue Form: die Volksbühne.“³⁰⁰

²⁹⁵ Vgl. Wolfgang Drews. In: Erwin Piscator. *Das Politische Theater*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1963. S. 7f.

²⁹⁶ Ebd. S. 10.

²⁹⁷ Erwin Piscator. *Das Politische Theater*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1963. S. 28.

²⁹⁸ Vgl. ebd. S. 29ff.

²⁹⁹ Ebd. S. 39.

³⁰⁰ Ebd. S. 40.

Dennoch verurteilt der Theatermacher Naturalismus, Expressionismus und Dadaismus als Kunstformen des Bürgertums und nicht fürs Proletariat geeignet: Er kritisiert den Umgang des jeweiligen Genres mit den sozialen Themen der Zeit und wirft ihnen vor sich auf die äußere Form zu verlassen: „[...] die Form allein kann aber niemals revolutionär sein. Der Inhalt macht sie dazu – und der Inhalt der im Bürgertum verankerten Kunst kann heute nur reaktionär sein.“³⁰¹ Piscator verlangt nach einem Theater für die Arbeiterschaft, welches gleichzeitig auch technisch eine Revolution ist.³⁰²

1919 gründet Piscator sein „Proletarisches Theater“: Es geht „um bewußte Propaganda“, die „»Stücke« waren Aufrufe, mit denen wir in das aktuelle Geschehen eingreifen und »Politik treiben« wollten.“³⁰³ Die Aufgaben eines solchen Proletarischen Theaters sollten unter anderem die „Propagierung und Vertiefung des kommunistischen Gedankens“ und das Eintreten für die Ebenbürtigkeit des Theaters, der Mitarbeiter, Schauspieler und des Publikums sein. Außerdem sollte es einen pädagogischen Zweck haben:

Es „[...] sollte nicht mehr allein gefühlsmäßig auf den Zuschauer wirken, nicht mehr nur auf seine emotionelle Bereitschaft spekulieren – es wandte sich ganz bewußt an seine Vernunft. Nicht nur Aufschwung, Begeisterung, Hingerissenheit, sondern Aufklärung, Wissen, Erkenntnis sollte es vermitteln.“³⁰⁴

Dieses Theater benötigt keine Berufsschauspieler, weil man Rollen eines kommunistischen Theaters nicht lernen kann, sondern sie leben muss. Das Proletarische Theater soll zudem auch Leute aus anderen Schichten von Proletariat und Kommunismus überzeugen.³⁰⁵ Nach Piscator verpflichtet sich diese Form des Theaters „[...] den revolutionären Arbeitern [...]“³⁰⁶, soll in einfacher Sprache stattfinden und eine „[...] klare eindeutige Wirkung auf das Empfinden des Arbeiterpublikums“³⁰⁷ haben. „Der Stil sollte nicht kunstvoll, nicht expressionistisch sein, sondern einfach, eindeutig, direkt und völlig konkreter Natur [...]“³⁰⁸ Die Stücke sollen außerdem nah am Tagesgeschehen sein und das Theater „[...] nicht mehr allein gefühlsmäßig auf den Zuschauer wirken, [...] – es wandte sich ganz bewußt an seine

³⁰¹ Erwin Piscator. „Über Grundlagen und Aufgaben des Proletarischen Theaters (1920)“. In: *Theater Film Politik. Ausgewählte Schriften*. S. 15.

³⁰² Vgl. Erwin Piscator. *Das Politische Theater*. S. 42f.

³⁰³ Vgl. ebd. S. 44ff.

³⁰⁴ Ebd. S. 49.

³⁰⁵ Vgl. Erwin Piscator. „Über Grundlagen und Aufgaben des Proletarischen Theaters (1920)“. In: *Theater Film Politik. Ausgewählte Schriften*. S. 16.

³⁰⁶ Ebd. S. 13.

³⁰⁷ Ebd. S. 13.

³⁰⁸ Jürgen Rühle. *Theater und Revolution. Von Gorki bis Brecht*. Köln: Deutscher Taschenbuchverlag, 1963. S. 132.

Vernunft. [...] Aufklärung, Wissen, Erkenntnis sollte es vermitteln.“³⁰⁹ Sie spielen in „Sälen und Versammlungslokalen“ um die Leute dort zu erreichen, wo sie leben.³¹⁰

Im April 1921 findet die letzte Vorstellung im „Proletarischen Theater“ statt.³¹¹

Piscator überdenkt das Theater auch in seiner Form. Der Regisseur ist der Meinung, dass es in die Jahre gekommen und jeder Film für das Publikum interessanter ist.³¹² Er hat eine Vorstellung wie z.B. die Erneuerung der Bühne aussehen könnte:

„Mir schwebte so etwas wie eine Theatermaschine vor, technisch durchkonstruiert wie eine Schreibmaschine, eine Apparatur, die mit den modernsten Mitteln der Beleuchtung, der Verschiebungen und Drehungen in vertikaler und horizontaler Weise, mit einer Unzahl von Filmkabinen, mit Lautsprecheranlage usw. ausgerüstet war.“³¹³

Was den Zuschauerraum betrifft, entspricht die Aufteilung in Logen, Ränge und Parkett nicht seiner Vorstellung von einer klassenlosen Gesellschaft. Die Guckkastenbühne soll aufgehoben und das Publikum in die Aufführung miteinbezogen werden.³¹⁴

1927 gründet Piscator das Theater am Nollendorf-Platz.³¹⁵

„Das Nollendorftheater [...] war technisch einigermaßen brauchbar und lag auch für Arbeiterbesucher durchaus zentral. [...] es war ein Experiment in bezug auf das Publikum, das Drama, die Regie, die technischen Mittel.“³¹⁶

Piscator erweitert die Bühne um „Film- und Projektionseinrichtungen“ und „drei Apparate, die durch eine besonders große Brennweite auf den riesigen Kuppelhorizont Lichtbilder projizieren konnten.“³¹⁷

Da es für Piscator noch kaum passende Werke für das Arbeitertheater gibt, werden vorhandene Stücke adaptiert.

³⁰⁹ Erwin Piscator. *Das Politische Theater*. S. 48f.

³¹⁰ Ebd. S. 48.

³¹¹ Erwin Piscator. *Das Politische Theater*. S. 53.

³¹² Vgl. ebd. S. 123.

³¹³ Ebd. S. 124.

³¹⁴ Ebd. S. 135.

³¹⁵ Vgl. ebd. S. 118.

³¹⁶ Ebd. S. 129.

³¹⁷ Ebd. S. 135.

„Die Literatur, die unser Theater braucht, um seine Aufgabe zu erfüllen, hat gerade erst angefangen sich zu entwickeln. Ihre Unreife liegt vielfach in den sozialen Bedingungen, aus denen sie erwächst. [...] Unser Theater bemüht sich, den fehlenden Sinn für die tatsächlichen Vorgänge der heutigen Welt auszugleichen, wodurch naturgemäß jedes Stück eine Umarbeitung erfährt. [...]“³¹⁸

Bei diesem neuen Theater geht es um die Gesellschaft und nicht um den Einzelnen.

„Nicht mehr das Individuum mit seinem privaten, persönlichen Schicksal, sondern die Zeit und das Schicksal der Massen sind die heroischen Faktoren der neuen Dramatik. [...] Der Mensch auf der Bühne hat für uns die Bedeutung einer gesellschaftlichen Funktion. [...] sein Verhältnis zur Gesellschaft steht im Mittelpunkt“³¹⁹, so Piscator.

Auch Bertolt Brecht will zur selben Zeit das Publikum aufrütteln: „Das Theater Brechts ist politisch engagiertes Theater. Es provoziert das Publikum zu kritischem Verhalten und regt es dazu an, Mißstände [sic!] zu erkennen und – außerhalb des Theaters – zu ihrer Beseitigung beizutragen.“³²⁰ Der Autor tritt für ein „Theater als öffentliche Angelegenheit“ ein, war dafür, dass das Publikum miteinbezogen und auf diese Weise dessen Einstellung geändert wird.³²¹

4. 4. Das Stück *Hoppla, wir leben!*

4. 4. 1. Inhalt

Im Gefängnis warten Karl Thomas, Albert Kroll, Eva Berg, Frau Meller, Wilhelm Kilman und ein weiterer Gefangener auf ihre Hinrichtung. Sie waren an einer Revolution beteiligt, wurden verhaftet und verurteilt. Die politischen Häftlinge werden schließlich begnadigt. Kilman kommt frei, weil er behauptet, dass er mit hineingezogen wurde. Zehn Tage auf den Tod zu warten, haben Karl Thomas verrückt gemacht. Er kommt in eine Irrenanstalt. Kroll, Berg, Meller und der sechste Gefangene kommen vorübergehend in ein Internierungslager.

³¹⁸ Piscator. „Das politische Theater (1927)“. In: *Theater Film Politik. Ausgewählte Schriften*. S. 33-34.

³¹⁹ Erwin Piscator. *Das Politische Theater*. S. 132.

³²⁰ Bertolt Brecht. *Über Politik auf dem Theater*. Hg. von Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971. S. 2.

³²¹ Vgl. ebd. S. 26.

Nach einem Zeitsprung von acht Jahren wird Karl aus der Anstalt entlassen und kann nicht glauben, dass es schon 1927 ist. Karl gilt als geheilt.

Kilman ist inzwischen Innenminister. In seinem Büro warnt er die frühere Kameradin Eva Berg davor weiter gegen die Überstunden der Arbeiterinnen eines chemischen Werks zu kämpfen und Flugzettel zu verteilen. Karl Thomas kommt ins Vorzimmer. Er erfährt, dass Kilman Minister ist und kann es nicht glauben – Karl dachte, Kilman sei acht Jahr zuvor hingerichtet worden.

Karl denkt zu Beginn noch, dass Kilman aus einem nützlichen Zweck für die Partei in dem Amt sitzt und verspricht ihm seine Unterstützung. Karl glaubt, sie befänden sich noch in der Revolution. Als er erfährt, dass Kilman nicht für die Partei, sondern für den Staat arbeitet, ist Karl entsetzt. Kilman will Karl einreden, dass er für das Volk arbeitet.

Szenenwechsel: Wahllokal. Karl Thomas trifft auf Albert Kroll. Auch er arbeitet für die Partei, setzt sich für die Arbeiter und Arbeiterinnen ein. Karl Thomas ist das zu wenig. Er möchte den früheren, revolutionären Kroll wieder sehen. Albert Kroll hat aber einen anderen Weg gefunden um für Gerechtigkeit zu kämpfen.

Karl versteht die Welt, die aktuelle Situation nicht. Albert empfiehlt ihm arbeiten zu gehen, um in den Alltag hinein zu kommen. Frau Meller bringt ihn in dem Hotel unter, in dem sie selber arbeitet.

Da Kilman nach der Wahl noch im Amt ist, gibt Graf Lande einem Studenten den Befehl, dass Kilman beseitigt werden muss.

Kilman trifft sich mit einem Bankier im Grand Hotel. Als dieser Kilman bestechen will, ziert er sich. Karl, der auch Kilman und den Bankier als Kellner betreut hat, bekommt den Bestechungsversuch mit und wirft den Job hin. Er hat gesehen, wie es abläuft und möchte nun alle aus ihrem Schlaf wecken. Er will Kilman töten.

Auch der Student hat sich im Kellnerfrack auf der Etage eingefunden und ist bereit zur Tat zu schreiten. Karl wiederum weicht davon ab. Als er das Zimmer verlassen will, kommt der Student. Das Licht fällt aus. Es fallen Schüsse. Kilman ist tot.

Karl wird beschuldigt auf Kilman geschossen zu haben. Er wird verhaftet. Sämtliche im Hotel Anwesende werden einvernommen. Frau Meller lügt für Karl und wird ebenfalls verhaftet. Karl kommt zur Überprüfung seiner Zurechnungsfähigkeit ins Irrenhaus. Karl versteht die Welt nicht mehr. Wieder im Gefängnis nimmt er sich das Leben.

4. 4. 2. Dramaturgie

Hoppla, wir leben! kann man der Neuen Sachlichkeit zuordnen. Dafür sprechen Merkmale wie etwa:

„[...] die Verankerung der Handlung in der ‚Alltagswelt‘, dazu ein sachlicher, realistischer, konkreter, *scheinbar* dokumentarischer Stil (betrifft Orts- und Zeitangaben, Personencharakteristik, [...] Ausrichtung auf Kleinbürgertum und Arbeiterschaft als die den Löwenanteil der Bevölkerung stellenden Adressaten [...]); [...] Bemühen um Verständlichkeit, inhaltlichen Realitätsbezug und politisch-gesellschaftliche Wirkung.“³²² Die Realität wird „nüchtern und objektiv dargestellt“³²³ und es sind Figuren, „die zwar Gefühle haben, aber sie kaum artikulieren dürfen.“³²⁴ Als nüchtern und objektiv kann man die Vorgehensweise von Karl Thomas nicht bezeichnen. Hier kann man noch Züge des Expressionismus erkennen. Aber auch darauf weist Stefan Neuhaus in seinem Text hin: Die beiden Stile überlappen sich.³²⁵ Dabei könnte es sich um einen dramaturgischen Kniff von Ernst Toller handeln. Karl Thomas ist schließlich 1919 – in der Zeit des Expressionismus – eingesperrt und erst 1927 wieder freigelassen worden. In der Zwischenzeit hat er nichts von der Außenwelt mitbekommen. Er steckt ideologisch und stilistisch im Jahr 1919 fest.

³²² Stefan Neuhaus. „Ernst Toller und die Neue Sachlichkeit. Versuch über die Anwendbarkeit eines problematischen Epochenbegriffs“. In: Stefan Neuhaus (Hg.), Rolf Selbmann (Hg.) und Thorsten Unger (Hg.). *Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. S. 144f.

³²³ *Neue Sachlichkeit 1924-1932*. Online auf: <http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/literaturge/neuesach.htm>, Zugriff: 23. 11. 2011.

³²⁴ Ebd. Zugriff: 23. 11. 2011.

³²⁵ Vgl. Stefan Neuhaus. „Ernst Toller und die Neue Sachlichkeit. Versuch über die Anwendbarkeit eines problematischen Epochenbegriffs“. In: Stefan Neuhaus (Hg.), Rolf Selbmann (Hg.) und Thorsten Unger (Hg.). *Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik*. S. 135.

Um den Dokumentarcharakter zu unterstreichen werden neue Medien, wie Radio und Film, eingesetzt um dem Publikum Informationen zu vermitteln. Die neuen Medien werden Teil eines neuen, modernen Theaters. Die Filme und Projektionen geben mittels zeitgenössischer Stimmungsbilder einen guten Einblick in die damalige Zeit. Gleichzeitig notiert Toller in der Anmerkung für die Regie am Anfang des Stücks, dass das Stück auch ohne Film spielbar ist, sollte es für ein Theater nicht möglich sein, die notwendige Technik aufzustellen.³²⁶

Teilweise kommen sehr naturalistische Bilder vor – wie beispielsweise als Albert Kroll zu Karl Thomas zu Beginn in der Zelle sagt: „[...] Leg dich mit deiner Hur in die Ecke und mach ihr ein Kind. Das kann dann im Grabe auskriechen und mit den Würmern spielen.“³²⁷ Auch das dürfte ein Überbleibsel des Expressionismus sein, aber dazu mehr im Punkt zur Sprache.

Manche Autoren, wie z.B. Manfred Durzak, bezeichnen *Hoppla, wir leben!* als Komödie.³²⁸ Der Titel des Stücks mag spaßig klingen, jedoch beweisen Handlung und Ausgang des Theaterstücks, dass es sich dabei um eine Tragödie, nicht um eine Komödie handelt.

Zum Aufbau des Werks: Zu Beginn stehen ein Gedicht und eine Widmung vor dem Personenregister – gewidmet ist das Stück den Matrosen Albin Köbis und Max Reichpietsch, die im September 1917 wegen ihrem Einsatz für bessere Bedingungen in ihrer Flotte als Anführer eines Aufstands hingerichtet wurden.³²⁹

Darauf folgen Grüße an Piscator und Mehring – ebenfalls noch vor dem Personenregister platziert. Nach dem umfangreichen Personenregister lässt Toller das Drama mit einem filmischen Vorspiel beginnen – danach werden im textlichen Vorspiel die Handlungsträger des Stücks vorgestellt.

³²⁶ Ernst Toller. *Hoppla, wir leben!* Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1927. S. 7.

³²⁷ Ebd. S. 18.

³²⁸ Vgl. Manfred Durzak. *Das expressionistische Drama. Ernst Barlach, Ernst Toller, Fritz von Unruh*. S. 149.

³²⁹ Vgl. Stephanie Jaeckel. *Widerstand auf Straßenschildern (1): Reichpietschufer – Max Reichpietsch*. In: Kreuzberger Chronik, Juni 2001, Ausgabe 28. Online auf: <http://www.kreuzberger-chronik.de/chroniken/2001/juni/strasse.html>, Zugriff: 23. 11. 11.

Im filmischen Zwischenspiel nach dem Vorspiel lässt der Autor zur Orientierung die Jahre zwischen 1919 und 1927 in kurzen Szenen Revue passieren. Die Jahre vergehen und ein Zeitsprung wird gemacht.

Der erste Akt besteht aus zwei Szenen, die durch ein filmisches Zwischenspiel getrennt sind. Das Zwischenspiel zeigt Straßenbahnen, Autos, Untergrundbahnen und Flugzeuge – spielt also auf den technischen Fortschritt an. Nachdem der Protagonist acht Jahre in der Klinik war, ist die Welt, auf die er nun stößt, eine komplett andere. Das filmische Zwischenspiel zwischen erstem und zweitem Akt zeigt Frauen bei der Arbeit - auch bezeichnend für die Zeit: die Rolle der Frau ändert sich.

Auch der zweite Akt besteht aus zwei Szenen. Das Zwischenspiel zeigt Bilder der Industrialisierung: Fabriken, Arbeiter, Feierabend. Die Filmszenen für die Aufführung von Piscator kommen zum Teil aus Archiven, viele werden außerdem neu gedreht. Piscator schreibt in *Das Politische Theater*, dass nach „wochenlange[r] historische[r] Vorarbeit“ ein Filmmanuskript verfasst wurde, das wiederum zu Drehbüchern umgearbeitet wurde. Gedreht wird im Theater am Nollendorfplatz sowie in dessen unmittelbarer Umgebung und „am Rande von Berlin“³³⁰. Das Ergebnis: „3000 Meter langer Film“. Neben dem Produzieren von eigenem Material, wird „in den Archiven der großen Filmgesellschaften [...] nach authentischen Streifen aus den letzten zehn Jahren“ davor recherchiert.³³¹

Auf der Bühne wird ein Gerüst aufgebaut, auf welchem gespielt wird. Piscator nennt sie „Etagenbühne“³³². Werner W. Malzacher schreibt:

„[...] Traugott Müller [hatte] einen Etagenbau in voller Höhe des Bühnenraumes geschaffen, auf dem alle notwendigen Spielorte untergebracht waren und der deshalb ohne Umbau simultan bespielt werden konnte. Es handelt sich dabei um zwei symmetrisch an beiden Außenseiten der Bühne aufgebauten Türmen mit jeweils drei Spielflächen übereinander. Eine weitere schloß den in der Mitte freibleibenden rechteckigen Raum nach oben ab. Hinter diesem Mittelraum war eine Leinwand gespannt, auf der die Filme abliefen. Die Auftritte der Schauspieler zu den einzelnen Spielflächen erfolgten über Treppen, die vom Bühnenboden bis hinauf zum obersten Spielort führten. Der jeweils benutzte Spielort wurde herausgeleuchtet, während die anderen dunkel

³³⁰ Brigitte Marschall. *Politisches Theater nach 1950*. Wien: Böhlau Verlag, 2010. S. 97.

³³¹ Ganzer Absatz: Vgl. Erwin Piscator. *Das Politische Theater*. S. 150f.

³³² Vgl. ebd. S. 150.

blieben. Der Etagenbau sollte zugleich auch den sozialen Querschnitt, wie er im Stück angedeutet ist, wiedergeben.³³³

Die technischen Entwürfe für das Gerüst stammen von Julius Richter. Er ist „technischer Leiter der Piscator-Bühne“³³⁴ und unter anderem für die Realisierung der Etagenbühne verantwortlich. Das Motto: „Unser Prinzip ist, alle dem Theater fernstehenden technischen Errungenschaften der Bühne nutzbar zu machen, nicht mehr nur dekoratives Bühnenbild, sondern konstruktive Bühne.“³³⁵

Der Bau ist insgesamt elf Meter breit, acht Meter hoch und drei Meter tief.³³⁶ Es handelt sich um ein Einzelgerüst mit drei Zoll starkem Glasrohr und hat ein Gewicht von vier Tonnen.³³⁷ „Die verschiedenen Spielflächen waren durch mehrere Treppensysteme zugänglich und miteinander verbunden.“³³⁸ Vor die Spielflächen konnten außerdem Leinwände bzw. „feste Projektionswände“ geschoben werden.³³⁹

„Das Gerüst stand auf Schienen und konnte durch einen speziellen Mechanismus bewegt werden. Weitergehende Bewegung war durch die Drehbühne möglich, auf die alles montiert war.“³⁴⁰ Die Bühne sollte, so Erika Fischer-Lichte, „sichtbar auf einen Grundaspekt des betreffenden Problems [Anm.: von dem das Stück handelt] hinweisen, ihn sozusagen symbolisch bedeuten, und zum anderen den Einsatz von spezifischer Beleuchtung, von Projektionen und Film ermöglichen, einen reibungslosen Wechsel zwischen bzw. ein Nebeneinander von szenischer Darstellung, Film, Projektion gewährleisten sowie einen zügigen Ablauf des gesamten Geschehens.“³⁴¹

Die Konstruktion verkörpert aber nicht nur die sozialen Unterschiede, sondern auch die aktuell stattfindende Technisierung:

³³³ Werner W. Malzacher. *Ernst Toller – ein Beitrag zur Dramaturgie der zwanziger Jahre*. S. 91.

³³⁴ Michael Schwaiger (Hg.). *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*. Ausstellungskatalog Österreichisches Theatermuseum. Wien: Verlag Christian Brandstätter, 2004. S. 35-39.

³³⁵ Michael Schwaiger (Hg.). *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*. S. 35-39.

³³⁶ Vgl. Erika Fischer-Lichte. *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. Tübingen: A. Francke Verlag, 1997. S. 161.

³³⁷ Michael Schwaiger (Hg.). *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*. S. 35.

³³⁸ Erika Fischer-Lichte. *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. S. 161.

³³⁹ Vgl. ebd. S. 161.

³⁴⁰ Ebd. S. 161.

³⁴¹ Ebd. S. 159ff.

„Die Bühne fungierte in dieser Hinsicht als vollkommenes Abbild und Sinnbild sowohl der von der Technik ermöglichten und bestimmten modernen Welt als auch der von der neuen Physik entdeckten „Raum-Zeit“.“³⁴²

Piscator arbeitet mit Licht, mit „der Technik des isolierenden Lichtkegels, den er [...] gleichzeitig auf verschiedenen Spielflächen einsetzte.“³⁴³

In der zweiten Szene des zweiten Akts wird das Radio als „Protagonist“ ins Spiel gebracht. Es hält über den Stand der Wahlen am laufenden. Zum Ende dieser Szene wird das Radio um eine Projektion (eines Fotos des neuen Präsidenten) und Geräusche von der Straße ergänzt.

Geräusche werden außerdem eingesetzt um den Raum zu vertiefen bzw. um dem Zuschauer ein Gefühl dafür zu geben, wo er sich gerade befindet oder ihn auf die kommende Szene vorzubereiten:

„zum Beispiel [wurden] sich nähernde und wieder entfernende Geräusche eines Automotors realisiert; zu Beginn der Szene „Radiostation“ waren das Ticken eines Telegrammempfängers, Schiffszeichen, Vortragsfetzen, Musikklänge zu hören, dann Stimmengewirr, Heulsirenen, Pfeifen, Rufe in verschiedenen Sprachen, Herzschläge u.a. mehr: Sowohl die Ereignisse, die sich zur gleichen Zeit an verschiedenen Punkten der Welt zutragen, als auch die jeweiligen Räume wurden dergestalt auf der Bühne simultan sinnlich appäsentiert. Den zweiten Teil der Inszenierung leiteten 10 Sekunden dauernde Großstadtgeräusche ein.“³⁴⁴

Auch Brigitte Marschall schreibt in ihrer Publikation *Politisches Theater nach 1950*, dass „die Film-, Ton- und Bühnenbildefeffekte [...] wesentlich zur Wirkung der Inszenierung“³⁴⁵ beitragen und Piscator viel mit der Technik experimentierte.

„So konnte die Titelfigur, sie arbeitet in der entsprechenden Szene als Kellner in einem Hotel, auf dessen Dach die Herztöne eines kranken Passagiers in einem Transatlantik-Flugzeug mitanhören, die zur Diagnose an Spezialisten übertragen wurden.“³⁴⁶

Die erste Szene des dritten Akts ist mit etwas mehr als drei Seiten im Vergleich zur zweiten Szene, die 21 Seiten umfasst, kurz gehalten. Es handelt sich bei der ersten Szene um eine

³⁴² Ebd. S. 163.

³⁴³ Ebd. S. 163.

³⁴⁴ Erika Fischer-Lichte. *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. S. 166.

³⁴⁵ Brigitte Marschall. *Politisches Theater nach 1950*. S. 97.

³⁴⁶ Ebd. S. 98.

Einleitung in den Akt. Die zweite Szene beginnt mit einer Skizze des Grand Hotels – es ist eine detaillierte Aufzeichnung der Zimmer. Toller schreibt in den Anmerkungen:

„Man sieht: Fassade des Grand Hotels

Die vordere Wand öffnet sich

Man sieht: Räume des Grand Hotels

Schema: [...]“³⁴⁷

Auch im vierten Akt ist die erste Szene kurz – ebenfalls im Stil einer Art Einleitung in den vierten Akt. Anschließend folgen hier noch eine zweite, dritte und vierte Szene.

Der fünfte und letzte Akt ist in drei kurze Szenen unterteilt. Es ist ein Zurückkehren zum Anfang – denn nun sind alle, bis auf Kilman, wieder in einer Gefängniszelle.

Um zum Inhalt zu kommen: Die Exposition ist eindeutig. Die Stimmung anfangs ist ängstlich, angespannt. Es wird durch die Umgebung sofort klar gemacht, dass sie sich in einer Gefängniszelle befinden. Es wird sehr schnell (innerhalb der ersten eineinhalb Seiten) auf den Punkt gebracht, dass ihnen allen die Hinrichtung droht. Ein Großteil der Figuren wird in dieser ersten Szene vorgestellt. Die Szene gibt Auskunft über die Vergangenheit und die Gegenwart, weist aber vorerst nicht in die Zukunft. Karl Thomas kommt in eine Anstalt, Kilman kommt frei, die anderen in ein Internierungslager.

Die eigentliche Haupthandlung – Karl Thomas versucht, wieder ins Leben zu finden – setzt erst später ein, als dieser aus der Anstalt entlassen wird und Kilman aufsucht, von dem er nun weiß, dass er nicht hingerichtet wurde. (Der Gedanke, Kilman sei als einziger hingerichtet worden, bescherte Karl Thomas jahrelang Alpträume.) Die Handlung wird klar, als Karl Thomas aus dem Gefängnis entlassen wird, seine alten Kameraden trifft und feststellen muss, dass keiner mehr an die Zeit von 1919 anknüpft. Es hat sich alles verändert. Diese Tatsache wird in dem Stück durch den Einsatz von moderner Technik unterstützt und verdeutlicht.

³⁴⁷ Ernst Toller. *Hoppla, wir leben!* S. 91.

Zeit und Handlung laufen chronologisch ab. Es wird nach dem Vorspiel ein größerer Zeitsprung gemacht, der aber durch ein filmisches Zwischenspiel überbrückt wird. Die Szenen sind untereinander nicht austauschbar und bauen aufeinander auf.

Im Mittelpunkt steht der Versuch der Integration von Karl Thomas in die für ihn neue Welt. Spannend gehalten wird das Stück von der Frage, ob Karl das schafft oder nicht. Es gibt noch kleinere Nebenhandlungen, wie die Geschäfte des Bankiers, das Anliegen Pickels. Ein Techtelmechtel zwischen Lotte Kilman und Baron Friedrich bzw. Graf Lande. Graf Landes Anheuern eines Attentäters für den Mord an Kilman.

Überflüssige Szenen gibt es nicht. Wenn es eine Nebenhandlung, wie die zwischen Karl und Eva im Zimmer³⁴⁸, gibt, dann bringt die das Stück weiter oder charakterisiert eine Figur. Eva zum Beispiel wird in dieser Szene als emanzipierte Frau dargestellt, die weiß was sie will und was nicht – und das auch sagt. Dieselbe Szene zeigt aber auch, dass Karl einfach an früher anknüpfen möchte – von der Beziehung her, wie auch von den Taten.

Das Stück hat ein rasches Tempo.

Gerade die Szene bei Kilman im Büro ist komplex, da innerhalb kürzester Zeit viele neue Figuren in die Handlung eingeführt werden.

Hoppla, wir leben! beschäftigt sich unter anderem damit, mit welcher Methode man für das Volk das meiste erreicht: Ist das nun Revolution (wie 1919), die mitunter auch gewalttätig sein kann oder sind es demokratische Handlungen. Die Aufmerksamkeit des Rezipienten wird gefesselt. Man weiß bis zum Schluss nicht, was passieren wird: Kommen sie alle wieder frei oder nicht? Wird der richtige Täter rechtzeitig gefasst oder wird Karl Thomas dafür bestraft?

In der zweiten Szene³⁴⁹ im ersten Akt wechseln die Dialoge zwischen Kilman und Eva im Arbeitszimmer und dem Bankier und dem Sohn des Bankiers im Vorzimmer hin und her. Das geht relativ flott und macht die Sache spannend. Auch deshalb, weil in dem Büro eine Vertreterin der Arbeiterinnen ist und für weniger Überstunden eintritt und vor dem Büro die

³⁴⁸ Ernst Toller. *Hoppla, wir leben!* S. 54.

³⁴⁹ Ebd. S. 28.

Vertreter der herrschenden Klasse sitzen und diese über die Anhebung der Überstunden und Senkung der Löhne spekulieren.

Das Stück hat ein geschlossenes Ende. Es ist ein tragisches Ende für die Hauptfigur, die sich kurz vor der erlösenden Mitteilung, dass sie alle wieder frei kommen, das Leben nimmt. Karl Thomas fürchtet sich vor einer Wiederholung der Vergangenheit. Wieder muss er warten, was geschieht. Bevor er wahnsinnig wird (oder vielleicht bereits im Wahn), setzt er seinem Leben ein Ende. Der Selbstmord Karl Thomas‘ wird dem Rezipienten angedeutet: Er reagiert nicht auf ein Klopfen seiner Zellennachbarn. Außerdem steht in den Regieanweisungen, dass die Gefängniswärter in den Gängen rennen und die Zellen dunkel werden.

4. 4. 3. Zeit und Ort

Das Vorspiel des Stücks spielt im Jahr 1919, die eigentliche Handlung 1927. Angaben zum Ort gibt es nur sehr vage. Toller macht die Anmerkung: „Das Stück spielt in vielen Ländern. Acht Jahre nach einem niedergeworfenen Volksaufstand.“³⁵⁰

Die Namen (z.B. Karl Thomas, Eva Berg, etc.), aber auch die Herkunft des Autors lassen auf Deutschland schließen. Obwohl das Stück auf die Weimarer Republik abzielt³⁵¹, meint Toller mit oben angeführter Anmerkung, dass die Handlung zeitlos und nicht an einen Ort gebunden ist.

4. 4. 4. Spannungsbogen

Die Handlung ist – entsprechend der Neuen Sachlichkeit – realistisch.

³⁵⁰ Ernst Toller. *Hoppla, wir leben!*. S. 7.

³⁵¹ Vgl. Kirsten Reimers. *Das Bewältigen des Wirklichen: Untersuchungen zum dramatischen Schaffen zwischen den Weltkriegen*. S. 162. Online auf: http://books.google.at/books?id=ukHE4qJhgyoC&pg=PA162&lpg=PA162&dq=hoppla,+wir+leben+auff%C3%BChrung&source=bl&ots=iVsJBFROyb&sig=ElJrjXCXLYQDIU5gH2LgWLFk&hl=de&ei=dXTPTueLH-S4QTmm_km&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=10&ved=0CF0Q6AEwCQ#v=onepage&q=hoppla%2C%20wir%20leben%20auff%C3%BChrung&f=false; Zugriff: 23. 11. 2011.

Der Titel *Hoppla, wir leben!* sagt einiges über das Stück aus. Die Protagonisten glauben, dass sie sterben müssen und haben sich darauf eingestellt. Sie werden aber überraschend begnadigt und kommen für einige Zeit in ein Internierungslager. Hoppla, sie leben noch. Jeder muss nun einen Weg finden, wie er im Leben weitermacht.

Das Theaterstück ist zielführend aufgebaut. Die Szenen und Dialoge helfen bei der Charakterisierung der Figuren, es gibt keine irrelevanten Passagen.

Im Mittelpunkt steht die Geschichte von Karl Thomas. Der Hauptfigur fällt es schwer in ihr neues Leben hineinzufinden. Der Kampf gegen soziale Ungerechtigkeit ist mehr eine Rahmenhandlung bzw. der Anstoß, der die Geschichte ins Rollen bringt. Im Zentrum stehen der Weg des Protagonisten und die Frage, ob er es schafft, sich im Alltag zurechtzufinden oder ob er daran zerbricht. Die emotionale Verbundenheit des Lesers mit dem Protagonisten ist hier nicht so gegeben wie in *Die Wandlung*. Das hat unter anderem mit der Sprache zu tun: Der Pathos des Expressionismus ist mitreißender als die Direktheit der Neuen Sachlichkeit.

4. 4. 5. Politischer, gesellschaftskritischer Kontext

Toller entlarvt die damalige, in den Kinderschuhen steckende, Demokratie als ein Trugbild. Solange dieselben Leute an der Macht sind, wird sich an den Verhältnissen nichts ändern. Die Reichen und Mächtigen haben nach dem Ersten Weltkrieg und dem Wechsel von der Monarchie in eine Demokratie einen Dämpfer erhalten, der aber nicht von langer Dauer war. Karl Thomas zu Kilman:

„Macht! Was nützt es, daß [sic!] du dir einbildest, Macht zu besitzen, wenn das Volk keine hat? Fünf Tage hab ich mich umgesehn. Hat sich was geändert? Du sitzt oben und regulierst den Schwindel. Siehst du nicht ein, daß [sic!] du gegen das Volk regierst?“³⁵²

Die Diskussion über Gewalt in Zeiten der Revolution wird zwischen Karl Thomas und Kilman aufgeworfen.

³⁵² Ernst Toller. *Hoppla, wir leben!* S. 45.

„WILHELM KILMAN: „[...] ihr seht nur immer den bewaffneten Kampf, hauen, stechen, schießen. Auf die Barrikaden! Auf die Barrikaden, du Arbeitervolk! [...]“ KARL THOMAS: „Ist das die Meinung der Masse? Nach deren Meinung fragst du wohl nicht?“ WILHELM KILMAN: „Was ist die Masse? Hat sie positive Arbeit leisten können damals? Nichts! Sprüche klopfen und kaputtschlagen. Ins Chaos wären wir hineingeschliddert. Jeder Abenteurer bekam einen Kommandoposten. Leute, die ihr Leben lang die Arbeiter nur aus Kaffeehausdiskussionen kannten. [...].“³⁵³

Kritisiert werden die Abläufe der Revolution. Die Botschaft lautet auch hier: Gewalt ist keine Lösung. Karl Thomas hält aber an dem Mittel fest.

In dem Stück wird stark auf das aktuelle Geschehen eingegangen. Die filmischen Zwischenspiele geben Auskunft über die Industrialisierung, Mobilisierung (Autos, U-Bahnen), die Änderung der Frauenrolle und den Arbeitsalltag. Film und Radio haben eine wichtige Bedeutung für das Stück: Moderne Thematik verlangt eine moderne Herangehensweise.

Wahlen werden thematisiert: Es fehlt zum Teil noch das Vertrauen in dieses neue System. Das erkennt man in folgender Passage:

„DRITTER ARBEITER: Na, hier flutscht es. Der Schwindel blüht. ZWEITER ARBEITER: Mensch, schweig doch. Mit deinem blöden Anarchismus kämen wir auch nicht weiter. DRITTER ARBEITER: Weiß schon, wenn Ihr wählt, da kommt Ihr weiter. [...] DRITTER ARBEITER: Nur die allerdümmsten Kälber wählen ihre Metzger selber.“³⁵⁴

Das Misstrauen gegenüber den Wahlen ist groß, sowie auch die Unwissenheit darüber. Die Wahl wird in dem Stück chaotisch geschildert. Streikende Arbeiter werden von Wählerlisten gestrichen. Die Leute kennen sich nicht aus; die Beeinflussung der Stimmzettelverteiler passiert direkt vor Ort. Als Beispiel ziehe ich die alte Frau heran, die zum einen aus Verwirrung und zum anderen weil sie allen Stimmzettelverteilern einen Gefallen tun will, schließlich allen drei Parteien ihre Stimme gibt und somit ungültig wählt.³⁵⁵

³⁵³ Ebd. S. 47.

³⁵⁴ Ernst Toller. *Hoppla, wir leben!* S. 67.

³⁵⁵ Ebd. Ab S. 67.

Ein anderes Thema, das damals schon von Toller erkannt und kritisiert wird: die Macht der Ölmagnaten.

„TELEGRAPHIST: [...] Ich hab ein Verfahren erfunden, wie man aus Kohle Petroleum macht. Abgekauft haben sie mein Patent für eine Handvoll Papierfetzen und dann, was haben sie getan? Vernichtet! Die Herren Ölmagnaten ... [...].“³⁵⁶

Eine Erfindung, die gut für die gesamte Menschheit wäre, wird vernichtet, damit andere – ein kleiner Teil der Menschheit – weiterhin ihr Geld verdienen können. Professor Lüdlin meint, es sei normal, dass die Welt ein Kampfplatz ist und der Stärkere überlebt und gewinnt.³⁵⁷

Kritik geübt wird auch an denjenigen, die nur reden und nicht handeln: Die Philosophen-Runde im Grand Hotel etwa will das Proletariat erlösen. Karl Thomas kann nur lachen:

„[...] Ihr ... Ihr wollt das Proletariat erlösen? Hier im Grand Hotel, was? Wo wart Ihr, als es losging? Wo werdet Ihr sein? Wieder im Grand Hotel! [...].“³⁵⁸

Dabei könnte es sich um eine Anspielung Tollers auf die Tagung in Lauenstein handeln. Auch dort wurde diskutiert und geredet, aber es gab weder konkrete Lösungsansätze, noch wurde zur Tat geschritten. Ein weiterer Kritikpunkt ist, dass unliebsame Leute, wie etwa Eva Berg, verhaftet und weggesperrt werden, obwohl sie nichts Ungesetzliches machen, jedoch der Regierung ein Dorn im Auge sind. In der Szene mit den Kindern Fritz und Grete³⁵⁹ prangert Toller die Art und Weise an, wie die Menschen nicht einmal ein Jahrzehnt später auf vergangene Ereignisse blicken bzw. was sie in der Schule darüber lernen oder eben nicht. Der Autor kritisiert, dass Zahlen und Fakten wichtiger sind als die Menschen und ihre Erlebnisse. In *Hoppla, wir leben!* wird außerdem das Vergessen der eigenen Ideale thematisiert bzw. die Käuflichkeit Einzelner: Wenn genug Geld fließt, lassen viele ihre Ideale fallen.

³⁵⁶ Ebd. S. 98.

³⁵⁷ Ebd. S. 132.

³⁵⁸ Ernst Toller. *Hoppla, wir leben!* S. 102.

³⁵⁹ Ebd. Ab S. 59.

„BANKIER: [...] Heute ist die einzige Fundierung Geld. Hat einer die ersten Hunderttausend, hängt er den Idealismus an den Hutständer. Beruhige dich, er bekommt sein Konto, und ich bekomme die billigen Staatskredite.“³⁶⁰

Auch das Thema Religion wird aufgegriffen: Im Vorspiel fragt der Aufseher die Insassen, ob jemand einen Pfarrer braucht. Frau Meller reagiert darauf sehr negativ:

„Die Würmer kennen keine Konfessionen, hab ich gelernt. Sagen Sie Ihrem Pfarrer, Jesus trieb Wechsler und Wucherer aus dem Tempel mit Peitschenhieben. Das mag er sich in seine Bibel schreiben, auf die erste Seite.“³⁶¹

Die Kirche wird kritisiert, weil sie nichts oder zu wenig gegen soziale Ungerechtigkeiten, wie etwa schlechte Arbeitsbedingungen und miese Löhne, unternommen hat. Auch der aufkeimende Nationalsozialismus wird im Stück thematisiert – er äußert sich in den Figuren Student, Aufseher Rand und Professor Lüdin, der am Ende der Entlassungs-Szene aus der Anstalt sagt: „Schlechte Rasse.“³⁶²

Das Stück setzt sich gegen soziale Ungerechtigkeit ein und übt Kritik an den Regierenden und dem Adel, der damals – einige Jahre nach dem Ersten Weltkrieg – wieder auf dem Vormarsch ist. Der Mensch soll im Mittelpunkt der Diskussion stehen und nicht das Geld. Die Botschaft ist: soziale Gerechtigkeit für alle.

4. 4. 6. Figuren

Karl Thomas ist die Hauptfigur. Er wird wahnsinnig während er auf die Hinrichtung wartet und muss acht Jahre in eine Anstalt. Als er wieder herauskommt, versteht er die Welt nicht mehr. Die Menschen und ihre Einstellungen haben sich geändert. Von den neuen Medien ist er fasziniert, aber gleich im nächsten Moment auch überfordert. Ein Beispiel dafür ist, als in der Radiostation ein Mix aus Nachrichten und Werbung auf ihn niederprasselt.³⁶³ Karl Thomas wünscht sich zeitweise, er wäre im Irrenhaus geblieben:

„Ich bin der Welt abhanden gekommen

³⁶⁰ Ebd. S. 94.

³⁶¹ Ebd. S. 13.

³⁶² Ebd. S. 28.

³⁶³ Ernst Toller. *Hoppla, wir leben!* S. 97.

Die Welt ist mir abhanden gekommen.“³⁶⁴

In der Szene im Wahllokal³⁶⁵ wird angedeutet, dass Karl noch an den früheren – mitunter gewalttätigen – Revolutions-Methoden hängt. Albert Kroll kritisiert Karl: „Du möchtest, daß [sic!] um deinetwillen die Welt ein ewiges Feuerwerk sei, mit Raketen und Leuchtkugeln und Schlachtengetöse. Du bist der Feigling, nicht ich.“³⁶⁶

Am Ende in der Zelle muss er wieder ausharren. Er will nicht mehr warten und nimmt sich das Leben. Karl Thomas ist emotional, lässt sich mitreißen ohne lange nachzudenken – Kirsten Reimers schreibt:

„Er handelt (...) mitunter nur um der Tat willen, ohne über seine Motive, (...) Konsequenzen seines Handelns zu reflektieren. (...) Karl Thomas ist der Vergangenheit verhaftet, aus ihr findet er nicht heraus. (...) Revolution gab dem Protagonisten seinen Lebenssinn, (...). Das Leben wird zum Rausch, aber zur Flucht vor dem Alltäglichen.“³⁶⁷

Weiter schreibt Reimers über die Begegnung von Karl Thomas mit den ehemaligen Kameraden:

„Thomas begegnet seinen alten Mitstreitern: Wilhelm Kilman, früher Funktionär und feiger Mitläufer, ist zum Innenminister der Republik aufgestiegen; Eva Berg, Albert Kroll und Mutter Meller haben ihre revolutionären Ziel [sic!] zugunsten von Reformbestrebungen im Rahmen einer Partei abgeschwächt. Karl Thomas ist von beiden Handlungsweisen enttäuscht.“³⁶⁸ „Daß [sic!] sich das Leben seit 1919 verändert hat, daß [sic!] die Bedingungen nun, 1927, andere sind als vormals, das will er nicht erkennen. (...) Auf die Gegenwart will er sich nicht einlassen.“³⁶⁹ „Ein wichtiger Unterschied zwischen Karl Thomas und seinen drei ehemaligen Mitstreitern ist (...) die Fähigkeit zur Reflexion.“³⁷⁰

Karl bekommt den Bestechungsversuch im Grand Hotel mit und wirft den Job hin. Er hat gesehen, wie es abläuft und möchte alle aus ihrem Schlaf wecken und Kilman töten.

„Die Republik stellt sich ihm als korrupt und undemokratisch dar, sein Streben nach radikaler Veränderung stößt [sic!] auf Unverständnis. Um ein Zeichen zu setzen und die Menschen ‚aufzuwecken‘,

³⁶⁴ Ebd. S. 114.

³⁶⁵ Ebd. Ab S. 67.

³⁶⁶ Ebd. S. 77.

³⁶⁷ Kirsten Reimers. *Das Bewältigen des Wirklichen*. S. 166.

³⁶⁸ Ebd. S. 162.

³⁶⁹ Ebd. S. 167.

³⁷⁰ Ebd. S. 180.

beschließt Thomas, Kilman zu töten. Erst im letzten Moment wendet er sich von dem Plan ab, da er einsieht, daß [sic!] dies nichts ändern würde.“³⁷¹

Auch die Erkenntnis, dass der Student, der Kilman tötet, kein Gesinnungskamerad ist, sondern ein Nationalist, trifft Karl Thomas hart.

„Als Thomas die Motive des vermeintlichen Genossen erfährt, bricht die Welt für ihn auseinander: Seine geplanten Handlungen fallen mit denen seiner politischen Feinde zusammen. Dies stellt sein Weltverständnis völlig auf den Kopf. Der verwirrte Rebell wird als Attentäter verhaftet, [...]“³⁷²

Was die Entwicklung der Hauptfigur betrifft: Es gibt keine. Karl Thomas bleibt auf seinem Standpunkt und erklärt die Welt für verrückt. Er zerbricht am Ende auch daran, dass er sich nicht weiterentwickeln konnte und so vielleicht manches besser verstanden hätte.

Werner W. Malzacher schreibt über Thomas:

„[...] soll als typische Zeichnung einer gewissen menschlichen und politischen Verhaltensweise gelten. Wie sie zeigen auch die anderen Personen des Stückes durchweg in ihren Handlungen und Äußerungen nicht nur für einen bestimmten einzelnen Menschen, sondern eine in ihnen verkörperte Einstellung Symptomatisches.“³⁷³

Man merkt bereits im Vorspiel, dass Wilhelm Kilman – obwohl er ein langjähriger Mitstreiter ist – eine außenstehende Rolle in der Gruppe hat. Er hebt sich zuerst textlich mit seinen Aussagen und später auch mit seinen Handlungen von den anderen ab. Er steht nicht hinter der Sache, für die sie kämpfen. Außerdem bemitleidet er sich und wird dafür von Mitgliedern der Gruppe gemaßregelt. Was politische Aktionen der Gruppe betrifft: Er dürfte immer darüber geredet, sich aber öfter davor gedrückt haben. Er kommt als feig herüber. Auch Kirsten Reimers schreibt über die Figur Wilhelm Kilman: „Im Vorspiel wird Kilman eindeutig als feige und opportunistisch geschildert: (...)“³⁷⁴

Später, als er in einem hohen politischen Amt sitzt, würde er seine Vergangenheit am liebsten vergessen. Er ist regierungstreu und orientiert seine Meinung am Staat.

³⁷¹ Ebd. S. 162.

³⁷² Ebd. S. 162.

³⁷³ Werner W. Malzacher. *Ernst Toller – ein Beitrag zur Dramaturgie der zwanziger Jahre*. S. 100.

³⁷⁴ Kirsten Reimers. *Das Bewältigen des Wirklichen*. S. 170.

Eva Berg ist anfangs noch sehr jung. Dementsprechend ist sie stiller und noch nicht so abgeklärt wie die anderen. Acht Jahre später ist sie selbstbewusst, emanzipiert, steht für ihre Sache ein, lässt sich ihre Meinung auch unter Androhung von Sanktionen nicht ausreden. Sie weiß genau was sie will und fordert das auch ein.

Frau Meller ist der Ruhepol der Gruppe. Sie ist schon etwas älter, wirkt nüchtern und gefasst. Außerdem scheint sie keine Angst zu haben.

Albert Kroll scheint ebenfalls unerschütterlich zu sein. Anfangs in der Zelle meint er zu Eva Berg: „Wein nicht, Mädchen. Wir Revolutionäre sind alle Tote auf Urlaub, hat mal einer gesagt.“³⁷⁵ Die Sprache von Albert Kroll deutet am Anfang des Stücks auf den Expressionismus hin: eine teilweise bildhafte, makabere Sprache. Albert Kroll ist ein Realist, der aus seiner Erfahrung gelernt hat. Er weiß genau, was politisch möglich ist und was nicht. Kirsten Reimers meint ebenfalls:

„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.“³⁷⁶

Der sechste Gefangene hat keinen Namen. Er ist quasi der Jedermann der Revolution und steht für alle Revolutionäre.

Die Figuren kommen aus der Arbeiterklasse. Sie charakterisieren sich über ihr Handeln, aber vor allem durch ihren Text. Die Umgebung sagt nicht viel über die Figuren aus, da sie hauptsächlich in öffentlichen Räumen kommunizieren. Es scheint fast, als wären die Figuren nicht für sich selbst, sondern nur für die anderen Menschen da, die ihre Hilfe brauchen. Es drückt ihrer aller Aufopferungsbereitschaft aus.

Pickel redet immer lange herum und kommt nicht auf den Punkt. Er erzählt etwas, bricht aber ab, weil ihm niemand zuhört. Er wird ignoriert – sowohl von den Machthabenden, wie auch von Karl Thomas. Er ist ein Gegner und Kritiker der Monarchie, er sagt: „[...] Zwar

³⁷⁵ Ernst Toller. *Hoppla, wir leben!* S. 15.

³⁷⁶ Kirsten Reimers. *Das Bewältigen des Wirklichen.* S. 168.

man sollte gegen die alten Hofschranzen strenger vorgehen, jedoch wir Republikaner lassen uns alles gefallen... [...].³⁷⁷

Pickel steht für das Volk, das sich eine Stimme verschaffen möchte, aber nicht gehört wird. Kirsten Reimers fasst zusammen, dass Pickel die einzige komische Figur ist und nach Karl Thomas am häufigsten darin vorkommt. Er lebt – wie Karl – in der Vergangenheit, denkt rückständig und kommt mit der Realität, technischen Neuerungen und der Demokratie nicht klar.³⁷⁸

Graf Lande und Baron Friedrich verkörpern den arroganten Adel. Sie nennen Kilman einen „Prolet“ – Baron Friedrich im Stück:

„[...] Die Leute glauben, wenn sie bei erstklassigen Schneidern sich Fracks anmessen lassen, seig getan. Sie merken nicht, daß [sic!] erstklassige Schneider nur was taugen durch Kunden erster Klasse.“³⁷⁹

Aufseher Rand ist ein Mensch, der immer das macht, was für ihn am besten ist. Er führt Befehle aus, handelt ohne Rücksicht auf Verluste und denkt nicht lange darüber nach. Rand verkörpert den frühen Nationalsozialisten, der mit jüden-feindlichen Flugblättern herumläuft. Der Student – und spätere Attentäter auf Kilman – ist ebenfalls ein Nationalsozialist und außerdem eine Marionette des Adels. Er soll die Drecksarbeit erledigen.

4. 4. 7. Beweggründe

Der Beweggrund der Figuren Thomas, Kroll, Meller und Berg ist die herrschende soziale und politische Ungerechtigkeit. Sie wollen etwas verändern.

Albert Kroll lebt von Kindheit an in diesen Verhältnissen und weiß wovon er spricht:

„[...] Daß [sic!] die Gesellschaft, in der wir leben, schmarotzt von unserer Hände Schweiß, wußte ich schon als sechsjähriger Junge, wenn ich morgens um fünf Uhr aus dem Bett gerissen wurde, um Semmeln

³⁷⁷ Ernst Toller. *Hoppla, wir leben!* S. 39.

³⁷⁸ Vgl. Kirsten Reimers. *Das Bewältigen des Wirklichen.* S. 181.

³⁷⁹ Ernst Toller. *Hoppla, wir leben!* S. 35.

auszutragen. Und was geschehen muß [sic!], damit das Unrecht ein Ende nehme, wußt [sic!] ich eher, als ich ausrechnen konnte, wieviel zehn mal zehn ist ...³⁸⁰

Karl Thomas kritisiert diejenigen, die sich nicht aus Überzeugung an der Revolution beteiligen und charakterisiert sie folgendermaßen:

„[...] was stürzt sich alles zur Idee, in Revolution, in Krieg. Der läuft seiner Frau weg, weil sie ihm den Tag zur Hölle macht. Der andere wird nicht fertig mit dem Leben und hinkt und hinkt, bis er eine Krücke findet, die wunderbar aussieht und ihm bißchen [sic!] Heldenschein gibt. Der dritte glaubt, er könne seine Haut, die ihm zuwider ward, wechseln mit einem Schlag. Der vierte sucht Abenteuer. Immer sind es wenige, die müssen aus innerstem Zwang.“³⁸¹

4. 4. 8. Sprache

Die Sprache ist klar verständlich und auf den Punkt gebracht. Sie kommt ohne viel Pathos aus. Toller verwendet einfache Wörter, konstruiert die Sätze simpel. Eine Bildsprache gibt es kaum. Es ist typisch für die Literatur der Neuen Sachlichkeit, dass die Sprache objektiv ist.

Unterschiede in der Sprache gibt es nur zwischen Pickel und den anderen Figuren. Pickel fällt das Artikulieren schwer: Er kommt nicht auf den Punkt und wird dadurch überhört. Pickel redet grammatikalisch anders als die restlichen Figuren – er spricht die Sätze nicht zu Ende und macht Gedankensprünge.

Albert Kroll ist ein realistischer Mensch. In der Sprache äußert sich das so, dass er zu ironischen, schwarz-humorigen Aussagen tendiert. Kirsten Reimers schreibt, dass seine Sprache, wie die von Mutter Meller, nicht vom Expressionismus eingefärbt ist.³⁸² Aussagen wie folgende erinnern jedoch an den Expressionismus: „Was pfui! Leg dich mit deiner Hur in die Ecke und mach ihr ein Kind. Das kann dann im Grabe auskriechen und mit den Würmern spielen.“³⁸³

³⁸⁰ Ernst Toller. *Hoppla, wir leben!* S. 15-16.

³⁸¹ Ernst Toller. *Hoppla, wir leben!* S. 16.

³⁸² Vgl. Kirsten Reimers. *Das Bewältigen des Wirklichen.* S. 176.

³⁸³ Ernst Toller. *Hoppla, wir leben!* S. 18.

Karl Thomas ist ein enthusiastischer Mensch – das zeigt seine Sprache. Außerdem weisen die zum Teil expressionistischen Begriffe und Ausdrücke darauf hin, dass Karl noch in der Vergangenheit lebt. In der ersten Szene ist die Sprache der Figuren noch expressionistisch eingefärbt, aber bis auf Karl entwickeln sich hier alle weiter.³⁸⁴

Eva Berg ist zuerst jung, schüchtern und naiv. Sie ist still und redet nicht viel. Acht Jahre später drückt sich ihre Emanzipiertheit nicht nur in ihrem Handeln, sondern auch in ihrer Sprache aus.

4. 4. 9. Regieanweisungen

Die Regieanweisungen sind sachlich und auf die Handlung bezogen.

Hauptsächlich geht es darin um die Figuren und Bühne(-räume). Es sind die üblichen Anmerkungen zu den Figuren was ihren jeweiligen Auf- und Abgang bzw. generell die Bewegungen der Figuren betrifft. Auch Bemerkungen zu Geräuschen und Anweisungen zu den Filmen kommen vor.

Zu zeitlichen Abläufen gibt es keine Anmerkungen – außer zu Beginn als die acht Jahre vergehen, in denen Karl Thomas in der Anstalt sitzt.

4. 4. 10. Symbolik

Symbole kommen nur hin und wieder vor um eine Sache zu verdeutlichen. Beispielsweise ist beim ersten filmischen Zwischenspiel das Zeigerblatt einer Uhr zu sehen und ein Ticken zu hören. Das schneller werdende Ticken deutet an, dass die Zeit schneller läuft. Die Zeit läuft anders als gewohnt: Für Karl Thomas ist die Zeit nun eine andere als vor seinem Aufenthalt in der Anstalt.

³⁸⁴ Kirsten Reimers. *Das Bewältigen des Wirklichen*. S. 169f.

Auch ein Traum kommt vor – hier aber nur erzählt und nicht in Form von Traumbildern.

Karl Thomas erzählt von einem Traum als er aus der Anstalt entlassen wird:

„Ein Waldrand. Braun strebten Bäume in Himmel wie Pfeiler. Buchen. Der Wald flimmerte grün. Mit tausend kleinen Sonnen. Sehr zart. Ich wollte hinein, brennend gern. Es gelang mir nicht. Die Stämme buchteten böse sich nach außen und warfen mich wie einen Gummiball zurück.“³⁸⁵

Dieser Traum deutet schon auf den Verlauf der Handlung hin: Karl Thomas möchte sich in der Welt zurechtfinden, schafft es aber nicht – wird zurückgeworfen – und landet wieder bei Professor Lüdin in der Anstalt.

4. 4. 11. Ästhetik vs. Ideologie

Toller ist nach der Revolution selbst fünf Jahre lang in Festungshaft. Auch ihm fällt es schwer sich danach in der Außenwelt wieder zurechtzufinden. Der Unterschied liegt darin, dass Toller sich ändert und die Revolution distanziert betrachten kann. Die Hauptfigur Karl Thomas möchte nach den acht Jahren in der Anstalt dort anknüpfen, wo er aufgehört bzw. wo die Revolution aufgehört hat. Und dazu ist ihm jedes Mittel recht. Auch hier gibt es einen Unterschied zwischen Toller und Karl Thomas, weil Toller Gewalt ablehnt.

„Seine zweite Komödie, „Hoppla, wir leben“, die er im Frühjahr 1927 schrieb, dokumentiert seine [Anm.: Tollers] Einsicht in die politische Entwicklung.“³⁸⁶ „Es ist bezeichnend, daß [sic!] die Akzentuierung dieses Endes für Toller zum Problem wurde, da es sich als Widerruf auf jede Möglichkeit der konkreten Wirklichkeitsbeeinflussung zu erweisen schien und ihn selbst mit all seinen politischen Zielen und Hoffnungen widerlegte.“³⁸⁷

Was den Kampf für mehr soziale Gerechtigkeit und gegen eine herrschende Klasse betrifft, spiegelt sich hier Tollers Meinung wider.

Toller lässt auch seine Figur Karl Thomas eine Kriegsvergangenheit haben. Karl erzählt den Kindern Fritz und Grete davon. Er schildert ihnen die schreckliche Geschichte vom Krieg,

³⁸⁵ Ernst Toller. *Hoppla, wir leben!* S. 24.

³⁸⁶ Manfred Durzak. *Das expressionistische Drama. Ernst Barlach, Ernst Toller, Fritz von Unruh.* S. 149

³⁸⁷ Ebd. S. 150.

die ihn zu folgender Erkenntnis brachte: Drei Tage lang hat ein Mensch schreiend am Schlachtfeld gelegen. Ein Mensch, und sie wussten nicht, ob es Freund oder Feind war. Das ist die Essenz der Geschichte: Es war ein Mensch – ob nun Freund oder Feind war nicht wichtig. Toller ging es im Krieg ähnlich. Die Szene beruht auf dieser Erkenntnis.

4. 4. 12. Entstehung, Uraufführung, Rezeption

Das Stück entsteht in Zusammenarbeit mit Piscator, da dieser ein Eröffnungstück für sein Theater sucht. Über die Figur des Karl Thomas und das Ende wird gestritten. Insgesamt gibt es zwei Text- und drei Bühnenversionen. In Hamburg wird die ursprüngliche Version aufgeführt – sie hat vier Akte und Karl bleibt am Ende im Irrenhaus. Bei Piscator sind es fünf Akte, die mit dem Suizid von Karl Thomas enden.³⁸⁸

Toller hat das Ende für die Produktion am Alten Theater in Leipzig umgeschrieben – Karl Thomas begeht darin keinen Selbstmord. Das Stück ist ein großer Erfolg.³⁸⁹

Hoppla, wir leben! wird am 1. September 1927 in den Kammerspielen in Hamburg uraufgeführt – Produzent war Hanns Lotz, die Bühne stammte von Johannes Schröder, es gibt 25 Aufführungen. Zeitgleich hätte das Stück am Theater am Nollendorfplatz in Berlin unter der Regie von Erwin Piscator Premiere feiern sollen, „[...] but the opening at the Piscator-Bühne was delayed due to the enormous amount of technical preparations which it required.“³⁹⁰ Ab 3. September 1927 läuft das Stück dort dann etwa 70 Aufführungen lang. Traugott Müller gestaltet das Bühnenbild. Am Altes Theater Leipzig kommt es zu 30 Vorstellungen, am Raimund-Theater in Wien auf 50. Gezeigt wird das Drama 1927 noch in Frankfurt am Main.³⁹¹

Im Winter 1927/1928 wird *Hoppla, mir leben!* am Moskauer Yiddish State Theater aufgeführt. 1928 am Betty Nansen Teatret in Copenhagen (85 Aufführungen), am

³⁸⁸ Vgl. Kirsten Reimers. *Das Bewältigen des Wirklichen*. S. 162.

³⁸⁹ Vgl. G[ottgetreu], E[rich]. „,Hoppla -- wir leben' umgeformt,“ Vorwärts, No. 478, Sonntagsausg., Oct. 9, 1927, 2:3. In: John M. Spalek. *Toller and His Critics*. S. 618.

³⁹⁰ John M. Spalek. *Toller and His Critics*. S. 33.

³⁹¹ Vgl. ebd. S. 879.

Stadttheater Zwickau (drei Mal), am Aarhus teater in Aarhus (sieben Vorstellungen), am Töölisteater in Tallinn (zwei Mal), am Teatr Revoliutsii in Moskau kommt das Stück sogar auf ganze 100 Aufführungen.³⁹²

Aufgeführt wird das Stück 1928 noch im Dramaticheskii teatr Gosudarstvennogo Narodnogo Doma in Leningrad, Piscator-Bühne am Lessingtheater in Berlin, am Kungliga Dramatiska Teatern in Stockholm, am Vtoroi Gruzinskii Gosudarstvennyi Teatr imeni Kote Mardzhanishvili in Tiflis, am Apollotheater Mannheim.³⁹³

1929 am Gate Theatre in London (22 Vorstellungen), am Abbey Theatre in Dublin (zwei Mal). Gezeigt wird es außerdem am Cambridge Festival Theatre in Cambridge, am Teatr imeni Lunacharskogo in Rostov, in einer Gastvorstellung des Moscow Teatr Revoliutsii in Tashkent, am Koitto Theater in Helsinki, im Schauspielhaus Essen.³⁹⁴

1930 gibt es eine Gastvorstellung des Vtoroi Gruzinskii Gosudarstvennyi teatr in Moskau, am Sibirnyi Gosudarstvennyi Teatr.³⁹⁵

1951 kommt es am Piccolo Teatro in Mailand zur Aufführung, 1966 am Théâtre Municipal Gérard-Philipe in St. Denis und eine Gastvorstellung des Théâtre Municipal Gérard-Philipe St. Denis in Bourges.³⁹⁶

Es werden zwei Editionen von dem Stück publiziert. Die eine erscheint 1927 bei Gustav Kiepenheuer in Potsdam. In der Edition vom Verlag Philipp Reclam Junior in Leipzig werden *Hoppla, wir leben!* und *Feuer aus den Kesseln* in einem Buch zusammengefasst (keine Jahresangabe).³⁹⁷

³⁹² Vgl. ebd. S. 879f.

³⁹³ Vgl. ebd. S. 880.

³⁹⁴ Vgl. ebd. S. 880f.

³⁹⁵ Vgl. John M. Spalek. *Toller and His Critics*. S. 881.

³⁹⁶ Vgl. ebd. S. 881.

³⁹⁷ Vgl. ebd. S. 32ff.

Das deutsche Stück wird in neun Sprachen übersetzt und zwar in Dänisch (1927/28), Englisch (1928), Finnisch (1929), Französisch (1966), Italienisch (1946), Japanisch (1930), Russisch (k.A.), Schwedisch (k.A.) und Yiddish (1929).³⁹⁸

Zu dem Drama findet John M. Spalek – bis das Buch 1968 publiziert wird – insgesamt 272 Rezensionen. Davon sind 122 deutsch, 51 russisch, 48 französisch, 24 italienisch, zehn englisch, sieben dänisch, fünf schwedisch, vier estisch und eine japanisch.³⁹⁹

Die deutschen Rezensionen vor 1945 sind überwiegend negativ. Ein großer Teil der Beiträge ist neutral – es handelt sich um Ankündigungen und teilweise auch rein auf die Aufführungspraxis oder die Produktion bezogene Kritiken. Es gibt nur halb so viele positive Rezensionen wie es negative gibt. Nach 1945 gibt es weit weniger Kritiken, hier ist das Verhältnis ausgeglichen.⁴⁰⁰

Das Stück bzw. die Aufführung des Dramas im Theater am Nollendorfplatz macht die Menschen quer durch alle Gesellschaftsschichten neugierig – hier eine Stimmungsaufnahme von Günther Rühle:

„Eröffnung: 3. September 1927. Abends um sieben Uhr war der in die Inszenierung einzuspielende Film noch nicht fertig. Die Vorstellung begann um acht. Die letzten Szenen waren noch nicht ausgeleuchtet, man brauchte die Pause dafür. Das war gefüllt, im Publikum alle Schichten: Frack, Smoking, Großes Abendkleid, Tagesanzug, die Jungen aus den Sondergruppen der Volksbühne in Wandervogelhosen mit Schillerkragen; geladene Gäste, Parteigänger, auch Feinde genug.“⁴⁰¹

Der Theaterkritiker Alfred Kerr findet zwar das Thema gut gewählt, ist jedoch von der Umsetzung nicht überzeugt: „Toller hat in der Wahl dieser Handlung einen Griff getan. Hinter der Wahl blieb die Ausgestaltung zurück.“⁴⁰²

Außerdem zitiert Rühle Axel Eggebrecht aus der *Literarischen Welt* von Willy Haas:

„Dies ist unser Theater, endlich einmal eines, das den Zusammenhang mit der Zeit über den Erfolg einer einzelnen Inszenierung, eines Stars, eines gelungenen Ensemblespiels stellt. Auch wer sich nicht zu

³⁹⁸ Vgl. ebd. S. 86-118 bzw. 609-673.

³⁹⁹ Vgl. ebd. S. 609-673.

⁴⁰⁰ Vgl. ebd. S. 609-637.

⁴⁰¹ Günther Rühle. *Theater in Deutschland 1887-1945. Seine Ereignisse – seine Menschen*. S. 516.

⁴⁰² Alfred Kerr. »So liegt der Fall«. *Theaterkritiken 1919-1933 und im Exil*. Hg. von Günther Rühle. S. 370.

Piscators politischer Überzeugung bekennt, muss fühlen: Diese frische, unvoreingenommene, gesammelte Kraft gehört zu uns. Endlich hat das in seiner Agonie durch Reinhardttsche Inszenierungs-Spritzen und ähnliche Medikamente mühsam am Leben erhaltene Theater einen Arzt gefunden, der Gesundheit verspricht!“⁴⁰³

Zudem berichtet Rühle von negativen Kritiken ausgehend von der „konservativ-nationalen Presse“.⁴⁰⁴ Das Stück wird von dieser als zu kommunistisch, aber von anderer Seite auch als zu wenig kommunistisch kritisiert. Alexander Abusch etwa bemängelt in der *Roten Fahne*, dass Toller in dem Stück nicht die kommunistische Partei als einzig wahren Führer des Proletariats identifiziert hat.⁴⁰⁵ Das Theaterstück wird außerdem als schwach empfunden – auch rückblickend in späteren Kritiken: Günther Rühle etwa schreibt in seiner Sammlung *Theater in Deutschland 1887-1945. Seine Ereignisse – seine Menschen*:

„Es war ein schwaches Stück mit einem starken Stoff; ein Stück gegen die Restauration in der Republik; eine Bloßstellung, handelnd vom Verschwinden der revolutionären Energien; [...]“⁴⁰⁶

Werner W. Malzacher erläutert in seiner Dissertation, dass die Schwächen des Stücks darin bestehen, dass die Sympathien falsch verteilt sind:

„In ‚Hoppla, wir leben!‘ teilt Toller [...] seine Hiebe ein wenig wahllos nach allen Seiten aus. Und oft trifft er diejenigen am besten, an denen er durchaus nicht am meisten auszusetzen hat. Figuren, die als Verkörperungen eindeutig als negativ empfundener Haltungen gelten sollen, zeigen dagegen ein solches Maß von positiven Zügen, daß [sic!] die Gewichte im dramatischen Organismus eben nicht mehr richtig verteilt sind. [...] Es gehört zu den Schwächen des Stückes, daß [sic!] die Personen, die Tollers Überzeugung verkörpern, als positive Figuren auftreten – Eva Berg, Mutter Meller und vor allem Albert Kroll – schon rein umfänglich zu schlecht wegkommen, daß [sic!] ihnen in der Anlage, im Ausmaß und in der Durchgestaltung der Rollen das nötige Gewicht fehlt, so daß sie als echte Gegenkräfte zu den verurteilten Erscheinungen der Zeit nicht recht zur Geltung kommen können.“⁴⁰⁷

Während Tollers Stück selbst meist bemängelt wird, kann sich die Inszenierung von Piscator oft größten Lobs erfreuen. Mit den Projektionen, der modernen Technik und der neuen Bühne hat die Aufführung Aufsehen erregt. Günther Rühle zitiert Ernst Heilborns Rezension in der *Frankfurter Zeitung*: „Diese Inszenierung erstrebt ein neues Gesamtkunstwerk. Sie

⁴⁰³ Günther Rühle. *Theater in Deutschland 1887-1945. Seine Ereignisse – seine Menschen*. S. 519.

⁴⁰⁴ Ebd. S. 520.

⁴⁰⁵ Vgl. John M. Spalek. *Toller and His Critics*. S. 611-628.

⁴⁰⁶ Günther Rühle. *Theater in Deutschland 1887-1945. Seine Ereignisse – seine Menschen*. S. 518.

⁴⁰⁷ Werner W. Malzacher. *Ernst Toller – ein Beitrag zur Dramaturgie der zwanziger Jahre*. S. 82ff.

erzielt jedenfalls eine ungeheure Aufpeitschung.“⁴⁰⁸ Auch Piscator und Toller selbst sind uneinig über das Stück, an dem sie teilweise gemeinsam arbeiteten. Piscator kritisiert die Sprache von Toller.

„Eine schwere Belastung für den Stoff, den ich nüchtern, klar und eindeutig im Stück analysieren wollte, war die Sprache Tollers. Seine Entwicklungsjahre lagen in der Periode des Expressionismus. Ich weiß selbst, wie schwer es ist, davon loszukommen. [...] Aber die Formulierung darf nicht zum Selbstzweck werden. Sie muß immer funktionell sein, die dramatische Handlung vorwärtstreiben, die geistige Spannung steigern, darf nicht in sich selber ruhen und sich widerspiegeln.“⁴⁰⁹

Außerdem meint Piscator:

„Aber [...] bei Toller ging das Dokumentarische mit dem Dichterisch-Lyrischen durcheinander. Alle unsere Bemühungen im Laufe der weiteren Arbeit gingen dahin, dem Stück den realistischen Unterbau zu geben. [...] Schon bei der ersten Vorlesung [...] wurde namentlich die Gestalt des «Helden» Karl Thomas heftig angegriffen. Man warf ihm Passivität und Unklarheit im Charakter vor. Toller belastet eine solche Figur durch seine eigenen Gefühle, die unruhig schwanken wie bei jedem Künstler, und besonders bei einem, der so viel durchgemacht und erlitten hat wie Toller; das ist nur zu natürlich.“⁴¹⁰

Piscator kritisiert die emotionale Beziehung zwischen Toller und seiner Hauptfigur Karl Thomas – er ist der Meinung, diese müsste sachlicher und objektiver sein.⁴¹¹

Toller seinerseits ist nicht zufrieden mit der Aufführung. Er bereut, dass er

„[...] von einer Zeitmode befangen, die Architektonik des ursprünglichen Werkes zugunsten der Architektonik der Regie zerbrach. Seine erstrebte Form war stärker als jene, die auf der Bühne gezeigt wurde. Verantwortlich dafür bin nur ich, aber ich habe gelernt, und es ist mir heute lieber, daß [sic!] ein Regisseur zu wenig aus einem Werk herausholt, als daß [sic!] er zuviel hineinlegt.“⁴¹² Er wehrt sich außerdem: „Übrigens hat Piscator [...] keinen Grund, sich über mich und meinen Stil zu beklagen. Ich habe in der Zeit der Bearbeitung drei Schlüsse für möglich gehalten, niemals aber den der ‚Freiwilligen Rückkehr ins Gefängnis‘, der [...] bedenkenlos mir untergeschoben wird.“⁴¹³

Bei den fremdsprachigen Rezensionen sind die Autoren dem Stück positiv wie negativ gesinnt: britische, italienische und russische Pressestimmen negativ; dänische, schwedische

⁴⁰⁸ Günther Rühle. *Theater in Deutschland 1887-1945. Seine Ereignisse – seine Menschen*. S. 517.

⁴⁰⁹ Erwin Piscator. *Das politische Theater*. S. 148-149.

⁴¹⁰ Ebd. S. 146-147.

⁴¹¹ Erwin Piscator. *Das politische Theater*. S. 146-147.

⁴¹² Ernst Toller. *Quer durch. Reisebilder und Reden*. Reprint. Mit einem Vorwort zur Neuherausgabe von Stephan Reinhardt. Heidelberg: Verlag Das Wunderhorn, 1978. S. 292.

⁴¹³ Ebd. S. 292f.

und französische positiv. Letztere sogar mit eindeutig überwiegender Mehrheit der positiven Meldungen.⁴¹⁴ Die russischen Kritiken sind sehr negativ: Das Stück wird kritisiert „[...] for being vague.“⁴¹⁵ Ebenso wird es „[...] blamed for the pessimistic ending [...]!“⁴¹⁶

Die eine Version ist in Russland durchgefallen, weil sie zu pessimistisch war, die andere Fassung – befreit von pessimistischen Tendenzen und Dekadenz – wurde gut aufgenommen.

„The production is called the first real success of the Moscow season. [...] He (*Anm.: der Rezensent A. Gvozdev*) believes that the success was possible because the play was cleared of its decadent, psychopathological, and anarchistic tendencies.“⁴¹⁷

Das haben aber nicht alle gut geheißen:

„[...] he (*Anm.: der Autor der Kritik*) thinks that the translation and adaption spoiled the play. The main character was changed to such an extent that he does not fit the play and ceases to be Toller's creation.“⁴¹⁸

Auch das Happy End der Version, in der Karl Thomas keinen Selbstmord begeht, kommt bei den Russen nicht gut an: „[...] The reviewer does not believe that the happy ending fits the work. [...]“.“⁴¹⁹

5. Der Weg ins Exil – Pastor Hall

Ernst Toller reist ab Ende der 1920er Jahre sehr viel und verfasst Berichte über die wirtschaftlichen und politischen Zustände der jeweiligen Länder. Seine Reisen führen ihn unter anderem nach England, Frankreich, Polen, Italien, Ungarn, Spanien, Skandinavien, in die USA und die ehemalige Sowjetunion.⁴²⁰

⁴¹⁴ Vgl. John M. Spalek. *Toller and His Critics*. S. 638-673.

⁴¹⁵ Brando, Evg[eni]. „Zarubezhnoe. ‚Gop-lia, my zhivem‘ v teatre Piskatora,“ *Sovremennyi teatr*, I, No. 14 (Dec. 6, 1927), 219. In: John M. Spalek. *Toller and His Critics*. S. 663.

⁴¹⁶ Borisov, Efim. „Za rubezhom -- ‚hra, my eshche zhivem!“ *Novyi zritel‘*, No. 38 (Sept. 20, 1927), 14. In: John M. Spalek. *Toller and His Critics*. S. 662.

⁴¹⁷ Gvozdev, A. „Pervaia udacha. (Gop-lia, my zhivem! ..‘ v moskovskom ‚Teatre Revoliutsii‘),“ *Krasnaia gazeta*, No. 351, Eve. Ed., Dec. 21, 1928. In: John M. Spalek. *Toller and His Critics*. S. 666.

⁴¹⁸ O., N. „‚Goplia, my zhivem!‘ v teatre Revoliutsii,“ *Izves-tiia*, No. 5, Jan. 6, 1929, 4:3-4. In: John M. Spalek. *Toller and His Critics*. S. 670.

⁴¹⁹ O.A.; *Ogonek*; No. 5 (Feb. 3, 1929). In: John M. Spalek. *Toller and His Critics*. S. 672.

⁴²⁰ Vgl. Carel ter Haar. *Ernst Toller. Appell oder Resignation?* S. 18.

1929 schließt Toller sich der „Gruppe revolutionärer Pazifisten“ an, die von dem Schriftsteller und Friedensaktivisten Kurt Hiller gegründet wurde. Sie treten für eine neue, gewaltfreie und sozial gerechte Gesellschaft ein. Die Gruppe besteht von 1926 bis 1933. Wie Hiller schreibt auch Toller für *Die Weltbühne*, eine Zeitschrift, in der Artikel zu Politik, Kultur und Wirtschaft publiziert wurden. Ernst Toller ist für die „Deutsche Liga für Menschenrechte“ tätig. Dieser Organisation geht es hauptsächlich um die Amnestierung und Freilassung politischer Gefangener. Ebenso ist Toller der Kampf um die Freiheit des künstlerischen, literarischen und journalistischen Schaffens wichtig.⁴²¹

Literarisch entstehen in den folgenden Jahren das Revolutions- und Justizdrama *Feuer aus den Kesseln!*, 1930 und das Stück *Die blinde Göttin*, 1933, in dem es nicht mehr um die äußeren Justizverhältnisse geht, es rücken hier die psychologischen Faktoren in den Vordergrund.⁴²²

Ebenfalls 1933 wird Tollers Autobiografie *Eine Jugend in Deutschland* veröffentlicht. Darin erklärt und rechtfertigt der Autor sich und seine Handlungen häufig⁴²³.

5. 1. Exil

„Toller sprach für jene, die keine Stimme mehr hatten, um die Verbrechen, die an ihnen begangen wurden, anzuklagen.“⁴²⁴

1933 wird es aufgrund seiner jüdischen Abstammung auch für Toller zu gefährlich in Deutschland. „Als Hitler am 30. Januar 1933 in Deutschland zum Reichskanzler ernannt wurde, war es offensichtlich, dass Ernst Toller als linker und jüdischer Autor schon sehr bald nicht mehr ungehindert tätig sein konnte.“⁴²⁵ Ab diesem Zeitpunkt hält er sich in vielen verschiedenen Ländern auf. Es ist ihm aber noch nicht bewusst, dass er sich schon im Exil befindet. Toller lässt sich die Option offen, wieder nach Deutschland zurückzukehren. Anfang April wird Toller von Goebbels zum Hauptfeind der nationalsozialistischen

⁴²¹ Vgl. ebd. S. 16.

⁴²² Vgl. ebd. S. 16-17.

⁴²³ Vgl. ebd. S. 19.

⁴²⁴ Ute Simonlehner. *Suizid im Exil. Ernst Weiß, Ernst Toller, Stefan Zweig*. Wien: Dipl., 2004. S. 101.

⁴²⁵ Ebd. S. 90.

Ideologie erklärt. Am 10. Mai 1933 werden von den Nationalsozialisten Bücher verbrannt, auch Stücke Tollers sind dabei. Einige Monate später, am 23. August, wird ihm – wie vielen anderen Schriftstellern, Sozialisten und Kommunisten, wie etwa Heinrich Mann, Lion Feuchtwanger oder Kurt Tucholsky – die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt.⁴²⁶ Die Zeit seines Exils wird zu einem Abschnitt rastloser Tätigkeit. Der Dramatiker reist zu vielen Schriftstellerkongressen und Kundgebungen, hält Vorträge und beteiligt sich an Hilfsaktionen. Er fordert zu aktiver Menschlichkeit auf.

Nachdem er zuerst eine Weile in der Schweiz verbringt, um – wie Ute Simonlehner das ausdrückt – „die Entwicklungen in Deutschland abzuwarten“, geht Toller im September 1933 nach London.⁴²⁷ Dort gelingt es ihm sich in die britische Gesellschaft – auch literarisch – zu integrieren. Seine Stücke werden übersetzt und seine Autobiografie wird in vielen Zeitungen und Zeitschriften rezensiert. Die Zeit in London wird als die glücklichste seiner Exilzeit gesehen: Er kann sich nicht nur in die Gesellschaft eingliedern, sondern ist auch durch die Übersetzung seiner Stücke und deren großen Erfolg finanziell abgesichert. Der Autor kritisiert den nicht vorhandenen Zusammenhalt der Exilanten im Ausland – wer zuvor schon Differenzen hatte, tat sich auch im Exil nicht zusammen.⁴²⁸

Toller kämpft aus dem Ausland gegen den Nationalsozialismus und wird nicht müde in seinen Vorträgen und Reden auf das Hitler-Regime aufmerksam zu machen und vor den Auswirkungen und der Gefahr, die davon ausgeht, zu warnen. Toller kämpft verzweifelt darum, dass diese Lage ernst genommen wird – in seiner 1934 verfassten *Anklage* spricht er von einer Zeit, ...

„[...] in der wir täglich von neuen Gewalttaten, neuen Grausamkeiten, neuen Unterdrückungen lesen, in einer Zeit, in der das Elend von Millionen wächst, in der Zehntausende von Emigranten hoffnungslos, rechtlos durch die Länder irren, ein neuer, furchtbarer Krieg uns alle bedroht, wird das Gewissen der Welt stumpf [...].“⁴²⁹

In weiterer Folge macht er auf die Situation der grundlos gefangen genommenen Schriftsteller aufmerksam. In dieser Anklage zeigt sich der Dramatiker enttäuscht darüber,

⁴²⁶ Vgl. ebd. S. 90-91.

⁴²⁷ Vgl. ebd. S. 96.

⁴²⁸ Vgl. Ute Simonlehner. *Suizid im Exil. Ernst Weiß, Ernst Toller, Stefan Zweig*. S. 96-101.

⁴²⁹ Ernst Toller. *Kritische Schriften, Reden und Reportagen*. Hg. Von John M. Spalek und Wolfgang Frühwald. Wemding: Carl Hanser Verlag, 1978. S. 173.

dass die Menschen den voran gegangenen Krieg vergessen haben, von den schon bekannten Gräueln der Nationalsozialisten aus Zeitungen wissen und dennoch untätig sind.⁴³⁰

„Jeder, der hören wollte, hat hören können. Jeder, der wissen will, muß (sic!) wissen. Wer nicht hörte, wollte nicht hören, wer nicht weiß, will nicht wissen. Wer vergißt (sic!), will vergessen. Manche hören und wissen, doch sie vergessen. Aber vergessen ist die Sünde wider den Geist. Hätten Millionen den Krieg nicht vergessen, die Gefahr des neuen Krieges wäre nicht so ungeheuerlich, die Erziehung der Jugend zur Verherrlichung des Krieges wäre nicht gelungen.“⁴³¹

„Sein [...] Kampf sollte Toller zu einer schillernden Figur des Exils, des ‚anderen Deutschland‘ werden lassen.“⁴³² Der Aktivist hilft Emigranten und Verfolgten.⁴³³ Beispielsweise bringt er bei einem Kongress des PEN-Clubs, der internationalen Schriftstellervereinigung, eine Resolution für die Freilassung von zu Unrecht inhaftierten Schriftstellern ein, welche mit nur einer Gegenstimme verabschiedet wird.⁴³⁴ Ute Simonlehner dazu: „Bezogen auf die gesamte Exilzeit Tollers kann man sagen, dass der Kampf gegen den Faschismus sein wichtigstes Anliegen war.“⁴³⁵ Das sieht man auch später an seinen Bemühungen im Kampf gegen das Franco-Regime in Spanien.

Seine zahllosen Vorträge, Reden und Aufklärungsversuche ändern aber letzten Endes nicht viel an der jeweiligen Außenpolitik gegen Hitler-Deutschland.⁴³⁶ „Tollers Reden zielen darauf ab, die Verbrechen der Nationalsozialisten publik zu machen [...].“⁴³⁷ Und diese trachten danach, „unliebsame Regimegegner im Exil zum Schweigen zu bringen. Ernst Toller erhält anonyme Drohanrufe und bangt um sein Leben.“⁴³⁸

1935 heiratet Ernst Toller die sehr viel jüngere Schauspielerin Christiane Grautoff. In demselben Jahr veröffentlicht er seine *Briefe aus dem Gefängnis*.⁴³⁹ In diesem Jahr beginnt

⁴³⁰ Vgl. ebd. S. 173-174.

⁴³¹ Vgl. ebd. S. 174.

⁴³² Ute Simonlehner. *Suizid im Exil. Ernst Weiß, Ernst Toller, Stefan Zweig*. S. 91.

⁴³³ Vgl. Carel ter Haar. *Ernst Toller. Appell oder Resignation?* S. 17 / 20-21.

⁴³⁴ Vgl. Ute Simonlehner. *Suizid im Exil. Ernst Weiß, Ernst Toller, Stefan Zweig*. S. 98.

⁴³⁵ Ute Simonlehner. *Suizid im Exil. Ernst Weiß, Ernst Toller, Stefan Zweig*. S. 99.

⁴³⁶ Vgl. ebd. S. 99.

⁴³⁷ Ebd. S. 100.

⁴³⁸ Ebd. S. 100.

⁴³⁹ Vgl. Carel ter Haar. *Ernst Toller. Appell oder Resignation?* S. 22.

Toller damit, aufgrund von „suizidalen Depressionsanfällen“, Psychiater aufzusuchen.⁴⁴⁰

Simonlehner beschreibt diese Anfälle wie folgt:

„Toller versank oft in einen Zustand völliger Apathie [...]. Ihn überkam das Gefühl, [...], nicht genug zu leisten [...]. Zwischen den Zusammenbrüchen befanden sich ‚normale‘ Phasen, [...]. Die Einbrüche kamen plötzlich und waren von erschreckender Heftigkeit.“⁴⁴¹

Von Oktober 1936 bis Februar 1937 absolviert der Dramatiker eine Vortragsreise in den USA, in der er auch in den Vereinigten Staaten auf die Gefahren des Nationalsozialismus hinweist.⁴⁴² „Die öffentliche Meinung in Bezug auf Hitler war in den Vereinigten Staaten damals durchaus noch gespalten. Wie in Europa existierten auch in den USA latente faschistische Strömungen, die der nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland durchaus etwas abgewinnen konnten.“⁴⁴³ Toller arbeitet daran, das nach außen getragene Bild über Deutschland und das Hitler-Regime klarzustellen, um die Amerikaner aufzuklären und sie zum Handeln bewegen zu können. Den Nationalsozialisten ist der Dramatiker ein Dorn im Auge – sie versuchen seine Auftritte zu vereiteln.⁴⁴⁴

1937 entsteht *No more Peace!*. Das Stück wird noch im selben Jahr in London uraufgeführt.⁴⁴⁵ Als die Vortragsreise in den USA zu Ende geht, bleibt Toller in Hollywood. Er unterschreibt einen Vertrag mit der amerikanischen Produktionsfirma Metro-Goldwyn-Mayer und arbeitet an Drehbüchern. Toller fühlt sich in Hollywood wohl, auch gesellschaftlich integriert er sich schnell. Psychisch jedoch verbessert sich seine Situation nicht. Er schreibt Manuskripte, die jedoch nicht verwertet werden. Für den Dramatiker ist das Schreiben der Drehbücher im Nachhinein verlorene Zeit, welche er für politische Aktionen hätte nutzen können. Nach dieser Enttäuschung geht Toller nach New York.⁴⁴⁶

Im Juli 1938 trennen sich Christiane Grautoff und Ernst Toller.

⁴⁴⁰ Vgl. Ute Simonlehner. *Suizid im Exil. Ernst Weiß, Ernst Toller, Stefan Zweig*. S. 101.

⁴⁴¹ Ebd. S. 101.

⁴⁴² Vgl. Carel ter Haar. *Ernst Toller. Appell oder Resignation?* S. 22-23.

⁴⁴³ Ute Simonlehner. *Suizid im Exil. Ernst Weiß, Ernst Toller, Stefan Zweig*. S. 103.

⁴⁴⁴ Vgl. Ute Simonlehner. *Suizid im Exil. Ernst Weiß, Ernst Toller, Stefan Zweig*. S. 105.

⁴⁴⁵ Vgl. Carel ter Haar. *Ernst Toller. Appell oder Resignation?* S. 23.

⁴⁴⁶ Vgl. Ute Simonlehner. *Suizid im Exil. Ernst Weiß, Ernst Toller, Stefan Zweig*. S. 106-108.

Der Dramatiker schreibt ein neues Stück – *Pastor Hall*. Dieses wird jedoch vorerst von keinem Theater gespielt.⁴⁴⁷

5. 2. Das Stück *Pastor Hall*

5. 2. 1. Inhalt

Pastor Friedrich Hall predigt gegen den Nationalsozialismus und macht sich damit Feinde. Belastende Briefe von besorgten Kirchgängern werden ihm von dem NS-Mitglied Fritz Gerte gestohlen. Hall lässt sich aber weder einschüchtern noch erpressen. Schließlich kommt die Gestapo und verhaftet den Pastor.

Hall wird ins Konzentrationslager gebracht – Fritz Gerte ist dort der neue Kommandant.

Hall wird von seiner Frau Ida und der gemeinsamen Tochter Christine besucht. Ida möchte Hall überzeugen ein Dokument zu unterschreiben, dass seine Freilassung bedeuten würde – er soll mit der Unterschrift bezeugen, dass er dem Führer gehorchen wird. Hall verweigert das.

Der SS-Mann Heinrich Degen bietet dem Pastor seine Hilfe an. Hall kennt ihn von früher. Er will Hall helfen – er weiß eine Stelle am Maschendrahtzaun, wo der Strom ausgeschaltet ist. Der Pastor lehnt vorerst ab. Als Hall hart bestraft werden soll, weil er Gerte die Meinung gesagt hat, bietet ihm Degen nochmals sein Hilfe an. Der Pastor kann fliehen, Heinrich Degen wird erschossen.

Hall fährt mit dem Taxi zum Haus von General Grotjahn, in dem sich auch Christine – sie ist mit Grotjahns Sohn verlobt – gerade befindet. Ida stößt ebenso dazu. Als Fritz Gerte kommt, stellt Hall sich ihm. Er will nicht davon laufen. Grotjahn entwaffnet schließlich Gerte und jagt ihn aus dem Haus. Die Familie möchte den Pastor zur Flucht überreden, doch dieser will nichts davon wissen. Der Pastor will in der Kirche predigen. Der Gefahr, in der sie sich

⁴⁴⁷ Vgl. Carel ter Haar. *Ernst Toller. Appell oder Resignation?* S. 23.

befinden, bewusst, gehen schließlich alle mit ihm mit. Aus der Ferne hört man marschierende Soldaten.

5. 2. 2. Dramaturgie

Pastor Hall ist ein realistisches Stück und in drei Akte aufgeteilt. Der erste Akt bereitet die Geschichte vor und spielt im Haus der Familie Hall. Der zweite Akt findet im Konzentrationslager und der dritte Akt im Haus von Paul von Grotjahn statt. Die Handlung ist nicht stilisiert. Toller geht es um die Kommunikation des Themas – er schreibt über ein Thema, das gerade zu dem Zeitpunkt als das Drama entsteht, aktuell ist. Toller möchte die Leute wachrütteln. Er verwendet einfache Sprache und Aufbau, die Abfolge ist chronologisch. Es ist ihm kein Bedürfnis viele Symbole einzubauen. Das Stück ist klar und gut verständlich.

Mit dem Auftritt von Fritz Gerte kommt die Geschichte ins Laufen. Der Rezipient bekommt schnell einen Überblick über das bereits Geschehene und die Gegenwart, außerdem auch einen Ausblick darauf, was in dem Stück in der Zukunft weiter passieren könnte.

Die Haupthandlung ist die Geschichte von Pastor Hall, der gegen das NS-Regime predigt, verhaftet wird, ins Konzentrationslager kommt, von dort flieht und wieder in die Kirche geht um zu predigen. Als Nebenhandlung läuft die Liebesgeschichte von Christine und Werner, sowie das Begehren Gertes, Christine an sich zu binden. Denn um die Familie vor den Nazis zu schützen, trifft Ida Hall ein „Abkommen“ mit Sturmbannführer Fritz Gerte, der auch bei der Geheimpolizei ist: Er sorgt für den Schutz der Familie und Gerte kann ihre Tochter Christine heiraten. Diese Abmachung geht aber von Gerte aus, da selbst Ida sagt, dass sie die Liebe ihrer Tochter nicht beeinflussen kann. Der Pastor weiß nichts davon.

Die Fragen, die in der ersten Szene aufgeworfen werden, sind: Wird Pastor Hall weiter gegen die Nationalsozialisten predigen? Wird Christine Werner heiraten und mit ihm nach New York gehen oder wird sie Gerte ehelichen, damit ihre Familie in Sicherheit ist?

Das Drama hat die Aufmerksamkeit des Rezipienten während der ganzen Zeit. Am Ende des Stücks sind immer noch Fragen offen, die die Spannung aufrecht erhalten: Flieht Pastor Hall ins Exil? Oder erwischt ihn die Gestapo?

Die Dialoge sind informativ – gerade in der ersten Szene steckt darin viel Information für den Zuschauer oder Leser. Der Text einzelner Figuren ist teilweise sehr lange, hat manches Mal Monolog-Charakter.

Was das Ende des Stücks betrifft, schließt das Drama hier eigentlich mit einem offenen Ende, da die Handlung nicht fertig gespielt wird. Aber anhand der letzten Regieanweisungen weiß der Rezipient, wie das Stück für Hall ausgeht:

„[...] From outside comes the tolling of the church bell, which continues until the end. [...] Then from the distance comes the tramp of marching men. It grows nearer. [...].“⁴⁴⁸

Die Geräusche von draußen deuten auf das Kommen eines SS-Trupps hin. Ob Hall überleben wird oder nicht, bleibt offen. Der Rezipient erfährt auch nicht, wie es den anderen Figuren weiter ergeht.

5. 2. 3. Zeit und Ort

Es gibt keine Angaben zum Ort, da das Thema aber der Nationalsozialismus ist, kann man es eindeutig im deutschen/österreichischen Raum ansiedeln. Da Toller Deutscher war, im Stück auch der grausame Tod von Tollers Freund und Literat Erich Mühsam im Konzentrationslager Erwähnung findet, ist anzunehmen, dass das Drama in Deutschland spielt. Zeit und Handlung laufen chronologisch ab.

5. 2. 4. Spannungsbogen

Die Handlung ist zielführend aufgebaut, es gibt keine irrelevanten Szenen und die Spannung wird bis zum Schluss aufrecht erhalten. Der Leser wird emotional berührt. Der Mut des

⁴⁴⁸ Ernst Toller. *Pastor Hall*. London: John Lane The Bodley Head, 1939. S. 125.

Pastors, sein Kampf für Gerechtigkeit – auch im Angesicht des Todes – zieht den Rezipienten in seinen Bann.

5. 2. 5. Politischer, gesellschaftskritischer Kontext

Der Nationalsozialismus motiviert Toller zu dem Stück.

Die Camps für Jugendliche werden in dem Drama kritisiert: Die 14-jährige Tochter eines Mitglieds der Pfarre kommt schwanger aus dem „labour camp“ zurück⁴⁴⁹.

Das Misstrauen zwischen den Menschen wird thematisiert. Es ist eine Zeit, in der man nicht sicher sein kann, wem man vertrauen und was man jemandem sagen kann, ohne angeschwärzt zu werden. Es ist eine Zeit, in der sich Nachbarn und Kollegen gegenseitig denunzieren. Das wird am Beispiel der Figur Peter Hofer veranschaulicht: Seine ehemaligen Parteikollegen verraten ihn, weil er nicht der NSDAP beitrifft.

Hier passt auch sehr gut die Aussage von Paul Grotjahn über die Spieluhr, die nicht funktioniert:

„Even the musical clock is afraid of being denounced. It refuses to sing a song in which the word „freedom“ occurs.“⁴⁵⁰

Toller kritisiert darin auch, dass zu wenige Menschen Widerstand leisten. Das kommuniziert der Autor über die Mitinsassen in Halls Baracke:

„Peter Hofer. Shut up, the lot of you! If only Germany had had more like him.

[...]

August Krasch. [...] We're all a lot of lousy cowards really.“⁴⁵¹

Carel ter Haar schreibt über das Stück:

„Es wirbt einerseits um Verständnis für die Schwachen: für Jule, das Hausmädchen [...], das unter den Drohungen des Gestapomannes Gerte ihm den Versteck belastender Briefe verrät, oder für den Juden Erwin Kohn, der im Konzentrationslager ist, weil er vor Heimweh aus dem Exil nach Deutschland zurückgekehrt war.

⁴⁴⁹ Ernst Toller. *Pastor Hall*. S. 14.

⁴⁵⁰ Ernst Toller. *Pastor Hall*. S. 54.

⁴⁵¹ Ebd. S. 96.

Andererseits jedoch fordert das Drama die Starken und Wissenden auf, sich ihrer Verantwortung zu stellen statt sie zu fliehen. [...].⁴⁵²

5. 2. 6. Figuren

Vorweg: Die Hauptfigur ist untypisch für Toller, handelt es sich dabei doch um einen Pfarrer. Der Dramatiker kritisiert die Kirche in anderen Stücken.

Pastor Friedrich Hall wird in den Regieanweisungen detailliert beschrieben – Alter, Größe, die Art, wie er spricht. Er ist freundlich, höflich, geduldig und steht zu seinem Wort. Hall war im Krieg, dieser hat ihn zum Pazifisten gemacht.

Der Pastor spricht sich offen gegen den Nationalsozialismus aus und ist bereit für seine Meinung einzustehen:

„[...] we have become symbols of something bigger and better. The word of God stands naked before intolerance, injustice and hatred. It is the test, Ida, that I knew was coming to me. The fight will begin, [...].“⁴⁵³

Er weigert sich strikt seine Haltung zu ändern: Als Christine und Ida Pastor Hall im Konzentrationslager besuchen, möchte Ida ihn überzeugen ein Dokument zu unterschreiben, dass seine Freilassung bedeuten würde. Er soll mit der Unterschrift zeigen, dass er dem Führer gehorchen wird. Hall verweigert das:

„*Friedrich Hall*. I have always rendered unto Caesar that which is Caesar's. I will go on doing so.
Ida Hall. Hasn't life taught you anything?
Friedrich Hall. Yes, Ida. Here in this concentration camp it's taught me that I am on the path of righteousness.“⁴⁵⁴

So mutig er ist, er hat doch auch Angst. Im Konzentrationslager will er Gerte zeigen, dass er sich nicht vor einer Bestrafung fürchtet und sagt ihm klar seine Meinung. Als er daraufhin bestraft werden soll, muss er an Johann Herder denken, der wegen eines biblischen Spruches (verboten im Konzentrationslager) bestraft wurde und dabei gestorben ist. Halls darauf

⁴⁵² Carel ter Haar. *Ernst Toller. Appell oder Resignation?* S. 149f.

⁴⁵³ Ernst Toller. *Pastor Hall*. S. 32.

⁴⁵⁴ Ernst Toller. *Pastor Hall*. S. 88.

folgende Flucht nennt Grotjahn mutig. Hall aber sagt, dass es Angst war und er sich vor der Strafe fürchtete, die er aus Stolz herausgefordert hat.

Der Pastor ist bis zum Ende überzeugt von dem, was er tut:

„I will live. It will be like a fire that no might can put out, the meek will tell the meek and they'll become brave again. One man will tell another that the anti-Christ rules, the destroyer, the enemy of mankind – and they will find strength and follow my example.“⁴⁵⁵

Was die Hauptfigur antreibt, ist der Kampf gegen den Nationalsozialismus und die Ideologie, die dahintersteckt. Pastor Hall ist von Anfang an eine starke Figur, die sich für Gerechtigkeit einsetzt. Hall wird über die Handlung und die Erfahrungen, die er macht – vor allem im Konzentrationslager – noch stärker. Zwischendurch hat er Angst – aber das ist ein natürliches, menschliches Verhalten und macht die Figur glaubhaft.

Carel ter Haar schreibt zu Pastor Hall:

„Schwäche und Stärke, Angst und Zuversicht, Vergangenheit und Zukunft gehen in der Gestalt Friedrich Halls, der all diese Stationen durchlaufen mußte, eine Synthese ein. (...) Sein Leben und sein Tod werden zu einer Demonstration für den Menschen.“⁴⁵⁶

Fritz Gerte wird äußerlich ebenfalls sehr genau beschrieben. Er ist ein Nazi – in den Regieanweisungen steht, dass er eine SS-Uniform trägt. Seine Aussagen charakterisieren ihn sehr gut: Er ist misstrauisch, sehr gut informiert (er arbeitet auch bei der Geheimpolizei), liebt Christine (sie stellt für ihn eine Art Preis dar) und tut nur etwas Gutes, wenn er davon profitiert. Zum Beispiel schützt er die Familie Hall, möchte aber im Gegenzug mit Christine verheiratet werden. Gerte liebt die Macht, die er besitzt und nützt sie, wo es möglich ist. Er würde nicht mehr in seinen ehemaligen Beruf als Ladenbesitzer zurückkehren. Der Nationalsozialist ist absolut von seiner Sache überzeugt, er sagt, sie seien die Gewinner.

Was die Beziehung zwischen Gerte und dem Pastor betrifft, hat Hall der Mutter von Gerte am Totenbett versprochen auf ihren Sohn zu achten und auf den rechten Weg zu führen. Der

⁴⁵⁵ Ebd. S. 124

⁴⁵⁶ Carel ter Haar. *Ernst Toller. Appell oder Resignation?* S. 194.

Pastor meint (im Text zu seiner Frau), dass er da nicht viel tun können. Er hält Gerte länger schon für einen schlechten Menschen. Es gibt eine gewisse Grundspannung zwischen den Figuren. Der Pastor ist der Gute in der Geschichte, Gerte hat durch eine veränderte politische Lage eine gewisse Macht inne, die er jetzt ausnutzt. Er ist der Konterpart Friedrich Halls.

Der Pastor wirft Gerte vor, aus Angst den Nationalsozialisten beigetreten zu sein:

„Like too many others he is a National Socialist through fear. Courage depends on being able to feel the logic of your deed.“⁴⁵⁷

Ida wiederum wirft Friedrich Hall vor, dass er in Bezug auf Gerte nicht so handelt wie er predigt. Friedrich verteidigt sich damit, dass man vor Grausamkeit nicht die Augen verschließen darf und dass man über „solche Fehler“ (wie etwa Anhänger der Nationalsozialisten zu sein) nicht hinweg sehen kann.

Auch Ida Hall wird in den Regieanmerkungen sehr detailliert beschrieben. Bereits ihre ersten Textzeilen lassen den Rezipienten wissen, dass sie der Meinung ist, dass die Sachen der anderen sie nichts angehen (egal, ob das jetzt das Schicksal der 14-jährigen, schwangeren Tochter eines Kirchgängers ist⁴⁵⁸ oder etwas das Pastor Hall selbst betrifft). Sie möchte sich entweder raushalten oder es interessiert sie nicht, weil es sie nicht selbst betrifft. Ida hat Angst um ihre Familie und um ihr friedliches Leben. Sie versucht ihren Mann davon abzuhalten, regimekritische Predigten zu halten und hofft, dass ihre Tochter nicht in eine Familie einheiratet, die unter Beobachtung steht.

Ida ändert sich bis zum Schluss des Stücks sehr stark. Am Ende steht sie zu ihrem Mann und tritt gegen Gerte auf. Sie macht das für ihre Familie und nicht gegen den Nationalsozialismus.

Was die Beziehung zwischen Hall und Ida betrifft, wirft sie ihm vor, immer nur an sich zu denken. Auch, wenn er Gutes tut, denkt er dabei nicht an seine Familie: Der Pastor begibt sich durch seine Predigten nicht nur selbst in Gefahr, sondern gefährdet auch seine Familie.

⁴⁵⁷ Ernst Toller. *Pastor Hall*. S. 28.

⁴⁵⁸ Vgl. Ernst Toller. *Pastor Hall*. S. 14.

Wie die anderen Figuren wird auch General Paul von Grotjahn in den Regieanmerkungen genau beschrieben. Er scheint ein gemütlicher, lebensfroher, direkter Mann zu sein. Ein Charmeur; einer, der gerne Kriegsgeschichten erzählt. Er ist ein reicher Mann, der in dem Stück aber positiv wegkommt. (Reiche und Mächtige sind in *Die Wandlung* und *Hoppla, wir leben!* negativ besetzt.) Grotjahn will Hall helfen – auch, wenn er sich dabei in Schwierigkeiten bringen könnte:

„I’ve been sitting on the fence too long, old boy. As Christine said to me a few minutes ago, there are situations in life, when one has to take sides. I’m going into battle now, full war kit, over the top, long live Germany!“⁴⁵⁹

Christine wird als fröhlich, freundlich und hübsch beschrieben. Sie ist 18 Jahre alt, naiv und will von der Politik nichts hören. Sie wird nachdenklicher und erwachsener als ihr Vater verhaftet wird. Christine trennt sich von Werner, weil er nicht zu ihrem Vater steht. Sie ist selbstlos und überlegt, ob es etwas helfen könnte, wenn sie Gerte heiratet. Sie macht sich Gedanken. Ihr geht es aber – wie ihrer Mutter – in erster Linie nicht um den Kampf gegen den Nationalsozialismus, sondern um ihren Vater. Sie steht zu ihm und weiß instinktiv, dass das was ihr Vater macht, das richtige ist.

Die Personenbeschreibungen in den Anmerkungen sind detailliert und dementsprechend aufschlussreich, z.b. auch bei Traugott Pipermann. Es werden einzelne Bewegungen und Gesichtszüge beschrieben. Traugott Pipermann ist der Figur Pickel ähnlich. Er kann sich im Gegensatz zu Pickel zwar sehr wohl artikulieren und spricht ganze Sätze, braucht aber lange um auf den Punkt zu kommen. Er findet es nicht gut, dass die Kirche wegen Halls Predigten die „negative“ Aufmerksamkeit der Nazis hat. Er relativiert seine Aussage aber sofort wieder, wenn er merkt, dass sein Gegenüber nicht mit einsteigt bzw. nicht derselben Meinung ist.⁴⁶⁰

Heinrich Degen ist zur SS gegangen, weil er keine Arbeit gefunden hat und Hitlers Reden ihn beeindruckt und überzeugt haben. Dass die Realität eine andere ist, merkt er erst später. Er will Gutes tun und dem Pastor helfen – auch auf die Gefahr hin, selbst Opfer des Nationalsozialismus zu werden.

⁴⁵⁹ Ebd. S. 114.

⁴⁶⁰ Vgl. Ernst Toller. *Pastor Hall*. S. 37ff.

Peter Hofer ist einer der Baracken-Mitinsassen von Hall. Hall und er führen ein sehr langes Gespräch über Mut und Tod. Hofer ist ein „Roter“, der die Partei nicht wechseln wollte:

„First they wanted to wheedle me to come over to them as most of my group did, then they tried to knock the belief in Hitler into me. But they didn't succeed.“⁴⁶¹

Hofer ist ein intelligenter Denker, der nicht nur in Schwarz und Weiß kategorisiert: Die Schuld für den Nationalsozialismus liegt bei allen, bei den Anführern und bei den Leuten.

Toller versucht, alle möglichen Typen und Meinungen, die es zum Nationalsozialismus gegeben hat, in dem Stück unterzubringen: den Widerstand, die Mitläufer, die Überzeugten, die Zweifler, die Opportunisten, die Raushalter, die Ignoranten.

Die Figuren kommen alle aus gutem Hause. Das Bühnenbild, wie es in den Regieanweisungen beschrieben ist, und das Beschäftigen von Personal zeigen, dass es den Familien Hall und Grotjahn finanziell an nichts fehlt.

5. 2. 7. Beweggründe von Pastor Hall und Fritz Gerte

Pastor Hall sieht es als seine Aufgabe an, die Menschen über die Nationalsozialisten aufzuklären. Obwohl ihm gedroht wird, predigt er weiter. Es ist seine Pflicht, das Unrecht zu bekämpfen – wohl auch deshalb, weil er Geistlicher ist.

Für Gerte ist es bequem mit dem Strom zu schwimmen. In der SS geht es ihm gut. Er bekleidet ein hohes Amt und hat daher auch Macht, die er gerne für eigene Zwecke nutzt.

⁴⁶¹ Ebd. S. 81.

5. 2. 8. Sprache

Das Theaterstück ist in englischer Sprache geschrieben. Die Figuren charakterisieren sich über den Text. Unterschiede in der Sprache gibt es unter den Figuren keine. Sie verdeutlicht die Umgebung der Figur nicht unbedingt. Man kann daraus höchstens die Schlüsse ziehen, dass sie vermutlich aus einem städtischen, bürgerlichen Milieu stammen. Soweit ich das beurteilen kann, ist die Sprache einfach und gut zu verstehen. Es kommen keine komplizierten Fachausdrücke vor. Bildsprache gibt es keine.

5. 2. 9. Regieanweisungen

Die Anmerkungen zu den Wohnräumen und der Baracke im Konzentrationslager sind detailliert und umfassen oft eine halbe bis ganze Seite. Zeit ist keine angegeben. Ausnahmen: Der Rezipient erfährt, dass zwischen dem ersten und zweiten Akt zwei Wochen liegen und zu Beginn des dritten Akts steht in den Anmerkungen, dass die folgende Handlung am Tag nach der Flucht Halls spielt.

5. 2. 10. Symbole

Geräusche werden verwendet um Situationen zu verdeutlichen. Bevor Pastor Hall am Ende des ersten Akts verhaftet wird, hält er beim Dinner eine Predigt. In den Regieanmerkungen steht, dass währenddessen das Telefon klingelt: zuerst kurz, dann lang und verärgert, „angrily“⁴⁶². Es deutet an, dass sich die Situation zuspitzt. Als die Dinner-Gesellschaft zum Prosten aufsteht, beginnt eine Musikuhr zu spielen. Draußen hört man Gestapo-Offiziere, die die Tür aufbrechen. Die Melodie ertönt weiter bis der Pastor verhaftet und aus dem Haus geführt wurde. Dann endet sie mit einem keuchenden Ächzen – „wheezing grunt“⁴⁶³: Ein hoffnungsvoller Moment wird mit Musik eingeläutet und dann jäh unterbrochen.

⁴⁶² Ernst Toller. *Pastor Hall*. S. 58.

⁴⁶³ Ebd. S. 59.

Symbole kommen sonst nicht vor: Realistische Stücke können darauf verzichten, da die Botschaft direkt vermittelt wird.

5. 2. 11. Ästhetik vs. Ideologie

Vorab: So manche Handlung der Hauptfigur weist Parallelen zu Tollers Leben auf, Vorbild für die Geschichte war aber jemand anderes:

„Historisches Vorbild der Figur des Pastor Hall ist der protestantische Priester Martin Niemöller, welcher 1937 verhaftet wurde, nachdem er gegen den Eingriff der nationalsozialistischen Regierung in Kirchenfragen protestiert hatte. Niemöller war zunächst zu einer Geldstrafe verurteilt und danach zur Umerziehung nach Sachsenhausen und später Dachau geschickt worden. Sein Fall erregte, vor allem durch das Engagement des Bischofs von Chichester, George Bell, großes Aufsehen und Niemöller galt zu diesem Zeitpunkt als Held und Vertreter rechtschaffenden Christentums in Deutschland.“⁴⁶⁴

Auch Günther Rühle schreibt, dass Niemöller „einer der engagiertesten und unerschrockensten Prediger in diesen Jahren kirchlichen Widerstandes [war]. Seine Predigten vom Herbst 1936 an spiegeln die immer deutlichere Auseinandersetzung zwischen dem Glauben, der sich auf das Hakenkreuz, und dem, der sich auf das Kreuz beruft.“⁴⁶⁵ Von März 1938 bis April 1945 wird Niemöller im KZ Sachsenhausen gefangen gehalten.⁴⁶⁶

Günther Rühle macht darauf aufmerksam, dass *Pastor Hall* im Zuge Tollers Europa-Reise 1938 entstand. Toller trifft sich mit ehemaligen Gefangenen von Konzentrationslagern – wie z.B. mit der Frau von Erich Mühsam, Zenzi Mühsam. Aus diesen Gesprächen erfährt der Autor von der Geschichte Martin Niemöllers und bezieht außerdem die Informationen für den zweiten Akt im Konzentrationslager. Rühle schreibt, dass *Pastor Hall* wegen des

⁴⁶⁴ O. A. „Ernst Toller. Literarisches Werk im Exil.“ In: „Verboten, verfolgt und exiliert. Autorenschicksale nach der Bücherverbrennung am 10. Mai 1933. Dokumentation zum Projektseminar ‚Literatur und Verfolgung ab 1933‘“ als Ausstellung in der Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf vom 8. Mai bis 30. Juni 2003. Online auf: http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/germ2/verboten/aus/toller_werk.html; Zugriff: 26. 11. 11.

⁴⁶⁵ Günther Rühle. *Zeit und Theater. Diktatur und Exil. Band 3. 1933-1945*. Berlin: Propyläen Verlag, 1974. S. 842.

⁴⁶⁶ Vgl. ebd. S. 844.

Widerstandes von Niemöller gegen das Nazi-Regime „[...] von der Emigration als ein Stück über Niemöller aufgefaßt [sic!] wurde, [...].“⁴⁶⁷

Grundzüge gibt es, die auf Toller anspielen: Hall erzählt Hofer im KZ von seinem Kriegserlebnis. Hall war enthusiastisch in den Krieg gezogen und war geläutert wiedergekehrt – wie der Autor Toller selbst auch:

„I also knew a time when I believed in power. When the war broke out, I could have served in the Red Cross or have done my duty as army chaplain. I didn't want to. I doubted the truth of the saying that I must hold out my right cheek to him who struck the left. The fatherland was threatened. For two years I gritted my teeth. It's necessary, I said to myself again and again, when I groaned with horror. I was wounded. In the hospital, a French Catholic priest was lying beside me, a soldier like me; we talked to one another. A fortnight earlier we hated and wished to kill each other. He died. On his death-bed he prayed for my forgiveness. And I, my dear friend, wept and prayed God for forgiveness. Today I believe only in the way of understanding and of love. There's no question on earth which can't be settled without force, however complicated and entangled it may be.“⁴⁶⁸

Eine weitere Parallele zu Toller ergibt sich, als Hall die Fluchhilfe von Heinrich Degen – zumindest beim ersten Mal – ablehnt. Ernst Toller wird nach dem Erfolg der *Wandlung* angeboten, aus dem Gefängnis entlassen zu werden. Der Autor lehnt ab, er will die Strafe absitzen wie die anderen auch.

Ernst Toller war einer der Exilanten, die schon im voraus vor dem Nationalsozialismus gewarnt haben. Toller stand für Gerechtigkeit ein und kämpfte gegen Unrecht. Hall macht dasselbe von seiner Kanzel aus.

5. 2. 12. Uraufführung, Entstehung, Rezeption

Toller hat *Pastor Hall* „1938 während des Aufenthaltes in Frankreich“⁴⁶⁹ verfasst. Die „Kenntnis der [frühen] KZ-Wirklichkeit im 2. Akt des Dramas“⁴⁷⁰ kommt – wie bereits

⁴⁶⁷ Ganzer Absatz: Vgl. ebd. S. 840-844.

⁴⁶⁸ Ernst Toller. *Pastor Hall*. S. 83.

⁴⁶⁹ Günther Rühle. *Zeit und Theater. Diktatur und Exil. 1933-1945. Band 3*. S. 836.

⁴⁷⁰ Ebd. S. 839.

erwähnt – von Gesprächen mit „ehemaligen Insassen nationalsozialistischer Konzentrationslager, vor allem den von Zenzi Mühsam, die ihn über den Besuch bei Tollers ehemaligem Freund Erich Mühsam [...] im KZ Oranienburg [...] berichtete.“⁴⁷¹

Günther Rühle weist darauf hin, dass es zuerst eine andere Version von *Pastor Hall* gab:

„1939 hat Toller »Pastor Hall« in New York vor einem Zirkel geladener Gäste vorgelesen – in der ersten Fassung. Anschließend wurde vor allem der zu kurze, auf Herzversagen zurückgehender Tod des Pastors bemängelt. – Toller schrieb danach einen zweiten Schluß [sic!], der die Figur des Pfarrers in einen unerschrockenen Kämpfer umdeutet.“⁴⁷²

Die Version, die mir vorliegt, wird 1939 in London beim Verlag John Lane The Bodley Head veröffentlicht. Es erscheint in englischer Sprache, übersetzt aus dem Deutschen von Stephen Spender in Zusammenarbeit mit Hugh Hunt. Die Widmung besagt: „Dedicated to the Day when this Play may be performed in Germany“⁴⁷³. Günther Rühle spricht in seiner 1974 erschienenen Publikation allerdings davon, dass die erste Veröffentlichung 1939 von Random House in New York stammt. Als Übersetzer werden ebenfalls Stephan Spender und Hugh Hunt genannt.⁴⁷⁴

Als deutsches Bühnenmanuskript erschien das Stück 1946 im Bühnenvertrieb und Verlag Bruno Henschel & Sohn in Berlin-Charlottenburg. Es handelt sich um eine Bühnenversion, die zwei verschiedene Fassungen beinhaltet. Eine kürzere Version, in der Pastor Hall einen Herzinfarkt hat, somit Gefangenschaft und Folter entgeht. Und eine längere Version, in der Hall zu seiner Gemeinde geht und sie über die Wahrheit des Nationalsozialismus aufklärt und so ein Märtyrer des Widerstands wird. Das Theaterstück erscheint vorerst nur auf Englisch.⁴⁷⁵ Zur ersten deutschen Veröffentlichung – fürs erste nur für die DDR – kommt es 1970 in *Stücke gegen den Faschismus*, erschienen im Henschel-Verlag.⁴⁷⁶

Pastor Hall wird 1940 von Roy und John Boulting verfilmt. Der Film läuft in den USA und Mexiko (dort unter dem Titel „The Martyr“). Eleanor Roosevelt spricht das Vorwort zum

⁴⁷¹ Ebd. S. 840.

⁴⁷² Ebd. S. 845.

⁴⁷³ Ernst Toller. *Pastor Hall*. S. 8.

⁴⁷⁴ Günther Rühle. *Zeit und Theater. Diktatur und Exil. 1933-1945. Band 3*. S. 836.

⁴⁷⁵ Vgl. John M. Spalek. *Ernst Toller and his Critics. A Bibliography*. S. 54; bzw. Günther Rühle. *Zeit und Theater. Diktatur und Exil. 1933-1945. Band 3*. S. 856.

⁴⁷⁶ Vgl. Günther Rühle. *Zeit und Theater. Diktatur und Exil. 1933-1945. Band 3*. S. 836.

Film. Die Verfilmung zeigt die längere Version des Stücks. Hall geht am Ende zu seiner Gemeinde um über die Wahrheit des Nationalsozialismus zu predigen. Draußen vor der Kirche warten Gestapo-Soldaten mit angelegten Gewehren darauf, dass er heraus kommt. Ida wird aus der Filmversion gestrichen.⁴⁷⁷

Im Deutschen Theater Berlin findet am 24. 1. 1947 die deutsche Uraufführung von *Pastor Hall* statt.⁴⁷⁸ „Gespielt wurde die erste Fassung. Regie führte Thomas Engel.“⁴⁷⁹

Spalek sammelte in seinem Buch (bis zum Erscheinungsjahr 1968) 65 Rezensionen, die sich auf Stück und Film beziehen – davon 16 deutsche, welche in den Jahren 1939 und 1940 im Ausland (genauer gesagt in den USA und Frankreich) verfasst wurden. Des weiteren gibt es 46 englische (einige aus 1939, die meisten aus dem Jahr 1940), zwei spanische (aus 1940) und 1 russische (aus 1939).⁴⁸⁰

Bei den deutschsprachigen gibt es genauso viele negative Stimmen wie es positive und neutrale gemeinsam gibt.⁴⁸¹

Pastor Hall wird unter anderem als schwach bezeichnet. Fritz Erpenbeck schreibt etwa: „‘Pastor Hall‘ ist ein sehr einfach, um nicht zu sagen primitiv gearbeitetes Theaterstück. Das ist sein Plus und sein Minus zugleich.“⁴⁸² Dass Toller formal der deutschen Literatur treu bleibt und nicht – wie andere – „ausländischen“ Formen nacheifert, wird ihm gutgeschrieben.⁴⁸³ Negativ beurteilt wird aber die zu wenig tiefgreifende Charakterisierung der Figuren:

„Sein Minus: daß [sic!] die Menschengestaltung [...] skizzenhaft und flächig wird, weil der Dichter die einfache inhaltbestimmte Form noch nicht so beherrscht, um in ihr die Kompliziertheit gesellschaftlich-menschlicher Beziehungen und Konflikte restlos auszudrücken.“⁴⁸⁴

⁴⁷⁷ Vgl. John M. Spalek. *Ernst Toller and his Critics. A Bibliography*. S. 86-119.

⁴⁷⁸ Vgl. Fritz Erpenbeck. *Lebendiges Theater. Aufsätze und Kritiken*. Berlin: Bruno Henschel und Sohn, 1949. S. 251. Bzw. O. A. „Gestalten eines toten Dichters – Ernst Tollers Stück aus dem KZ.“ In: *Der Spiegel*. Ausgabe Nr. 5/1947 vom 1. 2. 1947. Online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-39344163.html>. Zugriff: 3. 7. 2014.

⁴⁷⁹ Günther Rühle. *Zeit und Theater. Diktatur und Exil. 1933-1945. Band 3*. S. 846.

⁴⁸⁰ Vgl. John M. Spalek. *Ernst Toller and his Critics. A Bibliography*. S. 782-796.

⁴⁸¹ Vgl. ebd. S. 782-786.

⁴⁸² Fritz Erpenbeck. *Lebendiges Theater. Aufsätze und Kritiken*. S. 251.

⁴⁸³ Vgl. ebd. S. 251f.

⁴⁸⁴ Ebd. S. 252.

In einer Rezension der Berliner Zeitung zwei Tage nach der Uraufführung wird vor allem die Notwendigkeit des Stücks im Sinne der Aufarbeitung der Geschehnisse und Gräuel im Zweiten Weltkrieg hingewiesen: dass es wichtig ist, dass das Stück „jetzt“ – also 1947 – gespielt wird und die Leute begreifen müssen, was im deutschen Reich möglich war und dass es nie wieder passieren darf.⁴⁸⁵ Das deutsche Publikum nimmt das Theaterstück gut auf.⁴⁸⁶

Bei den amerikanischen Rezensionen überwiegen die neutralen die positiven und negativen Urteile; die positiven liegen ganz knapp über den negativen.⁴⁸⁷

In Chicago wird die Filmvorführung 1940 kurzfristig verboten, da der Film als brutal gilt.⁴⁸⁸

Die spanischen und die russische Rezension sind neutral.⁴⁸⁹

Aufgeführt wird *Pastor Hall* 1939 in Buenos Aires (als Puppenspiel), 1947 gibt das Deutsche Theater Berlin 33 Vorstellungen. 1947 wird es am Landestheater Rudolstadt-Arnstadt aufgeführt.⁴⁹⁰

6. Toller gegen faschistische Regime

Auch politisch ist Toller 1938 weiterhin aktiv. Er sucht bei der US-amerikanischen Regierung um Hilfe für Spanien gegen das Franco-Regime an. Denn, dass nun ein weiteres europäisches Land dem Faschismus unterliegt, ist für Toller „ein Beweis für den drohenden Untergang der Demokratie in Europa.“⁴⁹¹ Im Zuge seines Kampfes gegen das diktatorische Regime reist der Dramatiker in spanische Großstädte, wie Barcelona und Madrid, um sich vor Ort ein Bild von der Situation zu machen – ein erschreckendes, menschenverachtendes

⁴⁸⁵ Vgl. Günther Rühle. *Zeit und Theater. Diktatur und Exil. 1933-1945. Band 3.* S. 846.

⁴⁸⁶ Vgl. John M. Spalek. *Ernst Toller and his Critics. A Bibliography.* S. 784.

⁴⁸⁷ Vgl. ebd. S. 786-795.

⁴⁸⁸ Vgl. ebd. S. 782-788.

⁴⁸⁹ Vgl. ebd. S. 795-796.

⁴⁹⁰ Vgl. ebd. S. 888.

⁴⁹¹ Vgl. Ute Simonlehner. *Suizid im Exil. Ernst Weiß, Ernst Toller, Stefan Zweig.* S. 111.

Bild ist es, das sich ihm darbietet. Toller will Geld für eine internationale Hilfsaktion für das hungernde spanische Volk sammeln.⁴⁹² „Mit definitiven Zusagen [der europäischen Länder, Anm.] wurde sparsam umgegangen, da die herrschende Lage für viele europäischen Staaten [...] nicht unproblematisch war.“⁴⁹³

Aus Madrid wendet Toller sich über einen Sender an Präsident Roosevelt:

„[...] ich frage Sie, haben wir das Recht, blind und taub zu verharren? Ist uns nicht eine Verantwortung auferlegt, die zur Hilfe verpflichtet? [...] Welch ein Recht habe ich, mich an Sie, Herr Präsident, zu wenden? Das Recht eines Menschen, der das Elend des Krieges gesehen hat; der in drei Wochen siebzehn Bombardierungen erlebt hat; der in zertrümmerten Häusern und in der Morgue die Leichen gemordeter Kinder erblickte, die noch wenige Stunden vorher spielten und lachten, geschützt von Müttern, die gehofft hatten, daß (sic!) die Zukunft ihnen bringen würde, worauf jedes menschliche Wesen ein Recht zu hoffen hat: das Recht [...] auf Leben, auf Freiheit, auf Glück.“⁴⁹⁴

Das Gesuch an die amerikanische Regierung bleibt erfolglos – 1939 erkennen die USA, sowie zuvor auch Deutschland und Italien⁴⁹⁵, aber auch demokratische Staaten wie die Schweiz (schon 1936)⁴⁹⁶, Großbritannien und Frankreich⁴⁹⁷, die Diktatur von General Francisco Franco über Spanien an. Dieses Scheitern trägt zur Verschlechterung von Tollers psychischem Zustand bei – „seine Depressionen wurden chronisch.“⁴⁹⁸

Am 22. Mai 1939 endet die Lebensgeschichte von Ernst Toller. An diesem Tag erhängt er sich in seinem Hotel in New York. Ursache für diese Verzweiflungstat dürfte Resignation gewesen sein.⁴⁹⁹ Er hatte gegen den Faschismus gekämpft und musste zusehen, wie westliche Demokratien diesen anerkennen. Außerdem lässt ihn das Ausbleiben von

⁴⁹² Vgl. ebd. S. 111-112.

⁴⁹³ Ebd. S. 112.

⁴⁹⁴ Ernst Toller. *Kritische Schriften, Reden und Reportagen*. S. 213-215.

⁴⁹⁵ Vgl. Francisco Franco. Online: http://uni-protokolle.de/Lexikon/Francisco_Franco.html. Zugriff: 9. 7. 2014.

⁴⁹⁶ Vgl. Dr. Bernd Loudwin. *Die konkludente Anerkennung im Völkerrecht. Tübinger Schriften zum internationalen und europäischen Recht. Band 10*. Berlin: Duncker und Humblot, 1983. S. 86.

⁴⁹⁷ Vgl. Julia Macher. *Der Beginn der Franco-Diktatur*. Beitrag in: Deutschlandradio Kultur Online, am 28. 3. 2009. Online: http://www.deutschlandradiokultur.de/der-beginn-der-franco-diktatur.932.de.html?dram:article_id=130394. Zugriff: 9. 7. 2014.

⁴⁹⁸ Vgl. Ute Simonlehner. *Suizid im Exil. Ernst Weiß, Ernst Toller, Stefan Zweig*. S. 126

⁴⁹⁹ Vgl. Carel ter Haar. *Ernst Toller. Appell oder Resignation?* S. 23.

literarischem Erfolg an seinen Fähigkeiten als Autor zweifeln – das dürfte mit ein Grund für seine Depressionen gewesen sein.⁵⁰⁰

Kurt Tucholsky über Ernst Toller als er Tollers *QuerDurch* rezensiert:

„Ich habe eine stille Liebe zu Tollem. Der Mann hat das, was wir heute alle sagen, in jenen Jahren 1916 und 1917 gesagt, als das noch Kopf und Kragen kostete; er hat seine Gesinnung auch im Kriege entsprechend betätigt; er hat diese Gesinnung durchgehalten, mit der Tat und mit dem Wort, und er hat für diese seine Gesinnung bezahlt. Und das darf man nie vergessen.“⁵⁰¹

7. Die Wandlung, Hoppla, wir leben! und Pastor Hall im Vergleich

Ich habe die Stücke *Die Wandlung*, *Hoppla, wir leben!* und *Pastor Hall* gewählt, weil diese Auswahl sein erstes, sein letztes, aber auch ein Stück aus der Zeit dazwischen beinhaltet. Da meine Hauptfrage sich damit befasst, wie sich der politische und gesellschaftskritische Kontext in seinen Stücken entwickelt hat, geben mir gerade diese drei Werke einen guten Querschnitt über sein Schaffen.

Toller hat *Die Wandlung* 1917/1918 verfasst, *Hoppla, wir leben!* im Jahr 1927 und *Pastor Hall* 1939.

Hoppla, wir leben! wurde in die meisten Sprachen übersetzt (neun!) und auch am häufigsten aufgeführt. Von den drei Stücken hat dieses die meisten Rezensionen in der Sammlung von John M. Spalek aufgelistet. *Hoppla, wir leben!* kommt auf 272 Beiträge, *Die Wandlung* auf 84 und *Pastor Hall* auf 65 Kritiken.

Die Wandlung wurde von den Kritikern meist positiv beurteilt. Das expressionistische Erstlingswerk von Toller galt als erfolgreichstes und eindrucksvollstes Anti-Kriegs-Drama der Zeit. Das Werk bekam in den frühen 1930er Jahren den aufkeimenden Nationalsozialismus zu spüren – es wurde denunziert.

Hoppla, wir leben! hat sehr kontroverse Meinungen ausgelöst. Wie bereits früher im Text erwähnt, wurde das Stück zum einen als zu kommunistisch kritisiert und zum anderen wurde

⁵⁰⁰ Vgl. Ute Simonlehner. *Suizid im Exil. Ernst Weiß, Ernst Toller, Stefan Zweig*. S. 128.

⁵⁰¹ Kurt Tucholsky. *Kritiken und Rezensionen, Gesammelte Schriften (1907-1935)*. „Ernst Toller, Quer durch“. <http://www.textlog.de/tucholsky-ernst-toller.html>, Zugriff: 21. 11. 2011.

bemängelt, dass das kommunistische Thema nicht durchgezogen wurde. Wieder andere Stimmen beanstandeten, dass das Revolutions-Thema der Vergangenheit angehört.

Pastor Hall wurde von der Kritik nicht so viel beachtet wie die anderen beiden Werke. Das lag daran, dass Toller zu dem Zeitpunkt längst in den USA im Exil war und das Stück vorerst nur auf Englisch erschien. Der Inhalt – Kritik am Nationalsozialismus – machte es zunächst unmöglich, dass das Stück den Weg nach Deutschland findet. Erst 1946 erreichte das Theaterstück Tollers Heimat. Ein Jahr später kam es zu Vorstellungen an zwei deutschen Theatern. Der Grund für das geringe Interesse an einer Aufführung des Stücks war vermutlich, weil die Thematik noch so aktuell war und man in Deutschland – wie auch Österreich – Gedanken an das Geschehene verdrängen wollte. Grundsätzlich wurde *Pastor Hall*, wie auch die anderen Stücke, sowohl positiv, wie auch negativ beurteilt. Kritisiert wurde unter anderem der Versuch Tollers ein realistisches Stück zu schreiben – die einen fanden, es sei gelungen, andere waren der Meinung, dass dadurch die Charaktere der Figuren nicht so lebendig und echt wirkten.

Pastor Hall ist das einzige Stück Tollers, das verfilmt wurde.

Von der Gattung her gehören alle drei Werke einer anderen Stilrichtung an. *Die Wandlung* ist dem Expressionismus, *Hoppla, wir leben!* der Neuen Sachlichkeit und *Pastor Hall* dem Realismus zuzuordnen.

Die Unterschiede in den Genres lassen sich sehr gut in der verwendeten Sprache festmachen: Während die Diktion in der *Wandlung* – typisch für den Expressionismus – pathetisch, symbolisch überladen, verbildlichend, teilweise hässlich und makaber ist, ist die Sprechweise in *Hoppla, wir leben!* schon weitgehend nüchtern und sachlich. Expressionistische Ausdrücke kommen auch hier vor – aber nur um die Charakterisierung der Figur Karl Thomas zu unterstützen bzw. um auf die Zeit unmittelbar nach der Revolution hinzuweisen. *Pastor Hall* ist auf Englisch erschienen, erst später gab es eine deutsche Bühnenversion. Die Sprache ist einfach und klar.

Die Gegensätzlichkeit der Genres ist auch anhand der Verwendung von Symbolen zu messen. Das expressionistische Drama *Die Wandlung* ist mit Symbolen, Metaphern und Träumen überlagert. *Hoppla, wir leben!* und *Pastor Hall* kommen fast ohne Symbole aus.

Was die Angabe vom Ort betrifft, haben die Stück alle etwas gemeinsam: Ernst Toller umreißt die Orte immer vage – sie bleiben fast anonym. *Die Wandlung* spielt „(...) in Europa vor Anbruch der Wiedergeburt.“⁵⁰² *Hoppla, wir leben!* „(...) spielt in vielen Ländern. Acht Jahre nach einem niedergeschlagenen Volksaufstand. (...).“⁵⁰³ Und in *Pastor Hall* finden sich keinerlei Angaben dazu – vermutlich, weil die Handlung ab der ersten Seite klar macht, dass sie sich im deutschsprachigen Raum zu Zeiten des Nationalsozialismus abspielt.

Alle drei Hauptfiguren sind Männer, die immer etwa dem aktuellen Alter von Toller entsprechen, während er das Stück schreibt. Ernst Toller hat in alle Hauptfiguren Autobiografisches einfließen lassen. Der Einfluss von persönlicher Erfahrung in die Figuren wurde vom ersten bis zum letzten Werk immer weniger. Was die Figuren alle eint: Sie waren im Krieg.

Friedrich, der Protagonist der *Wandlung*, ist das absolute Ebenbild Tollers. Der junge Mann, der hin- und hergerissen zwischen zwei Welten ist, zieht wie Toller euphorisch in den Krieg und kommt geläutert wieder, ruft am Ende zur Revolution auf. Karl Thomas aus *Hoppla, wir leben!* ist wie Toller einige Jahre von der Welt abgeschnitten gewesen – Thomas war in der Irrenanstalt, Toller im Gefängnis – und erkennt die Welt nach der Entlassung nicht wieder. Im Gegensatz zu Toller schafft es Karl Thomas aber nicht, sich zurechtzufinden und zerbricht daran. Karl Thomas macht auch keine Entwicklung durch, er ist am Ende auf demselben Standpunkt wie zuvor. Auch hier weicht das von Tollers Biographie ab – der Autor hat später eingesehen, dass während der Revolution Fehler gemacht wurden. Die Figur Pastor Hall kritisiert offen den Nationalsozialismus und riskiert sein Leben, Toller hat ebenfalls vor dem NS-Regime gewarnt – nur, anders als Hall, von einem anderen Land aus. Für Pastor Hall gibt es ein historisches Vorbild – den protestantischen Priester Martin Niemöller. Eine weitere Parallele ist, dass Pastor Hall das (erste) Angebot von Heinrich Degen, ihm bei der Flucht aus dem Konzentrationslager zu helfen, ablehnt. Toller hätte nach dem Erfolg der *Wandlung* die Möglichkeit gehabt aus der Haft entlassen zu werden. Der Autor lehnt es ab.

⁵⁰² Ernst Toller. *Die Wandlung*. S. 9.

⁵⁰³ Ernst Toller. *Hoppla, wir leben!* S.7.

Eine Erfahrung lässt Toller alle Hauptfiguren mit ihm teilen: Das einschneidende Kriegserlebnis, nach welchem sich die Figuren fragen, wer eigentlich Freund oder Feind ist, denn schließlich sind das alles Menschen, gegen die sie kämpfen.

Für Toller war es ein Toter, über den er im Schützengraben stolperte. Dabei fragte er sich, ob das ein Deutscher oder ein Franzose war – bis er zu dem Schluss kommt, dass die Herkunft egal ist und nur zählt, dass der Mensch Opfer des Krieges war.

Friedrich liegt verletzt im Lazarett – alle um ihn herum freuen sich über Zehntausend Tote beim Feind. Friedrich fängt an nachzudenken.

Karl Thomas hat im Krieg einige Tage lange im Schützengraben gelegen und einen Menschen am Schlachtfeld schreien gehört. Ob Freund oder Feind wusste er nicht – es war ein Mensch, der schrie.

Im Krieg lag neben Pastor Hall im Spital ein französischer Priester. Am Tag davor haben sie sich (Franzosen und Deutsche) noch bekämpft, als vom Krieg Verletzte liegen sie nun nebeneinander und unterhalten sich.

Was die Regieanweisungen betrifft, fällt *Pastor Hall* aus dem Rahmen. Die Anmerkungen dort sind, im Gegensatz zu den Bemerkungen in den anderen beiden Stücken, sehr detailliert und eine halbe bis ganze Seite lang.

Pastor Hall fällt ein zweites Mal auf: Mit dem Pastor als Vertreter der Kirche gegen die Nationalsozialisten wird Kirche und Religion – im Gegensatz zu den beiden anderen Stücken – hier positiv bewertet.

Um zum jeweiligen politischen Kontext der Stücke zu kommen:

Die Wandlung ist ein Anti-Kriegs-Drama. Toller spricht sich in dem Stück gegen Krieg aus und stellt diesen in Frage. Weiters werden die herrschende Klasse und die Reichen kritisiert, wie auch die Kirche und ihre Vertreter – ihnen allen wird vorgeworfen, realitätsfremd zu sein und nicht wirklich zu wissen was im Volk vorgeht, nicht zu merken, dass es den Leuten wirtschaftlich und die Arbeitsbedingungen betreffend schlecht geht.

Hoppla, wir leben! thematisiert die in den Kinderschuhen steckende Demokratie und spricht das Misstrauen gegenüber Wahlen an. Kritisiert werden Wahlbetrug und die herrschende Unwissenheit was das Wählen betrifft, was wiederum Betrüger aufs Parkett ruft. Thematisiert werden auch die schlechten Bedingungen für die Arbeiter und Arbeiterinnen und der Kampf für soziale Gerechtigkeit. Zudem wird die Frage diskutiert, ob Gewalt Mittel zum (Revolutions-)Zweck sein darf oder nicht.

Das beherrschende Thema in *Pastor Hall* ist der Nationalsozialismus. Toller versuchte die Menschen mit dem Stück auf die grausamen Methoden und menschenverachtenden Ideologien der Nationalsozialisten aufmerksam zu machen. Thematisiert wird auch das Vertrauen der Menschen zueinander – es ist eine Zeit des Misstrauens, weil man nicht sicher sein kann, dass der Nachbar oder der Kollege einen nicht bei den Nazis denunziert.

8. Konklusion

Ziel meiner Arbeit war es herauszufinden, ob Ernst Toller sich als Dramatiker weiterentwickelt hat – also ob sich etwas an den Themen oder der Form seiner Theaterstücke verändert hat. Weiters wollte ich wissen, ob der Autor seiner politischen Geisteshaltung treu geblieben ist. Der Fragenkatalog hat mir geholfen, diese Punkte herauszuarbeiten. Fragen zu den Figuren, deren Sprache, deren Milieu; Fragen zum Tempo des Stücks, zu den Symbolen; Fragen nach etwaigen Parallelen zu Tollers Leben haben mir ermöglicht detailliert auf die drei Texte *Die Wandlung*, *Hoppla, wir leben!* und *Pastor Hall* einzugehen und diese zu vergleichen. Als ich die Fragen zusammengestellt habe, war ich bereits gut in das Thema eingeleitet und wusste zum Beispiel, dass von John M. Spalek eine Publikation existiert, die – bis zum Jahr 1960 möglicherweise vollständig – Auskunft über in- und ausländische Rezensionen von Tollers Stücken gibt. Das führte dazu, dass ich mich zum Beispiel auch mit der Frage beschäftigen konnte, ob ein Stück in einem Land etwa aus politischen Gründen erst später aufgeführt wurde oder damit, wie die Theaterstücke beim Publikum angekommen sind. Die meisten Fragen beschäftigten sich jedoch mit den Stücken selbst.

Ernst Toller ist bis zu seinem letzten Werk politisch aktiv – sowohl in seinen Stücken, als auch als handelnde Person. Seiner Ideologie bleibt er treu, er setzt sich in seinen Theaterstücken wie auch im echten Leben bis zum Schluss für die Rechte benachteiligter und unterdrückter Menschen ein. In allen drei Stücken hat er über die Hauptfigur Politik- und Gesellschaftskritik vermittelt: Friedrich wird über seinen Kriegsdienst zum Pazifisten, Karl Thomas kämpft für soziale Gerechtigkeit und Pastor Hall predigt von der Kanzel aus gegen den Nationalsozialismus.

Der Autor Ernst Toller hat sich weiterentwickelt: Sind seine Theaterstücke zu Beginn expressionistisch, werden sie mit der Zeit immer nüchterner, sachlicher. Das merkt man vor allem an der Form der Stücke, dem Einsatz von Symbolen und an der Sprache. Toller hat – entsprechend expressionistisch – in der *Wandlung* mit zum Teil recht makabren Traumbildern gearbeitet um die Handlung zu unterstreichen. Während *Hoppla, wir leben!* wegen der Sprache des Protagonisten Karl Thomas nur mehr zum Teil expressionistisch ist, ist *Pastor Hall* in Form und Redestil im Vergleich dazu nüchtern und direkt. Setzt Ernst Toller bei seinem Erstlingswerk noch auf viele Symbole um seine Botschaft zu übermitteln, verzichtet er in den anderen Stücken – bis auf wenige Ausnahmen – weitgehend darauf.

Es weisen zwar alle drei Theaterstücke autobiographische Züge auf, jedoch lässt der Autor zunehmend weniger von seinem Leben in die Figuren einfließen. Interessant ist, dass die jeweiligen Protagonisten immer etwa dem aktuellen Alter des Autors entsprechen. Diese Figuren werden mit Ernst Toller erwachsen: Es ist eine Entwicklung vom expressionistischen Pazifisten über den Revolutionär bis hin zum reifen, politisch-aktiven Redner.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Toller, Ernst. *Die Wandlung*. Potsdam: Gustav Kiepenheuer, 1924.

Toller, Ernst. *Hoppla, wir leben!* Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1927.

Toller, Ernst. *Pastor Hall*. London: John Lane The Bodley Head, 1939.

Sekundärliteratur

Bebendorf, Klaus. *Tollers expressionistische Revolution*. Frankfurt a. M.: Lang, 1990.

Benson, Renate. *Deutsches expressionistisches Theater – Ernst Toller und Georg Kaiser*. New York: Peter Lang Verlag, 1987.

Brecht, Bertolt. *Über Politik auf dem Theater*. Hg. von Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971.

Brinkmann, Richard. *Expressionismus. Forschungsprobleme 1952 – 1960*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1961.

Dath, Dietmar. *Rosa Luxemburg. Leben Werk Wirkung*. BasisBiographie 35. Berlin: Suhrkamp, 2010.

Denkler, Horst. *Drama des Expressionismus. Programm, Spieltext, Theater*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1967.

Distl, Dieter. *Ernst Toller. Eine politische Biographie*. Schrobenshausen: Verlag Benedikt Bickel, 1993.

Dove, Richard. *Revolutionary Socialism in the Work of Ernst Toller*. New York: Peter Lang Verlag, 1986.

Dove, Richard. *Ernst Toller. Ein Leben in Deutschland*. Göttingen: Steidl, 1993.

Durzak, Manfred. *Das expressionistische Drama. Ernst Barlach, Ernst Toller, Fritz von Unruh*. München: Nymphenburger Verlags-Handlung, 1979.

- Elwardy, Rania. *Das Wandlungskonzept in der expressionistischen Dramatik. Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur. Bd./Vol. 1991*. Frankfurt: Peter Lang Verlag, 2009.
- Erpenbeck, Fritz. *Lebendiges Theater. Aufsätze und Kritiken*. Berlin: Bruno Henschel und Sohn, 1949.
- Fischer-Lichte, Erika. *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. Tübingen: A. Francke Verlag, 1997.
- Fritton, Michael Hugh. *Literatur und Politik in der Novemberrevolution 1918/1919: Theorie und Praxis revolutionärer Schriftsteller in Stuttgart und München*. Frankfurt am Main: Lang, 1986.
- Frühwald, Wolfgang, John M. Spalek (Hg.). *Der Fall Toller. Kommentar und Materialien*. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1979.
- Grunow-Erdmann, Cordula. *Die Dramen Ernst Tollers im Kontext ihrer Zeit*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1994.
- Hermand, Jost. *Zu Ernst Toller – Drama und Engagement*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1981.
- Hoffmann, Ludwig (Hg.). *Theater Film Politik. Ausgewählte Schriften*. Berlin: Henschelverlag, 1980.
- Kerr, Alfred. „So liegt der Fall“ *Theaterkritiken 1919-1933 und im Exil*. Hg. v. Günther Rühle. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2001.
- Kreiler, Kurt. *Die Schriftstellerrepublik. Eine Studie zur Literaturpolitik der Rätezeit*. Berlin: Verlag Klaus Guhl, 1978.
- Laschitzka, Annelies und Günter Radczun. *Rosa Luxemburg. Ihr Wirken in der deutschen Arbeiterbewegung*. Berlin: Dietz Verlag, 1971.
- Loudwin, Dr. Bernd. *Die konkludente Anerkennung im Völkerrecht. Tübinger Schriften zum internationalen und europäischen Recht. Band 10*. Berlin: Duncker und Humblot, 1983.
- Malzacher, Werner W.. *Ernst Toller – ein Beitrag zur Dramaturgie der zwanziger Jahre*. Wien: Dissertation, 1959.
- Marschall, Brigitte. *Politisches Theater nach 1950*. Wien: Böhlau Verlag, 2010.
- Neuhaus, Stefan (Hg.), Rolf Selbmann (Hg.) und Thorsten Unger (Hg.). *Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.
- Piscator, Erwin. *Das Politische Theater*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1963.

- Rothe, Wolfgang. *Toller*. Bildmonographien hg. von Kurt und Beate Kusenberg. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1983.
- Rühle, Günther. *Zeit und Theater. Diktatur und Exil. Band 3. 1933-1945*. Berlin: Propyläen Verlag, 1974.
- Rühle, Günther. *Theater in Deutschland. 1887 -1945. Seine Ereignisse – seine Menschen*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2007.
- Rühle, Jürgen. *Theater und Revolution. Von Gorki bis Brecht*. Köln: Deutscher Taschenbuchverlag, 1963.
- Schwaiger, Michael (Hg.). *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*. Ausstellungskatalog Österreichisches Theatrumuseum. Wien: Verlag Christian Brandstätter, 2004.
- Simonlehner, Ute. *Suizid im Exil. Ernst Weiß, Ernst Toller, Stefan Zweig*. Wien: Dipl., 2004.
- Sokel, Walter. „Ernst Toller“. In Hermann Friedmann und Otto Mann (Hg.). *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*. Band II Gestalten. Heidelberg: Wolfgang Rothe Verlag, 1961.
- Spalek, John M.. *Ernst Toller and his Critics. A Bibliography*. Charlottesville: Univ. Press of Virginia, 1968.
- ter Haar, Carel. *Ernst Toller. Appell oder Resignation?* Tuduv-Studien. Reihe Sprach- und Literaturwissenschaften Band 7. München: Tuduv VerlagsGmbH, 1977.
- Toller, Ernst. *Eine Jugend in Deutschland*. Amsterdam: Querido Verlag, 1933.
- Toller, Ernst. *Quer durch. Reisebilder und Reden*. Reprint. Mit einem Vorwort zur Neuherausgabe von Stephan Reinhardt. Heidelberg: Verlag Das Wunderhorn, 1978.
- Toller, Ernst. *Kritische Schriften, Reden und Reportagen*. Hg. von John M. Spalek und Wolfgang Frühwald. Wemding: Carl Hanser Verlag, 1978.
- Viesel, Hansjörg (Hg.). *Literaten an der Wand. Die Münchner Räterepublik und die Schriftsteller*. Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg, 1980.
- Viviani, Annalisa. *Das Drama des Expressionismus. Kommentar zu einer Epoche*. München: Winkler-Verlag, 1970.

Online-Verzeichnis

- Jaeckel, Stephanie. „Widerstand auf Straßenschildern (1): Reichpietschufer – Max Reichpietsch“. In: *Kreuzberger Chronik*, Juni 2001, Ausgabe 28. Online auf: <http://www.kreuzberger-chronik.de/chroniken/2001/juni/strasse.html>. Zugriff: 23. 11. 11.

Macher, Julia. *Der Beginn der Franco-Diktatur*. Beitrag in: Deutschlandradio Kultur Online, am 28. 3. 2009. Online: http://www.deutschlandradiokultur.de/der-beginn-der-franco-diktatur.932.de.html?dram:article_id=130394. Zugriff: 9. 7. 2014.

Reimers, Kirsten. *Das Bewältigen des Wirklichen: Untersuchungen zum dramatischen Schaffen zwischen den Weltkriegen*. Online: http://books.google.at/books?id=ukHE4qJhgvoC&pg=PA162&lpg=PA162&dq=hoppla,+wir+leben+auff%C3%BChrung&source=bl&ots=iVsJBFROYb&sig=ElJrjXCXLyQDIItjU5gH2LgWLFfK&hl=de&ei=dXTPTueLI-HS4QTmm_km&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=10&ved=0CF0Q6AEwCO#v=onepage&q=hoppla%2C%20wir%20leben%20auff%C3%BChrung&f=false. Zugriff: 23. 11. 2011.

Rothe, Wolfgang. *Der Expressionismus*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977. S. 295. Online über: http://books.google.at/books?id=11hHPtV-SHQC&pg=PA43&dq=expressionismus+literatur&hl=de&ei=Ej-5Tt2TOMW2hQe13qmeBw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=5&ved=0CEYQ6AEwBA#v=onepage&q=expressionismus%20literatur&f=false. Zugriff: 14. 11. 2011.

Tucholsky, Kurt. *Kritiken und Rezensionen, Gesammelte Schriften (1907-1935)*. „Ernst Toller, Quer durch“. <http://www.textlog.de/tucholsky-ernst-toller.html>. Zugriff: 21. 11. 2011.

O. A. „Gestalten eines toten Dichters – Ernst Tollers Stück aus dem KZ.“ In: *Der Spiegel*. Ausgabe Nr. 5/1947 vom 1. 2. 1947. Online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-39344163.html>. Zugriff: 3. 7. 2014.

O. A. „Ernst Toller. Literarisches Werk im Exil.“ In: *Verboten, verfolgt und exiliert. Autorenchicksale nach der Bücherverbrennung am 10. Mai 1933. Dokumentation zum Projektseminar ‚Literatur und Verfolgung ab 1933‘* als Ausstellung in der Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf vom 8. Mai bis 30. Juni 2003. Online: http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/germ2/verboten/aus/toller_werk.html. Zugriff: 26. 11. 11.

Begriffsbestimmung Dissonanz. Online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Dissonanz>. Zugriff: 30. 04. 2013.

Begriffsbestimmung *Neue Sachlichkeit 1924-1932*. Online auf: <http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/literaturge/neuesach.htm>. Zugriff: 23. 11. 2011.

Lexikon: Francisco Franco. Online: http://uni-protokolle.de/Lexikon/Francisco_Franco.html. Zugriff: 9. 7. 2014.

Anhang:

Fragenkatalog DA „Ernst Toller – Theater und/als Politik“

Wann wurde das Stück herausgebracht?

Wie viele Editionen gibt es davon?

In wie viele Sprachen wurde das Stück übersetzt?

Wie viele Rezensionen in wie vielen Sprachen?

Rezensionen positiv oder negativ? Was ist die Begründung der Kritiker?

Wie viele Aufführungen gab es?

Welcher Gattung gehört das Stück an?

Wie ist das Drama eingeteilt/aufgebaut? Ist eine Struktur vorhanden?

Ist die Exposition eindeutig?

Angaben zum Ort?

Laufen Zeit und Handlung chronologisch ab?

Gibt es einen Handlungsstrang oder mehrere?

Wie ist das Tempo im Stück? Geht es Schlag auf Schlag oder langsam dahin?
Wie schnell ist das Stück – ist es auch für „ungeübtes“ Publikum geeignet oder ausschließlich für „geübtes“?

Wird Handlung baldmöglichst klar? Wie wird die Hauptfrage/Haupthandlung erreicht?

Wird die Aufmerksamkeit des Publikums mit mehreren Spannungselementen gefesselt?
(mind. 2 Lösungsmöglichkeiten braucht Spannung – sonst wird das Ende vorhersehbar:
Esslin)

Sind die Dialoge überraschend?

Haben die Dialoge Qualität?

Ende: offen oder geschlossen?

Wer ist die Hauptfigur/wer sind die Hauptfiguren? Wer die Nebenfiguren? (plus Charakterisierung) Wie stehen sie in Verbindung zueinander?

Was ist der Beweggrund der Figuren?

Welche Bedeutung hat die Sprache für die jeweilige Figuren-Charakterisierung? Gibt die Sprache der Figuren Auskunft über den sozialen Background?

Aus welchem Milieu kommen die Figuren? Wie wird das dem Leser/Publikum klar gemacht?

Sind die Figuren in dem Stück sich durch Handlung charakterisierende Figuren?

Aus den Regieanweisungen: Sagt das Bühnenbild etwas über die Umgebung/ das Milieu der Figur aus?

Haben die Figuren einen klar gezeichneten Charakter?

Sind die Figuren interessant?

Ist die Hauptfigur so sehr Toller, dass sie seine Meinung/Botschaft über den Text zum Leser transportiert?

Was sagen Regieanweisungen über Figuren, Ort, Zeit und Handlung aus? Welche Bedeutung haben die Regieanweisungen für das Stück?

Ist eine bestimmte Symbolik aus den Regieanweisungen herauszulesen?

Setzt der Autor Symbole, Ikonen ein? Wenn ja, wie?

Sprache: Gibt es Besonderheiten in Wortwahl, Satzbau, Bildsprache, Sprachebene? Welche Bedeutung hat die Sprache für das Stück?

Wird das Publikum durch die Art der Sprache über die Umgebung des Stücks aufgeklärt?

Ist herauszulesen, ob die Handlung stilisiert oder realistisch ist?

Kommen Symbole vor? Wenn ja, in welchen Szenen und was bedeuten zum einen die Symbole selbst und zum anderen was bedeuten sie im Zusammenhang mit der Szene?

Schafft es Toller die Spannung des Stücks bis zum Schluss zu erhalten?

Ist das Drama zielführend aufgebaut? Gibt es für das Stück nicht relevante Szenen/ Passagen/ Handlungen?

Wird der Leser von dem Stück mitgerissen? Wenn ja, durch welche Mittel schafft er die emotionale Verbundenheit?

Eine Einschätzung, wieso der Autor diese Gattung für das Stück gewählt hat? Ergibt sich inhaltlich eine Begründung dafür?

Ist das Stück politisch? Welche inhaltlichen Gegebenheiten lassen auf ein politisch-motiviertes Theaterstück schließen?

Wird aktuelles Tagesgeschehen thematisiert?

Gibt es einen politischen Kontext in dem Stück?

Gibt es einen gesellschaftskritischen Kontext in dem Stück?

Gibt es Parallelen zu Tollers Leben? Wenn ja, wie flechtet Toller diese in das Stück ein?

Kernaussage des Stücks?

Für welches gesellschaftliche oder gemeinschaftliche Verhalten tritt das Drama ein?

Welche Werte, welche Ziele werden formuliert?

Ist eine Entwicklung der Hauptfigur erkennbar? Wenn ja, wie äußert sich diese? Ist es eine positive oder negative Entwicklung?

Wirkung des Stücks auf mich als Leser heute?

Ist das Stück heute noch aufführbar? Wird es noch aufgeführt?

Zusammenfassung

Ich habe mich in meiner Diplomarbeit mit drei Stücken von dem deutschen Dramatiker Ernst Toller beschäftigt: *Die Wandlung*, *Hoppla, wir leben!* und *Pastor Hall*.

Es handelt sich dabei um das erste und das letzte Werk sowie ein Stück aus der Zeit dazwischen. Anhand dieser drei Theaterstücke zeige ich wie der Autor Zeit- und Gesellschaftskritik in seinen Werken verarbeitet hat. Da Ernst Toller dabei sehr viel Autobiografisches hat einfließen lassen, bin ich auch genau auf sein Leben eingegangen.

Das Ziel der Arbeit war, zu sehen, ob in den Stücken eine thematische bzw. formale Entwicklung oder eine Veränderung im Gedankengut und der Ideologie des Autors zu finden ist. Anhand eines Fragenkatalogs habe ich die drei Theaterstücke analysiert und miteinander verglichen.

Abstract

In my thesis I compared three plays of the German writer Ernst Toller: *Die Wandlung*, *Hoppla, wir leben!* and *Pastor Hall*.

On basis of these three plays I show how the author worked up social criticism in his work. I also wrote a lot about the author's life because Ernst Toller often used his autobiography for his figures and storyline.

I wanted to know whether there is a thematic or formal development in the plays or a change in the ideas and ideology of the author. With the aid of a questionnaire I analysed the plays and checked them against each other.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Vor- und Zuname: Barbara Schaumberger-Binder
Geburtsdatum: 30. Juni 1984
Staatsangehörigkeit: Österreich

Schulbildung

Seit 2003 Diplomstudium Theater,- Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien
1999 – 2003 BORG Krems mit besonderer Berücksichtigung der musischen Ausbildung
1998 – 1999 Fachschule für Sozialberufe Langenlois
1994 – 1998 Hauptschule Fels am Wagram
1990 – 1994 Volksschule Fels am Wagram

Beruflicher Werdegang

2010 – 2013 Redakteurin für die Zeitschrift WOMAN (in den Bereichen Mode, Beauty und Gesundheit), Vertretung der Chefassistentin
2006 – 2010 Redaktionsassistentin bei der Zeitschrift WOMAN und Vertretung der Chefassistentin

Sonstige Tätigkeiten

Seit 2013 in Karenz
2003 – 2005 Geringfügige Beschäftigung bei Billa Kirchberg am Wagram
2004 Praktikum in der Sammlung Essl Klosterneuburg
2002 Praktikum in der Caritas Tagesstätte Mühlbach