
Gustav Landgren

»Den gesamten Zuschauerraum unter Film setzen.«

Ernst Toller und die neuen Medien¹

Einleitung, Hintergrund. – Die Literatur der Weimarer Republik ist ein diskursives Schlachtfeld, auf dem die »neuen« elektronischen Massen- und Unterhaltungsmedien den traditionellen Buch- und Menschenmedien Konkurrenz machen.² Im 19. Jahrhundert findet eine Verschiebung der Medienkonstellationen statt. Die Zahl der Einzelmedien nimmt zu: Die Menschenmedien (Theater), Schreibmedien (Brief, Blatt, Wand) und Druckmedien (u.a. Zeitung, Zeitschrift, Buch) bekommen ab jetzt Konkurrenz von den elektronischen Unterhaltungs- und Massenmedien Telegraf, Fotografie, Telefon, Schallplatte und Film.³ Diese neuen Medien sind auch in die Literatur eingegangen, u.a. durch so genannte »Medienreflexionen«, Reflexionen also über die Medien im Rahmen der literarischen Werke selbst, wie z. B. Prousts Ablehnung des Mediums Film in *À la recherche du temps perdu*.⁴ Wenn Medienreflexionen sich auf ein einzelnes Werk beziehen, spricht man von »Einzelreferenz«, wenn sie sich auf eine Mediengruppe beziehen von »Systemreferenz«.⁵ Wenn Reflexionen über die mediale, ästhetische oder fiktionale Qualität eines Mediums in einem literarischen Text figurieren, spricht man von »Metamedialität«.⁶ Ein weiterer Terminus, der im vorliegenden Beitrag von Belang ist, ist Transmedialität. Transmedialität wird hier in Anlehnung an Hermann Herlinghaus als das Übersetzen eines Mediums in ein anderes definiert und meint »jene Prozeduren und Wechselwirkungen, die mit einem medialen Gestalt- und Funktionswechsel verbunden sind, das heißt die Transformation von Diskursen eines Mediums in Bilder oder Texte eines anderen: Literaturverfilmungen, »Verbuchung« von Filmen und Hörspielen, Fernsehinszenierungen nach Theater- und Erzähltexten, Videoaufzeichnungen von Theaterstücken und dergleichen mehr.«⁷

Der Begriff der Transmedialität, definiert als die Repräsentation eines Mediums in oder durch ein anderes, überschneidet sich mit dem von David Bolter und Richard Grusin (1999) eingeführten Begriff der Remediation (»the representation of one medium in another, *remediation*«).⁸ Bolter und Grusin verweisen mit Remediation v.a. auf wechselseitige Beziehungen zwischen neuen und alten Medien. Demgemäß wird Remediation als ein Phänomen des Medienwechsels angesehen, bei welchem »both newer and older [medial forms are involved in a struggle for culture recognition.«⁹ Remediation sei »the defining characteristic

of the new digital media«, denn »all mediation is remediation«. ¹⁰ Des Weiteren benennen sie verschiedene Motive, die bei der Remediation von Belang sein können, etwa die Ehrung des alten Mediums, aber auch die Rivalität zwischen verschiedenen Medien. Das neue Medium kann dabei das alte Medium in sich aufnehmen oder es aber auch in einen neuen Kontext stellen. Umgekehrt betrifft Remediation auch ein altes Medium, das ein neues Medium aufnimmt und/oder umwandelt. ¹¹

Durch die Etablierung und allmähliche Konsolidierung der Medien Film, Grammophon und Radio in den 20er Jahren in Deutschland existieren auf dem Markt der kapitalistischen Kulturindustrie gleichzeitig ältere und neuere Medien, die um Legitimation und Dominanz kämpfen. Wie im Folgenden am Beispiel von Ernst Tollers Drama *Hoppla, wir leben!* (1927) dargestellt werden soll, legitimiert sich das Schriftmedium, indem es die kulturellen und gesellschaftlichen Folgen der neuen Medien in literarisches Material umwandelt. Grammophon, Film und Radio finden – nicht zuletzt durch Medienreflexionen, die die ästhetischen und kulturellen Implikationen der neuen Medien zum Gegenstand haben – in literarische Texte Eingang und werden zum Darstellungsobjekt von Lyrik, Roman, Drama und Essay. ¹² Trotz der zwischen 1920-29 stattfindenden »Kino-Debatte«, in der sich viele Intellektuelle von den elektronischen Massenmedien distanzieren, wurde gerade der Film das Hauptmedium für die Avantgardisten der 20er Jahre, vor allem für Erwin Piscator, der das Filmmedium für seine Konzeption eines die Massen inszenierenden politischen Theaters instrumentalisierte. ¹³

In Piscators Inszenierungen von Alfons Paquets Dramen *Fahnen* (1924), *Sturmflut* (1926) und von Ernst Tollers *Hoppla, wir leben!* kommt dem Filmmedium eine wichtige Rolle zu. Dies gilt auch für Piscators Inszenierung von Ehm Welks Drama *Gewitter über Gotland* (1927), das auf einer vom Medium Stummfilm beeinflussten Montagetechnik aufgebaut ist. Insbesondere gilt Piscators Inszenierung von Ernst Tollers Drama *Hoppla, wir leben!* als gewagtes Medienexperiment, in dem der Stummfilm eine zentrale Rolle spielte.

Der vorliegende Aufsatz wird Tollers *Hoppla, wir leben!* – deutlicher als bisher geschehen – in einem mediengeschichtlichen Kontext untersuchen. Im Falle Tollers geht es dabei um die Transformation vom Filmmedium zu einer Theaterinszenierung. Gezeigt wird, dass Tollers Drama einen filmischen Aufbau hat und dass dieser Aufbau im Kontext der Medienkonkurrenz der 20er Jahre betrachtet werden muss. Die repräsentative Bedeutung von Tollers Drama für den neuen Wettstreit der Medien im 20. Jahrhundert zeigt sich meines Erachtens darin, dass in ihm die neuen Medien u.a. im Rahmen längerer Medienreflexionen in literarisches Material umgewandelt werden. Untrennbar von Tollers Drama ist Erwin Piscators Vorstoß zu betrachten, auf die neuen Konkurrenzmedien zu reagieren. Deswegen folgt zunächst ein medienhistorischer Abriss zur Piscator-Bühne.

Die Piscator-Bühne. – Piscators Vorstoß, auf die neuen Massenvergnügungen Radio, Film und Sport zu reagieren, indem er deren Ästhetik für sein Theater zu adaptieren versuchte, führte im Jahr 1927 zu einer Debatte über die »Lebensbedingungen der Schaubühne«, die in Zeitungen und Zeitschriften ausgetragen wurde.¹⁴ Ausgangspunkt aller Beiträge war die neue Situation, in der sich das Theatermedium im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit befand. Das Theater war im Zuge dieses Wettstreits gezwungen, auf die zunehmende Medienkonkurrenz zu reagieren. Bezeichnend für die prekäre Situation, in der sich das Drama Ende der 20er Jahre befand, ist Tollers Essay *Die Auftraggeber fehlen* (1929). Darin beklagt er sich über die künstlerische Verflachung des Filmmediums im Kontext der Medienkonkurrenz zum Drama: »[...] Jetzt schreibe ich *meinen ersten Film*. Ich glaube, daß gerade wir jüngeren Dramatiker, die vornehmlich versuchen, Zeitgeschehen zu formen, befähigt wären, Filme zu schreiben, die künstlerisch wertvoll sind *und* das Publikum fesseln. Die Auftraggeber fehlen. Der deutsche Film, auf das Niveau blödesten Kitsches gesunken, hat weder Mut noch Kontakt mit der Kunst, mit der Zeit, mit dem Publikum. Die Klagen der Filmleute sind keinen Pfifferling wert. Wenn die Kinosteuer für wertvolle Filme ermäßigt würde, – jeder müßte es begrüßen. Schundfilme können nicht hoch genug besteuert werden.«¹⁵

Aufgrund der gemeinsamen Kriterien der Plurimedialität und der Kollektivität von Produktion und Rezeption sind Drama und Film strukturell eng miteinander verbunden. Trotzdem unterscheidet sich der Film in vielerlei Hinsicht vom Drama, nicht zuletzt dadurch, dass im Film wie in narrativen Texten das Dargestellte durch eine selektierende, perspektivierende, akzentuierende und gliedernde Vermittlungsinstanz gesteuert wird – durch den Erzähler bzw. durch die Kamera.¹⁶ Bis ins 20. Jahrhundert befand sich die Bühne, abgesehen vom elektrischen Licht und der Drehscheibe, im Prinzip noch im selben Zustand wie zu Shakespeares Zeiten: Sie bestand aus einem viereckigen Ausschnitt, einem Guckkasten, durch den der Theaterbesucher schauen konnte. Scheinbar knüpft also das bimediale Medium Theater an eine alte, vom Nimbus der Tradition des Kultwerts umgebene Tradition an. Dies änderte sich allerdings mit Piscators Erneuerung des Theaters in den 20er Jahren: Wohl kein Regisseur verwendete den Film damals so umfassend oder dachte so systematisch über ihn nach wie Piscator, der schließlich von allen Seiten, von hinten und von vorn, simultan und überschneidend aus mehreren Quellen Filmbilder projizierte.¹⁷ Mit der Eröffnung der Piscator-Bühne am Nollendorfplatz in Berlin verfügte Piscator 1927 über einen zeitgemäßen Theaterbau. Seine Konzeption eines »Totaltheaters«, das er zusammen mit dem Bauhaus-Architekten Walter Gropius entwarf, ging von einer drehbaren Scheibe aus, mit deren Hilfe die Bühne um 180 Grad gedreht werden konnte. Mit Hilfe zahlreicher technischer Innovationen, u.a. Lichtprojektionen (Kino), konnten in der »Rundarena« des Totaltheaters Licht-

bilder projiziert werden. Gropius hebt in einem Aufsatz *Über den Entwurf eines neuen Theaterbaus* (1927) u.a. Piscators Einführung des Filmmediums in das moderne Theater hervor. Gropius sieht in dem Filmmedium das »einfachste und wirksamste Mittel« der modernen Bühnenszenerie, mit dem szenische Illusion geschaffen werden kann. Für das Totaltheater wird der Film zum Hauptmedium, in dem der gesamte Zuschauerraum mit Gropius' Worten »unter Film gesetzt wird«: »piscator hat sich in genialer weise bei seinen inscenierungen des films bedient, um die illusion scenischer darstellungen zu verstärken. seiner forderung, *allenthalben* projektionsebenen und filmapparate einzuordnen, habe ich besonderes interesse entgegengebracht, da ich im vorgang der lichtprojektion das einfachste und wirksamste mittel moderner bühnenszenerie erblickte. denn mit dem neutrum des verdunkelten bühnenraums kann man *mit licht bauen* und mit abstrakten oder gegenständlichen lichtbildmitteln – im standbild oder im bewegten bild – scenische illusion schaffen, durch die sich das reale theaterrequisit und die kulisse zum grössten teil erübrigt. in meinem ›totaltheater‹ habe ich nicht nur für die drei tiefenbühnen die möglichkeit der filmprojektion auf den gesamten rundhorizont mit hilfe eines systems von verschiebbaren filmapparaten vorgesehen, sondern kann *auch den gesamten zuschauerraum* – wände und decken – *unter film setzen*.«¹⁸

Wie Gropius bemerkt hat, war das Filmmedium aus Piscators Inszenierungen der 20er Jahre nicht wegzudenken. Allein für die Inszenierung von *Hoppla, wir leben!* wurde ein etwa 3000 Meter langer Film gedreht, von dem allerdings nur ein kleiner Teil verwendet wurde. Erwin Piscator kommentiert die Verwendung des Filmmediums in Tollers Drama folgendermaßen: »Die Struktur der Bühne ist auf die intensive Verwendung des Films angewiesen. Im Umriss ist der Film bereits im Tollerschen Manuskript enthalten. Bedeutende Erweiterungen ergaben sich bei der Durcharbeit. Es war wesentlich, das Einzelschicksal aus den allgemeinen historischen Faktoren abzuleiten, das Schicksal des Thomas dramatisch zu verbinden mit Krieg und Revolution. An einer Stelle aber ist der Film in noch stärkerem Maße von dramatisch-funktionaler Bedeutung, und zwar am dramaturgischen Drehpunkt des Stückes, der Grundidee: dem Zusammenstoß eines acht Jahre lang isolierten Menschen mit der Welt von heute. Neun Jahre müssen gezeigt werden, mit all ihren Schrecken, Torheiten, Belanglosigkeiten. Ein Begriff muß gegeben werden von der Ungeheuerlichkeit dieses Zeitraumes. Nur durch das Aufreißen dieses Abgrunds erfolgt der Zusammenprall mit ganzer Wucht. Kein anderes Mittel als der Film ist in stande, binnen sieben Minuten acht unendliche Jahre abrollen zu lassen. Allein für diesen ›Zwischenfilm‹ entstand ein Manuskript, das gegen vierhundert Daten der Politik, Wirtschaft, Kultur Gesellschaft, Sport, Mode usw. umfaßte. Zum Stück selbst wurde ein regelrechtes Filmmanuskript hergestellt, das eine wochenlange historische Vorarbeit erforderte. Auf Grund dieser Manuskripte, die im dramaturgischen

Büro ausgearbeitet wurden, entstanden wiederum richtige Drehbücher von Curt Oertel, der die Filmarbeit zu *Hoppla, wir leben!* leitete, und Simon Guttmann. Ein etwa 3000 Meter langer Film ist dafür gedreht worden. Natürlich kam nur ein kleiner Teil davon definitiv zur Verwendung.«¹⁹

Aus diesem Kommentar geht die entscheidende Bedeutung des Filmmediums am dramaturgischen Drehpunkt des Dramas hervor. Der Film stellt in Piscators Inszenierung die Grundidee des Dramas dar, den Zusammenstoß eines acht Jahre isolierten Menschen mit der deutschen Nachkriegszeit. Allein das Filmmedium ist imstande, stark gerafft das Weltgeschehen jener acht Jahre darzustellen, in denen der Protagonist Karl Thomas im Gefängnis sitzt.

In seinem Essay *Die Funktion des Films* unterscheidet Piscator zwischen drei verschiedenen Filmtypen auf der Bühne. Der »Lehrfilm« erfüllt eine didaktische Funktion und erklärt dem Publikum geschichtliche Zusammenhänge; der »dramatische« Film dagegen greift unmittelbar in die Entwicklung der Handlung ein und fungiert als eine Art »Szenenersatz.« Der dritte Filmtyp, der »Kommentarfilm« erfüllt im Sinne Brechts eine didaktische, epische Funktion und redet den Zuschauer direkt an: »Der Lehrfilm gibt die objektiven Tatsachen, sowohl die aktuellen wie die historischen. Er belehrt den Zuschauer über den Stoff. [...] Der dramatische Film greift ein in die Entwicklung der Handlung. Ist »Szenen-«Ersatz. Aber wo die Szene Zeit vergeudet mit Erklärung, Dialog, Vorhang, erhellt der Film mit ein paar raschen Bildern die Situation des Stückes. [...] Der Kommentar-Film begleitet die Handlung chorisch. [...] Er wendet sich direkt an den Zuschauer, redet ihn an.«²⁰

In seiner Inszenierung von Alfons Paquets *Sturmflut* (1926) bediente sich Piscator des Lehrfilms, u.a. mittels authentischer Filmaufnahmen aus dem Ersten Weltkrieg, die die Massenschlachten in den Schützengräben darstellten sowie Vertreter der SPD-Fraktion, die dem Krieg im Reichstag zustimmten. Ziel war vor allem, die dramaturgischen Effekte des Ganzen hervorzuheben. Für diese Inszenierung ließ Piscator ganze Filmteile drehen.²¹

Nicht zuletzt ist die Piscator-Bühne eine Reaktion auf das, was Peter Szondi »die Krisis des modernen Dramas«²² nennt. Die Krise des Dramas im Zuge der immer schärfer werdenden Medienkonkurrenz kam in der Weimarer Republik, wo mehr Filme gedreht wurden als in allen anderen europäischen Ländern zusammengenommen, besonders krass zum Ausdruck.²³ Die Besucheranzahl der Kinos der Weimarer Republik Ende der 20er Jahre wird auf etwa zwei Millionen Menschen geschätzt.²⁴ Die Zahl der Kinos stieg von etwa 2000 vor 1914 auf zirka 3700 im Jahr 1920 und auf 5000 im Jahr 1929 an. Mit etwa 317 Filmtheatern stellte Berlin das größte Kontingent. Etwa zwei Millionen Menschen gingen Ende der 20er Jahre in Deutschland jeden Tag ins Kino.

In diesem Kontext bewähren sich Piscators Inszenierungen vor allem dadurch, dass der Film in literarisches Material umgewandelt und somit remedialisiert

wird. In der Kultur der Weimarer Republik werden die kulturellen Implikationen der neuen Massenmedien besonders häufig thematisiert, nicht zuletzt handelt Fritz Langs Film *Metropolis* (1927) unter anderem von der Verwandlung eines Menschen in eine Maschine. Gerade die Betonung der destruktiven Seiten der Maschinkultur prägt auch Georg Kaisers Drama *Gas* (1918–20).²⁵ Kaisers Drama ist eine Kritik an den Massenvernichtungswaffen, die während des Ersten Weltkriegs an der Westfront zur Anwendung kamen. Die Maschine wird für Kaiser zur Chiffre für das Inhumane und Destruktive am Menschen. Ähnlich wie in Hermann Hesses Roman *Der Steppenwolf* (1927) wird in *Gas* der Kampf zwischen Menschen und Maschinen dargestellt: Das Drama endet damit, dass die Rüstungsindustrie und die Technik über den Menschen triumphieren, indem von den Ingenieuren Giftgas entdeckt wird.

Ernst Tollers Kritik an den neuen Medien geht sowohl aus seinen Essays als auch aus den Medienreflexionen seiner Dramen, vor allem in *Hoppla, Wir leben!* hervor.²⁶ Die Maschine, für Toller ein »Symbol unserer mechanistischen Periode«,²⁷ wird in dem Revolutionsdrama *Die Maschinenstürmer* angeprangert: »Und der Tyrann Maschine, besiegt vom Geiste schaffender Menschen ... wird euer Werkzeug, wird euer Diener! [...] Der Mensch soll führen, nicht die Maschine!«²⁸ Auch in Tollers Drama *Masse-Mensch* begegnet uns eine ähnliche Dämonisierung der Maschinkultur: »Und Maschinen pressen uns wie Vieh in das Schlachthaus, Maschinen klemmen uns in Schraubstock, Maschinen hämmern unsre Leiber Tag für Tag [...] Nieder die Fabriken, nieder die Maschinen!«²⁹ Im Lichte dieser vermeintlichen Ablehnung der industriellen Massen- und Medienkultur scheint die zentrale Funktion, die die neuen Medien in *Hoppla wir leben!* einnehmen, paradox.

Ernst Tollers »Hoppla, wir leben!« und der Film. – Hoppla wir leben! ist das erste Werk, das Toller nach seiner fünfjährigen Haft im bayrischen Niederschönenfeld in Freiheit schrieb. Das Stück nimmt einen entscheidenden Platz in Tollers Werk ein und genoss in den 20er Jahren internationales Renommee. Nach der Uraufführung in Hamburg und Berlin wurde es in Leipzig, Frankfurt und Wien inszeniert. Zwischen 1928 und 1929 wurde es vielfach im Ausland inszeniert, u.a. in Moskau, Stockholm, Kopenhagen, Helsinki, London, Cambridge und Dublin.³⁰ Das Drama wurde am 1. September 1927 in den Hamburger Kammerspielen in der Regie von Hanns Lotz uraufgeführt. Zwei Tage später, am 3. September, fand eine zweite, verspätete Aufführung in der Regie von Erwin Piscator im Theater am Nollendorfplatz (Piscator-Bühne) in Berlin statt. Ursprünglich sollten beide Aufführungen gleichzeitig stattfinden, aber die Eröffnung der Piscator-Aufführung wurde u.a. wegen der langen und hartnäckigen Auseinandersetzungen zwischen Toller und Piscator hinsichtlich der szenischen Gestaltung der Schluss-Szene verzögert. In der ursprünglichen Version Tollers wird Karl Thomas ins Irrenhaus

eingeliefert und begehrt nicht, so wie in Piscators revidierter Fassung, Selbstmord. Bezeichnend in Tollers Urfassung des Dramas ist folgende Schluss-Passage, die mittels ironisch-resignierter Überspitzung Tollers Ansicht über die politische und kulturelle Entwicklung der Zwischenkriegszeit am besten wiedergibt: »KARL THOMAS: Ich Narr! Jetzt seh ich die Welt wieder klar. Ihr habt sie in ein Irrenhaus verwandelt. Zwischen hier drinnen und dort draußen gibt es keine Scheidewand. Die Welt ist ein Pferch geworden, in dem die Gesunden zertrampelt werden von einer kleinen Herde galoppierender Verrückter. Die und normal! Hahaha ...«³¹

Der Uraufführung in Berlin lag freilich die von Piscator veränderte Erstausgabe des Dramas zugrunde.³² Deren Manuskript umfasst 141 Seiten und besteht aus fünf Akten mit einem Vorspiel. Vor allem über die Neugestaltung des Dramenschlusses zeigte sich Toller verstimmt, weil er »von einer Zeitmode befangen, die Architektonik des ursprünglichen Werkes zugunsten der Architektonik der Regie zerbrach.«³³ Nach der Uraufführung in Berlin entschied sich Toller, das Drama nochmals zu überarbeiten. Eine zweite Fassung von *Hoppla, wir leben!* ist erhalten und unterscheidet sich stark von der gedruckten Version. In der zweiten Fassung umfasst das Manuskript 122 Seiten, beinhaltet handschriftliche Korrekturen Tollers und besteht aus vier Akten mit einem Vorspiel.³⁴ Die vorliegende Interpretation bezieht sich, wenn nicht anders angegeben, auf die von Piscator überarbeitete Version des Dramas, die in Buchform 1927 im Gustav Kiepenheuer Verlag erschien. Die Buchversion besteht aus einem Vorspiel und fünf Akten und ist in den *Gesammelten Werken* abgedruckt.

Hoppla, wir leben! kreist um die gescheiterte Revolution der Weimarer Republik und spielt in der Zeit der »neuen Sachlichkeit« der 20er Jahre mit ihren Amerikanismen und restaurativen politischen Tendenzen.³⁵ Der Protagonist, Karl Thomas, ist wie Toller selbst ein politischer Häftling, der nach acht Jahren Haft aus dem Gefängnis entlassen wird. Er wird mit der politischen und wirtschaftlichen Realität der Nachkriegszeit konfrontiert.³⁶ Der vom Irrsinn gezeichnete Revolutionär Karl Thomas dient Toller als Anlass, den falschen demokratischen Schein der Weimarer Republik zu entlarven. In diesem Deutschland ist es den restaurativen völkischen Kräften bereits gelungen, die politischen und juristischen Institutionen der Republik von innen her aufzulösen und diesen einen demokratischen Schein zu verleihen. Mit Ausnahme von Karl Thomas sind die *dramatis personae* keine eigentlichen Individuen, sondern verkörpern eher gesellschaftliche Gruppierungen der Weimarer Republik.³⁷ Ein typisches Beispiel hierfür ist der opportunistische SPD-Minister Wilhelm Kilman, mit dem Karl Thomas früher zusammen inhaftiert war. Kilman lässt sich von Bankiers bestechen und paktiert mit den chauvinistischen Großindustriellen der Republik, personifiziert durch den Kriegsminister Exzellenz von Wandsring, der Hindenburg gleicht.³⁸ Handlungszentrum bildet das im dritten Akt begangene Attentat auf Kilman, der von einem nationalistischen Studenten in einem

Hotel erschossen wird. Das zyklisch aufgebaute Drama endet damit, dass Karl Thomas für das Attentat angeklagt wird und erneut ins Gefängnis kommt, wo er Selbstmord begeht.³⁹

Tollers Auseinandersetzung mit dem Film als einem auf der Bühne integrierten Medium lässt sich, wie Richard Dove gezeigt hat, auf das Jahr 1926 zurückführen, als er an dem unvollendeten Drama *Berlin 1919* arbeitete.⁴⁰ Unter anderem sollten wie in *Hoppla, wir leben!* zur Ausdehnung des historischen Rahmens zwischen den Szenen Filme gezeigt werden. Zudem war das Filmmedium Teil der Toller'schen Konzeption des proletarischen Massendramas. Durch die Einfügung des Films in die dramatische Handlung wurde nicht nur der Bilderhunger des Publikums gesättigt, sondern konnten auch die Massen für das Theater gewonnen werden. Der Einfluss des Filmmediums auf *Hoppla, wir leben!* ist allgegenwärtig. So ging die erste Spielszene in Piscators Inszenierung von *Hoppla* filmisch in die Zelle der ersten Szene über, laut Piscator eine »vollkommene Verbindung zwischen Film und Szene.« Darüber hinaus nehmen die Projektionsbilder im vierten Akt eine wichtige Rolle ein, wo Karl Thomas wegen Mordes angeklagt wird. Hier werden Projektionsbilder gezeigt, die »gleichzeitig« andere Szenen im Hotel filmisch darstellen, z. B. das Gesindezimmer und die Radiostation.⁴¹

Schon in Tollers Regieanweisungen zu *Hoppla, wir leben!* wird deutlich, dass das Drama aus »Filmteilen« bzw. »Projektionsbildern« zusammengesetzt ist: »Alle Szenen des Stückes sind auf einem Gerüst spielbar, das in Etagen aufgebaut ist und ohne Umbau verwendet werden kann. Die Filmteile können in Theatern, in denen aus zwingenden Gründen Filmeinrichtungen nicht möglich sind, fortgelassen, oder durch einfache Projektionsbilder ersetzt werden.«⁴²

Der erste und der zweite Akt werden ihrerseits von filmischen Zwischenspielen eingeleitet. Durch den Einsatz des Filmmediums erreicht Toller eine Simultantechnik.⁴³ Schon als Karl Thomas im Gefängnis sitzt, rollen die Filmszenen ab: Das erste filmische Vorspiel ist dramatisch und stellt die Niederschlagung eines Volksaufstandes dar. Erzähltechnisch antizipiert diese Passage Karl Thomas' Verhaftung und objektiviert zugleich das Geschehen.

Geräusche: Sturmglocken
Streiflichter knapp
Szenen eines Volksaufstandes
Seine Niederwerfung
Des dramatischen Vorspiels
Figuren
auftauchend ab und zu⁴⁴

Zwischen dem Vorspiel und dem Beginn des ersten Aktes liegt ein Zeitsprung von acht Jahren, der von einem filmischen Zwischenspiel ausgefüllt wird.⁴⁵ Davor wird die Sensationsgier der Boulevardblätter der Weimarer Republik ironisch parodiert, indem das neue Jahr verkündet wird: »CHOR (*rhythmisch anschwellend, rhythmisch verebbend*). Prost Neujahr! Prost Neujahr! Extrablatt! Extrablatt! Große Sensation! Extrablatt! Extrablatt! Große Sensation!«⁴⁶

Das zweite und längste filmische Zwischenspiel stellt im Sinne Piscators ein dokumentarischer Lehrfilm dar. Zudem fungiert es als Szenenersatz, denn mit ein paar raschen Bildern erhellt es die Situation des Stückes, indem es weltpolitische Themen aus den Jahren 1919–1927 anspricht: Kolonialismus, Faschismus, Revolution, Hungersnot und die Krise der Weltwirtschaft bzw. des kapitalistischen Systems.

(*Auf der Leinwand*):

Szenen aus den Jahren 1919–1927

(*Dazwischen: Karl Thomas im Anstaltskittel hin und her gehend in einer Irrenzelle*)

1919:

Vertrag von Versailles

1920:

Börsenunruhen in New York. Menschen werden irrsinnig

1921:

Faschismus in Italien

1922:

Hunger in Wien. Menschen werden irrsinnig

1923:

Inflation in Deutschland. Menschen werden irrsinnig

1924:

Lenins Tod in Rußland. Zeitungsnotiz: Heute Nacht starb Frau Luise Thomas ...

1925:

Gandhi in Indien

1926:

Kämpfe in China. Konferenz europäischer Führer in Europa

1927:

Zeigerblatt einer Uhr. Die Zeiger rücken vor. Erst langsam ... dann rascher und rascher ...

Geräusche: Uhren⁴⁷

Der dokumentarische Aufbau dieses filmischen Zwischenspiels folgt weitgehend Tollers Vorstellungen einer proletarischen Filmästhetik, wie er sie in dem Essay *Wer schafft den deutschen Revolutionsfilm?* (1928) formuliert: »Aus der deutschen Revolution einen Spielfilm, einen gedichteten Film zu machen, wäre falsch. Er

muß die große historische Spannung des dokumentarischen Belegs besitzen. Jede Romantisierung würde diese Spannung abschwächen, ja vernichten.«⁴⁸ Ursprünglich wollte Piscator in seiner Inszenierung des Dramas diese Szene mit einer Art experimentellem, »gegenstandslosen« Stummfilm ersetzen, der mit geometrischen Figuren die acht Jahre Haftzeit konkret darstellen würde. Dieser Experimentalfilm kam wegen Zeitmangels jedoch nie zustande.⁴⁹

Das dritte filmische »Zwischenspiel« zeigt den Betrieb der modernen Großstadt, wie sie Fritz Lang in seinem Film *Metropolis* (1927) darstellt, der zur Entstehungszeit des Dramas in die Kinos kam:

Großstadt 1927
Straßenbahnen
Autos
Untergrundbahnen
Aeroplane⁵⁰

Das vierte »filmische Zwischenbild« stellt das Leben der »neuen« emanzipierten Frau der 20er Jahre dar und thematisiert die Errungenschaften der Weimarer Republik in Sachen Frauenemanzipation: Eva Berg mit ihrem »Bubikopf« personifiziert die neue erwerbstätige und selbstbewusste Frau der 20er Jahre und verkörpert damit zugleich eine Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs. Ihre Einstellung zum »linken Romantiker« Karl Thomas ist nüchtern und sachlich. Trocken konstatiert sie, dass die acht Jahre, in denen der Protagonist inhaftiert war, »uns stärker verwandelt« haben »als sonst ein Jahrhundert.«⁵¹

Frauen im Beruf:
Frauen als Schreibmaschinistinnen
Frauen als Chauffeure
Frauen als Lokomotivführerinnen
Frauen als Polizistinnen⁵²

Das fünfte und letzte »filmische Zwischenbild« stellt das Leben der Proletarier der Großstadt zeitgemäß dar und antizipiert die Handlung der zweiten Szene, die in einer Arbeiterwirtschaft spielt.

Osten einer Großstadt
Fabriken
Schornsteine
Feierabend
Arbeiter verlassen Fabrik
Menge in Straßen⁵³

Insbesondere um die Fassung der Schluss-Szene von *Hoppla, wir leben!* gab es zwischen Piscator und Toller heftige Auseinandersetzungen. Der Uraufführung in Berlin lag, wie oben erwähnt, die von Piscator veränderte Fassung zugrunde. Die Schluss-Szene der oben angeführten zweiten überlieferten Fassung des Dramas unterscheidet sich wesentlich von der gedruckten Version. Erhalten bleiben in Tollers überarbeitete Fassung allerdings die vom Medium Film beeinflussten Szenen.⁵⁴ Eine kinetische Szene, die die Schluss-Szene des Dramas filmisch gestaltet, ist darüber hinaus in Erwin Piscators Regiebuch überliefert. Der Schluss, wie Piscator ihn sich vorstellte, ist kinetisch und hat folgenden Wortlaut:

Film

*(von vorn Laufschrift nach Abgang Rand:
von unten rechts und links:*

*»Thomas ist nicht der Mörder, sie haben
den ändern.«*

links unten nach links I. Etg.:

»Thomas ist nicht der Mörder.«

links I. Etg. nach rechts I. Etg.:

»wir werden alle frei. Karl, mein Junge,

*Du hast ja garnicht geschossen. Sie haben
den Mörder. Karl Du, Du.«*

»er meldet sich nicht«

»er meldet sich nicht«

klopft

klopft

klopft

klopft

über ganze Fläche

Film aus.)⁵⁵

Tollers Medienexperimente waren zum Teil vom sowjetrussischen Film angeregt worden, vor allem von Sergei Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin*, der 1926 in die deutschen Kinos kam und großes Aufsehen erregte. Toller war dermaßen beeindruckt, dass er dem Regisseur persönlich einen Brief schrieb, in dem er Eisensteins Film »das erste große gelungene Kollektivspiel« nannte.⁵⁶ In den hinterlassenen Essays, in denen Toller sich über das Medium Film äußert, pointiert er das gesellschaftliche Potential des Mediums, die Massen zu mobilisieren.⁵⁷ In seinem Essay *Film und Staat* (1924) ist die Haltung gegenüber dem jungen Medium noch ambivalent. Toller erachtet das Medium als oberflächlich, denn der Film befriedige vor allem die Sensationslust des Publikums. Andererseits sieht er den großen propagandistischen Wert des neuen Mediums: »Die Spannungen schwacher Vitalität drängen zu Formen, die Sensationen der Oberfläche

hervorrufen, Sensationen, die mit Lust und Grauegefühl verbunden sind, aber den Schauenden nicht bis ins Innerste aufwühlen, *die nicht imperativisch auf ihn wirken*. [...] Diese Feststellung ist keine Verneinung des Films als eines Zivilisationswertes, sie ist eine Begrenzung seiner künstlerischen Möglichkeiten. Ich wage nicht zu sagen: Der Film trug zu kultureller Verflachung bei. Eher: Die kulturelle Verflachung dieser mechanistischen Zeit schuf sich die adäquaten Formen. [...] Für uns Sozialisten wäre der Film ein Kampfinstrument von unschätzbarem Wert. Die Filmaufnahmen des Großen Generalstabes aus dem Krieg: zerschossene Städte und Dörfer, Schützengräben, gefüllt mit verstümmelten Leichen der in den Krieg getriebenen Brüder, die trostlosen Züge der Evakuierten – wäre eine stärkere antimilitaristische Propaganda denkbar? [...] Unsere Forderung ist: Überführung der Filmindustrie und der Kinos in den Besitz und die Verwaltung der Allgemeinheit.«⁵⁸

Diese Medienreflexion reiht sich in die Mediendebatte der Weimarer Republik ein und erinnert an Brechts Plädoyer für die kritische Umwertung des Rundfunks, nämlich diesen von einem »Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln.«⁵⁹ Die kulturelle Verflachung des Films, so Toller, spiegelt die mechanistische Zeit wider. Gleichzeitig betrachtet er das neue Medium als ein »Kampfinstrument« von großem Wert und plädiert für die Überführung der Filmindustrie und der Kinos in den Besitz der Allgemeinheit.

»*Hoppla, wir leben!*« und das Radio. – Das zweite neue Medium, das in Tollers Drama eingesetzt wird, ist das Radio. Es figuriert zum ersten Mal bei der Verkündigung der Wahlergebnisse der letzten Reichtagswahlen, eine Anspielung auf die chaotischen politischen Zustände der Weimarer Republik: »*Achtung! Achtung! Erstes Wahlresultat. Zwölfter Bezirk. Siebenhundervierzehn Stimmen für den Kriegsminister, Exzellenz von Wandsring, vierzehnhundertvierzehn Stimmen für Minister Kilman, siebenundsechzig Stimmen für Maurer Bandke.*«⁶⁰ Thematisiert wird zudem die in den 20er Jahren noch schlechte Tonqualität des Mediums: »*Achtung! Achtung! (Radio versagt... Schnarrende Laute.)* [...] Der Kriegsminister Exzellenz Wandring wurde mit großer Majorität zum Präsidenten der Republik gewählt.«⁶¹ In einer Szenerie, betitelt »Radiostation«, werden in Form einer längeren Medienreflexion die ästhetischen und kulturellen Implikationen des Mediums thematisiert. Der Titel »*Hoppla, wir leben!*« ist aus einer Radiosendung entlehnt, in welcher ein Jazzlied mit demselben Titel gespielt wird. In Anlehnung an Irina Rajewsky könnte man hier von einer Systemreferenz sprechen, wobei es sich hier um eine metamediale Bezugnahme des Textes auf das Medium Radio handelt.⁶²

KARL THOMAS: Man hört wirklich die ganze Erde hier? TELEGRAPHIST: Ist Ihnen das was Neues? KARL THOMAS: Wen hören Sie jetzt? TELEGRAPHIST: New York. Große Überschwemmung am Mississippi gemeldet. KARL THOMAS: Wann? Telegraphist: Jetzt, in

dieser Stunde. KARL THOMAS: Während wir sprechen? TELEGRAPHIST: Ja, während wir sprechen, durchbricht der Mississippi die Dämme, flüchten die Menschen. KARL THOMAS: Und was hören Sie jetzt? TELEGRAPHIST: Ich habe auf Welle 1100 eingestellt. Ich höre Kairo. Die Jazzkapelle des Mena House, dem Hotel bei den Pyramiden. Sie spielt zum Dinner auf. Wollen Sie mal hören? Ich werde den Lautsprecher einschalten. LAUTSPRECHER: Achtung! Achtung! Alle Radiostationen der Welt! Der neue Schlager »Hoppa, wir leben!« (*Man hört Jazzmusik.*) TELEGRAPHIST: Sie können sie auch sehen. (*Auf Scheibe sichtbar Restaurant vom Mena House. Damen und Herren dinieren.*) KARL THOMAS: Kann man auch den Mississippi sehen? [...] LAUTSPRECHER: Achtung! Achtung! New York. Zahl der Toten: Achttausend. Chicago bedroht. Weiterer Bericht folgt in drei Minuten. (*Auf der Scheibe sichtbar Szene beim Dambruch.*) KARL THOMAS: Unfaßlich! In dieser Sekunde ... [...] LAUTSPRECHER: Achtung! Achtung! Aufruhr in Indien ... Aufruhr in China ... Aufruhr in Afrika ... Paris Paris Houbigant, das mondäne Parfüm ... Bukarest Bukarest Hungersnot in Rumänien ... Berlin Berlin Die elegante Dame bevorzugt grüne Perücken... New York New York Die größten Bombenflugzeuge der Welt erfunden. Instande Europas Hauptstädte in einer Sekunde in Schutt zu verwandeln ... [...] TELEGRAPHIST: Sechstagerennen in Mailand ... Jetzt höre ich was Interessantes. Das erste Passagierflugzeug New York-Paris funkt, daß einen Passagier Herzkrämpfe beuteln. Es ersucht um Verbindung mit Herzspezialisten. Man will ärztlichen Rat. So, jetzt hören Sie den Herzschlag des Patienten. (*Man hört aus dem Lautsprecher Schläge eines Herzens. Sieht auf der Fernscheibe: Das Flugzeug über dem Ozean. Den Patienten.*) [...] TELEGRAPHIST: Vorläufig dienen diese Apparate dazu, damit die Menschen sich desto raffinierter totschlagen. Was ist der Clou der Elektrizität? Der elektrische Hinrichtungsstuhl. Es gibt Maschinen mit elektrischen Wellen, wenn man die in London einschaltet, würde morgen Berlin ein Haufen Trümmer sein.⁶³

Zunächst spiegelt diese metamediale Medienreflexion die Geschichte des Rundfunks in Deutschland wider. Erst 1923 setzte sich Hans Bredow (1879–1959) mit seiner Idee eines öffentlichen »Unterhaltungs- und Erbauungs-Rundfunks« in Deutschland durch: Am 29. Oktober 1923 begann mit Kammermusik, übertragen aus dem Vox-Haus Berlin auf Welle 400, offiziell der deutsche Hörfunk als »Deutsche Stunde AG« (ab 1924 »Funk-Stunde AG«).⁶⁴ Der Empfang war genehmigungs- und gebührenpflichtig (2 RM pro Monat). Manche Autoren, darunter Stefan Zweig und Thomas Mann, setzten sich für das neue Medium ein. Zweig plädierte für die Gründung von »Rundfunksschulen« und »Rundfunksuniversitäten«, Mann sprach von der »Kulturmission« des Radios.⁶⁵

Die Passage bei Toller bezieht sich auf das Programmrepertoire des Rundfunks, das in der Realität aber vom Staat kontrolliert wurde. Mit unverkennbarer Ironie wird im Radio über die jüngsten Errungenschaften der Medizin und Technik berichtet, gemischt mit den trivialsten Nachrichten der Modewelt. Diese pseudo-marxistische Kritik an der kapitalistischen Kulturindustrie und an der Kolonialherrschaft des Westens wird hier besonders deutlich: Während

die Rumänen hungern und die Menschen gegen die Kolonialherrschaft in Afrika, China und Indien rebellieren, bevorzugen in Berlin »die elegante Dame [...] grüne Perücken« und »der Kavalier [...] Mumm Extra Dry«. ⁶⁶ Die Kritik am Lebensstil nach dem Ersten Weltkrieg ist zeitsymptomatisch und im Falle Tollers mit Blick auf die bevorstehende Entwicklung in Deutschland von erstaunlicher Klarsicht.

Die an die Wand projizierten Bilder, wo Karl Thomas wie bei der heutigen Direktübertragung im Fernsehen das beobachten kann, was gleichzeitig in Ägypten oder Nordamerika passiert, weisen zudem Reminiszenzen an Fritz Langs Film *Metropolis* auf, in welchem eine ähnliche Szene vorkommt.

Erwin Piscators Inszenierung dieser Szene war multimedial und erfolgte mittels der Verwendung modernster Technik: »Eine der film- und spieltechnisch interessantesten Szenen war die Szene des Radiotelegrafisten im Hotel-Akt. Hier koppelte ich Lautsprechermeldung, Schauspielertext und Filmbild zusammen. Der Film mußte mit beiden, wie man heute sagen würde, synchronisiert werden. Das Röntgen-Filmbild des schlagenden Herzens, das Ihering so geärgert hat [...] ging zurück auf den damals aktuellen Versuch der radiotelegraphischen Herzdiagnose, die von Bord eines Ozeandampfers vorgenommen worden war.« ⁶⁷

Durch diese Umwandlung der neuen Medien in literarisches Material profitieren sich Tollers Dramen im Kontext der Medienkonkurrenz der 20er Jahre.

Abschließende Diskussion. – Zunächst muss festgestellt werden, dass ich mich bewusst auf ein spezifisches Drama beschränkt habe. Dies scheint angesichts des von Rajewsky angesprochenen Mangels an »einer einheitlichen, medienübergreifenden Theorie und systematischen Erfassung möglicher Formen des Rekurses auf Produkte oder Systeme anderer Medien, die die zahlreichen Detailergebnisse aus den verschiedensten wissenschaftlichen Einzeldisziplinen zusammenführen«, ⁶⁸ sinnvoll.

Auf dem Markt der kapitalistischen Kulturindustrie profiliert sich *Hoppla, wir leben!* im Zuge der zunehmenden Medienkonkurrenz insofern, als das Drama die Konkurrenzmedien durch Medienreflexionen in literarisches Material umwandelt. Dies äußert sich konkret in der Integrierung des Filmmediums durch die fünf filmischen Zwischenspiele des Dramas. Diese Zwischenspiele erfüllen verschiedene Funktionen, aber gemeinsam ist ihnen, dass sie als eine Art Szenen-Ersatz funktionieren. Ausgehend von Erwin Piscators Unterscheidung zwischen »Lehrfilm«, »dramatischem Film« und »Kommentar-Film« kann festgestellt werden, dass das erste filmische Vorspiel in *Hoppla, wir leben!* dramatisch ist: Es greift in die Entwicklung der Handlung ein. Das zweite und wichtigste filmische Zwischenspiel stellt die acht Jahre dar, in denen Karl Thomas im Gefängnis saß: Börsenunruhen, Aufstieg des Faschismus, Kolonialismus und Kriege. Dieses Zwischenspiel erfüllt mehrere Funktionen: Er ist zugleich Lehrfilm als auch dramatischer Film. Zum einen gibt es die objektiven Tatsachen, sowohl die aktuellen wie die historischen,

wider; es belehrt den Zuschauer über den Stoff. Darüber hinaus greift es in die Entwicklung der Handlung ein und fungiert als »Szenen-Ersatz«. Dieser Film erhellt mit ein paar raschen Bildern die Situation des Stückes und vergeudet wie die traditionelle Szene keine Zeit mit Erklärung, Dialog und Vorhang. Wichtiger noch: Dieses Zwischenspiel ist von dramatisch-funktionaler Bedeutung, und zwar am dramaturgischen Drehpunkt des Stückes, der Grundidee: dem Zusammenstoß des acht Jahre lang isolierten Protagonisten Karl Thomas mit der Gegenwart. Allein für diesen »Zwischenfilm« entstand ein Film-Manuskript, das an die vierhundert Daten aus Politik, Wirtschaft, Kultur Gesellschaft, Sport, Mode usw. umfasste. Allein dieses Zwischenspiel mündete in einen etwa 3000 Meter langen Film, wovon letztlich nur ein Bruchteil verwendet wurde.

In einer Szenerie betitelt »Radiostation« werden in Form einer längeren Medienreflexion – einer metamedialen Bezugnahme des Textes auf das Medium Radio – die ästhetischen und kulturellen Implikationen des Mediums Rundfunk thematisiert.

Wegen seiner kühnen Einbeziehung der neuen Medien Radio und Film besitzt Tollers Drama für das Phänomen der Medienkonkurrenz des 20. Jahrhunderts eine repräsentative Bedeutung, die allerdings durch die weitere wissenschaftliche Analyse intermedialer Bezüge – insbesondere Medienreflexionen – mit anderen Autoren, Werken und Genres verglichen werden muss. Zu berücksichtigen ist bei derartigen intermedialen Analysen immer die Historizität sowohl die intermediale Bezugnahme der aufgerufenen Medien selber.⁶⁹ Ein wichtiges Anliegen dieser Studie war zu zeigen, dass das Buchmedium nicht durch die neuen Medien abgelöst wird. Ein altes Medium (Dramatik, Theater) adoptiert im Falle Tollers/Piscators die Gestaltungsmittel und Bauformen der neuen Medien (Film, Radio). Insofern findet eine Remedialisierung statt. Bei dem Experiment von Toller und Piscator handelt es sich sogar um eine doppelte Remediation, nämlich den transmedialen Übergang vom Filmmedium zu Tollers offener Dramenform und den Übergang vom dramatischen Schrifttext, also von einer Literaturgattung, zur eigenwertigen szenischen Gesamtform eines neuartigen Theatermodells. In *Hoppla, wir leben!* profiliert sich, wie zuvor gezeigt, das Schriftmedium gerade durch die Umwandlung der neuen Konkurrenzmedien in literarisches Material. In der hier vorgeschlagenen Remedialisierung der Medien Film und Radio in literarisches Material zeigt sich ein bemerkenswerter historischer Vorgriff auf Prozesse der Remediation und Transmedialität, wie sie eine auch heute noch andauernde Aktualität besitzen.

Anmerkungen

- 1 Dieser Beitrag entstand mit Hilfe einer großzügigen Förderung durch die Sven und Dagmar Saléns Stiftung.

- 2 Siehe hierzu Werner Faulstich, *Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830-1900)*, Göttingen 2004, 254–256.
- 3 Ebd.
- 4 Für den Einfluss der industriellen Massenmedien auf die Literatur vgl. Erwin Koppen, *Über einige Beziehungen zwischen Photographie und Literatur*, in: Ulrich Weisstein (Hg.), *Literatur und bildende Kunst: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin 1992, 231–245; Dieter Lamping, *Literatur als Kritik der Fotografie. Paul Theroux's »Picture Palace« und Günter Kunerts »Camera obscura«*, in: Sandra Poppe, Sascha Seiler (Hg.), *Literarische Medienreflexionen. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur*, Berlin 2008, 171–183; Joachim Paech, *Literatur und Film*, 2. überarbeitete Auflage, Stuttgart 1997. Vgl. Irina Rajewsky, *Intermedialität ›light‹? Intermediale Bezüge und die bloße Thematisierung des Altermedialen*, in: Roger Lüdeke, Erika Greber (Hg.), *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*, 38. Rajewsky behandelt vor allem den Einfluss des Kinos auf die moderne Literatur, wobei das so genannte »filmische Schreiben« einer Untersuchung unterzogen wird. Die Tatsache, dass es schon eine filmische Schreibweise zu vorindustriellen Zeiten gab, behandelt Jonathan Crary in *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA 1990, 13f, 16f.
- 5 Siehe hierzu Sandra Poppe, *Literarische Medienreflexionen. Eine Einführung*, in: Sandra Poppe, Sascha Seiler (Hg.), *Literarische Medienreflexionen. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur*, 9–22.
- 6 Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam–Atlanta 1999, 43f, hier 48. Vgl. Irina Rajewsky, *Intermedialität*, 80–82.
- 7 Hermann Herlinghaus, *Intermedialität als Erzählerfahrung. Isabel Allende. José Donoso und Antonio Skármeta im Dialog mit Film, Fernsehen, Theater*, Frankfurt/Main 1994, 19. Vgl. Irina Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen–Basel 2002, 7.
- 8 Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation: Understanding new Media*, Cambridge, Mass. 2000, 45.
- 9 Jay David Bolter, *Transference and Transparency: Digital Technology and the Remediation of Cinema*, in: *Intermédialités, Intermedialities*, (Sonderheft zum Thema »Remédier/Remediation«, hg. von Philippe Despoix und Yvonne Spielmann), Nr. 6, Montréal 2005, 13–26, hier 14.
- 10 Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation: Understanding new Media*, 45, 55. Vgl. hierzu auch Irina Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, in: *Intermédialités, Intermedialities*, 43–64.
- 11 Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation*, 44–50, siehe insbesondere 55.
- 12 Vgl. Rolf J. Goebel, *Medienkonkurrenz und literarische Selbstlegitimierung bei Thomas Mann*, in: Uta Degner, Norbert Christian (Hg.), *Der neue Wettstreit der Künste: Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität*, Bielefeld 2010, 42.
- 13 Vgl. Birgit Haas, »Wirrwarr« oder »Medizin«: *Erwin Piscators theatertechnische Neuerungen der zwanziger Jahre*, in: Stefan Neuhaus (Hg.), *Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen*, Würzburg 2002, 242: »In den folgenden Produktionen Piscators wird der Schauspieler, der ja eigentlich am Beginn der Theatergeschichte steht, immer mehr zur Randfigur. Durch die wichtige Rolle des Films wird die Bühne zu einer Art Lichtspieltheater im wortwörtlichen Sinn, sozusagen Kino und Theater in einem.«
- 14 Siehe hierzu Hermann Haarmann, *Erwin Piscator und die Schicksale der Berliner Dramaturgie: Nachträge zu einem Kapitel deutscher Theatergeschichte*, München 1991, 73.

- 15 Viele Dramatiker sahen sich im Kontext der zunehmenden Medienkonkurrenz gezwungen, an Drehbüchern für Filme zu schreiben. Ernst Toller, *Gesammelte Werke, Band 1: Kritische Schriften, Reden und Reportagen*, hg. von Wolfgang Frühwald und John M. Spalek, München 1978, 125 [Hervorhebungen im Original]. Im Folgenden wird Toller nach den *Gesammelten Werken* mit der Sigle GW, Band- und Seitenzahl zitiert.
- 16 Manfred Pfister, *Das Drama*, München 2001, 47f.
- 17 John Willet, *Erwin Piscator: Die Eröffnung des politischen Zeitalters auf dem Theater*, Frankfurt/Main 1982, 71.
- 18 Walter Gropius, *Vom modernen Theaterbau, unter Berücksichtigung des Piscatortheaterneubaus in Berlin*, zitiert nach Erwin Piscator, *Das politische Theater*, Berlin 1968, Zitat 126 [Hervorhebungen im Original]. Vgl. Erwin Piscator, *Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden, Band 1: Berlin 1916-1931*, hg. von Knut Boeser und Renata Vatková, Berlin 1986, 149.
- 19 Erwin Piscator, *Das politische Theater*, 150f. Vgl. ders., *Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden*, Bd. 1, 160.
- 20 Erwin Piscator, *Das politische Theater*, 171-173.
- 21 Ebd., 77.
- 22 Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt/Main 2007, 20.
- 23 Politisch waren die deutschen Verleihanstalten mitsamt den UFA-Wochenschauen vorwiegend konservativ-national gesinnt. Entsprechend beklagt sich Erwin Piscator in seinem Aufsatz *Der Film* über die Dominanz des reaktionären Hugenberg-Konzerns, der einen großen Teil der Medien der Weimarer Republik kontrollierte. Anlass ist die Suche nach Filmmaterial für seine Inszenierung von *Rasputin* (1927), die sich als schwierig erwies, da die Filmarchive das Material nicht freigeben wollten: »Um auch hier die Kontinuität einer Bewegung zu erreichen, wurde der Text in einer von unten nach oben laufenden »Rollschrift« projiziert. Wieder wie bei *Hoppla, wir leben!* begann ein riesiger organisierter Streifzug durch die Archive der Filmgesellschaften. Aber diesmal hatten wir mit weit größeren Widerständen zu kämpfen. Die Archivleiter hatten in der Zwischenzeit begriffen, welchen Zwecken ihre an sich harmlosen Bildstreifen dienen sollten. Vielleicht war auch in der Zwischenzeit ein Wink von oben – namentlich bei den Hugenberg-Unternehmungen – erfolgt.« Zitiert nach Erwin Piscator, *Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden*, Bd. 1, 188.
- 24 Vgl. Andreas Lixl, *Ernst Toller und die Weimarer Republik 1918-1933*, Heidelberg 1986, 145ff.
- 25 Vgl. hierzu ausführlicher Cordula Grunow-Erdmann, *Die Dramen Ernst Tollers im Kontext ihrer Zeit*, Heidelberg 1994, 98ff.
- 26 Ein knappes Resümee über Tollers Verhältnis zur Technik liefert Birgit Schreiber in ihrer Studie *Politische Re-theologisierung: Ernst Tollers frühe Dramatik als Suche nach einer »Politik der reinen Mittel«*, Würzburg 1997, 159-164.
- 27 So in einem Brief aus seiner Haft in Niederschönenfeld an Gustav Mayer vom 07.02.1921. Vgl. Toller, GW, Bd. 5, 60. In seinem Brief prangert Toller die moderne Maschinenkultur an: »Auch in meinem Stück [*Die Maschinenstürmer*] hat die Maschine mehr als materielle Bedeutung. Sie ist »Teufel«, »Dämon«, und nicht allein das soziale Elend, das sie verursacht (Arbeitslosigkeit der Männer, Lohndrückerei, Arbeitsteilung) führt zu ihrer Zerstörung, sondern auch ihre »gespenstige Erscheinung.«
- 28 Toller, GW, Bd. 2, 143.
- 29 Ebd.
- 30 Vgl. Richard Dove, *Ernst Toller: Ein Leben in Deutschland*. Aus dem Englischen von Marcel Hartges, Göttingen 1993, 202f.

- 31 Toller, *GW*, Bd. 3, 324. Siehe hierzu ausführlicher Carel ter Haar, *Ernst Toller: Appell oder Resignation*, 2. Auflage, München 1982, 50. Vgl. Richard Dove, *Ernst Toller: Ein Leben in Deutschland*, 195f.
- 32 Vgl. John M. Spalek, *Ernst Toller and his Critics. A Bibliography*, Charlottesville 1968, Eintrag Nr. 29, 32f.
- 33 Toller, *GW*, Bd. 1, 146.
- 34 Die Schluss-Szene dieser überarbeiteten Version ist in den *Gesammelten Werken* abgedruckt. Zwei Versionen des ersten, unveröffentlichten vieraktigen Dramas in der Originalfassung Tollers sind überliefert: Das erste Manuskript war lange im Besitz von Professor John M. Spalek, aber befindet sich jetzt im Ernst-Toller-Archiv in Neuburg an der Donau. Das zweite Manuskript wurde für die Uraufführung in Hamburg verwendet und befindet sich in der Theatersammlung in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Vgl. hierzu Karl Leidecker, *The Laughter of Karl Thomas: Madness and Politics in the First Version of Ernst Toller's »Hoppla, wir leben!«*, in: *Modern Language Review*, 93(1998)1, 123. Vgl. Kirsten Reimers, *Das Bewältigen des Wirklichen: Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Ernst Tollers zwischen den Weltkriegen*, Würzburg 2000, 163f., 199ff.
- 35 Vgl. Toller, *GW*, Bd. 3, 85: »DER LYRIKER Y: [...] Jawohl, ich habe Marx gelesen, und ich finde, der ist gar nicht so dumm. Gewiß fehlte ihm der Sinn für jene neue Sachlichkeit, die wir ...« Über Tollers Verhältnis zur »neuen Sachlichkeit« siehe Stefan Neuhaus, *Ernst Toller und die Neue Sachlichkeit. Versuch über die Anwendbarkeit eines problematischen Epochenbegriffs*, in: Stefan Neuhaus, Rolf Sellmann, Thorsten Unger (Hg.), *Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik*, Würzburg 1999, 135–154.
- 36 Toller fasst die Handlung in seinem Aufsatz *Arbeiten* (1930) folgendermaßen zusammen: »Hoppla, wir leben!« heißt das erste Stück, das ich »in Freiheit« schrieb. Wieder war es der Zusammenprall des Menschen, der das Absolute unbedingt, noch heute verwirklichen will, mit den Kräften der Zeit und den Zeitgenossen, die die Verwirklichung aus Schwäche, Verrat, Feigheit aufgeben oder aus Kraft, Treue, Tapferkeit für spätere Tage vorbereiten. Karl Thomas versteht beide nicht, setzt ihre Motive und Taten gleich und geht unter.« (*GW*, Bd. 1, 145.)
- 37 Richard Dove, *Ernst Toller: Ein Leben in Deutschland*, 196.
- 38 Vgl. Andreas Lixl, *Ernst Toller und die Weimarer Republik 1918–1933*, 158.
- 39 Vgl. Cordula Grunow-Erdmann, *Die Dramen Ernst Tollers im Kontext ihrer Zeit*, 191.
- 40 Richard Dove, *Berlin 1919: zu Tollers unveröffentlichtem Massendrama*, in: *The Germanic Review* (Washington, DC), 64(1989)3, 108f.
- 41 Vgl. *GW*, Bd. 3, 109; vgl. Erwin Piscator, *Das politische Theater*, 150.
- 42 Toller, *GW*, Bd. 3, unpaginiert [10]. Vgl. hierzu Klaus Schwind, *Das »selbstständige Spielgerüst« einer revolutionären »Theatermaschine«: Erwin Piscators Inszenierung von Ernst Tollers »Hoppla, wir leben!« (1927)*, in: Norbert Mennemeier (Hg.), *Drama und Theater der politischen Avantgarde*, Tübingen 1994, 287–316.
- 43 Sigurd Rothstein, *Der Traum von der Gemeinschaft: Kontinuität und Innovation in Ernst Tollers Dramen*, Frankfurt/Main u.a. 1987, 141.
- 44 Toller, *GW*, Bd. 3, unpaginiert [11].
- 45 Vgl. Cordula Grunow-Erdmann, *Die Dramen Ernst Tollers im Kontext ihrer Zeit*, 189.
- 46 Toller, *GW*, Bd. 3, 22.
- 47 Ebd., 22f.
- 48 Toller, *GW*, Bd. 1, 117.
- 49 Erwin Piscator bemerkt hierzu Folgendes: »Neben dem dokumentarischen Film

- wollte ich in ›Hoppla‹ auch den gegenstandslosen Film zur Anwendung bringen; anstelle einer Musik der Töne eine ›Musik der Bewegung‹. Es sollte dort, wo Thomas vom Zeitbegriff der acht Jahre spricht, eine schwarze Fläche, die in raschen Formen in Linien, dann in Quadrate zerfällt (Zeichen für Tage, Stunden, Minuten) diesen Begriff zum Ausdruck bringen. Die Herstellung dieses Filmabschnittes lag in den Händen von Hans Koch. Leider war der Filmstreifen aus Zeitmangel nicht mehr zu montieren.« Vgl. Erwin Piscator, *Das politische Theater*, 152.
- 50 Toller, *GW*, Bd. 3, 27.
- 51 Ebd., 51.
- 52 Toller, *GW*, Bd. 3, 47.
- 53 Ebd., 59.
- 54 Vgl. Toller, *GW*, Bd. 3, 324: »Dann auf der Straße, filmisch sichtbar, unübersehbarer schweigender Zug demonstrierender Menschen.«
- 55 Die alternative Schluss-Szene aus Piscators Regiebuch ist abgedruckt in Toller, *GW*, Bd. 3, 326.
- 56 Vgl. Richard Dove, *Berlin 1919: zu Tollers unveröffentlichtem Massendrama*, 106.
- 57 Siehe hierzu Andreas Lixl, *Ernst Toller und die Weimarer Republik 1918-1933*, 140: »Schon früh hatte er [Toller] die politisch weitreichende Bedeutung von Radio und Film erkannt, da es besonders diese beiden Medien waren, die während des Krieges zur Verbreitung patriotischer Parolen und Durchhaltungsmotive Verwendung gefunden hatten. Die Verbindung zwischen Kino und Literatur, zwischen dem Schriftsteller Toller und dem Film war eine zwangsläufige und zugleich problematische. Eine konfliktreiche Liaison war seit den frühen Anfängen gegeben.«
- 58 Toller, *GW*, Bd. 1, 114f.
- 59 Bertolt Brecht, *Rede über die Funktion des Rundfunks* (1932–1933), in: Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Ausgabe*, hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlev Müller, Bd. 21, Berlin-Weimar-Frankfurt/Main 1992, 553.
- 60 Toller, *GW*, Bd. 3, 69.
- 61 Ebd., 69, 73f.
- 62 Vgl. Irina Rajewsky, *Intermedialität*, 205.
- 63 Toller, *GW*, Bd. 3, 81ff.
- 64 Siehe hierzu Gerhard Schöffner, *Hörfunk*, in: Werner Faulstich (Hg.), *Grundwissen Medien*, 3. Auflage, München 1998, 256.
- 65 Vgl. Stephan Füssel, *Hermann Hesse und seine Verleger*, in: Andreas Solbach (Hg.), *Hermann Hesse und die literarische Moderne*, Frankfurt/Main 2004, 452.
- 66 Allerdings haben nicht alle Kritiker diese Ironie richtig eingeschätzt. Der Kritiker Herbert Ihering schrieb in einer Rezension vom 5. September 1927 in der Berliner *Börsen-Courier* von Tollers »Romantisierung« der technisierten Welt: »Er [Toller] will in einem gut gedachten Hotelakt die entnervende, entseelende Phantastik des technischen Zeitalters geben und läßt auf der Radiostation den Herzschlag eines Ozeanfliegers hören! Toller romantisiert das Mechanische. Ihm genügt nicht die Phantastik der Präzision, er muß auch hier noch den *Herzschlag belauschen*.« Zitiert nach Erwin Piscator, *Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden. Band 1: Berlin 1916-1931*, 172 [Hervorhebungen im Original].
- 67 Erwin Piscator, *Das politische Theater*, 151.
- 68 Irina Rajewsky, *Intermedialität*, 26; vgl. 1–5.
- 69 Vgl. zum Folgenden Rajewsky, *Intermedialität*, 32–37.