

„Es ist noch eine Frage, ob wir persönlich existieren“. Auflösungstendenzen in der Ästhetik von Ernst Tollers Drama *Masse Mensch*

Antonia Arzt

Abstract: Aufgrund seines aktiven Mitwirkens an der Novemberrevolution und der Münchner Räterepublik wurde Ernst Toller in der Forschung lange Zeit als engagierter Autor kategorisiert. Dabei wurde den Stücken eine politische Färbung zugeschrieben und gleichzeitig ästhetische Qualität abgesprochen. Anknüpfend an neuere Forschungspositionen, die in Tollers Œuvre ein vielschichtiges ästhetisches Konzept nachweisen, untersucht der Beitrag den Zusammenhang zwischen bewusster ästhetischer Gestaltung und inhaltlicher Mehrdeutigkeit im Drama *Masse Mensch* aus dem Jahr 1919. Anhand der von Toller verwendeten ästhetischen Mittel in den Traumszenen werden Auflösungstendenzen herausgearbeitet, die zu einer Steigerung der inhaltlichen Deutungsoffenheit führen.

Zur Person: Antonia Arzt studierte Deutsch und Kunst auf Lehramt Realschule sowie BA Deutsche Philologie und Bildende Kunst an der Universität Regensburg. Der vorliegende Beitrag basiert auf ihrer Zulassungsarbeit. Betreuer: Apl. Prof. Dr. Thomas Martinec.

Schlagwörter: Ernst Toller; *Masse Mensch*; Ästhetik; Traum und Realität; Tanz und Spiel

„Das Drama ‚Masse-Mensch‘ als Totalität ist eine visionäre Schau, die in zweieinhalb Tagen förmlich aus mir ‚brach‘.“ (I: 354)¹ Diese Zeilen verfasste Ernst Toller im Oktober 1921 im Festungsgefängnis Niederschönenfeld über sein 1919 ebenfalls in Festungshaft entstandenes Drama *Masse Mensch*. Er verarbeitet darin seine Erlebnisse aus der Novemberrevolution in einem Wechsel aus so genannten realen Bildern und Traumbildern. In einem Schreiben mit dem Titel *Brief an einen schöpferischen Mittler* wendet er sich an den Regisseur

1 Alle Primärtexte Tollers werden aus den *Sämtlichen Werken* (Distl et. al., 2015) mit der jeweiligen Bandnummer als römische Zahl und der Seitenzahl zitiert.

Jürgen Fehling, der das Stück an der Berliner Volksbühne zur öffentlichen Erstaufführung brachte.² Ernst Toller, einst einer der bekanntesten Dramatiker der Weimarer Republik, heute von der breiten Bevölkerung nahezu vergessen, bezieht darin Stellung zu der Kritik, die der Berliner Inszenierung folgte. Kritiker, wie Siegfried Jacobsohn in der *Weltbühne*, bemängelten, dass es nicht gelungen sei, die realen Bilder von den Traumbildern abzugrenzen, wodurch alle Bilder in visionärer Traumferne verschwimmen würden (Jacobsohn, 1988: 325). Toller, der wegen seiner Haft die Inszenierung nie mit eigenen Augen gesehen hat und sich lediglich durch Zeitungsrezensionen ein Bild davon machen konnte (Bebendorf, 1990: 102), befürwortet jedoch Fehlings dramaturgische Entscheidung, die Trennung von Realität und Traum gänzlich aufzuheben:

Diese ‚realen Bilder‘ sind keine naturalistischen ‚Milieuszenen‘, die Gestalten sind (bis auf die Gestalt Sonjas) nicht individualbetont. *Was kann in einem Drama wie ‚Masse-Mensch‘ real sein? Nur der seelische, der geistige Atem.* [Herv. i. O.] (I: 354)

Durch das Aufwerfen der Frage nach Wirklichkeit und Fiktion grenzt sich Toller klar vom Naturalismus sowie von vielfach gezogenen Revolutionsbezügen ab. In dieser Formulierung zeichnet sich aber auch sein Widerspruch zu der lange Zeit gängigen Rezeption seiner Dramen ab. In der älteren Forschung wurde Toller aufgrund seines aktiven Mitwirkens an der Novemberrevolution und der Münchner Räterepublik oft vorschnell als engagierter Schriftsteller kategorisiert, weshalb sein Werk noch bis Ende des 20. Jahrhunderts überwiegend im Kontext von Biografie, Ideologie und den zeithistorischen Bezügen untersucht wurde. Eine bewusste ästhetische Gestaltung wurde ihm lange Zeit abgesprochen. Stattdessen wurde von einer einseitigen politischen Färbung seiner Stücke ausgegangen, wie es beispielsweise im politischen Theater seines Zeitgenossen Erwin Piscator üblich war.³ Toller scheint sich jedoch im weiteren Verlauf des Briefs von dieser Theaterauffassung abzugrenzen:

Als Politiker handle ich, als ob die Menschen als einzelne, als Gruppen, als Funktionsträger, als Machtexponenten, als Wirtschaftsexponenten, als ob

-
- 2 Die Uraufführung fand 1920 in Nürnberg aufgrund von Protest des Deutschvölkischen Schutz- und Trutzbundes ausschließlich vor geschlossenem Publikum, bestehend aus Gewerkschaftsmitgliedern, statt. Nach Ausschreitungen während der dritten Aufführung durch Rechtsradikale, die sich Zugang zur Veranstaltung verschaffen konnten, wurde *Masse Mensch* aus dem Spielplan gestrichen (Bebendorf, 1990: 86 ff.).
 - 3 Piscator sieht Theater als Medium der Propaganda. Die Ästhetik dient dabei einzig dem Zweck der politischen Agitation (Piscator, 1986: 19). Die gegensätzlichen Auffassungen von Piscator und Toller zeigen sich am Beispiel der Differenzen während der gemeinsamen Arbeit an der Inszenierung von Tollers Drama *Hoppla, wir leben!* als Eröffnungsstück für Piscators neu gegründetes Theater am Nollendorfplatz (ebd.: 156 ff.).

irgend welche Sachverhältnisse reale Gegebenheiten wären. Als Künstler schaue ich diese ‚realen Gegebenheiten‘ in ihrer großen Fragwürdigkeit. (Es ist noch eine Frage, ob wir persönlich existieren.) (I: 354)

Dieser Brief, ab der zweiten Auflage als programmatisches Vorwort dem Dramentext von *Masse Mensch* vorangestellt, ist äußerst aufschlussreich für die Analyse des Stückes und auch in Bezug auf Tollers Poetik. Neben dem hier angesprochenen Dualismus des Dichters und des Politikers Ernst Toller, über den die Forschung über Jahrzehnte hinweg uneinig war, und der existentialistischen Perspektivierung, in der sich Tollers Weltanschauung widerspiegelt, eröffnet sich eine wichtige Dimension seines Schaffens. Die hier benannte *Fragwürdigkeit*, in der Themen in der Literatur behandelt werden sollen, widerspricht einer Lesart seiner Dramen als Tendenzliteratur.

Masse Mensch ist ein äußerst vielschichtiges Werk, das viele ethische Fragen aufwirft, auf die der Autor keine eindeutigen Antworten gibt. Gleichzeitig weist das Drama eine komplexe Ästhetik auf, die nicht dazu dient, eine politische Aussageabsicht zu verstärken, sondern dazu, die von Toller konstatierte *Fragwürdigkeit* zu steigern. Hierauf konzentriert sich der vorliegende Beitrag, indem er die Verbindung von Mehrdeutigkeit und Ästhetik in Tollers Drama *Masse Mensch* untersucht. Dadurch soll gezeigt werden, dass die Verwendung von ästhetischen Mitteln insbesondere in den Traumszenen zu Auflösungsstendenzen führt, wodurch die inhaltliche Deutungs Offenheit in ihrer Wirkung verstärkt wird.

Ernst Tollers Ästhetik

Ernst Toller war Schriftsteller und Politiker, gilt aber nicht als „starker Theoretiker“ (Ketelsen, 1985: 148). Die in der älteren Forschung gängige Sicht auf Toller als Schriftsteller, der keine bewussten ästhetischen Intentionen verfolgt, war der Grund dafür, dass eine poetologische Untersuchung lange nicht als notwendig erachtet wurde. Erst seit Ende der 1990er Jahre, beginnend mit Birgit Schreiber (1997), Volker Ladenthin (2002, 2005) und Kirsten Reimers (2000)⁴, distanzierte sich die Forschung von einer einseitigen Deutung seiner Stücke als ausschließlich engagierter Literatur, wodurch es zu einer Neubewertung seiner Ästhetik kam, die die Grundlage für die folgende Analyse bildet. Auch wenn Toller keine eigene ästhetische Theorie verfasste, lassen sich in seinen literarischen Werken, Briefen und Reden, vor allem aus den Exiljahren, zahlreiche Äußerungen über sein Verständnis von Kunst, Sprache und den Aufgaben eines Dichters finden, die eine sehr intensive Auseinan-

⁴ Reimers analysiert in ihrer Dissertation zwar die Ästhetik Tollers, kommt allerdings nicht von einer Verknüpfung von Ästhetik und Tendenz los. So deutet sie die Ästhetik als „Konzeption einer engagierten Kunst“ (Reimers, 2000: 34).

dersetzung mit der Ästhetik zu erkennen geben. Dadurch zeichnet sich ein Ästhetikverständnis ab, das vielschichtig ist und nicht als *Ausflüchte ins Metaphysische* (Fritton, 1986: 199 f.) abgetan werden kann. Ladenthin spricht sogar von einer „Theorie der autonomen Literatur“ (2005: 127), die sich neben Tollers durchaus vorhandenen Überlegungen zu engagierter Literatur in seinem Werk abzeichne, betont allerdings auch, dass Tollers Formulierungen generell von Widersprüchen und Brüchen durchzogen seien (ebd.: 127).

Die Frage nach der Tendenz bildete bereits in den 1920er Jahren das Stichwort einer großen Debatte. Tollers Rolle als Revolutionär und Politiker war der Bevölkerung noch lebhaft in Erinnerung, weswegen er bereits zu Lebzeiten als engagierter Schriftsteller eingeschätzt wurde (ebd.: 129 f.). Er selbst relativiert die Auffassung, seine Werke hätten eine politische Tendenz, indem er davon ausgeht, dass alles eine gewisse Tendenz habe. „Der Künstler schafft nicht im luftleeren Raum“ (IV/1: 647), sondern aus seiner Zeit heraus:

Nie war große Kunst zeitlos. Ob wir Sophokles, Aristophanes, Dante, Shakespeare, Kleist, Büchner, Schiller betrachten, es waren ‚aktuelle‘ Probleme, denen jene Dichter künstlerisch ‚ewige‘ Deutung zu geben versuchten [...]. (IV/1: 156)

Toller spricht hier von einer natürlichen Zeitgebundenheit, aus der Literatur entstehe, indem sie aktuelle Ereignisse und Probleme inhaltlich verhandelt. Der Dichter besitzt laut Toller die Fähigkeit, daraus etwas Ewiges, Zeitloses zu schaffen. Toller verweist an mehreren Stellen seines Werks auf die *kosmischen Beziehungen* in der Kunst, deren Darstellung eine Aufgabe des Künstlers sei (ebd.: 157), sowie die „magische Wirkung“ (ebd.: 165), die nicht ganz in das Bild von engagierter Literatur passt. Ladenthin schlussfolgert, dass das Ästhetische bei Toller „nicht als Transportmittel für das Moralisch-Politische verstanden [wird], sondern als etwas Eigenes, das sich ‚neben‘ die Zeitgebundenheit lege“ (2005: 132).

Die *kosmischen Beziehungen* sind für Toller ebenfalls ein Kriterium in der Absetzung seiner Dichtung von Propaganda: „Man darf politische Dichtung nicht verwechseln mit Propaganda, die dichterische Mittel benutzt“ (IV/1: 161). Propaganda diene lediglich zu „Tageszwecken“ und unterscheide sich von Dichtung einerseits, da sie für den Rezipienten eine klare Handlungsaufforderung darstelle, andererseits, „weil sie nie die Tiefe auslotet, die Dichtung erreicht, dem Hörer die Ahnung vom tragisch-kosmischen Grund zu vermitteln.“ (ebd.: 161) Für die Propaganda sei die Eindeutigkeit der Interpretation und das Aufzeigen der Lösbarkeit von Problemen charakteristisch, während die Dichtung nicht zwingend eine Wahrheit darlege:

[W]enn Propaganda zehn ‚Probleme‘ zeigt, hat sie als psychologische Voraussetzung, daß alle zehn lösbar sind, und sie hat das Recht, die Lösung aller zehn zu fordern. Dichtung wird, man kann es nur an einem vagen Beispiel ausdrücken, bei zehn Problemen die Lösbarkeit von neun gestalten und die tragische Unlösbarkeit des letzten zeigen. (ebd.: 161)

Dichtung ist also für Toller nicht dogmatisch, sondern hat die Aufgabe, Probleme und Fragen in einer Offenheit zu thematisieren, wie im Folgenden am Drama *Masse Mensch* zu zeigen sein wird.

Auch die Sprache spielt dabei für Toller eine wichtige Rolle, da sie Chancen und Gefahren zugleich berge und nicht zu Propagandazwecken missbraucht werden dürfe (Schreiber, 1997: 34). Toller beschreibt in seiner Autobiografie *Eine Jugend in Deutschland* das Ringen um „das reine Wort“ (III: 268): „Die große reine Form ist immer das tendenzlos Ewige“ (III: 265), so Toller. In diesem Streben der Literatur nach dem Ewigen, dem Metaphysischen, findet Ladenthin (2005: 138) ein Indiz für Tollers Abgrenzung einer autonomen Literatur gegenüber der Propaganda, die das Wort als Mittel zum Zweck der politischen Meinungsäußerung einsetze. Der Dichter habe also die Verantwortung, angemessen mit Sprache umzugehen und sich kritisch mit den verwendeten Parolen, Symbolen und Begriffen auseinanderzusetzen (Schreiber, 1997: 34). Sprache ist einerseits ein eigenständiges Element in Tollers Kunst, das eine ästhetisch-magische Wirkung hat, andererseits aber auch ein Mittel, das gerade wegen dieser magischen Wirkung die Kraft besitzt, verändernd auf die Welt zu wirken. Tollers Kunst richte sich an die Menschen mit dem Ziel ein Gefühl⁵ für das Undarstellbare auszulösen (Ladenthin, 2005: 133). Toller betont, „daß auch proletarische Kunst im Menschlichen münden muß, daß sie im Tiefsten allumfassend sein muß.“ (I: 355) Nur indem die Zuschauer durch Gefühle aktiviert würden, könnten sie ein Bewusstsein für Probleme entwickeln (Reimers, 2000: 33 f.). Schreiber fasst zusammen, dass

jede Annäherung an Tollers Ästhetikverständnis [...] beide Positionen einbeziehen [muss]: Die Faszination, die für Toller von Literatur als Kunst ausgeht und der Wunsch nach Einflussnahme auf die Geschehnisse der Zeit. (1997: 32 f.)

⁵ Siehe auch Toller in *The Function of Drama*: „I do not believe in the effect of the drama that only reaches the intellect. The didactic play may have its use for convinced partisans. The drama must touch the emotion [...]“ (IV/1: 582).

Die Ästhetik in *Masse Mensch*

Masse Mensch ist das zweite Drama und wohl „umstrittenste Werk Tollers“ (Altenhofer, 1981: 130). Im Zentrum der Handlung steht der Konflikt um die Gewaltfrage. Es stehen sich zwei Positionen gegenüber, personifiziert in einer Frau und einem Namenlosen: Die Frau ist Vertreterin eines humanistisch-idealistischen Weltbilds, das Gewalt ablehnt und sich dem Motto „Der Mensch gilt!“ (I: 89) verpflichtet. Der Namenlose hingegen, der sich als Anführer der Masse durchsetzt („Die Masse gilt!“ I: 89), sieht in der Anwendung von Gewalt ein legitimes Mittel zum Zweck.⁶ Die Masse selbst wird im Stück zu einem „politisch unmündigen, leicht manipulierbaren“ (Hoffmann, 2015: 364) Kollektiv. Die Frau verstrickt sich im Verlauf des Stücks immer mehr in ein Netz aus Schuldvorwürfen und moralischer Ausweglosigkeit.

Toller beklagt in seiner Rede *Masses and Man* eine Rezeption, die sein Stück entweder konterrevolutionär deute, weil es sich gegen Gewalt ausspricht, oder als reinen Bolschewismus auffasse, da die Frau als Verfechterin der Gewaltlosigkeit am Ende untergeht (IV/1: 324). Beide Positionen schaffen es nicht, die Komplexität des Stücks zu durchdringen, da sie sich durch die Suche nach einer Lösung der im Stück diskutierten Problematik selbst einschränken. Im Vorwort zu *Masse Mensch* kritisiert Toller selbst als Ursache für die Verständnislosigkeit der Rezeption rückblickend an seinem Drama einen Mangel an ästhetischer Qualität. Den Grund hierfür erkennt er in der „Bedingtheit der Form [...], die herrührt von einer [...] inneren Gehemmtheit jener Tage.“ (I: 355) Er bezeichnet das Stück als ein Produkt von „Seelen-, Chaos“ (ebd: 355). Vielfach in der Forschung diagnostiziert wurde auch die Uneindeutigkeit des Dramenausgangs, die bei Bebendorf als Ratlosigkeit des Autors kritisiert (1990: 82) oder von Schreiber unter dem Stichwort der „Aporien“ (1997: 15) verzeichnet wird.

Im Folgenden werden zunächst die ästhetischen Gestaltungsmittel *Traum und Realität*, *Tanz und Spiel* sowie die *Sprache* untersucht, bevor auf einen Zusammenhang zwischen der Ästhetik und der Mehrdeutigkeit des Stücks eingegangen wird.

Traum und Realität

„Was kann in einem Drama wie ‚Masse-Mensch‘ real sein? [Herv. i. O.]“ (I: 354). Laut Schulz (1996: 283 f.) gibt es in *Masse Mensch* nicht nur eine Realitätsebene, in der sich die Handlung abspielt. Stattdessen sind die sieben Szenen, bei Toller

6 Der Konflikt um die Gewaltfrage wird in der Forschung häufig mit Max Weber gedeutet. Die Frau ist als Vertreterin der Gesinnungsethik zu verstehen, wonach „jedes Handeln, welches sittlich gefährliche Mittel anwendet, zu *verwerfen* [Herv. i. O.]“ (Weber, 1971: 553) sei. Der Namenlose hingegen vertritt eine „radikale Verantwortungsethik [...], nach welcher der Zweck jedes Mittel heiligt“ (Hoffmann, 2015: 364.).

Bilder genannt, aufgeteilt in reale Bilder (1, 3, 5, 7)⁷ und abstrakter angelegte Traumbilder (2, 4, 6), die sich abwechseln. Durch die Anmerkung Tollers, das dritte, fünfte und siebte Realbild spiele „in visionärer Traumferne“ (I: 68), lässt sich aber auch deren Realitätsanspruch infrage stellen. Waszak spricht hierbei von einer „Derealisierungsmaßnahme“ (2024: 327) Tollers, wodurch die Grenzen zwischen Traum und Realität im ganzen Stück verschwimmen würden. Das einzige Bild, das durch diese Aufteilung einen gewissen Realitätsanspruch bekomme, sei die erste Szene (ebd.: 327), in der in einem „Hinterzimmer einer Arbeiterschenke“ Vorbereitungen für einen Streik getroffen werden (I: 69 ff.).

Die realen Bilder werden durch eine fortlaufende Handlung und das gleichbleibende Personal miteinander verknüpft. Wiederkehrende Handlungsstränge sind der Konflikt zwischen der Frau und ihrem Mann, einem Beamten, sowie der Disput zwischen der Frau und der antagonistisch angelegten Figur des Namenlosen. Die Traumbilder grenzen sich durch ihre Abstraktheit als „surreal-allegorische Einzelszenen“ (Schulz, 1996: 284) von den anderen Bildern ab und werden zu Gliederungseinheiten, die dem Drama Struktur verleihen (Waszak, 2024: 327). Die Frau fungiert dabei als Bindeglied zwischen den Traum- und den Realbildern. Der von Toller hinzugefügte Verweis im Personenverzeichnis der zweiten Auflage „Traumbilder der Sonja Irene L.“⁸ ließe darauf schließen, dass die Frau als träumende Person zu verstehen sei. Laut Schreiber jedoch sind die „Traumszenen [...] keinesfalls lediglich (Bewußtseins-) Projektionen Sonja Irene L.s und damit subjektiv und unreal.“ (1997: 155) Sie erfüllten vielmehr eine kommentierende und gesellschaftskritische Funktion in Bezug auf die realen Bilder, da die Konflikte und Themen der Haupthandlung in den Traumbildern auf einer Metaebene weiter ausgetragen würden (Grunow-Erdmann, 1994: 54; Schreiber, 1997: 155).⁹ Altenhofer (1981: 139 f.) sieht in der Kommentarfunktion und Wirkungsästhetik der Traumszenen einen Rückgriff Tollers auf den Chor in der griechischen Tragödie.

Die Frau ist die am stärksten individualisierte Figur im Stück, was dadurch deutlich wird, dass sie als einzige Figur einen Eigennamen hat, eben *Sonja Irene L.*. Dadurch grenzt sie sich von den weiteren Figuren ab, die nur durch ihre Berufe oder sozialen Rollen gekennzeichnet sind, wie *Dritter Bankier*, *Der Gefangene* oder *Arbeiter*. Die eigenwillige Bezeichnung der *dramatis personae* als „Spieler“ (I: 68) im Personenverzeichnis, die an den von Toller im Vorwort

7 Toller selbst spricht im Vorwort zu *Masse Mensch* von „realen Bildern“, da diese von den Kritikern so gelesen wurden (I: 354). Zur Vereinfachung der Unterscheidung wird hier weiterhin der Begriff „Realbilder“ verwendet, wenn die Rede von den Bildern, die „in visionärer Traumferne“ spielen, ist.

8 Siehe hierzu: Variantenverzeichnis zu *Masse Mensch* (Hoffmann, 2015: 355).

9 Beispielsweise die Frage nach der Schuld der Frau im sechsten Bild, die sich konkret auf ihre Handlungen während der Revolution bezieht (I: 96 ff.).

gezogenen Vergleich von Menschen mit Marionetten erinnert¹⁰, eröffnet einen interpretatorischen Bezugsrahmen zu Schauspielern auf der Bühne und trägt zur weiteren Entindividualisierung und Typisierung der Figuren bei. Noch mehr gesteigert wird diese Tendenz mit der Gruppe der *Schatten*, die im sechsten und abstraktesten Traumbild auftauchen und im Nebentext als „kopflös“ (I: 96) beschrieben werden. Schulz spricht hierbei sogar von einer „Entrealisierung“ (1996: 285 f.). Eine weitere Maßnahme zur Auflösung der Individualität, der sich Toller bedient, ist der *Antlitzwechsel*, bei dem sich das Antlitz einer Figur in das einer anderen verwandelt. In den Traumszenen ist an mehreren Stellen des Nebentextes statt einer eindeutigen Figurenbezeichnung lediglich vom *Antlitz des Mannes* oder *Antlitz der Frau* die Rede. Das Antlitz des Gefangenen, das eigentlich als *Antlitz des Mannes* beschrieben wurde, verändert sich zum *Antlitz einer Wache* (I: 89).

Die Traumbilder haben nicht nur durch die entindividualisierten Figuren eine groteske Wirkung, auch in Bezug auf die Schauplätze der Szenen lässt sich eine zunehmende Entkonkretisierung erkennen. Zu Beginn des Stücks wird das Bühnenbild im Nebentext als konkreter Raum beschrieben. So spielt das erste Bild beispielsweise im „Hinterzimmer einer Arbeiterschenke“ (I: 69), dessen Ausstattung zudem genauer beschrieben wird¹¹, das zweite Bild ist im „Saal der Effektenbörse“ (I: 74) angesiedelt. Im Verlauf des Stücks wird der Raum immer reduzierter und unkonkreter (Schulz, 1996: 284 f.). So spielt die Massenszene im dritten Bild in einem nicht näher definierten Saal, und im sechsten Bild wird der Ort des Geschehens sogar so weit abstrahiert, dass lediglich von einem „unbegrenzten Raum“ (I: 96) die Rede ist. Die Ordnungsgröße des Raums wird also zunehmend aufgelöst.¹² Der ebenfalls in den Realszenen verwendete relativierende Zusatz *angedeutet* trägt zusätzlich zum *Fragwürdigmachen* des Raums bei. So wird im Nebentext bereits deutlich, dass es sich bei den dargestellten Schauplätzen lediglich um die Andeutung eines Szenenbilds handelt.¹³ Dadurch entsteht wiederum ein direkter Verweis auf die theatrale Umsetzung in einem Bühnenbild.

Mit der Dekonstruktion des Raums geht auch eine Auflösung der Zeit, die im Stück nicht linear zu verlaufen scheint, einher. Es ist für den Rezipienten nicht erkennbar, wie viele Tage oder Stunden zwischen den einzelnen Geschehnissen, also dem Aufruf zum Streik, dessen Niederschlagung und schließlich dem Tod der Frau im Stück vergehen. Die Traumbilder fallen aufgrund ihrer Autonomie und Eigengesetzlichkeit gänzlich aus einem stringen-

10 Siehe hierzu ausführlicher das Kapitel *Tanz und Spiel*.

11 „An getünchten Wänden Kriegsvereinsbilder und Porträts von Heroen der Masse. In der Mitte ein klotziger Tisch [...]“ (I: 69).

12 Spiegelbildlich zum ersten Bild spielt das siebte Bild hingegen wieder in einem konkret beschriebenen Raum einer Gefängniszelle. (I: 99).

13 Diese Tendenz wird auch von Grunow-Erdmann (1994: 54) in Bezug auf die Traumbilder festgestellt, kann aber auf alle Bilder erweitert werden.

ten Zeitverständnis heraus. Schulz (1996: 284) sieht in der Verwendung der Traumbilder zudem ein Mittel zur Verallgemeinerung und Enthistorisierung, da Distanz zu den historischen Ereignissen geschaffen wird, auf die sich das Stück zweifellos bezieht. In den Traumbildern werden somit neben der Auflösung des Individuums auch die beiden Ordnungsgrößen des tektonischen Dramas, Ort und Zeit, aufgehoben.

Tanz und Spiel

Ein zentrales wiederkehrendes Element in den Traumszenen, das durch seine bühnenwirksame Ästhetik heraussticht und zur Vielschichtigkeit des Stücks beiträgt, ist der Tanz. Nach Grunow-Erdmann entstehen durch den „Symbolbereich von Tanz und Spiel [...] interessante Analogien und Spiegelungen zwischen [...] den Real- und Traumbildern“ (1994: 86). Mit der Beschreibung von tänzerisch-musikalischen Elementen in den Regieanweisungen gibt Toller Hinweise auf seine Vorstellung einer Umsetzung auf der Bühne. Erst im Zuge einer Aufführung können diese Elemente realisiert werden und ihre volle ästhetische Wirkung zum Ausdruck bringen. Schulz (1996: 296) betont, dass die Tanzszenen maßgeblich zum Spannungsaufbau des Dramas beitragen, da ihnen eine eigene Rhythmisierung der Sprache und der Verweis auf Musik gegeben sei. So gewinnen in den Traumszenen „spielerisch-beweglichere Elemente [...] entgegen der sonst vorherrschenden Statik ein größeres Gewicht.“ (ebd.: 296)

Tanz ist eine Bewegungsform, die in Raum und Zeit stattfindet und dabei nicht das Erreichen eines konkreten Ortes zum Ziel hat. Sie steht somit als Ausdrucksform für sich selbst. Toller setzt den Tanz als ästhetisches Mittel bewusst in den Traumbildern ein, in denen die Ordnungsgrößen Raum und Zeit aufgelöst werden. Durch das wiederholte Einsetzen von Tanzelementen kommt es auch zu einer Parallelisierung (Bigeard, 2018: 118 f.) von zwei Traumszenen in ihrer gegensätzlichen, aber doch ähnlichen Verwendung des Tanzes. Einerseits der Foxtrott um das Börsenpult im zweiten und andererseits der Totentanz der Gefangenen im vierten Bild. Durch diese Parallele wird eine inhaltliche Verbindung zwischen einer ökonomisch-kapitalistischen Ebene und einer kulturell-rituellen Ebene gezogen sowie Profitgier auf der einen und Existentialismus und Tod auf der anderen Seite. Die Bankiers im zweiten Bild bereichern sich hauptsächlich am Krieg. Die Verkündung der Kriegsniederlage bedeutet große Verluste, weshalb der vierte Bankier für den Kauf von Aktien für ein so genanntes *Kriegserholungsheim* für Soldaten wirbt, wohinter sich jedoch nichts anderes verbirgt als ein *staatliches Bordell* (I: 76 f.). Ihre Skrupellosigkeit und Scheinheiligkeit geht dabei selbst über Menschenleben und gipfelt schließlich im Aufruf zu einem Wohltätigkeitsfest für die Opfer eines Grubenunglücks, das lediglich dem Ziel der weiteren Profitma-

ximierung dient. Diese Thematik wird im Aufruf zum Tanz nochmals überspitzt: „Tanz / Ums Börsenpult / Tanz / Gegen Not / Erlös / Den Armen.“ (I: 79) Der Foxtrott steht einerseits für die zunehmende Amerikanisierung in den 1920er Jahren, wird aber in der Szene ebenfalls in einen rituellen Kontext gesetzt, da das Börsenpult ein Symbol für das goldene Kalb darstellt (Schreiber, 1997: 133). Untermalt wird die groteske Szene dementsprechend von der „Musik klappernder Goldstücke“ (I: 79). Die skurrile Profitgier der Bankiers wird somit in der Szene nicht nur inhaltlich, sondern durch den Tanz auch ästhetisch ins Absurde gezogen.

Dem ausgelassenen und ekstatischen Tanz der Bankiers steht im vierten Bild ein Totentanz gegenüber. Der Totentanz hat seinen kulturellen Ursprung in der künstlerischen Darstellung des *danse macabre* im Spätmittelalter (Samstad, 2011: 14 ff.). Die Szene spielt in einem dunklen Gefängnishof. Nach und nach treten die Wachen aus den Schatten hervor und berichten in einem Wechselgesang von ihren Erfahrungen mit Leid und Elend. Refrainartigen Charakter hat dabei der wiederkehrende Vers „Lalala la / Hm, Hm,“ (I: 85 f.). Dieser chorische Begleitgesang zum folgenden Totentanz wird durch den Namenlosen, der sich selbst durch seinen Ausruf „Ich spiele auf. / Ich Melder / Der Entscheidung“ (I: 86) zu einer Art Spielleiter ernannt (Bigéard, 2018: 156), mit einer Harmonika begleitet. Das Motto des Totentanzes formuliert ein Stellvertreter der Verurteilten, der um letzte Gnade bittet:

Tanz ist der Kern
Der Dinge.
Leben,
Aus Tanz geboren,
Drängt
Zum Tanz.
Zum Tanz der Lust,
Zum Totentanz der Zeit. (I: 86 f.)

Die hier benannten vitalen Fähigkeiten des Tanzes und der Wunsch nach dem Erleben des Augenblicks stehen konträr zum eigentlichen Thema des Todes. Auch im Totentanz, der sich an einer Schwelle zwischen Leben und Tod, zwischen Diesseits und Jenseits bewegt (Bigéard, 2018: 148), findet eine Aufhebung von Ort und Zeit statt.

Die Bitte der Verurteilten wird erhört und sie tanzen ihren letzten Tanz gemeinsam mit den Wachen in einem Reigen um den Namenlosen, worin sich die typische zyklische Struktur des Totentanzes widerspiegelt (Samstad, 2011: 33). Das Motiv des Todes ist mehrdeutig, da der Tod einen Zustand beschreibt, der für den menschlichen Verstand schwer greifbar ist und sich einer konkreten Deutung entzieht. Dieser vieldeutige und existentialistische Inter-

pretationsraum wird von Toller, wie bereits zitiert, im Vorwort angesprochen: „Es ist noch eine Frage, ob wir persönlich existieren.“ (I: 354) In dieser Szene werden der Tanz als Bewegung in einem nicht-existenten Raum und der Tod als nicht greifbares unkonkretes Konstrukt miteinander verknüpft, wodurch die Auflösung, die sich durch das gesamte Stück zieht, betont wird.

Im vierten Bild kommt zudem die Marionettenhaftigkeit¹⁴ der Tanzen zum Ausdruck. Mit dem Namenlosen als Spielleiter, der gleichzeitig den Rhythmus vorgibt, wird der Tanz für die Soldaten und Verurteilten „zu einem organisierten, fremdverordneten Spiel, dessen Regeln von anderen festgelegt und kontrolliert werden.“ (Schreiber, 1997: 133) Auch die Bankiers sind lediglich Marionetten des kapitalistischen Systems, und die Börse ist das Spiel, nach dessen Regeln sie tanzen. Die Deutung von Tanz als Spiel eröffnet eine weitere Bedeutungsebene. Genau wie im Spiel gibt es in den Traumbildern eigene Regeln und Gesetze, die von den Figuren beachtet werden müssen. Der Tanz und die Traumszenen bekommen somit *Spiel-im-Spiel-Charakter*. Die zweideutige Formulierung des Namenlosen „Sogleich / Beginnt das Drama. / [...] / Spiel mit“ (I: 87) kann dadurch auf einer selbstreflexiven Ebene gelesen werden. Die Doppelung von Tanz und Spiel bekommt durch ihre Realisierung auf einer Theaterbühne durch echte Schauspieler eine metatheatrale Wirkung. Das Spiel kann somit auch als metatheatrales Mittel im Zuge der Retheatralisierung im Theaterkonzept der Avantgarde gelesen werden.

Ein weiteres weniger beachtetes tänzerisches Element findet sich im sechsten Bild, das die Frage nach der Schuld behandelt. Die Frau sitzt in einem Käfig während nacheinander Schatten ohne Kopf, die Bankiers aus dem zweiten Bild sowie die Gefangenen in Sträflingskleidung auf- und wieder abtreten. Die Regieanweisung zu den Gefangenen lautet: „Im Quadrat gehen sie im eintönigen Rhythmus lautlos um den Käfig“ (I: 98). Diese konkret beschriebene Bewegung kann ebenfalls als eine Art von Tanz gedeutet werden, wodurch sich neben Foxtrott und Totentanz jedem der drei Traumbilder ein tänzerisches Element zuschreiben lässt. Durch die Form des Quadrats ohne Anfang und Ende entsteht zudem eine Parallele zum zyklischen Charakter der beiden anderen Tänze. Der Gang im Karree setzt sich während des Dialogs zwischen Frau und Wärter über mehrere Verse hinweg fort, bis die Gefangenen plötzlich stehen bleiben. „Ihre Arme schnellen aufwärts“, während sie im Chor ausrufen: „Wir klagen an.“ (I: 99) Das rhythmische Schreiten im Quadrat sowie das Heben der Arme werden als synchrone Bewegungen be-

14 Siehe hierzu das Vorwort zu *Masse Mensch*: „Ich sehe auf einem Gefängnishof Sträflinge in eintönigem Rhythmus Holz sägen. Menschen, denke ich bewegt. [...] Dann ... jäh ... sind das gar keine Menschen X und Y und Z mehr, sondern schauerliche Marionetten, von ahnungsvoll erfülltem Zwang schicksalhaft getrieben. [...] Nicht eine Augenblicksspanne schaute ich ‚reale Menschen‘, die im ‚realen Neuburg‘, in der schmalen Gerichtsgasse spazieren gingen. Ein Totentanz zweier alter Jungfern, einer alten Jungfer und ihres Spiegelto-des, glotzte mich an.“ (I: 134).

schrieben, wodurch eine Bewegungsabfolge entsteht, die wie eine einstudierte Choreografie wirkt. Begleitet wird der *Tanz* durch einen chorischem anmutenden Sprechgesang in Form von sich wiederholenden Echos der Worte „Masse“ und „Schuldig“ (I: 98). In einem weiteren Schritt lässt sich sogar die ganze sechste Szene als große Choreografie deuten. Durch das abwechselnde Auf- und Abtreten der verschiedenen Personengruppen – Schatten, Bankiers, Gefangene – bekommt die Szene eine Struktur und wirkt in einzelne Abschnitte getaktet, die sich jeweils im Nebentext mit der Anweisung „Von irgendwo“¹⁵ und „Verblassen“ (I: 96 ff.) voneinander abgrenzen lassen. Die Szene bekommt somit nicht nur durch die chorische Sprache, sondern auch durch ihre dramaturgische Konzeption eine eigene rhythmische Struktur.

Sprache

Typisch für *Masse Mensch* ist die pathosgeladene Sprache des Expressionismus (Schreiber, 1997: 155; Schulz, 1996: 288). Durch Stilisierung, Reduktion der Sprache und parallele Satzstrukturen entsteht ein stakkatohafter Sprachduktus, den Reimers als „regelrechten Telegrammstil“ (2000: 54) beschreibt, und der zur grotesken Stimmung des Stücks beiträgt. Bereits die ersten Verse des Stücks sind exemplarisch dafür:

ERSTER ARBEITER: Flugblätter sind verteilt,
Im großen Saal Zusammenkunft. –
Frühzeitig schließen morgen die Fabriken.
Die Massen gären.
Morgen wird Entscheidung.
Bist du bereit, Genossin? (I: 69)

Mit der ungereimten Versform und den freien Rhythmen bezieht sich Toller abermals auf die Tradition der antiken Tragödie (Hoffmann, 2015: 367). Schulz (1996: 288) hebt hervor, dass die Verwendung der stilisierten und einheitlich gleichbleibenden Verssprache im ganzen Stück, ohne dass es zu individuellen Unterschieden im sprachlichen Ausdruck der einzelnen Figuren kommt, ebenfalls zur Entindividualisierung der Figuren beiträgt. Dies wird in der Massenszene im dritten Bild durch die Verwendung chorischer Elemente nochmals gesteigert (I: 81 f.).

Auch in den Traumbildern wird chorische Sprache zur Verfremdung eingesetzt, so zum Beispiel durch den Refrain im Lied der Wachen im vierten Bild (I: 85 f.) oder auch im sechsten Bild, wenn die Schatten, Bankiers und Gefangenen gemeinsam im Chor sprechen (I: 96 ff.).

15 Auch in dieser Regieanweisung zeigt sich die Auflösung des Raums durch die unkonkrete Ortsangabe.

Schreiber (1997: 155 f.) behauptet, dass die Sprache in *Masse Mensch* durch die Kombination aus chorischen Elementen und dem Tanzmotiv einen eigenen Rhythmus bekomme und sogar zu Musik werde. Die Sprache entwickle eine Eigendynamik, wodurch der Inhalt des Gesagten häufig zugunsten der Sprachgestaltung in den Hintergrund rücke. Die Sprache bildet zudem auch ein Bindeglied zwischen den Traum- und Realbildern, da alle Szenen des Stücks die gleiche Sprachästhetik aufweisen.¹⁶

Ein weiteres kennzeichnendes Element der Sprache ist die ausgeprägte Metaphorik.¹⁷ Diese findet sich sowohl im Haupt- als auch Nebentext, die sich, wie Detken (2024: 228 f.) bemerkt, unüblicherweise stilistisch wenig voneinander unterscheiden. Insbesondere die Regieanweisungen sind durch eine ungewöhnliche Bildsprache und synästhetische Verbindungen in Bezug auf die Aufführungsästhetik gekennzeichnet. Auffällig sind sowohl die personifizierenden Beschreibungen der Lichtdramaturgie, wie „Nacht frißt sie“ (I: 87), „Morgengrauen schleicht durch die Fenster“ (I: 90) oder „eine Laterne, die ein kümmerliches Licht trânt“ (I: 85), als auch der Stille. Die Personifikation der Stille zeigt sich an Formulierungen, wie „Stille windet sich um den Namenlosen“ (I: 87), „Stille breitet sich sanft um die Frau“ (I: 99) und „Stille will sich schwer auf den Saal senken“ (I: 90). In den Metaphern werden Stille und Licht durch die ihnen zugeschriebene Fähigkeit der räumlichen Ausdehnung und Bewegung poetisch aufgeladen.¹⁸ Dadurch werden die beiden Komponenten aus ihrer Medialität in den Kontext der Räumlichkeit eingebettet, wodurch es zu einer Entgrenzung kommt. Die genannten Regieanweisungen zu Stille und Licht lassen sich in der Theaterpraxis selbstverständlich schwer realisieren und entfalten ihre besondere Ästhetik insbesondere beim Lesen des Dramas. Dennoch wird dadurch eine bestimmte Atmosphäre in den Szenen skizziert, die von der Regie mit viel Handlungsspielraum auf der Bühne umgesetzt werden kann (Detken, 2024: 235 f.).¹⁹

Auflösungstendenzen und inhaltliche Offenheit

Ernst Toller beendet sein Drama *Masse Mensch* mit einer unerwarteten Episode. Nachdem die Handlung abgeschlossen zu sein scheint, indem die Frau ihre Zelle verlässt, um den Opfertod zu sterben (Schreiber, 1997: 146 f.),

16 Allerdings ist als Unterschied anzumerken, dass die Verse in den Traumbildern noch stärker verkürzt sind als in den Realbildern.

17 „Papierte Lügenmäuler“ (I: 83); „Fackel düsterer Gewalt“ (I: 103); „Wälder der Gerechtigkeit“ (I: 92).

18 Auch: „Stille tropft“ (I: 98); „Stille fiebert“ (I: 91); „Stille taumelt“ (I: 91); „Stille schwingt“ (I: 99).

19 Ein gutes Beispiel hierfür liefert die Inszenierung von Jürgen Fehling an der Volksbühne. Fehlings Inszenierung ist von einer dominanten Lichtregie geprägt, die sich vor allem durch den Einsatz von farbigem Licht von der impliziten Inszenierung unterscheidet. Die im Nebentext beschriebene Stille wird hier durch Licht ersetzt (Detken, 2024: 237 ff.).

treten zwei neue Figuren auf. Zwei weibliche Gefangene schleichen sich in die Zelle in der Absicht, sich die Hinterlassenschaften der Frau, ein Brot, ein seidenes Tuch und einen Spiegel, anzueignen. Die Exekution der Frau findet im Stück abseits der Bühne statt und kann wegen des hörbaren Schusses als akustische Form der Teichoskopie verstanden werden (Schicht, 2024: 201). Als sie den tödlichen Schuss hören, schrecken beide Gefangene auf und legen in einem Moment der Selbstreflexion ihre Beute zurück:

ERSTE GEFANGENE: Schwester, warum tun wir das?

In einer großen Hilflosigkeit taumeln ihre Arme in die Luft. Zweite Gefangene sucht aus ihren Rücken das versteckte seidne Tuch. Legt es hastig auf das Bett zurück.

ZWEITE GEFANGENE: Schwester, warum tun wir das?

*Zweite Gefangene bricht zusammen. Birgt den Kopf im Schoß.
Die Bühne schließt sich. (I: 106)*

Am Schluss des Dramas stehen somit weder Fazit noch eine Lösung noch eine klare politische Position, die sich zu den aufgeworfenen Fragen nach der Legitimierung von Gewalt und der Verantwortung des Einzelnen im Kollektiv äußert, sondern Hilflosigkeit, Ratlosigkeit und Ohnmacht. Auch die Schuldfrage im Stück endet schließlich in einer Unentschlossenheit, in einem „schuldlos schuldig“ (I: 100). Die Frau lehnt alle Rettungsversuche durch den Mann, den Namenlosen und auch die religiöse Erlösung durch den Priester ab und bewegt sich in den Bereich des Metaphysischen, um ihrem Tod einen Sinn zu verleihen (Schicht, 2024: 197): „Ich aber werde ewig, / Von Kreis zu Kreis, / Von Wende zu Wende, / Und einst werde ich / Reiner, / Schuldloser, / Menschheit / Sein.“ (I: 104 f.) Für Schicht (2024: 203), die in der Darstellung des Todes eine gewisse Unschärfe erkennt, bewegt sich der Tod von Sonja Irene L. „so insgesamt in Mehrdeutigkeiten, in einem ästhetischen – und auch politischen – Dazwischen.“ Weder die Frau noch der Namenlose konnten am Ende des Stücks mit ihren jeweiligen Ideologien zur Lösung des Konflikts beitragen. Sowohl der Pazifismus als auch die Gewaltpropaganda – Mensch und Masse – sind im Stück gescheitert. Toller bringt diese Widersprüchlichkeit auf den Punkt:

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 erkannten moralischen Idee. [...] Als Masse wird er getrieben von sozialen Impulsen und Situationen, das Ziel will er erreichen, auch wenn er die moralische Idee aufgeben muß. Dieser Widerspruch ist heute noch für den politisch Handelnden unlöslich, und gerade seine Unlöslichkeit wollte ich zeigen. [Herv. i. O.] (IV/1: 159)

In Tollers Poetik wird die „tragische Unlösbarkeit“ (IV/1: 161) ausdrücklich als Leitprinzip und wichtiges Unterscheidungskriterium mit Blick auf politische Dichtung und Propaganda angeführt. Die *Fragwürdigkeit*, mit der Toller auf die Welt blickt, wird in seinem Drama nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf ästhetischer Ebene umgesetzt und zeigt sich durch eine starke Abstrahierung und Auflösung von Orientierungspunkten. Durch die Sprache und die Personenbezeichnungen kommt es zur Typisierung der Figuren, die sich auf semantischer Ebene in der Auflösung des Individuums in der Masse vollzieht. In den Traumbildern werden die wichtigen Ordnungsgrößen des tektonischen Dramas, der Ort und die Zeit, demontiert und auch durch den Symbolbereich von Tanz und Spiel und dessen Metatheatralität kommt es zu Mehrdeutigkeiten.

Die Auflösungstendenzen führen unweigerlich zur Relativierung des Realitätsanspruchs des ganzen Stücks, was Toller, wie gesehen, bereits im Vorwort ankündigt: „*Was kann in einem Drama wie ‚Masse-Mensch‘ real sein? Nur der seelische, der geistige Atem.* [Herv. i. O.]“ (I: 354) Wenn alle referentiellen Bezugsgrößen im Drama ausgeschaltet sind, wenn selbst die Realbilder nicht mehr als Maßstab für eine drameninterne Wirklichkeit gelten können, so verliert auch die Handlung des Stücks ihren Realitätsanspruch. Und durch das Fehlen einer zugrunde liegenden Realitätsebene, gibt es auch keine eindeutige Lesart des Dramas. Durch die in *Masse Mensch* verweigerte Beantwortung der zentralen Fragen eröffnet sich aber eine Vielzahl an Möglichkeitsräumen für den Rezipienten.

Die in *Masse Mensch* skizzierte Auflösung der Realität ist ein Thema, das Toller vor allem während seiner Haftzeit zu beschäftigen schien. In einem Brief aus dem Landgerichtsgefängnis Neuburg schreibt er: „Selbst im Wirklichen spüre ich das Unwirkliche des Lebens [...], alles löst sich auf, ist nur flüchtige Erscheinung“ (III: 291) Für Toller ist es schließlich, wie gesehen, noch „eine Frage, ob wir persönlich existieren.“ (I: 354)

Fazit

Ernst Tollers poetologische Überlegungen geben ein vielschichtiges ästhetisches Konzept zu erkennen, das sich von konkreter politischer Meinungsäußerung in der Dichtung abgrenzt und das Ziel verfolgt, Themen in einer Offenheit darzulegen und die Unlösbarkeit von Konflikten darzustellen. Eine einseitige Kategorisierung seiner Werke als engagierte Literatur wird der Komplexität seines Schaffens daher nicht gerecht.

Tollers Ästhetikverständnis wird exemplarisch in seinem Drama *Masse Mensch* umgesetzt. In dem Stück werden die Fragen nach Gewalt, Schuld und der Verantwortung des Einzelnen offen gelassen. Das Stück zeugt von einer

sowohl inhaltlichen als auch ästhetischen Vielschichtigkeit. Tollers aufführungsorientierte Ästhetik kommt vor allem in den Traumbildern durch spielerisch-tänzerische Elemente, die Steigerung ins Surreale sowie die stilisierte und metaphorische Sprache zum Ausdruck. Seine ästhetischen Mittel führen zur Auflösung der Ordnungsgrößen Raum und Zeit, der Entindividualisierung der Figuren und der Problematisierung des Realitätsanspruchs. Diese Auflösungstendenzen korrespondieren mit der inhaltlichen Deutungsoffenheit des Dramas, da sie keine eindeutige Beantwortung der gestellten Fragen zulassen.

Dass Tollers Werke, entgegen dem häufigen Vorwurf, über seine Zeit hinausgehen, zeigt sich insbesondere in seinen scharfsinnigen Beobachtungen von gesellschaftlichen Entwicklungen und seinen Warnungen vor dem Faschismus, die heute wieder aktueller denn je sind. Für Toller ist ein Mangel an Fantasie der Grund für das Böse in der Natur des Menschen, da der Mensch nicht fähig sei, sich die Ausmaße von Leid vorzustellen. Mehr Fantasie statt politischer Propaganda ist somit nicht nur ein Leitprinzip, das sich in seiner Poetik zeigt, die durch Mehrdeutigkeiten die Fantasie der Rezipienten anregt, sondern entspricht somit auch seiner didaktischen Forderung das Vorstellungsvermögen zu schulen: „Die wichtigste Aufgabe künftiger Schulen ist, die menschliche Phantasie des Kindes, sein Einfühlungsvermögen zu entwickeln, die Trägheit seines Herzens zu bekämpfen und zu überwinden.“ (III: 259)

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Toller, Ernst (2015): *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Im Auftrag der Ernst-Toller-Gesellschaft hrsg. von Dieter Distl et al., Göttingen: Wallstein.

Sekundärliteratur

- Altenhofer, Rosemarie (1981): „Masse Mensch“, in: Hermand, Jost (Hrsg.): *Zu Ernst Toller. Drama u. Engagement*, Stuttgart: Klett, S. 129–141.
- Bebendorf, Klaus (1990): *Tollers expressionistische Revolution*, Frankfurt am Main: Lang.
- Bigeard, Simone (2018): *Ernst Toller – Facetten eines schriftstellerischen Werkes zwischen den Weltkriegen: eine motivorientierte Untersuchung*, Karlsruhe: KIT Scientific Publishing.
- Detken, Anne (2024): „Stille flackert – Sie sehen Himmel. Formen der impliziten Inszenierung bei Toller (Masse Mensch) und Brecht (Baal)“, in: Reimers, Kirsten et. al. (Hrsg.): *Bertolt Brecht und Ernst Toller*, Berlin / Heidelberg: Springer / J.B. Metzler, S. 227–247.
- Fritton, Michael Hugh (1986): *Literatur und Politik in der Novemberrevolution 1918/1919. Theorie u. Praxis revolutionärer Schriftsteller in Stuttgart u. München (Edwin Hörnle Fritz Rück Max Barthel Ernst Toller Erich Mühsam)*, Frankfurt am Main: Lang.

- Grunow-Erdmann, Cordula (1994): *Die Dramen Ernst Tollers im Kontext ihrer Zeit*, Heidelberg: Winter.
- Hoffmann, Torsten (2015): „[Anhang zu] Masse Mensch“, in: *Ernst Toller: Sämtliche Werke*. Bd. 1: Stücke 1919–1923, Göttingen: Wallstein, S. 353–370.
- Jacobsohn, Siegfried (1988): „Ernst Toller: Masse Mensch [in: Die Weltbühne. Berlin 1921]“, in: Rühle, Günther (Hrsg.): *Theater für die Republik. 1917–1925 im Spiegel der Kritik*, Berlin: Henschel, S. 325–326.
- Ketelsen, Uwe-K. (1985): „Literaturkonzeption und Exilerfahrung bei Ernst Toller“, in: Stephan, Alexander (Hrsg.): *Schreiben im Exil. Zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur 1933–1945*, Bonn: Bouvier, S. 145–160.
- Ladenthin, Volker (2002): „Engagierte Literatur – wozu? Aussage oder Sinn: Aporien in Tollers Literaturästhetik“, in: Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 53–65.
- Ladenthin, Volker (2005): „Die literarische Ästhetik Ernst Tollers“, in: Josting, Petra (Hrsg.): „Laboratorium Vielseitigkeit“. *Zur Literatur der Weimarer Republik; Festschrift für Helga Karrenbrock zum 60. Geburtstag*, Bielefeld: Aisthesis-Verlag, S. 127–143.
- Piscator, Erwin (1986): *Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden*, hrsg. von Renata Vatková und Knut Boeser, Berlin: Hentrich.
- Reimers, Kirsten (2000): *Das Bewältigen des Wirklichen. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Ernst Tollers zwischen den Weltkriegen*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Samstad, Christina (2011): *Der Totentanz. Transformation und Destruktion in Dramentexten des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Lang.
- Schicht, Saskia (2024): „Zwischen Sündenbock und Selbstopfer? Vergleichende Perspektiven auf Ernst Tollers Masse Mensch und Bertolt Brechts Die Maßnahme“, in: Reimers, Kirsten et. al. (Hrsg.): *Bertolt Brecht und Ernst Toller*, Berlin / Heidelberg: Springer, J.B. Metzler, S. 27–43.
- Schreiber, Birgit (1997): *Politische Retheologisierung. Ernst Tollers frühe Dramatik als Suche nach einer „Politik der reinen Mittel“*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schulz, Georg-Michael (1996): „Ernst Toller: Masse Mensch“, in: *Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: Reclam, S. 282–300.
- Waszak, Tomasz (2024): „Die ungleichen Collagisten. Die Dramen Tollers und Brechts als zusammengesetzte Texte“, in: Reimers, Kirsten et. al. (Hrsg.): *Bertolt Brecht und Ernst Toller*, Berlin / Heidelberg: Springer, J.B. Metzler, S. 323–342.
- Weber, Max (1971): „Politik als Beruf“, in: ders.: *Gesammelte politische Schriften*, Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), S. 505–560.

