

SONJA GEORGI, JULIA ILGNER,  
ISABELL LAMMEL, CATHLEEN SARTI,  
CHRISTINE WALDSCHMIDT (Hg.)

# Geschichts- transformationen

Medien, Verfahren  
und Funktionalisierungen  
historischer Rezeption

[transcript]

Sonja Georgi, Julia Ilgner, Isabell Lammel,  
Cathleen Sarti, Christine Waldschmidt (Hg.)  
In Zusammenarbeit mit Matthias Emrich,  
Dorothea Flothow, Svenja Frank, Marcel Hartwig,  
Jacqueline Hylkema, Uta Miersch und Dominik Schuh.

Geschichtstransformationen

**Mainzer Historische Kulturwissenschaften** | Band 24

SONJA GEORGI, JULIA ILGNER, ISABELL LAMMEL,  
CATHLEEN SARTI, CHRISTINE WALDSCHMIDT (HG.)

# **Geschichtstransformationen**

## **Medien, Verfahren und Funktionalisierungen**

### **historischer Rezeption**

**[transcript]**



### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

### **© 2015 transcript Verlag, Bielefeld**

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Korrektur & Satz: Cathleen Sarti

Printed in Germany

Print-ISBN 978-3-8376-2815-9

PDF-ISBN 978-3-8394-2815-3

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: [info@transcript-verlag.de](mailto:info@transcript-verlag.de)

# Geschichtstransformationen im Drama der Weimarer Republik: Ernst Toller – Emil Ludwig – Alfons Paquet

---

CHRISTOPHER MEID

Der Beitrag nimmt das komplizierte Verhältnis zwischen Geschichtsdarstellung, politischer Instrumentalisierung und dramatischer Gestaltung in den Blick. In exemplarischen Analysen ausgewählter Dramen von Ernst Toller, Emil Ludwig und Alfons Paquet wird deutlich, wie die Bühne nicht nur politisch aufklären, sondern darüber hinaus unmittelbar politisch wirken soll. Die jüngste Geschichte dient so als Material für (z. T. avantgardistische, z. T. ästhetisch konventionelle) dramatische Entwürfe, die den Zuschauer sowohl zur kritischen Reflexion als auch zu eigenem Handeln anregen sollen.

## Drama, Geschichte, Politik

In seinem Reisebericht *Das Land ohne Schatten* (1930) beklagt der völkische Autor Josef Magnus Wehner, die deutschen Bühnen seien korrumpiert durch linke, demokratische Intendanten und Regisseure, deren tendenziöse Theaterpraxis zur Entfremdung von Volk und Bühne beigetragen habe. „Wir alle, die wir in dieser Zeit leben, wissen um den ungeheuerlichen Verfall unserer Bühne. Sie ist zur politischen Arena der Demokratie geworden.“<sup>1</sup> Diese Philippika eines frustrierten Schriftstellers weist – trotz der ideologischen Fragwürdigkeit der Verfallsthese – auf einen Umstand hin, der für Dramatik und Theaterwesen der Weimarer Republik zentral ist, nämlich die durchweg zu beobachtende

---

1 WEHNER, 1930, S. 92. Vgl. zu dem Autor BAIRD, 2008, S. 66-95; zu den Tendenzen seines Reiseberichts MEID, 2012, S. 177-188.

Politisierung und Ideologisierung des Theaters und der Theaterkritik.<sup>2</sup> Tatsächlich überwiegen die Stimmen von links; in der *Republik der Außenseiter* (Peter Gay)<sup>3</sup> dient die Bühne nicht nur dazu, politische Entwürfe darzustellen, sondern soll darüber hinaus unmittelbar politisch wirksam werden: Die Lehrstücke Bertolt Brechts und das *Politische Theater* von Erwin Piscator zielen gleichermaßen darauf ab, den Zuschauer zu Reflexion und Aktion anzuregen.

Diese Tendenzen lassen sich deutlich im Umgang mit historischen Stoffen zeigen: Dabei soll der forcierte Vergangenheitsbezug der Gegenwartsdeutung dienen. Das Drama ist mithin Mittel einer Geschichts- und Erinnerungspolitik, die versucht, neue Traditionen zu etablieren und überkommene Deutungsansätze zu revidieren. Einschneidende Ereignisse wie der Erste Weltkrieg oder die Russische Revolution fordern konkurrierende Deutungen der jüngsten Geschichte heraus.

Alle hier diskutierten dramatischen Entwürfe reagieren auf historische Umwälzungen eines ungekannten Ausmaßes, deren Wirkungen zum Zeitpunkt der Entstehung der Stücke noch nicht in ihrer vollen Tragweite zu fassen sind. Sie literarisieren Prozesse, von denen Autoren und Publikum unmittelbar betroffen sind. Im Hintergrund der dramatischen Experimente stehen vielfach traumatische Geschichtserfahrungen. Der Zusammenbruch im November 1918 stimuliert theoretisch-metaphysische, zuweilen apokalyptische Konzepte, denen auch für die Literatur zentrale Bedeutung zukommt.<sup>4</sup> Geschichte ist in den 1920er Jahren Gegenstand essentialisierender Deutungen wie auch Anstoß für ideologisch aufgeladene Debatten um Schuld und Verantwortung.

In diesem Zusammenhang lassen sich die Dramen auch als Versuche auffassen, historische Prozesse verständlich zu machen und zugleich Handlungsoptionen für Gegenwart und Zukunft abzuleiten. Die literarischen Texte sind Ausdruck eines umfassenden politischen und weltanschaulichen Krisenbewusstseins und versuchen zugleich, Deutungs- und Bewältigungsansätze zu bieten.<sup>5</sup> Dass eine solche Sinnstiftung wiederum die Transformation historischer Ereignisse und Zusammenhänge bedeuten muss, liegt auf der Hand.

---

2 Vgl. die Übersicht bei KREIDT, 1995 und VÖLKER, 1983.

3 Vgl. GAY, 2004.

4 Vgl. zu den apokalyptischen Vorstellungen in der Literatur BROKOFF, 2001; VON-DUNG, 1988.

5 Vgl. WEYERGRAF, 1995, S. 9: „Der Krieg war das Epochenereignis, vor dem sich die Weimarer Kultur profilierte und das alle zu Zeitgenossen machte. Alle Reaktionen auf den Krieg werden von einem universalen Krisenbewußtsein übergrieffen, das die psychopolitische Grundschicht der Weimarer Kultur bildete.“

Jegliche Literarisierung historischer Ereignisse bringt zwangsläufig variierende Deutungen mit sich; diese fallen umso einschneidender aus, je konkretere Absichten damit verbunden werden.

Unmittelbar mit der Wirkungsabsicht hängen die künstlerischen Strategien zusammen. Die drei dramatischen Entwürfe, die ich im Folgenden in den Blick nehmen werde, unterscheiden sich nicht nur im jeweiligen Verständnis historischer Zusammenhänge, sondern auch in ihrer Form. Diese Beispiele für dramatische Geschichtstransformationen literarisieren auf je eigene Weise einschneidende Ereignisse der jüngsten Vergangenheit. So lenkt Ernst Tollers spätrexpressionistisches Drama *Masse – Mensch* (1920) das Augenmerk auf das Verhältnis des Individuums zu historischen Prozessen. Während Emil Ludwig in seinem Bismarck-Drama *Die Entlassung* (1922) die Vorgeschichte des Ersten Weltkriegs in einem bewusst konventionell gehaltenen Konversationsstück auf die Bühne bringt, entwirft Alfons Paquet in *Sturmflut* (1926) die Utopie einer gelingenden Weltrevolution und nutzt dabei in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Erwin Piscator avancierte technische Mittel wie etwa den Einsatz von Filmprojektionen.

Anhand dieser Texte ist danach zu fragen, auf welche Weise und mit welcher Stoßrichtung sie historische Ereignisse transformieren. Welche Akteure historischer Prozesse stellen sie heraus: Individuen, Kollektive oder numinose Schicksalsinstanzen? Schließlich wird zu zeigen sein, welche literarischen Strategien die Autoren nutzbar machen und auf welche Traditionen sie zurückgreifen, um im Medium des Dramas Geschichte darzustellen und für ihre Gegenwart zu deuten.

## **Geschichte und Ideologie: *Masse – Mensch*. Ein Stück aus den sozialen Revolutionen des 20. Jahrhunderts (1920) von Ernst Toller**

Ernst Tollers Drama *Masse – Mensch* bezieht sich auf konkrete historische und politische Ereignisse, nämlich auf die gewaltsame Niederschlagung der Münchner Räterepublik im Jahr 1918.<sup>6</sup> Toller selbst war bekanntlich prominent involviert und wurde wegen seiner politischen Aktivitäten zu einer fünf-

---

6 Vgl. zu den Kontexten FRÜHWALD/SPALEK, 1979; KÖGLMEIER, 1999. Die größeren Zusammenhänge bei CHOLUJ, 1991.

jährigen Haftstrafe verurteilt.<sup>7</sup> Sein Drama entstand in der Festungshaft und wurde vielfach (nicht zu Unrecht) als autobiografischer Kommentar zu den gescheiterten revolutionären Ereignissen verstanden.<sup>8</sup> Diese Sichtweise kann allerdings den Blick auf die genuin literarischen Qualitäten des Textes verstellen. *Masse – Mensch* ist weder proletarisch-revolutionäre Tendenzliteratur noch Geschichtsdrama im herkömmlichen Sinn. Vielmehr deckt das Stück die Mechanismen historischer Prozesse auf und problematisiert sie am Beispiel der jüngsten Geschichte. Der zentrale Konflikt illustriert Merkmale und Folgen historischer Umwälzungen in der Moderne: Er kreist um das Verhältnis des Individuums zu kollektiven Prozessen.<sup>9</sup> Bereits der Titel des Dramas markiert die grundsätzliche Antithese, die der dramatischen Konfiguration zugrunde liegt. Es geht um den (noch) unaufhebbaren Gegensatz zwischen der Masse und dem Individuum: „Die Masse gilt und nicht der Mensch.“<sup>10</sup>

Im Mittelpunkt des Geschehens steht die bürgerliche Sonja Irene L. – im Drama lapidar und generalisierend als ‚die Frau‘ bezeichnet –, die sich den revolutionären Arbeitern angeschlossen hat.<sup>11</sup> Bald schon wird deutlich, dass die gewaltsame Auflehnung zwar das einzige erfolversprechende Mittel ist, sich gegen die bestehenden Verhältnisse durchzusetzen. Dieses Mittel aber zugleich den Zweck des Aufstandes verfehlt, da es die Entmenschlichung der Aufständischen befördert.

‚Der Namenlose‘, Gegenspieler von Sonja L., fasst dies prägnant zusammen: „[E]in einziger blutiger Kampf/Und ewig Frieden.“<sup>12</sup> Diese chiliastische Position wird in der Gestalt der Frau, die man zu Recht als Ideenträgerin Toller bezeichnet hat,<sup>13</sup> deutlich kritisiert.

Sie steht in entschiedenem Gegensatz zu den übrigen Figuren des Dramas – nicht nur zu dem Namenlosen, sondern auch zu ihrem Ehemann, der die inhumanen Vorstellungen der bürgerlichen Gesellschaft und ihre blinde Staatstreue verinnerlicht hat. Seine „[b]edrohte Ehre“<sup>14</sup> treibt ihn – letztlich vergeblich – dazu an, die Frau von ihrem Tun abzubringen.

---

7 Vgl. FRÜHWALD/SPALEK, 1979, S. 91-94 (Text des Urteilspruchs).

8 So etwa von LIXL, 1986, S. 56.

9 Vgl. GRUNOW-ERDMANN, 1994, S. 71: „Das Stück ist der Versuch einer kritischen Reflexion eines politisch und ethisch begründeten Handelns in einer bestimmten historischen Entscheidungssituation.“

10 TOLLER, 2010 [1920], S. 56.

11 Vgl. zu den biografischen Bezügen FRÜHWALD, 2010, S. 86-94.

12 TOLLER, 2010 [1920], S. 31.

13 FRÜHWALD, 2010, S. 76.

14 TOLLER, 2010 [1920], S. 13.



Doch auch von den proletarischen Revolutionären trennt sie eine unüberbrückbare Kluft, lehnt sie doch jegliche Gewalt ab:

Höre: kein Mensch darf Menschen töten  
Um einer Sache willen.  
Unheilig jede Sache, dies verlangt.  
Wer Menschenblut um seinetwillen fordert,  
Ist Moloch:  
Gott war Moloch.  
Staat war Moloch.  
Masse war Moloch.<sup>15</sup>

Vor diesem Hintergrund ist es konsequent, dass sie am Ende ablehnt, sich auf Kosten eines Menschenlebens befreien zu lassen, und den eigenen Tod vorzieht. Dieses Opfer wird religiös überhöht.<sup>16</sup> Die Frau selbst erklärt: „Ich lebe ewig.“<sup>17</sup> Dabei gewinnt sie eine geradezu christusähnliche Bedeutung: „Ich aber werde ewig, / Von Kreis zu Kreis, / Von Wende zu Wende, / Und einst werde ich / Reiner, / Schuldloser, / Menschheit / Sein.“<sup>18</sup> „Menschheit“ zu werden, ist also Ziel des Individuums, das sich schließlich von seiner Schuld befreien kann.<sup>19</sup>

Wenn Toller deutlich macht, welch fragwürdige Konsequenzen das Menschen- und Geschichtsbild der Revolutionäre bewirkt, berührt dies nicht seine grundsätzliche Ablehnung der alten bürgerlichen Autoritäten. Toller bezieht explizit Stellung für die Unterdrückten und kritisiert Kapitalismus, Militarismus

---

15 EBD., S. 57.

16 Vgl. SCHREIBER, 1997, S. 146: Der Schluss von *Masse – Mensch* stelle „der christlichen Lehre eine retheologisierte Umdeutung der Christusgeschichte entgegen.“ Dabei handle es sich jedoch, so die überzeugende These der Autorin, nicht um einen religiösen Akt. Vgl. EBD., S. 150: „Die verändernde Wirkung, die der Tod der Protagonistin auf andere hat, verleiht ihm retrospektiv zusätzliches Gewicht. Dennoch verbietet der Duktus des Dramas, den Tod als Selbstopfer metaphysisch zu überhöhen, ist er doch Folge der aufgezeigten Aporie revolutionären Handelns.“

17 TOLLER, 2010 [1920], S. 57.

18 EBD., S. 57f. Die christologischen Konnotationen dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, dass Toller die Vertreter der institutionalisierten Religion dem Unterdrückungsapparat zurechnet, der die Repressionen durch die Ursünde rechtfertigt. Vgl. EBD., S. 58: „Der Mensch ist gut – so träumtest du/Und sätest namenlosen Frevel/Wider heiligen Staat und heilige Ordnung./Der Mensch ist böse von Anbeginn.“

19 Vgl. REIMERS, 2000, S. 54: Auch „die Frau [vertritt] die Überzeugung, daß die Veränderung der Gesellschaft mit der Veränderung des Individuums beginnt.“

mus und Imperialismus.<sup>20</sup> Sein „[d]en Proletariern“ gewidmetes Drama lenkt die Sympathie eindeutig auf die Opfer einer kapitalistisch-militaristischen Gesellschaftsordnung.<sup>21</sup> Für die politischen und ökonomischen Führungsschichten dient der Krieg als Mittel zur Profitsteigerung, die Menschen werden als „Menschenmaterial“<sup>22</sup> missbraucht. In den eindrücklichen Arbeiterchören wie auch in den grotesken Traumszenen wird die Scheinheiligkeit der bürgerlichen Gesellschaft sichtbar.<sup>23</sup>

Toller kritisiert also sowohl die staatliche Ordnung als auch die Revolutionäre. Er entlarvt die utopistischen Heilsversprechen der Linken ebenso wie die Staatsgläubigkeit des Bürgertums als menschenverachtend. So stellt das Stück keinen konkreten Ausweg dar.<sup>24</sup> Die Lösung dieses Konflikts wird in die Zukunft verlegt: Am Ende wirkt das heroische Beispiel der Frau zumindest auf einige Mitgefangene, die sich ihrer eigenen Entmenschlichung bewusst werden, als sie die Habseligkeiten der zur Hinrichtung geführten Frau an sich bringen und in diesem Moment die Salve des Exekutionskommandos ertönt: „Schwester, warum tun wir das?“<sup>25</sup> Hier wird so etwas wie der Weg zur Selbsterkenntnis angedeutet, eine Einsicht, die exemplarisch auf der Bühne präsentiert wird – aber im Individuum angesiedelt ist. Die Erlösungsperspektive des Schlusses verlässt vollends die Sphäre revolutionärer Agitationsdramatik. Man fühlt sich an Goethes Epigramm über seine *Iphigenie auf Tauris* erinnert – „Alle menschliche Gebrechen/Sühnet reine Menschlichkeit“<sup>26</sup> –, und tatsächlich hat der Großkritiker Alfred Kerr den Autor Toller einen „Politicus“ genannt, „der mit vierundzwanzig Jahren schon eine Iphigenie ward“.<sup>27</sup> Eine derartige Lesart verkennt aber, dass Toller ein letztlich tragisches Geschichtsbild entwirft.. „Die Erde kreuzigt sich“,<sup>28</sup> heißt es in dem Gedicht, das der Widmung vorangestellt ist. Die Handlung des Dramas stellt nicht nur Humanität als Ausnahmefall dar, sondern zeigt darüber hinaus das revolutionäre Ge-

---

20 Vgl. TOLLER, 1978 [1929], S. 129: „Man darf politische Dichtung nicht verwechseln mit Propaganda, die dichterische Mittel benutzt.“

21 Vgl. DERS., 2010 [1920], S. 5 (Widmung).

22 EBD., S. 18.

23 Vgl. EBD., S. 18-24 („Saal der Effektenbörse“) und S. 25 („Massenchöre“).

24 Vgl. hingegen die nicht haltbare Position von LIXL, 1986, S. 64: „Toller verurteilt den Pazifismus Irenes, indem er ihre Taktik des edlen Selbstopfers politisch ad absurdum führt.“

25 TOLLER, 2010 [1920], S. 60.

26 GOETHE, 2007 [1827], S. 353.

27 Zit. n. FRÜHWALD, 2010, S. 97.

28 TOLLER, 2010 [1920], S. 5.

schehen als selbstzerstörerischen Mechanismus, an dem auch die Proletarier einen gewichtigen Anteil haben. Tollers Menschenbild transzendiert die konkreten politischen Vorstellungen. Er geht von einer allgemeinen tragischen Verstrickung aus; wie der sophokleische *König Ödipus*, auf den das Drama anspielt, sind seine Protagonisten „schuldlos schuldig.“<sup>29</sup> Ihre positiven Intentionen führen im Kontext übermächtiger Determinanten nicht zu entsprechenden Folgen: Ganz im Gegenteil schlägt das revolutionäre Ethos in eine Verblendung um, deren unmenschliche Konsequenzen zwar nicht die Ziele, wohl aber die Mittel der Revolutionäre diskreditieren. Dieses Weltbild musste zwangsläufig die revolutionär-politische Kritik provozieren.<sup>30</sup> Tollers Auffassung, dass „auch die proletarische Kunst im Menschlichen münden“<sup>31</sup> müsse, trennt ihn von Zeitgenossen wie Brecht, verbindet ihn aber zugleich mit Autoren wie Paquet.

## **Historische Verantwortung: *Die Entlassung.* *Ein Stück Geschichte in drei Akten* (1922) von Emil Ludwig**

Während Ernst Toller historische Ereignisse zum Anlass nimmt, über anthropologische und geschichtliche Konstanten zu schreiben und ein letztlich tragisch anmutendes Geschichtsbild entwirft, dramatisiert Emil Ludwig in dem Stück *Die Entlassung* in enger Anlehnung an Bismarcks Memoiren die letzten Tage von dessen Kanzlerschaft und bedient sich dieses historischen Stoffes erklärtermaßen für eine aktuelle politische Aussage.

---

29 EBD., S. 52.

30 Vgl. EBD., S. 7: „Als Politiker handle ich, als ob die Menschen als einzelne, als Gruppen, als Funktionsträger, als Machtexponenten, als Wirtschaftsexponenten, als ob irgend welche Sachverhältnisse reale Gegebenheiten wären. Als Künstler schaue ich diese ‚realen Gegebenheiten‘ in ihrer großen Fragwürdigkeit.“ REIMERS, 2000, S. 54 hebt hervor, in Tollers Drama werde „die Umgestaltung der Gesellschaft auf einer abstrakten, ahistorischen Ebene dargestellt“. Das stimmt allerdings nur bedingt, schließlich ist der konkrete Kontext deutlich markiert und immer mitzudenken: Er dient als recht genau zu fassendes Exempel für die übergreifenden Themen, die das Drama verhandelt.

31 TOLLER, 2010 [1920], S. 9.

Ludwig zählt in den 1920er Jahren zu den „meistgelesenen, aber auch bestgehaßten“<sup>32</sup> deutschsprachigen Autoren: Bis 1931 betrug die deutsche Auflage von Ludwigs Werken 800.000, die fremdsprachige Auflage 1.210.000 Exemplare.<sup>33</sup> Vor allem seine Biografien erreichen ein Publikum, das weit über die Fachgrenzen hinausgeht.<sup>34</sup> In seinen Lebensbeschreibungen und historischen Essays setzt sich Emil Ludwig in polemischer und politischer Absicht mit der Vergangenheit auseinander. So versucht er in *Wilhelm der Zweite* (1925), über die Destruktion zentraler Mythologeme des Kaiserreichs die neue Republik zu legitimieren;<sup>35</sup> *Juli 14* (1931) diskutiert die Kriegsschuldfrage und weist die Verantwortung den alten Eliten in ganz Europa zu.<sup>36</sup>

Auch die Dramen, die Ludwig in den Jahren der Weimarer Republik verfasst, sind von dieser Stoßrichtung geprägt. Dabei gesteht er offen ein, ästhetische Defizite im Hinblick auf eine große, unmittelbare Wirkung auf ein breites Publikum in Kauf zu nehmen. Mit dieser bewusst anti-avantgardistischen Dramenpoetik distanziert er sich zugleich von seinen eigenen ästhetizistischen Anfängen.<sup>37</sup> Seinen Kritikern gesteht er durchaus zu, dass sich dies negativ auf

---

32 GRADMANN, 1993, S. 44.

33 Vgl. LUDWIG, 1931, S. 871.

34 Vgl. MOMMSEN, 1930, S. 8: „Sie bestimmen die historisch-politische Urteilsbildung auch sehr ernsthafter Kreise und nehmen in der öffentlichen Meinung vielfach den Platz ein, den im 19. Jahrhundert die großen Fachhistoriker besaßen.“

35 Vgl. GRADMANN, 1993, S. 11: „Die Autoren vertraten den mehr oder weniger expliziten Anspruch, Geschichtsrevision im Dienste der ersten deutschen Republik zu betreiben. Bevorzugte, aber keineswegs ausschließliche Gegenstände ihrer Werke waren die Symbolfiguren der preußisch-deutschen Geschichte: die Hohenzollern-dynastie von Friedrich dem Großen bis zu Wilhelm II., Bismarck und andere.“

36 Vgl. EBD., S. 136-148; MEID, 2014.

37 Vgl. LUDWIG, 1931, S. 555f.: „Daß ich jetzt mit entschieden unromantischen, erziehenden, sogar politischen Dramen, erst mit dem Jungen Friedrich, dann mit den Bismarck-Stücken die deutschen Bühnen eroberte, hatte einen moralischen Sinn, aber auf mich wirkte es keineswegs moralisch: ich empfand nur eine leise Verachtung vor einem Institut, das seine rein künstlerische Aufgabe so leicht und willig umbiegen ließ. Während ich mit allem Fühlen und Wirken nun schon seit Jahren mich aus der rein ästhetischen Welt in eine sozialere gewandt hatte und meine Gaben nicht mehr in romantischen Spielen versprudeln ließ, forderte ich im geheimen von dem idealen Schauplatz meiner Jugend, vom Theater, daß es dort bleiben müßte, wovon grade ich es öffentlich fortzog. [...] Die Wirkung, die ich seit zwanzig Jahren erstrebte, hatte ich wohl, eine Weile lang wurde kein deutsches Stück so viel gespielt wie die ‚Entlassung‘, auch das Ausland nahm sie teilweise als Buch und auf der Bühne auf. Aber das alles war nicht meine erträumte Geliebte: trug sie nun ein falsches Kleid oder eine dumme Frisur oder schwatzte sie Unsinn: genug, sie fesselte mich nicht mehr.“

die ästhetischen Qualitäten auswirken könne: Ludwig macht sich den Vorwurf zu eigen, sein Drama sei „ein Wachsfigurenkabinett“, und räumt unumwunden ein, er wolle „von der Bühne her Politik machen [und] Geschichte lehren“.<sup>38</sup> An dieser offen eingestandenen ästhetischen Anspruchslosigkeit und Konventionalität dürfte es auch liegen, dass sein Bismarck-Drama *Die Entlassung* heute vergessen ist, obwohl es zeitweise überaus erfolgreich inszeniert wurde.<sup>39</sup> Nicht ohne Stolz erklärte Emil Ludwig:

In über tausend Vorstellungen hat eine Million Deutscher durch mein Bismarck-Stück die Zusammenhänge zwischen 1890 und 1914 erfahren, die jeder in den Dokumenten hätte lesen können, aber nicht las. Da war es ganz gleichgültig, wie gut das Stück war, es hätte sogar noch viel schlechter sein dürfen, denn es sollte nur in der politischen Erziehung mitwirken, und das hat es getan.<sup>40</sup>

Ludwig will erklärtermaßen die „Gegenwart [seiner] Nation durch ihre Vergangenheit deuten helfen“.<sup>41</sup> Dabei ist sein Standpunkt klar: Er möchte die junge Demokratie propagieren und zugleich den Wilhelminismus diskreditieren.

Wenn Emil Ludwig ausgerechnet Bismarck ins Zentrum stellt, entscheidet er sich bewusst für eine kontrovers diskutierte Figur, die von der konservativen

---

38 EBD., S. 545.

39 Vgl. zur Entstehung des Stücks EBD., S. 529-543. Ausgangspunkt für Ludwigs Beschäftigung mit dem Thema war die Kontroverse um den dritten Band von Bismarcks Memoiren *Gedanken und Erinnerungen*, der 1919 erscheinen sollte. Wilhelm II. erwirkte aus seinem niederländischen Exil eine einstweilige Verfügung gegen die Publikation, weil der Text den Wortlaut von Originalbriefen aus der Feder des Kaisers enthalte. Bei Cotta in Stuttgart las Ludwig unter Aufsicht das Buch und war zutiefst fasziniert von Bismarcks Abrechnung mit Wilhelm II.: „Dies Buch, dachte ich, ist die stärkste Waffe, die unsre junge Republik sich träumen lassen kann: der Mann, den die Nation als Palladium verehrt, vernichtet darin den Mann, den sie aufhören muß zu verehren.“ (EBD., S. 530) Ludwig forcierte die Publikation von Ausschnitten in italienischer Übersetzung, sodass es schließlich auch zu einer Veröffentlichung in Deutschland kam. Das Drama wurde nach Ludwigs Angaben in Sizilien entworfen und im November 1921 in Berlin verfasst. Auch gegen Ludwigs Stück klagte der entthronte Kaiser wegen vermeintlicher Verletzung seiner Persönlichkeitsrechte, verlor aber den Prozess.

40 DERS., 1928, S. 1.

41 DERS., 1931b [1922], S. 521.

Rechten mythisiert und von demokratischen Kräften problematisiert wird.<sup>42</sup> Anders als man erwarten könnte, liegen Ludwigs Sympathien klar auf Bismarcks Seite: „Ich bin für das Genie und deshalb für Bismarck.“<sup>43</sup> Auch wenn Bismarcks politische Ansichten für den Demokraten Emil Ludwig problematisch sind, fasziniert ihn doch die Figur des Kanzlers, eben weil er ihn als tragischen Charakter wie Hamlet und Wallenstein auffasst: Bismarck gehe „an der Problematik seiner dunklen, großen Seele zugrunde“.<sup>44</sup> Sein Gegenspieler ist der junge Kaiser Wilhelm II., der im Überschwang aus persönlichen Defiziten Bismarcks Bündnissystem zerstört und so letztlich den Untergang des Reichs verschuldet.<sup>45</sup> Das Drama stellt die letzten Tage von Bismarcks Kanzlerschaft dar. Weitgehend isoliert, versucht er gegen den Willen des Kaisers das Bündnis mit Russland zu erneuern. Hellsichtig sieht Bismarck die Gefahren einer außenpolitischen Isolierung: „Dann wird das Reich den Krieg nach zwei Fronten führen müssen und untergehen.“<sup>46</sup> Seine Sorge gilt dabei nicht dem Kaiser, sondern dem Reich, das er als sein Lebenswerk betrachtet:

JOHANNA (kommt mit einem nassen Tuch zurück, das sie ihm auf den Kopf legt): Ottochen, laß sie doch alle zusammen ersaufen!

BISMARCK (*leise*): Den Kapitän ließ ich schon ersaufen, aber das Schiff! Das Schiff!<sup>47</sup>

---

42 Vgl. GERWARTH, 2007.

43 LUDWIG, 1931b, S. 522. Das berührt sich mit Ludwigs Zeichnung Bismarcks als Genie in der bereits 1911 erschienenen psychologischen Skizze. Vgl. DERS., 1912, S. 251-275, bes. S. 253: „Er kam mit der Notwendigkeit des Genius.“

44 DERS., 1931a, S. 540.

45 Das problematische Verhältnis zwischen Wilhelm II. und Bismarck stellt Ludwig auch in seiner Biografie des letzten Kaisers heraus. Vgl. DERS., 1912, S. 216: „Da steht der Kaiser [an Bismarcks Sarg, C. M.], er denkt: Wo ist jetzt deine ewig störende Kritik? Du liegst im Kasten, ich aber stehe hier mit meinem Kranze, gesund und blühend, in unbestrittner Macht. Neid und Rache war alles, womit du in diesen acht Jahren mein Volk zu beunruhigen suchtest. Und was sollte dein letztes Mahnwort, damals bei Tische, dort nebenan? Blüht nicht mein Reich? Sind meine Untertanen nicht glücklich? Ungefährdet steigt mit jedem Jahr die Königsmacht, Europa fürchtet das größte Heer der Welt. Du fährst in die Grube. Ich habe gesiegt!“

46 DERS., 1931b [1922], S. 739.

47 EBD., S. 741. – Die Schiffsmetaphorik verweist auch auf die ikonische Karikatur von John Tenniel, die anlässlich von Bismarcks Entlassung in der britischen Zeitschrift *Punch* erschien (*Dropping the Pilot*).

So wirken die Schlusssätze des Dramas, mit denen Bismarck seine Entlassung kommentiert, wie eine Vorausdeutung auf die Katastrophe des Ersten Weltkriegs: „Dann – muß ich das Schicksal meines Reiches seinem angestammten Kaiser überlassen!“<sup>48</sup> Die dramatische Kommunikation besitzt anklagende Funktion: Die Äußerungen Bismarcks geben eine Geschichtsdeutung vor, die den Zusammenbruch des Jahres 1918 als Folge der politischen Inkompetenz Kaiser Wilhelms II. begreift. Ludwigs Stück destruiert die Herrschaft der Hohenzollern-Dynastie, hält aber an der außerordentlichen Größe Bismarcks fest und bietet somit auch für ein konservatives Publikum etliche Anknüpfungspunkte, das zudem durch die konventionelle Form keinesfalls abgeschreckt wird.

*Die Entlassung* richtet den Blick zurück. Das Drama führt den deutschen Zusammenbruch auf die persönlichen Defizite des Kaisers zurück und entwirft so eine historische Kausalität, die geschichtliche Prozesse auf das Wirken bestimmter Personen und ihre Entscheidungen bezieht.

## **Apotheose der Weltrevolution? Sturmflut (1926) von Alfons Paquet**

Emil Ludwig dramatisiert die Vorgeschichte des Ersten Weltkriegs, Alfons Paquet hingegen bringt in seinem Drama *Sturmflut* die politischen Folgen des Weltenbrands auf die Bühne. Er transformiert nicht nur Ereignisse der russischen Oktoberrevolution, sondern stellt darüber hinaus ihre Wirkung in globale Zusammenhänge. Am Ende steht folgerichtig die Weltrevolution.<sup>49</sup>

In einem ausführlichen Vorwort reflektiert Paquet die Prämissen seines Schreibens. Ihm gehe es nicht um politische Agitation, sondern darum,

die treibenden Kräfte unserer Zeit in ein paar Gestalten einzufangen, die bildhaft, handelnd, im Ablauf eines Abends Empfindungen wecken wie sie die Wirklichkeit erweckt, die für ihre Dramen über Jahrzehnte verfügt und das Opfer von Millionen wirklicher Menschenleben hinnimmt.<sup>50</sup>

---

48 EBD., S. 743.

49 Vgl. zu Paquets Dramatik THÖNE, 2001. Die folgenden Ausführungen basieren teilweise auf MEID, 2013.

50 PAQUET, 1926, S. 7.

Im Medium des Dramas möchte er also die historischen Prozesse verständlich machen. Weil die Gegenwart eine Zeit folgenreicher Umbrüche sei, müsse man sich diesen Ereignissen stellen:

Ist es nicht besser, unserer Zeit in das Gesicht zu sehen, als unseren Urenkeln die Blitze und Donner über uns als Stoff für historische Dramen zu überliefern? Läßt unsere Zeit uns noch die Muße, in das Vergangene zu schweifen, um den Mythos zu finden?<sup>51</sup>

Nicht die Stoffe der Vergangenheit sind für Paquet dramentauglich, sondern vor allem die Umwälzungen der Gegenwart, wie etwa im Fall von *Sturmflut* die russische Oktoberrevolution. Paquet, einer der besten Kenner russischer Verhältnisse,<sup>52</sup> strebt keine realistische Darstellung an. Während er in Schriften wie dem Reisebericht *Im kommunistischen Rußland. Briefe aus Moskau* (1919) und dem Essayband *Der Geist der russischen Revolution* (1919) das baldige Scheitern der Revolution in Aussicht stellte, ist *Sturmflut* von großem Optimismus bestimmt: Von Russland gehe, so die Aussage des Dramas, ein wesentlicher Impuls für die politische Entwicklung der ganzen Welt aus. Für Paquet ist die Revolution ein naturhaftes Ereignis, das als Sturmflut mit elementarer Gewalt den Verlauf der Geschichte ändert. Paquet will primär weltpolitische Konstellationen offenlegen, von denen insbesondere auch das kriegengeschüttelte Deutschland der Zwischenkriegsjahre betroffen ist. Seine Solidarität mit der jungen Sowjetunion basiert auf der Vorstellung, beide Staaten seien denselben Bedrohungen ausgesetzt, weniger auf einer grundlegenden Übereinstimmung mit der kommunistischen Ideologie.

Paquets Drama spielt unmittelbar nach der Revolution in St. Petersburg.<sup>53</sup> Die Stadt ist nicht nur von aufrührerischen Naturgewalten – der titelgebenden Sturmflut – bedroht, sondern auch von britischen Imperialisten und russischen Konterrevolutionären. Der britische Agitator Orvill möchte Petersburg zu einer britischen Kolonie machen: „Als Vagabunden sind sie eine Gefahr für die Welt, als Kolonie eine Wohltat.“<sup>54</sup> Kolonialismus wird aus dieser Perspektive

---

51 EBD.

52 Vgl. zu Paquet und Russland KOENEN, 2005; MEID, 2013.

53 Eine textnahe Interpretation des Dramas bietet THÖNE, 2001, S. 68-134. Die Handlung des Stücks nimmt zentrale Elemente des Romans *Die Prophezeiungen* (1923) auf, variiert sie aber dergestalt, dass das Drama geradezu als Korrektur älterer Positionen zu verstehen ist. Vgl. MEID, 2013.

54 PAQUET, 1926, S. 22.



als Segen für die Menschheit ausgegeben: „Schon sind durch uns Dreiviertel der Welt friedlich geworden.“<sup>55</sup> Auch wenn Paquet reklamiert, es gehe ihm wesentlich um eine künstlerische Durchdringung der historischen Ereignisse, ist die plakativ und tendenziös formulierte antibritische und antikonialistische Stoßrichtung nicht zu übersehen. Ziel der westlichen Imperialisten ist die Beseitigung der Revolution durch finanzielle Stärke: „Aus tausend unbekanntenen Quellen fließt Geld. Granka Umnitsch ist der Alldruck von allen. Mit Geld werden wir ihn unschädlich machen.“<sup>56</sup> Zunächst scheint der Plan der Imperialisten aufzugehen: Der Revolutionsführer Granka Umnitsch verkauft die Stadt an den Juden Gad, der als Strohhalm der Engländer agiert. Granka zieht sich mit seiner Geliebten, der schwedischen Abenteurerin Gräfin Rune Lewenclau, in die Wälder zurück. Allerdings kehrt er schließlich heimlich in die Stadt zurück und organisiert einen Aufstand gegen die vertragsbrüchigen Imperialisten.

Ein wesentlicher Handlungsstrang besteht somit in der Darstellung von Grankas Wandlung.<sup>57</sup> In einem großen Monolog im letzten Akt deutet er seine Entwicklung und kritisiert seine eskapistischen Neigungen:

Ich selber klage mich an! Ich gab die Stadt eidbrüchigen Räubern. In die Wälder ging ich, suchte, was kein Bischof in goldenen Gewändern Euch je verhieß: das rauhe, kummerlose Paradies auf dieser Erde. Ich wähnte zu überspringen, was nur schrittweis von allen im hart geschulten Kampf durchwandert werden muß. Einer Fremden hatte ich mich verbunden. Keiner Genossin, aufgewachsen in der Fron wie ihr, geübt, ihr Teil von unserer Last zu tragen. Nein, sie stieß zu uns, toll von Ehrgeiz. Ungeduldig warf sie uns beiseite. Einsam war ich in den Wäldern. Da, Awdeja! Auf Euren Notruf, Kameraden, kam ich. Und bin bei Euch, bin verkämpft wie Ihr, schmutzig wie Ihr, blutig wie Ihr und will verdammt sein ohne Euch.<sup>58</sup>

---

55 EBD., S. 51. Vgl. auch EBD., S. 81.

56 EBD., S. 21.

57 Vgl. EBD., S. 9: „Granka ist der Revolutionär aus dem Volke, stupsnasig, munter, robust, verschlagen. Aus seinem Daherstürmen, das im Anfang nur ein blutiges Spiel ist, rudert er zur entsagungsvollen Höhe des wahren Führers, der die Berührung mit der Masse, seinem eigentlichen Boden, immer wieder findet und durch die Kraft seines Wesens selbst Ssawin entwaffnet, Gad zu sich hinüberzieht.“

58 EBD., S. 103.

Grankas Selbsteutung enthält zugleich ein Programm der Revolution, die von allen persönliche Opfer fordere. Indem Granka erneut die Verantwortung übernimmt, distanziert er sich von seinem Verhältnis mit Rune und solidarisiert sich zugleich mit den revolutionären Arbeitern.

Die genuin proletarischen Standpunkte sind in der Figur der Revolutionärin Awdeja verkörpert, die Granka scharf kritisiert: „Die Stadt ist unsere Welt! Unsere Verbindung mit den Arbeitern der Welt! Utopie ist Euer Waldausflug! Hier ist das Herz der Revolution.“<sup>59</sup> Sie hält unbeirrt an den Idealen des Aufstandes fest. Folglich gehören ihr die Schlussworte des Dramas: „Granka Umnitsch, Sieg!“<sup>60</sup> Überall auf der Welt brechen Arbeiteraufstände los, da Granka mit dem Verkaufserlös der Stadt Petersburg inzwischen die Weltrevolution finanziert hat.

Paquet dramatisiert Ereignisse aus der jüngsten russischen Geschichte; diese weisen aber einen deutlichen Bezug zu deutschen Zuständen auf. So gilt die Furcht, kolonialistischen Bestrebungen zum Opfer zu fallen, ebenso für Deutschland wie für Russland. Aus Paquets theoretischen Schriften geht klar hervor, dass sich der Autor zunehmend mit dem bedrohten Russland solidarisiert.<sup>61</sup> Für ihn ist die Russische Revolution nicht nur ein großes Faszinosum, sondern geradezu Menetekel der künftigen politischen Entwicklung. So betont der deutsche Matrose mit dem sprechenden Namen Ostermann im Drama: „Alle schauen nach Eurem blutigen goldenen Osten. Unsere Jugend strahlt Eure Sonne. Unsere Sonne ist sie wie Eure. Die Welt macht ihren Weg mit dieser Sonne.“<sup>62</sup>

Vor diesem Hintergrund könnte der Eindruck entstehen, als handele es sich bei *Sturmflut* um ein Tendenzstück, das unreflektiert die Russische Revolution verherrlicht. Tatsächlich ist die Sympathie eindeutig auf der Seite der aufständischen Russen und ihrer Verbündeten aus aller Welt. Das darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Dramenschluss nicht nur den Sieg der Revolution, sondern zugleich das menschliche Leid herausstellt, das durch gewaltsame politische Umwälzungen verursacht wird. So betont der Jude Gad unmittelbar vor Awdejas Schlussworten: „Wie kann man schreien vor Freude, wo so viele müssen weinen. Der Fluch wird treffen alle, die brauchen Gewalt.“<sup>63</sup> Diese pazifistische Perspektive – sie erinnert an Tollers oben diskutiertes

---

59 EBD., S. 57.

60 EBD., S. 108.

61 Vgl. MEID, 2013.

62 PAQUET, 1926, S. 100.

63 EBD., S. 106.

Drama *Masse – Mensch* – steht in unauflösbarem Gegensatz zu der Handlung des Dramas. Gads Appell an Menschlichkeit bleibt ohne Wirkung, wird dadurch aber nicht entwertet. Vielmehr liegt die Besonderheit des Dramas gerade darin, dass es trotz aller Plakativität nie in propagandistisches Pathos verfällt.

Dieser Umstand wurde von Zeitgenossen durchaus kritisch gesehen. Am folgenreichsten sollte sich die Wertung von Erwin Piscator, dem Regisseur der Uraufführung, erweisen. Piscator, der bereits 1924 Paquets ‚dramatischen Roman‘ *Fahnen* auf die Bühne gebracht hatte,<sup>64</sup> bemängelte die fehlende Tendenzwirkung des Stücks. Zwar waren sich Autor und Regisseur darin einig, dass die aktuelle Handlung mit den neuesten Mitteln auf die Bühne gebracht werden sollte, über die Funktion dieser bühnentechnischen Innovationen gingen ihre Meinungen allerdings deutlich auseinander. Paquet zufolge erfordere die globale Perspektive der Handlung den Einsatz neuester technischer Mittel: „Die Weltbedeutung der handelnden Kräfte, die hier einander gegenüberstehen, verlangt auch die Einbeziehung der technischen Organisationsformen des heutigen Lebens in ihrer ganzen Symbolkraft, mit all den Welthintergründen, die uns Radio, Lautsprecher, Grammophon und Film vermitteln.“<sup>65</sup> Tatsächlich ist *Sturmflut* ein multimediales Kunstwerk, das souverän Filmprojektionen einsetzt, um die weltweiten Auswirkungen der Revolution darzustellen.<sup>66</sup> Diese Elemente sind bereits dem Damentext eingeschrieben und lassen sich nicht – wie oft geschehen – dem Regisseur zuschreiben.

Paquet geht es dabei anders als Erwin Piscator nicht um Propaganda, sondern um die Versinnlichung historischer Prozesse.<sup>67</sup> Für ihn sind Film und Rundfunk das geeignete Mittel, um die Einbettung der Russischen Revolution in globale Zusammenhänge vorzuführen. Er möchte deuten, aber nicht doktrinär beeinflussen. Folglich betont er das Eigenrecht der Dichtung:

Ich schreibe also, wie gesagt, nicht Tendenz, nicht Ideendichtung. Ich ziele nur mit den neuen Mitteln unserer Zeit, unseres Tages nach Wirkungen, die allein

---

64 Vgl. dazu THÖNE, 2001, S. 29-68 (Interpretation des Dramas) und S. 317-346 (zur Aufführung); PISCATOR, 1968a, S. 53-59.

65 PAQUET, 1926, S. 9.

66 Vgl. etwa EBD., S. 28: „Film: Beginn der Ueberschwemmung in der Stadt. Explosion des Zerstörers. Rettung Ostermanns. Gebäude der Admiralität“; S. 42 (Regieanweisung zu Beginn des zweiten Akts): „Film: Das Fliegen der Depeschen, Zeitungsblätter, Musiknoten.“

67 Vgl. THÖNE, 2003.

die ‚zeitlose‘ Kunst zu erzeugen vermag. Ich unterwerfe mich der vollen Strenge des reinen künstlerischen Urteils, so wie ich glaube, mich bis zum letzten Augenblick des Gestaltens keinem anderen Gesetz als dem künstlerischen unterworfen zu haben.<sup>68</sup>

In seinem Vorwort distanziert sich Paquet von einer einseitig politischen Deutung seines Dramas und beharrt unter Rückgriff auf wirkmächtige Traditionen auf der Autonomie des Kunstwerks. Maßgeblich für sein Schreiben seien einzig künstlerische Erwägungen.

Damit ertete er deutlichen Widerspruch von Piscator, der Paquet die Flucht vor der Realität vorwarf und bei seiner Inszenierung des Dramas alles daran setzte, die Ambivalenzen des Textes abzuschwächen und ein propagandistisches Revolutionsfestspiel auf die Bühne zu bringen, das den Zuschauer überwältigen sollte.<sup>69</sup> Bezeichnenderweise kritisiert Piscator in diesem Zusammenhang gerade Paquets freien Umgang mit den historischen Zusammenhängen: „Hat man nicht überhaupt zuviel Ehrfurcht vor dem Mittel, der Sprache, zu wenig Ehrfurcht vor dem Material, der wahrhaftigen Begebenheit?“<sup>70</sup> Paquets „Verwischung der Geschehnisse und Figuren“<sup>71</sup> sei laut Piscator der „Tendenzwirkung des Stückes“<sup>72</sup> abträglich. So erklärt sich, dass Piscator das Drama als Affront gegen seine bisherigen Versuche auffasste, direkte politische Agitation zu betreiben. Besonders provozierte ihn, dass Paquet sein Schreiben trotz aller politischen Konnotationen als „Romantik“ verstanden wissen wollte:<sup>73</sup> „Romantik, an diesem Stoff, heute, in dieser Zeit, ist nicht das Recht, sondern das Unrecht der Dichtung.“<sup>74</sup> Dennoch hinderte ihn seine Abneigung nicht daran, dass Stück sehr erfolgreich aufzuführen.<sup>75</sup>

Die grundlegende Aporie von Paquets Ansatz wurde auch von anderen Zeitgenossen bemerkt, die Piscators ideologisch-propagandistischen Standpunkt nicht teilten. So hebt der Kritiker Julius Bab zwar die Originalität von Paquets Dichtung hervor, die sich mit Phänomenen der Gegenwart auseinan-

---

68 PAQUET, 1926, S. 10.

69 Vgl. zu Piscators Inszenierung von *Sturmflut* THÖNE, 2001, S. 346-372. Vgl. zu Piscator WILLETT, 1982; SCHIRMER, 1993.

70 PISCATOR, 1968a, S. 76.

71 EBD., S. 76f.

72 EBD., S. 77.

73 PAQUET, 1926, S. 9.

74 PISCATOR, 1968a, S. 77.

75 Vgl. zum Improvisationscharakter der Aufführung PISCATOR, 1968b, S. 17-19.

dersetze,<sup>76</sup> unterstreicht aber zugleich, der Autor habe aus der Zeitdichtung „doch wieder ein Märchen“<sup>77</sup> gemacht. Ein derart aktueller Stoff stehe zwangsläufig mit Paquets Literarisierungstendenzen im Widerspruch:

Das Gefühl des wirklich Geschehenen erlischt nicht in uns und stellt sich mit monumentaler Härte diesen Poetenphantasien in den Weg. Ich halte die Stilmißchung, die Paquet hier versucht hat, nicht für glücklich – gerade weil er kein Tendenzdichter ist und keine bestimmte Parteinahme für oder gegen die revolutionäre Sache will, weil er nur ein ästhetisches Interesse hat. – Wer sich *so nah* mit der Gegenwart einläßt, der muß auch von ihrem praktischen Willen seine Richtung nehmen. Ich glaube, daß ein Tendenzgedicht großen Stils in der Paquetschen Art eher möglich wäre als ein rein künstlerisches.<sup>78</sup> [Herv. i. O.]

Paquets Drama zeige, so die Diagnose von Bab, die Probleme, denen sich ein Autor aussetzt, der ideologisch brisante Themen aufgreift und zugleich auf der Autonomie der Kunst beharrt. Die Diskussionen um *Sturmflut* verweisen auf grundlegende Differenzen im Umgang mit historischen Stoffen, die an den hier diskutierten Dramen deutlich werden: Die Texte changieren zwischen literarischer ‚Trauerarbeit‘ (Toller), politischer Agitation (Ludwig) und dem Versuch, historische Prozesse symbolisch zu verdichten und so sowohl zu distanzieren als auch zu überhöhen (Paquet).

---

76 Vgl. BAB, 1972, S. 66: „Denn das Dichterische dieser Aufführung war nicht weniger originell wie das Theatertechnische. Ähnlich wie hier die Filmtechnik in den Theaterapparat, dringt mit verwirrend reizvoller Neuerung bei Paquet die Zeitung in die Dichtung ein.“

77 EBD. – Vgl. auch EBD., S. 67: „Das alles ist wie ein tolles Märchen quer durch die mit Film, Radio und Telephon bewaffnete Gegenwart der Szene geschlungen. Und in vielen dieser Situationen und Gestalten blüht bei Paquet zweifellos ein wirklich dichterischer Schwung. Aber ich glaube, es ist der Schwung eines Lyrikers, der mehr dem szenischen Moment Reiz verleiht, als daß er dem gesamten menschlichen Vorgang dramatische Kraft gibt.“

78 EBD., S. 67.

## Literatur

### Quellen

- BAB, JULIUS, Die Chronik des deutschen Dramas. Teil V: Deutschlands dramatische Produktion 1919-1926. Unveränd. reprograf. ND. der Ausg. Berlin 1926, Darmstadt 1972.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG, Dem Schauspieler Krüger mit einem Exemplar der ‚Iphigenie‘, in: Johann Wolfgang Goethe. Gedichte (Hamburger Ausgabe 1), hg. und komment. von ERICH TRUNZ, München 2007 [1827], S. 353
- LUDWIG, EMIL, Bismarck. Ein psychologischer Versuch, Berlin 1912.
- DERS., Emil Ludwig über das neue politische Theater, in: Die Literarische Welt IV, Nr. 4 (27.1.1928), S. 1.
- DERS., Geschenke des Lebens. Ein Rückblick, Berlin 1931a.
- DERS., Die Entlassung [1922], in: Historische Dramen, von DEMS., Berlin 1931b, S. 697-743.
- MOMMSEN, WILHELM, ‚Legitime‘ und ‚illegitime‘ Geschichtsschreibung. Eine Auseinandersetzung mit Emil Ludwig, München/Berlin 1930.
- PAQUET, ALFONS, Im kommunistischen Rußland. Briefe aus Moskau, Jena 1919.
- DERS., Der Geist der russischen Revolution, Leipzig 1919.
- DERS., Die Prophezeiungen. Roman, München 1923.
- DERS., Sturmflut. Schauspiel in 4 Akten, Berlin 1926.
- PISCATOR, ERWIN, Das Politische Theater. Faks. der EA 1929 (Schriften 1), Berlin 1968a.
- DERS., Paquets *Sturmflut* in der Berliner Volksbühne, in: Aufsätze – Reden – Gespräche (Schriften 2), Berlin 1968b, S. 17-19.
- TOLLER, ERNST, Masse – Mensch. Ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 2010 [1920].
- DERS., Bemerkungen zum deutschen Nachkriegsdrama [1929], in: Kritische Schriften, Reden und Reportagen (Gesammelte Werke 1), von DEMS., München 1978 [1929], S. 126-130.
- WEHNER, JOSEF MAGNUS, Das Land ohne Schatten. Tagebuch einer griechischen Reise, München 1930.

## Forschungsliteratur

- BAUMGART, WINFRIED (Hg.), Von Brest-Litovsk zur deutschen Novemberrevolution. Aus den Tagebüchern, Briefen und Aufzeichnungen von Alfons Paquet, Wilhelm Groener und Albert Hopman März bis November 1918 (Deutsche Geschichtsquellen des 19. und 20. Jahrhunderts 47), Göttingen 1971.
- BAIRD, JAY W., Hitler's War Poets. Literature and Politics in the Third Reich, Cambridge u. a. 2008.
- BROKOFF, JÜRGEN, Die Apokalypse in der Weimarer Republik, München 2001.
- CHOLUJ, BOŽENA, Deutsche Schriftsteller im Banne der Novemberrevolution 1918: Bernhard Kellermann, Lion Feuchtwanger, Ernst Toller, Erich Mühsam, Franz Jung, Wiesbaden 1991.
- FRÜHWALD, WOLFGANG, Nachwort, in: ERNST TOLLER, Masse – Mensch. Ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 2010, S. 76-102.
- FRÜHWALD, WOLFGANG/SPALEK, JOHN M. (Hg.), Der Fall Toller. Kommentar und Materialien, München 1979.
- GAY, PETER, Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918-1933, Frankfurt a. M. 2004 [engl. EA 1968].
- GERWARTH, ROBERT, Der Bismarck-Mythos. Die Deutschen und der Eiserne Kanzler. Aus dem Engl. von KLAUS-DIETER SCHMIDT, München 2007.
- GRADMANN, CHRISTOPH, Historische Belletristik. Populäre historische Biographien in der Weimarer Republik (Historische Studien 10), Frankfurt a. M./New York 1993.
- GRUNOW-ERDMANN, CORDULA, Die Dramen Ernst Tollers im Kontext ihrer Zeit (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 133), Heidelberg 1994.
- KÖGLMEIER, GEORG, Ernst Toller in der Münchener Revolutions- und Rätezeit, in: Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik (Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 1), hg. von STEFAN NEUHAUS u. a., Würzburg 1999, S. 27-45.
- KOENEN, GERD, Alfons Paquet und *Der Geist der russischen Revolution*, in: „In der ganzen Welt zu Hause“. Tagungsband Alfons Paquet, hg. von OLIVER M. PIECHA/SABINE BRENNER, Düsseldorf 2003, S. 45-57.
- DERS., Der Russland-Komplex. Die Deutschen und der Osten 1900-1945, München 2005.

- KREIDT, DIETRICH, Gesellschaftskritik auf dem Theater, in: Literatur der Weimarer Republik 1918-1933 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 8), hg. von BERNHARD WEYERGRAF, München 1995, S. 232-265.
- LIXL, ANDREAS, Ernst Toller und die Weimarer Republik 1918-1933, Heidelberg 1986.
- MEID, CHRISTOPHER, Griechenland-Imaginationen. Reiseberichte im 20. Jahrhundert von Gerhart Hauptmann bis Wolfgang Koeppen (linguae & litterae 15), Berlin/Boston 2012.
- DERS., Zwischen Sinnsuche und Instrumentalisierung. Metamorphosen der Russischen Revolution im Werk von Alfons Paquet, in: Text & Kontext 35 (2013), S. 145-164.
- DERS., Geschichte als Warnung. *Juli 14* von Emil Ludwig, in: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik (16) 2013/2014, S. 183-197.
- REIMERS, KIRSTEN, Das Bewältigen des Wirklichen. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Ernst Tollers zwischen den Weltkriegen (Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 2), Würzburg 2000.
- SCHIRMER, LOTHAR, Theater – Film – Theater – Technik – Theater. Die politische Bühnenlandschaft Erwin Piscators in den zwanziger Jahren, in: „Leben – ist immer ein Anfang!“ Erwin Piscator 1893-1966. Der Regisseur des politischen Theaters, hg. von ULLRICH AMLUNG, Marburg 1993, S. 35-46.
- SCHREIBER, BIRGIT, Politische Rethologisierung. Ernst Tollers frühe Dramatik als Suche nach einer ‚Politik der reinen Mittel‘ (Epistemata 186), Würzburg 1997.
- THÖNE, MARTINA, Zwischen Utopie und Wirklichkeit. Das dramatische Werk von Alfons Paquet (Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur 1903), Frankfurt a. M. 2001.
- DIES., Paquets Dramen auf der Piscator-Bühne: Moderner Text oder avantgardistische Inszenierung?, in: „In der ganzen Welt zu Hause“. Tagungsband Alfons Paquet, hg. von OLIVER M. PIECHA/SABINE BRENNER, Düsseldorf 2003, S. 97–111.
- VÖLKER, KLAUS, Revolutionäres Theater – Theaterrevolution, in: Weimarer Republik, Drittes Reich. Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil 1918-1945 (Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte 9), hg. von ALEXANDER BORMANN, Reinbek bei Hamburg 1983, S. 255-263.
- VONDUNG, KLAUS, Die Apokalypse in Deutschland, München 1988.



- WEYERGRAF, BERNHARD, Einleitung, in: Literatur der Weimarer Republik, 1918-1933 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 8), hg. von DEMS., München 1995, S. 7-37.
- WILLETT, JOHN, Erwin Piscator. Die Eröffnung des politischen Zeitalters auf das Theater, Frankfurt a. M. 1982.