

Die vorliegende pdf beinhaltet einen Scan der Original-Druckversion des folgenden Beitrags:

**Thorsten Unger:**

Antifaschistischer Widerstand und kulturelle Erinnerung im exilpolitischen Drama: zu Ernst Tollers 'Pastor Hall'.

In: Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel. Deutsch-französische Perspektiven. Hrsg. v. Horst Turk und Jean-Marie Valentin in Verbindung mit Peter Langemeyer. Bern usw.: Lang, 1996 (Jahrbuch für Internationale Germanistik: Reihe A, Kongreßberichte 40), S. 289-316.

Bitte zitieren Sie den Beitrag in dieser Form mit dem Publikationsort des Erstdrucks.

Die Internet-Seite (URL), auf der Sie die pdf gefunden haben, unterliegt nicht der Langzeitarchivierung; ihre dauerhafte Erreichbarkeit ist nicht gewährleistet.

Sonderdruck aus:

**Aspekte des politischen Theaters und Dramas  
von Calderón bis Georg Seidel  
Deutsch-französische Perspektiven**

Jahrbuch für Internationale Germanistik  
Reihe A · Band 40

1996  
Verlag Peter Lang  
Bern · Berlin · Frankfurt am Main · New York · Paris · Wien

**Antifaschistischer Widerstand und kulturelle Erinnerung  
im exilpolitischen Drama: zu Ernst Tollers *Pastor Hall***

Von Thorsten Unger (Göttingen)

Ernst Toller (1893-1939) widmet sein letztes, erst kurz vor seinem Tod 1939 im Exil fertiggestelltes antifaschistisches Schauspiel *Pastor Hall* «dem Tag, an dem dieses Drama in Deutschland gespielt werden darf.»<sup>1</sup> Acht Jahre später erst, am 24. Januar 1947, ist dieser Tag gekommen. Thomas Engel inszeniert die deutsche Uraufführung unter dem Intendanten Wolfgang Langhoff am Deutschen Theater im Ostsektor Berlins. Unter Mitwirkung des Autoren-Schutzverbandes wird die Premiere zu einer Ernst Toller-Gedächtnisfeier ausgestaltet. Günther Weisenborn, zu dieser Zeit bereits Chef dramaturg am Westberliner Hebbel-Theater, nutzt seine Eröffnungsansprache dazu, die deutschen Exilautoren zur Heimkehr aufzurufen.<sup>2</sup> Den Abend, an dem Tollers Darstellung von Unrechtsverhältnissen im Dritten Reich in Deutschland zuerst gespielt wird, inszeniert man zu einem kulturpolitischen Signal für den Anbruch einer neuen kulturellen Ära.

Die Dramenaufführung selbst war aber nicht besonders erfolgreich. Das Stück blieb nur kurze Zeit auf dem Spielplan und fand nur eine nennenswerte Folgeinszenierung noch im gleichen Jahr in Rudolstadt, Thüringen.<sup>3</sup> Daß es 1947 für eine Konfrontation der Deutschen mit ihrer jüngsten Vergangenheit noch zu früh gewesen wäre, wie Richard Dove vermutet,<sup>4</sup> ist für diese Zurückhaltung sicher kein hinreichender Grund.<sup>5</sup> Eine solche Konfrontation hatte ja außerhalb des Theaters längst stattgefunden, und zwar mit Bilddokumenten aus der KZ-Realität, gegen deren drastische Grausamkeit Tollers KZ-Szenen im zweiten Akt seines Dramas fast harmlos erscheinen. Eher dürfte es mit Vorbehalten gegen den Autor, aber auch mit gewissen dramaturgischen Schwächen des Stückes zusammenhängen, daß es auch in den folgenden Jahrzehnten kein Repertoirestück geworden ist.

Schon die Rezensenten der Erstaufführung unterscheiden in ihren Kritiken in der Regel zwischen dem politischen Anliegen und der ästhetischen Durchführung des Stückes.<sup>6</sup> Die Kritiker erinnern zunächst nicht nur an Ernst Toller als einen der berühmtesten und meistgespielten Dramenautoren der Weimarer Republik, sondern gerade auch an dessen politisches Engagement mit den markantesten Stationen der Beteiligung an der Münchener Revolution und der Räteregierung und der großangelegten Hilfsaktion zur Unterstützung der Zivilbevölkerung im spanischen Bürgerkrieg. Nur wenige Blätter



beurteilen sodann sowohl die politische als auch die dramaturgische Ebene des *Pastor Hall* so uneingeschränkt positiv, wie Fritz Erpenbeck im *Vorwärts*, der mit der Einschätzung schließt, die Inszenierung sei ein «verdienter, starker Erfolg des Deutschen Theaters» und *Pastor Hall* werde «bald einen hervorragenden Platz im Spielplan aller deutschen Bühnen einnehmen». <sup>7</sup> Die meisten Kritiker halten das Stück wegen seiner realistischen Zeichnung der Verhältnisse im Dritten Reich für sehr wichtig, finden aber die Anlage der Dramenhandlung weniger gelungen. So hält Wolfgang Schimming alle privaten Intrigen um den KZ-Akt herum für «theatralische Konstruktion», dennoch müsse das Stück «um des gerechten Zorns und der notwendigen Erkenntnis willen» heute gespielt werden. <sup>8</sup> Ganz ähnlich findet Paul Rilla die Motivierung der KZ-Einlieferung des Pastors durch Intrigen unnötig und damit den Plot des Dramas nicht restlos überzeugend, aber das Stück müsse aufgeführt werden, damit der Zuschauer begreife, «unter welche Vergangenheit der Schlußstrich zu machen» sei. <sup>9</sup>

1947 greifen also die Kritiker das kulturpolitische Signal der Toller-Gedächtnisfeier auf und würdigen die Inszenierung des Dramas hauptsächlich als Markierung des politisch-gesellschaftlichen Neuanfangs in Deutschland. Tollers Widmung legte diese Funktionalisierung nahe. 1939 hatte er damit in der englischen Erstveröffentlichung ein amerikanisches und britisches Publikum unmißverständlich darauf hingewiesen, daß das Stück – «Dedicated to the day when this play may be performed in Germany» – <sup>10</sup> als eine politische Stellungnahme gegen die Nazi-Regierung aufzufassen sei, so daß es in Deutschland verboten sein würde. Als eine solche Stellungnahme wurde *Pastor Hall* in England und in den USA denn auch verstanden, was bezeichnenderweise zur Folge hatte, daß es auch hier nicht ohne weiteres aufgeführt werden konnte.

Ich gebe einen kurzen Abriß dieser Entstehungs- und frühen Rezeptionsgeschichte, <sup>11</sup> nicht nur um auf die besonderen Schwierigkeiten des Dramatikers im Exil hinzuweisen, sondern vor allem um vor der genaueren Besprechung des Stücks durch die Erinnerung an seine politische Aktualität die Relevanz des Politischen auch für seine angemessene Beurteilung herauszustellen.

Toller hatte für eine Aufführung *Pastor Halls* über britische und amerikanische Theateragenturen in beiden Ländern Kontakte zu geeigneten Bühnen und Produzenten aufgenommen und ihnen Abschriften des Dramentexts zur Verfügung gestellt. Angesichts der 1938 und 1939 allenthalben gepflegten diplomatischen Vorsicht befürchtete er selbst aber bereits, daß jedenfalls die englischen Theater aus Angst vor Protesten der deutschen Botschaft von einer Inszenierung Abstand nehmen würden. <sup>12</sup> In der Tat erhalten Tollers Londoner Agenten Anfang Dezember 1938 vom Direktorium des Westminster Theatre die Nachricht, man halte das Thema des Stücks in Anbetracht der

internationalen Lage für zu kontrovers, um es öffentlich aufzuführen, obwohl man an seinem dramatischen Wert keinen Zweifel habe. <sup>13</sup> Schon die Selbstzensur der Bühnen erwies sich also als so bedeutend, daß die Londoner Agentur an Toller weitermeldete, man könne das Stück besser gleich dem Zensor schicken, um dessen Entscheidung zu erfahren, bevor man es anderen Theatern anbiete. <sup>14</sup>

Auch in New York ließ sich *Pastor Hall* keinem Produzenten verkaufen. Hier aber hängt die Zurückhaltung zunächst auch mit Übersetzungsproblemen zusammen. Die englische Übersetzung war vom Dichter Stephen Spender angefertigt worden, nachdem der von Toller vorgeschlagene Thornton Wilder abgelehnt hatte. <sup>15</sup> Mitte Oktober 1938 konnte Toller Spenders Text den Produzenten zur Prüfung vorlegen. Anfang Dezember meldet nun Tollers amerikanischer Agent Barret H. Clark Zweifel an Spenders Übersetzung an, die er zu englisch findet: «English is no longer *our* language here.» <sup>16</sup> Toller schickt Clark zum Vergleich den deutschen Text <sup>17</sup> und erhält daraufhin die konkretere Einschätzung, das größte Problem Spenders habe wohl darin bestanden, im Englischen Parallelen zu finden «for certain things that Germans would say and English-speaking people would either not say or say differently.» <sup>18</sup> Die amerikanischen Briefpartner Tollers sehen die Ungewöhnlichkeiten des englischen Textes nicht nur im Idiomatischen, sondern auch im Feld der sozialen Konventionen, etwa bei den Höflichkeitskonventionen und humorvoll gemeinten Wendungen. Einzelheiten mit Textproben listet ein weiteres Gutachten zur Übersetzung auf, das Toller von einer offenbar befreundeten Person noch eingeholt hat. <sup>19</sup> Zur Abhilfe vereinbart Toller mit dem Verlag Random House, wo das Stück ursprünglich schon im Januar 1939 erscheinen sollte, <sup>20</sup> die amerikanische Überarbeitung der Spenderschen Übersetzung durch Hugh Hunt, wodurch sich die Publikation erheblich verzögert. Eine weitere Verzögerung aber entsteht dadurch, daß Toller selbst sich nach einer Lesung vor Mitexilanten entschließt, den Schluß des Stückes noch zu verändern. Die neue Szene legt er am 20. 1. 1939 dem britischen Verlag John Lane zur Übersetzung durch Spender vor. Als die überarbeiteten Versionen schließlich in London und New York erscheinen, ist Toller bereits tot. Im Juli 1939 wurde der im KZ spielende 2. Akt in Buenos Aires als Puppenspiel aufgeführt, die englische Uraufführung des ganzen Stücks fand im November 1939 in Manchester statt.

Aufsehen aber erregte 1940 die Verfilmung *Pastor Halls* von John Boulting. <sup>21</sup> In England bereits im Zusammenhang mit der Kriegspropaganda als erster erfolgreicher Anti-Nazi-Film gefeiert, <sup>22</sup> war die Aufführung in den USA aufgrund des Protests von Nazi-Sympathisanten zunächst mit Verboten bedroht, obwohl der amerikanischen Version eigens ein vom Toller-Übersetzer Robert E. Sherwood verfaßtes Vorwort vorangestellt worden war, das die Präsidentengattin Mrs. Eleanor Roosevelt las. Dennoch wurde die Auffüh-



zung des Films im September 1940 in Chicago vom *Police Censor Board* untersagt, während ein Pro-Nazi-Film, «Blitzkrieg in Poland», unzensuriert gezeigt werden konnte. Chicagos Zeitungen berichten von Protesten vor allem von Seiten des *Civil Liberties Committee* und veröffentlichen Leserbriefe, die für die Aufführung des Films eintreten. Schließlich muß der Bürgermeister das Verbot zurücknehmen.<sup>23</sup>

Die kurz referierten Ereignisse zeigen die hohe kulturpolitische Brisanz des Bühnenstücks und der Verfilmung. Wenigstens in den USA war die öffentliche Meinung zu dieser Zeit keineswegs einhellig gegen Hitler eingestellt. Genau in diesem Punkt meinungsbildend zu wirken, kann als die primäre exilpolitische Funktion von *Pastor Hall* angesehen werden.

Werfen wir nun in Kenntnis dieser frühen Stationen der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte einen genaueren Blick auf das Stück selbst. Ich richte die Aufmerksamkeit zunächst darauf, welche Auswirkungen des totalitären Regimes auf die Lebensbedingungen und Handlungsweisen der Menschen im Nazi-Staat vorgeführt werden. In einem zweiten Teil möchte ich zeigen, wie mit den Mitteln textlich signalisierter kultureller Erinnerung im Drama eine Gegenkultur zur offiziellen Nazikultur als Basis für antifaschistischen Widerstand konstituiert wird.

## I.

Wie erwähnt, hat Toller noch Anfang 1939 die Schlußszene seines Dramas *Pastor Hall* überarbeitet. In der ersten Fassung, die auch in der Berliner Erstaufführung gespielt wurde, stirbt nach einem kurzen Schlußmonolog die Hauptfigur, der evangelische Pfarrer Friedrich Hall, auf offener Bühne ganz unvermittelt an Herzversagen.<sup>24</sup> In der überarbeiteten Version verläßt Friedrich mit seiner Familie die Bühne, um in der Kirche gegen das nationalsozialistische Regime zu predigen. Die Bühnenhandlung überläßt das Ende von Halls Geschichte der Phantasie des Zuschauers; das Stück endet jetzt mit einem bedrohlichen Schlußtableau:

*(Alle verlassen das Zimmer. Die Bühne bleibt Sekunden leer. Von draußen Geläut der Kirchenglocken, das bis zum Schluß anhält. Jule hinein.)*

JULE *(sieht sich um. Das Zimmer ist leer. Sie blickt ratlos. Von draußen hört man den Marschtritt einer sich nähernden Kolonne. Stärker. Drohender.*

*Jule kniet sich hin und betet lautlos).*

*(Vorhang.)* (316)

Das Gebet der Hausangestellten Jule wird den Prediger wohl nicht gegen die sich nähernden Nazis retten. Der Entschluß des Pfarrers, in der Kirche zu predigen, wird als äußerst konsequente, gesinnungsethische Handlung vorge-

führt; als ein geeignetes Mittel, den Einfluß des diktatorischen Regimes abzuwenden, erscheint sie nicht. Der Spielraum für individuelle Handlungen wird immer enger gezogen, es dominiert der Gleichschritt der Massen, der auch die Kanzeln einzunehmen droht. Das unterstreicht die Szene akustisch durch den anschwellenden Paradeschritt.

Die Handlung des Stückes hat ihren historischen Bezug im Kirchenkampf, und zwar in dessen verschärftem Stadium im letzten Drittel der dreißiger Jahre, als nationalsozialistische Instanzen massiv gegen die oppositionelle «Bekennende Kirche» vorgingen.<sup>25</sup> Kirchliche Schulen wurden aufgelöst, Pfarrer erhielten Redeverbot oder wurden inhaftiert. Darunter auch der Berliner Pfarrer Martin Niemöller (1892-1984), den die Gestapo am 1. Juli 1937 verhaftete. Nach sieben Monaten Festung wurde er gerichtlich freigesprochen, aber als «Hitlers persönlicher Gefangener» in den Konzentrationslagern Sachsenhausen und Dachau bis Kriegsende weiter festgehalten. Niemöller, der schon 1933 den «Pfarrernotbund» gegründet hatte, wurde als führendes Mitglied der Bekennenden Kirche gerade auch im Ausland geschätzt. In den USA und in England machte man den Fall Niemöller zum Gegenstand theologischer Konferenzen, offene Briefe und Resolutionen wurden veröffentlicht, Protestnoten gingen an Rudolf Heß; die internationale Presse berichtete ausführlich.<sup>26</sup> Toller verstand sein Drama wohl auch als einen Beitrag zu diesen Niemöller-Aktionen, denn er bot an, eine Sonderauflage von 100 Exemplaren handsigniert für 1 £ zugunsten des Niemöller-Fonds zu verkaufen.<sup>27</sup> Jedenfalls konnte er mit Recht erwarten, daß sein englisches und amerikanisches Publikum die Ähnlichkeit der Geschichte Pastor Friedrich Halls mit der Verhaftungsgeschichte Niemöllers verstehen würde, zumal der Berliner Pfarrer im Stück auch namentlich erwähnt wird.<sup>28</sup>

Pastor Hall predigt in seiner Gemeinde im Sinne der «Bekennenden Kirche». Viele Gemeindeglieder vertrauen ihm und beklagen sich bei ihm brieflich zum Beispiel über die ideologische Indoktrination ihrer Kinder in der Hitlerjugend. Die Briefe hat sich der Sturmbannführer und spätere Kommandant des Konzentrationslagers Fritz Gerte durch Bedrohung der Hausangestellten Jule beschaffen können. Gerte nutzt die Briefe als Belastungsmaterial zur Erpressung der Familie. Er liebt nämlich Halls Tochter Christine, die allerdings an dem Abend, mit dem die Bühnenhandlung einsetzt, im Begriff ist, Dr. Werner von Grotjahn zu heiraten und mit ihm nach Amerika auszuwandern. Gerte verlangt von Friedrich Hall, die Verbindung zu untersagen. Als dieser die Entscheidung zur Ehe seiner Tochter überläßt, sorgt Gerte für die Verhaftung des Pastors (1. Akt). Die Sanktion gegen den christlichen Regimekritiker erfolgt damit im Drama nicht nur als Maßnahme des faschistischen Staates, sondern wird durch eine konventionelle Intrige um Liebe und Eifersucht des SS-Schergen eingefädelt. Wolfgang Schimming und Paul



Rilla haben in ihren Kritiken, wie einleitend erwähnt, genau das angemerkt. Tollers Einschätzung der fremden Publikumserwartungen mag beim Einbau der Liebes- und Heiratsgeschichte Christines durchaus eine gewisse Rolle gespielt haben.<sup>29</sup> Immerhin gelangt auf diese Weise, mit der häßlichen Verbindung von formaler Pflichterfüllung gegen den Führer und korruptem Eigennutz, ein zusätzlicher Aspekt der Willkür der Macht in den Blick.

Friedrich Hall kommt in ein Konzentrationslager (2. Akt), wo er sich in die Hierarchie der Gefangenen einfügen muß und zum Arbeitsdienst im Moor eingeteilt wird. Die harte Arbeit und die Schikanen des Scharführers treiben ihn zur physischen und psychischen Erschöpfung. Neue Kraft gewinnt er aus Gesprächen mit dem Kommunisten Peter Hofer, obwohl er dessen Position nicht restlos teilt. Mutig macht er den inzwischen zum Lagerkommandanten avancierten Gerte öffentlich für den Tod des vor den Augen der Gefangenen mißhandelten Bibelforschers Herder verantwortlich und nimmt dafür die Bestrafung durch fünfundzwanzig Stockhiebe in Kauf. Seine Unerschrockenheit gibt auch den anderen Lagerinsassen neuen Mut, und sie singen gemeinsam das verbotene «Moorsoldatenlied». Hall selbst gelingt es mit Hilfe des SS-Mannes Heinrich Degen, eines ehemaligen Gliedes seiner Gemeinde, aus dem Lager zu entkommen. Heinrich Degen wird bei Halls Flucht von der Lagerwache erschossen.

Der Pastor flüchtet ins Haus seines Freundes General Paul von Grotjahn, wo sich nach und nach seine ganze Familie einfindet (3. Akt). Als auch Fritz Gerte, der wegen Halls Flucht aus dem KZ Schwierigkeiten bekommen hat, auf der Suche nach ihm in Grotjahns Haus gelangt, kommt es zu Handgreiflichkeiten. Mit militärischem Auftreten gelingt es dem General, Gerte zu entwaffnen und hinauszuerwerfen. Jetzt scheint einer gemeinsamen Ausreise nach Amerika nichts mehr entgegenzustehen. Friedrich Hall aber hat sich entschlossen, nicht zu fliehen, sondern die christliche Botschaft trotz aller Warnungen seiner Familie vor offensichtlichen Folgen in seiner Kirche zu predigen:

IDA HALL: Sie werden Dich töten!

FRIEDRICH HALL (*sehr still*): Ich werde trotzdem leben. Es wird wie ein Feuer sein, keine Macht wird es ersticken, die Ängstlichen werden Mut fassen, einer wird es dem andern sagen, daß der Antichrist regiert, der Verderber, der Feind des Menschen ... und sie werden Stärke finden und werden meinem Beispiel folgen. (316)

Mit biblischem Vokabular und in prophetischem Futur stilisiert sich Friedrich Hall hier selbst zu einem Beispiel und ruft gleichsam andere Christen zur Nachfolge auf. Sein Entschluß, mit dem er wie zuvor im KZ stellvertretend die Furcht vor den Nazis überwindet, schließt an vorangegangene Christusanalogien an, die das Stück durchziehen.<sup>30</sup> Es hat damit gewisse Züge eines Märtyrerdramas. Zu diesem Genre gehört es, daß Hall die Bedrohungen durch

das NS-Regime als Prüfungen auffaßt, etwa wenn er die Möglichkeit einer Flucht ins Ausland mit den Worten zurückweist: «Ich wollte der Prüfung, die mir auferlegt war, ausweichen.» (313)<sup>31</sup>

Trotz dieser Märtyrerzüge ist Friedrich Hall nicht als tragische Figur, das Stück nicht als Tragödie zu bezeichnen.<sup>32</sup> Besonders in den KZ-Szenen erscheint Hall nicht als Einzelfall, sondern als ein Regime-Gegner neben anderen, und das Nazi-Regime wird als ein illegitimes und zu veränderndes vorgeführt, keineswegs etwa als unabwendbares Schicksal. Mit dem offenen Dramenschluß könnte man besser von einer «Aufrüttelung» sprechen, in die der Zuschauer versetzt wird.<sup>33</sup> Halls heroischer Entschluß und der sich nähernde Marschritt fordern ihn zur Stellungnahme zu den Ereignissen und Strukturen auf, die er aus dem Nazi-Staat vorgeführt bekommen hat. In der Erstinszenierung 1947 wurde der Verweischarakter auch der Geschichten der Figuren auf die überpersönlichen Strukturen dieses Staates Bühnenbildnerisch noch dadurch unterstrichen, daß auch im ersten und dritten Akt wesentliche Elemente der Konzentrationslagerkulisse, Stacheldraht und Wachturm, per Projektion beibehalten wurden.<sup>34</sup> Das ganze Stück spielte so gewissermaßen im Konzentrationslager Deutschland.

Dabei ist das entscheidende Merkmal die faktische Auflösung der Rechtsicherheit. An verschiedenen Dramenfiguren veranschaulicht Toller, wie die Menschen im totalitären Staat der Willkür der Behörden ausgesetzt sind: Gerte ist wegen der widerrechtlichen Aneignung der Briefe nicht als Dieb anklagbar, für den «Beweis» von Friedrich Halls staatsfeindlichen Machenschaften ist es einerlei, ob er diese Briefe selbst geschrieben oder nur bekommen hat, Paul von Grotjahn betont, daß eine Verhaftung auch ohne jeden Grund möglich sei und sich schon nachträglich einer finden werde, und Christine Hall macht beim Verhör durch die Polizei die Erfahrung, daß eine Lüge leichter geglaubt werde als die Wahrheit.<sup>35</sup> Fehlende Rechtssicherheit und Korruption der Richter werden auch sonst zur dramatischen Dokumentation der Gesellschaft unter diktatorischer Herrschaft gewählt, so in Brechts zum Großteil etwa zeitgleich entstandener Szenenfolge *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, wo am Fall eines Juden und eines Arbeitslosen verdeutlicht wird, wie dem einzelnen gegen SA-Übergriffe keine rechtliche Handhabe bleibt.<sup>36</sup>

Die beherrschende emotionale Reaktion darauf ist bei Tollers Figuren die Furcht. Furcht wird einerseits in vielen Fällen zu einem Haupthandlungsmotiv, und sie wird andererseits von mehreren Figuren explizit als entscheidendes Merkmal des despotischen Staates benannt. Für den KZ-Insassen Peter Hofer ist der Nazi-Staat schlicht ein «Zuchthaus», und er faßt zusammen: «Ein Zuchthaus kann ich fürchten, aber nicht lieben. / ERWIN KOHN: Ist es nicht auch Dein Vaterland? / PETER HOFER: Mein Vaterland ist, wo Freiheit ist.» (288) Dem Patrioten Erwin Kohn gegenüber, der aus Heimweh aus dem



sicheren Paris nach Deutschland zurückgekehrt und jetzt im KZ gelandet ist,<sup>37</sup> löst Hofer den hier positiv besetzten Begriff «Vaterland» von einer regionalen Zuordnung und definiert ihn ausschließlich über den Wert der «Freiheit». Im NS-Sprachgebrauch aber wird auch dieser Begriff verdreht benutzt und in der Konsequenz an Furcht gekoppelt, wie man vorher von Paul von Grotjahn erfahren konnte: «Heute bin ich frei, wenn die anderen Furcht vor mir haben. FRIEDRICH HALL: So ist es. Freiheit heißt ihnen: den anderen Völkern Furcht einflößen.» (274) Wie also im Innern nur die Furcht die Stabilität des totalitären Staates gewährleistet, so beherrscht sie – nach Friedrich Hall – auch das Verhältnis der freiheitlichen Staaten zum Nazi-Staat. Hinter dieser außenpolitischen Einschätzung steht kaum verschlüsselt auch eine Analogie in der appellativen Folgerung des Dramas: wie es im Innern darauf ankommt, daß die Bürger ihre Furcht überwinden, so müssen auch die freiheitlichen Staaten ihre Furcht überwinden, um von außen, ihrem freiheitlichen Selbstverständnis entsprechend, auf Nazi-Deutschland einzuwirken.

Auf die enge Verbindung von Furcht und despotischer Herrschaft und die Wichtigkeit der Überwindung der Furcht weist Toller auch in anderen Schriften und Vorträgen hin. So liest man in seiner Rede vom Pariser Kongreß der Schriftsteller vom 25. Juli 1938:

Furcht ist das psychologische Fundament der Diktatur. Der Diktator weiß, daß nur der Mensch, der die Furcht überwindet, jenseits seiner Macht lebt, sein einziger gefährlicher Feind ist. Denn wer die Furcht überwindet, hat den Tod überwunden.<sup>38</sup>

Der Hinweis auf den Zusammenhang von Furcht und Despotie ist im Grunde alt. Schon Montesquieu hatte 1748 in seiner Schrift *Vom Geist der Gesetze* die Furcht als Grundhaltung der Bürger im despotischen Staat beschrieben, während er die Haltung der Liebe zum Staat nur in der Republik für möglich hielt. Und bereits hier wird die Furcht mit mangelnder Rechtssicherheit in Verbindung gebracht: «Die despotische Regierung beruht auf dem Prinzip der Furcht: für eingeschüchterte, unwissende und geknechtete Völker aber braucht man nicht viele Gesetze.»<sup>39</sup> Aber auch in den Diktaturen nach Hitler bleiben Furcht und Angst die in der Bevölkerung dominierenden systemerhaltenden Hauptempfindungen. Das veranschaulicht in jüngster Zeit zum Beispiel Herta Müller in ihrem Aufsatz «Das Ticken der Norm» an Schilderungen aus dem Rumänien unter Ceauşescu.<sup>40</sup> Die Autorin reflektiert dabei auf die psychologischen Mechanismen der Angst und verdeutlicht, daß diese auch in Demokratien keineswegs unwirksam sind.

Außer durch explizite Benennung wird das Dilemma der Furcht auch über die Handlungen der Figuren vermittelt. Eine aus Furcht entspringende Handlungsweise, die in mehreren Beispielen vorgeführt wird, ist die Denun-

ziation. Die Figuren fürchten einerseits, denunziert zu werden, andererseits denunzieren sie aus Furcht. Die Portiersfrau berichtet Gerte, daß Ida Hall für die Hochzeit ihrer Tochter Blumen bestellt hat, und sie führt genau Buch darüber, wer bei Halls zu Besuch kommt, welche Zeitungen der Pastor liest und wie oft er zum Briefkasten geht.<sup>41</sup> Fritz Gerte kann sich zunächst damit brüsten, die Familie schon oft vor den Folgen von Denunziationen beschützt zu haben, er muß aber selbst fürchten, denunziert zu werden, Hall im KZ bevorzugt zu haben.<sup>42</sup> Auch die KZ-Insassen sind untereinander vor Denunziation nicht sicher. Der 70jährige Zeuge Jehovas Johann Herder erhält seine 25 Stockkniebe, weil er «beim Kartoffelschälen für seinen dämlichen Jehova Propaganda gemacht hat.» (282) Und endlich ist auch der Kommunist Peter Hofer von Parteigenossen denunziert worden, die zur NSDAP übergetreten sind.<sup>43</sup>

Die allenthalben gegenwärtige Furcht vor Denunziation scheint umso bedrohlicher, als man vor ihr auch im engsten Familienkreis nicht sicher sein kann. Sehr gefährdet ist hier die Pastorenfrau Ida Hall. Eine gewisse ängstliche Grunddisposition<sup>44</sup> macht sie empfindlich für Gertes Drohungen, und sie erzählt ihm weit mehr als wonach sie gefragt wird. Dramaturgisch sind Idas Berichte über Pastor Halls pazifistische Grundeinstellung und seine Kritik am «Bund Deutscher Mädchen» Teil der Exposition.<sup>45</sup> Pastor Halls kritische Gesinnung macht Ida Hall «Sorgen» (253), und wenn Hall ihr vorwirft, sie sei sentimental und plappere «die Phrasen der Leitartikel nach» (257), so lobt Gerte sogar: «Ihre Gesinnung ist waschecht» (254). Ida zu ihrem Mann: «Was Du am Sonntag in der Kirche redest, muß ich am Montag vertuschen. Und wer hilft mir dabei? Gerte. [...] Ohne ihn wären wir schon alle im Konzentrationslager.» (256) Der Pastor sieht die Versuche seiner Frau, ihn zum Einlenken auf die Linie der gleichgeschalteten «Deutschen Christen» zu bewegen, als Ausdruck ihrer «krankhafte[n] Furcht».<sup>46</sup> Toller greift wiederum ins Register der Märtyrerkonventionen und Christusstilisierungen, wenn er den Pastor um seiner Überzeugung willen den familiären Bruch riskieren läßt: «Nein, Ida, hier hört die menschliche Rücksicht auf die Frau, mit der ich neunzehn Jahre verheiratet war, auf, hier scheiden sich unsere Wege.» (260)<sup>47</sup>

Außer Pastor Hall löst im Drama noch eine andere Figur – allerdings aus geradezu entgegengesetzten Motiven – ihre familiären Bande: Christines Bräutigam, der Astronom Werner von Grotjahn. Werner beschreibt sich zunächst selbst unter Rückgriff auf ein nationales Fremdbild als politisch inaktiven Staatsbürger: «Ich bin nicht wie Vater. Ich mache nicht mit, aber ich schimpfe nicht. Ich halte es mit den Engländern: Right or wrong my country.» (271) Das ist eine gegenüber politischen Werten opportunistische Haltung, die, wie der Kontext zeigt, in der Position einer technisch-instrumentellen Vernunft ihre Wurzeln hat. Damit hängt zusammen, daß Werner auch an menschlichen Schicksalen keinen emotionalen Anteil nimmt und sie ihn lediglich als «Fall»



interessieren. Nun muß er die Erfahrung machen, daß sich der totale Staat in seine Privatsphäre einmischt, obwohl er nie ein Wort gegen den Führer gesagt habe. Darum und um besserer Karrierechancen willen setzt er sich nach Halls Verhaftung allein in die USA ab und verzichtet dafür auf seine Braut Christine Hall. Christine wirft ihm vor:

Er hat sich nicht auf Vaters Seite gestellt. Er hat von dem himmelschreienden Unrecht gesprochen, als wenn er über eine astronomische Formel spräche. [...] Es gibt Situationen im Leben, wo ein Mensch sich entscheiden muß, für oder wider.

PAUL VON GROTIJAHN: Wenn Werner hier wäre, würde er Dir antworten, man entscheidet sich ja auch nicht für den Jupiter oder wider den Mars. Er nennt das Objektivität.

CHRISTINE HALL: Ich nenne es herzlos... (305)

Aus der Sicht des Stückes bleibt diese Form der Nichtstellungnahme für einen gebildeten Menschen eine falsche Reaktion auf das faschistische Regime.

Neben diese individualistische Variante des Astronomen setzt Toller mit dem Schuhmachermeister und Abstinenzler Traugott Pipermann einen Vertreter der Gemeinde und Repräsentanten der großen Menge, der auf andere Weise den Weg des geringsten Widerstands geht. Pipermann ist eine in der Forschung zu Unrecht kaum beachtete Nebenfigur. Es spricht vieles dafür, daß Toller in ihm einen wichtigen Status-Quo erhaltenden Durchschnittstypen gestaltet hat.

Pipermann zeigt sich im Grunde geneigt, die vom Pastor vertretenen idealistischen Werte und Handlungsprinzipien einzuräumen. Aus Furcht vor dem nationalsozialistischen Staat hält er aber Vorsicht für ratsam und plädiert für Kompromisse. Das findet seinen stilistischen Ausdruck in einer charakterisierenden Redeweise, die auf Syntaxebene als «zwar-jedoch-Struktur» gekennzeichnet ist. Pipermann trägt seine Position zunächst als pragmatische Maxime in einem Gleichnis aus seinem beruflichen Umfeld vor:

Zwar weiß ich, als gelernter Schuhmacher, eine Kernledersohle von einer Randledersohle zu unterscheiden, Herr Pastor, jedoch glaube ich, daß, wenn ich keine andere Wahl habe, und ich keine Kernledersohle bekommen kann, allenfalls zu einer Randledersohle greife und den lieben Gott überlasse, daß sie sich gut trägt. (262)

Die Haltung mag im Handwerk zweckmäßig sein und bei schwieriger Versorgung Improvisation und Kreativität begünstigen, aber auch hier besteht schon die Gefahr, daß man sich zu rasch mit dem vordergründigen Eindruck zufriedengibt, keine Kernledersohle bekommen zu können. Pipermanns Übertragung auf die Religion kann indes nicht überzeugen, denn hier gehört – um im Bild

zu bleiben – die Teilhabe an der Kernledersohle, die sich nicht durch eine Randledersohle ersetzen läßt, zum Wesen der Botschaft. Traugott tappt aber schon im einräumenden Zwar-Satzteil nur im christlichen Randlederbereich:

Zwar glaube ich, in aller Bescheidenheit, ein guter Christ zu sein, und der siebente Tag ist für mich ein wahrhafter Gottestag, und ich würde lieber trockenes Brot essen, als am Sonntag Bier und Schnaps auszuschenken, jedoch sind wir auch dem Staat Gehorsam schuldig, und gegen den Regen muß ich mich mit einem Mantel und wetterfesten Stiefeln schützen, sonst werde ich naß, und wenn die Tatsachen gegen uns sind, können wir nicht ewig gegen die Tatsachen anrennen, sondern sollen, bevor es zu spät ist, die Lippen versiegeln und das Wort im Herzen behalten. Dort wird es Gott schon sehen, auch wenn wir es der Welt, die in der Sünde lebt und auf krummen Wegen läuft, nicht zeigen. (263)

Traugott macht hier seinem Namen Ehre, allerdings auf dem Niveau seines Nachnamens Pipermann. Es scheint zunächst, als solle er als komische Karikatur eingeführt werden: ein Schuhmacher, der auf der Basis handwerklicher Pragmatik seine Position zum Kirchenkampf formuliert, dies aber in manieristischer zwar-jedoch-Syntax, die er mit syndetischen Parataxen nach biblischem Vorbild ausfüllt und einigen leicht mißglückten Hypotaxen. Dabei kommt er nie explizit zum Punkt, sondern bleibt bei der suggestiven Reihung von Bibelsprüchen und Sentenzen. Man ist geneigt, Pipermanns Position schon aufgrund ihrer mechanistisch und steif wirkenden Präsentation zu verlachen und als ganz unzulänglich auszugrenzen,<sup>48</sup> zumal auch Pastor Hall Pipermann mit Humor begegnet. Insoweit bietet er eine dankbare komische Rolle, und das Berliner Premierenpublikum quittierte Pipermanns Auftritt denn auch mit Szenenapplaus.<sup>49</sup>

Bei genauerem Hinsehen aber ist Pipermanns Pragmatik nur eine karierte Ausprägung der verbreiteten Alltagsmoral, die nicht nur in alltäglichen Situationen zur Sicherung der Lebensfähigkeit dient: die Haltung des Kompromisses zwischen idealem Ziel und den äußeren Umständen, die seiner Verwirklichung im Wege stehen. Aufgrund ihrer Verbreitung ist dieser Haltung durch die stilistische Komisierung nicht beizukommen. Darin gewinnen Rede und Figur Pipermanns etwas Erschreckendes. Indem man über ihn lacht, belacht man gewissermaßen seine eigene Unzulänglichkeit. Aber in der verschärften Situation der Tyrannenherrschaft, mit der wir es im Drama zu tun haben, kann das Lachen über diese Unzulänglichkeit auch nicht die Affirmation der karierten Haltung markieren.<sup>50</sup> Der Kompromiß à la Pipermann wirkt hier systemunterstützend und repräsentiert geradezu den Typus, mit dem der Despot durchschnittlich rechnen kann. Nicht umsonst spricht ja Pipermann als Vertreter der Gemeinde. Die im totalitären Staat erzeugte Furcht, zeigt Toller, trifft auf eine Durchschnittsmentalität, die bereit ist, sich an die Furcht zu gewöhnen, sie gewissermaßen ins Normalitätskonzept aufzuneh-



men,<sup>51</sup> ja sie durch die geeignete Abstufung des Kompromisses gar nicht mehr als Furcht wahrzunehmen. In diesem Sinne weitergedacht, bleibt das Lachen über Pipermann im Halse stecken.

Die Komisierung der Rede Pipermanns funktioniert an der frühen Stelle im Drama. Ist man erst mit weiteren Auswüchsen des Regimes konfrontiert – und das geschieht mit der Verhaftung Halls und den KZ-Szenen des zweiten Aktes – tritt das Gefährliche seiner Haltung hervor. In seiner Eigenschaft als Kirchenrat der Gemeinde wird der Schuhmachermeister zu Beginn des dritten Aktes bei Paul von Grotjahn vorstellig, um vor einer zu lebhaften Unterstützung des inhaftierten Hall zu warnen:

[...] ich bin der Letzte, der dem Pastor Hall Übles nachsagen möchte. Er ist ein armer Gefangener. Die zuständigen Behörden werfen ihm schwere Mißgriffe, ja Verbrechen vor, über diese Anklagen zu urteilen, sei fern von mir.

PAUL VON GROTJAHN (*ungeduldig*): Wollen Sie mir endlich sagen, was eigentlich der Zweck Ihres Besuches ist?

TRAUGOTT PIPERMANN: Zwar die Gemeinde betet für ihren Seelenhirten, und niemand glaubt an des Pastors Schuld, und die Kirchen sind voll wie nie zuvor und der Opferstock muß jeden Sonntag geleert werden, so voll ist er, jedoch glaube ich, das ist falsch, und bringt dem Pastor Schaden, und der Gemeinde Verdacht und Verfolgung. Treue in Ehren, und Sie sind ein treuer Freund des Pastors, Exzellenz, zwar wie ich auch, jedoch wenn Treue niemand nützt, sollen wir uns bescheiden und Gottes Weisheit das gerechte Urteil überlassen. (303)

Pipermanns prinzipielle Kompromißbereitschaft führt jetzt zum Kompromiß in der Loyalität zu Friedrich Hall. Der unrechtmäßig inhaftierte Pastor aber steht so sehr im Zentrum der Zuschauersympathie, daß nichts ferner liegt, als an dieser Stelle über Pipermann zu lachen. Auch der General nimmt Pipermanns Vorschlag keineswegs mehr mit Humor, sondern nennt ihn einen «Jammerlappen» und verweist ihn des Raumes.<sup>52</sup> Das ist innerhalb des Dramas die Reaktion, die auf der externen Kommunikationsebene vom Publikum der Haltung Pipermanns gegenüber erwartet wird.

Die unterschiedlichen, christlich begründeten Positionen von Pastor Hall und Gemeindeglied Pipermann vor dem thematischen Hintergrund des Kirchenkampfes legen es nahe, die Besprechung der Dramenfiguren an dieser Stelle durch einen Seitenblick auf einen theologischen Diskussionsbeitrag zu vertiefen. Sachlich naheliegend ist das Ethikkonzept des dänischen Theologen Knud Eiler Løgstrup (1905-1981), das unter dem Eindruck nationalsozialistischer Fremdherrschaft und antifaschistischen Widerstands entwickelt und Anfang der 50er Jahre zunächst unter dem Titel *Die Ethische Forderung*<sup>53</sup> vorgestellt wurde. Løgstrup entwirft in diesem Buch einen schöpfungstheologisch basierten Ansatz, der von der Evidenz einer eindeutigen Sollens-

erfahrung in der Situation ausgeht, einer stummen, radikalen, in letzter Konsequenz aber unerfüllbaren ethischen Forderung, die von der Existenz des Nächsten und seinem Angewiesensein auf das Dasein eines anderen für ihn herrührt. Das von Kierkegaards Existenztheologie und der dänischen Lebensphilosophie beeinflusste Konzept, das Løgstrup in späteren Arbeiten noch modifizierend weiterentwickelt hat, muß hier nicht in seiner ganzen Breite referiert werden.<sup>54</sup> Aufschlußreich sind aber Løgstrups Ausführungen zum Problem des ethischen Konflikts, zumal er es mit Beispielen aus dem antifaschistischen Widerstand in Dänemark und Norwegen diskutiert. Eines der einschlägigen Kapitel ist überschrieben: «Versagen, getarnt als Pflichtenkollision». Tollers Drama *Pastor Hall* läßt sich bis zu einem gewissen Grad als Exemplifizierung der Løgstrupschen Position lesen. Anhand von Erfahrungen mit dem Widerstand sucht Løgstrup plausibel zu machen, daß in der konkreten Situation die ethisch richtige Handlungsweise jeweils evident sei. Für einen Lehrer etwa, der in der Schule gegen seine Überzeugung nationalsozialistische Ideologie unterrichten soll, begründe die Androhung von Strafmaßnahmen eigentlich keinen ethischen Konflikt. Es handele sich zwar um eine gegenüber dem Alltag verschärfte Situation, die Løgstrup dadurch gekennzeichnet sieht, daß hier das Unrecht in greifbarer Nähe ist und Handlungen aussichtslos scheinen und das Leben kosten können, aber auch hier sei dem ethischen Subjekt die richtige Handlung evident.<sup>55</sup> Auch in verschärften Situationen wisse man genau, was ethisch geboten, wenn auch unbequem oder sogar gefährlich sei. Oft werde dann nach Einwänden gesucht, die sich gegen die geforderte Handlungsweise ins Feld führen lassen. Das ähnelt sehr der an Pipermann veranschaulichten zwar-jedoch-Pragmatik. Bei Løgstrup ist die ethische Forderung in ihrer Radikalität in letzter Konsequenz unerfüllbar, der Mensch bleibt auf Vergebung angewiesen. Tollers Dramencharaktere entschuldigen Pipermanns Jammerlappentum nicht (anders übrigens als den Verrat unter Bedrohung durch die Hausangestellte Jule), und das Beispiel Friedrich Halls führt eine konsequente Erfüllung der Forderung vor. Für den Pastor wird der konkrete Inhalt der Forderung in der verschärften Situation eindeutig klar; insoweit illustriert das Drama Løgstrups Ansatz.

Nun führt aber Pastor Halls heldenhafter Entschluß zur offenen Predigt auf der Kanzel, was als relativ sicheres Selbstopfer erscheint, zum Handeln eines Märtyrers, und was als evident präsentiert wird, bemißt sich an der gesinnungsethischen Integrität dieser Dramenfigur. Auch die Christusstilisierungen signalisieren ja nicht nur Beispielhaftigkeit und Stellvertretungscharakter der Handlungsweisen des Pastors, sondern auch ihre göttliche Aura, die es zweifelhaft erscheinen läßt, ob eine konsequente Nachfolge von der Mehrzahl der Gemeindeglieder überhaupt geleistet werden könnte. Vor allem aber ist von Halls Handlungen keine erkennbare Verbesserung der vorgeführten Unrechtssituation im Nazi-Staat zu erwarten: am Schluß marschieren die



Kolonnen. Der Zuschauer steht vor der Frage, ob nicht im Interesse eines mittelfristig angelegten effektiven Widerstands andere planend-organisierende Handlungsmöglichkeiten denkbar und geeigneter wären. Das aber wird im Drama nicht diskutiert, wie überhaupt die Situation der Entscheidung nur unzureichend in ihrer Ambivalenz in den Blick kommt: überraschend schnell sind die mit Hall befreundeten Dramenfiguren von der Richtigkeit seines Predigtentschlusses überzeugt. Darin liegt nun nicht nur ein Defizit des Dramas, sondern auch des Løgstrupschen Ethik-Ansatzes: Im Zusammenhang mit einem Postulat der Evidenz des Ethischen tritt die Aufmerksamkeit auf wesentliche Aspekte der Mehrperspektivität ethischer Situationen in den Hintergrund. Bei einer grundsätzlichen Begrenztheit menschlicher Wahrnehmungsmöglichkeiten wären jedenfalls eine Vielzahl von situationskonstituierenden Faktoren und die Ungewißheit der zu erwartenden Folgen in Rechnung zu stellen, damit zusammenhängend dann aber auch eine wertende Gewichtung verschiedener möglicher Handlungsziele.<sup>56</sup> Friedrich Halls Handeln steht, wie gezeigt, vor allem im Dienst seiner Integrität angesichts der im Drama dokumentierten Anfechtungen durch die nationalsozialistische Unrechtsherrschaft.

## II.

Nun geht es in Tollers Drama aber nicht nur um Friedrich Halls persönliche Integrität, sondern zugleich um eine kulturelle Integrität, die unter Rückgriff auf verschiedene geistesgeschichtliche Traditionslinien zum Teil mit Bezug auf bestimmte gesellschaftliche Institutionen dokumentiert wird. Das geschieht auf dem Wege der intertextuellen Erinnerung, wobei Referenztexte nicht nur christlicher Provenienz, sondern auch solche des Idealismus, der Freiheitskriege, der proletarisch-revolutionären Tradition und bereits der antifaschistischen Gegenwart zitiert werden. Auf der internen Kommunikationsebene haben diese Textzitate auch dramaturgische Funktionen, indem sie etwa die Wertorientierungen der jeweiligen Dramenfigur kommunizieren. In der Gesamtschau des Dramas aber werden – so möchte ich hier zeigen – im Verfahren textlich vermittelter kultureller Erinnerung durch Zitat bestimmter kultureller Schlüsseltexte dem despotischen Nazi-Deutschland Aspekte eines 'anderen Deutschlands' gegenübergestellt, auf dessen Fortexistenz das ausländische Publikum durch das Drama hingewiesen werden soll. Es ist ein zentrales kulturpolitisches Anliegen Tollers im Exil, der Weltöffentlichkeit zu zeigen, daß es dieses 'andere Deutschland' gibt, das zu Hitlers System in Opposition steht. 1936/37 ist dies ein Hauptaspekt in den auf einer Reise durch Kanada und die USA gehaltenen Vorträgen,<sup>57</sup> und schon 1935 hatte er in der Einleitung zu seinen Gefängnisbriefen klar formuliert:

In dem Jahr, in dem diese Zeilen geschrieben werden, lebt wieder neben dem lauten, gewaltsamen Deutschland, das den Krieg und sein sinnloses Sterben verherrlicht, ein anderes Deutschland – das schweigende, leidende. Lebt in Zuchthäusern und Konzentrationslagern, lebt kämpfend und verfolgt diesseits und jenseits der deutschen Grenze.<sup>58</sup>

Im Drama konstituiert sich das 'andere Deutschland', als Gegenkultur zur offiziellen Nazi-Kultur zunächst im Pfarrhaus, das gleichsam die Institution der «Bekennenden Kirche» repräsentiert. In den Gesprächen zwischen Friedrich Hall und dem alten Weltkriegsgeneral a. D. Paul von Grotjahn erhält dabei das Erzählen eine wichtige Funktion. Das Erzählen kann – so Renate Lachmann, von deren Überlegungen zum kulturellen Erinnern ich mich hier undogmatisch anregen lasse – in zweifacher Hinsicht als Erinnerungsleistung angesprochen werden: Erstens als Reproduzieren der Texte selbst und zweitens «als narrative Fixierung aller Handlungen, Ereignisse und Erfahrungen, über die sich eine Kultur über sich selbst verständigt»<sup>59</sup> und die, einmal hervorgebracht, als ständig wiederholbare zur Verfügung stehen. Für die Frage der Konstitution kultureller Erinnerung durch Erzählen ist vor allem wichtig, welche Texte weshalb Gedächtniswert erhalten und ausgewählt werden. In gewissen Phasen – und dafür ist die nationalsozialistische Kulturpolitik ein deutliches Beispiel – wird von offizieller Seite eine massive Konzeptualisierung durch Ausgrenzung betrieben, die auf kulturelles Vergessen zielt. Die Kampagnen zur 'entarteten Kunst' und die Bücherverbrennungen lassen sich unter diesem Aspekt sehen. Die Folge ist eine starke Diskrepanz zwischen dem institutionalisierten, offiziellen Gedächtnis und dem weiterbestehenden, inoffiziellen Gedächtnis, das die Kultur unterschwellig bewahrt.

Dieser prinzipielle Aspekt kann zunächst an einer Stelle gleich zu Anfang des Gesprächs im Pfarrhaus verdeutlicht werden:

PAUL VON GROTTJAHN (*geht auf Ida zu, küßt ihr die Hand*): Liebe Ida, Du siehst aus, als ob Du die Braut wärest. (*schüttelt Friedrich Hall die Hand.*)

Nicht wahr, lieber Friedrich, strahlt sie nicht wie eine Rose im Mai? «Im wunderschönen Monat Mai, da alle Knospen sprangen, da ist in meinem Herzen die Liebe aufgegangen». Dichter unbekannt, wie es heute heißt.

FRIEDRICH HALL: Du irrst Dich, lieber Paul, das Gedicht ist von Goethe, nicht von Heine.

PAUL VON GROTTJAHN: Der Goethe war auch nicht stubenrein. Erstens war er Freimaurer, zweitens war er ein Kosmopolit. Wißt Ihr übrigens, wie das Volk den Propagandaminister zu nennen beliebt: den Vater der Lüge. (*lacht.*) (266)

Der «Vater der Lüge» – diese Metonymie wird im übrigen ebenfalls als ein Zitat präsentiert, nämlich aus dem aktuellen Volksgespräch – die offizielle Kulturpolitik also kann dieses Anfangsgedicht aus dem «Lyrischen Intermez-



zo» in Heinrich Heines *Buch der Lieder*<sup>60</sup> nicht vergessen machen. Den Versuch des initiierten kulturellen Vergessens bekundet der Zusatz «Dichter unbekannt». Er ist gescheitert, da die Gesprächspartner den Dichter zu kennen meinen. Daß sich die beiden fälschlich auf Goethe einigen, ist eine interessante Variante. Einerseits können so die Selektionsmechanismen der Nazi-kulturstrategen als inkonsequent entlarvt werden, indem auch Goethe Eigenschaften zukommen, die bei den Nazis unerwünscht sind.<sup>61</sup> Er ist nur zu hoch kanonisiert und dabei zu wenig nichtarisch, als daß man ihn ausgrenzen könnte. Zweitens zeigt die Stelle eine bemerkenswerte Relativierung der Autorinstanz, wobei dem Text unabhängig vom Autor im Hinblick auf das kulturelle Gedächtnis eigenständige Relevanz zukommt. Entscheidend ist die jeweilige Funktion der erinnerten Komponente im Augenblick ihrer Aktualisierung. Hier besteht die Funktion darin, dem Publikum das kritische Einverständnis zwischen den Protagonisten zu demonstrieren. Die Basis dieses Einverständnisses ist die gemeinsame kulturelle Erinnerung, hier zunächst aktiviert im Feld der humanistisch-idealistischen Bildungstradition.

Auf das subversive Potential dieses kulturellen Einverständnisses führt die Niemöller-Anekdote, die Paul von Grotjahn gleich im Anschluß an die eben zitierte Stelle erzählt:

Apropos, kennt Ihr die Anekdote vom Pastor Niemöller?

FRIEDRICH HALL: Nein.

PAUL VON GROTJAHN (*mit gespielterm Flüstern*): Niemöller trifft im Gefängnis den Geistlichen, der am Sonntag predigt. Sagt der Gefängnisgeistliche ganz erstaunt: «Wieso sind Sie im Gefängnis?» Darauf Niemöller: «Wieso sind Sie nicht im Gefängnis?» (266f.)

In dem Gefängnisgeistlichen und Pastor Niemöller werden gleichsam die Institutionen der gleichgeschalteten «Deutschen Christen» und der «Bekennenden Kirche» gegenübergestellt. Die Pointe spielt in aller Kürze eine Schlüsselposition der letzteren ein: die Unvereinbarkeit ihrer Lehre mit dem quasi-religiösen Anspruch der Nazi-Diktatur. Die Schlüsselposition liegt dabei in der impliziten Konsequenz einer notwendigen Opposition. Damit wird auf der Figurenebene die Haltung Friedrich Halls vorbereitet, wie die Erzählung der Anekdote überhaupt auch die Funktion einer Vorausdeutung auf den Gang der Dramenhandlung hat. Für die Verfahrensweise der Bereitstellung von Texten für kulturelle Selbstverständigung durch Erinnerung aber liegt der besondere Fall vor, daß eine sinnfällige Handlung aus der Geschichte des um seines Glaubens willen inhaftierten Pfarrers Niemöller – ob authentisch oder nicht, ist nicht entscheidend – in der verdichteten Form der Anekdote vertextet und damit zitier- und erinnerungsfähig gemacht wird.

Die Zitierfähigkeit eines weiteren literarischen Textes überrascht hingegen in diesem antifaschistischen Kontext, weil es sich um ein Gedicht mit

deutlich chauvinistischen Implikationen und einer entsprechend markanten Rezeptionsgeschichte handelt: Das 1812 von Ernst Moritz Arndt (1769-1860) geschriebene «Vaterlandslied» mit den Anfangszeilen «Der Gott, der Eisen wachsen ließ, / Der wollte keine Knechte, / Drum gab er Säbel, Schwert und Speiß / Dem Mann in seine Rechte.»<sup>62</sup> Das Zitat der ersten zwei Strophen wird im Drama mit merklicher Vorsicht historisch und dramaturgisch distanzierend motiviert. Christine Hall möchte ein Familienerbstück nach Amerika mitnehmen, das ihr besonders ans Herz gewachsen ist: eine alte Spieluhr, die einst Pastor Halls Großvater gehört hat und damit deutlich dem vergangenen Jahrhundert angehört. Die Uhr spielt die Melodie zu Arndts Lied. Aus Angst vor Denunzianten unter den Dienstboten hat Mutter Hall es in letzter Zeit nur selten erlaubt, sie aufzuziehen, denn als Lied des Widerstands gegen die Napoleonische Despotie gilt das «Vaterlandslied» bei den Nazis offenbar als verräterisch. Zu Christines Hochzeit möchte man die Uhr spielen lassen. Pikanterweise läßt sie sich aber nicht beliebig einschalten, sondern sie nimmt sich die Freiheit, zu spielen, wann sie will. So geht die Bühnenhandlung zunächst weiter und wird erst später zu einem scheinbar zufälligen Zeitpunkt durch die einsetzende Spieluhr unterbrochen. Die Zitierung der zwei Strophen, die Paul von Grotjahn jetzt zur Melodie spricht, erscheint dadurch, fast in der Art eines Brechtschen Songs, aus dem Handlungskontinuum herausgehoben. Es ist gewissermaßen der Text des Generals a. D., der damit auf die Institution des alten Militärs verweist. Seine Position wird durch das Zitat im Geist des patriotischen Freiheitsstrebens der Befreiungskriege gegen Napoleon (1813-1815) verankert. In der entsprechenden Regieanweisung wird bemerkenswerterweise gefordert, Grotjahn müsse den Text «ohne Pathos» (275) sprechen. Eine sachlich-schlichte Zitation ist wichtig, denn Pathos als gerade von der Nazi-Propaganda im Überschwang genutzte Sprachhaltung würde den Text ganz schief deuten. Diese Gefahr besteht umso mehr, als man Arndttexte im Dritten Reich sonst durchaus zur Akzentuierung nationalistischer Forderungen reaktiviert hat,<sup>63</sup> und mit Pathos eine leicht veränderte Strophenauswahl auch dieses Gedichts ebenso von Fritz Gerte vorgetragen werden könnte. In der im Drama getroffenen Auswahl liegen die Akzente aber auf Befreiung von Tyrannei, Recht auf freie Rede und Treue zu Gott, Werte, die in Arndts Rhetorik gegen das Napoleonische Regime ins Feld geführt und hier analog gegen das Hitler-Regime eingesetzt werden. Nur in diesem Sinne kann das «Vaterlandslied» zur zitierenden Konstitution der Gegenkultur des 'anderen Deutschland' eingesetzt werden. Gleichwohl bleibt das Zitat Ernst Moritz Arndts im Drama ambivalent. Die Geschichte der chauvinistischen Funktionalisierung des Liedes haftet am Text, so daß auch bei der beschriebenen vorsichtig distanzierenden Zitation eine Rezeption gerade dieses Liedes im ausschließlich antifaschistischen Sinne schwer möglich erscheint.<sup>64</sup>



Nach dem Pfarrhaus wird im zweiten Akt das Konzentrationslager als ein Ort vorgeführt, in dem typische Vertreter des 'anderen Deutschlands' versammelt sind. An zwei Stellen werden hier Zitate aus der unmittelbaren antifaschistischen Gegenwart aufgenommen, die kulturellen Erinnerungswert erhalten.

Das erste Beispiel betrifft die Erzählungen von der Folterung und Ermordung des anarchistischen Dichters Erich Mühsam (1878-1934) im Konzentrationslager Oranienburg.<sup>65</sup> Toller verwendet diese Geschichte fast wortgleich in Vorträgen als Beispiel für die Rachsucht und sadistische Grausamkeit der Nazis gegenüber politischen Gegnern, aber auch als Beispiel für die Überwindung der Furcht aus dem Geist des durch diese Geschichte mitkonstituierten 'anderen Deutschland'.<sup>66</sup> Im Drama erinnert Peter Hofer den Pastor daran, daß man sich gerade in dem Konzentrationslager befinde, in dem die Nazis Erich Mühsam zu Tode geknüpelt und dann seinen Leichnam aufgehängt hätten, um einen Selbstmord vorzutäuschen. Hofer kommt es aber vor allem auf folgende Episode der Folterung Mühsams an:

Bevor Mühsam starb, haben die Nazi sich einen Spaß mit ihm gemacht. Eines Tages kamen sie, sechs Mann[,] hoch [...] in seine Zelle, trieben ihn hinaus und stellten ihn an die Mauer. Sie entscherten die Gewehre und einer sagte: «Du Mühsam, jetzt singst Du ein Lied, das Horst Wessel Lied, wir wissen ja, daß Du ein berühmter Operntenor bist.» Mühsam schwieg. Sagte ein anderer: «Was, Du Hund, Du verweigerst den Gehorsam und willst dem Lied des Deutschen Volkes Deine Achtung nicht bezeugen. Wir schießen Dich tot, wenn Du nicht singst.» Mühsam schwieg. Darauf drückten sie ihm einen Spaten in die Hand und hießen ihn sein Grab schaufeln, wie gesagt, es war nur ein Spaß. Mühsam grub, ohne ein Wort zu sagen und ohne mit der Wimper zu zucken. Sie sahen sich das eine Weile an, sie machten ja nur Spaß, dann stellten sie ihn wieder an die Wand und schrien: «Jetzt ist es uns schon zu dumm, entweder singst Du oder wir schießen.» Sie hoben die Gewehre auf und zielten. Für Mühsam war es kein Spaß. Der glaubte seine letzte Stunde gekommen.

Und wissen Sie, was er tat? Er sang. Er sang nicht das Nazilied. Er sang die Internationale...

Die Nazi schossen. Über seinen Kopf, versteht sich. Mühsam schlug um, auf die Erde, er war ohnmächtig geworden, trotzdem alles, wie gesagt, nur ein Spaß war. (*Stille.*)

FRIEDRICH HALL: In Mühsam lebte der Geist, Sie haben mir Mut gemacht, Herr Hofer, ich danke Ihnen. (291)

Im Handlungsverlauf des zweiten Aktes markiert die Erzählung einen Wendepunkt: Der im KZ gedemütigte Pastor Hall schöpft neuen Mut und kann durch die Wirkung der Erzählung eines beispielhaften Handelns selbst zu einem Vorbild für seine Mitgefangenen werden. Dabei funktioniert die Erzählung wiederum als Akt der Vergegenwärtigung einer Schlüsselposition hier der anarchistisch-kommunistischen Gegenkultur, die sich in der Treue

zur eigenen Überzeugung auch unter Bedrohung durch die Nazis ausdrückt. Die Geschichte Mühsams wird textlich fixiert und steht damit für weitere zitierende Aktualisierungen in anderen Erinnerungskontexten zur Verfügung. Dafür empfiehlt sie sich nicht zuletzt deshalb, weil sie gewissermaßen von einer solchen Textaktualisierung in zugespitzter Situation erzählt, indem hier die «Internationale» gegen das «Horst-Wessel-Lied» ausgespielt wird. Die beiden Parteihymnen sind Schlüsseltexte mit hoher Integrationskraft und hochgradig symbolischer Funktion und damit besonders geeignet, kämpferisch eingesetzt zu werden.

Das zweite Beispiel ist das «Moorsoldatenlied», das am Ende des 2. Aktes von den KZ-Insassen gesungen wird. Der Gesang des im KZ verbotenen Liedes signalisiert, daß Erich Mühsams Treue zur eigenen Überzeugung, vermittelt über das Beispiel Friedrich Hall, jetzt zu einer allgemeinen solidaritätsstiftenden Haltung geworden ist. Mit dem Zitat der ersten, der fünften und der letzten von insgesamt sechs Strophen greift Toller einen inzwischen zum Symbol des antifaschistischen Widerstands gewordenen Text auf.

Bemerkenswerterweise zitiert Brecht in der KZ-Szene «Moorsoldaten» in *Furcht und Elend des Dritten Reiches* genau die gleiche Strophenauswahl. Hier ist das Lied nicht verboten, und die Häftlinge nutzen den Gesang, um subversive Gespräche, aber auch Zwistigkeiten untereinander vor der mehrmals auftauchenden SS-Wache zu verbergen. Die Aussparung von Strophen ist bei Brecht also dramaturgisch motiviert: Man singt nur in Anwesenheit des SS-Mannes und muß, wenn er erscheint, mit einer späteren Strophe einsetzen, um vorzutäuschen, man habe auch während seiner Abwesenheit gesungen. Entsprechend weist der Nebentext nach, daß es sich um eine Auswahl handelt, nämlich um «die erste Strophe», «die dritte Strophe» (die in der gängigen Zählung eigentlich die fünfte Strophe ist) und «die letzte Strophe»,<sup>67</sup> während bei Toller die gleiche Auswahl unkommentiert präsentiert wird.<sup>68</sup> Gleichwohl ist aufgrund der entstehungsgeschichtlichen Daten auch eine literarische Abhängigkeit nicht ausgeschlossen. Gerade die «Moorsoldaten»-Szene hat Brecht nämlich nicht schon in den dreißiger Jahren in Dänemark, sondern erst 1942/43 im amerikanischen Exil geschrieben und in die amerikanische Bühnenbearbeitung des Stückes unter dem Titel «The Private Life of the Master Race» aufgenommen.<sup>69</sup> Zu diesem Zeitpunkt kann er Tollers *Pastor Hall* wenigstens in der englischen Fassung durchaus gekannt haben. Ebensogut denkbar ist aber, daß Brecht und Toller unabhängig voneinander die Strophen mit den zentralen Aspekten des Liedes ausgewählt haben.

Sehr wahrscheinlich ist nämlich, daß beide Dramatiker den Tatsachenbericht *Die Moorsoldaten. 13 Monate Konzentrationslager* von Wolfgang Langhoff (1901-1966), erstveröffentlicht 1935 in Zürich, kannten, der das «Moorsoldatenlied» im Exil verbreitet hatte. Der Theaterregisseur und Schauspieler



Langhoff, unter dessen Intendanz 1947 die Berliner Uraufführung des *Pastor Hall* stattfinden sollte, war als KPD-Mitglied 1933 nach dem Reichstagsbrand verhaftet worden und berichtet in seinem Buch über haarsträubende Haftbedingungen und Folterungen durch SS und SA, aber auch über Solidarität der Gefangenen in den Konzentrationslagern Börgermoor bei Papenburg und Lichtenburg. Im Vorwort zur ersten deutschen Ausgabe unter amerikanischer Militärlizenz 1946 kennzeichnet der Autor selbst sein Buch als «eines der ersten öffentlichen Dokumente über das wahre Gesicht des Dritten Reiches».<sup>70</sup> Langhoffs Buch dürfte Ernst Toller in mehreren Einzelheiten Informationen für seine Darstellung der KZ-Realität im zweiten Akt des *Pastor Hall* geliefert haben.<sup>71</sup> Auch die Funktion des bei Langhoff «Börgermoorlied» genannten «Moorsoldatenliedes» ist bei Toller eine ähnliche. Es symbolisiert die Solidarität unter den Gefangenen und signalisiert durch die Verbotsübertretung ein breites Widerstandspotential an diesem Ort des 'anderen Deutschlands'. Dabei hat das Lied gar keinen so revoltierenden Duktus. Die sechs Strophen sind schlicht beschreibend gehalten und thematisieren Aspekte des Lagerlebens: öde Umgebung, Arbeit im Moor, Bewachung, Stacheldraht, Aussichtslosigkeit der Flucht. Durch den Refrain «Wir sind die Moorsoldaten / und ziehen mit dem Spaten / ins Moor» werden alle diese Aspekte zu einem Identitätskonzept zusammengeführt und dienen der Selbstverständigung in der Grenzsituation des Konzentrationslagers. Integraler Bestandteil dieses Identitätskonzepts ist aber auch die Hoffnung auf eine Änderung der Situation. Das Motiv des Heimwehs durchzieht alle Strophen und wird endlich in der letzten Strophe zur Hoffnung auf eine Rückkehr in die Heimat: «Doch für uns gibt es kein Klagen, / Ewig kann's nicht Winter sein, / Einmal werden froh wir sagen: / Heimat, du bist wieder mein!»<sup>72</sup> Laut Langhoff wurde das «Börgermoorlied» von einem namentlich nicht genannten KZ-Insassen gedichtet, als Höhepunkt eines im Lager organisierten «Zirkus Konzentrazani» von allen Häftlingen gemeinsam öffentlich gesungen und zwei Tage darauf verboten.<sup>73</sup>

Als ein interessanter Text ähnlicher Art sei das von Jura Soyfer (1912-1939) verfaßte «Dachaulied» von 1938/39 erwähnt.<sup>74</sup> Stärker als im «Moorsoldatenlied» wird hier besonders der Aspekt der Arbeit als solidaritätsstiftender Faktor herausgestellt. Der Effekt wird scharf pointiert, indem dabei die bekannte zynische Parole über dem KZ-Tor «Arbeit macht frei» aufgegriffen und im Sinne wirklicher innerer Befreiung und Distanzierung von der entfremdenden KZ-Arbeit gewendet wird. Im Kontext des Liedes dient Arbeit der Sicherung von Humanität.<sup>75</sup>

Toller zitiert mit dem «Börgermoorlied» einen frühen Versuch der lyrischen Bewältigung der Konzentrationslager-Realität. Daß er damit nicht eine Probe anspruchsvollster Kunstpoesie vor dem Vergessen bewahrt, kann hier nicht der Hauptaspekt der Bewertung sein. Die «Moorsoldaten» sind ein

Beispiel durchaus effektiver, kämpferischer Gebrauchslyrik und waren in ihrer Schlichtheit und gesungen nach eingängiger Melodie geeignet, die skizzierte solidaritätsstiftende Funktion mit dem subversiven Unterton des «trotz alledem!» auszufüllen. Sieht man die Konzentrationslager auch als Hilfsinstitutionen des initiierten kulturellen Vergessens, dann bedeuten schon die ersten beiden Worte des Refrains «wir sind», die durch die Melodie stark betont werden, eine selbstvergewissernde Antwort. Wohl nicht zuletzt aufgrund solcher identitätsstiftender Funktionsmöglichkeiten wurde das Lied später von der Studentenbewegung in den 60er und 70er Jahren wieder aufgenommen.<sup>76</sup>

Es ist deutlich geworden, wie Toller das Verfahren der textlichen Erinnerung durch Zitat zur Konstitution eines 'anderen Deutschlands' in Opposition zum offiziellen Nazi-Deutschland einsetzt. Das Verfahren erlaubt es ihm, im Rahmen einer eher traditionellen Dramaturgie ein beachtliches Spektrum von zum Teil institutionell zugeordneten Traditionslinien dieses 'anderen Deutschlands' zu dokumentieren. Mit dem dokumentarisch-agitatorischen Akzent schließt *Pastor Hall* an Tollers Zeitstücke aus den späten Jahren der Weimarer Republik an;<sup>77</sup> in den 60er Jahren führen Autoren wie Heinar Kipphardt, Peter Weiss und Rolf Hochhuth mit ihrem politischen Dokumentartheater die Traditionslinie weiter. Für die Exilzeit aber ist *Pastor Hall* als eine jener kulturpolitischen Aktionen anzusehen, mit denen Literaten wie Toller der Weltöffentlichkeit ein realistischeres und differenzierteres Bild über das Leben in Nazi-Deutschland vermitteln wollten und gleichzeitig die Nichtrepräsentativität der durch das Hitler-Regime gefilterten 'offiziellen' Kulturlandschaft für Deutschland zu demonstrieren suchten.

\*

Im Mai 1983 ist erneut ein Tag gekommen, an dem *Pastor Hall* in Deutschland gespielt werden darf. Goswin Moniac inszeniert das Stück an den Städtischen Bühnen Osnabrück. Und weil die Uraufführung 1947 im Ostsektor Berlins und damit aus der Sicht von 1983 schon auf dem Gebiet der DDR stattgefunden hat, spricht man jetzt von einer Erstaufführung in der BRD. Immerhin handelt es sich insofern um eine Erstaufführung, als die spätere überarbeitete Schlußversion gespielt wird. Auch diese zweite deutsche Erstaufführung findet im Rahmen einer Gedenkfeier statt, nämlich in der «Woche der verbrannten Bücher». Die Presse, in der Tendenz positiv, unterscheidet wiederum zwischen politischer und dramaturgischer Einschätzung: So schreibt die Frankfurter Allgemeine Zeitung, das Stück fasse «ein vorzüglich recherchiertes, politisch aufklärerisches Thema in eine allzu private Story», nimmt die Aufführung aber auch zum Anlaß, die Versäumnisse der Bundesrepublik



bei der Rehabilitierung der Exildramatik zu benennen.<sup>78</sup> Die Nürnberger Zeitung fordert sogar enthusiastisch: «Dieses Drama darf nicht nur, es *muß* in Deutschland gespielt werden», um das heutige Publikum «mit dem Alltag in der Nazizeit» vertraut zu machen.<sup>79</sup> Und für das Deutsche Allgemeine Sonntagsblatt «dokumentiert diese Erstaufführung [...] eine vergessene Traditionslinie kultureller Arbeit im Exil» an einem «Schauspiel von Rang, an dem uns sicher heute vieles fern und fremd ist, das aber zur Theatergeschichte gehört.»<sup>80</sup>

So wird auch 1983, wie schon 1947, die Aufführung des *Pastor Hall* selbst zu einem Stück kultureller Gedächtnisarbeit. Und in diesem Sinne wäre eine erneute Aktualisierung, gewissermaßen eine dritte deutsche Erstaufführung unter den neuen Bedingungen nach der Auflösung der Berliner Sektoren, allemal lohnend.

#### Anmerkungen

- 1 Toller, Ernst: Gesammelte Werke. [5 Bände] Hrsg. v. John M. Spalek und Wolfgang Frühwald. München 1978 [zitiert: GW 1-5]. *Pastor Hall*: GW 3, S. 245-316, hier: S. 246. Zitate aus *Pastor Hall* belege ich durch Seitenangabe in Klammern direkt im Text.
- 2 Vgl. Weisenborn, Günther: Ein Dichter in der Zeit: Ernst Toller. Gedächtnisrede von Günther Weisenborn, gehalten am 24. 1. 1947 im Deutschen Theater anlässlich der Uraufführung des Schauspiels *Pastor Hall*. In: Sie. (Berlin) Nr. 5, 2. Februar 1947, Seite 5 und 10.
- 3 Vgl. Spalek, John M.: Ernst Toller and his Critics. A Bibliography. Charlottesville 1968, S. 888.
- 4 Dove, Richard: He was a German. A Biography of Ernst Toller. London 1990, S. 249: «it was probably too soon to confront the Germans with their own recent past.» Doves ansonsten ausgesprochen verdienstvolle Biographie liegt neuerdings in deutscher Übersetzung vor: Dove, Richard: Ernst Toller. Ein Leben in Deutschland. Aus dem Englischen von Marcel Hartges. Göttingen 1993. Vgl. zu Tollers Biographie außerdem: Rothe, Wolfgang: Ernst Toller in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek 1983.
- 5 Vgl. im übrigen zur Situation der Exildramatik in der Theaterlandschaft der unmittelbaren Nachkriegszeit: Mennemeier, Franz Norbert / Trapp, Frithjof: Deutsche Exildramatik 1933 bis 1950. München 1980, S. 12-15.
- 6 Ich greife dankbar auf die in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität Köln im Schloß Wahn, Köln-Porz, aufbewahrten Rezensionen zu Tollers *Pastor Hall* zurück.
- 7 Fritz Erpenbeck, Vorwärts, 27. 1. 1947. Noch enthusiastischer positiv: Enno Kind, Neues Deutschland, 26. 1. 1947.
- 8 Wolfgang Schimming, Süddeutsche Zeitung, 11. 2. 1947.
- 9 Paul Rilla, Berliner Zeitung, 26. 1. 1947.

- 10 *Pastor Hall* by Ernst Toller. Translated from the German by Stephen Spender & Hugh Hunt. New York: Random House, 1939.
- 11 Ich beziehe mich hauptsächlich auf zum Großteil noch unveröffentlichte Materialien aus der Toller-Sammlung (Ernst Toller papers) der Sterling Memorial Library der Yale-University, New Haven, Connecticut. Dem German Department der University of Illinois at Urbana-Champaign danke ich für die Vermittlung eines Graduate College Project Grants für eine Reise nach New Haven. Vgl. zu Inhalt und Aufbau der Yale-Sammlung und anderer Toller Archive: Spalek, John M.: Der Nachlaß Ernst Tollers. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 6 (1965), S. 251-266. Vgl. zu Tollers Problemen mit Übersetzung, Veröffentlichung und Aufführung von *Pastor Hall* in England und den USA auch Dove, Richard: He was a German. Wie Anm. 4, S. 244-249; Dove, Richard: Problemreiche Zusammenarbeit. Ernst Tollers Beziehungen zu englischen und amerikanischen Theaterleuten nach 1933. In: Exiltheater und Exildramatik 1933-1945. Hrsg. v. Edita Koch und Frithjof Trapp. Maintal 1991 (= Exil. Sonderband 2), S. 203-218, hier: S. 214-216.
- 12 Vgl. Interview mit: *Der Star* (London), 19. 10. 1938, S. 7.
- 13 Vgl. unveröffentlichten Brief des Direktors Ronald Jeans an Howard Agg aus dem Agenturbüro J. B. Pinkers & Son, 8. 12. 1938, Yale Library.
- 14 Vgl. unveröffentlichten Brief von Howard Agg an Ernst Toller, 14. 12. 1938, Yale Library.
- 15 So Dove, He was a German. Wie Anm. 4, S. 248. Zu den besonderen Rahmenbedingungen des Theaters in den USA als Problem für die Exildramatik vgl. Wächter, Hans-Christof: Theater im Exil. Sozialgeschichte des deutschen Exiltheaters, 1933-1954. München 1973, S. 130-190; Marx, Henry: Die exilierten Theaterleute und das Broadway-System. In: Exiltheater und Exilliteratur 1933-1945. Hrsg. von Edita Koch und Frithjof Trapp. Maintal 1991, S. 80-103 (= Exil. Sonderband 2).
- 16 Barret H. Clark an Ernst Toller, 6. 12. 1938, Yale Library. Der Brief ist publiziert im Materialband Frühwald, Wolfgang / Spalek, John M.: Der Fall Toller. Kommentar und Materialien. München, Wien 1979, S. 217f.
- 17 Vgl. unveröffentlichten Brief von Ernst Toller an Barret H. Clark, 12. 12. 1938, Yale Library.
- 18 Unveröffentlichter Brief von Barret H. Clark an Ernst Toller, 28. 12. 1938, Yale Library.
- 19 Vgl. den unveröffentlichten Brief an Ernst Toller unter den Toller Papieren der Yale Library (Serie 1, Box 1, Folder 12). Die Identität des Absenders konnte ich bisher nicht rekonstruieren: Der Brief ist undatiert und ohne Absenderangabe geschrieben mit kaum zu entziffernder, kurzer Unterschrift, vielleicht: Joe.
- 20 Vgl. den unveröffentlichten Briefwechsel des Verlages Random House (Bennet Cerf) mit Ernst Toller vom 7. 11. 1938, 27. 12. 1938, 28. 12. 1938, 30. 12. 1938, 3. 1. 1939 und 26. 1. 1939, Yale Library.
- 21 *Pastor Hall*. 1940. Produced by Charter Film Productions Ltd., England. Producer: John Boulting. Directed and edited by Roy Boulting. Screen Play: Leslie Arliss, Anna Reiner and Haworth Bromley, based on a story by Ernst Toller. In Mexiko lief der Film unter dem Titel «El martir».
- 22 Vgl. Dove, He was a German. Wie Anm. 4, S. 249.



- 23 Vgl. Spalek, Ernst Toller and his Critics. Wie Anm. 3, S. 782-795, bes. Nm. 3479f. und 3514-3530.
- 24 Der dritte Akt wurde in der frühen Fassung bereits als Vorabdruck veröffentlicht: Toller, Ernst: Friedrich Halls Flucht. Dritter Akt des Dramas 'Pastor Hall'. In: Das Wort. Literarische Monatsschrift. 4.Jg., Heft 1. [Moskau] (1939), S. 42-51. Die Schlusszene des dritten Aktes ist auch abgedruckt in GW 3, S. 330f.
- 25 Vgl. zur Überblicksinformation den Artikel: Nicolaisen, Carsten: Kirchenkampf. In: Taschenlexikon Religion und Theologie Band 3. Hrsg. von Erwin Fahlbusch. Göttingen 41983, S. 72-82.
- 26 Vgl. zu Niemöller: Bentley, James: Martin Niemöller. Eine Biographie. München 1985. Darin zur Unterstützung Niemöllers aus dem Ausland etwa durch den englischen Bischof George Bell: S. 163-170 und 177f.
- 27 Vgl. unveröffentlichten Brief von Ernst Toller an Geoffrey Hollyday in London, 26. 11. 1938, Yale-Library.
- 28 Dabei ist Friedrich Hall sicher keine genaue Nachbildung der Person Niemöllers. Vielmehr weisen gerade die Abweichungen über den Einzelfall hinaus. Niemöller selbst kommentiert 1974 in einem Brief an Günther Rühle entsprechend: «Persönlich bin ich davon überzeugt, daß zwar mein Erleiden und Erleben für Ernst Toller die Idee wie das Bild für seinen *Pastor Hall* abgegeben haben mögen. Aber 'wiedererkennen' kann ich mich in dem Bild dieses Helden in seinem Drama durchaus nicht.» Zit. bei Feilchenfeldt, Konrad: Deutsche Exilliteratur 1933-1945. Kommentar zu einer Epoche. München 1986, S. 173.
- 29 So die gängige Forschungsmeinung. Vgl. z. B. Ketelsen, Uwe-K.: Literaturkonzeption und Exilerfahrung bei Ernst Toller. In: Schreiben im Exil. Zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur 1933-1945. Hrsg. v. Alexander Stephan und Hans Wagener. Bonn 1985, S. 145-160 (= Studien zur deutschen Literatur der Moderne 13), hier: S. 155.
- 30 In seinen Begründungsrepliken wird die Analogie zur Passion Christi deutlich: «Hat Christus nachgegeben? / IDA HALL: Gerte wird mit seinen Leuten in die Kirche dringen und Dich von der Kanzel herunter verhaften. / FRIEDRICH HALL: Dann werden dreitausend Menschen sehen, daß die Herren, die den Gertes Gewalt gaben, das Wort und die Wahrheit fürchten. / PAUL VON GROTJAHN: Dreitausend werden sich ducken wie Traugott Pipermann: Was ist Wahrheit? / FRIEDRICH HALL: Mit dieser Frage wollte Pontius Pilatus einen Größeren versuchen.» (GW 3, S. 315f.)
- 31 Vgl. auch im Zusammenhang mit der Erpressung durch Gerte: «Ich wußte seit langem, daß die Prüfung kommt.» (GW 3, S. 260).
- 32 Vgl. aber Mennemeier, Franz Norbert: Das idealistische Proletarietdrama. Ernst Tollers Weg vom Aktionsstück zur Tragödie. In: Der Deutschunterricht 24 (1972), S. 100-116. Mennemeier versucht einen tragischen Konflikt in den Dramen *Masse Mensch* (1919) und *Hinkemann* (1921/22) dingfest zu machen. *Pastor Hall* betrachtet er unter diesem Aspekt nicht; das Stück steht mit seiner agitatorischeren politischen Akzentuierung aber dem frühen Aktionsdrama *Die Wandlung* näher als den beiden anderen genannten Stücken.
- 33 Dem Drama *Die Wandlung* (1917/18) hatte Toller eine «Aufrüttelung» an die Dichter vorangestellt (vgl. GW 2, S. 9), gemünzt auf den Ästhetizismus des frü-

- hen 20. Jahrhunderts. Hier handelt es sich um eine Aufrüttelung der Zuschauer. Beiden gemeinsam ist ein starkes Vertrauen in die politische Kraft des Dichterswortes.
- 34 Vgl. Fritz Erpenbeck, Vorwärts, 27. 1. 1947.
- 35 Vgl. zu den Beispielen: GW 3, S. 256, 296, 270, 293.
- 36 Vgl. Brecht, Bertolt: Furcht und Elend des III. Reiches. 27 Szenen. In: Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Band 4, Stücke 4, Frankfurt/Main 1988, S. 363-378 und 523-544. Hier: Szene 5 «Rechtsfindung», S. 363-378.
- 37 Der Stubenälteste, Egon Freundlich, weist Kohn mit barschen Worten auf den Fehler hin: «Warum bist Du Dussel nach Deutschland zurückgekommen? Haben Dir die leichtgeschürzten Damen in Paris mißfallen? / ERWIN KOHN: Ich bin unpolitisch. Ich war immer unpolitisch. Mir war nicht wohl in Frankreich. / EGON FREUNDLICH: Dir sollte man eine Kugel in Dein heimwehkrankes Herz schießen. Geht der Idiot ins Vaterland zurück, wo er unerwünscht, eine Rassenschande und ein lebendiger Zeuge der jüdischen Feigheit ist. Was hast Du Dir dabei gedacht?» GW 3, S. 280.
- 38 Toller, Ernst: [Rede beim Pariser Kongreß der Schriftsteller am 25. Juli 1938.] In: Das Wort 3 (1938) [Fotomechanischer Nachdruck: Berlin (DDR) 1968], S. 122-126, hier: 125. Vgl. ganz ähnlich auch schon 1935 in der Einleitung zu «Briefe aus dem Gefängnis.» In: Toller, Ernst: Prosa Briefe Dramen Gedichte. Mit einem Vorwort von Kurt Hiller. Reinbek 1979, 1985 u. ö., S. 26.
- 39 Montesquieu, Charles de: Vom Geist der Gesetze. [Esprit des Lois] In neuer Übertragung eingeleitet und herausgegeben von Ernst Forsthoff. 2 Bde., Tübingen 1951, Abschnitt V,14, Bd.1, S. 86. Vgl. zu unserem Zusammenhang auch die Abschnitte III,9; VI,2; VI,9; VI,21.
- 40 Vgl. Müller, Herta: Das Ticken der Norm. In: Die Zeit, Nr.3, 14. 1. 1994, S. 49f.
- 41 Vgl. GW 3, S. 250 und 293.
- 42 Vgl. GW 3, S. 252 und 312.
- 43 Vgl. GW 3, S. 289.
- 44 Darauf weist Paul von Grotjahn gegenüber Christine Hall hin: «Deine Mutter war stets eine ängstliche Frau. Als es Euch so gut ging, wie man sichs nur wünschen kann, hat sie in der Speisekammer Berge von Würsten und Konserven aufgestapelt, sie fürchtete immer, Ihr müßtet eines Tages darben und hungern.» GW 3, S. 304.
- 45 Vgl. GW 3, S. 250f.
- 46 «Fühlst Du denn nicht, wie diese krankhafte Furcht Dich erniedrigt und klein macht?» GW 3, S. 258f.
- 47 Ida Hall macht in der Folge einen Wandel durch und findet am Schluß des Dramas zu voller Loyalität zurück (vgl. GW 3, S. 305 und 311-314).
- 48 Vgl. zur Komisierung durch mechanistische Präsentation und zur korrigierenden Funktion des Lachens: Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. [1900] Aus dem Französischen von R. Plancheral-Walter. Frankfurt/Main 1988, bes. S. 23, 70 und 124.
- 49 Vgl. Fritz Erpenbeck, Vorwärts, 27. 1. 1947, über den Schauspieler «Max Gülstorff als bigotter Schuhmachermeister Pipermann.»



- 50 Vgl. zur affirmierenden Funktion des Lachens: Ritter, Joachim: Über das Lachen. [1940] In: Ritter, Joachim: Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt/Main 1974 u. ö., S. 62-92, hier bes. S. 78.
- 51 Vgl. zur 'Normalität' in Diktaturen Herta Müller, wie Anm. 40.
- 52 «Pipermann, ob mein Urteil über Sie gerecht oder ungerecht ist, weiß ich nicht, aber wahr ist es, dafür lege ich meine Hand ins Feuer. Sie sind ein Jammerlappen, denn ein Judas ist aus anderm Holz gewachsen. Bleiben Sie bei Ihren Leisten, Mann, und verderben Sie dem lieben Gott nicht die ohnehin zweifelhafte Freude an der sogenannten Menschheit. (steht auf.) Adieu.» GW 3, S. 303.
- 53 Løgstrup, Knud Eiler: Die Ethische Forderung. Übersetzt aus dem Dänischen von Rosemarie Løgstrup. Tübingen 1959, <sup>2</sup>1968.
- 54 Vgl. auch die spätere, die ontologischen Voraussetzungen der Ethik stärker akzentuierende Arbeit: Løgstrup, Knud Eiler: Norm und Spontaneität. Ethik und Politik zwischen Technik und Dilettantokratie. [1972] Übersetzt von Rosemarie Løgstrup. Tübingen 1989. Vgl. zur Beeinflussung Løgstrups durch die dänische Lebensphilosophie Kees van Kooten Niekerk: Knud Eiler Løgstrups «Norm und Spontaneität». Eine Einführung. In: Zeitschrift für Evangelische Ethik 35 (1991), S. 51-59. Es versteht sich, daß Løgstrups Arbeiten nicht den aktuellen Stand der Ethikdiskussion in der Theologie repräsentieren; vgl. aus der jüngsten Diskussion Lange, Dietz: Ethik in evangelischer Perspektive. Grundfragen christlicher Lebenspraxis. Göttingen 1992, hier zu Løgstrup S. 113-119.
- 55 Vgl. Løgstrup, Die ethische Forderung. Wie Anm. 53, S. 170 und 178-184.
- 56 Vgl. auch die kritische Diskussion von Ansätzen, die von einer Evidenz des Ethischen ausgehen, bei Dietz Lange, wie Anm. 54, S. 336-339.
- 57 Zu Inhalten und Management dieser kulturpolitischen Vortragsreihe Tollers vgl. Spalek, John M. / Frühwald, Wolfgang: Ernst Tollers amerikanische Vortragsreise 1936/37. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 6 (1965), S. 267-311.
- 58 Toller, Briefe aus dem Gefängnis, wie Anm. 38, S. 25. Vgl. auch Toller, Ernst: Unser Kampf um Deutschland. In: GW 1, S. 198-209. Hier S. 205: «Oft fragen mich Ausländer, die am deutschen Volke verzweifeln: 'Wo, wo ist denn das andere Deutschland, an das Sie glauben?' Und ich erzähle ihnen von Edgar André, von Erich Mühsam, von den hunderten von Männern, jungen und alten, die mit der gleichen Würde starben. Ich erzähle ihnen von den 200 000 Gefangenen in den deutschen Konzentrationslagern, von jenen Tausenden, die Verbannung, Exil und Fremde der Unfreiheit vorziehen. Hier, sage ich ihnen, ist das andere Deutschland!»
- 59 Lachmann, Renate: Kultursemiotischer Prospekt. In: Memoria. Vergessen und Erinnern. Hrsg. v. Anselm Haferkamp und Renate Lachmann unter Mitwirkung von Reinhard Herzog. München 1993, S. XXV (= Poetik und Hermeneutik XV).
- 60 Vgl. Heinrich Heine: Sämtliche Werke. 15. Band, 1. Theil: Buch der Lieder. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1876, S. 90f.
- 61 Vgl. zu dieser Stelle auch Konrad Feilchenfeldt, wie Anm. 28, S. 175.
- 62 Kompletter Text: [Arndt, Ernst Moritz:] Arndts Werke. Auswahl in zwölf Teilen. Hrsg. von August Leffson und Wilhelm Steffens. 1. Teil. Berlin u. a. o. J. [1912], S. 100f.

- 63 Vgl. Paul, Johannes: Ernst Moritz Arndt. «Das ganze Teutschland soll es sein!» Göttingen/Zürich/Frankfurt/M. 1971 (= Persönlichkeit und Geschichte 63/64), S. 9. Vgl. auch den Lebensabriß Arndts von ostdeutscher Seite: Erdmann, Gustav: Ernst Moritz Arndt. Freiheitssänger und Patriot. Zum 100. Todestag am 29. Januar 1960. Stralsund 1960.
- 64 Hinzuweisen ist auch auf deutlich antisemitische Implikationen im Arndtschen Volksbegriff. Vgl. zu Arndts Position ausführlich: Schäfer, Karl Heinz: Ernst Moritz Arndt als politischer Publizist. Studien zu Publizistik, Pressepolitik und kollektivem Bewußtsein im frühen 19. Jahrhundert. Bonn 1974 (= Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn 13), bes. S. 180-195, zu Arndts Antisemitismus S. 190.
- 65 Vgl. zu Erich Mühsams Position die Monographie von Kauffeldt, Rolf: Erich Mühsam. Literatur und Anarchie. München 1983 (= UTB 1259). Vgl. auch den Beitrag von Božena Choňuj in diesem Band.
- 66 Vgl. etwa: Ernst Toller: Rede beim Pariser Kongreß der Schriftsteller. Wie Anm. 38, S. 124f; Ernst Toller: Unser Kampf um Deutschland. Wie Anm. 58, S. 204.
- 67 Vgl. Brecht, Furcht und Elend des III. Reiches. Wie Anm. 36, S. 453-455, hier: S. 453f.
- 68 Vgl. GW 3, S. 299.
- 69 Die meisten Szenen von *Furcht und Elend des Dritten Reiches* hatte Brecht zwischen 1933 und 1938 in Dänemark geschrieben. Die Szene «Moorsoldaten» [1942/43] fügt er bei der Veröffentlichung des Stückes in Wieland Herzfeldes New Yorker Aurora Verlag [1945] als neue Szene 4 in die auf 24 Szenen reduzierte Version ein. Die späteren Drucke, auch die häufig verwendete Taschenbuchausgabe der edition suhrkamp (Frankfurt/Main 1970), folgen dieser Ausgabe des Aurora Verlages. Vgl. zur Entstehungsgeschichte ausführlicher den Kommentar in der zitierten Berliner und Frankfurter Ausgabe (Anm. 36) S. 523-528.
- 70 Langhoff, Wolfgang: Die Moorsoldaten. 13 Monate Konzentrationslager. München 1946, S. 5.
- 71 Ein genauerer Vergleich würde sich lohnen. Auch zur zitierten Gegenüberstellung der Parteihymnen, der «Internationalen» und des «Horst-Wessel-Liedes», gibt es bei Langhoff eine Stelle (ebd. S. 121). Ferner erinnern an Tollersche Einzelheiten: ein mißhandelter 70jähriger Häftling (S. 13) – Tollers Bibelforscher Herder; SA-Leute, die wegen Erwerbslosigkeit in der SA mitwirken (S. 61f.) – Tollers Heinrich Degen; eine KZ-Einlieferung aus Eifersucht eines SS-Mannes (S. 88) – Tollers Fritz Gerte. Dazu kommen viele atmosphärische Details, etwa die Schikane beim Arbeiten im Moor durch Scharführer Lüdeke. Allerdings ist bei Langhoff, anders als bei Toller, die Denunziation kein Thema. Vielmehr wird ihre Seltenheit betont (S. 126) und die Solidarität unter den Häftlingen hervorgehoben.
- 72 Vgl. Langhoff, wie Anm. 70, S. 172; GW 3, S. 299.
- 73 Vgl. Langhoff, wie Anm. 70, S. 134 und 155-174. Langhoff über die Wirkung des Liedes: «Zwei Tage darauf wurde das Lied verboten. Wahrscheinlich wegen der letzten Strophe, die ja auch wirklich mehrdeutig ausgelegt werden kann. Trotzdem waren es die SS-Leute, die immer wieder und wieder das Lied zu hören verlangten [...]»
- 74 Soyfer, Jura: Das Dachaulied. In: Soyfer, Jura: Das Gesamtwerk. Hrsg. v. Horst Jarka. Wien u. a. 1980, S. 245f.



- 75 Die gewonnene innere Freiheit wird im Refrain, der das KZ-Motto aufnimmt, auch rhythmisch unterstrichen, indem die starren trochäischen Verse der Strophen von einer freieren Metrik abgelöst werden. Vgl. zum Dachaulied: Langmann, Peter: Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer. Studien zu einem österreichischen Schriftsteller der Zwischenkriegszeit. Frankfurt/Main 1986 (= Literatur in der Geschichte – Geschichte in der Literatur 12); Herrmann, Fritz: Jura Soyfer. Eine politische Einschätzung. In: Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse 5 (1985), S. 5-21. Einen Vergleich Soyfer – Toller versucht unter spezieller Fragestellung: Finzi Vita, Viviana: Bündnispolitische Aspekte bei Soyfer und Toller. In: Die Welt des Jura Soyfer. Hrsg. v. der Jura Soyfer Gesellschaft. Wien 1991, S. 217-222 (= Zwischenwelt 2). – Vgl. zu Jura Soyfer auch den Beitrag von Jean-Marie Winkler in diesem Band.
- 76 Vgl. etwa das von der Organisation «Student für Europa – Student für Berlin» herausgegebene Liederbuch Nr. 1: «Liederbuch». Jetzt: Köln: Bund Verlag, <sup>3</sup>1972, <sup>11</sup>1990, Nr. 132. Vgl. auch Wader, Hannes: Hannes Wader singt Arbeiterlieder [Langspielplatte mit Textbeigabe]. Hamburg: Philips Phonogram, 1977.
- 77 Am gelungensten ist sicher das Justizstück *Feuer aus den Kesseln* (1930): GW 3, S. 119-183; vgl. dazu die gute Besprechung bei Dove, He was a German, wie Anm. 4, S. 171-178.
- 78 Werner Schulze-Reimpell, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. 6. 1983.
- 79 Sonja Luyken, Nürnberger Zeitung, 18. 5. 1983. Textgleich in: Schwäbische Zeitung, Leutkirch (18. 5. 1983), Rhein-Neckar-Zeitung, Heidelberg (26. 5. 1983) und General-Anzeiger, Bonn (31. 5. 1983).
- 80 Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, Kürzel: F. R., 5. 6. 1983.