

Christof Schalhorn

**Der Zwiespalt von Anspruch und „Zeitstück“ bei Ernst Toller
– Diskussion der zwei Fassungen von "Hoppla, wir leben!" im
Zusammenhang mit Tollers Theorie der politischen Dichtung**

1994, bei Hans-Peter Bayerdörfer, LMU München, Theaterwissenschaft

Inhalt

Vorbemerkung.....	3
Einleitung	4
Teil I: Die Kunsttheorie Ernst Tollers	6
A) Einführung.....	6
B) Darstellung	7
1) Tollers metaphysische Konzeption.....	7
2) Tollers Kunsttheorie	10
3) Ihre Problematik.....	12
Teil II: Vergleich der Fassungen von "Hoppla, wir leben!"	14
Fassung II.....	14
A) Kritisches Gesellschaftspanorama	14
1) 'Traditionelles'	15
2) 'Modernes'	16
B) Widerstandsdiskussion.....	17
1) Positionen	17
2) Der Schluß	19
Fassung I.....	19
A) Kritisches Gesellschaftspanorama	19
B) Widerstandsdiskussion.....	20
1) Positionen	20
2) Der Schluß	21
Teil III: Kritik - mit der Theorie, an der Theorie	23
Zum Themenbereich Gesellschaftspanorama.....	23
Zum Themenbereichwiderstandsdiskussion.....	25
1) Positionen	25
2) Der Schluß	27
Fazit und Schlussbemerkung	29
Literatur.....	32
a) Primärliteratur:.....	32
b) Sekundärliteratur:	32

Vorbemerkung

Die theoretischen Äußerungen von Schriftstellern zum Verständnis ihres praktischen, also fiktionalen Werkes, heranzuziehen, bedeutet ein ebenso naheliegenderes wie verfängliches Unternehmen. Denn erstens kann ja nicht als ausgemacht gelten, daß der Künstler ein Denker ist, d. h. seine Werke auch in der Reflexion erreicht; er kann sich vielfältig irren. Zweitens sollte ein künstlerisches Werk wohl insoweit souverän sein, daß es zu seinem Verständnis nicht geradezu eines Entschlüsselungscodes bedarf. Die hierin geschäftigen Autoren sind im allgemeinen nicht die besten (Ausnahmen bestätigen die Regel).

Auf der anderen Seite ermöglicht die Beziehbarkeit eines Werkes auf eine Theorie seine Verankerung als Einzelnes in einem *allgemeineren* Kontext – was immerhin das legitime Interesse der Wissenschaft ausmacht. Daneben läßt sich auf die handwerkliche Qualifikation des Künstlers schließen, indem sich abzeichnen mag, inwieweit er (oder sie) fähig ist, eine Konzeption in seinem Darstellungsmedium umzusetzen. – Umgekehrt, von der Theorie ausgehend, dürfte sich diese (bzw. ihre Interpretation) am Werk verifizieren, wenn nicht sogar erst klären lassen. Zugleich gestattet sie die Entscheidung über das theoretische Format des Autors.

Diese Überlegungen sollten auch die hier unternommene Beziehung von "Hoppla, wir leben!" auf Tollers Kunsttheorie rechtfertigen. Daß aber *beide* Fassungen herangezogen werden, liegt (neben der mit einem Vergleich gegebenen besseren Anschaulichkeit) zum einen in einem biographisch-literarhistorischen Interesse. So wird sichtbar, welche Fassung 'Tolleresker' ist. Zum anderen besteht ein Interesse der Rezeption (Spielplan), der mit einem Qualitätsurteil auszuhelfen sein könnte. Und nicht zuletzt ergibt sich die Behandlung beider Fassungen als ein Gebot der historischen Gerechtigkeit, vor der – wie zu sehen sein wird – nämlich keiner Fassung der Vorzug gegeben werden kann.

Aus Gründen der Umfangsbeschränkung, aber auch der Übersichtlichkeit, können im folgenden nur die *inhaltlichen* Aspekte von Theorie und Drama Beachtung finden. Alle stilistisch-dramaturgischen Momente (wie Sprache, Szenik, Ort, Zeit, Handlung, Personengestaltung, technische Mittel) bleiben ohne Erwähnung. Dies gilt ebenfalls für den näheren historischen Hintergrund der besprochenen Texte; eine Beschränkung, der namentlich die im Zusammenhang mit Tollers Stück eigentlich unverzichtbare Würdigung Erwin Piscators zum Opfer fällt.¹

¹ Dokumentationen zur Rolle Piscators im Zusammenhang mit "Hoppla" finden sich bei:

Einleitung

Es war Walter Mehring, der Ernst Tollers (1893-1939) Werk "Hoppla, wir leben!" (1927)² ein "Barrikaden-, Börsen- und Irrenhaus-Zeitdrama" nannte³. Derselbe Mehring, von dem Titel und Mittelchanson stammen⁴ und dem das Stück zusammen mit Piscator gewidmet ist. Hier kommt es auf die Bezeichnung als Zeitdrama an. Denn auch G. Rühle⁵ oder A. Lixl⁶ rechnen das Drama dieser Gattung zu.

Der Terminus "Zeitstück" oder "Zeitdramatik" wird von Theaterwissenschaft und Germanistik vorwiegend verwendet für eine größere Anzahl von deutschen Theaterstücken der späteren zwanziger Jahre (auf den Umstand historischer Vorläufer und Nachfolger der Gattung sowie auch anderssprachiger Vertreter sei an dieser Stelle wenigstens hingewiesen).⁷ Seine Definitionen⁸ stimmen im großen ganzen überein in der Attestierung von *gesellschaftlich-praktischem Wirkungsinteresse* bei teilweise programmatischem Verzicht auf jedweden Kunstanspruch: Reale Mißstände werden kritisch präsentiert, analysiert und dem Publikum appellativ zur Beseitigung anempfohlen. Der Wert dieser Dramatik ist insofern ein rein praktischer, bemißt sich letztlich nur nach ihrer korrektiven Effizienz. Als Bezeichnung dieser Besonderheit findet sich ebenfalls die Rede von Gebrauchs- oder Tendenzkunst⁹ und von politischer Dichtung.¹⁰ Damit wird nun die Annahme von Existenz und prinzipieller Unterschiedenheit von 'echter' Kunst explizit.

Diese – gegenwärtig wieder oder noch unternommene – Trennung von *Kunst* und *Tendenz* wurde in den endsechziger Jahren von einer "historisch-materialistischen" Literaturwissenschaft als "bürgerlich-idealistisch" gebrandmarkt¹¹, war also zumindest umstritten. Dies soll hier, unbesehen der eigentlichen Argumentation,

Piscator, Knellesen, Rühle III, Kane, 148ff., Dove I, 302ff., Willard, 129ff. u. 182ff.

² Anstelle von "Hoppla, wir leben!" wird im folgenden "Hoppla" geschrieben.

³ Zitiert bei Dove II, 191.

⁴ Siehe "Hoppla", 112-115, und GW III, 8.

⁵ Rühle III, 82, 108.

⁶ Lixl, 153ff.

⁷ Siehe Rühle III, 82.

⁸ Siehe Rühle II, 36-40, Rühle III, 83, 89, 90, 100, 102, Schweikler, von Wilpert, Haupt, 6, Hermand II, 246, 248, 250, 253, Wege.

⁹ Wege, 1067.

¹⁰ Schweikler.

¹¹ Stein, 7ff., aber auch Geifrig, 218f.

immerhin als Indiz für eine *Problematik* um die Begriffsbestimmung gewürdigt werden: Der Umstand, daß im folgenden in dieser Trennung gedacht wird, ist also unter einen gewissen Vorbehalt zu stellen.

Wenn diese terminologische Opposition hier nun übernommen wird, so ergibt sich die Rechtfertigung aber eigentlich aus kulturhistorischen Gründen. Denn sowohl Toller als auch die Weimarer Zeit überhaupt haben diese sie verwendet.¹² Als einen Beleg auch von fachwissenschaftlicher Seite sei besonders auf die "idealtypische Begriffsbestimmung" von "politischer" und "absoluter Dichtung" hingewiesen, die Benno von Wiese 1931 aufstellt. Ihrer begrifflichen Klarheit wegen mag sie für das folgende eine Art Folie abgeben.¹³

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in die kritische Darstellung von Tollers Kunsttheorie samt ihren metaphysischen Implikationen (= Teil I), die vergleichende Darstellung der zwei Fassungen von "Hoppla" (= Teil II) und ihre Kritik mit der Theorie und an der Theorie (= Teil III).

¹² Als Beleg für letzteres vgl. die erhellenden Ausführungen von Petersen, 147-170, aber auch Kerr, 373, und Ihering, 261ff.

¹³ Von Wiese, 95-102, 108.

Teil I: Die Kunsttheorie Ernst Tollers

A) Einführung

Stellungnahmen Tollers von poetologischer Relevanz finden sich in ebenso großer Vielzahl wie Kürze über sein Briefe, kritischen Schriften und Reden verstreut.¹⁴ Bemerkenswert ist hierbei die zeitliche Kontinuität: von 1919 beinahe gleichmäßig bis 1936. Doch ist hiermit keine Garantie für eine auch *inhaltliche* Konstanz gegeben. In der Tat sind Tollers Äußerungen in die Zeit seines Gefängnisaufenthaltes (bis 1924)¹⁵ und die daran anschließende Zeit in Freiheit einzuteilen. Dem entspricht in Tollers dramatischem Schaffen konsequent die Abkehr vom Expressionismus unter dem Einfluß der Neuen Sachlichkeit.¹⁶ Auf der anderen Seite hat Toller seine expressionistische Attitüde nicht widerrufen, sondern revidiert: und zwar im Sinne einer behaupteten *Synthese* von Expressionistischem und Neu-Sachlichem.¹⁷ Infolgedessen ist die frühere Anschauung in die spätere – und für "Hoppla" relevante – zu integrieren.¹⁸

¹⁴ Eine Auflistung der einschlägigen Schriften umfaßt nach den verfügbaren Toller-Ausgaben:

- Briefe aus dem Gefängnis (1919-1924) (= GW V)
- Bemerkungen zu meinem Drama "Die Wandlung" (1919) (= GW II, 360)
- Brief an einen schöpferischen Mittler (= Vorwort zur zweiten Fassung von "Masse Mensch" (1922) (= GW II, 352)
- Reportage und Dichtung (1926) (= Bütow, 47)
- Dichtung und Christentum (1926) (= GW I, 116)
- Rede auf der Volksbühnentagung in Magdeburg (1927) (= Bütow, 36-42)
- Soll das Drama eine Tendenz haben? Eine Rundfrage (1928) (= GW I, 116f.)
- (Über) "Im Westen nichts Neues" (1929) (= GW I, 119f.)
- Henri Barbusse (1929) (= GW I, 121-125)
- Bemerkungen zum deutschen Nachkriegsdrama (1929) (= GW I, 126-130)
- Arbeiten (1929) (= GW I, 135-149)
- Vom Werk des Dramatikers (1934) (= GW I, 178-182)
- Über die Macht des Wortes (1935) (= GW I, 149f.)
- (Über) "Ferdinand und Isabella" (1936) (= GW I, 150-153)

¹⁵ Eine separate Darstellung von Tollers Kunsttheorie für diese Zeit findet sich bei Dove I, 47ff.

¹⁶ So Toller selbst in GW I, 138, und: Lixl, 12f., Rothstein, 167, Grimm, Willard, 190, Rühle III, 40.

¹⁷ So Toller selbst in GW I, 127f. und 137ff., ebenso Grimm, 66. ,

¹⁸ So auch Dove I, 292.

Im folgenden werden ihrer Ergiebigkeit wegen hauptsächlich der Artikel "Bemerkungen zum deutschen Nachkriegsdrama", von 1929, sowie der Abschnitt "Arbeiten" aus Tollers Buch "Quer durch", von 1930, herangezogen.¹⁹

B) Darstellung

Tollers Bestimmung des Dramas ist wesentlich *apologetisch* motiviert: Er rechtfertigt sein dramatisches Schaffen (wie auch das seiner Zeit) gegen den von "bürgerlicher" Seite erfolgenden Vorwurf der politischen Tendenzialität.²⁰ Allein dies macht deutlich, daß hier für Toller ein Problem besteht. Und in der Tat: Toller beansprucht gerade das Prädikat für seine dramatische Arbeit, das jener Kritik das direkte Gegenteil zur *Tendenz* ist, nämlich: *Kunst* zu sein.

Sein argumentatives Problem besteht nun erstens darin, daß seine Kunst *zugleich* tendenziell sein soll, also gewissermaßen die Synthese des Gegensatzpaars. Und zweitens, daß trotz der Syntheseform die Entgegengesetzten (Kunst und Tendenz) nicht ersetzend aufgehoben werden, sondern neben ihr, als somit drittem Typ, weiterbestehen. Denn Toller kennt und anerkennt sehr wohl das, was als *echte Kunst* und *Tendenz* (er spricht von "Klassik" bzw. "Propaganda") angesehen wird. Damit bestätigt er also prinzipiell die "idealistisch-bürgerliche", dualistische Sichtweise.

Daß Toller aber in diesem ideologischen Anschluß sich nicht bloß überkommener Phraseologie bedient, bekundet die philosophische Anstrengung, die er argumentativ unternimmt. Sie stellt nicht weniger als eine metaphysische Konzeption dar, deren Struktur sich wie folgt konstruieren läßt.

1) Tollers metaphysische Konzeption²¹

Toller geht davon aus, daß es ein den Dingen in ihrer unmittelbaren Realität zugrundeliegendes "Wesen" gibt.²² Synonym spricht er auch von "Tiefe"²³ und vor allem von dem "Ewigen" = "Zeitlosen"²⁴ sowie metaphorisch von der "Stille des All"²⁵

¹⁹ a) Daß diese beiden Schriften zusammen mit der Magdeburg-Rede

Tollers "three major statements" sind, sagt (auch) Dove, 297. b) Die folgenden Seitenangaben beziehen sich – wenn nicht anders angezeigt – auf GW I.

²⁰ Für diesen (antizipierenden) Absatz insgesamt: 127ff. und 136ff.

²¹ Vgl. zum *Religiösen* bei Toller: Willibrand, 100ff., Sockel, 25, Rothe, 83 u. 87 (bezogen auf GW V, 181, 177).

²² 127.

²³ 129 u. 142.

²⁴ 136, 354 (in GW II).

²⁵ 136.

bzw. dem "Kosmischen".²⁶ Diese (so der eigentlich häufigste Ausdruck) "Idee"²⁷ ist die der "Unio Mystica", also der letztlichen *Einigkeit* von allem.²⁸ Sie führt zugleich das Phänomen der "Schönheit" mit sich.²⁹ Im Bereich des Menschlichen bedeutet diese Einigkeit eine universale "Gemeinschaft" aller unter dem Schlagwort der "Menschlichkeit" und allgemeinen "Freiheit".³⁰ Die wahre zwischenmenschliche Lebensform ist für Toller insofern der "Sozialismus", mit dem eine pazifistische Grundhaltung einhergeht.³¹ Dies also ist die wirkliche Wahrheit der Welt, hinsichtlich deren zu sagen ist, daß eigentlich alles *gut* steht.

Doch nimmt Toller gegenüber dieser "Tiefe" als 'Oberfläche' die Realität an, und die kann offensichtlich von jenem idealen Zustand beträchtlich abweichen.³² Andernfalls bliebe es nämlich unverständlich, wieso – im Menschlichen – die "Gemeinschaft" in gegenseitiger "Verantwortung" und "Gerechtigkeit" *eingefordert*³³, und sogar für den "Sozialismus" revolutionär gekämpft werden muß, wie Toller es vorsieht.³⁴ Und er sagt auch explizit, daß es "Probleme" oder menschliche "Not" geben kann und

²⁶ Ebd., 139.

²⁷ 126, 136. Siehe zum Begriff "Idee" Bütow, 316ff.

²⁸ 136. So auch Sokel, 38.- Es ist klar, daß die der Wendung "Unio Mystica" *hier* gegebene Bedeutung im Sinne einer All-Einheit der Welt überhaupt derjenigen bei Angelus Silesius (der Toller – siehe die Wiedergabe des gesamten Satzes im Kapitel zu Tollers Kunsttheorie – hierfür Pate steht), wo in echt mystischer Manier die Vereinigung des Menschen mit Gott gemeint ist, nicht unmittelbar entspricht. Doch kann es hier bei der Erläuterung von geistesgeschichtlich belasteten Begriffen, die Toller verwendet, nicht um deren 'eigentlichen' Sinn, sondern nur um den ihnen von Toller beigelegten gehen (dasselbe gilt unten für den Begriff "Klassik"). Toller aber versteht "Unio Mystica", wie er selbst gegen Angelus Silesius präzisiert, wiewohl religiös, so doch nicht *theologisch*; und so begegnet das Wort 'Gott' offenbar auch an keiner Stelle seines theoretischen Werkes. Tollers Präzisierung der "Unio Mystica" auf "Stille des All" legt vielmehr – im Umkreis gerade der stärker der philosophischen als theologischen Tradition zuzurechnenden Begriffe (wie "Idee", "kosmische Kräfte") - die hier aufgestellte Bedeutung nahe.

²⁹ 137, 148. Siehe auch Rothe, 86, 96, und die Magdeburgrede, 36, 38.

³⁰ 148. Siehe auch Willibrand, 118, Geifrig, 119.

³¹ 137.

³² So auch Willibrand, 115, wenn er die Aufgabe des Künstlers nach Toller darin sieht: "correct his age when it betrays his spirit".

³³ 127, GW II, 361. So auch Hermand I, 148.

³⁴ 137, 140, 148.

zumindest in der Gegenwart (der zwanziger Jahre) gibt.³⁵ (Es lassen sich aus den ohnehin spärlichen Hinweisen wohl keine Angaben zum Verhältnis vom Ideal der Einigkeit gegenüber der Realität in *geschichtsphilosophischer* Hinsicht gewinnen.) Gemessen an der Wahrheit aber, müssen alle Probleme *lösbar* sein. Die menschliche Haltung gegenüber der Not ist also die eines *Optimismus*.³⁶ Allerdings behauptet Toller einen "Restbestand" *unlösbarer* Probleme, welcher die unauflösbare "Tragik" des menschlichen Lebens ausmacht.³⁷ Trotzdem bleibt die universale Güte der Welt im letzten unbeschränkt und herrschend – bzw. spricht Toller umgekehrt an einer Stelle sogar von der Notwendigkeit und Sinnhaftigkeit dieser Tragik³⁸. Festzuhalten ist in dieser Philosophie noch die (paradoxe?) Konsequenz, daß, wenn die Realität schlecht steht, sich nicht nur sagen läßt: 'Es wird wieder gut werden.' (= Optimismus), sondern im Grunde auch: 'Es ist eigentlich jetzt schon gut.'. Denn die "Idee" ist ja ewig (da)^{39, 40}.

³⁵ 129, 139f.

³⁶ Siehe Bütow, 319f.

³⁷ 129, 139f. Siehe auch: Rothe, 85, Hermand I, 148, und die Magdeburgrede, 36.

³⁸ 150. - Unrichtig ist demgegenüber Bütows Deutung (321), wonach in Tollers Theorie ein widersprüchlicher Dualismus von "Optimismus" und "Pessimismus" (= das Tragische) herrscht.

³⁹ Auf den folgenden Teil (2,1.) vorgreifend, ist darauf hinzuweisen, daß Toller nur aus diesem Grund für möglich halten kann, was - ihm zufolge - sich rein dieser Idee widmet: die "klassische" Kunst.

⁴⁰ Es liegt auf der Hand, wie stark (letztlich wohl ganz) Tollers Philosophie in der Tradition der *idealistischen* steht (so auch Sokel, 25, und Geifrig, 118). Dies verrät sich entscheidend in deren höchstem Punkt, der "Unio Mystica", die - modifiziert! - über den Spinozismus ihren Niederschlag fand im monistischen Denken eines Hölderlin oder Hegel. Und daß Toller Hölderlins "Hyperion" studiert hat, sagt er selbst (GW V, 92, siehe auch, 33 und 89). Ebenfalls lediglich als Hinweis in diese Richtung, zu deren angemessener Erörterung Tollers (politische) Weltanschauung insgesamt mit einzubringen wäre, sei die Äußerung Hermann Kestens verstanden: "[...] war er [= Toller, C.S.] der legitime Erbe der rationalen deutschen Dramatikerschule, der Lessing und Schiller, mit ihren großen fühlenden Herzen, mit ihrem spinozistischen und kantianischen Moralpathos. [...]" (GW II, Umschlagrückseite)(wobei Kesten also den Einflußbereich auf Toller vor allem bis zum Rationalismus der deutschen Aufklärung hin ausdehnt). Ebenfalls ist allerdings hinsichtlich der skizzierten metaphysischen Konzeption Tollers zu denken an Gedankengut des Expressionismus – worauf hier aber gleichfalls nicht eingegangen werden kann (vgl. Anmerkung 65).

2) Tollers Kunsttheorie

Toller unterscheidet drei Formen dichterischer Betätigung⁴¹:

1. die "klassische" Kunst = "Klassik",
2. die "Propaganda",
3. die "politische Dichtung".

Zu 1.: Von der *klassischen Kunst* spricht Toller an einer Stelle in "Arbeiten". Es heißt dort: "Klassik ist Ausdruck in sich kreisender, überlegener Ruhe"⁴² – eine "Ruhe", die zweifellos nur der "Idee" in ihrer Reinheit zukommt. Daß hiermit in der Tat die "absolute Dichtung" gemeint ist, belegt die bis heute bemühte Metapher vom "Elfenbeintürmchen" zur Kennzeichnung.⁴³ Allein weil Toller sich gegen diese Dichtung als unvertretbar absetzt, muß er sie für möglich halten. Ihre weiteren Merkmale werden zu 3. gegeben.

Zu 2.: *Propaganda* "dient ausschließlich Tageszwecken", wozu sie "dichterische Mittel benutzt"⁴⁴, ohne deshalb Dichtung zu sein (vgl. das "Weniger"). Doch ist sie auch "mehr", "weil sie die Möglichkeit birgt, im stärksten, im besten hypothetischen Fall den Hörer zu unmittelbarer Aktion zu treiben."⁴⁵ Dabei fährt sie sowohl "am Finale mit jenen albernen Haussprüchlein" auf – wie "Üb immer Treu und Redlichkeit" oder "Hinein mit der frischen Luft des Klassenkampfes in die frische Luft der Natur".⁴⁶ Wie sie auch zu einem "Banal-Optimismus"⁴⁷ neigt, der im Unterschied zum ideellen Optimismus die unauflösbare Tragik unterschlägt.⁴⁸

Zu 3.: Unter *politischer Dichtung* will Toller *Kunst* verstanden wissen, die *zugleich* im Hinblick auf die Realität "kämpferisch" angelegt ist, kämpferisch für die Realisierung der "Idee".⁴⁹ Sie tritt folglich in Zeiten auf, die es nötig haben, "vom Schreibtisch her

⁴¹ Vgl. auch: Schürer I, 43, und Dove I, 290ff.

⁴² 147f.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ 129, 142.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ 145.

⁴⁷ 140.

⁴⁸ 139. Siehe auch Rothe, 86 (= GW V, 192, 116f.), und Klein, 170, Anm. 8.

⁴⁹ 136, 141, 148. Siehe auch: Magdeburgrede, 40, Hermand I, 148, Rothe, 84 (= GW V, 191), Willibrand, 116.

Einfluß auf die Politik" zu gewinnen.⁵⁰ Und solche Zeiten scheint Toller für nicht so selten zu halten, wenn er in diesem Sinn sagt: "Nie war große Kunst zeitlos."⁵¹ Als *Kunst* kennzeichnen sie aber zugleich "'zeitlose' Elemente", welche sind "Ausdruck der kosmischen Beziehungen".⁵² Dieses Zugleich drückt folgender Kernsatz der Tollerschen Poetologie aus:

"Auch revolutionäre dramatische und epische Kunst wird neben Zeitaktivität Besinnung auf jenes Letzte in uns wecken, das Angelus Silesius 'Unio Mystica' nannte, und das ich nennen möchte: Stille des All."⁵³

Der Dichter hat danach "'aktuelle[n]' Probleme[n]" "'ewige' Deutung zu geben" zu versuchen, und ist damit "Sprachrohr der aus der Zeit wirkenden Idee, der in der Zeit kämpfenden Gemeinschaft".⁵⁴

Weil die Probleme *seiner* Zeit in den Augen Tollers nun im "bürgerlichen Herrschaftsverhältnis[ses]" wurzeln, muß die wahre Kunst "revolutionär" sein⁵⁵, oder: "In Perioden schärfster sozialer Kämpfe wird das Theater diese Kämpfe widerspiegeln."⁵⁶ Sympathie und Zukunft gehören dabei dem "Proletarier", in dem Toller im Gegensatz zum 19. Jahrhundert einen "bewußten Kämpfer, Verfechter einer Idee" sieht.⁵⁷ Insofern ist die politische Dichtung also parteiisch, hat sie eine "Tendenz".⁵⁸

Auf der anderen Seite untersagt Toller für die literarische Personenbewertung aber ausdrücklich "die Tendenz der Schwarz-Weiß-Zeichnung, die den Menschen der

⁵⁰ 148.

⁵¹ 136.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ 136f.

⁵⁶ 141.

⁵⁷ Ebd., 127.

⁵⁸ Unter "Tendenz" versteht Toller (z.B. 128): "Ein gewisses Gesamt von Gefühlen, geistigen Verhaltensweisen, Reaktionen auf Lebenserscheinungen, Erkenntnissen", d.h. "Weltauffassung", "Philosophie", "Machtinteressen" (ebd.). Wichtig ist freilich in diesem Zusammenhang (und insofern eine zusätzliche Komponente dieses neutralen Tendenzbegriffs) für Toller, daß es sich um die *richtige* Tendenz handelt in seiner politischen Dichtung, nämlich die proletarisch-revolutionäre.

einen Seite als Teufel zeichnet, den der anderen als Engel".⁵⁹ Er verwahrt sich sogar gegen jede "Vergottung" des Proletariats.⁶⁰ Zur Begründung wird "die Idee" stark gemacht, die "entscheidender als das Ineinander [besser wäre: Gegeneinander, C.S.] guter und schlechter Eigenschaften" sei.⁶¹ Denn der "Idee" nach sind alle Menschen gleich.

Die von Toller vertretene Dramatik soll also die Synthese von absoluter und politischer Dichtung bzw. Klassik und Propaganda sein. Zu hinterfragen ist allerdings, ob ihr diese 'Quadratur des Kreises', nämlich die Vereinigung zweier direkt entgegengesetzter Tendenzen gelingt, oder es nicht vielmehr in der kreierte Form beim offenen Widerspruch bleibt.⁶²

3) Ihre Problematik

Der Widerspruch ist der von Ewigkeit und Zeitlichkeit, oder in anderer Formulierung der von. Allgemeinheit bzw. Abstraktion und Einzelheit bzw. Konkretion. Dem Aspekt der *Unbestimmtheit* steht nämlich die *Bestimmtheit* gegenüber.⁶³ Davon hat Toller ein deutliches Bewußtsein, wenn er sagt:

"Die große 'reine Form' ist in der Theorie immer das 'Ewige'. Aber wie der Ton eine bestimmte Höhe oder Tiefe erreichen muß, damit das menschliche Ohr ihn vernehme, muß auch das Werk in bestimmter Höhen- oder Tiefenlage klingen, damit die Zeit es vernehme."⁶⁴

Doch bleibt auch hier das Zusammen beider dunkel. Und so war auch oben recht eigentlich bloß von einem "neben" von "Zeitbezug" und "Besinnung auf das Letzte" im Kunstwerk die Rede.

Damit könnte sich schon die Offenheit des Widerspruchs erweisen, denn das bloße Nebeneinander von These und Antithese bedeutet ja nicht beider Vereinigung zur Synthese. Das Hauptproblem besteht darin, wie der *Anspruch, konkret* politisch

⁵⁹ 128, 142. Siehe auch Hermand I, 146, und Rothe, 86f. 60) 142.

⁶⁰ 142.

⁶¹ 128.

⁶² Vgl. zu einer "Zweideutigkeit" innerhalb der politischen Dichtung sowie zu seiner weiteren Verhältnisbestimmung von ihr und der absoluten: von Wiese, 100f. bzw. 102ff.

⁶³ Die abstrakte, "ewige" Komponente sei noch belegt durch: Magdeburgrede, 36 u. 38, GW I, 149.

⁶⁴ 136f.

wirksam – wenn auch nicht tagespolitisch – zu sein, zu vereinbaren ist mit der künstlerischen Form, die auf die Darstellung des *Abstrakten* geht. Selbst ausgesprochen hat Toller diesen Zwiespalt schon in dem Widerspruch, daß klassenkämpferisch argumentiert werden solle, ohne schwarz-weiß zu malen. Der Proletarier soll zwar als Held Wahrheit und Recht ganz auf seiner Seite haben – aber wiederum nicht als unfehlbar verehrt werden können.

Neben der Frage, ob bzw. wie sich Tollers Kunsttheorie auf die zwei Fassungen auswirkt, ist deshalb bei der Untersuchung von "Hoppla" darauf zu achten, ob nicht die Praxis das Problem der Theorie zu lösen vermag.⁶⁵

⁶⁵ Abschließend zu Teil I sei bemerkt, daß in der Skizzierung von Tollers Kunsttheorie auf die Einarbeitung der in vielen der Texte (siehe Anmerkung 14) zu findenden Ausführungen zu Expressionismus und Neuer Sachlichkeit verzichtet werden mußte. Doch wurde schon darauf hingewiesen, daß Toller hierbei eine Synthese von beiden vorschwebt - vorschwebt, denn es wäre auch für sie (interessant) zu sehen, ob bzw. wie sie gelingt.

Teil II: Vergleich der Fassungen von "Hoppla, wir leben!"

Bekanntlich ist die 1927 im Gustav Kiepenheuer Verlag gedruckte und bis heute als maßgeblich übernommene⁶⁶ fünftaktige Form des Dramas die zweite Fassung. Die erste, vieraktige Fassung, die Toller im Juni 1927 eigentlich für vollendet hielt, fand keine Zustimmung bei Piscator, der mit dem Stück am 1. September desselben Jahres sein eigenes Haus am Nollendorfplatz eröffnen wollte. Toller arbeitete daraufhin unter seinem Einfluß um.⁶⁷ Das ursprüngliche Werk ist bis heute nicht veröffentlicht und existiert offenbar nur mehr in dem einen im Besitz des Tollerforschers J.M. Spalek befindlichen Exemplar.⁶⁸ Ein Vergleich beider Fassungen ist aber dennoch möglich anhand der Dissertation von P. Willard. Sie führt neben einer Manuskriptreproduktion des vierten Aktes, Szene 1-3 (Szene 4 in GWIII, 318-325), für das restliche Drama (Vorspiel, filmisches Zwischenspiel, Akte I-III) die Lesarten detailliert auf.⁶⁹ Darüber hinaus liefert sie auch eine Interpretation der Bedeutungsverschiebung zwischen den Fassungen, auf die hier zurückgegriffen werden soll, nachdem zuerst die veröffentlichte Fassung II in ihren inhaltlichen Grundzügen skizziert worden ist.

Fassung II

Es finden sich insgesamt zwei Themenkomplexe: erstens die panoramatische Darstellung der deutschen Gesellschaft und Politik im Jahre 1927 (siehe Zeitangabe), kritisch gesehen nach den Idealen des acht Jahre psychiatrisch internierten 1918/19er Revolutionärs Karl Thomas.⁷⁰ Zweitens die Diskussion um das richtige (linke) Widerstandsverhalten.⁷¹

A) Kritisches Gesellschaftspanorama

Toller versteht es, eine erstaunliche Vielzahl an gesellschaftlich-politischen

⁶⁶ Nämlich nach Rühle I in den von J.M. Spalek und W. Frühwald herausgegebenen gesammelten Werken (1978), entsprechend auch die Reclam-Ausgabe (1980).

⁶⁷ Dove II, 194ff.

⁶⁸ Siehe GW III, 317f.

⁶⁹ Willard: die Manuskriptkopie ganz am Schluß, die Abweichungen im Anhang, xi-xvi; siehe auch den Plotvergleich, 136ff.

⁷⁰ So auch Hermand I, 140, und Lixl, 156f. u. 167f.

⁷¹ So auch Dove I, 315ff., der auch den ersten Themenbereich aufführt (306ff.).

Phänomenen szenisch zu thematisieren. Diese kritisch dargestellten Weimarer Realitätsmomente betreffen einmal im weitesten Sinne aus der Wilhelminischen Vorkriegszeit überkommene bzw. wieder aufkeimende Vorstellungen und Verhaltensweisen, die in analytischer Pointierung unter den Titel 'Traditionelles' zu stellen sind (s.u. 1). Auf der anderen Seite geißelt Toller auch moderne Erscheinungen, d. h. solche der Nachkriegszeit, der sogenannten Stabilisierungsphase der Weimarer Republik ("Goldene Zwanziger") (s.u. 2). Die wichtigsten Punkte sind in schematisch-exemplarischer Darstellung:⁷²

1) 'Traditionelles'

a) Nationalismus:

- III, 1 (75ff.): die Motivation der Attentäter Kilmans ("das Vaterland verrät", "die vaterländische Sache", "die nationale Sache")
- III, 2 (88): die Presseerklärung des Baron Friedrich ("In diesen schweren Zeiten unseres Vaterlandes", "das Prestige unseres Staates")

b) Militarismus (Wiederaufrüstung):

- I, 2 (28): *EVA BERG*: "Ich bin Kriegsgegnerin. Hätte ich Macht, die Werke stünden still. Was machen sie? Giftgas!"
- I, 2 (36): *KILMAN*: "[...] garantiere, daß ebensoviel Giftgasfabriken und Flugzeuggeschwader im Geheimeretat vorgemerkt sind."
- III, 2 (88): *BARON FRIEDRICH*: "[...] Wir wünschen den Frieden. Aber einmal reißt auch unsere Geduld, [...], wenn das Prestige unseres Staates angegriffen wird."

c) Autokratismus (Monarchismus)/Antidemokratismus:

- I, 2 (30): *KRIEGSMINISTER*: "[...] Diese liberalen Utopien von Demokratie und Volksfreiheit brocken uns das ein. Autorität brauchen wir. Destillierte Erfahrung von Jahrtausenden. [...]"

d) Bürokratismus:

- II, 2 (64): *KARL THOMAS*: "[...] Die Luft modert vor Ordnung. Mir hat irgendein Wisch gefehlt, ich mußte nochmal meine Papiere einreichen an die zuständigen Instanzen. Es schimmelt nach Bürokratie."

e) Kapitalismus:

- II, 2 (28): der Dialog vom Bankier und seinem Sohn im Vorzimmer
- III, 2 (79): *MUTTER MELLER*: "[...] Was die alles verlangen. Nächstens wird

⁷² Vgl. das folgende vor allem mit Schürer II, 124ff.

man sich im Kontrakt verpflichten müssen, zehn Stunden zu lachen beim Schuffen. [...]"

- III, 2 (83): *TELEGRAPHIST*: "[...] Abgekauft haben sie mein Patent für eine Handvoll Papierfetzen und dann, was haben sie getan? Vernichtet! Die Herren Ölmagnaten [...]"

f) Klassenjustiz/politische Justiz

- II, 2 (71): *DRITTERARBEITER*: "Vor wem? Vorm Gevatter Richter? Mensch, du bist naiv."
- III, 1 (76): *GRAF LANDE*: "[...] Im übrigen brauchen Sie nicht daran zu zweifeln, daß die Richter Vernunft haben und für Ihre Motive volles Verständnis zeigen werden."

g) Antisemitismus:

- II, 2 (73): *ALBERT KROLL*: "[...] 'Genossen, hütet euch vor den Juden!' ... 'Landfremde Elemente.' ... 'Duldet nicht, daß die Weisen von Zion ...' Eine Überzeugung haben Sie auch?"
- IV, 3 (101): *RAND*: "Wenn ich mir eine Meinung erlauben dürfte, die Juden stecken dahinter."

h) Sexualmoral:

- IV, 3 (105): *UNTERSUCHUNGSRICHTER*: "Standen Sie zu ihm in strafbaren Beziehungen?" etc.

i) Wahlbetrug:

- siehe II, 2: 63f. (Wahllisten), 65f. (Lastautobeschlagnahmung), 71 (Niederschlagen Mutter Meilers)

j) Sozialistenmorde:

- siehe der Anschlag des Studenten (und Graf Landes) auf Kilman: III, 1 und 2

k) Untertanengesinnung:

- die Figur des Pickel: siehe I, 1 (31f., 43f.)

l) politisches Psychatriewesen:

- die Figur des Professor Lüdin: siehe I, 1, und IV, 4

2) 'Modernes'

a) Neue Sachlichkeit:

- I, 2 (42): *WILHELM KILMAN*: "[...] Sieh dir den inneren Betrieb an hier. Wie das klappt. Wie das am Schnürchen läuft. Jeder versteht sein Fach."
- II, 1 (51): *EVA BERG*: "Ein Blick, den ich mit fremdem Menschen tausche auf verwehter Straße, kann tiefer mich an ihn binden als irgendeine Liebesnacht."

[...]"

b)'Intellektualismus':

- III, 2 (84-86): der "Diskussionsabend der Gruppe der geistigen Kopfarbeiter" als Totalsatire

c) Expressionismus:

- in der Haltung Karl Thomas', vor allem in II, I deutlich; zur Kritik siehe unter B)

d) Luxus, Dekadenz, Sittenlosigkeit:

- II, I (53): die modernen Vergnügungen im Mund von Fritz und Grete ("Kino", "Boxkampf", "Charleston", "Black Bottom")
- III, 2 (89): *LOTTE KILMAN*: "[...] Die kleine Blonde wäre mir lieber oder Koks."
- III, 2 (89): die Speisenbestellung ("zwei Dutzend Austern")

e) Technik:

- die Sicht der Technik ist wohl ambivalent: einerseits offenbar kritisch ("Filmisches Zwischenspiel", 27, und siehe Neue Sachlichkeit), andererseits geradezu euphorisch (der Ausruf Karl Thomas' auf die technischen Eröffnungen durch den Telegraphisten in III,2: "Wie wundervoll ist das alles!", 83)

B) Widerstandsdiskussion

Hierbei ist zu unterscheiden die Vorstellung der *Positionen* bis Akt III (s.u. 1) von der Einstellung zu ihnen, so wie sie vom *Schluß* her als Votum des Dramenganzes nahegelegt wird (s.u. 2).

1) Positionen

a) Wilhelm Kilman

Reichsinnenminister Wilhelm Kilman erfährt die bei weitem ausführlichste Schilderung. Seine Position ist die des sozialdemokratischen Staatsdemokraten, der die Zusammenarbeit mit den Rechtskräften nicht scheut. Er bekennt sich gegen Thomas sehr wohl als Sozialist ("Im Ziel sind wir uns ja einig", 43) und will am "Zukunftsstaat" (41) festhalten. Zugleich behauptet er es als die notwendige "Taktik" (42), "heute regieren" (ebd.), d. h. das politische System bestätigen zu müssen. Diesen Dienst am "Volk" (40) (Stichwort: "Verantwortung", ebd.) versteht er grundsätzlich elitär ("Die Masse ist unfähig und wird unfähig bleiben vorerst", "Fachwissen", "Erziehung", 42) und autoritär ("Staat", "Ordnung", 28f., "Autorität", 41).

Diese Worte bestätigen sich durch seine Taten: die Durchsetzung von Überstunden gegen die Arbeiterschaft (29), die Bewilligung von Staatskrediten an die Industrie (34)

und die diversen Manipulationen der Präsidentenwahl zuungunsten der Linken (s.o.). Auf der anderen Seite scheut er nicht die antirechte Auflösung des Frontkämpferbundes (75). III, 2 wiederum zeigt Kilman korrumpierbar – wenn auch in beinahe sympathisch verlegenen Maßen (80f.).⁷³

b) Albert Kroll

Der Proletarier (18) Albert Kroll kämpft als Revolutionär ("Wir kämpfen", 64) für die "Arbeiterpartei". Hierin leistet er (siehe die Wahlszene) mühselige legale Kleinarbeit, was er – gegen Thomas – für allein vernünftig hält, wenn er betont: "Man lernt" (64) und "Man muß sehen lernen und sich dennoch nicht unterbekommen lassen." (65) Es sei dies das "Sprungbrett zu Taten" (70).⁷⁴

c) Eva Berg

Die Sekretärin (28) Eva Berg ist Vorstandsmitglied einer Gewerkschaft ("Angestelltenverband", ebd.) und setzt sich als solches – und offenbar auch als Mitglied der/einer "Partei" (53) – "aufreibend für die Rechte der Arbeiter und gegen Militärproduktion ein (siehe I, 2, und II, 1). Doch obgleich sie sich als "Revolutionär" bezeichnet (51), ist ihr die Revolution nur mehr eine "Episode" (ebd.) und die von Thomas verwendeten utopischen Begriffe solche, "die nicht mehr stimmen" (52). Ihre Einstellung zum Leben ist sachlich-nüchtern, der Zentralbegriff lautet "Arbeit" (52, 53, 58, (zu ihrer 'Gefühlsrationalität' s.o. unter Neue Sachlichkeit).⁷⁵

d) Karl Thomas

Der Bürgersohn (63) Thomas versteht sich, entlassen aus der Psychiatrie, bei seinem 'Rundgang durch die Welt' uneingeschränkt als den revolutionären Verfechter von "Gerechtigkeit" (18), "Volk" (40), "Masse" (111) und "dem Mensch" (56). Dies alles bezeichnet er als "letzte Gründe" (18) und insgesamt die "Idee" (40). Er wendet sich hierbei gegen 'Gold, Land und Kohlen' als "lauter tote Dinge" (56), gegen den Krieg (55f.) und die Bürokratie (64).

Das Naiv-Ungeduldige sowie Rigoros-Extremistische seiner Position bekundet sich darin, daß Thomas meint, seinen "Glauben" (65) in dem Mord an Kilman als "Tat" (70), "Beispiel" (66), ja Opfer (ebd.) unter Beweis stellen zu müssen: zugunsten einer

⁷³ So übereinstimmend die Sekundärliteratur.

⁷⁴ So übereinstimmend die Sekundärliteratur.

⁷⁵ So übereinstimmend die Sekundärliteratur.

allgemeinen Erweckung (92). Mit J. Rühle⁷⁶ läßt er sich als "Gefühlsrevolutionär" beschreiben.⁷⁷

2) Der Schluß

Den Schluß bildet der Suizid, in den Thomas gezogen sein soll durch die Verzweiflung am "Irrsinn der Welt" (115). Als diesen sieht er seine Erfahrungen in der Gesellschaft und besonders die Ermordung Kilmans durch den politischen Gegner an (siehe seine Ausführungen gegen Professor Lüdin in IV, 4). Sein Schock über die Wiederbegegnung mit den alten Gefährten im Gefängnis (115) bedeutet angesichts dessen nur den unmittelbaren Auslöser.

Die Bedeutung von Thomas' Abgang für die Gesamtaussage von "Hoppla II" scheint eine pessimistische, ja nihilistische zu sein: Die Welt ist irrsinnig, man kann sich nur töten.⁷⁸ Dafür spricht die das Stück offenbar tragende Sympathie lenkung zugunsten Thomas' sowie die allerletzte Szene, in der dieser Deutung nicht nur nicht widersprochen wird, sondern durch den atemanhaltenden Ausklang eine Unterstreich ung stattfindet.

Da die Lage aber so eindeutig nicht ist, sondern problematischer erscheint, soll die letztgültige Entscheidung über die Bewertung der Widerstandspositionen in "Hoppla II" in Teil III versucht werden.

Fassung I

Genau wie in der zweiten Version bilden auch hier die beiden Themenkomplexe den Inhalt:

A) Kritisches Gesellschaftspanorama

Das Vorliegen derselben Gesellschaftsaspekte in kritischer Weise kann ohne eine detaillierte Vergleichung für "Hoppla I" grundsätzlich bejaht werden. Denn gerade für den Fall der wichtigen ersten beiden Akte, aber auch der zweiten Szene des dritten, besteht eine generelle Identität von Szenenstruktur und -Verteilung.⁷⁹ Die Abweichungen in diesen Szenen fallen erst für die ideologische Charakterisierung der Personen ins Gewicht.

⁷⁶ Rühle, J., 185.

⁷⁷ So übereinstimmend die Sekundärliteratur.

⁷⁸ So auch: Sokel, 39, Piscator in Rühle III, 791, Ditschek, 131, Grimm, 67.

⁷⁹ Willard, 136.

B) Widerstandsdiskussion

1) Positionen

a) Wilhelm Kilman

Der Kilman der ersten Fassung erweist sich als totaler Machtopportunist aus reiner Machtlust. Dafür ist er offenbar bereit, selbst den Staat zu opfern, von sozialer Verantwortung für das Volk ganz zu schweigen. Er sagt zu Karl Thomas:

"Macht muß man reiten wie junges Vollblut. Man muß ihm die Sporen in die Weichen drücken oder die Schenkel lockern. Aber eher soll der Gaul das Genick brechen, als daß ich mich runterwerfen lasse – wenn ich mal oben sitze."⁸⁰

Im Vergleich zur Überarbeitung ist Kilman also bei weitem negativer, ja im Grunde eindeutig als 'Bösewicht' gezeichnet.⁸¹ Wo der andere sich als "Realpolitiker"⁸² durchaus plausibel gegen den "Hitzkopf" Thomas zu verteidigen weiß, kennt dieser nur brutale Phrasen und vor allem sich selbst.

b) Albert Kroll

Die für die politische Positionsbestimmung Krolls relevanten Repliken in II, 2 sind im wesentlichen schon in "Hoppla I" vorhanden.⁸³ Wenn P. Willard gleichwohl von einer im Vergleich zur zweiten Fassung schwächeren Profilgebung Krolls spricht⁸⁴, so ist das bezogen auf den in der ersten Version insgesamt dominanteren Thomas. In diesem Urteil, das allein aus dem Gesamteindruck bei der Lektüre des Dramentextes zu gewinnen ist, läßt sich der Interpretin nur glauben.

c) Eva Berg

Handgreiflicher ist demgegenüber der Unterschied bei Eva Berg. P. Willard faßt den vor allem aus II, 1 zu gewinnenden Eindruck zusammen: "Eva Berg is primarily defined in terms of her relationship to Karl Thomas and her political activities tend to remain

⁸⁰ Willard, xiii.

⁸¹ Willard, 148, 150.

⁸² Willard, 147.

⁸³ Willard, 162.

⁸⁴ Willard, ebd.

in the background."⁸⁵ Dies geht allein schon aus dem Umstand hervor, daß Berg in II, 1 nicht zu einer Gewerkschaftsaktivität aufbricht.⁸⁶ Außerdem spricht die in der Überarbeitung eingefügte Passage das Korrekturinteresse deutlich aus:

"Glaubst du, daß es mir leicht wurde? Oft, wenn ich in einem dieser häßlichen möblierten Zimmer saß, habe ich mich aufs Bett geworfen ... hab geheult, wie zerbrochen ... hab gedacht, ich kann nicht mehr weiterleben ... Dann kam die Arbeit. Die Partei brauchte mich. Ich habe die Zähne zusammengebissen und - - - Sei vernünftig, Karl. Ich muß ins Amt gehen."⁸⁷

d) Karl Thomas

Die Position Thomas' ist in der ersten Fassung dieselbe wie in "Hoppla II". Doch erscheint Thomas insgesamt dominanter, aus mehreren, hier nicht auszuführenden Gründen.⁸⁸

2) Der Schluß

Der Schluß ist bekanntlich im ursprünglichen Werk ein völlig anderer.⁸⁹ Die Befragung Thomas' durch Professor Lüdin in IV, 4 führt nämlich - ganz entgegen der zweiten Fassung, wo Thomas seiner Position trotz Suizids nicht abschwört - zu einer kritischen Selbsterkenntnis. Sie läßt ihn von seinem gefühlsrevolutionären Extremismus Abstand nehmen zugunsten der Haltung tagespolitischer Kleinarbeit, also der Position Bergs und Krolls.⁹⁰ Die entscheidende Passage lautet:

"Ich sehe alles klar. In Zeiten wie damals marschierte man unter der Fahne des Paradieses. Heute muß man sich auf den irdischen Chausseen die Stiefel ablaufen."⁹¹

⁸⁵ Willard, 163.

⁸⁶ Willard, xiv.

⁸⁷ Willard, ebd. u. 165.

⁸⁸ Als einer wurde bereits die unpolitischere Gestaltung Evas genannt; hinzu kommen nach Willard u.a. die in "Hoppla II" erweiterte Rolle Pickels (271) und das Fehlen der Handlung "Graf Lande and the Student" (153ff.).

⁸⁹ Siehe – neben Dove I und II sowie Willard - noch: Trommler II, 70, Bütow, 330ff., Grimm, 38 – nachdem die Selbstaussagen Piscators, 147ff., und Tollers, GW I, 147, durch die Veröffentlichung in GW III eine reale Grundlage erhielten.

⁹⁰ So sehr deutlich Dove I, 303-318.

⁹¹ GW III, 324.

Und noch in derselben Replik heißt es (von Toller handschriftlich eingefügt) gegen die Herrschenden gewandt weiter:

"Ihr glaubt, Ihr lebt. Es treibt Euch in den Abgrund, bildet Euch nur ein, die Welt bliebe immer wie jetzt." (ebd.)

Damit aber kommt eine entschieden *optimistische* Einschätzung prognostisch zum Ausdruck: Die Zustände werden nicht immer so bleiben, sondern die Zeiten einmal besser werden. Und wie zur Bestätigung läßt Toller gleich im Anschluß an diese Worte das "Volk" vor den Fenstern aufmarschieren, das "für den Gefangenen/demonstriert":

"CHOR VON DRAUSSEN: Hoch Karl Thomas! Hoch Karl Thomas!" (ebd.)

Im Gegensatz zur Überarbeitung verbindet demnach die ursprüngliche Version den optimistischen Ausblick mit einer klaren Positionsentscheidung: nämlich für die revolutionäre Politik der kleinen Schritte. Dem tut der äußere Untergang Karl Thomas' – er wird als jetzt erst Gefährlicher⁹² psychiatrisch interniert⁹³ (und nicht mehr "ins Gefängnis transportiert")⁹⁴ – keinen Abbruch. Die Wahrheit ist ausgesprochen und wird durch diese letzte Untat nur mehr bestärkt: im Sinne eines aktivierenden Appells an das Publikum.

⁹² So auch deutlich Toller selbst: GW I, 147.

⁹³ GW III, 325.

⁹⁴ GW III, 324.

Teil III: Kritik - mit der Theorie, an der Theorie

Hatte sich für Tollers Kunsttheorie eine zwiespältige Anlage ergeben, so ist nun zu sehen, ob bzw. wie sich diese in den zwei Fassungen von "Hoppla" auffinden lässt und auswirkt.

Zum Themenbereich Gesellschaftspanorama

Fassung I und II

Es ist vielfach der hohe und in gewisser Weise einzigartige Realitätsgehalt der Gesellschaftsdarstellung von "Hoppla" bemerkt worden, in Verbindung mit einer geradezu prophetischen Analysekraft.⁹⁵ Das Jahr 1927 Deutschlands scheint reportagehaft abgelichtet.⁹⁶ Und doch ist als ebenso zweifellos die auf Exemplarizität gehende *Allgemeinheit* der Präsentation festzuhalten: Es sind überwiegend mentale Dispositionen, die inszeniert werden. Die Einzelereignisse, anhand deren das geschieht, sind allesamt fiktiv.

Nimmt man die erwogenen Vorbilder für die Figur Kilmans aus⁹⁷, ließe sich allein die Präsidentenwahl realhistorisch identifizieren – und doch hätte sie schon im Jahr 1925 stattgefunden, nicht 1927. Das Bewußte und von Toller Gewollte hierbei geht zum einen deutlich hervor aus seiner Orts- und Zeitangabe im Dramatis Personae. Es heißt: "Das Stück spielt *vielen* Ländern." und "Acht Jahre nach *einem* Volksaufstand."⁹⁸ Zum anderen vermeidet Toller konsequent den Gebrauch von *Namen* realer Personen, Städte und Parteien: Die Personennamen sind rein fiktiv (und im Falle Kilmans sogar sprechend); an Orten ist lediglich von "Holzhausen"⁹⁹, einem deutschsprachigen Allerweltsnamen, die Rede; und an Parteien gibt es nur Krolls und

⁹⁵ a) Die Einzigartigkeit dürfte innerhalb des Dramenschaffens Tollers, aber auch - was die Weite des panoptischen Spektrums betrifft - innerhalb des Weimarer (vgl. Koebner, 26) bestehen, b) Zur prophetischen Analysekraft werden vor allem geltend gemacht:

– I, 2 (31): "SOHN: [...] Deinen Kilman kannst du in die Konkursmasse der Demokratie werfen. Riech mal die Luft in der Industrie. Ich würde dir raten, auf nationale Diktatur zu setzen."

– die 'Doppelmordung' Kilmans (= der Weimarer Republik) durch Thomas und den Studenten (= die ideologischen Extreme): dazu besonders Grimm, 66f.

⁹⁶ Die Punkte sollen hier nicht realhistorisch verifiziert werden.

⁹⁷ Siehe Rühle I, 782.

⁹⁸ Hervorhebungen, C.S.; GW III, 10. Ebenso Kane, 150 ("the supposed universal significance of the play"), der ebenfalls - wie auch Dove II, 197 - darauf hinweist, daß diese Tendenz durch die realistische Gestaltung unterlaufen wird ("contradicted") , wozu unten.

⁹⁹ GW III, 29: der Wohnort Pickels.

Bergs "Partei", auch die "Arbeiterpartei" genannt, sowie die namenlos bleibende linksbürgerliche Partei Kilmans und rechtsbürgerliche des Kriegsministers von Wandsring.¹⁰⁰

Toller strebt also recht eigentlich eine *Universalisierung* der Problematik an, die Konflikttendenzen sollen letztlich allgemeinmenschliche sein. Bzw. er versucht so die Deutung der "aktuellen Probleme" ins "Ewige". Doch ist wohl zu sagen, daß ihm das mißlingt: Die Problemlage bleibt (zu) spezifisch Weimarisch, die semantischen *Universatoren* fallen letztlich nicht ins Gewicht.¹⁰¹

Trotzdem läßt sich für diesen Themenbereich das Vorliegen des Vereinigungsversuchs beider Tendenzen (abstrakt und konkret) gemäß Tollers Kunsttheorie bejahen. Daß er mißlang, dürfte dabei um willen der Eindeutigkeit dieses Teils als Glück anzusehen sein. Jedenfalls ist die Möglichkeit einer Vereinbarung nicht abzusehen, wenn denn die Mißstandspräsentation so *konkret* sein soll, daß – wie Toller es will – mit der Erkenntnis der eigenen realen Lage eine revolutionäre Einflußnahme greifbar wird.

Gilt dieser Befund für die Tollersche *Phänomenversammlung*, so sieht die Lage im Falle seiner *Ursachenanalyse* gewissermaßen gerade umgekehrt aus. Ohnedies hier in seiner an sich angemessenen Breite ausführen zu können, ist nämlich zu sagen: Die für ihre Bekämpfung entscheidende Frage, ob die Kritikpunkte lediglich *Misstände* eines im Grunde 'guten' Systems sind oder aber *Symptome* seiner prinzipiellen Schlechtigkeit, ist nicht einmal klar gestellt ist. Die dem Stück (in beiden Fassungen) gleichwohl zu entnehmenden Äußerungen¹⁰² legen davon weniger in ihrer Widersprüchlichkeit als vielmehr in ihrer Unscheinbarkeit Zeugnis ab.

Und da der Interpret einem Autor – zumal in einem so gravierenden Punkt – nicht

¹⁰⁰ Siehe in der Wahlszene II, 2 die drei Stimmzettelverteiler 60f., 67ff.). Die Dreizahl der Kandidaten und ihre ungefähre jeweilige Richtung entsprechen dem zweiten Wahlgang der Reichspräsidentenwahl vom 26.4.1925. Widersprechend ist freilich die Gleichsetzung eines jeden mit genau einer Partei, was historisch nur für die "Arbeiterpartei" (= KPD = Thälmann) zutrifft, wohingegen von Hindenburg (= von Wandsring) von vier (NSDAP, DVP, DNVP, BVP), Marx (= Kilman) von drei (Zentrum, SPD, DDP) Parteien unterstützt wurden. - Siehe zu dieser Vereinfachung auch Anmerkung 107 c).

¹⁰¹ So ausnahmslos die Rezeption von "Hoppla"; siehe auch Anmerkung 98.

¹⁰² Lediglich Mißbrauch indizierende Stellen sind dort, wo sich Berg (I, 2, 28; IV, 3, 105) und der Fünfte Arbeiter (II,2,.71: "Und die Verfassung! Sie werden sich verantworten müssen.") auf die geltenden Verfassungsrechte berufen. 'Aufs Ganze' gehen demgegenüber die Vorwürfe Thomas' gegen Kilman (I, 2, 40ff.) und Kroll (II, 2, 64ff.). Doch bleibt unklar, ob Systemrealität oder -Wirklichkeit gemeint sind, wozu noch unten.

ohne weiteres handwerkliche Schlamperei wird vorwerfen dürfen, ist in diesem Fall wohl an eine Zurückstellung einer zu konkreten Analyse der Weimarer Verfassung (bzw. des Verhältnisses von Verfassungsrealität und -Wirklichkeit) zugunsten einer allgemeineren, nur die Übel als solche exponierenden Sichtweise durch Toller zu denken. Daß es dem Stück in diesem Punkt aber dann an realitätseingreifender Kraft mangelt, liegt auf der Hand. Dies wird vollends deutlich bei der Kritik der Oppositionspositionen.

Zum Themenbereichwiderstandsdiskussion

1) Positionen

a) Wilhelm Kilman

Fassung I:

Kilman ist als korrupter und skrupelloser Machtmensch rein negativ gezeichnet. Dies erleichtert die Ablehnung seiner Position, ist also förderlich für das praktische Tendenzziel des Stücks. Auf der anderen Seite verstößt diese Charakterisierung gegen Tollers 'ideelles' Verbot der "Schwarz-Weiß-Tendenz", derzufolge es keine reinen Teufel geben darf.

Fassung II:

Die Überarbeitung scheint diesem Verstoß Rechnung getragen zu haben¹⁰³: Es begegnet ein komplexerer und darin auch positiver Kilman. Doch bringt dies – Logik des Widerspruchs – Toller auf der anderen Seite in Tendenzprobleme: Kilman ist jetzt 'zu gut', es wird schwer, seine realpolitische Einstellung ohne weiteres zu distanzieren. Dies zumal dann, wenn – wozu unten – die Auffassung von Karl Thomas insgesamt als falsch erwiesen sein soll. Für welchen Fall wäre nämlich seine aggressive Argumentation gegen Kilman in I, 3 explizit in Suspens gebracht, was den Minister dann natürlich 'besser aussehen' ließe.

b)/c) Albert Kroll und Eva Berg

Fassung I und II:

Kroll und Berg, die zumindest in der ursprünglichen Fassung vom Schluß her die politisch richtig Handelnden sein sollen, erscheinen – gerade in der ersten Version, die beide ja schwächer gestaltet – als Opfer der Unbestimmtheitstendenz (Abstraktion). Denn ihre Position bleibt, obwohl sie im Gegensatz zum Idealismus Karl Thomas' die realistische sein soll, in wesentlichen Punkten realitätsfern. In

¹⁰³ Willard, 153.

beiden Fassung drückt Toller sich nämlich um die politisch-ideologisch entscheidende Frage des Verhältnisses von Kroll und Berg zum herrschenden System sowie die Angabe ihrer Zukunftsvorstellungen: Halten sie das Weimarer System für korrektabel und sind insofern *reformerisch* eingestellt? Oder wollen sie es ersetzen, sind also *revolutionär*? Und wenn letzteres: welcher Art soll das neue System sein?

Eva Berg

Bergs Haltung ist hierbei besonders unklar. Einmal nämlich verwahrt sie sich – im Unterschied zu Kroll, aber auch dem Kilman aus "Hoppla II" – völlig gegen die revolutionären Utopien von Thomas, bezeichnet sich aber trotzdem als "Revolutionär". Dann ist widersprüchlich, daß sie sich sowohl für die Gewerkschaft als auch "die Partei" engagiert – dies wenigstens, wenn sich, was *historisch* eigentlich angezeigt ist, hinter der Partei die gewerkschaftsfeindliche KPD verbirgt. Ihren gezeigten Aktivitäten zufolge scheint sie dagegen eindeutig reformistisch eingestellt, zumal Berg an zwei Stellen mit Überzeugung von der Verfassung aus argumentiert.¹⁰⁴

Albert Kroll

Kroll steht nach wie vor zur Revolution und versteht die legale Kleinarbeit als "Sprungbrett zu neuen Taten", wenn die Zeit des "Losschlagens" gekommen ist. Trotzdem ist auch er seinem Auftreten nach nicht problemlos der KPD zuzuordnen, wie Alexander Abusch in seiner Rezension der Piscatorschen "Hoppla"-Inszenierung im KPD-Organ "Rote Fahne" monierte¹⁰⁵: Es sei auch ein USP-Standpunkt denkbar. Aber die Frage nach dem genauen Aussehen des "Zukunftsstaat" bleibt einmal mehr unbeantwortet.

Toller läßt seine Zeichnung somit nicht konkreter werden als bis zum *Typus* des realistisch-geduldigen sozialistischen Revolutionärs. Dieser entspricht zweifellos einem "ewigen" Idealbild vom engagierten Menschen. Doch bleiben für eine wirkliche Identifizierung von Seiten des Publikums zu viele Fragen offen. Von einer

¹⁰⁴ Siehe Anmerkung 102.

¹⁰⁵ In GW VI, 186: "[...] Er [Toller, C.S.] spricht zwar in seinem Stück sehr oft von der "Partei", *vermeidet* aber peinlich, zu sagen, daß nur die *kommunistische Partei* die einzige revolutionäre Partei des Proletariats sein kann. Seine "Partei" (er ist antianarchistisch, *für die* "Partei") könnte auch eine USP sein. [...]"

praktikablen Signalwirkung für das Jahr 1927 kann keine Rede sein.¹⁰⁶

d) Karl Thomas

Fassung I und II:

Daß die gefühlsrevolutionäre Position Thomas' ganz in abstrakten *0-Mensch*-Idealismen aufgeht und zu blindem Aktionismus neigt, bekommt er gesagt sowohl von Kilman ("hitziger Träumer", "Abenteurer", "Phantast"), Berg (Selbstbetrüger, unvernünftig) und Kroll (unvernünftig, "Feigling"). Ob er auch vom Autor als solcher überführt werden soll, entscheidet sich, wie gesehen, in der Schlußproblematik.¹⁰⁷

2) Der Schluß

Fassung II:

Im Schluß von "Hoppla II" zieht Thomas aus der Erkenntnis der Sinnlosigkeit der Welt die Konsequenz der totalen Resignation und bringt sich um. Das aber hat zur Folge, daß – wenn dieser Ausgang der Appell des Stücks sein sollte – die Diskussion um das richtige (linke) Widerstandsverhalten verneint wird: Es gibt keinen Ausweg, alle Handlungspositionen sind falsch.

Es versteht sich von selbst, daß diese Auffassung dem historisch-metaphysischen Optimismus von Tollers politischer Kunstphilosophie radikal entgegensteht. Denn wenn diese auch die Möglichkeit tragischer, weil unlösbarer Probleme umfaßt, so dies doch nur innerhalb einer insgesamt sinnvollen bzw. nach diesem Sinn gestaltbaren Welt.

¹⁰⁶ Um an dieser Stelle die Untersuchung einmal ins Biographische zu erweitern, sei darauf hingewiesen, daß Toller persönlich zeit seines Lebens (und danach noch) vielfach vorgeworfen wurde, er sei zu konkreten Systemvorstellungen nicht in der Lage: Petersen, a.a.O., Abusch, a.a.O., Willibrand, 118, Denkler, 146, Schonauer, 138, ter Haar, 120, Rothstein, 5. Piscator ging in seinem Nachruf auf Tollers Selbstmord soweit, sein Schicksal mit dem von Karl Thomas zu identifizieren (Rühle I, 787; ebenso gew. Rühle, J., 185ff.).

¹⁰⁷ Abschließend hierzu sei noch hingewiesen auf: a) das - abgesehen von Albert Kroll - so überhaupt nicht "idee"-hafte, sondern eher unscheinbare bis lächerliche Auftreten der *Proletarier* in II, 2; b) die *Ironie*, der Toller ausnahmslos alle seine drei Parteien in derselben Szene unterzieht (Stimmzettelverteiler!), zusätzlich aber noch die orthodox marxistische in der Intellektuellensatire (III, 2: "DER LYRIKER Y: Wo steht das bei Marx?", 84) (vgl. dazu Melchinger, 188); c) die "*Unterschlagung*" der politischen *Mitte*-Positionen (vor allem Zentrum und DDP) in Tollers ideologischer Befundnahme - selbst wenn dies eine politische Aussage bedeuten sollte.

Sollte der Schritt Thomas' aber *nicht* die Wahrheit bedeuten¹⁰⁸ – wofür allein spricht, daß Toller wohl kaum den allgemeinen Selbstmord 'predigen' wird –, dann bleibt die aufgeworfene Frage nach der richtigen Position im Grunde *unentschieden*. Denn in den vorangegangenen Szenen kritisiert ja jeder jeden und die tatsächlich wohl ehrbarste Haltung Krolls bleibt zum einen unklar und wird zum anderen in den verlorenen Präsidentenwahlen als machtlos decouviert.

Fassung I:

Toller hat sich bekanntlich 1930 ausdrücklich vom "Hoppla II"-Schluß distanziert und sein Votum für den der ersten Fassung in der obigen Bedeutung gegeben.¹⁰⁹ Und in der Tat muß dies im Sinne seiner Kunsttheorie als konsequent angesehen werden: Denn 1. ist die Schlußaussicht optimistisch, womit 2. die Entscheidung für eine politische Position verbunden ist.

Problematisch ist aber entsprechend der zweiten Deutung seiner in der zweiten Fassung auch dieser Schluß. Und zwar aufgrund der aus Tollers Theorie der politischen Dichtung hervorgehenden Zwiespältigkeit von 'aktuellem' Anspruch und 'ewiger' Form. Denn das Aussprechen prinzipieller Zuversicht kann dem Zuschauer wohl Hoffnung machen. Doch eine auch nur halbwegs praktikable Handlungsperspektive – und sei es nur im Sinne eines zu diskutierenden Vorschlags – läßt sich mit der Sympathieerklärung für Berg und Kroll dem Drama in beiden Fassungen nicht entnehmen.¹¹⁰

¹⁰⁸ Vgl. hierzu: Kändler, 282, 287, Schürer I, 48, Rothstein, 146f., 154f.

¹⁰⁹ In: "Arbeiten", a.a.O. Siehe aber auch schon Tollers Einsatz für die Aufführung in Leipzig in der ursprünglichen Fassung (Dove I, 327f., Willard, 188).

¹¹⁰ Kein Anhaltspunkt besteht m.E. für die Ansicht Hermands, "Hoppla" ginge es um den Appell an eine überparteiliche, gesamtlinke Solidarität (Volksfront) (Hermand I, 145f.).

Fazit und Schlussbemerkung

Damit ist *erstens* gezeigt, daß die beiden Tollerschen Fassungen von "Hoppla" in unterschiedlicher Weise der Theorie entsprechen: In der ersten Version widerspricht vor allem die Charakterisierung Wilhelm Kilmans, in der zweiten der Schluß. Da letzteres allerdings als schwerwiegender zu gelten hat (wohingegen ersterer Verstoß der Tendenzialität eher guttut), ist die erste Fassung ihrer inhaltlichen Ausrichtung nach als 'Tolleresker' anzusehen – womit Tollers eigene Werteinschätzung nachvollziehbar ist.¹¹¹

Zweitens ist gezeigt, wie letztlich beide Fassungen – wenngleich die zweite wegen des Schlusses und dem theoriekonformerem (Schwarz-Weiß-Tendenz) Kilman in größerem Ausmaß – es nicht schaffen, die widersprüchliche Anlage der Tollerschen Kunsttheorie in überzeugender Weise zu klären. Dies betrifft alle die Punkte (vor allem Ursachenanalyse und Positionsbestimmung), in welchen die entgegengesetzten Tendenzen abstrakt/unbestimmt und konkret/bestimmt in Konkurrenz treten. Hier ist Tollers Bemühen, "aktuellen Problemen" "ewige Deutung" zu geben im einzelnen genau abzulesen, und in diesen Punkten harmonieren beide Fassungen auch in Übereinstimmung mit der Theorie.

Doch treffen sie beide insofern auch deren problematische Konsequenzen: Denn die in der dort aufzuspürenden Universalisierungstendenz vorhandene "Besinnung auf das Letzte" fügt sich weder mit dem "Zeitbezug" (= Konkretion) in eins, noch tritt sie ergänzend an seine Seite, sondern 'sticht ihn aus'. Die Folge ist eine Verwässerung des Realitätsgehalts.¹¹²

Der wiederum bedeutet einen entscheidenden Verlust an analytischer und appellativer politischer Wirkungskraft des Dramas. Es bleibt uneinsichtig, inwiefern diese "Kunst die Wirklichkeit beeinflussen", bzw. "der Dichter vom Schreibtisch her Einfluß auf die Politik seiner Zeit gewinnen" können soll, wenn der Befund an der Oberfläche und die Antwort nebulös bleiben. Eher schon wäre es solcher Dichtung möglich, "verschüttete Instinkte zu erhellen, tapfere Haltungen zu schulen, spontanes Gefühl für Menschlichkeit, Freiheit und Schönheit zu vertiefen".¹¹³

¹¹¹ So auch Dove I, 326. Nichts soll damit allerdings gesagt sein zur dramatischen Qualität von "Hoppla", insofern es um eine anspruchsvollere Dramaturgie geht (siehe Willard, 159, 190f.).

¹¹² Für "Hoppla" als widerlegt kann dagegen die Behauptung Rothes gelten, Toller sei "für ein kritisches Abwägen, analytisch-sachliche Wirklichkeitsgestaltung [...] zeitlebens ungeeignet" gewesen (84).

¹¹³ GW I, 148.

Doch legt diese (im Grunde für sich schon reichlich diffuse) Wirkungsdefinition in ihrem Widerspruch zu der hier skizzierten und von Toller eigentlich behaupteten nur einmal mehr den Verdacht nahe, daß Toller sein Problem, die Vereinigung von Kunst und Politik, in der Theorie und im Falle von "Hoppla" nicht gelöst hat.¹¹⁴

Für die Diskussion um Begriff und Möglichkeit von Zeitdramatik könnte *der Fall Toller* von exemplarischer Bedeutung sein. Denn er macht eindringlich deutlich, daß die *Konkretion* von politischem Wirkungsinteresse und tatsächlicher Gestaltung in einem *direkt proportionalen Verhältnis* stehen müssen. Dem entspricht ganz das neben der engagierten Intention zweite Hauptmerkmal in den vorliegenden Zeitstück-Definitionen: das Dokumentarische.¹¹⁵ Ihm zufolge macht erst die Verwendung realer Fakten und Aspekte unter dem Motto *Die Tatsachen sprechen für sich selbst* die Realitätsbezogenheit der traditionell 'nur schönen Kunstform' Drama bzw. Theater zwingend. Und hätte sich Toller mit seinem dezidierten Kunstanpruch ohnehin schon in gewisser Weise disqualifiziert, so wäre die noch zu beantwortende Frage, ob "Hoppla" ein Zeitdrama ist, auch von daher schon nicht glattweg zu bejahen gewesen.

Der kritische Gang durch Tollers Kunsttheorie – und mit ihr durch das Drama – hat demgegenüber das Prinzipielle in seiner Gespaltenheit gegenüber diesem Genre gezeigt. "Hoppla" ist darum wohl, wo es nicht ein schwieriges Zeitstück ist, nur schwierig ein Zeitstück zu nennen – etwa in dem Sinn, wie sich von seinem Autor sagen läßt, daß er nicht schaffen wollte, was er schaffen wollte.

Und – die Dichtomie: Kunst versus Tendenz wieder aufnehmend – könnte sich als ein weiteres Ergebnis abzeichnen, daß die Bestimmung von dem, was Zeit-, also realpolitische Dramatik ist, nicht allzu schwerfällt. Denn der Grundkonsens der beigebrachten Definitionen in dem Motto *konkret werden für konkretes Wirken* ließ sich in seiner Plausibilität an "Hoppla" 'ex negativo' erweisen. Doch soll damit keinesfalls der Schluß, den die "bürgerlich-idealistische" Literaturtheorie hieran geknüpft hat, suggeriert werden: der Schluß nämlich, die 'eigentliche Kunst' habe es als das glatte Gegenteil der tendenziösen mit dem bloß Abstrakten zu tun. Kein

¹¹⁴ So - grundsätzlich - auch: Bütow, a.a.O., Geifrig, 222. Vgl. dagegen: Schürer, 42ff., Lixl, 10. Zur Allgemeinheit dieses Problems (im Weimarer Bewußtsein) siehe: Grimm, 66, 68, Petersen, a.a.O.

¹¹⁵ So bei: Rühle III, 90, Schweikler, 482, Hermand II, 253, von Wil-pert, 1046, Haupt, 6, Wege, 1067 ("Entfesselung der Tatsachen").

geringerer als der "klassische" Goethe würde sich bekanntlich gegen diese Ansicht ins Feld führen lassen. Auch gegen Toller. Wer würde bestehen?

Literatur

a) Primärliteratur:

- Toller, Ernst: Essayistische Werke. In: Bütow, Thomas: Der Konflikt zwischen Revolution und Pazifismus im Werk Ernst Tollers. Hamburg 1975. Dokumentarischer Anhang, 1-75.
- Toller, Ernst: Gesammelte Werke. Bd. 1-6. Hrg. v. John M. Spalek und Wolfgang Frühwald. München 1978. - Zitiert als GW, Band (in römischer Ziffer), Seite.
- Toller, Ernst: Hoppla, wir leben! Stuttgart 1980.- Zitiert als 'Hoppla'.

b) Sekundärliteratur:

- Buch, Hans Christoph (Hrsg.): Parteilichkeit der Literatur oder Parteiliteratur? Materialien zu einer undogmatischen marxistischen Ästhetik. Reinbek 1972.
- Bütow, Thomas: Der Konflikt zwischen Revolution und Pazifismus im Werk Ernst Tollers. Hamburg 1975.
- Denkler, Horst: Auf dem Wege zur proletarisch-revolutionären Literatur und zur Neuen Sachlichkeit. In: Rothe, Wolfgang (Hrsg.): Die deutsch Literatur in der Weimarer Republik. Stuttgart 1974. S. 149-168.
- Distl, Dieter: Ernst Toller. Eine politische Biographie. Schönbühl 1993.
- Ditschek, Eduard: Politisches Engagement und Medienexperiment. Theater und Film der russischen und deutschen Avantgarde der zwanziger Jahre. Tübingen 1989.
- Dove, Richard: Revolutionary Socialism in the Work of Ernst Toller. New York 1986. - Zitiert als Dove I.
- Dove, Richard: Ein Leben in Deutschland. Eine Biographie Ernst Tollers. (= He was a German.) Göttingen 1993. - Zitiert als Dove II.
- Fahnders, Walter u. Martin Rector (Hrsg.): Literatur im Klassenkampf. Zur praktisch-revolutionären Literaturtheorie 1919-1923. München 1971.
- Fiebach, Joachim: Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Berlin 1975.
- Geifrig, Werner: Ernst Toller - Dichter und Politiker "Zwischen den Stühlen". In: Goetze, Albrecht u. Günther Pflaum (Hrsg.): Vergleichen und verändern. Festschrift für Helmut Motekat. München 1970. S. 216-223.
- Grimm, Reinhold: Zwischen Expressionismus und Faschismus. Bemerkungen

- zum Drama der Zwanziger Jahre. In: ders.: Nach dem Naturalismus: Essays zur modernen Dramatik. Kronberg 1978. S. 55-74.
- Haar, Carel ter: Ernst Toller. Appell oder Resignation? München 1982.
 - Haupt, Martina: Ästhetik und Funktion des 'Zeitstücks'. Ein Vergleich ausgesuchter Dramen der zwanziger und sechziger Jahre. Mag. München 1987.
 - Hermand, Jost: Ernst Toller: Hoppla, wir leben!. In: ders.: Unbequeme Literatur. Eine Beispielreihe. Heidelberg 1971. S. 128-149. - Zitiert als Hermand I.
 - Hermand, Jost u, Frank Trommler: Die Kultur der Weimarer Republik. Frankfurt a.M. 1988. - Zitiert als Hermand II.
 - Ihering, Herbert: Zeittheater. In: Glaeser, Ernst (Hrsg.): Fazit. Ein Querschnitt durch die deutsche Publizistik. Kronberg/Ts. S. 261ff. Reprint von 1929.
 - Kandier, Klaus: Drama und Klassenkampf. Beziehungen zwischen Epochenproblematik und dramatischen Konflikt in der sozialistischen Dramatik der Weimarer Republik. Berlin u. Weimar 1974.
 - Kane, Martin: Weimar Germany and the Limits of Political Art. Hutton 1987.
 - Kerr, Alfred: "Hoppla, wir leben". In: ders.: Mit Schleuder und Harfe. Theaterkritiken aus drei Jahrzehnten. Berlin 1982. S. 371-375.
 - Klein, Dorothea: Der Wandel der dramatischen Darstellungsform im Werk Ernst Tollers (1919-1930), unpubl. Diss. Bochum 1968.
 - Knellesen, Friedrich Wolfgang: Agitation auf der Bühne. Das politische Theater der Weimarer Republik. Emsdetten 1970.
 - Koebner, Thomas: Das Drama der Neuen Sachlichkeit und die Krise des Liberalismus. In: Rothe,W. (siehe Denkler). S. 19-46.
 - Laqueur, Walter. Weimar. Die Kultur der Republik. Frankfurt a.M. 1970.
 - Lixl, Andreas: Ernst Toller und die Weimarer Republik. Heidelberg 1986.
 - Melchinger, Siegfried: Das politische Theater. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1974.
 - Petersen, Klaus: Die "Gruppe 1925". Geschichte und Soziologie einer Schriftstellervereinigung. Heidelberg 1981.
 - Piscator, Erwin: Das Politische Theater. Reinbek 1963.
 - Rothe, Wolfgang: Ernst Toller. Reinbek 1983.
 - Rothstein, Sigurd: Der Traum von der Gemeinschaft. Kontinuität und Innovation, in Ernst Tollers' Dramen. Frankfurt a.M. 1987
 - Rühle, Günther: Zeit und Theater. Von der Republik zur Diktatur 1925-1933.

- (= Bd. 2). Frankfurt/Berlin 1972. - Zitiert als Rühle I.
- Rühle, Günther: Der Horizont des Jahrhunderts. Theater in der Weimarer Republik. In: ders.: Theater in unserer Zeit. Frankfurt a.M. 1980. S. 8-46. - Zitiert als Rühle II.
 - Rühle, Günther: Das Zeitstück. Drama und Dramaturgie der Demokratie. In: ders.: a.a.O. S. 83-118. - Zitiert als Rühle III.
 - Rühle, Jürgen: Literatur und Revolution. Die Schriftsteller und der Kommunismus in der Epoche Lenins und Stalins. Frankfurt a.M. 1983/ 1987. - Zitiert als Rühle, J.
 - Schonauer, Franz: Die Partei und die Schöne Literatur. Kommunistische Literaturpolitik in der Weimarer Republik. In: Rothe, W. (siehe Denkler). S. 114-142.
 - Schürer, Ernst: Literarisches Engagement und politische Praxis: Das Vorbild Ernst Toller. In: Hermand, Jost (Hrsg.): Zu Ernst Toller. Drama und Engagement. Stuttgart 1981. S.41-53. - Zitiert als Schüre:
 - Schürer, Ernst: Nachwort in: Ernst Toller: Hoppla, wir leben! Stuttgart 1980. S. 116-151. - Zitiert als Schürer II.
 - Schweikler, Irmgard: Zeitstück. In: Schweikler, Günther u. Irmgard: Metzler Literatur Lexikon. Stuttgart 1984. S. 482.
 - Sokel, Walter: Ernst Toller. In: Hermand, J. (siehe Schürer I). S. 25-40.
 - Stein, Peter: Einleitung zu: ders.: Theorie der Politischen Dichtung. München 1973. S. 7-59.
 - Trommler, Frank: Das politisch-revolutionäre Theater. In: Rothe, W. (siehe Denkler). S. 77-113. - Zitiert als Trommler I.
 - Trommler, Frank: Ernst Toller: the Redemptive Power of the Failed Revolutionary. In: Dove, Richard u. Stephen Lamb: German Writers and Politics 1918-1939. London 1992. S 60-75. - Zitiert als Trommler II
 - Wege, Carl: Zeitstück. In: Brauneck, Manfred u. Gérard Schmeilin: Theaterlexikon. Reinbek 1990. S. 1066-1067.
 - Weimarer Republik, hrsg. vom Kunstamt Kreuzberg und dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln. Berlin 1977.
 - Wiese, Benno von: Das Wesen der politischen Dichtung. In: Stein, P.: a.a.O. S. 85-109.
 - Willard, Penelope: "Gefühl und Erkenntnis". Ernst Toller's Revisions of his Dramas. Ann Arbor 1989.

- Willibrand, William Anthony: Ernst Toller and his Ideology. Iowa 1940.
- Wilpert, Gero von: Zeitstück. In: ders.: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 1989. S. 1046.