

Ernst Tollers Feuer aus den Kesseln !

„Historisches Schauspiel” of „verspätetes Revolutionsstück” ?

door

JAAK DE VOS

„Feuer aus den Kesseln !” nenne ich ein historisches Schauspiel. Ich habe Schauplätze verändert (...), Ereignisse zeitlich verlegt, Personen erfunden, weil ich glaube, daß der Dramatiker das Bild einer Epoche geben, nicht wie der Reporter, jede historische Einzelheit photographieren soll.

Künstlerische Wahrheit muß sich mit der historischen decken, braucht ihr aber nicht in jeder Einzelheit zu gleichen¹.

Het is deze autoprogrammatische uitspraak van Toller, die uitnodigt tot een nieuwe, kritische studie van een weinig bekend stuk dat overigens ook niet direkt bol staat van opmerkelijke creatieve kwaliteiten.

Feuer aus den Kesseln ! verscheen in 1930², doch behandelt een historische stof uit de eindfase van de Eerste Wereldoorlog, een politiek incident eigenlijk, dat – in Tollers optiek – uitmondt in de revolutie van 1918. Was dit thema – een vrij onschuldige escapade van de stokers op een paar oorlogsschepen, die door de klassejustitie tot muiterij en hoogverraad werd opgeblazen – niet brisant genoeg of kon Toller het revolutionair elan van zijn vroegere stukken niet met het dokumentair karakter van dit opzet versmelten, de indruk blijft bestaan, dat hij inderdaad „entre deux chaises” zit, zoals René Eichenlaub³ formuleert.

1. Ernst TOLLER, *Feuer aus den Kesseln !*. Historisches Schauspiel. (Berlin, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1930), blz. 7. Alle volgende tekstfragmenten worden naar deze uitgave geciteerd.

2. Onnauwkeurig is de datering bij William A. WILLIBRAND, *Ernst Toller and his Ideology*. (University of Iowa, 1945), blz. 90 (1931). Uit de „Chronology” bij John WILLETT, *The Theatre of Erwin Piscator. Half a Century of Politics in the Theatre*. (London, Eyre Methuen, 1978), blz. 21, blijkt dat reeds op 31 augustus 1930 het stuk werd opgevoerd in het Theater am Schiffbauerdamm in Berlijn.

3. René EICHENLAUB, *Ernst Toller et l'expressionisme politique*. (Université de Strasbourg II, Reproduction des Thèses-Université de Lille III, 1977), blz. 532 Tome I.

Deze tweeslachtigheid tussen historische objectiviteit en de wil revolutionerend in te werken, wordt vanzelfsprekend nog gevoed door Tollers verleden. Zijn biografie vertoont inderdaad een bestendige interferentie van literaire produktie en konkrete politieke aktie gericht tegen een totalitair en repressief staatsapparaat. Precies de betrokkenheid van de auteur bij een explosieve situatie uit de eigentijdse geschiedenis⁴ en zijn participeren aan de literaire uitdrukkingwijze van die tijd – het expressionisme – werpen m.i. ook een nieuw licht op dit late „Revolutionsstück”.

Dat *Feuer aus den Kesseln!* niet de abstrakte appèlstructuur⁵ heeft van stukken als *Die Wandlung* of *Masse-Mensch* zal na lektuur voor iedereen duidelijk zijn. Dat het nauwelijks gebruik maakt van het zo typische „Schrei”-pathos ook. En zelfs het criterium bij uitstek om een drama tot het expressionisme te rekenen – de „Wandlung”⁶ van het hoofdpersonage – zal men tevergeefs opsporen.⁷ Is er dan nog voldoende reden om *Feuer aus den Kesseln!* als een nagekomen dokument van het expressionisme te beschouwen of – indien niet – het toch in de expressionistische traditie in te passen?⁸ Ik geloof het wel, als we tenminste met een aantal overwegingen rekening willen houden, die het traditionele expressionismebeeld zonder het fundamenteel aan te tasten misschien wat scherper aftekenen en de literaire implicaties daarvan beter laten uitkomen.

Op een peripetische ommekeer van de held(en) kan *Feuer aus den Kesseln!* dus niet bogen, doch dat doet wellicht minder terzake dan we zouden vermoeden. Ik ben er mij van bewust, dat dit een riskante en paradoxe these is voor een auteur die in *Die Wandlung* met de titel alleen al op de evidentie van zo'n proces wijst.⁹ Maar

4. Eigenlijk zou men met Carel TER HAAR, *Ernst Toller. Appell oder Resignation?* (München, tuduv Verlagsgesellschaft, 1977), blz. 148, moeten nuanceren: de „Bezug zur politischen Gegenwart” is vergeleken met *Hoppla, wir leben!* inderdaad „nur noch mittelbar vorhanden”.

5. EICHENLAUB, *Ernst Toller et l'expressionisme politique* bedoelt wellicht hetzelfde, wanneer hij op blz. 499 de funktie van de vroegere stukken omschrijft als „servir de parabole”.

6. Dit criterium gaat terug op de dissertatie van Horst DENKLER, *Das Drama des Expressionismus in Zusammenhang mit den expressionistischen Programmen und Theaterformen*. (Münster, 1963), blz. 143 e.v.

7. Ook EICHENLAUB, *op. cit.*, blz. 531, stelt vast: „Signe des temps: ce n'est plus une *Wandlung*, fût-elle inachevée, qui est au centre du drame des marins”.

8. Bruno KAISER in zijn nawoord tot *Ernst Toller. Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. (Berlin, Verlag Volk und Welt, 1961), blz. 355, poneert wel erg radikaal de „Verzicht auf formale Experimente und auf Zugeständnisse an den Expressionismus”.

9. Men leze daarop na, wat Michael OSSAR, „Anarchism and Socialism in Ernst Toller's *Masse-Mensch*” in: *The Germanic Review* LI, Nr 3, 1976, 192-208, blz. 195, daarover schrijft: „Toller's first play, *Die Wandlung*, provides a metaphor for the change necessary to introduce a just and non-coercive society. Nothing less than a total transformation of man's very nature will suffice”.

toch lijkt me een plausibele argumentatie mogelijk, waardoor dit aprioristisch bezwaar sterk afgezwakt, zelfs weggenomen kan worden. Een eerste argument berust op Tollers conceptie van de hoofdpersonages. Het is inderdaad merkwaardig te moeten vaststellen, dat afgezien van Friedrich uit *Die Wandlung* alle andere helden veel minder een vergelijkbare radikale metamorfose doormaken. Sonja Irene L. (uit *Masse-Mensch*), Hinkemann of Jimmy Cobbett (uit *Die Maschinenstürmer*), bij allemaal heeft zich reeds van bij het begin van hun optreden de positiewisseling principieel voltrokken; allemaal zijn ze van het begin af aan getekend door het besef van de onrechtvaardigheid, de onmenselijkheid van de politiek-sociale situatie, waarin ze worden gedropt. De afloop van die stukken wordt dus minder of zelfs helemaal niet bepaald door een fundamentele heroriëntering van inzichten, maar door de konsekwentie waarmee de aanvankelijke inzichten tegen de stroom van de maatschappelijke kontekst in worden doorgeduwd.

Een tweede argument sluit nauw daarbij aan en gaat terug op een expressionistisch principe, dat exemplarisch door Georg Kaiser in *Die Koralle* geformuleerd werd: „Aber die tiefste Wahrheit wird nicht von Ihnen und den Tausenden Ihresgleichen verkündet – die findet immer nur ein einzelner.”³⁰ Een „Wandlung” gebaseerd op het inzicht in deze diepste waarheid kan slechts individueel geschieden en kan ook slechts met de dood van de éénling die haar ondergaat, bezegeld worden. Ook maar suggereren, dat uit dit offer impulsen naar een bredere groep zouden overslaan, belast het ideologisch concept met een zwaar utopische hypotheek. Ook Toller heeft zich echter nooit aan deze idealistische projectie kunnen (willen?) onttrekken, maar qua realiteitsgehalte onderscheidt zich toch wel de bezinning die bijvoorbeeld de twee medegevangenen van Sonja Irene L. (*Masse-Mensch*) na de terechtstelling van de heldin overvalt³¹, of de plotse verslagenheid van de „Maschinenstürmer”, nadat ze Jimmy Cobbett hebben vermoord³², van de illusoire voorstellingen die een Kaiser (bijvoorbeeld in *Hölle Weg Erde*) of een Ludwig Rubiner (*Die Gewaltlosen*) erop nahielden. Niet toevallig spitsen zich precies in zulke slotscènes de typische ingrediënten van het expressionistisch theater toe; precies hier be-

10. Citaat naar *Georg Kaiser. Werke*. Hrsg. von Walther HUDER. 1. Band: *Stücke 1895-1917* (Berlin, Propyläen Verlag, 1971), blz. 710. Enigszins gevarieerd duikt het trouwens opnieuw op als motto voor *Gas*. Vgl. *Georg Kaiser. Werke*. Band 2: *Stücke 1918-1927*. (blz. 9)

11. Vgl. Ernst TOLLER, *Prosa Briefe Dramen Gedichte*. Mit einem Vorwort von Kurt HILLER. (Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 1961), blz. 330.

12. Vgl. Ernst TOLLER, *Die Maschinenstürmer*. Ein Drama aus der Zeit der Ludditenbewegung in England. (Leipzig/Wien, E. P. Tal & Co Verlag, 1922), blz. 118 e.v.

leeft de toeschouwer de apotheose van de „Wandlung”, wordt hij door het pathos van de „Verkündigung”¹³ meegesleept en aangespoord zich in het revolutionaire humaniseringsproces in te leven.

Wil men nu deze criteria ook op *Feuer aus den Kesseln!* toepassen, dan zal gauw blijken dat de verschillen slechts een graadueel karakter hebben, dat Toller in de grond veel minder van zijn vroege stukken afgeweken is dan eerst kon vermoed worden. Ook al moet de kritiek daarin bijgetreden worden, dat de oproep „Feuer aus den Kesseln!” tot de 12de scène (de slotscène!) beperkt blijft¹⁴, daaruit afleiden dat ze „surajoutée” zou zijn¹⁵ lijkt me een miskennis van Tollers intenties, die onveranderlijk op politiek engageren van het publiek gericht zijn.

Anderzijds zou het van een blind en naïef vooroordeel getuigen niet te willen toegeven, dat naar de vorm het stuk een goed deel van de expressionistische verworvenheden heeft ingeboet.¹⁶ Toller heeft door toe te geven aan de modische tendens van het „Justizstück” – zo typisch voor de zogenoemde „Neue Sachlichkeit”¹⁷ – willen inspelen op de veranderde politiek-sociale mentaliteit en realiteit. Hoe paradoxaal dat ook moge klinken: precies dit nuchter, quasi objectief presenteren van historisch verifieerbaar materiaal¹⁸ fungeert als instrument om de onderkoelde verontwaardiging van de auteur als een strijdbare impuls naar het publiek te laten overspringen.

In de kritiek werd deze diskrepantie tussen inhoud en vorm Toller voortdurend verweten¹⁹ – en dat niet slechts als voorwend-

13. Een term, die sinds Eberhard LÄMMERT, „Das expressionistische Verkündigungsdrama” in: *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten*. Hrsg. von Hans STEFFEN. (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965), 138-156, zeer terecht ingang heeft gevonden.

14. Bijvoorbeeld bij Klaus KÄNDLER, *Drama und Klassenkampf. Beziehungen zwischen Epochenproblematik und dramatischem Konflikt in der sozialistischen Dramatik der Weimarer Republik* (Berlin/Weimar, Aufbau Verlag, 1970), blz. 291 e.v.

15. Dat beweert precies EICHENLAUB, *op. cit.*, blz. 513, weliswaar in vragende vorm.

16. Martin RESO, „Die Novemberrevolution und Ernst Toller” in: *Weimarer Beiträge*, 1959-III, 387-409, blz. 402, ziet wel in dat de „komplizierte und verwirrende Technik” van bijvoorbeeld *Masse-Mensch*, niet langer „die Aufgaben des Theaters im Sinne der komplexen Erfassung der Welt” kon vatten, maar schijnt te verwaarlozen dat Toller wel de „Stationen”-techniek – toch typisch expressionistisch – behouden heeft.

17. Voorzover deze term een gesloten tijdperk en stijlvorm dekt; vgl. in dit verband Reinhold GRIMM, *Nach dem Naturalismus. Essays zur modernen Dramatik* (Kronberg, Athenäum Verlag, 1978), blz. 68.

18. GRIMM, *op. cit.*, blz. 73 Anm. 86, schrijft TOLLERS *Feuer aus den Kesseln!* een „dokumentarische Nüchternheit” toe.

19. Zo bijvoorbeeld bij KÄNDLER, *op. cit.*, blz. 291 en bij EICHENLAUB, *op. cit.*, blz. 523.

sel voor dogmatisch-marxistische klassenstrijdopvattingen²⁰, die men tevergeefs bij Toller heeft willen terugvinden. Dat geeft te denken: heeft de auteur zich misschien moeilijker kunnen losmaken van zijn expressionistische achtergrond dan hij beoogde? Wou hij wel zijn theoretisch humanitarisme opgeven ten gunste van een zeer concreet maar een beetje eng objektief? Of is *Feuer aus den Kesseln!* het zoveelste exemplaar dat Tollers visie – visioen – van een principieel vrije gemeenschap, van een rechtvaardige mensheid moet demonstreren?

Voeren we de problematiek van het stuk tot zijn abstracte kern terug, dan blijkt ze slechts een variatie op Tollers hoofdthema te zijn: Miskennis van de *mens* – niet van het individu, maar van het wezen – ligt aan de basis van het onrecht dat fataal de sociale orde aantast, doordat het zich in vele vormen van repressie institutionaliseert tot een niet te slopen muur tussen machthebbers en verschoppelingen, die in opstand komen tegen hun onmenselijk lot.

Doch afgezien van de problematiek verwijst ook de encenering van het stuk, de motivische uitwerking van het thema naar een wezenstrek van Tollers dramaturgie. Bij voorkeur – en dat zal niemand, die zijn biografie kent, verbazen²¹ – ontwikkelt hij de konfliktsituatie in scènes die rechtstreeks te maken hebben met gerecht en gevangenis. Meer zelfs: een structurele analyse van hun impact en functie brengt aan het licht dat ze gewoon essentieel zijn voor de persoonlijkheidsontplooiing van de protagonist en dus voor de afloop van het stuk.²²

Overigens blijkt dit allerm minst een alleenstaand verschijnsel te zijn dat enkel op Toller van toepassing zou zijn. Het omgekeerde is het geval: in een groot gedeelte van de expressionistische produktie wordt de denkwereld in dezelfde metaforiek ingekleed en uiteengezet. Kleinere en grote talenten, pioniers, trendsetters en epigonen van het expressionistisch drama (Kaiser, Hasenclever, Kornfeld, Unruh, Rubiner, Wolfenstein, Kaltneker, Kranz, Zoff, Peuckert, ...) laten hun held(in) – niet zelden in de slotscène van

20. Dit aspekt bij RESO, „Die Novemberrevolution und Ernst Toller”, blz. 402 („die ungenügende Klassenverbundenheit des Dichters”).

21. Toller zat in de „Festungsgefängnis Niederschönfeld” vijf jaar gevangenisstraf uit voor zijn aandeel in de Beierse Räterepublik na een proces wegens hoogverraad. Precies in deze periode grijpt ook zijn eigen „Wandlung” plaats. Vgl. Wolfgang FRÜHWALD in *Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von Hermann KUNISCH (München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1970), blz. 247-250.

22. In mijn doktoraal proefschrift „*Gefangenschaft*” in den Dramen Hans Kaltnekers. Eine Motivuntersuchung expressionistischer Bühnendichtung (Gent, 1981) was het mij mogelijk een dergelijke structuur- en motiefanalyse door te voeren aan de hand van een groot aantal expressionistische stukken. Van TOLLER behandelde ik *Die Wandlung* en *Masse-Mensch*.

het stuk en vlak vóór ze de dood ingaan – precies in een gevangenscel tot bezinning komen, hun innerlijke strijd uitvechten. Andere (Bronnen, Goering) variëren slechts de vorm van de opsluiting, die zich aldus als een fundamenteel structurerend principe opdringt en bijgevolg ook de interpretatie op een niet te miskennen spoor zet.

Vergeeten we immers niet dat deze gevangenschap, dit gevoel in een enge en benauwende maatschappelijke structuur ingesloten te zijn, de existentiële dialektiek die deze tijd beheerst, mede konstitueert: de „Aufbruch” veronderstelt een gekluisterd zijn, de (soms holle) roep naar vrijheid en bevrijding impliceert kerkering en vrijheidsberoving. Dit schema bepaalt verregaand een hele reeks van gevangenisstukken, om het even of zich daarin nu een scherp politiek-sociaal of eerder ethisch-metafysisch profiel aftekent.²³ Hoe gerechtvaardigd deze vaststellingen ook mogen zijn, voor een globale interpretatie van een stuk bieden ze in deze vorm wel een te smalle basis. Interessant wordt onze these pas, als zou blijken dat ook andere tekstelementen, andere personages, andere situaties functioneel daarbij aansluiten en het metaforisch schema uitbouwen tot een consistent, ideologisch en literair logisch geheel.

Toeval of niet, maar aan deze premisse kunnen we ook tegemoet komen zonder dat we ons omwille van een ideaaltypische gemene deler van interpretatorische kunstgrepen moeten bedienen, die afbreuk doen aan de constructie – want het is en blijft een constructie. Ook hier is het eerste criterium de frekwentie en de representativiteit waarmee bepaalde configuraties binnen het motiefcomplex „gevangenis” opduiken en op de held inwerken. Zo wordt deze onveranderlijk en met slechts geringe aksentverschuivingen in situaties geplaatst waarin hij met *ontvluchten*, *moord* (in al zijn vormen, bijvoorbeeld ook terechtstelling), of met *religieus-ethische* probleemstellingen gekonfronteerd wordt, of waarin de *vrouw* als figuur op een beslissende wijze de „metanoia” van deze existentiële bedreigde mens stuurt. Dat zulke dramaturgische componenten niet nieuw zijn – en ook toen niet nieuw waren – zal voor iedereen duidelijk zijn; hun relevantie ligt dan ook veel meer in de intensiteit waarmee ze toegepast worden en in het unieke samengaan met het gevangenschapscomplex.

Zijn we met deze uitvoerige parenthese kennelijk erg ver afgedwaald van Tollers tekst, dan ligt anderzijds een direkte terugkeer toch voor de hand, namelijk door ook *Feuer aus den Kesseln!* aan de zoëven gefixeerde categorieën te onderwerpen. De mate waarin ze in dit stuk hun metaforisch-allegorische functie blijven uitoefe-

23. Belangrijke vertegenwoordigers van de eerste tendens zijn bijvoorbeeld Ludwig Rubiner en Franz Jung; voor de tweede strekking staan dan eerder Kaiser en Kranz.

nen en het strikt dokumentair-historisch keurslijf doorbreken, kan als indicatie beschouwd worden dat restanten van een ideologische instelling voortleven, dat m.a.w. in essentie nog steeds de existentie-ervaring van het expressionisme nasmeult. In dezelfde mate zou dan ook Toller nog niet afgerekend hebben met zijn eigen „Daseinsproblematik“ en zoekt hij eens te meer in het kunstwerk een ventiel voor zijn eigen spanningen, twijfels en conflicten.

Dat twee van de 12 scènes, die het stuk telt, zich in een gevangenis afspelen, is binnen het gegeven kader vanzelfsprekend zeer betekenisvol. Niet dat de *historische* kontekst daartoe geen aanleiding zou gegeven hebben – wel integendeel. Maar meer nog vanuit een zuiver *literaire* optiek wint deze opvallende montage aan gewicht, wanneer men moet vaststellen dat de structurele positie van deze scènes – de 6de respectievelijk de 9de, d.w.z. halfweg en op driekwart van het stuk – hen een specifieke functie verleent. Niet toevallig heeft Toller deze gevangenis-scènes als het ware als zenuwknopen in het rechtsgeding ingebouwd; tegen deze achtergrond symboliseren ze niet alleen manifeste stadia van een bevrijdings- en vredesideologie, maar bereiden impliciet ook het effect van de slotscène voor. Slechts respect voor de historische tijdsafstand tussen de dood van de twee stokers (5 september 1917) en de munitie in Kiel (2 november 1918) heeft Toller ertoe gebracht geen rekening te houden met een konventioneel procédé van het expressionistisch drama²⁴ en na de klimax van de executie een retarderende scène in te lassen, die de apotheose van de opstand moet ophouden. Tegelijk werpt dit gevangenisaspect meer licht op de existentie-ideologische achtergrond van Tollers engagement. Het schijnt inderdaad een opvatting te signaleren, als zou slechts de dood bevrijden, als zou de in zijn bestaan opgesloten mens slechts door de dood uit zijn „cel“ kunnen breken. Als het individu zijn integriteit tegenover een onderdrukkende staats- en maatschappijstructuur wil bewaren, wordt de dood de enige vluchtweg.

Deze gedachte, die allesbehalve sporadisch of geïsoleerd optreedt in het expressionisme, heeft klaarblijkelijk zoals vele andere auteurs ook Toller ertoe geïnspireerd in het *ontvluchttingsmotief* een mogelijk, zij het ook illusoir alternatief te schetsen. Getuige daarvan de vele verijdelde, opgegeven, geweigerde of falikant aflopende ontsnappingspogingen, die in het beste geval slechts tijdelijk de held een lokkende buitenwereld voorspiegelen alvorens ideologische bezinning hem weer op de kleinste mogelijke ruimte, op zichzelf, terugwerpt.

24. In *Masse-Mensch* had Toller zelf dit procédé als het ware prototypisch toegepast: de gewerschoten van de terechtstelling veroorzaken rechtstreeks de bekeering van de twee medegevangenen vrouwen.

Ontvluchten uit de politiek-maatschappelijke verstarring (metaforisch getransponeerd: ontsnappen uit de dodencel) kan enkel door ingrijpen van buiten uit. Zo redeneerde ook Toller, als hij in *Feuer aus den Kesseln!* de gevangen matrozen van hun uitzichtsloze situatie bewust laat worden en bij hen eventjes de hoop laat opvlammen door de „kameraden” te worden bevrijd, als die, de Internationale zingend, voorbij de gevangenis trekken. Die hoop is echter ook hier ijdel; de realiteit, die hun verwachting doorkruist, blijkt veel minder fraai („Betrunkenen Werftarbeiter. Nur im Suff erinnern sie sich an die Internationale” – IX, 89).

Meer dan cynisme spreekt uit deze depreciatie ontgoocheling en machteloosheid, ingehouden woede over het gebrek aan bewustzijn en solidariteit bij de arbeiders, door wie het strijdlid tot holle frase en dronkemansgewauwel gedegradeerd wordt. Bij een geëngageerd auteur als Toller kan dit defaitisme bevreemden, doch op de eerste plaats weerspiegelt het zijn skepsis tegenover een slogan-ideologie, die ver verwijderd is van zijn eigen „Tat”-filosofie²⁵. In dit opzicht is het veelbetekenend, dat in de slotscène de kreet „Feuer aus den Kesseln!” (XII, 103) geen retorisch bonmot blijft, maar een heuse strijdroep die tot revolutionaire daden aanzet.

Ontvluchten uit de kleinste kring, uit de gevangenis van het ik, uit de existentieel-ideologische verstarring, stelt andere eisen die onderling erg kunnen uiteenlopen. Ook dit proces, waarin andere vluchtwegen dan een reële uitbraak een plaats hebben, heeft Toller willen veraanschouweliijken. Nog steeds in de 9de scène wordt immers de reële ontsnappingsmogelijkheid zeer opvallend ingekaderd door denkbeeldige ontvluchten: voordien overweegt men door zelfmoord aan de traumatiserende druk van opsluiting en dreigende executie te ontkomen, achteraf hebben (erotisch geladen) herinneringen aan hun amoereuze avontuurtjes hetzelfde doel, namelijk verdringen, onderdrukken van de verscheurende gevangenschapservaring.

Zetten we nu deze situatiefragmenten op een rijtje en houden we er rekening mee dat – nog steeds in dezelfde scène waarvoor overigens géén historische documenten overgeleverd zijn – ook een „Pfarrer”-figuur optreedt, die met religieuze gemeenplaatsen tegen de vredesethiek van de opstandelingen wil ingaan, dan blijkt hoe evident de hierboven opgestelde motiefkategorieën in gekonsentreerde vorm deze scène structureren. Reden genoeg dus, om na het vluchtaspect ook het „eeuwige” motief van de dood te belichten

25. Over Tollers „Bekanntnis zur Tat” en wat hij daaronder verstond cfr. TER HAAR, *op. cit.*, blz. 54 en 61: „Die politische Tat kann nur aus der bestehenden situationsbedingen Unfreiheit hervorgehen”.

en het zowel naar zijn verschijningsvorm als naar zijn impact op het gevangeniscomplex te onderzoeken.

Twee polen bepalen de reikwijdte van het doodsmotief: de *terechtstelling*²⁶, die aan het einde van de gevangentijd de „muiters” wacht, en de *zelfmoord*, waardoor ze de vernederende opsluiting willen verkorten. Er ontstaat overigens een merkwaardige dialectiek tussen de twee facetten: de cynisch-makabere „Mordspaß” (88), die erin bestaat het repressie-apparaat buitenspel te zetten door kollektieve zelfmoord, wordt tenslotte opgegeven ten gunste van het politiek opportunisme waarmee de terechtstelling aanvaardbaar gemaakt wordt (Köbis: „Unser Blut wird nicht umsonst fließen” – 88). Slechts deze twee uitwegen – een vrijwillige en een opgelegde – blijven over om uit de beangstigende dodencel te ontkomen. En dat ze inderdaad fundamenteel met de enge-ervaring, met de ingeslotenheid te maken hebben, kan uit Tollers scèneopbouw en dialoogdistributie afgeleid worden.

Ten eerste valt het op, dat de terechtstellingsgedachte uitgerend in de gevangenis-scènes breed uitgewerkt wordt²⁷ en tweemaal het voorwerp is van een morbied spelletje. Reichpietsch ondergaat het als vertegenwoordiger van de (later) effectief geëxecuteerden, Beckers als vertegenwoordiger van de begenadigden, die aan de gerechtsmoord ontsnappen. Het satanische van het verhoor (authentiek!²⁸) bestaat in het feit dat aan de dodelijke afloop van de procedure niet moet getwijfeld worden, dat echter wel de manier waarop door de gevangene kan worden bepaald:

SCHULER (*zeichnet einen Galgen aufs Papier, zeigt auf seinen Revolver*): Wie Sie sehen, ist dies ein Revolver und das ein Galgen. Sie können erschossen oder gehängt werden. Das richtet sich nach Ihrem Verhalten. (...) Ja, wir leben im Krieg. Haben Sie das bedacht? (VI, 59)

Ook bij Beckers laat de onderzoeksrechter er met zijn intimidatietechniek geen twijfel over bestaan dat hem een executie wacht: „Mit wahrer Freude werde ich Ihrer Hinrichtung beiwohnen” (VI, 62). Daarbij wordt in toenemende mate duidelijk

26. Volgens GRIMM, *op. cit.*, blz. 72 Anm. 86, betekent de terechtstelling „ein sehr ergiebiges Motiv” in de dramatiek van de 20er jaren. Reeds in het expressionisme valt er een hoge frekwentie van dit motief te bekennen.

27. De 6de scène speelt zich in de „Untersuchungsgefängnis” af (Reichpietsch en Köbis worden door Schuler verhoord); de 9de voert de stokers als gevangenen ten tonele (*Gefängnis. Zellen. Davor vergitterter Gang*) in de laatste ogenblikken voor het doodsvonnis en de executie van de twee bovenvermelden.

28. De authenticiteit wordt aangetoond in de Anhang van Ernst TOLLER, *Feuer aus den Kesseln!*, blz. 124 e.v. (Aussage Beckers vor dem Untersuchungsausschuß des Reichstags).

dat niet het overtreden van het oorlogsrecht, maar vooral het lidmaatschap van een socialistische partij de drijfveer achter de gerechtsmanipulatie is („Eure sozialistischen Stimmen werden bald im Himmel singen” – VI, 62). Deze politieke bijbedoeling om door het stellen van een afschrikwekkend voorbeeld de ondermijnende agitatie van de socialistische oppositie te ontkrachten, heeft Toller bepaald willen aksentueren.

Daartegenover staat dan wel de heimelijkheid van de executie zelf, de pogingen om daaraan zo min mogelijk ruchtbaarheid te geven uit vrees voor reacties. Dat dit dan weer kadert in de onmenselijkheid van het systeem, toont Toller in de 11de scène aan, waarin de ouders van Reichpietsch de dood van hun zoon verneemen, zonder dat hen ooit de brief bereikte waarin hij hen vraagt een genadeverzoek in te dienen.²⁹ Wellicht bevat deze zeer emotioneel geladene scène Tollers vlijmendste aanklacht.

Beckers is echter nog in een ander opzicht een belangrijk bemiddelaar in dit complex; in de 9de scène verwoordt één en dezelfde figuur – en dat is precies Beckers – het bewustwordingsproces van de gevangenen dat slechts de dood bevrijding kan brengen. Beckers beleeft in een droom zijn terechtstelling als een levend begraven worden³⁰; de droom, ingegeven door de angst voor de dood, verplaatst dit angstgevoel, richt het op een andere archetypische voorstelling. Onderbewust weerspiegelt de nieuwe metafoor de reële situatie, alleen veel indringender, veel intensiever. Deze vertekening in de „Traumarbeit”, deze regressie tot op het meest primitieve, extreme, drastische beeld van opsluiting, lijkt me een ondubbelzinnige indicatie voor de existentiële reflex en verwijst overigens naar een beeldspraak die in de expressionistische literatuur een onwaarschijnlijk hoge frekwentie heeft.

Ook hier dus schijnt het zo te zijn, dat kunstenaars hun bestaansobsessies in het kunstwerk hebben neergelegd, hun levensproblema-

29. Een passus uit deze scène :

MATROSE : Ja, haben Sie denn nicht seinen Brief bekommen ? Wir dachten alle, Sie würden ein Gnadengesuch einreichen ?

REICHPietsch (de vader van de terechtgestelde – jdv) : Ein Gnadengesuch ?

MATROSE : Max hatte Sie doch darum gebeten... Er hat es dem Posten erzählt, der bei ihm Wache stand.

REICHPietsch : Gar nichts haben wir bekommen... gar nichts...

MATROSE : Dann hat der Kriegsgerichtsrat den Brief nicht abgeschickt.

REICHPietsch : Gar nichts haben wir bekommen, gar nichts...

MATROSE : Ist das menschenmöglich ? !

REICHPietsch : Gar nichts... gar nichts... (...) (XI, 98)

30. BECKERS : Verdammte Quälerei !... Nachts träume ich, ich werde hingerichtet. Ich falle um wie ein Sack, aber ich bin nicht tot, ich denke, jetzt begraben sie mich lebendig, ich will schreien : „Kameraden, Kameraden !”... Die hören mich nicht. Das Getrommel ist zu laut, rumpumpum, rumpumpum... ich kann mich nicht rühren, sie packen mich und werfen mich ins Grab... da wache ich auf und schrei... (IX, 87)

tiek (de geborneerde intellektuele sfeer die hun creativiteit aan banden legde, het ijle leeglopen van een epoche in verveling en leegte, het profetisch besef van het failliet van een staatsbestel, van een opgedrongen levenspatroon) zochten te sublimeren. Van hieruit moet ook het utopisch karakter van de meeste expressionistische modellen begrepen worden : de dialektiek van de extremen laat geen halve oplossingen toe en zodoende verloopt ook het metaforiseringsproces van de eigen uitzichtsloze konfliktsituatie en de imaginaire oplossing daarvoor noodzakelijkerwijze over haast grotesk-karikaturale spiegelingen.

Terug naar de tekst. Beckers verpersoonlijkt niet enkel dit bewustzijn van een essentieel „dodelijke” gevangenschap, hij is het ook die na een stilte-pauze (een soort inkubatietijd om het angstvisioen te laten inwerken) het alternatief formuleert :

BECKERS : Jungens, ich habe einen Plan. Wir lassen uns nicht morden. Ich habe einen Glasscherben eingnäht in mein Unterzeug, sie haben ihn nicht gefunden beim Filzen. Sowie wir was hören, ein Schnitt in die Pulsadern ! Es tut nicht weh, du spürst es kaum, du wirst müder, immer müder, das dreckige Leben rinnt fort mit deinem Blut, du denkst gar nicht mehr daran, du siehst auf deine Klamotten... ab mit Schaden ! (IX, 88)

Dat Beckers' haast hypnotische suggestie zoveel weerklank vindt, heeft zeker ook te maken met de galgenhumor, met het bevrijdend binnenpretje, het leedvermaak, die de troosteloosheid van het opzet moeten kamoefleren („Wär ein Mordspaß, den Henkern das Vergnügen zu vermässeln !...”). Dit speelse en branieachtige is iets wat de meeste andere tragische helden bij Toller niet bezitten ; het is trouwens symptomatisch voor de visie van de auteur op de karakters, dat precies Beckers aan de terdoodveroordeling ontsnapt en dat precies Köbis en Reichpietsch – de slachtoffers van het doodsvonnis – zijn inval counteren en de „Meuchelmord” tot een politiek pragmatisch offer omvormen – een gedachte die al vroeger in het stuk terugblikkend op dit proces was geuit :

SIMPF : Was keine Aufwiegelung zustande gebracht hatte, erreichte dieser unselige Prozeß. Von hier ab war alles Vertrauen dahin. Waren wir denn wirklich nur Kulis und Galeerensträflinge ? Dieser Tag ist für die Geschichte der Kriegsgerichte in Deutschland ein schwarzer Tag. Ich habe mir immer gesagt : wenn es noch Gerechtigkeit auf Erden gibt, muß diesen Leuten, die, soweit ich sie kenne, aus Vaterlandsliebe handelten, ihr Recht werden. Wir genossen die Früchte des Opfers. Das Essen wurde nach dem Prozeß merklich besser. Aber die Offiziere fühlten selbst : der Prozeß hat die Leute erst rebellisch gemacht. (I, 11v)

De bewuste keuze, ofwel zich aan deze geïnstitutionaliseerde moord onderwerpen, ofwel de hand aan zichzelf slaan, heeft nog een belangrijk neveneffect: voor zover dat na het ontluisterend optreden van de gerechtsambtenaren in de verhoorscènes³¹ nog nodig was, zet de auteur de mensonterende onrechtvaardigheid van het staatsapparaat nog eens dik in de verf. Daartegenover plaatst hij de eerlijke beslissing van de gevangenen, die echter minder door het eigen moreel besef dan wel door een wrange teleurstelling in een slechts voor de schijn opgehouden democratie ingegeven wordt („Hat der Kaiser nicht gesagt: „Ich kenne keine Parteien mehr“?... Waren die Sozis keine Partei?“ – IX, 89).

Tollers helden zijn nooit heiligen, in het beste geval apostels of messiassen van en voor de vrede, gerechtigheid en menselijkheid. Maar zelfs dan was het schematische en proklamatorische van de vroege ideaalfiguren Friedrich (uit *Die Wandlung*) en Sonja Irene L (uit *Masse-Mensch*) wel niet zonder meer te verenigen met de historiciteit van de gebeurtenissen noch met de poëtologische voorschriften van de Neue Sachlichkeit. Vandaar wellicht het onderdrukken van elk sentiment, van de lyrismen die voorheen zo royaal werden ingevlochten. Vandaar wellicht ook dat Toller niet de behoefte had de gevangenen omstandig op het vonnis te laten reageren, maar die reactie tot een lakonieke mimiek beperkte (*Köbis und Reichpietsch blicken sich stumm an, lassen sich wortlos fesseln und werden abgeführt* – IX, 92).

Dezelfde stileringsstendens kenmerkt ook de executiescène zelf, die – zoals in *Masse-Mensch* – enkel akoestisch gesuggereerd wordt en dus niet ostentatief gevisualiseerd. Ook al heeft dit onbewogen voorlezen van het executieverslag – tegelijk een historisch document³² – niet hetzelfde bezwerend effect van een losbarstende revolutie (*Die Wandlung*) of de bekering van maatschappelijk gedeclasseerden (*Masse-Mensch*), het geeft evengoed een beeld van een politiek-sociale logika, die dissidente individuen of groepen isoleert, kerkert en uitrangert.

Vanzelfsprekend moest dit individualistische ethos ook sterk indruisen tegen de verstaatste *religieuze kodex*, tegen een geloofsleer

31. Bijzonder goed wordt deze vernederende onmenselijkheid geïllustreerd door de uitbarsting van Reichpietsch:

REICHPietsch: Seit drei Wochen sitze ich im Gefängnis. Morgens, mittags, abends werd ich vernommen. Nachts reißt man mich aus dem Schlaf. Mein Kopf geht mir in Stücke. Wenn der Aufseher die Tür aufschließt, weiß ich, die Quälerei geht wieder los. Wieviel Protokolle habe ich schon unterschreiben müssen! Ich lasse mich nicht mehr quälen! Es steht doch nicht drin, was ich sage! (VI, 60)

32. Vgl. de mededeling in de Anhang van *Feuer aus den Kesseln!*, blz. 138: „Der Bericht über die Vollstreckung des Todesurteils in der 10. Szene des Dramas befindet sich in den Akten IX., 1 S. 76“.

die in formalisme en dogmatiek vastgeroest was. Ook deze tegenstelling is een essentieel gegeven in het dramaturgisch patroon van de gevangenschapstukken. De situatie die zich theaterteknisch het best tot zulke konfrontaties leent, is wel die waarin de geestelijke kort voor de terechtstelling de verstokte zondaar in zijn dodencel opzoekt en vertwijfeld probeert hem tot andere inzichten te brengen. Dit procédé heeft Toller in de 9de scène van *Feuer aus den Kesseln!* ook toegepast: uit het twistgesprek tussen Köbis en de Pfarrer – „der Vorarbeiter des lieben Gottes” (86) – blijkt hoe deze kerkambtenaar zich nauwelijks nog van een staatsfunktionaris onderscheidt en zeker niet de pastorale functie uitoefent, die van hem verwacht kon worden. Troost en begrip brengt hij de opgejaagde, de letterlijk en figuurlijk in 't nauw gedreven Köbis³³ in geen geval; wat hij vertolkt is slechts de wrevel van de autoriteiten tegenover deze halsstarrige voorvechters van de vrede, omdat zij het oorlogsregime, dat enkel nog uit economisch en patriottisch opportunisme in stand gehouden wordt, dreigen te saboteren.

Na deze ontmaskering („Das ganze Volk will den Frieden. Ich habe aufgemuckt, darum sterbe ich. Es werden noch mehr folgen” – IX, 85) kan de Pfarrer alleen nog naar zijn laatste wapen grijpen: het emotioneel bespelen van het sentiment („Sie waren Ihren Eltern ein guter Sohn... Haben Sie die Unglücklichen vergessen?”); het laat slechts wanklanken van hol pathos en lege frase na... Toller herhaalt zijn vroegere aanklacht tegen de kerk als officieel instituut, tegen haar dubieuze rol bijvoorbeeld in de oorlogspropaganda, tegen haar hypokriete en inhumane houding, waardoor ze zich zwaar gekompromitteerd heeft („Verfluchte Heuchelei!” – IX, 85).

Waarachtiger als de Pfarrer houden deze „zondaars” aan de evangelische vredesboodschap vast, ook als hun voorgehouden wordt dat deze overtuiging hen van „Gnade” of „Rettung” zou uitsluiten. Achter de autoritaire en aanmatigende toon („Köbis! Sie sind nicht zu retten...”) gaat een bekennen van de eigen onmacht schuil, van onverzettelijkheid en obskurantisme. Zo worden deze geestelijken (zoals bijvoorbeeld in het executieverslag³⁴) herleid tot hun ware betekenis, namelijk geïntegreerde representatiesymbolen van het politiek-maatschappelijk establishment. Volgens Tollers opvatting – en daarin stond hij geenszins alleen – was deze

33. Opmerkelijk is hier de regieaanwijzing die Toller ingelast heeft: *Köbis läuft hin und her, hin und her*. (IX, 85); hij stelt Köbis a.h.w. als een roofdier in een enge kooi voor.

34. Vgl. de lakonieke zinsnede: „Nachdem dann dem Geistlichen gestattet worden war, den Verurteilten nochmals zuzusprechen, wurden ihnen die Augen verbunden” (X, 94).

klerikale kaste elk humanitair idealisme vreemd en verloor zij precies daardoor elke binding met het metafysische, waarop zij zich dacht te kunnen beroepen. Die relatie is voortaan de rebelse en „zondige” held voorbehouden, ten bewijze waarvan de wonderbaarlijk verheerlijkingsscènes aan het einde van vele expressionistische „Wandlungsdramen”. Vaak begeleidt een goddelijke stem dit sakraal gebeuren dat de besloten ruimte van de cel laat uitdeinen in een onbegrensde transcendentie en de held, als het ware ontdaan van de aardse zwaartekracht, het paradijs laat aanschouwen.

Tollers zelfdiscipline t.o.v. de historisch-nuchtere feiten gebood hem hier zijn hoofdfiguren *niet* tot politiek bewuste messiassen te idealiseren, zoals elders in het expressionistisch drama naar het Christusmodel meer dan eens gebeurt. De verhoopde definitieve bevrijding kunnen ook zij niet brengen. Wél zijn ze ook *martelaars*³⁵, die omwille van hun nieuw „evangelie” vervolgd, gefolterd en gedood worden en geven ze hun overtuiging (weliswaar impliciet) door aan volgelingen in de hoop dat die even militant de verdorde staat- en kerkideologie zullen trotseren. Het paradoxale van deze „neue Religiosität” is dan precies dat ze zich op oeroude ethische principes beroept, dat ze net als de orthodoxe religie met bijbelcitataten argumenteert³⁶, maar ze dan wel herinterpreteert, de exegese a.h.w. aan de aktualiteit aanpast. „Du sollst nicht töten” (V, 51) wordt aldus tot de sluitsteen in de apologie tegen de oorlog, tegen elke geweldpleging, maar tegelijk tot een argument in het proces van politieke bewustwording :

REICHPietsch : Kameraden ! Ich bin ein apostolischer Christ, ich glaube an Gott und an ein Leben drüben, ich sage mir, gib dem Kaiser, was des Kaisers ist, ich habe es ihm gegeben drei Jahre

35. Op die manier wordt de ironische uitspraak van Schuler „Als Held und Märtyrer ist er ins Gefängnis gewandert !” (VIII, 81) tot een tragische anticipatie van de uiteindelijke afloop. Schulers sarkasme wordt door de loop van de latere gebeurtenissen teniet gedaan.

36. Al in *Die Wandlung* had Toller dit misbruiken van bijbelcitataten aan de kaak gesteld :

PFARRER : Brüder in Christo. Laßt mich sprechen zu euch, den Christenmenschen. Da unser Heiland einst sprach : „Ich bin nicht gekommen, um euch den Frieden zu bringen, sondern das Schwert”, so will ich auch sprechen, ich bin nicht gekommen, um euch laue Reden zu bringen, sondern die *eiserne* Wahrheit. Da ihr die Wilden bekämpftet, da predigte ich euch : Schlagt den Feind mit allen euren Waffen, mit giftigen Gasen und Flammenwerfern, mit Unterseebooten und der Gewalt des Hungers... und ihr seid gottgefällig, denn der Herr der Heerscharen war mit unsern Waffen und hat den Engel gesandt, der voranschritt mit blutigen Sensen und die Reihen der Feinde niedermähte. Gedenket der glorreichen Tage und vergeßt eure kleinen Sorgen, denkt an jenen, der am Kreuz starb” (V, 11). Citaat naar Ernst TOLLER, *Prosa Briefe Dramen Gedichte*, blz. 275.

lang. Es gibt nur eine Partei im Reichstag, die nach Gottes Wort handelt: Du sollst nicht töten. Das ist die Opposition. Darum schließt euch der Oppositionspartei an. (...) (V, 51)

Of Toller zich ervan bewust was dat deze agitprop-techniek in de grond nauwelijks verschilt van de leugenachtige klerikale indoktrinatie, is nog de vraag. Dat zijn Pfarrer-figuren zonder uitzondering de mens verloochenen ten voordele van het systeem en de fundamentele morele rechten van het individu miskennen, staat echter vast. Voornamelijk in Tollers revolutie- of reveilstukken – beide omschrijvingen zijn terecht – overlappen zich zijn humanitair idealisme en het streven naar een politieke ethiek en naar een religieuze herbronning.³⁷

In zijn vroege drama's hadden de *vrouwelijke hoofdpersonages* in het totstandkomen van deze idee een substantiële functie: Friedrichs „Schwester“ (*Die Wandlung*) verhindert niet enkel diens zelfmoord, maar zet hem ook nog op de weg naar de mensen; Sonja Irene L. anderzijds is zelf hoofdfiguur, die op de konfrontatie *Masse-Mensch* haar humanitaire ethiek grondvest. Op zo'n dominant aandeel kunnen de vrouwenfiguren uit *Feuer aus den Kesseln!* zeker geen aanspraak maken; geen enkele heeft een beslissende invloed op het intrigeverloop of op de hoofdpersonages. Meer zelfs: de drie vrouwen, die in het stuk lijfelijk optreden, blijven een beetje bleek als persoonlijkheid, niet scherp omlind. Des te meer plaats nemen de vrouwen – vrouwtjes³⁸ – in als gesprekstof. Toller wist deze mannenpraatjes met een zodanig pittoresk en plastisch taalgebruik te kruiden, dat mede daardoor de verwijzing in de kritiek naar een naturalistisch milieustuk niet helemaal ten onrechte opduikt.³⁹

Toch moet achter dit techniekje meer gezocht worden dan een anekdotisch-skabreus intermezzo. Zulke gesprekken openbaren immers op de eerste plaats de primitieve behoeften van een onderdrukte groep⁴⁰; eten en sex – niet vrijheid of klassenstrijd! –

37. Over Tollers opvatting van het socialisme als „Religion“ cfr. TER HAAR, *op. cit.*, blz. 97 e.v.

38. Opvallend, maar in de gegeven kontekst best te begrijpen, is het feit dat ook in het stuk nooit over „Frauen“, altijd over „Weiber“ gesproken wordt.

39. Vgl. EICHENLAUB, *op. cit.*, blz. 521: „On se croirait revenu vraiment au temps du naturalisme cette fois: décor bien planté, description précise des navires, de la vie à bord, emploi de termes techniques, du vocabulaire des marins, remarques scénique longues par endroits“.

40. Een staaltje uit de aanloop van het stuk:

RODDEI: Das erstmal war ich auf Urlaub. Und am zweiten Tag kommt das Telegramm: „Sofort einrücken.“ Ich hin zu Minna, die steht in der Küche, ich sag: „Minna, ich muß fort“, sagt sie: „Heinrich ach nee!“, ich sag: „Marsch, Minna, in die Betten“, sagt sie: „Wenn die Gnädje kommt“, ich sag: „Zukieken ist auch ganz schön...“

zijn de drijfveren in dit uitzichtsloos bestaan, waarin de roep naar het „wijf” zelfs het werkritme bepaalt („Hummel, Hummel, Hummel, Hummel !... Weiber her, Weiber her !... – II, 17). Voor deze gevangenen – de stokers in hun benepen stookruimte⁴¹ zowel als de muiters in hun cel – bieden zulke erotische verzuchtingen⁴² een uitweg, de illusie van bevrijding. Daarom laat ook de herinnering aan de meiden van het havenkwartier de terdoodveroordeelden in hun laatste uur niet los. In het aangezicht van de dood wordt een laatste keer de levensdrift opgewekt, alsof ze zich nog één keer willen manifesteren, als mens en als man.⁴³

Hoe ver is Toller in deze scène niet verwijderd van het prototype van de expressionistische heldin, de edele, moreel hoogstaande vrouw, die zich slechts – maar dan grenzenloos – aan de held overgeeft ? De hier besproken exemplaren zijn daarentegen amusement geweest, lustobjecten met verbruikswaarde. Ondanks de verregaande a-typische⁴⁴ depreciatie van de vrouw heeft deze scène toch een hoge funktionele impact op het gevangenschapscomplex. Niet alleen bevestigt ze, hoe banaal ook, het gemeenschapsgevoel van de groep, die voor de gelegenheid ook nog in één cel ondergebracht is (IX, 87), maar bovendien is het hier dat *de* antiklimax van het stuk uitgespeeld wordt. Op het hoogtepunt van de evokatie (Reichpietsch imiteert uitgelaten het verleidingsritueel van de „dicke Marie” – IX, 91) wordt de gevangenen het vonnis (met de bevestiging van de doodstraf voor Reichpietsch en Köbis) mee-gedeeld. De erotiek als vluchtweg wordt afgelost door de dood.

Dat uit het stokerskollektief precies (en alleen !) Reichpietsch en Köbis met een „echte” vrouw geconfronteerd worden, is zeker

PLAGE : Darum kannst du nicht mehr hinten hoch... Aussehen tust du, wie Braunbier mit Spucke !

MARTIN : Mich können die Weiber am Arsch lecken. Wenns jeden Tag zu fressen gäbe wie heute, wär mir lieber. Weißes Brot und Butter – feine Sache ! (II, 14 e.v.)

41. Sinds Reinhard Goerings stuk *Seeschlacht* – waarin een aantal soldatenmatrozen opgesloten zitten in de „Panzerturm” van hun oorlogsschip –, mag ook deze situatie als prototype van gevangenschapsituatie beschouwd worden. Vgl. overigens nog de woordkeuze in Köbis' toespraak : „Der Kapitän hat wahllos Stoker rausgefischt und sie in den Tank gesperrt” (V, 49).

42. Uit een tekstfragment uit de 4de scène wordt duidelijk dat sex en erotiek ook in fiktieve, irreële vorm de enige verstrooing zijn voor de matrozen :

BECKERS : Mensch, sei vergnügt, jetzt kommt Kintopp (= filmvoorstelling)

SACHSE : Was ist nachmittag angesetzt ?

WEBER : Kinodienst. Darauf freue ich mich schon seit heute morgen.

RUFE : Was ? Kintopp ?

WEBER : Jawohl, Kintopp.

RUFE : Hurra !

WEBER : Weißt du noch, Dicker, letztes Mal ?... Die Geliebte eines Königs... Mensch, das Weib war duftete... Solche Titten !...

SACHSE : Eine Schlampe im Bett ist mir lieber als eine Königin im Kintopp. Was, Hans ?

BECKERS : Klar. (IV, 37)

geen toeval. In scène 5 ontspint zich tussen Reichpietsch en het havenhoertje Lucie een malicieus bordeelgesprek, dat slechts boven vrijblijvend gekeuvel en geplaag uitstijgt, wanneer Lucie uit angst dat haar aanbeden klant wegens ongeoorloofd uitrukken zal gevangen gezet worden, hem asiel en een vluchtmogelijkheid biedt :

LUCIE : Versteck dich, Max ! Oben in meiner Kammer ! Da sucht dich keiner.

REICHPIETSCH : Gutes Kind.

LUCIE : Ach, Max, mir ist so Angst um dich ! Sie werden dich einsperren !... Ich kenne einen Fischer, der nimmt dich mit nach Holland, da können sie dir was husten. (V, 54)

Reichpietsch, in de hem eigen speelse en ironische stijl, gaat er niet op in. Deze afwijzingsgeste is symptomatisch : de prototypische expressionistische held (voor zover die bestaat) zal zich door een sterke vrouwenpersoonlijkheid eerder laten *leiden*, maar anderzijds zal de prototypische vrouwenfiguur zelden proberen de held van zijn „zending” weg te lokken.⁴⁵ Toller herhaalt trouwens dit procédé in de ontmoeting tussen Köbis en diens zuster, doch hier met een tragische ondertoon en in een geladen atmosfeer, wat ook wel te maken heeft met het feit dat broer en zus tegenover elkaar staan tijdens Köbis' voorarrest (scène 6). Anna Köbis past zo mogelijk nog slechter in de rol van inspirerende heldin, alleen al omdat ze zich tot een willoos instrument in de handen van de staatsmacht heeft laten maken. Net als Lucie, maar dan wel uit andere overwegingen, wil zij haar mannelijke opponent van zijn voornemen afbrengen. Net als Lucie heeft zij haar positie t.o.v. de man die ze wil redden gekompromitteerd door een alliantie met de tegenpartij.⁴⁶ En net als bij Lucie stoot haar emotionele smeekbede op soevereine standvastigheid.

Elk van de twee helden ontsnapt dus aan een *val*, die de vrouwenfiguren bewust of onbewust (mee helpen) opzetten ; elk van

43. Scherper en konkreter stelt Herbert Kranz deze konfliktsituatie in *Freiheit*, als een vrouw in een groep gevangen opstandelingen (d.w.z. vredesapostelen) fysiek bedreigd wordt op het ogenblik dat slechts de dreigende executie hun de enige zekerheid biedt. Vgl. Herbert KRANZ, *Freiheit. Die Richterin*. Zwei Dramen aus der Zeit (München, Delphin Verlag, 1919), blz. 69.

44. A-typisch is deze tendens gezien tegen de achtergrond van de door Dostojewski geïnspireerde verheerlijking van de publieke vrouw, de zgn. „Dirnenkult”, die in het expressionisme zeer verbreid was.

45. Eén van de weinige tegenvoorbeelden geeft Will-Erich PEUCKERT in *Passion*. Ein Drama (Dresden, Verlag Neue Schaubühne, 1919) als hij Irene vertwijfeld laat proberen Peter van zijn messianische opdracht af te houden.

46. Ook Lucie verkeert in kringen van de tegenpartij zoals blijkt uit haar toekomstige echtgenoot („Militärwärter”) en nog meer uit de niet weerlegde owerping van Reichpietsch „Heute fängt bei euch Weibern in Schlicktau der Mensch beim Offiziersbullen an” (V, 48).

de twee wordt door een vrouw als het ware getest op de geloofwaardigheid van zijn overtuiging; en beiden begeven zich als gevolg daarvan in een zekere gevangenschap (terug). Op het abstracte schema teruggevoerd funktioneert de vrouw weliswaar ook hier nog als schakelmotief tussen held en gevangenis, doch van geestelijk engagement kan bezwaarlijk nog sprake zijn: de innige band werd duidelijk verbroken. Veeleer herhaalt Toller aanvechtingen, waaraan hij in *Die Wandlung* Friedrich al blootstelde, als hij deze door de vrouwenkombinaties Studentin/Dame (die voor de sexuele lust staan) en Mutter/Gabriele (de band met familie en vaderland)⁴⁷ wordt benaderd, om van zijn zoektocht naar de mensen af te zien.

Wat mogen we nu uit de motiefanalyse van deze tekst afleiden? In hoever gaat het beschrijvings- en interpretatiemodel voor de expressionistische gevangenisstukken ook voor Tollers *Feuer aus den Kesseln!* op en welke reperkussies heeft dat op de beoordeling van het stuk?

Welnu, er is duidelijk gebleken dat Toller in de niet-gedokumenteerde scènes, waar hij zijn creatieve fantasie en zijn ideologische ingesteldheid een iets vrijere loop kon laten, in wezen nauwelijks afwijkt van vroeger ingenomen posities, van vroeger gehanteerde dramaturgische technieken. Okkasionele diskrepancies komen veelal op rekening van de „Forderungen der Zeit”, d.w.z. van het modische streven naar objectiviteit, waaraan reeds door de dramatische vorm van het „Justizstück” ten dele werd tegemoet gekomen. Tollers aandacht spitst zich echter toe op menselijke situaties, die direkt of indirekt het heersende onrecht, de teneerdrukkende vrijheidsbeperking weerspiegelen, die hijzelf aan den lijve ondervonden heeft. Het is trouwens deze uitzonderlijk doorleefde combinatie van existentieel-biografische feiten en politiek-ideologisch engagement, die zijn stukken tot unieke documenten van het humanitair-aktivistisch expressionisme maakt.

Het thematisch profiel ondergaat daarbij nauwelijks wijzigingen; centraal staat (en blijft staan) de revolutie-idee⁴⁸ geaxeerd op een humaniseringsproces als permanente revolutie, die ver uitstijgt boven de marxistische opvatting van de klassenstrijd.⁴⁹ In dit opzicht wordt ook aan de vraagstelling in de titel een nieuwe

47. Vgl. Ernst TOLLER, *Prosa Briefe Dramen Gedichte*, blz. 263 (Gabriele), 277 (Studentin), 280 (Mutter) en 282 (Dame).

48. Hoe essentieel de revolutie-idee voor Toller en het expressionisme is, duidt ook Franz N. MENNEMEIER aan in zijn opstel „Das idealistische Proletarierdrama. Ernst Tollers Weg vom Aktionsstück zur Tragödie” in: *Der Deutschunterricht* 24, 1972, Heft 2, 100-116, blz. 100.

dimensie toegevoegd: een „historisches Schauspiel” is *Feuer aus den Kesseln!*, omdat het verifieerbare historische gebeurtenissen refereert in een vorm, die als voorloper kan beschouwd worden van het dokumentair theater van de zestiger jaren⁵⁰; een „Revolutionsstück is het niet enkel, omdat deze gebeurtenissen kaderen in de politiek-revolutionaire kontekst van de jaren 1916-1918, maar vooral omwille van de appèlstructuur, waardoor Toller zijn tijdeloze oproep tot menselijkheid herhaalt.⁵¹

Veel wrevel en vele vooroordelen in de kritiek en de receptie van *Feuer aus den Kesseln!* zou kunnen weggenomen worden, indien men dit idealisme, hoe utopisch het in „realpolitisch” opzicht ook zijn mag, meer recht zou laten wedervaren in plaats van zich te ergeren over afwijkingen van de doktrinaire partijlijn.⁵² Tollers binding aan een politiek systeem verdient een scherpere nuancering, zijn geloof in het socialisme als de voor de hand liggende weg naar een rechtvaardige(r) maatschappij – meer bijvoorbeeld dan de imperialistisch-repressieve uitwassen van een kapitalistisch staatsbestel – is wel niet zo absoluut geweest, dat het ook gewelddadige revolutionaire praktijken zonder meer kon inkalkuleren.

Tollers visie op „de mens”, mag die uit zijn stukken nog zo sterk als „Abstraktum”⁵³ naar voren komen, is de eigenlijke maatstaf om zijn toneelwerk te beoordelen. „Verspätet” is *Feuer aus den Kesseln!* dan misschien, omdat het na de gemiste kans van 1918 de ingeslapen revolutionaire agitatie in een ander politiek klimaat kunstmatig weer tot leven wil wekken, omdat het het revolutionaire elan, dat in het expressionisme haast organisch ingebakken was, aan een tijdgeest en een stijlvorm heeft moeten

49. Men vergelijkte in dit verband de opvattingen van EICHENLAUB, *op. cit.*, blz. 522 („La pièce n'est pas une arme dans la lutte des classes”) en RESO, „Die Novemberrevolution und Ernst Toller”, blz. 404 („Sein Ziel war nicht zuerst die Befreiung der Arbeiterklasse, sondern die der ganzen Menschheit”).

50. Cfr. voor een omschrijving van deze theatervorm ARNOLD BLUMER, *Das dokumentarische Theater der sechziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland*. (Meisenheim am Glan, Verlag Anton Hain, 1977), blz. 38. De definitie is zonder meer van toepassing op TOLLERS *Feuer aus den Kesseln!*

51. Deze visie wil ook een nuancering aanbrengen bij Alfred KLEIN, „Zwei Dramatiker in der Entscheidung” in: *Sinn und Form* 10, 1958, Heft 5 en 6, 702-725, blz. 713 e.v. Weliswaar geldt voor Toller de Novemberrevolutie „als Beispiel, als Vorbild für die Gegenwart”, maar tegelijk overstijgt ze deze aktualiteitswaarde, wordt ze tot allegorisch model van zuiver menselijk protest.

52. Reeds in zijn behandeling van *Masse-Mensch* kon OSSAR, „Anarchism and Socialism in Ernst Toller's *Masse-Mensch*”, blz. 204, „the degree to which Toller's vision goes beyond the economic and dialectic materialism of orthodox socialism” vaststellen; voor hem is het klaar, dat Tollers idealistisch anarchisme „approaches the metaphysical”.

53. Zo omschrijft RESO, „Die Novemberrevolution und Ernst Toller”, blz. 405, de expressionistische voorstelling van de „neue Mensch”.

aanpassen, die daarvoor veel minder openstond. Voor Toller zelf echter bleef zijn oproep onverminderd aktueel, zolang het mensheidsideaal dat hij voor ogen had, nog steeds – en net dan weer in toenemende mate – door een ondemokratische politieke konstelatie werd overschaduwd.