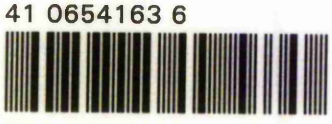
BL DIG
31/1/13

Reference
Only

Ref label

41 0654163 6



ProQuest Number: 10183879

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS
The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript
and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed,
a note will indicate the deletion.



ProQuest 10183879

Published by ProQuest LLC (2017). Copyright of the Dissertation is held by the Author.

All rights reserved.
This work is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code
Microform Edition © ProQuest LLC.

ProQuest LLC.
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106 – 1346

321563
THE NOTTINGHAM TRENT UNIVERSITY LIS
Short Loan
PH D/ACC/05
Jäger

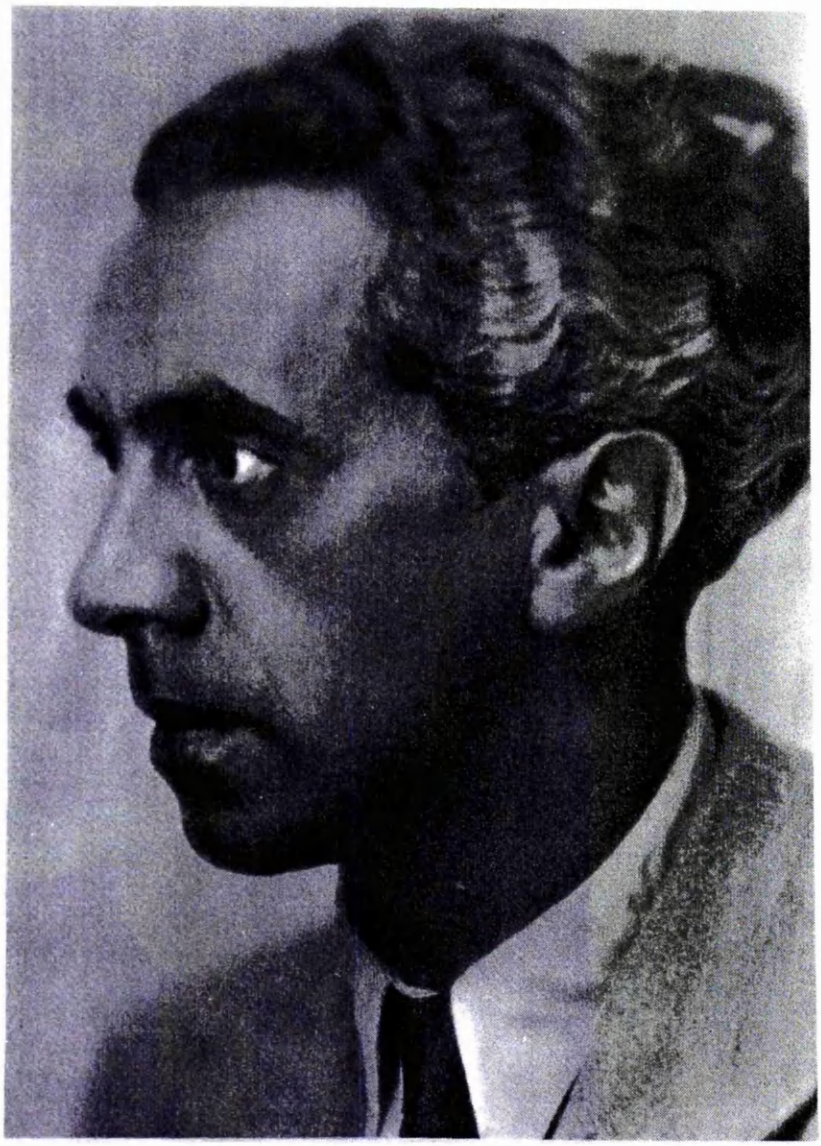
ERNST TOLLERS SPÄTE STÜCKE ALS REALISIERUNGSFORMEN DES GATTUNGSMODELLS DRAMA

ERIKA JÄGER

A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements of the Nottingham Trent University For the degree of Doctor of Philosophy

With gratitude I acknowledge the provision of a bursary from the Research Enhancement Fund of the Nottingham Trent University

August 2005



Ernst Toller Mitte der dreißiger Jahre (© Rowohlt Verlag 1983)

ERNST TOLLERS SPÄTE STÜCKE ALS REALISIERUNGSFORMEN DES GATTUNGSMODELLS DRAMA

Abstract

Mit dieser Arbeit werden neue Forschungen zu jenen Stücken Ernst Tollers (1893-1939) vorgelegt, die in seinem letzten Lebens-Jahrzehnt entstanden und noch überliefert sind, und zwar zu fünf Dramen und einem Hörspiel. Als politischer Seismograph seiner Zeit ist Toller aufs Genaueste beschrieben worden. Auch in den letzten sechs Werken wurde seine humanistische Grundhaltung als historisch-biographische Tendenz bereits von der Forschung nachgewiesen, soweit diese Stücke in die Untersuchungen einbezogen wurden. Denn weder *Feuer aus den Kesseln* (1930) noch *„Berlin – letzte Ausgabe!"* (1930), *Wunder in Amerika* (1931), *Die blinde Göttin* (1933), *Nie wieder Friede!* (1936) oder *Pastor Hall* (1938) waren große Bühnenerfolge oder sind heute auf den Spielplänen der Theater zu finden. Nur drei der sechs Arbeiten sind in der zurzeit gültigen Werkausgabe des Autors zugänglich.

Die Gründe dafür sollen nicht in der politisch-soziologischen Existenzgrundlage des Autors gesucht werden, dessen Schaffenskraft und Lebensmut angesichts des sich ungehindert über Europa ausbreitenden Faschismus' in den dreißiger Jahren nachzulassen begannen. Vielmehr wird das Problem der Rezeption der sechs Stücke in ihrem spezifisch literarisch-fiktionalen Charakter als Theaterstücke (und Hörspiel) gesehen. Die vorliegende Arbeit will einen Beitrag dazu leisten, diesen Charakter der Werke als Bestandteile einer speziellen Kunstgattung, der Dramatik, herauszuarbeiten und damit von der Bewertung des Autors zur Bewertung jedes einzelnen Stücks und des gesamten Spätwerks als dramatischer Literatur zu kommen.

Dazu wurde im zweiten Kapitel der Arbeit der Charakter von Dramatik als literarische Textsorte begründet und wurden auf der Grundlage von Manfred Pfisters Methode zur strukturellen Dramenanalyse Elemente für die Beschreibung des Dramas als künstlerische Gattung ermittelt. Danach wurden im dritten, dem Hauptkapitel der Arbeit diese Elemente als Analysekriterien zur Untersuchung der einzelnen Werke herangezogen und eine Bewertung der Stücke getroffen. Es hat sich herausgestellt, dass diese den Anspruch des Gattungsmodells Drama kaum zu erfüllen geeignet sind, da sie den Stoff in einer Art Prosa in wörtlicher Rede darstellen. Die Begründung für die Schwierigkeiten bei Verständnis und Interpretation des dramatischen Spätwerks Ernst Tollers wird also nach der vorliegenden Untersuchung in der epischen Darstellungsform dieser Stücke gesehen, mit der er versucht, den komplexen Stoff gesellschaftlicher Probleme der dreißiger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts auf der Bühne zu aktualisieren. Als in ihrem Geltungsbereich begrenzte Gesellschaftsdokumente von inzwischen nur noch historischem Wert können Ernst Tollers späte Stücke deshalb vom Publikum nur bedingt als Dramen angenommen werden und sind nur eingeschränkt in gattungsgerechten dramatischen Inszenierungen aufführbar.

Nottingham, 24.08.2005 Erika Jäger

INHALT

Einleitung:	Ernst Tollers späte Stücke als Gegenstand literaturwissenschaftlicher Untersuchung	6
1.	**Ernst Toller in den dreißiger Jahren**	17
1.1.	Autor, Themen und Stücke	17
1.2.	Stoffe und Medien	31
1.3.	Künstlerisches Konzept	45
2.	**Das Drama**	53
2.1.	Zum deutschen Drama zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit	53
2.2.	Der Gattungscharakter des Dramas	66
2.3.	Die Gattungskriterien des Dramas als Grundlage der Untersuchung	72
3.	**Ernst Tollers späte Stücke**	85
3.1.	***Feuer aus den Kesseln (1930)***	91
3.1.1.	Thema und Darstellungsabsicht	91
3.1.2.	Stoff und Gestaltung	93
3.1.3.	Zeitliche und örtliche Festlegung des Stoffs als Authentizitätsindikator	96
3.1.4.	Strukturelle Gliederung des Stoffs als Kausalitätsindikator	97
3.1.5.	Zeitlich-räumliche Fixierung der Szenen als Kontinuitätsindikator	97
3.1.6.	Außersprachliche Gestaltungsmittel von Illusion	100
3.1.7.	Merkmalpotential der Figuren als Grundlage des dramatischen Konflikts	105
3.1.8.	Szenisches Geschehen als Entwicklung des dramatischen Konflikts	111
3.1.9.	Kohärenz der Darstellung des dramatischen Geschehensverlaufs	120
3.1.10.	Realisierung des Gattungsmodells durch die Darstellung im Stück	124
3.2.	***„Berlin – letzte Ausgabe!" (1930)***	127
3.2.1.	Thema und Darstellungsabsicht	127
3.2.2.	Stoff und Gestaltung	128
3.2.3.	Zeitliche und örtliche Festlegung des Stoffs als Authentizitätsindikator	129
3.2.4.	Strukturelle Gliederung des Stoffs als Kausalitätsindikator	130
3.2.5.	Zeitlich-räumliche Fixierung der Szenen als Kontinuitätsindikator	131
3.2.6.	Außersprachliche Gestaltungsmittel von Illusion	131
3.2.7.	Merkmalpotential der Figuren als Grundlage des dramatischen Konflikts	135
3.2.8.	Szenisches Geschehen als Entwicklung des dramatischen Konflikts	137
3.2.9.	Kohärenz der Darstellung des dramatischen Geschehensverlaufs	155
3.2.10.	Realisierung des Gattungsmodells durch die Darstellung im Stück	159
3.3.	***Wunder in Amerika (1931 gemeinsam mit Hermann Kesten)***	162
3.3.1.	Thema und Darstellungsabsicht	162
3.3.2.	Stoff und Gestaltung	163
3.3.3.	Zeitliche und örtliche Festlegung des Stoffs als Authentizitätsindikator	165
3.3.4.	Strukturelle Gliederung des Stoffs als Kausalitätsindikator	165
3.3.5.	Zeitlich-räumliche Fixierung der Szenen als Kontinuitätsindikator	166
3.3.6.	Außersprachliche Gestaltungsmittel von Illusion	167
3.3.7.	Merkmalpotential der Figuren als Grundlage des dramatischen Konflikts	169
3.3.8.	Szenisches Geschehen als Entwicklung des dramatischen Konflikts	170
3.3.9.	Kohärenz der Darstellung des dramatischen Geschehensverlaufs	181
3.3.10.	Realisierung des Gattungsmodells durch die Darstellung im Stück	183

3.4.	***Die blinde Göttin (1933)***	185
3.4.1.	Thema und Darstellungsabsicht	185
3.4.2.	Stoff und Gestaltung	186
3.4.3.	Zeitliche und örtliche Festlegung des Stoffs als Authentizitätsindikator	189
3.4.4.	Strukturelle Gliederung des Stoffs als Kausalitätsindikator	189
3.4.5.	Zeitlich-räumliche Fixierung der Szenen als Kontinuitätsindikator	189
3.4.6.	Außersprachliche Gestaltungsmittel von Illusion	191
3.4.7.	Merkmalpotential der Figuren als Grundlage des dramatischen Konflikts	195
3.4.8.	Szenisches Geschehen als Entwicklung des dramatischen Konflikts	200
3.4.9.	Kohärenz der Darstellung des dramatischen Geschehensverlaufs	203
3.4.10.	Realisierung des Gattungsmodells durch die Darstellung im Stück	203
3.5.	***Nie wieder Friede! (1936)***	208
3.5.1.	Thema und Darstellungsabsicht	208
3.5.2.	Stoff und Gestaltung	209
3.5.3.	Zeitliche und örtliche Festlegung des Stoffs als Authentizitätsindikator	210
3.5.4.	Strukturelle Gliederung des Stoffs als Kausalitätsindikator	211
3.5.5.	Zeitlich-räumliche Fixierung der Szenen als Kontinuitätsindikator	212
3.5.6.	Außersprachliche Gestaltungsmittel von Illusion	213
3.5.7.	Merkmalpotential der Figuren als Grundlage des dramatischen Konflikts	215
3.5.8.	Szenisches Geschehen als Entwicklung des dramatischen Konflikts	225
3.5.9.	Kohärenz der Darstellung des dramatischen Geschehensverlaufs	228
3.5.10.	Realisierung des Gattungsmodells durch die Darstellung im Stück	228
3.6.	***Pastor Hall (1938)***	231
3.6.1.	Thema und Darstellungsabsicht	231
3.6.2.	Stoff und Gestaltung	232
3.6.3.	Zeitliche und örtliche Festlegung des Stoffs als Authentizitätsindikator	233
3.6.4.	Strukturelle Gliederung des Stoffs als Kausalitätsindikator	233
3.6.5.	Zeitlich-räumliche Fixierung der Szenen als Kontinuitätsindikator	233
3.6.6.	Außersprachliche Gestaltungsmittel von Illusion	234
3.6.7.	Merkmalpotential der Figuren als Grundlage des dramatischen Konflikts	239
3.6.8.	Szenisches Geschehen als Entwicklung des dramatischen Konflikts	247
3.6.9.	Kohärenz der Darstellung des dramatischen Geschehensverlaufs	250
3.6.10.	Realisierung des Gattungsmodells durch die Darstellung im Stück	251
4.	**Die Realisierung des Gattungsmodells Drama in Ernst Tollers späten Stücken**	254
	Literaturverzeichnis	272

Ernst Tollers späte Stücke als Gegenstand literaturwissenschaftlicher Untersuchung

Die älteste Dissertation zum Thema aus dem Jahre 1945 schätzt den Autor Ernst Toller folgendermaßen ein: „Toller was one of the most successful and most widely translated German dramatists of the epoch immediately following the First World War. He was also in all probability the most misunderstood."[1] Fünfundfünfzig Jahre später wird sein Schaffen in der jüngsten Dissertation aus dem Jahre 2000 ganz ähnlich beurteilt: „Die Aktualität seiner Stücke begründete seinen Erfolg, doch stellt sie auch ein Problem dar, da durch die Zeitfragen erkenntniskritische Züge, die thematische und dramaturgische Innovationskraft, die vielschichtige Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Phänomenen der Zeit verdeckt werden. Dies wirkt bis in das heutige Bild des Schriftstellers Toller nach."[2]

Ernst Toller hat sechzehn Stücke hinterlassen (die zwei Hörspiele[3] und sein Puppenspiel[4] eingerechnet). Eigentlich existieren auch noch drei Massenspiele,[5] die von der Forschung allerdings nicht zur Gattung Drama hinzugezählt und deshalb nicht in die Untersuchungen der Schauspiele einbezogen werden. Aus dem Nachlass des Autors sind darüber hinaus ein dramatischer Entwurf[6] und vier Drehbuch-Projekte[7] erhalten. Toller hat in den verschiedensten Genres veröffentlicht. Von dem begnadeten Redner existieren neben den Stücken mehrere Bände Gedichte,[8] Tagebuchaufzeichnungen, Reden, Briefe, Reiseberichte sowie zahlreiche politische Aufsätze. In seinem gesamten literarischen Werk hat er konsequent das Anliegen verfolgt, auf soziale Missstände aufmerksam zu machen, zum Nachdenken über deren Behebung anzuregen und in der Konsequenz den Einzelnen zu gesellschaftlichem Handeln zu ermutigen.

Die deutlichste Möglichkeit, die „aufwühlendsten, den ganzen Menschen erfassenden ideelichen Kämpfe" darzustellen,[9] fand er in seinen Schauspielen. Dass sie das öffentlichkeitswirksamste Genre seines Werks bilden, wird nicht allein an den Auflagen der Buchausgaben deutlich, sondern auch an der Zahl der Bühnenaufführungen und ihrem Echo in der Presse. Mit ihnen avancierte Ernst Toller zu einem der bedeutendsten Autoren

---

[1] Willibrand 1945, S. 5
[2] Reimers 2000, S. 12
[3] *„Berlin – letzte Ausgabe!"* 1930 und *Indizien* 1932
[4] *Die Rache des verhöhnten Liebhabers oder Frauenlist und Männerlist.* Ein galantes Puppenspiel in zwei Akten frei nach einer Geschichte des Kardinals Bandello 1925
[5] *Bilder aus der großen französischen Revolution. Massenspiel* für das 25. Gewerkschaftsfest in Leipzig am 6. August 1922; *Krieg und Frieden. Massenspiel* für das 26. Gewerkschaftsfest in Leipzig am 7. August 1923; *Erwachen! Massenschauspiel für das werktätige Volk zu Wasser und zu Lande* für das 27. Gewerkschaftsfest in Leipzig am 3. Juli 1924 und die erste Arbeiterkulturwoche vom 2.-6. August 1924
[6] *Berlin 1919. Massendrama* (Fragment mit Erwin Piscator) 1926
[7] *Menschen hinter Gittern.* (Drehbuch mit Walter Hasenclever) 1930, *Der Weg nach Indien. Das Epos vom Suezkanal* (Drehbuchentwurf) im Nachlass, *Betsy James* (später *Lola Montez* Drehbuchentwurf) im Nachlass, *Heavenly Sinners. Comedy* (Drehbuchentwurf mit Sidney Kaufman) im Nachlass; siehe Spalek/Willard 1989, S. 1734
[8] *Der Tag des Proletariats. Ein Chorwerk* 1920, *Gedichte der Gefangenen. Ein Sonettenkreis* 1921, *Das Schwalbenbuch. Lyrik* 1924, *Vormorgen. Lyrik* 1924 und unveröffentlichte Gedichte: Jordan 2000.
[9] E. T.: An den Regisseur, S. 38 f.

der Weimarer Republik, der als „gefeierter deutscher Kampfdramatiker“[10] eine weit über Deutschland hinausreichende Popularität erlangte.

Tollers vom Geist individueller und gesellschaftlicher Erneuerung getragene Stücke wurden in den zwanziger Jahren von progressiven Positionen verpflichteten Regisseuren wie Erwin Piscator äußerst effektvoll für die Bühne inszeniert. Vor allem sechs der in den Jahren 1918 bis 1929 entstandenen Schauspiele hatten einen breiten Publikumserfolg: *Die Wandlung* von 1919, *Masse – Mensch* von 1921, *Die Maschinenstürmer* von 1922, *Der deutsche Hinkemann* von 1923, *Der entfesselte Wotan* von 1923 und *Hoppla, wir leben!* von 1927. Diese gelten allgemein als seine bedeutendsten Werke, als jene Stücke, in denen sich sein literarisches Credo herausgebildet und entfaltet hat. Sie sind bereits seit den zwanziger Jahren Gegenstand intensiver und kontroverser Auseinandersetzung der Kritik und der Literaturwissenschaft.[11] Über siebzig Aufsätze, Dissertationen und Monographien[12] widmen sich Tollers Frühwerk, das mit dem letzten im Gefängnis entstandenen Stück *Der entfesselte Wotan* als eigentlich abgeschlossen betrachtet wird.

„Tollers Jahre in Freiheit während der Weimarer Republik bildeten den Zenit seines Ruhmes und seiner Laufbahn in Deutschland. Trotzdem ist ihnen bisher weniger Aufmerksamkeit geschenkt worden als irgendeinem seiner anderen Lebensabschnitte. Es gibt [... keine] zusammenfassende Analyse seines literarischen Werks, das trotz gelegentlicher Versuche, einzelne Stücke zu retten, bisher weitgehend vernachlässigt worden ist“[13], stellt Richard Dove in seiner Biographie des Autors fest. So wird *Hoppla, wir leben!* zwar wegen seines Erwin Piscator geschuldeten Bühnenerfolgs gewöhnlich noch in die Untersuchungen des Frühwerks mit einbezogen, das darauffolgende Radiostück *„Berlin – letzte Ausgabe!“* aber taucht schon nicht mehr in der Forschung auf. Die in Freiheit verfassten Dramen blieben weitgehend erfolglos: „Als *Hoppla* in Berlin von Erwin Piscator inszeniert wurde, stand eher die Inszenierung als das Stück im Mittelpunkt des Interesses. *Bourgeois bleibt Bourgeois*, angekündigt als eines der Theaterereignisse des Jahres 1929, erwies sich als vollkommener Flop.[14] Und *Feuer aus den Kesseln* bekam zwar gute Kritiken, war aber an den Theaterkassen ein Misserfolg.“[15]

---

[10] Mehring 1952, S. 155 f.
[11] Beispielhaft: Chong 1998
[12] Spalek 1968
[13] Dove 1993, S. 165
[14] Kesten 1957, S. 188: „Man erwartete allgemein einen Triumph, die Vorlage von Molière war herrlich, der Text von Toller und Hasenclever hochhumoristisch, meine Chansons recht hübsch gereimt, die Musik von Friedrich Holländer schlagkräftig, die Regie von Granowsky nur mit Shakespeare oder Granowsky vergleichbar, Pallenberg und der neuentdeckte kleine Komiker aus Hamburg sehr komisch, die Hesterberg verführerisch. Das Publikum schien dankbar und begeistert. Die Presse am anderen Tag war vernichtend. Alle Kritiker zerrissen alle und alles, und so schlagend, daß wenigstens ich restlos von ihrem Urteil überzeugt war.“
[15] Dove 1993, S. 166

„*Hoppla, wir leben!* ist Tollers letzter großer Theatererfolg in Deutschland", urteilt auch Alo Allkemper in einem der jüngsten Aufsätze über den Dramatiker, „1929 wird seine mit Hermann Kesten und Walter Hasenclever verfasste Komödie *Bourgeois bleibt Bourgeois* (der Text gilt als verschollen), 1930 sein Revolutions- und Justizstück *Feuer aus den Kesseln* über den Matrosenaufstand von 1917 in Berlin uraufgeführt; mit Hermann Kesten schreibt er 1931 das Schauspiel *Wunder in Amerika*, 1932 hat sein Drama *Die blinde Göttin* in Wien Premiere. [...] Der Erfolg dieser Stücke war gering."[16]

Nach 1933 hat Ernst Toller im Exil nur noch zwei Theaterstücke fertigstellen können, die Komödie *Nie wieder Friede!* und das Schauspiel *Pastor Hall*. Diese kamen 1936 in London bzw. 1939 in New York zur Aufführung, denn Toller partizipierte noch immer von seinem Ruhm als „Deutschlands bekanntester Dramatiker, dessen Bühnenerfolge die seiner Stücke schreibenden Kollegen – wie Georg Kaiser, Carl Sternheim und Bertolt Brecht – weit übertrafen. Und zwar gilt das vor allem für das Ausland, wo man sich vor allem an die Inhalte seiner Stücke hielt, deren sprachliche Schwächen in den Übersetzungen oft nicht so deutlich wurden."[17]

Dass diese vermeintlich sprachlichen Schwächen gerade in den letzten Schauspielen durchaus deutlich wurden, zeigt Tollers Briefwechsel mit seinem amerikanischen Agenten Barret H. Clark, dem Vorstand des Dramatists Play Service Inc., seinem guten Freund, der das Schauspiel *Pastor Hall* mit der Begründung zurückgewiesen hatte: „certain things that Germans would say and English-speaking people would either not say or say differently".[18] Diese ‚Dinge' waren sicherlich nicht der Übersetzungsleistung Stephen Spenders anzulasten, da die Amerikaner, wie Thorsten Unger in seinem Aufsatz über *Pastor Hall* vorsichtig bemerkt, überhaupt Schwierigkeiten mit der Idiomatik des Dramas gehabt hätten, mit den sozialen Konventionen, mit humorvoll gemeinten Wendungen und weiteren Einzelheiten, die ein von Toller eigens eingeholtes Gutachten auflistet, so dass er selbst sowohl das Stück und vor allem dessen Schluss noch einmal umschrieb als auch eine Überarbeitung der Übersetzung durch Hugh Hunt veranlasste.[19]

Sprachliche Schwächen können also nicht als Grund für das Scheitern der späten Stücke angesehen werden. Häufig führen Kritik und Forschungsliteratur es auch auf Tollers veränderten Sprachduktus unter gleichzeitigem Verweilen in einer unverändert idealistischen Geisteshaltung zurück: „Ein neuer Stil macht sich schon in den ‚Maschinenstürmern' bemerkbar. Es ist ein Stil, der, wie Toller später definiert, ‚gesättigt ist von Realität, und der doch die Idee als Fundament trägt. Erlebnis und Distanz binden

[16] Allkemper 2000, S. 231
[17] Hermand 1981, S. 6
[18] Clark 1938
[19] Unger 1996, S. 291

sich wieder.' So rückt das Dokumentarische in jene Lücke, die das verblassende Revolutionserlebnis hinterlässt. Dennoch vollzieht sich die Objektivierung auf dem Erlebnishintergrund der Revolution, der an den entscheidenden Punkten eben doch nicht (durch eine weltanschauliche Umkehr von idealistischen Positionen zur materialistischen Geschichtsinterpretation) neu gedeutet wird."[20]

Was Alfred Klein hier im Duktus der marxistisch-leninistischen Literaturwissenschaft feststellt, entspricht der allgemeinen Forschungsmeinung: „Der Grund, weshalb Toller nicht zu einem neuen Realitätsverhältnis vordringen kann, liegt in einem bürgerlichen Dichtungsbegriff, der moralische Integrität immer nur gesinnungsethisch versteht", übersetzt Thomas Bütow die gleiche These in ein liberaleres Vokabular;[21] „his obvious metaphysical limitations", nennt William Anthony Willibrand die vermeintlich schöpferische Schwäche Tollers.[22] „Gedanklich bringen diese Jahre [nach 1933] nichts Neues mehr", befindet Carel ter Haar;[23] „mangelnde künstlerische Umsetzung gesellschaftlicher Widersprüche in dramatische Konflikte" wirft Hans Marnette dem Autor vor.

„Die Gründe dafür, weshalb Toller einem so starken Einfluß eines bürgerlichen Dichtungsbegriffs unterlag, weshalb er nicht, wie Brecht, von seinen marxistischen Studien zu einem Epischen Theater geführt wurde – wozu er doch in den ‚Maschinenstürmern' auf dem besten Wege war –, konnten in dieser Arbeit noch nicht gefunden werden",[24] muss Thomas Bütow allerdings die Ergebnislosigkeit dieses seines Ansatzes resümieren. Auch andere Forschungsergebnisse bescheiden sich mit der Auflistung unbefriedigender Dramenanalyse-Befunde des eigentlich als klarsichtig bewunderten Autors: „Verarmung der dramatischen Handlung" moniert Hans Marnette, „Stagnation, epische Breite und Zustandsschilderungen an Stelle dramatischer Aktionen".[25] Martin Reso konstatiert, Toller habe die „Gesetzmäßigkeiten des Aufbaus und der Fabelführung mißachtet", so „daß er Zustände malte, deklamierte, pathetisch leitartikelte und wenig Handlung gab" und seine dramatischen Figuren „steif und konventionell wirken, papierenen glichen und symbolischen Charakter trugen."[26]

Der Widerspruch zwischen der ‚Befangenheit' des Autors in einem vermeintlich bürgerlichen Dichtungsbegriff und Tollers eigenem Bekenntnis zu einer neuen, progressiven, der ‚proletarischen' Kunst ist dabei nicht berücksichtigt worden: „Ich

[20] Klein 1981, S. 61
[21] Bütow 1975, S. 401
[22] Willibrand 1945, S. 119
[23] ter Haar 1977, S. 181
[24] Bütow 1975, S. 401
[25] Marnette 1963, S. 388
[26] Reso 1957, S. 293

verstehe – in groben Umrissen – unter ‚proletarischer Kunst': die Gestaltung der ewig menschlichen und menschheitlichen Probleme, die in der Seele des erwachten Proletariers neu erlebt werden. Lebensform, Charakter, dumpfer Trieb, bewußte Sehnsucht des proletarischen Menschen und der proletarischen Massen geben dem Erlebnis, also auch dem Kunstwerk eigne Züge und Form. Indessen – ich sehe meine Grenzen und weiß, daß ich nur Primitives schaffen kann, einer der unzählichen Vorläufer bin, die alle zusammen Land sind, wenn auch nur Brachland. Wirkliche proletarische Kunst kann nur wachsen, wenn proletarische Kultur d a ist. Reife Epochen einer Kultur zeugen klassische Werke. [...] Natürlich ist Kunst im L e t z t e n klassenlos und deshalb der Begriff ‚proletarische Kunst' unscharf, streng genommen sogar eine Antinomie."[27]

Ein Vergleich der Abschnitte 1.3. dieser Arbeit, *Künstlerisches Konzept*, und 2.1., *Zum deutschen Drama zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit*, zeigt, dass diese Vorstellungen Ernst Tollers von einer neuen, ‚proletarischen' Dramatik denen Brechts vom epischen Theater weitgehend entsprechen. Brecht schreibt: „So sind die sinngemäßen Gruppierungen auf unserem Theater nicht ‚rein ästhetische' Erscheinungen, Effekte, formale Schönheit gebend. Sie gehören zu einem Theater der großen Gegenstände für die neue Gesellschaft und können ohne tiefes Verständnis und leidenschaftliches Bejahen der neuen großen Ordnung der menschlichen Beziehungen nicht erreicht werden."[28] Analog dazu verlangt Toller: „Kunst hat nicht einen ästhetischen, Kunst hat einen moralischen Charakter. Der Künstler ist verantwortlich für die Werte der Kultur. Es ist seine Aufgabe, das spontane Gefühl für Menschlichkeit, Freiheit, Gerechtigkeit und Schönheit zu erwecken und zu vertiefen."[29]

Ernst Tollers Verständnis von progressiver, zeitlos moderner Kunst gründet sich nun zwar auf moralische Integrität, widerspricht aber gerade deswegen Bütows ‚bürgerlichem' Dichtungsbegriff. ‚Gesinnungsethik' bildet für den Autor nicht nur Anlass zu eigener dramatischer Gestaltung, sondern das ewige Thema der Kunst. Toller nimmt die Geschichte der Dramatik so wahr, dass auch „den Dichtern der griechischen Antike, Dante, dem jungen Schiller, dem jungen Goethe, Kleist, Büchner [... eine] bürgerliche Gesinnung als wohlumrissene Tendenz"[30] eigen gewesen sind. Deren Werke betrachtete er jedoch als „klassisch", während er die Unzulänglichkeiten aktueller, auch eigener Stücke durchaus bedauerte: „Die Frage nach der formalen Kraft des neuen Dramas darf nicht übersehen werden, aber wie schwer ist es in unserer Zeit der Zertrümmerung ästhetischer Gesetze, da

[27] E. T.: An Kurt Wolff, S. 325
[28] Brecht 1993, S. 284
[29] E. T.: Unser Kampf, S. 208
[30] E. T.: Soll das Drama, S. 117

alte Werte und Normen ihre bindende Gültigkeit verloren haben, über Neues, Problematisches, Urteile zu fällen. Wir wissen, daß wir keine klassische Kunst schaffen."[31]

Die ethische Gesinnung des Autors selbst stellt demzufolge nicht das Problem der gestalterischen Schwäche seiner späten Dramen dar, genausowenig wie die von Hans Marnette festgestellte „bei Toller hervortretende falsche Auffassung, daß Politiker und Künstler miteinander unvereinbar seien".[32] Denn eine solche Begründung ist nicht nur aussagelos für den Befund einer Dramenanalyse und die Wirkung der Stücke auf den Rezipienten, sondern sie steht auch der von Toller selbst immer wieder beschworenen Einheit beider Status entgegen: „Ein Politiker, der kein Dichter ist, ist auch kein Politiker, und es ist ein Wahn unseres unpolitischen deutschen Volkes, daß man ohne solche dichterische Kraft irgend etwas in der Welt erreichen kann. Ein Dichter ist kein Phantast, sondern ein Dichter ist der Seher des Zukünftigen."[33]

Der Autor bekennt sich zu einem Selbstverständnis als politischer Schriftsteller: „Wir Sozialisten sagen, unsere Idee ist die größere, und diese Idee müssen wir künstlerisch ausdrücken. [...] Wenn Sie meinen, dass ich keine Ahnung habe, können Sie mich widerlegen; ich versuche durch meine Arbeit, durch mein Leben und durch mein Werk die Richtigkeit dessen, was ich sage, zu erweisen."[34] Das führt die von der Forschung immer wieder vertretene Bütowsche Idee, „vernunftsethische politische" und „gesinnungsethische dichterische" Ansichten des Autors[35] gegeneinander ins Feld zu führen, von vornherein ad absurdum. Zumal die Verfechter dieser Idee keine Erklärung dafür geben, w i e s o eine spezifisch definierte ethische Haltung Voraussetzung für die Qualität von Dramen sein und eine Begründung für deren Erfolg oder Misserfolg bieten soll. Die Art des Zusammenhangs zwischen ethischer Gesinnung und künstlerischem Schaffen hatte Toller selbst so dargelegt: „Der Künstler steht lebendig hinter dem Werk, in ihm wirkt ein Gesamt von Empfindungen, von Lebensanschauungen, von Betrachtungsarten, von Erkenntnissen; dieses Gesamt kommt in seinem Kunstwerk zum Ausdruck, und dieses Gesamt nennen wir Gesinnung."[36]

In dieser künstlerischen Haltung würdigt Andreas Lixl das besondere Verdienst des Autors: „Es gehört zu den größten Leistungen Tollers und seiner Literatur, die Tragödie dieser inneren Aushöhlung der Demokratie durch ihr feindliche deutschnationale Hegemonievorstellungen erfaßt zu haben und das Theater als Forum eines sozialistischen

[31] E. T.: Arbeiten, S. 147
[32] Marnette 1963, S. 376
[33] Protokoll, S. 70
[34] E. T.: Rede 1927, S. 1077
[35] Bütow 1975, S. 401
[36] E. T.: Rede 1927, S. 1077

Tribunals dem Geist einer neuen Gerechtigkeit verfügbar zu halten."[37] Den dramenschriftstellerischen und politischen Aspekt also nicht explizit gegeneinander auszuspielen, sondern miteinander ins Verhältnis zu setzen, ist eine ebenfalls verbreitete, zuletzt von Kirsten Reimers verfolgte Richtung der Forschung. Die Autorin weist in ihrer Arbeit auf das auffällige Missverhältnis bei der Bewertung der Dramen hin und lässt damit einen originellen Ansatz für die Untersuchung der späten Stücke erwarten: „Dagegen werden die Veröffentlichungen der Weimarer Zeit und besonders diejenigen aus dem Exil vernachlässigt. Dadurch entsteht ein verzerrtes Bild des Schriftstellers Ernst Toller, der auf diese Weise immer wieder auf seine frühen Arbeiten reduziert und an ihnen gemessen wird".[38]

Allerdings verfällt auch Reimers in das vorherrschende Muster der Überbewertung der politisch-ideologischen Motivation ihres Autors, die den künstlerischen Aspekt dramatischer Darstellung völlig außer Acht lässt: „Wie sich Tollers Bild der Gesellschaft verändert und wie sich seine Einschätzung hinsichtlich aller Widerstände und Möglichkeiten sozialer und politischer Umgestaltung wandelt, wird in dieser Arbeit untersucht."[39] Das heißt, Reimers beschreibt den sorgfältig recherchierten historischen Bezug des gewählten gesellschaftspolitischen Stoffs der Stücke sowie dessen darstellerische Akzentuierung in der Figurengestaltung und setzt ihn zu Tollers Weltanschauung in Beziehung, so dass man eine Übereinstimmung seiner politischen und im Drama dargestellten Positionen feststellen kann. Was aber ist damit gewonnen? Selbst wenn Reimers die späten Dramen Ernst Tollers zum Teil erstmalig oder mit größerer Akribie beschreibt, bietet ihr Vorgehen keine weiterführende Erkenntnis.

Auf die zu Recht so oft gestellte Frage: „Warum wurden Tollers Werke vielfach abgelehnt und mißverstanden?"[40] wusste auch Toller selbst keine Antwort: „Ich bin verwundert über die Verständnislosigkeit der Kritik. Ich habe von allen Kritiken, die ich bisher sah, nicht einen Kritiker gefunden, der das Wesen des Dramas in seinem Kern erfaßt hat."[41] Martin Reso mutmaßt dazu: „Was verlangten die politischen Kritiker? Sie wollten, dass das Stück eine Orientierung für den Zuschauer gebe, daß es Gebrauchsanweisungen enthalte. Das konnte kein Dichter geben, wenn er dichten wollte. Tat er es, betrieb er Propaganda, schrieb für die Agit-Prop-Bühne. Dazu war Toller nicht imstande."[42] Beide Aussagen sind falsch. Stücke, die für den Zuschauer Orientierung geben und deshalb der Agit-Prop-Bühne dienen, sind keine reine Propaganda, da sie als von einem Autor bewusst gestaltete

[37] Lixl 1986, S. 217
[38] Reimers 2000, S. 18
[39] Reimers 2000, S. 19
[40] Reso 1957, S. 283
[41] E. T.: An den Regisseur, S. 38 f.
[42] Reso 1957, S. 283

Fiktion immer noch künstlerischen Gattungscharakter tragen. „Worin unterscheidet sich Kunst-Wirkung von der Wirkung einer Versammlungsrede?“ erläutert Ernst Toller: „Eine Versammlungsrede macht im besten Falle dem Hörer ein Problem ‚verständlich‘, ‚bildet‘ ihn. (Hat Bildung den Weltkrieg verhindert?) Kunst erreicht mehr als den Verstand, sie verankert sein Gefühl. Sie gibt dem verankerten Gefühl geistige Legitimation. Ich glaube darum, dass ein Künstler nicht Thesen begründen, sondern Beispiele gestalten soll.“[43]

Ernst Toller hat diesen Unterschied nicht nur theoretisch benannt, sondern auch praktisch genutzt. So war er ein außerordentlich erfolgreicher Versammlungsredner, der durchaus politische Propaganda zu betreiben imstande war: „Er spricht klar, noch beherrscht mit einem leisen Beleidigtsein, mit jener nervigen Eleganz, die durch seine Bewegungen sensibel vibriert. Und dann bricht er aus und schleudert eine rasende Anklage gegen alles, was Krieg heißt, in den trüben Septemberhimmel Leipzigs, über die graue, unübersehbare Masse von sächsischen Arbeiterköpfen. Dieser ist der wortgewordene Wille der Massen, dieser ist die Anklage gewordene Klage des Leipziger Industriekulis, dies ist ein Ereignis! Die alte wortlose Arbeitersehnsucht verwandelt Ernst Toller in Ausdruck, in Sätze, in Worte, und in der Glut seines Mundes werden die Worte zur sprungbereiten Wut der Ausgebeuteten. […] Er weint, er ist erschüttert, und er erschüttert die Masse.“[44]

Beim gleichen Anlass, zu den Leipziger Gewerkschaftsfesten 1922, 1923 und 1924, bewies er sein Talent als Verfasser erfolgreicher Agit-Prop-Schauspiele: *Bilder aus der großen französischen Revolution*, *Krieg und Frieden* und *Erwachen! Massenschauspiel für das werktätige Volk zu Wasser und zu Lande* tragen diesen Charakter. Ernst Toller hatte diese Spiele im Auftrag des Leipziger Arbeiter-Bildungs-Instituts geschrieben. „Tollers Bilder sind voll Wucht und Leben“, schrieb die Presse über das Ereignis 1922. Bedeutsame Ereignisse aus der Geschichte der Arbeiterbewegung wurden von Tausenden Arbeitern für Zigtausende Arbeiter aufgeführt: „Die Darsteller sind mit Leib und Seele in ihren Rollen, sie sind mit dem Herzen bei ihrem Spiel […], das ihnen ein Sinnbild der Kämpfe ihrer Klasse ist, darin sie selber stehen. […] Alles in allem ist ein großes Werk gelungen, ein großer, erhebender Eindruck vermittelt worden.“[45]

Toller hatte nicht nur Erfolg auf diesem Feld, sondern auch eine durchdachte Begründung für seine gestalterische Lösung: „Der Proletarier ist in höherem Maße als der Bürger von Trieben bewegt. Aber auch in höherem Maße zu beeinflussen. Zu beeinflussen nur durch eine Kunst, die sein Leben, sein wirkliches Leben gestaltet. Er muß sich sehen, sich in seiner seelischen Roheit, seiner Vergewaltigungsgier, seiner Hilflosigkeit, seiner

[43] E. T.: Arbeiten, S. 148
[44] Weisenborn 1947, S. 7 [über E. T.s Rede zum Gedenken an die Kriegstoten vom 3. August 1924]
[45] H. B. 1922, S. 141 f.

Schwäche, seiner Feigheit, seiner Verzagtheit, seiner Untreue gegen sich und die Sache, sich in seinem Mute, seiner heroischen Haltung, seinem Traum. [...] Ecce Proletarier! Dieses Gefühl muß ihn erschüttern, wenn das Kunstwerk ihn ergreifen soll. Und er muß lernen, Feste zu feiern. Wenn wir durch unsere Arbeit seine seelischen und geistigen Kräfte nicht entfalten, nicht jene feinen, verästelten Beziehungen schaffen, die die Menschen an eine Idee, ein Werk binden, dann werden wir wohl Parteigruppen züchten, nie aber Gemeinschaften sehen."[46]

Darüber hinaus stimmt auch Resos Vermutung nicht, dass die Kritiker als politische Interpreten an Tollers Schauspielen ‚eine Orientierung für den Zuschauer' vermisst hätten. Gerade diese wird ja in hohem Maße gegeben. Und das gesellschaftspolitische Anliegen der Stücke wurde durchaus nicht missverstanden: „Freilich wird den Künstler, der sein Werk mit politischen Hypotheken belastet, der Zuhörer zuvörderst nach seiner politischen Einstellung beurteilen und unter Umständen verurteilen. [...] Gewiß ist er nicht der einzige deutsche Dichter, der es getan hat: revolutionärer als ‚Masse – Mensch' oder ‚Hinkemann' sind die Jugenddramen Friedrich Schillers, die ‚Räuber' und ‚Kabale und Liebe': sie vertieren den Feind, während Toller ihn nur nicht beseelt. Dennoch wirkt Toller aufreizender, weil er an unsere Not rührt und weil wir, vielleicht irrtümlicherweise, verderbliche politische und soziale Wirkungen seiner Botschaft überall zu sehen und zu spüren meinen. Trotzdem müssen wir versuchen, zu ruhiger philosophisch-ästhetischer Wertung vorzudringen; ließen wir politischer Leidenschaft das Wort, so wäre es bald und für immer um alle Kunst geschehen. [...] Für die künstlerische Beurteilung eines Dichters ist freilich die politische und philosophische Einstellung an und für sich gleichgültig: nicht was er will, sondern was er kann, entscheidet."[47]

Die Kritik erwartete also keineswegs ‚Gebrauchsanweisungen' von Tollers Dramen: „Mich bedrückte die Spannung zwischen erlittenem Anspruch und hilfloser Sprache. Dies wiederholte sich in den Dramen, die auf der Festung Niederschönenfeld entstanden (‚Masse Mensch', ‚Die Maschinenstürmer', ‚Der deutsche Hinkemann', ‚Der entfesselte Wotan'). Die Ideen, die sie verfochten, sind geblieben (nicht selten geschunden und verraten), die Sprache freilich ist in ihrer expressiven Gestik, ihrem ausholenden Pathos schlimm gealtert. [...] Sein schönes, schmales Gesicht muß den Zuhörern wie eine Flamme erscheinen – aber was er geschrieben hatte, seine Stücke, seine Gedichte, wurde kaum mehr gelesen. Die Zeit redete anders, über ihn hinweg. Seine Ohnmacht war auch die seiner Sprache."[48]

[46] E. T.: An K., S. 182
[47] Endres 1924, S.497 ff.
[48] Härtling 1978

Doch Tollers Ausdrucksvermögen kann den Misserfolg der späten Dramen kaum erklären, denn seine Sprache hatte sich ja in diesen Werken längst von einem expressiven zu einem sachlichen Duktus gewandelt. Und gerade sie hatten weit weniger Erfolg als die frühen expressionistischen: „Die Tragik beginnt da, wo noble Gesinnung, lautere Menschlichkeit, wo ein über jeden Zweifel erhabenes Täter- und Märtyrertum vergeblich zum großen Werk drängt und die schwächlichen Zeugnisse einer dem tätigen Dasein nicht gleichwertigen Formkraft ein Heldenleben eher in Frage stellen als es zu bestätigen."[49] Als Gründe für diesen vermeintlichen Mangel an ‚Formkraft' stellen sich im Abschnitt 1.3. dieser Arbeit, *Künstlerisches Konzept*, die von Toller bewusst angewandten Prinzipien zur Gestaltung zeitgemäßer Schauspiele heraus, die er zuerst in den ‚proletarischen Dramen' des Expressionismus sah und später neutraler ‚politische Dichtung' nannte.[50]

Die Beantwortung der Frage, wie der ausbleibende Erfolg der späten Stücke Ernst Tollers in der zeitgenössischen und gegenwärtigen Rezeption werkbezogen begründet werden kann, stellt sich also dieser Untersuchung als Aufgabe. Dazu wurde die Beschreibung von Tollers weltanschaulichen Positionen im Verhältnis zu den von diesen bestimmten inhaltlichen Anliegen der jeweiligen Schauspiele auf das Kapitel 1. dieser Arbeit, *Ernst Toller in den dreißiger Jahren*, konzentriert und von einer Bewertung seiner angeblichen sprachlichen Schwäche oder auch seiner psychologisch interpretierten poetischen Prädisposition[51] Abstand genommen.

Einen produktiven Ansatz für die Erarbeitung eines werkbezogenen Bewertungsmaßstabs bot Hans Marnettes Forderung, die in seiner Untersuchung „angewandte Methode der Konflikt-Analyse [im Drama] auf ihren methodologischen Wert hin zu überprüfen und bei entsprechendem Ergebnis weiterzuentwickeln".[52] Zwar beschreibt Marnette aufgrund seiner ideologischen Ausrichtung den ‚Konflikt' als literarisches Mittel zur Widerspiegelung objektiver Widersprüche in einer Gesellschaftsordnung,[53] doch ergab sich für den Abschnitt 2.2. dieser Arbeit, *Der Gattungscharakter des Dramas*, ein enger Anknüpfungspunkt. Um die Substanz eines Dramas unabhängig von jeweils tagesaktuellen weltanschaulichen Prämissen bestimmen zu können, wurde der zeitgebundene lebensweltlich-konkrete Bezug der Schauspiele in den Hintergrund gerückt. Als Grundthema der dramatischen Darstellung erwies sich diachron die immerwährende Auseinandersetzung des Menschen mit seiner Existenzform als Individuum in der Gemeinschaft.

---

[49] Blöcker 1962
[50] E. T.: Bemerkungen, S. 126
[51] Reso 1957, S. 295: „Toller war kein geborener Dramatiker, sondern Lyriker."
[52] Marnette 1963, S. 389
[53] Marnette 1963, S. 44

Ernst Tollers Stoffwahl in ihrem Verhältnis zu diesem Grundthema wurde jeweils im zweiten Unterabschnitt der sechs Stückanalysen, *Stoff und Gestaltung*, betrachtet, nach den individuellen Maßgaben seines kommunikativen Anliegens und begründet auf seine moralische Wertmaßstäbe. Nicht mehr die ethisch motivierte Wahl des Stoffs stellte sich dabei als ausschlaggebend für die dramatische Darstellung heraus, sondern die Art der Gestaltung dieses Stoffs durch den Autor. Die Gestaltung verleiht jedem Schauspiel seinen darstellungseigenen gattungsentsprechenden Sinn. Um den spezifischen Sinn der konkreten Darstellung eines bestimmten Stoffs im einzelnen Stück zu verstehen, wurde eine genauere Untersuchung der künstlerischen Gestaltung erforderlich. Sie erst ermöglicht es, zur gattungsentsprechenden Umsetzung des Grundthemas vorzudringen. Denn diese Umsetzung des Grundthemas hat sich im Abschnitt 2.2., *Der Gattungscharakter des Dramas*, als bestimmend für die Substanz des jeweiligen Stücks in seiner Zugehörigkeit zur dramatischen Gattung herausgestellt, die unabhängig von zeitbezogenen Wahrnehmungsorientierungen den Erfolg eines Dramas in der Rezeption bestimmt.

Welche Mittel der künstlerischen Gestaltung zu diesem Zweck untersucht werden müssen, erarbeitet Abschnitt 2.3., *Die Gattungskriterien des Dramas als Grundlage der Untersuchung*. Neben der Umsetzung des dramatischen Grundthemas ist im Abschnitt 2.2., *Der Gattungscharakter des Dramas*, Fiktionalität als Kriterium dieser künstlerischen Gattung festgestellt worden, die die Dramatik zunächst dem Bereich der Literatur zuordnet und von anderen nonfiktionalen Textsorten (z.B. Sachberichten) abgrenzt. Zur Unterscheidung der Dramatik von anderen literarischen Gattungen (wie Lyrik und epische Prosa) konnten nun aus Manfred Pfisters Überblickswerk *Das Drama – Theorie und Analyse* spezifische Gestaltungskriterien abgeleitet werden. Ist der größte Teil der Literatur zur Dramentheorie stofflich-thematisch ausgerichtet und damit nicht geeignet, das entsprechende Instrumentarium bereitzustellen, um die gestalterische Umsetzung des dramatischen Grundthemas adäquat zu untersuchen, so präsentiert Pfister eine äußerst „differenzierte und detaillierte Beschreibung" der „Strukturen und Vertextungsverfahren" im Drama,[54] aus denen die erforderlichen Untersuchungskriterien als Merkmale hervorgehen. Aus dem Ergebnis der Untersuchungen der Schauspiele im Kapitel 3., *Ernst Tollers späte Stücke*, anhand der aufgestellten Kriterien konnte schließlich im Kapitel 4., *Die Realisierung des Gattungsmodells Drama in Ernst Tollers späten Stücken*, die Antwort auf die gestellte Frage gefunden werden, warum die Werke trotz ihres historisch authentischen Stoffes, trotz ihres erkennbar positiven moralischen Anliegens und trotz der Modernität ihrer Gestaltung als Theaterstücke wenig überzeugen, kaum gespielt und angesehen sowie in der Rezeption weitgehend vernachlässigt wurden und werden.

[54] Pfister 2000, S. 13

1. Ernst Toller in den dreißiger Jahren

In diesem Abschnitt soll der Gegenstand der Untersuchung – Ernst Tollers späte Stücke – zunächst historisch und biographisch eingebettet werden. Unter dem Gesichtspunkt der zeitgeschichtlichen Dimension von Lebensumfeld und Lebensweg des Autors erhellt sich Ernst Tollers geistige und künstlerische Entwicklung. Aus dem Wechselspiel von Zeit und Autor ergeben sich die Themen, die Toller aufgegriffen und in seinen Werken behandelt hat.

Schließlich sollen Tollers Überlegungen zum dramatischen Schaffen der Zeit vorgestellt werden, bei denen es sich allerdings weniger um Analysen von Stücken anderer Autoren der Zeit und deren Ästhetik handelt als vielmehr um Tollers eigene Auffassungen vom Drama als Kunstwerk und damit um Grundlage und Maßstab seines Dramenschaffens.

1.1. Autor, Themen und Stücke

Von der restaurativen gesellschaftlichen Situation im Deutschland der zehner und zwanziger Jahre wurde ein lange gestauter Befreiungsimpuls nicht nur zu gesellschaftsveränderndem politischen Handeln, sondern auch zur Erneuerung der Künste, der Ästhetik und zum Aufbruch in die Moderne ausgelöst. In seiner Bugwelle verbanden sich künstlerische Konzepte zur ästhetischen Erneuerung von Literatur, bildender Kunst, Dramatik, Tanz und Musik meist unmittelbar mit linken politischen Positionen ihrer Autoren zur Veränderung der Gesellschaft und führten zu medienübergreifender Zusammenarbeit.

So entstanden Crossover-Events wie Drameninszenierungen mit Filmprojektionen und Propagandacharakter, Schauspiele mit Musik- und Tanzchoreographien oder pantomimischen Improvisationen und Musikaufführungen mit Darbietungen von Malakten und Lyriklesungen. Vor allem aber entstanden linke Zeitschriften, in denen die gleichberechtigte Veröffentlichung von Pamphleten zu ästhetischen Positionen, Kurzprosa, Gedichten, Dramenauszügen, künstlerischen Drucken und politischer Essayistik das Herausgeber-Konzept bestimmten. An dieser Stelle war auch Ernst Tollers literarisches Wirken angesiedelt.

In der Wahrnehmung seiner Zeitgenossen hatte Ernst Toller den Zeitgeist des untergehenden deutschen Kaiserreichs und der Weimarer Republik nicht nur in seinen Werken treffend erfasst, sondern verkörperte ihn in einer Kombination aus politischer Aktivität und Künstlertum zugleich in seiner Person. Von Tollers einnehmender, aber facettenreicher Persönlichkeit ging eine große Ausstrahlung aus: „Er wurde bewundert und

verachtet, er wurde geliebt und gehaßt wie kaum ein anderer. Die ihn verehrten, haben seine nachgerade charismatische Ausstrahlung, seine rätselhafte Faszination, eine bestrickende Wirkung bezeugt; die ihm übel wollten oder als politische Gegner gram waren, redeten von Schauspielerei, vom Theatraliker, Ehrgeizling, der sich eitel in Szene zu setzen wisse. [...] Verwirrende Ambivalenzen, ärgerliche, weil schwer auflösbare Paradoxien bestimmten seine ganze Existenz, als private Person, als Schriftsteller, als Mann der politischen Öffentlichkeit."[55]

In den zwanziger Jahren, als Ernst Toller Dramen zu schreiben begann, entsprach seine Themenwahl der Zeittendenz individualistischer Selbstbefreiung aus den alten, als erstarrt, einengend und menschenfeindlich empfundenen Gesellschaftsstrukturen. Die Stoffe seiner frühen Dramen exponierten den Konflikt des Individuums mit verschiedenen Erscheinungen gesellschaftlicher Missstände, der in expressionistischer Abstraktion als Auseinandersetzung des Menschen mit sozialer Deformation dargestellt wurde: in *Die Wandlung* (1919) die erfolglose Platzsuche eines jungen Teilhabewilligen an der Gesellschaft, den er erst in einer neu zu errichtenden Gesellschaftsordnung finden kann (Deformiertheit der alten Gesellschaft – Hoffnung auf die neue Ordnung); in *Masse – Mensch* (1921) die Frage einer Revolutionärin nach der moralischen Berechtigung der neuen Gesellschaft, wenn deren Errichtung Gewaltanwendung und Menschenleben fordert (Deformiertheit der neuen Ordnung durch ihr gewaltsames Entstehen); in *Die Maschinenstürmer* (1922) das Scheitern eines Revolutionärs, der soziale Verbesserungen, Gleichberechtigung und Vertrauen mit Menschen realisieren will und muss, die von Repression, Konkurrenzdenken und Gewalt geprägt sind (Deformiertheit des Individuums durch die alte Ordnung); in *Der deutsche Hinkemann* (1923) das Problem der physio-psychischen Determiniertheit des Einzelnen, die ihn in der Gesellschaft zum Außenseiter macht (die ideelle Deformation des Individuums erwächst aus der realen); in *Der entfesselte Wotan* (1923) das Bloßstellen der Pläne eines Selbstinszenierers als Hochstapelei (Infragestellen der Fähigkeit des deformierten Individuums zu ideeller Wertsetzung).

Die Menschen, die in der Nachkriegsgesellschaft weiterhin unter schweren Bedingungen lebten und arbeiteten, sollten sich jedoch nach Ernst Tollers Konzept nicht nur auf der Bühne dargestellt finden, sondern selbst zu den Darstellern ihres Schicksals werden. Auf künstlerischem Wege vermittelt sollten sie sinnlich-emotional empfinden und dadurch verstehen lernen, dass es allein an ihnen und ihrem Engagement lag, wie die Verhältnisse sich gestalteten und dass der geeinte Volkswille diese verändern kann. Deshalb bildet die dramaturgische Idee vom Massenschauspiel einen wesentlichen Aspekt von Tollers

[55] Ketelsen 1985, S. 146

Schaffen, der leider bisher wenig berücksichtigt wurde. In der Einleitung dieser Arbeit wurde erwähnt, dass Toller für die Gewerkschaftsfestspiele in den frühen zwanziger Jahren in Leipzig drei Vorlagen geliefert hatte. In ihrer gestalterischen Konsequenz sind sie auf folgende inhaltlichen Überlegungen zurückzuführen: „Was wir träumen, ist die große Gemeinschaft des Lebensgefühls, des Weltgefühls, die Gemeinsamkeit der Idee, das beziehungsträchtige Mit-Einander von Hörern und Spielern, die glühende Einheit aller Wirkenden (und Wirkende sind Spieler ebenso wie die Hörer! [...]). Wer weiß noch, wer das Werk geschaffen hat, aus der Gemeinschaft wuchs es! Die Gemeinschaft wird Mittler, und, indem sie dem Werk ihren Atem gibt, empfängt sie vom lebendigen Werke neue, tiefe, geheimnisvolle, schöpferische Kräfte, ihre eigenen Wesenskräfte, entschlackt von den Trübungen des Tages. So mag die Bühne der Griechen gewachsen sein, so die christlich-kultische Bühne des Mittelalters – so kann: die proletarische Bühne wachsen."[56] Es ist Toller in seinem ersten Leipziger Massenstück *Bilder aus der großen französischen Revolution* erfolgreich gelungen, die ‚Gemeinschaft des Lebensgefühls' im Schauspiel nach seiner Vorstellung zur emphatisch begrüßten ‚Gemeinsamkeit der Idee' zu kultivieren[57] – und zwar sowohl bei den Massen der Darsteller als auch bei denen der Zuschauer.[58]

Die Schwierigkeiten, die sich aus dieser Sicht- und Darstellungsweise ergaben, führte Toller in seinem ebenfalls 1922 entstandenen Drama *Die Maschinenstürmer* differenzierter aus als im Vorgängerstück *Masse – Mensch*: Er rückt den Konflikt des Einzelnen in den Mittelpunkt, der, bedingt durch sein soziales Umfeld, als Teil der ‚Masse' gleichzeitig im Widerspruch zu ihr steht. Dies war für den Autor ein menschliches Grundproblem, das in der Bedeutung für sein weiteres Schaffen bestimmend blieb. Die außerdramatische Lösung dieses Zwiespalts sah Toller mit seinen aufrufenden Agitations-Reden genausowenig bewältigt wie mit den integrierenden gewerkschaftlichen Massenschauspielen. Deshalb beschäftigte ihn die dramatische Umsetzung dieser Problematik über die Folgejahre immer neu und weiter: „Nur wenige erkannten, daß der Kampf zwischen Individuum und Masse sich nicht nur draußen abspielt, daß jeder in seinem Innern Individuum und Masse zugleich ist. Als Individuum handelt er nach der als recht erkannten moralischen Idee. Ihr will er leben und wenn die Welt dabei untergeht. Als Masse wird er getrieben von sozialen

[56] E. T.: Zur Revolution, S. 113 f.
[57] E. T.: Unser Kampf, S. 208: „Kunst hat nicht einen ästhetischen, Kunst hat einen moralischen Charakter. Der Künstler ist verantwortlich für die Werte der Kultur. Es ist seine Aufgabe, das spontane Gefühl für Menschlichkeit, Freiheit, Gerechtigkeit und Schönheit zu erwecken und zu vertiefen."
[58] H. B., S. 141 f.: „Die Darsteller sind mit Leib und Seele in ihren Rollen, sie sind mit dem Herzen bei ihrem Spiel [...], das ihnen ein Sinnbild der Kämpfe ihrer Klasse ist, darin sie selber stehen. [...] Alles in allem ist ein großes Werk gelungen, ein großer, erhebender Eindruck vermittelt worden."

Impulsen und Situationen, das Ziel will er erreichen, auch wenn er die moralische Idee aufgeben muß. Dieser Widerspruch ist noch heute unlöslich".[59]

Bis zur Mitte der zwanziger Jahre hatte sich der Fokus in den Dramen auf die Darstellung des Individuums gerichtet, dessen Konflikt mit seiner Umgebung der junge Autor als generell-menschlichen empfunden und gestaltet hatte. Die Alltagsrealität brachte Ernst Toller die Einsicht, dass dieser universale Konflikt des Einzelnen von der konkreten Umwelt des Menschen, also von dessen spezifischen gesellschaftlichen Bedingungen ausgelöst wurde. Nurmehr einen geringen Anteil des Konfliktpotentials betrachtete er als zeitlos: „Je mehr ich mich mit sozialen Problemen befasste, je entschiedener ich Sozialist wurde, desto stärker erkannte ich die Grenzen aller Glücksmöglichkeiten, die durch individuelle und soziale Willenskraft erkämpft werden können. [...] Wir wissen, dass auch der Sozialismus nur jenes Leid lösen wird, das herrührt aus der Unzulänglichkeit sozialer Systeme, dass ein Rest bleibt von unlöslicher Tragik".[60]

Und eben dieses Element unauflösbarer Tragik, das er der triebgesteuerten Natur des Menschen zuschrieb, motivierte Toller über die tagespolitische, propagandistisch-aufklärerische Arbeit hinaus zu weiterem Dramenschaffen, denn nur Dichtung wohnte nach seiner Auffassung die Fähigkeit inne, „bei zehn Problemen die Lösbarkeit von neun gestalten und die tragische Unlösbarkeit des letzten aufzeigen" zu können.[61] Toller glaubte, dass durch die sinnlich-anschaulich wirkenden Mittel der Kunst die Emotionalstruktur seines Publikums beeinflussbar sei: „Der Proletarier ist in höherem Maße als der Bürger von Trieben bewegt. Aber auch in höherem Maße zu beeinflussen. Zu beeinflussen nur durch eine Kunst, die sein Leben, sein wirkliches Leben gestaltet. [...] Wenn wir durch unsere Arbeit seine seelischen und geistigen Kräfte nicht entfalten, nicht jene feinen, verästelten Beziehungen schaffen, die die Menschen an eine Idee, ein Werk binden, dann werden wir wohl Parteigruppen züchten, nie aber Gemeinschaften sehen."[62]

Tollers Stücke aus der Gefängniszeit hatten sich also mit den Schwierigkeiten beschäftigt, in die der Einzelne durch die gesellschaftlichen Verhältnisse geriet, und die Auseinandersetzungen dargestellt, die sich daraus ergaben. Nach seiner Haftentlassung im Jahre 1924 unternahm der inzwischen populäre und umworbene politische Intellektuelle in den Folgejahren zahlreiche Lese- und Vortragsreisen nicht nur innerhalb Deutschlands, sondern u.a. auch nach Palästina, England, in die Sowjetunion, nach Frankreich, Österreich, Dänemark, Norwegen, Schweden, Italien, in die USA, nach Mexiko, Spanien und in die Schweiz. Seine sich dabei erweiternde Sichtweise auf die gesellschaftliche

[59] E. T.: Arbeiten, S. 139
[60] E. T.: Arbeiten, S. 139
[61] E. T.: Arbeiten, S. 143
[62] E. T.: An K., S. 182

Entwicklung und die neu gewonnenen Erkenntnisse über politische Zusammenhänge veröffentlichte er als Reden und Essays in den maßgeblichen politisch linksorientierten Zeitschriften wie *Die Weltbühne*, *Das Tagebuch* und *Die literarische Welt*; künstlerisch versuchte er sie in neuen Bühnenstücken zu verarbeiten. Mit den nach der Haftentlassung entstandenen Dramen erweiterte Toller seinen Darstellungsfokus in zwei Richtungen. Einerseits sollten die Stücke über den Anlass hinaus die Ursachen des dargestellten Konflikts andeuten, andererseits auch dessen Konsequenzen erkennbar werden lassen, also Ausblick auf seine Lösung geben. Das ‚Massendrama' wurde vom Mittel proletarischer Selbstbewußtwerdung in den frühen zwanziger Jahren zum Mittel kritischer Selbstbefragung der revolutionären Bewegung in den Endzwanzigern. Die Idee des Gesellschaftspanoramas, des historischen Aufrisses war geboren.

So nahm Ernst Toller 1926 ein Stück in Angriff, das als dramatische Skizze bisher weitgehend unbeachtet geblieben ist: *Berlin 1919*. Erst Richard Doves Biographie rückt sie ins rechte Licht: „Anfang 1926 hatte er ein neues Drama begonnen, das auf den Ereignissen basierte, die zur Ermordung von Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg geführt hatten, und für das er später den Titel *Berlin 1919* wählte. Er arbeitete an einer neuen Form des ‚Massendramas', was ihm – gerade wegen dessen experimentellen Charakters – Schwierigkeiten bereitete. [...] Toller schrieb, dass er versucht habe, ‚eine neue Form für ein Kollektivdrama zu finden', weil seines Erachtens die herkömmlichen Mittel des Dramas nicht mehr angemessen seien, ‚inneres Gesicht und äußere Atmosphäre, Auf und Ab einer großen modernen Massenbewegung' zu gestalten. Das neue ‚Massendrama' müsse ein formales Äquivalent entwickeln zu der Möglichkeit des Films, dem Anschein nach unverbundene Ereignisse so zu zeigen, dass deren innerer Zusammenhang ersichtlich werde; nur so könne ‚das innere Tempo und die Vielfältigkeit der Handlung als gebundene Ganzheit' dargestellt werden."[63]

Nur Fragmente dieser Arbeit sind erhalten geblieben – sie ist trotz eines ganzen Jahres Schreibaufwand nie fertig geworden. Die neue Darstellungsabsicht führte nicht nur zur Umorientierung auf (zeitdokumentarische) Kollektiv-Themen und zur Ernüchterung des ehemals expressionistischen Sprachduktus', vor allem führte sie zu verstärkter Zusammenarbeit mit gleichgesinnten Schriftstellerkollegen. Der zitierten Idee von der ‚Einheit aller Wirkenden' nach wie vor eng verbunden, vom Werk, ‚das aus der Gemeinschaft wächst', und sich als Schriftsteller einem ‚formalen Äquivalent' zum Film für die Bühne wohl auch allein nicht recht gewachsen fühlend, hatte er vom Regisseur Erwin Piscator 1926 Hilfe für sein neues Massenstück *Berlin 1919* erhofft. Aber obwohl Ernst Toller ihm Gelegenheit gegeben hatte, das Werk während seines

[63] Dove 1993, S. 186 f.

Entstehungsprozesses zu begleiten, hatte Piscator Tollers Erwartungen nicht zu erfüllen vermocht. Und bereits ein Jahr später, 1927, waren dem Dichter die Eingriffe des Regisseurs in sein nächstes Schauspiel, *Hoppla, wir leben!*, zu viel: „Oder sind Sätze, die Piscator statt der von mir geschriebenen vorschlug, ‚funktionell, die dramatische Handlung vorwärtstreibend, die geistige Spannung steigernd', kurz, geben sie den ‚realistischen Unterbau' und ‚ersetzen das Dichterisch-Lyrische' des Verfassers? [...] Gar nicht zu reden von der Szene, die eines Tages probiert wurde, und die, wie ich an den Figurennamen zu meinem Erschrecken erkennen musste, über Nacht, ohne mich auch nur zu fragen, ‚hineingedichtet' war."[64]

Erwin Piscator hatte aus *Hoppla, wir leben!* die Darstellung des folgerichtigen Untergangs eines gesellschaftsfernen Einzelnen ohne zeitgemäßen Klassenstandpunkt gemacht. Ernst Toller hingegen hatte das Stück als Erörterung des Problems geplant, inwieweit durch einen spontanen revolutionären Akt wie die Novemberrevolution eine Gesellschaftsordnung überhaupt erneuerbar ist und wie sich der Anteil einzelner Figuren daran gestaltet: „Toller versucht den Aufriß der Zeit. Er geht durch die Schichten. Er will die politische Struktur des gegenwärtigen Deutschland geben: von links nach rechts, vom Kommunismus bis zum Völkischen. Zum ersten Male möchte er ideologische Phrasen hinter sich lassen und die Bedingungen darstellen, unter denen diese Menschen so geworden sind."[65]

Toller teilte Piscators Vorstellungen von multimedial geprägten Bühnenproduktionen nicht, in denen sich sämtliche Gestaltungsmittel einschließlich der Textgrundlage uneingeschränkt dem Regiewillen zur technisch perfektionierten Erzeugung imposanter Sinneseindrücke beim Publikum unterzuordnen hatten. Auch wenn deren Wucht den Zuschauern die große Idee vom gesellschaftlichen Aufbruch nahezubringen geeignet schien, fühlte sich Toller von Piscator missinterpretiert. Dem Autor ging es mit seinen dramatischen Arbeiten darum, die politische Ordnung zu humanisieren. Durch verschiedene mediale Mittel den mechanistisch-funktionalen Charakter der Gesellschaftsordnung aufzuzeigen, war von Toller als Aufforderung an den Menschen gedacht, sich auf die Individualität und den Wert des Einzelnen zu besinnen, nicht jedoch als Selbstzweck, zur Feier der technischen Möglichkeiten des kommenden Zeitalters. Hinter der bedingungslosen Funktionalitätsforderung der sich rasant durchsetzenden, auch künstlerisch revolutionären Technikepoche sah er die Ansprüche des Einzelnen (im Drama des Autors und der Bühnenfiguren mit ihren dialogisch artikulierten Problemen) auf der Strecke bleiben.

[64] E. T.: Arbeiten, S. 146 f.
[65] Ihering 1959, S. 275

Nichtsdestoweniger hatte Piscators eigenwillig interpretierende, hochtechnisierte Inszenierung von *Hoppla, wir leben!* zur Eröffnung von dessen eigenem ‚Theater am Nollendorfplatz' in Berlin 1927 mit 60 Vorstellungen einen immensen Erfolg und half Toller, seinen Ruf im In- und Ausland zu erneuern. Während das Stück zugleich mit der Berliner Aufführung in Hamburg lief, wurde es bereits in Leipzig, Frankfurt und Wien inszeniert und 1928/29 auch auf Spielpläne in Moskau, Kopenhagen, Stockholm, London, Cambridge und Dublin gesetzt.

Toller aber hielt am Primat des Dramentextes fest, an der Berechtigung wesentlicher Figuren, die ihnen eingeschriebenen Probleme zwischen moderner Massenbewegung und Individualität des Einzelnen auf der Bühne auszutragen. Immer noch fühlte er sich der ‚Gemeinsamkeit der Idee' (einer gerechten und menschlichen Gesellschaft) nicht nur in der dramatischen Darbietung seiner Themen verpflichtet, sondern auch der ‚Einheit der Wirkenden' während des Schaffensprozesses. Die Gemeinschaft sollte zum Mittler werden, die das künstlerische Werk schafft und vom Geschaffenen ‚neue schöpferische Kräfte' zurückerhält. War es ihm 1926 nicht gelungen, in *Berlin 1919* diesen Gedanken mithilfe des Regisseurs Erwin Piscator in einem Werk für die Bühne umzusetzen, so entwickelte er 1929 die musikalische Komödie *Bourgeois bleibt Bourgeois* mit den ihm befreundeten Autoren Walter Hasenclever und Hermann Kesten, deren künstlerische Positionen er der seinen nahe sah: „Immer geht es bei diesem Dichter [Kesten] um drei Grundthemen, um Freiheit, um Gerechtigkeit, um Wahrheit – um die Würde des Menschen. Das Buch ist gleichzeitig ein Brevier der Politik. Der falschen Größe, dem falschen Ruhm wird der Prozeß gemacht, den Mächtigen und den Herren, den Verfolgern und ihren Handlangern. Die Historie wird hier zur bedrängenden Aktualität, ohne dass diese Aktualität je gesucht ist."[66]

Toller wusste sich mit Kesten und auch Hasenclever einig in dem Ziel, historisch-konkrete gesellschaftliche Ereignisse und die Rolle einzelner Menschen darin wenig kommentiert darzustellen. Sie strebten an, den Effekt sich emotional verankernder Erkenntnis ohne didaktische Vermittlung, allein durch die künstlerische Darstellung entsprechender Stoffe auf den Rezipienten zu übertragen. Deshalb arbeiteten die Autoren auch in den Folgejahren immer wieder zusammen: 1930 schufen Hasenclever und Toller das Filmskript *Menschen hinter Gittern*, 1931 Kesten und Toller das Schauspiel *Wunder in Amerika*, und 1935 half Kesten Toller bei der Herausgabe seiner Korrespondenzauswahl *Briefe aus dem Gefängnis*.

Ihrem Anspruch Rechnung tragend, Geschichte zu ‚bedrängender Aktualität' werden zu lassen, ohne dass diese Aktualität ‚gesucht' wirkt, zeigten Toller, Kesten und Hasenclever

[66] E. T.: Ferdinand und Isabella, S. 151

mit ihrer Umarbeitung der Molièreschen Textgrundlage *Bourgeois Gentilhomme* in der sozialkritisch-humoristischen Revue *Bourgeois bleibt Bourgeois* 1929 die zyklische Reproduktion von Unterdrückungsverhältnissen. Den Grund für das ‚Veralten' klassischer, von ihnen bewunderter Dramen sahen die Autoren in dem Umstand, dass das dort als rebellierend dargestellte Bürgertum inzwischen längst gesellschaftlich etabliert war und die Macht ausübte. Dadurch sah das bürgerliche Publikum der zwanziger Jahre seine gesellschaftlichen Ansprüche in jedem ‚klassischen' Stück bestätigt, während der revolutionäre Impetus des Dramas zur Veränderung überkommener gesellschaftlicher Unterdrückungsverhältnisse vollständig verloren ging. Deshalb ließen Toller, Kesten und Hasenclever in ihrem aktuellen Gesellschaftsbild von 1929 die Adeligen Molières „als moderne Kaufleute, Hochstapler usw." auftreten.[67]

Um den Unterdrückten der durch den Krieg gestärkten bürgerlichen Ordnung künstlerisch Geltung zu verleihen und damit den Sinn und die Notwendigkeit gesellschaftspolitischen Engagements neu ins Bewusstsein zu rücken, nutzte Ernst Toller in seinem folgenden ‚historischen Schauspiel' objektive, zeitdokumentarische Quellen und einen aktuellen Stoff, wie Abschnitt 3.1., *Feuer aus den Kesseln (1930)*, darlegt. „Wer den Zusammenbruch von 1933 begreifen will", erklärte der Dichter in seiner Autobiographie, „muß die Ereignisse der Jahre 1918 und 1919 in Deutschland kennen".[68] Die ursprüngliche Idee für diesen zeitgeschichtlichen Aufriss war cineastischer Natur: „Wir brauchen den Film der deutschen Revolution. [...] Er muß die große historische Spannung des dokumentarischen Belegs besitzen. [...] soll der Film die Ursachen der Revolution zeigen und mit dem Tag der Revolution und seinen Hoffnungen schließen, oder soll er die Entwicklung der Revolution, also die Tragödie der deutschen Revolution, beleuchten?"[69]

Es ist bisher in der Forschung übersehen worden, dass diese Frage für die Darstellung der Aussage des Schauspiels *Feuer aus den Kesseln* von entscheidender Bedeutung ist und Tollers oft bemängelte Dramaturgie maßgeblich beeinflusst hat. Denn Tollers Stück enthält in den Szenen starke zeitliche Beschränkungen, die nur mit filmischen Methoden hätten verbunden und aufgehoben werden können. Gezeigt werden sollte nach seiner Vorstellung eigentlich „der Alltag vor dem Krieg, die Illusion der Völker, dass die Zeit der Kriege vorbei sei, vielleicht das Spiel hinter den Kulissen des Haager Friedenskongresses, die Rüstungen, den Ausbruch des Krieges, den Taumel, das mähliche Erwachen, und dann in dramatischer Ausführlichkeit (die wir ja aus den Reichstagsakten kennen) den Fall der Matrosen Köbes [sic] und Reichpietsch bis zu ihrer Erschießung. [...] Dann mit raschem Übergang, daß sie nicht umsonst starben, daß an ihrer Stelle von zwei Rebellen

[67] E. T.: An Ludwig Lore, S. 203
[68] E. T.: Eine Jugend, S. 287
[69] E. T.: Wer schafft, S. 118

Hunderttausende marschierten, die das morsche Gebäude der Monarchie endgültig zerschlugen und die Fahne der Revolution hißten."[70]

An diesen Ausführungen wird erkennbar, dass Toller, wenn er den umrissenen Stoff doch für die Bühne umsetzen wollte, ‚den Fall der Matrosen Köbes und Reichpietsch' als ‚in dramatischer Ausführlichkeit' darzustellenden Teil wählen würde. Dass sich der Autor dazu gezwungen sah, wissen wir aus seiner Äußerung über die Unmöglichkeit, einen Film wie den vorgestellten zu produzieren, weil ihm „Die Auftraggeber fehlen."[71] Toller hatte sich also schon in seinem Revolutionsfilm-Artikel für das Aufzeigen der Ursachen und den Schluss mit der revolutionären Hoffnung der symbolträchtigen roten Fahnen entschieden, und zwar, weil er wollte, „daß dieser Film in jedem Falle aufwühlend und anfeuernd wirken muß."[72]

Wie aber kam es dann zu jener merkwürdigen ersten Szene im Reichstag 1926, die nun doch die ‚Tragödie der deutschen Revolution' beleuchtete und nicht nur den ‚rückenstraffenden' Effekt des Zeitbildes deutlich beeinträchtigte, sondern die kompositorische Einheit des gesamten Schauspiels zerstörte? Die Antwort liegt in Tollers Entsetzen über die Korruptheit der Politiker: „Immer wurden die Reformen, die die Sonntags-Revolutionäre zu erhalten und auszubeuten bestrebt sind," erkannte er 1923, „mit einem Federzug von der Klasse gestrichen, die nur mit Hilfe der Sonntags-Revolutionäre in den Sattel gehoben wurde."[73] Dies erfuhr er drei Tage nach seiner Haftentlassung 1924 am eigenen Leibe, als er nach Berlin reiste, um vor dem Rechtsausschuss des Reichstags über die Haftbedingungen in Niederschönenfeld auszusagen: Ein Großteil des Ausschusses weigerte sich, ihm überhaupt zuzuhören, so dass er nur vor den sozialdemokratischen und kommunistischen Abgeordneten sprach.[74]

Deshalb hatte *Feuer aus den Kesseln* zwar hauptsächlich das Anliegen, die „gefährlichen Narren" des Kaiserreichs zu zeigen, „die als Politiker und Militärs gegen die Menschheit lostoben",[75] und zum Schluss den Ausblick auf deren revolutionäre Entmachtung 1918 zu geben, daneben aber insbesondere, auf die desaströsen Verhältnisse im Parlament Ende der zwanziger Jahre aufmerksam zu machen. Denn die Abgeordneten lösten nicht die anstehenden gesellschaftlichen Probleme, sondern beschworen mit opportunistischem Taktieren eine bedrohliche politische Situation herauf: „Die republikanischen Führer

[70] E. T.: Wer schafft, S. 118 f.
[71] E. T.: Die Auftraggeber, S. 125
[72] E. T.: Wer schafft, S. 118 f.
[73] E. T.: An Max Beer, S. 158
[74] Dove 1993, S. 167
[75] E. T.: Arbeiten, S. 146

beraten und beraten, sie stecken die Köpfe zusammen, sie suchen Parolen und sind mitsamt den Staatsparteileitern bereit – sich [vom Nationalsozialismus] überrumpeln zu lassen."[76]

Daß der Nationalsozialismus eine massive Gefährdung für die ohnehin unzulängliche deutsche Demokratie darstellte, war 1930 eine ausgesprochen frühzeitige Feststellung Ernst Tollers, die außer ihm kaum jemand zu diesem Zeitpunkt so ernst nahm, wie sie sich später bewahrheiten sollte: „Vor den Toren Berlins wartet Reichskanzler Hitler. [...] Nicht nur Demokraten, auch Sozialisten und Kommunisten neigen zu der Ansicht, man solle Hitler regieren lassen, dann werde er am ehesten ‚abwirtschaften'. Dabei vergessen sie, daß die Nationalsozialistische Partei gekennzeichnet ist durch ihren Willen zu Macht und zur Machtbehauptung. [...] Reichskanzler Hitler wird die Errungenschaften der Sozialdemokratie [...] mit einem Federstrich beseitigen. Über Nacht werden alle republikanischen sozialistischen Beamten, Richter und Schupos ihrer Funktion enthoben sein, an ihre Stelle werden fascistisch zuverlässige Kaders treten. [...] Der Inhalt dieser [Hitlers] Tat wird nackter, brutaler Terror gegen Sozialisten, Kommunisten, Pazifisten und die paar überlebenden Demokraten sein."[77]

Von einem manipulierbaren und tatenlosen Parlament sah Toller Ende der zwanziger Jahre diese gefährliche politische Situation nicht nur verursacht, sondern durch die Medien auch verbreitet. Die demagogische Berichterstattung von Presse und Rundfunk verhindere die Aufklärung und trübe das Urteilsvermögen des Volkes: „Den meisten Menschen mangelt es an Phantasie. Könnten sie sich die Leiden anderer vorstellen, würden sie weniger Leiden zufügen. [...] Hier beginnt die Arbeit des Rundfunks. Das Volk in Deutschland muß erkennen, dass das Volk in Frankreich die gleichen täglichen Freuden und Nöte erlebt, daß die Steuern hier und drüben drücken, daß die Lasten hier und drüben ungleich verteilt sind, daß die Ursachen von Armut und Elend nicht jenseits der Grenzen liegen. Wir wissen wenig voneinander. Unsere Schulbildung ist lückenhaft und voller Vorurteile. [...] Was könnte der Rundfunk leisten! In den Zeitungen lesen wir immer von kriegerischen Gelüsten der anderen. Was würde es bedeuten, wenn die großen Friedensdemonstrationen in England und Frankreich in Deutschland hörbar würden?"[78]

Also macht Toller die vermeintlich informative öffentliche Medienberichterstattung in seinem nächsten Stück, *„Berlin – letzte Ausgabe!"* (1930), zum Thema und stellt sie an sich selbst bloß. Er lässt einen Mann vorlesen, was in der Zeitung steht. Dabei erweist sich, dass die Art der Nachrichtenzusammenstellung denselben demagogisch-manipulativen Charakter trägt wie die Sequenzen aus der zweiten Szene des dritten Akts von *Hoppla, wir*

[76] E. T.: Reichskanzler Hitler, S. 536
[77] E. T.: Reichskanzler Hitler, S. 537
[78] E. T.: An einen Arbeiter, S. 116

leben!, die in einer *Radiostation* stattfinden: „In der Abfolge der Nachrichten wird nicht unterschieden zwischen Berichten von Unglücksfällen, Sportereignissen und Werbung. Der schnelle Wechsel der Meldungen verhindert Betroffenheit und Mitgefühl beim Zuhörer. Die Welt rückt durch das Verschwinden von Raum und Zeit zusammen, durch die Unvermitteltheit der Nachrichten bricht sie aber gleichzeitig auseinander, Elend, Krankheit, Tod, aber auch Luxus, sportlicher Wettkampf, Unterhaltung werden zu durcheinanderwirbelnden Splittern. Der Zuhörer wird zum distanzierten Voyeur, der sich an Katastrophen und Sensationen ergötzt."[79]

Richard Doves Einschätzung des Hörspiels kann nicht zugestimmt werden: „The play thus ends on a note of melancholic resignation which seems to anticipate the feeling of political impotence which increasingly overtook Toller in the year before 1933. His friend Emil Ludwig hinted that he had lost his way politically after 1930: ‚Als er ganz vage zu irrlichtern schien, kam ihm Hitler zu Hilfe, gab ihm einen neuen Feind, eine neue Arena'."[80] Diese Darlegung lässt außer Acht, dass das Resümee einer Figur aus einem literarischen Werk nicht deckungsgleich mit der persönlichen Meinung des Autors sein muß. In Abschnitt 3.2.8. dieser Arbeit, *Szenisches Geschehen als Gestaltung des dramatischen Konflikts*, erweist sich, dass der unsozialen Gesellschaftsordnung in *„Berlin – letzte Ausgabe!"* und dem Machtanspruch eines Wirtschafts- und Funktionärsklüngels durchaus entgegengewirkt werden kann, und zwar durch Zwischenmenschlichkeit, gegenseitiges Interesse aneinander, Solidarisierung und selbstloses Handeln im Interesse der Gemeinschaft. „Da begreift er die alten Kameraden, die in zäher Alltagsarbeit die Idee weiterführen [...], weil er zur Wirklichkeit die Beziehung des reifen Menschen gewonnen hat".[81] Diese alternative Schlussversion, die Toller (ebenfalls 1930) für sein Schauspiel *Hoppla, wir leben!* entworfen hatte, steht völlig im Gegensatz zu der oben getroffenen resignativen Schlussfolgerung und scheint mir eine treffendere Beschreibung seines Verhältnisses zur späten Weimarer Republik.

Darüber hinaus berücksichtigt das zitierte Urteil die zahlreichen gesellschaftspolitischen Aktivitäten Tollers nicht, die Richard Dove selbst zehn Jahre später in seiner Biographie des Autors vorstellt: „Er engagierte sich in den unterschiedlichsten politischen Angelegenheiten, wobei sein Hauptaugenmerk Fragen der politischen Justiz und der bürgerlichen Freiheiten sowie der Unabhängigkeit der Kolonien und der Kulturpolitik galt. [...] Er zählte zu den führenden Mitgliedern der Liga für Menschenrechte und trat außerdem der Gruppe Revolutionärer Pazifisten [um Kurt Hiller] bei. [...] Er sprach 1927 auf dem Kongreß der Liga gegen koloniale Unterdrückung in Brüssel, dem Kongreß der

[79] Reimers 2000, S. 189
[80] Dove 1984, S. 53 f.
[81] E. T.: Arbeiten, S. 147

Weltliga für Sexualreform in Wien 1930, auf den Internationalen PEN-Kongressen in Warschau (1930) und Budapest (1932) und auf der Amsterdamer Friedenskonferenz von 1932, bei der die ‚Liga gegen Krieg und Faschismus' gegründet wurde."[82] Zeugnis seiner umfangreichen Vortrags- und Reiseaktivitäten geben die Aufsatzsammlung *Quer durch. Reisebilder und Reden* sowie seine Kongressberichte und zahlreichen Reisebeobachtungen vor allem in der *Weltbühne*.

Mit der Machtergreifung Hitlers im Januar 1933 war Ernst Toller zwar zu politischem Exil außerhalb Deutschlands verurteilt – wo seine Bücher verbrannt, er selbst per Haftbefehl gesucht, ihm die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt und er von Joseph Goebbels zum öffentlichen Feind des Dritten Reichs erklärt wurde –,[83] doch überraschte ihn diese Katastrophe glücklicherweise auf einer seiner Vortragsreisen in der Schweiz. Sonst hätte er mit Sicherheit wie Erich Mühsam (1934) oder Carl von Ossietzky (1936) zu den frühen Todesopfern der faschistischen Konzentrationslager gehört. Gerade dieser Umstand seiner politischen Exilierung und die Erlebnisse auf seiner Reise schärften seine Aufmerksamkeit für die Parteilichkeit juristischer Apparate als herrschaftliche Machtinstrumente, so dass die staatlich sanktionierte Rechtsbeugung zum zentralen Thema seiner folgenden Werke wurde. „Rechtszustände dürfen nicht isoliert betrachtet werden. Auch sie sind Machtauswirkungen der Herrschenden, sind Symptome für Umfassenderes, für Wesentliches und Wesendes der Zeit", beschreibt Toller seine Erkenntnis: „Europa hat die Zeit seiner geistigen Verfinsterung nicht überwunden. Die Demokratie begann, wie in allen Bereichen, ihre eigenen Fundamente zu unterhöhlen und zu zerstören. Die Demokraten mögen nicht jammern, wenn morgen der Faschismus auch sie zum Wilde zählt, das man jagen und hetzen, quälen und morden darf."[84]

Sowohl der Dokumentenband über die Willkür der bayrischen Justiz während seiner eigenen Haftzeit, *Briefe aus dem Gefängnis*, bei dessen Herausgabe 1935 ihn Hermann Kesten unterstützte, als auch drei seiner späten Schauspiele griffen Motive parteilicher und willkürlicher Rechtsprechung auf: Das ‚historische Schauspiel' *Feuer aus den Kesseln* von 1930 beschäftigt sich mit dem exemplarischen Abschreckungsurteil gegen die Matrosen Köbis und Reichpietsch wegen einer Hungerrevolte im Kriegsjahr 1917, das Justizstück *Die blinde Göttin* von 1933 prangert ein willkürliches Leumundsurteil an einem Landarzt an, und Tollers letztes Drama, *Pastor Hall* von 1938, stellt schließlich die alles übertreffende, maßlose nationalsozialistische Rechtswillkür in Deutschland bloß.

[82] Dove 1993, S. 166
[83] Dove 1993, S. 236 f.
[84] E. T.: Justizerlebnisse, S. 7 ff.

Während das ‚historische Schauspiel' *Feuer aus den Kesseln* 1930 noch als autorisierte Buchedition im Kiepenheuer Verlag Berlin erschien und die Neufassung nach der Uraufführung im Berliner Theater am Schiffbauerdamm als autorisiertes Bühnenmanuskript zur Verfügung stand, wurde eine Textfassung zum Stück *Die blinde Göttin* 1933 zwar noch für den Berliner Gustav Kiepenheuer Verlag in Salzburg gedruckt – daneben existieren aber zwei stark vom deutschen Original und voneinander abweichende englischsprachige Versionen: *The blind goddess* von Edward Crankshaw und *Blind man's buff* von Denis Johnston, sowie ein hektographiertes Bühnenmanuskript des Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs von 1959, das als postume Publikation kaum von Toller autorisiert sein dürfte.

Uraufgeführt wurde *Die blinde Göttin* am 31. Oktober 1932 am Raimund Theater Wien unter der Regie Jürgen Fehlings und „lief in Österreich mit Erfolg, doch gelangte es nie in die deutschen Theater, da es nach Januar 1933 der Zensur zum Opfer fiel."[85] Das Urteil der Kritik ist zwiespältig: „Gesinnungsmäßig ein gutes, ein verdienstreiches Werk. [...] Ein dramatisch vollendeter, lebenssprühender erster Akt zeigt, wie die beiden, der Arzt und seine Geliebte, in die Fallgrube des Verdachts stürzen. [...] Szenen sind da, [...] die den Saal der Zuschauer zum Kochen, zu glühend heißen Ausbrüchen bringen. Ein wilder Sturm, schon im Gerichtsakt entfacht, raste Beifall zur Bühne empor. [... Was allerdings danach kommt, ist] Papier, nicht mehr anstürmendes Theater, sondern Buchlektüre, [...] Überdehnung": „Diesen Schluß, der das breite Publikum kaum befriedigt, der das erwartete glückliche Ende mit Notwendigkeit vermeidet, weil der Justizmord eben doch zu viel zerstört hat, um ein Glück noch glaubhaft sein zu lassen, diesen Schluß wagt Toller, von seinem künstlerischen Gewissen stärker gedrängt als von theaterpraktischen Erwägungen. Man versteht diesen Schluß und rechnet ihn Toller zur Ehre, auch wenn es ihm nicht ganz gelang, den gewandelten Seelenzustand der Erschütterten dramatisch zu bewältigen."[86] Dankenswerterweise hat der Toller-Forscher Dieter Distl 1993 eine deutsche Druckfassung des Stücks mit kommentierendem Nachwort vorgelegt.

Von der zwischen 1934 und 1936 entstandenen Komödie *Nie wieder Friede!* wurden nur 62 nicht durchnumerierte Seiten des deutschen Typoskripts mit handschriftlichen Korrekturen Tollers, szenische Auszüge in verschiedenen Zeitschriften und der stark von der deutschen Fassung abweichende englischsprachige Erstdruck *No more peace!* in der Übersetzung von Edward Crankshaw überliefert. Die englische Version wurde am 11. Juni 1936 am Gate Theatre in London unter der Regie von Norman Marshall uraufgeführt; Deutschlandpremiere hatte das Stück erst am 10. März 1983 im Landestheater Schwaben

[85] Reimers 2000, S. 256
[86] Salten 1932, S. 192 ff.

unter der Regie von Stefan Andreas Schön. Zuvor jedoch war im Schweizer Radio DRS II am 13. November 1979 bereits eine von Charles Benoit inszenierte Hörspielfassung von *Nie wieder Friede!* ausgestrahlt worden.

Auch Tollers letztes Stück von 1938, *Pastor Hall*, ist auf deutsch nur als Typoskript in mehreren in ihrer chronologischen Abfolge noch nicht bestimmten Fassungen erhalten. Vor dessen möglicher Veröffentlichung hatte sich Ernst Toller das Leben genommen. Die englischsprachige Uraufführung fand am 11. November 1939 im Unity Theatre Manchester statt, danach entstand 1940 eine englische Verfilmung von John Boulting unter der Regie von Roy Boulting, „the first really successful anti-Nazi-film".[87] Er wurde auch in den USA mit einem Vorwort der Präsidentengattin Eleanor Roosevelt und in Mexiko unter dem Titel *El Martyr* gezeigt. So hat sich nach Tollers Tod sein Wunsch, einen „aufwühlenden" Film zu schaffen, der „das Schicksal einzelner Individuen" an das „kollektive Geschehen" bindet,[88] als sein Vermächtnis erfüllt. Die deutsche Erstaufführung des Schauspiels fand als Gedenkfeier für Ernst Toller am 27. Januar 1947 am Deutschen Theater Berlin unter der Regie von Thomas Engel statt.

Große Verdienste erwarben sich die Germanisten John M. Spalek und Wolfgang Frühwald, die Ende der siebziger Jahre im Carl Hanser Verlag München die einzige, zurzeit gültige fünfbändige Werksammlung mit einem Kommentarband besorgten und in dieser sowohl die überarbeitete Fassung von *Feuer aus den Kesseln* und eine vollständige Version von *Nie wieder Friede!* als Lesefassungen bekanntmachten als auch die gedruckte Ausgabe von Tollers letzter Stückfassung des *Pastor Hall* vorlegten.

Häufig haben Kritik und Forschung das Thema dieses letzten Schauspiels als privat missverstanden: „Manche nur schildernde Szene wirkt nun sehr geräumig und mehr peinigend als zwingend. Im ersten Akt gar scheint es, als sähe man einem schon verurteilten Familienleben zu, das nur zufällig sich auf der Bühne sichtbar entwickelt."[89] Dabei hatte Toller den hier in dramatischer Bearbeitung dargebotenen Gedanken bereits 1933 in seiner Autobiographie als Appell an seine Mitwelt gerichtet: „Wo seid Ihr, meine Kameraden? Ich sehe Euch nicht, und doch weiß ich, Ihr lebt. Im Weltkrieg war ein Mann, unter Millionen ein Mann, die Stimme der Wahrheit und des Friedens, und das Grab des Zuchthauses konnte die Stimme Karl Liebknechts nicht ersticken. Heute seid Ihr seine Erben. Ihr habt die Furcht überwunden, die den Menschen demütigt und erniedert. In

[87] N. S. 1940, S. 700
[88] E. T.: Wer schafft, S. 118
[89] Busse 1947

stiller, unermüdlicher Arbeit achtet Ihr nicht Verfolgung und Mißhandlung, Gefängnis und Tod. Morgen werdet Ihr Deutschland sein."[90]

1.2. Stoffe und Medien

„Das Jahr 1930 erwies sich für Toller als ein Wendepunkt, sein Ruf und seine Wirkungskraft begannen nachzulassen [...] Die Ursachen für diesen Niedergang sind in erster Linie in der sich verschlimmernden politischen Lage und dem dadurch bedingten plötzlichen Wandel der öffentlichen Meinung zu sehen",[91] schätzt Richard Dove ein. Der vorangegangene Abschnitt 1.1., *Autor, Themen und Stücke*, ist schon darauf eingegangen, dass es nicht erst das Jahr 1930 war, das den Schnitt zwischen Tollers erster und zweiter Schaffensphase markiert.

Den eigentlichen Wendepunkt in Ernst Tollers Biographie stellte seine Entlassung aus der Haft dar – und in seinem künstlerischen Schaffen das erste nach der Gefängniszeit entstandene Schauspiel, die sozialkritische Revue *Hoppla, wir leben!* von 1927. Es ist auch nicht das Stück an sich, das den Höhepunkt seines dramatischen Werks bildet, sondern die von Toller nur widerstrebend hingenommenen Einflüsse Erwin Piscators auf dieses Schauspiel, die sich allerdings als wesentlich für den Triumphzug seines ersten und besten Zeitstücks erwiesen. Monty Jakobs nannte den Zusammenklang von Film und Szene in diesem Stück „vollendet" und feierte besonders den Schluss als „Meisterstück einer vorwärtsdrängenden, neue Werte schaffenden Bühnenkunst".[92]

Aber gerade gegen diesen Schluss Piscators, bei dem sich die Hauptfigur aus Verzweiflung erhängt, hatte Toller grundsätzliche Einwände. Für Piscator lag die Sache einfach: Tollers Zentralfigur war kein „klassenbewußter Proletarier", sondern ein „anarchisch sentimentaler Typus, der logischerweise zerbricht."[93] Piscator begreift ihn als zu sehr verhaftet in der und gebunden an die bürgerliche Gesellschaftsordnung, ohne die klassenbewußte Kraft, die er brauchen würde, um den revolutionären Gedanken in der „unpathetischen, nüchternen Kleinarbeit"[94] des Alltags zu bewahren. Der Regisseur erklärt sein Anliegen als „die Führung des Beweises, daß diese [historisch-materialistische] Weltanschauung und alles, was sich aus ihr herleitet, für unsere Zeit die alleingültige ist. [...] Der Beweis, der überzeugt, kann sich nur auf eine wissenschaftliche Durchdringung des Stoffes aufbauen. Das kann ich nur, wenn ich, in die Sprache der Bühne übersetzt, den privaten Szenenausschnitt, das Nur-Individuelle der Figuren, den zufälligen Charakter des

[90] E. T.: Eine Jugend, S. 293
[91] Dove 1993, S. 227
[92] Jakobs 1927
[93] Piscator 1929, S. 148
[94] Piscator 1929, S. 148

Schicksals überwinde. Und zwar durch die Verbindung zwischen Bühnenhandlung und den großen, historisch wirksamen Kräften. Nicht zufällig wird bei jedem Stück der S t o f f zum Hauptheldеn."[95] Genau das hat die Zeitgenossen auch erschüttert: „Wer nicht ganz und gar abgebrüht ist, oder gekokst oder Morphium gespritzt hat, fängt an zu zittern", beschreibt Max Hochdorf den Eindruck der Inszenierung, „Piscator hat uns gerädert, wie er uns rädern wollte."[96]

Allerdings war damit auch eine Grenze des Theaters als Dramenbühne erreicht: „Nur das russisch inspirierte Theater Piscators zeigt auf seiner parteipolitischen Bühne den realistischen Ausdruck der Epoche. Aber das Piscator-Drama bedeutet zugleich die Niederlage der Theaterdichtung und den Triumph des technischen Regisseurs."[97] Toller als Theaterdichter bestand aber in Wahrung seiner Identität darauf, dass seine Bühnenstücke den Charakter von Schauspielen behielten und nicht zur Inszenierungsgrundlage aufwendiger Propaganda-Spektakel degradiert wurden. Dazu war ihm sein künstlerisches Anliegen zu wichtig als emotionale Ansprache im genauen Gegensatz zur rationalen der politischen Tagesarbeit.

„Toller glaubt gerecht zu sein", schrieb Herbert Ihering, „weil er gerecht Stellung nimmt. „Der Dramatiker ist aber gerecht, wenn er im dramatischen Organismus die Gewichte richtig verteilt. Bei Toller schwankt alles durcheinander. Wenn er nicht mehr weiter weiß, wird über Pazifismus geredet".[98] Dabei wollte Ernst Toller die Gewichte im Drama so verteilt wissen, dass nicht die politische Aufklärung der Menschen über die gesellschaftlichen und ökonomischen Verhältnisse in entindividualisierten Bildern – im ‚Stoff' – das Zentrum bildet, sondern die Herzensbildung des Publikums. Diesem trachtete er, Humanität als seinen eigenen gesellschaftlichen Wert nahezubringen, mithilfe eines dramatisch gestalteten Beispiels aus seiner eigener Mitte heraus, einem stellvertretenden Einzelschicksal aus der Masse, in der Masse und für die Masse. Deswegen war Toller darauf aus, dass Dramen das „spontane Gefühl für Menschlichkeit, Freiheit und Schönheit zu vertiefen"[99] hätten.

Es ‚schwankt' bei ihm durchaus nicht ‚alles durcheinander', sondern *Hoppla, wir leben!* umfasst das gesamte thematische und formale Repertoire, das er als wichtig für das Erreichen seines Ziels ansah, der Darstellung des Schicksals eines einzelnen Individuums „an das kollektive Geschehen gebunden".[100] Die in diesem Stück eingesetzten formalen Mittel und hergestellten stofflichen Bezüge bestimmten alle weiteren sechs überlieferten

[95] Piscator 1929, S. 65
[96] *Vorwärts* 1927
[97] Diebold 1928, S. 7
[98] Ihering 1948, S. 115 f.
[99] E. T.: Arbeiten, S. 147 f.
[100] E. T.: Wer schafft, S. 118

Stücke seines späten Schaffens, konnten aber nie wieder auf so erfolgreiche Weise miteinander verbunden werden. Denn jene Inszenierung war für Toller selbst zu stark propagandistisch und vernachlässigte den von ihm so verstandenen moralischen Auftrag der Kunst, den er in einer beispielhaften Darstellung des Individuums als unvollkommenen Menschen der alten Gesellschaft sah, der für die neue lernen sollte. Diese Einstellung verbot den Selbstmord einer Dramenfigur, die von Piscator, wie Toller fand, als ‚nicht klassenbewußt' fehlinterpretiert war. Eine Ironie der Geschichte ist, dass Piscator selbst eingestehen muß: „Zwei Monate nach der Premiere begingen drei junge Proletarier Selbstmord, weil sie an der Bewegung verzweifelten."[101] Diesen jungen Menschen kann wohl kaum mangelndes Klassenbewusstsein unterstellt werden, eher spricht die Episode für Tollers Anliegen, solchen Menschen mit seinem Theater den Mut zum ‚Dennoch' vermitteln zu wollen: „Zum Unentrinnbaren wollen wir Dennoch und Trotzdem sagen und die Forderung der Gegenwart verwirklichen."[102]

Den gesellschaftlichen Aufriss ohne Überwältigung der dramatischen Grundidee durch imposante filmische und technische Szenarien, sondern mit individualisierten Figuren im historischen Panorama, das hatte die verlorengegangene Revue *Bourgeois bleibt Bourgeois* 1929 versucht. Nicht allein aus dem aktuellen zeitgeschichtlichen Bezug sollte diese Revue ihre strukturelle Bedeutung gewinnen, sondern zusätzlich aus der historischen Parallelität zum 17. Jahrhundert. Denn einerseits betrachtete Toller es als „wichtige Aufgabe der proletarischen Kunst: das große geistige Erbe der bürgerlichen Epoche zu hüten und es wahrhaft zum Besitz des Volks zu machen",[103] andererseits wollte er seine Forderung des ‚Dennoch' auch humorvoll vermitteln. Toller glaubte, wenn das Publikum sich selbst im Drama „reden und überreden, klagen und anklagen, lachen und verlachen" höre, würden sich „jene feinen, verästelten Beziehungen" bilden, „die die Menschen an eine Idee, ein Werk binden" und sie zur „Gemeinschaft" machen.[104]

Von diesem seinem wesentlichen künstlerisch-moralischen Anspruch an die Bühne abgesehen, erschienen Toller die eindrucksvollen, bewegenden Möglichkeiten der neuen technischen Medien besonders geeignet, jene gesellschaftlichen Ereignisse darzustellen, die in der Weimarer Republik kaum als maßgebliche Prozesse ihrer gesellschaftlichen Entwicklung wahrgenommen wurden und rhetorisch auch nur schlecht zu beschreiben waren: „Für uns Sozialisten wäre der Film ein Kampfinstrument von unschätzbarem Wert. Die Filmaufnahmen des Großen Generalstabes aus dem Krieg: zerschossene Städte und Dörfer, Schützengräben, gefüllt mit verstümmelten Leichen der in den Krieg getriebenen

[101] Piscator 1929, S. 148
[102] E. T.: Nationalsozialismus, S. 25
[103] E. T.: An einen Arbeiter, S. 116
[104] E. T.: An K., S. 182

Brüder, die trostlosen Züge der Evakuierten – wäre eine stärkere antimilitaristische Propaganda denkbar? Filmaufnahmen, die das Leben in den Elendsvierteln der Großstadt zeigen, das Leben der verhungernden, in stinkigen Höhlen hausenden Arbeitslosen, dann Filmaufnahmen, die den Eiertanz der Schieber und Kriegsgewinnler, der Börsenjobber und Valutaspekulanten in Bars, Luxushotels, Prachtsälen zeigen – welche antikapitalistische Propaganda erreicht die gleiche sinnliche augenfällige Wirkung?“[105] Ganz nach der Intention des politischen Agitators Toller hätten Ursachen und Folgen, Gründe und Auswirkungen spezifischer politischer Entscheidungen in kürzester Zeit so dargestellt werden können, dass das Publikum sich von der Authentizität der kontrastiven visuellen Panoramen überzeugend aufklären ließe und dadurch in seiner Tatbereitschaft beeinflussbar wäre. War Toller als Rhetoriker zwar in fast allen seinen Aussagen auf seinen imaginierten ‚Hörer‘ fixiert, so hatte er doch eine genaue Vorstellung davon, wie sehr die Aussagekraft monumentaler Bilder das Wort insbesondere dann zu überflügeln vermochte, wenn es um die Darstellung größerer räumlicher und historischer Zusammenhänge ging.

Der Verbreitungsradius der Medien hatte einen großen Reiz für den Wirkungsoptimisten Toller: „Kann der Dichter vom Schreibtisch her Einfluß auf die Politik seiner Zeit gewinnen? Es gibt Autoren, die diese Frage verneinen, ich bejahe sie.“[106] Deswegen hat Ernst Toller immer wieder nach einem Weg gesucht, kinematografische Elemente vor allem des zeitraffenden Überblicks für seine künstlerischen Belange auf der Bühne nutzbar zu machen. War schon das Fragment *Berlin 1919* (1926) über den Tod von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht mit einem filmischen Szenenzuschnitt geplant gewesen, so wählte er mit Erwin Piscator in der Revue *Hoppla, wir leben!* (1929) eine Bühnen-Film-Mischform: Auf dem Podium wurden zwei Leinwände installiert, deren eine durchsichtig war und die politischen Ereignisse der letzten neun Jahre seit der Novemberrevolution zeigte, während auf der dahinter stehenden, kleineren kontrapunktische Diabilder dazu erschienen. „Auf diese Weise hat Piscator eine Fotomontage mit der beabsichtigten ideellen Aussage geschaffen. Der Film erklärte den Zuschauern, welche Veränderungen in der Welt vor sich gingen, während der Zeit, als der Held des Stücks in der Anstalt für Geisteskranke war.“[107]

1929 bereits hatte Toller die Idee zu einem eigenständigen Filmprojekt entwickelt, das einerseits dem Charakter seiner Massenschauspiele entsprach und andererseits in die Darstellung der Ereignisse der Novemberrevolution von 1918 eingebettete Einzelschicksale zeigen sollte: „Wir brauchen einen Film der deutschen Revolution [...] er

[105] E. T.: Film und Staat, S. 115
[106] E. T.: Arbeiten, S. 148
[107] Toeplitz 1979, S. 437

muß ein Gesicht haben, das das gesamte Proletariat als das seine erkennt. [...] Hauptspieler könnten einige Schauspieler sein, die den Kampf des Proletariats erfassen, die große Menge der Mitwirkenden müssen die Arbeiter selbst bilden. Dieser Film soll ein Film der deutschen Arbeiter sein [...]. Verfehlt wäre, nur Massenszenen zu zeigen, das Schicksal einzelner Individuen muß an das kollektive Geschehen gebunden sein."[108] Offenbar aber fand Toller für dieses Vorhaben keinen Produzenten: „Ich glaube, dass gerade wir jüngeren Dramatiker, die vornehmlich versuchen, Zeitgeschehen zu formen, befähigt wären, Filme zu schreiben, die künstlerisch wertvoll sind u n d das Publikum fesseln. Die Auftraggeber fehlen."[109]

So sah er sich gezwungen, wieder zur herkömmlichen Form eines die Theaterbühne bestimmten Stücks zurückzukehren: „Wenn ich ein Drama schreibe, mag es in der Substanz noch so scharf sein, habe ich die Gewißheit, daß es gedruckt, und die Möglichkeit, daß es aufgeführt wird."[110] Das ‚historische Schauspiel' *Feuer aus den Kesseln* (1930) entstand. Es war das letzte Dramenmanuskript, das in Deutschland als reguläres Buch erschien und aufgeführt wurde. Es wurde 1930 im Gustav Kiepenheuer Verlag Berlin verlegt und am 31. August 1930 im Berliner Theater am Schiffbauerdamm unter Ernst Joseph Aufrichts Leitung in der Regie von Hans Hinrich uraufgeführt: „Das Stück und die Aufführung hatten bei der Premiere und am nächsten Tag bei der Presse einen sensationellen Erfolg. [... Aber:] Der Kartenverkauf war gleich null. Wir verschickten Tausende von Freikarten an Gewerkschaften und Arbeiterorganisationen, um das Theater wenigstens einen Monat zu füllen. Die Freikarten wurden nicht angenommen."[111]

So versuchte Ernst Toller sich an einem weiteren, ebenfalls noch jungen Medium, dem nach seiner Einschätzung ähnliche Möglichkeiten wie der Kinematografie innewohnten, einem breiten Publikum gesellschaftliche Ereignisse propagandaträchtig zu vermitteln: „Alle Mittel der Technik bergen zwei Kräfte: aufbauende und zerstörende. Die Menschen haben bis jetzt die kühnsten Berechnungen, die herrlichsten Erfindungen dazu benutzt, einander totzuschlagen, Städte zu vergasen, Länder zu verwüsten. Diese gefährliche Doppelkraft ist auch dem Rundfunk eigen. Ich kann mir wohl vorstellen, wie in künftigen Kriegen die Herrschenden Lügen über Lügen hinausfunken, die Welt verwirren, den Frieden verhindern. [...] Seine Aufgaben können nicht überschätzt werden. Damit er sie erfüllen kann, ist es notwendig, ihn zum Instrument jener zu machen, die am Aufbau der

[108] E. T.: Wer schafft, S. 117 f.
[109] E. T.: Die Auftraggeber, S. 125
[110] E. T.: Die Auftraggeber, S. 125
[111] Aufricht 1966, S. 190

menschlichen Gesellschaft arbeiten."[112] Insofern ist es naheliegend, dass sich Toller 1930 der Schaffung eines Radiostücks widmete, *„Berlin – letzte Ausgabe!"*.

Es wurde am 4. Dezember 1930 von der ‚Berliner Funkstunde' unter der Regie von Alfred Brauner urgesendet; in gedruckter Form erschien dieses Hörstück zu Tollers Lebzeiten nicht. Die Rundfunkübertragung wurde von den Verantwortlichen des Senders auch verzögert, weil sie den Text zur Prüfung an das Innenministerium weitergeleitet hatten, wo es von Erich Scholz schließlich „trotz starker Bedenken gegen die Tendenz des Stücks und einzelne der darin enthaltenen Darstellungen" genehmigt wurde.[113] Erst Günter Bommert produzierte es in den siebziger Jahren in Zusammenarbeit mit dem Südwestfunk und dem Westdeutschen Rundfunk ein zweites Mal für Radio Bremen, wo es am 19. März 1976 ausgestrahlt wurde. Diese Sendung mag der Anlaß gewesen sein, das Hörspiel 1982 endlich als Lesetext zugänglich zu machen.[114]

Toller setzte in *„Berlin – letzte Ausgabe!"*, seine Erkenntnisse darüber künstlerisch um, welcher sublimen Techniken sich die offizielle Medienpolitik bediente, um Menschen in ihrem Sinne zu beeinflussen. Er benutzte einen zeitunglesenden Mann zur Medienkritik an der manipulativen Nachrichtenvermittlung einer Tageszeitung und bot gleichzeitig durch eingefügte darstellende Spielsequenzen die Hintergrundinformationen für das Publikum an, sich ein realitätsentsprechendes Bild der in der Presse heruntergespielten oder geschönten Ereignisse zu machen. Damit hatte Toller aber auch die Grenzen dieser Form propagandistischer Darstellung für sich ausgelotet. Die Möglichkeit, den Rundfunk zu gesellschaftspolitischer Aufklärungsarbeit an einem interessierten Publikum zu nutzen, unterschied sich nicht wesentlich von der seines kommentierten Dokumentenbandes *Justizerlebnisse*, den er 1927 herausgegeben hatte. Dieser Band hatte sicherstellen sollen, „daß das Leiden seiner Gefährten nicht ohne anhaltende Wirkung blieb."[115]

Denn bereits 1929 hat Ernst Toller gesehen: „wir stehen vor einer Herrschaftsperiode der Reaktion. Glaube keiner, die Periode eines noch so gemäßigten, noch so schlauen Faschismus werde eine sehr kurze Übergangsepisode sein. Was jenes System an revolutionärer, sozialistischer, republikanischer Energie zerstört, ist kaum in Jahren wieder aufzubauen."[116] Seit Mitte der zwanziger Jahre war der Autor im In- und Ausland unterwegs, um von diesen gefährlichen antidemokratischen Entwicklungen zu berichten und möglichst eine gemeinsame Front gegen sie aufzubauen: „Diese Entwicklung zu

[112] E. T.: An B., S. 187
[113] Hörburger 1975, S. 21 f.
[114] Würffel 1982, S. 95-117
[115] Jordan 2002, S. 324
[116] E. T.: In Memoriam, S. 168

verhindern, liegt im Interesse der deutschen Arbeiterklasse ebenso wie aller freiheitlichen und nicht mit Blindheit geschlagenen Bürger Europas."[117]

Ende 1929 war Toller mit seinen politischen Aufklärungsvorträgen *Zur deutschen Situation* in den USA und Mexiko unterwegs, wo er unvermutet einer üppig blühenden Erscheinung der demagogischen Verführbarkeit von Massen begegnete, die er als eine der größten politischen Gefahren in Deutschland erkannt hatte und vor der er in seinen Vorträgen immer wieder warnte. „Die Zahl der Sekten ist Legion", beschrieb Toller überwältigt seinen Eindruck von der Vielzahl der Heilsversprechen, denen er sogar zwei Kapitel seines Buches *Quer durch* widmete: „Frömmigkeit und Geschäftstüchtigkeit, Hingabe und Reklamesucht, Bauernfängerei und Naivität mischen sich zu den kuriosesten Gebilden."[118]

Wunder in Amerika, das Schauspiel, an dem er nach seiner Rückkehr nach Deutschland 1930/31 arbeitete, lehnt sich zwar an die Biographie der bis heute kultisch verehrten Gründerin der Christian Science Church Mary Baker Eddy an, die Idee zu dem Stück aber ist im Kapitel *Aimee oder die mondäne Prophetin* seines Reisebuches *Quer durch* bereits vorskizziert: „Sie predigt in Sälen, Theatern, Kirchen und gewinnt eine Gemeinde. Reiche Anhänger geben ihr Geld, die Engels-Kirche in Los Angeles zu bauen, die etwa fünftausend Beter aufnehmen kann. Hinter der Kanzel liegt die mit allen Mitteln der modernen Technik eingerichtete Bühne. [...] Aimee betet gesund, Aimee heilt durch Handauflegen. Die Farmer des Westens verehren sie wie eine Heilige. [...] Meine Herren Regisseure, wallfahrten sie zu Aimee und lernen Sie bei ihr inszenieren."[119] Tollers Beobachtung: „Für die Armen im Geiste bedeuten die Erbauungsandachten mit Musik und Schauspielen eine Abwechslung in der grauenhaften Monotonie amerikanischen Alltags"[120] muß ihm wie ein Vorzeichen der Brot- und Spiele-Taktik des kommenden nationalsozialistischen Diktators in Deutschland erschienen sein.

Nun war Toller einerseits selbst mit der Wirkung pathetischen Verkündens einer neuen Gemeinschaft vertraut, die er als anarchischen Sozialismus politisch anstrebte: „Träumen wir nicht von einer Gemeinschaft, die sich nicht mehr in den minderwertigen Kämpfen der Politik zerreibt [...], die ohne Hunger und ohne Angst, dem edlen Glück, dem edlen Leid lebt?",[121] andererseits sorgte er sich schon länger um die fortschrittlichen Kräfte, die sich nicht mehr für ihre politischen Belange engagierten, sich nicht mehr bilden wollten, sich nicht mehr aktiv für die Gestaltung ihres Zusammenlebens engagierten: „Das Volk hat feinen Instinkt für Mut und Unbedingtheit, für Wahrheit und Glauben an die Sache. Wo es

[117] E. T.: Zu deutschen Situation, S. 75 f.
[118] E. T.: Jazz, S. 57
[119] E. T.: Aimee, S. 42 f.
[120] E. T.: Jazz, S. 54
[121] E. T.: An einen Arbeiter, S. 117

diese Kräfte nicht sieht, erlahmt es."[122] Das macht verständlich, warum Toller von diesen Glaubens-Spektakeln, derer er im Folgekapitel von *Quer durch* noch viele aufzählt, nachgerade schockiert gewesen sein muss, zumal er sich dabei ertappte, selbst in deren Sog geraten zu sein: „Mir ist seltsam zumute. Ich habe mich dabei beobachtet, wie beim Tanz der Frauen meine eigenen Füße zu klopfen begannen, wie ich in Versuchung geriet, mitzuklatschen gegen den Takt der Musik."[123]

Die Freundschaft Tollers mit seinem Lektor, dem Schriftsteller Hermann Kesten, der als Betreuer der progressiven Dichtung im Gustav Kiepenheuer Verlag selbst sehr schnell die vom Nationalsozialismus ausgehende Gefahr erkannt hatte, erklärt, warum diese bedrohliche religiöse Chimäre, die Toller in den USA mit solcher Allgegenwart entgegengetreten war, als Stoff für die Darstellung der materiellen Vereinnahmung geistiger Ideale 1931 zu dem gemeinsamen Stück *Wunder in Amerika* verarbeitet wurde. Kesten nämlich hatte Stefan Zweigs gerade erschienenen Band *Die Heilung durch den Geist* gelesen, der unter anderem eine ausführliche Biographie der Mary Baker Eddy enthielt.[124] Diese war beiden Autoren als idealer Gegenstand für das beabsichtigte Stück über die Korrumpierbarkeit einer Idee erschienen. Der groteske Charakter der amerikanischen Heilsverkündungs-Erlebnisse zusammen mit Tollers und Kestens Überzeugung von der doppelten – intellektuellen und emotionalen – Wirkung dramatisch gestalteter beispielhafter historischer Ereignisse, die sie bereits in der Revue *Bourgeois bleibt Bourgeois* 1929 erprobt hatten, bestimmten ihre Darstellung der Geschichte der geschäftstüchtigen amerikanischen Sektengründerin.

Die dramatische Inszenierung des kometenhaften Aufstiegs der ‚Kirche der christlichen Wissenschaft', den Mary Baker Eddy im Stück initiiert, um schließlich von ihm überrollt und vernichtet zu werden, erscheint mit dem bedrohlichen Bild des Nationalsozialismus im Hintergrund durchaus nicht so unpolitisch, wie sie von der Forschung wahrgenommen wird. Das Schauspiel warnt vor der wirtschaftlichen Korrumpierbarkeit geistiger Ideale, wenn deren Anhänger sich ihr ohne kritische Auseinandersetzung oder entsprechendes Grundlagenwissen (Bildung) blindlings unterwerfen und im eigenen materiellen Erfolg gar die Bestätigung der vertretenen Idee sehen. Keine zwei Jahre später sollte eine vergleichbare Form materieller Vereinnahmung sozialer Hoffnungen die Machtergreifung Hitlers in Deutschland begünstigen.

Dass für den Leser oder Zuschauer diese Erkenntnis durch die ausgesprochen neutrale, biographisch-sachlich verbleibende Gestaltung des Stoffs kaum zu gewinnen war, lag an

[122] E. T.: In Memoriam, S. 168
[123] E. T.: Jazz, S. 53 ff.
[124] Zweig 1931, S. 147-318

Kestens Einfluss auf Tollers künstlerischen Maßstab. In den Stücken der frühen zwanziger Jahre war der Autor mit all seinem rhetorischen Talent und leidenschaftlichen Engagement in jedem seiner Werke parteilich gewesen und dafür oft genug hart kritisiert worden. Angesichts des demagogischen Potentials, das dieser Leidenschaftlichkeit innewohnte, und nach seiner Amerikareise wohl auch skeptisch gegenüber sich selbst, bewunderte er an Kesten „den Glauben an die unzerstörbare Überlegenheit des Geistes". Ihm imponierte an der Haltung seines Freundes, dass dieser als Dichter „künstlerisch alle Figuren gelten" ließ, während er als Moralist „die stille Größe der Wahrheit" überlegen darstellte.[125] Das Schauspiel *Wunder in Amerika* erschien 1931 nur noch als unverkäufliches Bühnenmanuskript[126] und kam am 17. Oktober 1931 im Mannheimer Nationaltheater unter der Regie von Richard Dornseiff zur Uraufführung. „Es war kein großer Erfolg. [...] Die zeitgenössischen Kritiken sind wohlwollend, aber nicht enthusiastisch."[127] Veröffentlicht wurde 1935 eine englischsprachige Übersetzung von Edward Crankshaw, *Mary Baker Eddy*, die vom deutschen Original abweicht.[128] Die Londoner Inszenierung von 1934 am Gate Theatre erlebte nur achtzehn Aufführungen.

Im Jahre 1931, als Toller mit Kesten an dem Schauspiel-Projekt *Wunder in Amerika* arbeitete, schuf er gleichzeitig mit Walter Hasenclever das Filmskript *Menschen hinter Gittern*. Mit diesem Drehbuch konnte er nun zum ersten Mal eine Vorlage für das neue filmische Medium realisieren. Allerdings handelte es sich lediglich um die deutsche Version des Metro-Goldwyn-Mayer-Films *The Big House*, eines frühen Tonfilms nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Lennox Robinson. Was ihn an dieser Arbeit besonders gereizt haben mag, ist der Stoff des Gefängnislebens – ein Thema, das ihm seit seiner eigenen Haftzeit stets besonders am Herzen lag. „Ich denke oft," schrieb er an Jawaharlal Nehru, „daß Leute, die im Gefängnis gewesen sind, eine unsichtbare Bruderschaft bilden, die sich auf Erdulden und größere Vorstellungskraft des Herzens gründet, die das Gefängnis entwickelt."[129]

Umso stärker und persönlicher trafen Toller demzufolge Berichte von Justizirrtümern oder Grausamkeiten im Strafvollzug, wie der von jenem Indizienprozess und den unmenschlichen Disziplinarmaßnahmen im Gefängnis, von denen ihm der Züricher Strafverteidiger Wladimir Rosenbaum auf seiner Reise in der Schweiz berichtete. Toller besuchte daraufhin das Schweizer Zuchthaus Thorberg und das Untersuchungsgefängnis Burgdorf, in dem Dr. Rosenbaums Klient, der Arzt Dr. Max Riedel, einsaß. Nicht nur die drakonischen Strafen innerhalb des Gefängnisses, sondern auch das Schicksal der beiden in

[125] E. T.: Ferdinand und Isabella, S. 153
[126] E. T./Kesten: Wunder 1931
[127] Reimers 2000, S. 253
[128] E. T.: Mary Baker Eddy, S. 387-433
[129] Oesterheld 1989, S. 101

diesem Fall Verurteilten hatten Toller so erschüttert, dass er umgehend in der *Weltbühne* davon berichtete: „[...] Fräulein Guala, an deren geistiger Gesundheit im ersten Prozeß niemand zweifelte, am wenigsten das Gericht, das ihr zwanzig Jahre Zuchthaus zudiktierte, soll jetzt psychiatrisch untersucht werden. Was will man feststellen? Daß die Nerven der Frau durch fünfjährige zermürbende Zuchthaushaft zerrüttet sind? [...] Die schweizer Justiz soll wissen, daß dieser Fall kein privater ist, daß die Öffentlichkeit am Schicksal der Beiden teilnimmt, weil hier das beleidigte Rechtsempfinden jedes Menschen Sühne fordert. [...] Bevor ich Riedel besuchte, sah ich das Zuchthaus Thorberg, in dem er fünf Jahre lang lebte. Dort lernte ich eine der fürchterlichsten Strafen kennen, die Europa kennt: ‚Das Gatter'. [...] Der Häftling wird in einen Winkel der dunklen [eiskalten] Zelle gestellt, der durch ein Eisengitter abgetrennt ist. Der Winkel ist grade groß genug, daß ein Mensch darin stehen kann. Bis zu vierundzwanzig Stunden dauert diese Folter! Die Schweiz hat das Institut der Volksinitiative. Wann wird der Gesetzesantrag eingebracht, der diese Barbarei beseitigt?"[130]

Der Artikel *Giftmordprozeß Riedel – Guala* hatte in Bern für so viel Öffentlichkeit gesorgt, dass die von Toller angeprangerten Foltermethoden im Strafvollzug abgeschafft wurden.[131] Dieser öffentliche Erfolg mag Toller darin bestärkt haben, das ihm wesentliche Thema der Justizwillkür auch als Hörspiel zu verbreiten. Da dieser Stoff schon als Zeitschriftenartikel die Schweizer Gemüter so zu erregen vermocht hatte, versprach er sich von einem Radiostück sicherlich ein noch breiteres Wirkungspotential. Obwohl weder der Text noch ein Zeugnis der Ausstrahlung des Hörstücks von 1932 in Österreich erhalten geblieben sind, legt der Titel *Indizien* nah, dass in ihm der Stoff des *Giftmordprozesses Riedel – Guala* für das Medium Rundfunk aufbereitet wurde. Es steht außer Frage, dass *Indizien* die künstlerische Auseinandersetzung des Autors mit dem System der juristischen Exekutive und Legislative fortsetzt, die bereits Stoff des Dokumentenbandes *Justizerlebnisse* (1925), der sozialkritischen Revue *Hoppla, wir leben!* (1927) und des Filmskripts *Menschen hinter Gittern* (1930) gewesen war.

Ohne den zeitgeschichtlich gebundenen dokumentarischen Ansatz von *„Berlin – letzte Ausgabe!"* ließen sich an der erfolgversprechenden Vorlage des *Giftmordprozesses Riedel – Guala* die künstlerischen Möglichkeiten des Radiospiels neu erproben: „Jedes Unrecht, das irgendwo auf der Welt geschieht, geht uns an. Vor den Geboten des Herzens und der Gerechtigkeit gibt es keine nationalen Grenzen. [...] die moralische Idee der Kunst verpflichtet sie [die Künstler], die Lüge zu enthüllen, wo immer sie sich zeigt, sei es im Gesellschaftlichen, sei es im Politischen, sei es im Privaten. Sie bekämpft die Welt sozialer

[130] E. T.: Giftmordprozeß, S. 552
[131] Zuschrift 1932

Ungerechtigkeit mit der gleichen Schärfe wie die Verlogenheit in den Beziehungen zwischen den Geschlechtern."[132] Der zeitlich und lokal universale Stoff des Hörspiels und die große Reichweite des Radios schienen Toller dazu geeignet, dieses sein Credo einem großen Publikum, einem weit umfassenderen Hörerkreis als der kleinen Schar an linker Literatur Interessierter zu verkünden: „Als Schriftsteller spreche ich zu allen Bereiten, gleich welcher Partei oder Gruppe sie angehören."[133]

Dieser Gedanke bestimmt auch die Gestaltung seines Schauspiels *Die blinde Göttin* anhand der gleichen Stoffvorlage. Er erklärt die scheinbare, zu Unrecht von der Forschung bemängelte Privatheit des Themas. Nachdem Tollers letztes gattungsmischendes Zeitbild für Theater, die Revue *Bourgeois bleibt Bourgeois*, 1929 missglückt war, nachdem er mit seinem Dokumentenband *Justizerlebnisse* 1927 im Genre des politischen Essays und mit seinem Hörstück *„Berlin – letzte Ausgabe!"* 1930 im Rundfunk die medialen Grenzen der Zeitdarstellung für sich ausgelotet hatte, nachdem ihm der große Zeitfilm aus finanziellen Gründen verwehrt geblieben war und sein Theaterstück *Feuer aus den Kesseln* 1930, anstelle eines solchen Film entstanden, die historisch-dokumentarische Darstellung auf der Bühne nicht sonderlich erfolgreich zu leisten vermocht hatte; nachdem schließlich *Wunder in Amerika* in Deutschland nicht als Camouflage einer Korruption humanistischer Ideen erkannt worden war, die die eigene Gesellschaft bedrohte, glaubte Toller sicher an die durchschlagende Überzeugungskraft eines im Privaten angesiedelten, überall möglichen Justizirrtums wie des in der *Blinden Göttin* dargestellten, dessen inhumane Gewalt das Leben der Betroffenen ideell und materiell, und zwar zeitlos und ortsungebunden bedroht (Zeitangabe im Drama: *heute* und keine Ortsangabe). So war auch dieser Stoff von Toller keineswegs unpolitisch gemeint, sondern sollte, im Gegenteil, die stetige Gefahr deutlich machen, die droht, solange eine gerechte, humane Gesellschaft noch nicht erreicht ist: „Rechtszustände dürfen nicht isoliert betrachtet werden. Auch sie sind Machtauswirkungen der Herrschenden, sind Symptome für Umfassenderes, für Wesentliches und Wesendes der Zeit."[134]

Genauso, wie Toller Justizunrecht für ‚Machtauswirkungen der Herrschenden' hielt, vertrat er mit der Gruppe revolutionärer Pazifisten um Kurt Hiller, der er 1929 beigetreten war, den Standpunkt, „Krieg sei das Ergebnis der kapitalistischen Gesellschaft".[135] Seine Rede *Unser Kampf um Deutschland* macht deutlich, dass die Komödie *Nie wieder Friede!* (1936) erneut einen Versuch darstellt, das Publikum mit künstlerischen Mitteln des Dramas vor den Gefahren einer faschistischen Diktatur und des von ihr mit Sicherheit zu

[132] E. T.: Rede im englischen jungen Pen-Club, S. 191
[133] E. T.: An Paul Z., S. 192
[134] E. T.: Justizerlebnisse, S. 7
[135] Dove 1993, S. 176

erwartenden Krieges zu warnen: „[Hitler] versagt [...] Völkern und Menschen um ihres Blutes, ihrer Farbe und ihrer Überzeugung willen die Gleichberechtigung. Er, der Deutschland in ein Heerlager verwandelt hat, er, dem die marschierenden Beine von Männern, Greisen und Kindern wichtiger sind als die Macht der Vernunft, der den Kriegsgeist im eigenen Lande schürt, der in Spanien die faschistische Rebellion angezettelt und mit Waffen und deutschen Soldaten unterstützt hat, ruft Völker auf, die Zivilisation zu retten. Er vergiftet das deutsche Volk und die deutsche Jugend. Er erregt den schlummernden Ungeist der Welt. Morgen wird er seinen Raubzug in Europa beginnen und Europa in einen Trümmerhaufen verwandeln."[136]

Richard Doves Beschreibung von *Hoppla, wir leben!* trifft in verblüffender Weise genauso auf die Komödie *Nie wieder Friede!* zu und zeigt, dass Ernst Toller mit diesem Stück erneut versuchte, das gleiche Thema neu und allgemeingültiger aufzubereiten: „Hinter der Fassade von Wohlstand und Fröhlichkeit zeigt Toller eine Gesellschaft, die durch politischen Opportunismus, Amoral, aufkommenden Nationalismus, düsteren Radikalismus unter den Intellektuellen sowie durch Armut und Resignation der Arbeiterklasse gekennzeichnet ist. Es ist eine Gesellschaft, in der einmal mehr der Kapitalismus und Militarismus herrschen; um es mit den Worten aus Walter Mehrings Titelsong zu sagen: ‚Es ist wieder ganz wie vor dem Krieg – Vor dem nächsten eben ...'."[137] Toller knüpft noch einmal an die erfolgreiche Revueform von *Hoppla, wir leben!* an und nimmt auch in seine Komödie *Nie wieder Friede!* Chansons auf, fasst aber dieses Mal, aufgrund seiner vertiefteren gesellschaftlichen Erkenntnisse in den frühen dreißiger Jahren, sein Thema in einer entzeitlichten und ortsungebundenen Form universaler: Die Zeitangabe im Drama lautet wiederum *heute*, die Ortsangabe ist mit dem *Olymp* und *Dunkelstein* fiktiv.

Was aber führte Toller von dieser Komödie über die von einer nationalistischen Diktatur ausgehende Kriegsgefahr zu seinem letzten tragischen Drama *Pastor Hall* von 1938? Angesichts des über Deutschland hinaus immer weiter erstarkenden Faschismus in Europa verfolgte der Autor als Dramatiker das Ziel, mit einem ergreifenden antifaschistischen Appell alle demokratischen Kräfte zu erreichen, einem Appell, dem sich niemand mit Gerechtigkeitsgefühl würde verschließen können: „Wir wollen unermüdlich kämpfen. Kämpfen auch um die Opfer der Rache Hitlers, gleichgültig, welcher Partei und welchem Glauben sie angehören."[138] In seinem Aufsatz *Ernst Tollers Anklage* hatte er 1934 den Stoff des späteren Dramas *Pastor Hall* bereits vorweggenommen, in dem er die Willkürherrschaft der Nazis und die Greuel der faschistischen Konzentrationslager

[136] E. T.: Unser Kampf, S. 202 f.
[137] Dove 1993, S. 198
[138] E. T.: Unser Kampf, S. 207

anprangerte: „Ausgeliefert dem Haß der Machthaber, preisgegeben der Willkür subalterner SA-Männer führen diese Männer ein Leben täglicher geistiger, körperlicher und seelischer Entbehrungen, oft bitteren Misshandlungen ausgesetzt. [...] Ich könnte Berichte von Zeugen aus dem Konzentrationslager anführen, daß Sie ein Gefühl der Scham überkommen würde vor der Erniedrigung des Menschen durch den Menschen."[139]

Wie von Toller erwähnt, hatten verschiedene Exilanten in Verarbeitung ihres eigenen Schicksals und zur Warnung anderer Völker Erlebnisberichte und Romane über die Konzentrationslager im faschistischen Deutschland und das gnadenlose Wüten des Nazi-Regimes verfasst. Aus seinem Brief vom 8. Dezember 1934 an den Schriftsteller Willi Bredel geht hervor, daß Toller dessen Buch *Die Prüfung – Roman aus einem Konzentrationslager* gelesen hatte. Denn er erklärte sich bereit, ein Vorwort zu dessen englischer Ausgabe zu schreiben. Aus Bredels Buch übernahm Toller das Motiv der Bewährungsprobe, der Prüfung für die moralische Haltung eines Menschen in einem deutschen Konzentrationslager. Aus dem 1935 erschienenen Roman *Die Moorsoldaten* des ehemaligen KZ-Häftlings, Schauspielers und Regisseurs Wolfgang Langhoff stammen die Strophen des später berühmt gewordenen *Moorsoldatenliedes* und einige fast wortwörtliche Zitate in *Pastor Hall*. Auch *Dachau – Eine Chronik* von Walter Hornung (d.i. Julius Zerrfass) hat Toller offenbar gekannt. Denn dort kommt sowohl die von ihm zitierte Wendung *Auf Entlassung wird kein Wert gelegt* als Kapitelüberschrift vor als auch die gespenstische Szene, in das Graben mit dem Spaten im Moor auf Kommando abgebrochen oder fortgesetzt werden muss, die Toller in den zweiten Akt von *Pastor Hall* eingebaut hat. Vom Schicksal des anarchistischen Politikers und Schriftstellers Erich Mühsam, dessen Folterung durch die Nazis im KZ Oranienburg Toller im zweiten Akt seines Dramas erzählen lässt, hatte er im amerikanischen Exil von dessen Frau, Zenzi Mühsam, erfahren und bereits 1937 in seiner Ansprache *Unser Kampf um Deutschland* auf dem Deutschen Tag in New York berichtet. Die Episode der Bestrafung des Bibelforschers Johann Herder für das Zitieren der Heiligen Schrift im zweiten Akt des *Pastor Hall* entstammt ebenfalls dem Bericht eines Augenzeugen, wie Toller in seiner Rede auf dem Pariser Kongress der Schriftsteller 1938 berichtete.[140] Auf ähnliche Weise müssen Toller die KZ-Foltern und der Mord an Hans Litten zu Ohren gekommen sein, dem bekanntesten linken Strafverteidiger der Weimarer Republik, dessen Schicksal im zweiten Akt mit einem Satz erwähnt wird.

Als Summe aller dieser meist literarisch mitgeteilten Erlebnisse formte sich für Ernst Toller ein Bild von den Rechts- und Haftbedingungen in Deutschland und dessen

[139] E. T.: Ernst Tollers Anklage, S. 174 f.
[140] Rothstein 1984, S. 241 ff.

faschistischen Konzentrationslagern, das seine eigenen Gefängniserfahrungen bei weitem übertraf. Ein Umstand, aus dem sich für ihn die unbedingte Verpflichtung ergab, diese ungeheuerliche Willkür, die weit über alle bisher bekannte oder vorstellbare Rechtbeugung durch einen Staat hinausging, in einem Drama öffentlich zu machen. Das so 1938 entstandene Schauspiel *Pastor Hall* verstand Toller zunächst ganz konkret als seinen Beitrag zu den Protestaktionen für den inhaftierten Pfarrer Martin Niemöller, einen der wichtigsten Vertreter der Bekennenden Kirche in Deutschland, von dessen Schicksal, seit 1938 ‚persönlicher Gefangener des Führers' zu sein, er durch einen deutschen Emigranten erfahren hatte und über den er im ersten Akt eine Anekdote berichten lässt.

Der aus dem Konzentrationslager freigekommene Autor Hermann Borchardt übergab Ernst Toller Materialien zu diesem Fall.[141] Martin Reso behauptet sogar, der Autor habe „stoffliche Einzelheiten von dem aus Deutschland geflohenen Schriftsteller, Hans Borchardt, gekauft."[142] Toller hatte angeboten, eine handsignierte Vorzugsausgabe von 100 Exemplaren seines Stücks für ein Pfund zugunsten des Niemöller-Fonds zu verkaufen.[143] Kurt Pinthus beschreibt in seinen Erinnerungen, dass es später ernsthafte Auseinandersetzungen zwischen Toller und Borchardt bis hin zu gerichtlichen Auseinandersetzungen unter Plagiatsvorwurf gegeben hatte, da Borchardt sich den Stoff selbst zur Bearbeitung vorbehalten wollte.

Das Schauspiel *Pastor Hall* ist Tollers letzter großer dichterischer Aufruf zum Widerstand gegen ein in seiner Unmenschlichkeit im Drama zeit- und ortsungebunden dargestelltes Regime (keine Zeitangabe im Stück und Ortsangabe: *Wohnung* der Hauptfiguren und *Konzentrationslager*). Inzwischen hatte der politische Aktivist erkennen müssen, dass seine 1933 öffentlich an Joseph Goebbels gerichteten Worte: „Wir versprechen Ihnen, dass Ihre Verfolgung uns härter, Ihr Haß uns reifer, Ihr Kampf uns kämpferischer machen werden",[144] weitgehend Wunschvorstellung geblieben waren. Ein starker, geeinter antifaschistischer Widerstand hatte sich nicht formiert. Zum Aufgeben jedoch war der Künstler Toller nicht bereit: „Überwinden wir die Furcht, die uns erniedrigt und demütigt," forderte er seine Schriftstellerkollegen auf einer PEN-Tagung auf, „in uns allen lebt das Wissen um eine Menschheit, die befreit ist von Barbarei, von Lüge, von sozialer Ungerechtigkeit und Unfreiheit."[145] Die von der Hauptfigur Pastor Hall im Drama formulierte Hoffnung: „Ich werde trotzdem leben. Es wird wie ein Feuer sein, keine Macht wird es ersticken, die Ängstlichen werden Mut fassen, einer wird es dem andern sagen, daß der Antichrist regiert, der Verderber, der Feind des Menschen … und sie werden die Stärke

[141] Rothstein 1984, S. 241 ff.
[142] Reso 1957, S. 205
[143] Vgl. E. T.: An Geoffrey Hollyday 1938
[144] E. T.: Offener Brief, S. 77
[145] E. T.: Rede auf dem Penklub-Kongreß, S. 173

finden und werden meinem Beispiel folgen“[146] sollte Tollers Schlussplädoyer für eine menschliche Gesellschaft sein, mit dem er nicht nur sein künstlerisches Werk, sondern wenig später sein eigenes Leben abschloss.

Die bisher vorliegenden Forschungen zu Ernst Tollers späten Dramen suchen deren besonderen Charakter innerhalb seines Gesamtwerks zu kennzeichnen, indem sie die Stücke der dreißiger Jahre von denen der zwanziger nach Kriterien sprachlicher Gestaltung als nicht mehr expressionistisch unterscheiden, sie etwa als der Neuen Sachlichkeit zugehörig ansehen oder ihrer inhaltlichen Gestaltung nach als Vorläufer des Dokumentartheaters der sechziger Jahre.[147] Eine solche Feststellung scheint mir jedoch unzulänglich, weil nicht aussagefähig für die Tollers dramatisches Schaffen bestimmende Kunstkonzeption und auch nicht für das Phänomen des weitgehenden Ausbleibens eines Bühnenerfolgs bei seinen späten Theaterstücken. „Man kommt vielleicht einen Schritt weiter, wenn man sich vor Augen hält, daß beiden, seiner Konzeption von Literatur und seiner Konzeption von Politik, ein einziges, Tollers ganzes Denken bestimmendes politisch-gesellschaftliches Ideal zugrunde lag“,[148] beschreibt Uwe Ketelsen Tollers ‚moralisches‘ Ästhetikkonzept, und Wolfgang Rothe bestätigt: „Person, Leben und Werk sind in seinem Falle weit enger verquickt als bei den genannten Dramatikerkollegen“ Carl Sternheim, Georg Kaiser und Bertolt Brecht. „Mit einer Analyse seiner literarischen Hervorbringungen allein erfaßt man das Phänomen Toller nicht.“[149]

1.3. Künstlerisches Konzept

Erfasst man also mit einer Analyse der literarischen Werke allein die Problematik des dramatischen Schaffens Ernst Tollers nicht, und sind die bisher vorliegenden einzelnen kritischen Betrachtungen zu den späten Stücken nicht geeignet, eine befriedigende Wertung ihrer durch den Inhalt bestimmten Form zu liefern, so kommt man diesem Anliegen näher, wenn man Tollers eigene Vorstellung zur Dramatik der Zeit heranzieht.

Der Aufsatz *Bemerkungen zum deutschen Nachkriegsdrama* von 1929[150] setzt sich weniger mit dem Werk schriftstellerischer Kollegen oder mit künstlerischen Strömungen im Einzelnen auseinander, als dass er vielmehr Tollers Verhältnis zur Entwicklungsrichtung des nachexpressionistischen, das heißt, des aus dem Expressionismus hervorgegangenen Schauspiels erklärt, und zwar so, wie er sie verstand und auf sein eigenes Schaffen bezog.

---

[146] E. T.: Pastor Hall, S. 316
[147] Reimers 2000, S. 348: „Den literarischen Expressionismus hat Toller seit dem Zeitstück *Hoppla, wir leben!* hinter sich gelassen zugunsten einer neusachlichen Ausdrucksweise.“
[148] Ketelsen 1985, S. 146
[149] Rothe 1983, S. 7
[150] E. T.: Bemerkungen, S. 126-130

Zieht man Äußerungen Tollers zu seinen frühen Stücken heran, wird deutlich, dass auch ihm selbst gestalterische Schwächen bereits in seinen expressionistischen Dramen bewusst waren: „Ich stehe dem Stück ‚Masse Mensch' heute kritischer gegenüber, ich habe die Bedingtheit der Form erkannt, die herrührt von einem inneren Gehemmtsein jener Tage".[151] Erst nach seiner Haftentlassung jedoch, unter den veränderten äußeren Verhältnissen der späten Weimarer Republik und bedingt durch das Ausbleiben des bisher gewohnten breiten Erfolgs für seine nun in Freiheit entstandenen Dramen, wurden für ihn die Probleme künstlerischer Gestaltung so evident, dass er sie zum Gegenstand grundsätzlicher Überlegungen machte.

Toller begann also, sich prinzipiell damit auseinanderzusetzen, was für ihn das Wesen des Dramas nach der gescheiterten Revolution von 1918, was für ihn die künstlerische Substanz des Schauspiels der aktuellen Zeit ausmacht und was mit den im Ergebnis dieser ästhetischen Überlegungen entstandenen zeitgemäßen, modernen Stücken erreicht werden konnte und sollte. Unter Berücksichtigung seiner dramenästhetischen Überlegungen und Schlußfolgerungen wird die Wahl seiner Stoffe und deren dramaturgische Gestaltung verständlicher und erklärbarer.

Die Dramen des Expressionismus' – jener Kunstrichtung, der seine frühen Stücke selbst zugerechnet werden – beschreibt er als „Werke freiheitlichen Geistes", als eine „Reaktion" auf die alten, konventionellen künstlerischen Formen, „die Eindrücke nebeneinander [...] reihen, ohne die Frage nach dem Wesen, nach der Verantwortung, nach der Idee zu stellen".[152] Konflikte und Entscheidungen von Dramenfiguren, die sich im Privaten bewegen, die keinen ursächlichen Bezug auf die Gesellschaftsordnung haben, sind für Toller nicht mehr der Zeit entsprechend und deswegen effektlos. Probleme, die das Drama aufgreifen soll, dürfen nicht mehr aus individuellen Ansichten, sondern müssen aus gesellschaftlichen Positionen resultieren. Expressionistische Stücke seien deshalb „synthetische, schöpferische Aktion", um die „Umwelt vom Wesen her neu zu gestalten". Der generell menschenfeindlich gesehene Charakter der alten Gesellschaft führt zum Ziel des dramatischen Expressionismus', die Umwelt zu ändern, ihr „ein gerechteres, helleres Gesicht" zu geben. Deshalb tritt der Mensch im expressionistischen Drama nicht mehr als „zufällige Privatperson" auf, sondern als „Typus", als spezifisch funktionaler Bestandteil der Gesellschaft, mit dem sich jeder identifizieren können soll.

Konventionellere Zeitgenossen warfen den Expressionisten die Herauskehrung dieses stellvertretenden Typus für das von der menschenfeindlichen Gesellschaft in seiner Selbstentfaltung behinderte und unterdrückte Individuum als Subjektivismus der

[151] E. T.: An den Regisseur, S. 38
[152] Dieses und alle folgenden Zitate des Abschnitts 1.3. aus: E. T.: Bemerkungen, S. 126 ff.

Darstellung vor. Die Figur erschien gerade wegen ihres typenhaften Charakters als zu speziell, um sich mit ihr identifizieren zu können. Gegen diesen Vorwurf argumentiert Toller, dass bei der Figurengestaltung die „Fortlassung ihrer Oberflächenzüge" deshalb absichtlich erfolgt war, weil es darum ging, die „Seele" des Menschen zu zeigen. „Die Fülle des Konkreten" – also die Komplexität der Gesellschaft nach der Jahrhundertwende, die Polarisierung durch den Ersten Weltkrieg –, die Verschärfung der Widersprüche bei zunehmender Restauration der Gesellschaft war nach Tollers Erfahrung so stark, „daß der Künstler ihrer nur Herr durch Abstraktion werden konnte." Eine Abstraktion, die aus seiner Sicht ganz bewusst von der „zufälligen Privatperson" absehen musste, um die Realität „vom Strahl der Idee neu zu erfassen", „neu zu gebären". Deshalb auch der „prägnante, fast telegrammhafte, Peripheres vermeidende, immer ins Zentrum der Dinge vorstoßende" Stil des Expressionismus'. Es ging um das generelle Anprangern eines gesellschaftlichen Funktionalismus, der Individualität als Schwäche unterdrückte und damit den Einzelnen seiner Menschlichkeit beraubte.

Toller stimmte allerdings den Theaterkritikern darin zu, dass die expressionistische Abstraktion gelegentlich zu stark verallgemeinerte, so dass das Wesen des Menschen als unzureichend oder gar nicht getroffen empfunden werden musste, weil es hinter dem Typus verschwand, und dadurch das Ziel – die Darstellung der Idee eines menschenwürdigen Lebens – verfehlt wurde.

Aus dem Erleben der gesellschaftlichen Situation der späten Weimarer Republik heraus stellte sich nun für Ernst Toller die künstlerische Aufgabe des Dramas ganz neu. Die abstrakte Darstellung des Individuums, das als Typus stellvertretend für die Menschheit steht, erwies sich jetzt als nicht mehr zeitgemäß. Prägend für das Wesen des Menschen, das im Expressionismus unbefriedigend, weil zu abstrakt gefasst worden war – wie sich nun zeigt –, waren seine gesellschaftlichen Umstände. Deshalb mußte der Schwerpunkt der Darstellung im aktuellen Drama weg von dieser expressionistisch abstrakten Figurengestaltung hin auf die den Menschen prägenden Umstände gelegt werden.

Das Ergebnis einer solchen Perspektive sollte nicht, wie im Naturalismus, die schicksalhaft in ihren individuellen Verhältnissen gefangene Figur sein, ein „dumpfes Wesen, das aus starkem, doch vagem Gefühl gegen sein Schicksal rebellierte", sondern ein neuer, „proletarischer Mensch", der „aktiv, bewußt, gegen sein Schicksal rebellierend, für eine neue Wirklichkeit, eine neue Gesellschaftsordnung" kämpft, und dabei von „Gefühl und Erkenntnis" zugleich geleitet wird.

Die aktuellen gesellschaftlichen Bedingungen erforderten aus Tollers Sicht die Notwendigkeit, im modernen Drama von der expressionistischen Abstraktion Abstand zu

nehmen, und zu einer zeitgemäßeren, realistischeren Gestaltung zu gelangen: „Weil Erlebnis und Distanz sich binden, entstehen wieder große realistische Werke". Diese Art realistischer Dramatik soll detailgenaue Ausschnitte aus dem gesellschaftlichen Ganzen abbilden, um deutlich zu machen, dass die vom Drama transportierte Idee vom menschenwürdigen Leben alle Figuren, ob Typen oder dramatische Charaktere, ob von guten oder schlechten Werten bestimmt, aus ihrem fremddeterminierten Zustand herauslöst und in eine freie, der Selbstentfaltung zuträgliche Ordnung führt.

Deshalb wendet sich Ernst Toller gegen das „gewisse Gesamt von Gefühlen, geistigen Verhaltungsweisen, Reaktionen auf Lebensentscheidungen, Erkenntnissen", die das Drama seit der Etablierung des bürgerlichen Schauspiels bestimmt. In dieser bisherigen Darstellungsweise sah Toller die einzelne Figur lediglich um ihr individuelles Recht gegen spezifische konträre Interessen kämpfen. Toller jedoch ging es nicht um die subjektiven Ansprüche eines Einzelnen, sondern das generelle Recht aller auf ein selbstbestimmtes, menschenwürdiges Leben. In der gegenwärtigen Gesellschaft musste jeder Einzelne allein – gleichgültig auf welcher Hierarchiestufe – immer erfolglos bleiben, egal, ob seine Ansprüche berechtigt sein mochten oder nicht. Die Chance zur Selbstentfaltung konnte nur durch die Veränderung der Umstände für alle geschaffen werden, nur durch das Herstellen eines Zustandes wirklicher Gleichberechtigung für alle, wirklicher Gleichheit. Also durfte sich das moderne Drama nicht mehr auf die Präsentation von spezifischen Figuren konzentrieren, sondern auf deren Situation, ihren gesellschaftlichen Kontext.

Toller sieht „die Frage nach dem Wesen, nach der Verantwortung, nach der Idee", die für ihn das Drama stellt, die es stets neu aufwerfen und beantworten muß, von Dramatikern vergangener Jahrhunderte durchaus bereits verwirklicht: „Man darf aber nicht vergessen, daß er [der Dichter], aus der Zeit geboren, in die Zeit wirken wollte. Seit Schillers ‚Räubern', seit ‚Kabale und Liebe' war das Theater nie mehr so Tribüne zeitlichen Geschehens gewesen, so umwogt vom Streit und Widerstreit der öffentlichen Meinung." Das zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts etablierte Schauspiel mochte in seiner Entstehungszeit durchaus neuartige, ja revolutionäre Ideen transportiert und damit eindeutig eine Tendenz aufgewiesen haben. Durch die Adaption dieser Stücke an die konventionalisierenden Rezeptionsgewohnheiten des bürgerlichen Publikums ging deren progressiver Charakter jedoch verloren. Der Wandel der gesellschaftlichen Verhältnisse führte schließlich dazu, dass das Bürgertum, einst Träger des Fortschritts, nun als Inhaber der Macht diese Tendenz nicht mehr wahrnehmen konnte, „weil sie seiner Weltauffassung, seiner Philosophie, seinen Machtinteressen entsprechen."

Darum war das bürgerliche Schauspiel nicht mehr zeitgemäß, erklärte Toller. Es träfe nicht mehr das Wesen der Humanität und könne die Idee einer menschenwürdigen Gesellschaft nicht mehr übermitteln. Eine direkte Anbindung des Dramas an aktuelles Zeitgeschehen oder eine thematisch darauf bezogene stellt sich ihm als die Voraussetzung des modernen Schauspiels dar. Die sich daraus ergebende schwerpunktmäßige Darstellung von unteren „sozialen Milieus" und von „neuen Anschauungen, die im Widerspruch stehen mit den ihm gewohnten", müssen natürlich vom bürgerlichen Publikum, wie Toller feststellt, als befremdlich und tendenziös aufgenommen werden.

Was für ihn also aus dem Schauspiel des Expressionismus als dramatisches Grundanliegen erhalten blieb, war die Vermittlung der Idee einer humanen Gesellschaft für alle: „Die Idee ist entscheidender als das Ineinander guter und schlechter Eigenschaften." Also müsse bei der nunmehr konkretisierenden dramatischen Verarbeitung von Zeitstoffen „die Tendenz der Schwarz-Weiß-Zeichnung" vermieden werden, „die den Menschen der einen Seite als Teufel zeichnet, den der anderen als Engel." Diese Eigenheit gehört für ihn zum konventionellen Subjektivitäts-Theater, in dem Figuren auf der Bühne schematisch in gut oder böse eingeteilt werden können. Diese wertende Unterscheidung nach privaten Interessen nun auf die neuen Protagonisten zu verteilen, so dass der schablonenhafte Eindruck entsteht, die unteren sozialen Schichten seien gut und die oberen böse, hält Toller für unsinnig. In seinem von der anarchistischen Idee Gustav Landauers geprägten Verständnis reduziert die bestehende Gesellschaft Menschen aller Hierarchiestufen in inhumaner Weise auf eine Funktionsträgerschaft jenseits aller Möglichkeiten zu individueller Selbstentfaltung. Figuren – wenn sie auf der Bühne verurteilenswert handeln – tun dies nicht aus charakterlich motivierten Impulsen heraus, die als privat keinerlei überindividuellen Geltungsanspruch haben, sondern aus den Notwendigkeiten ihrer gesellschaftlichen Position. Das verbietet die Nutzung dramatischer Charaktere für die Darstellung und moralische Wertung von Figurenverhalten und begünstigt die Analyse und Bewertung gesellschaftlicher Strukturen und Funktionen.

Als Aufgabe des modernen Dramas sieht Toller an, den Funktionsträgern dieses hierarchischen Herrschaftssystems im Interesse der Verbesserung der Gesellschaft ihre funktionale Reduktion bewusst zu machen. Sie sollen gegen diese mechanistische Entmenschlichung für eine humane Gesellschaft aufstehen, auch wenn sich dadurch ihre individuellen Glücksansprüche nicht erfüllen lassen. Es geht nicht darum, als Einzelner privat glücklich zu werden, sondern zuerst müssen die Rahmenbedingungen für das Glück aller geschaffen werden. Die Gesellschaft muß humanisiert werden, bevor der Einzelne seine individuellen Ansprüche anmelden kann.

Um diese Vorstellungen im Drama zeitgemäß darstellen und dem Zuschauer wirksam vermitteln zu können, bedürfen die Figuren einer möglichst gegenwartsnahen Einbettung. Deshalb wählte Toller die Zeitangabe *heute* in seinen letzten Dramen. Die handelnde Figur als subjektiver Entscheidungsträger über ihre individuelle Selbstentfaltung, wie sie Grundbaustein des vorexpressionistischen Dramas war, ist obsolet. Vielmehr werden die Figuren des neuen Dramas in ihrer reduzierten Rolle als gesellschaftliche Funktionsträger auf allen Ebenen und damit hierarchisch strukturiert als Bestandteile des kapitalistischen Systems gezeigt.

Insofern werden die Gestalten des modernen Dramas nach Tollers Auffassung durchaus „aus den ihnen eingeborenen Notwendigkeiten" geformt, also, im Gegensatz zu den typisierten des expressionistischen Dramas als individualisierte Personen mit einzelnen, sie unterscheidenden Merkmalen gezeigt. Ihre strukturelle Determiniertheit verhindert jedoch, dass die Individualität der Figuren als Charakter zum handlungsbestimmenden Element wird, wie es für die dramatischen Personen des vorexpressionistischen Schauspiels gilt. Die modernen Figuren können sich, zwischen einzelnen Merkmalen und gesellschaftlicher Funktion eingespannt, deshalb nie zu Charakteren entfalten, weil ihre Funktionszugehörigkeit sie in der Möglichkeit behindert, als Individuen zu entscheiden, und ihnen eben nur bestimmte Merkmale zugesteht.

Insofern muss der zeitgenössische Dramatiker immer zur Tendenz eines „kollektivgültigen Subjektivismus" gelangen, nämlich zur Darstellung von Figuren als gesellschaftspolitische Machthaber oder Machtlose innerhalb einer Dramenhandlung.

Ernst Toller ist klar, dass sich ein solcherart moderner Dramatiker bei der Darstellung aktueller Gesellschaftsausschnitte in „politischer Dichtung" leicht dem Vorwurf von Propaganda aussetzt. Der erfahrene Agitationsredner Toller jedoch schreibt Propaganda eine andere Aufgabe zu: ihr Publikum verstandesmäßig zu erreichen, ihm die Voraussetzungen zur politischen Erkenntnis zu vermitteln und damit „im besten hypothetischen Fall den Hörer zu unmittelbarer Aktion zu treiben". Politische Propaganda darf im Interesse ihres aktuellpolitischen Ziels polemisch sein. Sie kann und muss das Schicksal des Einzelnen im Interesse einer Mehrheit vernachlässigen, um sich auf die Lösung eines Problems zu konzentrieren und eine allgemeinere Gerechtigkeit zu erreichen. Dramatik jedoch birgt für Toller „die Ahnung vom tragisch-kosmischen Grund": Der subjektive Charakter dramatischer Dichtung birgt in der positiven humanistischen Idee immer zugleich auch die Tragik der durch die zu überwindenden Zuständen unterlegenen Menschen in sich, deren Schicksal unweigerlich tragisch sein muss, auch wenn der erstrebte Wandel insgesamt einer guten Sache dient.

Ein Drama transportiert also mit der positiven, fortschrittlichen Idee das Bewusstsein, dass jede Lösung eines menschlichen Problems ein neues hervorbringt, dass die Befreiung von Menschen aus ihrer Unterdrückung nur durch das Opfer einzelner und die Unterdrückung anderer Individuen zu leisten ist, dass die Zwänge, denen Menschen durch ihr Zusammenleben ausgesetzt sind, nie zu aller Zufriedenheit aufgehoben werden können, sondern deren Aufhebung immer Nachteile und Leid für andere mit sich bringen: „Als Politiker handle ich", schreibt Toller an den Regisseur Jürgen Fehling, „als ob die Menschen als einzelne, als Gruppen, als Funktionsträger, als Wirtschaftsexponenten, als Machtexponenten, als ob irgendwelche Sachverhältnisse letzte reale Gegebenheiten wären. Als Künstler schaue ich diese letzten ‚realen' Gegebenheiten insgesamt in ihrer großen Fragwürdigkeit."[153]

Mit größerer Klarheit als jeder andere Dramatiker der Zeit erkannte Ernst Toller bereits 1923 die „Grenze, jenseits der die Natur mächtiger ist als menschliches Einzelwollen und gesellschaftliches Wollen. Darum wird Tragödie niemals aufhören. Auch der Kommunismus hat seine Tragödie. Immer wird es Individuen geben, deren Leid unlösbar ist. Und gibt es ein Individuum, dessen Leid nie enden kann, ist die Tragik des einen Individuums gleichzeitig die Tragik der Gesellschaft, in der es lebt. Die Antike kannte den prometheischen Helden, der glaubte, das Schicksal bezwingen und alles Leid aufheben zu können; in unserer Zeit ist an die Stelle des einzelnen Helden eine ganze Klasse getreten. [...] Das Absolut-Gute, das ‚Paradies auf Erden' wird kein Gesellschaftssystem schaffen, es handelt sich einzig darum, für das relativ beste, das der Mensch finden und verwirklichen kann, zu kämpfen. Auf eine theatralische Wirkung des Werkes verzichte ich nicht. Ich glaube, dass gerade durch die Mischung von Lächerlichkeit und Tragik den Hörer eine Ahnung von der Antinomie lebendigen Geschehens überkommt."[154]

Dieser dramatischen Konzeption ist der Autor bis in sein letztes Stück treu geblieben: Kunst war für Toller nie „nur Form und Stil", sondern „moralische Idee".[155] Was Toller seit seiner expressionistischen Zeit unter künstlerischem Geist verstand – „von Gefühl und Erkenntnis zugleich besessen zu sein" –, verpflichtete ihn dazu, „skeptisches Wissen zu haben und trotzdem die unbedingte Hingabe, die Kühnheit des Gläubigen, in heller Entschlossenheit Dennoch! sagen, Grenzen sehen und noch die grauesten Wirklichkeiten tragen und ertragen können und sich nicht lähmen lassen."[156] Diesem Geist sind ausnahmslos alle Stücke des Dramatikers verpflichtet, auch wenn der Mensch Ernst Toller an der Wirklichkeit zerbrach: „Ich habe einen Glauben verloren," hatte er schon 1922 im

[153] E. T.: An den Regisseur, S. 38 f.
[154] E. T.: An Stefan Zweig, S. 152
[155] E. T.: Rede im englischen jungen Pen-Club, S. 188
[156] E. T.: Deutsche Revolution, S. 162

Gefängnis befürchtet: „und ich bin noch nicht ganz durchdrungen von der großen Kraft, Glauben nicht mehr nötig zu haben."[157]

[157] E. T.: An Tessa am 2. 2. 1922, S. 192

2. Das Drama

In diesem Abschnitt soll die Grundlage zur Untersuchung des Gegenstandes – der späten Stücke Ernst Tollers – gelegt werden. Der vorangegangene Abschnitt hat sich mit dem Autor und seinen Stoffen auseinandergesetzt und anhand von Tollers Ausführungen zur Dramenästhetik der nachrevolutionären Zeit dessen Auffassungen vom dieser Zeit gemäßen Schauspiel als Kunstwerk und damit dem Wesen seiner eigenen Stücke aufgezeigt. Im Folgenden gilt es, drei Dinge herauszuarbeiten: die Entwicklung der progressiven deutschen Dramatik bis in die dreißiger Jahre und Tollers Verortung in dieser, die Begründung für eine zeitübergreifende Betrachtung des Dramas als Gattungsmodell und schließlich daraus Kriterien abzuleiten zu einer analytischen Untersuchung der sechs späten Stücke Ernst Tollers.

2.1. Zum deutschen Drama zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit

Wie stellt sich der Stand der literarischen Entwicklung vom Expressionismus zur Neuen Sachlichkeit am Ende der zwanziger Jahre dar? Ernst Toller äußert sich zu dieser Frage rückblickend im Jahr 1929: „Es ist heute, nach zehn Jahren, merkwürdig, festzustellen, wie die wesentlichen Tendenzen des Nachkriegsdramas schon Jahre vorher sich zu entwickeln begannen, nur daß sie nach dem Krieg in jäher Eruption zutage traten. [...] Gewiß, der Krieg hat viele sittliche und soziale, geistige und künstlerische Werte zertrümmert. Aber er traf Stürzendes, das Fundament dieser Werte war morsch geworden.“[158]

Dieser ideelle, aber auch materielle Werteverfall war das Ergebnis einer mit der Industrialisierung einsetzenden und sich zunehmend beschleunigenden Entwicklung. Eine Flut wissenschaftlicher Erkenntnisse zog technische Erfindungen nach sich, die zu einem rasanten Fortschritt der Industrialisierung, zur Entwicklung von Großindustrie, zu ökonomischer Expansion und in diesem Zusammenhang schließlich zum Ersten Weltkrieg führten. Die zunehmende Ballung großer Bevölkerungsmassen in Großstädten und deren mit der Zunahme großindustrieller Produktion fortschreitende Proletarisierung verschärfte nicht nur bestehende soziale Differenzen zwischen den verschiedenen Gesellschaftsschichten, sondern ließ innerhalb dieser neue entstehen. Die Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft brachte so um die Wende zum zwanzigsten Jahrhundert ungeheure, von sozialen und politischen Widersprüchen bestimmte strukturelle Veränderungen mit sich.

[158] E. T.: Bemerkungen, S. 126

Der Mensch war nicht mehr nur hierarchisch auf der gesellschaftlichen Position gefährdet, auf der er seine Existenz absichern musste, sondern durch wachsenden Konkurrenzkampf auch funktional-paradigmatisch, von Verdrängung auf gleicher Ebene. Jede Stelle innerhalb der Gesellschaftsstruktur war inzwischen nicht mehr nur von übergeordneter sondern auch von gleichgeordneter und untergeordneter Position aus bedroht. Eine dadurch sich ständig steigernde gesellschaftliche Entfremdung machte es den Menschen immer schwerer, den eigenen Wert für die Gesellschaft, ihren Wert als Individuum für sich und den Wert der Gesellschaft für sich abzuleiten. Die Gesellschaftsstruktur wurde im Gegenteil auf diese Weise für den Menschen zur existentiellen Bedrohung. Sie wurde inhuman und stellte sich als mechanistische Zerstörungsstruktur dar, die des Menschen als eines Individuums nicht mehr bedurfte, die Menschen jenseits ihrer Funktionsträgerschaft, als Individuen kaum noch zur Entfaltung kommen ließ. Menschen waren nicht mehr Subjekte, sie wurden zu vervielfältigbaren Objekten. Kulminationspunkt dieses industriell-zivilisatorischen Nihilismus' war der Erste Weltkrieg mit seinen grauenvollen Materialschlachten und Stellungskämpfen.

Im Theater, das sich dieser gesellschaftlichen Konstellation stellen muß, konnte sich bei der dramatischen Darstellung der Auseinandersetzung des Menschen mit seiner Existenzform als Individuum in der Gemeinschaft keine Schlussfolgerung mehr ergeben, welche Handlungsweisen die Anerkennung der Gemeinschaft gewährleisten und dem Einzelnen gesellschaftliche Wertschätzung an seinem Platz in der Ordnung versprechen. Genausowenig konnte geklärt werden, wie im Widerspruch zur bestehenden gesellschaftlichen Norm Freiräume für das gesellschaftlich eingebundene Individuum erstritten oder neue Rechte eingefordert werden können. Bisher war der Bühne durchaus möglich gewesen, im Stück eine Grundlage für gesellschaftliche Umwertungen zu legen, die neue Wertmaßstäbe für bestimmte Handlungsweisen des Einzelnen an seinem Platz in der Ordnung zulässt.

Die Dramenfiguren konnten im Bezug auf gesellschaftliche Anforderungen überhaupt keine Werte mehr konstituieren. Die gesellschaftliche Struktur erforderte keinerlei menschliche, ethische Wertmaßstäbe mehr, weil für die Gesellschaftsordnung die Existenz einzelner Menschen als Individuen keine Bedeutung mehr hatte. Diese waren als reine Funktionsträger austauschbar geworden.

In den letzten beiden Jahrzehnten vor der Jahrhundertwende erprobte vor allem der skandinavische Naturalismus mit seinen Dramenfiguren Wege, diesen Werteverlust noch mit dramaturgischen Mitteln auszugleichen. Autoren wie Henrik Ibsen und August Strindberg hatten in ihren Stücken *Nora* (1879), *Gespenster* (1881) oder *Fräulein Julie*

(1888) und anderen versucht, die tiefempfundene Ohnmacht ihrer Figuren gegenüber der eigenen gesellschaftlichen Einbindung und Position durch eine psychologische Verinnerlichung aufzulösen. Real nicht mögliches Handeln wurde von ihnen zum Teil als Wunsch- und Traumgeschehen mit dargestellter Realität vermischt. Der innere Monolog gewann als dramatische Technik an Bedeutung. Die in ihrer monologischen Existenz eingeschlossene Figur[159] war mit Ich-Analyse beschäftigt. Tendenziell näherte sich die dargestellte Zeit der Realzeit an und begrenzten sich die Spielorte des Dramengeschehens auf einen überschaubaren szenischen Ort.

Deutsche naturalistische Dramen wie *Vor Sonnenaufgang* (1889) und *Fuhrmann Henschel* (1898) von Gerhart Hauptmann oder *Die Familie Selicke* (1890) von Arno Holz und Johannes Schlaf zeigten eine ganz andere Art von der existenzbedrohlichen Gesellschaftsordnung ausgelieferten Individuen. Die passiven Hauptfiguren dieser Stücke handeln nicht mehr selbst, an ihnen wird gehandelt. Sie können sich nicht in eine Traum- oder Wunschrealität flüchten, weil ihre soziale Wirklichkeit sie psychisch so deformiert hat, dass ihr Gefühls- und Seelenleben nicht mehr invertiert werden kann. Eine unmenschliche Umwelt hat diese Figuren psychisch und physisch krank gemacht, ungezügeltes Triebleben und Verbrechen pervertieren sie. Dieser Darstellung entsprechen in der Figurenrede Umgangssprache, Dialekt, Inversionen und grammatikalische Fehlkonstruktionen, die so als künstlerische Gestaltungsmittel Eingang in die Dramensprache finden.

Unter den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen wurden also neue dramatische Lösungen aktuell. Das von der Dramatik bis zum Ende des 19. Jahrhunderts aufgegriffene Problem der Identitätsbildung des Menschen als gesellschaftliches Subjekt – eine der Grundfragen bei der Herausbildung der modernen bürgerlichen Gesellschaft seit dem 18. Jahrhundert – wich einerseits der Darstellung der subjektiven Identitätsbehauptung gegen die zerstörerische Gesellschaft und andererseits der Feststellung des reinen Objektcharakters des Individuums in der menschenfeindlichen Gesellschaft.

Da dramatische Lösungen dieser Art jedoch immer nur bestimmte Möglichkeiten zu- und andere offenließen, brachten die ohnehin schon divergenten künstlerischen Entwicklungen der Zeit jeweils zugleich auch ihre eigenen Gegenbewegungen hervor. Oftmals wurden sie vertreten von ein und demselben Autor: so der Impressionismus und der Symbolismus von Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Bahr, Richard Dehmel, Max Dauthendey und Gerhart Hauptmann; rückorientierte Strömungen wie Neuromantik und

[159] Neis 1984, S. 69

Neuklassizismus von Hugo von Hofmannsthal, Gerhart Hauptmann, Herbert Eulenberg, Alfred Mombert und Paul Ernst.

In jedem Fall aber bewegte sich die Form des Schauspiels weg vom *Zieldrama*, jener Form, die „auf eine Katastrophe oder Lösung am Ende des Dramas hinausläuft."[160] Das Hauptaugenmerk der Darstellung richtete sich nunmehr auf die innere Zustandsschilderung der Figur, auf deren Gedanken, Stimmungen und Gefühle. Die dramatische Handlung, die das Geschehen auf eine bestimmte Lösung zusteuern lassen sollte, erschien gegenüber der Übermacht äußerer Determinationsfaktoren oder wegen der vermeintlichen Zufälligkeit jeder möglichen Lösung nicht mehr zielgerichtet, sondern willkürlich.

Gegen diese Tendenz wehrte sich in den Jahren nach 1910 eine junge Künstlergeneration: „Es ist vor etwa zehn Jahren zu einer doppelten Revolte gegen den Naturalismus und den Ästhetizismus gekommen, die damals unbestritten herrschten, das hat man den deutschen Expressionismus genannt",[161] beschrieb René Schickele, ein Streiter der neuen Bewegung, 1920 den angestrebten Wandel. Nun entstanden Stücke mit singulären Individuen als Hauptfiguren, die sich von jeder Determiniertheit durch gesellschaftlichen Funktionalismus zu befreien suchten, wie Walter Hasenclevers *Der Sohn* (1914), Georg Kaisers *Von morgens bis mitternacht* (1916), Hanns Johsts *Der junge Mensch* (1916), Friedrich Wolfs *Das bist Du* (1917), Ernst Tollers *Die Wandlung* (1919), Friedrich Wolfs *Der Unbedingte* (1919) und viele mehr. In der Auseinandersetzung mit einer repressiven Umwelt (oft beginnend in einem normativen Elternhaus) um ihr humanitäres Selbst ringend, erlebten diese Hauptfiguren die Menschenfeindlichkeit der Gesellschaft. Dadurch erkannten sie die Notwendigkeit einer neuen, menschengerechten Ordnung, in der durch die Wertschätzung des Einzelnen, des Ichs ein neues, freiheitliches Wir-Gefühl entstehen kann.

Unter dieser Voraussetzung kann man sicher nicht, wie gelegentlich in der Literaturwissenschaft behauptet, davon ausgehen, dass ein von Friedrich Nietzsche abgeleiteter Geniekult[162] ursächlich zur dramatischen Darstellung des übermächtigen Einzelnen geführt habe, der sich über die Gesellschaft erhob. Vielmehr ging es darum, das unmittelbar von gesellschaftlichen Zwängen bedrängte Individuum als Typus des durch diese Verhältnisse isolierten und ihnen dadurch ausgelieferten Menschen erkennbar werden zu lassen. Seine Isolation und Deformation kann nur in einer neuen, gemeinschaftsorientierten Ordnung überwunden werden. Ein Gegenbild zu dieser hymnisch beschworenen freien, gemeinschaftsbewussten Dramenfigur hatte Bertolt Brecht

[160] Neis 1984, S. 6
[161] Schickele 1920, In: Raabe 1987, S. 177
[162] Frenzel 1990, S. 531 f.

1920 mit seiner Parodie *Baal* auf die Bühne gestellt. Einen von der gesellschaftlichen Menschenfeindlichkeit durchdrungenen egoistischen Lüstling, der mit dem gleichen großen Pathos statt einer geistigen Neugeburt seinen physischen Verfall und den eigenen Untergang feiert. Aber auch diese Bildumkehr war nur eine Variante der gleichen dramatischen Form. Diese Dramen waren strukturell szenische *Stationenstücke* – „lose Aneinanderreihungen von einzelnen Bildern oder Situationsschilderungen“[163] – und sprachlich monologisierende Verkündungshymnen eines gesellschaftlichen Gegenentwurfs mit einer ausdrucksstarken poetischen, ausrufreichen Sprache, mit einem ‚O-Mensch-Pathos‘, das in der Lyrik dieser Zeit gleichermaßen vorherrschte.

Es entsprach also noch nicht einmal im Hinblick auf den Einfluß von Krieg und Novemberrevolution der künstlerischen Situation, wenn von einem plötzlichen „Einbruch der Geschichte in den umhegten Raum von Kultur, Kunst und Literatur“[164] am Beginn der zwanziger Jahre gesprochen wird, wie es der verdienstvolle Expressionismusforscher Horst Denkler tut. Gerade die Autoren des Expressionismus waren weit mehr politisiert als Vertreter jeder anderen künstlerischen Richtung bisher. Einzig der Grad von stofflicher Abstraktion und Typisierung im expressionistischen Drama konnte zu einer solchen Deutung führen.

So deutete sich unter den expressionistischen Autoren bereits um den Wechsel in das zweite Jahrzehnt mit Stücken wie Ernst Tollers *Masse – Mensch* (1919), Georg Kaisers *Gas* (1918) und *Gas – Zweiter Teil* (1920), Ernst Barlachs *Die echten Sedemunds* (1920) oder Tollers *Die Maschinenstürmer* (1922) der Übergang zu einem neuen Dramenkonzept an. Das Konzept, den Erkenntnisprozess einer typisierten Hauptfigur auf der Bühne darzustellen und sie zum Hoffnungsträger für die neue Gemeinschaft zu machen, hatte sich als unzulänglich erwiesen. In ihren neuen Stücken übertrugen die Expressionisten die Hauptrolle im Kampf um die Befreiung der Unterdrückten und für deren Orientierung auf eine gerechtere Ordnung einem von vornherein überzeugten Revolutionär. Dieser Anführer-Hauptfigur war es aufgetragen, die veränderungswillige, aber zu spontanem Aktivismus neigende unterdrückte, ausgebeutete Masse von seiner humanitären Gesinnung zu überzeugen. Meist scheiterte er jedoch an einem diffusen, gewaltbereiten Massenwillen. Auch dieses Konzept des seinem Geist nach immer noch expressionistischen Dramas wurde keineswegs, wie Denkler behauptet, von der Zeit eingeholt.[165] Bot es doch gerade in

[163] Neis 1984, S. 6
[164] Denkler 1964, S. 306
[165] Denkler 1968, S. 170: „Wie der Anspruch des Dichters auf geistiges Führertum war sein programmatisches Ziel, die einzelnen Menschen zur Wandlung zu bewegen und damit die Änderung der Welt einzuleiten, von der Nachkriegsentwicklung als utopische Hoffnung und als Wunschtraum entlarvt worden und mit dem Programm zugleich die programmgebundene Kunst in Verruf geraten.“

den gewählten Beispielen ein durchaus adäquates Zeitbild, dessen Gegenwartsbezug kaum zu übertreffen war.

Bei einer so differenzierenden, dem Zeiterleben gemäßen Darstellung scheint es kaum möglich, dass enttäuschte sozialrevolutionäre Programmatik der Autoren zum ‚Scheitern' des Expressionismus geführt hat, wie Denkler behauptet.[166] Vielmehr bot auch dieses Konzept des expressionistischen Dramas den progressiven Künstlern keine befriedigende dramatische Lösung, da sie vom klassischen bürgerlichen Schauspiel geprägt waren. Von diesem übernahmen sie die Vorstellung zweier einzelner Hauptfiguren, die auf der Bühne einen Konflikt austragen. Insofern schienen ihnen zwar die dargestellten Stoffe gesellschaftlich überholt und diese Stücke deshalb konventionell, an der traditionellen einzelnen Hauptfigur hatten sie aber zunächst festgehalten. Sie hatten sie einzelne Stationen mit unterschiedlichen Antagonisten durchlaufen lassen, ehe diese Hauptfigur aufgrund ihres Abstraktionsgrads als gesellschaftlich nicht repräsentativ und deshalb zu atypisch, um die Verhältnisse widerzuspiegeln, verworfen wurde.

Deshalb wurde der dramatische Konflikt wieder zeitlich konkretisiert gestaltet, nunmehr als Konfrontation der gesellschaftlich Unterdrückten mit den sie bedrohenden gesellschaftlichen Verhältnissen. Die Konfliktpartei der gesellschaftlich Unterdrückten aber erschien auf der Bühne als eine in zwei Pole zerfallende Konfiguration: den bereits gewandelten, humanistischen Typus einerseits und die nicht so schnell wandlungsfähige, heterogene Masse andererseits. Die zwischen diesen beiden Polen ein und desselben ‚Lagers' auftretenden Auseinandersetzungen, bei denen die einzelne Dramenfigur letztlich der heterogenen Masse unterlag, stellt sich als ein Nebenkonflikt dar, der nicht den eigentlichen dramatischen Konflikt des Schauspiels ausmacht, auch wenn diese Auseinandersetzungen auf der Bühne häufig sehr viel Raum einnahmen. Von der einzelnen Figur geführt, sollte die im Drama dargestellte heterogene Masse ihre auf das Funktionale reduzierte gesellschaftliche Stellung erkennen, um dann den Weg zu einer wahrhaft menschlichen Gesellschaft einschlagen zu können. Denn die von diffuser Wut geleitete blinde Gewalt, die die Masse auszuüben bereit war, festigte letztlich lediglich ihre Unterdrückungsverhältnisse[167] und würde nur durch einen wohlbedachten, vernunftgelenkten und damit wahrhaften Befreiungsakt von der Unterdrückung erlösen, wie ihn die Dramenenden in Aussicht stellen. Durch die Konstellation von Haupt- und Nebenkonflikt in diesen dem Geiste nach expressionistischen Stücken konnte jedoch das

[166] Denkler 1964, S. 306

[167] Tollers zweites Drama verleiht im Titel diesem Konflikt des Einzelnen, des Individuums mit beiden Teilen der Gesellschaftsordnung Ausdruck, dem Konflikt sowohl mit seinen Gefährten als mit den Unterdrückungsverhältnissen: Masse – Mensch. In einer späteren Ausgabe wurde der Entgegensetzungsstrich weggelassen, so dass eine Fehlinterpretation des Titels als menschliche Vermassungsform vorkam. Toller hat sich dagegen gewehrt: „‚Masse Mensch' ist ein Begriff, den ich nicht verstehe. Er entstand durch die Verballhornung meines Dramentitels: Masse – Mensch, der Antithetisches enthält." E. T.: Nationalsozialismus, S. 20

lyrische Verkündungspathos des sendungsbewussten Einzelnen keine sinnvolle Verwendung mehr finden, da die Auseinandersetzung mit der divergierenden Masse im Nebenkonflikt dessen Wirkung weitgehend ergebnislos verpuffen ließ.

Sollte nun aber der Hauptkonflikt wieder das dramatische Geschehen bestimmen und die Auseinandersetzung der von der Gesellschaft Unterdrückten mit den sie bedrohenden und an ihrem Menschsein hindernden, funktional determinierenden Verhältnissen als der wesentliche dramatische Konflikt auf der Bühne ausgetragen werden, dann bedurfte es der Darstellung größerer Zeitabschnitte. Die Gestaltung historischer Ausschnitte wurde notwendig, die Herkunft und Gewordensein dieser Verhältnisse aufklären und dadurch deren Überwindbarkeit anzeigen und glaubwürdig machen. Das expressionistische Dramenkonzept erwies sich an dieser Stelle als überholt.

Der neuen Konzeption folgende Schauspiele wie Franz Werfels *Juarez und Maximilian* (1924), Hans José Rehfischs und Wilhelm Herzogs *Die Affäre Dreyfus* (1929), Ferdinand Bruckners *Elisabeth von England* (1930), Friedrich Wolfs *Die Matrosen von Cattaro* (1930), Ernst Tollers *Feuer aus den Kesseln* (1930) oder Hans Rehbergs *Der Große Kurfürst* (1934) orientierten sich auf die Gestaltung eines historischen Konflikts, dessen Lösung im Anbruch einer neuen politischen Ära bestand. Dieser Konflikt aber wurde im Verlauf des dramatischen Geschehens erst hergeleitet. Natürlich erforderte diese Art der Darstellung epische Elemente, die von einem Ort oder Zeitabschnitt des Geschehens zu einem anderen überleiten und dabei den Handlungszusammenhang herstellen. Zur traditionellen Form der monologisch berichtenden Figurenrede kamen deshalb neue mediale Formen hinzu, bühnenbildnerische Konstruktionen, Schrifttafeln, Bildprojektionen und filmische Sequenzen, wie sie von der revolutionären russischen Bühne und Erwin Piscator verwendet wurden. Dialoge wurden jetzt nicht mehr nur zur konfrontativen Auseinandersetzung zwischen den Figuren genutzt, die das Geschehen auf der Bühne weiterentwickelt. Jetzt dienten sie mit zeitraffenden Berichten verstärkt der Information über auf der Bühne nicht darstellbare und im Drama nicht gestaltete Ereignisse, die für das Gesamtgeschehen von Belang sind, dessen Zusammenhang sie herstellten, um gezielt auf den Konflikt hinzuführen.

Diese neuartige Darstellungsweise historischer oder auch zeitgeschichtlicher Sujets im Schauspiel kann gleichberechtigt auf drei verschiedene Arten charakterisiert werden: zum einen als *neusachlich*, um jene Stücke nach ihrem sprachlichen Duktus vom lyrischen Pathos des Expressionismus' abzugrenzen, zum anderen als *episch* nach der dramaturgischen Gestaltung zur Herstellung eines glaubhaften Zusammenhangs zwischen den örtlich und zeitlich begrenzten einzelnen Szenenereignissen (wie es Brecht als

Inszenierungsstil eines solchen Theaters beschreibt) und schließlich als *historisch*, *politisch* oder *dokumentarisch* nach dem zugrundeliegenden Stoff (wie es vom Drama der sechziger und siebziger Jahre wieder aufgegriffen wird). Da offensichtlich die Veränderung des sprachlichen Duktus in der Dichtung dieser Zeit am deutlichsten wahrgenommen worden war, wurde *Neue Sachlichkeit* zum prägenden Ausdruck für diese literarische Epoche.

Deutlich sollte mit dem bisher Gesagten werden, dass die Entwicklung des Dramas vom Expressionismus zur Neuen Sachlichkeit sich nicht mit einem ‚Bruch' am Ende der zwanziger Jahre oder als ‚plötzlich auftretende Neuerung' vollzog, sondern als fließender Prozess verlief. Denn Veränderungen liegen in der Natur dramatischen Schaffens, das stets, konzeptionell oder instinktiv, nach einer Dichter und Publikum gleichermaßen befriedigenden Gestaltung des dramatischen Konflikts und seiner Lösung sucht. So lässt sich dieser einer veränderten Zeit und ihrer Gesellschaft konforme Wandel im Dramenschaffen der meisten Autoren der Zeit erkennen. Er bewegt sich in jeweils ähnlicher Weise von lyrisch-expressionistischer zu realitätsnaher Darstellung hin, um letztlich bei gestalterisch, ja sogar stofflich und inhaltlich ähnlichen Ergebnissen anzugelangen, wie im Vergleich nachzuvollziehen ist an den frühen Dramen *Die Wandlung* von Ernst Toller (1919) und *Der Unbedingte* von Friedrich Wolf (1919) mit den späten Schauspielen *Feuer aus den Kesseln* von Ernst Toller (1930) und *Die Matrosen von Cattaro* von Friedrich Wolf (1930), bis hin zu *Pastor Hall* von Ernst Toller (1938) und *Professor Mamlock* von Friedrich Wolf (1933).

Wie zuvor schon am Beispiel Ernst Tollers nachgewiesen,[168] bemühten sich auch andere Autoren der Zeit durch Veränderung der Stoffwahl und der dramaturgischen Mittel um aktuelle dramatische Lösungen. Die frühen expressionistischen Werke mit ihren losen Szenenfolgen und der weitgehenden stofflichen Abstraktheit wurden von zeitgeschichtlichen, epischen Aufrissen in Stücken wie Ernst Tollers Revue *Hoppla, wir leben!* (1927), Bertolt Brechts Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1929), Bertolt Brechts Hörspiel *Flug der Lindberghs* (1929), Friedrich Wolfs Hörspiel *SOS ... rao rao ... Foyn – „Krassin" rettet „Italia!"* (1929) oder Ernst Tollers Hörspiel *„Berlin – letzte Ausgabe!"* (1930) abgelöst. Das Spektrum solcher Versuche reichte bis hin zu realistischen biographischen Darstellungen in den dreißiger Jahren, in denen die Autoren sich auf die klassische Schauspielform besannen und den von der Gesellschaft bestimmten Untergang ihrer Figuren in zeitlos gültiger Darstellung am Individuum festmachten (z.B. Friedrich Wolfs *Cyankali – § 218* von 1929 oder Ernst Tollers *Die blinde Göttin* von 1932). Ohne epische Herleitung der dargestellten Situation wurde der dramatische Konflikt wieder von einzelnen Figuren auf der Bühne ausgetragen.

[168] vgl. Abschnitt 1.2. *Stücke, Stoffe und Medien*

Doch erschienen progressiven Autoren, wie bereits für Ernst Toller beschrieben,[169] die dialogischen Möglichkeiten des traditionellen Schauspiels, Ursachen und Wesen des Konflikts zwischen Menschen und ihrer gesellschaftlichen Position adäquat wiederzugeben, oft unzureichend. So versuchten sie mithilfe anderer Medien, wie Revue, Rundfunk oder Film, den aufklärenden epischen Gesellschaftsaufriss in neuer Weise sinnfällig zu machen. Oder sie experimentierten mit einer Mischung verschiedener künstlerischer Genres durch Einbeziehung von Musik, Chansons, Filmeinspielungen, Bild- und Schrifteinblenden, effektvollen Bühnenbildkonstruktionen und Lichtszenarien in ihre Schauspiele.

Synonym für diese Art des Bühnenschaffens steht in Deutschland der Name des Regisseurs Erwin Piscator, der Theaterstücke erfolgreich als medienübergreifende Schau-Spiele inszenierte: „Das Theater entwickelte seinen sozialen Sinn und seinen ästhetischen Wert aus der Produktivität seiner spezifischen Mittel".[170] Als Folge jedoch zeigte sich, dass bei eintretender Dominanz der Bühnenmedialisierung und -technisierung die Akteure von den zeitlichen und akustischen Zwängen filmischer, bildlicher und musikalischer Darstellungselemente so stark in der schauspielerischen Interpretation ihrer Rollen behindert wurden,[171] dass der Text der Stücke seine grundlegende Bedeutung verlor. Und letztlich übt zwar die Gestaltung von Schauspielen als Multimediaspektakel auf die Theaterbühne bis heute einen großen Einfluss aus, für die Vermittlung der Anliegen der Dramatiker stellte sie Ende der zwanziger Jahre einen Endpunkt dar.[172]

Von diesem multimedialen Ereignistheater war es nur ein kleiner Schritt zum Schauspiel als „totale Theatralisierung beliebiger Material- und Aktionsarrangements, das Collagetheater ohne Sinnverweisung oder Ausdrucksvermittlung",[173] mit der Kurt Schwitters auf seiner abstrakten *Merz-Bühne* experimentierte. Einem Wirkungsende dieser Art vom sinnstiftenden Dramentext befreiter, gattungssprengender Ästhetik-Experimente schließlich strebten am Ende der zwanziger Jahre die von den Berliner Dadaisten inszenierten öffentlichen Happenings zu. Deren Darstellungsabsicht bestand darin, die Wechselwirkung zwischen Darstellern und Publikum zur eigentlichen Kunsthandlung und die Zuschauerreaktion zum sinnstiftenden Ziel der Veranstaltung zu erklären. Die dadaistischen Künstler beobachteten nun in der Umkehr der Theatersituation als Zuschauer von der Bühne aus die von ihnen provozierten Proteste des in seiner Erwartungshaltung getäuschten, empörten Publikums als die absichtsvoll inszenierte Handlung ungewollter

[169] vgl. Abschnitt *1.1. Autor, Themen und Stücke*
[170] Brauneck 1989, S. 63
[171] Piscator 1929, S. 83: „So wird auch der Schauspieler für mich, der ich auf die Gesamtwirkung meines Dramawerkes sehe, zunächst nur eine Funktion, genau wie Licht, Farbe, Musik, Aufbau, Text."
[172] Haas 2002, S. 245 f.
[173] Brauneck 1989, S.176
[173] Diebold 1928, S. 203

Akteure. Darstellen und Zuschauen wurde von den Dadaisten ebenso umgekehrt wie Spiel und Realität als Entgegensetzung aufgehoben und zu einer neuen „Kunst-Leben-Identität" erklärt.[174] Dieses ‚verkehrte' Theater konnte jedoch keine gesellschaftliche Resonanz finden, denn „Theater entfaltet sich in der Dialektik von Spielen und Zuschauen; [... Es müssen sich] einige der Beteiligten für die Rolle der Spieler, andere für die Rolle der Zuschauer entscheiden. Nur wenn diese Vereinbarung zustande kommt und solange sie besteht, ist Theater möglich."[175]

Unter dem Aspekt eines fortschreitenden Bedeutungsverlusts des Dramentextes für die Bühneninszenierung hatte Ernst Toller es schon 1930 als unbefriedigend beschrieben, wenn „nicht mehr ein dramatisches Werk im Raum der Bühne lebendig, sondern die Inszenierung des Herrn Z. auf ihre letzten technischen Sensationen hin geprüft"[176] wird. Sowohl Dramenautoren wie Toller als auch deren Publikum waren, unbefriedigt von einer technisierten und in ihrer Konsequenz formalistisch verselbständigten Theaterentwicklung, weiterhin am Theaterstück und dessen Darstellungsabsicht, an der dichterischen Gestaltung einer stofflichen Vorlage interessiert. In diesem Sinne hatte Bernhard Diebold 1928 auf einer dramatischen Konfliktdarstellung als unverzichtbarer Grundlage des Theaters bestanden: „Denn die künstlerische Aufgabe des Dramas ist die Darstellung des durch die Kunstform total gesehenen Menschen. Die Menschen als symbolische Totalitäten stehen in ihren Verhältnissen immer und notwendig unter dem Aspekt der Liebe und des Ethos. Bei keiner anderen Kunst muß wie hier die Beziehung einer Mehrheit von Menschen im Gefahrpunkt ihrer tragischen Zweiheit unbedingt zum Stoffgebiet werden."[177]

Dass die linken Autoren also den Konflikt zwischen Menschen und ihrer gesellschaftlichen Position in diesem Sinne für das Hauptanliegen moderner Dramatik hielten, hatte Ernst Toller in seinem Aufsatz *Bemerkungen zum deutschen Nachkriegsdrama* 1929 dargelegt[178], und gleichzeitig, was solche künstlerische Werke von Propaganda unterschied. In Korrespondenz mit diesen Vorstellungen erläutert Bertolt Brecht das Inszenierungskonzept dieser dramatischen Form, die er nach ihren dramaturgischen Mitteln *episches Theater* nannte: „Alles, was man Zeitstück oder Piscatorbühne oder Lehrstück nannte, gehört zum epischen Theater. [...] Indem die ‚Hintergründe' nach vorn traten, wurde das Handeln der Menschen der Kritik ausgesetzt."[179] Die epische Darstellungsform „stellte die Stücksituation in einen solchen Sehwinkel, daß sie Gegenstand der Kritik der Zuschauer werden mußten. Die Verfechter dieses epischen

[174] Brauneck 1989, S.176
[175] Brauneck 1989, S.16
[176] E. T.: Arbeiten, S. 144
[177] Diebold 1928, S. 38 f.
[178] vgl. Abschnitt 1.3. *Das künstlerische Konzept des Autors*
[179] Brecht 1993, S. 61 f.

Theaters führten ins Feld, daß die neuen Stoffe, die sehr komplizierten Vorgänge der Klassenkämpfe im Augenblick ihrer entsetzlichsten Zuspitzung, auf solche Art leichter zu bewältigen seien, weil die gesellschaftlichen Prozesse in ihren kausalen Zusammenhängen damit dargestellt werden könnten."[180]

So wie Erwin Piscator[181] verstand auch Brecht das „Theater eines wissenschaftlichen Zeitalters" als dramaturgische Aufgabe. Geschichtsberichte oder Situationsbeschreibungen sollten bei beiden dem Publikum epische ‚Bilderschauen' anbieten, die nach Aktschluss immer wieder neu ansetzen, in jedem Akt neue Figurenkonstellationen einführen und verschiedenste Handlungsstränge verfolgen. Auch für andere zeitgenössische Autoren neben Brecht und Piscator wurzelte die Einheit des Dramas nicht mehr in der zeitlichen Kontinuität der Handlung, sondern in der epische Szenenfolgen zusammenhaltenden Inszenierungsweise, die den inneren Zusammenhang der aufeinander folgenden Zustände und Ereignisse herstellte, die Kohärenz der Handlung sicherte.

Diese mit dramaturgischen Mitteln hergestellte Handlungskohärenz des Dramas wurde im *epischen Theater* mitunter ganz bewusst unterbrochen, weil die Sinnstiftung sich nicht mehr darstellungsinhärent durch die dialogische Entwicklung und Lösung eines dramatischen Konflikts zwischen den Figuren auf der Bühne vollziehen sollte. Vielmehr sollte sie nun vom Publikum durch die abstrakte geistige Auseinandersetzung mit der Bühnendarstellung vollzogen werden, so dass sie gelegentlich sogar von einer Figur aus dem Bühnengeschehen heraus provoziert wurde: Auch ein „Straßendemonstrant unterbricht, so oft es ihm möglich erscheint, seine Imitation mit Erklärungen. Die Chöre und projizierten Dokumente des epischen Theaters, das Sich-direkt-an-den-Zuschauer-Wenden seiner Schauspieler sind grundsätzlich nichts anderes."[182]

Ausdrücklich sei an dieser Stelle noch einmal darauf verwiesen, dass es sich bei diesen Ausführungen zum *epischen Theater* nach Brechts eigenen Angaben nicht um Interpretationen seiner eigenen Stücke handelt, sondern um dramaturgische Eigenheiten, die dem aktuellen Drama dieser Zeit durch seinen besonderen gesellschaftskritischen Bezug inhärent waren, und die deshalb auch Brechts eigene Stücke betrafen: „Die Änderungen, die sich aus dieser Absicht ergaben [die Welt zu verändern …], waren, klein oder groß, immer nur Änderungen innerhalb des Theaterspielens, das heißt, eine Unmasse von alten Regeln blieb ‚natürlich' ganz unverändert. Ich kam kaum je auf diese unverändert bleibenden Regeln zu sprechen, und viele Leser meiner Winke und Erklärungen nehmen an, ich wollte auch sie abschaffen. Sähen sich die Kritiker mein

[180] Brecht 1993, S. 90
[181] Piscator 1929, S. 56: „Der Beweis, der überzeugt, kann sich nur auf eine wissenschaftliche Durchdringung des Stoffes aufbauen."
[182] Brecht 1993, S. 90

Theater an, wie es die Zuschauer ja tun, ohne meinen Theorien zunächst dabei Gewicht beizulegen, so würden sie wohl einfach Theater vor sich sehen, Theater, wie ich hoffe, mit Phantasie, Humor und Sinn, und erst bei einer Analyse der Wirkung fiele ihnen einiges Neue auf – das sie dann in meinen theoretischen Ausführungen erklärt finden könnten."[183]

Das ermutigt zu der Verallgemeinerung, dass Bühnenstücke, die denen Brechts in der Autorenabsicht gleichen, nicht nur „die Welt zu interpretieren, sondern sie zu verändern",[184] und deren Textgrundlage auf eine solcherart episierende Darstellungsweise abzielt, nach Brechts dramaturgischen Maßgaben dem *epischen Theater* zugerechnet werden können. Dies trifft für verschiedene Autoren der Zeit zu, deren Schauspiele weiter oben bereits synonym als *neusachlich* nach ihrem sprachlichen Duktus oder als *historisch, politisch* oder *dokumentarisch* nach dem zugrundeliegenden Stoff bezeichnet worden sind, vor allem aber für Ernst Toller.

Ein neues Ethos, das wahrhaft menschliches Handeln mit dem Ziel der Humanisierung der Gesellschaft vorgibt und vom Publikum selbst erkannt werden soll, wird zur objektiven Instanz der Konfliktlösung erhoben. „Der Demonstrant des Theaters, der Schauspieler, muß eine Technik aufwenden, vermittels der er den Ton des von ihm Demonstrierten mit einer gewissen Reserve, mit Abstand wiedergeben kann (so, daß der Zuschauer sagen kann: ‚Er regt sich auf – vergebens, zu spät, endlich' usw.)." Die Merkmale der Figuren sollten „ganz und gar aus ihren Handlungen" abgeleitet werden, verlangte Brecht. Das widerspräche der „Gewohnheit des üblichen Theaters, aus den Charakteren die Handlungen zu begründen, die Handlungen dadurch der Kritik zu entziehen, daß sie als aus den Charakteren, die sie vollziehen, unhinderbar, mit Naturgesetzlichkeit hervorgehend dargestellt werden. [...] Die Theaterszene mag fixiertere Individuen [mit einem größeren Merkmalpotential] zeigen. Sie muß dann aber imstande sein, ihr Individuum als Spezialfall zu bezeichnen und den Umkreis anzudeuten, in dem die gesellschaftlich hauptsächlich relevanten Wirkungen ebenfalls zustande kommen."

Das Spannungsmoment dieses epischen Theaters ergibt sich also aus der unerwarteten neuen Aufhebung der Grenze zwischen Realität (Wirklichkeit) und Bewusstsein (Idee): „Der Zweck dieses [Verfremdungs-] Effekts ist, dem Zuschauer eine fruchtbare Kritik vom gesellschaftlichen Standpunkt zu ermöglichen", um daraus Lehren für die Gegenwart zu ziehen, also „Mittel ausfindig zu machen, welche die betreffenden schwer ertragbaren [gesellschaftlichen] Zustände beseitigen konnten."[185]

[183] Brecht 1993, S. 286
[184] Brecht 1993, S. 286
[185] Brecht 1993, S. 99

Natürlich verlor das Theater an dieser Stelle seine Funktion der Befriedigung „jene[r] Bedürfnisse, die in den Zwangsapparaturen des materiellen Lebensprozesses verdrängt oder illegal geworden sind“,[186] die es noch bis zum Naturalismus innegehabt hatte. Das Drama stand nun nicht mehr in einem Spannungsverhältnis zur Alltagserfahrung des Publikums. Die aristotelische Katharsis-Wirkung des Spannungsabbaus beim Publikum sollte durch die provozierte Erkenntnis der Verkehrtheit des gesellschaftlichen Zusammenlebens von Menschen in dieser funktionalisierten Form ersetzt werden. Die Konfliktlösung sollte erst durch die Handlungen des Publikums bewirkt werden, die dem vom Bühnengeschehen angeregten Denkprozess folgen sollten.

Der demonstrierte Abbildcharakter des epischen Theaters sollte das Bewusstsein der Betroffenheit bei den Zuschauern (und bei den Akteuren), dem sie in der Wirklichkeit ausgesetzt waren, verstärken. Der Schmerz, das Leid, die Verletzbarkeit und die Gefahr auf der Bühne sollten vom Publikum als Bedrohung durch gesellschaftliche Verhältnisse reflektiert werden. Die Spielsituation wurde ganz bewusst mit den gleichen Affektrestriktionen belastet, wie sie der Alltag bot, um das Publikum zu veranlassen, die Grundkonstituenten des menschlichen Seins, den Konsens der menschlichen Gesellschaft, die Grundlagen des Miteinanderlebens zu hinterfragen. Damit wurde jedoch verhindert, dass die Zuschauer ihre gesellschaftlichen Existenzängste im Theater hätten sublimieren können.

Das Drama des *epischen Theaters* sollte vom Publikum nicht mehr als symbolische Abbildung seiner gesellschaftlichen Umstände wahrgenommen werden, die seine Lebenszusammenhänge nachahmt und ihm in einem besonders kennzeichnenden Ausschnitt eine individuelle Existenzbegründung innerhalb der gesellschaftlichen Grenzen liefert. Vielmehr sollte es die Zuschauer zur Neubestimmung des Gesellschaftssinns durch ethisches Handeln auffordern.

Da jedoch diese Dramenform, genauso wie abstrakte Theaterinszenierungen oder Happenings, die Unterscheidungsgrenze zwischen Realität und dramatischer Darstellung überschritt, ja sogar weitergehend eine außerdramatische Lösung anvisierte, ging ihr genauso wie den gegenteilig konzipierten Theaterformen der Gattungscharakter des Dramas verloren. Edgar Neis stellt dazu fest: „Als eigentliche dramatische Dichtung ist das dokumentarische Drama nicht zu bezeichnen, der Autor bleibt im Sachbericht, in der Reportage, in der bloßen Dokumentation eines historischen Geschehens stecken.“[187]

[186] Brauneck 1989, S. 16
[187] Neis 1984, S. 83

Aus dieser Perspektive wird deutlich, dass das Verschwinden dieser Form des Dramas aus den Theater-Spielplänen seit dem Ende der zwanziger Jahre nicht nur an den sich rasant verschärfenden gesellschaftlichen Verhältnissen in den dreißiger Jahren, am Wegfall des Wirkungsbereiches der Stücke nach der Machtübernahme des deutschen Nationalsozialismus' oder an den sprachlichen und sozialen Problemen der sich als Konsequenz daraus ergebenden Exilsituation vieler Autoren lag. Als Ursache kommt in gleichem Maße hinzu, dass die moderne Dramenästhetik der Gattungsüberschreitung durch Mischung von Kunstgattungen oder exemplarische Abbildung historischer und gesellschaftspolitischer Realität im Schauspiel die Zuschauererwartung nicht befriedigen konnte. Die untergeordnete Stellung des Konfliktlösungsangebotes der dichterischen Textgrundlage erfüllte die traditionelle Gattungskonvention von mimetischer Bühnendarstellung und kathartischer Wirkung des Dramas nicht, sie wirft den Zuschauer auf sich selbst zurück. Von mimetischer Bühnendarstellung und kathartischer Wirkung des Dramas jedoch wird die Rezeptionsgewohnheit des Publikums bis heute bestimmt. „Es ist nämlich eine Eigenart der theatralischen Mittel," erkannte Bertolt Brecht 1951 selbst, „daß sie Erkenntnisse und Impulse in Form von Genüssen vermitteln; die Tiefe der Erkenntnis und des Impulses entspricht der Tiefe des Genusses",[188] das heißt, der kathartischen Affektableitung, die vom Publikum eben als rationales und emotionales Befriedigungsgefühl gleichermaßen wahrgenommen wird.

2.2. Der Gattungscharakter des Dramas

Wenn also, um die Gattungskonvention von mimetischer Bühnendarstellung und kathartischer Wirkung auf den Zuschauer zu erfüllen,[189] das Konflikt- und Lösungsangebot der dichterischen Textgrundlage im Schauspiel das Primat haben muss – was macht dann die Substanz des Dramas als Kunstgattung aus?

Betrachtet man das Bühnenstück, für das die Begriffe *Drama*, *Schauspiel*, *Theaterstück* oder auch *Stück* nunmehr synonym verwendet werden können, in seiner zeitlichen Entwicklung, so besteht es trotz stetigen Wandels aus einer Anzahl bereits von Aristoteles beschriebener, unverzichtbarer Grundelemente. Diese bestimmen seinen modellbildenden Charakter. Den Modellcharakter hat Bertolt Brecht als einer der wesentlichen theoriebildenden Vertreter des modernen Theaters erläuternd bestätigt: „Ein solches Modell steht und fällt natürlich mit seiner Nachahmbarkeit und Variabilität. Das Ganze oder gewisse Teile mögen bei der Wiedergabe nichts Lebendiges hervorrufen; das Ganze

[188] Brecht 1993, S. 99
[189] Brauneck 1989, S. 17

oder solche Teile wären dann aufzugeben. Ein Modell kann nicht auf Tonfällen beruhen, deren Reiz durch besondere Stimmen, auf Gesten und Gängen, deren Schönheit durch besondere körperliche Eigenschaften entsteht: derlei hat nicht Modellwert, es ist sozusagen beispiellos und nicht beispielhaft. [... Ein] Modell ist wahrhaftig nicht aufgestellt, die Aufführungsweise zu fixieren."[190] Es wird aus Elementen gebildet, die immer für jeden Teil einer Gesamtheit, einer Gattung verbindlich sind.

Fassen wir zusammen, was diese Arbeit bisher an Erkenntnissen über das Drama als Gattungsmodell erbracht hat:

- Jedes Schauspiel hat zum Grundthema die immerwährende Auseinandersetzung des Menschen mit seiner Existenzform als Individuum in der Gemeinschaft.
- Dieses Thema verlangt zur Darstellung in dramatischer Form einen konkreten Stoff, der sich aus der Entstehungszeit des Stücks im Zusammenspiel mit der Biographie des Autors ergibt. Der behandelte Stoff gibt dem Schauspiel seinen zeitbezogenen Aspekt.
- Die Gliederung in Akte und/oder Szenenfolgen bestimmt den mehr oder weniger hierarchischen Aufbau des Schauspiels. Dieser Aufbau ist abhängig von den durch den Stoff vorgegebenen im Stück zu bewältigenden Zeitabschnitten und der für die Strukturierung des Stoffes notwendigen formalen Verklammerung.
- Außerdialogisch darstellende Medien, wie historisch-dokumentarische (monologische) Berichte oder äquivalente Zwischentexte, Bildprojektionen, Filmeinspielungen, Musik, Lieder, Tänze, Pantomime usw., können dem Stück nicht als Substanz zugeordnet werden, da sie die von den Figuren zu vollziehende dramatische Handlung nicht maßgeblich beeinflussen oder zurückdrängen dürfen, ohne die Gattungsgrenzen des Dramas zu sprengen. Sie können in einer Inszenierung lediglich informierend, illustrativ oder anti-illustrativ eingesetzt werden, ähnlich den Kostümen, Requisiten und dem Bühnenbild.
- Sowohl die Spezifik der jeweiligen Inszenierung eines dramatischen Textes, so Brecht im Abschnitt 2.1., *Zum deutschen Drama zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit*, als auch die Leistungen der verschiedenen Schauspieler zählen nur insofern, als sie helfen, die vom Dramentext vorgegebene stoffliche Darstellung des Grundthemas dem Publikum möglichst wirksam von der Bühne aus vorzustellen. Durch sie wird dem Stück eine zeit- und kulturbezogene Interpretation verliehen. Grundlage jeder Inszenierung ist also stets der literarische Text eines Dramas, dessen

[190] Brecht 1993, S. 99

Präsenz im kulturellen Gedächtnis der Menschheit durch seine schriftliche Überlieferung garantiert wird.

- Aufführbarkeit und Medienmischung („Plurimedialität“[191]) von gattungsübergreifenden Bühnenspektakeln bilden kein ausschlaggebendes Kriterium für die Zugehörigkeit eines Kunstwerks zur Gattung Drama, wie zahlreiche Vortragsformen von Lyrik, inszenierte Lesungen von Prosa und andere Darbietungsformen von Kunst vor Publikum beweisen, die akustische, optische, gestische, mimische, haptische oder olfaktorische Reize einschließen.

Was also als gattungsbestimmendes Wesen des Dramas bleibt, ist die von der dichterischen Textgrundlage vorgegebene dialogische Darstellung bestimmter Konfliktentwicklungen zwischen Figuren mit inhaltlicher Handlungskohärenz, deren konstituierendes, zeitübergreifendes Thema die immerwährende Auseinandersetzung des Menschen mit seiner Existenzform als Individuum in der Gemeinschaft ist. „Drama ist Gestaltung von Beziehungen societärer Menschen“, definiert es Ernst Toller.[192]

So unterscheidet sich das Drama als Gattung von seinen literarischen Schwestergattungen:

- Der Gegenstand lyrischer Darstellung ist die Unikalität des Einzelwesens, das seinen Selbstwert aus der individuell reflexiven Wahrnehmungsfähigkeit gegenüber seiner Umwelt (Natur und Gesellschaft) behauptet. Lyrik konstituiert also subjektive Beziehungen zur Umwelt. Deshalb lassen sich die hergestellten Sinnbezüge innerhalb eines Gedichts auch nicht immer bis ins Letzte auflösen.

- Der Gegenstand von Prosa- bzw. epischer Darstellung ist die Abhängigkeit des Einzelnen von seiner Umwelt (Gesellschaft und Natur). Der Wert des Einzelnen wird aus der Summe seiner Beziehungen zu seiner Umwelt abgeleitet. Epik beschreibt also überindividuell gültige Beziehungen, weshalb diese Beziehungen ihre Sinnbezüge erst im jeweiligen Kontext gewinnen. Die Spezifik epischer Darstellung ermöglicht es relativ leicht, aus Darstellungssträngen von Prosa Vorlagen zur Dramatisierung zu gewinnen, die allerdings stets nur eingeschränkte Abbilder des Panoramas ihrer stofflichen Vorlage bieten können: „Der Epiker Döblin gab ein vorzügliches Kennzeichen, als er sagte, Epik könne man im Gegensatz zu Dramatik sozusagen mit der Schere in einzelne Stücke schneiden, welche durchaus lebensfähig bleiben.“[193]

[191] Pfister 2000, S. 24
[192] E. T.: An den Herausgeber, S. 191
[193] Brecht 1993, S. 62.

Bei Betrachtung der Spezifiken von Lyrik und Prosa stellt sich der Gegenstand dramatischer Darstellung als Schnittpunkt von lyrischem und epischem Grundthema heraus. Dieser Schnittpunkt ist der Konflikt zwischen individueller Selbstbehauptung des Einzelnen und den überindividuell gültigen Beziehungen in seiner Umwelt. Die Entwicklung und Lösung dieses besonderen Konflikts macht das Wesen des Dramas aus: „man verstand darunter die starke Zentralisierung einer Fabel, ein Moment des Aufeinanderangewiesenseins der einzelnen Teile. Eine gewisse Leidenschaftlichkeit des Vortrags, ein Herausarbeiten des Aufeinanderprallens der Kräfte kennzeichnen das ‚Dramatische'."[194] Die ‚unauflösliche Tragik' dieses Konflikts zwischen einzelnen Individuen und ihrem gesellschaftlichen Umfeld, die Ernst Toller als Motivation für sein Dramenschaffen benannt hat,[195] mit einem bewußt gesetzten Ende aufzuheben, macht den fiktionalen Gehalt des Dramas als Bestandteil der Kunstgattung Literatur aus.

Die prinzipielle Unauflösbarkeit des Konflikts zwischen Individuum und gesellschaftlichem Umfeld, die zu seiner ständigen Neubestimmung motiviert, ergibt sich daraus, dass jede Form gemeinschaftlichen Zusammenlebens, jede Gesellschaftsform ihre Konventionen und Restriktionen, also Regeln hat. Diese Regeln garantieren zwar das Über- und Zusammenleben in der Gemeinschaft, nützen aber dem Einzelnen für seine individuelle Lebensgestaltung oft nur bedingt etwas, mitunter auch gar nicht. Dramatik nun setzt sich im Gegensatz zum Alltag durch die Konfliktgestaltung mit der Existenzberechtigung gesellschaftlicher Regeln des Zusammenlebens auseinander. Mit der Entwicklung des Konflikts zwischen individueller Selbstbehauptung des Einzelnen und den überindividuell gültigen Regeln sowie der fiktiven Auflösung dieses Konflikts offeriert die Gattung eine auf diese Regeln bezogene Begründung menschlichen Handelns, die der Einzelne aus dem dramatischen Geschehen realisieren soll. Jene Begründung menschlichen Handelns, durch die die generelle Existenz gesellschaftlicher Regeln ihre Rechtfertigung erfährt, soll also vom individuell erkenntnisfähigen Verstand und ethischen Empfindungsvermögen des Einzelnen – nach Gotthold Ephraim Lessing – als sittliche Wertigkeit der Gesellschaft wahrgenommen werden. Das macht nach Aristoteles die kathartische Wirkung des Dramas aus.

Seit es Schauspiele im abendländischen Sinne gibt, zeigt das Dramengeschehen den Konflikt des Individuums mit Umständen, die sich aus der gesellschaftlichen Organisationsstruktur ergeben und zu einer ideellen und/oder physischen Krise führen. Hat das antike Drama die Hauptfigur noch zu der Erkenntnis kommen lassen, dass sie sich dieser Krisensituation als einem unabwendbaren, von den Göttern bestimmten Schicksal

[194] Brecht 1993, S. 62
[195] E. T.: Arbeiten, S. 139

ausliefern muss, arbeitet das Theater seit der Aufklärung mit dem Idealbild eines selbst entscheidungsfähigen Individuums. Dieses Individuum eines bürgerlichen Theaters stellt gegenüber der Gesellschaft seine durch sie begründete funktionale Stellung in Frage, wenn es sich in seiner Persönlichkeitsautonomie und individuellen Entfaltung behindert sieht. Es handelt selbständig und akzeptiert sein Schicksal nicht als vorher- oder fremdbestimmt.

Bis um die Wende zum 20. Jahrhundert galt im Drama der Konsens, dass die sinnstiftende Funktion der Gesellschaft als Verkörperung einer sittlichen Grundordnung nicht infrage gestellt wurde, sosehr auch das Individuum unter ihren Bedingungen leiden mag. Noch der Naturalismus nutzte also trotz bereits einsetzender szenischer Auflösung des Handlungszusammenhangs die Form des *Zieldramas*, um starke Konflikte zwischen individuellen Empfindungen und Wünschen einzelner Figuren und den gesellschaftlichen Gegebenheiten zu zeigen. Ob den Figuren die Selbstbehauptung g e g e n die oder i n der Gesellschaft gelingt oder misslingt, ob das Drama die Lösung dieses Konflikts „pathetisch, resigniert, pessimistisch oder mit der Forderung des Dennoch!" zeigt, erklärte Ernst Toller, „ist eine Frage der geistigen Haltung, des künstlerischen Temperaments, nicht des Kerns."[196] Sie entscheidet die Genreunterteilung *Komödie*, *Tragödie* oder neutrales *Schauspiel*.

Wodurch entsteht nun bei der Gestaltung des Konflikts dramatischer Figuren mit der Gemeinschaft als ihre Selbstbehauptung oder ihr Untergang die kathartische Wirkung auf den Zuschauer? Sie liegt in der aristotelischen Mimesis begründet: Der dargestellte Stoff, die daran beteiligten Figuren und die gewählten Handlungssequenzen müssen so glaubwürdig sein, dass sie als simulierte Realität akzeptiert werden. Bei der Gestaltung dieser Wirklichkeitssimulation darf der individuell künstlerisch-ästhetische Aspekt nicht außer Acht gelassen werden. Erst durch ihn wird die vom Drama wiedergegebene ‚Wirklichkeit' von der realen Lebenswelt unterscheid- und damit als Schau-Spiel identifizierbar, das die Aufhebung der Affektrestriktion glaubhaft macht.

Nur so kann die dargestellte spezifische Entscheidung der Figur(en) als komische, tragische oder neutrale Lösung des im Drama aufgeworfenen Konflikts wahrgenommen werden. Der Zuschauer wird dadurch in einer künstlerisch-fiktiven und deshalb gefahrlosen Spielsituation mit hypothetischen Strategien auf die Bewältigung von Situationen des gesellschaftlichen Lebens vorbereitet: „Dies bestimmt sowohl die magische Bedeutung, aber auch eine sehr wichtige psychologisch-erzieherische Funktion des Spiels: Es hilft nämlich, die Furcht vor ähnlichen Situationen zu überwinden, und es

[196] E. T.: Arbeiten, S. 143

bildet die für das praktische Handeln notwendige Emotionalstruktur aus."[197] Der Zuschauer lernt, hypothetische künstlerische Lösungen nicht nur als emotionale Entspannung, als Unterhaltung zu empfinden, sondern auch als geistige Bereicherung, als einen Zustand sowohl gefühls- als auch verstandesmäßiger Befriedigung gleichermaßen.

Bühnenstücke besitzen damit eine zweischichtige Handlungsstruktur: Sie erfordern „die gleichzeitige (nicht etwa zeitlich aufeinanderfolgende) Realisierung praktischen und fiktiven Verhaltens"[198] durch die Darsteller dramatischer Figuren. Wie jedes Spiel unterliegt auch das Schauspiel Regeln – in dem Fall den dramatischen Gattungskriterien. Die Verletzung dieser führt zum Verlust des Spielcharakters – in dem Fall des Gattungscharakters. Verselbständigt sich beispielsweise das fiktive Verhalten von Figuren auf nicht nachvollziehbare unrealistische Art und Weise, so dass die generelle Gültigkeit von Regeln für das Zusammenleben infrage gestellt wird (wie in dadaistischen, futuristischen und oftmals auch expressionistischen Dramen), kann das Publikum das Schauspiel nicht als glaubwürdig simulierte Realität akzeptieren und muss es als gattungsüberschreitend ablehnen. Entfällt andererseits die Fiktivität des Figurenverhaltens in der Wirklichkeitssimulation des Dramas, so dass die Spielsituation als weitgehend mit der realen Lebenswelt identisch erscheint (wie beim *Dokumentartheater*), kann das Stück vom Publikum nicht als künstlerische Fiktion von der Wirklichkeit unterschieden und muss deshalb ebenfalls als gattungsüberschreitend abgelehnt werden. Eine durch die Entlastung von den Affektrestriktionen des Alltags begünstigte fiktionale Gestaltung des dramatischen Konflikts macht daher die literarische Ästhetizität der dramatischen Darstellung aus.

Diese „Ästhetizität" der künstlerischen Darstellung bezeichnet Manfred Pfister als die „entscheidende Differenzqualität zwischen dem Drama und den anderen *public performance activities*"[199], Bertolt Brecht nennt sie das ‚Hervorrufen von Lebendigem'.[200] In diesem Spannungsfeld zwischen Fiktion und Realität liegt also der Gestaltungsspielraum eines Autors, der oft als „das Fehlen des Ursprünglichen, Schöpferischen in Tollers gesamter Produktion"[201] bemängelt wurde, obwohl „die Glut seiner Überzeugung, das Feuer seiner Worte"[202] in jedem einzelnen von Ernst Tollers Stücken auch gegenteilige Kritikerbewertungen gefunden hat.

Die ästhetische Gestaltung, also die individuelle Umsetzung des Gattungsmodells im jeweiligen Drama durch einen Autor, bietet den Rezensenten diesen

[197] Lotman 1981, S. 71
[198] Lotman 1981, S. 72
[199] Pfister 2000, S. 30
[200] Brecht 1993, S. 99
[201] Jacobs 1926
[202] Endres 1924, S. 499

Interpretationsspielraum aus zwei Gründen. Einerseits deshalb, weil verschiedene Inszenierungen ein- und desselben Stücks durch jeweils andere Regisseure mit unterschiedlichen Schauspielern die gleiche textliche Grundlage zeit- und kulturbezogen verschieden interpretieren. Andererseits, weil die progressiven Dichter des 20. Jahrhunderts nicht mehr – wie noch im 19. Jahrhundert – die überlieferten formalen Modellvorgaben der Gattung zielgerichtet erfüllten. Diese Dichter wollten diesem Gattungscharakter mit ihrer Darstellung nicht mehr Rechnung tragen: „Leider haben wir heute keine zeitgiltige Dramaturgie, wie Lessing sie für seine Epoche geschaffen hat", bedauert Ernst Toller 1930: „Nicht die Fülle verschiedenartiger Kunstgestalten schafft Verwirrung, sondern das Fehlen klarer kritischer Begriffe."[203] Wie in den Abschnitten 1.3., *Künstlerisches Konzept*, und 2.1., *Zum deutschen Drama zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit*, erkennbar, stellten diese Künstler selbst die überlieferten Gattungskriterien in Frage.

2.3. Die Gattungskriterien des Dramas als Grundlage der Untersuchung

„Klare kritische Begriffe", wie Ernst Toller sie zur Beantwortung der „Frage nach der formalen Kraft des neuen Dramas" wünscht,[204] liefern jene Gattungskriterien, die auch für die Dramen des 20. Jahrhunderts in Gültigkeit bleiben, wenn man diese Stücke weiterhin als Realisierungsformen eines künstlerischen Gattungsmodells begreift. An dessen Regeln, den Gattungskriterien, ließe sich dann feststellen, inwieweit ein Theaterstück den im Abschnitt 2.2., *Der Gattungscharakter des Dramas*, beschriebenen Modellcharakter erfüllt.

Die Gattungskriterien vollständig infrage zu stellen, wie von progressiven Künstlern der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts propagiert, hatte schon Bertolt Brecht als ungerechtfertigt abgelehnt, denn „eine Unmenge von alten Regeln blieb ‚natürlich' ganz unverändert"[205]. Dennoch hält sich bis heute die Tradition, den regelhaften Gattungs-Charakter des Dramas zu bestreiten. So lehnt selbst Manfred Pfister in seiner aktuellen und umfassenden Theorie eine „essentialistische Wesensbestimmung" des Dramas durch normativ-deskriptive Kriterien einer diachronen Gattungspoetik ab, weil sie die „notwendige Offenheit gegenüber innovativen Neuerungen" missen ließe.[206] Allerdings sind im Abschnitt 2.2. dieser Arbeit, *Der Gattungscharakter des Dramas*, diese Innovationen als lediglich sekundäre, fakultative Bestandteile des Dramas erkennbar geworden. Die spezielle Beschaffenheit des Stoffs (der sich aus der Biographie des Autors

[203] E. T.: Arbeiten, S. 144
[204] E. T.: Arbeiten, S. 144 und 147
[205] Brecht 1993, S. 286
[206] Pfister 2000, S. 33

im Zusammenspiel mit der Entstehungszeit des Stücks ergibt), die eingesetzten außerdialogischen Medien (die ähnlich dem Bühnenbild, den Requisiten und Kostümen nur informierend, kommentierend oder illustrativ eingesetzt werden dürfen) und die Spezifik der jeweiligen Inszenierung (als zeit- und kulturbezogene Interpretation eines Schauspiels) machen nicht die Substanz des Dramas aus.

Substantiell für das Drama ist die sich darstellungsinhärent zwischen den Figuren dialogisch auf der Bühne vollziehende Kommunikation nach den Maßgaben des Gattungsmodells, nicht, wie Pfister behauptet, die Polyfunktionalität eines Bühnenstücks nach dem Kommunikationsmodell.[207] Denn Pfister geht davon aus, dass wesensbestimmend für das Schauspiel sein Charakter als Kommunikationsform eines Autors mit dem Rezipienten ist und dass man deswegen ein Drama als Relation der sechs Kommunikations-Komponenten von Sender, Empfänger, Gegenstand, Kommunikationskanal, medialem Kode und Ästhetik der Medienverwendung beschreiben muß.

Diese Kontaktaufnahme des Autors durch die spezifische sprachliche Äußerung Drama jedoch findet indirekt statt, als abstrakte Auseinandersetzung des Publikums mit der dramatischen Darstellung. Und die Indirektheit dieses kommunikativen Akts begründet, warum das Drama über seine Entstehungszeit und seinen Kulturkreis hinaus Bedeutung nur mittelbar erlangen kann, also nur in einer substantiell dauerhaft überlieferbaren Form. Der Erfolg des Kommunikationsversuchs des Autors durch ein Drama ergibt sich erst aus einem überindividuellen und zeitunabhängigen Interesse von Rezipienten. Er spiegelt sich in der kathartischen Wirkung eines Schauspiels wider, in der exemplarischen Realisierung der sittlichen Wertigkeit der Gesellschaft, durch die der generell gemeinschaftlichen Existenz von Individuen ein erkennbarer Sinn verliehen wird. Diesen bezeichne ich als die Sinnstiftung des Dramas.

Da aber nach dem Kommunikationsmodell zwischen dem Sender eines Dramas und seinem Empfänger eine zeitliche und räumliche Trennung besteht, existiert auch eine Differenz zwischen Darstellung(sabsicht) des Autors und Wahrnehmung(smöglichkeit) durch das Publikum. Der zeitliche und räumliche Abstand begründet die Allgemeinheit des dramatischen Grundthemas als immerwährende Auseinandersetzung des Menschen mit seiner Existenzform als Individuum in der Gemeinschaft – und die figurenbestimmte Lösung dieses Konflikts innerhalb des Modells. Ja, daraus erklärt sich die Existenz dieses Grundthemas als Gegenstand dramatischer Kommunikation zwischen Autor und Publikum überhaupt. Die dramatische Darstellung spezifischer Erkenntnisse einer Zeit und eines

[207] Pfister 2000, S. 18

Kulturkreises ermöglicht es, sich zeit- und ortsübergreifend über den allgemeinen Sinn menschlichen Zusammenlebens als prinzipiellem sittlichen Wert einer Gemeinschaft zu verständigen.

Pfisters Theorie ignoriert diesen Umstand. Er akzeptiert mit seiner akribischen Deskription aller in Inszenierungen jemals vorgekommenen Kategorien ein jedes für die Bühne entworfene und je zur Aufführung gelangte Projekt ohne Unterscheidungsintention als Drama. Dieser an den Charakter des Dramas gestellte Anspruch kommunikativer Polyfunktionalität ist aber unrealistisch. Man kann mit ihm nur zu der Schlussfolgerung gelangen, dass es sich bei Inszenierungen jeglicher Art stets um Bestandteile menschlicher Kommunikation handelt, d.h., um zusammenhängende, strukturierte sprachliche Äußerungen. Das trifft auch für jede andere Redeform zu. Die aus Pfisters Modell ableitbare ‚Polyfunktion' modellhafter zwischenmenschlicher Kontaktaufnahme in strukturierten Sprachäußerungen lässt sich natürlich angeben in der verschiedengewichtigen Relation der sechs Kommunikations-Aspekte von

1. Senderorientierung (Absicht, Fähigkeiten und Möglichkeiten des Produzenten),
2. Empfängerorientiertheit (Absicht, Fähigkeiten und Möglichkeiten des Rezipienten),
3. Gegenstandsbezogenheit (inhaltliche Darstellung),
4. Kanalgebundenheit (zu Produktion und Rezeption notwendige Sinnesorgane),
5. medialer Kodierung (Substanz der Übermittlung) und
6. Ästhetik der Medienverwendung (literarischer Charakter im Unterschied zu alltagssprachlichen Äußerungen)

bzw., wie von Pfister erarbeitet, in noch zahlreiche Unterkategorien aufteilen. Dadurch entsteht allerdings lediglich ein umfangreicher, kaum handhabbarer Merkmalkatalog für die Beschreibung von Dramatik als zwischenmenschliche Kontaktaufnahmeform. Dieser Katalog zerfällt bei genauerer Betrachtung hinsichtlich des Dramas in zwei Modelle mit eigenem regelhaften Charakter, in Kunst- und Textgattungen. Um das Schauspiel nun nicht nur von anderen medienspezifischen Kunstgattungen unterscheiden zu können, wie bereits im Abschnitt 2.2., *Der Gattungscharakter des Dramas*, vorgenommen, sondern es vor allem von anderen sprachlichen Äußerungsformen unterscheidbar zu machen, bedarf es spezifischer dramatischer Gattungskriterien, die den Modellcharakter des Dramas als besondere Textgattung begründen und seine Vergleichbarkeit und Unterscheidbarkeit innerhalb der eigenen Gattung gewährleisten, während sie gattungsfremde Darstellungen als Regelverstoß erkennbar machen.

Ein Strukturmodell regelhafter Zusammensetzung spezifischer Elemente zur Textgattung Drama muss deshalb eine Abstraktionsebene unter der modellhaften zwischenmenschlichen Kontaktaufnahme durch zeitüberdauernd fixierte Äußerungsformen angesiedelt werden. Den überlieferten Gattungspoetiken also einen „epigonal-normativen" Charakter zu unterstellen, entspräche dem Postulat des Veraltens einer Textgrammatik, der ja jede Nationalsprache synchron unterliegt, obwohl sie sich ebenfalls diachron aus der Geschichte und Entwicklung des jeweiligen Kulturraums herleitet. Pfisters Idee einer „deskriptiven kommunikativen Poetik dramatischer Texte"[208] wäre demnach sehr viel eher „konsequentes Ignorieren"[209] vorzuwerfen als den Vorstellungen jener Germanisten, die verschiedenen Bühnenexperimenten den Gattungscharakter absprechen, was sich im Abschnitt 2.1., *Zum deutschen Drama zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit*, bereits angedeutet hat. Und zwar das Ignorieren jener Regeln, die die allgemeine zwischenmenschliche Kontaktaufnahme über Texte in verschiedene intentional bestimmte Einzelgattungen klassifizieren.

Die allmähliche historische Entwicklung, der die Gattungskriterien des Dramas – wie die Grammatik einer Nationalsprache – unterworfen sind, und die äußeren, überregionalen Einflüsse, denen sie unterliegen, negieren nicht die Existenz einer regelhaften Modellstruktur für das Drama. Durch deren spezifizierende Modellkategorien können Dramen in solche unterschieden werden, die den Regeln entsprechen, und solche, die gewissermaßen als ‚agrammatische' Texte vom Rezipienten abgelehnt werden. Das bedeutet jedoch nicht, dass Dramen als Kommunikationsobjekte nicht vom Sender hinsichtlich seiner Kontaktaufnahmeabsicht, Gegenstandswahrnehmung, Empfängerbeeinflussungsabsicht, artikulatorischen Fähigkeiten und Darstellungsmöglichkeiten innerhalb der Gattungsgrenzen variiert werden können, so wie es auch unter Berücksichtigung der Regelgrammatik in Texten stets verschiedenste Möglichkeiten gibt, einen Sachverhalt auszudrücken. Trotzdem ist Dramatik einer gattungsgeschichtlich begründeten, kulturkreisgebundenen Tradition verpflichtet, die eine historisch-deduktive und regional begrenzende Herleitung von Gattungsregeln als spezifischer Regelgrammatik rechtfertigt, insbesondere dann, wenn man deskriptiv-strukturelle Kriterien aufstellen will, wie es eigentlich Pfisters Absicht ist.

Damit also ein Drama vom Publikum als kommunikativer Gegenstand einer bestimmten Textgattung erfasst werden kann, wie Pfister das voraussetzt, ist zunächst die intentionale Abgrenzung seiner Bedeutungsträgerschaft erforderlich. Die Darstellungsintention, also das ‚Bedeutungsfeld', das von der Textgattung Drama transportiert wird, ist das

[208] Pfister 2000, S. 18
[209] Pfister 2000, S. 19

dramatische Grundthema. Als dieses Grundthema wurde im Abschnitt 2.1., *Zum deutschen Drama zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit*, die Darstellung der menschlichen Existenz in ihrer konfliktträchtigen Dualität von Individualität und Einordnung in die Gemeinschaft ermittelt. Das Grundthema muss vom Autor mit der dramatischen Darstellung in einer dem Rezipienten nachvollziehbaren, spezifischen überlieferungsfähigen sprachlichen Form vermittelt werden. Das bedeutet, dass ein Drama grundsätzlich sprachlich, jedoch nicht unbedingt gedruckt überliefert sein muss.

Insofern bestimmt mit dem dramatischen Grundthema das ‚Bedeutungsfeld' der Textgattung Schauspiel den Unterschied zwischen Dramatik und epischer Prosa. Die von Pfister vorgenommene semiotische Strukturierung eines Schauspiels in zwei kommunikative Sender-Empfänger-Schichten anstelle von dreien bei narrativen Texten[210] eignet sich nicht als Unterscheidungskriterium, weil die seiner Meinung nach dem Drama fehlende ‚vermittelnde Erzählfunktion' im Schauspiel als fiktive Erzählinstanz durchaus vorhanden ist. Sie stellt ein fiktionales ‚Raum-Zeit-Kontinuum' her, indem sie den dargestellten Stoff, die beteiligten Figuren, Ort und Zeit des Geschehens sowie deren Struktur in szenischen Abschnitten narrativ organisiert. In besonderen Fällen kann die Erzählinstanz im Schauspiel sogar figurativ als Berichterstatter in Erscheinung treten.

Mit Pfisters Kriterium wäre auch keinerlei Gattungs-Unterscheidbarkeit zwischen Dramatik, epischer Prosa und Lyrik gegeben, da lyrischen Texten dann ebenfalls die ‚vermittelnde Erzählfunktion' fehlen würde. Darüber hinaus würden durch eine solche semiotische Strukturierung durchgehend ‚im Darstellungsmodus' befindliche Prosatexte, wie Christa Wolfs Roman *Medea – Stimmen*, bei dem jeweils der Sprechakt einer Figur ein Kapitel der Gesamtdarstellung bildet, zum Schauspiel erklärt.

Vielmehr werden die drei literarischen Gattungen mittels der im Abschnitt 2.2., *Der Gattungscharakter des Dramas*, festgestellten jeweiligen Grundthemen als ‚Bedeutungsfeld' ihrer Textsorte voneinander unterscheidbar. So bildet die Unikalität eines Einzelwesens, das seinen Selbstwert aus der individuell reflexiven Wahrnehmungsfähigkeit gegenüber seiner Umwelt behauptet, den Gegenstand lyrischer Darstellungen; die Abhängigkeit des Einzelnen, dessen Wert sich nur aus der Summe aller seiner Beziehungen zu seiner Umwelt ableiten lässt, den Gegenstand epischer Prosadarstellungen; sowie die konflikthafte Auseinandersetzung des Einzelnen mit seiner Umwelt den Gegenstand dramatischer Darstellungen.

Durch sie wird es auch möglich, lyrische, epische bzw. dramatische Gestaltungselemente in den jeweils anderen Gattungen als spezifische Fiktionalisierungskomponenten der bisher

[210] Pfister 2000, S. 20

mit dem Grundthema im ‚Bedeutungsfeld' der Textgattung nur nonfiktional beschriebenen Darstellungsintention des Senders festzustellen und zu beschreiben. Ein rein alltagsweltlicher Text ohne fiktionalisierende Elemente ist in seiner Wirkung stark eingeschränkt, da er mit dem zeitlichen und/oder ortsgebundenen Abstand des Empfängers vom Sender seiner realitätsbezogenen Komponenten verlustig geht. Dadurch büßt er an Verbindlichkeit ein und wird bei vollständigem Wegfall seines kontextuellen Bezugs unverständlich. Es sei denn, er enthielte Komponenten, die sich diachron als ästhetische Gestaltungselemente einer literarischen Gattung erweisen, wie in der Lyrik Rhythmus, Reim oder Strophik. Dann wird der Text als fiktionalisierte Darstellung einer literarischen Gattung anverwandelt, wie beispielsweise die Beschwörungsformeln der Merseburger Zaubersprüche, die heute als lyrische Verse gelten.

Daraus ergibt sich, dass erst das Zusammenwirken von entsprechendem Grundthema im ‚Bedeutungsfeld' der jeweiligen Textgattung mit ästhetischen Gestaltungselementen eine literarische Gattung ausmacht. Aus dem Grundthema des Dramas, der Auseinandersetzung zwischen Individualität und Einordnung in die Gemeinschaft als dem konfliktauslösenden Schnittpunkt von lyrischem und epischem Grundthema, erwachsen also die fiktionalisierenden Gestaltungsmöglichkeiten der dialogischen Konfliktlösung durch die Figuren. Vorrangig die vom Autor getroffene Auswahl und Charakterisierung der im Drama interagierenden Figuren als unterscheidbare Einzelwesen tragen dabei der lyrischen Darstellungskomponente Rechnung. Hauptsächlich die Vorgaben des Stoffs und dessen zeitliche und örtliche Einordnung durch den Autor als Summe aller Beziehungen des Einzelnen zu seiner Umwelt berücksichtigen die epische Darstellungskomponente.

Insofern erweist sich der Ausdruck *Zieldrama* als Pleonasmus, da das Schauspiel als Gattungsmodell ohnehin die auf eine Lösung ausgerichtete Darstellung des dramatischen Konflikts verlangt. Ansonsten verliert ein inszenierbarer Text als weitgehend lyrische Darstellungsform der reflexiven Wahrnehmungsfähigkeit der Umwelt durch den Einzelnen den Gattungscharakter eines Dramas und wird zum dramatisierten Empfindungsmonolog oder anderenfalls als weitgehend epische Darstellungsform menschlicher Dominiertheit durch die Umwelt zur Rollenprosa. So hat bereits Abschnitt 2.1., *Zum deutschen Drama zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit*, darauf hingewiesen, dass Dramen von Ibsen und Strindberg den Gattungskriterien des Dramas zeitübergreifend standhalten, während expressionistische und Dramen der Neuen Sachlichkeit heute kaum noch zur Aufführung gelangen, da sie eine andere (lyrische bzw. epische) Darstellungsabsicht verfolgen und damit das Grundthema dramatischer Darstellung verfehlen. Darin zeigt sich, dass die kommunikative Komponente der Ästhetik der Medienverwendung zwar diachron

einem allmählichen Wandel unterworfen sein kann, aber trotzdem synchron sehr wohl als essentialistisch-normatives Kriterium wirksam wird.

Die Spezifik fiktionalisierender Konfliktgestaltung durch Figuren im so als Drama medial und intentional prädisponierten Text ist unter diesen Einschränkungen selbstverständlich nach den sechs kommunikativen Kriterien verifizierbar, wie Pfister es für Bühnenwerke vorschlägt. Sie sind in der vorliegenden Arbeit wie folgt aufgefasst worden und finden an den angegebenen Stellen Berücksichtigung:

1. Die erste kommunikative Komponente der Kontaktaufnahmeabsicht des Senders zeigt sich im Einfluss der Biographie des Autors und der Zeitgeschichte auf die Darstellung, durch die das jeweilige Drama seine auktoriale Intention, seine Darstellungsabsicht erhält. Sie wurde im Abschnitt 1.1., *Autor, Themen und Stücke*, vorgestellt.

2. Die zweite kommunikative Komponente der Gegenstandswahrnehmung durch die dramatische Darstellung zeigt sich im nach der Darstellungsabsicht gewählten Stoff und wurde im Abschnitt 1.2., *Stoffe und Medien*, dargelegt.

3. Die dritte kommunikative Komponente der Einflussnahme auf den Empfänger ist entscheidend für die Wahl der Gattung und spiegelt sich im Abschnitt 1.3., *Künstlerisches Konzept*, wieder. Nicht nur die dramatischen Entwürfe Tollers setzen sich mit der gesellschaftlichen Organisationsform auseinander, auch seine Reden, Essays, Briefe, die Autobiographie und andere Dokumente sind von der gleichen inhaltlichen Darstellungsabsicht geprägt. Oft benutzen sie sogar den gleichen Stoff, wie der *Weltbühne*-Artikel *Giftmordprozeß Riedel – Guala* im Vergleich mit seinem Drama *Die blinde Göttin* zeigt.[211]

4. Die vierte kommunikative Komponente der Darstellungsmöglichkeiten des Senders betrifft die akustische und/oder optische Entäußerung des Gedankenguts und wird im Abschnitt 2.1., *Zum deutschen Drama zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit*, berücksichtigt. Dieser Abschnitt kehrt heraus, dass sich diese akustische und/oder optische Vermittlung des Stoffs nicht zugunsten der Darstellungsabsicht verselbständigen darf. Die vom dramatischen Grundthema vorgegebene dialogische Konfliktlösung der Figuren darf weder von optischen und akustischen Kommentierungs- oder Illustrationsmitteln ‚plurimedial' dominiert werden (wie in Revue, Oper, Operette oder Musical) noch von optischen und akustischen Darstellungsmitteln vollständig verdrängt (wie im abstrakten Theater, Happening, bei Pantomime oder Ballett), weil die Bühnendarbietung dann zu einer anderen

[211] E. T.: Giftmordprozeß, S. 552

Kunstgattung wird. Das dramatische Grundthema muß sich im Figurendialog materialisieren. Das begründet die Analysierbarkeit des Dramas auf der nichtinszenierten Textvorlage.

5. Die fünfte kommunikative Komponente der artikulatorischen Fähigkeiten des Senders findet sich in der sprachlichen Begabung des Autors wieder und ist als dessen rhetorisches Talent in der Einleitung dieser Arbeit, *Ernst Tollers späte Stücke als Gegenstand literaturwissenschaftlicher Untersuchung*, vor allem in den zitierten Kritiken gewürdigt worden.

6. Von wesentlicher Bedeutung für die Bestimmung des Modellcharakters des Dramas erweist sich also die sechste Komponente, die Ästhetisierung des Texts. Die bewusst fiktionalisierende Gestaltung des dramatischen Grundthemas in einer Textvorlage begründet den Charakter des Schauspiels als literarisches Kunstwerk im Unterschied zu nonfiktionalen Textgattungen.

Und diese Komponente der spezifischen ästhetischen Gestaltung eines Texts legt ein ausgewogenes Verhältnis zwischen realitätssimulierenden, epischen und lyrischen Gestaltungselementen als Gattungspoetik des Dramas fest, die letztlich auch Pfister in seinen Kapiteln 5., *Personal und Figur*, 6., *Geschichte und Handlung*, sowie 7., *Raum- und Zeitstruktur*, als Teilbereiche seines Bühnen-Kommunikationsmodells untersucht.[212] Aber nicht die vielfältigen kommunikativen Kategorien, sondern allein die spezifische Relation dieser Fiktionalisierungsfaktoren von stofflich, örtlich und zeitlich konkretisierter Grundthematik, Dramengliederung, Figurenkonstellationen und Handlungskohärenz gewährleistet die glaubhafte Darstellung eines dramatischen Konflikts und seiner Lösung anhand dialogischer, motivierter Figurenhandlungen im Drama.

Dass Pfister den Charakter von Bühneninszenierungen als Kommunikation so eklatant überbewertet, hat seinen Grund in der primär dialogischen und nur sekundär außersprachlich gestalteten Darstellungsweise von Dramen. Die dominant sprachliche Vermittlung des Grundthemas provoziert dazu, der Gegenstandsdarstellung Priorität in der Betrachtung einzuräumen. Denn in alltagsweltlicher Kommunikation bestimmt diese die hergestellte soziale Beziehung zwischen den Kommunikationspartnern und liefert damit die Begründung für die Kontaktaufnahme.

Erscheint also die Gegenstandsdarstellung in der Wahrnehmung der Rezipienten aufgrund der zeitlichen und/oder räumlichen Differenzen vermittelter Kommunikation als unklar, erhebt sich automatisch die Frage: „Was will der Sender dem Empfänger mitteilen?“, um herauszufinden, warum man als Rezipient mit der Darstellung als kommunikativem

[212] Pfister 2000, S. 220 ff.

Gegenstand überhaupt konfrontiert ist. Diese Frage ist allerdings für das Drama durch die Festlegung des dramatischen Grundthemas prinzipiell geklärt. Berechtigt ist die Frage nach dem WAS, also nach dem Stoff als dem nach der Wahrnehmung des Autors sich in einer Zeit eröffnenden dramatischen Konflikt demzufolge eigentlich nur in der Pädagogik für nichtmuttersprachliche oder diachron im großen zeitlichen Abstand befindliche Rezipienten, die ohne interpretative Erläuterungen der stofflichen Gegebenheiten von Wahrnehmungsschwierigkeiten des kommunikativen Gegenstandes betroffen sind, und dadurch Gefahr laufen, die individuelle ästhetische Umsetzung des dramatischen Grundthemas durch den Autor gar nicht identifizieren zu können.

Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Untersuchung eines Schauspiels muss allerdings das WIE sein, die Art der Gestaltung des Stoffs, die ein Bühnenstück als literarische Äußerung in seiner spezifisch ästhetischen Realisierungform erst zum Bestandteil der künstlerischen Gattung Drama macht. Unter diesem Aspekt erscheinen von Pfisters umfangreicher Auflistung folgende Kategorien für die Analyse eines Theaterstücks sinnvoll:

- Das Kriterium des Stoffs nennt Pfister die Kategorie des Geschehens. Diese Kategorie hat keine räumliche und zeitliche Dimension und steht in keinem kausalen Zusammenhang. Sie ist im Titel des Stücks fixiert und spiegelt das vom Autor im Stoff absichtsvoll konkretisierte Grundthema der Auseinandersetzung des Menschen mit seiner Existenzform als Individuum in der Gemeinschaft wider. Auf die im Drama angestrebte Konfliktlösung weist die Genrebestimmung im Untertitel voraus: eine positive Lösung zugunsten der Gemeinschaft verheißt die *Komödie* (der individuelle Abweichler gibt seine Ansprüche gegen die Gemeinschaft auf), eine negative zugunsten des Individuums die *Tragödie* (der individuelle Abweichler setzt seine Ansprüche um den Preis seines Untergangs durch) und eine positive zugunsten des Individuums das neutrale *Schauspiel* (die Gemeinschaft integriert die individuellen Ansprüche des Abweichlers).
- Das Kriterium der Figurenkonstellation in einer räumlichen und zeitlichen Dimension bestimmt Pfister als die Kategorie der Situation, die immer noch in keinerlei kausalem Zusammenhang steht. Sie ist im Personenverzeichnis und in den Orts- und Zeitangaben vor Beginn des Szenentextes festgelegt.
- Mit der Kategorie des Dramenaufbaus wird nach Pfister im Schauspiel Kausalität (Ursache-Wirkungs-Relationen) hergestellt und die Kohärenz der dramatischen Darstellung gesichert. Eine hierarchische Gliederung des Dramas in

Szenen und Akte wird als geschlossene Form bezeichnet und bringt eine stärkere kausale Verknüpfung mit sich. Eine lose szenische Reihung bildet die weniger hierarchisierte offene Form, die die dramatischen Abschnitte in einem geringeren Maße kausal verknüpft.

- Das Kriterium des Merkmalpotentials der Figuren lege ich als den Ausgangspunkt des dramatischen Konflikts fest. Durch die entworfene Situation (ein bestimmtes Figurenensemble an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit) und die an den Figuren ablesbaren Merkmale wird ein Widerspruch polarer Eigenschaften oder gegensätzlicher Haltungen vorgegeben, den das Dramengeschehen dann entfalten und lösen muss. Das Merkmalpotential bildet gleichzeitig die Grundlage für eine distinktiv von der Realität unterscheidbare Wahl der Handlungsentscheidungen der Figuren. Einerseits sind die Entscheidungen durch ihren fiktionalen Charakter gegenüber der Wirklichkeit hypothetisch vielfältiger (Entbindung von den Affektrestriktionen des Alltags), andererseits durch die Überschaubarkeit der entworfenen Situation eingeschränkter (Stoff- und Strukturvorgaben) und deshalb in der Gegensätzlichkeit ihrer Folgen vorhersehbarer. Dadurch entsteht ein Spannungspotential gegenüber der im Genre avisierten Konfliktlösung und letztlich die kathartische Wirkung auf das Publikum. Hier offenbart sich der im Abschnitt 2.1., *Zum deutschen Drama zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit*, festgestellte Spielcharakter am deutlichsten, der dem Drama als Bestandteil der Kunstgattung Literatur inhärent ist:[213] Die Merkmale der Figuren aktivieren situationsentsprechende Regeln (eröffnen das Konfliktpotential), nach denen das Geschehen ablaufen muss (Handlungsentscheidungen zu treffen sind) und nach denen das Spiel einer Lösung in Sieg oder Niederlage der Konfliktparteien zugeführt wird.
- Die Kategorie der Handlung wird von Pfister definiert als absichtsvoll gewählte, nicht kausal bestimmte Überführung eines szenisch-situativen Dramenabschnitts in den nächsten. Die sich aus der szenischen Situation (ein bestimmtes Figurenensemble an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit) und dem dramatischen Konflikt (Merkmalpotential der Figuren) ergebende Handlung generiert die nächste Situation, die als zeitlich und räumlich festgelegte Figurenkonstellation in Kombination mit dem dramatischen Konflikt eine neue Handlung provoziert.

Diese Verknüpfung der Situationen durch Handlungssequenzen nach der szenischen Gliederung des Dramenaufbaus bildet laut Pfister den Plot als Geschehensverlauf,

[213] Lotman 1981, S. 70 f.

der nunmehr kausale und andere sinnstiftende Relationierungen enthält und die Glaubwürdigkeit der Stoffgestaltung bestimmt.

Oberstes Kriterium für die Gattungszugehörigkeit eines Schauspiels ist also die kohärente Gestaltung des dramatischen Gesamtgeschehens als Konfliktlösung, die allerdings weder an der Gegenstandswahrnehmung des Autors noch an seiner Darstellungsabsicht zu messen ist, wie in der Toller-Forschung verbreitet,[214] sondern die von den am Stück beteiligten Figuren und deren dialogischer Auseinandersetzung in dramatischer Handlungsgeschlossenheit gewährleistet werden muß, wie sie der aristotelische Mimesisbegriff verlangt.

Zunächst wird das Drama also vom Gegenstand gattungsspezifischer Kommunikation in Dramenform bestimmt, dem dramatischen Grundthema der Auseinandersetzung des Einzelnen mit seiner Umwelt. Dieses Grundthema verlangt die Entfaltung des Konflikts zwischen dem individuellen Wert des Einzelnen (als exemplarischer lyrischer Behauptung des Werts von Individualität generell) und den überindividuellen Gemeinschaftswerten (als exemplarischer epischer Behauptung des Werts von Zusammenleben generell) und schließlich die (dramatische) Lösung dieses Konflikts, deren Charakter in der komischen, tragischen oder neutralen Genrebezeichnung bereits vorgedeutet ist. Zur konkreten Darstellung dieses Grundthemas im Stück wählt der Autor nach seiner persönlichen Intention einen entweder realeren oder fiktiveren, zeitnahen oder historisch weiter zurückliegenden Stoff.

Legt der Stoff den dramatischen Geschehensverlauf in einer eng zusammenhängenden Raum- und Zeitstruktur fest, kann das Stück problemlos als simulierte Realität akzeptiert werden, es wirkt authentisch. Wenn die örtliche und zeitliche Kontinuität merklich unterbrochen wird, dann macht dies den vom Dramenablauf hergestellten Geschehenszusammenhang willkürlicher, und er bedarf formaler Unterstützung. So kann eine stärker hierarchische Gliederung des Stoffes in Akte und untergeordnete Szenen im Dramenaufbau den Zusammenhang strukturell stärken, um die Handlungskohärenz abzusichern. Bei einem örtlich beschränkten und/oder realzeitnahen Geschehensverlauf reicht eine eher gleichrangige Gliederung in lose Szenenfolgen aus, um die Kontinuität des Verlaufs und damit die Kohärenz des dargebotenen Gesamtgeschehens zu wahren.

Verlangt aber die situative Festlegung eine willkürlichere Darstellung von Handlungen an verschiedenen Orten und/oder in zeitlichen Abständen, so können zur Absicherung des Geschehenszusammenhangs weitere gestalterische Mittel eingesetzt werden.

[214] Kirsch 1982, S. 308: „Aus dieser Besonderheit des persönlichen Schicksals erklärt sich vielleicht auch, daß für uns Heutige viele seiner Stücke in ihrer ungebrochenen Pathetik und ihrem moralischen Rigorismus sich merkwürdig fremd ausnehmen."

Monologische Berichte, eingeblendete Texte oder Bilder, Filmsequenzen, Musik, Bühnenbilder, Requisiten und Kostüme helfen, zeitliche Brücken zu schlagen, neue Figurenkonstellationen einzuführen und die von den Figuren zu vollziehenden dialogischen Handlungen motivierend zu unterstützen. Diese außersprachlichen dramaturgischen Mittel erscheinen im dramatischen Nebentext und sind als Sekundärelemente der Darstellung zu betrachten.

Denn hauptsächlich muss die Handlungskohärenz durch nachvollziehbare Figurenmotivationen gewährleistet werden, die sich als Handlungsoptionen aus den Merkmalpotentialen der Figuren ergeben. Sind dramatische Figuren von nur einem Hauptmerkmal gekennzeichnet, gelten sie als Personifikationen eines synthetischen Begriffs, wie *die Faulheit* oder *die Tugend*. Haben Figuren einen überschaubaren Satz stereotyper Merkmale, gelten sie als Typen, wie *der Dieb* oder *der Harlekin*. Diese beiden konkretisierenden Figurenkategorien der Personifikation oder des Typus sind am besten geeignet, bei räumlich und/oder zeitlich diskontinuierlichen, also Dramenabläufen mit willkürlich hergestelltem Geschehenszusammenhang die Kohärenz der situativen Handlungen abzusichern. Zur plausiblen Bewältigung unterschiedlicher Situationen muss sich auf ein typisiertes Merkmalpotential der Figuren konzentriert werden können, das die Anzahl der Handlungsoptionen hinsichtlich des sich entwickelnden Konflikts fiktional auf motiviert erscheinende, nachvollziehbare Entscheidungen einschränkt.

Haben Figuren ein pauschal weites oder heterogenes Merkmalpotential, das ihnen in der szenischen Situation zahlreiche Handlungsoptionen eröffnet, gelten sie als dramatische Charaktere. Diese Dramenfiguren wirken zwar am lebensechtesten, sind aber genau deswegen dramatisch abstrakt. Die Vielzahl ihrer Handlungsoptionen ließe ihre Entscheidungen hinsichtlich des zu bewältigenden Konflikts unmotiviert und wenig nachvollziehbar erscheinen. Deswegen sind dramatische Charaktere lediglich geeignet, Handlungen in eng zusammenhängenden Raum- und Zeitstrukturen glaubwürdig darzubieten, also an einer begrenzten Örtlichkeit und/oder im zeitlichen Kontinuum. Andernfalls erscheinen ihre Entscheidungen zur Herbeiführung der Konfliktlösung willkürlich oder zufällig und gefährden damit den fiktionalen Gehalt der Darstellung, also deren dramatischen Gattungscharakter.

Letztlich sind also alle Faktoren (Stoff, Figurenensemble mit Merkmalpotentialen, räumliche und zeitliche Verortung, strukturelle Situationsüberführung durch den Dramenaufbau) nur Voraussetzung für die in dialogischer Auseinandersetzung motiviert zu fällenden Handlungsentscheidungen der Figuren. Und diese müssen als kohärente Darstellung des gewählten Stoffes eine glaubwürdige Lösung des dramatischen

Grundkonflikts des Einzelnen mit seiner Umwelt anbieten, um die gewünschte kathartische Wirkung auf das Publikum auszulösen.

Das Gattungsregelwerk für das Drama verlangt also die spezifische Verknüpfung eines kontinuierlichen oder diskontinuierlicheren Geschehensverlaufs mit konkret oder abstrakter merkmalhaften Figuren, so dass das Stück als Ganzes ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Authentizität der Figuren und entzeitlichender Fiktionalisierung durch den Stoff in einer thematisch konkretisierten Konfliktentwicklung und deren Auflösung mittels motivierter Figurenhandlungen bildet.

3. Ernst Tollers späte Stücke

Es wurde bereits festgestellt, dass Kunstgattungsmischungen, wie sie mit den neuen medialen Möglichkeiten in das Theater einziehen, nur dann von Rezipienten als Drama akzeptiert werden, wenn die sprachlich ästhetisierte Textgrundlage des Bühnenstücks Priorität hat. Alle für die Inszenierung verwendeten außersprachlichen Gestaltungsmittel (Kostüme, Requisiten, Bühnenbilder, Musik, eingeblendete Texte, Bilder oder Filmsequenzen) müssen dem Konfliktlösungsangebot des sich zwischen den Figuren dialogisch entwickelnden Geschehensverlaufs untergeordnet werden. Daraus rechtfertigt sich, dass die Untersuchung der sechs späten Stücke Ernst Tollers anhand ihres Textes erfolgt. Ihr Ziel ist die Feststellung des künstlerischen Eigenwerts der Schauspiele als Realisierungsformen des literarischen Gattungsmodells Drama.[215]

Mithilfe der im Abschnitt 2.3., *Die Gattungskriterien als Grundlage der Untersuchung*, aufgestellten Kriterien soll die spezifische Weise der Realisierung des Gattungsmodells in jedem einzelnen der sechs späten Stücke Ernst Tollers aufgeschlüsselt werden. Der Grad an Glaubwürdigkeit der dramatischen Konfliktlösung, welche die Darstellung anbietet, ist Voraussetzung für die Akzeptanz des jeweiligen Stücks als gattungsgerechte Umsetzung des dramatischen Grundthemas. Sie wird in folgenden Schritten ermittelt.

1. Das Kapitel 2., *Das Drama*, hat erwiesen, dass seit den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts sowohl bei Autoren als auch Rezipienten kein Bewusstsein mehr für das Festliegen des dramatischen Grundthemas als Voraussetzung für das Kommunikationsangebot Schauspiel vorhanden ist. Deshalb soll zunächst in der Präzisierung des Themas die Gegenstandswahrnehmung des Autors und seine Darstellungsabsicht eingegrenzt werden. Diese ist für die Fiktionalisierung des dramatischen Grundthemas durch den Autor im Stoff des jeweiligen Stücks von Bedeutung.

2. Im Titel manifestiert sich das vom Autor konkretisierte dramatische Grundthema, das als Stoff eine spezifische Gestaltung erfährt. Die Genrebezeichnung *Schauspiel*, *Komödie* oder *Tragödie* im Untertitel gibt Aufschluss über die angestrebte positive oder negative Lösung des dramatischen Konflikts und damit über den ‚Spielausgang'.

3. Unmittelbar im Anschluss an den Titel werden Angaben zu Zeit und Ort gemacht, in denen der Stoff angesiedelt ist. Diese Verortung in einem kultursoziologischen Kontext bietet als zeitliche und örtliche Festlegung des Stoffs Aufschlüsse über die Authentizität bzw. Fiktivität des vom Stück dargebotenen Geschehens. Der

[215] Grundlage der Analyse ist jeweils die erste publizierte originalsprachliche Fassung der einzelnen Stücke. Die im Folgenden hinter dem Titel angebene Datierung der Schauspiele bezieht sich auf ihren Fertigstellungszeitpunkt, mit der die chronologische Abfolge der Untersuchungen begründet wird.

Grad der stofflichen Authentizität bzw. Fiktivität hat Auswirkungen auf das Erfordernis eines mehr oder weniger hierarchischen Dramenaufbaus.

4. Die Hierarchie des Dramenaufbaus zeigt sich in der strukturellen Gliederung des Stücks entweder unterordnend in Akte und Szenen oder ausschließlich in gleichrangige Szenen. Diese Struktur beeinflusst die Wahrnehmung von szenischen Handlungssequenzen als kausal stärker zusammenhängende oder weniger miteinander verknüpfte Ereignisse des Geschehensverlaufs. Bei Ernst Toller kommt als Gliederungsfaktor ein weiteres Moment hinzu: der Textumfang. Den kürzesten Szenen verleiht er als geschulter Redner pointenhafte Kernaussagekraft. Symbolisch veranschaulichen sie entweder den konfliktauslösenden Widerspruch oder seine Lösung. Besonders lange Geschehensabschnitte tragen hingegen episch-darstellenden Charakter.

5. Die zeitlich-räumliche Fixierung der Szenen bestimmt, in welchem Maße die Ereignisse aufeinanderfolgender Szenen miteinander verbunden sind. Im Gegensatz zur Verortung im kultursoziologischen Kontext, den die zeitliche und örtliche Festlegung des Stoffs in Punkt 3. bietet, wird am jeweiligen Szenenbeginn der konkret auf das Figurenensemble bezogene Ereignisraum und die zeitliche Differenz zur Vorszene festgelegt. Die Enge des Anschlusses entscheidet über die Kontinuität des Gesamtgeschehens. Daraus ergibt sich der Bedarf an weiteren Gestaltungsmitteln zur Verknüpfung der Szenen. Besonders starke zeitliche Abgrenzungen verursachen in den Dramen Ernst Tollers strukturelle Wirkungen: Der Autor verleiht diesen Szenen um ein Binnengeschehen herum prologischen oder epilogischen Charakter. In Pro- und Epilog formuliert Toller die Wirkungsabsicht seiner Dramen, also die kommunikative Kontaktaufnahmeabsicht und die Einflussnahmeabsicht. Episodisch stellen Pro- und Epilog Tollers Vorstellungen von einem sinnvollen Verhältnis zwischen individuellen Ansprüchen Einzelner und den Maßgaben gemeinschaftlichen Zusammenlebens als Verständnisgrundlage für das Dramengeschehen dar.

6. Sind die Szenen zeitlich und räumlich stark voneinander abgegrenzt, müssen die sekundären außersprachlichen Gestaltungsmittel (vor allem Bühnenbilder, Requisiten und Kostüme, unter Umständen auch Musik) einen Zusammenhang zwischen den szenischen Ereignissen herstellen und die Kontinuität des Gesamtgeschehens gewährleisten helfen. Im Theater der dreißiger Jahre hatten die außersprachlichen Inszenierungsmittel, wie Bertolt Brecht es beschreibt, die Aufgabe,

„geschichtlich oder gesellschaftlich Interessantes aus[zu]sagen".[216] „Es soll hier nicht auseinandergesetzt werden, wodurch die lange für unüberbrückbar angesehenen Gegensätze zwischen Epik und Dramatik ihre Starre verloren, es soll genügen, wenn darauf hingewiesen wird, daß schon durch technische Errungenschaften die Bühne instandgesetzt wurde, erzählende Elemente den dramatischen Darbietungen einzugliedern. Die Möglichkeit der Projektion, der größeren Verwandlungsfähigkeit der Bühne durch die Motorisierung, der Film vervollständigten die Ausrüstung der Bühne, und sie taten dies in einem Zeitpunkt, da die wichtigsten Vorgänge unter Menschen nicht mehr so einfach dargestellt werden konnten, indem man die bewegenden Kräfte personifizierte oder die Personen unter unsichtbare metaphysische Kräfte stellte. Zum Verständnis der Vorgänge war es notwendig geworden, die Umwelt, in der die Menschen lebten, groß und ‚bedeutend' zur Geltung zu bringen."[217] Deshalb spielt die Ausstattung der szenischen Ereignisräume in den Dramen Ernst Tollers als Anzeiger spezifischer Determination des Menschen durch äußere gesellschaftliche Umstände eine besondere Rolle. Und darum enthalten die dramatischen Nebentexte oft episch ausufernde Situationsbeschreibungen, die zwar dramaturgisch fakultativ, poetologisch aber von essentieller Bedeutung für das Verständnis der vom Autor intendierten dramatischen Sinnstiftung sind.

Eine besondere Aussagekraft hat die in Tollers Stücke integrierte Kunstform der Musik (Lieder, Kapellen- und/oder Leierkastenmusik). Mit diesem künstlerischen Mittel folgt der Autor einem Trend des modernen Demonstrationstheaters, den Brecht so formuliert hat: „Den allgemeinen Gestus des Zeigens, der immer den besonderen des Gezeigten begleitet, betonen die musikalischen Adressen an das Publikum in den Liedern. Deshalb sollten die Schauspieler nicht in den Gesang ‚übergehen', sondern ihn deutlich vom übrigen absetzen [...] So kann sich die Musik auf viele Arten und durchaus selbständig etablieren und in ihrer Weise zu den Themen Stellung nehmen".[218] Bei Toller steht die Musik als Symbol für zeit- und/oder raumüberwindendes zwischenmenschliches Verbundensein.

7. Die Kontinuität des Geschehensverlaufs muss hauptsächlich durch die beteiligten Figuren mit ihrem jeweiligen Merkmalpotential gewahrt werden. Aus dem Merkmalpotential ergeben sich die Handlungsoptionen der Figuren zur Entwicklung des dramatischen Konflikts. Ein pauschal weites oder heterogenes Merkmalpotential macht Figuren zu dramatischen Charakteren. Dies war modernen Theaterschaffenden wie Ernst Toller suspekt. „Es ist eine zu große Vereinfachung,

[216] Brecht 1993, S. 170
[217] Brecht 1993, S. 62
[218] Brecht 1993, S. 169 f.

wenn man die Taten auf den Charakter und den Charakter auf die Taten abpasst", artikuliert Brecht diese Zweifel: „die Widersprüche, welche Taten und Charakter wirklicher Menschen aufweisen, lassen sich so nicht aufzeigen."[219] Traditionelle charakterliche Darstellungsweisen wurden deshalb als unzeitgemäß empfunden: „Das bürgerliche Theater arbeitet an seinen Gegenständen das Zeitlose heraus. Die Darstellung des Menschen enthält das Ewig-Menschliche. Durch die Anordnung der Fabel werden solche ‚allgemeine' Situationen geschaffen, daß der Mensch schlechthin, der Mensch aller Zeiten und jeder Hautfarbe, sich nunmehr ausdrücken kann. Alle Vorgänge sind nur das große Stichwort, und auf dieses Stichwort erfolgt die ‚ewige' Antwort, die unvermeidliche, gewohnte, natürliche, eben menschliche Antwort. [...] Diese Auffassung mag die Existenz der Geschichte zugeben, aber es ist dennoch eine geschichtslose Auffassung. Es ändern sich einige Umstände, es verwandeln sich die Milieus, aber der Mensch ändert sich nicht."[220]

Dramatische Charaktere verfügen also nur über motivierte Handlungsoptionen für eng zusammenhängende Raum- und Zeitstrukturen, für kontinuierliche, realzeitnahe, auf eine Örtlichkeit beschränkte Situationen, wie sie das klassische individualisierende Theater vorsieht. Figuren mit einem begrenzten Merkmalpotential von einigen Eigenschaften allerdings, das sie zu dramatischen Typen macht, besitzen motivierte Handlungsoptionen, die es ihnen ermöglichen, in einem diskontinuierlichen Geschehen die inhaltliche Handlungskohärenz des Gesamtzusammenhangs zu gewährleisten, so, wie es das moderne, *epische Theater* erfordert. Toller folgte dieser zeitgemäßen Gestaltungsweise von Figuren, die Brecht so beschreibt: „Damit das Verhalten der Figuren des Dramas so deutlich gezeigt werden kann, daß der Zuschauer die politische Bedeutung dieses Verhaltens voll erfassen kann, sind einige Vereinfachungen notwendig. Aber Einfachheit ist nicht Primitivität. Auf dem epischen Theater ist es durchaus möglich, daß eine Figur sich in allerkürzester Zeit exponiert, indem sie zum Beispiel einfach berichtet: Ich bin der Lehrer dieses Dorfes".[221] Damit stünde es zwar der „Gewohnheit des üblichen Theaters" entgegen, „aus den Charakteren die Handlungen zu begründen, die Handlungen dadurch der Kritik zu entziehen, daß sie als aus den Charakteren, die sie vollziehen, unhinderbar, mit Naturgesetzlichkeit hervorgehend dargestellt werden.[222] Aber die Figurentypen wären dadurch geeignet, das strukturelle Wirkungsprinzip einer Gesellschaft beispielhaft aufzuklären und so dem Publikum die Analyse und Kritik dieser Lebensumstände zu ermöglichen.

[219] Brecht 1993, S. 156
[220] Brecht 1993, S. 85
[221] Brecht 1993, S. 52
[222] Brecht 1993, S. 286

Aus diesem Grund favorisiert Ernst Toller den dramatischen Typus, der trotz mitunter irreführender konkretisierender Benennung in den Stücken nicht mit einem dramatischen Charakter verwechselt werden darf. Ernst Tollers Dramenfiguren handeln stets primär aus strukturell-gesellschaftlichen und nie aus individuell-persönlichen Motiven. Die Merkmale der Figuren begründen sich „ganz und gar aus ihren Handlungen". Individuelle Charakteristika sind nur von Bedeutung, um „den Umkreis anzudeuten, in dem die gesellschaftlich hauptsächlich relevanten Wirkungen [...] zustande kommen."[223] Während nun Brecht allerdings die Individualisierung der Figuren für eines der Erfordernisse theatergemäßer Darstellung hält, die dem Bühnenstück über seinen beispielhaften Abbildungscharakter hinaus erst seine Spezifik als gattungsgemäßes Kunstwerk verleihen,[224] nutzt Toller die Zuweisung persönlicher Merkmale an die Figuren zur Erweiterung des abgebildeten Gesellschaftsspektrums, um den beispielhaften Charakter seiner Stücke noch treffender für den Gesamtzusammenhang des gemeinten Systems zu machen und die verschiedenen Auseinandersetzungsmöglichkeiten mit sozialer und/oder existentieller Bedrohung zu demonstrieren. Damit werde „die Tendenz der Schwarz-Weiß-Zeichnung" vermieden, „die den Menschen der einen Seite als Teufel zeichnet, den der anderen als Engel. Die Idee ist entscheidender als das Ineinander von guten und schlechten Eigenschaften."[225]

8. Über die Anordnung der Figuren auf der Bühne an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit in Situationen geben die szenischen Abschnitte Auskunft. Die Situationen bilden die Voraussetzung für ihrem Merkmalpotential gemäße Handlungsentscheidungen der Figuren. Diese hinsichtlich des dramatischen Konflikts motivierten Handlungsentscheidungen bestimmen das szenische Geschehen und überführen in Handlungssequenzen eine Situation in die nächste.

9. Die Kohärenz der Darstellung des Geschehensverlaufs erweist sich daran, ob der vom Merkmalpotential der Figuren vorgegebene dramatische Konflikt mittels motivierter Entscheidungen in den Handlungssequenzen plausibel entwickelt und überzeugend seiner in der Genrebestimmung vorgegebenen fiktionalen Lösung zugeführt wird. Ernst Toller beschreibt diesen Anspruch an das moderne Drama seiner Zeit folgendermaßen: „Reportage hat ihre Bedeutung. Das Drama, wie alle Kunst, muß mehr sein, nämlich Verdichtung, Stufung und Gestalt. Erst dadurch wird Reportage

[223] Brecht 1993, S. 286
[224] Brecht 1993, S. 105: „Neuerdings untersuchen wir Kunstwerke überhaupt nicht mehr nach der poetischen (künstlerischen) Seite hin und begnügen uns auch schon mit den Werken, die für das Theater keinerlei poetischen Reiz mehr haben. Werke und Aufführungen solcher Art mögen nun ihre Wirkung haben, aber es können kaum tiefe sein, auch nicht in politischer Richtung."
[225] E. T.: Bemerkungen, S. 128

auch künstlerische Wahrheit."[226] Nicht die für den Rezipienten zeitlich nachvollziehbare Abfolge oder der durch seine Authentizität belegte Zusammenhang des dargebotenen szenischen Ereigniskomplexes ist für die Kohärenz bestimmend, sondern allein die stringente Entwicklung des vom Grundthema vorgegebenen allgemeinen, durch den Stoff exemplifizierten und mit den Figurenmerkmalen spezifizierten dramatischen Konflikts und seiner vorgezeichneten Lösung.

10. Aus der Glaubwürdigkeit der Gesamthandlung hinsichtlich der Konfliktentwicklung und ihrer fiktionalen Lösung ergibt sich die Bewertung der jeweiligen Realisierung des Gattungsmodells durch das konkrete Stück.

[226] E. T.: Bemerkungen, S. 130

3.1. Feuer aus den Kesseln (1930)

Grundlage dieser Untersuchung ist die Ausgabe: *Feuer aus den Kesseln.* Historisches Schauspiel von Ernst Toller. Anhang historischer Dokumente. Gustav Kiepenheuer Verlag Berlin 1930.

3.1.1. Thema und Darstellungsabsicht

Abschnitt 1.1., *Autor, Themen und Stücke*, stellt dar, dass Toller in seinen frühen, expressionistischen Dramen den Kampf des Einzelnen gegen verschiedene Erscheinungsformen gesellschaftlicher und sozialer Deformation zum Thema dramatischer Darstellung gemacht hatte, weil ihm dieser als universal-menschliches Hauptproblem erschienen war. In seiner abstrahierenden Form näherte sich dieses Thema allerdings stark dem Gegenstand lyrischer Darstellung an, der Bestimmtheit menschlicher Existenz durch die Unikalität des Einzelnen, der seinen Wert aus seiner individuellen Wahrnehmungsfähigkeit der Umwelt behauptet.

Darin hatten sowohl der Autor selbst als auch seine Kritiker die Begrenztheit lyrisch-expressiver Dramendarstellungen erkannt, was Toller zur Revision seiner dramatischen Themenstellung veranlasste. Nicht mehr als individueller Einzelner sollte danach der Mensch im Mittelpunkt der Darstellung stehen, sondern in seiner Existenzform als gemeinschaftsdominiertes Wesen. Die Auseinandersetzung des Menschen mit seinen ganz konkreten gesellschaftspolitischen Umständen wurde zu Tollers neuem dramatischen Thema. Seine folgenden Schauspiele zeigten also die aktuellen politischen Verhältnisse nach dem Ersten Weltkrieg in der Weimarer Republik. Dieses Gesellschaftsbild hatte der Autor zunächst in zwei Revuen, in *Hoppla, wir leben!* (1927) mit Erwin Piscator und in *Bourgeois bleibt Bourgeois* (1929) mit Walter Hasenclever und Hermann Kesten versucht, durch eine medienmischende Aufführungsform für die Theaterbühne aktuell zu gestalten.

Das gesellschaftspolitische Thema als Darstellungsgegenstand dieser neuen Stücke brachte in der dramatischen Konfliktlösung die Erkenntnis, dass der Mensch bestimmten gemeinschaftsstrukturierenden Gegebenheiten ausgesetzt ist, die in ihrem Einfluss auf das Leben des Einzelnen nicht durch einen individuellen Befreiungsakt spontan zu überwinden sind. Damit näherten sich diese Stücke thematisch stark dem Gegenstand epischer Darstellungen an, der Bestimmtheit menschlicher Existenz durch die Umwelt. In diesem undramatischen, epischen Gehalt hatten Theaterkritiker und Zuschauer die beiden Revuen als Themenverfehlungen für die Bühnendarstellung empfunden – Toller selbst war eher

unzufrieden mit den Beschränkungen, die ihm die neuerprobte Darstellungsform für sein thematisch verfolgtes Ziel auferlegte.

Denn das Zeitbild in einer bühnengerechten Form schien Ernst Toller zu begrenzt, um die Auseinandersetzung des Menschen mit den komplexen Verhältnissen seiner gesellschaftlichen Existenz adäquat darzustellen. Ihm schwebte der Wechsel in eine andere Kunstform, in das Medium Film, vor. Sie würde ihm ermöglichen, „die Bedingungen dar[zu]stellen, unter denen diese Menschen so geworden sind."[227] In seinem Drehbuch *Menschen hinter Gittern* von 1930 hatte Toller mit Walter Hasenclever nun zwar seine Vorstellungen von vollständiger äußerer Determiniertheit des Individuums umsetzen können (Menschen werden durch die gesellschaftlichen Verhältnisse zu Verbrechern gemacht oder gestempelt und im Gefängnis zusätzlich jeglicher Selbstbestimmung beraubt), diese epische Darstellungsform jedoch wurde wiederum seinem Anspruch nicht gerecht, die Auseinandersetzung des Menschen mit den gesellschaftlichen Determinationsfaktoren als den notwendigen Kampf um seine menschliche, nämlich menschenwürdige Existenz zu verdeutlichen.

Der große historische Aufriss war Tollers Darstellungsziel: „Wir brauchen einen Film der deutschen Revolution [...] Dieser Film soll ein Film der deutschen Arbeiter sein [...], das Schicksal einzelner Individuen muß an das kollektive Geschehen gebunden sein."[228] Den umfangreichen Stoff für das Drehbuch hatte er schon skizziert, aus finanziellen Gründen allerdings nicht umsetzen können.[229] So beschied er sich denn doch erneut mit einem Theaterstück, das er nun als *historisches Schauspiel* konzipierte: *Feuer aus den Kesseln*. Für die Dramatisierung seines Stoffs musste der bereits entworfene filmisch-epische Gestaltungsplan, den „Alltag vor dem Krieg, die Illusion der Völker, daß die Zeit der Kriege vorbei sei, vielleicht das Spiel hinter den Kulissen des Haager Friedenskongresses, die Rüstungen, den Ausbruch des Krieges, den Taumel, das mähliche Erwachen" zu zeigen, auf einen bühnenrealisierbaren Stoffausschnitt eingeschränkt werden. Es verblieb, ausschnitthaft darzustellen: „in dramatischer Ausführlichkeit (die wir ja durch die Reichstagsakten kennen) den Fall der Matrosen Köbes [sic] und Reichpietsch bis zu ihrer Erschießung. Die beiden müßten schon vorher als einfache Menschen in der Masse aufgetaucht sein. Dann mit raschem Übergang, daß sie nicht umsonst starben, daß an Stelle von zwei Rebellen Hunderttausende marschierten, die das morsche Gebäude der Monarchie endgültig zerschlugen und die Fahne der Revolution hißten."[230] Die Parallelen

[227] Ihering 1959, S. 275
[228] E. T.: Wer schafft, S. 117 f.
[229] E. T.: Die Auftraggeber, S. 125
[230] E. T.: Wer schafft, S. 118 f.

zu den filmischen Bildideen von Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* sind unübersehbar.

Dementsprechend interpretiert das Gesamtgeschehen des Dramas *Feuer aus den Kesseln* den Justizmord an den beiden Leitfiguren der Kieler Hungerrevolte von 1917, die sich lediglich um eine bessere Verpflegung und Behandlung der Matrosen bemühten, als einen symptomatischen Ausgangspunkt für die revolutionäre Erhebung von 1918. Damit greifen die zwei von der Forschung verwendeten, oft gegeneinander ausgespielten inhaltlichen Charakteristiken des Schauspiels als *Justizdrama* oder *Revolutionsstück* zu kurz. Beide Kennzeichnungen beziehen sich lediglich auf szenische Geschehensausschnitte und verkennen den epischen Entwurf der Gesamtdarstellung als einen geschichtlichen Aufriss. Die Einleitungsszene des Dramas wird völlig außer Acht gelassen, die „die Entwicklung der Revolution, also die Tragödie der deutschen Revolution beleuchten"[231] soll. Sie jedoch begründet Tollers Darstellungsabsicht entsprechend Bertolt Brechts Idee vom epischen Theater, mit dem „die gesellschaftlichen Prozesse in ihren kausalen Zusammenhängen [...] dargestellt werden können."[232]

3.1.2. Stoff und Gestaltung

Der vom Titel vermittelte Stoff von *Feuer aus den Kesseln* ist gegenwärtigen Rezipienten ziemlich unverständlich. *Feuer* eröffnet zwar ein umfangreiches Bedeutungsfeld von Leuchten, Entflammen, Entzünden, Brennen, Glühen usw., in dem ein Hinweis auf das gemeinte Revolutionsthema vermutet werden könnte – allerdings entsteht auf Anhieb durch die Kombination mit *Kesseln* keine Bildassoziation. Erst durch die Widmung in der Buchausgabe, „Dem Andenken der Matrosen Köbis und Reichpietsch erschossen am 5. September 1917", wird erkennbar, was Rezipienten in den dreißiger Jahren durch die Zeitnähe der Ereignisse noch vertraut gewesen sein dürfte. Es handelt sich um einen Imperativ aus dem Marinevokabular, der dazu aufruft, das Auslaufen eines Kreuzers in eine Seeschlacht zu verhindern, indem die Feuer aus den Dampfkesseln gerissen und damit die Antriebsmaschinen stillgelegt werden sollen. Dieser Akt von K r i e g s d i e n s t v e r w e i g e r u n g der Matrosen am Ende des Ersten Weltkriegs müsste also der Stoffwahl entsprechend von der dramatischen Darstellung in seiner gesellschaftlichen Bedeutung als Anlass für die revolutionäre Überwindung der Gesellschaftsordnung des Kaiserreichs gezeigt werden. Den Hauptereigniskomplex des Stücks allerdings machen Flottenereignisse während des Ersten Weltkrieges aus, die der

[231] E. T.: Wer schafft, S. 118.
[232] Brecht 1993, S. 90

Titel gar nicht vorgibt. Durch diese Divergenz zwischen dem im Titel festgelegten Stoff und der dramatischen Gestaltung von *Feuer aus den Kesseln* wirkt die Gesamtdarstellung weitgehend hypothetisch. Selbst historisch gesehen trägt der Matrosenstreik des Jahres 1917 nicht den Fanalcharakter für die deutsche Novemberrevolution von 1918, den ihm die Widmung und die Gestaltung des Stücks als *historisches Schauspiel* zuschreiben.

Ernst Tollers Festlegung auf dieses Genre des *historischen Schauspiels* im Untertitel jedoch lässt durch die Genretradition (Friedrich Schiller, Friedrich Hebbel, Gerhart Hauptmann u.a.) genau das erwarten: die Darstellung spezifischer geschichtlicher Vorgänge, deren Folgen für die Gegenwart von besonderer Bedeutung sind. Die von der historischen Überlieferung gewährleistete überindividuelle und überzeitliche Tragweite der Ereignisse muss vom Autor nach seiner Intention durch die dramatische Gestaltung interpretiert werden. Zu dieser Art der Stoffgestaltung erklärt Bertolt Brecht: „Die ordnenden Gesichtspunkte [des Dramatikers] sind geschichtlich-gesellschaftlicher Art. Der Standpunkt [des Autors ... ist der] eines Sittenschilderers und Historikers [...], wenn wir unsere eigene Zeit als historische Stücke spielen, mögen ihm [dem Zuschauer] die Umstände, unter denen er handelt, ebenfalls besonders vorkommen, und dies ist der Beginn der Kritik."[233] Diesen Ansatz von besonderer gesellschaftspolitischer Bedeutungszuweisung an ein historisches Ereignis verfolgt Toller mit seinem für *Feuer aus den Kesseln* gewählten Stoff. Er verleiht ihm die zeitlose Gültigkeit ‚historischer Wahrheit', indem er im Titel der Buchausgabe auf einen *Anhang historischer Dokumente* verweist und in der Vorbemerkung zusätzlich auf diesen aufmerksam macht: „Alle wesentlichen Vorgänge sind, wie der Anhang zeigt, dokumentarisch erhärtet."[234]

Dass Ernst Toller nicht nur auf seine h i s t o r i s c h e Perspektive, sondern ausdrücklich auch auf den Anhang juristischer und politischer D o k u m e n t e verweist, begründet eine weitere stoffliche Charakteristik des Stücks, die als *Dokumentartheater*: In einem von dokumentarischen Quellen überlieferten Ereignis (oft politischen Gerichtsprozessen) erkennt ein Autor die Auseinandersetzung von Menschen mit den gesellschaftlichen Maßgaben als für die Bühne gestaltbaren dramatischen Konflikt. Die gesellschaftspolitisch relevanten Dokumente heben hervor, dass sich für eine realhistorische Person bzw. Personengruppe der ihr zugeteilte Platz in der Gesellschaftsordnung als existenzgefährdend erweist und sie zu ideeller oder gewaltsamer Auseinandersetzung mit jenen Repräsentanten der Ordnung veranlasst, die sie verteidigen. Eine solche ihm aktuellpolitisch relevant erscheinende Auseinandersetzung als dramatischen Konflikt aufgreifend, beschränkt der Autor eines *Dokumentarstücks* den aus einer Vielzahl von Einflussfaktoren

[233] Brecht 1993, S. 148
[234] E. T.: Feuer, S. 5

zusammengesetzten historischen Geschehensverlauf auf den Kampf zweier figurativ personifizierter Opponenten oder Opponentengruppen und verleiht ihm mit der dramatischen Konfliktlösung ein fiktives Ende. Er interpretiert also mit der Wahl seines Dramenendes in die überlieferten Ereignisse einen aus der Entstehungszeit des Schauspiels abgeleiteten Sinn. Dass Ernst Toller genau diese Art der Stoffgestaltung im Auge hatte, unterstreicht ein der Buchausgabe als Motto vorangesetzter Vers: „Der die Pfade bereitet, / stirbt an der Schwelle, / Doch es neigt sich vor ihm / in Ehrfurcht der Tod."

Bei der Gestaltung eines solchen historisch überlieferten oder dokumentarisch belegten gesellschaftlich relevanten Ereignisses als *Schauspiel* entsteht im Ergebnis der Konfliktlösung immer die Einsicht in das Regelprinzip des Gemeinschaftsgefüges, die je nach Intention des Autors durch den friedlichen oder gewaltsamen Ausgang des Geschehens ausgelöst wird. Fügt sich die opponierende Figur oder Figurengruppe letztlich in die Struktur, die ihren Konflikt ausgelöst hat, zeigt das Drama, dass trotz des aufgetretenen individuellen Widerspruchs die Gemeinschaft die Existenz ihrer Mitglieder sichert, indem die Gemeinschaftsordnung ihr Zusammenleben gewährleistet. Die Art des Gemeinschaftsgefüges mag zwar einen individuellen Widerspruch hervorgerufen haben, gleichzeitig hat sie aber seine Protagonisten auch zur Austragung innerhalb des Gefüges befähigt und eine einvernehmliche Lösung ermöglicht. Durch die Einsicht der Dramenfiguren wird die ‚Vernunft' des Gemeinschaftsgefüges herausgestellt. Dieselbe Erkenntnis der ‚Vernunft' einer Ordnung kann vom *historischen Schauspiel* oder *Dokumentarstück* aber auch durch ein gewaltsames Ende des Geschehens erzeugt werden, durch den Untergang von Figuren im Ergebnis der Konfliktlösung. Dann hat die widerständige Figur oder Figurengruppe keine berechtigten Interessen gegen ihre Existenzgefährdung vertreten, sondern egoistische Ansprüche verfolgt, die andere Menschen willkürlich gefährden und damit dem Gemeinwohl entgegenstehen. Auf jeden Fall aber wird das Gemeinschaftsgefüge, mit dem sich die Dramenfiguren als von ihm hervorgebracht und durch es bestimmt auseinandersetzen, im *historischen Schauspiel* oder *Dokumentarstück* als vorgegebenes Absolutum der Realgeschichte vorausgesetzt, dessen fiktionale Interpretation durch das Stück von nachprüfbaren historischen Fakten getragen wird.

Wenn das Gemeinschaftsgefüge jedoch durch den dramatischen Konflikt infrage gestellt wird, handelt es sich um das spezielle Genre des *Historiendramas*, dem u.a. Werke von Autoren des *Jungen Deutschlands*, von Gerhart Hauptmann und Bertolt Brecht zugeordnet werden. In ihm werden geschichtliche Momente dargestellt, in denen eine bestimmte strukturelle Stellung im Gemeinschaftsgefüge substantiell existenzbedrohlich ist. Um ihres Überlebens willen müssen die Dramenfiguren nicht nur gegen einzelne Regeln der

Gemeinschaft rebellieren, sondern sich gegen die gesamte Ordnung stellen, die dann als ‚unvernünftig' erscheint. „Ein System, das auf sozialer Ungerechtigkeit, Ungleichheit und Unfreiheit ruht, kann vor der Vernunft nicht bestehen",[235] schreibt Ernst Toller dazu.

Historiendramen zeigen also, dass Figuren in diesem Falle nicht mehr individuell motiviert, sondern prinzipiell aus ihrer gemeinschaftsbestimmten Prägung heraustreten müssen, um ihrer generellen, strukturbestimmten Existenzgefährdung entgegenzuwirken. Eine solche Konfliktlösung ist im Stück *Feuer aus den Kesseln* entworfen, das damit seine dritte stoffliche Bestimmung als *Historiendrama* erfährt. Sie trifft den eigentlichen Charakter dieses Schauspiels. Die zur Lösung des dargestellten dramatischen Konflikts erforderliche Überwindung des Gemeinschaftsgefüges, und zwar durch in diesem Gefüge gefangene und von ihm geprägte Menschen, wird in diesem Schauspiel als (noch) nicht möglich angezeigt. Wie bereits in früheren Dramen Tollers (*Masse – Mensch* oder *Hoppla, wir leben!*) bleibt der dramatische Konflikt letztlich trotz der fiktionalen Beendigung des historischen Geschehens ungelöst. Da darüber hinaus aufgrund der historischen Geschehensgrundlage die Vergeblichkeit des Aufbegehrens bekannt ist, mit dem die gesamte Ordnung des Gemeinschaftsgefüges infrage gestellt wurde, bleibt dem Rezipienten des Schauspiels die kathartische Wirkung verwehrt. Die ästhetische Sinnstiftung dieser Art dramatischer Stoffgestaltung, die die gesamte Organisation des Gemeinwesens anzweifelt, kann darum eigentlich nur als „außerkünstlerisches Erzeugnis zur Meinungsbeeinflussung" begriffen werden, dessen „Wirkung mit der geschichtlichen Weiterentwicklung" erlischt.[236] Solcherart Stoffe erweisen sich als außerdramatisch: „Wir wissen, daß wir keine klassische Kunst schaffen",[237] erklärte Ernst Toller, und Bertolt Brecht bestätigte: „Diese Theaterformen entsprachen gewissen Tendenzen ihrer Zeit und vergingen mit ihnen."[238]

3.1.3. Zeitliche und örtliche Festlegung des Stoffs als Authentizitätsindikator

Mit der Festlegung der Ereignisverkettung zwischen der Hungerrevolte einer Anzahl von Matrosen während des Ersten Weltkriegs und dem Ausbruch der Novemberrevolution in örtlicher und zeitlicher Entsprechung zu den historischen Dokumenten verstärkt sich zunächst die genrebestimmte realfaktische Prädisposition des hypothetischen Geschehens: *Das Stück spielt vor Skagerrak, in Wilhelmshaven, Rüstersiel, Kiel und Berlin. In den Jahren 1917, 1918, 1926.*

[235] E. T.: An Stefan Zweig, S. 153
[236] Wilpert 2001, S. 188
[237] E. T.: Arbeiten, S. 147
[238] Brecht 1993, S. 72

Zur vom Stoff vorgegebenen Zeit des Ersten Weltkriegs tritt mit *1926* die Zeit der Weimarer Republik als Verständnisgrundlage der dramatischen Gestaltung hinzu, so dass insgesamt für zeitunkundige Rezipienten der von den Orts- und Zeitangaben umrissene hypothetische Ereigniskomplex ohne den dramatisch fakultativen dokumentarischen Anhang der Buchausgabe weiterhin willkürlich behauptet erscheint. Dieser Eindruck wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass fünf voneinander völlig verschiedene Handlungsorte und drei voneinander unabhängige Zeitabschnitte das Geschehen in Einzelvorgänge separieren. Die Glaubhaftigkeit des Stoffs als ‚historische Wahrheit' muss also durch die Struktur des Dramenaufbaus und weitere gestalterische Mittel erst noch hergestellt werden.

3.1.4. Strukturelle Gliederung des Stoffs als Kausalitätsindikator

Der örtlich und zeitlich in verschiedene Einzelvorgänge separierte hypothetische Geschehensverlauf zwischen dem Matrosenstreik 1917 und den Ergebnissen der Novemberrevolution 1926 wird auf zwölf autonome Szenen aufgeteilt. Da eine hierarchisch determinierende Verklammerung der gleichgeordneten Szenen in Akte unterbleibt, werden strukturell keinerlei Ursache-Wirkungs-Beziehungen zwischen den verschiedenen Vorgängen hergestellt, und der stofflich behauptete Zusammenhang zwischen den historischen Ereignissen erscheint weiterhin willkürlich festgelegt und nicht kausal abgeleitet.

Eine gewisse Gliederung des Geschehens erfolgt lediglich durch den Textumfang der zwölf ungleichlangen Szenen. Von auffälliger Länge sind die *zweite, vierte, fünfte* und *achte Szene*, in denen der Stoff erläuternd dargestellt und entwickelt wird. Von auffälliger Kürze sind die *erste, siebente, zehnte* und *zwölfte Szene*, die so als symbolische Bedeutungsträger des dramatischen Konflikts oder seiner Lösung besondere Relevanz gewinnen.

3.1.5. Zeitlich-räumliche Fixierung der Szenen als Kontinuitätsindikator

Das hypothetisch-episodische historische Geschehen mit vier strukturell vorgegebenen konfliktbezogenen Pointen und vier erläuternden Abschnitten ist nun in jeder der Szenen zu einer jeweils fortgeschrittenen Zeit an einem anderen Ort angesiedelt:

Erste Szene:	*Sommer 1926. Deutscher Reichstag. Untersuchungsausschuß*
Zweite Szene:	*31. Mai 1916. Schlacht am Skagerrak. Großer Heizraum*
Dritte Szene:	*Juni 1917. Deutscher Reichstag. Couloir vor Saal 12*
Vierte Szene:	*Juli 1917. In Wilhelmshaven. Deckraum in einer Kasematte*

Fünfte Szene:	*Einige Tage später. Lokal in Rüstersiel*
Sechste Szene:	*August 1917. Untersuchungsgefängnis. Kanzlei*
Siebente Szene:	*August 1917. Admiralskajüte auf dem Flottenflaggschiff*
Achte Szene:	*September 1917. Kriegsgericht. Großer Saal*
Neunte Szene:	[keine Angaben.] *Gefängnis. Zellen*
Zehnte Szene:	[keine Angaben.] *Während sich die Bühne verdunkelt*
Elfte Szene:	*Ende September 1917. Portierswohnung in Berlin*
Zwölfte Szene:	*1918, 2. November. Reede von Kiel: Szene wie im zweiten Bild [Großer Heizraum]*

Es zeigt sich, dass die konkrete räumliche Festlegung der einzelnen Szenen die vom Autor behauptete Übereinstimmung mit der historischen Dokumentation faktisch aufhebt. Die örtliche Fixierung des Stoffs auf *Skagerrak, Wilhelmshaven, Rüstersiel, Kiel* und *Berlin* verliert szenisch jede Bedeutung, weil sie dramatisch fiktionalisiert wird. Die Ereignisse finden in geschlossenen Innenräumen statt: im Sitzungsraum eines parlamentarischen Untersuchungsausschusses, im Heizraum eines Schiffs, auf dem Korridor eines Parlamentsgebäudes, im Deckraum eines Schiffs, in einem Lokal, in einer Gerichtskanzlei, in einer Admiralskajüte, im Saal eines Kriegsgerichts, in Zellen eines Gefängnisses, auf anonymer, sich verdunkelnder Bühne und in einer Portierswohnung. Die vollständige räumliche Abstraktion der zehnten Szene – *Während sich die Bühne verdunkelt* – und deren auffällige Kürze weisen diese als symbolträchtigen Bedeutungsträger hinsichtlich des dramatischen Konflikts aus.

Die vom Autor bereits getroffene Festlegung des Stoffes auf die historischen Jahre *1917, 1918* und *1926* wird in den einzelnen Szenen weiter zeitlich konkretisiert. So stellt die Datierung der *dritten* bis *elften Szene* zwischen Juni und Ende September 1917 eine zeitlich dichte Geschehensabfolge in einem Zeitraum von vier Monaten her und schafft einen Binnenereigniskomplex. Dessen Geschehenszusammenhang wird dann allerdings durch den jeweiligen räumlichen Wechsel in jeder Szene wieder gelockert. Innerhalb dieses Komplexes sind die *neunte* und *zehnte Szene* gar nicht datiert und so als zeitlos herausgehoben. Durch diese Besonderheit stellen sie das Bedeutungszentrum des Binnenereignisses dar, das nun in der zusätzlich räumlich abstrakten und sehr kurzen *zehnten Szene* den dramatischen Höhepunkt des Gesamtgeschehens erwarten lässt.

Die zeitliche Abhebung der *ersten Szene 1926* und der *zwölften Szene 1918* unterteilt das Gesamtgeschehen in drei Ereignisabschnitte:

- ein Ereignis 1926, neun Jahre nach dem datierten Geschehensanfang (*erste Szene*),

- einen zweiten Ereigniskomplex 1917 (*dritte bis elfte Szene*)
- und ein letztes Ereignis 1918, ein Jahr nach dem Hauptereigniskompex (*zwölfte Szene*).

Die zeitlich deutlich abgesetzten Szenen *1926* und *1918* tragen als Darstellungsbeginn sowie Darstellungsabschluss und zusätzlich durch ihre relative Kürze ohnehin strukturell eine besondere Bedeutung, so dass ihnen bezüglich des Binnenereignisses ein prologischer bzw. epilogischer Charakter zugeschrieben werden kann.

Zusätzlich erweist sich, dass die *zweite Szene 1916* vom Autor bei seiner zeitlichen Festlegung des Stoffs im Vortext gar nicht berücksichtigt wurde und daher völlig unvermittelt eingefügt wirkt. Das Ereignis dieser Szene findet bereits ein Jahr vor dem datierten Geschehensanfang *1917* statt und ist von besonderer Länge, so dass das Gesamtgeschehen um einen zweiten prologischen Abschnitt erweitert erscheint. Gleichzeitig wird aber die *zweite Szene* durch eine identische Raumgestaltung mit der *zwölften Szene 1918* verbunden. Die Nebentextanweisung verlangt: *wie im zweiten Bild.* Dadurch legt sich schließlich um den Binnenereigniskomplex der *dritten* bis *elften Szene 1917* der Rahmen der *zweiten* und *zwölften Szene*. Die *erste Szene 1926* wird so zum Vorspiel, was sich darin bestätigt, dass sie nach Nebentextanweisung *vor dem Bühnenvorhang* gespielt werden kann.

Die konkrete zeitliche Fixierung der Szenen hebt also die räumliche Separation des Gesamtgeschehens in zwölf autonome Einzelvorgänge auf und stellt zwar keine vollständige Kontinuität des Geschehensverlaufs her, prädisponiert aber eine dramatische Hierarchiestruktur der Geschehensepisoden und erzeugt nunmehr kausale Zusammenhänge:

- kurzes Vorspiel in der *ersten Szene 1926*,
- langer Prolog in der *zweiten Szene 1916*,
- längerer Binnenereigniskomplex von *dritter* bis *elfter Szene 1917*
  - mit Bedeutungsschwerpunkt auf *neunter* und *zehnter Szene* [zeitlos]
  - und dramatischem Höhepunkt in der besonders kurzen *zehnten Szene* [zeit- und raumlos],
- kurzer Epilog in der *zwölften Szene 1918*.

So verleiht Ernst Toller den bislang nur umfangsdifferenten Szenen des hypothetischen Geschehensverlaufs eine Art kausaler Gliederung, die dem klassisch pyramidenförmigen Aufbau von *Zieldramen* (nach Gustav Freytag) entspricht.

3.1.6. Außersprachliche Gestaltungsmittel von Illusion

Das nunmehr kausal gegliederte, fiktionalisierte Marinegeschehen erhält zu Szenenbeginn vom dramatischen Nebentext jeweils eine nähere Beschreibung der entsprechenden szenischen Situation:

Erste Szene: *An einem Tisch Abgeordnete des Reichstags*

Zweite Szene: *Großer Heizraum, durch Panzerwände dreigeteilt. Rechts und links schmale Niedergänge mit steilen Leitertreppen. In jedem Raum Kessel mit großen Feuertüren, Aschfallklappen, Manometer, Wasserstand, Lenzpumpen. An Seitenwänden Sprachrohre mit Pfeilen und Telephonen. Im mittleren Raum: Maschinentelegraph mit Zeiger, der Fahrttempo und Umdrehungszahl anzeigt. Zum Bunkerraum oberhalb des Heizraums führen die Bunkerschütten. Lampen aufleuchten grün, rot, blau.*
Grün: Durchstoßen!
Rot: Aufwerfen!
Blau: Aufbrechen!

Dritte Szene: *Couloir vor Saal 12. Hin und Her von Abgeordneten mit Ledermappen.*

Vierte Szene: *Deckraum in der Kasematte. An die Decke hochgehängt Backen (Tische) und Bänke. Seitlich oben in der konvex gewölbten Decke eine Luke, etwa zwei Quadratmeter groß, zu der eine steile Treppe hinaufführt. Man sieht durch die Luke den Himmel und einen Teil des Masts. An der Hinterwand ein ovales Schott, das mit Verreibern verriegelt wird. Aus dem rennt Köbis, geschwärzt und verschmutzt.*

Fünfte Szene: *Vorne Ausschank. Große Tür führt zu einem mit schwarz-weiß-roten Lampions und schwarz-weiß-roten Papier-Girlanden geschmückten Saal. Im Hintergrund die ‚Bühne'.*

Sechste Szene: *Am Tisch sitzt Kriegsgerichtsrat Schuler; neben ihm ein Schreiber*

Siebente Szene: [keine Angaben]

Achte Szene: *Korvettenkapitän, Kapitänleutnant, Oberleutnant z. See, Protokollführer und Militärgerichtsschreiber. Rechts davon die Anklagevertreter. An gleicher Stelle, längs der Wand, höhere Offiziere, einige Marinepfarrer. Auf der Anklagebank: Köbis, Reichpietsch, Beckers, Sachse, Weber. Davor Verteidiger in Uniform und Zivil.*

Neunte Szene: *Zellen. Davor vergitterter Gang. Aufleuchtet die Zelle von Reichpietsch; Aufleuchtet die Zelle von Köbis. Köbis läuft hin und her, hin und her. Die Zelle wird aufgeschlossen. Herein der Pfarrer; Aufleuchtet die Zelle von Beckers; Aufleuchtet die Zelle von Weber*

Zehnte Szene: *Während sich die Bühne verdunkelt, dumpfer Trommelwirbel, der anhält. Hall marschierender Kolonnen*

Elfte Szene: *Küche. Von draußen Leierkastengedudel und Klopfen von Teppichen*

Zwölfte Szene: *Szene wie im zweiten Bild*

Die Angaben am Szenenbeginn konkretisieren detailreich die Bühnendekoration für den jeweiligen Ereignisbereich, die Requisiten und indirekt auch die Kostümierung der auftretenden Figuren. Als vorrangig epische Beschreibungen (vor allem der Räumlichkeiten) betreffen sie den Geschehensverlauf nicht direkt und sind dramaturgisch fakultativ, also für die Umsetzung des dramatischen Geschehens nicht zwingend

notwendig. Nur wenige von Tollers Nebentextanweisungen sind wirklich unverzichtbar, weil sie die Auf- und Abgänge der Figuren festlegen, von den Akteuren zu vollziehende Gesten, die Beleuchtung der Bühne oder Geräusche. Alle vom dramatischen Nebentext geforderten gestalterischen Mittel wirken illusionsbildend. Sie verleihen der jeweiligen Bühnensituation wirklichkeitssimulierenden Charakter und stärken so die Authentizität des hypothetischen Geschehensverlaufs.

Einzig eine abstrakte *Stimme aus der Kulisse* in der *ersten Szene 1926* durchbricht diese realitätsentsprechende Gestaltungsweise anti-illusionistisch und begünstigt den von struktureller Stellung, Kürze und Datierung vorgegebenen besonderen Charakter dieser Szene als V o r s p i e l .

Die Vorgaben des dramatischen Nebentexts heben die räumliche Separierung der szenischen Ereignisse auf und machen die Mehrheit der zwölf Ereignisbereiche zu Sinnbildern der menschlich eingeschränkten Matrosenexistenz, sowohl auf dem Schiff als auch in der Hafenkneipe und erst recht in den Gefängniszellen.

Obwohl strukturell weit voneinander entfernt, werden drei der Ereignisbereiche durch die ausführlichsten epischen Raumbeschreibungen aufs engste miteinander verknüpft: Die *zweite Szene* im *Heizraum*, die *vierte Szene* im *Deckraum* und die parallele *zwölfte Szene* im *Heizraum* zeigen das von ihren Arbeitsumständen übermäßig determinierte, ausschließlich funktionsbestimmte, räumlich beengte, karge Leben der Matrosen.

Vier Ereignisbereiche werden durch abweichende Raumbeschreibungen gegenüber den bedrängenden, funktional überdeterminierten Arbeitsräumen der Matrosen hervorgehoben. Eine kürzere Beschreibung entwirft die *fünfte Szene* im *Lokal* als weniger funktional determinierten, durch Raumtiefenangaben weniger engen und durch dekorative Elemente ausgestattet der gemeinschaftlichen Unterhaltung dienenden Ereignisbereich. Das Fehlen einer Raumbeschreibung kennzeichnet den Ereignisbereich der *neunten Szene* in den *Zellen* des Untersuchungsgefängnisses als funktional nicht determiniert. Nur Lichteffekte stellen abstrakt eine starke räumliche Beschränkung her. Die von zeitlicher Abstraktion hervorgehobene Bedeutung dieser Szene als Schwerpunkt des Binnenereignisses wird so zusätzlich anti-illusionistisch verstärkt. Das Fehlen einer Raumbeschreibung kennzeichnet den Ereignisbereich der *zehnten Szene* der Exekution gleichfalls als funktional undeterminiert. Die szenische Verdunkelung unterstreicht zusätzlich zur zeitlichen Abstraktion anti-illusionistisch die strukturelle Funktion dieser sehr kurzen Szene als maßgeblicher Bedeutungsträger des Binnenereignisses. Die Rezeptionsmöglichkeiten des Publikums werden an dieser Stelle um den visuellen Aspekt beschnitten und auf die akustische Wahrnehmung konzentriert. Umso mehr verstärken die illusionsfördernden

Geräusche den pointierenden Charakter der *zehnten Szene* als dramatischer Höhepunkt. Das Fehlen einer konkretisierenden Raumbeschreibung kennzeichnet die *elfte Szene* in der *Küche* der Portierswohnung ebenfalls als funktional nicht determiniert. Hier verstärken illusionsfördernde Geräusche den besonderen Charakter dieser Szene als einzigem Raum privaten sozialen Lebens.

Im völligen Gegensatz zu den fünf menschlich einschränkenden und/oder funktional überdeterminierten Arbeits- und Aufenthaltsräumen der Matrosen stehen die fünf Aktionsbereiche der Offiziere und Politiker. Sie werden vom dramatischen Nebentext kaum episch beschrieben, sondern lediglich dramaturgisch mit einzelnen realitätssimulierenden und gleichzeitig symbolträchtigen Requisiten (wie einem *Tisch*) gekennzeichnet.

Obwohl strukturell voneinander getrennt, werden die verbleibenden szenischen Ereignisbereiche durch die Beschränkung auf wenige Merkmale zur Situationsverdeutlichung miteinander verbunden: Die *erste Szene* im *Reichstag, an einem Tisch*, die *dritte Szene* im *Reichstag, Couloir*, die *sechste Szene* in der Gerichtskanzlei, *am Tisch* und die *achte Szene* im Gerichtssaal, *längs der Wand* zeigen den funktional kaum determinierten, abstrakt weit(reichend)en Handlungs(spiel)raum der Offiziere und Politiker. Die Entbindung von jeglicher räumlichen Determination symbolisiert die absolute abstrakte (Reich-)Weite des Aktionsbereichs der *siebenten Szene* in der *Admiralskajüte*. Die strukturell hervorgehobene Bedeutung dieser kurzen Szene als Schwerpunkt bezüglich des dramatischen Konflikts wird so sinnbildlich verstärkt.

Mehrere Szenen sind um fiktionale musikalische Einlagen angereichert. In der *vierten Szene* im *Deckraum* singen die Heizer unter Harmonikabegleitung zwei Matrosenlieder und verleihen so fiktiv ihrer spezifischen funktionalen Determination durch die Arbeitswelt eine raum- und zeitüberwindende kollektive Bedeutung. In der *fünften Szene* im *Lokal* singt das Barmädchen *Lucie* zunächst ein melancholisches Volkslied und erklärt so fiktiv ihre spezifische funktionale Determination zu raum- und zeitloser Isolation. In der gleichen Szene singt *Lucie* später zwei Verse eines ironischen Liedes über Hafenmädchen und deutet so fiktiv ihre funktionale Determination als Barmädchen raum- und zeitüberwindend um zu der einer Geschlechtspartnerin für einen der Matrosen. Damit versucht sie fiktiv der angedeuteten Isolation ihrer Existenz zu entgehen. In der gleichen Szene singt im Folgenden ein einzelner Matrose ein Soldaten-Spottlied, später singen alle Matrosen gemeinsam unter Harmonikabegleitung das Hafenmädchenlied noch einmal zur Unterhaltung und ein weiteres Mal zu ihrem Abmarsch, womit die Matrosen jeweils ihre

eingeschränkte funktionaldeterminierte Existenz kollektiv und fiktiv raum- und zeitüberwindend umdefinieren.

In der *neunten Szene* im *Gefängnis* singen die verurteilten Matrosen eine Strophe der Internationale und heben damit fiktiv ihre funktionsentbundene, isolierte Existenz zeit- und raumübergreifend konkret in der Gemeinschaft aller Rechtlosen auf (außerhalb des *Gefängnisses* erklingt ebenfalls die Internationale). So wird symbolisch die durch zeitliche Abstraktion und anti-illusionistische Beleuchtung hervorgehobene Bedeutung dieser Szene unterstrichen.

Im abstrakt weitreichenden Aktionsbereich der *siebenten Szene* in der *Admiralskajüte* ist von außerhalb die Musik einer konzertierenden Matrosenkapelle zu hören, im bedeutungsmäßig hervorgehobenen Ereignisbereich der *neunten Szene* im *Gefängnis* der ferne Internationale-Gesang von Matrosen und im bedeutungsmäßig ebenfalls hervorgehobenen Ereignisbereich der *zwölften Szene* auf dem Kriegsschiff ertönt die Marschmusik einer Bordkapelle. Das Singen und Musizieren der Matrosen in den angegebenen Szenen ist Sinnbild dafür, dass ihr gemeinschaftlicher Wirkungsradius als Menschen (in dem Falle durch Pflege von Volksliedgut) Grenzen überwinden kann, wenn sie sich (und sei es nur fiktiv) von ihrer funktionalen Determination durch die Arbeitswelt entbinden.

Über den Umweg illusionsfördernder, zumeist fakultativer epischer Nebentextangaben in den Szenen hat Ernst Toller dem zeitlich kausal gegliederten Geschehen nun eine Kontinuitätskomponente verliehen: die gleichgewichtige Unterteilung der situativen Ereignisbereiche in fünf von konkreter funktionaler Beschränkung (Matrosenexistenz) und fünf von abstrakter Reichweite (militärische und politische Einfluss-Sphäre).

Daraus ergibt sich nach Konkretisierung in funktional überdeterminierte Ereignisbereiche ein Geschehenszusammenhang zwischen der *zweiten Szene 1916* im *Heizraum*, der *vierten Szene 1917* im *Deckraum*, der *fünften Szene 1917* im *Lokal* und der *zwölften Szene 1918* im *Heizraum*.

Ein Geschehenszusammenhang nach abstrakter (Reich-)Weite wenig gekennzeichneter Aktionsbereiche entsteht zwischen der *ersten Szene 1926* im *Reichstag*, der *dritten Szene 1917* im *Reichstag*, der *sechsten Szene 1917* in der *Kanzlei*, der *siebenten Szene 1917* in der *Admiralskajüte* und der *achten Szene 1917* im *Gerichtssaal*. Besonderes Symbol der Handlungsmacht in den weitreichenden Ereignisbereichen ist das Requisit des *Tisches*.

Weitgehend frei von räumlicher Determination sind die Ereignisbereiche der *zehnten Szene* der Exekution und der *elften Szene 1917* in der *Küche* der Portierswohnung. Trägt die

zehnte Szene der Exekution den Charakter des dramatischen Höhepunkts, auf dem die funktionale Determination durch die Auslöschung der Matrosenexistenzen aufgehoben wird, so fungiert die *elfte Szene 1917* in der *Küche* strukturell als *Zieldrama*-Stufe ‚abfallender Handlung', auf der die funktionale Determination im privaten sozialen Leben aufgehoben ist. Besonderes Symbol für zeit- und raumüberwindendes Menschsein jenseits funktionaler Determination durch die Arbeitswelt ist die integrierte Kunstform der Musik.

Durch die außersprachliche, vorrangig die räumliche Gestaltung der Szenen wird der realhistorisch vorgegebene, zeitlich zieldramatisch aufgebaute Geschehensverlauf zu neuen Situationskomplexen verknüpft:

1. Situationskomplex der Parität zwischen funktional bestimmter Matrosenexistenz und dem Einfluss von Politik und Militär:

- *erste Szene* im *Reichstag 1926* – abstrakt weitreichende Einfluss-Sphäre,
- *zweite Szene* im *Heizraum 1916* – funktional beschränkte Matrosenexistenz,
- *dritte Szene* im *Reichstag 1917* – abstrakt weitreichende Einfluss-Sphäre,
- *vierte Szene* im *Deckraum 1917* – funktional beschränkte Matrosenexistenz,

2. Situationskomplex der Vorherrschaft von Politik und Militär über eine weniger funktional determinierte (ins Menschliche erweiterte) Matrosenexistenz:

- *fünfte Szene* im *Lokal 1917* (mit Gesang) – weniger funktional determinierte Matrosenexistenz,
- *sechste Szene* in der *Kanzlei 1917* – abstrakt weitreichende Einfluss-Sphäre,
- *siebente Szene* in der *Admiralskajüte 1917* (mit Musik) – abstrakt weitreichende Einfluss-Sphäre,
- *achte Szene* im *Gerichtssaal 1917* – abstrakt weitreichende Einfluss-Sphäre,
- *neunte Szene* im *Gefängnis* (mit Gesang) – kaum funktional determinierte Matrosenexistenz,

3. Situationskomplex der Aufhebung der funktional determinierten Matrosenexistenz:

- *zehnte Szene* der Exekution (mit Trommelwirbel) – funktional nicht determiniert,
- *elfte Szene* in der *Küche* der Portierswohnung *1917* (mit Musik) – funktional nicht determiniert,
- *zwölfte Szene* Aufbruch aus dem *Heizraum 1918* (mit Musik) – funktional beschränkte Matrosenexistenz.

Die gegensätzliche nebentextliche Ausstattung der Szenen gibt also zusammen mit deren zieldramatischer Anordnung den dramatischen Konflikt des Stoffs vor sowie seine Entwicklung und Lösung im Geschehensverlauf:

1. Zwischen der ausschließlich auf arbeitsweltliche Funktionalität beschränkten, kargen Matrosenexistenz und dem weitreichenden Einfluss von Politik und Militär besteht ein Widerspruch (*erste* bis *vierte Szene* nach dem Ersten Weltkrieg, zu Beginn und während des Krieges).

2. Das gleichgewichtige Verhältnis zwischen den Aktionsbereichen ‚Arbeitswelt der Matrosen' und ‚politisch-militärischer Einfluss' verändert sich zu weitreichender Vorherrschaft von Militär und Politik. Herrschaftssymbol ist das Requisit eines *Tischs* (*fünfte* bis *neunte Szene* während des Ersten Weltkriegs).

3. Die konsequente Vernichtung des lediglich funktionsbegründeten Existenzbereichs der Matrosen lässt sich nur durch die Aufhebung dessen funktionaler Beschränkung und seine hypothetische Erweiterung in einen Bereich allgemein menschlicher Existenz ohne funktionale Determination verhindern. Symbol dieses zeit- und raumbezwingenden Siegs über die Einschränkung wahrhaften Menschseins ist die Kunstform der Musik (*zehnte* bis *zwölfte Szene* während des Ersten Weltkriegs und gegen dessen Ende).

3.1.7. Merkmalpotential der Figuren als Grundlage des dramatischen Konflikts

Der realhistorisch vorgegebene, in zwei gegensätzliche situative Ereignisbereiche unterteilte hypothetische Geschehensverlauf von *Feuer aus den Kesseln* wird im Personenverzeichnis des Vortexts mit einer Anzahl von zweiundvierzig überwiegend namentlich benannten Figuren versehen. Die zum Teil historisch überlieferten, zum Teil erfundenen, aber gebräuchlichen deutschen Namen stärken die Authentizität des Geschehens mit ‚realen Personen' der geschichtlich dokumentierten Marineereignisse im Ersten Weltkrieg und des politischen Geschehens in der Weimarer Republik.

Berufsbezeichnungen und Rangangaben eines Großteils der Figuren verdeutlichen ihre militärisch-funktionalen Hierarchiebeziehungen: *Heizer und Matrosen von deutschen Kriegsschiffen: Köbis, Reichpietsch, Sachse, Beckers, Weber, Fischer, Neumann, Roddei, Plage, Martin, Friedrichs, Holters, Merten, Sander, Bräuner, Bieber, Linke, Dames, Reister, Obermaschinistenmaat Purzelmann, andere Matrosen, Heizer, Maate, Admiral von Scheer, Kapitänleutnant Kohler, Leutnant zur See Hoffmann*, ein *Adjutant* und *andere Offiziere*.

Sechs Figuren werden durch ihre Funktionsbezeichnung als Personal des Militärjustiz-Bereichs gekennzeichnet: *Kriegsgerichtsrat Schuler*, *Vorsitzender des Kriegsgerichts*, *drei Verteidiger* und *Gefängnisaufseher*.

Bei drei der Figuren werden mit ihren Familiennamen verwandtschaftliche Bezüge herausgestellt: *Portier Reichpietsch*, *Frau Reichpietsch* und *Anna Köbis*.

Eine Figur trägt ausschließlich ihren Vornamen, *Lucie*, und erscheint deshalb lediglich als weibliche Person ohne zuordenbaren Funktionsbereich.

Zwei der Figuren werden gesellschaftliche Funktionen ohne militärhierarchische Einbindung zugeschrieben: der *Pfarrer* und der *Wachtmeister*.

Sechs der Figuren werden als *Reichstagsabgeordnete Dittmann, Scheidemann, Moos, Luise Zietz, Sachverständiger Simpf* und *Reichstagsdiener* in einen politischen Kontext gestellt.

Alle einzeln aufgeführten Figuren und die gruppenhaft als *andere Matrosen, Heizer, Maate* und *Offiziere* festgelegten Statisten dieses breiten Gesellschaftspanoramas werden im Personenverzeichnis des Vortexts ausschließlich durch ihre jeweilige berufliche Stellung und/oder ihren Namen konkretisiert. Die Figuren erhalten keinerlei individuell charakterisierende Merkmale (Aussehen, Alter, Eigenschaften, persönliche Beziehungen untereinander), die sie voneinander unterschiede. Sie sind weitgehend funktional typisiert und wären durch Träger gleicher gesellschaftlicher Funktionen (bis auf das Verwandtschaftsverhältnis) beliebig austauschbar. Mit dieser Figurentypisierung wird dem in der Raumgestaltung eröffneten Widerspruch zwischen der auf arbeitsweltliche Funktionalität beschränkten, kargen Matrosenexistenz und dem weitreichenden Einfluss von Politik und Militär Rechnung getragen.

Der Geschehensverlauf reichert jedoch verschiedene der Figuren um bestimmte Merkmale an, durch die interne Beziehungen aufgeklärt und spezifische Handlungsoptionen hinsichtlich des dramatischen Konflikts zwischen funktional beschränkter Berufsexistenz und weitreichendem politisch-militärischen Einfluss verdeutlicht werden.

- *Lucie* wird durch ihre Arbeit hinter dem Tresen und ihr Werben um den Matrosen Reichpietsch als im Grunde anständiges, aber käufliches Hafenbarmädchen gekennzeichnet, das dem arbeitsweltlich beschränkten, kargen Existenzbereich angehört. Sie ist innerhalb dieses Bereichs doppelt determiniert, denn zusätzlich zu ihrem niedrigen beruflichen Status ist sie durch ihr Geschlecht auch noch von der Gunst der Männer abhängig, wenn sie ihre Existenz im System sichern will.
- *Anna Köbis* stellt sich bei ihrem Besuch des inhaftierten Matrosen Köbis als dessen naive willensschwache Schwester heraus, die als Verwandte dem Bereich allgemein

menschlicher Existenz ohne funktionale Determination angehört. Die Bedeutungslosigkeit dieses Bereichs wird durch die gesellschaftliche Überanpassung der Schwester erkennbar. Sie steht ihrem Bruder in seiner existentiellen Bedrohtheit während ihres Besuchs kaum bei. Stattdessen tritt sie ihm gegenüber für politisch-militärische Machtinteressen ein, von denen sie sich leicht missbrauchen lässt.

- *Portier Reichpietsch* und *Frau Reichpietsch* werden während des Empfangs der Todesnachricht als arme, gutgläubige und staatstreue Eltern des Matrosen Reichpietsch erkennbar, die als Verwandte ebenfalls dem Bereich allgemein menschlicher Existenz ohne funktionale Determination angehören. Die völlige Bedeutungslosigkeit dieses Bereichs wird durch die ohnmächtige Hilflosigkeit der Eltern angesichts der willkürlichen Existenzauslöschung ihres Sohnes offenbar. Sie haben sie nicht verhindern können und nur durch Zufall im Nachhinein davon erfahren.

- Der *Gefängnisaufseher* erscheint durch seine Hilfsbereitschaft als im Grunde anständiger proletarischer Kamerad der Matrosen, der ebenfalls dem arbeitsweltlich überdeterminierten, kargen Existenzbereich angehört. Allein seine eigene existentielle Abhängigkeit vom arbeitsbestimmten Status zwingt ihn entgegen seinen zwischenmenschlichen Impulsen angesichts der existentiellen Bedrohtheit der Matrosen zur Wahrung politisch-militärischer Machtinteressen.

- Der Matrose *Dames* erweist sich mit seiner Provokation in der Matrosenversammlung und durch seine denunzierende Zeugenaussage vor dem Kriegsgericht als korrupter, selbstsüchtiger Verräter. Trotzdem gehört er dem arbeitsweltlich überdeterminierten, kargen Existenzbereich an. Die Verweigerung jeglicher zwischenmenschlicher Loyalität im Eigeninteresse macht ihn zum freiwilligen Handlanger politisch-militärischer Machtinteressen, ohne dass sich dadurch seine existentielle Abhängigkeit vom arbeitsbestimmten Status überwinden und so seine Existenzgrundlage innerhalb des Systems verbessern ließe.

- *Kapitänleutnant Kohler* zeigt sich durch Anteilnahme und Fürsorge für die Matrosen während der Skagerak-Schlacht sowie mit seinem Einsatz für die Inhaftierten vor dem Admiral als menschlicher, verantwortungsbewusster Vorgesetzter, der eigentlich dem politisch-militärischen Einflussbereich angehört. Seine zwischenmenschliche Loyalität, die der Wahrung politisch-militärischer Machtinteressen entgegensteht, gefährdet allerdings seinen hierarchiebestimmten Status und damit seine Existenzgrundlage innerhalb des Systems.

- *Kriegsgerichtsrat Schuler* wird durch seine Manipulationen und Machtgier als skrupelloser Intrigant dargestellt. Er gehört ebenfalls dem politisch-militärischen

Einflussbereich an. Die Ausschaltung jeglichen zwischenmenschlichen Impulses im Interesse persönlicher Machterweiterung befördert seinen hierarchiebestimmten Status im politisch-militärischen Einflussbereich und erweitert damit seine Existenzgrundlage innerhalb des Systems.

- *Admiral von Scheer* erweist sich durch seine kopflose Flucht in den Panzerturm während der Skagerak-Schlacht und durch seine politischen Machenschaften und sein Intrigieren gegen die Matrosen als verantwortungsloser Feigling und revanchistischer Monarchist. Er gehört ebenfalls dem politisch-militärischen Einflussbereich an. Das Herauskehren negativer menschlicher Eigenschaften im persönlichen Interesse beeinträchtigt seinen hierarchiebestimmten Status im Bereich politisch-militärischer Machtausweitung nicht. Im Gegenteil sichern sie seine Existenzgrundlage innerhalb des Systems.

- *Leutnant zur See Hoffmann* zeigt sich mit seinen willkürlichen Befehlen und Schikanen der Matrosen als machtbesessener, arroganter junger Karrierist. Er gehört ebenfalls dem politisch-militärischen Einflussbereich an. Das Ausschalten jeglicher zwischenmenschlicher Loyalität im Zusammenspiel mit dem Hervorkehren negativer menschlicher Eigenschaften im Interesse persönlicher Machterweiterung befördert seinen hierarchiebestimmten Status im politisch-militärischen Einflussbereich und erweitert so seine Existenzgrundlage innerhalb des Systems.

- *Obermaat Purzelmann* wird durch seine funktionalen Anweisungen an die Matrosen als mechanischer Befehlsempfänger dargestellt. Er gehört dem arbeitsweltlich überdeterminierten, kargen Existenzbereich an. Sein hierarchischer Status innerhalb dieses Bereichs zwingt ihn, zwischenmenschliche Loyalität außer Acht zu lassen, und macht ihn zum Handlanger politisch-militärischer Machtinteressen. Seine existentielle Abhängigkeit vom arbeitsbestimmten Status lässt sich dadurch allerdings nicht verändern und seine Existenzgrundlage innerhalb des Systems nicht verbessern.

- Die Parlamentarier *Scheidemann, Dittmann* und *Luise Tietz* erscheinen mit ihren unverbindlichen Parteifloskeln als taktierende Politiker. Sie gehören dem politisch-militärischen Einflussbereich an. Ihr Agieren jenseits persönlicher Machtinteressen zwingt sie zum Absehen von zwischenmenschlicher Loyalität und gefährdet damit ihren ohnehin hierarchielosen Status innerhalb ihres Bereichs. Sie werden entgegen ihrer Absicht zu Handlangern politisch-militärischer Machtinteressen und entziehen sich so ihre eigene Existenzgrundlage innerhalb des Systems.

Die Anlage der Figurentypen verbindet also das realhistorisch vorgegebene, zeitlich zieldramatisch aufgebaute und räumlich konflikthaft vorgeprägte, hypothetische Dramengeschehen zu vier neuen Ereigniskomplexen und zeigt,

1. dass der Widerspruch zwischen einer auf arbeitsweltliche Funktionalität beschränkten Existenz und dem sich ausweitenden Einfluss von politisch-militärischen Hierarchiestrukturen zur willkürlichen Existenzgefährdung der Menschen des funktional beschränkten Bereichs (*Matrosen und Heizer*) führt (Binnenereignis *1917* und Geschehensende *1918*),
2. dass dieser dramatische Konflikt weder durch zwischenmenschliche Illoyalität im funktional determinierten Bereich (Matrose *Dames*, *Obermaat Purzelmann*) noch durch zwischenmenschliche Loyalität im Machtbereich (*Kapitänleutnant Kohler*, *Gefängnisaufseher*) aufgehoben werden kann, weil dieses System einerseits nur negative menschliche Impulse unterstützt und andererseits ausschließlich Menschen aus dem politisch-militärischen Einflussbereich mit ausgeprägten persönlichen Machtinteressen (*Kriegsgerichtsrat Schuler*, *Admiral von Scheer*, *Leutnant zur See Hoffmann*) zu seinen Nutznießern werden lässt (Binnenereignis *1917*),
3. dass menschliche Beschränkung und willkürliche Existenzgefährdung von Menschen innerhalb dieses Systems nur durch Entbindung von der funktionalen Determination überwindbar sind (Gefängnis, Tod, Privatleben), was hypothetisch (durch Musik angedeutet) zu einem wahrhaft menschlichen Miteinander führen müsste (*neunte* bis *zwölfte Szene*),
4. dass diese Demokratisierungslösung sich allerdings nicht auf den parlamentarischen Bereich beschränken dürfte, wenn sie nicht durch die konventionalisierte Koppelung von politischem Einfluss an funktionale Hierarchiestufen wieder unterlaufen werden soll (*dritte Szene* im *Reichstag* und Vorspiel *1926*).

Bei einigen Figuren der großen *Matrosen-und-Heizer*-Gruppe werden mit der steigenden Anzahl dialogischer Äußerungen bei wiederholten Auftritten in mehreren Szenen individuelle Unterschiede erkennbar. Diese persönlichen Merkmale werden allerdings kaum je während der Interaktionen der Figuren vorgeführt, sondern meist verbal artikuliert (Beckers: *Purzelmann hat wieder einen hinter die Binde gegossen*. Friedrichs: *Ist der umgekippt! Jan ausgefallen*. Weber: [Purzelmann ist] *weiß wie Käse*. Beckers: *Jetzt kann Purzelmann wieder das Maul aufreißen*).

Aus knappen Hinweisen in den Dialogen muss also das individuelle Merkmalpotential der einzelnen Figuren des funktional beschränkten Bereichs abgeleitet werden. Es ist deshalb

schwerlich geeignet, spezifische Handlungsmotive aufzuschließen. Die individuell motivierten Handlungsentscheidungen erscheinen dadurch fiktional gesetzt und willkürlich. In der Realität würde beispielsweise kaum von einer einzelnen Aussage, jemand sei im apostolischen Glauben aufgewachsen, darauf geschlossen werden können, dass derjenige sich aus ethischen Motiven im Interesse der Allgemeinheit selbst gefährdet, wie die Figur des *Reichpietsch* im Stück.

In der dramatischen Gestaltung jedoch, in der gerade bei der historisch gegebenen Stofffülle jedes Detail bewusst gewählt und eingesetzt worden ist, gewinnen die einzelnen Aussagen hinsichtlich einer Figur tragende Bedeutung, ja erklären deren Auftreten und müssen ihre speziellen Handlungsmotive begründen. Dadurch wirken die Figuren gleichzeitig überdeterminiert und untermotiviert. So erscheint

- der Matrose *Max Reichpietsch* als glaubensgeleitet Handelnder, der zum Pazifisten wird. Mit 132 Aussagen ist er die dominante Redefigur,
- der Heizer *Alwin Köbis* als vernunftgeleitet Handelnder, der zum Revolutionär wird (72 Aussagen),
- der Heizer *Hans Beckers* als von ethischen Gefühlen geleitet handelnd (53 Aussagen),
- der Heizer *Willy Sachse* von solidarischem Verantwortungsbewusstsein geleitet handelnd (48 Aussagen),
- der Heizer *Heinz Weber* nur an der ausreichenden Versorgung interessiert (43 Aussagen),
- der Heizer *Fischer* spontan aktionistisch (13 Aussagen),
- der Heizer *Neumann* lediglich um sein persönliches Wohlergehen besorgt (7 Aussagen),
- *Merten* als Durchschnittsmatrose (7 Aussagen) und
- der Matrosenanwärter *Jan Holters* als angepasst (7 Aussagen).

Diese nur wenig personalisierende Gestaltungsweise entspricht völlig Bertolt Brechts Vorstellungen vom epischen Theater, in dem die Merkmale der Figuren „ganz und gar aus ihren Handlungen" ableitbar sind. Individuelle Figurencharakteristika sollen nur „den Umkreis andeuten, in dem die gesellschaftlich hauptsächlich relevanten Wirkungen [...] zustande kommen",[239] und den Figurentypen so ermöglichen, das strukturelle Wirkungsprinzip einer Gesellschaft beispielhaft aufzuklären, um so das Publikum zur Analyse und Kritik dieser Lebensumstände zu befähigen. Deshalb erweitert Toller sein

[239] Brecht 1993, S. 286

Figurenensemble um redundante Parallelvertreter derselben Funktion. Sie geben das menschliche Spektrum an, das solchen gesellschaftlichen Bedingungen ausgesetzt ist und abweichende Reaktionsstrategien auf soziale und existentielle Bedrohung zeigt.

Der räumlich vorbedeutete und mit der Figurenwahl konkretisierte dramatische Konflikt funktionsbedingter Existenzgefährdung in *Feuer aus den Kesseln* muss also trotz des erweiterten Figurenspektrums letztlich zwischen dem *Matrosen*typus als Vertreter der funktional beschränkten Berufsexistenz und dem *Offizier*stypus als Vertreter weitreichend politisch-militärischen Einflusses ausgetragen werden, wobei sich eine besondere Bedeutung von *Reichpietsch* (häufiges Auftauchen, großer Redeumfang, spezielle ethische Motivation, Szene mit seinen Eltern, systembedingter Verlierer des dramatischen Konflikts) auf der einen Seite und *Kriegsgerichtsrat Schuler* (mehrfaches Auftauchen, spezielle egoistische Motivation, systembedingter Sieger des dramatischen Konflikts) auf der anderen Seite abzeichnet. Ihre duale Gruppentypik verleiht den Figuren entsprechende Handlungsoptionen, um die Kohärenz des zeitlich und räumlich diskontinuierlichen Geschehensverlaufs abzusichern.

Die Verwendung historisch korrekter oder wahrscheinlicher Namen und Funktionen sowie personendifferenzierender Einzelmerkmale macht das hypothetische Geschehen zu einer nachvollziehbaren Realitätssimulation und sichert damit seine Glaubwürdigkeit.

3.1.8. Szenisches Geschehen als Entwicklung des dramatischen Konflikts

Die hauptsächlich durch ihre Stellung in der funktionalen Hierarchie der Flotte und der Militärjustiz, durch verwandtschaftliche Beziehungen oder durch Zugehörigkeit zur Sphäre der Politik gekennzeichneten und kaum individuell motivierten Gruppenvertreter treffen nun in den zeitlich und räumlich separierten Szenen aufeinander. Die situativ verschiedenen Figurenkonstellationen müssen Handlungsentscheidungen auslösen, die den systemisch vorgegebenen dramatischen Konflikt zwischen willkürlicher Existenzgefährdung im funktional eingeschränkten Arbeitsbereich der *Matrosen* und dem sich ausweitenden Einfluss des militärisch-politschen Hierarchiebereichs optionsentsprechend entwickeln und seiner Lösung zuführen.

- In der vorspielhaften *ersten Szene 1926* im *Untersuchungsausschuss* wird die Institution der parlamentarischen Politik auf der Bühne eingeführt, die die Verantwortung für das gesamtgesellschaftliche Gefüge trägt.

Situation: Eine gesellschaftliche Einflussnahme auf die Beendigung der willkürlichen Machtausübung des militärischen Hierarchiebereichs am Ende des Ersten Weltkriegs *1918* wird bestritten.

- In der prologischen *zweiten Szene 1916* im *Heizraum* wird das militärische Hierarchiesystem als ‚vernünftige' funktionale Ordnung eingeführt, die der Situation des Kriegszustands entspricht. Die ‚Vernunft' der militärischen Hierarchieordnung ist durch ein funktionales Ethos begründet. Jeder tut für den Erhalt des Systems und damit für die Gesellschaft das, was von ihm erwartet wird. Dieses funktionale Ethos schreibt den Rangoberen die Verantwortung, den Rangniederen die körperliche Arbeit zu und rechtfertigt das soziale Gefälle zwischen beiden Gruppen.

  Situation: Nach vorangegangener Untätigkeit und schlechter Verpflegung erfreuen sich die rangniederen *Matrosen* ihres Gebrauchtwerdens als *Heizer* im Kampf, leisten um den Preis besseren Essens bereitwillig ihren schweren Dienst und werden widerspruchslos Opfer in der Schlacht. Sie zeigen Achtung vor ihrem Vorgesetzten, dem moralisch integren *Kapitänleutnant Kohler*, der die Matrosen nach einem Treffer fürsorglich im Heizraum besucht.

  Dass *Obermaat Purzelmann* sich als Zwischenglied in der militärischen Hierarchiekette den Kriterien des Funktionalethos sichtlich nicht unterwirft, hat keinerlei Auswirkungen. Von charakterlichen Schwächen eines Einzelnen geht keine Gefährdung der ‚vernünftigen' funktionalen Ordnung aus.

  Die honorierte zwischenmenschliche Loyalität im Machtbereich (*Kapitänleutnant Kohler*) und die Bedeutungslosigkeit zwischenmenschlicher Illoyalität im funktional determinierten Bereich (*Obermaat Purzelmann*) kennzeichnen die funktionale Ordnung als das nach Sicht des Autors „relativ beste [System], das der Mensch finden und verwirklichen kann."[240]

- In der *dritten Szene 1917* im *Reichstag*, dem Auftakt des Binnengeschehens, wird erneut die Institution der parlamentarischen Politik auf der Bühne dargestellt, die ihre Verantwortung für das gesamtgesellschaftliche Gefüge nur eingeschränkt wahrnimmt.

[240] E. T.: An Stefan Zweig, S. 153

Situation: Die Parlamentarier weisen keinerlei Verantwortungsgefühl für die Gesellschaft auf, wie aus ihrem rituellen Geschwätz zu Szenenanfang und Szenenende zu schlussfolgern ist. Die Oppositionspolitiker streben zwar eine prozesshafte politische Problemlösung an, verlieren dabei aber das akut gefährdete Wohl der *Matrosen* aus dem Auge, die sich bei Abgeordneten der SPD und der USPD über die funktional ungerechtfertigte Einschränkung ihrer sozialen Rechte beschweren. Die Oppositionsparlamentarier warnen die *Matrosen* davor, sich mit Infragestellen der Militärordnung dem Verdacht des gesellschaftlich sanktionierten Vergehens des Landesverrats auszusetzen. Um innerhalb des gesamtgesellschaftlichen Gefüges ihren eigenen hierarchielosen Status aufzubessern, werben sie die *Matrosen* als Mitglieder für die USPD. Dass sich ein *Admiral* in Gängen des Reichstags bewegt, zu denen die *Matrosen* gar keinen Zutritt erlangen, demonstriert den Einfluss ranghoher Militärs auf die Politik.

Die ursprünglich ethosgetragene Entscheidungskompetenz der Rangoberen im Kriegszustand ist in gesamtgesellschaftliche Machtausübung ranghoher Militärs übergegangen, der die Institution der Politik sich aufgrund ihres geringen gesellschaftlichen Einflusses unterwirft. Das System politischer Entscheidungsträgerschaft wird als korrupt gekennzeichnet.

- In der *vierten Szene 1917* im *Deckraum* wird das militärische Hierarchiesystem als inzwischen funktionslose Ordnung dargestellt, die der Situation eines unnötig andauernden Kriegszustands entspricht. Die Militärhierarchie ist nicht mehr ethisch auf Verantwortung begründet, sondern auf subjektives Streben nach Machtausweitung auf der Seite der *Offiziere* und nach Erhalt des geringen Maßes an sozialer Sicherheit auf der *Matrosen*seite. Das soziale Gefälle zwischen beiden Gruppen hat sich eklatant vergrößert.

  Situation: Die rangniederen *Matrosen* leiden unter ihrer funktionsbedingten Untätigkeit als *Heizer* und der schlechten Verpflegung in der anhaltenden Kampfpause. Statt privat Freizeitbeschäftigungen nachgehen oder einen Landurlaub antreten zu können, dürfen sie wegen der Bereitschaftsanordnung der *Offiziere* ihre nutzlose militärische Funktionalposition nicht verlassen.

  Vor ihrem neuen, moralisch fragwürdigen Vorgesetzten *Leutnant zur See Hoffmann* haben die *Matrosen* keinen Respekt mehr, weil er ihre geringen sozialen Ansprüche auf ausreichende Verpflegung, Hygiene, Bekleidung

und familiäre Kontakte ablehnt, unsinnige militärische Übungen von ihnen verlangt und ihnen willkürlich Arbeitsdienste aufbürdet. Die Rangoberen entziehen sich ihrer funktionalen Verantwortung und schränken gleichzeitig die menschlichen Grundrechte der Rangniederen ein.

Dass sich inzwischen nicht mehr nur *Obermaat Purzelmann* als Zwischenglied in der militärischen Hierarchiekette, sondern auch die *Offiziere* den Kriterien des Funktionalethos' verweigern, hat nun Auswirkungen. Charakterliche Schwächen Einzelner gefährden die ‚vernünftige' Ordnung des gesamten Systems. Eine funktionsentbundene Hierarchiestruktur stellt sich als prinzipiell ‚unvernünftig' heraus. Zwischenmenschliche Illoyalität im funktional determinierten Bereich (*Obermaat Purzelmann*) und im Machtbereich (*Leutnant zur See Hoffmann*) verursachen eine Erweiterung der Machtbefugnisse in letzterem und massive Existenzbeeinträchtigungen im Bereich funktionaler Beschränkung. In der *vierten Szene 1917* wird der dramatische Konflikt zwischen *Matrosen* und *Offizieren* als Zwist der *Heizer* mit *Leutnant zur See Hoffmann* konkretisiert. Die Auseinandersetzung endet situativ mit einem Sieg der *Matrosen*, die aus Protest gegen sinnlose dienstliche Schikanen das Schiff verlassen.

- In der *fünften Szene 1917* im *Lokal* wird die hierarchiefreie Ordnung einer funktionsentbundenen *Matrosen*gemeinschaft gezeigt. Der positive Charakter dieser kameradschaftlichen Ordnung ist durch ein allgemein menschliches Ethos begründet, das allen gleichermaßen Verantwortung bei der (demokratischen) Entscheidungsfindung zuschreibt und individuelle Meinungsverschiedenheiten ausgleicht.

  Situation: Die *Matrosen* beraten über Möglichkeiten zur Durchsetzung ihrer von der Militärhierarchie willkürlich eingeschränkten menschlichen Grundrechte. Der Anschluss an die Oppositionspolitik wird geplant, um den als unsinnig erkannten Kriegszustand zu beenden, der für das Entgleisen des militärischen Hierarchiesystems verantwortlich gemacht wird.

  Als der Provokateur *Dahmes* mit seiner Aufforderung zum Überlaufen und zu Meuterei versucht, die gesellschaftliche und funktionalhierarchische Verantwortungsverteilung generell infrage zu stellen, verteidigen die *Matrosen* diese und lehnen sein Ansinnen als willkürliche Gewaltanwendung ab. Von charakterlichen Schwächen eines Einzelnen geht

im demokratischen Meinungsfindungsprozess keine Gefährdung der kameradschaftlichen Ordnung aus. Nur die „tragische Unlösbarkeit" des „letzten" Problems[241] wird vom Autor als soziales Gefälle zwischen Männern und Frauen gezeigt: Das Barmädchen *Lucie* hat sich an Matrosen verkauft und plant, im Interesse seiner Existenzsicherung einen Offiziersanwärter zu heiraten, obwohl es den Matrosen *Reichpietsch* liebt.

- In der *sechsten Szene 1917* in der *Gerichtskanzlei* wird das militärische Untersuchungsgericht als mechanische Machtmaschinerie gezeigt. Gesichtspunkte von Objektivität und Neutralität der Rechtsprechung spielten unter den veränderten Verhältnissen funktionsentbundener hierarchischer Machtausübung keine Rolle mehr. Das Amt trägt weder seinem funktionalen Aspekt Rechnung, die Interessen aller Militärangehörigen gleichermaßen verantwortlich zu schützen, noch seinem gesellschaftlichen Aspekt, den funktionsgebundenen Rahmen der militärischen Ordnung zu wahren. Nicht Rechtsfindung nach funktionalem oder allgemein menschlichem Ethos ist das Ziel, sondern die Behauptung der uneingeschränkten Macht der Militäroberen. Mit allen Mitteln wird im persönlichen Interesse der Machterweiterung gehandelt.

  Situation: *Kriegsgerichtsrat Schuler* diktiert während der Untersuchung des Marinestreiks einen heuchlerischen Brief an seine Frau, den er bereitwillig für die Vorführung der Gefangenen beendet. In den Verhören manipuliert und erpresst er die Matrosen unter Ausnutzung ihrer menschlichen Schwachpunkte. Dabei ist er nicht im Mindesten an einer juristischen Aufklärung der Sachlage interessiert, sondern lediglich am Aufbau einer aussichtsreichen Anklage, die sicher zur Verurteilung der Angeklagten führt. In der *sechsten Szene 1917* wird der dramatische Konflikt zwischen den *Matrosen* und den *Offizieren* als Auseinandersetzung zwischen den gefangengenommenen *Heizern* und *Kriegsgerichtsrat Schuler* ausgetragen und beendet, denn das Todesurteil der *Heizer* steht von vornherein fest.

- In der *siebenten Szene 1917* in der *Admiralskajüte* werden die Folgen funktionsentbundener hierarchischer Machtausübung demonstriert. Die Macht der Militäroberen soll auf den zivilgesellschaftlichen Bereich ausgedehnt werden.

  Situation: Die funktionsentsprechende Verantwortung, die *Kapitänleutnant Kohler* mit der Verteidigung der Matrosen vor dem *Admiral* wahrnimmt, entzieht ihm seinen militärischen Einfluss. Er wird weggeschickt. Zwischenmenschliche

[241] E. T.: Arbeiten, S. 143

Loyalität im Machtbereich erweist sich als kontraproduktiv im neuen System. Allein zwischenmenschliche Illoyalität im Machtbereich trägt zur Erweiterung der persönlichen Macht bei. Der *Admiral* und *Kriegsgerichtsrat Schuler* pflegen hierarchiegebunden einen heuchlerischen Umgang miteinander, bei dem Entscheidungen nicht frei beraten und getroffen, sondern manipulativ suggeriert werden. Die beiden Offiziere sind sich darüber einig, dass das erst noch zu fällende und heimlich zu vollstreckende Todesurteil an den Matrosen ein essentiell notwendiger Schritt gegen die Beendigung des Kriegszustandes ist, der ihre gesamtgesellschaftliche Machtposition vor allem gegen die oppositionelle Politik stärken soll. Das funktionsübergreifene Machtstreben im Bereich militärisch-politischen Einflusses führt so zu willkürlicher Existenzauslöschung im Bereich funktionaler Beschränkung und zur Wirkungseinschränkung des hierarchiefreien Bereichs parlamentarischer Politik.

- In der *achten Szene 1917* vor dem *Kriegsgericht* wird das Militärgericht als Hilfsapparat zur Durchsetzung persönlicher Machtinteressen der Militäroberen gezeigt. Die Verpflichtung zu richterlicher Objektivität ist durch subjektive Machtdemonstrationen der Militärhierarchie in offensichtlicher Rechtsbeugung ersetzt.

  Situation: *Kriegsgerichtsrat Schuler* setzt seine offensichtlich konstruierte Anklage mit bestochenen Zeugen und manipulierten Beweisen durch, gegen die die *Matrosen* trotz besserer Argumente hilf- und rechtlos sind. Die Angeklagten werden wegen Landesverrats zum Tode verurteilt. In der *achten Szene 1917* wird der dramatische Konflikt zwischen den *Matrosen* und den *Offizieren* als Auseinandersetzung zwischen den gefangengenommenen *Heizern* und *Kriegsgerichtsrat Schuler* noch einmal aufgenommen und beendet. Das vorgefasste Todesurteil über die gefangengenommenen *Matrosen* wird offiziell bestätigt.

- In der *neunten Szene* im *Gefängnis*, dem Bedeutungsschwerpunkt des Binnengeschehens, wird wieder die hierarchiefreie Struktur der funktionsentbundenen *Matrosen*gemeinschaft gezeigt. Der positive Charakter dieser kameradschaftlichen Ordnung ist durch ihr allgemein menschliches Ethos begründet, das allen gleichermaßen Verantwortung für die Gemeinschaft zuschreibt und individuelle Meinungsunterschiede auszugleichen imstande ist.

  Situation: Die *Matrosen* sitzen einzeln in ihren Zellen und versuchen erfolglos, ihre Todesfurcht zu bekämpfen. Als der *Gefängniswärter* ihnen die Möglichkeit

gibt, sich zu treffen, zeigt sich, dass eine kameradschaftliche Gemeinschaft besser in der Lage ist, die Existenzangst zu besiegen und zu menschlicher Größe und Würde zu gelangen. Die charakterlichen Schwächen der Einzelnen können vom mitmenschlichen Zusammensein ausgeglichen werden, weil die Gemeinschaft von allen systemischen Einschränkungen entbunden ist. Die *Matrosen* befinden sich außerhalb ihres militärischen Funktionsbereichs auf dem Kriegsschiff und außerhalb der unmenschlichen Isolation in den Einzelzellen. Mit der kurzen Dauer dieser momenthaft verwirklichten anarcho-humanistischen Ordnung zeigt der Autor die „tragische Unlösbarkeit" des „letzten" Problems.[242] Der visionäre Gegenentwurf zur bestehenden machthierarchischen Struktur muß Utopie bleiben. Durch die Begnadigung von dreien der *Matrosen* wird er wieder in den strukturell festgelegten Zustand von völlig entrechteter rangniederer Existenz einerseits (Begnadigte) und existentiell zu vernichtender Gefahr für die Machtansprüche der Rangoberen andererseits (Todeskandidaten) überführt.

In der episodischen Gestaltung des fruchtbaren Verhältnisses zwischen der Individualität der Einzelnen und dem gemeinschaftlichen Zusammensein der *Matrosen* bietet die *neunte Szene* die Lösung des gattungsgemäßen dramatischen Grundkonflikts. Diese wird jedoch von der Gefangenengruppe allein und nicht zwischen den Konfliktparteien *Matrosen* und *Offizieren* verwirklicht. Deshalb bleibt sie trotz der strukturellen und außersprachlichen Hervorhebung der *neunten Szene* im gesamten Geschehensverlauf marginal und abstrakt. Die hypothetische, dem Genre *Historisches Schauspiel* gerechte dramatische Sinnstiftung kann so keinerlei Tragfähigkeit für die Gesamtdarstellung gewinnen und vom Rezipienten nur schwerlich nachvollzogen werden.

- In der *zehnten Szene* auf *verdunkelter Bühne*, dem dramatischen Höhepunkt des Dramengeschehens, wird die Exekution der *Matrosen* als Demonstration der absoluten Macht der Militäroberen gezeigt.

  Situation: Eine *Kompanie* Soldaten marschiert zur Hinrichtung der verurteilten Matrosen auf. Ein *Offizier* verliest den Bericht über die Ausführung des Erschießungsbefehls. Mit der Vollstreckung des willkürlichen Todesurteils wurde die ursprünglich funktionsimmanente Verantwortung der Rangoberen

[242] E. T.: Arbeiten, S. 143

für das Leben der Rangniederen in eine totalitäre Verfügungsgewalt darüber umgewandelt. Die Rangniederen sind zu rechtlosen Vollstreckern des Herrschaftswillens degradiert oder zu dessen Todesopfern. Das Fehlen jeglichen ethischen Maßstabs in der neuen, funktionslosen militärhierarchischen Machtordnung wird symbolträchtig sinnfällig gemacht.

Die Lebensbedrohlichkeit des ungleichgewichtigen Verhältnisses zwischen den ausufernden Machtansprüchen der Rangoberen und dem prinzipiell hierarchiefreien Anliegen von Existenzsicherung in der Zivilgesellschaft ist zwar ebenfalls nur episodisch gestaltet, bietet aber in der *zehnten Szene* eine neue Lösung des generellen dramatischen Grundkonflikts an. Auch diese Lösung wird jedoch unabhängig von der Auseinandersetzung der *Offiziere* mit den *Matrosen* verwirklicht. Die willkürlich hingerichteten *Heizer* sind lediglich Bauernopfer eines größeren politisch-strategischen Machterweiterungsplans der *Offiziere* innerhalb des gesamtgesellschaftlichen Systems.

Der strukturelle und bedeutungsmäßige Höhepunktcharakter der *zehnten Szene* wird von dem Konfliktlösungsangebot unterlaufen, wobei die hypothetische, dem Genre *Historiendrama* gerechte dramatische Sinnstiftung hier Tragfähigkeit für die Gesamtdarstellung gewinnt. Sie ist von den zeitgenössischen Rezipienten des Dramas sogar soweit identifiziert worden, dass die *zehnte Szene* in der textlichen *Neufassung nach der Uraufführung*[243] zum gattungsgemäßen Abschluss des Schauspiels erklärt wurde. Das Stück endet in dieser Fassung mit der Hinrichtung, wobei die zur Exekution aufmarschierten Soldaten dem *Offizier* den Abmarschbefehl verweigern und damit eine mögliche Änderung der totalitären hierarchischen Machtverhältnisse andeuten.

- In der *elften Szene 1917* in der *Portierswohnung*, dem Ende des Binnengeschehens, werden wiederum die Folgen absoluter militärhierarchischer Machtausübung dargestellt. Das Übergreifen der Macht der Militäroberen vom zivilgesellschaftlich politischen auf den privat zwischenmenschlichen Bereich wird gezeigt.

[243] Feuer aus den Kesseln. Historisches Schauspiel von Ernst Toller. Neufassung nach der Uraufführung im Theater am Schiffbauerdamm. Unverkäufliches Manuscript. Oesterheld & Co. Berlin 1930

Situation: Ein *Matrose* überbringt nach einiger Zeit den *Eltern* des Matrosen *Reichpietsch* die privaten Beileidswünsche seiner Kameraden. Die Eltern hatten von der Verurteilung ihres Sohnes, seiner Bitte um ein Gnadengesuch und seiner Hinrichtung bisher keinerlei Kenntnis. Die zwischenmenschliche Loyalität im hierarchiefreien Bereich erweist sich im neuen System als nutzlos. Das funktionsentbundene Machtstreben ranghoher Militärs führt nicht mehr nur im funktionalen Bereich, sondern sogar im privat zwischenmenschlichen Bereich zu Existenzbedrohung, indem es willkürlich Familien zerstört. Die abweichende Stückfassung in der Werkausgabe[244] leitet deshalb symbolisch die *zehnte Szene* folgendermaßen in die *elfte* über: *Militärkapelle spielt Flaggenmarsch. – Musik geht über in Leierkastengedudel.* Die *elfte Szene* beginnt mit: *Von draußen Leierkastengedudel und Klopfen von Teppichen.* Außersprachlich wird verdeutlicht, dass ein gesellschaftlich tolerierter und individuell sogar akzeptierter totalitärer Herrschaftsanspruch auch in den privatesten Bereich eingreift, selbst wenn dessen Auswirkungen dort nicht erwartet werden. Diese Musikeinlage enthält den Aufruf: Im eigenen Interesse müssen sich alle Menschen mit politischer Interessenvertretung und Machtansprüchen in der Gesellschaft auseinandersetzen, wenn sie die willkürliche Gefährdung ihrer Existenz oder Bedrohung ihres Lebens verhindern wollen.

- In der epilogischen *zwölften Szene 1918* im *Heizraum* wird die Ausübung absoluter Macht durch die Militärhierarchie als inzwischen politikdominierendes Phänomen dargestellt. Die Situation des bereits endenden Kriegszustands soll willkürlich konserviert werden, um die Machtausweitung der Rangoberen zu sichern.

  Situation: Die rangniederen *Matrosen* leiden immer noch unter der willkürlichen Beschneidung ihrer menschlichen Grundrechte, unter schlechter Verpflegung, der Verweigerung von Freizeit und Landurlaub. Als sie trotz eines Waffenstillstandsangebots der obersten Heeresleitung an den Feind zur Schlacht auslaufen sollen, verweigern die *Matrosen* erneut den Befehl. Nicht mehr nur aus Protest gegen die persönlichen Schikanen der *Offiziere* verlassen sie nun ihr Schiff, sondern mit deutlich politischen Zielen. Die absolute Macht der *Offiziere* soll gebrochen und das willkürlich lebensbedrohende Verhältnis zwischen den totalitären Herrschaftsansprüchen der Rangoberen und der willkürlichen

[244] Feuer aus den Kesseln. Historisches Schauspiel. In: Ernst Toller. Politisches Theater und Dramen im Exil. Gesammelte Werke Band 3. Carl Hanser Verlag München 1978. S. 176 f.

Existenzgefährdung der Rangniederen aufgehoben werden. Der Kapitän wird gefangengesetzt, die inhaftierten Kameraden sollen aus den Gefängnissen befreit und die Monarchie gestürzt werden. Das Einsetzen von Marschmusik in dieser Szene ist ein starkes Symbol für zeit- und raumüberwindende Entbindung von funktionaler Beschränkung zu wahrem Menschsein.

In dieser letzten Szene *1918* wird der in der *sechsten*, *achten* und *zehnten Szene 1917* bereits gelöste dramatische Konflikt zwischen *Matrosen* und *Offizieren* noch einmal aufgegriffen und hypothetisch mit einem Sieg der *Matrosen* als Menschen beendet. Diese abstrakte, wenn auch vom Autor intendierte, dramatische Sinnstiftung seiner Stoffgestaltung kann trotz des epilogischen Charakters der *zwölften Szene* keine Tragfähigkeit für die Gesamtdarstellung gewinnen. Sie ist von den zeitgenössischen Rezipienten des Dramas sogar so wenig verstanden worden, dass der Regisseur der Uraufführung vom Autor die Tilgung der zwölften Szene verlangt hatte: „Das letzte Bild – die Schlussapotheose: rote Fahnen mit kommunistischen Propagandatiraden – hatten Fischer und ich Toller in schweren Verhandlungen abgelistet und gestrichen."[245]

3.1.9. Kohärenz der Darstellung des dramatischen Geschehensverlaufs

Die außerdialogische Stoffaufbereitung anhand der historischen Vorgaben und die Anlage der Figuren als Typen geben folgenden dramatischen Konflikt, seine Entwicklung und Lösung im Geschehensverlauf vor:

1. der Widerspruch zwischen einer auf arbeitsweltliche Funktionalität beschränkten Existenz und dem sich ausweitenden Einfluss von politisch-militärischen Hierarchiestrukturen führt zu willkürlicher Existenzgefährdung der Menschen des funktional beschränkten Bereichs (Binnenereignis *1917* und Geschehensende *1918*),
2. dieser dramatische Konflikt kann weder durch zwischenmenschliche Illoyalität im funktional determinierten Bereich noch durch zwischenmenschliche Loyalität im Machtbereich aufgehoben werden, weil das hierarchiedominierte Herrschaftssystem nur negative menschliche Impulse unterstützt und ausschließlich Menschen mit ausgeprägten persönlichen Machtinteressen aus dem politisch-militärischen Einflussbereich zu seinen Nutznießern werden lässt (Binnenereignis *1917*),

[245] Aufricht 1966, S. 190

3. menschliche Beschränkung und willkürliche Existenzgefährdung innerhalb dieses Systems können nur durch Entbindung von der funktionalen Determination überwunden werden, was hypothetisch zu einem wahrhaft menschlichen Miteinander führen sollte (*neunte* bis *zwölfte Szene*),
4. diese Lösung gesellschaftlicher Demokratisierung dürfte allerdings nicht auf den parlamentarischen Bereich beschränkt bleiben (Vorspiel *1926*), weil sie sonst durch die konventionalisierte Koppelung von politischem Einfluss an funktionale Hierarchiestufen wieder unterlaufen werden kann (*dritte Szene* im *Reichstag*).

Es zeigt sich, dass diese dramatische Sinnstiftung nur aus einer theoretischen Geschehens(um)organisation im Zusammenhang mit der getroffenen Genrezuordnung *Historiendrama*, dem Motto „Der die Pfade bereitet, / stirbt an der Schwelle, / Doch es neigt sich vor ihm / in Ehrfurcht der Tod", der Widmung „Dem Andenken der Matrosen Köbis und Reichpietsch erschossen am 5. September 1917" und dem *Anhang historischer Dokumente* geschlussfolgert werden kann.

Weder die zeitlich-räumlich zieldramatische Anordnung der Szenen noch die nebentextlich duale Strukturierung der Ereignisräume oder das strukturell gegensätzliche Merkmalpotential der Figuren unterstützen diese gattungsgemäße Sinnstiftung des dramatischen Gesamtgeschehens. Sie wird im Stück nur sprachlich abstrakt als Auseinandersetzung der Militärhierarchie mit der oppositionellen Politik thematisiert. Das Thema taucht diskontinuierlich in folgenden Szenen auf:

- In der *ersten Szene* im *Untersuchungsausschuss* wird die oppositionspolitische Einflussnahme auf die Beendigung der willkürlichen Machtausübung des militärischen Hierarchiebereichs am Ende des Ersten Weltkriegs *1918* bestritten.
- In der *dritten Szene* im *Reichstag* streben die Oppositionsparlamentarier durch Verhandlungen mit ausländischen Schwesterparteien eine prozesshafte politische Lösung für das Problem willkürlicher Machtausübung der Offiziere während des Kriegszustands an, ohne funktionalhierarchische Machtstrukturen gegenüber ihrem eigenen hierarchielosen Status zu hinterfragen. Das konterkariert das System politisch-parlamentarischer Verantwortungsträgerschaft und Entscheidungsfindung von vornherein.
- In der *fünften Szene* im *Lokal* planen die *Matrosen* ihren Anschluss an die Oppositionspolitik, um die Beendigung des als unsinnig erkannten Kriegszustands zu unterstützen, der für das Entgleisen des militärischen Hierarchiesystems verantwortlich gemacht wird.

- In der *siebenten Szene* in der *Admiralskajüte* wird die Ausdehnung der Macht der Militäroberen auf den politischen Bereich geplant, um den friedensstiftenden Einfluss der Oppositionspolitik auszuschalten.
- In der *zwölften Szene* im *Heizraum* wird die Ausübung absoluter Macht durch die Militärhierarchie als inzwischen politikdominierendes Phänomen dargestellt, durch das die Situation des bereits endenden Kriegszustands willkürlich konserviert werden soll, um die Machtausweitung der Rangoberen zu sichern. Dagegen übernehmen die *Matrosen* mit ihrer Befehlsverweigerung den politischen Auftrag oppositioneller Politik, die absolute Macht der *Offiziere* endlich zu brechen und die Monarchie stürzen.

Erst an dieser Stelle kann vermutet werden, dass die generelle Akzeptanz und damit die Möglichkeit der Machtausweitung der Militäroberen von der gesamtgesellschaftlichen Hierarchiestruktur der konstitutionellen Monarchie in Deutschland verursacht wurde. Dem Parlament kam unter diesen Umständen ohnehin nur eine Alibifunktion zu (wie die *dritte Szene 1917* im *Reichstag* zeigt).

Es erweist sich, dass die separate Sinnstiftung des dramatischen Höhepunkts der *zehnten Szene* auf *verdunkelter Bühne* (die Lebensbedrohlichkeit der ausufernden Machtansprüche der Rangoberen gegenüber dem prinzipiell hierarchiefreien Anliegen von Existenzsicherung durch die Zivilgesellschaft) mit dem politischen Anliegen des Autors zusammenfällt. Denn wenn im Vorspiel der *ersten Szene 1926* im *Untersuchungsausschuss* die (oppositions-) politische Einflussnahme auf die Beendigung der willkürlichen Machtausübung der Militäroberen abgestritten wird, dann wird deutlich, dass sich trotz vermeintlich veränderter politischer Verhältnisse machtstrukturell gegenüber *1917* nicht viel geändert hat. Nur eine abstrakte *Stimme aus der Kulisse* macht die Einwände geltend, die der Autor mit der separaten Sinnstiftung des dramatischen Höhepunkts in der *zehnten Szene* (und mit dem außersprachlichen Mittel der Musik an den entscheidenden Stellen vor allem in der *zehnten* und *zwölften Szene*) als Mahnung verstanden wissen will. Alle Menschen müssen sich mit politischer Interessenvertretung und der Berechtigung von Machtansprüchen in der Gesellschaft auseinandersetzen, wenn die willkürliche Gefährdung ihrer Existenz oder Bedrohung ihres Lebens prinzipiell verhindert werden soll. Nur dann kann eine humane Gesellschaft entstehen, die dem Anliegen der Existenzsicherung aller ihrer Mitglieder Rechnung trägt.

Von Kohärenz der Darstellung kann unter diesen Umständen sprunghafter hypothetischer Zusammenschau separater epischer Situationen kaum gesprochen werden. Das deutet schon die stoffliche Diskrepanz zwischen Titel und hauptsächlichem Dramengeschehen an.

Die Zuführung zur genremäßig vorgegebenen neutralen Lösung wird ebenfalls nicht geleistet. Obwohl das Vorspiel der *ersten Szene 1926* im *Untersuchungsausschuss* die Einsicht in das Regelprinzip der Gesellschaft sogar ausdrücklich verlangt, wird sie vom weiteren Dramengeschehen infrage gestellt. Auf Grundlage einer solchen Gesellschaftsordnung, wie sie das Stück aufzeigt, ist das Zusammenleben nicht zu sichern. Die Genrebestimmung *Historisches Schauspiel* kann demzufolge nicht eingelöst werden.

Der von den Figurenmerkmalen spezifizierte dramatische Konflikt zwischen *Offizieren* und *Matrosen* wird kaum plausibel von motivierten Figurenentscheidungen in den Handlungssequenzen entwickelt. Lediglich ein Viertel der zwölf dramatischen Abschnitte, die *vierte Szene* im *Deckraum*, die *sechste Szene* in der *Gerichtskanzlei* und die *achte Szene* vor dem *Kriegsgericht* weisen konkrete dialogische Auseinandersetzungen gegnerischer Figuren auf.

Individuelle Merkmalszuweisungen sind für die Mehrzahl der Figuren vor allem des Bereichs funktionaler Beschränkung dramaturgisch nicht relevant. Diese gelangen kaum über den Status von Statisten hinaus und gehen in einem für den Rezipienten unüberschaubaren zweiundvierzigköpfigen Ensemble unter. Auseinandersetzungen, die von individuellen Figurenmotiven bestimmt werden, sind nur ansatzweise in Nebenereignissen untergebracht. So verteidigt in der *achten Szene* vor dem *Kriegsgericht* der mitfühlende Matrose *Beckers* das Abweichen seines auf soziale Versorgung orientierten Kameraden *Weber* von der Wahrheit vor dem Gericht gegenüber dem erkenntnisgeleiteten *Köbis* als menschlich verständlich. *Köbis* erregt sich über *Webers* Rückzug derart, dass er aufspringt und vor seinen Feinden ein revolutionäres Bekenntnis ablegt.

Alle übrigen Gespräche der Figuren sind nicht von individuell motivierter dialogischer Konfrontation bestimmt, sondern gelten dem abstrakt-systemischen Konflikt. Dieser ist auf der Bühne nicht in Kontrahenten personifiziert, und seine Ausrichtung ändert sich auch von Szene zu Szene, abhängig von den an der Szene beteiligten Figuren, die sich mit Dialogpartnern episch-beschreibend über verschiedene Probleme verständigen.

Der Autor vermag es mit seiner Gestaltung in *Feuer aus den Kesseln* nicht, den realhistorischen Geschehensverlauf als dramatische Darstellung mit einer nachvollziehbaren fiktiven Lösung eines figurativ personalisierten Konflikts abzuschließen. In die dokumentarisch belegten Ereignisse wird kein aus der Entstehungszeit des Dramas oder gar für diachrone Rezipienten verständlicher spezieller Sinn interpretiert, der diesem Geschehen eine besondere überzeitliche und/oder überregionale Bedeutung verleiht. Diese Darstellung des Ereignisablaufs – vom

Hungerstreik 1917 zur Novemberrevolution 1918 – kann nicht als authentisches dramatisches Gesamtgeschehen oder gar ‚historische Wahrheit' glaubhaft gemacht werden.

Die im Drama gestaltete Abfolge historischer Details hat lediglich den Charakter einer fiktionalen Zusammenstellung von Ereignissen. Wie die Analyse ergeben hat, ist die Darstellung von *Feuer aus den Kesseln* von zeitlicher und örtlicher Diskontinuität, von fiktiver Gestaltung der Ereignisräume und von einer abstrakt-strukturellen figürlichen Konfliktexposition gekennzeichnet, die durch die konkreten, motivierten Figurenentscheidungen kaum berührt wird.

3.1.10. Realisierung des Gattungsmodells durch die Darstellung im Stück

Ernst Tollers programmatisch modernes Wirkungskonzept verursacht ein bewusstes Abweichen vom klassischen Dramenmodell. In Überschreitung der tradierten Gattungsregeln wird die ‚Einheit von Ort, Zeit und Handlung' aufgegeben. Eine kohärente – und damit glaubhafte – Darstellung des dramatischen Grundthemas der Auseinandersetzung des Menschen mit seiner Existenzform als Individuum in der Gemeinschaft, also des Konflikts zwischen individueller Selbstbehauptung und den überindividuell gültigen Beziehungen in der Umwelt, konnte so nicht geleistet werden. Die Stoffgestaltung von *Feuer aus den Kesseln* verstößt in so eklatanter Weise gegen die Modellregeln des Dramas, dass sie zu episch schildernder Rollenprosa gerät.

Der zwischen 1916 und 1926 angesiedelte Stoff entspricht der Darstellungsabsicht Ernst Tollers, einen größeren historischen Ausschnitt abzubilden. So dachte er sein Publikum wirkungsvoll zu veranlassen, sich mit seinen aus der unmittelbaren Vergangenheit herrührenden gesellschaftlichen Determinationsfaktoren auseinanderzusetzen, um die Notwendigkeit des Kampfes für eine menschenwürdige Existenz in Gegenwart und Zukunft zu erkennen. Seine Art der Geschehensdarstellung jedoch wirkt dieser Stoffwahl entgegen. Durch die strukturell und motivisch inkohärente Dramengestaltung ist der modellgemäße Gattungscharakter so stark gefährdet, dass die Gesamtdarstellung des Stücks *Feuer aus den Kesseln* trotz fiktionalisierender und sinnstiftender außersprachlicher Gestaltungsmittel bleibt, was sie in den historischen Dokumenten schon ist: die Textgattung historischer Bericht (in verteilten Rollen).

Die glaubwürdig realitätssimulierende außersprachliche Gestaltung von *Feuer aus den Kesseln* verführt dazu, diese als wesentlich anzunehmen. Darüber wird leicht vernachlässigt, dass sie für die dramatische Darstellung fakultativen, sekundären Charakter hat. Die aus der primär dialogisch zu leistenden Konfliktlösung des *historischen*

Schauspiels zu gewinnende dramatische Sinnstiftung kann ihrer Abstraktheit wegen kaum wahrgenommen werden. Deshalb wird von der Sekundärliteratur überwiegend die durch plausible Ereignisraumgestaltung und epische Berichte der Figuren vermittelte authentische Geschehensgrundlage als Darstellungsziel gewertet. Die rein stoffliche Voraussetzung gilt bereits als das überzeitliche Kommunikationsangebot des Autors. Das Stück wird als nonfiktionale, dokumentarisch abgesicherte Geschehensabbildung in verteilten Rollen interpretiert.

Als solche ist das Werk *Feuer aus den Kesseln* in seiner sprachlich vermittelten auktorialen Abbildungsintention durchaus zu erkennen, aber eben gerade unter diesem Aspekt dramatisch inkohärent, weil unkonventionell strukturiert. Deshalb wurde es von der Literaturgeschichtsschreibung verschieden interpretiert: „The main purpose is to expose unfair methods of criminal procedure";[246] „Er wollte vor allen Dingen das revolutionäre Geschehen innerhalb der deutschen Hochseeflotte zeigen";[247] „Daß Tollers eigentliche Absicht aber, wie bereits nachgewiesen, eine aus Enttäuschung und Protest entsprungene Kritik der Gegenwart ist, zeigt erst die Zusammenschau von Stück und Dokumentarischem Anhang";[248] „Aktuelles Anliegen und ästhetische Bewältigung des Themas fügen sich in ‚Feuer aus den Kesseln!' jedoch nicht zusammen. Toller hat die Struktur, die sich aus dem Aufbau der Handlung als Justizfall ergab, nicht durchbrochen";[249] „Das dokumentarische Thema dient der ‚Idee' der Revolution. [...] Mit der Justizthematik dagegen will Toller eine aktuelle Wirkung erzielen";[250] „Dieses historische Schauspiel kann vielleicht als Tollers bestes Stück über die Revolution 1918 gelten";[251] „‚Feuer aus den Kesseln' ist in erster Linie ein Justizdrama";[252] „[Toller] schildert die fünf Seeleute als kollektive Opfer von Klassenjustiz; zum ersten Mal wird der dramatische Konflikt eindeutig als Klassenkonflikt dargestellt";[253] und schließlich: „Toller konzentriert sich in diesem Drama auf einen Kritikpunkt: die Justiz."[254]

Nonfiktionale Stoffgrundlage und lediglich außersprachlich fiktionalisierende Gestaltung verhindern die Erkennbarkeit der gattungsbestimmt fiktionalen Sinnstiftung dieses *Historiendramas*. Jene Sinnstiftung erklärt die Koppelung von gesellschaftlichem Einfluss und politischer Macht an funktionale Hierarchiestufen zu einer Entgleisung der Gemeinschaftsordnung. Das selbstsüchtige Verhalten Einzelner wird begünstigt, zwischenmenschliche Verantwortung abgewertet und die Existenz rangniederer

[246] Willibrand 1945, S. 90
[247] Reso 1957, S. 118
[248] Klein 1968, S. 163
[249] Kändler 1974, S. 291
[250] Bütow 1975, S. 348
[251] Lixl 1986, S. 188
[252] Rothstein 1984, S. 181
[253] Dove 1993, S. 207
[254] Reimers 2000, S. 250

Funktionen innerhalb der Gesellschaft willkürlich bedroht. Damit erweist sich das Drama als Beispiel *epischen Theaters*, das die Rezipienten zur Neubestimmung des Gesellschaftssinns durch ethisches Handeln auffordert. Ernst Toller bietet seinem Publikum mit *Feuer aus den Kesseln* keine symbolische Abbildung gesellschaftlicher Umstände mehr, die in einem besonders kennzeichnenden Ausschnitt eine Existenzbegründung innerhalb der gesellschaftlichen Grenzen liefert. Die vom Geschehen ausgelöste Betroffenheit soll ganz bewusst als Bedrohung des Einzelnen und der Gemeinschaft durch die realen gesellschaftlichen Verhältnisse reflektiert werden.

Da auf diese Weise verhindert wird, dass die Zuschauer ihre gesellschaftlichen Existenzängste im Theater sublimieren, also die aristotelische Katharsis-Wirkung des Spannungsabbaus eintritt, kann Ernst Tollers historischer Aufriss der ‚deutschen Revolution' – gattungsspezifisch gesehen – vom Rezipienten gar nicht als Drama angenommen werden. Seine Aufführung musste folgerichtig erfolglos bleiben: „Der Kartenverkauf war gleich null. Wir verschickten Tausende von Freikarten an Gewerkschaften und Arbeiterorganisationen, um das Theater wenigstens einen Monat zu füllen. Die Freikarten wurden nicht angenommen."[255]

[255] Aufricht 1966, S. 190

3.2. „Berlin – letzte Ausgabe!“ (1930)

Grundlage dieser Untersuchung ist die Ausgabe: Ernst Toller: *„Berlin – letzte Ausgabe!“* [1930]. In: Stefan Bodo Würffel: Frühe sozialistische Hörspiele. Fischer Taschenbuch Verlag Frankfurt/M. 1982, S. 95-117.

3.2.1. Thema und Darstellungsabsicht

In seiner szenischen Gestalt für die Bühne konnte ein gesellschaftspolitisches Thema wie der Darstellungsgegenstand von Ernst Tollers Geschichtsstück *Feuer aus den Kesseln* nur in einzelnen Episoden eines größeren geschichtlichen Zeitraums dargeboten werden. Darüber hinaus blieb es auf kaum individualisierte gesellschaftliche Funktionsträger als gegensätzliche Figurentypen beschränkt. Um diesem doppelten Dilemma zu entgehen und die Auseinandersetzung des Menschen mit seiner Existenzform als Individuum in gesellschaftlicher Determiniertheit dennoch als zeitgeschichtlichen Aufriss darbieten zu können, entwickelte Toller die Idee einer szenenbegleitenden Einzelfigur. In der Revue *Hoppla, wir leben!* war ihm das schon einmal erfolgreich gelungen. Diese Hauptfigur sollte den von der Gesamtdarstellung behaupteten stofflichen Zusammenhang gewährleisten und die szenischen Einzelepisoden unmittelbar miteinander verbinden. Gleichzeitig sollte sie an der vom Schauspiel angebotenen dramatischen Sinnstiftung als Akteur beteiligt sein.

Der mit dem Hörspiel mögliche und vollzogene Wechsel in ein anderes, das auditive Medium sollte einerseits von den räumlichen Einschränkungen der Bühne entbinden, andererseits die neuerliche Umsetzung des gesellschaftspolitischen Themas einer größeren Rezipientengruppe zugänglich machen als der abnehmenden Zahl von Theaterbesuchern. Denn Ernst Toller verfolgte weiter die von Bertolt Brecht für das *epische Theater* beschriebene systemkritische Darstellungsabsicht, „die gesellschaftlichen Prozesse in ihren kausalen Zusammenhängen“ darzustellen, um „dem Zuschauer eine fruchtbare Kritik vom gesellschaftlichen Standpunkt zu ermöglichen“.[256] Toller bedauerte: „Den meisten Menschen mangelt es an Phantasie. Könnten sie sich die Leiden anderer vorstellen, würden sie weniger Leiden zufügen. [...] Hier beginnt die Arbeit des Rundfunks. Das Volk in Deutschland muß erkennen, dass das Volk in Frankreich die gleichen täglichen Freuden und Nöte erlebt, daß die Steuern hier und drüben drücken, daß die Lasten hier und drüben ungleich verteilt sind, daß die Ursachen von Armut und Elend nicht jenseits der Grenzen liegen. Wir wissen wenig voneinander. Unsere Schulbildung ist lückenhaft und voller Vorurteile. [...] Was könnte der Rundfunk leisten! In den Zeitungen lesen wir immer von

[256] Brecht 1993, S. 99

kriegerischen Gelüsten der anderen. Was würde es bedeuten, wenn die großen Friedensdemonstrationen in England und Frankreich in Deutschland hörbar würden?"[257]

Damit wird das Thema des Hörspiels *„Berlin – letzte Ausgabe!"* wie schon das des Dokumentarstücks *Feuer aus den Kesseln* eher als nonfiktional episierend festgelegt. Sie betrifft die gegenwärtige Bestimmtheit menschlicher Existenz durch die Umwelt, die den Wert des Einzelnen nach seiner gesellschaftsstrukturellen Position bemisst. Um eine gattungsgemäße Wirkung des Hörstücks als Drama zu gewährleisten, müsste nun die stoffliche Aufbereitung dieses Themas von konkret motivierten Figurenauseinandersetzungen im Bezug auf den dramatischen Konflikt bestimmt werden. Die primär individuell-figürliche Konfliktexposition müsste gegenüber einer sekundären, eher zurückgenommenen außersprachlich-nebentextlichen Gestaltung dominieren.

3.2.2. Stoff und Gestaltung

Der Stoff, der vom Titel des Hörspiels *„Berlin – letzte Ausgabe!"* übermittelt wird, gibt einen Widerspruch vor. Der Name der deutschen Hauptstadt lässt ein Geschehen aus dem hauptstädtischen Leben und *Berlin* als Handlungsort erwarten. *Letzte Ausgabe* hingegen erzeugt eine allgemeine fiktionale Endzeitstimmung, die Abbildung eines Moments unmittelbar vor dem Untergang. Gleichzeitig wird auch das Motiv der Übermittlung aktueller Nachrichten und Sensationsmeldungen aufgerufen. Stofflich wird die dramatische Konfliktentwicklung also vorerst außersprachlich-umweltlich angedeutet.

Wie lässt sich eine Untersuchung von *„Berlin – letzte Ausgabe!"* nach den Gattungskriterien des Dramas rechtfertigen, obwohl das Stück für das Medium Rundfunk geschaffen wurde? Besonders in diesem frühen Stadium des Rundfunkschaffens wurden noch nicht viele medienspezifisch gearbeitete Sendeformate unterschieden. Die wenigen Hörspiele, die neben Lesungen, Diskussionen und Nachrichten als Wortbeiträge ausgestrahlt wurden, trugen selbstverständlich den Charakter von Schauspielen vor akustischer Kulisse, beschnitten lediglich um den Aspekt optischer Wahrnehmbarkeit. Eine Trennung zwischen nonfiktionalen Features und fiktionalen Hörspielproduktionen existierte noch nicht.

Deshalb gehe ich davon aus, dass bei Ernst Tollers Hörspiel *„Berlin – letzte Ausgabe!"*, wie bei allen seinen für die Inszenierung geschaffenen Stücken, die sprachlich ästhetisierte Textgrundlage Priorität hat, deren Vorgaben die Regie folgen soll. Die Vorlage weist eine ähnliche Gliederung auf wie Tollers andere Dramen, mit sekundären ereignisräumlichen

[257] E. T.: An einen Arbeiter, S. 116

Strukturierungs- und Illustrationsmitteln und primären dialogischen Figuren-Auseinandersetzungen, denen die außersprachlichen Gestaltungsmittel untergeordnet sind.

Da sich das Stück nicht nur von der Entstehungszeit her, sondern auch thematisch in Ernst Tollers Konzept von dramatischer Darstellungsabsicht einfügt, kann eine modellgemäße Analyse aufschlussreiche Erkenntnisse über den künstlerischen Eigenwert dieser auditiven Sonderform als Drama bieten. Denn die Untersuchung dieses bisher weitgehend vernachlässigten Werks (und besonders seiner stringenten akustischen Motivierung) offenbart die sorgfältige außersprachliche Konstruiertheit der Stücke Ernst Tollers. Die verschiedenen Elemente der stofflichen Vorlage werden symbolisch verwendet. Das Stück steht sinnbildlich für einen gesellschaftlich-strukturellen Zusammenhang. Diese ‚die Sinne ansprechende Bildlichkeit' bestimmt für den Autor die besondere emotionale und intellektuelle Wirkkraft eines Textes und macht dessen Charakter als literarisches Kunstwerk aus.[258]

Übereinstimmend mit dem Genre *Schauspiel* ist bei der literarischen Gestaltung eines Geschehens als *Hörspiel* eine neutrale Lösung des dramatischen Konflikts zu erwarten. Als dramatische Sinnstiftung intendiert der Autor die Einsicht in das Regelprinzip des Gemeinschaftsgefüges. Diese Einsicht bestimmt die Beilegung des figurativ inszenierten und ausgetragenen Konflikts zwischen den individuellen Ansprüchen einer Figur oder Figurengruppe und den Vertretern der Prinzipien des gemeinschaftlichen Zusammenlebens zugunsten der letzteren. Die opponierende Figur oder Figurengruppe muss sich letztlich in die Gemeinschaftsstruktur einfügen, weil sich die ‚Vernunft' der Gemeinschaftsordnung herausstellt und das (Über-) Leben nur innerhalb der Gemeinschaft gewährleistet ist.

3.2.3. Zeitliche und örtliche Festlegung des Stoffs als Authentizitätsindikator

Davon ausgehend, dass eine Rundfunkanstalt das Stück *„Berlin – letzte Ausgabe!"* zeitnah zum Entstehungsdatum ausstrahlen würde, hat der Autor im Vortext des Hörspiels Zeit und Ort nicht explizit angegeben. Sie sind durch Figurenäußerungen, die Geräuschkulisse (insbesondere der Untergrundbahn) und die titelgebende Lokalzeitung indirekt vorgegeben. Ohne ausdrückliche Festlegung auf Zeit und Ort erhebt die Darstellung jedoch einen allgemeinen Geltungsanspruch.

Auch wenn man beim Rundfunkpublikum die Kenntnis der Gegebenheiten der späten Weimarer Republik als Verständnisgrundlage voraussetzen kann, auf der die Darstellung eine zeitübergreifend und überregional verbindliche Sinngebung leisten muss, bleibt eine

[258] E. T.: Arbeiten, S. 148

gewisse Hypothetik der stofflichen Voraussetzungen erhalten. Denn der Zusammenhang zwischen einem Geschehen aus dem großstädtischen Leben in *Berlin* und seiner Meldung als aktueller Endzeitbericht erscheint zunächst immer noch willkürlich behauptet. Sowohl Tollers eigene Darstellungsabsicht des Aufzeigens von ‚historischer Wahrheit' als auch die gattungsgemäße Forderung der Gestaltung eines dramatischen Stoffs als simulierte Realität müssen erst noch durch die szenische Strukturierung und weitere gestalterische Mittel eingelöst werden.

3.2.4. Strukturelle Gliederung des Stoffs als Kausalitätsindikator

Das Hauptstadtgeschehen wird in einem einzigen großen Textblock dargeboten, der auf diese Weise absolute Handlungskohärenz präferiert. Ohne strukturelle Gliederung herrschen in der Ereignisfolge völlige Gleichzeitigkeit und Ortsidentität, also Chaos. Ursache-Wirkungs-Beziehungen kann diese homogene Textgestalt nicht aufzeigen, so dass der stofflich behauptete Zusammenhang zwischen dem Geschehen aus dem großstädtischen Leben in *Berlin* und seiner Meldung als aktueller Endzeitbericht weiterhin willkürlich festgelegt und nicht kausal abgeleitet erscheint.

Dem Kommentar zu einem ersetzten Ereignis im Anhang des Stücks ist jedoch zu entnehmen, dass *„Berlin – letzte Ausgabe!"* durchaus vom Autor in szenischer Abfolge beabsichtigt ist: „Diese Szene war ursprünglich als erste Szene (nach der Einleitungsszene der Zeitungsjungen) bestimmt."[259] Diese vom Anhang initiierte episodische Unterscheidung relativiert die Gleichzeitigkeit und Ortsidentität des Gesamtgeschehens zu Zeitgleichheit und räumlicher Nähe voneinander unterscheidbarer szenischer Ereignisse. Das Chaos wird zum Simultangeschehen.

Aus den situativen Konstellationen lässt sich demzufolge eine Gliederung in dreiundzwanzig ungleichlange Szenen mit jeweils verschiedengroßem Textumfang ableiten. Von auffälliger Länge sind dabei die *zweite*, *fünfzehnte*, *siebzehnte* und *zweiundzwanzigste Szene*, in denen der Stoff erläuternd dargestellt und entwickelt wird. Von auffälliger Kürze sind die *vierte*, *neunzehnte*, *zwanzigste*, *einundzwanzigste* und *dreiundzwanzigste Szene*, die so als sinnbildliche Bedeutungsträger des dramatischen Konflikts oder seiner Lösung besondere Relevanz gewinnen.

[259] E. T.: „Berlin", S. 113

3.2.5. Zeitlich-räumliche Fixierung der Szenen als Kontinuitätsindikator

Da der Autor das Stück nicht als Schauspiel für ein betrachtendes Publikum angelegt hat, sondern als Radiospiel für Rundfunkhörer, verzichtet er auf Ortsangaben und zeitliche Zuordnungen der Einzelereignisse. Das simultane Hauptstadtgeschehen mit den vier strukturell vorgegebenen konfliktbezogenen Pointen und den vier besonders erläuternden Abschnitten ist in einem räumlichen und zeitlichen Kontinuum angesiedelt. Sein allgemeiner Geltungsanspruch bleibt bestehen.

3.2.6. Außersprachliche Gestaltungsmittel von Illusion

Das allgemeingültige simultane Hauptstadtgeschehen erhält nun vom dramatischen Nebentext nähere Beschreibungen der jeweiligen Situationen in seinen episodischen Abschnitten.

Erste Szene:	*Trappeln auf einer Treppe. Geräusch der Untergrundbahn. Straßengeräusche, Hupen, Trambahnen.*
Zweite Szene:	*Eine Drehtür bewegt sich. Zigeunermusik. Rascheln der Zeitung. Gong*
Dritte Szene:	*Gemurmel. Glocke des Präsidenten. Bravo-Rufe. Großer Beifall. Bücher werden zugeklappt. Trappeln von Schritten.*
Vierte Szene:	*Morsezeichen*
Fünfte Szene:	*Morsezeichen. Trommelwirbel gehen über in Kaffeehausmusik*
Sechste Szene:	*Zigeunermusik. Tür wird geschlossen. Musik leiser*
Siebente Szene:	*Geräusche eines fahrenden Zuges. Geräusch bei Weichenübergängen. Schrille Pfiffe. Heftiges Krachen, splitternde Scheiben. Dumpfe Fallgeräusche. Schreie. Knisternde Flammen. Pfeifen einer Lokomotive*
Achte Szene:	*Tür öffnet sich. Zigeunermusik laut, dann leiser werdend! Türgeräusch. Musik laut, dann leiser werdend*
Neunte Szene:	*Geräusche einer Hotelhalle. Telefon klingelt. Klingeln. Fahrstuhlgeräusche. Stimmengewirr. Ferne Jazzmusik. Gläser – Tellerklappern. Stuhlrücken. Jazzmusik wird deutlicher. Leise Jazzmusik*
Zehnte Szene:	[keine Angaben]
Elfte Szene:	*Pfeifen des Schiedsrichters. Gong. Musik. Allgemeines Geschrei. Beifallklatschen. Schlüsselpfeifen. Beifallgeschrei*
Zwölfte Szene:	[keine Angaben]
Dreizehnte Szene:	*Unruhe. Glocke des Vorsitzenden. Händeklatschen*
Vierzehnte Szene:	*Tür wird geöffnet. Zigeunermusik. Tür wird geschlossen*
Fünfzehnte Szene:	*Vom Hof Musik einer Gruppe Hofsänger. Klappern von Geschirr. Ofen wird geheizt. Tür wird geöffnet, geschlossen, fällt krachend ins Schloß. Fenster wird geschlossen. Klingeln. Nochmal Klingeln. Klopfen. Starkes Klopfen. Tür wird aufgebrochen*

Sechzehnte Szene: *Tür dreht sich. Zigeunermusik. Tür wird geöffnet. Laute Musik. Tür wird geschlossen.*

Siebzehnte Szene: *Gelächter, Geschrei der bereits vernommenen Bräute, Zurufe aus dem Zuhörerraum*

Achtzehnte Szene: [keine Angaben]

Neunzehnte Szene: *Stimmengewirr*

Zwanzigste Szene: *Musik der Revellers oder eines Kunstpfeifers, Figaros Hochzeit, Ernst Toller liest Gedichte, Mozart: Kleine Nachtmusik*

Einundzwanzigste Szene: *verschiedene männliche und weibliche Stimmen*

Zweiundzwanzigste Szene: *Tür wird geöffnet. Einige Sekunden Musik (Geigensolo). Klatschen. Geräusch von aufbrechenden Gästen*

Dreiundzwanzigste Szene: *Autohupen. Straßengeräusche*

Die vorliegenden Angaben in den jeweiligen Szenen konkretisieren sehr knapp die Geräuschkulisse für deren Ereignisbereich. Eine Vielzahl dieser epischen Angaben von Raumgeräuschen ist dramaturgisch fakultativ, weil sie den Geschehensverlauf nicht direkt betreffen. Sie sind allerdings von jenen wesentlichen Nebentextanweisungen, die die Auf- und Abgänge der Figuren festlegen, kaum zu unterscheiden. Alle gestalterischen Mittel des dramatischen Nebentexts jedoch wirken illusionsbildend und verleihen so den szenischen Ereignissen des simultanen Hauptstadtgeschehens wirklichkeitssimulierenden Charakter.

Einzig die Anweisung *Trommelwirbel gehen über in Kaffeehausmusik* in der *fünften Szene* durchbricht diese realitätssuggerierende Gestaltungsweise und verleiht der Szene eine besondere, anti-illustrativ stimmungsbildende Bedeutung. Toller greift mit diesem Mittel ein ähnliches Motiv aus einer Fassung der *zehnten Szene* des Historiendramas *Feuer aus den Kesseln* auf, in der er den *Flaggenmarsch* einer Militärkapelle in *Leierkastengedudel* übergehen lässt. Außersprachlich-symbolhaft wurde dort verdeutlicht, dass ein gesellschaftlich tolerierter totalitärer Herrschaftsanspruch auch in den privatesten Bereich eingreift. Dadurch soll die Notwendigkeit verdeutlicht werden, dass sich alle Menschen mit politischer Interessenvertretung und Machtansprüchen in der Gesellschaft auseinandersetzen müssen, wenn sie die willkürliche Gefährdung ihrer Existenz verhindern wollen.

Die Geräuschvorgaben des dramatischen Nebentexts heben die räumliche Homogenität der szenischen Ereignisse auf und markieren hauptsächlich zwei einander entgegengesetzte, sich abwechselnde situative Ereignisräume, einen multiplen Ereigniskomplex und ein Hauptgeschehen.

1. Die ungeradzahligen Szenen kennzeichnen mit ihren verschiedenartigen Geräuschen einen m u l t i p l e n E r e i g n i s k o m p l e x in einem Raum sozialen Lebens.

- Dabei werden die *erste* und die *dreiundzwanzigste Szene* mit *Straßengeräuschen, Trambahnen* und *Autohupen* als Vor- und Nachspiel in einem städtisch-urbanen Ereignisraum abgehoben. Die auffällige Kürze der *dreiundzwanzigsten Szene* unterstreicht deren Relevanz hinsichtlich der dramatischen Konfliktlösung.

- Die *erste* und *siebente Szene* bilden mit *Geräuschen der Untergrundbahn* und *Geräuschen eines fahrenden Zuges* einen Ereignisraum öffentlichen Transports.

- Die *siebente* und *fünfzehnte Szene* werden durch *schrille Pfiffe, heftiges Krachen, splitternde Scheiben, Schreie, Tür fällt krachend ins Schloß* und *Tür wird aufgebrochen* von einbrechender Gewalt gekennzeichnet. Die auffällige Länge der *fünfzehnten Szene* lässt auf eine epische Erläuterung und Entwicklung des Stoffs in dieser Szene schließen.

- Illustrativ und stimmungsuntermalend werden in der *fünften Szene Morsezeichen* und *Trommelwirbel*, in der *neunten Szene* der Geräuschpegel von an- und abschwellender *ferner Jazzmusik* und in der *fünfzehnten Szene* die *Musik einer Gruppe Hofsänger* eingesetzt. Der stimmungsuntermalende Einsatz von Musik lässt zusätzlich zur auffälligen Länge der *fünfzehnten Szene* an dieser Stelle einen Gestaltungsschwerpunkt im Zwischenereigniskomplex erwarten.

- Die *dritte, siebente, elfte, dreizehnte, siebzehnte, neunzehnte* und *einundzwanzigste Szene* bilden mit *Gemurmel, Schreien, allgemeinem Geschrei, Unruhe, Stimmengewirr* und *verschiedenen männlichen und weiblichen Stimmen* einen Ereignisraum allgemeiner menschlicher Ansammlung. *Bravo-Rufe, großer Beifall, allgemeines Geschrei, Beifallklatschen, Schlüsselpfeifen, Beifallgeschrei, Unruhe, Händeklatschen, Gelächter, Geschrei der bereits vernommenen Bräute* und *Zurufe aus dem Zuhörerraum* charakterisieren die *dritte, elfte, dreizehnte* und *siebzehnte Szene* als speziellen Ereignisraum der öffentlichen Meinungsbildung. Die auffällige Länge der *dritten* und *siebzehnten Szene* lässt auf eine epische Erläuterung und Entwicklung des Stoffs in diesen Szenen schließen. Die auffällige Kürze der *neunzehnten* und *einundzwanzigsten Szene* lassen deren besondere Relevanz hinsichtlich des dramatischen Konflikts im Zwischenereigniskomplex hervortreten.

2. Die geradzahligen Szenen kennzeichnen mit Türöffnungsgeräuschen, abschwellender Musik und völliger Geräuschlosigkeit ein H a u p t g e s c h e h e n in einem separierten Innenraum, der Verbindung zu einem geselligen Vorraum hat (*Zigeunermusik*).

- Dabei bilden die *zweite* und *zweiundzwanzigste Szene* den Rahmen dieses Hauptgeschehen. Ihre auffällige Länge lässt auf eine epische Erläuterung und Entwicklung des Stoffs in diesen Szenen schließen.
- In der *sechsten, achten* und *sechzehnten Szene* wird stimmungserzeugend der Geräuschpegel von *lauter* und *leiser* werdender *Zigeunermusik* eingesetzt.
- Die *zehnte, zwölfte* und *achtzehnte Szene*, die keinerlei nebentextliche Angaben enthalten, geben Bedeutungsschwerpunkte im Hauptgeschehenskomplex vor.
- Die *vierte Szene* (mit *Morsezeichen*) und die *zwanzigste* (mit *Musik der Revellers oder eines Kunstpfeifers, Figaros Hochzeit, Ernst Toller liest Gedichte, Mozart: Kleine Nachtmusik*) sind durch die anti-illustrativ sinnbildlich eingesetzten Geräusche bzw. Musik herausgehoben. Zusätzlich kehrt die auffällige Kürze dieser Szenen ihre besondere Relevanz hinsichtlich des dramatischen Konflikts hervor.

Eine Nebentextanweisung trifft die Unterscheidung zwischen dem Hauptgeschehen und dem multiplen Ereigniskomplex: *Gast liest stets die ersten Zeilen des Zeitungsartikels – die Stimme muß markant sein, dabei wie aus der Ferne klingen und stets im Ton eine Nuance haben, die sofort erkennen lässt, daß ein Zeitungsartikel gelesen wird.* Damit wird der *Gast* als epischer Erzähler installiert, ensprechend den Beschreibungen Bertolt Brechts für den Verfremdungseffekt: „Der Demonstrant des Theaters, der Schauspieler, muß eine Technik aufwenden, vermittels der er den Ton des von ihm Demonstrierten mit einer gewissen Reserve, mit Abstand wiedergeben kann“. [260]

Der vom Titel stofflich eröffnete Gegensatz zwischen dem simultanen Großstadtgeschehen in *Berlin* und seiner Vermeldung als aktueller Endzeitbericht kann so auf die alternierenden Vorgänge im Raum sozialen Lebens (multipler Ereigniskomplex) einerseits und im separierten Innenraum mit dem zeitunglesenden *Gast* (Hauptgeschehen) andererseits projiziert werden.

Über den Umweg nebentextlicher Ereignisraum-Gestaltung hat der Autor die dreiundzwanzig gleichberechtigten, in einem Raum-Zeit-Kontinuum befindlichen Szenen zu zwei gegensätzlichen Geschehenskomplexen zusammengefasst, die jeweils eine Art zieldramatischer Struktur aufweisen:

1. der multiple Ereigniskomplex des Hauptstadtgeschehens in einem Raum sozialen Lebens (ungeradzahlige Szenen) mit
   - Vor- und Nachspiel in der *ersten* und der *dreiundzwanzigsten Szene* bei auffallender dramatischer Kürze der *dreiundzwanzigsten Szene*,

[260] Brecht 1993, S. 286

- Pointen hinsichtlich des dramatischen Konflikts in der *neunzehnten* und *einundzwanzigsten Szene* und
- epischen Gestaltungsschwerpunkten in der *dritten, fünfzehnten* und *siebzehnten Szene.*

2. das Hauptgeschehen der sensationsheischenden Zeitungsvermeldung von Großstadtgeschehen in einem separierten Innenraum (geradzahlige Szenen) mit
   - dem Rahmen der *zweiten* und *zweiundzwanzigsten Szene* bei besonderer epischer Länge beider Szenen,
   - symbolträchtigen Pointen hinsichtlich des dramatischen Konflikts in der *vierten Szene* (*Morsezeichen*) und *zwanzigsten Szene* (Kunst) und
   - abstrakten Bedeutungsschwerpunkten ohne nebentextliche Markierung in der *zehnten, zwölften* und *achtzehnten Szene.*

Der strukturell mit vier epischen Gestaltungsschwerpunkten und fünf dramatischen Bedeutungsschwerpunkten prädisponierte Geschehensverlauf von *„Berlin – letzte Ausgabe!"* wird nebentextlich von den raumillustrierenden Geräuschen als Realitätssimulation authentisiert. Die hypothetische Allgemeingültigkeit des zweigeteilten simultanen Hauptstadtgeschehens wird durch die nebentextlichen Situationsbeschreibungen gestärkt.

3.2.7. Merkmalpotential der Figuren als Grundlage des dramatischen Konflikts

Der in zwei gegensätzliche situative Bereiche eines multiplen Ereigniskomplexes und eines Hauptgeschehens unterteilte simultane Ereignisverlauf von *„Berlin – letzte Ausgabe!"* wird im Personenverzeichnis des Vortexts mit achtundzwanzig Figuren besetzt.

Es deuten sich Gruppen von Vertretern verschiedener gesellschaftlicher Funktionsbereiche an. Dem Hotelbereich zugehörig sind: *Portier, Ober, Gast, Boy,* dem politischen Bereich: *Präsident, Litwinoff, General Martini, Lord Cushendon, Graf Bernstorff,* dem Sportbereich: *Reporter, Schiedsrichter,* dem Justizbereich: *Rechtsanwalt, Vorsitzender, Wachtmeister, Zeugin* und dem Verwaltungsbereich: *Beamter am Morseapparat, Sekretär.* Geschlechtsspezifisch zugeordnet sind: *weibliche Stimme, männliche Stimme, Frau, Mann, 1. Mädchen, 2. Mädchen, 1. Zeitungsjunge, 2. Zeitungsjunge, 3. Zeitungsjunge, 4. Zeitungsjunge* und *Lia Lora.* Als Statisten werden abstrakte *Einzelstimmen* genannt.

Die so nur minimal gekennzeichneten Figuren sind dramatische Typen. Sie besitzen motivierte Handlungsoptionen aus gesellschaftlich-funktionalen und/oder

geschlechtsspezifischen Gründen, so dass sie die Kohärenz des diskontinuierlichen Geschehensverlaufs zwischen den beiden entgegengesetzten Ereignisräumen von sozialem Leben (im multiplen Ereigniskomplex) und Separée (im Hauptgeschehen) absichern können. Gattungsentsprechend entstünde aus diesem allgemeinen Merkmalpotential der Figuren ein Widerspruch zwischen ihrer jeweiligen geschlechtsspezifischen zwischenmenschlichen Beziehung und ihrer gesellschaftlichen Funktion, der als dramatischer Konflikt entwickelt und einer Lösung zugeführt werden müsste.

Wenn man aber den im Titel stofflich vorgegebenen Widerspruch zwischen dem Hauptstadtgeschehen und seiner Meldung als aktueller Endzeitbericht und die Gegensätzlichkeit der zwei Ereignisräume zugrunde legt, bedeutet dies eigentlich Folgendes: Die Figurenentscheidungen müssen den Geschehensverlauf so steuern, dass zwischen dem Berliner Großstadtgeschehen im Raum sozialen Lebens und seiner sensationsheischenden Zeitungsvermeldung im separierten Innenraum eine Verbindung entsteht. Diese müsste als dramatische Konfliktlösung die Trennung beider Ereignisräume aufheben und zwischen den alternierenden Ereigniskomplexen die inhaltliche Handlungskohärenz eines Gesamtzusammenhangs herstellen.

Allerdings wären dann die Figuren generell untermotiviert, denn allen gemeinsam ist eben nur ihre Entscheidungsfähigkeit aus geschlechtsspezifischen Gründen. Und diese ließe lediglich eine zwischenmenschlich-beziehungsbestimmte, also individuelle, funktions- und gesellschaftsunabhängige Konfliktlösung zu. Eine solche jedoch würde kaum Tollers aktuellem Thema gerecht. Sie entspräche nur ganz allgemein dem Sinne seiner Darstellungsabsicht hinsichtlich der unterschiedlichen Strategien von Männern und Frauen im Umgang mit sozialer oder existentieller Gefährdung.

Wahrscheinlicher ist demzufolge, dass der Teil der Figuren überdeterminiert ist, der neben seinen Handlungsoptionen im Bezug auf eine gesellschaftlich-funktionale Konfliktentwicklung zusätzlich über ein Geschlechtsmerkmal verfügt. Diese Überdeterminiertheit eines Teils seiner Figuren ist wiederum dem Wunsch Ernst Tollers geschuldet, ein möglichst umfassendes Gesellschaftsspektrum abzubilden und damit den Stoff seines Stücks als besonders aussagefähig für den Gesamtzusammenhang des gemeinten Systems erscheinen zu lassen. Die Allgemeinheit der Figurenmerkmale und der hypothetischen Konfliktlösung unterstützen diesen allgemeinen Geltungsanspruch des dramatischen Geschehens.

Szenisches Geschehen als Entwicklung des dramatischen Konflikts

Die gesellschaftlich-funktional und/oder geschlechtsspezifisch gekennzeichneten Figuren werden nun in den einzelnen szenischen Situationen verschieden gruppiert, um den bestehenden Gegensatz zwischen dem Berliner Großstadtgeschehen und seiner sensationsheischenden Zeitungsvermeldung durch Handlungsentscheidungen konflikthaft zu entwickeln, die von gesellschaftlichen Funktionen und/oder zwischenmenschlichen Beziehungen ausgelöst wurden.

Da der dramatische Nebentext die Trennung des Gesamtgeschehens in die gegensätzlichen Ereignisbereiche eines Raums sozialen Lebens und eines separierten Innenraums vorgegeben hat, sollen diese hier auch getrennt untersucht werden.

Multipler Ereigniskomplex

- In der vorspielhaften *ersten Szene* im städtisch-urbanen Ereignisraum wird das gesamtgesellschaftliche Gefüge einer funktionsentbundenen Hierarchisierung der Bevölkerung angedeutet.

  Situation: Installiert wird eine Situation von männlicher Solidarität und Geschlechterhierarchie in der proletarischen Bevölkerungsschicht. Das Verhältnis zwischen Proletariat (*Zeitungsjungen*) und Bürgertum (*männliche* und *weibliche Stimmen*) als Verkäufer und Käufer ist nicht nur funktional geprägt, wie zu erwarten stünde, sondern auch hierarchisch.

  Sowohl proletarische Verkäufer als auch bürgerliche Käufer interessieren sich für Gesellschaftsmeldungen, weil diese ihre Existenz bestimmen. Entsprechend verhalten sich beide Seiten, obwohl sie lediglich sekundäre Partizipatoren dieser Zeitungsnachrichten sind. Die Auswirkungen politischer Vorgänge für die gesellschaftliche und damit für ihre eigene Situation unterschätzen beide. Frauen lassen sich von der Erwerbssituation im Gegensatz zu Männern nicht zu hierarchieverbrämtem Konkurrenzverhalten korrumpieren. Sie bewahren ihre persönliche Integrität.

- In der prologischen *dritten Szene*, einem epischen Gestaltungsschwerpunkt, wird ein System übernationaler politischer Einigung anstelle von kriegerischen Auseinandersetzungen als notwendige ‚vernünftige' Ordnung proklamiert.

Situation: Um einen existenzsichernden internationalen Interessenausgleich zu bewirken, müsste bei der internationalen Vertretung ein funktionales Ethos vorherrschen, das eine ‚vernünftige' internationale Verständigung und damit Rechtsverbindlichkeit für die einzelnen Staaten gewährleistet. Die dargestellte Realität allerdings widerspricht diesem Prinzip. Auf der internationalen Abrüstungs-Vorbereitungskonferenz des Völkerbundes stellen sich die Teilnehmer als nicht gleichberechtigt heraus, obwohl vermeintlich alle in einem einigenden Verständigungsinteresse zusammengekommen sind. Ein Interessenausgleich scheint nur von den beiden demokratischen Vertretern (Russland und Deutschland) aus gesellschaftlicher Verantwortung wahrgenommen zu werden. Die Delegierten aus Staaten mit unverschleiert hierarchiegeprägten Machtverhältnissen (Italien und England) bewirken mit demagogischen Argumenten den Boykott und die ergebnislose Auflösung der Versammlung.

Der zeitliche Rückgriff um *Jahre* in dieser Szene weist auf die Prozesshaftigkeit politischer Entwicklungen hin, deren verheerende nationale Folgen das Geschehen in den nächsten Szenen offenbart.

Die Länge dieser Szene unterstreicht ihre Bedeutung als epische Darstellung der Geschehensvoraussetzungen, unter denen die ethischen Grundlagen der deutschen Gesellschaft durch den rücksichtslosen Herrschaftstrieb des Kapitals sukzessive verdrängt werden.

- In der *fünften Szene*, dem Auftakt und ersten Bedeutungsschwerpunkt des Binnengeschehens, werden die vom Kapital erwünschten wirtschaftlichen Folgen der gescheiterten Abrüstungsbemühungen gezeigt.

  Situation: Den immensen Kosten und der hohen Zahl der Todesopfer des Ersten Weltkriegs (als negative Folge für die Gesellschaft) stehen international steigende Rüstungsausgaben (als positive Folge für die Wirtschaft) gegenüber.

  Die Kürze der Szene pointiert die Zuspitzung des Konflikts.

- Der Inhalt der *sechsten Szene* erweist sich entgegen seiner strukturellen Position als Bestandteil des Binnengeschehens im multiplen Ereigniskomplex. Das politische System des deutschen Staates wird als ‚unvernünftige' Ordnung erkennbar, da es sich von der Wirtschaft manipulieren lässt.

Situation: Die deutsche Regierung entmachtet das Parlament und verleiht dem Präsidenten eine willkürliche Machtfülle. Die nationale Politik ist nicht auf Verantwortung für das Wohlergehen der Bevölkerung und Interessenausgleich ausgerichtet, sondern auf Installation der Vorherrschaft des Kapitals.

- Die *siebente Szene* versinnbildlicht mit einem Zugunglück die Gefahren, die von der Vorherrschaft des Kapitals im Staat für die Bevölkerung ausgehen.

  Situation: Die nebenher fallende Bemerkung *Der Lokomotivführer hatte keine Schuld. Falsche Weichenstellung* macht die zwei zusammenstoßenden Züge des öffentlichen Transports zu Symbolen von Entscheidungen der Staatsmacht, die gegen die Bevölkerungsinteressen (Personenzug) zugunsten der Wirtschaft getroffen werden (Güterzug).

  Das Motiv öffentlichen Transports aus der *ersten Szene* wird wieder aufgenommen und erweist sich als Situation existentieller Gefährdung der Bevölkerung durch den kapitaldominierten Staat. Die in der *ersten Szene* von Proletariat und Bürgertum unterschätzten Auswirkungen politischer Vorgänge für die gesellschaftliche und damit für ihre eigene Situation kulminieren in einer menschlichen Katastrophe für die Bevölkerung.

  Geräuschliche Motive der Gewalt unterstreichen die Bedeutung der Ereignisse.

- Der Inhalt der *achten Szene* erweist sich entgegen seiner strukturellen Position als Bestandteil des B i n n e n g e s c h e h e n s im multiplen Ereigniskomplex und zeigt die Vereinnahmung des Bereichs der Kulturtraditionspflege durch das Kapital.

  Situation: Der Geburtstag eines Industriellen wird in der Presse als großes gesellschaftliches Ereignis kommentiert.

- In der *neunten Szene* werden die Auswirkungen der Vorherrschaft des Kapitals auf das Kulturschaffen und dessen Protagonisten gezeigt.

  Situation: Am amerikanischen Beispiel wird die beziehungslose Vereinzelung wohlhabender Bürgerlicher vorgeführt, ihre oberflächlichen, von Kommerz und Sexualisierung geprägten Interessen und Werte. Der Autor gestaltet ein Gesellschaftsbild, das er als *Amerikanismus* ablehnte: „Tempo, banaler Optimismus, Beziehungslosigkeit, kurz jene ‚neue Sachlichkeit', die mit

Nähe zu Menschen und Dingen nichts zu tun hat".[261] Mit dem dargestellten Interview eines Filmstars kritisiert der Autor die Kommerzialisierung von Kunst und Kultur. „Der Film trug zur kulturellen Verflachung bei. Eher: Die kulturelle Verflachung dieser mechanistischen Zeit schuf sich die adäquaten Formen."[262]

Jazzmusik im Hintergrund dieser Szene symbolisiert das Übergreifen dieser materiellen Banalisierung auf die deutsche Gesellschaft.

- Die *elfte Szene* zeigt die unethischen Auswirkungen der Vorherrschaft des Kapitals auf die verbindlichen deutschen Gemeinschaftswerte.

  Situation: Gegenseitige Achtung, Vertrauen in die Redlichkeit der Funktionsinhaber, der Gerechtigkeits- und Fairnessgedanke beim sportlichen Wettkampf sind von Neid, Misstrauen und oberflächlicher Zerstreuung verdrängt. Deutlicher noch als in der *ersten Szene* tritt bei Proletariat und Kleinbürgertum Konkurrenzverhalten und geschlechtshierarchisches Denken gegenüber Frauen zutage.

- In der *dreizehnten Szene* zeigen sich die unethischen Folgen der Vorherrschaft des Kapitals innerhalb der deutschen Wirtschaft selbst.

  Situation: Auch in Wirtschafts-Strukturen wie einer Aktiengesellschaft sind Redlichkeit bei Funktionsinhabern, Fairness im Umgang miteinander und Rechtssicherheit nicht mehr gewährleistet. Dieses Motiv und das der Finanzgeschäfte stellen eine unmittelbare Verbindung zum Inhalt der *achten Szene* des Industriellenjubiläums her. Die Repräsentanten des Kapitals hintergehen und betrügen sich gegenseitig und korrumpieren sogar den Bildungsbereich.

- Der Inhalt der *vierzehnten Szene* erweist sich entgegen seiner strukturellen Position als Bestandteil des B i n n e n g e s c h e h e n s im multiplen Ereigniskomplex und zeigt die Übernahme des gesellschaftlichen Informationsmonopols durch das Kapital.

  Situation: Das Zusammentreffen und der Urlaub einer ausschließlich an ihren Einkünften gemessenen gesellschaftlichen ‚Elite' in einem Ort sozialer Privilegiertheit wird in der Presse als kulturell bedeutsames Ereignis gewürdigt und erscheint so als offene Machtdemonstration des Kapitals. Die Ankündigung eines Skirennens stellt motivisch den Kontakt zum Boxkampf

[261] E. T.: Bemerkungen, S. 130
[262] E. T.: Film und Staat, S. 114 f.

der *elften Szene* her. Es lässt ein ähnliches Konkurrenzverhalten unter den Repräsentanten des Kapitals während einer Sportveranstaltung erwarten, wie es auf der Gesellschafterversammlung in der *dreizehnten Szene* im unmittelbar wirtschaftlichen Bereich bereits vorgeführt worden ist.

- Die *fünfzehnte Szene*, der zweite Bedeutungsschwerpunkt des Binnengeschehens, zeigt mit dem sinnbildlichen Selbstmord eines arbeitslosen Ehepaares die Gefahr der Vernichtung der eigenen gesellschaftlichen Grundlage (ethisch und menschlich), die von der Vorherrschaft des Kapitals ausgeht.

  Situation: Die untere Bevölkerung verliert alle Möglichkeiten, ihren Lebensunterhalt zu gewährleisten. Die staatlich geförderte Vorherrschaft des Kapitals erweist sich nicht nur im öffentlichen und wirtschaftlichen Bereich als verheerend, sondern bis ins Private hinein. Die Bewahrung verbindlicher ethischer Werte von Verantwortung, Vertrauen und gegenseitiger Achtung gegen die menschenfeindliche Machtausübung des Kapitals führt in den Suizid.

  Das Motiv existentieller Gefährdung der Bevölkerung durch den kapitaldominierten Staat aus der *siebenten Szene* (Zugunglück) wird wieder aufgenommen und durch Wiederholung des geräuschlichen Gewaltmotivs nach der Einsamkeit suggerierenden Liedeinlage der *Hofsänger* und dem folgenden Singsang eines Lumpensammlers sinnbildlich verstärkt.

  Die Länge dieser Szene unterstreicht deren Bedeutung als epische Darstellung einer gewandelten Gesellschaft, in der sich verbindliche ethische Werte durch die Machtausübung des Kapitals für große Bevölkerungsteile als überlebensabträglich herausstellen.

- Die *siebzehnte Szene*, der dritte Bedeutungsschwerpunkt des Binnengeschehens, zeigt an einem Gerichtsprozess gegen einen Heiratsschwindler sinnbildlich den zersetzenden Einfluss der Vorherrschaft des Kapitals auf die Moral des Bürgertums.

  Situation: Für beziehungslos vereinsamende bürgerliche Frauen verlieren ethische Gemeinschaftswerte wie Verantwortung, gegenseitige Achtung, Vertrauen, Rücksichtnahme und Rechtssicherheit angesichts eines sinnentleerten Lebens jede Bedeutung. Sie werden verleitet, die korrumpierende Macht des Geldes als einzig wesentlichen Wert zu nutzen, um der Isolation zu entgehen.

Das Motiv beeinträchtigter Sinneswahrnehmung (Schwerhörigkeit) tritt hier in Tollers späten Stücken zum ersten Mal hervor. Sie wird auch in den folgenden Stücken sinnbildlich die Schädigung der Menschlichkeit durch gesellschaftlichen Einfluss anzeigen.

Die Verflachung ethischer Werte zu materieller Banalisierung und Geschlechtskonkurrenz aus der *neunten Szene* (mit dem amerikanischen Filmstar) werden motivisch wieder aufgenommen.

Die Länge dieser Szene unterstreicht deren Bedeutung als epische Darstellung einer gewandelten Gesellschaft, in der verbindliche ethische Werte im Bürgertum von dem Einfluss des Kapitals verdrängt worden sind.

- Der Inhalt der *achtzehnten Szene* erweist sich entgegen seiner strukturellen Position als Bestandteil des Binnengeschehens im multiplen Ereigniskomplex und zeigt die materielle Vereinnahmung aller deutschen Kulturwerte.

  Situation: Die kapitaldominierte, moralisch entwertete Gesellschaft speist die Bevölkerung mit inhaltsloser Unterhaltung zur oberflächlichen Zerstreuung in Theater und Film ab.

  Das Motiv kultureller Verwahrlosung aus der *neunten Szene* (mit dem amerikanischen Filmstar) wird wieder aufgenommen.

- Die pointenhaft kurze *neunzehnte Szene* zeigt, dass die kapitaldominierte Gesellschaft, an den Grundbedürfnissen der Bevölkerung uninteressiert, gewinnträchtige Bedürfnisse zu erzeugen sucht.

  Situation: Vermeintliche Vielfalt und Wohlfeilheit des Angebots auf dem ‚freien Markt' betreffen Luxusgüter, während die Preise für Grundnahrungsmittel schleichend steigen. Das reiche Genussmittelangebot entspricht dem Angebot an wertloser Zerstreuungskultur der *achtzehnten Szene*.

  Bezugnehmend auf den Gesamtstoff des Stücks (den Gegensatz zwischen dem Berliner Großstadtgeschehen und seiner sensationsheischenden Zeitungsvermeldung) wird hier, am Ende des Binnengeschehens, ein Fazit gezogen. Für die kapitaldominierte Gesellschaft ist nur das Gewinnbringende von Bedeutung, nicht die Notwendigkeiten der menschlichen Eixstenz.

  Die Kürze der *neunzehnten Szene* unterstreicht ihre Bedeutung als Ende des Binnengeschehens.

- Der Inhalt der *zwanzigsten Szene* erweist sich entgegen seiner strukturellen Position inhaltlich als Kommentar zum Binnengeschehen im multiplen Ereigniskomplex, in dem der Warencharakter von Kunst in der kapitaldominierten Gesellschaft verdeutlicht wird.

  Situation: Die ursprünglich für einen allgemeingültigen deutschen Kulturwert gehaltene ‚ernsthafte' Kunst muss sich ‚am Markt' wie jedes andere Konsumprodukt ihren Platz erobern. Die fragmentarische Form des Vortrags weist sinnbildlich darauf hin, dass klassische Musik und Lyrik der Bevölkerung als kaum zugängliche Luxusartikel vorenthalten werden.

  Ernst Toller lässt diesen Sachverhalt seinem Fazit der Binnenhandlung folgen, weil er im Gegensatz zu ihrer vorgeführten Marginalisierung der Kunst eine für die humane Gesellschaft notwendige, konstruktive Bedeutung einräumt. „Kunst gehört zu jenen seltenen geistigen Mitteln, verschüttete Instinkte zu erhellen, tapfere Haltungen zu schulen, spontanes Gefühl für Menschlichkeit und Freiheit zu vertiefen."[263] Menschlichkeit aber ist nicht gewinnbringend; ‚ernsthafte' Kunst in Tollers Verständnis wird von der kapitaldominierten Gesellschaft als Gemeingut genauso vernachlässigt wie Grundbedürfnisse der Bevölkerung in der *neunzehnten Szene*.

- Die epilogische *einundzwanzigste Szene* von pointenhafter Kürze zeigt das Abgleiten nach Besitz hierarchisierter bürgerlicher Bevölkerungsteile ohne alle ethischen Prämissen in ein Elitedenken aus Standes- und Rassedünkel.

  Situation: Die Zeitungsanzeigen offenbaren den weitgehenden Verlust der Verbindlichkeit ethischer Werte und die Zunahme der Bedeutung materieller Banalität und Geschlechtskonkurrenz im Bürgertum, wie als Motiv in der *neunten Szene* mit dem amerikanischen Filmstar und in der *siebzehnten Szene* mit der vom Heiratsschwindler geschädigten Frau bereits vorgestellt. Daraus ist nun ein neues, gefährliches Wertverständnis entstanden, das die Gültigkeit der Wirkungsmechanismen der Wirtschaft in den privaten Bereich des Bürgers überträgt. Den absoluten Machtansprüchen des Kapitals wird eine gesellschaftlich verankerte Komponente individualisierter Ungleichheit hinzufügt, die gemeinsam direkt zu einer faschistischen Ideologie führen.

[263] E. T.: Arbeiten, S. 148

Das Motiv von Interessengleichberechtigung aus dem Prolog in der *dritten Szene* wird wieder aufgegriffen. Die Verdrängung aller ethischen Werte durch den Einfluss des Geldes ermöglicht nun die unverschleierte Verfolgung inhumaner egoistischer Interessen, die der Verantwortung der Gesellschaft für das Wohlergehen ihrer gesamten Bevölkerung absolut entgegenstehen.

Die Kürze dieser Szene unterstreicht ihren Aussagewert hinsichtlich der Lösung des dramatischen Konflikts. Bei der Betrachtung des konfliktlösenden Ausgleichs des stofflich vorgegebenen Widerspruchs zwischen dem Berliner Großstadtgeschehen und seiner sensationsheischenden Zeitungsvermeldung zeigt sich, dass das dargestellte Geschehen im multiplen Ereigniskomplex sinnbildlich für die gesamtgesellschaftlichen Ereignisse und die ihnen zugewiesene Bedeutung steht.

Die dramatisch eingesetzten Figurentypen (die Bevölkerung) müssen durch ihre gesellschaftlich-funktional oder zwischenmenschlich motivierten Handlungsentscheidungen die kapitalverursachten gesellschaftlichen Entgleisungserscheinungen individuell, also privat abfangen. Der Widerspruch im multiplen Ereigniskomplex löst sich also durch die unbewußte bzw. artikulierte Akzeptanz der kapitalgelenkten Aufkündigung des *contrat social*.

Durch diese Konfliktlösung vertiefen sich die eigentlich nur funktionalhierarchisch berechtigten Unterschiede zwischen den Bevölkerungsteilen: ist die Oberschicht von skrupelloser Machtgier besessen, so sind die Bessergestellten von sinnleeren Egoismen geprägt und die untere Bevölkerungsschicht von Geschlechtsdifferenz- und Geschlechtskonkurrenzdenken.

Die vom Kapital bestimmte Machtverteilung an die Hierarchieebenen spitzt die individuellen Differenzen zwischen den Menschen zu privater Willkür zu und höhlt damit die noch verbliebenen traditionellen ethischen Werte einer sozialen Gesellschaft systematisch aus.

- Der Inhalt der *zweiundzwanzigsten Szene* erweist sich entgegen seiner strukturellen Position (im Hauptgeschehen) als Kommentar zum Epilog des multiplen Ereigniskomplexes und offenbart den Anteil der öffentlichen Nachrichtenvermittlung an den inhumanen gesellschaftsfeindlichen Entwicklungen.

Situation: Im Kleingedruckten wird der Ausbruch der Diktatur in Argentinien positiv konnotiert als Sieg der *Revolution*. Durch diese besondere sinnbildliche Darstellung wird auf die Gefahr vorausgewiesen, die von solchen gesellschaftlichen Entwicklungen, wie sie im Stück beschrieben werden, für die soziale Gesellschaft ausgehen.

Die fortschreitende Enthumanisierung der Gesellschaft durch kapitalorientierte Manipulation wird mit einer volksliedhaften Reklame für Schuhcreme verdeutlicht. Motivisch wird an das Volkslied der Hofsänger aus der *fünfzehnten Szene* erinnert, mit dem dem Gefühl finaler Aussichtlosigkeit Ausdruck verliehen wurde.

- Die nachspielhafte *dreiundzwanzigste Szene* von pointenhafter Kürze verkündet den Anbruch einer gewandelten Gesellschaft, der offenen Diktatur des Kapitals in Deutschland.

  Situation: Der Werberuf der *Zeitungsjungen*, *„Berlin, erste Morgenausgabe!"* demonstriert, dass selbst das Proletariat als die existentiell am stärksten davon betroffene Bevölkerungsgruppe an der manipulativen Machtausweitung des Kapitals beteiligt ist.

  Der äußere Geschehensrahmen wird mit der figürlichen und geräuschlich-motivischen Verknüpfung zur *ersten Szene* geschlossen.

Hauptgeschehen

- In der *zweiten Szene*, der umfangmäßig herausgehobenen Rahmeneröffnung, wird die Ausgangssituation des zweiten Geschehenskomplexes installiert. Sie stellt sinnbildlich den Weg eines Bürgerlichen aus der Gesamtgesellschaft durch eine Gemeinschaft von Gleichgestellten in die individuelle Isolation dar.

  Situation: Vom Außenraum des Großstadtgeschehens betritt ein *Gast* den Innenraum eines Lokals und lässt sich wegen der ‚Geräuschbelästigung' durch gesellige *Zigeunermusik* in einem separierten *hinteren Zimmer* plazieren. Dort ‚studiert' der gebildete Bürger (*Herr Doktor*) aus vermeintlich kritischer Distanz in der Zeitung jene gesellschaftlichen Ereignisse, von denen er sich in das Separée absondert.

  Der geringe Umfang des vorgetragenen Dementis eines internationalen Abrüstungsplans und die schulterzuckende Gleichgültigkeit des Bürgers

gegenüber dem Scheitern der Verhandlungen lassen erkennen, dass er die existentielle Tragweite internationaler Friedenspolitik für die Gesellschaft nicht erfasst.

- In der *vierten Szene* beschäftigt sich der Bürger in der Lektüre mit den wirtschaftlichen Konsequenzen internationaler politischer Entscheidungen.

  Situation: Der geringe Umfang der vorgetragenen Angaben über die Kosten und Todesopfer des Ersten Weltkriegs und die massiv steigenden Rüstungsausgaben verschiedener Länder zeigt an, dass der Bürger die gesellschaftliche Relevanz internationaler Wirtschaftspolitik verkennt.

  Die Einmaligkeit des eingesetzten künstlerischen Mittels, mit *Trommelwirbeln*, die in *Kaffeehausmusik* übergehen, einen abstrakten Bezug der globalen Aufrüstungstendenz zum sozialen Raum des Lokals herzustellen, verhilft der *vierten Szene* zu herausgehobener Bedeutung.

  Die szeneneinleitenden und -beendenden *Morsezeichen* sind ein akustisches Gefahrensignal, das sinnbildlich auf die besondere Bedeutung der hier vermittelten Informationen hinweist. Dieses akustische Motiv wird von dem *Beamten am Morseapparat* in der *siebenten Szene* wieder aufgenommen, der die Gefährdung von Menschenleben durch das Zugunglück übermittelt.

- In der *sechsten Szene* beschäftigt sich der Bürger in der Lektüre mit den machtpolitischen Veränderungen innerhalb der Gesellschaft. Er fühlt sich in seinem Separée von der Existenz der Gemeinschaft im Lokal gestört und vervollständigt seine Absonderung.

  Situation: Der Umfang des vom Bürger vollständig vorgetragenen Artikels über die Entmachtung des Reichstags zeigt sein reges Interesse an nationaler Politik, das durch journalistische Euphemismen manipuliert wird.

  Sein Interesse an der Gesellschaft motivisch aufgreifend und den isolierten Bürger mit der Gemeinschaft im Lokal verbindend, erklingt durch die offene Tür des Separées *Zigeunermusik*, die ihn allerdings stört. Der Widerspruch zwischen seinem gesellschaftlichen Interesse und seiner Selbstabsonderung vertieft sich, als er die Tür zum sozialen Raum schließen lässt.

  Die Kürze einer unmittelbar folgend vorgetragenen Artikelzeile über ein Zugunglück lässt darauf schließen, dass er dieser Nachricht keinerlei Stellenwert beimisst. Er verkennt ihre sinnbildliche Bedeutung als Hinweis

darauf, dass die widerspruchslos geduldete Vorherrschaft des Kapitals in eine gesellschaftliche Katastrophe führt.

- In der *achten Szene*, einem abstrakten Bedeutungsschwerpunkt des Hauptgeschehens, beschäftigt sich der Bürger in der Lektüre mit der besitzenden Oberschicht. Vom Kontakt mit Gleichgestellten aus dem Lokal fühlt er sich gestört und beharrt auf seiner Absonderung im Separée.

  Situation: Der Umfang des vom Bürger vorgetragenen Artikels über den Geburtstag eines Industriellen zeigt sein reges Interesse an diesem marginalen Ereignis an. Die diesem Ereignis publizistisch zugewiesene Bedeutung suggeriert dem Bürger, dass diese Nachricht die gleiche Bedeutung hat wie die Entmachtung des Reichstags.

  Sein Interesse an der Gesellschaft motivisch aufgreifend, betritt ein Gästepaar aus dem Lokal das Separée. Der Widerspruch zwischen dem vermeintlichen gesellschaftlichen Interesse des Bürgers und seiner Selbstisolation vertieft sich weiter, als er die Gesellschaft dieses partnerschaftlich gleichberechtigten Paares ablehnt. Es zieht sich daraufhin wieder in die gesellige Gemeinschaft des Lokals zurück.

  Die Kürze einer folgend vom Bürger vorgetragenen Artikelzeile über das Interview mit einem amerikanischen Filmstar lässt darauf schließen, dass er deren gesellschaftscharakterisierendes Wesen ebenfalls nicht erkennt. Das Ereignis deutet durch die Aufnahme geräuschlicher Motive symbolisch Parallelen in der geistigen Haltung des Filmstars und des Bürgers an.

- In der *zehnten Szene*, einem weiteren abstrakten Bedeutungsschwerpunkt des Geschehens, beschäftigt sich der Bürger in seiner Lektüre mit der unteren Bevölkerungsschicht.

  Situation: Der geringe Umfang der vorgetragenen Meldung über einen Boxkampf zeigt an, dass der Bürger den gesellschaftskennzeichnenden Charakter auch dieser Nachricht nicht erfasst. Die folgende, das Sportereignis darstellende *elfte Szene* hat jedoch Kernaussagekraft für das Gesamtgeschehen, denn in ihr stellt sich heraus, dass auch die untere Bevölkerungsschicht bereits von Geschlechterdifferenz- und Konkurrenzdenken erfasst ist.

- In der pointenhaften *zwölften Szene* beschäftigt sich der Bürger in der Lektüre mit Wirkungsmechanismen von Wirtschaftsstrukturen.

Situation: Der Umfang der vom Bürger vorgetragenen Artikelzeilen über eine Aktionärsversammlung lässt darauf schließen, dass er den Stellenwert zwar wahrnimmt, ihm aber keine größere gesellschaftliche Relevanz beimisst. Doch auch die folgende, das Ereignis darstellende *zwölfte Szene* hat Kernaussagekraft für das Gesamtgeschehen. Das Kapital wird von einem aggressiven Expansionswillen getrieben, der auf ethische Normen keinerlei Rücksicht nimmt.

- Die *vierzehnte Szene* hat Ausnahmecharakter im Stück. Sie ist dreigliedrig und enthält den dramatischen Höhepunkt des Stücks. Die drei Teile legen in der Lektüreabfolge des Bürgers einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen besitzender Oberschicht, dem korrumpierenden Einfluss der Wirtschaft auf die Gesellschaft und der Existenzbedrohung für die untere Bevölkerungsschicht dar. Während nach dem ersten Teil die Abschottung des Bürgers im Separée aus dem Lokal noch einmal durchbrochen wird, kann nach dem zweiten Teil keinerlei Kontakt mehr in die Isolation hergestellt werden.

Situation: Der Umfang des vom Bürger vorgetragenen Artikels über den Saisonbeginn in St. Moritz zeigt sein reges Interesse an diesem marginalen Gesellschaftsereignis an. Er misst dieser Nachricht hohen Stellenwert bei, weil ihr journalistisch besondere Bedeutung gegeben wird.

Sein gesellschaftsbetreffendes Interesse motivisch aufgreifend und den Bürger mit der Gemeinschaft des Lokals verbindend, betritt erneut ein Paar zusammen mit dem *Ober* das Separée. Figurenmotivisch wird das Gästepaar *Hans* und *Lieschen* der *achten Szene* aufgenommen, allerdings sind *Gustav* und die *weibliche Stimme* hier nicht mehr partnerschaftlich gleichberechtigt. Sie suchen auch gar nicht die Gesellschaft des Bürgers, sondern die *weibliche Stimme* drangsaliert den *Ober* und kommandiert *Gustav* herum. Die Funktionalhierarchie zwischen *Zeitungsjungen* und Zeitungs-Käufern aus der *ersten Szene* wird motivisch wieder aufgerufen, wobei die ebenfalls als *Dame* angesprochene *weibliche Stimme* diesmal nicht zum Bezahlen bereit ist.

Mit der *weiblichen Stimme* wird ein geschlechtliches Pendant zum Bürger installiert, das die Irreversibilität seiner Isolation gegen die Gemeinschaft anzeigt. Der nicht gestaltete Abgang der *Dame* aus dem Separée zurück ins Lokal weist bereits vor dem Ende des Hauptgeschehens auf die Ergebnisse solcherart gesellschaftsfeindlichen Verhaltens hin. Es schafft Vertreter einer

neuen kapitalbeherrschten, unsozialen Gesellschaft, die durch fehlende gesellschaftliche Integration und mangelndes Sozialverständnis von Standesdünkel und Beziehungsarmut geprägt sind.

Die *vierzehnte Szene* versinnbildlicht die Konsequenzen bürgerlicher Selbstisolation. Die Orientierung an funktionsübergreifenden hierarchischen Machtansprüchen und rein materiellen Werten führt letztlich zu einem gesellschaftsfeindlichen Egoismus. Dadurch stellt sich motivisch ein Kontakt zur *neunten Szene* mit dem amerikanischen Filmstar her.

Mit seiner Lektüre fortfahrend, zitiert der Bürger eine Mitteilung über zunehmende Arbeitslosigkeit. Der Umfang der vorgetragenen Artikelzeilen lässt darauf schließen, dass er ihren Stellenwert zwar wahrnimmt, der Nachricht ihrer euphemistischen Darstellung wegen aber keine größere gesellschaftliche Relevanz beimisst.

Auf das durch den Umfang des vorgetragenen Textstücks bekundete gesellschaftliche Interesse des Bürgers erfolgt keine Reaktion mehr aus dem sozialen Raum des Lokals. Nach der symbolisch vorgeführten Irreversibilität der sozialen Absonderung kann weder durch Musik noch durch andere Gäste Kontakt mit dem isolierten Bürger aufgenommen werden. Die Trennung beider Ereignisräume ist entsprechend der Bedeutungsschwere des vermeldeten Ereignisses absolut und markiert den Höhepunkt des Dramas. Diese Reaktionsunfähigkeit aus dem Gemeinschafts-Raum zeigt an, dass die Gesellschaft ihrem Sinn nicht mehr gerecht wird, durch sozialen Ausgleich das Leben aller ihrer Mitglieder zu gewährleisten. Die zitierte hohe Arbeitslosigkeit stellt die Berechtigung einer solchen sozialen Ordnung in Frage.

Dies bestätigt die nachfolgend vom Bürger vorgetragene Notiz über den Selbstmord eines arbeitslosen Paars. Der geringe Umfang der zitierten Nachricht lässt darauf schließen, dass der Bürger die Tragweite dieser Meldung für die Gesamtgesellschaft nicht wahrnehmen kann. Diese Verzweiflungstat aus moralischer Integrität versinnbildlicht jedoch den Exodus sämtlicher ethischen Werte der sozialen Gesellschaft.

- Die *sechzehnte Szene* entspricht dem Kriterium ‚abfallender Handlung'. Die bisherige Struktur durchbrechend, wird ohne einleitende Lektüre des Bürgers – parallel zur *zweiten Szene* – eine Verbindung zwischen dem gesamtgesellschaftlichen Außenraum, der Gemeinschaft des Lokals und dem im Separée isolierten Bürger hergestellt.

Situation: Da die gesellschaftliche Grundlage sozialen Ausgleichs durch ethische Normen (nach dem Selbstmord der Arbeitslosen) aufgehoben ist, beherrschen rein materielle Orientierung und Missbrauch zwischenmenschlicher Beziehungen die *sechzehnte Szene*. Die gesellige Gemeinschaft des Lokals ist nur noch dem Scheine nach vorhanden (*Zigeunermusik*). Die Funktionalhierarchie in diesem Raum ist aufgehoben und individueller Willkür gewichen. Zwei Prostituierte durchqueren von der Straße her unmittelbar das Lokal und suchen sich selbst im *hinteren Zimmer* einen Platz. Sie werden nicht, wie in der *zweiten Szene* der *Gast*, vom *Portier* empfangen und auf einen Platz gebeten oder vom *Ober* bedient. Die *Zigeunermusik* greift damit das Motiv der *Jazzmusik* aus der *neunten Szene* mit dem amerikanischen Filmstar auf und illustriert den Zerfall der sozialen Strukturen.

Ist in der *vierzehnten Szene* kein Kontakt mehr von der Gesellschaft im Lokal zum Bürger im Separée möglich gewesen, so zeigt sich nun in der *sechzehnten Szene* der Bürger selbst als reaktionsunfähig auf das ungehinderte Eindringen der neuen Strukturen in seine Isolation. Wortlos lässt er sich von einem der *Mädchen* ansprechen und reicht ihm Geld. Das heißt, eine materielle Reaktion ist ihm die einzig mögliche Form der Kommunikation.

Die motivische Vorausweisung aus dem ersten Teil der *vierzehnten Szene* auf den Bürger als ein Gesellschaftsmitglied, dessen oberflächliches gesellschaftspolitisches Verständnis den Verlust ethischer Werte, Elitedenken und Standesdünkel erzeugt (wie bei dem amerikanischen Filmstar in der *neunten Szene* und der *weiblichen Stimme* der *vierzehnten Szene*), bestätigt sich nun in der *sechzehnten Szene* und begründet die völlige soziale Beziehungsunfähigkeit, die mit seiner räumlichen Absonderung bereits während des gesamten bisherigen Geschehensverlaufs installiert wurde.

Dass die Prostituierten *Emilie* und *Luise* mit Namen individualisiert werden und miteinander eine hierarchie- und konkurrenzfreie Beziehung unterhalten, stellt figurenmotivisch Bezüge zu den *Zeitungsjungen Maxe, Orje* und *Paule* aus der *ersten Szene*, dem Gästepaar *Hans* und *Lieschen* aus der *achten Szene* und dem arbeitslosen Ehepaar *August* und *Lottchen* aus der *fünfzehnten Szene* her. Im Gegensatz zu den Paaren sind die Prostituierten

aber in einer morallos kapitalorientierten Gesellschaft das geschlechtliche Pendant zum Heiratsschwindler der *siebzehnten Szene*. Sie rücken damit auch die Solidargemeinschaft der *Zeitungsjungen* in ein fragwürdiges Licht, weil beide Gruppen den vom Kapital initiierten Verfall der gesellschaftlichen Werte durch ihre Tätigkeit unterstützen (Verkauf der Illusion von Wissen bzw. Verkauf der Illusion von Gefühlen).

Diesen Werteverfall bestätigt ein nachfolgend vom Bürger zitierter Artikelbeginn über den erfolglosen Prozess gegen einen Heiratsschwindler. Der Umfang des vorgetragenen Textteils lässt darauf schließen, dass der Bürger dieser Meldung eine gewisse Bedeutung beimisst und sich dementsprechend von dieser Art unmoralischen Handelns distanziert. Durch seine eigene Reaktion auf die *Mädchen* (*Emilie* Geld zu geben) hat er allerdings seine Moral bereits als scheinheilig zu erkennen gegeben.

- In der *achtzehnten Szene*, einem abstrakten Bedeutungsschwerpunkt des Hauptgeschehens, beschäftigt sich der Bürger in der Lektüre mit dem Angebot an Kultur und Nahrungsmitteln. Beide sind nach Vorstellung des Autors für den Menschen neben seiner Arbeit lebensbestimmende Faktoren.

  Situation: Der Umfang der vom Bürger vorgetragenen Informationen über Theater, Film und Lebensmittelpreise lässt darauf schließen, dass er sich von deren journalistischer Darstellung gefangennehmen lässt. Die Konsequenz aus seinen Isolationsbestrebungen besteht in einer geistigen Begrenztheit, die ihn im Widerspruch zu seiner Selbsteinschätzung als oberflächlichen Konsumenten kennzeichnet. Die angestrebte analytische Distanz und das behauptete gesellschaftliche Interesse des Bürgers stellen sich hier, in der *achtzehnten Szene*, endgültig als Wunschdenken und unkritischer Konformismus mit dem System heraus.

- In der pointenhaft kurzen *zwanzigsten Szene* beschäftigt sich der Bürger in seiner Lektüre mit dem verbliebenen *Vermischten* in der Zeitung. Dabei fasst er kulturelle Ereignisse mit absurden Kleinanzeigen zusammen.

  Situation: Der außerordentlich geringe Umfang der vom Bürger nur fragmentarisch vorgetragenen Ankündigungen ernsthafter Musik und einer literarischen Matinee zeigen an, dass er diesen Informationen keinen Stellenwert beimisst, obwohl diesem Gegenstand eine sinnbildliche Kernaussagekraft innewohnt.

Die im Wechsel mit dem verlesenen Text eingespielten musikalischen und rezitativen *Grammophon*-Beiträge treffen nämlich in gleicher Weise auf den Bürger wie in den vorangegangenen Szenen die *Zigeunermusik* aus dem Lokal. Die künstlerischen Beiträge bilden symbolisch einen neuen, humanisierenden Raum um den isolierten Bürger, denn die Kunst besitzt im Verständnis des Autors eine besondere Wirkkraft bei der Bildung erkenntnisfähiger, mitfühlender, sozial verantwortungsbewusster Menschen.

Die Szene wird geräuschmotivisch mit der *vierten* verknüpft, in der *Morsezeichen* und *Trommelwirbel* die Bedeutung steigender Rüstungsausgaben für die Gesellschaft untermalen. Die Wiederaufnahme des Geräuschmotivs emotionaler Bedeutungsverstärkung erhebt die *zwanzigste Szene* zum akustischen Sinnbild von Ernst Tollers gesamtem künstlerischen Schaffenskonzept: „Kann der Dichter vom Schreibtisch her Einfluss auf die Politik seiner Zeit gewinnen? Es gibt Autoren, die diese Frage verneinen, ich bejahe sie. Alle Kunst hat magische Wirkung. Worin unterscheidet sich Kunstwirkung etwa von der Wirkung einer Versammlungsrede? Eine Versammlungsrede macht im besten Falle ein Problem dem Hörer ‚verständlich', ‚bildet' ihn. (Hat Bildung den Weltkrieg verhindert?) Kunst erreicht mehr als den Verstand. Sie verankert sein Gefühl. Sie gibt dem verankerten Gefühl geistige Legitimation."[264]

Die Einmaligkeit des eingesetzten künstlerischen Mittels, durch *Grammophon*-Einspielungen die Wesenhaftigkeit künstlerischer Darbietungen an sich selbst erkennbar zu machen und damit Tollers künstlerisches Credo praktisch zu demonstrieren, verleiht der *zwanzigsten Szene* eine zentrale Stellung als hypothetische Konfliktlösung.

Die Kürze der vom Bürger verlesenen Überschrift der *Vermischten Anzeigen* lässt darauf schließen, dass er das gesellschaftscharakterisierende Wesen dieser Informationen verkennt. Sie stellen jedoch eine weitere motivische Parallele zur Haltung des Bürgers her. Sinnbildlich wird darauf verwiesen, dass Selbstisolation zu einem gesellschaftsfeindlichen Egoismus führt, der in der *neunten Szene* (mit dem amerikanischen Filmstar) und in der *vierzehnten Szene* am Bürger selbst bereits vorbedeutet wurde.

- In der *zweiundzwanzigsten Szene* schließt sich der Rahmen zur Ausgangssituation der *zweiten Szene*. So, wie der Bürger im Verlaufe des Stücks anhand einer Zeitung die

[264] E. T.: Arbeiten, S. 148

Funktionsweise der kapitaldominierten Gesellschaft vorgestellt hat, wird der selbstbezogene Bürger am Ende des Geschehensverlaufs als gesellschaftskonform bloßgestellt.

Situation: Beim Vortrag des ‚Kleingedruckten' überliest der Bürger erkenntnislos die von diesem angedeutete Bedrohung der Gesellschaft durch eine Diktatur. Das Scheitern der internationalen Abrüstungs- und Friedensbemühungen aus der *dritten Szene* hat im Lektürevortrag des Bürgers unbemerkt den Grundstein für eine rücksichtslose Kapitalexpansion gelegt, die letztlich zum Untergang der sozial orientierten Zivilgesellschaft führen muss. Der Anteil des Bürgers an dieser Entwicklung zeigt sich in seinem distanzierten Bildungsdünkel, der ihn zum Wegbereiter der neuen kapitaldominierten Gesellschaft mit einer Orientierung an rein materiellen Werten und willkürlicher Hierarchisierung macht.

Parallel zur *sechsten Szene* dringt nun wieder Musik aus dem Lokal ins Separée des Bürgers. Der gesellschaftliche Umschwung, der in der *vierzehnten* und *sechzehnten Szene* den Charakter des sozialen Raums zum Ort individualisierter Ungleichheit verändert hat, äußert sich nun musikmotivisch. Nicht mehr gesellige *Zigeunermusik* erklingt, sondern für *einige Sekunden* ein *Geigensolo*. Der abgebrochene Kontakt zwischen der Gemeinschaft des Lokals und dem isolierten Bürger im Separée kann nur noch fragmentarisch kurz hergestellt werden. Denn auch die Gemeinschaft im Lokal ist als gleichermaßen kapitaldominiert erkennbar geworden. Die Eigenschaft des Lokals als sozialer Gemeinschaftsraum im unüberschaubaren Bereich der Gesamtgesellschaft stellt sich als Fiktion heraus.

Das isolierte Separée des *hinteren Zimmers* ist in der *sechzehnten* und nun hier, in der *zweiundzwanzigsten Szene*, symbolisch mit dem Gemeinschaftsraum des Lokals und dem gesamtgesellschaftlichen Außenbereich zu einer abstrakten Einheit kapitalgesteuerter Determination verschmolzen worden. Durch die zusätzlich im Stückverlauf erfolgte vielfältige motivische Verknüpfung des multiplen Ereignisbereichs mit dem Hauptgeschehen erhält das Hörspiel so ereignisräumlich eine stringente Konfliktlösung.

Als der Bürger dem *Ober* beim Kassieren bekennt, geschieden zu sein, offenbart sich erneut seine bereits motivisch hergestellte

Geistesverwandtschaft mit der *weiblichen Stimme* in der *vierzehnten Szene* und der Witwe in der *siebzehnten Szene*. Während *Gustav* als Gatte der *weiblichen Stimme* in der *vierzehnten Szene* noch als Phantom ohne eigene Stimme anwesend war und die behauptete Paarverbindung zwischen beiden dadurch nur symbolisch infrage gestellt wurde, hat die Witwe in der *siebzehnten Szene* ihren Mann tatsächlich (durch das System) verloren. Beide Arten der Bindungslosigkeit bilden die Vorstufe zur selbstinitiierten Bindungsauflösung und Vertiefung der Isolation bis ins Private, wie sie der Bürger praktiziert.

Mit seiner Erregung über das verbreitete gesellschaftliche Desinteresse anderer Menschen rechtfertigt der Bürger sein eigenes Verhalten, indem er den heuchlerischen Verfälschungsstil der eben zur Seite gelegten Zeitung nachahmt: *Vom Leiden des anderen lesen ist eine nette Abwechslung. Das Leiden des andern fühlen – nee ... so genau wolln wir das gar nicht wissen ... So sind die werten Mitbürger*. Seine mit der Kennzeichnung *Gast* sinnbildlich als unbeteiligten Außenstehenden charakterisierte Figur gewinnt hier unmittelbar Gestalt.

Damit wird am *Gast* im Negativen auf ähnliche Weise das Wesenhafte eines Tatbestandes an sich selbst erkennbar gemacht (Selbstbezogenheit macht unsozial) wie im Positiven in der *zwanzigsten Szene* an der Kunst (Kunst bildet Humanität). So setzt Toller seine Darstellungsabsicht um: „nicht Thesen begründen, sondern Beispiele gestalten".[265]

Der Bürger zeigt sich in seiner gewollten Isolierung nicht nur als Opfer von Sinnleere und Beziehungsarmut (wie die Witwe der *siebzehnten Szene*), sondern als intellektuell überheblicher Ignorant. Als durch seine Haltung leicht manipulierbarer Träger einer Gesellschaft ohne Ethos (wie die *weibliche Stimme* in der *vierzehnten Szene*) leistet er dem absoluten Machtanspruch des gesellschaftsdominierenden Kapitals Vorschub. Soziale Vereinzelung und Entsolidarisierung bilden die gesellschaftliche Basis für die Individualisierung der Ungleichheit und eine aus ihr hervorgehende faschistische Ideologie.

Der *Gast* verfügt nach seinen Figurenmerkmalen über Handlungsoptionen aus gesellschaftlich-funktionalen (Besucher eines Lokals) und zwischenmenschlich-beziehungsbestimmten Gründen (Teil einer Gruppe

[265] E. T.: Arbeiten, S. 148

von anderen Besuchern des Lokals). Ohne dass sich der *Gast* selbst dieses Umstands bewusst wäre, dominieren bei ihm weitgehend die gesellschaftlich-funktionalen Handlungsentscheidungen. Diese figurenbestimmte Konfliktlösung macht das Hauptgeschehen zur sinnbildlichen Darstellung der Wechselwirkungen zwischen dem einzelnen Bürger und dem gesamtgesellschaftlichen Geschehen des multiplen Ereigniskomplexes.

Der vom Titel stofflich vorgegebene Widerspruch zwischen dem Berliner Großstadtgeschehen und dessen Zeitungsvermeldung als aktueller Endzeitbericht wird im Hörspielverlauf folgendermaßen aufgelöst. Der Vortrag verschiedener, meist alltäglich wirkender Pressenachrichten stellt sich als motivische Vermittlung von gesellschaftlichen Zuständen heraus, die auf eine Katastrophe zustreben (Diktatur). Sie setzen den Einzelnen einer sozialen, wenn nicht gar existentiellen Gefahr aus (Arbeitslosigkeit, Zugunglück). Der symbolische Vertreter der Individualität (*Gast*) entscheidet sich zwischen seinen gesellschaftlichen und zwischenmenschlichen Handlungsoptionen im Bezug auf eine mögliche soziale Gefährdung für gesellschaftlich-funktionales Handeln. Die sich auseinandersetzende Figur verhält sich systemkonform und fügt sich in die Gesellschaftsstruktur. Mit dieser Einsicht in das Regelprinzip des gesellschaftlichen Gefüges wird das *Hörspiel* als Drama seiner genregemäß neutralen Konfliktlösung zugeführt.

3.2.9. Kohärenz der Darstellung des dramatischen Geschehensverlaufs

Das Hörspiel *„Berlin – letzte Ausgabe"* stellt sich als kohärente dramatische Darstellung heraus. Als der *Gast* am Geschehensende das Separée verlässt und aus dem Lokal auf die Straße der Großstadt tritt, wo ihn bereits die nächste Zeitungsausgabe erwartet, wird die Trennung der beiden Ereignisräume symbolisch und real aufgehoben. Die dramatische Konfliktlösung stellt also zwischen den alternierenden Ereignisbereichen des Hauptgeschehens und des multiplen Ereigniskomplexes die inhaltliche Handlungskohärenz eines Gesamtzusammenhangs her.

Dadurch, dass der *Gast* als isolierter Bürger sowohl eine Rolle als Akteur im Hauptgeschehen innehat als auch die Funktion eines epischen Berichterstatters für den multiplen Ereigniskomplex, wird das von der Lektüre vorgegebene Geschehen des multiplen Ereigniskomplexes zum Gegenüber der Auseinandersetzung des Bürgers im dramatischen Konflikt des Hauptgeschehens. Da der auszutragende Konflikt zwischen den individuellen Ansprüchen der Einzelfigur und

den Prinzipien des gesellschaftlichen Zusammenlebens, vertreten durch die Pressemitteilungen, hier nur abstrakt-hypothetischer Natur ist, stellt sich der *Gast* als dramatischer Typus einer Figur mit innerem Konflikt heraus, den er glaubwürdig löst. Ernst Toller setzt seine Darstellungsabsicht um: „das Schicksal einzelner Individuen muß an das kollektive Geschehen gebunden sein".[266]

Die soziale bzw. existentielle Gefährdung als abstrakter Konflikt des Einzelnen mit seiner gesellschaftsstrukturellen Position wird durch den Geschehensverlauf im multiplen Ereigniskomplex zwar überzeugend hergeleitet, seine kohärente dramatische Darstellung jedoch muss aus der weitgehend außersprachlich-motivischen Verknüpfung abgeleitet werden. Erst durch sich wiederholende symbolträchtige Geräusche und Parallelen in der geringen Merkmalhaftigkeit der Figuren erschließt sich die nachgerade konstruktivistische Gesamtstruktur des Stücks in ihrem dramatischen Aufbau.

Dabei gewinnt die Darstellung des Boxkampfes in der *elften Szene* die Bedeutung des strukturellen Zentrums. Dort wird der Konflikt der Menschen in ihrer figurenbestimmten Merkmalhaftigkeit gesellschaftlich-funktionaler und zwischenmenschlich-beziehungsbestimmter Handlungsoptionen Mann gegen Mann ausgetragen. Im fairen Wettkampf kann die Beziehung zwischen gleichgestellten, gleichbefähigten, gleichstarken, sogar gleichgeschlechtlichen Individuen ermittelt werden, die durch den Sport sowohl funktional determiniert als auch zwischenmenschlich gleichberechtigt prädisponiert sind. Diese Auseinandersetzung wird von einer Gemeinschaft beobachtet, die sich wiederum mit diesem Ereignis auseinandersetzt und durch ihre Kritik am *Schiedsrichter* eine funktional- und beziehungsbestimmte Ohnmacht gegenüber dem Ergebnis formuliert. Gleichzeitig bestimmen die Individuen der Gemeinschaft aber auch ihre Positionen untereinander und stellen funktionale und zwischenmenschliche Differenzen fest.

Das Geschehen der *elften Szene* ist in sich selbst durch akustische Unterbrechungen strukturell gegliedert und wird in der Kampfpause von *Musik* untermalt. Die *Musik* verknüpft diesen Ereignisraum vielfältiger Entscheidungen mit dem Gemeinschaftsraum des Lokals im Hauptgeschehen und mit den beiden herausgehobenen Szenen von besonderer Bedeutung im multiplen Ereigniskomplex: mit der trommelwirbel-kommentierten Aufzählung von Rüstungskosten in der *fünften Szene* und der musikalisch und rezitativ ausgestalteten Erwähnung von Konzerten und Dichtung in der *zwanzigsten Szene*.

[266] E. T.: Wer schafft, S. 117 f.

Das Ertönen des *Gongs* in der zentralen Boxkampfszene, das die versammelte Gemeinschaft funktional determiniert und einen Entscheidungsfindungs-Prozess einleitet, wird motivisch von der *Glocke* des Präsidenten der Abrüstungsvorbereitungskonferenz in der *dritten Szene* und der *Glocke* des Vorsitzenden der Aktionärsversammlung in der *dreizehnten Szene* aufgenommen. Der *Gong* in der *zweiten Szene* initiiert motivisch dieses Signal zur Ankündigung von Ereignissen (im multiplen Ereigniskomplex), dessen Beobachter der separierte Bürger (im Hauptgeschehen) ist, und der kurze Geigenklang der *zweiundzwanzigsten Szene* greift dieses Motiv abschließend auf, um den Beobachtungsvorgang zu beenden.

So erhält der Rezipient des Hörspiels aus den Vorgaben des Stücks symbolisch die Aufforderung zur eigenen Beobachtung und Entscheidungsfindung zwischen funktionaler und beziehungsbestimmter Handlungsmotivation.

Die *zehnte Szene* der Ankündigung des Boxkampfes durch den Bürger und *die zwölfte Szene* der Ankündigung der Aktionärsversammlung durch den Bürger sind – als direkte szenische Umgebung des Bedeutungszentrums – geräuschfrei gehalten, um die Relevanz der vielfältigen Auseinandersetzung (um den Boxkampf) in der *elften Szene* zu verstärken. Die *dreizehnte Szene*, in der die *Glocke* des Vorsitzenden die Aktionäre zur Ordnung ruft, weil deren Auseinandersetzung ebenfalls von Unruhe und Klatschgeräuschen begleitet wird, erweist sich damit als Inszenierung einer ähnlichen Wettkampfsituation. Inzwischen ist allerdings die in der *elften Szene* vom Publikum noch unterstellte finanzielle Manipulation bereits bestätigte Realität.

Weitere, sich von der Boxhandlung der *elften Szene* parallel entfernende Szenen rahmen das Bedeutungszentrum motivisch mehrfach ein. Die *neunte Szene* wird durch ihren geräuschreichen Raumwechsel aus der Hotelhalle, ferne *Jazzmusik* und *Gläser-Tellerklappern* mit der *fünfzehnten Szene* in Beziehung gesetzt. Dort werden mit der *Musik einer Gruppe Hofsänger*, *Geschirrklappern* und dem geräuschvollen Raumwechsel in die Wohnung die akustischen Motive der *neunten Szene* wieder aufgegriffen. Im Gegensatz zur isolierten Figurensituation des amerikanischen Filmstars jedoch, der zwischenmenschliche Ungleichheit, Werteverlust und kulturelle Aushöhlung durch die Vorherrschaft des Kapitals signalisiert, stellt das arbeitslose Paar eine gemeinschaftliche Figurensituation dar. Sie bildet einen Gegenentwurf von Redlichkeit und ethischer Wertebewahrung gegen einen gesellschaftsfeindlichen Egoismus.

Die *siebente Szene* des Zugunglücks in der Geräuschkulisse einer Menschenmenge lässt sich strukturell zur *siebzehnten Szene* mit der Witwe in der Geräuschkulisse einer Menschenmenge in Beziehung setzen. Dabei wird die Zerstörung zwischenmenschlicher

Beziehungen als Folge staatlicher Entscheidungen und die staatliche Verhinderung zwischenmenschlicher Hilfeleistung in der *siebenten Szene* dem hilflosen Versuch in der *siebzehnten Szene* gegenübergestellt, die sinnleerende isolierende Beziehungslosigkeit des Einzelnen durch materielle Selbsthilfe zu überwinden, die staatlich nicht unterbunden wird.

Mehrstimmiges Aufzählen von steigenden Rüstungskosten kontrastiert motivisch die *fünfte Szene* und die *neunzehnte Szene*, in der ein sich überlagerndes *Stimmengewirr* die sinkenden Preise für Genussmittel bekanntgibt. Leiten in *Kaffeehausmusik* übergehende *Trommelwirbel* aus der *fünften Szene* zum Gemeinschaftsraum des Lokals in der *sechsten Szene* über, so führt Musik der *Revellers oder eines Kunstpfeifers* in den isolierten Separée-Raum der *zwanzigsten Szene* ein.

Schließlich wird auch die Ursache-Wirkungs-Relation zwischen *dritter* und *einundzwanzigster Szene* erkennbar, die beide von Geräuschen einer Menschenmenge illustriert sind. In der *dritten Szene* geht es auf der Abrüstungsvorbereitungskonferenz um die existentiell und ethisch berechtigte internationale Vertretung gesellschaftlicher Interessen in einer funktionalen Struktur, die scheitert. Die in der *einundzwanzigsten Szene* vorgetragenen Inserate hingegen sind, als letztliche gesellschaftliche Konsequenz aus dieser Weichenstellung, ein divergentes Konglomerat rein kommerziell begründeter Privatinteressen.

Das Hörspiel *„Berlin – letzte Ausgabe!"* enthält also nicht nur zahlreiche geräusch- und figurenmotivische Szenen-Verknüpfungselemente, sondern schafft zugleich auch mit akustischen Mitteln eine starke hierarchisierende Verklammerung der Ereignisorte und des Figurenensembles im Gesamtgeschehen. Die motivische Strukturierung im Sinne der Kohärenz des Stücks kann also als ausgesprochen gelungen betrachtet werden. Das Hörspiel zeigt – 1930 ganz im Trend der Zeit liegend, von Besuchen des Autors in der Sowjetunion beeinflusst und von den Möglichkeiten des neuen Mediums Funk stimuliert – einen konstruktivistisch intendierten Aufbau mit entsprechend abstrakter dramatischer Sinnstiftung.

Diese Sinnstiftung kehrt die Bedeutung von Handlungsentscheidungen eines Individuums aus zwischenmenschlich-beziehungsbestimmten oder gesellschaftlich-funktionalen Gründen für die Gesamtgesellschaft heraus und inszeniert ein dramatisches Plädoyer für sozial verantwortliches Handeln, Solidarisierung, Gleichberechtigung und Enthierarchisierung der Gesellschaft.

3.2.10. Realisierung des Gattungsmodells durch die Darstellung im Stück

Die gattungsgemäße Wirkung des *Hörspiels* als Drama müsste allerdings gerade in diesem Falle von deutlichen, konkret motivierten Figurenentscheidungen gegenüber der nur sekundären akustischen Gestaltung entwickelt werden. Denn der zweigeteilte Geschehensverlauf eines ohnehin multiplen Ereigniskomplexes und eines Hauptgeschehens mit jeweils stark realitätssimulierender Geräuschkulisse hat eine so authentische Wirkung, dass er durch deutlich erkennbare Fiktionalisierungselemente aufgehoben werden müsste. Nur so könnte das Stückgeschehen von der Realität unterscheidbar gemacht und sein Charakter als literarische Fiktion mit einer über die bloße Stoffgruppierung hinausweisenden Sinnstiftung herausgekehrt werden. Tollers „Forderung nach dokumentarischer Echtheit"[267] als Gestaltungsziel jedoch steht der Erkennbarkeit einer solchen gattungsentsprechenden Sinnstiftung entgegen.

Das demonstrativste Fiktionalisierungselement des Stücks ist der sinnbildliche Titel *„Berlin – letzte Ausgabe!"*, durch den der allgemeine Geltungsanspruch des Gesamtgeschehens als gesellschaftlicher Alltag zu einem auf den Untergang der deutschen Hauptstadt beschränkten Stoff konkretisiert wird. Die im Stück fehlende ausdrückliche Festlegung auf eine bestimmte Zeit und einen Ort sowie die aufgereihten nationalen und internationalen Ereignisse unterwandern diese Konkretisierung jedoch wieder und reinstallieren den generellen Geltungsanspruch des Geschehens.

Der Modellcharakter des Hörspiels *„Berlin – letzte Ausgabe!"* als eines ausschließlich mit akustischen Mitteln arbeitenden Schauspiels ist durch die stark realitätssimulierende Stoffgestaltung so sehr gefährdet, dass die Gesamtdarstellung des Werks mit ihrer lediglich abstrakt-motivischen, außerdialogischen Konfliktexposition einen nonfiktionalen Charakter annimmt, den eines Rundfunkfeatures. Denn die im Hörspiel auftretenden zahlreichen Figuren inszenieren in den zahlreichen Situationen keinerlei individuellen Konflikt, den sie miteinander austragen würden. Es setzen sich keine gegnerischen Parteien auseinander. Selbst auf den *Gast* als einzig durchgehend geschehensbegleitende Figur werden keine individuellen Ansprüche gegenüber Vertretern des gemeinschaftlichen Zusammenlebens übertragen. Die achtundvierzig Stimmen sind lediglich Bestandteil eines abstrakten systemischen Problems, das nur unter Berücksichtigung der außerordentlich geringen – geschlechtlichen und/oder funktionalen – Figurenmerkmale überhaupt als homogener Widerspruch erkennbar wird, sich aber keinesfalls als tatsächlicher dramatischer Konflikt generiert.

[267] E. T.: Wer schafft, S. 117 f.

Die gattungsgemäß zu erwartende Einsicht in das Regelprinzip des Gemeinschaftsgefüges als neutrale dramatische Konfliktlösung wird vom *Gast* zwar geleistet, aber er hat sie nicht etwa durch motivierte dialogische Auseinandersetzungen mit einem gegnerischen Widerpart gewonnen. Und er bestätigt damit auch keineswegs die ‚Vernünftigkeit' der Gesellschaftsordnung, sondern er fügt sich ihr achselzuckend und stärkt damit lediglich die von ihm nie kritisierte gesellschaftliche Ungerechtigkeit, durch die sich die Existenz der Bevölkerung als willkürlich gefährdet erweist.

Diese Verweigerung einer stückimmanenten Lösung für das aufgeworfene abstrakt-systemische Problem mit generellem Geltungsanspruch entspricht vollkommen der von Bertolt Brecht für das *epische Theater* entworfenen Darstellungsabsicht, „die gesellschaftlichen Prozesse in ihren kausalen Zusammenhängen" vorzuführen, um „dem Zuschauer eine fruchtbare Kritik vom gesellschaftlichen Standpunkt zu ermöglichen".[268] Es kann jedoch vom Rezipienten von einem so authentischen Geschehen kaum die Aufforderung abgeleitet werden, aus dem Hörspiel Motivation für das eigene gesellschaftliche Handeln zu gewinnen.

Entsprechend ist das Hörspiel *„Berlin – letzte Ausgabe!"* von der Literaturwissenschaft bisher auch nur als marginale nonfiktional zeitbezogene Nachrichten-Darstellung betrachtet worden: „Toller lieferte ein Zeitbild der Reichshauptstadt Berlin während der Weltwirtschaftskrise, als sich die sogenannte Machtübernahme bereits abzeichnete. Aus Schlagzeilen, Kurzmeldungen und Anzeigen ließ er einen Zeitungsleser in einem Berliner Café Rundfunkszenen gestalten."[269] So „kommentierte es die eklatante Orientierungslosigkeit der öffentlichen Meinung an Hand eines Panoramas der Sensationsmeldungen aus dem fingierten Boulevardblatt *Berlin*. [...] Triefende Berichte über ein blutiges Zugunglück, über den Besuch einer populären amerikanischen Filmdiva und rasende Reportagen über einen Boxkampf wechselten sich ab mit wirtschaftspolitisch ersten Fragen wie solchen über die Gründe der gescheiterten Genfer Abrüstungskonferenz, der steigenden Arbeitslosenzahlen, Häuserausweisungen und der drohenden Auflösung des Reichstags. Dieses Potpourri des Exotischen und Nebensächlichen, Trivialen und Bedrohlichen montierte Tollers Hörspiel an Hand von allerlei Geräusch- und Stimmenkulissen zu einer bedenklichen Prognose für den gefährlichen Bankrott der deutschen Republik nach 1930."[270]

Von Ernst Tollers Plädoyer für sozial verantwortliches Handeln, Solidarisierung, Gleichberechtigung und Enthierarchisierung der Gesellschaft als gattungsentsprechender

[268] Brecht 1993, S. 99
[269] Würffel 1982, S. 21
[270] Lixl 1986, S. 206 f.

Sinnstiftung eines akustisch und figurenmotivisch komplex strukturierten Hördramas kommt in der Rezeption nichts weiter an als eine „Repräsentativfigur der allgemeinen Indifferenz und Sensationslüsternheit“,[271] die die Darstellung auf einen „dramatisch gelungenen Gedanken“[272] reduziert: „On a purely thematic level it is certainly true that the play offers little that is new“,[273] „Tollers Hörspiel *Berlin – letzte Ausgabe!* verwendet Montagetechniken und besteht aus einer Folge von kurzen, lose verbundenen Szenen, die Schlagzeilen einer Zeitung szenisch umsetzen.“[274]

[271] Lixl 1986, S. 207
[272] Lixl 1986, S. 206
[273] Lamb 1984, S. 112
[274] Dove 1993, S. 212

3.3. Wunder in Amerika (1931 gemeinsam mit Hermann Kesten)

Grundlage dieser Untersuchung ist die Ausgabe: Ernst Toller und Hermann Kesten: *Wunder in Amerika*. Schauspiel in fünf Akten. Unverkäufliches Manuskript. Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs GmbH Berlin 1931.

3.3.1. Thema und Darstellungsabsicht

Ernst Toller versuchte, in dem Zeitstück *„Berlin – letzte Ausgabe!"* (1930) sein gesellschaftspolitisches Thema durch die akustische und figurenmotivische Verknüpfung sinnfälliger Ereignisse eines komplexen gesellschaftlichen Prozesses als Darstellungsgegenstand eines Hörspiels adäquat aufzuarbeiten. Das Radiostück stellt die Degeneration bisher verbindlicher ethischer und kultureller Werte der sozialen Gesellschaft in Konsequenz bürgerlicher Selbstisolation und der deshalb möglichen ungebremsten gesellschaftlichen Machtausweitung des Kapitals dar.

Die Folgen dessen – materieller Fetischismus, funktionsentbundenes Konkurrenzverhalten und willkürliche Hierarchisierung als Grundwerte einer neuen, kapitaldominierten Gesellschaft – sind das Thema von Ernst Tollers und Hermann Kestens Theaterstück *Wunder in Amerika*, gegen die in diesem Schauspiel als neuer Wert die Ideale einer geistigen Gemeinschaft gestellt wird.

Das aktuelle Zeitbild des Radiostücks *„Berlin – letzte Ausgabe!"* hatte zwar die gesellschaftlichen Missstände glaubwürdig aufzeigen können, aber keine erkennbare fiktionale Konfliktlösung geboten. Dem Hörer wurde lediglich eine abstrakte Möglichkeit eröffnet, sich mit den komplexen Verhältnissen seiner gesellschaftlichen Existenz auseinanderzusetzen, wie es Bertolt Brechts Idee vom *epischen Theater* entspricht. Damit erweist sich aber die Darstellung des Hörspiels als nonfiktional episierend. Sie betrifft lediglich die Bestimmtheit menschlicher Existenz durch die Umwelt, die den Wert des Einzelnen nach seiner gesellschaftsstrukturellen Position bemisst.

Diese Beschränkung auf ein abstrakt-systemisches Problem wird mit der bühnengerechten Dramenform des Stücks *Wunder in Amerika* aufgehoben. Die Auseinandersetzung des Einzelnen mit seiner gesellschaftlichen Organisationsform als Konflikt der Behauptung seiner individuellen Werte (geistige Ideale) gegenüber den überindividuellen Werten der Gemeinschaft (Kommerzialisierung) gewinnt Präferenz vor der sekundären außersprachlichen Gestalt. Es steht eine konkret erkennbare Konfliktlösung zu erwarten, die in dialogischer Auseinandersetzung zwischen individualisierten Opponenten durch motivierte Figurenentscheidungen gewonnen werden kann.

3.3.2. Stoff und Gestaltung

Der Stoff, den der Titel des Schauspiels *Wunder in Amerika* übermittelt, ist fiktiv und real zugleich. Der Name des tatsächlich existierenden Kontinents *Amerika* lässt die USA als gemeinten Handlungsort erwarten. Der Begriff *Wunder* wiederum verweist auf ein irrationales Ereignis religiöser Erkenntnis und/oder Erlösung. Die Verknüpfung beider Begriffe im Titel lässt also ein Ereignis religiöser Erkenntnis und/oder Erlösung in der realen amerikanischen Welt erwarten.

Im Hörspiel *„Berlin – letzte Ausgabe!"* hatte die existentielle Bedrohung der sozialen Gemeinschaft durch das dominierende Kapital beim Bürger keine weitere Reaktion hervorgerufen als eine zunehmende Entsolidarisierung und Selbstisolation. Im Schauspiel *Wunder in Amerika* werden diesem Status die geistigen Werte einer christlichen Gemeinschaft entgegengestellt. Ernst Toller hatte dieses Phänomen bei seinem Besuch in den USA erlebt und in seiner Reisebilder- und Redensammlung *Quer durch* beschrieben. Hermann Kesten kannte es aus Stefan Zweigs Darstellung in dem Essayband *Die Heilung durch den Geist.*[275]

Obwohl christliche Ideale prinzipiell für ethische Werte der Gesellschaft stehen, sind sie durch ihre unkritische Systemkonformität relativ leicht kommerziell zu unterwandern. „Der Glorienschein um Aimee wächst", berichtete Toller über die Gründerinnen einer der zahlreichen amerikanischen Glaubensgemeinschaften: „Er trübt sich auch nicht, als Widersacher entdecken, daß sie auf der Bank ein wohlgespicktes Privatkonto besitzt. Dieses Geld, so sagen ihre Feinde, habe sie dem Fonds entnommen, der von den Spenden der Gläubigen geschaffen, für wohltätige Zwecke bestimmt sei. Auch dieser Schlag fällt ins Wasser. Ein Dutzend Anhänger erklären, sie haben ihr das Geld gegeben für böse Tage. Aimee bleibt unbesiegbar. Jeden Tag predigt sie in der Kirche. Zweimal besuchte ich sie in der Kirche, einmal hörte ich sie am Radio sprechen. Meine Herren Regisseure, wallfahrten Sie zu Aimee und lernen Sie bei ihr inszenieren. Ich habe nirgends großartigeren Spektakel gesehen."[276]

Christliche Glaubensgemeinschaften genossen in den USA vor allem deswegen einen solchen Zulauf, weil sie dem sinnleeren und stumpfen Arbeitsleben der Menschen einen neuen Sinn zu verleihen versprachen: „Für die Armen im Geiste bedeuten die

[275] Zweig 1931, S. 147-318
[276] E. T.: Aimee, S. 47 ff.

Erbauungsandachten mit Musik und Schauspielen eine Abwechslung in der grauenhaften Monotonie amerikanischen Alltags und Sonntags."[277]

In dem Band *Die Heilung durch den Geist* fanden Toller und Kesten Erläuterungen zur Popularität der *Kirche der Christlichen Wissenschaft*, die ihnen als Gestaltungsvorlage für ihr Schauspiel dienen sollte. „Christian Science ist jedermann geistig sofort eingängig", erklärte Stefan Zweig, „sie fordert weder Bildung noch Intelligenz noch irgendwelche menschlich-persönliche Gereiftheit: dank dieser Grobschlächtigkeit wird sie von vornherein breiten Massen zugänglich, eine Everyman-Philosophie. Dazu kommt noch ein zweiter, psychologisch wichtiger Faktor: die Lehre der Mary Baker Eddy verlangt nicht das geringste Opfer an persönlicher Bequemlichkeit von ihrem Anhänger. Und – jeder Tag bezeugt uns diese Binsenwahrheit – je geringere moralische und materielle Anforderungen ein Glauben, eine Partei, eine Religion an ein Individuum stellt, umso weiteren Kreisen wird sie willkommen sein. Christian Scientist zu werden, ist in keinem Bezug opfervoll, sondern ein ganz unverpflichtender, gar nicht belastender Entschluß. [...] Drittens aber – last not least –: schaltet die Christian Science durch ihre kluge Neutralität einerseits jeden Zusammenstoß mit Staat und Gesellschaft aus, so zieht sie andererseits auch stärksten Zufluß aus den lebendigen Quellen des Christentums."[278]

Folgende Sachverhalte müssen die Autoren zur dramatischen Umsetzung gerade der Biographie der *Mary Baker Eddy* motiviert haben: die geistig-kulturelle Anspruchslosigkeit ihrer Anhängerschaft, deren Fixierung auf prestigeträchtige Äußerlichkeiten, das Fehlen einer prinzipiellen sozialen und humanitären Orientierung ihrer Gemeinschaft und daraus zwangsläufig sich ergebend die materielle Manipulierbarkeit ihrer Lehre.

Trotz Tollers und Kestens Verzicht auf die Genrebestimmung *historisches Schauspiel* lässt die Verwendung der Biographie der historischen Person *Mary Baker Eddy* die Gestaltung eines geschichtlich überlieferten Geschehens erwarten, dessen wesentliche überindividuelle und überzeitliche Bedeutung sich durch die Überlieferung bereits erwiesen hat und dessen besonderen Wert für die Gegenwart die Autoren nun nach ihrer Intention in der dramatischen Gestaltung herausstellen.

Wenn die Konzeption des Dramas als traditionelles *Schauspiel* die friedliche Einsicht der Stück-Protagonisten in die Notwendigkeit ihres gesellschaftsstrukturellen Platzes als dramatische Konfliktlösung vorsieht, dann lässt *Wunder in Amerika* das Leben für geistige Ideale in der kapitalgesteuerten, realen amerikanischen Gesellschaft als jenes irrationale

[277] E. T.: Jazz, S. 54
[278] Zweig 1931, S. 240 f.

Erkenntnis- und Erlösungs-Ereignis erwarten, dessen Ansprüche im Ergebnis der Konfliktlösung aufgegeben werden müssen.

Und der besondere Wert für die Gegenwart, den die Autoren mit ihrer Dramatisierung eines realen Lebenswerks herausstellen wollen, ist eine systembezogene Begründung für den befremdlich großen Erfolg christlicher Glaubensansprüche bei ihrer Vermarktung in kommerzialisierten Religionsgemeinschaften.

3.3.3. Zeitliche und örtliche Festlegung des Stoffs als Authentizitätsindikator

Die zeitliche und örtliche Zuordnung des irrationalen Geschehens in den USA wird mit der Zeitangabe *zwischen 1865 und 1910* auf einen großen Geschehensabschnitt von 45 Jahren, also den großen Teil einer menschlichen Biographie, angelegt. Die reale, aber unbestimmte Ortsangabe *Amerika* aus dem Titel wiederholt sich und wird nicht konkretisiert. Die Fixierung des Stoffs äquivalent zu den tatsächlichen Lebensdaten der *Mary Baker Eddy* verleiht dem Geschehen einen hohen Authentizitätsanspruch, der das Potential enthält, ‚historische Wahrheit' abzubilden.

3.3.4. Strukturelle Gliederung des Stoffs als Kausalitätsindikator

Das vom Stoff her authentisch angelegte irrationale Geschehen in den USA wird kausal in *fünf Akte* gegliedert. Davon bilden der *erste*, der *dritte* und der *fünfte* mit einem geringeren Textumfang den Rahmen um den Mittelteil des *zweiten* und *vierten Akts*. Sie stellen episch Bedeutungsschwerpunkte mit jeweils ungefähr dem doppelten Textumfang dar. *Erster* und *fünfter Akt* werden durch ihre Kürze als geschehenseinleitendes Vorspiel und geschehensabschließendes Nachspiel markiert, der *dritte Akt* als dramatischer Höhepunkt. Der *zweite* und der *fünfte Akt* sind in jeweils zwei kürzere Szenen unterteilt. Der *vierte Akt*, als der Bestandteil des Mittelteils mit dem größten Textumfang, bildet einen besonderen Geschehensschwerpunkt, da er eine dreigliedrige Binnenstruktur aufweist von zwei kürzeren umschließenden Szenen und einer längeren mittleren. In der Geschehensabfolge sind also klare Ursache-Wirkungs-Relationen vorgegeben.

3.3.5. Zeitlich-räumliche Fixierung der Szenen als Kontinuitätsindikator

Die kausal verknüpften, durch ihren Umfang bedeutungsunterschiedenen, historisch realen Ereignisse eines irrationalen Geschehens in den USA sind nun in jedem Akt zu einer fortgeschrittenen Zeit angesiedelt und werden örtlich konkretisiert:

Erster Akt:	*Um 1865.*	*Portland*
Erste Szene des zweiten Akts:	*Um 1875.*	*Lynn*
Zweite Szene des zweiten Akts:		*Lynn*
Dritter Akt:	*Jahre später.*	*Lynn*
Erste Szene des vierten Akts:	*Jahre später.*	*Boston*
Zweite Szene des vierten Akts:		*Boston*
Dritte Szene des vierten Akts:		*Boston*
Erste Szene des fünften Akts:	*Jahre später.*	*Süd-Dakota*
Zweite Szene des fünften Akts:		*Chestnut Hill*

Es zeigt sich, dass die lokalen Festlegungen in den Szenen die von den Autoren vorgegebene allgemeine geographische Angabe *Amerika* auf fünf verschiedene Handlungsorte in den USA konkretisieren und den großen Zeitraum von 45 Jahren in fünf teils von der Aktvorgabe abweichende Abschnitte untergliedern. Zwei von ihnen sind konkret datiert, zwei nur abstrakt, und einer ist zeitlich gar nicht eingeordnet. Der erste Abschnitt spielt *Um 1865 in Portland* im *ersten Akt*. Der zweite Abschnitt spielt *Um 1875 in Lynn* im *zweiten Akt* und *Jahre später in Lynn* im *dritten Akt*. Der dritte Abschnitt spielt *Jahre später in Boston* im *vierten Akt*. Der vierte Abschnitt spielt *Jahre später in Süd-Dakota* in der ersten Szene des *fünften Akts* und der fünfte Abschnitt in *Chestnut Hill* in der zweiten Szene des *fünften Akts*.

Die Angaben haben zwar einen historisch konkretisierenden Charakter, sind aber für die Darstellung abstrakt. Sie untergliedern den Geschehensverlauf in Lebensabschnitte, die sich vom *ersten* zum *zweiten Akt* noch genau datiert um zehn Jahre unterscheiden, danach nur noch abstrakt um *Jahre* verlagert werden. Das eingangs angegebene Datum *1910* wird nicht wieder aufgegriffen.

Die prädisponierte Kürze des Dramenanfangs und des Dramenendes im Zusammenhang mit ihrer lokalen Unterscheidung von den drei Binnenakten bestätigen das vom Textumfang vorgegebene geschehenseröffnende Vorspiel im *ersten Akt* und geschehensabschließende Nachspiel im *fünften Akt*. Daraus ergibt sich im Binnengeschehen eine gleichgewichtige Ortsverteilung von drei Szenen in *Lynn* und drei Szenen in *Boston*.

Die sekundäre zeitlich-räumliche Fixierung der szenischen Ereignisse sichert die Kontinuität des Gesamtgeschehens über die Akt- und Szenengrenzen hinweg, weil zeitliche oder räumliche Verknüpfungen eine kohärente abstrakte Disposition mit folgender symmetrischer dramatischer Gliederung vorgeben: Vorspiel im *ersten Akt*, Binnenhandlung zwischen *zweitem* und *viertem Akt* mit dramatischem Höhepunkt im *dritten Akt* sowie Nachspiel im *fünften Akt*.

3.3.6. Außersprachliche Gestaltungsmittel von Illusion

Der kausal verknüpfte, dramatisch gegliederte Verlauf des irrationalen Geschehens in den USA erhält am Beginn jeder Szene vom dramatischen Nebentext nähere Beschreibungen der Ereignisräume:

Erster Akt: *Ein Hotelzimmer, nach hinten durch eine Schiebetür abgeschlossen. Diese Tür führt in ein zweites Zimmer, das Ordinationszimmer Quimbys. Im Vorderzimmer nur einige Bänke und Stühle. Vom Ordinationszimmer sind später nur sichtbar ein großer Lehnstuhl und gegenüber ein Schemel für die Kranken*

Erste Szene des zweiten Akts: *Ordinationszimmer von Richard Kennedy mit Tür im Hintergrund*

Zweite Szene des zweiten Akts: *Zimmer im Haus Marys*

Dritter Akt: *Das Arbeitszimmer Marys. Eine Tür im Hintergrund führt ins Krankenzimmer Eddys*

Erste Szene des vierten Akts: *Das Haus Marys. Ein großer Saal, der fünf durch niedere Barrieren getrennte Büro-Abteilungen hat. An jeder Barriere ein Schild. Inschrift der Schilder (1. Schild: Privatsekretariat der Mutter Mary, 2. Schild: Heiler, 3. Schild: Presse, Verlag, Propaganda, 4. Schild: Kasse und Kirche, 5. Schild: Unterricht und Organisation). Im Hintergrund, erhöht, ein Schreibtisch und ein Betpult, auf dem ein Kruzifix steht*

Zweite Szene des vierten Akts: *Schlafzimmer Marys*

Dritte Szene des vierten Akts: *Die Bühne ist dreigeteilt. Vorne: Straße vor der Mutterkirche der christlichen Wissenschaft in Boston. Dahinter öffnet sich später: Ein Raum in der Kirche, genannt das Zimmer der Mutter Mary. Zwei große Fenster, auf denen in Gipsmalerei die lesende und die predigende Mary Baker-Eddy sichtbar ist. Hinter diesem Raum öffnet sich später: Der große Kirchenraum mit der Kanzel im Hintergrund*

Abfolge: Straße, Zimmer der Mutter Mary, Kirche, Zimmer der Mutter Mary, Straße vor der Kirche

Erste Szene des fünften Akts: *Wohnzimmer im Blockhaus des George Glover in Süd-Dakota*

Zweite Szene des fünften Akts: *Zimmer im Landhaus Marys in Chestnut Hill. Im Hintergrund führt links eine kleine Treppe zu einer Türe, die durch eine Portiere verhängt ist. Rechts sieht man durch eine Glastür einen Balkon, davor eine Parkwiese*

Hier erweist sich, dass mit den sekundären Raumbeschreibungen in den Szenen die von den Autoren behauptete örtliche Äquivalenz zur historischen Überlieferung zwar aufgegriffen, aber mit der Verlegung des Geschehens in Innenräume weiter fiktionalisiert wird. Denn ungeachtet ihrer geographischen Lokalisierung werden die Räume im Nebentext konkret ausgestaltet.

Es entstehen in vier der fünf Akte tiefengestaffelte Raumbilder mit Interaktionsräumen zwischen Bühnenvordergrund und Bühnenhintergrund. Dadurch ergibt sich eine spezifische eigene Bildsprache. Im *ersten Akt*, dem Vorspiel, stehen im Vordergrund (*Vorderzimmer*) des öffentlichen Raums (*Hotel*) die Bedürftigen und im Hintergrund (*Ordinationszimmer Quimbys*) der Helfer. In der *ersten Szene* des *zweiten Akts* steht im Vordergrund des privaten Raums (*Ordinationszimmer von Richard Kennedy*) der Helfer und im Hintergrund (*Tür im Hintergrund*) *Mary*. Die *zweite Szene* zeigt *Mary* im privaten Raum (*Zimmer im Haus Marys*).

Im *dritten Akt* steht im Vordergrund des privaten Raums (*Arbeitszimmer Marys*) *Mary* als Vertreterin ihrer Lehre und im Hintergrund (*Krankenzimmer Eddys*) der Bedürftige.

In der *ersten Szene* des *vierten Akts* steht im Vordergrund des öffentlichen Raums (*großer Saal, der fünf durch niedrige Barrieren getrennte Büroabteilungen hat*) die in ihrer Bedeutung hervorgehobene Organisation und im Hintergrund die in ihrer Bedeutung zurückgedrängte Lehre (*ein Schreibtisch und ein Betpult*). Die *zweite Szene* des *vierten Akts* zeigt *Mary* als Bedürftige im privaten Raum (*Schlafzimmer Marys*). In der *dritten Szene* des *vierten Akts* steht im Vordergrund des öffentlichen Raums (*Straße vor der Mutterkirche*) die von der Organisation durchsetzte Außenwelt, in der Bildmitte (*Zimmer der Mutter Mary*) *Mary* als Helferin und im Hintergrund (*großer Kirchenraum*) die in ihrer Bedeutung zurückgedrängte Lehre.

In der *ersten Szene* des *fünften Akts* ist ein nicht von der Organisation affizierter privater Raum zu sehen (*Wohnzimmer im Blockhaus des George Glover*). Die *zweite Szene* des *fünften Akts* zeigt im Vordergrund den völlig von der Organisation beherrschten privaten Raum mit *Mary* als Bedürftiger (*Zimmer im Landhaus Marys*) und im Hintergrund Türen zur Außenwelt.

Die vom Stoff als irrationales Geschehen in den USA mit einem dramatischen Höhepunkt in *Marys* Arbeitszimmer im *dritten Akt* prädisponierte fiktionale Darstellung wird von den raumillustrierenden Beschreibungen konkretisiert und enthält neben der Gliederung in Lebensabschnitte Räume der Öffentlichkeit und der Privatheit.

In der *zweiten Szene* des *fünften Akts* werden einmalig stimmungsuntermalende Geräusche eingesetzt (*ferner Gesang*, der näher kommt und *verstummt*, *Jubelrufe von draußen* und schließlich *Stille*), die das fiktive Stoffelement des Wunders unterstützen und dem Dramenschluss zusätzliche Bedeutung verleihen.

3.3.7. Merkmalpotential der Figuren als Grundlage des dramatischen Konflikts

Die Autoren legen dem kausal gegliederten und räumlich bildmotivisch strukturierten irrationalen Geschehen in den USA ein umfangreiches Figurenensemble von fünfundzwanzig *Personen* zugrunde. Die amerikanischen Personennamen sind zum größeren Teil historisch, zum kleineren Teil erfunden. Die konkrete Bezeichnung im Personenregister verleiht den Figuren kaum vergleichbare Merkmale. Einzig *Marys* elf Schüler werden als solche kenntlich: *Mabel Smith, Asa Gilbert Eddy, Richard Kennedy, Daniel H. Spoffort, Dr. E. J. Foster, Sara Bagley, Miranda Rice, Asa T.N. Macdonald, [George W.] Barry, [George] Tutler, [S.P.] Bancroft*. Darüber hinaus werden Figuren familiär verbunden: *Mary Baker Eddy*, *Asa Gilbert Eddy, George Glover* als *Marys Sohn aus erster Ehe* und *Anna, seine Frau*. Einer Reihe von Figuren sind Berufe zugeordnet: *Quimby, ein Magnetiseur; John Oxford, Untersuchungsrichter; Dr. Rufus Noyes, Arzt; Brown, Reporter; William Money, ein Bankier* (und *seine Frau*); *Portier; Pamela Sargent, Marys Sekretärin; fünf Sekretäre, drei Journalisten, drei Arbeiter, fünf Zeitungsjungen, zwei Polizisten*. Drei Figuren bleiben nicht näher gekennzeichnete Privatpersonen: *Schumacher, Frau Black, Fräulein White*. Darüber hinaus sind Statisten: *zwei Frauen, Kirchgänger, Leser, Patienten, Kellner* und *Kinder*.

Die wenig gekennzeichneten Figuren bilden drei dramatische Typengruppen mit Handlungsoptionen aus anhängerschaftlichen, familiären oder beruflichen Gründen. Aus ihren Figurenmerkmalen und der Raumteilung in Privat und Öffentlich wird gattungsentsprechend ein Widerspruch zwischen der Hauptfigur *Mary Baker Eddy* mit ihrer Familie und der Schülerschaft / den Berufsausübenden vorgegeben. Dieser Konflikt muss in der dialogischen Figurenauseinandersetzung durch motivierte Handlungsentscheidungen einer dramatischen Lösung zugeführt werden.

Das irrationale Geschehen in den USA mit der realitätsadäquaten Ort-Zeit-Festlegung und der kausalen Aktstruktur wird von den Figuren weiter authentisiert, die als Schüler, Familienangehörige und Berufsausübende in den einzelnen Lebensabschnitten der *Mary Baker Eddy* auftauchen müssen. Das fiktive Element des Wunders wird von der Figur des *Magnetiseurs Quimby* aufgenommen, betont die Bedeutung des Vorspiels im *ersten*

Akt und verknüpft es mit dem Nachspiel in der *zweiten Szene* des *fünften Akts*, in dem das Wunder-Motiv durch Geräusche aufgerufen wird.

3.3.8. Szenisches Geschehen als Entwicklung des dramatischen Konflikts

Die Figurentypen mit den Merkmalen von *Marys* Schülerschaft, Familienzugehörigkeit oder Berufsausübung treffen nun in einzelnen Szenen in verschiedenen Konstellationen aufeinander, um mit Handlungsentscheidungen aus anhängerschaftlichen, familiären oder beruflichen Gründen den dramatischen Konflikt zwischen privatem und öffentlichem Raum zu entfalten und zu lösen.

Konsequent benutzen die Autoren in diesem Stück das Motiv körperlicher Behinderung als Sinnbild für die menschlichen Einschränkungen, denen die Figuren durch ihren materiellen Status in der kommerzialisierten Gesellschaft unterworfen sind. Bereits in der *siebzehnten Szene* seines Hörspiels *„Berlin – letzte Ausgabe!"* hatte Ernst Toller die vom System verursachte seelische Verkrüppelung einer Figur symbolisch als körperliche Schädigung dargestellt.

- Im *ersten Akt* findet das im Titel angekündigte und von der Figurenbenennung *Magnetiseur* bestärkte Ereignis eines Heilungs-*Wunders* an *Mary Baker* statt und bestätigt damit den strukturell vorgegebenen Charakter des Aktes als Vorspiel.

  Situation: In einem Gesellschaftssystem, dessen Grundlage die uneingeschränkte Kommerzialisierung und damit verbunden die Individualisierung der Ungleichheit ist (*Frau Black, Fräulein White*), leiden die weniger erfolgreichen Menschen symbolisch an ihrer verinnerlichten Minderwertigkeit (*Geschwür*, *Bettlägerigkeit*, *Migräne*, *Bettnässen*). Ein Heiler, *Quimby*, kann durch geistige Beeinflussung diese psychosomatischen Erkrankungen behandeln. Durch die persönliche Zuwendung, die er den Patienten zeigt, suggeriert er diesen menschlichen Eigenwert und individuelles Vermögen. So befähigt *Quimby* diese Menschen zum ‚Weiterkämpfen' und kuriert ihre körperlichen Beeinträchtigungen.

  Dem Leiden im System Erfolgreicher ist allerdings so nicht beizukommen. Der Patient *Schumacher* krankt symbolisch an der ausschließlichen Bedeutung des Geldes, mit dem er alle Leistungen erkaufen kann, das aber die Sinnleere seiner Existenz nicht zu füllen vermag. So zeigt sich *Schumacher* grundsätzlich allem gegenüber mißtrauisch und glaubt weder

an körperliche noch an geistige Heilung. Sein allgemeiner Skeptizismus bereitet dramaturgisch den Effekt des *Wunders* vor.

Die nervenkranke, gelähmte, völlig mittellose *Mary Baker* droht an der Wertlosigkeit ihres Lebens zugrunde zu gehen, das darüber hinaus mit einem materiell unterprivilegierten Status verbunden ist. Umso anfälliger ist sie für die Suggestionsmethode *Quimbys*, die ihre seelische Existenzkrise und damit ihr körperliches Leiden überwindet. *Mary* entdeckt, dass glaubensgeleitete Willenskraft der Schlüssel ist, dem Leben unabhängig vom gesellschaftlichen Status einen Sinn zu verleihen und Erfolg zu haben.

Die Qualität dieses vermeintlichen *Wunders* wird von der offenbaren Begrenztheit der Heiler-Fähigkeiten und dem damit verbundenen materiellen Interesse des Heilers selbst profaniert und infrage gestellt. Der *erste Akt* gewinnt so prologischen Charakter, indem die Autoren die Darstellungsabsicht ihres Dramas, ihre Vorstellungen vom Verhältnis zwischen den individuellen Bedürfnissen des Einzelnen und den Prinzipien der Gesellschaftsordnung als Verständnisgrundlage für das Folgegeschehen formulieren. Ein physisch manifester Erfolg glaubensgeleiteter Willenskraft unabhängig von den gesellschaftlichen Grundlagen, wie ihn *Mary* erfahren zu haben meint, ist nur als wundersames Erlösungserlebnis erfahrbar.

- In der *ersten Szene* des *zweiten Akts* propagiert *Mary* die Überwindbarkeit physischer und materieller Einschränkungen durch glaubensgeleitete Willenskraft. Ihre Lehre unterscheidet sich von der Quimbys, weil für den Heiler der Aspekt des physischen Kurierens psychosomatischer Leiden im Vordergrund steht. Für *Mary* hingegen ist die Beseitigung körperlicher Leidenssymptome lediglich ein Beweis für die geistige Überwindbarkeit systembedingter Behinderungen und Hindernisse.

  Situation: *Mary* arbeitet an einer eigenen Lehre, nach der materielle und körperliche Bedürfnisse, Krankheit und Alter durch weltabgewandte, gottzugewandte Vergeistigung für den Menschen ihre Bedeutung verlieren und so überwindbar sind.

  Ihr Schüler *Kennedy* stellt *Marys* Redlichkeit in Frage, da sie ihn nicht nur finanziell gehörig abschöpft, sondern auch deutliche Zeichen charakterlicher Unzulänglichkeit erkennen lässt, die dem idealistischen Wesen ihrer Lehre

offensichtlich nicht entsprechen (Kaltherzigkeit, Geiz, Eitelkeit, Begierde, Verlogenheit). *Kennedy* will keine obskure Heilslehre verkünden, sondern als Heiler finanziellen Erfolg haben, und kündigt *Mary* wegen ihrer verstiegenen Vorstellungen und ihrer Zudringlichkeit die Vertragspartnerschaft.

Mary jedoch will sich mit ihrer Idee gar nicht dem kommerziellen Funktionsprinzip der Gesellschaft unterwerfen, für eine erbrachte Leistung entlohnt zu werden. Sie hat am eigenen Beispiel entdeckt, wie man ein Grunddefizit der kommerzgesteuerten Gesellschaft bekämpfen kann, jene lähmende Sinnleere und gefühlsvernichtende Bedeutungslosigkeit, der die Menschen im Streben nach äußerlichem Erfolg ausgesetzt und oft genug nicht gewachsen sind. *Mary* setzt diesem auszehrenden Bemühen das einfache Prinzip glaubensgeleiteter Willenskraft entgegen, mit der man sich von gesellschaftlichem Erfolgsdruck unabhängig machen und dem Leben ideell Bedeutung verleihen kann.

Sie sieht sich damit als Entdeckerin einer Quimby oder auch sie selbst weit überragenden Idee, deren Größe auf sie als Verkünderin zurückwirkt und ihr unabhängig von allen persönlichen Charakterschwächen und von kommerziellem Gewinn einen Status der Einzigartigkeit verleiht. Daraus erklären sich ihre eitle Überspanntheit, ihr selbstverständliches Anspruchsdenken und schließlich die Idee einer eigenen Kirche.

- In der *zweiten Szene* des *zweiten Akts* versucht *Mary*, alle ihre Schüler vom bloßen physischen Behandeln auf das Heilverkünden umzustellen. Heilen weiter und kommerziell zu betreiben, hat für sie nur den Zweck, ihre Klientel zu erreichen und durch den erlebbaren Heilungserfolg die Richtigkeit ihrer Lehre von der Überwindbarkeit physischer und materieller Beschränkung zu offenbaren.

  Situation: Ehrgeizige Menschen, die in der leistungsorientierten Kommerzgesellschaft Erfolg haben wollen, sind von *Marys* Idee, sich vom gesellschaftlichen Status unabhängig zu machen, nicht zu überzeugen. So zeigt *Spoffort* – wie *Kennedy* in der *ersten Szene* des *zweiten Akts* – nur Interesse daran, als Heiler finanziell erfolgreich zu sein, ohne sich einer Glaubenslehre unterwerfen zu wollen. Deshalb wählt *Mary* den ärmsten ihrer Schüler *Gilbert Eddy*, den mit dem schlichtesten Gemüt, zum Partner und bindet ihn nicht mehr vertraglich als Heiler an sich, sondern als Ehemann lebenslang. Der unzulängliche *Gilbert Eddy* hat – wie *Mary* zuvor selbst – durch die

geistige Heilung ein sinnerfülltes Leben gewonnen und ist nun ebenso stark wie *Mary* von der geistigen Wirkkraft ihrer Lehre überzeugt.

Von der Größe der Idee besessen, durch geistige Willenskraft physische und materielle Zwänge überwinden zu können, fühlt sich *Mary* an keinerlei Regeln mehr gebunden. In ihrer Eigenschaft als Prophetin der Idee betrachtet sie einzig ihre Forderungen als gültiges Gesetz.

- Im *dritten Akt*, dem dramatischen Höhepunkt, stellt *Mary* ihre Lehre und sich selbst außerhalb jeden gesellschaftlichen Maßstabs. Sie ist überzeugt davon, mit einem auf sein Wesen zurückgeführten christlichen Glauben den Erfolgsdruck der Gesellschaft außer Kraft setzen zu können. Da dies aber damit verbunden ist, Wahrheiten zu verzerren, misslingt es.

  Situation: Um den Einfluss ihrer Lehre zu vergrößern, lässt *Mary* zu, dass ihr als deren Schöpferin neben großen Heilerfolgen auch idealisierende Eigenschaften zugeschrieben werden. *Marys* Herkunft aus armen Verhältnissen, Bescheidenheit, Barmherzigkeit, Keuschheit und Jugendlichkeit gelten als Beweise für die Richtigkeit ihrer Lehre der Überwindbarkeit materieller und physischer Benachteiligungen. Für *Mary* selbst jedoch sind diese Attribute nur Hilfsmittel innerhalb eines kommerziellen Erfolgssystems, um ihre Lehre wahrnehmbar zu machen und durchsetzen zu können. Denn eigentlich bedarf nach ihrer Überzeugung ein kontemplatives Leben im Geistigen überhaupt keiner äußerlichen Erfolgsanreize.

  Nach ihrer Lehre verfälscht die Verherrlichung von Tugenden den christlichen Heilsgedanken genauso wie religiöse Lohnversprechen oder Strafandrohungen. Tugendhaftigkeit, meint sie, sei für ein glaubensbestimmtes Leben ebenso unwesentlich wie Ehrgeiz oder Angst. Alle von Menschen erdachten Mittel gesellschaftlichen Konformitätszwangs werden durch geistige Befreiung überflüssig. Der Mensch kann tun und lassen, was er will.

  Da *Mary* nach diesem Grundsatz handelt, kommt sie in Konflikt mit der gesellschaftlichen Realität. Denn ihre Mitwelt und sogar ihre Schüler gehen davon aus, dass ihre Lehre als wahr auch real nachweisbar sein muss. Da ihr wachsender Wohlstand, ihre beharrlichen Strafverfolgungen und ihre Alterserscheinungen ihren Behauptungen entgegenstehen, materielle Gegebenheiten seien unwesentlich, halten sie *Mary* für eine Betrügerin und verlassen sie.

Auch ihren lebensbedrohlich erkrankten Mann *Eddy* kann sie ohne professionelle ärztliche Hilfe nicht vor dem Tod bewahren. Sie kann ihre Lehre nicht anders vor materiell missbrauchender Konkurrenz schützen als mit konventionellen strafrechtlichen Mitteln. Gegen Verleumdungen, wie die Unterstellung, sie habe zu Mord angestiftet, ist sie machtlos. Ihre ideelle Überzeugungskraft zeigt allein dann ungebrochene Wirkung, als sie Zweifel über gesellschaftliche Grundvoraussetzungen und die Richtigkeit der weltlichen Ordnung beim Untersuchungsrichter *Oxford* weckt.

Damit bestätigt sich der *dritte Akt* als dramatischer Höhepunkt. Der Zuschauer erlebt die Grenzen von *Marys* glaubensgeleiteter Willenskraft, physische Beeinträchtigungen (*Eddys* Krankheit) und gesellschaftliche Schädigungen (Neid, Verleumdung, Missbrauch ihrer Lehre) zu überwinden. Überzeugend allein bleibt ihre Fähigkeit, mit ihrer Lehre dem Leben unabhängig von allen beschränkenden gesellschaftlichen Gegebenheiten Bedeutung zu verleihen.

- In der *ersten Szene* des *vierten Akts* hat *Mary* für ihre Lehre ein organisatorisches Imperium geschaffen. Die Szene ist vom Kriterium ‚abfallender Handlung' gekennzeichnet. *Mary* muss außerhalb und zunehmend innerhalb ihrer Organisation gegen deren Assimilation an die kommerziellen Gesellschaftsmechanismen ankämpfen, deren Überwindbarkeit ihre Lehre gerade propagiert.

  Situation: *Mary* ist zunehmend dem Ehrgeiz verfallen und von missionarischem Eifer gepackt worden. Sie war im *dritten Akt* an die Grenzen ihrer glaubensgeleiteten Willenskraft gestoßen und drohte, zu vereinsamen und in Bedeutungslosigkeit zurückzufallen. Durch überregionale Ausweitung ihres Unternehmens versucht sie, diese Grenzen zu sprengen. *Mary* glaubt, sie könne ihrer Lehre zum Durchbruch verhelfen, wenn sie die Gemeinschaft von Gleichgesinnten im Land erreicht. In der Bevölkerung ist ein großes Potential an Menschen vorhanden, deren Verlust- und Versagensängste sich durch ihre Lehre erfolgreich in glaubensgerichteter Vergeistigung kompensieren ließen. Damit sitzt sie jedoch genau jenem Erfolgsdenken auf, gegen das sie eigentlich angetreten war.

  Um mehr gesellschaftlich Benachteiligte zu erreichen, denen sie Erlösung von den Zwängen der leistungsorientierten Gesellschaft bieten kann, vermehrt *Mary* die Zeichen ihres materiellen Erfolgs. Mit prestigeträchtigen Statussymbolen macht sie auf ihre Lehre aufmerksam (teure Kleidung,

Devotionalienverkauf, flächendeckendes Gemeindenetz). Sie verleiht ihrer Organisation eine straff kommerzorientierte Hierarchiestruktur, an deren Spitze sie sich als Patriarchin stellt. Durch die Übernahme der alleinigen Verantwortung und ihre absolutistischen Entscheidungen im Sinne ihrer Lehre trachtet sie das Leben ihrer Anhänger von Gewinn- und Statusdenken freizuhalten.

Damit opfert sich *Mary* selbstlos für ihre Lehre auf, indem sie sich einem enormen Konkurrenz- und Erfolgsdruck aussetzt. Einerseits muss sie ihre Organisation als Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens vor äußeren Neidern und Feinden bewahren (anderen Unternehmen, der Kirche). Andererseits gilt es, ihre Lehre im Innern vor Verwässerung, statusorientiertem Hierarchiedenken und materieller Korruption zu schützen (abtrünnigen Heilern, eigenmächtigen Verfälschern ihres Regulariums, ehrgeizigen Gemeindevorstehern, Zahlungsunwilligen). Nach gesellschaftlichen Maßstäben hat sie mit ihren Maßnahmen großen Erfolg, die ihrer Lehre äußerlich Überzeugungskraft verleihen. Innerlich jedoch wird *Mary* umso angreifbarbarer. Denn einerseits werden alle Zeichen von Misserfolg als Mittel zur Bekämpfung ihrer Person verwendet. Andererseits altert sie unter der Last ihrer Verantwortung sichtbar und büßt ihre Gesundheit ein.

Diese Rückkehr in die Abhängigkeiten des gewinngesteuerten Systems lässt *Marys* altes Nervenleiden als Zeichen wiederkehrender Verlust- und Versagensängste erneut ausbrechen. Sie wiederholt alte Fehlurteile. Der freiwillige Anschluss des ehrgeizigen Arztes *Foster* (aus denselben Erfolgsgründen wie *Kennedy* und *Spoffort*) lässt *Mary* glauben, dass ihr bei ihm die Überwindung seiner materiellen Ausrichtung durch ihre geistigen Ideale gelungen sei. Die Hinwendung des prinzipiengläubigen Untersuchungsrichters *Oxford* zu ihrer Lehre lässt sie an dessen weltabgewandte Vergeistigung glauben.

Die vom Kriterium ‚abfallender Handlung' gekennzeichnete Szene wird von figurenmotivischen Parallelen zum *zweiten Akt* verstärkt. *Mary* muss nicht nur gegen die materielle Entartung ihrer Idee ankämpfen. Sie hat jetzt fünf *Sekretäre* anstelle von acht *Schülern* um sich. Der wohlhabende, aber sinnsuchende Untersuchungsrichter *Oxford*, der *Mary* in der *zweiten Szene* des *zweiten Akts* noch verfolgt hat, nimmt motivisch den Platz des

mittellosen und verzweifelten *Gilbert Eddy* als eines Getreuen an ihrer Seite ein. Der ehrgeizige *Foster*, der als ausgebildeter Arzt und Homöopath zu ihr kommt, ist das Zerrbild *Spofforts*, der *Mary* nach seiner Ausbildung zum Heiler um materieller Interessen willen verlassen hat. Die millionenschwere hübsche junge Witwe eines Ölmagnaten und Vorsteherin der New Yorker Gemeinde *Mabel Smith* ist das motivische Gegenstück zu dem bettelarmen attraktiven jungen Fabrikarbeiter und ersten Provinz-Vertragspartner *Kennedy*. *Mabel Smith* wird wegen Missbrauchs der Lehre ebenso ihrer Ämter enthoben wie einst *Kennedy*. Und *Foster* wird in gleicher Weise an ihre Stelle gesetzt, wie einst *Spoffort* an die *Kennedys*. *Marys* Probleme wiederholen sich in größerer Dimension.

- In der *zweiten Szene* des *vierten Akts*, einem dramatischen Bedeutungsschwerpunkt des Geschehens, spürt *Mary* unterbewußt, dass sie den Gesellschaftsmechanismen unterliegen wird, die sie eigentlich überwinden wollte. Damit steigert sich die Gefahr ihres Scheiterns und ihre Bemühungen dagegen.

  Situation: *Mary* bekommt Albträume davon, dass die ideellen Ansprüche ihrer Lehre mehr und mehr an ihr physisches und materielles Prestige gekoppelt sind. Denn sie sieht sich als Mensch weder der geschlechtlichen Konkurrenz der jungen, attraktiven und reichen Witwe *Mabel Smith* gewachsen noch den moralisch begründeten materiellen Wünschen Mittelloser (wie *George Glover*). Sie ahnt das allmähliche Verlöschen ihrer Ideale (träumt vom toten *Eddy*). Ihr wird klar, dass nicht materielle Gegebenheiten Grundlage ideeller Kraft (des Glaubens) sein können, sondern nur immaterielle (Glanz der Sterne). Sie stellt fest, dass körperliche Beeinträchtigungen das Leben beschränken, selbst wenn man ihre Bedeutung bestreitet (Alter). Diese Erkenntnisse steigern ihre Versagensangst. Deren körperliche Symptome betäubt sie ganz weltlich mit Morphium.

  Zum Schutz ihrer Lehre entschließt sie sich zu materiell noch beeindruckenderer Präsentation in noch größerem Ausmaß. Sie befiehlt einen prunkvollen Kirchenbau, die Produktion einer Zeitung und ein großes Fest zur Einweihung der neugeschaffenen Mutterkirche.

  Der Rückfall der zuvor ausgestoßenen *Mabel Smith* in unheilbare Schwermut, von der *Mary* sie mit Sinngebung für ihr Leben geheilt hatte, gibt *Mary* neue Hoffnung. Er motiviert sie, *Foster* familiär an sich zu binden und als ihren Sohn zu adoptieren. Da sie seine Beflissenheit für

Glaubensüberzeugung hält, überträgt sie ihm, wie einst ihrem Ehemann *Gilbert Eddy*, eine leitende Funktion innerhalb der Organisation (Gemeindevorsteher von *New York*).

Der dramatische Bedeutungsschwerpunkt in der *zweiten Szene* des *vierten Akts* kann als ‚retardierendes Moment' nach dem ‚Handlungsumschwung' im *dritten Akt* betrachtet werden. Dieser Umstand wird durch die in der Nebentextbeschreibung untergebrachte motivische Wiederholung der Raumsituation des *ersten Akts* (mit *Mary* als Bedürftiger im Vordergrund) verstärkt. Wie von der Kausalstruktur vorgegeben, wird der *vierte Akt* nun mit dem *zweiten* auch figurenmotivisch verknüpft. Hatte *Mary* in der *zweiten Szene* des *zweiten Akts* ihren *Schülern* die Gründung einer Gemeinde aufgetragen, so befiehlt sie nun in der *zweiten Szene* des *vierten Akts* ihren *Sekretären* die Errichtung einer zentralisierten Kirchenorganisation. Hatte sie den Weggang des nach Gewinn strebenden *Spoffort* nicht verhindern können, so versucht sie nun, der gleichen Gefahr durch die Adoption des ehrgeizigen *Foster* vorzubeugen.

- In der *dritten Szene des vierten Akts* werden die Auswirkungen der zunehmenden materiellen Präsenz der Lehre *Marys* auf die Gesellschaft gezeigt.

  Situation: Das Augenleiden *Schumachers* aus dem *ersten Akt* wird in seiner Symbolhaftigkeit deutlicher erkennbar: Um im kapitaldominierten System erfolgreich zu sein, musste dem *Rechtsanwalt* das linke Auge völlig erblinden, das rechte Auge hingegen mit einer verstärkenden Brille versehen werden. Diese ‚Behandlung' hat er auch noch teuer bezahlen müssen. Sein verfestigter Skeptizismus verhinderte eine geistige Heilung durch *Quimby* und *Kennedy* und machte ihn schließlich als Rechtsanwalt arbeitsunfähig. Hingegen prädestiniert Blindheit ihn für den Beruf eines *Reporters*. Der Bankier *Money*, an der gleichen Sinnleere schwermütig geworden wie die Millionärswitwe *Mabel Smith*, will sich umbringen. Er wird aber als Verheirateter von seiner Frau zum Leben motiviert, indem sie ihm ideelle Rettung durch *Mary* verspricht.

  Mary demonstriert eindeutig, dass ihre Lehre von der ideellen Überwindung systembedingter Beeinträchtigungen nach wie vor wirksam ist. Sie verlangt von der schwermütigen *Mabel Smith*, die sich für die Rückgewinnung des ideellen Sinns in ihrem Leben so prostituiert hatte, die Abkehr von allen irdischen Gütern und ein glaubensbestimmtes Leben. Ihren Adoptivsohn,

den weltzugewandten ehrgeizigen *Foster,* verstößt *Mary* wegen seiner materiellen Orientierung, genauso wie ihren leiblichen Sohn *George Glover*, der ungebildet und deswegen unempfänglich für geistige Ideale ist. Als Verkünderin ihrer Glaubenslehre predigt *Mary* den versammelten Gläubigen während des Einweihungsfests der Mutterkirche eine Ehrung des Lebens als eines Geschenks und die Abkehr von Furcht, Neid und Hass und bewirkt erneut Wunder.

Marys Worte heilen Erkrankte von den psychosomatischen Symptomen ihrer Versagensangst und des Erfolgsdrucks (eine Gelähmte kann gehen, eine Ertaubte hören). Auch auf sinnsuchende Erfolgreiche verfehlt *Mary* ihre Wirkung nicht (Bankier *Money* hat wieder Freude am Leben, *Schumacher* erkennt seine Blindheit Idealen gegenüber und wird sehend). Doch muss *Mary* feststellen, dass sie den Kampf gegen die materialistische Erfolgsorientiertheit der Gesellschaft bereits verloren hat. Anstatt sich dem Glauben zuzuwenden, bleiben die Menschen auf die physischen Zeichen ihres Wirkens fixiert, auf *Wunder*.

Die beiden Prophezeiungen vom Ende der *ersten Szene* des *zweiten Akts* sind eingetreten. *Mary* führt ein auf ihre glaubensbestimmte Willensstärke begründetes Leben in einer kirchlichen Gemeinschaft. Aber auch *Kennedys* Drohung hat sich bewahrheitet, dass sie in Einsamkeit und Armut enden wird. Die gealterte *Mary* zieht sich erschöpft von ihrer Organisation und aus der Welt, die ihre Lehre missversteht und missbraucht, zurück.

Die in der Kausalstruktur angelegte Verknüpfung von *zweitem* und *viertem Akt* wird figurenmotivisch weiter vertieft. Es wird auf die *erste Szene* des *zweiten Akts* Bezug genommen, in der sie ihren Sohn *George Glover* bereits einmal mit einem gleichen geringen Geldbetrag wegschickt hatte. Hatte *Spoffort* sie in der *zweiten Szene* des *zweiten Akts* verleumdet, verrät *Foster* sie nun.

- In der *ersten Szene des fünften Akts* werden die Folgen des Rückzugs *Marys* auf kommerziell geprägte Menschen gezeigt. Ohne ihre Präsenz und ihre beweiskräftigen Wunder gewinnen Neid, Missgunst und die Gier nach ihren materiellen Werten wieder Oberhand.

  Situation: *Marys* Vorahnung bestätigt sich, denn die physischen Auswirkungen ihrer Worte vergehen mit ihrer Autorität. *Foster*, *Schumacher* und *Mabel Smith* werden als Anhänger materialistischer Erfolgsorientiertheit rückfällig und

verbünden sich mit dem ungebildet-anspruchslosen *George Glover*, um an *Marys* finanziellen Besitz zu gelangen, ihren Einfluss auszulöschen und sich für die von ihnen gezeigte Schwäche zu rächen.

Dem klassischen Dramenaufbau entsprechend, wird in der *ersten Szene* des *fünften Akts* die ‚Katastrophe' als Geschehensende eingeleitet. Motivisch wiederholt sich die Figurenkonstellation des *ersten Akts*, in dem am System leidende Menschen aufeinandertreffen. *Mabel Smith* und *Foster* bilden dabei motivisch *Fräulein Whites* Position materieller Besserstellung nach. *George Glover* mit Frau und Kindern entspricht als materiell Unterprivilegierter der *Frau Black* mit deren Mann und Kindern. *Schumacher* ist als *Rechtsanwalt* wieder seinem alten Skeptizismus verfallen. Nur ist diese neue Figurengruppe inzwischen durch *Marys* Einfluss nicht mehr ohnmächtig, sondern entschlossen zu handeln.

- In der *zweiten Szene* des *fünften Akts* wird *Mary* völlig von den gesellschaftlichen Erfolgszwängen beherrscht, unter denen sie als Repräsentantin ihrer Organisation steht. Dadurch, dass sie der einfachen Möglichkeit nachgegeben hat, ihre rein ideellen Glaubenssätze mit ihrer physischen Präsenz und wachsendem materiellen Prestige zu beweisen, hat sie selbst gegen ihre Lehre verstoßen und muss nun die Konsequenzen tragen.

  Situation: Alle glaubensgeleitete Willensstärke der Prophetin hat ihre Lehre nicht vor gesellschaftsimmanenter materieller Korrumpierbarkeit schützen können. *Mary* ist in ihre Ausgangssituation zurückgedrängt. An vom kommerzgesteuerten System verursachten psychosomatischen Schmerzen leidend, ist sie wieder gelähmt (*sitzt unbeweglich in einem Rollstuhl*), ertaubt gegenüber den Forderungen der Organisation (*Oxford*) und der materiellen Welt (*Journalisten*) und bereits halb erblindet gegenüber ideellen Werten (greift nach Mineralien und fasst daneben, lässt sich eine Brille aufsetzen). Die Steine nehmen das Motiv der Sterne aus der *zweiten Szene* des *vierten Aktes* auf und dienen *Mary* als letzter Trost. Der von ihr gepredigte gottgegebene Wert, eine wesensgemäße Bedeutung ohne jeden künstlichen gesellschaftlichen Erfolgsnachweis (Prestige, Geld oder Wunder) kann, glaubt *Mary* nun, nur toter Materie eigen sein, nicht dem Menschen: *Der Mensch das Bild Gottes? Der Mensch ist ein Irrtum Gottes.*

  Das Schwinden ihrer Wahrnehmungsfähigkeit wird durch Injektionen konventioneller Betäubungsmittel (zuviel Morphium) und gesellschaftlichen

Druck (Erbschaftsprozess) vorangetrieben. Die an *Mary* gerichtete erniedrigende Frage des Untersuchungsrichters, ob sie selbst wisse, wer sie sei und welchen Beruf sie ausübe, stellt eine motivische Verknüpfung zum *ersten Akt* her. Dort versichert *Mary* ihrem Heiler *Quimby*, sie hätte ihn unter Tausenden erkannt. Der *Portier* hingegen stellt über Mary fest: *Niemand kennt sie*. Die Frage, ob sie ihr *Vermögen in Aktien oder in Wertpapieren* anlege, bestätigt ihr, dass die Gesellschaft gerade ihre wesensgemäße Bedeutung als Predigerin der Ablösung von materiellen Gütern durch ideelle Werte bestreitet. Auf dem Höhepunkt des Einflusses ihrer Organisation fühlt *Mary* sich so entwertet und sinnleer wie am Anfang des Dramas. Das Motiv des *Wunders* aus dem *ersten Akt* wird aufgenommen, als *Oxford* mit fast den gleichen Worten wie der Heiler *Quimby* von *Mary* verlangt zu gehen. Und *Quimbys* Feststellung, dass es sich bei dem vermeintlichen Wunder von *Marys* Heilung um eine rein kommerzielle Angelegenheit gehandelt hat (*Ja glaubt sie denn, sie bekommt Wunder umsonst?*), bestätigt sich darin, dass sie inzwischen eine ohnmächtige Marionette der gewinnorientierten Organisation ist. Seine Zweifel (*Sie geht wirklich*) erweisen sich nun als berechtigt, denn *Mary* bricht in der *zweiten Szene* des *fünften Akts* zusammen. Das Wunder hat sich als Irrtum erwiesen.

Die einzige Möglichkeit, die *Mary* zur Verteidigung ihrer Lehre von der willensgesteuerten Überwindbarkeit physischer Beschränkung noch hatte, war, die betrügerische Demonstration ihrer körperlichen und geistigen Gesundheit zuzulassen. So wird sie zu einer Marionette genau jenes kommerzbestimmten Systems, vor dem sie ein Entkommen verspricht. An diesem Widerspruch, der letztlich ihre Lehre als Irrglauben herausstellt, stirbt *Mary* schließlich. Ihre Grundannahme, die materiellen und immateriellen gesellschaftlichen Gegebenheiten außer Acht lassen zu können, hat sich als falsch erwiesen.

Mit der stimmungserzeugenden gesanglichen Untermalung und der starken motivischen Verknüpfung der *zweiten Szene* des *fünften Akts* mit dem *ersten Akt* wird die letzte Szene als strukturell bereits angelegtes Nachspiel bestätigt und in seiner Bedeutung herausgehoben.

Das Drama hat seine gattungsentsprechende neutrale Lösung erhalten. Der aus den Figurenmerkmalen und der ereignisräumlichen Teilung in Privat und Öffentlich

vorgegebene dramatische Konflikt zwischen der Hauptfigur *Mary Baker Eddy* und ihren Schülern bzw. Berufe Ausübenden wurde folgendermaßen gelöst: Im vorspielhaften *ersten Akt* wurde er in einem privat vereinnahmten öffentlichen Raum als Behauptung eines gesellschaftsunabhängigen, ideellen Selbstwerts gegen eine völlig gegenteilig orientierte, materiell determinierte Umwelt installiert und dann während des Stückverlaufs im zunehmend öffentlich vereinnahmten privaten Raum sukzessive widerlegt. Die Protagonistin hat Einsicht in ihren gesellschaftsstrukturellen Platz gewonnen. Ein Leben nach rein geistigen Idealen erweist sich in der kapitalgesteuerten, realen amerikanischen Gesellschaft als Fiktion.

3.3.9. Kohärenz der Darstellung des dramatischen Geschehensverlaufs

Das Schauspiel *Wunder in Amerika* ist eine absolut kohärente dramatische Darstellung mit folgendem schlüssigen Geschehensablauf: *Erster Akt*: Marys Heilung, *Erste Szene* des *zweiten Akts*: Marys Geschäftspartnerschaft, *Zweite Szene* des *zweiten Akts*: Marys Lehre, *Dritter Akt:* Marys Ehe, *Erste Szene* des *vierten Akts*: Marys Organisation, *Zweite Szene* des *vierten Akts*: Marys Einsamkeit, *Dritte Szene* des *vierten Akts*: Marys Kirche, *Erste Szene* des *fünften Akts*: Marys Feinde und *Zweite Szene* des *fünften Akts*: Marys Untergang.

Die in klassischer Kausalstruktur dargelegte Entkräftung von *Marys* Behauptung der Überwindbarkeit physischer und materieller Gegebenheiten durch geistige Willensstärke, die nach dem bereits eingetretenen Tod ihres Mannes *Gilbert Eddy* und der Verstoßung ihrer Söhne *George Glover* und *Foster* in ihrer eigenen physischen Auslöschung gipfelt und von ihren Schülern und anderen Berufsgruppenvertretern motivisch vorangetrieben wird, verleiht dem Drama nicht nur Kohärenz, sondern absolute Stringenz. Ernst Tollers Darstellungsabsicht, „nicht Thesen [zu] begründen, sondern Beispiele [zu] gestalten“,[279] wird mit der Dramatisierung der Biographie der Religionsstifterin *Mary Baker Eddy* glaubwürdig eingelöst.

Die Schwierigkeit der Darstellung *Wunder in Amerika* liegt in den Mängeln des dramatischen Konflikts. Die Behauptung eines gesellschaftsunabhängigen, ideellen Selbstwerts gegen eine materiell determinierte Umwelt hat keine konkreten Auseinandersetzungs-Partner. Deshalb ist sie von vornherein dazu verurteilt zu bleiben, was sie von Beginn an war, eine vom Titel stofflich vorgegebene und durch die Exposition im *ersten Akt* situativ konkretisierte individuelle Behauptung. Die unterschiedlichen Probleme der von Szene zu Szene wechselnden Kontrahenten machen die Auseinandersetzung der Hauptfigur zu einem lyrischen Thema innerhalb eines epischen

[279] E. T.: Arbeiten, S. 148

Ereigniskomplexes, des eigendynamischen Entstehens und Wachsens einer erfolgreichen und mächtigen Organisation.

Dies entspricht durchaus Tollers künstlerischer Konzeption: „Es ist möglich, dass in einem dichterischen Werk die zentrale Figur ein Bürger mit ‚reinem Herzen' ist, der ideale ‚gute' Mensch, trotzdem widerlegt er durch die Divergenz zwischen persönlichem Tun und dem Tun der herrschenden Mächte das System der Gesellschaft, in der er lebt, und ruft damit eine Wirkung auf den Hörer hervor, die wir als geistig revolutionierend bezeichnen können."[280] In dieser optimistischen Schlußfolgerung täuscht sich der Autor. Aus dem Geschehensverlauf des Stücks *Wunder in Amerika* die Motivation zur Neubestimmung des Gesellschaftssinns zu ziehen, verlangt vom Rezipienten ein zu hohes theoretisches Abstraktionsvermögen. Denn diese gattungsgemäße Sinnstiftung müsste aus dem Scheitern der Behauptung ideeller Wertmaßstäbe in einem kommerziell ausgerichteten System und der Unüberwindbarkeit seiner materiellen Zwänge abgeleitet werden.

Das Stück vermag es als Drama nicht, die W a r n u n g der Autoren davor deutlich werden zu lassen, sich aus dem (physisch und psychisch) auslaugenden Erfolgs- und Konkurrenzkampf in einem effizient durchorganisierten kapitalistischen Gewinnsystem in eine geistige Welt zurückzuziehen. Der dramatischen Sinnstiftung des Schauspiels entsprechend entgeht man damit nicht den Zwängen dieses Systems. Im Gegenteil, man unterstützt sie ungewollt und legitimiert sie schließlich sogar, wenn man die kommerzielle Vereinnahmung der eigenen Ideale billigend in Kauf nimmt, weil man sie im eigenen geistigen Diskurs für bedeutungslos hält.

Ideale, die nicht dem aktiven Kampf g e g e n die kommerzielle Vereinnahmung des Lebens dienen (und damit dem Kampf gegen das System), können keine Basis für die Befreiung des Menschen aus gesellschaftlichen Zwängen sein (wie Rückfall und Tod von *Mary Baker Eddy* zeigen). Ja, sie können nicht einmal das individuelle Befinden auf Dauer bessern (wie der Rückfall von *Schumacher*, *Foster* und *Mabel Smith* zeigen). Denn als Bestandteil der Gesellschaft bleibt der Einzelne trotz möglicher Konzentration auf den eigenen geistigen Diskurs dem dominanten Einfluss der materiellen Realität unterworfen, der ihm als allgegenwärtiges wirtschaftliches Grundprinzip oder sogar als Naturgesetzmäßigkeit entgegentritt (Neid, Konkurrenz, Misserfolg, Krankheit, Alter, Tod).

Mit dieser dramatischen Sinnstiftung liefert das Schauspiel die prognostizierte und systemanalytisch überzeugende Begründung für den bis heute anhaltenden Erfolg immer neuer religiöser Glaubensgemeinschaften und Sekten durch die unweigerliche kommerzielle Vermarktung ihrer Ideale.

[280] E. T.: Arbeiten, S. 142

3.3.10. Realisierung des Gattungsmodells durch die Darstellung im Stück

Die konventionelle, sehr stringent herausgearbeitete Zieldramenform ließe erwarten, dass das Schauspiel *Wunder in Amerika* durch seine gattungsentsprechende Sinnstiftung eine individuelle Existenzbegründung innerhalb der gesellschaftlichen Grenzen liefert. Das moderne Wirkungskonzept der Autoren im Sinne von Bertolt Brechts *epischem Theater* stellt eine Existenzbegründung außerhalb der gesellschaftlichen Grenzen in Aussicht. Beide Erwartungen werden nicht eingelöst. In der Entwicklung eines nur schwer erkennbaren abstrakt-systemischen Konflikts nimmt die Gesamtdarstellung den Charakter eines lyrischen Empfindungsmonologs einer Hauptfigur mit Statisten an. Keiner ihrer von Szene zu Szene wechselnden Gegenspieler exponiert sich als wirklicher Konfliktpartner. Die Art der Darstellung verhindert, dass die Rezipienten ihre gesellschaftlichen Existenzängste im Theater sublimieren können und der aristotelische Katharsis-Effekt des Spannungsabbaus eintritt. Und deswegen verfehlt das Schauspiel auch die angestrebte ‚geistig revolutionierende Wirkung' auf das Publikum: „Es war kein großer Erfolg. [...] Die zeitgenössischen Kritiken sind wohlwollend, aber nicht enthusiastisch."[281]

Durch den Widerspruch zwischen konventioneller zieldramatischer Kausalstruktur und aktueller Wirkungsästhetik unterlaufen die Autoren unbeabsichtigt Ernst Tollers Anspruch von „dokumentarischer Echtheit".[282] Die stoffliche Darstellungsgrundlage des Dramas, die gattungsgemäß nur aus absichtsvoll gewählten einzelnen biographischen Ausschnitten bestehen kann, wird in der Rezeption bereits als Sinnstiftung einer entsprechend unauthentischen Darstellung missverstanden: „It paints a very unflattering picture of the founder of Christian Science and her entourage [...]. The authors reveal considerable familiarity with the facts of the heroine's actual life, but they deal with them in a crude, episodic manner. They invent freely, they twist and manipulate unduly the chronology of biographical events, and they fail to present a heroine who becomes convincing as the successful founder of a widespread movement."[283]

Ohne dialogische Manifestation des dramatischen Konflikts als klar motivierte Auseinandersetzung deutlich identifizierbarer Gegner bzw. Gegnergruppen ist das Handeln der Hauptfigur nur ambivalent interpretierbar und damit als dramatischer Darstellungsgegenstand der Autoren weitgehend unverständlich: „Die Religionsstifterin wird dargestellt als berechnende Schwindlerin, die zwar durchaus von ihrer Mission überzeugt ist, sich aber nicht davor scheut, ihre Grundsätze zu missachten, wenn sie sich

[281] Reimers 2000, S. 253
[282] E. T.: Wer schafft, S. 117 f.
[283] Willibrand 1945, S. 102

Vorteile davon erhofft. [...] Es wird gezeigt, wie die Missionarin durch skrupellose Ausnutzung der allgemeinen Leichtgläubigkeit zur Macht kommt. Ihre Anziehungskraft liegt auf der autoritären, jedes Denken, jeden Widerspruch ausschließenden Art der Vermittlung ihrer Heilslehre".[284]

Von der dramatischen Sinnstiftung des Schauspiels *Wunder in Amerika*, dass innerhalb eines bestehenden Systems jedes Gegen-Konzept zum Scheitern verurteilt ist, das sich nicht gezielt g e g e n die geltenden Systemregeln wendet, bleibt in der Rezeption nichts übrig als das Fazit: „Die sozialpsychologische Disposition der Menschen zur Selbstaufgabe provoziert Manipulation durch emotionale Planung."[285]

[284] Reimers 2000, S. 254
[285] Reimers 2000, S. 254

3.4. Die blinde Göttin (1933)

Grundlage dieser Untersuchung ist die Ausgabe: Ernst Toller: *Die blinde Göttin.* Schauspiel in fünf Akten. Herausgegeben von Dieter Distl. Basilisken-Presse Marburg 1993.

3.4.1. Thema und Darstellungsabsicht

Das Hörspiel *„Berlin – letzte Ausgabe!"* (1930) hatte keine erkennbare fiktionale Konfliktlösung geboten und dem Publikum deswegen lediglich eine abstrakte Möglichkeit eröffnet, sich mit den Verhältnissen seiner gesellschaftlichen Existenz auseinanderzusetzen. Auch das Geschehensende des Schauspiels *Wunder in Amerika* (1931), das nur die installierte Ausgangssituation motivisch bestätigt, kann kaum als Lösung eines dramatischen Konflikts gelten und erzielt deshalb in der Rezeption das gleiche Resultat wie das Hörspiel.

Die Beschränkung auf ein theoretisches Problem ist also mit der konventionellen Theaterform des Dramas *Wunder in Amerika* nicht aufgehoben worden. Die Behauptung eines gesellschaftsunabhängigen Selbstwerts gegen eine gegensätzlich orientierte Umwelt erweist sich als lyrisches Thema im epischen Ereigniskomplex des eigendynamischen Entstehens einer erfolgreichen Organisation. Die entsprechend abstrakte dramatische Sinnstiftung, mit der Hauptfigur „durch die Divergenz zwischen persönlichem Tun und dem Tun der herrschenden Mächte das System der Gesellschaft" zu widerlegen,[286] kann in dieser Form der Dramatisierung einer realen Biographie kaum eine Wirkung im Sinne des *epischen Theaters* entfalten.

Jene theoretische dramatische Konfliktlösung, das Scheitern systemunabhängiger ideeller Wertmaßstäbe in einem rein wirtschaftlich ausgerichteten Gesellschaftssystem, bildet nun die thematische Grundlage des Schauspiels *Die blinde Göttin* (1933). In diesem Stück werden die Folgen der gesellschaftlich forcierten Enthumanisierung für das zwischenmenschliche Zusammenleben gezeigt.

Wunder in Amerika hatte gezeigt, dass eine weltabgewandte Religion nicht die propagierte gesellschaftsunabhängige Institution sein kann, die ethische Werte für ein menschliches Leben innerhalb der wirtschaftsbestimmten Gesellschaft liefert. Gerade wegen ihrer vermeintlichen Neutralität sind deren ideelle Werte viel zu leicht kommerziell zu vereinnahmen und dienen dann sogar der Rechtfertigung von wirtschaftlichem Konkurrenz- und Statusdenken.

[286] E. T.: Arbeiten, S. 142

Die blinde Göttin stellt nun eine andere als gesellschaftsunabhängig angesehene Institution auf den Prüfstand, die im Zusammenhang mit Konkurrenz- und Statusdenken auftretende Probleme klären und den ethoslosen wirtschaftlichen Organisationsprinzipien der Gesellschaft als ethisches Korrektiv entgegenwirken soll: die Justiz.

Die Auseinandersetzung des Einzelnen mit seiner gesellschaftlichen Organisationsform als juristischer Konflikt der Behauptung individueller Werte gegenüber den überindividuellen gesetzlich geschützten Werten der Gemeinschaft soll das Thema eines Rechts-Dramas sein. Mit diesem Thema steht eine klar erkennbare dramatische Konfliktlösung zu erwarten, die in dialogischer Auseinandersetzung zwischen individualisierten Opponenten durch motivierte Figurenentscheidungen entwickelbar ist.

3.4.2. Stoff und Gestaltung

Der Stoff, den der Titel des Schauspiels *Die blinde Göttin* übermittelt, ist fiktiv-mythologisch. Blinde Göttinnen sind aus der antiken Mythologie bekannt. In der griechischen Überlieferung gibt es drei weibliche Gottheiten, die *Moiren*, die sich ein Auge teilen und den Menschen ihr Schicksal, den ‚Lebensfaden', zumessen. In der römischen Überlieferung gibt es eine einzelne Gottheit, *Justitia*, die Gerechtigkeit zwischen den Menschen herstellt. Sie ist nicht direkt blind, wird aber in der bildenden Kunst ikonographisch mit symbolisch verbundenen Augen dargestellt als Symbol ihrer Bestimmung zum sachlichen Interessenausgleich ohne Ansehen der streitenden Parteien. Mit ihrem Abbild wurden die Gebäude der Rechtspflege kenntlich gemacht. So wurde ihre Darstellung allgemein zum Sinnbild von Recht und Gerechtigkeit, der Justiz.

Dieses Sinnbild nimmt der Titel *Die blinde Göttin* auf. Das Stück heißt aber nicht *Justitia*, sondern der Autor betont die Blindheit einer weiblichen Gottheit in seiner Titelwahl. Also werden auch die griechischen *Moiren* aufgerufen, die das Schicksal eines Menschen willkürlich bestimmen. Auch eine Blindheit der Justiz gegenüber der Wahrheit wird sinnbildlich vorbedeutet. Mit dem Attribut ‚blind' wird die Fähigkeit der Justiz zu unparteiischem Interessenausgleich in den Bereich des Fiktiv-Mythologischen zurückverwiesen.

Ein ausgeprägtes Gerechtigkeitsempfinden und eigene Erfahrungen mit parteilicher Justiz haben Ernst Toller lebenslang zur Auseinandersetzung mit Rechtsbeugung und Justizwillkür getrieben. Alle nach 1930 entstandenen Stücke Ernst Tollers enthalten Szenen, in denen ein Justiz-Stoff Darstellungsgegenstand ist. In der *achten Szene* des Dramas *Feuer aus den Kesseln* ‚vor dem Kriegsgericht' deuten die Rechtsvertreter die

geringen wirtschaftlichen Ansprüche sozial Unterprivilegierter in einem willkürlichen Rechtsakt zu einem Kapitalvergehen gegen die funktionale Ordnung um, das sie mit der Höchststrafe ahnden, der Hinrichtung. Im Hörspiel *„Berlin – letzte Ausgabe!"* wird in der *siebzehnten Szene* die nachlässige juristische Verfolgung des materiellen Mißbrauchs zwischenmenschlicher Beziehungen durch einen Heiratsschwindler gezeigt. Im Schauspiel *Wunder in Amerika* wird das willkürliche Eindringen der Justizbehörden in die Privatsphäre vorgeführt: im *dritten Akt* wird *Mary* wegen einer beweislosen Verleumdung verhört und ihre Wohnung durchsucht, und im *fünften Akt* wird aus Rachegelüsten und Habgier ihre Mündigkeit juristisch angezweifelt.

In diesen szenischen Darstellungen wird bereits deutlich, dass die Justiz nie als jene gesellschaftsunabhängige Institution des Interessenausgleichs wirkt, als die sie nach ihrer Bestimmung wirken sollte. Gesetz und Rechtsprechung sind nicht das moralische Korrektiv, das durch Vertretung und Schutz ethischer Werte die Interessen des Einzelnen gegenüber dem ethoslosen wirtschaftlichen Organisationsprinzip der Gesellschaft absichert. Vielmehr schützen sie die wirtschaftsdominierte Gesellschaftsordnung vor den Ansprüchen des Einzelnen durch Relativierung ethischer Werte.

Auf einer Reise in die Schweiz begegnete Ernst Toller einem so erschreckenden Fall von Justizwillkür, dass er dieses konkrete Ereignis sofort in einer Zuschrift an die *Weltbühne* der Öffentlichkeit mitteilte: „Am 22. Dezember werden Doktor Riedel und Fräulein Guala wegen Giftmordverdachts verhaftet. Am 28. Juli 1926 werden beide auf Grund eines Indizienbeweises von den Geschworenen in Burgdorf für schuldig befunden und zu je zwanzig Jahren Zuchthaus verurteilt. Verdächtig erscheinen den Geschworenen die ‚unsittlichen' Beziehungen Gualas zu Riedel, der schon als Neunzehnjähriger, wie Zeugen bekunden, mit der Frau seines Schulrektors nach Paris durchgebrannt war. Kein tatsächlicher Beweis zeugte für den Vorsatz der Angeklagten, Frau Riedel aus dem Weg zu räumen. Die Entscheidung im Prozeß bringt das Gutachten des Toxykologen [sic] der Universität Basel, Professor Schönberg, der erklärt, daß nach der Verteilung des Arsenik im Körper die Frau in der Zeit von Montag bis Freitag, von der Erkrankung bis Tod, mehrere Male, zum mindesten zweimal, Arsenik genommen haben müsse. Damit wird die Annahme der Verteidigung, daß Selbstmord vorliege, unwahrscheinlich, denn eine Selbstmörderin würde, nach Annahme der Geschworenen, nur einmal Gift zu sich genommen haben. Das Urteil trifft zwei fassungslose Menschen, die ihre Unschuld beteuern. Fräulein Guala kommt in die ‚Weiberstrafanstalt' Hindelbank, Riedel ins Zuchthaus für Schwerverbrecher nach Thorberg. Jahre vergehen. Die beiden Verurteilten kämpfen unaufhörlich um die Wiederaufnahme des Prozesses. Der bekannte berner Anwalt [sic] Fritz Roth nimmt sich ihrer an und reicht am 9. März 1931 einen umfangreichen,

lesenswerten Revisionsantrag beim Kassationshof des Kantons Bern ein, den er gleichzeitig in Buchform bei Orell-Füßli [sic] publiziert. Das entscheidende Argument des Professors Schönberg, Frau Riedel habe angeblich mehrmals Gift genommen, das Hauptindizium, wird im Revisionsverfahren erschüttert, da Professor Schönberg auf Grund neuer Forschungen für möglich hält, sich geirrt zu haben. Außerdem gewinnen die durch das Tagebuch der Frau Riedel bekanntgewordenen Selbstmordneigungen an Wahrscheinlichkeit. [...] Immer, wenn der Staat sich irrt, verschanzen sich seine Funktionäre hinter dem gefährdeten Staatsprestige, und die Einfältigen glauben es und merken nicht, daß jene nur ihr eigenes Prestige retten wollen."[287]

Mit der Wahl dieses authentischen Justizskandals, den Ernst Toller also für die deutsche Presse 1931 bereits nonfiktional und für den österreichischen Rundfunk 1932 in dem Hörstück *Indizien* vermutlich fiktional aufbereitet hatte, versuchte er erneut, seine an die Kunst gerichtete Forderung nach dokumentarischer Echtheit einzulösen und seine Darstellungsabsicht umzusetzen, aussagekräftige Beispiele zu gestalten. Der Rückgriff auf dokumentarisch belegtes Geschehen lässt die Darstellung systemgemäßer Ungerechtigkeit und parteiischer Rechtsprechung als gesellschaftlicher Vorgänge erwarten, deren besondere Bedeutung für die Gegenwart der Autor nach seiner Intention in der dramatischen Gestaltung herausstellt.

Die Konzeption des Dramas *Die blinde Göttin* als traditionelles *Schauspiel* sieht die friedliche Einsicht der Stück-Protagonisten in die Notwendigkeit ihres gesellschaftsstrukturellen Platzes als dramatische Konfliktlösung vor. Dadurch lässt das Stück die juristische Herstellung von Gerechtigkeit in der ethoslosen wirtschaftsdominierten Gesellschaft und damit einen unparteiischen Interessenausgleich durch die Justiz als eine Idee erwarten, die im Ergebnis der Konfliktlösung von der dargestellten Realität sinnbildlich in den Bereich des Mythischen verwiesen wird. In einer wirtschaftsbestimmten Gesellschaft Gerechtigkeit und unparteiische Rechtsprechung zu erwarten, erscheint als ein realitätsfremder Anspruch.

Die besondere Bedeutung für die Gegenwart, die der Autor mit seiner dramatischen Umsetzung des dokumentarisch belegten Geschehens herausstellt, ist ihr Charakter als Begründung für die Abhängigkeit der Rechtsprechung von den Wirtschaftlichkeitsprinzipien der Gesellschaft und die daraus resultierende systembedingte Relativität ethischer Grundwerte wie Gerechtigkeit und Wahrheit.

[287] E. T.: Giftmordprozeß 1931, S. 552

3.4.3. Zeitliche und örtliche Festlegung des Stoffs als Authentizitätsindikator

Die Unterlassung einer Ortsangabe zu Dramenbeginn und die Zeitangabe *heute* verleihen dem Stoff einer systemgemäßen Ungerechtigkeit und parteiischer Rechtsprechung einen allgemeinen Geltungsanspruch.

3.4.4. Strukturelle Gliederung des Stoffs als Kausalitätsindikator

Das allgemeingültige Geschehen von systemgemäßer Ungerechtigkeit und parteiischer Rechtsprechung erhält mit der konventionellen Akt- und Szenenstruktur eine kausale Gliederung.

Vom Textumfang her zeichnet sich eine gleichgewichtige Teilung der Ereignisse in einen Komplex aus *erstem* und *zweitem Akt* und einen Komplex aus *drittem*, *viertem* und *fünftem Akt* ab. Der ungefähr gleichgroße Umfang des *ersten* und des *fünften Akts* lassen ein Vorspiel zur Geschehensexposition und ein Nachspiel zum Dramenabschluss erwarten. Da der *erste Akt* allerdings der einzige ist, der keine szenische Untergliederung aufweist, erhält er zusätzlich den Charakter eines Prologs, in dem der Autor seine Darstellungsabsicht als Verständnisgrundlage für das Folgegeschehen vorführt.

Dadurch entsteht strukturell ein enger zusammenhängender Geschehensverlauf zwischen *zweitem*, *drittem*, *viertem* und *fünftem Akt* mit jeweils zweiszeniger Untergliederung. In diesem Ablauf hat die *erste Szene* des *zweiten Akts* einen besonders großen Textumfang und erhält so die Aufgabe einer weiteren vorspielhaften Geschehensgrundlegung. Es ergibt sich eine Verknüpfung zwischen der vom Umfang her herausgehobenen *ersten Szene* des *zweiten Akts* und der etwa gleichgroßen *zweiten Szene* des *fünften Akts* als Geschehensanfang und Geschehensende. Wegen ihrer besonderen Kürze haben die *zweite Szene* des *zweiten Akts* und die *erste Szene* des *fünften Akts* Parallelcharakter. Umfangmäßig gespiegelt sind die mittelgroße *erste Szene* des *dritten Akts* und der aus nur zwei sehr kurzen Szenen bestehende *vierte Akt*. Dadurch wird *die zweite Szene* des *dritten Akts* zum dramatischen Höhepunkt, wenn man nicht, der klassischen fünfaktigen Strukturvorgabe folgend, den gesamten *dritten Akt* als dramatischen Höhepunkt annimmt. Eine Geschehensabfolge in stark verknüpfenden Ursache-Wirkungs-Relationen wird vorgegeben.

3.4.5. Zeitlich-räumliche Fixierung der Szenen als Kontinuitätsindikator

Das kausal stark verknüpfte, allgemeingültige, systemgemäß ungerechte Geschehen wird nun in jeder der Szenen räumlich konkretisiert:

Erster Akt: *Wohndiele eines dörflichen, kleinbürgerlichen Landhauses*
Erste Szene des zweiten Akts: *Gerichtssaal*
Zweite Szene des zweiten Akts: *Beratungszimmer der Geschworenen*
Erste Szene des dritten Akts: *Vergitterte Arbeitszelle eines Frauengefängnisses*
Zweite Szene des dritten Akts: *Zelle im Männergefängnis*
Erste Szene des vierten Akts: *Büro des Verteidigers*
Zweite Szene des vierten Akts: *Büro des Bürgermeisters Max Franke*
Erste Szene des fünften Akts: *Zelle im Frauengefängnis*
Zweite Szene des fünften Akts: *Garten vor einem Dorfgasthaus*

Durch das Fehlen von Zeitangaben an den Szenenanfängen bleibt der überzeitliche Geltungsanspruch der Ereignisse bestehen. Die vorgegebene räumliche Beliebigkeit jedoch wird durch lebensweltliche Konkretisierungen aufgehoben. Die Raumfestlegungen unterteilen das Geschehen in die Ereignisräume *Dorfbereich* und *Justizbereich*. Die Kontinuität des Gesamtgeschehens ist so nicht vollständig gewährleistet. Aber unter Berücksichtigung der kausalen Gliederung des Geschehens verstärkt sich die zieldramatische Struktur des Ereignisverlaufs in folgender Anordnung:

- Prolog im *ersten Akt* (Dorfbereich) zur Demonstration der Darstellungsabsicht (Relativität ethischer Grundwerte in der wirtschaftsgesteuerten Gesellschaft),
- Vorspiel in der *ersten Szene* des *zweiten Akts* (Justizbereich) zur Geschehensexposition (parteiische Rechtsprechung),
- konfliktbezogene Entscheidungsfindung in der *zweiten Szene* des *zweiten Akts* (Justizbereich),
- dramatischer Höhepunkt des Eingeschlossenseins im *dritten Akt*,
  - epische Geschehensentwicklung in der *ersten Szene* des *dritten Akts* (Justizbereich),
  - konfliktbezogener Bedeutungsschwerpunkt in der *zweiten Szene* des *dritten Akts* (Justizbereich),
- konfliktbezogene Entscheidungsfindung in den beiden Szenen des *vierten Akts* (Justizbereich/Dorfbereich),
- konfliktbezogenes retardierendes Moment in der *ersten Szene* des *fünften Akts* (Justizbereich),

Konfliktlösung in der *zweiten Szene* des *fünften Akts* (Dorfbereich).

3.4.6. Außersprachliche Gestaltungsmittel von Illusion

Der dramatische Nebentext illustriert die systemgemäß ungerechten Ereignisse in den einzelnen Szenen mit detaillierten Angaben der situativen Veränderungen.

Erster Akt: *Wohndiele eines dörflichen, kleinbürgerlichen Landhauses. Im Hintergrund rechts und links Türen. Anna aus der linken Tür im Hintergrund. Von draußen Töne einer Mundharmonika. Anna ab durch die Tür links, die angelehnt bleibt. Marie singt leise mit sentimentaler Stimme. Max spielt auf der Mundharmonika. Anna öffnet die hintere Tür. Dr. Färber geht ins hintere Zimmer, dessen Tür weit offen bleibt. Man erblickt in einem Bett die reglose Frau Betty Färber. Dr. Färber schließt die Tür. Dr. Färber an der rechten Tür. Öffnet sie. Schließt sie. Geht ans Telefon, hebt den Hörer. Legt den Hörer auf. Von draußen Pfeifen. Max löscht das Licht. Dämmer. Max dreht das Licht an.*

Erste Szene des zweiten Akts: *Dunkel [Stimme aus dem Radio]. Hell. Vor dem Vorhang. Vorhang auf. Gerichtssaal. Im Publikum Erregung. Während der Vorsitzende spricht, werden von den Gerichtsdienern Tische und Stühle gebracht und vorn in der Mitte aufgestellt. Dann wird auf einem Krankenstuhl eine Puppe in Lebensgröße hereingefahren. Während der letzten Worte tauchen Gerichtshof und Zuschauerraum in Dunkel. Vorne beleuchtet Tisch, an dem die Puppe, Anna und Lore sitzen. Dr. Färber geht während der letzten Worte des Vorsitzenden an den Tisch, setzt sich, alle beginnen zu essen, auch die Puppe, die Betty Färber darstellt. Das Essen wird angedeutet. Sekunden Stille. Anna geht nach hinten ins Dunkel. Anna herein. Dr. Färber steht auf, geht zur Puppe, schlägt sie ins Gesicht. Sowie die Stimmen aus dem Dunkel zu sprechen beginnen, wird die Puppe unbeweglich. Die Puppe bewegt sich. Stille. Dr. Färber geht nach hinten ins Dunkel. Die Puppe sitzt starr am Tisch. Gerichtsdiener fährt die Puppe auf die andere Seite, geht nach hinten. Die Puppe bewegt sich. Sekunden Stille. Hintergrund hell. Puppe unbeweglich. Anna setzt sich auf die Bank der Angeklagten.*

Zweite Szene des zweiten Akts: *Beratungszimmer der Geschworenen. Zwölf Geschworene in Gruppen. Dritter Geschworener zeigt eine Zeitung der vierten Geschworenen. Zweiter Geschworener reicht sein Zigarettenetui dem ersten Geschworenen. Alle setzen sich an einen langen Tisch in der Mitte des Raumes. Sechster Geschworener hustet, packt das Taschentuch des Siebenten Geschworenen, das vor ihm auf dem Tisch liegt, und steckt es zornig in seine Tasche. Sechster Geschworener entleert wütend seine Taschen. Siebenter Geschworener deutet auf einen Zipfel in seiner vorderen Rocktasche. Vierte Geschworene will sich erheben.*

Erste Szene des dritten Akts: *Vergitterte Arbeitszelle eines Frauengefängnisses. An einem Tisch in der Mitte sitzen nähende Frauen. Stimme von draußen. Zellentür wird aufgeschlossen. Einige Sekunden Stille. Die Tür wird aufgeschlossen.*

Zweite Szene des dritten Akts: *Zelle im Männergefängnis. Von draußen Gesang. Stille. Stille. In allen Zellen beginnen die Gefangenen an den Gittern zu rütteln und an die Türen zu schlagen, aus allen Zellen dringen Hilfe-Rufe. Aufseher schließt die Tür auf, packt Dr. Färber und überwältigt ihn. Gedämpfte Hilfe-Schreie aus fernen Zellen.*

Vierter Akt: *Die Bühne ist geteilt. Rechts: Büro des Verteidigers. Links: Büro des Bürgermeisters Max Franke.*

Erste Szene des vierten Akts: *Hell: Büro des Verteidigers. Dunkel.*

Zweite Szene des vierten Akts: *Hell: Büro des Bürgermeisters Max Franke.*

Erste Szene des fünften Akts: *Zelle im Frauengefängnis. An der Tür Geräusch.*

Zweite Szene des fünften Akts: *Links: Garten vor einem Dorfgasthaus. Mit Girlanden und Lampions geschmückt. Vor der Tür Triumphbogen mit einem Transparent „Ende gut – alles gut". Rechts: Haus von Dr. Färber (Doktorhaus). Über der Tür ein Schild: Herzlich*

willkommen. Max reißt einen Lampion herunter, der Feuer gefangen hat. Plötzlicher Sturzregen. Alle fallen singend ein und stürzen über die Gasthaustreppe hinauf ins Haus. Es hat aufgehört zu regnen. Vom Dorf gedämpftes Vesperläuten. Stille. Stille. Aus der Ferne das Lied der Kinder: Ende gut, alles gut.

Umfangreiche illusionsfördernde Anweisungen über Beleuchtung/Verdunkelung, Geräusche/Geräuschlosigkeit und Requisiten, dazu epische Raum- und Vorgangsbeschreibungen verknüpfen das kausal gegliederte Geschehen motivisch.

Der *erste Akt* und die *zweite Szene* des *fünften Akts* werden als Vor- und Nachspiel nebentextlich hervorgehoben: Der *erste Akt* in der *Wohndiele* enthält neben abstrakten Informationen (*dörfliches, kleinbürgerliches Landhaus*) konkrete Raumbeschreibungen (*im Hintergrund links und rechts Türen*). Auch zur *zweiten Szene* des *fünften Akts* am *Dorfgasthaus* liefert der Nebentext außer abstrakten Informationen (*Garten vor einem Dorfgasthaus, Haus von Dr. Färber – Doktorhaus* –) konkrete Raumbeschreibungen (*Mit Girlanden und Lampions geschmückt, vor der Tür Triumphbogen mit einem Transparent „Ende gut – alles gut". Über der Tür ein Schild: Herzlich willkommen. Plötzlicher Sturzregen, es hat aufgehört zu regnen*). Weitere motivische Verknüpfungen zwischen beiden Szenen entstehen durch illusionsfördernde Lichteffekte und Musik. Der *erste Akt* in der *Wohndiele* enthält Anweisungen zu Lichteffekten (*Max löscht das Licht. Dämmer. Max dreht das Licht an*), wie die *zweite Szene* des *fünften Akts* am *Dorfgasthaus* (*Max reißt einen Lampion herunter, der Feuer gefangen hat*). Im *ersten Akt* in der *Wohndiele* ertönt die Musik einer *Mundharmonika, leiser, sentimentaler Gesang* und erneut *Mundharmonika*, schließlich ein *Pfeifen*. In der *zweiten Szene* des *fünften Akts* am *Dorfgasthaus* ertönt die Musik einer Kapelle, Gesang der Dorfbewohner, *gedämpftes Läuten* und *aus der Ferne der Gesang der Kinder*. Sowohl die abstrakte als auch die konkrete Raumdisposition bestätigen die strukturelle Vorprägung der ersten und der letzten Szene als Geschehensrahmen und deuten ein Vorspiel unter zivilisierten dörflichen Innenraumverhältnissen an (*Mundharmonika, leiser Gesang, Dämmer, Telefon*) und ein Nachspiel unter bedrohlichen ländlichen Außenbedingungen in sich auflösender Zivilisation (*Feuer, Sturzregen, gedämpftes Läuten, ferner Gesang der Kinder*).

Der *zweite Akt* und der *dritte Akt* werden durch eine gleichartig abstrakte Geräuschkulisse motivisch in einen engen Zusammenhang gestellt. So ertönt in der *ersten Szene* des *zweiten Akts* vor dem *Gerichtssaal* im Dunkeln eine *Stimme aus dem Radio*. Das Binnenereignis dieser Szene enthält die Angaben *Sekunden Stille. Stille. Sekunden Stille*. Die *erste Szene* des *dritten Akts* im *Frauengefängnis* nimmt diese Geräuschfolge durch folgende Angaben motivisch wieder auf: *Stimme von draußen. Einige Sekunden Stille*. Die *zweite Szene* des

dritten Akts im *Männergefängnis* enthält das Gesangs-Motiv aus dem Rahmengeschehen des *ersten Akts* in der *Wohndiele* und des letzten Akts am *Dorfgasthaus*. Darüber hinaus wird in ihr das Motiv von Geräuschlosigkeit aus der *ersten Szene* des *zweiten Akts* im *Gerichtssaal* und der *ersten Szene* des *dritten Akts* im *Frauengefängnis* wieder aufgenommen (*Stille, Stille*). Schließlich enthält diese Szene als einzige die illusionsbildenden Geräusche von *Hilfe-Rufen* und *gedämpften Schreien aus fernen Zellen*, die den Gesang ablösen. Der Nebentext bestätigt so die kurze *zweite Szene* des *dritten Akts* im *Männergefängnis* als den strukturell vorgegebenen konfliktbezogenen Bedeutungsschwerpunkt des dramatischen Höhepunkts. Durch Bezugnahme mithilfe von Geräuschen unterstützt er die strukturell bereits angelegte Verknüpfung zwischen dieser Szene, der *ersten Szene des zweiten Aktes* im *Gerichtssaal* und dem Rahmengeschehen.

Ein weiteres Verbindungsmotiv stellt das Requisit *Tür* her: Im *ersten Akt* in der *Wohndiele* wird von Anna zuerst die *Tür links geöffnet und bleibt angelehnt*, dann bleibt die *Tür weit offen*, dann wird von Dr. Färber die *Tür geschlossen*, die rechte Tür *geöffnet* und wieder *geschlossen*. In der *ersten Szene* des *dritten Akts* im *Frauengefängnis* wird die *Zellentür* zweimal *aufgeschlossen*. In der *zweiten Szene* des *dritten Akts* im *Männergefängnis* hört man die Gefangenen *an die Türen schlagen*. Dadurch verstärkt sich die konfliktbezogene Bedeutung dieser Szene während des dramatischen Höhepunkts im *dritten Akt* weiter.

Die zahlreichen Tür-Motive verbinden zusätzlich zum Gesang und den menschlichen Schreien das *Gefängnis* im *dritten Akt*, dem dramatischen Höhepunkt, sowie die Dorfwelt im *ersten Akt* und der *zweiten Szene* des *fünften Akts*, dem Rahmengeschehen, zu einem allgemeinen Ereignisraum des Eingesperrtseins.

Der *zweite* und der *vierte Akt* sind im völligen Gegensatz dazu vom Türmotiv freigehalten, dafür aber vom abstrakten Effekt Beleuchtung/Verdunkelung gekennzeichnet. In der *ersten Szene* des *zweiten Akts* im *Gerichtssaal* ist es zuerst *dunkel vor dem Vorhang*, wird dann *hell*, dann *verdunkelt* sich die Szene erneut für das Binnenereignis, das nur von einem *beleuchteten Tisch* markiert wird (und lichtmotivisch den *Dämmer* der ersten Szene wieder aufnimmt), dann wird es wieder *hell*. Die Parallelanordnung dazu bildet der *vierte Akt* in den *Büros*, wo in der *ersten Szene* die rechte Bühnenhälfte *erhellt* und wieder *verdunkelt* wird, dann in der *zweiten Szene* die linke Bühnenhälfte *erhellt*.

Die nachdrücklich aufmerksamkeitslenkende (Beleuchtung/Verdunkelung), illusionsbildende (Bühnenbild und Requisiten) und stimmungserzeugende (Geräuschlosigkeit) nebentextliche Ausstattung der *erste Szene* des *zweiten Akts* im

Gerichtssaal bestätigt deren Charakter als Vorspiel und hebt ihre Bedeutung als Geschehensgrundlage des nachfolgenden Ereignisverlaufs hervor.

Ohne jede konkrete Raumbeschreibung außer dem Requisit eines *langen Tischs* erscheint die *zweite Szene des zweiten Akts* im *Beratungszimmer* von weitreichender Entscheidungsmacht gekennzeichnet, wodurch sie zu allen anderen Szenen in Opposition steht.

Die umfangreichen lebensweltlich konkretisierenden und stimmungserzeugenden Nebentextangaben verdichten die kausalen Zusammenhänge des Dramas motivisch und erzeugen in den Ereignisräumen *Dorfbereich* und *Justizbereich* eine Grundstimmung.

Der *erste Akt* ist durch Raumbeschreibungen und Requisiten konkret gekennzeichnet als positiver/angenehmer Ereignisbereich des Behaustseins im Dorf (*Wohndiele eines dörflichen, kleinbürgerlichen Landhauses*), mit symbolisch ereigniseröffnenden und unter Verschluss haltenden Türen (*im Hintergrund links und rechts*!) und Durchlässigkeit zur Außenwelt (Fenster) unter zivilisatorisch-freundlichen Bedingungen (Musik, Gesang, Licht, Telefon).

Zweiter und *vierter Akt* sind durch Geräusche/Geräuschlosigkeit, Beleuchtung/Verdunkelung und das Requisit eines Tisches motivisch gekennzeichnet als neutraler Ereignisbereich juristischer Entscheidungsfindung (*Gerichtssaal*: Stimme, Stille, hell, dunkel, *Beratungszimmer*, *Büros*: hell, dunkel).

Der *dritte Akt* und die *erste Szene* des *fünften Akts* sind durch Raumbeschreibungen und Requisiten konkret gekennzeichnet als negativer/unangenehmer Ereignisbereich des Eingeschlossenseins im *Gefängnis* und motivisch durch Geräusche/Geräuschlosigkeit, Beleuchtung/Verdunkelung und das Merkmal unter Verschluss haltender Türen verknüpft mit dem ersten Ereignisbereich des Behaustseins und dem zweiten Ereignisbereich juristischer Entscheidungsfindung (Stimme, Stille, Gesang, Hilferufe, Schreie).

Die *zweite Szene* des *fünften Akts* ist durch Raumbeschreibungen und Requisiten konkret gekennzeichnet als positiver/angenehmer Ereignisbereich des Behaustseins im Dorf, durch Geräusche/Geräuschlosigkeit und Beleuchtung/Verdunkelung jedoch motivisch gekennzeichnet als negativer/unangenehmer Ereignisbereich eines reinigenden Sündflutszenarios (Feuer, Sturzregen, gedämpftes Läuten, Stille, ferner Gesang).

3.4.7. Merkmalpotential der Figuren als Grundlage des dramatischen Konflikts

Dem motivisch verknüpften, kausal gegliederten, allgemeingültigen, systemgemäß ungerechten Geschehen wird ein überschaubares Figurenensemble von dreizehn konkret benannten und zwanzig abstrakt bezeichneten *Personen* und Statisten zugrunde gelegt, das nicht auf die Namen des realen Schweizer Justizskandals zurückgreift. Die fiktiv gewählten Personennamen unterstützen den universalen Geltungsanspruch des Geschehens.

Figuren ohne Namen sind durch Berufs- oder Funktionsbezeichnungen entweder als Vertreter des Justizbereichs kenntlich: *Vorsitzender, Staatsanwalt, Verteidiger, Erster Geschworener, Zweiter Geschworener, Dritter Geschworener, Vierter Geschworener* (weiblich), *Fünfter Geschworener, Sechster Geschworener, Siebenter Geschworener, Erste Gefangene, Zweite Gefangene, Dritte Gefangene, Vierte Gefangene, Gefangener, Aufseher, Aufseherin, Wachtmeister, Gerichtsvollzieher*, oder als Vertreter dörflichen Lebens: *Zweiter Bauer, Briefträgerfrau, Lehrer, Kapellmeister, Zigeunerin, Volk, Kinder.* Beiden Bereichen nicht zuordenbar ist der *Professor*. Gänzlich abstrakt bleiben die *Stimmen.*

Die personalisierten Figuren tragen geläufige oder mögliche deutsche Namen, von denen einige sinnbildlich Charaktereigenschaften andeuten: *Färber, Hacker, Pflasterer, Blasenkleffer*. Einige der Figuren werden durch den Dialog um konkretisierende Merkmale angereichert und gewinnen dadurch Symbolcharakter.

- *Philipp Pflasterer, Bauer*, einundfünfzig Jahre alt; beruft sich auf die Erfahrungen seines Großvaters mit der Witterung, wird von Marie als schwerhörig und geizig empfunden, hat seine Frau halb totgeprügelt. Die sinnbildliche Deutung seines Vornamens (griechisch für *Pferdefreund*), die Sorge *Pflasterers* um das auf den Feldern vertrocknende Getreide und seine erkrankte Kuh im *ersten Akt* geben eine verantwortungsvolle Beziehung des Bauern zur Natur vor. Sein Alter, die Erfahrungswerte seines Großvaters und das Auftreten eines *zweiten Bauern* im *fünften Akt*, der *Pflasterers* Ansichten teilt, verweisen auf die Archaik dieser zwischen Mensch und Natur bestehenden Ordnung gegenseitiger Versorgung. Die Symbolik von *Pflasterers* Familiennamen (er rührt vom schwäbischen Übernamen *Pfleiderer* her, der vom mittelhochdeutschen *vlöudern – flattern* abgeleitet ist und einen unsteten Menschen bezeichnet), seine Schwerhörigkeit (Ernst Tollers Symbol für Beeinträchtigung durch die Gesellschaft), sein Geiz, der sinnbildliche Kuhhandel und die völlige Rücksichtslosigkeit gegenüber Ehefrau und Magd zeigen jedoch, dass der Bauer menschlich weitgehend verkümmert ist. *Pflasterer* hat das Aneignungsprinzip der

modernen Wirtschaftsordnung übernommen und handelt ausschließlich im persönlichen Erwerbsinteresse. Für die Demagogie des Systems, den Schutz dieses wirtschaftlichen Organisationsprinzips ethisch zu verbrämen, ist *Pflasterer* unempfänglich (die von Marie festgestellte Schwerhörigkeit). Ihm geht es nur um seine Besitzansprüche (der von Marie festgestellte Geiz). Entsprechend erscheint er vor Gericht lediglich wegen der Zeugengebühr. Den Bezug auf ethische Werte (Wahrheit, Gerechtigkeit), um Interessenkonflikte zu lösen, hält er für willkürlich herstellbar (Schuld oder Unschuld der Angeklagten finden sich in der Zeitung). Menschliche Emotionen (Mitgefühl, Liebe) sind nicht Bestandteil des wirtschaftlichen Effizienzsystems. Die Unterhaltung mit dem *zweiten Bauern* im *fünften Akt* macht deutlich, dass das rationalistisch materielle Organisationsprinzip des Zusammenlebens (Steuern) der ursprünglich verantwortungsgeprägten Lebensunterhaltsform (landwirtschaftliche Arbeit) die Grundlage entzieht (Pfändung des Pferds) und dadurch deren Fortbestand gefährdet (der *zweite Bauer* kann seine Frau und die elf Kinder nicht ernähren). Rücksichtslosigkeit und Entmenschlichung der bäuerlichen Gemeinschaft werden so systematisch gefördert. *Pflasterer* ist figurenmotivisch die Fortsetzung des ungebildeten *George Glover* aus dem Schauspiel *Wunder in Amerika* und der Vorläufer des emotionslosen Gefangenen *August Karsch* im Drama *Pastor Hall*.

- *Marie Hacker, Hausmädchen bei Dr. Färber*, einundzwanzig Jahre alt; wegen Kindsabtreibung und Beihilfe zur Kindsabtreibung bei Blasenkleffers Frau zu vier Jahren Gefängnis verurteilt. Ihr Vorname (griechisch-lateinische Form des hebräischen *Miriam – Widerspenstige*, biblischer Name der Mutter Christi und der reuigen Sünderin Maria Magdalena) und die singuläre Ausstattung der Figur im *zweiten Akt* mit *Gefangenenkleidung* kennzeichnen sie ihrer Abtreibung wegen sinnbildlich als Sünderin. Die Symbolik ihres Familiennamens (abgeleitet von der mittelhochdeutschen Berufsbezeichnung für *Weinbauern* oder *Holzhacker*) begründet ihr Wesen als Bestandteil der bäuerlichen Gemeinschaft. Sie versucht diesem gerecht zu werden, indem sie ihre Schwangerschaft abbricht und vor Gericht den Kindsvater verheimlicht, damit der sie heiratet. In der Verleugnung ihrer Liebe als Ausdruck menschengemäßen Miteinanders und der Vernichtung des aus dieser Liebe entstandenen Lebens besteht ihre Anpassung an das herrschende Wirtschaftlichkeitsprinzip. Die *Magd* im *fünften Akt*, die dem *Gerichtsvollzieher* nicht antworten kann, weil sie stumm ist, zeigt mit der Unfähigkeit zur Verständigung symbolisch die Verstümmelung an ihrem Menschsein, die die gesellschaftlich vorangetriebene Entemotionalisierung mit sich bringt. *Marie* aber hat – an der Symbolik ihres Vornamens erkennbar – das Potential, ihre Liebesfähigkeit zu bewahren. Denn Jesus Christus ist als menschgewordener Gottessohn

Geschöpf Gottes und Schöpfergott zugleich und damit das Symbol für die Fähigkeit des Menschen zur Beziehungsaufnahme sowohl mit der Natur (der Schöpfung) als auch mit anderen Menschen (den Geschöpfen), zur Erkenntnis dieser Fähigkeit (Beziehungsaufnahme zum Schöpfer) und zur Konsequenz daraus, dass mit dieser Fähigkeit Verantwortung verbunden ist (Buße für Sünden). Damit ist der biblische *Marien*-Sohn Symbol für die gefühlsgeleitete Pflicht des Menschen zu ethischem Handeln (Gutsein). Diese freiwillige Pflicht unterscheidet ihn von allen anderen Lebewesen und macht seine Menschlichkeit aus. In der sinnbildlichen Dualität ihres Vornamens liegt die Hoffnung für die Gemeinschaft begründet, die *Maries* Figur im Stück verkörpert. Einerseits verleugnet sie zwar durch ihre Abtreibung das Humanitäts-Prinzip, dessen Mutter sie ist, andererseits ist sie aber zu Reue über diese Sünde fähig.

- *Max Franke, Gemeindeschreiber, später Bürgermeister, Schlauberger*, achtundzwanzig Jahre alt. Sein Vorname (Kurzform des lateinischen *Maximilian*, einer Mischbildung aus *Maximus – der Größte* und *Aemilianus – der Eifrige*) kennzeichnet ihn sinnbildlich als Ehrgeizling, dem es um systematischen Einflussgewinn und Machtausübung geht. Die Symbolik seines Familiennamens (vom mittelhochdeutschen Attribut *franc – frei*) und sein unbäuerlicher Beruf als Schreiber machen ihn für das ohnehin verkümmernde Verantwortungsgefühl der Dorfgemeinschaft gegenüber Mitmenschen und Natur völlig unempfänglich. Ausschließlich aneignungsorientiert, beutet er beide hemmungslos aus (ständige sexuelle Übergriffe an den Frauen des Dorfes, Erpressung von Gemeindemitgliedern, willkürliche Tötung von Vieh, Brandstiftung am Schober). Menschliche Gefühle (Respekt, Loyalität, Zuneigung) sind ihm fremd. Als Mann der Schrift ist er der rücksichtsloseste Vertreter des nutzenorientierten gesellschaftlichen Grundprinzips, ethische Werte (Wahrheit, Gerechtigkeit) willkürlich zur Begründung eigener Ansprüche zu gebrauchen. Das macht ihn unangreifbar und äußerst erfolgreich, denn es entspricht dem juristischen Prinzip des wirtschaftsbestimmten Systems, Interessenkonflikte zu lösen. Der gesetzliche Schutz der humanitären Pflicht zu ethischem Handeln (Gutsein) wird nicht gemeinschaftsförderlicher Mitmenschlichkeit oder selbstlosem, verantwortungsbestimmtem Handeln gewährt, sondern lediglich der Durchsetzung privater Erwerbsanspüche oder Besitzrechte. *Max* ist figurenmotivisch der Vorläufer von *Napoleon* und *Tomas* im Schauspiel *Nie wieder Friede!*
- *Anna Gerst, Sekretärin bei Dr. Färber*, ihre Mutter ist im Armenhaus gestorben. Ihr Vorname (hebräisch für *Gnade Gottes*, biblischer Name der Mutter Marias) kennzeichnet sie sinnbildlich als Großherzige, die ohne rational begründendes Prinzip aus unverfälschter Emotionalität (Respekt, Loyalität, Verantwortung) heraus menschlich handelt. Entsprechend der Symbolik ihres Familiennamens (mittelhochdeutscher

Übername für Bauern und Getreidehändler) und in ihrem Wirken (Fürsorge für eine zerrüttete Familie) ist sie in der Dorfgemeinschaft die unbestechlichste Vertreterin der ursprünglich verantwortungsvollen bäuerlichen Ordnung. Das macht sie angreifbar, denn sie hat das gesellschaftliche Grundprinzip nicht verstanden, die Verfolgung materieller Interessen als ethischen Wertmaßstab anzusehen. Als gefühlsgeleitete Altruistin ist sie für die Verlockungen wirtschaftlicher Bereicherung unempfänglich und deswegen bis zum *vierten Akt* Opfer von Missverständnissen.

- Die volks-etymologische Namensdeutung des *Gendarms Blasenkleffer* kennzeichnet diesen sinnbildlich als jemanden, der viel Lärm um nichts macht. Der Gesetzeshüter der Dorfgemeinschaft hat die Aufgabe, die gesellschaftlich geförderte Durchsetzung privater Besitzansprüche und Erwerbsinteressen zu schützen. So ist auch seine Amtsausübung finanziell motiviert (Erhöhung der Gehaltsklasse). Da die Wertbegründung des gesellschaftlichen Aneignungsprinzips allerdings nur Konflikte gelten lässt, von denen die materielle Versorgungsgrundlage berührt wird, gerät er in einen Selbstwiderspruch. *Max Franke* droht *Blasenkleffer* mit seinem Verhältnis zur Gendarmengattin lächerlich zu machen. Deswegen scheut der Polizist sich, gegen den *Schreiber* vorzugehen, dessen schmutzige Wäsche die Frau wäscht (metaphorisches Symbol). Der Hüter des Gesetzes wird zur Witzfigur. Als er wegen Sachbeschädigung im *fünften Akt* sogar gegen sich selbst vorgehen müsste, erweist sich die besitzrechtschützende Funktion als absurd. *Blasenkleffer* ist figurenmotivisch der Vorläufer *Noahs* im Schauspiel *Nie wieder Friede!* Dessen moralische Ansprüche führen *Noah* wegen seiner gleichzeitigen bedingungslosen Unterwerfung unter die totale Dominanz der wirtschaftlichen Organisiertheit der Gesellschaft ins gesellschaftliche Abseits. Die figurenmotivische Fortsetzung dieser Figur ist der Schuhmacher *Pipermann* im Drama *Pastor Hall*, der aus seinen ethischen Werten die Unterwerfung unter jeglichen Herrschaftsanspruch ableitet und sich dadurch noch eindeutiger selbst widerspricht als *Blasenkleffer*.

Vom Personenverzeichnis werden folgende Figuren durch ein Merkmal familiärer Zuordnung charakterisiert: *Dr. Franz Färber, Arzt, Puppe von Betty Färber, seiner Frau, Lore Färber*. Die Aufnahme von *Betty Färber* als Puppe ins Figurenensemble und die unterlassene Kennzeichnung von *Lore* als Tochter der *Färbers* signalisieren, dass diese drei Personen eine gesellschaftlich als Familie sanktionierte bürgerliche Versorgungseinheit ohne emotionale Bindung darstellen.

- *Franz Färbers* Herkunft aus armen Verhältnissen hat wirtschaftlichen Erfolg zum ethischen Wertmaßstab seines Handelns werden lassen (Medizinstudium aus

Karrieregründen, Eheschließung mit dem Ziel finanzieller Besserstellung). Seine Tätigkeit stellt figurenmotivische Bezüge zum Heiler *Foster* und dem Arzt *Spoffort* aus dem Schauspiel *Wunder in Amerika* her. *Färbers* pervertiertes Wertverständnis macht ihn auf ideale Weise systemkonform. Seinen Beruf übt er in egoistischem Besitzstreben nur wegen des Gewinns aus, nicht, weil er Bedürftigen ärztliche Hilfe leisten möchte. Es ist Zeichen seines rücksichtslosen Anspruchsdenkens, dass er seiner eifersüchtigen Frau den Wunsch verweigert, *Anna* zu entlassen, dass er sein außereheliches Verhältnis zu dieser fortsetzt und dass er trotz der Verurteilung auf seiner Verbindung mit *Anna* besteht. Zu selbstloser Zuneigung unfähig, vertritt er die gesellschaftlich geförderte Erwerbsmentalität. Er wird zwar von *Annas* Menschlichkeit und Altruismus angezogen, gründet aber sein Handeln allein auf Gewinnorientierung.

- Die Figur der *Betty Färber* greift motivisch den *Gast* aus dem Hörspiel *„Berlin – letzte Ausgabe!"* auf, der die Verantwortung für eine unbefriedigende Situation bei anderen sieht. *Betty* fordert die Zuwendung ihrer Familie als Gegenleistung für ihre materielle Investition in die Ehe (sie hat ein beträchtliches Erbe eingebracht). Das Schwinden ihrer Bedeutung als Ehefrau und Mutter in diesem Bund und damit den Sinnverlust ihrer Existenz schiebt sie auf das Eindringen *Annas* in ihre Familie. *Betty* wehrt sich gegen diese für sie unfaire, weil materiell nicht gerechtfertigte Konkurrenz. In einem so ungleichen Kampf sieht *Betty* im Selbstmord das einzige Mittel, ihr unvermeidliches Unterliegen im Kampf um die eigentlich ihr gebührende Zuneigung von Ehemann und Tochter zu vermeiden.
- Die sinnbildliche Kennzeichnung des Kindes *Lore Färber* als Produkt einer materiellen Versorgungsgemeinschaft entsteht durch ihre weitgehende Abwesenheit, durch abstraktes Reden über sie statt mit ihr und schließlich durch ihre staatliche *Verwahrung und Verpflegung*. Sie ist ein unbedeutendes, verdinglichtes Wesen, zu dem von Seiten seiner Eltern keinerlei emotionale Beziehungen bestehen.

Die stringente Figurentypisierung des Stücks unterstützt die nebentextliche Vorgabe der Ereignisbereiche *Justiz* und *Dorfgemeinschaft*, in denen sich der Konflikt entfalten muss. Die konkretisierenden Merkmale verleihen einzelnen Figuren Handlungsoptionen aus humanen Gefühlen (selbstlose Zuneigung, Respekt, Mitgefühl) oder aus inhumanen Trieben (egoistische Besitzgier, Neid, Mißgunst).

Die dramatische Konfliktlösung müsste also darauf abzielen, im juristischen Ereignisbereich das ursprünglich ‚vernünftige', verantwortungsgetragene Ordnungsprinzip der Dorfgemeinde zu reinstallieren, in dem selbstlose Hilfe von der Gemeinschaft

anerkannt und gefördert, egoistische Rücksichtslosigkeit hingegen geächtet und geahndet wird.

3.4.8. Szenisches Geschehen als Entwicklung des dramatischen Konflikts

Die von selbstloser Mitmenschlichkeit oder selbstbezogenem Anspruchsdenken gekennzeichneten Einzelfiguren treffen nun in den szenischen Situationen der *Dorfgemeinschaft* oder der *Justiz* aufeinander, um den dramatischen Konflikt zwischen altruistischer Verantwortung und egoistischem Besitztrieb auszutragen.

- Der prologische *erste Akt* in der *Wohndiele eines dörflichen Landhauses* stellt die Darstellungsabsicht des Autors mit dem Schauspiel vor. Das ursprünglich (und menschengemäß) verantwortungsgetragene Ordnungsprinzip einer Gemeinschaft ist von materiellem Anspruchsdenken unbemerkt unterwandert worden.

  Situation: Bauer *Pflasterer* sorgt sich zwar um die Ernte und die ärztliche Versorgung seiner erkrankten Kuh, nicht jedoch um seine halb totgeprügelte Ehefrau. *Anna* versorgt den Färberschen Haushalt und die erkrankte Betty Färber, muss aber *Maries* Neid und Missgunst wegen ihrer vermeintlichen Besserstellung als Haushälterin ertragen. Der besitzgierige *Max* lehnt seine Verantwortung für *Maries* Schwangerschaft ab und verlangt die Abtreibung von ihr. Er stiehlt für *Marie* hinterlegtes Geld und schiebt die Schuld auf eine zufällig anwesende Zigeunerin. Als seine Absicht scheitert, den *Gendarmen* mit der Androhung seiner Bloßstellung von der Untersuchung des Diebstahls abzuhalten, nutzt er den Tod Betty Färbers, um von sich abzulenken. Durch Manipulation von *Maries* Erinnerung und Verlockung *Blasenkleffers* mit materiellen Anreizen konstruiert er einen Mordfall.

- Die vorspielhafte *erste Szene* des *zweiten Akts* vor und *im Gerichtssaal* führt in das eigentliche dramatische Geschehen ein. Die Justiz schützt im Interesse des wirtschaftsgesteuerten Systems private Besitzrechte als menschengemäße Werte und bestraft Mitmenschlichkeit und verantwortungsvolles Handeln als prinzipienwidrig.

  Situation: Weil durch das außereheliche Verhältnis die materiellen Interessen einer juristisch als Ehe geschützten Struktureinheit verletzt worden zu sein scheinen, werden *Färber* als Verführbarer und vor allem *Anna* als Zerstörerin einer Ehe von der Öffentlichkeit und während des Gerichtsprozesses vorverurteilt, ohne dass ihnen der unterstellte Mord an *Betty Färber* schlüssig nachgewiesen werden kann.

- Die *zweite Szene* des *zweiten Akts* im *Beratungszimmer* bietet mit der individuellen Begründung für die gesellschaftliche Verurteilung zweier unschuldiger Menschen eine konfliktbezogene Pointe des Dramas.

  Situation: Die wirtschaftliche Situation der Geschworenen erzeugt eine völlig irrationale Bewertung der Prozessfakten, der Beratungssituation und innerhalb des Geschworenenkollegiums. Die wenigen vernünftigen Argumente werden durch eine völlig ungerechtfertigte Statushierarchie zunichte gemacht. Abhängigkeiten, Aversionen und Konflikte unter den Geschworenen führen zu einem weitgehend sachfernen Urteil.

- Die *erste Szene des dritten Akts* im *Frauengefängnis* zeigt als episch erläuternder Teil des dramatischen Höhepunkts, wie gesellschaftlich Verurteilten die Menschlichkeit ausgetrieben wird.

  Situation: Durch Beteiligung an einem monotonen Arbeitsprozess werden die Gefangenen dem rationalistischen wirtschaftlichen Effizienzprinzip ausgesetzt. Standardisierung und Mechanisierung unterdrücken Individualität und emotionale Berührbarkeit. Zielgerichtete Entwürdigung und Privilegierung schüren den gesellschaftlich erwünschten Erwerbs- und Besitztrieb, Hierarchie- und Statusdenken. So werden die Gefangenen zu gefühlsarmen leistungsbereiten Funktionselementen umgeformt.

- Die *zweite Szene des dritten Akts* im *Männergefängnis* zeigt als konfliktbezogener Bedeutungsschwerpunkt des dramatischen Höhepunkts, wie gesellschaftlich Verurteilten die Priorität selbstbezogenen Anspruchsdenkens vor mitmenschlicher Zuwendung beigebracht wird.

  Situation: Völlige Entprivilegierung und Isolation lässt das Eigeninteresse des Gefangenen *Franz* so stark wachsen, dass er bereit ist, jeden noch so rudimentären humanen Wertmaßstab (Glaube an Freundschaft, Liebe, Gerechtigkeit, Wahrheit) fallen zu lassen und seinen Willen rücksichtslos bis zum Mord durchzusetzen.

- In den beiden Szenen des *vierten Akts* in den *Büros* zeigt sich, dass auf die Gefahr gefühlsbestimmten Handelns als Bedrohung für die Gesellschaft umgehend reagiert wird.

  Situation: Die individuelle Rebellion *Färbers* wird als Vorstufe einer sozialen Revolution von gefühlsverarmten leistungsbereiten Funktionselementen erkennbar (Hilferufe der Gefangenen). Deshalb wird der Zustand seiner

disziplinierenden Isolation aufgehoben. Die bereitwillige Aufgabe rudimentärer ethischer Wertmaßstäbe zugunsten eines gesellschaftskonformen Egoismus wird durch Reintegration in die Gemeinschaft belohnt. Die Dorfgemeinde ist durch den Strafprozess ebenfalls diszipliniert und auf Erwerb und Besitz als Handlungsmaßstab ausgerichtet worden (Schreiber *Franke* ist Bürgermeister, Gendarm *Blasenkleffer* entlassen).

- Der *fünfte Akt* führt als Konfliktlösung die Wirkung der gegensätzlichen gesellschaftlichen Bestrafung auf das Paar vor (*Anna* wurde ja funktionalisiert, *Färber* entfunktionalisiert).

  Situation: Das Zusammentreffen der beiden Rehabilitierten im Frauentrakt des Gefängnisses und ihr sorgfältig inszenierter Empfang im Dorf symbolisieren den vom Stück ausgestellten Charakter der Gesamtgesellschaft als rationalistischer Effizienzmechanismus. *Färbers* Verhalten bestätigt den Erfolg zielgerichteter Privilegierung (Refunktionalisierung) zur Steigerung des Erwerbs- und Besitztriebs. *Anna* hingegen muss entsetzt erkennen, dass ihr Geliebter ein genauso gefühlloses Funktionselement der Gesellschaft ohne jeglichen verantwortungsbestimmten Handlungsmaßstab ist wie die anderen Dorfbewohner. Diese hatten das Paar erst verleumdet und verstoßen, nun beneiden sie es missgünstig, heißen es jedoch heuchlerisch willkommen. Während *Marie* ihren Anspruch individuellen Glücks in einer anderen Gemeinschaft verwirklichen zu können hofft, bleibt *Anna* als Ausweg nur die vollständige Abkehr vom inhumanen gesellschaftlichen Grundprinzip, um ihre Menschlichkeit zu bewahren.

Das selbstbezogene Anspruchsdenken in der dörflichen Gemeinschaft besiegt bei der Auseinandersetzung der merkmalhaft konkretisierten Figuren die selbstlose Mitmenschlichkeit. Die beiden von der Nebentextbeschreibung und der Figurentypisierung vorgegebenen Ereignisbereiche *Justiz* und *Dorfgemeinschaft* werden zu einem allgemeinen Bereich gesellschaftlicher Kontrolle und Beeinflussung des individuellen Lebens zusammengeführt. Die ohnehin geringen Impulse der Dorfgemeinschaft zu altruistisch verantwortungsvollem Handeln werden geächtet und geahndet, egoistische Rücksichtslosigkeit hingegen anerkannt und gefördert. Die beiden Protagonistinnen *Anna* und *Marie* können ihre von den allgemeinen Werten abweichende individuelle Haltung (von Liebe und Zuneigung) in einer solchen Gemeinschaft nicht durchsetzen. Mit dieser

Einsicht in das Regelprinzip des gesellschaftlichen Gefüges wird das dramatische Geschehen seiner genregemäß neutralen Konfliktlösung zugeführt.

3.4.9. Kohärenz der Darstellung des dramatischen Geschehensverlaufs

Das Schauspiel *Die blinde Göttin* ist eine kohärente dramatische Darstellung mit folgendem schlüssigen Geschehensablauf: *Erster Akt*: Öffentlich geduldete private Destruktion einer Beziehung durch Installation einer anderen, *Erste Szene* des *zweiten Akts*: Öffentliche Verurteilung der Destruktion der Beziehung durch Installation einer anderen, *Zweite Szene* des *zweiten Akts*: Juristische Verurteilung der Destruktion der Beziehung durch Installation einer anderen, *Erste Szene* des *dritten Akts*: Disziplinierung der Frau durch Funktionalisierung, *Zweite Szene* des *dritten Akts*: Disziplinierung des Mannes durch Entfunktionalisierung, *Erste Szene* des *vierten Akts*: Juristische Reinstallation der neuen Beziehung, *Zweite Szene* des *vierten Akts*: Öffentliche Reinstallation der neuen Beziehung, *Fünfter Akt, Erste Szene:* Private Reinstallation der neuen Beziehung und *Fünfter Akt, Zweite Szene:* Private Destruktion der neuen Beziehung.

Die Kohärenz dieses Geschehensverlaufs wird durch den klassischen kausalen Aufbau, die figuren- und raummotivisch komplexe Verknüpfung der Ereignisse und die mit merkmalbestimmten Handlungsoptionen der Figuren konkretisierte Darstellung der gesellschaftlichen Hintertreibung mitmenschlichen Handelns gesichert. Bereits vom *ersten Akt* an wird *Annas* altruistische Intention von der erwerbsorientierten Gemeinschaft abgestoßen und provoziert Missverständnisse und Neid. Im *zweiten Akt* wird sie gesellschaftsgemäß zu ungerechtfertigten Besitzansprüchen umgedeutet. Und im *dritten Akt* soll sie durch staatliche Disziplinierungsmaßnahmen vollständig ausgemerzt werden. Die von Ernst Toller verfolgte Darstellungsabsicht, „nicht Thesen [zu] begründen, sondern Beispiele [zu] gestalten“,[288] wird durch die Dramatisierung des realen Schweizer Justizskandals um Doktor Riedel und Fräulein Guala als gesellschaftsinhärente Ungerechtigkeit, die von einer parteiischen Rechtsprechung verteidigt und unterstützt wird, glaubwürdig umgesetzt.

Mit der Enthistorisierung der realen Vorlage löst das Schauspiel seinen allgemeinen Geltungsanspruch als ‚historische Wahrheit‘ überzeugend ein. Es liefert die prognostizierte und systemanalytisch überzeugende Begründung für die Abhängigkeit der Rechtsprechung von den Wirtschaftlichkeitsprinzipien der Gesellschaft und die daraus resultierende systembedingte Relativität ethischer Grundwerte wie Gerechtigkeit und Wahrheit. Ernst Toller setzt dramatisch seine gesellschaftliche Beobachtung um: „Wahnsinn beherrscht die

[288] E. T.: Arbeiten, S. 148

Zeit, Barbarei regiert die Menschheit. [...] die Stimme der Humanität wird von den Mächtigen nur dann beachtet, wenn sie als Fassade dient für politische Zwecke."[289]

3.4.10. Realisierung des Gattungsmodells durch die Darstellung im Stück

Als dramatische Darstellung leidet *Die blinde Göttin* unter zwei Mängeln. Einerseits ist der dramatische Konflikt weder figurenmotivisch klar erkennbar, noch wird er dialogisch ausgetragen. *Annas* humanitäre Handlungsansprüche und die rücksichtslose Selbstbezogenheit der anderen Figuren können nur durch die etymologische Ausdeutung ihrer Namen in Verbindung mit den situativen Konstellationen verständlich werden. Dem Publikum dienen Figurennamen aber lediglich zur Unterscheidung der Handlungsträger und als Hinweis auf bestimmte zeitliche und regionale Bezüge. Eine so ausgeprägte zeichenhafte Bedeutung der Namen, dass sie den dramatischen Konflikt primär bestimmt, überfordert ihre sekundäre Funktion. Diese motivische Handlungsbegründung aus der Figurensymbolik kann die Rezeption nicht wahrnehmen: „Auffällig ist die Verwendung von Klischees in der Personengestaltung. Die Figuren sind zwar realistisch gezeichnet, doch sind gerade die Nebenfiguren klischeehaften Vorstellungen nachgebildet: das dumme, neidische Hausmädchen, der manipulierende Aufsteiger, der dünkelhafte, naive Wachtmeister, der gerissene Bauer, der verblendete Staatsanwalt. Auch die Gestaltung von Anna Gerst als Sekretärin greift auf ein Klischee zurück: die Affäre zwischen Vorgesetztem und Angestellter".[290]

Andererseits besteht zwischen dem vom Titel präsentierten Stoff und dem Geschehensverlauf eine Diskrepanz. Der Titel des Schauspiels weist nur auf eine Randerscheinung des Geschehensverlaufs hin, die sich dem allgemeinen Problem gesellschaftsgetragenen inhumanen Handelns unterordnet. Die Idee der Sicherung von Gerechtigkeit und des unparteiischen Interessensausgleichs durch die Justiz in einer ethoslosen wirtschaftsdominierten Gesellschaft stellt sich als realitätsfremd heraus. Der dramatische Darstellungsgegenstand, die Auseinandersetzung zwischen verantwortungsbestimmtem mitmenschlichen Handeln und gesellschaftlich gefördertem egoistischen Erwerbsstreben kann nicht eindeutig identifiziert werden: „Das Stück ist überfrachtet mit Themen: Justizkritik, Verleumdung, Umgang mit der Gefängnissituation, Beziehungen der Gefangenen untereinander (Liebe, Haß, Verrat), Liebe, Selbstopfer und Ausbeutung, Kindsabtreibung, Aufstieg durch Manipulation, Vorurteile, sozialer Neid, unmenschliche Zustände im Gefängnis. Obwohl es im ersten Moment ein Justizstück

[289] E. T.: Rede auf dem Penklub-Kongreß, S. 172
[290] Reimers 2000, S. 273

scheint, fächert sich ein Panorama menschlichen Fehlverhaltens auf. Dadurch wirkt das Stück zerfasert, keines der Themen kommt zu seinem Recht, Aussage überlappt Aussage."[291]

Die von Szene zu Szene wechselnden Dialoggegenstände der Figuren, vor allem die Probleme um *Marie*, reduzieren die Auseinandersetzungen der Hauptfigur *Anna* zu einem beispielhaften Einzelfall der epischen Gesamtdarstellung wachsender gesellschaftlich geförderter Rücksichtslosigkeit und Entmenschlichung: „Die Hoffnung auf die Veränderung der Gesellschaft wird anhand von zwei Frauen vorgestellt, doch bleiben diese beiden isoliert mit ihren Erfahrungen. Die Veränderung des Menschen wird ins Private zurückgedrängt."[292]

Beide Umstände, die Abweichung der Darstellung vom prädisponierten Stoff und die Sekundärmotivation der Figurenhandlungen, verweisen den herausgearbeiteten dramatischen Konflikt in den Bereich der Gattungstheorie, so dass bereits die rein stoffliche Gestaltungsgrundlage als dramatische Sinnstiftung des Schauspiels wahrgenommen wird. „Von politischen Tendenzen jeglicher Art hält sich das Schauspiel Ernst Tollers diesmal vollständig frei",[293] beurteilt Felix Salten als Theaterkritiker die Uraufführung. Und der Literaturhistoriker William Anthony Willibrand betrachtet *Die blinde Göttin* gar als fragwürdige nonfiktionale Darstellung, „in which the problem is dealt with in a strictly bourgeouis milieu. A self-centered, cruel, and utterly unlikable weakling is falsely accused of the murder of his wife. [...] It is, to be sure, a weakness of the play that the attorney for the defense does not point out all the good qualities of his client. Dr. Färber is deliberately portrayed as such an unappealing character that it would be impossible to impress the jury with his virtues in the same degree that the prosecution has been able to impress it with his vice. [...] The play is marred by a piling up of somewhat unusual things. A rural physician keeping a mistress in his home along with his wife and young daughter; a licentious village official flaunting his immoral relationship with local women in the face of even a deceived husband, the doctor's wife lecturing him in front of his patients; a prejudiced witness called to the stand and having no evidence to offer except what he read in the newspaper; the president of a criminal court obviously influencing the jury against the accused – these are a few of the salient crudities which the reader cannot believe as likely to happen in pre-Nazi Germany."[294]

Selbst unter Berücksichtigung des (abstrakten) dramatischen Konflikts macht die kohärente klassisch zieldramatische Gestaltung des Schauspiels das Resultat des

[291] Reimers 2000, S. 274
[292] Reimers 2000, S. 275
[293] Salten 1932, S. 192
[294] Willibrand 1945, S. 96

Nebengeschehens um *Maries* individuelles Glücksstreben in Berufung auf die eigentlichen Prinzipien der dörflichen Gemeinschaft zur konventionellen dramatischen Sinnstiftung, die auf eine kathartische Wirkung abzielt. Die Aussicht auf Reinstallation dieser Gemeinschaft als verantwortungsgetragene Versorgungsordnung entspricht Ernst Tollers essayistisch formulierter Hoffnung: „Ist es nicht schon viel, wenn das soziale Leid getilgt und dem alten Adam, der alten Eva, wie man in Amerika zu sagen pflegt, eine Chance geboten wird?“[295]

Diese gattungsgemäße Sinnstiftung des Stücks kann von der Rezeption deshalb nicht wahrgenommen werden, weil die spezifische dramatische Gestaltung des Stoffs kein ausgewogenes Verhältnis zwischen abstraktem Grundthema und stofflicher Konkretisierung durch eine erkennbare dialogische Konfliktlösung in figurenmotivisch geschlossener Handlung anbietet: „Das Stück hat zweifellos große Schwächen. Das beweist die unvollständige Inhaltsangabe. Toller hat diese Schwächen selbst erkannt, denn er hat das Stück mehrmals umgearbeitet. Die Umarbeitungen sind nicht nur der Theaterwirksamkeit wegen geschehen, sondern auch, um nicht genügend glaubwürdige Charaktere besser zu gestalten.“[296]

Aus der enttäuschten Abkehr der Hauptfigur *Anna* vom inhumanen gesellschaftlichen Grundprinzip ergibt sich noch eine andere Konfliktlösung, die als „moralische Idee der Kunst“ Tollers Darstellungsabsicht entspricht, „die Lüge zu enthüllen, wo immer sie sich zeigt, sei es im Gesellschaftlichen, sei es im Politischen, sei es im Privaten. Sie bekämpft die Welt sozialer Ungerechtigkeit mit der gleichen Schärfe wie die Verlogenheit in den Beziehungen zwischen den Geschlechtern.“[297] Die letztendliche Einsicht der Protagonistin in das Regelprinzip des Gemeinschaftsgefüges ist zwar Bestandteil des Dramenendes, ihre Verweigerungshaltung gegenüber dem gesamtgesellschaftlichen Prinzip jedoch lässt keine stückimmanente Lösung zu. Das entspricht zwar vollkommen dem zeitgemäßen Wirkungskonzept *epischen Theaters*, das nach Bertolt Brecht „die gesellschaftlichen Prozesse in ihren kausalen Zusammenhängen“ vorführen sollte, um „dem Zuschauer eine fruchtbare Kritik vom gesellschaftlichen Standpunkt zu ermöglichen“,[298] ist aber in der Rezeption untergegangen: „Die Abkehr von politischen Thesen wird noch deutlicher in dem Stück *Die blinde Göttin*, das auf einem bekannten Schweizer Justizskandal beruht [...] so enthält *Die blinde Göttin* praktisch keinerlei Hinweis darauf, daß der dargestellte Justizirrtum spezifisch kapitalistischer Natur sei. Allzu sehr bleibt das Stück in den Besonderheiten des Falles stecken und zeigt so individuelles, nicht gesellschaftliches

[295] E. T.: Arbeiten, S. 140
[296] Reso 1957, S. 187
[297] E. T.: Rede im englischen jungen Pen-Club, S. 190
[298] Brecht 1993, S. 99

Unrecht auf. [...] ein gut geschriebenes Stück, dessen Premiere in Wien auch erfolgreich war, das aber in der Situation von 1932/33 seltsam bedeutungslos wirkt und Tollers zwischenzeitlichen Verzicht auf die Rolle des politischen Autors deutlich macht."[299]

[299] Dove 1993, S. 229

3.5. Nie wieder Friede! (1936)

Grundlage dieser Untersuchung ist die Ausgabe: Ernst Toller: *Nie wieder Friede!* In: Ernst Toller, Gesammelte Werke Band 3. Politisches Theater und Dramen im Exil (1927-1939). Carl Hanser Verlag München 1978, S. 185-243.

3.5.1. Thema und Darstellungsabsicht

Das Schauspiel *Die blinde Göttin* (1931) bietet als weitgehend epischer Ereigniskomplex mit lediglich sekundärer dramatischer Handlungsmotivation nur einen hypothetischen Dramenausgang ohne tatsächliche Konfliktlösung an. Die Beschränkung auf ein theoretisches Problem anstelle eines dialogisch auszutragenden dramatischen Konflikts konnte mit der hochartifiziell verwendeteten konventionellen zieldramatischen Form nicht aufgehoben werden und versagte den Zuschauern die von Toller konzeptionell angestrebte Möglichkeit, sich mit den Verhältnissen ihrer gesellschaftlichen Existenz auseinanderzusetzen, um zu einer Neubestimmung des Gesellschaftssinns durch ethisches Handeln zu gelangen.

Die theoretische dramatische Konfliktlösung fortschreitender rationalistischer Enthumanisierung der Gesellschaft und staatlich vorangetriebener Ausschaltung menschlicher Gefühle bildet die thematische Grundlage des Schauspiels *Nie wieder Friede!* (1936). In diesem Stück werden die Folgen des nutzenorientierten gesellschaftlichen Grundsatzes gezeigt, ethische Werte (Wahrheit, Recht) willkürlich zur Begründung individueller Erwerbsanspüche einzusetzen. Sie verändern den Sinn der gesellschaftlichen Organisationsstruktur, das menschliche Leben zu sichern (Frieden zu halten), zu einem rein wirtschaftlichen Funktionsmechanismus, der Menschenleben systematisch gefährdet (Krieg) und damit dessen Existenzberechtigung infrage stellt.

Der eigentliche Gegenstand von Kommunikation in Dramenform, die Auseinandersetzung des Einzelnen mit seiner gesellschaftlichen Organisationsform, ist bei diesem episch anmutenden Thema nicht a priori zu erkennen. Die Genrebezeichnung *Komödie* allerdings stellt die Gestaltung des dramatischen Konflikts zwischen individuellen Werten und dem überindividuellen Wert der Gemeinschaft als lächerliche Auseinandersetzung in Aussicht. Er wird durch heitere Einsicht des Einzelnen in die Einfältigkeit seiner Werte gelöst, so dass mit motivierten Figurenentscheidungen eine klare Auseinandersetzung zwischen individualisierten Opponenten entwickelbar ist, die zu einer dramatischen Konfliktlösung führt.

3.5.2. Stoff und Gestaltung

Der vom Titel der Komödie *Nie wieder Friede!* vermittelte Stoff leitet sich von der Losung *Nie wieder Krieg* ab, die nach dem Ersten Weltkrieg in Deutschland weite Verbreitung fand. Die Verkehrung dieser Losung in ihr Gegenteil lässt die Darstellung von Krieg als gesellschaftlichen Normalzustand erwarten, in dem friedfertiges Wirken als jener lächerliche individuelle Anspruch gegenüber den gesellschaftlichen Prinzipien erscheint, der nach heiterer Einsicht der Stückprotagonisten in die Gegenstandslosigkeit ihrer Forderung aufgegeben wird.

Das Darstellungspotential dieses Stoffs hat Ernst Toller folgendermaßen umrissen: „When I wrote *No more peace!* I was fed up with the soap box effusions against war, having experiences that they did not help one bit. People became bored but not with war, but with the effusions. Then there was the experience of the anti-war films in Germany, which had quite a contrary effect, especially on the young people. They were not influenced by the horror depicted but rather by the romance, which was always mixed up with it, and by the solidarity of comradeship which accompanied the senseless adventure. (The audience seldom grasps the senselessness but only the adventure.) So I decided to show in a little comediette the stupidity without the background of heroism. There is a surfeit of heroism with which our dictators gorge themselves and starve the people.“[300]

Toller nimmt also mit dem Stück *Nie wieder Friede!* Abstand von seiner Forderung nach ‚dokumentarischer Echtheit'. Die von ihm im Schauspiel *Die blinde Göttin* dargestellte systeminhärente Entwertung ethischer Maßstäbe (Wahrheit, Recht) unterstellt jeglichem Altruismus Motive persönlichen Nutzens und interpretiert ihn als unlauteres Handeln gegen die gesellschaftlichen Prinzipien. Das belegen sowohl der dem Stück zugrundeliegende reale Prozess als auch die apolitische Rezeption des Stücks.

Um also seine Kritik an diesem Sachverhalt dramatisch stärker zu verdeutlichen, hat sich der Autor bei der Gestaltung des Stoffs von *Nie wieder Friede!* auf eine von vornherein außerdialogisch symbolhaltige Form festgelegt, die musikalische Komödie. Er hatte sie in Revueform schon 1927 mit dem Stück *Hoppla, wir leben!* erfolgreich erprobt. *Nie wieder Friede!* sollte nicht, wie die Inszenierung Erwin Piscators, bühnentechnisch überfrachtet, sondern lediglich von der als wirkungsvoll bekannten Musik Hanns Eislers unterstützt werden. Die Lieder als stimmungserzeugende außerdialogische, aber trotzdem sprachlich gestützte musikalische Einlagen sollten zusätzlich zur nebentextlichen Gestaltung helfen, die aus der Darstellung vom Publikum zu gewinnende systemkritische Erkenntnis emotional zu verankern. Darüber hinaus sollte ihre Allgemeingültigkeit durch

[300] E. T.: An Barret H. Clark 1937

entzeitlichende Fiktionalisierung gegenüber der erfolglos gebliebenen Nachfolge-Revue *Bourgeois bleibt Bourgeois* von 1929 verstärkt werden.

3.5.3. Zeitliche und örtliche Festlegung des Stoffs als Authentizitätsindikator

Mit der Zeitangabe *heute* erhält das Geschehen lächerlicher Friedfertigkeit in einer rücksichtslos erwerbsorientierten Welt einen aktuellen, aber fiktionalen Geltungsanspruch, der der Genrebestimmung *Komödie* Rechnung trägt.

Die Ortsangaben *Olymp* und *Dunkelstein* verleihen dem Geschehen einen fiktionalen Geltungsbereich. *Olymp* greift auf das Motiv des Göttersitzes der antiken griechischen Mythologie zurück. Als Gipfel des realen griechischen Gebirgsmassivs sollte er göttliche Paläste beherbergen, deren Eingang durch Wolken verborgen war. Die dort angesiedelte antike Götterwelt ist ein Spiegel menschlicher Verhältnisse mit deren Erwerbs- und Besitzansprüchen und den mit ihnen verbundenen Auseinandersetzungen. Da das Drama noch eine sich in *Donnern* äußernde höchste göttliche Instanz aufweist, wird deutlich, dass der *Olymp* in der erwerbsorientierten Welt der Gegenwart nur ein Ort menschlicher Ideale ist. Die Verkörperungen von Ethos (*Franziskus*), Macht (*Napoleon*) und Verstand (*Sokrates*) entsprechen jenen von den Menschen verherrlichten Eigenschaften, die das Streben nach Wohlstand, Ruhm, Erfolg und Herrschaft erfüllen sollen. Der *Olymp* der Moderne ist kein Ort metaphysischer Begründung der irdischen Existenz und ihrer Beschaffenheit. Denn in einer rücksichtslos erwerbsorientierten Gesellschaft, in der Verelendung, Willkür, Gewalt, Krieg und Tod drohen, stellt sich die Frage nach der metaphysischen Begründung des irdischen Kampfes um Wohlergehen und Sorgenfreiheit nicht. Deshalb taucht die kontemplative Instanz zur Beantwortung der Frage des prinzipiellen Sinns irdischen Seins im Geschehensverlauf nur zweimal als Witterungserscheinung auf. Das alttestamentliche Wesen der Begründung menschlicher Lebensumstände (ein sich offenbarender Gott) tritt am Ort umfassender menschlicher Wunscherfüllung nur selten hervor, nämlich dann, wenn im Olymp erfüllte Wünsche keine Zufriedenheit hervorrufen. In der modernen Zivilisation ist dieses göttliche Offenbarungsprinzip soweit säkularisiert, dass die tatsächlichen Naturerscheinungen bereits von emotional manipulierenden Geräuschimitationen abgelöst worden sind: *sanfter Choral, kurze Orgelmusik, leises Geläute von Glocken, Posaunenton, leise, sanfte Musik.* Die Welt braucht für das menschliche Erwerbsstreben keine ethische Begründung (und ihre Offenbarung) mehr, da das ursprüngliche (alttestamentliche) Prinzip verantwortungsvoller Versorgungsgewährleistung von der modernen Zivilisation bewusst

außer Kraft gesetzt worden ist: *Gegen die Dummheit der Menschen kämpft selbst Gott vergebens.*

Die zweite Ortsangabe, *Dunkelstein*, wird im ersten Bild konkretisiert: *Das ist ein kleines Land zwischen Spanien und Frankreich. Die Hauptstadt ist berühmt. Die Einwohner zahlen keine Kapitalabgaben. Ein Eldorado. Alle europäischen Kapitalisten verschieben ihr Geld nach Dunkelstein. Jedes Haus beherbergt zwei Banken.* Darüber hinaus wird es zu einer *Stadt* erklärt, die *der Furcht vor dem Kriege alles verdankt*. Verweist der Name des fiktiven Staats auf das Fürstentum Liechtenstein, so zielt seine geographische Lagebeschreibung auf das Fürstentum Monaco. Beide realen Kleinstaaten sind konstitutionelle Monarchien, die für Unternehmen aus aller Welt als Bankenstandorte und vor allem ‚Steueroasen' von besonderer wirtschaftlicher Bedeutung sind. Die fiktionalisierende Umbenennung Liechtensteins in einen Ort der Dunkelheit trägt der Verkehrung von Krieg und Frieden als stofflicher Geschehensgrundlage Rechnung. Im Dramentext steht das Verdunkelungsmotiv symbolisch für die Irreführung des Verstandes durch die menschenfeindliche Gesellschaftsgrundlage (Krieg): *Die Stadt wird vernebelt. Sie ist es schon. Nacht über Dunkelstein.*

Der leicht aufzulösende fiktionalisierende Bezug auf spezifische lebensweltliche Gegebenheiten lässt die situative Geschehensgrundslage weniger authentisch als vielmehr sinnbildlich gemeint erscheinen. Er teilt das Geschehen in zwei situative Ereignisbereiche. Der Ort menschlicher Ideale (*Olymp*) steht dem Ort menschlichen Besitz- und Erwerbsstrebens unter Berufung auf diese Ideale (*Dunkelstein*) gegenüber.

3.5.4. Strukturelle Gliederung des Stoffs als Kausalitätsindikator

Das allgemeingültige Geschehen lächerlicher Friedfertigkeit in einer rücksichtslos erwerbsorientierten Welt wird in sieben gleichrangigen Bildern angeordnet und nicht hierarchisch kausal strukturiert. Die Szenenbezeichnung *Bild* und die Verwendung von Musik tragen einer Annäherung an die Revueform Rechnung.

Der unterschiedliche Textumfang der einzelnen Bilder des Stücks gibt allerdings doch eine gewisse Kausalstruktur vor. Durch relative Kürze sind das *erste*, *dritte*, *fünfte* und *siebente Bild* miteinander verbunden. Der etwas größere Umfang des *ersten* und der sehr geringe Umfang des *siebenten Bildes* geben beiden eine Rahmenfunktion von Vor- und Nachspiel. Der große Umfang des *zweiten Bildes* mit sechs Liedern und des *sechsten Bildes* mit vier Liedern lassen in diesen Szenen illustrativ erläuterndes Geschehen erwarten. Das *vierte Bild* mit nur einem Lied bildet als Zentralszene den konfliktbezogenen

dramatischen Höhepunkt. Durch den Textumfang werden also in der Geschehensabfolge Ursache-Wirkungs-Relationen vorgegeben.

3.5.5. Zeitlich-räumliche Fixierung der Szenen als Kontinuitätsindikator

Das kausal vorstrukturierte Geschehen lächerlicher Friedfertigkeit in einer rücksichtslos erwerbsorientierten Welt wird nun in jedem der szenischen Bilder räumlich konkretisiert:

Erstes Bild: *Salon im Olymp*
Zweites Bild: *Saal in Dunkelstein*
Drittes Bild: *Olympische Scene*
Viertes Bild: *Gefängniszelle*
Fünftes Bild: *Olympische Scene*
Sechstes Bild: *Dunkelstein. Der gleiche Saal wie in der zweiten Scene*
Siebentes Bild: *Olympische Scene*

Durch das Fehlen von Zeitangaben an den Szenenanfängen bleibt der allgemeine Gültigkeitsanspruch der Ereignisse bestehen.

Die Wiederaufnahme der vorgegebenen Geschehensorte *Olymp* und *Dunkelstein* bestätigt und verstärkt die vom Textumfang angedeutete Kausalstruktur und unterteilt das Gesamtgeschehen in zwei alternierende Ereigniskomplexe. Der vom Autor intendierte Sinnbildcharakter der Orte bleibt erhalten, die Ansiedelung des Geschehens in Innenräume jedoch konkretisiert die Ereignisräume als lebensweltlich authentisch.

Das konfliktbezogen entscheidungsträchtige Geschehen im *ersten*, *dritten*, *fünften* und *siebenten Bild* findet in einem *Salon* statt, dem Ort der Zusammenkunft einer kleinen, entscheidungsfähigen Elite. Die erläuternd illustrativen Ereignisse vollziehen sich im *zweiten*, *vierten* und *sechsten Bild* in einem *Saal*, dem Versammlungsort einer beeinflussbaren Menschenmenge. Der dramatische Höhepunkt des zentralen *vierten Bildes* wird durch einen eigenen Ereignisraum hervorgehoben, die *Gefängniszelle* (in Dunkelstein), einen Ort der Disziplinierung von Störern der gesellschaftlichen Ordnung.

Die Kontinuität des Gesamtgeschehens ist durch den ständigen Wechsel zwischen zwei Orten durchbrochen und muss mit anderen dramatischen Verknüpfungsmitteln gewährleistet werden. Unter Berücksichtigung der kausalen Vorstrukturierung des Geschehens durch den Textumfang ergibt sich jedoch in der ereignisräumlichen Aufteilung eine zieldramatische Gliederung mit Geschehensvoraussetzung im *ersten Bild*, dem Vorspiel, Konfliktentwicklung im *dritten Bild*, Umschlagpunkt des Geschehens im *vierten Bild*, Lösungsentwicklung im *fünften Bild*, Konfliktlösung im *siebenten Bild*, dem

Nachspiel, und zwei illustrativ-erläuternden Szenen zur Konflikt- und Lösungsentfaltung im *zweiten* und im *sechsten Bild*.

3.5.6. Außersprachliche Gestaltungsmittel von Illusion

Die Bezeichnung der szenischen Abschnitte als *Bilder* soll gezielt auf die symbolträchtige optische und akustische Ausgestaltung der verschiedenen Ereignisräume im dramatischen Nebentext aufmerksam machen, die das motivisch bereits sorgfältig vorbereitete Geschehen lächerlicher Friedfertigkeit in einer rücksichtslos erwerbsorientierten Welt weiter bildlich auflädt.

Erstes Bild: *Salon im Olymp. Vor einem offenen Kamin sitzen auf bequemen Wolken Franziskus und Napoleon. In der Ecke vor einem Schalttisch ein weiblicher Engel. Schwaches Donnern. Lautsprecher: sanfter Choral. Kurze Orgelmusik. Leises Geläute von Glocken. Napoleon geht zu einem Globus, dreht ihn, eine Spieluhr beginnt zu spielen. Franziskus blickt zum Globus, auf dem ‚Dunkelstein' aufleuchtet. Über dem Kamin, auf einer Wolkenwand, wird Dunkelstein sichtbar. Man hört Chorgesang. Prasselnde Geräusche, wie Granatenhagel.*

Zweites Bild: *Saal in Dunkelstein. Der Saal ist nach beiden Seiten offen, so daß später die handelnden Personen nach rechts und links abgehen können. In der Mitte eine Tribüne. Vor der Tribüne ein Tisch. Über der Tribüne eingerahmtes Plakat. James schmückt den Tisch mit einem schwarzen Tuch und einer umflorten Kerze. Noahs Lied. Herein marschiert mit Musik der Festzug. Voran Robert, dann Laban, dann Fahnenträger, dann Festgäste. Auf der Tribüne Jakobo, James, Laban. Roberts Lied. Kinderchor Friedenslied. Jubel in der Menge. Der Kinderchor singt unter Leitung Tomas' das Friedenslied. Vor den Tisch, der vorn an der Bühne steht, tritt einer, legt seine Uniform auf den Tisch. James wirft Noah hinaus. Kapelle spielt zum Tanz auf. Musik des Friedenslieds (Walzertakt). Gelächter. An der Tür Tumult. Der Dicke, der Kleine, der Hagere singen im Trio. Musik bricht jäh ab. Menge strömt zur Tribüne. Auf der Tribüne Laban. Robert eilt auf die Tribüne. Lautes Gemurmel, in dem die Stimme Labans untergeht. Gruppe, Gruppe. Musik: Das Friedenslied in Marschtempo. Zur Tribüne Tomas mit den Kindern. Tomas gibt ein Zeichen. Kinderchor das Kriegslied. Kinder stürzen zum Tisch. Holen Bleisoldaten und Kanonen. Gedränge am Tisch. James teilt Uniformen, Säbel, Gewehre usw. aus. Parade vor dem Arzt mit leiser Musikbegleitung. Doktor das K.V. Lied. Gruppe. James wirft Noah hinaus. James geht schweigend zum Plakat, dreht es um. Inschrift: Es lebe der Krieg.*

Drittes Bild: *Olympische Scene. Napoleon geht auf und ab. In der Ecke vor seinem Tisch der Engel. Starkes, kurzes Donnern. Franziskus geht in die Telefonzelle.*

Viertes Bild: *Gefängniszelle. Sirenen. Das Licht in der Zelle verlöscht. Tür wird aufgeschlossen. Stille. Licht in der Zelle. Tür wird aufgeschlossen. Die Tür wird aufgeschlossen. Einige Sekunden ist die Zelle leer. Noah, Sokrates singen im Duo.*

Fünftes Bild: *Olympische Scene. Vor einem Wolkenvorhang.*

Sechstes Bild: *Dunkelstein. Der gleiche Saal wie in der zweiten Scene. Tomas in Uniform singt das Spionenlied. Von draußen Gebrüll: Tod allen Rassenschändern. Nieder mit den Ausländern. Von draußen Heilrufe. Emil geht zu einer aufgespannten strategischen Karte. Draußen Gewitter, Donnerschlag. Tomas schießt in die Luft. Der Kleine schlägt Emil den Revolver aus der Hand. James führt Tomas hinaus. Der Dicke, der Kleine, der Hagere singen im Trio. Emil nach einem Moment der Stille zieht seinen Revolver, setzt ihn an die Stirne. Der Hagere entwindet ihm den Revolver. Von draußen anwachsendes Geschrei:*

Friede! Herein Rahel und Jakobo, gefolgt von der Volksmenge. Kapelle marschiert spielend herein, Trubel. Rahel singt Rahelslied. Jubel der Menge. An der Tür Tumult. Noah geht zu dem Plakat, dreht es um: Nie wieder Krieg. Musik. Alle singen das Friedenslied.

Siebentes Bild: *Während die vordere Bühne sich verdunkelt, leuchtet die Olympische Scene, wie im ersten Bild auf. Posaunenton. Posaunenton. Starker Posaunenton. Während leise, sanfte Musik ertönt, schließt sich die Bühne.*

In den nebentextlichen Beschreibungen werden nicht nur situative Veränderungen in den Szenen episch angezeigt, sondern vor allem die beiden Ereignisbereiche *Olymp* und *Dunkelstein* durch stimmungserzeugende Geräusche und Musik motivisch verknüpft. So erzeugt der akustische Ablauf im *ersten Bild*, dem Vorspiel, eine friedfertige Stimmung: *Schwaches Donnern, sanfter Choral, kurze Orgelmusik, leises Geläute, Spieluhr.* Erst gegen Ende des *ersten Bildes* deutet sich mit *Prasselnden Geräuschen* der Umschlag in eine aggressive Stimmung an. Im *dritten Bild* markiert *ein starkes kurzes Donnern* den Höhepunkt dieser aggressiven Stimmung. Der akustische Ablauf im *siebenten Bild*, dem Nachspiel, zeigt die Rücknahme der Aggressivität in eine friedliche Stimmung mit verhalten aggressivem Unterton: *Posaunenton, Posaunenton, starker Posaunenton, leise sanfte Musik.*

Die Musik- und Geräusch-Angaben des illustrativ-erläuternden Ereignisbereichs reproduzieren dieses Motivmuster. Im *zweiten Bild* beginnt der Geschehensverlauf mit einer friedlichen Stimmung: *Noahs Lied, Musik* des *Festzugs, Roberts Lied, Kinderchor Friedenslied, Jubel, Friedenslied, Kapelle* zum Tanz, *Friedenslied* als Walzer und *Gelächter.* Geräusche von *Tumult* an der Tür geben den Umschlag in eine aggressive Stimmung vor, die sich fortsetzt: *Trio, Musikabbruch, Lautes Gemurmel, Friedenslied als Marsch, Kriegslied, leise Parademusik, K.V. Lied.* Das *sechste Bild* setzt mit einer aggressiven Stimmung ein: *Spionenlied, Gebrüll, Heilrufe, Gewitter, Donnerschlag, Schuß* (stellen den Kontakt zum Ereignisraum *Olymp* her). Das einmalige Motiv von *Stille* markiert den abrupten Wendepunkt zu einer friedlichen Stimmung, aber mit deutlich aggressivem Unterton: *Trio, Geschrei: Friede!, Kapelle marschiert spielend herein, Trubel, Rahelslied, Tumult, Musik* und *Friedenslied.*

Das *vierte Bild*, der dramatische Höhepunkt, enthält neben akustischen auch optische Signalmotive: *Sirenen*, Dunkel, Schließgeräusch, *Stille, Licht*, Schließgeräusch, Schließgeräusch, Leere. Das kurze *Duo* am Szenenende stellt den Kontakt zum illustrativ-erläuternden Ereignisbereich her.

Die Nebentextangaben konkretisieren die szenischen Situationen durch illusionsfördernde Details und verknüpfen sie vor allem durch emotionsfördernde akustische Motivketten, so

dass die Kontinuität des Gesamtgeschehens gestärkt wird und sich als Ereignisverlauf in einer Stimmungskurve zeigt:

Friedliche Stimmung, die ins Aggressive wechselt: *erstes* und *zweites Bild*,
Höhepunkt der aggressiven Stimmung: *zweites* und *drittes Bild*,
Beunruhigende Signalmotive: *viertes Bild*,
Neutralität: *fünftes Bild*,
Rückgang der Aggressivität: *sechstes* und *siebentes Bild*.

3.5.7. Merkmalpotential der Figuren als Grundlage des dramatischen Konflikts

Das Geschehen lächerlicher Friedfertigkeit in einer rücksichtslos erwerbsorientierten Welt wird mit einem überschaubaren Figurenensemble aus attributiv gekennzeichneten Typen und individuell charakterisierten Personen dargestellt, die den Geschehensorten *Olymp* und *Dunkelstein* zuordenbar sind.

Als attributiv gekennzeichnete Figurentypen unterscheiden sich nach Berufen: *Arzt*, *Händler und Geldwechsler*, letztere differenziert nach Gestalt-Merkmalen: *der Hagere, der Dicke, der Kleine*. Andere fungieren als Statisten: *Wachen, Kinder, Volksmenge*. Vierzehn Figuren sind mit sinnbildlich zu deutenden Namen historischen oder christlich-mythologischen Ursprungs versehen. Vier davon agieren im *Olymp*, zehn in *Dunkelstein*. Diese Aufteilung unterstützt den Charakter des *ersten, dritten, fünften* und *siebenten Bildes* als Ort konfliktbezogener Auseinandersetzung zwischen personalisierten Opponenten einerseits und des *zweiten* und *sechsten Bildes* als illustrativ-erläuternden Szenen zur Konflikt- und Lösungsentfaltung andererseits.

- Die historische Vorlage für die Figur des *Franziskus von Assisi* ist der gleichnamige christlicher Ordensgründer (1181-1226), der Demut, Einfalt, Keuschheit und Gehorsam gegenüber der Kirche und unter grundsätzlichem Verzicht auf irdischen Besitz predigte und lebte. Der offizielle Segen der Kirche war ihm für seine Mission wichtig. Franziskus schätzte alle Menschen gleichermaßen in ihrer eschatologischen Bestimmung – auch den Bösen kann Christus noch heute erlösen und zu seinem Jünger machen. Am Guten wird das Böse wirkungslos. Die Plagen der Menschheit sah Franziskus als göttliche Strafen für die Ungerechtigkeit der Gesellschaft an. Denn Diebstahl, Raub und Mord resultierten für ihn aus Armut und Hunger. Motivisch schließt diese Figur an die Idealistin *Mary Baker Eddy* aus dem Schauspiel *Wunder in Amerika* an, die ebenfalls durch eine positive Wahrnehmung der Menschen als willensbegabte Geschöpfe Gottes in weltabgewandter Vergeistigung die Lösung für

deren Probleme sah. Franziskus wollte das Erlösungswerk Christi fortsetzen und erneuern. Die Dramenfigur verkörpert also namenssymbolisch das Prinzip altruistischer Menschenliebe. Die damit verbundene bedingungslose Unterordnung unter die weltliche Macht weist ihm einem Platz im ‚Olymp' zu, dem synonymen Ort für umfassendes Wohlergehen, an dem es kein Elend, keinen Hunger und keine Verzweiflung gibt. Deshalb ist *Franziskus* zufrieden und glaubt, seine Ideale hätten sich nach dem Ausrufen des ‚Friedens auf Erden' durchgesetzt. Sein Prinzip passiven Duldens macht ihn aber gegenüber *Napoleons* Herausforderung genauso hilflos wie gegenüber dem Wirken ‚des Bösen' in der rücksichtslos erwerbsorientierten Welt. Der Autor zeigt mit dieser Figur, dass das Ideal von Selbstlosigkeit bereits unbemerkt als Systembestandteil assimiliert wurde und zur Begründung der menschenfeindlichen Verhältnisse beiträgt.

- Die Figur *Napoleon I. Kaiser der Franzosen* stützt sich auf den großen Kriegsherrn und Kaiser der Franzosen *Napoleon Bonaparte* (1769-1821), der mit seinen Feldzügen einen großen Teil Europas eroberte und Frankreich zeitweilig zum mächtigsten Land des Kontinents machte. Er reorganisierte Staat, Verwaltung, Recht und Wirtschaft in Frankreich und fügte die besiegten Länder dieser Neuordnung ein. Dass sein rücksichtsloses Erwerbsstreben mit übergroßem Geltungsbedürfnis gekoppelt war, macht die Dramenfigur zum Repräsentanten der erfolgreichen modernen Herrschaftsschicht. Diese Stellung bestimmt ihm einen Platz im ‚Olymp'. Krieg ist für *Napoleon* eine gesetzmäßige Notwendigkeit in der ethoslos erwerbsorientierten Welt, Frieden bedeutet ihm hingegen gesellschaftlichen Stillstand. Nur Machtausübung, Bedrohung und Gewalt sichern Herrschaft. An einem Ort des Wohlergehens ohne Elend, Hunger und Verzweiflung wie dem ‚Olymp' langweilt sich *Napoleon* deswegen nicht nur, sondern verliert seine Bedeutung und sein Ansehen auf der ‚Erde'. Deshalb sehnt er sich nach den irdischen Verhältnissen zurück und fordert er Franziskus heraus.
- Die Figur des *Sokrates* trägt den Namen des großen griechischen Philosophen der Antike (470-339 v. Chr.). Sein Wirken zielte auf das vernünftige Begreifen des menschlichen Lebens. Tugend betrachtete er als die wesentliche Aufgabe, ein wahrhaft gutes und gerechtes Leben als Ziel. Den Weg zum Wissen des Guten und gerechten Handeln sah er in vernünftigem Denken. Dieses Wissen glaubte er durch philosophische Gespräche aufdecken zu können. Durch Fragen sollte es unter der Oberfläche der Konventionen hervorgebracht werden (Mäeutik). Die sokratische Philosophie bezieht sich direkt auf die Lebenswirklichkeit. Sie stellt die Frage nach dem Selbstverständnis des Menschen, nach Ziel und Ausrichtung seines Lebens und des Miteinanderlebens überhaupt. Sokrates bricht radikal mit der selbstbezogenen Haltung, Befriedigung der eigenen Bedürfnisse zur letzten Ursache und zum Ziel zu erklären. Der sokratische

Dialog ist das Sinnbild des unauflöslichen Zusammenhangs von Erkenntnis und Tugend im immer wieder stattfindenden Vollzug von Erkenntnissuche. Nicht Erwerb und Besitz sind für Sokrates das Ziel, sondern die Frage nach dem Grund für das Streben, dem Sinn des Besitzes. Diese humanistische Philosophie setzt allerdings voraus, dass der Mensch für sein Streben nach Erwerb und Besitz eine ethische Begründung sucht, dass ihm bewusst ist, wie unzureichend die bloße Behauptung eines Selbstwerts von Besitz ist. Dadurch wird die Figur des vorchristlichen Philosophen in der rücksichtslos erwerbsorientierten Welt des Dramas zunächst für gefährlich, dann für geistig verwirrt gehalten. Durch sein methodisches Hinterfragen wirkt Sokrates in dieser Welt der Bedrohtheit, in der Besitz und Macht von Angst, Gefahr, Elend, Hunger und Verzweiflung befreien, nicht realitätsbezogen, sondern wirr und realitätsfremd. Nur *Noah* versteht den erkenntnisorientierten Lebensbezug der sokratischen Fragen. Ihm ist aus seiner alttestamentlichen Ordnung das Prinzip einer ethischen Handlungsbegründung vertraut. *Noah* kann *Sokrates* darüber aufklären, dass die ethische Begründung von der modernen Zivilisation funktionalistisch pervertiert wurde, um Erwerb und Besitz zu schützen statt die Schwachen und Hilflosen. In der Figur des *Sokrates* wird das Titelmotiv einer ihre Existenzberechtigung infrage stellenden Welt aufgenommen. Gegen eine solche menschenverachtende Systematisierung des Unrechts ist seine philosophische Methode wirkungslos.

- Mit der Figur des *Engels* greift Ernst Toller das Motiv des biblischen Boten Gottes auf. Im ‚Olymp' als Stätte menschlicher Ideale wird das engelhafte Wesen von einer Frau verkörpert. Ihrer Geschlechterrolle entsprechend ordnet sie sich bedingungslos dem Manne unter und dient ihm. Denn dem gesellschaftlichen Idealbild einer Frau geht es nicht um Machterwerb und Herrschaftsausübung, sondern um ihr Äußeres als Ausdruck von Ansehen und Bedeutung. Im ‚Olymp' als Ort des Wohlergehens leidet die Engelsfrau (wie *Napoleon*) an ihrem Mangel an Ansehen: Sie hat unmodische Flügel. Der selbst nach Anerkennung strebende *Napoleon* hat deshalb Verständnis dafür, dass die Engelsfrau zur Erhöhung ihrer Attraktivität das Kriegsgeheimnis an die Industrie auf der ‚Erde' (*Laban*) preisgibt, und würdigt ihr neues Aussehen: *Sie haben sich bestechen lassen? Schön sind die Flügel, sehr elegant.*

- Die Figur des *Laban* erhält ihre herausgehobene Bedeutung aus der Symbolik ihres hebräischen Namens: *strahlend, herrlich, hell.* Im Alten Testament ist Laban der Onkel Jakobs und der Vater Rahels. Als der biblische Jakob sich während eines Besuchs beim Bruder seiner Mutter in Rahel verliebt und um sie freit, verlangt Laban, dass er dafür sieben Jahre bei ihm arbeite. Nach dieser Zeit aber gibt er Jakob Rahels ältere Schwester Lea zur Frau. Für Rahel verlangt Laban abermals sieben Jahre Dienst. Im

Dramengeschehen verkörpert *Laban* das moderne Großkapital in der erwerbsorientierten Gesellschaft, das aus dem Hintergrund wirkt. Wie der biblische Laban verschachert die Dramenfigur ihre Tochter aus wirtschaftlichem Interesse. Er kümmert sich erst um sie, als ihr Leben und damit ihr Geschäftswert gefährdet ist. Im szenischen Geschehen wird die Figur auch als *Herr von Laban* bezeichnet und so auf den deutschen Rüstungsadel der Krupps und Thyssen angespielt. Wie dieser ist *Laban* als Industrieller (Konservenfabrikant) Nutznießer von beidem, Krieg und Frieden. Steigert der Krieg den Absatz, so sichert die Friedenszeit durch Export die Produktion, vor allem aber den sozialen Frieden mit den Arbeitern. *Laban* nutzt die Zeit des Friedens zur Verheiratung seiner Tochter mit dem *Brasilianer Jakobo*, um international zu expandieren. Als sich jedoch der gewinnträchtigere Kriegsausbruch abzeichnet, verhindert er die jetzt abträgliche Hochzeit und widmet sich aus dem Hintergrund dem Kriegsgeschäft. Die auf der Bühne nur angedeutete Bestechung des *Engels* ist ein Sinnbild für Lobbyverbindungen der Wirtschaft. Durch diese Verbindungen ist *Laban* stets über den neuesten Stand der Entwicklung informiert, um Entscheidungen im Interesse seines wirtschaftlichen Vorteils treffen zu können. Als wieder Friede eintritt, ist er vorbereitet und kann aus der erneut gewandelten Situation erneut Gewinn ziehen.

- Die Figur der *Eva* trägt den hebräischen Namen einer *Lebensschenkenden* und tritt in der alttestamentlichen Geschichte als die erste Frau in Erscheinung. Sie wurde aus der Rippe ihres Mannes geschaffen, ist also Teil seines (anatomischen) Stützapparates. Damit begründet sie die Unterordnung der Frau unter den Mann, die hierarchischen Herrschaftsansprüche des Mannes sowohl in der zwischenmenschlichen Beziehung als auch in der Gemeinschaft von Anbeginn an. Das Personenverzeichnis kennzeichnet sie als *Labans* Frau, als welche sie im Geschehensverlauf ihre symbolische Namensbedeutung einlöst, indem sie ihren Mann bedingungslos unterstützt. Ihre Partnerschaft mit dem modernen *Laban* (statt mit Adam), also ihre unbedingte Unterordnung unter das gewinnorientierte Wirtschaftsprinzip, begründet ihren aktuellen Patriotismus. Sie schämt sich ihrer pazifistischen Tochter und würde viel lieber einen Sohn haben, um ihn in den Krieg schicken zu können. In der Welt des Stücks ist die *Lebensspenderin* bereit, Leben zur Lebensvernichtung zu gebären. Sie nimmt so als Figur sinnbildlich das Titelmotiv der lebensvernichtenden Gesellschaftsgrundlage auf.

- Die Figur der *Rahel* trägt einen hebräischen Namen, der *Lamm* bedeutet. In der alttestamentlichen Geschichte ist sie die Tochter Labans und die Frau Jakobs. *Rahel*, im Personenverzeichnis als *Labans* und *Evas* Tochter bezeichnet, wird im szenischen Geschehen als ehrlich, geradlinig und wahrhaft liebend dargestellt. Aus einem ethoslosen, ausschließlich erwerbsorientierten Elternhaus stammend, ist sie – materiell

abgesichert – unter dem Einfluss ihrer volkstümlichen Kinderfrau zu einer moralischen, gefühlvollen jungen Frau herangewachsen. Durch ihre Fähigkeit zu selbstloser Hingabe vermag sie im Stück den wurzellosen *Jakobo* zu binden. Wie *Noah* verkörpert sie das altruistische Prinzip menschenwürdigen Zusammenlebens in gegenseitiger Verantwortung. Nur ist sie jung und materiell privilegiert, während *Noah* sowohl arm ist als auch bereits vom System verschlissen. So bleibt dem lebenserfahrenen *Noah* nichts als defätistische Ironie, während *Rahel* bei Kriegsbeginn, enttäuscht vom Wortbruch ihrer Mitwelt, engagiert um die Einhaltung des Friedens und ihres Hochzeitstermins kämpft, sich auf die ethischen Vorgaben der Bibel berufend. Am Geschehensende ist sie dadurch zufriedengestellt, dass die alten Zustände wieder hergestellt sind. *Rahel* ist eine figurenmotivische Wiederaufnahme der Figur *Anna* aus dem Schauspiel *Die blinde Göttin*. Seiner genrebezogenen Darstellungsabsicht entsprechend kehrt der Autor in dieser Komödie jedoch hervor, das *Rahels* Ansprüche in einer erwerbsorientierten Welt gar nicht mehr gemeinschaftsbezogen selbstlos und verantwortungsbewußt sind, sondern als private und einfältige Forderungen wirken. Denn so hatte er selbst die zeitgenössischen Liebesfilme aus Hollywood wahrgenommen: „Der übelste Kitsch, die süßlichste Gartenlaubenromantik, die läppischsten Verlogenheiten wechseln miteinander ab. [...] immer wieder die gleichen dummen Liebesgespräche, immer wieder das gleiche ‚Happy end'. [... Das] Publikum verlange dieses ‚Happy end'. Es wolle im Film die Rechtfertigung seines Lebens sehen, wolle bestätigt finden, daß sein harter Existenzkampf einen idealen Sinn in sich trage. Die Antwort überzeugte mich nicht".[301]

- Die Figur der *Male* trägt den mittelhochdeutschen Kosenamen für *Amalia*. Diese legendäre Heilige des 8. Jahrhunderts verkörpert christliches Ethos. Die friesische Kurzform für *Amalia* ist *Amme*. Diesen Namen als deutschen Begriff verstanden und mit der deutschen Version des gleichen Namens vereint, macht aus dessen Trägerin ein Sinnbild der Fürsorglichkeit. Die unerschütterliche Mütterlichkeit dieser einfachen Frau ist weder durch die hierarchische Ordnung der Mann-Frau-Beziehung zu beeindrucken, noch von Erwerbsgier korrumpierbar. Obwohl ihr von der wirtschaftsgesteuerten Gesellschaft Mann und Sohn (im Krieg) genommen wurden, schenkt sie als *Rahels Kinderfrau* der Industriellentochter vorbehaltlos alle mütterliche Zuneigung. Altruismus gibt ihr Geradlinigkeit, Unerschrockenheit und Entschlossenheit. Ungeachtet ihrer eigenen Gefährdung verteidigt sie *Rahels* Wohl. Mit ihrer Geradlinigkeit hat *Male Rahel* beeinflusst und ihr Selbstlosigkeit, Emotionalität und Verantwortlichkeit als Werte

[301] E. T.: Tonfilm und Theater, S. 59

vermittelt. Dass *Male* durch die gesellschaftlichen Ideale von Ruhm, Herrschaft und Erfolg nicht zu blenden ist, zeigt sich darin, dass sie ihren Hund *Napoleon* nennt.

- Der Name der Figur *Noah* bedeutet im Hebräischen *Trost-* und *Ruhebringer*. Der alttestamentliche erste Patriarch widerstand der unter den Menschen verbreiteten materiellen Gier und ihrer Bosheit und hielt sich an die Gebote Gottes. Gott erwählte ihn deswegen zum Bewahrer der Schöpfung und ließ ihn mit seiner Familie und den Vertretern der Tierwelt die alles vernichtende Sündflut überleben. Als Repräsentant der ursprünglichen, auf Gegenseitigkeit beruhenden Versorgungsordnung zwischen Mensch und Natur ist *Noah* motivischer Prototyp jenes eigentlichen Bauern, der im Schauspiel *Die blinde Göttin* nur noch rudimentär in Erscheinung tritt. Im szenischen Geschehen von *Nie wieder Friede!* ist *Noah* der von der gewinnorientierten Gesellschaft geschädigte Außenseiter (kriegsversehrt, arm und ohne Familie). *Noah* wird als Ballast aus der Gemeinschaft verwiesen, als er materielle Hilfe erwartet (Fürsorge), weil er für die Gemeinschaft dreißig Jahre gearbeitet und sie im Krieg verteidigt hat. Vor der neuerlichen Kriegsgefahr flüchtet er sich unter den einzigen Schutz, den die Gesellschaft noch zum Überleben bietet, das Gefängnis. Nur dort wird die Existenz geschützt, allerdings mit dem Ziel gesellschaftlicher Anpassung. Dafür jedoch unverbesserlich ungeeignet, wird *Noah* gar nicht erst verhaftet und eingekerkert, sondern muss sich heimlich in das Gefängnis einschleichen. Sein Bestehen auf dem Grundsatz gegenseitiger Fürsorge wird in der rücksichtslos gewinnorientierten Gesellschaft nur als Skurrilität wahrgenommen. Die Figur des *Noah* nimmt so sinnbildlich das Titelmotiv der sich selbst infragestellenden Gesellschaftsgrundlage auf.

- Die Figur des *Jakobo* bezieht sich namensmotivisch auf den alttestamentlichen Jakob, dessen Name im Hebräischen *Fersenhalter* bedeutet, also blinde Anhängerschaft ausdrückt. Die biblische Gestalt erhielt als Lohn für vierzehnjährige Knechtschaft von Laban dessen Tochter Rahel zur Frau. Im szenischen Geschehen ist der biblische Name leicht verfremdet, womit *Jakobos* schon in der Bibel vorgegebene fremde Abstammung unmittelbar hervortritt. Seine Fremdheit versucht *Jakobo* durch völlige Assimilation auszugleichen. In diesem Bestreben dient er der Macht als zuverlässige Stütze (er spricht die gleiche Sprache, verwendet die gleichen Phrasen). Das Herkunftsland *Brasilien* benutzte Ernst Toller schon einmal in seiner Komödie *Der entfesselte Wotan*, um ein weit entferntes Irgendwo zu evozieren, von dem unmöglich eine Bedrohung für den Geschehensort ausgehen konnte. *Jakobo* lässt sich also von *Laban* dirigieren, ist willens, dessen Tochter zu heiraten, aber auch auf die Hochzeit zu verzichten, als der Krieg erklärt wird. Voller Anpassungseifer bereitet er sich darauf vor, militärische Pflichten für seine ‚Heimat' zu erfüllen, obwohl unbekannt ist, ob diese in die

Auseinandersetzung überhaupt verwickelt ist von ihm überhaupt militärische Dienste erwartet werden. Folgerichtig akzeptiert er auch seine Verhaftung als potentieller Feind *Dunkelsteins*. Er nimmt das Figurenmotiv des systemkonformen *Franz Färber* aus dem Schauspiel *Die blinde Göttin* auf, der durch *Annas* selbstlose Aufrichtigkeit berührt wird.

- Der Name der Figur *Emil* geht auf das lateinische *Aemilius* zurück und bedeutet *eifrig, nacheifernd*. Der biblische Namenskreis wird mit ihm (wie schon bei *Male*) verlassen. *Emil* ist im Gegensatz zur mütterlich-zeitlosen *Male* ein ehrgeiziger Typus der modernen Zeit. Wie schon in der Komödie *Der entfesselte Wotan* nutzt der Autor den Beruf des Friseurs als Sinnbild für eine ephemere Tätigkeit. Das Friseurshandwerk pflegt nur äußerliche Attraktivität als vorgeblichen Wert. Ist der Statuswert frisierten Haars bei Frauen recht hoch, so spielt das weibliche Geschlecht jedoch in der Gesellschaft lediglich eine untergeordnete Rolle. Bei Männern hingegen verhält es sich umgekehrt. Eine gepflegte Frisur hat einen nur geringeren Prestigewert. Deshalb spielt es für Emil eine so große Rolle, zu seinen bereits betriebenen Geschäften einen *Damensalon* zu eröffnen. Das würde zumindest die virtuelle Bedeutung seiner Tätigkeit steigern. Eigentliches gesellschaftliches Ansehen jedoch erlangen Männer über Geld und hierarchischen Aufstieg. Insofern setzt *Emil* alles daran, der Minderwertigkeit seines weibischen Berufs zu entkommen und die von ihm begehrte *Rahel* mit wirtschaftlicher Reputation zu beeindrucken: *Ich bin nicht arm. Ich habe hunderttausend Franken gespart.* Der Kriegsausbruch gibt *Emil* die Chance, sich durch seinen militärischen Rang zusätzlich hierarchisch aufzuwerten. Selbstverständlich geht er davon aus, dadurch für *Rahel* an Attraktivität zu gewinnen. Trotz seines Besitzes und der ihm zuwachsenden Macht muss er jedoch zugeben: *Ich bin einsam*. Das Empfinden innerlicher Leere und Bedeutungslosigkeit ist allein durch Befriedigung des Erwerbstriebs nicht völlig zu beseitigen. Ihn verlangt es nach einer Sinngebung für sein Leben durch authentische Anerkennung seines Werts als Individuum: Liebe. Deshalb begehrt er eine ehrliche, gefühlsfähige Frau: *Rahel, ich liebe Sie, ich dürfte sie nicht mehr lieben, aber ich liebe sie trotzdem. Emil* ist der figurenmotivische Nachfolger des Arztes *Franz Färber* aus dem Schauspiel *Die blinde Göttin*, der aus dem gleichen Grund *Anna* begehrt. An Figuren wie *Emil*, *Jakobo* oder *Färber* zeigt sich, dass das rücksichtslose Erwerbssystem zur Korruption der menschlichen Gefühlsfähigkeit führt. Wahre Gefühle können nicht mehr von Besitzstreben unterschieden werden. Wenn individuelle Anerkennung in ihrer ‚materiellen' Verkörperung (*Rahel*) nicht erworben werden kann, dann strebt der Bedeutung begehrende Mann (*Emil*) nach deren ‚ideeller' Verkörperung (Herrschaft). Für Machtausübung steht ihm Anerkennung zu, weil er sie

als seinen Dienst an der Gemeinschaft begreift: *Das Volk vertraut mir.* Besitzattribute wie Geld und Herrschaft dienen im rücksichtslosen Erwerbssystem zur Kompensation von Liebe als Anerkennung eines individuellen, ideellen Werts (Gutsein). Sie sind der Garant für gesellschaftliche Anerkennung und bilden die systemgemäße Voraussetzung für eine menschenverachtende Ideologie. Das propagandistische Wirken skrupelloser Demagogen wie *Tomas* begründet die kompensatorische Bezogenheit der Menschen auf unmenschliche Wertmaßstäbe (z.B. *Rasse*) emotional. Es macht die ethische Begründung menschenverachtenden Handelns immer irrationaler und lässt die Gesellschaft zu einem systematischen Menschenvernichtungsmechanismus werden – Faschismus entsteht. *Jetzt habe ich die Größe des Krieges kennengelernt. Das Volk ist erwacht, ein Glaube, ein Geist, ein Wille. Sie wollen Patrioten sein? Fühlen Sie nicht, dass unser Prestige die Fortführung des Krieges verlangt?* Wie jeder Gesellschaftskonformist ist auch *Emil* vom System beliebig verwendbar. Die Industrie im Hintergrund betraut ihn im Krieg mit der vermeintlich bedeutsamen Funktion vordergründiger Herrschaftsausübung. Nach dem Krieg entzieht sie ihm diese genauso leicht wieder. Denn letztlich ist er nur Funktionsteil eines inhumanen wirtschaftsdominierten Gesellschaftssystems und muss deshalb als Mensch zum lebenden Selbstwiderspruch werden. Hatte *Emil* aus Überzeugung Ausländer als Staatsfeinde verhaften und einsperren lassen, so sieht er sich letztlich (wie *Gendarm Blasenkleffer* in *Die blinde Göttin*) gezwungen, gegen sich selbst vorzugehen. Als er, mit vorgeblich ausländischen Vorfahren konfrontiert, zum Rücktritt gezwungen wird, will er Selbstmord begehen. *Emil* variiert mit seiner Figurensymbolik das Titelmotiv der sich selbst infragestellenden Gesellschaftsgrundlage. Der Gedanke drängt sich auf, die Figur des Friseurs *Emil* sei die sinnbildliche Rücknahme zweier Sinnbilder des bürgerlichen Humanismus. Namensmotivisch erinnert er an die Grundsätze naturgemäßer Charakterformung eines freien Menschen, die der Aufklärer Jean-Jacques Rousseau in seinem *Émile oder Über die Erziehung* zu Beginn der Emanzipation des modernen Bürgers vertrat. Mit seinem Beruf aber ist er Nachfolger des selbstbewussten Friseurs und Dieners *Figaro* aus Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais' *Der tolle Tag oder Die Hochzeit des Figaro*, der am Beginn des revolutionären Aufschwungs des Bürgertums stand. Aus beiden zu Symbolen gewordenen Figuren des sich verwirklichenden Bürgertums und der Etablierung der bürgerlichen Gesellschaftsordnung ist die Marionette Emil in *Nie wieder Friede* geworden, das pervertierte Symbol einer pervertierten Gesellschaftsordnung.

- Die Figur des *Tomas* trägt wiederum einen hebräischen Namen, der *Zwilling* bedeutet. Im Neuen Testament ist der ungläubige Thomas der Apostel Christi, der Zweifel an

dessen Auferstehung hatte. Durch diesen Namenspatron zeigt die Figur das Ende des Glaubens an altruistische Ideale an, der Grundlage gesellschaftlichen Zusammenlebens (Christus ist tot). Das fehlende *h* in *Tomas'* Namen modernisiert die Figur und macht sie gegenwärtig. Als Typus des emotionslosen Ideologen gibt er sich nicht mehr mit Zweifeln ab, sondern vertritt als *Lehrer* und später *Minister für Propaganda* die rationalistischen gesellschaftlichen Effizienzgrundsätze. Tomas ist seiner Namenssymbolik gemäß zwiegesichtig, ein Januskopf, dem es möglich ist, je nach politischer Erfordernis in gegensätzliche Richtungen zu agitieren. Gezielt nutzt *Tomas* das emotionale Mittel von Liedern, um das Volk ideologisch zu manipulieren. Es war Ernst Toller ein besonderes Anliegen zu zeigen, dass diese modernen Demagogen deshalb so gefährlich sind, weil ihnen jedes Mittel recht ist, die Menge mit ihren Botschaften im jeweiligen Herrschaftsinteresse zu erreichen: „in der Begriffswelt [...] der Arbeiterschaft dürfen wir pharisäische Phrasen, unechte Scheidemünzen, verlogene Zerrbilder nicht zulassen."[302] Wie *Max Franke* im Schauspiel *Die blinde Göttin* ist *Tomas* als Mann der Schrift der konsequenteste Vertreter des nutzenorientierten gesellschaftlichen Grundsatzes, pervertierte ethische Werte (Wahrheit, Recht) beliebig zur Begründung von Erwerbsansprüchen zu verwenden. Damit variiert er figurenmotivisch das Titelmotiv der sich selbst infrage stellenden Gesellschaftsgrundlage.

- Die Figur des *James* trägt die englische Namensform des hebräischen *Johannes*, des neutestamentlichen Lieblingsapostels Christi. Mit diesem Hintergrund und dem zugleich klassischen britischen Dienernamen versehen, verkörpert *James* namenssymbolisch die loyale Dienstbereitschaft in der modernen rücksichtslosen Erwerbsgesellschaft. Nur auf ganz persönliche Treue beschränkt, ohne jede gemeinschaftsbezogene Selbstlosigkeit oder ein Gefühl für gegenseitige Verantwortung, ist dieser Dienst jedoch nicht altruistisch, sondern wird zu einer Art Kadavergehorsam. Damit ist der Diener *James* Grundlage und Stütze eines jeden Herrschaftsanspruchs. Er dient *Laban* genauso wie *Emil*. In der modernen Wirtschaftsgesellschaft ist *James* mit seiner willenlosen Unterordnung unter die Macht das Alter ego *Noahs* mit dessen hartnäckigem Versorgungsanspruch. Sind die biblischen Namensursprünge beider mit ethischen Werten verbunden – Selbstlosigkeit beim einen und Verantwortung beim anderen –, so hat die verkehrte moderne Gesellschaftsgrundlage sie korrumpiert. Dadurch wirken sie nicht nur aufgesetzt, sondern bekämpfen sich in ihrem Anspruch gegenseitig. Immer wieder wirft der eifrige Befehlserfüller *James* den Ansprüche anmeldenden *Noah* aus dem Saal.

[302] E. T.: Arbeiten, S. 148

- Die Figur des *Robert* trägt einen germanischen Namen, der *ruhmvoll* und *glänzend* bedeutet. Eine christliche Legende aus dem 13. Jahrhundert beschreibt den heiligen Namenspatron Roberts als gewalttätigen Räuberhauptmann, der nach der Buße für seine schlimmen Taten der Welt entsagte (geistlichen Ruhm erlangte) oder nach einer anderen Überlieferung die Kaiserstochter heiratete (weltlichen Lohn erhielt).[303] Im szenischen Geschehen tritt *Robert* als Gesandter des *Völkerbundes* auf. Dieses Staatenbündnis wurde nach dem Ersten Weltkrieg zur Sicherung des Weltfriedens gegründet, verlor aber in den dreißiger Jahren, von Deutschland, Italien und Japan boykottiert, zunehmend an Einfluss. Dieser Sachverhalt äußert sich im Stück darin, dass die Figur *Robert* nur einen episodischen Auftritt hat. Zuerst begrüßt er den ausgerufenen Frieden. Dass der *Völkerbund* den Friedenstag im Vorgeschehen selbst initiiert hatte, ist an dieser Stelle bereits vergessen. Mit gleicher Emphase heißt er wenig später den Krieg als endgültig letzten willkommen. Damit diskreditiert er nicht nur die von ihm vertretene Institution, sondern greift sinnbildlich das Titelmotiv auf. Als Repräsentant übernationaler Interessen ist er gespalten zwischen ethischen Ansprüchen (säkularisierten geistlichen Idealen) und dem rationalistischen Wirtschaftsmechanismus (weltlichem Lohn) und wird dadurch zum Selbstwiderspruch. Er ist der Vorläufer des *Schuhmachers Pipermann* im Drama *Pastor Hall.*

- Die drei *Händler* sind die internationalen Repräsentanten des Kapitals *(Geldwechsler)*, das auf nationaler Ebene in Dunkelstein der Industrielle *Laban* verkörpert. *Der Hagere* stellt den Zyniker dar, *der Dicke* den Pragmatiker und *der Kleine* den Vorsichtigen. Ihr übernationaler Aktionsradius lässt sie aus dem Hintergrund dirigierend in Erscheinung und nie in den Vordergrund wirken. Sie schöpfen ihren Gewinn nicht aus dem Verkauf konkreter Produkte, sondern vermehren abstrakte Werte (*Gold*) und setzen imaginäre Waren um, die den Bedingungen des Geschehens beliebig angepasst werden (*Pflüge* oder *Granaten*).

- Die ursprünglich von Verantwortung geprägte Berufsmotivierung der Figur des *Arztes* als Heiler hat sich im Stück durch die rücksichtslose Erwerbsorientierung der Gesellschaft völlig in ihr Gegenteil verkehrt. Hatten *Foster* in *Wunder in Amerika* und *Färber* in *Die blinde Göttin* noch den Anspruch, gegen Entlohnung Menschen zu heilen, so stellt dieser verantwortungslos mechanisch funktionierende *Arzt* nur noch die geforderte ‚materielle Tauglichkeit' deutlich geschädigter Menschen für den Krieg fest bzw. erklärt einen gesunden Menschen wie *Rahel* für geisteskrank, weil er den Forderungen des Machthabers nicht entspricht (*Emil* nicht heiraten will).

[303] Frenzel 1998, S. 674 f.

Der ausgeprägte Symbolcharakter aller fünfzehn individuell gezeichneten Einzelfiguren mit ihrer umfangreichen historisch-mythologischen Namensetymologie verleiht ihnen Handlungsoptionen aus selbstbezogenem Anspruchsdenken oder aus altruistischer Selbstaufgabe, die einen dramatischen Konflikt auslösen und entwickeln.

Die an den beiden Ereignisorten *Olymp* als Einlösungsstätte aller Ansprüche und *Dunkelstein* als Stätte der Anspruchsentwicklung auszutragende komödiengemäß positive Lösung des Konflikts müsste also darauf abzielen, durch das Figurenhandeln in Erfüllung aller menschlichen Bestrebungen den Widerspruch zwischen beiden Stätten aufzuheben und ein allgemeines Einsehen in die Bedingungen auf Erden zu schaffen.

3.5.8. Szenisches Geschehen als Entwicklung des dramatischen Konflikts

Die egoistisch oder altruistisch gekennzeichneten Einzelfiguren treffen nun an den zwei getrennten Ereignisorten *Olymp* oder *Dunkelstein* in weitgehend gleichbleibenden Figurenkonstellationen aufeinander, um den dramatischen Konflikt zwischen Anspruchsdenken und Selbstlosigkeit auszutragen.

- Das vorspielhafte *erste Bild* im *Olymp* führt in das dramatische Geschehen ein. Am Ort menschlicher Ideale setzen sich die beiden figürlichen Verkörperungen von rücksichtslosem Erwerbs- und Besitzstreben und selbstlosem Dienst am Mitmenschen auseinander.

  Situation: Während *Franziskus* nach Ausrufung des Friedens auf der Erde mit der Verwirklichung seiner Ideale zufrieden ist, leidet *Napoleon* unter der Langeweile, die dieser Zustand mit sich bringt. Er sieht in der Beendigung des Kriegs auf der Erde eine Herausforderung, seinem Ideal neue Geltung zu verschaffen. Durch ein gefälschtes Telegramm bringt er die Drohung von Krieg in die gerade befriedete Welt zurück.

- Im *zweiten Bild* in *Dunkelstein* werden die Personifikationen bestimmter, in der modernen Gesellschaft auftretender Prinzipien zwischen rücksichtslosem Erwerbs- und Besitzstreben und selbstlosem Dienst am Mitmenschen zueinander ins Verhältnis gesetzt.

  Situation: Die Figuren werden in den Dialogen als Verkörperungen ihrer Namenssymbolik kenntlich gemacht und konturieren die wirtschaftsgesteuerte moderne Gesellschaft (*James* als widerspruchsloser Diener, *Noah* als Vertreter gerechtfertigter Versorgungsansprüche, *Laban* als gewinnsüchtiger Industrieller, *Robert* als menschlicher Widerspruch

zwischen Ideal und Realität, *Jakobo* als übereifrig anpassungswillig, *Rahel* als aufrichtig Liebende, *Male* als die Vertreterin unbestechlicher Mutterliebe, *Tomas* als moderner Ideologe, *Eva* als sich dem männlichen Herrschaftsanspruch unterordnende Frau, *Emil* als bedingungslos systemkonform, die *Händler* als dirigierendes Großkapital).

Bei der Verkündung des Friedens wird das im Saal anwesende Volk mit rituellen Handlungen und einem Freudenfest emotional manipuliert, während die Wirtschaft ihren Vorteil aus der Situation organisiert. Als sich die Situation in Krieg wandelt, wird der Vorgang abrupt in sein Gegenteil verkehrt. Lediglich der Einsatz neuer funktionaler und ideologischer Stellvertreter der Herrschaft des Kapitals (*Emil* als *Kommandant* und *Tomas* als *Minister für Propaganda*) ändert die Situation geringfügig. Die offene Willkür der Machtausübung gefährdet Menschenleben.

- Im *dritten Bild* im *Olymp* soll das Gleichgewicht zwischen den beiden idealisierten menschlichen Grundprinzipien von rücksichtslosem Erwerbs- und Besitzstreben und selbstlosem Dienst am Mitmenschen durch einen neutralen Dritten wieder hergestellt werden.

  Situation: *Franziskus* sorgt sich um die Folgen der Ausrufung des Krieges in *Dunkelstein*, durch die inzwischen Menschenleben in Gefahr sind. Er vereinbart mit *Napoleon*, *Sokrates* dorthin zu schicken, um die eifrig mit Kriegsvorbereitungen beschäftigten Menschen zur Besinnung zu bringen.

- Im *vierten Bild* in *Dunkelstein* treffen aus unterschiedlichen Gründen gesellschaftlich ausgesonderte Menschen aufeinander und dienen dem Vergleich der durch sie vertretenen Prinzipien.

  Situation: Das Gefängnis beherbergt die rechtschaffene *Rahel*, die diszipliniert werden soll, ihre Rolle als sich unterordnende Frau einzunehmen. Der gesellschaftlich anpassungswillige *Jakobo* soll der gerade aktuellen Kriegsideologie geopfert werden. *Noah* mit seinem berechtigten Versorgungswunsch hat sich selbst ins Gefängnis zurückgezogen, dem einzigen Ort des Schutzes und zuverlässiger Versorgung im herrschenden Gesellschaftssystem. Der ständig fragende Skeptiker *Sokrates* wird als verrückter Störenfried eingewiesen.

- Im *fünften Bild* im *Olymp* erweist sich das Prinzip selbstlosen Diensts am Mitmenschen gegenüber dem Prinzip rücksichtslosen Erwerbs- und Besitzstrebens unterlegen.

Situation: *Franziskus* erkennt, dass seine Forderung nach Altruismus keineswegs dem ethischen Wertverständnis der Menschen dienlich gewesen ist, und verlangt die künstliche Reinstallation der Ausgangsbedingungen von Frieden.

- Das *sechste Bild* in *Dunkelstein* zeigt, dass sich das Verhältnis der in der modernen Gesellschaft auftretenden Prinzipien zwischen rücksichtslosem Erwerbs- und Besitzstreben und selbstlosem Dienst am Mitmenschen durch die kritische Situation der Kriegsvorbereitung nur äußerlich verändert hatte und die Ausgangssituation mühelos wieder hergestellt werden kann.

  Situation: Trotz seines Widerstands gelingt es dem situativ benutzten Machthaber *Emil* nicht, seine Herrschaft gegen den Willen des Großkapitals aufrechtzuerhalten. Nach Bekanntwerden des telegrafischen Irrtums wird *Emils* willkürliche Befehlsgewalt umgehend vom Großkapital beendet. Die alten vermeintlich friedlichen Herrschaftsverhältnisse werden schnell wieder hergestellt. Das Freudenfest des *ersten Bildes* wird fortgeführt.

- Das n a c h s p i e l hafte *siebente Bild* im *Olymp* beendet das dramatische Geschehen mit der Auflösung des Widerspruchs zwischen den beiden figürlichen Verkörperungen menschlicher Grundprinzipien. Der selbstlose Dienst am Mitmenschen muss sich auch am Ort moderner Ideale dem rücksichtslosen Erwerbs- und Besitzstreben unterordnen.

  Situation: Die (wenn auch kurzzeitige) Erfüllung seines Verlangens nach Krieg als der vollkommensten Form rücksichtslosen Erwerbs macht *Napoleon* zufrieden. *Franziskus* muss trotz der erneuten Feier des Friedens auf Erden akzeptieren, dass die Menschen in einer gewinnorientierten Gesellschaft seinen Idealen nicht entsprechen. Als Altruist verbleibt er aber im *Olymp*, dem Ort menschlicher Ideale, hoffnungsvoll.

Der an zwei Ereignisorten ausgetragene dramatische Konflikt ist seiner genreentsprechend positiven Lösung zugeführt worden. *Napoleon* konnte rücksichtsloses Erwerbs- und Besitzstreben als gültige Gemeinschaftswerte bestätigen. Die Vertreter dieser Werte sind in der modernen Gesellschaft die Erfolgreichen, die klug Handelnden. Der altruistische *Franziskus* begreift, dass unter den aktuellen Bedingungen seine Ansprüche einfältig sind (komisch wirken): *es wird Friede sein auf Erden* [...] *Wenn die Klugen schweigen. Wenn die Toren handeln. Rahel* und *Noah* sind mit ihren ethischen Wertmaßstäben diese Toren der modernen Gesellschaft. Der ideologische Missbrauch ethischer Werte am Ort menschlichen Besitz- und Erwerbsstrebens (*Dunkelstein*) macht den Ort menschlicher Ideale (*Olymp*) auf diese Weise zu einer Stätte beliebiger Vorherrschaft eines der beiden

menschlichen Grundprinzipien: *Das Volk ist begeistert. Das Volk ist immer begeistert, wenn Unrecht zerbricht und Recht triumphiert.*

3.5.9. Kohärenz der Darstellung des dramatischen Geschehensverlaufs

Das Drama *Nie wieder Friede!* ist eine kohärente dramatische Darstellung mit völlig schlüssigem, stringentem Geschehensablauf. Trotz der zwei parallelen Ereignisorte sichern der klassische kausale Aufbau, die akustisch-emotionale und figurenmotivische Verknüpfung der Ereignisse und vor allem die konkrete konflikthafte Auseinandersetzung der Figuren mit ihren merkmalbestimmten gegensätzlichen Ansprüchen die Kohärenz des Geschehensverlaufs. Die von Ernst Toller verfolgte Darstellungsabsicht, „nicht Thesen [zu] begründen, sondern Beispiele [zu] gestalten“,[304] wird durch die Dramatisierung dieses fiktionalen Geschehens glaubwürdig umgesetzt.

3.5.10. Realisierung des Gattungsmodells durch die Darstellung im Stück

Durch die gattungsgemäße Sinnstiftung der Komödie wird der aktuelle, aber fiktionale Geltungsanspruch des Dramas überzeugend eingelöst. Die ständig mitzulesende Ironie des Gesamtgeschehens ist durch die titelmotivische Infragestellung der gesellschaftlichen Grundlage durch sich selbst vorgegeben (*Nie wieder Friede!*). Die Konfliktlösung der Rückkehr in den vermeintlichen Friedenszustand ist von vornherein als scheinbar kenntlich. An der generellen Menschenfeindlichkeit der gesellschaftlichen Zustände in einer erwerbsorientierten Gesellschaft ändert sich nie etwas, egal, wie die Zustände deklariert werden, ob als Frieden oder Krieg. Sinnbildlich gesehen herrscht immer Krieg, der rücksichtslose Konkurrenzkampf der Erwerbsgesellschaft.

Für Ernst Toller hatte diese Sinnstiftung als Mahnung an sein Publikum eine so essentielle Bedeutung, dass er sie im Schauspiel *Nie wieder Friede!* ohne umfangreiche episch-erläuternde Gestaltungsmittel, sondern pointiert durch eine klassisch dramengemäße direkte dialogische Figurenauseinandersetzung zu begründen suchte. Seit Beginn der dreißiger Jahre beunruhigte ihn nicht mehr nur die konsequente Enthumanisierung der Gesellschaft, sondern mehr noch die mit deren ideologischer Begründung einhergehende Kriegshetze: *Das Volk will Helden verehren* [...] *Diese Lehre ist mir nicht unbekannt. Man nennt sie, glaube ich, heute Faschismus.*

Wegen der Tragweite seiner in das Stück *Nie wieder Friede!* eingebrachten gesellschaftlichen Erkenntnisse konnte Ernst Toller sich nicht vorstellen, dass bei dem

[304] E. T.: Arbeiten, S. 148

deutlichen Hinweis durch Titel und Genrezuordnung seine absichtsvolle Verharmlosung eines mutwillig herbeigeführten und abgebrochenen Krieges im Zusammenhang mit der glücklichen Auflösung privater Beziehungsprobleme n i c h t ironisch verstanden werden könne.

Doch wird gerade diese für den Autor auf der Hand liegende Vorstellung dadurch ihrer Wirkung beraubt, dass seine dramatische Sinnstiftung umfassender methodischer Systemkritik im Stück vorrangig aus der namenssymbolischen Motivierung von Geschehensorten und Figuren erschlossen werden muss. Eine so ausgeprägte zeichenhafte Bedeutung von Orten und Figuren, dass sie den konkreten dramatischen Konflikt zum abstrakten Sinnbild einer grundlegenden Gesellschaftsanalyse macht, überfordert deren lediglich sekundäre Funktion. Denn dem Publikum dienen Orts- und Figurennamen nur zur Andeutung bestimmter zeitlicher, regionaler und lokaler Bezüge sowie zur Unterscheidung der Handlungsträger.

Dadurch wird zwangsläufig das vordergründige Figurenhandeln unter Mißachtung der Orts- und Figurensymbolik als Gestaltungsziel betrachtet: „*Nie wieder Friede!* hingegen ist eher zweideutig: Den Anhängern des Friedens ergeht es nicht eben gut: Sokrates wird als Spinner abgetan, und Rahel wird ins Gefängnis geworfen, weil sie ihre Stimme gegen den Krieg erhebt. Auch sind es nicht die Argumente, die am Ende den Frieden wieder herstellen, sondern göttliches Eingreifen."[305]

Bei einer solchen, die dramatischen Gestaltungsmittel vernachlässigenden Sicht geht die dramatische Sinnstiftung einer eingehend kritischen Systemanalyse verloren: „Der neue Idealismus Tollers macht sich im Verhältnis zur Gesellschaft nur schwach bemerkbar. Der Faschismus wird in seinen Erscheinungsformen zutreffend gesehen, wenn auch als ökonomisches Produkt des Kapitalismus nicht zulänglich begründet."

Die absichtsvolle Überzogenheit der pointierten Darstellung wird als inkohärente Beliebigkeit missverstanden: „Wie bereits in der *Blinden Göttin* werden auch in diesem Stück die verschiedensten Themen angesprochen, doch letztlich nicht dargestellt. Das Themenspektrum reicht von Faschismus- und Kapitalismuskritik über die Hilflosigkeit von Vernunft und Pazifismus bis zur Dummheit und Verführbarkeit der Massen. Der Schwerpunkt liegt zwar auf den sozialpsychologischen Aspekten des Faschismus, doch ist dies kein beherrschendes Thema, dem sich die anderen unterordnen."[306]

Der mit der Wahl des Titels und der Genrezuordnung deutlich erklärte Vorsatz der Ironie (Kritik durch übertriebene Zustimmung) wird als Satire begriffen (ironische Darstellung

[305] Dove 1993, S. 267
[306] Reimers 2000, S. 318

menschlicher Schwächen und Laster): „Ich halte dieses satirische Stück für eines der besten Theaterwerke, die Toller geschrieben hat. In ihr kritisiert Toller wesentliche Erscheinungen der modernen Welt und kritisiert Eigenschaften der Völker, die auch heute noch vorhanden sind."[307] Doch einmal als Satire aufgefasst, erscheint die Gestaltung der Figuren fragwürdig: „Manchmal freilich sinkt das Stück, besonders im Satirischen, auch bis zur Banalität ab, und die meisten der stilisierten Marionetten darin reden eine recht flächige und witzlose Sprache."[308]

Angesichts der spürbaren Bedeutungsschwere des Stoffs als Auseinandersetzung mit einer auf Faschismus und Krieg zusteuernden Gesellschaft wird der fiktionale Charakter dieses Schauspiels als gezielte künstlerische Darstellung mitunter völlig außer Acht gelassen. Dann wird das Stück dafür kritisiert, „daß Toller das Wesen des Faschismus mit dieser Parabelform nicht erfasst hat. Denn die Macht, die Gefährlichkeit und die Unmenschlichkeit des Faschismus werden eher verniedlicht als offenbart. Außerdem fehlt nicht nur jede Gegenkraft gegen den Faschismus – die Arbeiterklasse spielt überhaupt keine Rolle –, sondern auch das Volk erscheint als willenlose, jeder Demagogie blind verfallende Masse."[309]

Eine solche, die Fiktionalität von Dramen außer Acht lassende Erwartungshaltung hat zur Folge, dass das tatsächliche dramatische Geschehen, die Auseinandersetzung zwischen den menschlichen Grundprinzipien von rücksichtslosem Erwerbs- und Besitzstreben (*Napoleon*) und selbstlosem Dienst am Mitmenschen (*Franziskus*) im *ersten, dritten, fünften* und *siebenten Bild* und die erläuternden (episch-illustrativ gemeinten) Szenen des *zweiten* und *sechsten Bilds* (in *Dunkelstein*), in ihrer Bedeutung verwechselt werden. Dadurch wird beides fehlinterpretiert, die konkrete stoffliche Darstellung von *Nie wieder Friede!* und ihre methodische gesellschaftsanalytische Sinnstiftung: „In ihm [Emil] kehrt die expressionistische Erlösergestalt aus Tollers drei ersten Dramen als faschistischer Diktator wieder. Den Faschismus begreift Toller in ‚No More Peace!' nicht historisch konkret, sondern als sozialpsychologisches Phänomen, als Beziehung zwischen Führer und Geführten: hier der politische Messias und Diktator, dort das manipulierte Volk, dessen Sehnsüchte, Haß- und Minderwertigkeitsgefühle der Führer politisch zu lenken verstehen wird."[310] Die zeitentsprechend moderne Stoffgestaltung von *Nie wieder Friede!*, die überraschend deutlich mit Brechts Beschreibung epischen Demonstrations-Theaters übereinstimmt,[311] ist vollkommen übersehen und das Stück deshalb missdeutet worden.

[307] Reso 1957, S. 293
[308] Lehnhardt 1983
[309] Marnette 1963, S. 345 f.
[310] Rothstein 1984, S. 240
[311] Brecht 1993, S. 90

3.6. Pastor Hall (1938)

Grundlage dieser Untersuchung ist die Ausgabe: Ernst Toller: *Pastor Hall.* In: Ernst Toller, Gesammelte Werke Band 3. Politisches Theater und Dramen im Exil (1927-1939). Carl Hanser Verlag München 1978, S. 245-316.

3.6.1. Thema und Darstellungsabsicht

Die Komödie *Nie wieder Friede!* (1936) stellt im Ergebnis der dramatischen Konfliktlösung die Lächerlichkeit jedes anderen als eines rein egoistischen Handlungsmotivs in der rücksichtslos erwerbsorientierten Welt bloß. Selbst Altruismus ist vom System entweder ideologisch entstellend vereinnahmt (Mordbereitschaft als Heldentum) oder ins Private zurückgedrängt (Liebe als situationsabhängiger Luxus). In beiden Fällen ordnet sich der Altruismus in dieser Gesellschaft widerstandslos den willkürlichen Herrschaftsansprüchen unter. Die dramatische Sinnstiftung entlarvt die rücksichtslose Erwerbsorientierung der Gesellschaft als rationalistische Inhumanität, weil willkürliche Gefährdung und Vernichtung von Menschenleben im Systeminteresse billigend in Kauf genommen werden. Diese vom Gesellschaftssystem bedingte Lebensgefährdung ist die thematische Darstellungsgrundlage von Ernst Tollers folgendem Drama *Pastor Hall.*

Toller empfand die aktuelle politische Situation in seiner Heimat als überaus bedrohlich: „Ein Mann regiert in Deutschland, der dem Volke Freiheit, Glück und Frieden versprochen hat. Keines seiner Versprechen hat er gehalten. Alle hat er betrogen, die Arbeiter, die Bürger, die Bauern – und seine eigenen Freunde. Was er Glück heißt, ist die Bevorzugung einer korrumpierten Clique von Nichtskönnern und Demagogen. Was er Freiheit heißt, ist seine Hemmungslosigkeit und die seelische Versklavung des Volkes. Furcht geht um in diesem Reich, Furcht vor dem Feind, Furcht vor dem Nachbarn, Furcht vor dem Kameraden.“[312] Dem aktuellen Bezug seines Themas auf die Situation in Deutschland im Schauspiel *Pastor Hall* gibt der Autor mit der Widmung des Stücks Ausdruck: *Gewidmet dem Tag, an dem dieses Drama in Deutschland gespielt werden darf.*

Nach der Intention Ernst Tollers setzt sich die dramatische Hauptfigur im Ergebnis der Konfliktlösung seiner Darstellung gegen ihren gesellschaftsstrukturellen Platz durch und zielt auf eine Veränderung der politischen Situation. Dadurch ist die Figur dramatisch gesehen unweigerlich zum Untergang verurteilt, auch wenn die hier untersuchte Version des Stücks das Scheitern der Figur nicht direkt zeigt. Damit verfolgt Ernst Toller sein

[312] E. T.: Unser Kampf, S. 198 f.

modernes, dem *epischen Theater* Bertolt Brecht gemäßes Wirkungskonzept, „die gesellschaftlichen Prozesse in ihren kausalen Zusammenhängen" vorzuführen, um „dem Zuschauer eine fruchtbare Kritik vom gesellschaftlichen Standpunkt zu ermöglichen".[313] Die Version des Stücks *Pastor Hall*, in der die Titelfigur im Dramenausgang stirbt, rechtfertigt die in der Sekundärliteratur häufig gebrauchte Genrezuordnung *Tragödie*.

Die Behauptung individueller (ethischer) Werte gegenüber den überindividuellen (ideologischen) Werten der Gemeinschaft hat als unmittelbares Äquivalent des generellen dramatischen Grundthemas der Auseinandersetzung eines Einzelnen mit seiner gesellschaftlichen Organisationsform das Potential, eine klare, unmißverständliche dramatische Sinnstiftung zu leisten.

Die Überbeanspruchung von Figuren- und Ortsnamen als etymologisch verschlüsselte Sinnbilder abstrakter gesellschaftstypischer Sachverhalte hatte zur subjektiven Missverständlichkeit der Komödie *Nie wieder Friede!* geführt und sie als eher harmlose Satire erscheinen lassen. In seinem letzten Stück *Pastor Hall* versucht Ernst Toller, den Geltungsanspruch seiner Darstellung als eindeutiges Sinnbild der gesellschaftlichen Umstände durch größere figürliche Konkretheit und eine von der Genrezuordnung *Schauspiel* vorgegebene neutrale, nicht wieder ironisch gebrochene dramatische Konfliktlösung Authentizität zu verleihen.

3.6.2. Stoff und Gestaltung

Der Titel des Schauspiels *Pastor Hall* vermittelt einen Stoff mit fiktionalem Charakter. Die kirchliche Amtsbezeichnung *Pastor* und der fiktive Personenname *Hall* bilden symbolisch das Motiv eines Gewissenskonflikts zwischen christlich-humanitärem Ethos und dem beruflich begründeten Platz im System.

Die reine Fiktionalität des Stoffs und damit eine eventuelle Missverständlichkeit des Geschehens als wenig beispielhaftes, singuläres Ereignis werden durch die Berufung des Autors auf reale ähnliche Fälle in Deutschland abgeschwächt: „Wenn deutsche Pazifisten, Sozialisten und Liberale wie Mierendorff, Neubauer und Litten, wenn tausende namenloser Bürger, Arbeiter und Bauern, wenn deutsche Katholiken, Protestanten und Juden um ihrer Überzeugung und ihres Glaubens willen in Gefängnissen und Konzentrationslagern zugrunde gerichtet werden, dann gehen die Verfolgungen alle an."[314]

[313] Brecht 1993, S. 99
[314] E. T.: Unser Kampf, S. 207 f.

3.6.3. Zeitliche und örtliche Festlegung des Stoffs als Authentizitätsindikator

Die Unterlassung einer zeitlichen und örtlichen Zuordnung verleiht dem in einer fiktiven Figur als Gewissenskonflikt zwischen Ethos und Funktion konkretisierten Stoff einen allgemeinen Geltungsanspruch.

3.6.4. Strukturelle Gliederung des Stoffs als Kausalitätsindikator

Das allgemeingültige fiktive Geschehen des Konflikts eines Individuums zwischen seinem Ethos und seiner Funktion in der Gesellschaft wird kausal in drei Akte gegliedert. Da der *zweite Akt* in drei Szenen unterteilt ist, der *erste* und *dritte* jedoch nicht szenisch strukturiert sind, deutet sich ihr Charakter als V o r - und N a c h s p i e l um das B i n n e n e r e i g n i s des *zweiten Akts* an. Der jeweilige Textumfang der Szenen und Akte unterstützt diese Gliederung in Ursache-Wirkungs-Relation. Es ergibt sich eine klassische fünfstufige Pyramidenform mit episch erläuternder Geschehensexposition im *ersten Akt*, rasanter Zuspitzung des Konflikts in der kurzen *ersten Szene* des *zweiten Akts*, pointiertem dramatischen Höhepunkt in der sehr kurzen *zweiten Szene* des *zweiten Akts*, abfallender Handlung in der längeren *dritten Szene* des *zweiten Akts* und episch erläuterter Konfliktlösung im längeren *dritten Akt*.

3.6.5. Zeitlich-räumliche Fixierung der Szenen als Kontinuitätsindikator

Das kausal gegliederte Geschehen um den Gewissenskonflikt eines Individuums zwischen Ethos und Funktion wird nun in der szenischen Festlegung zeitlich und örtlich konkretisiert.

Erster Akt:	keine Angaben	[im Vortext: Wohnung des Pfarrers Friedrich Hall]
Zweiter Akt:		[im Vortext: Konzentrationslager]
Erste Szene des zweiten Akts:	*Zwei Wochen später.*	*Konzentrationslager*
Zweite Szene des zweiten Akts:	*Einen Tag später.*	*Das Moor*
Dritte Szene des zweiten Akts:	*Einen Woche später.*	*Baracke Sieben*
Dritter Akt:	*Einen Tag später.*	*Wohnzimmer im Haus des Generals* [im Vortext: Wohnung des Generals Paul von Grotjahn]

Die zeitliche Abstraktheit des *ersten Akts* unterstützt den generellen Gültigkeitsanspruch des Gesamtgeschehens. Sie verdeutlicht darüber hinaus den V o r s p i e l charakter der Ereignisse in dieser Szene. Die lose, aber konkrete zeitliche Folge der drei Szenen des

zweiten Akts bestätigt die enge Zusammengehörigkeit dieses Geschehens als Binnenereignis mit dem zeitlich unmittelbar auf die Konfliktentwicklung folgenden dramatischen Höhepunkt. Der dichte zeitliche Anschluss des *dritten Akts* macht die Konfliktlösung im Nachspiel als direkte Folge aus den Ereignissen des *zweiten Akts* erkennbar. Es entsteht ein kontinuierlicher Geschehensverlauf in nahezu geschlossener zieldramatischer Form.

Die Raumbestimmung aus dem Vortext: *Wohnung des Pfarrers Friedrich Hall – Konzentrationlager – Wohnung des Generals Paul von Grotjahn* gibt eine Diskrepanz vor, wie sie stärker nicht sein kann. Aus einem sicheren, privaten Bereich ethischer Verantwortlichkeit im *ersten Akt* findet ein Wechsel in einen Raum absoluter staatlicher Kontrolle im *zweiten Akt* statt, in dem keinerlei Privatsphäre mehr gegeben und das persönliche Leben hochgradig gefährdet ist. Von dort wechselt das Geschehen im *dritten Akt* in einen privaten Bereich hierarchiegebundener Verantwortlichkeit zurück, dessen Sicherheitsanspruch durch diese Art räumlichen Wechsels bereits sinnbildlich infrage gestellt ist. Die zeitlich verdichtete, kausal gestützte Geschehenskontinuität wird mit der Wahl der völlig gegensätzlichen Ereignisräume vehement unterlaufen.

3.6.6. Außersprachliche Gestaltungsmittel von Illusion

Der universalgültige, zieldramatisch gegliederte, zeitlich geschlossene Geschehensverlauf eines Gewissenskonflikts zwischen Ethos und Funktion erhält vom dramatischen Nebentext in den Szenen sehr detaillierte Beschreibungen der Ereignisräume und Bühnenvorgänge:

Erster Akt: *Die Bühne ist in ein vorderes und in ein durch eine Stufe erhöhtes hinteres Zimmer geteilt, die durch Schiebetüren mit großen Glasfenstern verbunden sind. Vorne das Wohnzimmer, behaglich und unmodisch eingerichtet. Hinten das Esszimmer. Der Tisch im Eßzimmer ist festlich geschmückt und fürs Abendmahl vorbreitet. Wenn der Vorhang aufgeht, ordnet Ida Hall im Eßzimmer Blumen. Sie wechselt Vasen aus und achtet darauf, daß die Farbentöne der Blumen ‚harmonieren'. Ida Hall kommt ins Wohnzimmer, schließt die Schiebetüren, versucht die leichten Batistgardinen vor die Türenfenster zu ziehen, gibt es mit einem leichten Seufzen auf. Friedrich geht an den Schreibtisch, entnimmt ihm einen Brief, setzt sich hin und beginnt zu schreiben. Pipermann entdeckt an der gegenüberliegenden Wand einen Spiegel, in dem er von nun an unauffällig beim Sprechen sich zusieht. Jule geht zur Schiebetür. Öffnet sie. Alle gehen ins Speisezimmer und bleiben vor ihren Plätzen stehen. Das Telefon klingelt. Christine Hall steht auf, geht zur Spieluhr und zieht sie auf. Es gibt einige knarrende und ächzende Töne, dann Stille. Die Spieluhr fängt plötzlich an zu spielen. Die Spieluhr gibt ein paar krächzende Töne. Im ersten Teil der Rede hat das Telefon zu klingeln angefangen. Erst kurz, dann lang und böse. Als das Telefon wieder klingelt, nimmt sie die Haltung der Erstarrtheit an, ihre Augen sind blicklos. In diesem Augenblick fängt die Spieluhr wieder an zu spielen. Von draußen schwere Schläge an die Tür. Die Spieluhr spielt weiter. Plötzlich hört sie knarrend auf.*

Erste Szene des zweiten Akts: *Konzentrationslager. Zwischen den drei Szenen dieses Akts darf kein Vorhang fallen, die Bühne verdunkelt sich. Wo die Drehbühne fehlt, muß das Bühnenbild so konstruiert sein, daß die Szenen rasch aufeinander folgen können. Links und rechts ragen die Baracken, deren schmale Giebelfront der Lagerstraße zugewandt ist, sichtbar in die Bühne hinein. Vor den Baracken gärtnerische Anlagen und Gemüsebeete. Sandwege verbinden die Baracken miteinander und mit der Lagerstraße. Der Mittelgrund ein geräumiger Freiplatz. In der Mitte des Hintergrundes, die Lagerstraße abschließend, und ziemlich weit entfernt, das Lagertor des Gefangenenlagers. Auf dem Tor der Turm mit dem drehbaren Maschinengewehr. Zwei SS-Posten. Rechts und links vor dem Torhäuschen Stacheldrahtfeld und Holzzaun, durch welchen das Gefangenenlager von dem SS-Lager getrennt ist. Hinter diesem Zaun gehen Patrouillen. Wenn der Vorhang aufgeht, hat der Appell noch nicht begonnen. Man hört die Kommandos „Richt Euch" und „Abzählen", und die Geräusche des Zurechtstellens und des Abzählens. Später marschieren die anderen nach gedämpften Kommandos, im Gleichschritt, in ihre Baracken, und übrig bleibt die am weitesten im Vordergrund aufgestellte Abteilung ‚Baracke Sieben'. Alle Gefangenen haben geschorene Köpfe, sie tragen graue, geflickte Drillichhosen und Drillichjacken, eine Mütze ohne Schirm und schwarze Schnürstiefel; auf der Brust und auf dem Rücken Gefangenenabzeichen. Die Politischen: Längliche rote rechteckige Baumwollstreifen, 15 cm lang, 5 cm breit, aufgenäht auf die linke Brustseite und auf dem Rücken des Jacketts. Die Kriminellen: Grüne Ringe, 5 cm breit, um die Unterärmel der Jacken und die Hose genäht. Die Juden: Über dem entsprechenden Streifen einen gelben Baumwollkreis, der genau die Streifen deckt. Die Emigranten: Den gleichen Baumwollkreis von blauer Farbe. Während der letzten Worte von Egon Freundlich ist der neue Lagerkommandant durch das Tor im Hintergrunde eingetreten.*

Zweite Szene des zweiten Akts: *Das Moor. Glasiger Himmel. Dünner Nebel. Stechende Sonne. Um dieser kurzen Scene die Monotonie des ‚Anfang- und Endlosen' zu geben, soll sie gedämpft, hinter einem Schleier gespielt werden. Nach dem Ende der Scene muß der Eindruck bleiben, daß sie fortdauert – Monate, Jahre. Nach Aufgehen des Vorhangs stehen die Gefangenen der Baracke Sieben in einer Reihe und schippen ‚nach Kommando'. Beim Kommando ‚Eins' stechen sie den Spaten in die Erde. Beim Kommando ‚Zwei' schaufeln sie die Erde neben sich. Zwischen dem Kommando Eins und Zwei ist nur eine schmale Pause und zuweilen, wenn es dem Befehlenden, dem Scharführer Lüdeke, so einfällt, läßt er die Arbeitenden eine Weile in gebückter Haltung stehen.*

Dritte Szene des zweiten Akts: *Baracke Sieben. Jede Baracke hat zwei Räume, den Schlafraum, in dem die Betten, aus Brettern gebaut und übereinander geschichtet, mit Strohsäcken und Decken belegt, sich befinden, und den Tagesraum. Die Scene zeigt den Tagesraum. Vom Hintergrund her laufen, die vergitterten Fenster freilassend, die Spindreihen parallel zu den Seitenwänden, in den Raum hinein. Zwischen den Spindreihen steht der Eßtisch aus rohem Holz, an seinen Längsreihen stehen Bänke. Auf Leinen, die an den Dachbalken befestigt sind, hängen Unterhosen, Taschentücher, Strümpfe, Drillichanzüge zum Trocknen. Rechts im Vordergrund ein Schemel, auf dem ein großer Kaffeekessel steht. Davor ein Gefangener, der mit einer Schöpfkelle Kaffee ausschöpft. Wenn alle ihren Kaffee haben, setzt auch er sich. Die Gefangenen sind beim Abendessen. Ab und zu steht einer auf, geht zum Kaffeekessel und schöpft sich die leere Tasse voll. Auf dem Tisch liegen Brote, aus Kaffee und Brot besteht das Abendessen. Einige bemittelte Gefangene indessen haben vor sich Wurst und Schmalz und Käse liegen. Die Unbemittelten verfolgen neidisch das Verzehren der Kostbarkeiten. Die Gefangenen, wenn der Vorhang aufgeht, stehen einer hinter dem anderen vor dem Kaffeekessel.*
Die anderen Gefangenen, am Tisch sitzend, beginnen leise, im Chor, das Moorsoldatenlied zu singen, jenes Lied, das ein unbekannter Gefangener im Konzentrationslager geschrieben, ein anderer, unbekannter Gefangener in Töne umgesetzt hat. Erst leise, dann lauter, mit verhaltener Rebellion. Während des Gesangs der letzten Strophe fängt die

Sirene des Lagers an zu heulen. Man hört das Tacken eines Maschinengewehrs und Gewehrschüsse. Unter den Gefangenen große Unruhe.

Dritter Akt: *Wohnzimmer im Haus des Generals Paul von Grotjahn. Im Hintergrund und rechts vom Zuschauer Türen. Schwere Eichenmöbel und lederbespannte Stühle. Über dem Schreibtisch hängt ein Bild König Friedrichs II. Über einem niedrigen Bücherschrank ein Bild Anton Werners ‚Gründung des deutschen Reiches in Versailles'. Auf dem Schreibtisch steht ein Bronzener Löwe. In der Ecke auf einem hohen Sockel die Venus von Milo. Zimmer und Schreibtisch sind peinlich sauber und ordentlich. Auf dem von Papieren und Büchern leeren Schreibtisch liegen Bleistifte, wie Soldaten ausgerichtet. Zuweilen, während er spricht, greift Paul von Grotjahn nach einem Bleistift und ‚richtet ihn', nur ein Soldat weiß warum. Alle verlassen das Zimmer. Die Bühne bleibt Sekunden leer. Von draußen Geläute der Kirchenglocken, das bis zum Schluß anhält. Von draußen hört man den Marschtritt einer sich nähernden Kolonne. Stärker. Drohender.*

Die nebentextlichen Beschreibungen sind von einer epischen Breite, die für das dramatische Geschehen an sich kaum noch Bedeutung hat. Die Realisierung dieser detaillierten Vorgaben liegt völlig im Ermessen des Regisseurs. Manche Details lassen sich auf der Bühne gar nicht darstellen (z.B.: *jenes Lied, das ein unbekannter Gefangener im Konzentrationslager geschrieben, ein anderer, unbekannter Gefangener in Töne umgesetzt hat* oder: *nur ein Soldat weiß warum*). Die umfangreiche sekundäre, außerdialogische Aufbereitung des Stoffs macht dessen überdeterminierende epische Konkretisierung als Beschreibungen von Symbolen erkennbar. Von wesentlicher Bedeutung ist dabei die Aufteilung und Ausstattung der Ereignisräume. Sie zeigt die jeweiligen spezifischen paradigmatischen und hierarchischen Ordnungsverhältnisse der zugehörigen Figurengruppe an.

So symbolisiert die Zweiteilung des Raumes im *ersten Akt* im Pfarrershaushalt die christlich ontologisierte Hierarchie des Geschlechterverhältnisses: Der vordere *Wohnzimmer*-Raumteil hat mit dem Schreibtisch einen offizielleren Charakter als Repräsentationsraum des Pfarramts. Die *unmodische* Einrichtung allerdings deutet auf die überholte, abnehmende gesellschaftliche Bedeutung einer solch patriarchal geprägten Organisationsform menschlichen Zusammenlebens. Das privatere *Esszimmer* bleibt vor den Augen der Öffentlichkeit durch eine Schiebetür verborgen. Dieser hintere Raumteil ist der Wirkungsbereich der Hausfrau *Ida Hall*. Ihr eifriges Umsortieren der Blumen symbolisiert ihr absichtsvolles Bemühen um die Ordnung die Dinge. Sie versucht, ihr Lebensumfeld zu verschönern. Die Attraktivität der Gegebenheiten künstlich zu steigern, ist *Ida Halls* Art der gesellschaftlichen Anpassung, Ausdruck ihres Erfolgsstrebens. Dieser Ereignisraum nimmt in seiner privaten Ausrichtung das Motiv der *dörflichen Wohndiele*, des Lebensbereichs des systemkonformen *Franz Färber* aus dem Stück *Die blinde Göttin*, wieder auf.

Das detaillierte Abweichen des privaten Ereignisraums im *dritten Akt* vom dem im *ersten Akt* macht beide Szenen als Vor- und Nachspiel in Ursache-Folge-Beziehung kenntlich. Die Raumbeschreibung des *dritten Akts* charakterisiert das Wohnzimmer des Generals als privaten Lebensbereich einer Figur, deren hohe hierarchische Position sie zur Einhaltung einer Ordnung verpflichtet, die in ihrer Prinzipienhaftigkeit künstlich, ja sinnlos wirkt (*Bleistifte, wie Soldaten ausgerichtet*). Statussymbole unterstreichen die gesellschaftliche Bedeutung seines funktionalen Rangs (*Bronzener Löwe, schwere Eichenmöbel*). Zeichen von Bildung und Kunstsinn (*Schreibtisch, Venus von Milo*) deuten eine ethische Verankerung seines funktionalen Pflichtgefühls als gesellschaftliche Verantwortung an. Das *Wohnzimmer* des Generals (wie schon das Wohnzimmer der Familie *Hall* im *ersten Akt*) greift mit dem Requisit des *Schreibtischs* die Ereignisräume abstrakter Reichweite aus dem Stück *Feuer aus den Kesseln* und die Räume der Entscheidungsfindung (*Büros*) aus dem Stück *Die blinde Göttin* auf. In der Privatisierung dieses ursprünglich öffentlichen, vormals nahezu abstrakt dargestellten Bereichs deutet sich die Abnahme der Macht und Entscheidungsmöglichkeit von verantwortungvollen Vertretern einer funktionsgebundenen Hierarchie an (militärischer Bereich).

Die Beschreibung des *zweiten Akts* macht den Ereignisraum des *Konzentrationslagers* zu einem Ort unerklärlicher Widersprüche. In der *ersten Szene* wirkt er wie ein militärischer Funktionsbereich. Die parallelisierten Behausungen im Vordergrund zeugen von der unterschiedslosen Gleichheit ihrer ‚Bewohner'. Die *gärtnerischen Anlagen und Gemüsebeete* vor den Behausungen sind Zeichen einer zivilisatorisch-natürlichen (bäuerlichen) Ordnung. Der zentrale Appellplatz im Mittelgrund ist ein Ort der Versammlung von Menschen zur Entscheidungsfindung oder -vermittlung. *Im Hintergrund* dienen militärische Anlagen (Wachtürme) der Kontrolle. Allerdings richtet sich diese Überwachung nach innen, nicht nach außen, und macht den Aufenthaltsort der Gefangenen nicht nur zu einem Ort beschränkender Determination, sondern darüber hinaus zu einem Raum ständiger Existenzgefährdung.

Wie bereits in der *ersten Szene* des *dritten Akts* im *Frauengefängnis* im Schauspiel *Die blinde Göttin* stellt auch das ‚Gefängnis' *Konzentrationslager* einen Raum der Disziplinierung, der funktionsentsprechenden Anpassung der Verurteilten dar. Durch Beteiligung an einem monotonen Arbeitsprozess, Mechanisierung, zielgerichtete Entwürdigung und/oder Privilegierung sollen die Gefangenen zu gefühlsarmen leistungsbereiten Funktionselementen umgeformt werden. Dem entspricht die konkrete und detaillierte Raumbeschreibung des Inneren der *Baracke Sieben* in der *dritten Szene* des *zweiten Akts*, die an die raumbeschränkende Determination des *Deckraums* in der *vierten Szene* von *Feuer aus den Kesseln* erinnert. Waren dort die Matrosen alle gleichermaßen

von der schlechten Versorgungslage betroffen (*Einer mit Schüsseln zur Kombüse. Ein anderer teilt Messer und Gabeln aus. Essen wird gebracht*), so gibt es hier sozial privilegierende Unterschiede zwischen den Häftlingen (*Einige bemittelte Gefangene indessen haben vor sich Wurst und Schmalz und Käse liegen. Die Unbemittelten verfolgen neidisch das Verzehren der Kostbarkeiten*). Die Individualisierung der Ungleichheit führt darüber hinaus zur willkürlichen Status-Unterscheidung der Gefangenen nach *Kriminellen, Politischen, Emigranten* und *Juden*.

Die funktionale Determination des Arbeitsraums in der *ersten Szene* von *Feuer aus den Kesseln* hatte noch einen rational nachvollziehbaren Sinn, nämlich die Schiffsmaschine anzutreiben (*Lampen aufleuchten grün, rot, blau. Grün: Durchstoßen! Rot: Aufwerfen! Blau: Aufbrechen!*). Auch die Gefangenen im *Frauengefängnis* im Schauspiel *Die blinde Göttin* führten noch sinnvolle Näharbeiten aus. Die funktionslose, aber umfassende Determination der Arbeitenden im *Moor* hingegen, einem zivilisatorisch unnützen, unwirtlichen Außenraum (*dünner Nebel, stechende Sonne*), symbolisiert in der *zweiten Szene* des *zweiten Akts* die vollkommen sinnlose und willkürliche Machtausübung um ihrer selbst willen: *Schippen ‚nach Kommando'. Beim Kommando ‚Eins' stechen sie den Spaten in die Erde. Beim Kommando ‚Zwei' schaufeln sie die Erde neben sich.*

Mithilfe der nebentextlichen Ereignisraum-Gestaltung hat der Autor die in einem relativen Zeitkontinuum befindlichen szenischen Ereignisse zu zwei gegensätzlichen Geschehenskomplexen zusammengefasst. Sie weisen jeweils eine eigene zieldramatische Struktur auf. So bildet die Kulisse des Binnenereignisses im *zweiten Akt* mit *Lager – Moor – Baracke Sieben* eine eigene Struktur mit Geschehensexposition – Höhepunkt – Konfliktlösung, die motivisch die räumliche Großgliederung der Akte, *Wohnung des Pfarrers Friedrich Hall – Konzentrationlager – Wohnung des Generals Paul von Grotjahn*, wiederholend verschärft und damit den symbolischen Bezug der Ereignisse aufeinander verstärkt. Die bereits weitgehend ins Private zurückgedrängte verantwortungsgeprägte Ordnung christlicher Ethik wird von der völlig funktionsentbundenen Willkürherrschaft der SS außer Kraft gesetzt, der auch die ebenfalls in Private zurückgedrängte Funktionalhierarchie des Militärs nicht mehr gewachsen ist. Es entsteht eine Situation absoluter Existenzbedrohung für den Einzelnen. Der Sinn einer gesellschaftlichen Organisationsform, in der es keinerlei verbindliche Gemeinschafts-Grundlage mehr gibt als nur allgegenwärtigen Zwang und Angst, wird bereits durch die Nebentextbeschreibungen völlig infrage gestellt.

3.6.7. Merkmalpotential der Figuren als Grundlage des dramatischen Konflikts

Die zeitlich, räumlich und strukturell in Binnenereignisse und das Rahmengeschehen des Vor- und Nachspiels untergliederte Geschehensabfolge des Gewissenskonflikts wird im Personenverzeichnis mit achtzehn durch ihre Tätigkeit, verwandtschaftlich oder hierarchisch verknüpften Figuren versehen. Diese erhalten in den Figurendialogen individualisierende Charakterzüge, die ihre Handlungsoptionen bestimmen. Darüber hinaus werden manche im dramatischen Nebentext durch die „Übersetzung des ganzen Charakters in das Erscheinungsbild der Person“[315] mit physiognomischen und physischen Merkmalen gekennzeichnet. Dadurch entsteht eine doppelte, systemgemäße und individuelle Handlungsmotivation für die Entwicklung und Austragung des dramatischen Konflikts.

In den Binnenereignissen des *zweiten Akts* wird der machtlosen *Gruppe der Gefangenen im Konzentrationslager* die faschistische Herrschaftshierarchie gegenübergestellt: ein *S.S. Mann* und ein *Scharführer*.

- Unter den *Gefangenen* hat die Figur des *Egon Freundlich* eine namensetymologisch vorgegebene mitmenschliche Prädisposition. Seine Freundlichkeit jedoch ist unter den Bedingungen einer nicht mehr ethisch auf Verantwortung, sondern auf willkürliche Macht begründeten Gesellschaft zu *Kinderfreundschaft* deformiert. Er hält sexuellen Machtmissbrauch gegenüber den Schwächsten der Gesellschaft, den Kindern, für ein normales männliches Herrschaftsprivileg, das bereits durch die materielle Abhängigkeit von Frau, Familie und Bediensteten von einem Hausherrn in der Bibel festgeschrieben ist. Mit Selbstverständlichkeit fragt er deshalb *Friedrich Hall*: *Du hast Dich wohl an Deinen Pfarrkindern vergangen, wie? Freundlich* ist den vorgegebenen Hierarchieverhältnissen angepasst, ohne deren entfunktionalisierende Herrschaftsideologie zu teilen. Nur als *Stubenältester der Baracke Sieben* erfüllt er die funktionsgebundene Pflicht, die Anweisungen des Wachpersonals bei den Mitgefangenen durchzusetzen. Außerhalb seiner hierarchischen Funktion steht er mit kameradschaftlichem Ethos zur prinzipiellen Gleichheit aller Männer und verurteilt das Statusdenken *Müllers*, den Nationalismus *Kohns*, den Anbiederungsversuch *Karschs*, die Denunziation des unschuldigen *Herder* und die Verhöhnung der Witwe *Herders* durch die SS.
- Die Figur des *Erwin Kohn* zeigt einen Menschen, der sich um weitgehende Systemkonformität bemüht. Dafür hat er seine jüdische Identität völlig aufzugeben. Er hat sich taufen lassen, seinen Namen eingedeutscht und ist aus dem Exil in Frankreich,

[315] Asmuth 1980, S. 89

dem Land des ‚Erzfeinds', vom *Heimweh* getrieben, nach Deutschland zurückgekehrt. Aus seinem von Konformismus geprägten Selbstverständnis heraus ist es für ihn unbegreiflich, dass seine umfassenden Bemühungen um Anpassung trotzdem zur Gefährdung seiner eigenen Existenz führen: *Unmöglich, sagte ich mir, unmöglich, die Menschen hast Du doch gekannt, den Müller aus der Landsbergerstraße und den Schmidt von Friedrichshain, das waren gutmütige Männer, die lebten und leben ließen, die können nicht über Nacht Sadisten und Mörder geworden sein.* Als *Porträtmaler* und Künstler prädisponiert zu schärferem Erkennen und Darstellen der Wirklichkeit, zeichnet er nur realitätsgetreue Abbilder von Menschen. Er erweist sich als außerstande, die ethischen Prinzipien menschlichen Zusammenlebens zu erkennen, die von Kunst nach Ernst Tollers Vorstellung versinnbildlicht werden. Seine beflissene Anpassung an die jeweiligen Herrschaftsverhältnisse trägt gerade jene Ideologie, durch die er sich in Lebensgefahr bringt: *Was hat es für einen Sinn, einer Sache treu zu sein, wenn keiner zuhört? Du hast selber gesagt, daß die meisten übergetreten sind.* Macht die Hierarchiegläubigkeit *Freundlich* zu einem rohen, mitleidlos erscheinenden Menschen, so verursacht die Identitätslosigkeit *Kohns* ständige Unsicherheit und letztlich Angst, die ihn in Verzweiflung treibt.

- Die Figur des *Karl Müller* glaubt als Akademiker an die rationale, funktionsbegründete Struktur des Systems. Deshalb hofft er, einen seiner Bildung gemäßen Platz in der Gesellschaft einzunehmen, ohne dass seine rassische Herkunft eine Rolle spielt. Als Rationalist verkennt er aber die irrationale Willkür der Werte, auf die sich die aktuellen Herrschaftsansprüche gründen. Dadurch wird er letztlich genauso in Angst versetzt wie *Kohn*.

- Die Figur des *August Karsch* verkörpert einen von der Gesellschaft sozial vollständig benachteiligten Ungebildeten der Unterschicht. Da er permanent existenzgefährdet ist (er leidet Hunger), kann er in der Gesellschaft nur als Krimineller überleben, indem er die Rechte anderer mißachtet. Ethische Wertbildung ist bei ihm durch seine unterdrückte Emotionalität ausgeschlossen. Unbeteiligt kann er das Leid anderer Gefangener unter der Folter der SS beschreiben, was die anderen kaum ertragen. Er empfindet weder Scham noch Skrupel bei der Sicherung seiner Existenz (er biedert sich bei den Aufsehern an und denunziert). Gleichzeitig ist er durch seinen Bildungsmangel nicht in der Lage, die hierarchische Bedeutung eines Funktionalstatus zu erkennen. Er ist für die Ideologie und die Herrschaftsansprüche des Systems unempfänglich, da die Gesellschaft ihm ohnehin kaum eine Überlebenschance lässt. Er beugt sich allein dem animalischen Gesetz seines eigenen Lebenserhalts.

- Die Figur des *Hermann Stelter* versinnbildlicht als *speckleibiger Viehhändler* das wirtschaftliche Existenzgesetz entsprechend der Sinnstiftung des Schauspiels *Nie wieder Friede!*. Für ihn besteht der Sinn gesellschaftlicher Organisation in der effizienten Ausnutzung von Natur und Mensch. Er betrachtet demzufolge Menschen als buchhalterische Größen: *Am fünfzehnten werden 200 Mann entlassen habe ich gehört.* Er unterscheidet sich in seiner Handlungsmotivation dadurch vom animalisch instinktgesteuerten *Karsch*, dass für ihn als Vertreter wirtschaftlichen Konkurrenzdenkens ein Status als Machtinstrument durchaus eine Rolle spielt: *Wohl weil Du ein Studierter bist. Hier ist alles gleich. Hier gibt es keine Standesunterschiede.*

- Die Figur des *Johann Herder*, eines *alten Bibelforschers*, versinnbildlicht die durch die Bibel vermeintlich ontologisierte Grundlegung des menschlichen Zusammenlebens auf ethische Werte. Sein Alter und die Nachfolge weiterer Generationen seiner Familie bestätigen die Archaik dieses Gesetzes: *Ich bin 70 Jahre alt, Herr. Ich habe erwachsene Enkelkinder, Herr.* Die ethischen Werte der Bibel vertretend, kritisiert er die Willkür der Machtausübung in der Gesellschaft. Mit seinem bibelbegründeten Respekt vor hierarchischer Herrschaft allerdings vernachlässigt er die Sicherung der eigenen Existenz und wird deshalb von den Machthabern getötet. Trotz der ethischen Begründung seines Märtyrertums gefährdet *Herder* die Grundlage humanen Zusammenlebens, weil er sich nicht aktiv gegen die Willkürherrschaft zur Wehr setzt.

- Das rationale Pendant zum Idealisten *Herder* ist die Figur des Kommunisten *Peter Hofer*. Er hat die Erkenntnisfähigkeit, um die Gefahren des willkürlichen Herrschaftsanspruchs eines zufälligen Machtklüngels zu erkennen und diesen deswegen zu bekämpfen. Er begreift alle Entrechteten als seine Kameraden: *Mein Vaterland ist, wo Freiheit ist.* Er betrachtet alle Unterprivilegierten als gleichberechtigt in ihrem Existenzkampf und hat deshalb auch Verständnis für Verrat als Mittel zur Überlebenssicherung: *Sogar denunziert haben sie mich, die armen Teufel.* Er weiß diese Morallosigkeit ihrer Unbildung geschuldet: *Wenn einer die Lohntüte am Sonnabend zu Muttern bringt, ist er darum noch nicht klüger.* Wie der Akademiker *Müller* glaubt *Hofer*, dass Bildung die Voraussetzung zur Ausfüllung funktionaler Hierarchiestrukturen sei, mit denen soziale Gerechtigkeit zu gewährleisten ist. Allerdings verursacht eine solch rationale Weltanschauung eine ähnliche Mitleidlosigkeit wie die *Karschs*: *Töten, wenns sein muß, ja.* Durch die Kompromisslosigkeit seines Kampfs für soziale Gleichheit gewinnt *Hofers* Opferbereitschaft eine ähnliche Märtyrerqualität wie die *Herders*: *Dann wollten sie mir den Glauben an Adolf Hitler einbläuen. Ist ihnen aber nicht gelungen. Hofer* hält

zunächst alle ethischen Werte für verlogen, da für ihn die Gesellschaft ähnlich wie für *Stelter* als reiner Wirtschaftsmechanismus funktioniert. Deshalb isoliert er sich von allen, die aus seiner Sicht falschen Idealen hinterherlaufen: *Ich höre mir zu, genügt das nicht?* Da er aber für die anderen als seine unterdrückten Kameraden Mitleid empfindet, da er sich nach seiner Frau sehnt, da er sich unter seinen Schicksalsgefährten im Konzentrationslager um Frieden, Verständnis und Solidarität bemüht und da er schließlich auch seine generelle Existenzangst nicht leugnet, scheint er jedoch unbewußt im menschlichen Zusammenleben einen ethischen Wert zu erkennen und anzuerkennen: *Es kommt darauf an, wofür man lebt und wie man stirbt.* Mit seinem Handeln drückt er selbstlose Fürsorge und Verantwortungsbereitschaft für Andere aus. Das entspricht dem ethischen Wert von christlicher Nächstenliebe und verschwistert ihn der Figur des *Pastor Hall.*

- Die Figur des *S.S.-Mannes Heinrich Degen* zeigt beispielhaft die Verführbarkeit von Menschen durch soziale Entprivilegierung. Nach erfolg- und hoffnungsloser Arbeitssuche ist *Degen* vom christlichen zum Glauben an die verlogenen Verheißungen Hitlers ‚konvertiert'. Er nimmt motivisch Bezug auf die Figur des *Gefängniswärters* aus dem Stück *Feuer aus den Kesseln*, den ebenfalls wirtschaftliche Not zu seiner Arbeit gezwungen hatte. Da *Degen* eine christliche Wertgrundlage hat, schämt er sich (wie der *Gefängniswärter* schon) seiner funktionalen Entmenschlichung und ist zu Wiedergutmachung bereit. Er verhilft *Pastor Hall* zur Flucht. Da er das Ausmaß der von der Gesellschaft ausgehenden Gefahr falsch einschätzt, wird auch er als sich dem System widersetzender Einzelner, wie *Herder*, zum Märtyrer seiner ethischen Haltung.

- *Peter Hofers* idealistischer Widerpart ist die Figur des *Pastor Hall* (*Fünfzigjährig. Hohe Gestalt. Ergraut. Er hält sich betont gerade. Im Gegensatz zu seiner Straffheit wirkt seine Stimme weich und einfach. Er wirkt nie pathetisch, auch nicht da, wo er Worte aus der Bibel zitiert*). Wie der Bibelforscher *Herder* und im Gegensatz zum Kommunisten *Hofer* hat *Hall*, die ethischen Werte der Bibel vertretend, prinzipiell Respekt vor hierarchischer Herrschaft: *Ich habe stets dem Kaiser gegeben, was des Kaisers ist.* Er kritisiert die Willkür der Machtausübung in der Gesellschaft nur dann, wenn sie die ethischen Grundwerte des Zusammenlebens verletzt. Im *zweiten Akt* stellt er jedoch fest, dass *Hofer* Recht hat mit der Behauptung, dass ethische Werte unter einer Willkürherrschaft verlogen wirken, weil sie von der Ideologie des Systems pervertierend assimiliert werden. *Hall* erkennt aber auch die Nutzlosigkeit märtyrerhaften individuellen Widerstands wie dem *Herders* oder *Hofers*: *Der Mut zu sterben ist billig geworden, so billig, daß ich mich oft frage, ob er nicht eine Flucht vor dem Leben ist.* Ihm wird bewusst, dass er in der Gemeinschaft handeln muss. Er will

‚alle Bereiten' erreichen (so wie Ernst Toller es selbst versucht hat). Zur vernünftigen Aufklärung muss die ideelle Überzeugungsarbeit kommen. Denn nur die Übernahme von selbstloser Verantwortung aller für alle kann die Gesellschaft retten: *Es wird wie ein Feuer sein, keine Macht wird es ersticken, die Ängstlichen werden Mut fassen, einer wird es dem anderen sagen, daß der Antichrist regiert, der Verderber, der Feind des Menschen ... und sie werden Stärke finden und werden meinem Beispiel folgen.*

- Die Figur der *Ida Hall ist eine etwa vierzigjährige Frau, jugendlich aussehend, mit blondem, gewundenem Haarknoten. Ihre Gesten sind flattrig, die Augen irren ängstlich umher.* Sie zeigt sich als die Frau des Pastors im Rahmengeschehen des *ersten* und *dritten Akts* ihrem Mann nach den christlichen Ehegeboten zugeneigt und freiwillig untergeordnet. In der Gesellschaft prinzipiell die Abhängige, ist sie von der ontologischen Hierarchisierung des Zusammenlebens überzeugt. Da ihr Mann unter den spürbar veränderten Machtverhältnissen in der Gesellschaft durch sein unerschrockenes Wirken als Gemeindepfarrer nicht nur sich selbst, sondern auch das Wohl von Frau und Tochter gefährdet, strebt *Ida* den Rückzug der Familie ins rein Private an. Um deren Existenz nach ihren Möglichkeiten zu schützen, unterstützt sie eine Verbindung zwischen *Fritz Gerte* (einem der neuen Machthaber) und ihrer Tochter. In jungen Jahren hatte sie selbst die Entscheidung zwischen Machtprestige und aufrichtiger Zuneigung zugunsten des *Pastors Hall* gefällt und eine Affäre mit *Paul von Grotjahn* beendet. Da sich dies nun als Fehler für die Sicherheit ihrer Familie erweist, möchte sie ihrer Tochter ein solches Schicksal ersparen. *Ida* versucht, diese zu einer ‚vernünftigen' Entscheidung zu überreden. Erst als sie merkt, dass sie durch ihr Paktieren mit den neuen Machthabern die Sicherheit ihrer Familie eher gefährdert als ihr nützt, ist sie bereit, sich der ethischen Gesinnung ihres Mannes wieder unterzuordnen und ihm zu folgen.

- Die Figur der *Christine Hall* (*achtzehn Jahre, hübsches Gesicht, weiche Züge, fröhliches Wesen*), die Tochter von Ida und Friedrich Hall, ist die wiedergekehrte *Rahel* aus *Nie wieder Friede!*. Auch *Christine Hall* entstammt einem gutsituierten Elternhaus und ist in aufrichtiger Mutterliebe, von christlichen Werten geprägt, zu einer grundanständigen, gefühlvollen jungen Frau herangewachsen. Auch sie wird im szenischen Geschehen als ehrlich, geradlinig und wahrhaft liebend gezeigt. Wie *Rahel* verkörpert sie das altruistische Prinzip menschenwürdigen Zusammenlebens in gegenseitiger Verantwortung: *Mir sagt mein Gefühl, was gut und was böse ist.* Deswegen verzichtet sie auf die Erfüllung persönlicher Glücksansprüche, als ihr Bräutigam *Werner von Grotjahn* sich illoyal gegenüber ihrem Vater erweist. Durch ihre Fähigkeit zu selbstloser Hingabe gelangt sie zu menschlicher Größe: *Es gibt Situationen*

im Leben, wo ein Mensch sich entscheiden muß, für oder wider. Mit dem Entschluss, ihren Vater zur Predigt in die Kirche zu begleiten, löst sie ihr Potential als Vertreterin einer ethisch begründeten, wahrhaft menschlichen Gemeinschaftsordnung ein.

- Die Figur des *Generals Paul von Grotjahn* (*im schwarzen Gehrock und gestreiften Hosen, Monokel im Auge. Er ist etwa sechzig Jahre alt, ein wenig rundlich, behäbig*) ist, wie *Kapitänleutnant Kohler* aus dem Stück *Feuer aus den Kesseln*, Vertreter einer ‚vernünftigen' Funktionalhierarchie. Symbolisiert von den beiden Bildern im Wohnzimmer (*König Friedrich II.*, *Anton Werners ‚Gründung des deutschen Reiches in Versailles'*), repräsentiert er deutsches Nationalbewusstsein und die preußische Tugend der Pflichterfüllung, das funktionale Ethos von hierarchischer Verantwortung. Macht bedeutet für ihn vor allem Verantwortung für seine Untergebenen. Sie ist an Disziplin, Bildung, durchaus auch an soziale Besserstellung und gesellschaftliches Prestige geknüpft (*Ich bin ein Mensch vom alten Schlag. Mir können sie das Maul nicht verbinden*). Vor allem aber ist Machtausübung an die Bedingungen funktionaler Verantwortungsteilung gebunden. Außerhalb des Bereichs militärischer Hierarchie geht er von einer prinzipiellen Gleichberechtigung der Menschen aus (Freundschaft mit der Pfarrersfamilie). *Paul von Grotjahn* verkennt in seiner privilegierten Denkweise befangen die von den neuen Herrschaftsverhältnissen und ihrer Ideologie ausgehende Gefahr (*ich will zum Kriegsminister gehen*). Mit dem Entschluss, seinen Freund *Friedrich Hall* bei dessen Predigt beizustehen, löst er sein Potential als Vertreter einer ethisch begründeten, wahrhaft menschlichen Gemeinschaftsordnung ein.

- Die Figur des Generalssohnes *Dr. Werner von Grotjahn* (*sechsundzwanzig Jahre, steife Bewegungen, trocken, aber nicht ohne Temperament*) ist als Astronom, der einem Ruf an eine amerikanische Universität folgt, von einem realitätsfernen Funktionalismus geprägt, dem Ernst Toller in den USA häufig begegnet war. Bei *Werner von Grotjahn* wird er motiviert vom Verlust wahrer Mutterliebe. Seine Mutter hatte seinen Vater vor langer Zeit verlassen. Der junge *Werner* wuchs also allein unter der funktionalen Verantwortung seines Vaters auf. So wurde er zu einem erfolgreichen Mechanismus, nicht aber zu einem gefühlsfähigen Menschen. Wie der emotional verarmte *Franz Färber* aus dem Stück *Die blinde Göttin* fühlt *Werner* sich deshalb besonders von selbstloser Liebesfähigkeit angezogen. Er plant nicht nur seine Hochzeit mit Christine, sondern schenkt vor allem der mütterlichen *Ida Hall* große Aufmerksamkeit.

- Die Figur des *Fritz Gerte ist etwa 35 Jahre alt. Mittelgroß. Mager. Glattrasiert. Kleine Augen, die den Angesprochenen stechend anblicken. Scharfe Nase. Dünne Lippen.* Der *Sturmbannführer* erweist sich als motivische Erneuerung der Figur des *Emil* aus *Nie*

wieder Friede!. Durch Armut und schwere Krankheit seiner Mutter wuchs *Gerte* sozial entprivilegiert und ohne ausreichende mütterliche Liebe auf. Deshalb ist er zu menschlicher Emotionalität (selbstloser Zuneigung) nicht fähig, sondern zeigt ausschließlich ehrgeizigen Geltungsdrang. Aus dem Gefühl der Bedeutungslosigkeit seiner Stellung als erfolgloser Kaufmannsgehilfe heraus war er sofort der Faszination eines entfunktionalisierten, willkürlichen Herrschaftsanspruchs erlegen: *Der bedeutet, daß wir den Tod weniger fürchten als ein erbärmliches Leben.* In dem neuen Terrorsystem konnte er, ohne Leistungen für die Gesellschaft erbringen zu müssen, schnell hierarchisch aufsteigen und als *Sturmbannführer* Macht erlangen. Wie der Friseur *Emil* sich seines weibischen Berufs schämte, rächte sich *Gerte* auch zuallererst für die Demütigung seiner wenig prestigeträchtigen Hilfstätigkeit und ließ seinem jüdischen Arbeitgeber ein antisemitisches Plakat an sein Schaufenster kleben. Aber wie *Emil* verlangt es auch *Gerte* nach echter Anerkennung seines individuellen Werts als Mensch, nach Liebe. Darum begehrt er in *Christine Hall* die authentisch gefühlsfähige Frau. Gegenüber deren Mutter verhält er sich loyal und schützt ihre Familie vor den Folgen öffentlicher Diffamierung, weil *Ida* sich einst um seine kranke Mutter und ihn gekümmert hatte. Wie *Emil* glaubt *Gerte*, durch seine gesellschaftliche Stellung und seine Fürsorge gegenüber der Familie *Hall* einen Anspruch auf die Eheschließung mit *Christine* erworben zu haben: *Biete ich ihr nicht eine sichere Zukunft, eine angesehene Stellung, ein schönes Heim? Was will sie mehr?* Als er sich von *Ida Hall* und ihrer Tochter durch deren Hochzeitspläne mit *Werner von Grotjahn* verraten fühlt, versucht er, seinen Willen mit Gewalt durchzusetzen. Er lässt den Pastor als das Oberhaupt der Familie verhaften und in ein KZ einliefern. Wie *Napoleon* und *Emil* in *Nie wieder Friede!* ist er von hierarchischer Machtausübung als Wert an sich überzeugt: *Ihr sollt lernen, daß der Staat größer ist als der Mensch.* Deshalb weiß er auch, dass ihm selbst Gefahr droht, als seine Autorität durch die Flucht *Friedrich Halls* aus dem KZ untergraben wird: *Die Flucht Ihres Mannes kann mir den Kopf kosten.* Wie *Emil* stellt die Figur des *Fritz Gerte* die Grundlage einer solch lebensfeindlichen und selbstzerstörerischen Gesellschaft in Frage.

- Eine besondere Figur im Stück ist der Schuhmachermeister *Traugott Pipermann, ein ältlicher Mann, dessen Magerkeit den Eindruck von Schrumpfung und Dürre macht. Er hat einen kleinen Ziegenbart, der das fehlende Kinn verdeckt. Auf der spitzen Nase trägt er eine Nickelbrille mit blauen Gläsern. Er hat die Angewohnheit, die Brille abzunehmen und aufzusetzen. Wenn er sie abnimmt, gewahrt man kleine, unruhige Augen, die er meistens beim Sprechen gesenkt hält. Auffallend ist der kleine Mund, den er, wenn er schweigt, zu einem Nadelknopf rundet. Er trägt einen abgeschabten,*

unmodischen Anzug mit einer bis zum Hals geschlossenen Weste. Seine Gegensätzlichkeit zur Figur des *Pastors Hall* wird durch eine volksetymologische Deutung der beiden Namen vorgegeben: *Traugott Pipermann* – klägliche Hoffnung auf Gott und *Friedrich Hall* – Verkünder des Friedensreichs. Hatte sich der Handwerker *Pipermann* auf die Glaubenssätze der Heiligen Schrift als das Gerüst seines gesellschaftlich funktional geregeltes Lebens verlassen (wie *Friedrich Hall* ja auch), so verliert er mit der Pervertierung aller ethischen Werte durch die Ideologie der willkürlichen Machtverhältnisse seinen Lebenshalt. Er ist figurenmotivisch die Erneuerung *Noahs* aus dem Stück *Nie wieder Friede!* unter den nunmehr verschärften gesellschaftlichen Verhältnissen einer absoluten Willkürherrschaft. Er nimmt Bezug auf die Figur des *Gefängniswärters* aus dem Stück *Feuer aus den Kesseln*, der ebenfalls Schuster war. Nur ist *Pipermann* nicht in einer solchen wirtschaftlichen Notlage, dass ihm eine unmittelbare Stellungnahme zum System abverlangt würde (wie dem *Gefängniswärter* oder *Heinrich Degen*). Er bleibt unentschieden und weiß nicht, ob er lieber die Nähe des Systems suchen soll oder sie fliehen. Um sich in beide Richtungen – funktionalhierarchisch und entfunktionalisiert ideologisch – abzusichern, stellt er vorsichtshalber Armut aus, obwohl er genügend Geld hat, erklärt sich zum Abstinenzler (gegenüber Frauen, Alkohol, Tabak), obwohl er begehrt, übt ein gemeinnütziges Amt im Kirchenrat im persönlichen Interesse aus und redet von seiner Bescheidenheit, obwohl er sichtbar eitel ist. In der konsequenten Verweigerung jeder Stellungnahme ist er eine Karikatur aller ethischen Werte, die *Pastor Hall* vertritt. Die Figur stellt die Grundlage der widersprüchlichen und lebensfeindlichen Gesellschaft sinnbildlich infrage.

Der allen Figuren gemeinsame Merkmalkomplex eines z.T. physiognomisch und/oder physisch wiedergegebenen Charaktertypus' beschreibt die jeweilige Fähigkeit zu menschlichen Emotionen, das Verhältnis zu ethischer Verantwortung und die gesellschaftliche Funktion. Dieses Eigenschaftspotential verleiht allen Charaktertypen Handlungsoptionen aus rücksichtsloser Selbstbezogenheit oder Mitmenschlichkeit. Die Verschiedenheit der Figurengestaltung unterstützt darüber hinaus die nebentextliche Vorgabe der zwei Ereignisräume Gefängnis (*Konzentrationslager*) und Privatbereich (*Wohnungen*), in denen sich der Konflikt entfalten muss.

Zwischen den Figuren der Binnenereignisse, den *Gefangenen* im *Konzentrationslager*, herrscht – raummotivisch bereits vorgegeben – Gleichheit im Status und ein Machtgefälle zu ihren Aufsehern. Dies war bereits im Stück *Die blinde Göttin* so. Auch dort wurden unter den *Gefangenen* Rangunterschiede dargestellt, die sich auf Begünstigung durch die Aufseher und die finanziellen Möglichkeiten der Gefangenen

begründeten. Im Stück *Pastor Hall* geht es ebenfalls um die Disziplinierung der Gefangenen und ihre Umerziehung zu Gesellschaftskonformität: *Ihr seid hier in keinem Sanatorium, sondern in einem Schulungslager, verstanden. Das III. Reich will Euch zu Menschen erziehen, die begreifen, was der Nationalsozialismus bedeutet. Ihr sollt lernen, daß der Staat größer ist als der Mensch.*

Unter den Figuren des Rahmengeschehens, den *Halls* und *von Grotjahns*, bestehen sowohl familiäre als auch freundschaftliche Bindungen. *Christine Hall* und *Werner von Grotjahn* wollen miteinander die Ehe eingehen. Konfliktauslösendes Moment ist der Eintritt des familienlos isolierten *Fritz Gerte* in diesen Familien- und Freundeskreis und sein selbstbezogener Anspruch auf *Christine*.

Die Figurencharakteristik in Zusammenhang mit der nebentextlichen Gestaltung der Ereignisräume zielt also auf einen dramatischen Konflikt, bei dem *Fritz Gerte* im Rahmengeschehen, am Ort der verantwortungsgetragenen ethischen Ordnung, jener Einzelne ist, der gegenüber dieser Gemeinschaft seine individuellen Forderungen durchzusetzen trachtet. Die *Halls* und *von Grotjahns* verkörpern im *ersten Akt* (der Geschehensexposition) als Gemeinschaft die überindividuellen Werte des Zusammenslebens, in die *Fritz Gerte* im *dritten Akt* durch eine neutrale Konfliktlösung ein Einsehen als ‚vernünftige' Maßstäbe gewinnen muss. Im *zweiten Akt*, am Ort der ‚Erziehung' zu gesellschaftskonformem Handeln, müsste demzufolge *Gerte* die Unrechtmäßigkeit seines Anspruchs verdeutlicht werden. Damit allerdings steht das Stück im Gegensatz zu seinem im Titel vorgegebenen Stoff, der den Widerspruch zwischen den individuellen ethischen Ansprüchen des *Pastors Hall* und seiner Funktion unter der willkürlichen Herrschaftsordnung vorgibt. Auch die nebentextliche Beschreibung der Ereignisräume lässt eher eine Konfliktlösung erwarten, die zur Erkenntnis anderer als ‚vernünftiger' Prinzipien des Zusammenlebens führt.

3.6.8. Szenisches Geschehen als Entwicklung des dramatischen Konflikts

Die charakteristischen Figurentypen treffen nun in den zwei Ereignisbereichen des privaten Rahmengeschehens und der reglementierenden Binnenereignisse aufeinander, um den Konflikt zwischen willkürlichen Ansprüchen und ethischer Ordnung auszutragen.

- Der vorspielhafte *erste Akt* in der *Wohnung des Pfarrers Friedrich Hall* führt in das dramatische Geschehen ein. Im privaten Rahmen herrscht eine von selbstloser Verantwortung getragene Ordnung, in die von außen Zeichen von Willkür dringen.

Situation: Die Familien *Hall* und *von Grotjahn* werden vorgestellt. Sie wollen die Verlobung ihrer Kinder *Christine* und *Werner* feiern. Dazwischen tritt *Fritz Gerte*, ein Bekannter der *Halls*. Er hat die Familien bespitzeln lassen und so von den übereilten Hochzeitsvorbereitungen erfahren. *Gerte* ist darüber erbost, weil er schon lange um *Christine* geworben hat und sich der Fürsprache ihrer Mutter sicher war. Da er sich verraten fühlt, erpresst er *Ida Hall*, um die Hochzeit von *Christine* und *Werner* zu verhindern. *Friedrich Hall* lässt dies nicht zu. Deswegen denunziert Gerte ihn politisch und lässt ihn als Familienoberhaupt verhaften.

- Die Binnenereignisse in den drei einzelnen Szenen dieses *zweiten Akts* haben hinsichtlich des dramatischen Konflikts zwischen *Gerte* und den *Halls* nur eine geringe Relevanz. Sie versinnbildlichen in episch ausführlichen Raumbeschreibungen und in sekundären, illustrativen Figurendialogen die Facetten der Entmenschlichung durch das willkürliche Herrschaftssystem des Nationalsozialismus. Im *Konzentrationslager* als Ort der ‚Erziehung' von Menschen zu ‚Staatsbürgern' wird jede Andeutung von Mitmenschlichkeit, jede ethische Regung auf das Grausamste bestraft. Ausschließlich rücksichtslose Selbstbezogenheit und nackte Überlebensangst werden kultiviert.

  Situation: In der *ersten Szene* wird die Rangordnung zwischen den Gefangenen und ihre Rechtlosigkeit gegenüber den Aufsehern vorgestellt. *Friedrich Hall* als Häftling und *Fritz Gerte* als Lagerleiter finden sich auf entgegengesetzten Seiten des totalitären Zwangregimes wieder.

  In der *zweiten Szene* zeigt sich während der Arbeit *im Moor* die hilflose Ohnmacht der Häftlinge gegenüber der uneingeschränkten Willkürherrschaft der Aufseher.

  In der *dritten Szene* versucht *Fritz Gerte* unter den ihn bestätigenden Bedingungen des Lagers, *Friedrich Hall* mit Vergünstigungen und Drohungen zu politischem Einlenken zu bewegen. Die Autorität allein um ihrer selbst willen ausgeübter Macht, der *Gerte* anhängt, kann nur durch Unterwerfung durchgesetzt werden. Diese Bedingung totalitärer Machtausübung setzt den Lagerkommandanten aber unter die gleichen Zwänge wie die Gefangenen. Deshalb versucht *Gerte Hall* auch davon abzuhalten, seine kritische Meinung öffentlich, außerhalb des Vieraugengesprächs zu äußern. Als *Friedrich Hall* seine vom Glauben getragene ethische Einstellung trotzdem im Beisein Anderer verteidigt,

muss *Gerte* ihn dafür bestrafen lassen. Daraufhin von seiner Glaubensstärke verlassen, flieht *Hall* aus Angst vor drohender Folter.

- Im nachspielhaften *dritten Akt* in der *Wohnung des Generals Paul von Grotjahn* erweist sich, dass die im privaten Rahmen vermeintlich vorherrschende verantwortungsgetragene Ordnung schon längst von den willkürlichen Zwangsverhältnissen des Systems überwunden wurde.

  Situation: Mit dem Versuch, eine ausländische Erbschaft für ihre Tochter zu retten, hatte *Ida Hall* ihre Familie sowie deren Freund *von Grotjahn* gefährdet und letztlich ihren Mann ins Konzentrationslager gebracht. Die Verteidigung ethischer Werte von der Kanzel aus hatte nicht nur *Friedrich Hall* selbst, sondern neben seiner Familie sogar Gemeindemitglieder großer Gefahr ausgesetzt. Verantwortungsvoll-selbstloses Handeln erzeugt also nicht mehr nur die massive Gefährdung des Einzelnen, sondern nimmt unwillkürlich den Charakter von verantwortungsloser Selbstbezogenheit an. In einem totalitären Herrschaftssystem gibt es keine Möglichkeit zum Handeln auf der Grundlage ethischer Werte mehr. Das demonstriert sinnbildlich die sich ständig selbst widersprechende Figur des Schuhmachers *Pipermann*. Der Pfarrer erkennt, dass es keinen anderen Weg zur Bewahrung humanitären Ethos' gibt, als sich dem Zwang des Systems ganz bewußt öffentlich zu widersetzen und dabei umzukommen. Seine Familie und sein Freund *von Grotjahn* schließen sich ihm an.

Der dramatische Konflikt zwischen den egoistischen Ansprüchen des außerhalb von Familie und Freundeskreis stehenden *Fritz Gerte* und der verantwortungsgeprägten familiären Ordnung wird keiner Lösung zugeführt: *Gerte* versucht auch im *dritten Akt* noch, seinen Willen durchzusetzen. Er gewinnt nicht, wie in der Kausalstruktur des Dramas und der Genrezuordnung angelegt, durch eine neutrale Konfliktlösung Einsehen in die ‚Vernunft' der ethischen Werte des Zusammenlebens, die die *Halls* und *von Grotjahns* verkörpern. Sondern der Familien- und Freundeskreis muss erkennen, dass die von *Gerte* vertretene Machtwillkür der totalitären Herrschaftsordnung der Gesellschaft entspricht. Ethische Verantwortung hat nicht einmal mehr als persönlicher Anspruch eine Geltungsberechtigung, wenn man nicht sein eigenes Leben und das Anderer willkürlich gefährden will. Der offengelassene Ausgang des Dramas stellt seine Lösung als *Tragödie* in Aussicht.

3.6.9. Kohärenz der Darstellung des dramatischen Geschehensverlaufs

Obwohl das Schauspiel *Pastor Hall* einen stringenten Geschehensablauf mit einer überschaubaren Anzahl charakteristischer Figurentypen hat, kann von Kohärenz der Darstellung nicht gesprochen werden.

Nach dem vom Titel *Pastor Hall* vorgegebenen Stoff müsste das Geschehen die Widersprüche zwischen den ethischen Ansprüchen des Pfarrers und seiner gesellschaftlichen Stellung als Gemeindeseelsorger behandeln. Aber *Friedrich Hall* handelt als Pfarrer von vornherein geradlinig ethisch verantwortlich und hat keinerlei Gewissenskonflikt.

Der von den Figurenmerkmalen bestimmte Widerspruch jedoch, der nach dem Gattungsmodell für den dramatischen Konflikt primär ist, gibt eine Auseinandersetzung zwischen *Gertes* egoistischen Ansprüchen und den von der Familie *Hall* vertretenen Maßstäben verantwortungsvollen ethischen Handelns vor. Nach Vorstellung des Autors vertritt *Gerte* mit seinen individuellen Ansprüchen (*Christine* heiraten zu wollen) bereits im *ersten Akt* die willkürlichen Prinzipien der Gesellschaftsordnung.

Dies steht aber den Vorgaben der Kausalstruktur des Dramas entgegen, nach der im Vorspiel durch Raumausstattung und Figurenmotivierung der verantwortungsvolle Familien- und Freundeskreis der *Halls* die Gesellschaftsprinzipien vertreten müsste. Im *zweiten Akt* müssten zur Konfliktentwicklung nach Figurenmotivierung *Gerte* oder nach Stoffvorgabe *Hall* ihre individuellen Haltungen evaluieren. *Gerte* müsste ein Einsehen in die willkürliche Selbstbezogenheit seiner Ansprüche auf *Christine* gewinnen. Oder *Hall* müsste wegen seiner gesellschaftlichen Stellung als Gemeindeseelsorger Abstand von seinen ethischen Handlungsmaßstäben nehmen. Beides jedoch tritt nicht ein.

In zahlreichen kurzen Figurendialogen wird ein neuer Widerspruch eröffnet, der Konflikt zwischen dem Anspruch auf Existenzsicherung durch die Gesellschaft und die Bedrohung der Existenz durch die totalitäre Willkürherrschaft, die ihre Machtansprüche mit Mitteln brutalster Gewalt durchsetzt. Auch im *dritten Akt* wird der eigentliche dramatische Konflikt zwischen *Gertes* willkürlichen Ansprüchen auf *Christine* und dem verantwortungsvollen Familien- und Freundeskreis der *Halls* nicht weiterverfolgt. Sondern der neue Widerspruch aus dem *zweiten Akt*, der Konflikt zwischen Lebenssicherung und Lebensbedrohung, wird aus dem Bereich des Gefangenseins und Zwangs in den Privatbereich übertragen und dort ohne Andeutung einer dramatischen Lösung installiert.

3.6.10. Realisierung des Gattungsmodells durch die Darstellung im Stück

Die gattungsgemäße, vom eigentlichen dramatischen Konflikt zwischen *Gerte* und den *Halls* ausgehende Sinnstiftung der Gesamtdarstellung lässt unter Berücksichtigung der Figurenmotivation (ethische Verantwortung oder selbstbezogene Willkür) und den vorgegebenen Ursache-Folge-Beziehungen der dramatischen Struktur auf die Bedingungen für die Entstehung totalitärer Machtverhältnisse schließen.

Gerte hatte eine unglückliche Kindheit, seine privaten und beruflichen Bemühungen um Familie *Hall* werden geringgeschätzt, und selbst *Christine* weist ihn rücksichtslos ab. Auf herkömmlichem Wege hat er im Familien- und Freundeskreises der *Halls* trotz aller Anstrengungen keine Möglichkeit, Anerkennung und Zuneigung zu finden. Der Zugang zur verantwortungsgeleiteten Ordnung auf ethischer Grundlage wurde ihm verwehrt.

So versinnbildlicht der dramatische Konflikt um *Gerte*, dass das Aufwachsen in Armut, der Mangel an Mutterliebe sowie die Verweigerung von persönlicher Zuwendung und beruflicher Anerkennung durch die Mitwelt bei solcherart isolierten Männern kompensatorisch zu Streben nach totalitärer Macht führen, nach Herrschaft um ihrer selbst willen. Die reine Selbstbezogenheit dieses Anspruchs jedoch, die fehlende Begründung auf gemeinschaftsbezogene Maßstäbe (wie Verantwortung) muss unweigerlich zum Untergang eines solchen Regimes führen. Denn die Willkür der (ideologischen) Regeln, denen diese Herrschaftsform unterliegt (die Macht nur um ihrer selbst willen ausübt), richtet sich gegen alle, Beherrschte genauso wie Herrscher. Das Überleben in einer solchen Diktatur ist nicht zu gewährleisten, sondern allein vom Zufall abhängig.

Das moderne, dem *epischen Theater* entsprechende Wirkungskonzept Ernst Tollers, mit dessen Hilfe die Zusammenhänge zwischen individuellem Handeln und gesellschaftlichen Auswirkungen verdeutlicht werden sollen (ähnlich wie im Hörspiel *„Berlin – letzte Ausgabe!"*), kann sich in der Gestaltung des dramatischen Konflikts von *Pastor Hall* nicht durchsetzen. Denn bereits im *ersten Akt* kehren sich die Handlungsoptionen aus ethischer Verantwortung bzw. selbstbezogener Willkür als individuelle Figurenmotivation bzw. Grundlage des gesellschaftlichen Zusammenlebens verwirrenderweise um.

Sie begründen den sinnbildlichen Charakter der Figur des Schuhmachers *Pipermann*, die für den Geschehensverlauf eigentlich überflüssig ist. Beim Publikum der Berliner Aufführung 1947 wurde er aber als Symbol des durch Willkür und Bedrohung verunsicherten Bürgertums in der eben erst untergegangenen Diktatur noch wahrgenommen: „Ein skurriles und durchschnittlich feiges Männchen, Max Gülstorff, der, weil er Gelegenheit zum Lachen gibt, vom Publikum als einziger mit Sonderapplaus auf

offener Szene bedacht wird",[316] „Gülstorff als Schuhmachermeister Pipermann (eigentlich mehr Schneider als Schuster) eine prächtig gezeichnete Charge auf der Grenze der Komik, mit Sonderbeifall bedacht",[317] „Max Gülstorff holte sich einen Sonderapplaus als Schuhmachermeister-Kirchenvorsitzender, in dessen schleimig-anbiedernder Aengstlichkeit der Prototyp des anlehnungsfreudigen deutschen Kleinbürgers steckte."[318]

Die intendierte Schlussfolgerung aus dem Dramenende (dem Aktivwerden *Pastor Halls* in der Gemeinde) jedoch bleibt nur Theorie, dass das menschenvernichtende System dann aufgehalten werden kann, wenn der Einzelne sich sowohl für die emotionalen Bedürfnisse seiner Mitmenschen (*Hall*) als auch für politische Gerechtigkeit in der Gesellschaft (*Hofer*) engagiert.

Auch die Sinnstiftung aus der Stoffgestaltung (dem Titel *Pastor Hall* entsprechend) und aus den Figurenmotiven der Binnenereignisse im *zweiten Akt* (Selbstbezogenheit – Selbstlosigkeit) kann nicht wahrgenommen werden, dass nur eine Kombination aus den drei Faktoren ethische Verantwortung, Absicherung der materiellen Grundbedürfnisse und Initiative für die Gemeinschaft die Humanität einer Gesellschaft gewährleisten kann.

Diese Sinnstiftung bleibt durch den sekundären Charakter des Symbolgehalts von Raum- und Figurenkennzeichnungen verborgen: „Doch während der jüngere Friedrich [aus dem Stück *Wandlung* von 1919] eine verschüttete, bessere, aber fiktive Welt wachrufen will, geht es Friedrich Hall darum, die aktuelle Realität darzustellen, die Verbrechen des NS-Systems offenzulegen. [...] Man kann darum nicht davon sprechen, daß Toller sich am Ende seines Lebens dem Christentum annähert. Dieses Stück ist auch kein Testament, das noch einmal Tollers politische und ethische Positionen darstellt."[319]

Aber erst mit der stoffentsprechenden Sinnstiftung wird der allgemeine Geltungsanspruch des Dramas eingelöst. Für Ernst Toller hatte sie als dringender Aufruf an sein Publikum eine solche Bedeutung, dass er sie in diesem Stück mit umfangreichen episch-erläuternden Gestaltungsmitteln in der nebentextlichen Raum- und vor allem in der Figurengestaltung sinnbildlich zu veranschaulichen suchte. So bestärkte er die seinen Figuren des Rahmengeschehens im *ersten* und *dritten Akt* verliehenen Charaktermerkmale durch physiognomische und/oder physische Kennzeichnung und verteilte darüber hinaus deren Eigenschaften sinnbildlich-beispielhaft auf Einzeltypen in den Binnenereignissen des *zweiten Akts*. Damit setzt er dramatisch eine Erkenntnis um, die er bereits achtzehn Jahre zuvor so formuliert hatte: „Ich glaube nicht mehr an Wandlung zu ‚neuem'

[316] Busse 1947
[317] W. E. 1947
[318] Lenning 1947
[319] Reimers 2000, S. 341

Menschentum. Jede Wandlung ist Faltung oder Entfaltung. Tiefer als je spüre ich den Sinn des tragischen und gnädigen Worts: Der Mensch wird, was er ist."[320]

An dieser Stelle bekommen auch die kaum als relevant erkennbaren Motivierungen der beiden Hauptfiguren des ersten der sechs untersuchten Stücke, *Feuer aus den Kesseln*, ihre schlüssige Bedeutung. Der apostolische Christ *Max Reichpietsch* ist der motivische Vorläufer des Pfarrers *Friedrich Hall*, der Anarchist *Alwin Köbis* der des Kommunisten *Peter Hofer*. Die Gespräche zwischen den Gefangenen im *zweiten Akt* nehmen das Motiv der funktionsfreien gleichberechtigten ethischen Gemeinschaft der Gefängnisszene des Matrosenstücks unter verschlimmerten Bedingungen auf. Humanität, so stellt sich heraus, ist nur durch aktives Handeln in der Übernahme ethischer Verantwortung für die Gemeinschaft unter Gewährleistung einer sicheren materiellen Lebensgrundlage durchsetzbar.

[320] E. T.: An Tessa 1921, S. 66

4. Die Realisierung des Gattungsmodells Drama in Ernst Tollers späten Stücken

„Wer inhaltlich etwas gewinnen will, muß formal etwas opfern."[321]

Mit dem Ende der zwanziger Jahre trat ein Perspektivwechsel in der Themenstellung Ernst Tollers für das Drama ein. Seine frühen Stücke thematisierten die Wahrnehmung der individuellen Beeinträchtigung des Lebens durch die Gesellschaftsordnung. Dramatische Sinnstiftung dieser Werke war die individuelle Erkenntnis des Einzelnen, die einengenden Verhältnisse überwinden zu können, wenn er sich mit Gleichgesinnten vereint.

Das Thema der sechs späten Stücke sind die repressiven Auswirkungen der Gesellschaftsordnung auf den Einzelnen und deren unbewusster Einfluss auf ihn. Zur dramatischen Sinnstiftung wird nun das Hinweisen nicht mehr nur auf eine individuelle, sondern auf eine generelle Beeinträchtigung des Lebens durch die Gesellschaftsordnung. Darstellungsziel ist es, zu individuellem Engagement für eine generelle Verbesserung der Verhältnisse zu motivieren. Ganz im Sinne des Wirkungskonzepts des *epischen Theaters* sollte der Mensch sich mit seinen konkreten gesellschaftlichen Umständen auseinandersetzen, um politisch aktiv zu werden.

Bertolt Brecht erklärte dieses Anliegen einer modernen, epischen Theaterform weltanschaulich: „Der Zweck dieses Effekts ist, dem Zuschauer eine fruchtbare Kritik vom gesellschaftlichen Standpunkt zu ermöglichen", um „Mittel ausfindig zu machen, welche die betreffenden schwer ertragbaren Zustände beseitigen konnten."[322] Ernst Toller verstand es eher rezeptionspsychologisch: „The dramatist should think of the tendency of the man, who wants to find the final conclusion himself. This finding of the last conclusion is the creative activity and cooperation of the public."[323]

Mit diesen Vorstellungen maß der Autor dem Drama eine völlig neue Bedeutung zu. Als „Gestaltung von Beziehungen societärer Menschen", wie Toller es selbst definierte,[324] war das Schauspiel als Ganzes bereits Sinnbild zwischenmenschlicher Zusammenhänge. Der vom Theaterstück dargestellte Ausschnitt eines Handlungszusammenhangs gab durch die absichtsvolle Wahl von Geschehensanfang und -ende sowie die spezifische Gestaltung des Ereignisverlaufs als Auseinandersetzung gegensätzlich motivierter Figuren Ursache-Wirkungs-Beziehungen vor. Diese Kausalrelationen begründeten den Ablauf der Ereignisse gerade in dieser vom Künstler gezeigten Form. Sie versinnbildlichten die generelle Existenz von Bedingungen menschlichen Zusammenlebens: Ereignisse finden nicht zufällig statt (wie es in der Realität scheint), sondern aus bestimmten

[321] Rühmkorf 2003, S. 7
[322] Brecht 1993, S. 99
[323] E. T.: The Function, S. 1
[324] E. T.: An den Herausgeber, S. 191

Notwendigkeiten heraus. Die Erkenntis dieser zusammenhangsbegründenden Notwendigkeiten machte die kathartische Wirkung des Dramas aus. Die mit dem Konflikt aufgebaute Spannung löste sich am Ende. Dem Zuschauer offenbarte sich, dass die Ereignisse folgerichtig so stattfinden mussten, wie sie vom Schauspiel präsentiert wurden. Das Drama als Kunstwerk war also auf eine deduktive Rezeptionsweise hin angelegt, mit der man zur sittlichen Wertigkeit der Gesellschaft als gültiger Regel menschlichen Zusammenlebens gelangte. Berücksichtigt der Einzelne die überindividuellen Erwartungen, so finden seine individuellen Erwartungen Berücksichtigung. Oder umgekehrt: Wenn der Einzelne die überindividuellen Erwartungen nicht erfüllt, dann können auch seine individuellen Erwartungen keine Erfüllung finden.

Mit diesen klassischen Regeln des Dramatischen arbeitete Bertolt Brechts Konzept vom *epischen Theater* durchaus auch. Sie wurden dort lediglich negativ angewendet. Brechts Dramenenden verweigerten nicht die Begründung für die Folgerichtigkeit der Bühnenereignisse, sondern provozierten den Zuschauer lediglich zu induktiver Erkenntnis der Verkehrtheit des Gesamtgeschehens als Form menschlichen Zusammenlebens. Müssen solche Ereignisse überhaupt sein, oder erscheinen sie nicht gerade wegen ihrer negativen Kausalität widersinnig? Entsprechend ‚traditionell' ging Brecht bei der fiktionalen Gestaltung seiner Dramen vor, um diese antinomische Wirkung zu erzielen. Die Schauspiele Brechts hatten einen stringenten Geschehensverlauf mit erkennbar fiktivem Dramenanfang und -ende sowie einen ‚konventionell' dargestellten Konflikt figurativ personifizierter Gegner und dessen Lösung. Allein der Stoff war so gewählt, dass individuelle Ansprüche und Bedingungen des Zusammenlebens in Ursache und Wirkung vertauscht waren. Berücksichtigt der Einzelne die überindividuellen Erwartungen, so finden seine individuellen Erwartungen keine Berücksichtigung. Oder umgekehrt: Erst wenn der Einzelne von den überindividuellen Erwartungen Abstand nimmt, können seine individuellen Erwartungen Erfüllung finden. So wird die sittliche Wertigkeit der Gesellschaft als gültiges Regelwerk menschlichen Zusammenlebens infrage gestellt. Diese spiegelbildliche Negativität der Ereignisse ließ keine andere als eine induktive Schlussfolgerung zu. Damit entwickelten die Brechtschen Stücke ein zusätzliches Überraschungsmoment am Dramenende. Die Auflösung der im dramatischen Konflikt aufgebauten Spannung wurde von dieser Form *epischen Theaters* jedoch nicht verwehrt, sondern lediglich geringfügig verzögert. Nach entsprechender rezeptiver Evaluierung der Geschehensgrundlage trat der klassische kathartische Effekt unweigerlich ein. Der Symbolgehalt dieser Dramenform als Instanz ethischer Handlungsbegründung in zwischenmenschlichen Zusammenhängen war nach wie vor vorhanden. Nur war diese Begründung nicht mehr individueller Natur für den Einzelnen (dessen ethische Ansprüche

ihn mit der Gesellschaft in Konflikt brachten), sondern überindividueller Natur für den zwischenmenschlichen Zusammenhang. Denn „Vernunft und Gefühl" seien dort „im Zeitalter des Kapitalismus, als dieses seinem Ende zuging, entartet und in einen schlechten, unproduktiven Widerspruch zueinander geraten", so Brecht.[325] Der generelle ethische Anspruch an den dramatisch versinnbildlichten gesellschaftlichen Zusammenhang als Form menschlichen Zusammenlebens blieb jedoch im Brecht-Theater erhalten.

Ganz anders hingegen das Konzept Ernst Tollers, der wie Erwin Piscator ein weitaus konsequenterer Vertreter des *epischen Theaters* war. In Fundamentalkritik an den aktuellen gesellschaftlichen Zuständen lehnten es seine späten Schauspiele gerade ab, eine Begründung für den Ablauf der Ereignisse in der Logik zu liefern, wie sie auf der Bühne dargestellt wurde. Die von den Dramen Tollers und den Inszenierungen Piscators vorgestellten Handlungszusammenhänge sollten die Willkür und Absurdität der ihnen zugrundeliegenden, inhumanen Bedingungen menschlichen Zusammenlebens aufdecken, wie sie die Gesellschaft im Deutschland der zwanziger und dreißiger Jahre aufwies. Dass die dramatischen Ereignisse nicht zufällig, sondern aus bestimmten, gesellschaftlich begründeten Notwendigkeiten stattfinden, sollte keinesfalls eine kathartisch spannungslösende Wirkung erzielen. Im Gegenteil, Toller verachtete die „kindische, amerikanische happy-end Mode", die einen Glauben an das „romantische Paradies auf Erden"[326] evoziere. Kunst, so die Vorstellung des Autors, habe nicht dem „Geschmack des Tages" zu dienen, sondern „den großen Mächten des Lebens, der Wahrheit, der Gerechtigkeit, der Freude, der Schönheit, der Freiheit, dem Geist."[327]

Deshalb beabsichtigte der Autor mit seinen Dramen einen Widerwillen gegen die dargestellten Verhältnisse hervorzurufen, der zu unmittelbarer realer politischer und sozialer Gegenwehr motivieren sollte. Seine Schauspiele sind also von vornherein als Paradoxa angelegt, mit denen man unweigerlich zu grundlegenden Zweifeln an der sittlichen Wertigkeit der Gesellschaft gelangt. Erfüllt der Einzelne die überindividuellen Erwartungen nicht, werden auch seine individuellen Erwartungen nicht erfüllt – und er gefährdet damit seine Existenz. In *Feuer aus den Kesseln* z.B. verweigern die Matrosen den Dienst und werden dafür hingerichtet. Umgekehrt aber genauso: Wenn der Einzelne die überindividuellen Erwartungen erfüllt, unterstützt er damit die Menschenfeindlichkeit des gesellschaftlichen Funktionsmechanismus und gefährdet seine Existenz ebenfalls. In *Feuer aus den Kesseln* z.B. ist der funktionale Sinn der Matrosenexistenz, im Krieg zu sterben, in den Kampfpausen zu hungern und politisch einflusslos zu bleiben.

[325] Brecht 1993, S. 73
[326] E. T.: Arbeiten, S. 139 ff.
[327] E. T.: Die Macht, S. 149

Das Problem dieser modernen Darstellungsweise ist die deduktive Rezeptionsgewohnheit des Publikums. Da Dramen herkömmlich als Sinnbilder individueller Handlungsbegründung im menschlichen Zusammenleben aufgefasst werden (die in dieser Form *epischen Theaters* bewusst verweigert wird) und modern zumindest induktiv Rückschluss-Möglichkeiten auf eine überindividuelle Handlungsbegründung erwarten lassen (die Tollers und Piscators Form *epischen Theaters* ebenfalls ablehnt), gelangt das Publikum dieser Dramenart zu Zweifeln an der Authentizität ihrer Darstellung. Statt im Ergebnis des Schauspiels die Willkür der Gesellschaft zu kritisieren und ihre sittliche Wertigkeit infrage zu stellen, wird die willkürliche Stoffgestaltung bemängelt und der fiktionale Geschehensablauf als kaum treffend oder wenig verständlich bewertet.

Um die Unterscheidbarkeit der Fiktion (Schauspiel) von der kritikwürdigen Realität (Lebenswirklichkeit) zu gewährleisten und die Sinnbildlichkeit dieser Darstellungsform als beispielhafter, aussagekräftiger gesellschaftlicher Zusammenhang herzustellen, gewinnen in diesen Werken außersprachliche Gestaltungsmittel Priorität. Die Metaphorisierung des Stoffs durch den Dramentitel, die symbolische Charakterisierung der Figuren durch sinnfällige Namen, Berufe, physische und affektive Merkmale sowie die optisch und akustisch illustrative und stimmungserzeugende Ausgestaltung der Ereignisräume versuchen, dem Publikum die intendierten systemkritischen Schlussfolgerungen sowohl mental als auch emotional nahezulegen.

Nicht mehr der dramatische Konflikt hat die primäre, zentrale Stellung, denn seine Lösung ist auf der Grundlage inhumaner gesellschaftlicher Handlungsbedingungen ohnehin willkürlich. Sondern der bestimmende Symbolgehalt kommt den nebentextlichen, epischen Gestaltungsdetails zu. Mit ihrer Hilfe wird der überindividuelle Geltungsanspruch eines solchen modernen Dramas sinnfällig gemacht. Dieses neue Schau-Spiel erfordert eine induktive Rezeptionshaltung ohne kathartische Erwartung und steht damit als epische Form den Rezeptionsgewohnheiten des ‚traditionellen' Theaters entgegen.

Dieser Umstand verursacht beinahe zwangsläufig die Missverständlichkeit und historische begrenzte Wirksamkeit der späten Dramen Ernst Tollers. Die beim Publikum gestalterisch beabsichtigte Irritation über die Folgerichtigkeit des Geschehenszusammenhangs richtet sich nicht gegen die versinnbildlichten widersinnigen gesellschaftlichen Zusammenhänge, sondern fällt bereits im Theaterfeuilleton der Zeit auf die dramatische Darstellung als solche zurück: „ich fürchte sehr: das Endurteil der künstlerischen Kritik wird lauten: Dieser Toller war ein sympathischer Dilettant."[328]

[328] Bab 1926, S. 41

Ernst Toller hatte diese Reaktion auf seine Wesensbestimmung des modernen Dramas befürchtet: „Leider haben wir heute keine zeitgiltige Dramaturgie, wie Lessing sie für seine Epoche geschaffen hat."[329] Mit seinem Anspruch, Kunst als „Charakter" zu verstehen, hatte er selbst seine Wirkungsmöglichkeiten eingeschränkt. Auch das zeitgenössische Theaterpublikum erwartete in der dramatischen Sinnstiftung eine (individuelle oder überindividuelle) Handlungsbegründung für das menschliche Zusammenleben, die der Autor aus seinen Dramen jedoch als Banalität fernhalten wollte: „Optimismus".[330] Ohne diesen aber musste Toller versagt bleiben, was er am dringlichsten zu erreichen suchte, „Not im Kunstwerk zu gestalten und uns in der Wirklichkeit von ihr zu lösen."[331]

Die sich permanent verschärfende nationale, ja europäische politische Lage trieben den Autor dessenungeachtet zum Weitermachen: „Dennoch und trotzdem müssen wir kämpfen, und wir werden es mit umso größerer Ausdauer, je hellsichtiger wir sind."[332] Hier schließen sich die Beschreibung der künstlerischen Vermittlungsabsicht des Bühnenautors und die „Bewertung des politischen Standorts" des gesellschaftlichen Aktivisten Toller einander an. Die Sinnstiftung seiner späten Dramen entspricht der Begründung für Ernst Tollers öffentliches Wirken in Allgemeinen. Es ist ein „humanistischer Materialismus", den Stephen Lamb als Tollers Weltanschauung beschrieben hat. „Es handelt sich um den Unterschied zwischen dem [funktionalen] Materialismus als wissenschaftlicher Erkenntnistheorie, die eine Methode zur Strukturanalyse des Kapitalismus' anbietet, die in ihrem Vorgehen im wesentlichen deskriptiv und diagnostisch ist, und dem [humanistischen] Materialismus als Handlungsanleitung zur Schaffung einer alternativen Gesellschaftsform, also ein im wesentlichen präskriptives und prognostisches Verfahren."[333] Der Aufruf *Den Weg, du Dichter, weise!*, der Tollers erstem Stück *Die Wandlung* vorangestellt ist, stellt demzufolge einen Rezeptionshinweis auf den spezifischen sinnbildlichen Gehalt seiner Dramen als Vermittlung überindividueller, gesellschaftlicher Zusammenhänge dar, keine Naivität oder gar selbstbezogene Eitelkeit.[334]

Denn nicht nur politisch, sondern auch dramatisch hat Ernst Toller gerade mit seinen (vor allem in der bildenden Kunst jener Zeit aktuellen) Mitteln symbolischer und kausalstruktureller Darstellung einen ihm systemfern erscheinenden Subjektivismus zu überwinden versucht: „Die Mittel der Tat werden nicht allein von uns gewählt. Wer heute auf der Ebene der Politik, im Miteinander ökonomischer, menschlicher Interessen kämpfen

[329] E. T.: Arbeiten, S. 136
[330] E. T.: Rede im englischen jungen Pen-Club, S. 190 f.
[331] E. T.: Rede im englischen jungen Pen-Club, S. 191
[332] E. T.: Arbeiten, S. 140
[333] Lamb 1978, S. 178
[334] Denkler 1968, S. 170: „Wie der Anspruch des Dichters auf geistiges Führertum war sein programmatisches Ziel, die einzelnen Menschen zur Wandlung zu bewegen".

will, muß klar wissen, daß Gesetz und Folgen seines Kampfes von anderen Mächten bestimmt werden als seinen guten Absichten, daß ihm oft Wehr und Gegenwehr aufgezwungen werden, die er als tragisch empfinden muß, an denen er im tieferen Sinne des Wortes verbluten kann."[335]

In der literaturgeschichtlichen Wahrnehmung führte dieses Ringen des Autors um zeitentsprechende dramatische Umsetzungen der gesellschaftlichen Situation in Schauspiele lediglich zu Rückschlüssen auf einen seelisch beeinträchtigten Zustand: „Nachdem sein Spanienprojekt gescheitert, seine Ehe zerbrochen war, quälten ihn finanzielle Sorgen; sein körperlicher Zustand war sehr schlecht, die Depressionen waren chronisch, so daß Toller bei vier Ärzten gleichzeitig in Behandlung war. Der Schriftsteller fühlte sich arbeitsunfähig, ausgelaugt, ausgeschrieben. Sein letztes Mittel, das Wort, war ihm genommen, dies muß für ihn bereits den Tod bedeutet haben."[336]

Mit einer solchen Rückverweisung von Tollers Kampf gegen die sich für ihn vorhersehbar und gesetzmäßig verschlechternden Gesellschaftszustände ins Persönliche wird ausgeblendet, worum es in den Dramen Ernst Tollers wie in den von ihm bewunderten Romanen seines Freundes Hermann Kesten leitmotivisch ging, „um Freiheit, um Gerechtigkeit, um Wahrheit – um die Würde des Menschen."[337]

Im Stoff seiner späten Dramen stellt der Autor diese drei Grundbegriffe des Humanismus als Werte der modernen Gesellschaft dar: Macht als das Ideal von Selbstbezogenheit (Herrschaftsanspruch), Recht als das Ideal von Vernunft (Ausgleich zwischen Einzel- und Gemeinschaftsinteressen) und Ethos als das Ideal von Selbstlosigkeit (Verantwortung und Zuneigung).

Es zeigt sich, dass Ernst Tollers Gestaltungsweise seiner Dramen in einer spezifischen szenischen Struktur mit starken hierarchischen Kausalverknüpfungen, einem symbolträchtig gesetzten dramatischen Höhepunkt und vor allem ausgeprägter nebentextlicher Ausstattung stringente Ursache-Wirkungs-Beziehungen hervorbringt. Von Drama zu Drama zeichnet sich, die Entwicklungen der Zeit reflektierend, deutlich eine Zunahme des gesellschaftlichen Vernichtungspotentials ab. Sowohl der Einzelne als auch die Gemeinschaft sind vermehrt gefährdet. Im gesellschaftlichen Zusammenleben ändern sich die Bedingungen zugunsten von Selbstbezogenheit (Macht ohne Ethos und Vernunft) und Ungerechtigkeit (fehlendem Ausgleich zwischen Einzel- und Gemeinschaftsinteressen) aufkosten der Selbstlosigkeit (Ethos ohne Macht).

[335] E. T.: Deutsche Revolution, S. 162
[336] Reimers 2000, S. 350
[337] E. T.: Ferdinand und Isabella, S. 151

So gestaltet Ernst Toller das Drama *Feuer aus den Kesseln*

- als realhistorischen Geschehensverlauf: vom bereitwilligen Kriegsdienst der Matrosen 1916 bis zur parlamentarischen Untersuchung ihrer Dienstverweigerung 1917 im Jahre 1926,
- als figurativ typisierten Konflikt: funktional Determinierte gegen willkürlich Machtausübende,
- mit einem fiktiven Dramenende: Durchsetzung der funktional Determinierten gegen die willkürlich Machtausübenden 1918,
- mit einer realhistorischen Konfliktlösung: in der Rückschau 1926 ist die Durchsetzung der funktional Determinierten gegen die willkürlich Machtausübenden gescheitert,
- mit einer dramatischen Sinnstiftung: die Lebensgefährdung der funktional Determinierten wird durch die Herrschaftswillkür der Machtausübenden verursacht.

Die Begründung für die Folgerichtigkeit gerade dieses Ereignisverlaufs wird aber nur dann erkennbar, wenn man Folgendes beachtet:

- die historisch konkrete zeitliche und örtlichen Festlegung der Ereignisse verursacht einen authentischen Geltungsanspruch des Schauspiels als ‚historische Wahrheit',
- die sinnbildliche Zweiteilung der Ereignisbereiche verstärkt die Figurentypologie in funktionale Determination und willkürliche Machtausübung,
- die Szenenanordnung ohne hierarchische Verklammerung in Akten gewährleistet die Gleichberechtigung aller Abschnitte und begründet ihre Lesart in Ursache-Wirkungs-Beziehung entgegen der Szenenzählung nach der historischen Abfolge,
- der Titel *Feuer aus den Kesseln* steht metaphorisch für das gemeinte Thema von Krieg, Not und Willkürherrschaft als Ursprung und Anlass der deutschen Novemberrevolution von 1918,
- der *Anhang historischer Dokumente* bestätigt die Kohärenz der stofflichen Episoden von Kriegsdienst 1916, Dienstverweigerung einiger Matrosen 1917, Verurteilung und Ermordung ihrer Anführer 1917, Beginn der Novemberrevolution 1918 und parlamentarischer Untersuchung der Vorfälle 1926 als historisch authentisches Geschehen,
- die Genrezuordnung *Schauspiel* verdeutlicht die Absicht der sinnbildlichen Darstellung einer unausrottbar konservativen politischen Grundhaltung in der Weimarer Republik von 1926, die sich nicht wesentlich von der im Kaiserreich 1917 unterscheidet,

- das Geschehensende zeigt mit dem Ausbruch der Novemberrevolution 1918 die Auflehnung gegen die funktionale Determination, um der Lebensgefährdung durch die Herrschaftswillkür der Machtausübenden entgegenzutreten.

Das Hörspiel *„Berlin – letzte Ausgabe!"* gestaltet Ernst Toller

- als aktuelles Simultangeschehen: ein Bürger zieht sich aus seiner Mitwelt zurück und liest Zeitung, während die erschreckendsten gesellschaftlichen Ereignisse geschehen,
- als figurativ personifizierten Konflikt: ein zurückgezogener Bürger gegen seine Mitwelt,
- mit einem fiktiven Dramenende: der zurückgezogene Bürger ist Bestandteil seiner Mitwelt – er tritt nach der Lektüre ins Freie,
- mit einer simultan zum Geschehen stattfindenden Konfliktlösung: der zurückgezogene Bürger definiert sich über seinen Rückzug vor der Mitwelt – die Nutzlosigkeit seiner Lektüre wird erkennbar und darüber hinaus von ihm bestätigt,
- mit einer dramatischen Sinnstiftung: der bürgerliche Rückzug vor der Mitwelt ist der Grund für das Stattfinden der erschreckenden gesellschaftlichen Ereignisse.

Diese Begründung für die Folgerichtigkeit gerade dieses Ereignisverlaufs wird aber nur dann erkennbar, wenn man Folgendes beachtet:

- die Unterlassung einer zeitlichen und örtlichen Festlegung verursacht den stets aktuellen Geltungsanspruch des Hörspiels,
- die illustrative und atmosphärische Raumbildlichkeit verstärkt die Figurentypologie von gesellschaftlich-funktionalem Handeln und zwischenmenschlich-beziehungsbestimmtem Handeln,
- die Szenenanordnung als kompakter Textblock macht die Ereignisse zum Simultangeschehen,
- der Titel *„Berlin – letzte Ausgabe!"* steht metaphorisch für das gemeinte Thema beängstigender tagespolitischer Ereignisse der Weimarer Republik, denen die Einzelnen Bürger aber als Zeitungsmeldungen keine Bedeutung beimessen,
- die fehlenden Zeit- und Ortsangaben zu Szenenbeginn sowie die geräuschmotivisch wiederkehrende illustrative und atmosphärische Raumbildlichkeit bestätigt die Kohärenz des Stoffs von gezielter Selbstisolation eines Bürgers von seiner Mitwelt und seiner nur noch indirekten, manipulierten Wahrnehmung der gesellschaftlichen Ereignisse aus der Presse,

- die Genrezuordnung *Hörspiel* verdeutlicht die Absicht der sinnbildlichen Darstellung von bürgerlichem Desinteresse an der Mitwelt und Unverständnis für gesellschaftliche Ereignisse, das die erschreckenden Verhältnisse in der Gesellschaft fördern,
- das Geschehensende zeigt mit dem Aufbruch des zurückgezogenen Bürgers in die Mitwelt seine Entscheidung für gesellschaftlich-funktionales Handeln als eine gegen zwischenmenschlich-beziehungsbestimmtes Handeln an, wodurch sich seine Selbstisolation und deren Rückwirkung auf die Gesellschaft weiter verstärken.

Das Schauspiel *Wunder in Amerika* gestaltet Ernst Toller

- als historischen Geschehensverlauf: von der Heilung der Mary Baker Eddy 1865 bis zu ihrem Tode 1910,
- als figurativ personifizierten Konflikt: die Idealistin Mary gegen das wirtschaftliche Ausnutzungssystem,
- mit einem fiktiven Dramenende: die Idealistin Mary wird vom wirtschaftlichen Ausnutzungssystem assimiliert – sie akzeptiert ihre Zurschaustellung,
- mit einer historischen Konfliktlösung: die Idealistin Mary stirbt eines natürlichen Todes,
- mit einer dramatischen Sinnstiftung: die Realitätsferne des Idealismus' führt zwangläufig zu dessen Ausnutzung durch das Wirtschaftssystem.

Diese Begründung für die Folgerichtigkeit gerade dieses Ereignisverlaufs wird aber nur dann erkennbar, wenn man Folgendes beachtet:

- die Zeitangabe *zwischen 1865 und 1910* und die Ortsangabe *Amerika* verursachen den authentischen Geltungsanspruch des Schauspiels als ‚historische Wahrheit',
- die tiefenstaffelnde Raumbildlichkeit verstärkt die Figurentypologie von idealistisch motiviertem Helfen und materialistisch motiviertem Ausnutzen,
- die illustrative Raumbildlichkeit verstärkt die Authentizität der Ereignisse,
- die konkretisierten Orts- und Zeitangaben zu Szenenbeginn heben die Hierarchie der in fünf Akten angeordneten Szenen weitgehend auf und verursachen zahlreiche Parallelverknüpfungen zwischen den sich figurenmotivisch wiederholenden Ereignissen,
- der Titel *Wunder in Amerika* steht metaphorisch für das gemeinte Thema wirtschaftlicher Ausnutzung eines religiösen Glaubens, der die gesellschaftlichen Gegebenheiten ignoriert,

- die vielfältigen figurenmotivischen und zeitlichen oder örtlichen Verknüpfungen sowie wiederkehrende individuelle Figurenkonstellationen bestätigen die Kohärenz des Stoffs der Lebensgeschichte der Glaubensbegründerin Mary Baker Eddy, deren gesellschaftsentbindende Erlösungs-Idee zu einem erfolgreichen Wirtschaftsunternehmen wurde,
- die Genrezuordnung *Schauspiel* verdeutlicht die Absicht der sinnbildlichen Darstellung der Einsicht in die Unausweichlichkeit der Auseinandersetzung mit den auf Ausnutzung angelegten wirtschaftlichen Gegebenheiten einer Gesellschaft,
- das Geschehensende zeigt mit Marys Sterben, dass eine Entscheidung für idealistisch hilfreiches Handeln gleichzeitig eine gegen materialistisch ausnutzendes Handeln sein muss, weil man sonst unweigerlich vom materialistisch ausnutzenden System vereinnahmt wird.

Das Schauspiel *Die blinde Göttin* gestaltet Ernst Toller

- als authentischen Geschehensverlauf: von der Behauptung eines Gattenmords bis zur Rehabilitation des irrtümlich dafür verurteilten Paares,
- als figurativ personifizierten Konflikt: der Egoist Franz Färber und die Altruistin Anna Gerst gegen die Gesellschaft und deren Justiz,
- mit einem fiktiven Dramenende: der Egoist Franz Färber und die Altruistin Anna Gerst werden von der Justiz rehabilitiert und in die Gesellschaft reintegriert,
- mit einer hypothetischen Konfliktlösung: die Altruistin Anna Gerst verweigert ihre Reintegration in die Gesellschaft,
- mit einer dramatischen Sinnstiftung: die Gesellschaft und ihre rechtspflegende Institution der Justiz assimilieren Altruismus genauso wie Egoismus zu gesellschaftskonform eigennützigem Handeln.

Diese Begründung für die Folgerichtigkeit gerade dieses Ereignisverlaufs wird aber nur erkennbar, wenn man Folgendes beachtet:

- die gegenwartsbezogene Zeitangabe *heute* und der Verzicht auf die Festlegung eines Orts verursachen den aktuellen und allgemeinen Geltungsanspruch des Schauspiels,
- die sinnbildliche und atmosphärische Raumbildlichkeit verstärkt die Figurentypologie von Handeln aus selbstbezogenem Besitzstreben und Handeln aus altruistischer Fürsorge,

- die Anordnung der Szenen in fünf sie hierarchisch verknüpfenden Akten gibt eine Ursache-Wirkungs-Beziehung zwischen den Ereignissen im Dorf und der Reaktion der Justiz an,
- der Titel *Die blinde Göttin* steht metaphorisch für das gemeinte Thema der Systemabhängigkeit der Justiz als gesellschaftlicher Institution,
- die fehlenden Zeitangaben zu Szenenbeginn, die stringente figurenmotivische Verknüpfung und wiederkehrende individuelle Figurenkonstellationen bestätigen die Kohärenz des authentischen Stoffs über einen Fall gesellschaftlicher Vorverurteilung und juristischer Willkür an einem Paar, das später rehabilitiert wird,
- die Genrezuordnung *Schauspiel* verdeutlicht die Absicht der sinnbildlichen Darstellung von systematischer Begründung und Durchsetzung des Unrechts in einer ungerechten Gesellschaft,
- das Geschehensende zeigt mit Annas Entschlossenheit, aus der Gemeinde wegzugehen, ihre Entscheidung gegen das selbstbezogene Besitzstreben Färbers zur Bewahrung ihrer altruistischen Fürsorge-Haltung.

Die Komödie *Nie wieder Friede!* gestaltet Ernst Toller

- als gegenwärtigen Geschehensverlauf: von der Feier des Friedens über Kriegsvorbereitungen bis zur nächsten Friedensfeier,
- als figurativ personifizierten Konflikt: der moralisierende Friedensstifter Franziskus gegen den unmoralischen Kriegstreiber Napoleon,
- mit einem fiktiven Dramenende: auf Franziskus' Betreiben herrscht Friede,
- mit einer hypothetischen Konfliktlösung: Napoleon kann jederzeit erneut Krieg initiieren,
- mit einer dramatischen Sinnstiftung: eine unmoralische Gesellschaft schafft Frieden nur als Vorbereitungsperiode für den nächsten Krieg.

Diese Begründung für die Folgerichtigkeit gerade dieses Verlaufs der sinnbildlich darstellenden Ereignisse wird aber nur erkennbar, wenn man Folgendes beachtet:

- die gegenwartsbezogene Zeitangabe *heute* und die irrealen Ortsangaben *Olymp* und *Dunkelstein* verursachen den aktuellen, aber fiktionalen Geltungsanspruch der Komödie,

- die räumliche Atmosphäre verstärkt die Figurentypologie von Handeln aus egoistisch-aggressiven Interessen und Handeln aus altruistisch-friedfertigen Motiven,
- die Anordnung der Bilder ohne hierarchische Verklammerung in Akten gewährleistet die Gleichberechtigung aller Abschnitte und begründet die zweifache Sinnbildlichkeit des Geschehens,
- der Titel *Nie wieder Friede!* steht metaphorisch für das gemeinte Thema von Krieg als gesellschaftlichem Mittel zur wirtschaftlichen Gewinnsteigerung,
- die fehlenden Zeitangaben zu Szenenbeginn, die gleichbleibende ereignisräumliche Ausstattung, die wiederkehrende individuelle Figurenkonstellation und Geräuschmotive bestätigen die Kohärenz des Stoffs von der Überzeugung eines Friedensanhängers durch einen Friedensgegner, dass Krieg der Motor gesellschaftlichen Fortschritts sei,
- die Genrezuordnung *Komödie* verdeutlicht die Absicht der sinnbildlichen Darstellung der Einsicht in die Lächerlichkeit gesellschaftsabweichender Friedfertigkeits-Ansprüche,
- das Geschehensende zeigt mit Franziskus' Eingeständnis der Scheinhaftigkeit des Dunkelstein zurückgegebenen Friedens, dass altruistisch-friedfertiges Handeln die Verfolgung egoistisch-aggressiver Interessen befördert.

Das Schauspiel *Pastor Hall* gestaltet Ernst Toller

- als aktuellen Geschehensverlauf: vom Plan einer privaten Hochzeitsfeier bis zur Unmöglichkeit privaten Handelns,
- als figurativ typisierten Konflikt: die ethisch motivierten Familien Hall und von Grotjahn gegen die totalitäre Herrschaftswillkür,
- mit einem fiktiven Dramenende: die Halls und von Grotjahns bestehen auf ethisch motiviertem Handeln,
- mit einer hypothetischen Konfliktlösung: das ethisch motivierte Handeln wird die Halls und von Grotjahns in den Tod reißen,
- mit einer dramatischen Sinnstiftung: durch totalitäre Herrschaftswillkür besteht generell Lebensgefahr.

Diese Begründung für die Folgerichtigkeit gerade dieses Ereignisverlaufs wird aber nur erkennbar, wenn man Folgendes beachtet:

- der Verzicht auf die Festlegung von Zeit und Ort verursachen einen allgemeinen Geltungsanspruch des Schauspiels,
- die ausgeprägt symbolische und atmosphärische Raumbildlichkeit verstärkt die Figurentypologie von Handeln aus ethischen Motiven und Handeln aus Machtwillkür,
- die hierarchische Verklammerung der Szenen in drei Akten stellt eine Ursache-Wirkungs-Beziehung zwischen dem Privat-Geschehen im ersten und dritten Akt und den Gefängnis-Ereignissen im zweiten Akt her,
- der Titel *Pastor Hall* steht metaphorisch für das gemeinte Thema eines Versuchs der Durchsetzung persönlicher ethischer Ansprüche gegen staatliche Machtwillkür,
- die Zeitangaben zu Szenenbeginn, raum- und figurenmotivische Verknüpfungen sowie wiederkehrende individuelle Figurenkonstellationen bestätigen die Kohärenz des Stoffs einer Differenz zwischen den persönlichen ethischen Ansprüchen und den gesellschaftlichen Willküransprüchen, durch die nicht nur der Einzelne, sondern auch Mitmenschen in Gefahr geraten,
- die Genrezuordnung *Schauspiel* verdeutlicht die Absicht der sinnbildlichen Darstellung der Unvermeidlichkeit der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Willküransprüchen,
- das Geschehensende zeigt mit Pastor Halls Vorsatz zu predigen die Notwendigkeit der Artikulation persönlicher ethischer Ansprüche gegen die willkürlichen gesellschaftlichen Ansprüche.

In der nebentextlichen Ausstattung, die für Ernst Toller das Primat in der Gestaltung eines Stoffes zum Schauspiel hatte, entwickelt er wiederkehrende Leitmotive und Stereotype.

Werden die Ereignisbereiche abstrakt und detailarm beschrieben, symbolisieren sie Herrschaftsausübung: die Räume der Politik und der Militärobrigkeit sowie das Gefängnis in *Feuer aus den Kesseln*, der Außenraum in Boston und Chestnut Hill in *Wunder in Amerika*, die beiden Gefängnisse in *Die blinde Göttin* und das Moor in *Pastor Hall.*

Sehr konkret und detailreich beschrieben werden Ereignisbereiche, die Beherrschtsein symbolisieren: die Arbeits- und Lebensräume der Matrosen in *Feuer aus den Kesseln*, der Kirchenraum und die Privatwohnung der *Mary Baker Eddy* in Chestnut Hill in *Wunder in Amerika*, der Olympische Salon in *Nie wieder Friede!*, die Wohnungen von *Pastor Hall* und *General Grotjahn* sowie das Konzentrationslager in *Pastor Hall.*

Werden Ereignisbereiche konkret und detailärmer beschrieben, symbolisieren sie Räume des öffentlichen Interessenausgleichs zwischen Einzelnem und Gemeinschaft: das Lokal und der Gerichtssaal in *Feuer aus den Kesseln*, die verschiedenen Versammlungsräume, die Boxarena und der Gerichtssaal in *„Berlin – letzte Ausgabe!"*, der Ordinationsraum von *Quimby* in einem Hotel in *Wunder in Amerika*, der Dunkelsteiner Versammlungsraum in *Nie wieder Friede!* sowie der Gerichtssaal und der Außenraum am Lokal in *Die blinde Göttin.*

Andere Ereignisbereiche, die ebenfalls konkret und detailärmer beschrieben werden, symbolisieren hingegen Räume des privaten Interessenausgleichs: die Küche der *Reichpietschs* in *Feuer aus den Kesseln*, der Lokalraum des *Gasts* in einem Hotel, der Lokalraum der *amerikanischen Filmdiva* in einem Hotel und die Wohnung des *arbeitslosen Paares* in *„Berlin – letzte Ausgabe!"*, der Ordinationsraum von *Kennedy* in der Privatwohnung in Lynn und der Wohnraum der *Mary Baker Eddy* in Lynn in *Wunder in Amerika* sowie die Wohndiele der Färbers in *Die blinde Göttin.*

Die nebentextlichen Ereignisbereichsbeschreibungen in den Dramen vergrößern von Schauspiel zu Schauspiel die Differenz zwischen wenigen, aber abstrakt weitreichenden Herrschaftsräumen und zahlreichen, konkret einengenden Räumen des Beherrschtseins, die eine Abnahme des öffentlichen Interessenausgleichs und eine zunehmende Privatisierung des Interessenausgleichs zwischen Gesellschaft und Einzelnem anzeigen.

Unterstützt wird diese Versinnbildlichung von den Türen, die ebenfalls Interessenausgleich symbolisieren. Sind die Räume, in denen Interessenausgleich noch versucht wird, von sich öffnenden, meist ausgewogen links (eröffnend) und rechts (verbergend) vorhandenen Türen gekennzeichnet, so sind die Gefängnistüren gänzlich verschlossen, und das Geräusch des Türenschließens als Kontaktaufnahme der Gesellschaft zum Isolierten gewinnt hier hohe Symbolkraft. Gleichzeitig unterscheidet Ernst Toller mit der Untergliederung des Bühnenbildes hierarchisch beherrschte oder gleichberechtigte Geschehensorte (*Feuer aus den Kesseln, Wunder in Amerika, Die blinde Göttin, Pastor Hall*).

Lichtwechsel und Verdunkelung der Bühne kündigen Todesgefahr an (Gefängnisszene und Erschießungsszene in *Feuer aus den Kesseln*, Sterbeszene der Betty Färber und Gerichtsszene in *Die blinde Göttin* und Gefängnisszene in *Nie wieder Friede!*). Die Schauspiele heben die Determination des Einzelnen durch zunehmende Isolation und Gefährdung mit außersprachlichen Mitteln hervor.

Dabei spielen auch einzelne Requisiten eine besondere Rolle: Tische sind Symbole von Wissen und Herrschaftsfähigkeit (*Feuer aus den Kesseln*, *Wunder in Amerika* und *Pastor*

Hall), Telefone sind abstrakte Zeichen für Beherrschtwerden (*Feuer aus den Kesseln*, *Die blinde Göttin*, *Nie wieder Friede!* und *Pastor Hall*), und Post ist – im Gegensatz zu Zeitungs- und Radiomeldungen – wesentliche und direkte Information: nicht zugestellter Brief an Reichpietschs Eltern in *Feuer aus den Kesseln*, erwähnter Brief von George an Mary Baker Eddy in *Wunder in Amerika*, nicht zugestellte Briefe von Marie und Anna an Max und Färber in *Die blinde Göttin*, erwähnte Telegramme aus dem Olymp in *Nie wieder Friede!*, entwendete Briefe der Gemeindemitglieder in *Pastor Hall*.

Durch Veränderung des Einsatzsorts der Requisiten vom eher öffentlichen in den eher privaten Bereich zeichnet sich die Abnahme des Einflusses von Wissen auf die Herrschaftsfähigkeit ab. Das Beherrschtwerden durch Sekundärkommunikation und die Willkür in der Übermittlung wesentlicher, direkter Informationen nimmt zu. Die Macht erweitert ihre Herrschaftsausübung vom öffentlichen Raum in den privaten Raum.

Diesen hohen Symbolgehalt der Ereignisräume hielt Ernst Toller für eines der wesentlichen künstlerischen Ausdrucksmittel des Dramas als Bühnenform, so dass er ihn mit weiteren stimmungserzeugenden Gestaltungsmitteln unterstützte.

Geräuschen kommt immer eine sinnbildliche Bedeutung zu: einfache Lieder drücken das Denken und Empfinden der Sänger aus, das die Szene bestimmt (*Matrosen* und *Lucie* in *Feuer aus den Kesseln*, *Hofsänger* in *„Berlin – letzte Ausgabe!“*, *Choral, Noah, Robert, Kinderchor, Trio, Arzt, Duo, Tomas* und *Rahel* in *Nie wieder Friede!*, Gefangenenchor in *Pastor Hall*). Marschmusik und Marschtritte zeigen den Machtwillen der Gruppe an, von der die Szene bestimmt wird (Matrosen in *Feuer aus den Kesseln* und SS-Truppen in *Pastor Hall*). Künstliche Musikapparate zeigen die Manipulation von Emotionen an (Radiochoral in *Nie wieder Friede!* und die Spieluhr in *Pastor Hall*). Radioansagen oder Zeitungsmeldungen symbolisieren die Manipulation des Denkens (Zeitungsmeldungen von der Straße in *„Berlin – letzte Ausgabe!“*, Zeitungsmeldungen von der Straße in *Wunder in Amerika*, Radioansage vor der Gerichtsszene in *Die blinde Göttin*, Bericht über Radiomeldungen im Olymp in *Nie wieder Friede!* und Bericht über Zeitungsmeldungen von der Straße in *Pastor Hall*).

Laute Geräusche unterscheiden sich nach den Kategorien Natur (Sturzregen in *Die blinde Göttin* und Donner in *Nie wieder Friede!*) und zivilisatorische Gewalt (Detonation im Schiffsraum in *Feuer aus den Kesseln*, Zugzusammenstoß und Türeneinschlagen in *„Berlin – letzte Ausgabe!“*, Schüsse in *Nie wieder Friede!* und Schüsse in *Pastor Hall*) und haben bedrohlich-zerstörerischen Charakter.

Die Geräuschkulisse der Dramen hebt die in der Abfolge der sechs Stücke zunehmende Determination des szenischen Geschehens durch künstliche, manipulative Geräusche und

Signale von Gewalt hervor. Dabei schwächt sich die Fähigkeit des Volkes zum Ausdruck seiner Gedanken und Gefühle oder seines Willens ab.

Ernst Tollers dramatische Figurentypen sind stets von einer hohen außersprachlichen Sinnbildlichkeit geprägt. In den Analysen der einzelnen Schauspiele konnte die allgemein symbolische Bedeutung von Funktionsträgerschaft (*Feuer aus den Kesseln, „Berlin – letzte Ausgabe!", Die blinde Göttin*) und die individuelle Zeichenhaftigkeit etymologischer Namensbedeutungen (*Wunder in Amerika, Die blinde Göttin, Nie wieder Friede!, Pastor Hall*) festgestellt werden.

Es gibt jedoch auch verschiedene, in mehreren Dramen wiederkehrende Figurenmerkmale: Mit Dokumenten Beschäftigte (Lesende oder Schreibende) sind als Gebildete potentiell herrschaftsfähig (Reichpietsch und Köbis in *Feuer aus den Kesseln*, der Gast in *„Berlin – letzte Ausgabe!"*, Mary Baker Eddy in *Wunder in Amerika*, Max Franke in *Die blinde Göttin*, Napoleon in *Nie wieder Friede!* und Friedrich Hall in *Pastor Hall*).

Leseunwillige und Schreibschwache sind von der Machtausübung von vornherein ausgeschlossen (einige der Matrosen in *Feuer aus den Kesseln*, der Sohn George Glover in *Wunder in Amerika*).

Als Angehörige einer Funktionalhierarchie sind Militärs im Rahmen ihres Funktionsbereichs (der Landesverteidigung) zu hierarchischer Verantwortungwahrnahme verpflichtet. Daraus dürfen sie jedoch keine willkürlichen Herrschaftsansprüche ableiten, weder innerhalb der Funktionsstruktur noch darüber hinaus in der Gesellschaft: Offiziere und Matrosen in *Feuer aus den Kesseln,* Napoleon und Emil in *Nie wieder Friede!,* General Grotjahn und die SS-Leute in *Pastor Hall.*

Rangniedere Vertreter einer Funktionalhierarchie sind von materieller Not gezwungen: Gefängniswärter in *Feuer aus den Kesseln* und S.S.-Mann Heinrich Degen in *Pastor Hall.* Mechanisiert sind rangniedere Vertreter einer entfunktionalisierten Hierarchie: Obermaat Purzelmann in *Feuer aus den Kesseln*, Gefängniswärterin in *Die blinde Göttin*, Scharführer Lüdecke in *Pastor Hall.*

Ethosgeprägte Vertreter des Glaubens wie Mary Baker Eddy in *Wunder in Amerika*, Noah und Franziskus in *Nie wieder Friede!*, Johann Herder und Friedrich Hall in *Pastor Hall* laufen Gefahr, selbstlos ihren Idealen folgend, die materielle Grundlage des Lebens und die Herrschaftsansprüche außer Acht zu lassen, die die Gesellschaft dominieren.

Als wirtschaftlich korrumpierte Vertreter von Selbstlosigkeits-Idealen treten Ärzte auf: die Heiler und Foster in *Wunder in Amerika*, der Professor in *Die blinde Göttin* und der KV-Arzt in *Nie wieder Friede!*

Frauen ohne Selbstlosigkeits-Ideale halten Statussymbole für einen Wert an sich: der amerikanische Filmstar in *„Berlin – letzte Ausgabe!"*, die Schülerinnen der Mary Baker Eddy, Mabel Smith in *Wunder in Amerika*, das weibliche Publikum, die weibliche Dorfbevölkerung und weibliche Gefangene in *Die blinde Göttin*, der weibliche Engel in *Nie wieder Friede!*.

Selbstbezogene Menschen werden von selbstlosen Menschen angezogen, deren Zuneigung sie suchen: Färber von Anna Gerst in *Die blinde Göttin*, Emil und Jakobo von Rahel in *Nie wieder Friede!*, Gerte von Christine in *Pastor Hall.*

Selbstlose Menschen verkörpern die Hoffnung auf ein hierarchiefreies verantwortungsgetragenes Miteinander der Menschen: die Matrosen im Gefängnis in *Feuer aus den Kesseln*, das arbeitslose Paar in *„Berlin – letzte Ausgabe!"*, Anna Gerst in *Die blinde Göttin* und Friedrich Hall in *Pastor Hall.*

Menschen, die das Ethos der Selbstlosigkeit vertreten, sind zwar die Hoffnungsträger der Gesellschaft, werden aber im Verlaufe der sechs Stücke seltener und machtloser. Gegenteilig nimmt die Anzahl der Menschen zu, die von Herrschaftsansprüchen und Statussymbolen geprägt, also selbstbezogen sind.

In Konsequenz aus der Figurensymbolik zeichnet sich die Gefahr nicht nur des Untergangs Einzelner, sondern letztlich der gesamten Gesellschaft immer deutlicher ab.

Betrachtet man die sechs späten Stücke Ernst Tollers unter diesen Voraussetzungen, erweist sich, dass die dominant außersprachliche Symbolhaftigkeit der kausalen Ereignisstruktur, der Geschehensräume und der Figuren das epische Grundthema gesellschaftlicher Zusammenhänge noch sinnfälliger macht. Der dramatische Konflikt ist nur noch sekundäres Gestaltungselement mit gleichermaßen illustrativem Charakter wie die anderen Darstellungsfaktoren, so dass seine fiktive Lösung – der epische, stoffbestimmte Dramenausgang – überraschend willkürlich wirkt. Die konfliktbezogen dramatische Lösung hingegen, die aus der Figurensymbolik abzuleiten wäre, bleibt lediglich hypothetisch. Denn allein der Dramenausgang als das Dargestellte hat plastische Authentizität. Die aus der Sinnbildlichkeit der Vorgänge abzuleitende dramatische Sinnstiftung und die vom Autor erwünschten Schlussfolgerungen aus ihr werden von dem hohen Abstraktionsgrad erschwert.

Brecht sollte Recht behalten, als er sich von einer zu sehr an gesellschaftlicher Beispielhaftigkeit ausgerichteten Stoffwahl für die Bühnengestaltung distanzierte: „Neuerdings untersuchen wir Kunstwerke überhaupt nicht mehr nach ihrer poetischen (künstlerischen) Seite hin und begnügen uns auch schon mit den Werken, die für das

Theater keinerlei poetischen Reiz mehr haben. Werke und Aufführungen solcher Art mögen nun ihre Wirkung haben, aber es können kaum tiefe sein, auch nicht in politischer Richtung."[338]

Sinnbilder einer äußerst fragwürdigen Gesellschaft, in denen der individuelle Konflikt des Menschen angesichts der allgemeinen Lebensfeindlichkeit der gesellschaftlichen Zustände nur noch eine untergeordnete Rolle spielt, entsprechen zwar dem modernen Wirkungskonzept *epischen Theaters*, aber ohne einen primär dramatischen Konflikt mit einer erkennbar fiktionalen Lösung können die späten Stücke Ernst Tollers ihr Wesen als „künstlerische Wahrheit"[339] nicht entfalten.

Die gezielte „Verdichtung, Stufung und Gestalt" eines Stoffs zu sinnlich anschaulicher Demonstration menschlicher Abhängigkeit von unmenschlichen Zuständen unterbindet den Erfolg solcher Dramen als Theaterstücke. Die Wahl überwiegend außersprachlicher Mittel zur illustrativen, atmosphärischen und symbolischen Verdeutlichung der bewußt willkürlich gewählten Ursache-Folge-Beziehungen weckt Irritationen nicht über den Gegenstand der Darstellung, sondern über deren Gestaltung. Die Rezeption bezieht sich nur noch auf die Grundlage der Darstellung (Gesellschaftskritik) und versteht die Werke als inszenierte Prosa. Deren dramatische Sinnstiftung, die Schlussfolgerung, aus welchen gesellschaftlichen Ursachen welche individuellen Wirkungen eintreten, bleibt abstrakt oder geht gänzlich verloren. Mithilfe des Gattungsmodells Drama konnte nachgewiesen werden, dass gerade die konsequente Anwendung der Kriterien epischer Darstellung die Wahrnehmbarkeit der späten Stücke Ernst Tollers als Dramen entscheidend beeinträchtigt.

[338] Brecht 1993, S. 105
[339] E. T.: Bemerkungen, S. 130

Literaturverzeichnis

Der Übersicht halber verfolgt die Bibliographie ein rein alphabetisches Prinzip. Die Unvollständigkeit der Angaben bei den Kritiken und Rezensionen ist dem Umstand geschuldet, dass das Deutsche Literaturarchiv Marbach und das Theaterarchiv Köln diese Artikel als Ausschnitte archivieren, ohne ihre Herkunft immer vollständig nachzuweisen.

Primärliteratur:

Toller, Ernst: Aimee oder die mondäne Prophetin. In: Quer durch, S. 42-54

Toller, Ernst: An B. [1924]. In: GW 5, S. 187-188

Toller, Ernst: An Barret H. Clark am 11. 3. 1937, Yale: Unveröffentlichter Brief, Yale University Library

Toller, Ernst: An den Herausgeber des ‚Tagebuch' am 14. 4. 1924. In: GW 5, S. 191

Toller, Ernst: An den Regisseur Jürgen Fehling [1920]. In: GW 5, S. 37-39

Toller, Ernst: An einen Arbeiter [1922]. In: GW 5, S. 116-117

Toller, Ernst: An Geoffrey Hollyday am 26. 11. 1938, Yale: Unveröffentlichter Brief, Yale University Library

Toller, Ernst: An K. [1924]. In: GW 5, S. 181-182

Toller, Ernst: An Kurt Wolff am 19. 1. 1921. In: Wolff 1966, S. 325

Toller, Ernst: An Ludwig Lore [1929]. In: Dove 1993, S. 203

Toller, Ernst: An Max Beer am 7. 7. 1923. In: GW 5, S. 157-159

Toller, Ernst: An Paul Z. am 4. 5. 1924. In: GW 5, S. 192

Toller, Ernst: An Stefan Zweig am 13. 6. 1923. In: GW 5, S. 152-153

Toller, Ernst: An Tessa am 2. 2. 1922. In: GW 5, S.191-193

Toller, Ernst: An Tessa am 18. 5. 1921. In: GW 5, S. 66

Toller, Ernst: Arbeiten [1930]. In: GW 1, S. 135-149

Toller, Ernst: Bemerkungen zum deutschen Nachkriegsdrama [1929]. In: GW 1, S. 126-130

Toller, Ernst: „Berlin – letzte Ausgabe!" In: Würffel 1982, S. 95-117

Toller, Ernst: Briefe aus dem Gefängnis. Amsterdam: Querido Verlag 1935

Toller, Ernst: Deutsche Revolution [1925]. In: GW 1, S. 159-165

Toller, Ernst: Die Auftraggeber fehlen [1929]. In: GW 1, S. 125

Toller, Ernst: Die blinde Göttin. Schauspiel in fünf Akten. Hg. von Dieter Distl. Marburg: Basilisken-Presse 1993

Toller, Ernst: Eine Jugend in Deutschland. Amsterdam: Querido Verlag 1933

Toller, Ernst: Ernst Tollers Anklage [1934]. In: GW 1, S. 174-178

Toller, Ernst: Ferdinand und Isabella. [1936] In: GW 1, S. 150-153

Toller, Ernst: Feuer aus den Kesseln. Historisches Schauspiel. Berlin: Gustav Kiepenheuer Verlag 1930

Toller, Ernst: Feuer aus den Kesseln. Historisches Schauspiel. Unverkäufliches Manuscript. Berlin: Oesterheld & Co. 1930

Toller, Ernst: Film und Staat. [1924] In: GW 1, S. 114-116

Toller, Ernst: Gesammelte Werke Band 1. Kritische Schriften, Reden und Reportagen. München: Carl Hanser Verlag 1978

Toller, Ernst: Gesammelte Werke Band 3: Politisches Theater und Dramen im Exil (1927-1939). München: Carl Hanser Verlag 1978

Toller, Ernst: Gesammelte Werke Band 5. Briefe aus dem Gefängnis. München: Carl Hanser Verlag 1978

Toller, Ernst: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Hg. von John M. Spalek und Wolfgang Frühwald. München: Carl Hanser Verlag 1978

Toller, Ernst: Giftmordprozeß Riedel – Guala. In: *Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik • Kunst • Wirtschaft* Berlin vom 13. 10. 1931. Jg. 27, Nr. 41, S. 552

Toller, Ernst: In Memoriam Kurt Eisner [1929]. In: GW 1, S. 165-168

Toller, Ernst: Jazz in der Kirche. In: Quer durch, S. 55-57

Toller, Ernst: Justizerlebnisse. Berlin: E. Laub'sche Verlagsbuchhandlung 1927

Toller, Ernst: Mary Baker Eddy. A play in five acts, translated by Edward Crankshaw. In: Seven Plays, S. 387-433

Toller, Ernst: Nationalsozialismus. Eine Diskussion über den Kulturbankrott des Bürgertums zwischen Ernst Toller und Alfred Mühr, Redakteur der Deutschen Zeitung. Berlin: Gustav Kiepenheuer Verlag 1930

Toller, Ernst: Nie wieder Friede! [1936] Yale: Typoskript, Yale University Library

Toller, Ernst: Nie wieder Friede! [1936]. In: GW 3, S. 185-243

Toller, Ernst: No more peace! A Thoughtful Comedy. Translated by Edward Crankshaw. London: John Lane the Bodley Head 1937

Toller, Ernst: Offener Brief an Herrn Goebbels [1933]. In: GW 1, S. 76-77

Toller, Ernst: Pastor Hall [1938]. In: GW 3, S. 245-316

Toller, Ernst: Pastor Hall. Hektographiertes Bühnenmanuskript. Berlin: Verlag Bruno Henschel & Sohn 1946

Toller, Ernst: Pastor Hall. In: Stücke 1970, S. 137-180

Toller, Ernst: Pastor Hall. Tragödie [1938]. Yale: Typoskript, Yale University Library

Toller, Ernst: Pastor Hall. Translated from the German by Stephen Spender and Hugh Hunt. New York: Random House 1939

Toller, Ernst: Pazifist – Schriftsteller – Politiker. Ausstellung vom 7.-19. 12. 1994, Volkshochschule Karlsfeld. Ingolstadt: Panther Verlag Tietmann 1994

Toller, Ernst: Quer durch. Reisebilder und Reden. Berlin: Gustav Kiepenheuer Verlag 1930

Toller, Ernst: Rede auf dem Penklub-Kongreß [1933] In: GW 1, S. 169-173

Toller, Ernst: Rede auf der Volksbühnentagung in Magdeburg. In: *Das Tagebuch* Berlin vom 2.7. 1927, Jg. 8, H. 27, S. 1077

Toller, Ernst: Rede im englischen jungen Pen-Club [1935]. GW 1, S. 189-193

Toller, Ernst: Reichskanzler Hitler. In: *Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik • Kunst • Wirtschaft* Berlin vom 7. 10. 1930, S. 537

Toller, Ernst: Schallplatte, Rundfunk, Film. Berlin: J. Goergen Verlag 1993

Ernst Toller: Seven Plays. London: John Lane the Bodley Head 1935

Toller, Ernst: Soll das Drama eine Tendenz haben? Eine Rundfrage [1928]. In: GW 1, S. 117-118

Toller, Ernst: The Blind Goddess. A Play in Five Acts. Translated by Edward Crankshaw. London: John Lane the Bodley Head 1934

Toller, Ernst: The Function of Drama. In: *New York Times* vom 24. 1. 1937, Sec. X, S. 1

Toller, Ernst: Tonfilm und Theater. In: Quer durch, S. 58-64

Toller, Ernst: Über die Macht des Wortes [1935]. In: GW 1, S. 149-150

Toller, Ernst: Unser Kampf um Deutschland (Ansprache, gehalten auf dem Deutschen Tag in New York) [1937]. In: GW 1, S. 198-209

Toller, Ernst: Wer schafft den deutschen Revolutionsfilm [1928]? In: GW 1, S. 117-119

Toller, Ernst: Zu deutschen Situation [1929]. In: GW 1, S. 73-76

Toller, Ernst: Zur Revolution der Bühne. [1923/24] In: GW 1, S. 113-114

Toller, Ernst, and Denis Johnston: Blind Man's Buff. A Play in Three Acts. London: Jonathan Cape 1938

Toller, Ernst, und Hermann Kesten: Wunder in Amerika. Schauspiel in fünf Akten. Unverkäufliches Manuskript. Berlin: Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs GmbH 1931

Sekundärliteratur:

Allkemper, Alo, und Norbert Otto Eke: Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2000

Allkemper, Alo: Ernst Toller. In: Allkemper 2000, S. 216-233

Angermeyer, Hans Christoph: Zuschauer im Drama. Beitrag zur Poetik des modernen Dramas unter besonderer Berücksichtigung von Brecht, Dürrenmatt und Handke. Frankfurt/M.: Athenäum Verlag 1971

Arntzen, Knut Ove, Siren Leirvag und Elin Nesje Vestli (Hg.): Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2000

Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1980

Aufricht, Ernst Josef: Über Tollers Feuer aus den Kesseln [1966]. In: Frühwald 1979, S. 189-190

Bab, Julius: Die Chronik des deutschen Dramas. 5. Teil. Berlin: Verlag Die Schmiede 1926

Bebendorf, Klaus: Tollers expressionistische Revolution. Frankfurt/M.: Verlag Peter Lang 1989

Benson, Renate: Deutsches expressionistisches Theater. Ernst Toller und Georg Kaiser. Frankfurt/M.: Verlag Peter Lang 1987

Between the two languages. German speaking Exiles in Great Britain 1933-45. Stuttgart: Akademischer Verlag 1995

Blöcker, Günter: Revolutionär ohne Illusion. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 24./25. 3. 1962

Borchmeyer, Dieter, und Viktor Zmegac (Hg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1994

Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek: Rowohlt Verlag 1989

Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1993

Brecht, Bertolt: Vergnügungstheater oder Lehrtheater [1936]. In: Brecht 1993, S. 60-73

Bullivant, Keith (Hg.): Das literarische Leben in der Weimarer Republik. Königstein/Ts.: Scriptor Verlag 1978

Busse, Walter: Die sichtbare Drohung. ‚Pastor Hall' im Deutschen Theater. In: *Kurier* Berlin vom 25. 1. 1947

Bütow, Thomas: Der Konflikt zwischen Revolution und Pazifismus im Werk Ernst Tollers. Hamburg: Hartmut Lüdke Verlag 1975

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

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

Clark, Barret H.: An Ernst Toller am 28. 12. 1938. Yale: Unveröffentlichter Brief, Yale University Library

Daemmrich, Horst S. und Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Tübingen: Francke Verlag 1995

Denkler, Horst: Das Drama des Expressionismus. In: Rothe 1969, S. 126-152

Denkler, Horst: Die Literaturtheorie der zwanziger Jahre. Zum Selbstverständnis des literarischen Nachexpressionismus in Deutschland. Ein Vortrag. In: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* Madison 1967. Jg. 59, Nr. 4, S. 305-319

Denkler, Horst: Drama des Expressionismus. Programm, Spieltext, Theater. München: Wilhelm Fink Verlag 1979

Denkler, Horst: Sache und Stil. Die Theorie der ‚Neuen Sachlichkeit' und ihre Auswirkungen auf Kunst und Dichtung. In: *Wirkendes Wort. Deutsches Sprachschaffen in Lehre und Leben* Düsseldorf 1968. Jg. 18, Nr. 3, S. 167-185

Diebold, Bernhard: Anarchie im Drama. Kritik und Darstellung der modernen Dramatik. Berlin: Verlag Heinrich Keller 1928

Distl, Dieter: Ernst Toller. Eine politische Biographie. Schrobenhausen: Bickel Verlag 1993

Dotzauer, Gregor: Da wölbt sich ein Himmel, der heisst: Ohne Glück. Über Ernst Toller. Frankfurt/M.: Frankfurter Bund für Volksbildung 1988

Dove, Richard, and Stephen Lamb: A Rebel in England? Ernst Toller's Campaign Against National Socialism. In: Between 1995, S. 21-33

Dove, Richard, and Stephen Lamb (Hg.): German Writers and Politics 1918-1939. London 1992

Dove, Richard: Ernst Toller. Ein Leben in Deutschland. Steidl Verlag Göttingen 1993

Dove, Richard: Fenner Brockaway and Ernst Toller: Document and Drama in *Berlin – letzte Ausgabe!* In: *German Life and Letters* 1984. Jg. 38, Nr. 1, S. 45-56

Dove, Richard: Problemreiche Zusammenarbeit. Ernst Tollers Beziehungen zu englischen und amerikanischen Theaterleuten nach 1933. In: Koch 1991, S. 203-218

Dove, Richard: Revolutionary Socialism in the Work of Ernst Toller. London: Verlag Peter Lang 1986

Dove, Richard: The Place of Ernst Toller in English Socialist Theatre 1924-1939. In: *German Life and Letters* 1984. Jg. 38, Nr.1, S. 125-137

Droop, Fritz: Ernst Toller und seine Bühnenwerke. Eine Einführung mit selbstbiographischen Notizen des Bühnendichters. Berlin/Leipzig: Verlag Franz Schneider 1922

Durieux, Tilla: Eine Tür steht offen. Erinnerungen. Berlin: F. A. Herbig Verlag 1954

Durzak, Manfred (Hg.): Die deutsche Exilliteratur 1933-1945. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer 1973

Durzak, Manfred: Das expressionistische Drama. Ernst Barlach, Ernst Toller, Fritz von Unruh. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1979

Düsing, Wolfgang (Hg.): Aspekte des Geschichtsdramas. Von Aischylos bis Volker Braun. Tübingen: Francke Verlag 1998

Endres, Fritz: Moderne deutsche Dramatiker: VI. Ernst Toller. In: *Lübeckische Blätter. Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit* 1924. 66. Jg., Nr. 42, S. 499

Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1998

Frenzel, Herbert A. und Elisabeth: Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte Band 2: Vom Realismus bis zur Gegenwart. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1990

Fritton, Michael Hugh: Literatur und Politik in der Novemberrevolution 1918/1919. Theorie und Praxis revolutionärer Schriftsteller in Stuttgart und München (Edwin Hoernle, Fritz Rück, Max Barthel, Ernst Toller, Erich Mühsam). Frankfurt/M.: Verlag Peter Lang 1986

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

Frühwald, Wolfgang: Exil als Ausbruchsversuch. Ernst Tollers Autobiographie. In: Durzak 1973, S. 489 ff.

Fuhrmann, Manfred: Einführung in die antike Dichtungstheorie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973

Geifrig, Werner: Ernst Toller – Dichter und Politiker ‚zwischen den Stühlen'. In: Goetze 1970, S. 216-223

Goetze, Albrecht, und Günther Pflaum (Hg.): Vergleichen und verändern. Festschrift für Helmut Motekat. München: Max Hueber Verlag 1970

Gottschalk, Theodor Franz: Die theatralische Struktur des Dramas. Eine Untersuchung über das Wechselverhältnis zwischen Drama und Theater. Bonn: Dissertation 1952

Grauthoff, Christiane: Die Göttin und ihr Sozialist. Christiane Grauthoffs Autobiographie – ihr Leben mit Ernst Toller. Bonn: Weidle Verlag 1996

Grimm, Reinhold, und Jost Hermand (Hg.): Die sogenannten zwanziger Jahre. Bad Homburg: First Wisconsin Workshop 1970

Grunow-Erdmann, Cordula: Die Dramen Ernst Tollers im Kontext ihrer Zeit. Heidelberg: Universitätsverlag Carl Winter 1994

H. B.: Das Festspiel auf dem Gewerkschaftsfest [1922]. In: Frühwald 1979, S. 140-142

Haas, Birgit: ‚Wirrwarr' oder ‚Medizin'? Erwin Piscators theatertechnische Neuerungen der zwanziger Jahre. In: Neuhaus 2002, S. 238-250

Härtling, Peter: Hier wird Literatur verhökert. Eine Ausgabe der Werke Ernst Tollers, die niemandem nützt. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 29. 7. 1978. Nr. 161

Hermand, Jost (Hg.): Zu Ernst Toller. Drama und Engagement. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1981

Hermann Kesten: Bourgeois bleibt Bourgeois [1957]. In: Frühwald 1979, S. 188-189

Hinck, Walter (Hg.): Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1981

Hinck, Walter (Hg.): Handbuch des deutschen Dramas. Düsseldorf: Bagel Verlag 1980

Hinck, Walter: Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater. Göttingen: Universitätsverlag 1973

Hoffmann, Ludwig, und Daniel Hoffmann-Ostwald: Deutsches Arbeitertheater 1918-1933. Eine Dokumentation. Berlin 1961

Hohendahl, Peter Uwe, und Egon Schwarz (Hg.): Exil und Innere Emigration Bd. 2. Internationale Tagung in St. Louis. Frankfurt/M.: Athenäum Verlag 1973

Hörburger, Christian: Das Hörspiel in der Weimarer Republik. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz 1975

Horn, András: Theorie der literarischen Gattungen. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 1998

Hügli, Anton, und Poul Lübcke (Hg.): Philosophie im 20. Jahrhundert. Phänomenologie, Hermeneutik, Existenzphilosophie und Kritische Theorie. Bd. 1. Hamburg: Junius Verlag 1992

Ihering, Herbert: Aktuelle Dramaturgie. Berlin: Verlag Die Schmiede 1924

Ihering, Herbert: Die zwanziger Jahre. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag 1948

Ihering, Herbert: Hoppla, wir leben. Piscator-Bühne [1927]. In: Ihering 1959, S. 274-278

Ihering, Herbert: Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film II 1924-1929. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag 1959

Jacobs, Monty in: *Vossische Zeitung* vom 24. 2. 1926

Jordan, James: Objektivität, Engagement und Literatur: Die Darstellung politisch motivierter Verbrechen bei Emil Julius Gumbel und Ernst Toller. In: Neuhaus 2002, S. 312-325

Jordan, Jim: Previously Unpublished Poems of German Playwright Ernst Toller (1893-1939). A Critical Translation. Lampeter: Edwin Mellen Press 2000

Jung, Werner: Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik. Hamburg: Junius Verlag 1995

Kändler, Klaus: Drama und Klassenkampf. Beziehungen zwischen Epochenproblematik und dramatischem Konflikt in der sozialistischen Dramatik der Weimarer Republik. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag 1974

Kesten, Hermann: Meine Freunde, die Poeten. Wien/München: Donau Verlag 1953

Kesten, Hermann: Bourgeois bleibt Bourgeois [1957]. In: Frühwald 1979, S. 188-189

Kesting, Marianne: Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer 1978

Ketelsen, Uwe K.: Literaturkonzeption und Exilerfahrung bei Ernst Toller. In: Stephan 1985, S. 145-160

Kiel, Ewald: Dialog und Handlung im Drama. Untersuchungen zu Theorie und Praxis einer sprachwissenschaftlichen Analyse literarischer Texte. Frankfurt/M.: Verlag Peter Lang 1992

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

Kirsch, Hans-Christian, Brigitte Dörrlamm und Ulrich Konitzer: Klassiker heute. Die Zeit des Expressionismus. Erste Begegnung mit Georg Heym, Gottfried Benn, Georg Trakl, Johannes R. Becher, Georg Kaiser, Alfred Döblin, Else Lasker-Schüler, Ernst Toller. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1982

Kirsch, Hans-Christian: Ernst Toller – Revolution und Menschlichkeit. In: Kirsch 1982, S. 307-340

Klein, Alfred: Zwei Dramatiker in der Entscheidung. Ernst Toller, Friedrich Wolf und die Novemberrevolution. In: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur* Berlin 1958. Jg. 10, Nr. 5/6, S. 702-725

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

Knörrich, Otto (Hg.): Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1991

Koch, Editha, und Frithjof Trapp (Hg.): Exiltheater und Exildramatik 1933-1945. Maintal 1991

Koebner, Thomas: Das Drama der Neuen Sachlichkeit und die Krise des Sozialismus. In: Rothe 1974, S. 19-46

Koebner, Thomas: Der Passionsweg der Revolutionäre. Christliche Motive im politischen Drama der zwanziger Jahre. In: Siebenhaar 1982, S. 39-50.

Kreiler, Kurt: Die Schriftstellerrepublik. Zum Verhältnis von Literatur und Politik in der Münchner Räterepublik. Ein systematisches Kapitel politischer Literaturgeschichte. Berlin: Verlag Klaus Guhl 1978

Kuhn, Tom: Probleme der Verurteilung. In: Dove 1992, S. 103-120

Lamb, Stephen: Ernst Toller – Vom Aktivismus zum humanistischen Materialismus. In: Bullivant 1978, S. 164-191

Lamb, Stephen: The Medium and the Message: Some Reflections on Ernst Toller's Hörspiel 'Berlin – letzte Ausgabe!'. In: *German Life and Letters* 1983. Jg. 73, Nr. 2, S. 112-117

Lehnhardt, Rolf: Napoleon wettet mit Franz von Assisi. Späte deutsche Erstaufführung von Ernst Tollers ‚Nie wieder Friede' in Memmingen. In: *Schwäbische Zeitung* Stuttgart vom 17. 3. 1983

Lenning, Walter: Botschaft der Menschlichkeit. ‚Pastor Hall' von Ernst Toller im Deutschen Theater. In: *Der Sonntag* Berlin vom 2. 2. 1947

Lethen, Helmut: Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des ‚weissen Sozialismus'. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1970

Lixl, Andreas: Ernst Toller und die Weimarer Republik 1918-1933. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1986

Lotman, Juri M.: Die Kunst als modellbildendes System. In: Lotman 1981, S. 67-88

Lotman, Juri M.: Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1981

Malzacher, Werner W.: Ernst Toller – Ein Beitrag zur Dramaturgie der zwanziger Jahre. Wien: Dissertation 1961

Mann, Otto, und Wolfgang Rothe (Hg.): Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten Bd. II. Bern: Francke Verlag 1967

Marnette, Hans: Untersuchungen zum Inhalt-Form-Problem in Ernst Tollers Dramen. Potsdam: Dissertation 1963

Mehring, Walter: Die verlorene Bibliothek, Autobiographie einer Kultur. Hamburg: Ernst Rowohlt Verlag 1952

Mennemeier, Franz Norbert: Das idealistische Proletarierdrama. Ernst Tollers Weg vom Aktionsstück zur Tragödie. In: *Deutschunterricht* 1972. Nr. 24, S. 100-116

Mennemeier, Franz Norbert: Modernes deutsches Drama. Kritiken und Charakteristiken. Bd. 1: 1910-1933. München: Wilhelm Fink Verlag 1973

Motekat, Helmut: Das zeitgenössische deutsche Drama. Einführung und kritische Analyse. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer 1977

N.S. in: *The New Statesman and Nation* London vom 1. 6. 1940. Jg. 19, Nr. 484, S. 700

Neis, Edgar: Struktur und Thematik des klassischen und modernen Dramas. Paderborn: Verlag Ferdinand Schönigh 1984

Neuhaus, Stefan: Strategien der Entmythologisierung. In: Neuhaus 2002. S. 169-183

Neuhaus, Stefan, Rolf Selbmann und Thorsten Unger (Hg.): Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999

Neuhaus, Stefan, Rolf Selbmann und Thorsten Unger (Hg.): Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002

Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus. Stuttgart: Verlag Philipp Reclam jun. 1996

Oesterheld, Joachim (Hg.): Jawaharlal Nehru – Ernst Toller. Dokumente einer Freundschaft 1927-1939. Mit Erinnerungen von Mulk Raj Anand. Halle/Leipzig: Mitteldeutscher Verlag 1989

Papenfuß, Dietrich, und Jürgen Söring (Hg.): Rezeption der deutschen Gegenwartsliteratur im Ausland. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer 1976

Paucker, Henri R.: Neue Sachlichkeit. Literatur im ‚Dritten Reich' und im Exil. Stuttgart: Verlag Philipp Reclam jun. 1999

Petersen, Carol: Ernst Toller. In: Rothe 1969, S. 572-584

Petersen, Klaus: ‚Neue Sachlichkeit' – Stilbegriff, Epochenbezeichnung oder Gruppenphänomen? In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* Stuttgart 1982. Jg. 56, Nr. 3, S. 463-477

Pfister, Manfred: Das Drama – Theorie und Analyse. München: Wilhelm Fink Verlag 2000

Piscator, Erwin: Das politische Theater. Berlin: Adalbert Schulz Verlag 1929

Protokoll des Provisorischen Nationalrats, 5. Sitzung vom 17. 12. 1918

Raabe, Paul (Hg.): Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung. Zürich: Arche Verlag 1987

Raddatz, Fritz J.: Erfolg oder Wirkung. Schicksale politischer Publizisten in Deutschland. München: Fink Verlag 1972

Reimers, Kirsten: Das Bewältigen des Wirklichen. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Ernst Tollers zwischen den Weltkriegen. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2000

Reso, Martin: Der gesellschaftlich-ethische Protest im dichterischen Werk von Ernst Toller. Jena: Dissertation 1957

Reso, Martin: Die Novemberrevolution und Ernst Toller. In: *Weimarer Beiträge* Berlin/Weimar 1959. Nr. 5, S. 387 ff.

Riedel, Walter: Der neue Mensch. Mythos und Wirklichkeit. Bonn: Bouvier Verlag 1970

Riedel, Walter: Ernst Toller – Der neue Mensch als sozialistischer Weltverbesserer. In: Riedel 1970, S. 45-65.

Rothe, Wolfgang (Hg.): Die deutsche Literatur der Weimarer Republik. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer 1974

Rothe, Wolfgang (Hg.): Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern: Francke Verlag 1969

Rothe, Wolfgang: Ernst Toller in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1997

Rothstein, Sigurd: Der Traum von der Gemeinschaft. Kontinuität und Innovation in Ernst Tollers Dramen. Frankfurt/M.: Verlag Peter Lang 1987

Rühle, Günther: Theater für die Republik 1917-1933 im Spiegel der Kritik. Frankfurt/M.: Athenäum Verlag 1967

Rühmkorf, Peter: Funken fliegen zwischen Hut und Schuh. Lichtblicke, Schweifsterne, Donnerkeile. München: Deutsche Verlags-Anstalt 2003

Salten, Felix: Zur Uraufführung von Tollers Schauspiel Die blinde Göttin [1932]. In: Frühwald 1979, S. 192-194

Schattenhofer, Monika: Eine Modellwirklichkeit. Literarisches Theater der 50er und 60er Jahre. Tankred Dorst schreibt ‚Toller'. Frankfurt/M.: Verlag Peter Lang 1985

Schickele, René: Wie verhält es sich mit dem Expressionismus? In: Raabe 1987, S. 176-179

Schlaffer, Hannelore: Dramenform und Klassenstruktur. Eine Analyse der dramatis persona ‚Volk'. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1972

Schreiber, Birgit: Politische Retheologisierung. Ernst Tollers frühe Dramatik als Suche nach einer ‚Politik der reinen Mittel'.Würzburg: Königshausen & Neumann 1997

Schürer, Ernst: Literarisches Engagement und politische Praxis. Das Vorbild Ernst Toller. In: Papenfuß 1976

Sengle, Friedrich: Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1969

Siebenhaar, Klaus, und Hermann Haarmann (Hg.): Preis der Vernunft. Literatur und Kunst zwischen Aufklärung, Widerstand und Anpassung. Festschrift für Walter Huder. Berlin: Medusa Verlag 1982

Signer, Paul: Ernst Toller. Eine Studie. Berlin: Verlag Landsberg 1924

Sokel, Walter H.: Ernst Toller. In: Mann 1967, S. 299 ff.

Spalek, John M., und Joseph Strelka (Hg.): Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. Bd. 2: New York, Teil 2. Bern: Francke Verlag 1989

Spalek, John M., und Penelope D. Willard: Ernst Toller. In: Spalek 1989, S. 1721-1765

Spalek, John M., und Wolfgang Frühwald: Der Fall Toller. Kommentar und Materialien. München: Carl Hanser Verlag 1979

Spalek, John M., und Wolfgang Frühwald: Ernst Tollers amerikanische Vortragsreise 1936/1937. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres-Gesellschaft* 1965. Neue Folge IV, S. 267 ff.

Spalek, John M.: Der Nachlaß Ernst Tollers. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres-Gesellschaft* 1965. Neue Folge IV, S. 251 ff.

Spalek, John M.: Ernst Toller and his Critics. A Bibliography. Charlottesville: University Press of Virginia 1968

Spalek, John M.: Ernst Tollers Vortragstätigkeit und seine Hilfsaktionen im Exil. In: Hohendahl 1973, S. 85-100

Spittler, Horst: Darstellungsperspektiven im Drama. Ein Beitrag zu Theorie und Technik dramatischer Gestaltung. Frankfurt/M.: Verlag Peter Lang 1979

Stein, Peter (Hg.): Theorie der politischen Dichtung. München: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung 1973

Stephan, Alexander, und Hans Wagener (Hg.): Schreiben im Exil. Zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur 1933-1945. Bonn: Bouvier Verlag 1985

Strindberg, August: Fräulein Julie. Naturalistisches Trauerspiel. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1995

Stücke gegen den Faschismus. Berlin: Henschelverlag 1970

ter Haar, Carel: Appell oder Resignation? München: tuduv-Verlagsgesellschaft 1977

Titzmann, Michael: Modelle literarischen Strukturwandels. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1991

Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films Band 1. 1895-1928. Berlin: Henschelverlag 1979

Totzeva, Sophia: Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1995

Turk, Horst, und Jean-Marie Valentin (Hg.): Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel. Deutsch-französische Perspektiven. Bern: Peter Lang Verlag 1996

Unger, Thorsten: Antifaschistischer Widerstand und kulturelle Erinnerung im exilpolitischen Drama: zu Ernst Tollers Pastor Hall. In: Turk 1996, S. 289-316

Viesel, Hansjörg (Hg.): Literaten an der Wand. Die Münchner Räterepublik und die Schriftsteller. Darmstadt: Büchergilde Gutenberg 1980

Vorwärts Berlin vom 5. 9. 1927, Jg. 44, Nr. 419 [Aufführungskritik]

Vossische Zeitung Berlin vom 6. 9. 1927, W. 178, Nr. 213 [Aufführungskritik]

W. E.: ‚Pastor Hall'. Toller-Uraufführung im Deutschen Theater. In: *Der Morgen* vom 26. 1. 1947

Wächter, Hans-Christof: Theater im Exil. Sozialgeschichte des deutschen Exiltheaters 1933-1945. München: Francke Verlag 1973

Weisenborn, Günther: Gedächtnisrede, gehalten am 24. 1. 1947 im deutschen Theater Berlin. In: *Sie* Berlin vom 2. 7. 1947, Nr. 5, S. 7

Willibrand, William Anthony: Ernst Toller and his Ideology. Iowa City: Dissertation 1945

Willibrand, William Anthony: The Timely Dramas of Ernst Toller. In: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* Madison 1947. Jg. 39, Nr. 3, S. 157-169

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2001

Wirth, Otto: Ernst Toller. Der Mensch und sein Werk. In: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* Madison 1939. Jg. 31, Nr. 7, S. 339-348

Wolff, Kurt: Briefwechsel eines Verlegers 1911-1963. Darmstadt: Verlag Heinrich Scheffler 1966

Würffel, Stefan Bodo: Frühe sozialistische Hörspiele. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1982

Zuschrift [zum Giftmordprozeß Riedel – Guala] in: *Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik • Kunst • Wirtschaft* Berlin vom 9. 2. 1932

Zweig, Stefan: Heilung durch den Geist. Mesmer, Mary Baker Eddy, Freud. Leipzig: Insel-Verlag 1931, S. 147-318