

© Christiane Schönfeld, Mary Immaculate College, Limerick.

Eine leicht überarbeitete Version dieses Textes erschien als:

Schönfeld, Christiane. "Die blinde Göttin - Nachwort", in: *Ernst Toller, Sämtliche Werke*, vol. 2, eds. Kirsten Reimers, Christiane Schönfeld, Thorsten Unger, et al. Göttingen: Wallstein, 2015, pp. 749-772.

Die blinde Göttin

Textgeschichte

Ernst Toller schrieb 1931/32 das Hörspiel *Indizien* (vgl. Bd. 5 der vorliegenden Ausgabe, S. 221-247), das als Vorläufer des Justizdramas *Die blinde Göttin* gelten muss. Ein erstes Bühnenmanuskript für das Theaterstück *Die blinde Göttin* erschien 1932 bei Kiepenheuer in Berlin. Eine gute Woche vor der Uraufführung des Stücks in Wien erschien ein Vorabdruck einer Szene aus dem 3. Akt – *Frauen im Gefängnis* – in der *Arbeiter-Zeitung* vom 23.10.1932. Als Buch musste das Stück 1933 im Zuge der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland schon im Ausland (bei R. Kiesel in Salzburg) gedruckt werden. Der hier erstmals in einer Gesamtausgabe vorliegende Abdruck basiert auf diesen zu Lebzeiten Tollers entstandenen Fassungen, legt allerdings v.a. die Buchfassung des Stücks von 1933 zu Grunde. Berücksichtigt wurden hier aber auch zwei später erschienene Ausgaben – ein Bühnenmanuskript von 1959 und die 1993 von Dieter Distl herausgegebene Einzelveröffentlichung des Stücks, die auf der 2. Fassung von 1933 basiert. Diese Fassungen (D³ und D⁴) wurden deshalb mitberücksichtigt, da das Stück in deutscher Sprache kaum beachtet und auch nicht in die GW aufgenommen wurde. Diese wenigen Bemühungen, das Stück zu veröffentlichen, sind in ihren Abweichungen in den Varianten verzeichnet. Tollers Hörspiel *Indizien* (1931/32) wie auch die vorliegenden Bühnenmanuskripte wurden zum Vergleich herangezogen und entsprechend für den Kommentar berücksichtigt. Auf die englische Übersetzung von Edward Crankshaw (*The Blind Goddess*, 1934, vgl. Spalek 83) bzw. die Übersetzung, Bearbeitung und Übertragung des Stücks in einen irischen Kontext durch Denis Johnston (*Blind Man's Buff*, 1936, vgl. Spalek 84) wird im Nachwort Bezug genommen. Die amerikanische Ausgabe von Ernst Tollers *Pastor Hall* (übersetzt von Stephen Spender und Hugh Hunt) und *Blind Man's Buff* (von Ernst Toller und Denis Johnston) erschien 1939 bei Random House in New York, weist auf die Uraufführung im Abbey Theatre Dublin am 2. Weihnachtsfeiertag, dem „Boxing Day“, 1936 hin und enthält eine Liste der mitwirkenden Schauspieler unter der Leitung von Hugh Hunt (vgl. Spalek 115).

Td ist folgende redaktionelle Vorbemerkung vorangestellt: „Ernst Toller, der allen Arbeitern wohlbekannte Dichter, hat als letztes Werk das Schauspiel ‚Die blinde Göttin‘ geschrieben. Die Uraufführung des Schauspiels findet Samstag den 29. d. im Raimundtheater statt. In den nächsten Tagen wird Toller wiederholt vor den Wiener Arbeitern lesen, ebenso im Rundfunk.“

Überlieferung

Td: Frauen im Gefängnis. Eine Szene aus dem Schauspiel „Die blinde Göttin“. In: *Arbeiter-Zeitung*. Wien, Nr. 294 vom 23.10.1932. (Pilz 0019)

E: Die blinde Göttin. Schauspiel in fünf Akten. Berlin-Charlottenburg: Kiepenheuer

Bühnenvertrieb 1932. 88 S. (Pilz 0017)

D¹: Die blinde Göttin: Schauspiel in fünf Akten. Berlin-Charlottenburg: Kiepenheuer
Bühnenvertrieb 1933. (Spalek 4)

D²: The Blind Goddess. A Play in Five Acts. Transl. Edward Crankshaw. London: Lane 1934.
(Spalek 83)

D³: Die blinde Göttin: Schauspiel in fünf Akten. [Bühnenmanuskript]. Berlin: Kiepenheuer
Bühnenvertrieb 1959. (Spalek 5)

D⁴: Die blinde Göttin. Schauspiel in fünf Akten. Nachwort von Dieter Distl. Marburg/Lahn:
Basiliskenpresse 1993. (Pilz 0018)

Variantenverzeichnis

ß wird in E durchgehend mit ss ersetzt, in D¹ wird ß gebraucht; die Schreibweise des Textes hier richtet sich nach der ersten Buchfassung, d.h. D¹, da E nur in sehr kleiner Auflage erschienen ist und erst D¹ für die Veröffentlichung bestimmt war.

du in E durchgängig als *Du*. Die Schreibweise des Textes hier orientiert sich an D¹.

466,2: *Wiedersehn.*] D¹, D³, D⁴: Wiedersehen

466,30: *sonst schließt er.*] fehlt in E.

466,31-32: *Anna ab durch die Tür links, die angelehnt bleibt.*] E: Die Tür links bleibt angelehnt).

466,35: *leise mit*] D⁴: mit leise

467,10: *Schieres Fleisch.*] E: Schierer Speck.

467,16: *Ich krieg ein Kind.*] E: Dass ich ein Kind krieg.

467,26: *In der Stadt*] E: Bei uns in der Stadt.

468,1-2: *Die wenn ich erwische!*] D⁴: Wenn ich die erwische!

468,20: *aufgesogen*] D³: aufgezogen

470,14: *Glauben.*] D⁴: Glaube

470, 24: *Jesus!*] fehlt in E.

470,34: *Panthopon, Syliklose*] D³: Pantopon, Silikose

471,10: *ichs*] D³: ich's [NB: durchgehend nur in D³ korrigiert zu ich's, du's, etc.]

472,31: *Das ist verdächtig.*] E: Sie, das ist verdächtig.

476,16: *das wollte ich nicht sagen.*] fehlt in E.

477,9: *STAATSANWALT: Angeklagte, Sie erinnern sich jetzt? ... ANNA: Es ist möglich.*] fehlt in E.

477,25-26: *glauben mir nicht.*] E: glauben mir ja nicht.

477,28: *Falle*] E: Grube

481,11: *schieres Fleisch*] E: schierer Speck

481,13: *zabls*] D³: zahl's

481,19: *ANNA: Ich bin unschuldig! ... VORSITZENDER: Fahren Sie fort, Zeuge.*] fehlt in E.

483, 3: *Gerichtsdienner, fahren Sie den Stuhl mit der Puppe dorthin.*] E: Gerichtsdienner setzen Sie die Puppe auf diesen Stuhl. | Satz fehlt in D³.

483,12: *Knix*] D³: Knicks

484,14: *Schmutziger Geizkragen! Pfui Teufel!*] E: Schmutziger Geizkragen! Das nennt sich Arzt! Pfui Teufel!

484,30-31: *Du hast mein Leben zerstört, du hast mein Leben zerstört, du hast mein Leben zerstört ...*] E: Du hast mein Leben zerstört, als ich jung war und hübsch, war ich gut genug.

484,34: *ein Kurpfuscher ... Wohin gehst du?*] E: ein Kurpfuscher ...

DR. FÄRBER: Du wirfst mir also vor, dass ich das Geld Deines Vaters geheiratet habe? Du siehst ein, dass nach diesen Worten einer zu viel ist im Hause.

BETTY: Wohin gehst Du?

484,41-42: *Daß ich daran vergessen konnte ... verzeih ...*] E: Dass ich daran vergessen konnte ... verzeih ... diese Epidemie im Dorf, ich weiß schon gar nicht, wo mir der Kopf steht.

485, 19-20: *Pfui! Mörder!*] E: Mörder! Pfui!

485,25-26: *haben Sie Ihre Frau oft geschlagen?*] E: haben Sie Ihre Frau früher oft geschlagen?

486,32: *Betty: Haßt du mich, Anna? / Anna: Nein, Frau Färber.*] fehlt in E.

487,32: *aufweist, die typisch sind für chronische Arsenvergiftungen, nach der Verteilung*] E: aufwies, die typisch sind für Arsenvergiftungen, nach dem Befund der Haare, nach der Verteilung

487,36: *Arsen ist ein farb-, geruch- und geschmackloses Gift, ... daran ist kein Zweifel.*] E: Arsen ist ein farb-, geruch- und geschmackloses Gift, darum wird es gerne zu kriminellen Zwecken verwandt. In gesüßtem Tee wird erst bei drei- oder vierfacher Todesdosis der leicht metallische Geschmack gemerkt. Bei der Sektion der Leiche ist die Vergiftung einwandfrei nachzuweisen.

489,19-20: *Jeden Tag lesen wir von dem Schicksal ... den Entschluss zum Selbstmord gefasst haben?*] fehlt in E an dieser Stelle, folgt stattdessen nach *der Sanfte zum Totschläger wird.*]

490, 31-32: *über menschlichen Schwächen*] E: allen menschlichen Schwächen.

491,2: *ANNA (leise): Ich bin unschuldig. / VORSITZENDER: Sagten Sie etwas?*] fehlt in E.

492,16: *schon durchberaten*] E: schon dreimal durchberaten

493,26: *mit erstarrten Worten zu werten, mit Pharisäerherzen zu verdammen?*] E: mit erstarrten Worten zu werten, mit verlogenen Wahrheiten zu richten, mit Pharisäerherzen zu verdammen?

493,43: *ja*] E: nein [ein „nein“ wurde in D¹ durch „ja“ ersetzt, sonst wären es fünf ‚nein‘ und der nächste Satz inkorrekt.]

494,11: *stickten*] E: stecken

501,25: *Mit einem? Mit zehn!*] E: Mit einem? (lacht) Mit zehn!

502,12: *Du hast geklingelt!*] E: Doch, du hast geklingelt!

502,13: *GEFANGENER: Und wenn ich geklingelt hab! ... Vorhang.*] E: GEFANGENER: Halt's Maul!

(AUFSEHER schliesst die Tür auf. GEFANGENER zu ihm, spricht leise)

AUFSEHER: (zu DR. FÄRBER) Marsch, Aufstehen! Jetzt haben wir Dich. Du bist eine feine Marke! Vergiften willst Du mich? Na, Du hast ja Übung. Raus! (Zum GEFANGENEN) Das meld ich dem Direktor. Dafür bekommen Sie sicher Bewährungsfrist.

(AUFSEHER packt DR. FÄRBER)

DR. FÄRBER: Schufte! Schufte! Schufte!

(Dunkel)

Vorhang.

504,42: *Welch ein Schicksal.*] E: Fünf Jahre unschuldig im Zuchthaus. Welch ein Schicksal.

507,16-508,33: *Zelle im Frauengefängnis ... (Dunkel.)*] fehlt in E.

507, 20: *Fräulein Gerst*] D⁴: Fräulein Gast

508,39: *Rechts: Haus von Dr. Färber (Doktorhaus). Über der Tür ein Schild: / Herzlich Willkommen.*] fehlt in E.

509, 11-13: *Pferd*] E: Kuh

509, 15: *wird versteigert*] E: wird sie versteigert

509,30: *Da fühlt man Fleisch.*] E: Da fühlt man Speck

510,15: *(reißt einen Lampion herunter, der Feuer gefangen hat)*] fehlt in E.

510,33: *Kinder, sagt dem Bürgermeister Guten Tag. / CHOR DER KINDER: Guten Tag, Herr Bürgermeister.*] fehlt in D⁴.

511,26-27: *Gehen Sie mit den Kindern zum Bahnhof.*] E: Gehen Sie mit den Kindern zum Saal,

511,28: *Lehrer und Kinder ab. Kapellmeister und Musiker in Feuerwehruniform kommen.*] fehlt in E.

512,20: *An den Zaun ist Marie getreten.*] E: An den Zaun, in ein grosses Tuch gehüllt gehüllt, ist Marie getreten.

513,20-514,6: *MAX: Sprich leise! ... (Marie geht.)*] fehlt in E.

514,24: *DR. FÄRBER: Schon gut. Schon gut ... MÄNNLICHE UND WEIBLICHE STIMMEN: Dazu haben wir uns angestrengt.*] fehlt in E.

515,6: *es hat aufgehört zu regnen*] fehlt in E.

515,13: *ANNA: Laß uns nach Hause gehen.*] fehlt in E.

515,17: *Rausgeschmissen. Ihretwegen.*] E: Rausgeschmissen. A.D. Ihretwegen.

515,25: *weil der Max Franke*] E: weil der Hochstapler, der Max Franke

516,10: *Hör doch, Franz. Ein Kuckuck.*] E: Hör doch, Franz. Eine Wachtel.

516,13: *(Dr. Färber und Anna geben ins Doktorhaus.)*] E: DR. FÄRBER: Du hast recht, Anna. Pfeif auf die Menschen! Es ist Sommer, wir sind frei, die Erde riecht herrlich wie früher, wir lieben uns, wir wollen vergessen.

ANNA: Wir werden es nie vergessen.

DR. FÄRBER: Wir müssen es vergessen.

ANNA: Weil es uns traf?

DR. FÄRBER: Ist das kein Grund?

ANNA: Viele trifft es, niemand weiss von ihnen. Viele schreien, niemand hört sie.

DR. FÄRBER: Sind wir verantwortlich für alles Unrecht, das Menschen geschieht? Haben wir unsere Freiheit nicht schwer genug erkaufte, haben wir nicht ein Recht, endlich sorglos der Stunde zu leben?

ANNA: Wir haben kein Recht dazu.

DR. FÄRBER: Wir haben genug gelitten.

ANNA: Darum. Weil wir gelitten haben.

DR. FÄRBER: Was können wir tun?

ANNA: Wir dürfen nicht schweigen.

(Sekunden Stille)

DR. FÄRBER: Du bist so gut, Anna.

ANNA: Ich bin nicht gut. Weisst Du, dass ich Dich im Gefängnis beinahe verraten hätte?

DR. FÄRBER: Du auch?

ANNA: Als ich glaubte, ich könne es nicht mehr ertragen, wollte ich alle Schuld auf Dich schieben, nur um frei zu werden, nur frei.

DR. FÄRBER: Und ich wäre beinahe zum Mörder geworden. Ich wollte fliehen, ich wollte Dich im Stich lassen ... Hattet Ihr Männer als Aufseher?

ANNA: Warum fragst du?

DR. FÄRBER: Ein Gefangener hat es mir gesagt. Ich war krank vor Eifersucht.

ANNA: Wie töricht sind wir.

DR. FÄRBER: Anna.

ANNA: Franz. (Stille)

516,23-26: MAGD (*zeigt auf das Doktorhaus*) ... (*Gerichtsvollzieher drückt auf die Klingel neben der Tür.*)] E: MAGD (*zeigt auf die Bank mit Dr. FAERBER und ANNA*).

GERICHTSVOLLZIEHER: Die dort?

MAGD (*nickt*).

(Gerichtsvollzieher geht zur Bank)

516,30: DR. FÄRBER: Bitte.] E: DR. FAERBER: Sie wünschen?

517,4-5: Macht alles in allem sechzehntausenddreihunderteinundvierzig Mark, sechsundfünfzig Pfennige.] E: Macht alles in allem sechzehntausenddreihunderteinundvierzig Mark.

517,39-40: Habe die Ehre. (*Gerichtsvollzieher ab.*)] E: Habe die Ehre.

(GERICHTSVOLLZIEHER ab.)

MAX: (*der an der Gasttür heimlich zugehört hat*) Unsere teuern Ehrengäste.

Und so allein. Ja, das ist ein fröhliches Wiedersehen.

Die Bühne schließt sich. [das Stück endet im ersten Bühnenmanuskript hier]

517,41-520,25: DR. FÄRBER: DU hast recht, Anna. ... *Die Bühne schließt sich.*] fehlt in E.

Nachwort

Menschenrechtsverletzungen und ein Justizskandal um den Arzt Max Riedel und seine Geliebte Antonia Guala in der Schweiz (vgl. Roth 1931; Kamber 1990; Distl 1993 b; Reimers 2000) veranlassten Ernst Toller, der sich seit seiner Haftentlassung 1924 unermüdlich für Menschenrechte auch gerade im Rahmen von staatlicher Justiz und Strafvollzug eingesetzt hatte, am 31. Oktober 1931 in der *Weltbühne* (Jg. 27, Nr. 41) einen langen Artikel über den „Giftmordprozess Riedel-Guala“ sowie ein Hörspiel mit dem Titel *Indizien* zu verfassen. Das Justizdrama *Die blinde Göttin* entstand unmittelbar danach und wurde schon im darauffolgenden Jahr – am 31. Oktober 1932 – im Raimund-Theater unter der Regie von Jürgen Fehling in Wien

uraufgeführt.

Einem Hinweis des bekannten Schweizer Rechtsanwalts Wladimir Rosenbaum (vgl. Distl 1993 b, S. 83) folgend, informierte sich Toller über den Giftmordprozess gegen Max Riedel und Antonia Guala und reiste im September 1931 nach Burgdorf, um mit den dort mittlerweile einsitzenden Doktor Riedel und Fräulein Guala zu sprechen, deren Fall von der Schweizer Justiz wieder aufgenommen worden war. Auf dem Weg besuchte er auch Thorberg, das „Zuchthaus für Schwerverbrecher“ (Toller: *Giftmordprozeß Riedel-Guala*“, im Folgenden zitiert nach Bd. 4 der vorliegenden Ausgabe, S. 509-512), in dem Riedel die Jahre nach dem 1926 verkündeten Urteil verbracht hatte. In seinem bald nach seiner Rückkehr in der *Weltbühne* erschienenen Artikel beschreibt Toller die Beziehungsgeschichte der drei so tragisch verstrickten Personen und den Mordprozess, der dem Ableben von Riedels Ehefrau Ida im Dezember 1925 gefolgt war: „Der vierundzwanzigjährige Student der Medizin, Max Riedel, lernt im Jahre 1916 in Zürich die Schneiderin Ida Schneulin kennen und heiratet sie. Nach seinem Examen praktiziert er mit gutem Erfolg in Oberburg und Langnau.“ Die Ehe, die „unglücklich vom ersten Tage an“ ist, verbessert sich auch durch „die Geburt eines Kindes im Jahre 1923“ nicht und schließlich beantragen „beide Ehegatten im Jahre 1924 die Scheidung“. Toller schreibt weiter:

Zu dieser Zeit nimmt Doktor Riedel Fräulein Antonia Guala als Wirtschaftlerin ins Haus. Die Ehe wird geschieden, das Kind der Mutter zugesprochen und Doktor Riedel als dem ‚vorwiegend schuldigen Teil‘ ein einjähriges Eheverbot auferlegt. Solche Eheverbote sind nach schweizer Gesetz bis zu drei Jahren möglich, auch wenn kein ‚Ehebruch‘ zur Zerrüttung geführt hat. Doktor Riedel verliebt sich in Fräulein Guala, verlobt sich mit ihr, verspricht, nach Ablauf der Verbotsfrist, sie zu heiraten.

Doch kurz vor dem Ablauf des Eheverbots, heiratet Riedel seine Exfrau wieder. Antonia Guala, die sich gerade in Saignelégier zur Kur aufhält, wird von den Ereignissen nicht rechtzeitig informiert und kehrt ahnungslos zu Riedel zurück. In Anbetracht der Tatsache, dass er die ihr versprochene Ehe stattdessen mit seiner Exfrau eingegangen ist, erleidet sie einen Zusammenbruch. Sie wird von den Riedels in das gemeinsame Haus aufgenommen, das auch ihr Zuhause geworden war. Auch die zweite Ehe der Riedels ist unglücklich und Toller beschreibt in seinem Artikel einen Streit der Eheleute, der die tragischen Ereignisse auslöste und deshalb in die Gerichtsakten aufgenommen wurde:

Am 14. Dezember 1925 kommt es, als Riedel zu spät zum Essen heimkehrt, zu einem leidenschaftlichen Auftritt. Die herrschsüchtige Frau wirft ihm sein ‚Lumpenleben‘ vor, Riedel antwortet, sie möge, wenn es ihr nicht passe, die Sachen packen und das Haus verlassen. Das Kind, das dem Auftritt beiwohnt, klammert sich an Fräulein Guala, nicht an die Mutter. Nachmittags erkrankt Frau Riedel. Vier Tage später, am Freitag, dem 19. Dezember 1925, stirbt sie. Einige Stunden vor dem Tode zieht Riedel zwei andre Ärzte hinzu, die später die Obduktion der Leiche veranlassen. Man findet im Körper starke Mengen von Arsenik.

Toller beschreibt im Weiteren die Verhaftung von Dr. Riedel und Antonia Guala am 22. Dezember 1925 „wegen Giftmordverdacht“ und ihre Verurteilung am 26. Juli nach einem Indizienprozess „zu 20 Jahren Zuchthaus“:

Die Entscheidung im Prozeß bringt das Gutachten des Toxikologen der Universität Basel, Professor Schönberg, der erklärt, daß nach der Verteilung des Arsenik im Körper die Frau in der Zeit von Montag bis Freitag, von der Erkrankung bis zum Tod, mehrere Male, zum mindesten zweimal, Arsenik genommen haben müsse. Damit wird die Annahme der Verteidigung, daß Selbstmord vorliege, unwahrscheinlich, denn eine Selbstmörderin würde, nach Annahme der Geschworenen, nur einmal Gift zu sich genommen haben.

Das Urteil trifft zwei fassungslose Menschen, die ihre Unschuld beteuern. Fräulein Guala

kommt in die ‚Weiberstrafanstalt‘ Hindelbank, Riedel ins Zuchthaus für Schwerverbrecher nach Thorberg.

Jahrelang, wie Toller in seinem *Welbühne*-Aufsatz schreibt, kämpfen die

[...] beiden Verurteilten [...] um die Wiederaufnahme des Prozesses. Der bekannte berner Anwalt Fritz Roth nimmt sich ihrer an und reicht am 9. März 1931 einen umfangreichen, lesenswerten Revisionsantrag beim Kassationshof des Kantons Bern ein, den er gleichzeitig in Buchform bei Orell-Füßli publiziert. Das entscheidende Argument des Professors Schönberg, Frau Riedel habe angeblich mehrmals Gift genommen, das Hauptindizium, wird im Revisionsverfahren erschüttert, da Professor Schönberg auf Grund neuer Forschungen es für möglich hält, sich geirrt zu haben. Außerdem gewinnen die durch das Tagebuch der Frau Riedel bekanntgewordenen Selbstmordneigungen an Wahrscheinlichkeit.

Am 9. Juli 1931 beschließt der Kassationshof das Wiederaufnahmeverfahren, die beiden Verurteilten werden aber trotz fünfjähriger Haft nicht in Freiheit gesetzt, sondern wegen Verdunkelungsgefahr ins Untersuchungsgefängnis nach Burgdorf übergeführt.

Man bedenke: nach fast sechsjähriger Durchforschung des Tatbestandes hält das Gericht ‚Verdunkelungsgefahr‘ für gegeben! Selbst der Staatsanwalt hatte Freilassung beantragt.

Gleichzeitig mit diesem Beschluß verhängt das Gericht eine Ordnungsstrafe von 100 Franken über Rechtsanwalt Roth, der in seiner Revisionschrift den damaligen Untersuchungsrichter Gerber ‚ungebührlich‘ angegriffen habe. Dieser Herr Gerber hatte den Angeschuldigten, entgegen der Prozeßordnung, keine der Rechte zugebilligt, die sie im Untersuchungsgefängnis beanspruchen können. So verbot er ihnen anfangs den Gebrauch von Seife und Zahnpasta, verweigerte ihnen Kostzulagen, Lektüre von Zeitungen und Büchern, nicht einmal medizinische Fachwerke durfte Riedel lesen. [...] Auch die Anwaltskammer in Bern geht gegen Roth vor: es vertrage sich nicht mit der Würde des Anwaltsstands, daß ein Anwalt, durch Veröffentlichung eines Buches, Reklame mache, und sie verurteilt ihn gleichfalls zu einer Strafe von 100 Franken.

Zuzusehen, wie Unschuldige im Zuchthaus verkümmern, scheint sich mit der Würde der berner Anwaltskammer zu vertragen.

Fast zweieinhalb Jahre dauerte es, bis der Kassationshof über den Revisionsantrag des Verteidigers entschied, und, wenn die Öffentlichkeit sich des Falles nicht annimmt, werden wieder Monate und Monate vergehen, bis es zur neuen Verhandlung kommt. Am 9. Juli 1931 erfolgte die Revisionsbewilligung. Den Verteidigern, Rechtsanwalt Roth und Rechtsanwalt Rosenbaum-Ducommun Zürich, der Antonia Guala verteidigt, wird versprochen, daß die Verhandlung im Herbst stattfindet. Jetzt sieht es so aus, als ob der Prozeß erst im Jahre 1932 durchgeführt werde.

Immer, wenn der Staat sich irrt, verschanzen sich seine Funktionäre hinter dem gefährdeten Staatsprestige, und die Einfältigen glauben es und merken nicht, daß jene nur ihr eignes Prestige retten wollen.

Toller stellt dem Versuch, das Ansehen des Gerichts zu schützen, die Schutzlosigkeit der Gefangenen und die Konsequenzen der Haft gegenüber:

Fräulein Guala, an deren geistiger Gesundheit im ersten Prozeß niemand zweifelte, am wenigsten das Gericht, das ihr zwanzig Jahre Zuchthaus zudiktierte, soll jetzt psychiatrisch untersucht werden. Was will man feststellen? Daß die Nerven der Frau durch fünfjährige zermürbende Zuchthaushaft zerrüttet sind? Das kann jeder Laie sagen, auch ohne monatelange Begutachtung, durch die die Verhandlung unnötig verzögert wird.

Der Autor, der selbst fünf Jahre im Gefängnis zubrachte, weiß wie wichtig die Unterstützung

Einzelner und die ehrliche Teilnahme der Öffentlichkeit für den Inhaftierten ist, sowohl in Bezug auf die Haftbedingungen als auch im Kontext einer Rechtssprechung, deren Ziel immer Gerechtigkeit sein muss. Er schreibt:

Die schweizer Justiz soll wissen, daß dieser Fall kein privater ist, daß die Öffentlichkeit am Schicksal der Beiden teilnimmt, weil hier das beleidigte Rechtsempfinden jedes Menschen Sühne fordert. Ich habe Doktor Riedel und Fräulein Guala im Untersuchungsgefängnis Burgdorf gesehen. Gewiß gibt es keine gefährlicheren Sätze als diese: ‚So sieht ein Mörder aus‘ oder ‚So sieht kein Mörder aus‘. Aber von diesen beiden Menschen, die ohne jede Lamentation und ungebeugt um ihr Recht kämpfen, bin ich doch versucht zu sagen: So kämpfen nur Unschuldige.

Bevor ich Riedel besuchte, sah ich das Zuchthaus Thorberg, in dem er fünf Jahre lebte. Dort lernte ich eine der fürchterlichsten Strafen kennen, die Europa kennt: ‚Das Gatter‘. Wenn sich ein Häftling gegen die Hausordnung vergeht, kann er in eine lichtlose, unheizbare, eiskalte, unterirdische Zelle bis auf die Dauer von drei Wochen eingesperrt werden. Zur Verschärfung dieser Strafe darf gegen ihn ‚das Gatter‘ angewandt werden. Der Häftling wird in einen Winkel der dunklen Zelle gestellt, der durch ein Eisengitter abgetrennt ist. Der Winkel ist grade so groß, daß ein Mensch darin stehen kann. Bis zu vierundzwanzig Stunden dauert diese Folter! Die Schweiz hat das Institut der Volksinitiative. Wann wird der Gesetzesantrag eingebracht, der diese Barbarei beseitigt?

Das „Gatter“, das Toller hier als grauenhafte Foltermethode anprangert, wird aufgrund seines Artikels abgeschafft, wie ein anonymer Leserbrief, der am 9. Februar 1932 in der *Weltbühne* (Jg. 28, Nr. 6) veröffentlicht wurde, bestätigt:

Ernst Toller. Sie haben hier in der Nummer 41 des vorigen Jahres den Mordprozeß ‚Ridel-Guala‘ behandelt und dabei auf die Grausamkeit hingewiesen, die die Benutzung des sogenannten Gatters im schweizerischen Strafvollzug darstellt. Dazu teilt uns die Schweizerische Liga für Menschen- und Bürgerrechte mit, dass sie und andre Stellen auf Grund dieses Artikels bei der Direktion des Zuchthauses in Thorberg interveniert haben. Diesen Interventionen, und damit also in erster Linie Ihnen, ist es zu verdanken, wenn das Gatter in Thorberg heute verschwunden ist.

Tollers Aufsatz in der *Weltbühne* schlug Wellen und verursachte in Bern einen regelrechten Aufruhr, wie Dieter Distl in Bezugnahme auf die Rosenbaum-Biographie Peter Kambers berichtet (vgl. Distl 1993 b, S. 83; Kamber 1990, S. 95-96). So positiv die erfolgreiche Abschaffung des Folterinstruments in der Strafvollzugsanstalt in Thorberg und anderen Schweizer Gefängnissen im Zuge von Tollers Artikel war, seine Empörung über den Indizienprozess, die Verurteilung und zerstörerische Inhaftierung Unschuldiger, ihrer Haftbedingungen und die Unwilligkeit der Berner Behörden, Antonia Guala und Max Riedel aus der Haft zu entlassen wird in diesem Artikel deutlich. Diese Ungerechtigkeit und Art von Justiz, der tatsächlich ‚blinden Göttin‘, die vor den Menschenrechten die Augen verschließt, musste angeprangert werden, nicht nur in Zeitungen, sondern im Radio und im Theater.

Durch den öffentlichen Rundfunk war in Deutschland ab 1923 eine neue Möglichkeit geschaffen worden, öffentliche Diskurse anzuregen. Von Schriftstellern wurde dieses neue Medium aber erst gegen Ende der Weimarer Republik häufiger genutzt, zum Beispiel von Alfred Döblin, der 1930 mit seinem Hörspiel *Die Geschichte vom Franz Biberkopf* (eine Hörspielfassung seines im Vorjahr erschienenen Romans *Berlin Alexanderplatz*) die Tradition des literarischen Hörspiels mitbegründete. Politisch engagierte Hörspiele gab es jedoch auch Anfang der 1930er Jahre noch kaum, hier müssen Ernst Tollers *Indizien* und Bertolt Brechts *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (beide 1932) als Ausnahme gelten. Ernst Toller begann mit der Arbeit am Hörspiel *Indizien*, das am 7. Mai 1932 in Wien im Radio gehört wurde, wohl unmittelbar nach Fertigstellung des Artikels für die *Weltbühne* im Herbst 1931.

Das Hörspiel liegt dem Theaterstück zu Grunde, vermittelt jedoch den Inhalt, bzw. die Prozessgeschichte in einem anderen Medium, das eigene Anforderungen an den Autor stellt. Alle Hauptfiguren sind bereits vorhanden, Dr. Färber, Betty (seine Frau), Lore (beider Tochter), Anna Gerst, Marie (das Hausmädchen), Max tauchen auch im Theaterstück unverändert auf. Weitere Personen sind, wie auch oft im expressionistischen Drama, nur über ihre Berufsbezeichnung – Untersuchungsrichter, Gendarm, Professor, u.a. – gekennzeichnet. Dies trifft zum Teil auch für das Theaterstück *Die blinde Göttin* zu, allerdings werden hier der Gendarm (Blasenkleffer) und der Bauer (Pflasterer) zusätzlich zu ihrer Berufsbezeichnung noch mit Namen versehen.

Das Hörspiel beginnt mit einem Gespräch zwischen zwei Bauern, die sich über die herrschende Dürre unterhalten, für die der „Schäferhans“ das Radio, „wo überall in der Luft herumrumort und Gottes Pläne stört“, verantwortlich macht. Nach dieser humorvollen meteorologischen Betrachtung, die die Naivität der Dorfbevölkerung und ihre Skepsis gegenüber Moderne und Großstadt, die an Gottfried Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (1875) erinnert, betont, tritt Anna auf, die den Doktor sucht und ganz ausser Atem ist und auch hier den Schein, dass es der Frau Doktor schon besser geht, wahren will. Wie im Theaterstück wird Marie im Hörspiel verboten, über den tatsächlichen Zustand der Frau Doktor Auskunft zu geben. Als Doktor Färber nach Hause kommt, den Tod seiner Frau feststellt und noch eine Adrenalin-spritze setzen will, sind Hörspiel und Drama in ihrer Umsetzung von hektischem und sinnlosem Tun beinahe wortidentisch.

Das Hörspiel *Indizien* unterscheidet sich vom Bühnenwerk *Die blinde Göttin* vor allem durch die der Gattung eigenen Charakteristika, wie z. B. durch den häufigeren Ortswechsel (wie etwa die Sequenz zwischen der Feststellung des Todes von Betty Färber und der Verhaftung ihres Mannes und Anna Gersts, die im Theaterstück als 1. Akt gänzlich im und am „kleinbürgerlichen Landhaus“ der Färbers spielt, im Hörspiel allerdings mit Leichtigkeit von Ort zu Ort springt: vom Haus der Färbers zum Heuschober mit Marie und Max; zurück zum Haus der Färbers, als der Bezirksarzt eintrifft; zum Wirtshaus, in das Max eintritt und auch schon bald der Gendarm; zu einem Labor, in dem der Professor von seinem Assistenten auf die gefundenen Arsenrückstände im Körper der Betty Färber aufmerksam gemacht wird; zurück zum Haus Dr. Färbers, der wegen Verdachts auf Giftmord an seiner Frau verhaftet wird). Der jeweilige Schauplatz – ob Gasthaus oder Gerichtssaal – sowie das Milieu und die Stimmung werden im Hörspiel *Indizien* gattungsbedingt nur durch Akustisches gestaltet. Ortswechsel werden durch Türklingeln, Laborgeräusche oder das „Schreibmaschinenklappern“ im Gerichtssaal markiert, die Stimmungen werden durch eine Geräuschkulisse geschaffen und gestaltet. Die Wirtshausszene etwa wird mit „Ziehharmonikamusik“ und „Gelächter“ untermalt, das „Stimmengewirr“ sowie die hektischen Gespräche der vor dem Gericht wartenden Menschen unterstreichen die Sensationsgier der Masse. Ein Zeitwechsel, d. h. die Beschreibung des Abendessens, das als Rückblick die schwierige Beziehung zwischen dem Ehepaar Färber und Anna Gerst und die wachsende Verzweiflung Betty Färbers darstellen soll, wird durch einen Gong eingeleitet und der Ortswechsel durch „Tellerklappern“ statt Schreibmaschinengeklapper akustisch gerahmt (vgl. Bd. 5 der vorliegenden Ausgabe, S. 233).

Wie sehr das Theaterstück *Die blinde Göttin* mit dem Hörspiel *Indizien* verwoben ist, lässt sich in dieser Szene gut zeigen (*Die blinde Göttin*, 2. Akt, 1. Szene), in der durch eine Rekonstruktion mit Puppe die Bühnenrealität gebrochen bzw. verdoppelt wird. Als Betty Färber während des Streitgesprächs mit ihrem Mann beim Abendessen Anna befiehlt, das Haus zu verlassen – „Packen Sie sofort Ihre Sachen! Hinaus Du Hure!“ (Bd. 5 der vorliegenden Ausgabe, S. 235) –, hören wir „Einen Schlag. Teller zerbrechen.“ Daraufhin ruft Betty Färber: „Du hast mich geschlagen!“ (Ebd.) und Dr. Färber antwortet: „Und ich werde Dich wiederschlagen [sic], wenn Du dieses Wort wiederholst“ (Ebd.), damit der Zuhörer keinen Zweifel darüber hat, was sich in dieser Szene ereignet und wer wen geschlagen hat. Im Theaterstück kommentieren nicht nur die Zuschauer im Gerichtssaal die Rekonstruktion der Szene (in der Betty Färber durch eine Puppe ersetzt wird und die Angeklagten sich selbst spielen müssen), als Dr. Färber seiner Frau Betty

bzw. der Puppe ins Gesicht schlägt („Schuft!“ „Eine schwache Frau schlagen!“ „Pfui!“), sondern auch Betty / die Puppe stellt fest: „Du hast mich geschlagen“, was eigentlich in diesem Fall keiner weiteren Bestätigung bedarf. Und wiederum wie im Hörspiel antwortet Dr. Färber: „Und ich werde dich wieder schlagen, wenn du dieses Wort wiederholst.“

Auch der Beginn des 2. Aktes zeigt, wie sehr sich Toller in *Die blinde Göttin* an seinem Hörspiel orientiert. In das Dunkel des Theaterraums dringt eine „Stimme aus dem Radio“ und führt die kommende Szene ein: „Die Funkstunde bringt jetzt Tages-, Wetter- und Sportnachrichten. Heute früh begann der mit Spannung erwartete Prozeß gegen Doktor Franz Färber und Anna Gerst. Die Anklageschrift wirft den beiden vor, dass sie vorsätzlich die Ehefrau Färber mittels Gift ermordet haben. Bekanntlich wurde bei der Sektion der Leiche Arsenik in erheblichen Mengen gefunden ...“

Die große Freiheit im Bezug auf Orts- und Szenenwechsel, die das Hörspiel einem Autor bietet, nutzt Toller gekonnt aus. Das Bühnenwerk erscheint im Vergleich strenger und weniger abwechslungsreich, da aufwendigere Szenenwechsel auf der Bühne auf ein Minimum beschränkt werden mussten. Toller hat den Text des Hörspiels in ein Theaterstück verarbeitet, indem er den Text so umstellte, dass er sich als Bühnentext eignete. Gerichtsszenen, die im Hörspiel als Zeitungsbericht im Café (vgl. Bd. 5, S. 237) vorgelesen werden oder im Radio als Nachrichten zu hören sind, werden von ungenannten Repräsentanten der Masse kommentiert. Diese ‚öffentliche Meinung‘ wird im Theaterstück entweder durch Stimmen noch vor dem Vorhang in Einleitung der 1. Gerichtsszene im 2. Akt oder als Rufe aus dem Zuschauerraum eingebaut bzw. aus dem Hörspiel übernommen und an anderer Stelle eingesetzt.

Der Höhepunkt des Hörspiels – die Verurteilung zweier unschuldiger Menschen zu lebenslänglichen Gefängnisstrafen und der Zeitsprung zur Wiederaufnahme des Verfahrens – wird nicht vom Richter verkündet, sondern die Stimme eines Zeitungsverkäufers ertönt: „Extrablatt! Extrablatt! Dr. Färber und Anna Gerst wegen Giftmords zu lebenslänglichem Zuchthaus verurteilt Extrablatt! Zehn Pfennig! Extrablatt! Zehn Pfennig!“ Wie in Fritz Langs Film *M* (1931), der in den Kinos lief, als Toller an dem Hörspiel arbeitete, dient der Ausruf von Zeitungsüberschriften wie auch der im Radio verkündeten Nachrichten der Information der Zuschauer, beleuchtet aber auch die Sensationsgier, Manipulierbarkeit und Gefühllosigkeit der Masse, die sich in den darauf jeweils folgenden Diskussionen in Cafés und Wirtshäusern spiegeln. Die Montage unterschiedlicher Texte, Sprachebenen und Informationselementen verankert sowohl Hörspiel als auch Drama in ihrer Zeit, der hektischen, vielschichtigen, modernen Wirklichkeit. Eine sensationelle Nachricht, die für zehn Pfennig mit allen Details zu haben ist und schon morgen durch eine neue Geschichte ersetzt wird, betont die Entfremdung und die Abwesenheit von Menschlichkeit in der modernen Warengesellschaft. Die Isolation der Verurteilten, die für zwanzig Jahre ins Gefängnis geschickt werden, wird somit auf den Höhepunkt getrieben.

Im Hörspiel *Indizien* kündigen nur Geräusche die Möglichkeit der Wiederaufnahme des Verfahrens und somit der Hoffnung an: „Riegel einer Zellentür werden zurückgeschoben. Tür wird aufgeschlossen“ (Bd. 5, S. 241), denn der Verteidiger glaubt auch nach der Verurteilung an die Unschuld Färbers und Anna Gersts. Es ist nur ihm zu verdanken, dass der Freiheitsentzug sechs Jahre lang und nicht zwanzig dauerte, doch das wiederholte Ticken einer Uhr und der Gesang eines Chores deutet den zerstörerischen Einfluss der langjährigen Gefängniszeit an: „Der Tag ist leer / Die Nacht ein Grab / Das graue Heer / Läuft auf und ab / Ohne Schlaf / Ohne Schlaf // Ein Frühling blüht / Ein Sommer geht / Ein Mensch verglüht / Ein Jahr verweht / Ohne Rast / Ohne Rast“ (Bd. 5, S. 242). Mit jedem Jahr wird die Wahrscheinlichkeit, dass das Unrecht wieder gut gemacht werden kann, kleiner. Denn: „Die Zeit verrinnt / Die Welt wird taub / Das Wort wird blind / Die Tat zu Staub / Ohne Sinn / Ohne Sinn“ (Bd. 5, S. 243).

Der Chor, der wie in einer griechischen Tragödie das Geschehen erklärt und versteckte Wahrheiten enthüllt, fehlt allerdings in der Bühnenfassung *Die blinde Göttin*; nur am Ende singt

ein Kinderchor, um Färber und Anna nach ihrer Entlassung wieder im Dorf willkommen zu heißen.

Das Hörspiel wie auch das Bühnenstück orientieren sich weitgehend an den Fakten der Prozessgeschichte. Färber und Anna sitzen in beiden Werken fünf bzw. sechs Jahre im Zuchthaus. Aufgrund des Tagebuchs der Betty Färber, das Zweifel an der Richtigkeit des Urteils wachgerufen hat, beantragt der Anwalt ein Wiederaufnahmeverfahren, das aber abgelehnt wird. Daraufhin begeht Färber aus Verzweiflung einen Selbstmordversuch. Hier entfernen sich Theaterstück und Hörspiel nicht unwesentlich voneinander. Im Hörspiel ist es ein Brief von Färbers Dienstmädchen Marie, die sich erinnerte, dass sich Frau Färber an ihrem Todestag ein Glas Wasser aus der Küche geholt hatte, der den Professor, der das ursprüngliche Gutachten auf „chronische Arsenvergiftung“ ausgestellt hatte und deshalb auf Mord bestand, veranlasst, seinen Assistenten in das Dorf zu schicken, um im Haus der Färbers Wasserproben zu nehmen. Der Assistent entdeckt im Schlafzimmer der Betty Färber unter der weissen Wandfarbe „Schweinfurter Grün“ eine arsenhaltige Farbe, die die Giftspuren in den Haaren der Toten erklären würde. Nach seiner Rückkehr erkennt der Professor seinen Irrtum und entscheidet in großer Klarheit, ohne viel darüber nachdenken zu müssen: „Ich werde meinen Irrtum öffentlich bekennen. Das ist wohl das Mindeste, was ich tun muss.“ Und auf die Warnung des Assistenten, dass das wissenschaftliche Prestige des Professors unter der Bekanntmachung des Irrtums leiden könnte, antwortet der Professor: „Ach gehen Sie mit dem verdammten Prestige ... Erst kommt die Wahrheit und dann ... noch lange nicht das Prestige ...“

Im Theaterstück reicht der Fund des Tagebuchs der Toten aus, damit der Professor, der das ursprüngliche Gutachten erstellt hat, beginnt, wieder mit Arsen zu experimentieren und daraufhin feststellt, dass er seine Überzeugung, dass Frau Färber nicht nur einmal Arsen genommen haben könnte, revidieren muss. In der Bühnenversion des Dramas (4. Akt, 1. Szene) hat der Professor zwar Mitleid mit den unschuldig Inhaftierten, seine Integrität aber wird in Frage gestellt. Er ziert sich, den Irrtum öffentlich zu bekennen, er will das „Vertrauen des Volks zur Justiz“ nicht erschüttern und belächelt den Glauben des jungen – und in seinen Augen naiven – Rechtsanwalts an die Gerechtigkeit bzw. Wahrheit als höchstes Gut einer Gesellschaft. Hier erscheint der Professor als pragmatischer Anpasser, als ein Bürger, der die bürgerlichen Strukturen und Konventionen der Gesellschaft nicht in Frage stellen will, der „Rücksichten zu nehmen“ hat, auch auf die Wissenschaft. Er sorgt sich um sein wissenschaftliches Prestige und nur die Klarheit und der überzeugte Kampf des Verteidigers für Gerechtigkeit und die Befreiung unschuldiger Menschen aus dem Vollzug führt letztendlich dazu, dass der Professor seinen Irrtum bekennt und Dr. Färber und Anna Gerst wieder auf freien Fuss gesetzt werden. Durch den Glauben an Wahrheit und Gerechtigkeit des Assistenten im Drama hat Toller im Gegensatz zum Hörspiel die Hoffnung auf Veränderung und eine menschenwürdigere Gemeinschaft auf die junge Generation übertragen und somit zumindest in dieser Hinsicht im Bühnenstück einen hoffnungsvolleren Ausblick gestaltet.

Der letzte Teil des Hörspiels führt uns, wie im Theaterstück, an den Anfang zurück, in diesem Fall in das Dorf, in das Färber und Anna nach ihrer Freilassung zurückkehren. In beiden Werken werden sie mit Musik und scheinbarer Sympathie empfangen und leiden doch unter der Leichtigkeit, mit der ihre ehemaligen Nachbarn und sogar Ankläger zur Normalität übergehen. Doch Anna verteidigt sie: „Die Menschen bereuen, und sie zeigen es auf ihre Weise. Sie wollen das Unrecht gut machen.“ Dr. Färber, der erst noch wie versteinert wirkt – „Wer kann gut machen? Ich möchte allen ins Gesicht schreien, Ihr seid mitschuldig, dass uns sechs Jahre unseres Lebens gestohlen wurden!“ – wird durch Anna auf die Schönheit der Natur, die singenden Vögel und duftenden Blumen aufmerksam gemacht und lenkt ein: „Du hast recht, Anna, pfeif auf die Menschen! Es ist Sommer, wir sind frei, die Erde riecht herrlich wie früher, wir lieben uns ... Wir wollen vergessen.“ Doch Vergessen ist für Anna unmöglich und der Zuhörer wird mit in die Verantwortung genommen (vgl. Bd. 5, S. 247):

Anna: Wir werden es nie vergessen.

Dr. Färber: Wir müssen vergessen.

Anna: Wir haben kein Recht dazu.

Dr. Färber: Wer hat es, wenn nicht wir?

Anna: Viele trifft es, niemand weiss von ihnen. Viele schreien, niemand hört sie. Wir dürfen nicht schweigen.

Dieser Dialog ist auch im letzten Akt des Theaterstücks *Die blinde Göttin* enthalten, doch wird er unterbrochen vom Auftritt eines Gerichtsvollziehers, der Dr. Färber die Summe von „sechzehntausenddreihunderteinundvierzig Mark, sechsundfünfzig Pfennige“ in Rechnung stellt für „rückständige Steuern nebst Zinsen“, „Beerdigungskosten für die wertvolle Frau Gemahlin“, „Kosten für die Verwahrung und Verpflegung des Kindes“, „Telefonmiete“, Instandhaltung des Hauses und „tarifmäßige[] Gebühren“. Diese überraschende Forderung beleuchtet die Absurdität des bürokratischen Apparats. Der Betrag bis auf den Pfennig prangert die Unmenschlichkeit des Systems und die Unmenschlichkeit derjenigen an, die Regeln und Paragraphen umsetzen, ohne sie in Frage zu stellen. Richard Allen Cave hält die kalte Unpersönlichkeit der Charaktere, die nur Funktionen ausfüllen, für eine Schwäche des Stücks (Cave 1981, S. 91), doch betont gerade ihre Kälte die Unmenschlichkeit und Blindheit sowohl der Gemeinschaft als auch der Gerechtigkeit.

Das Bühnenstück in fünf Akten endet nicht mit dem Aufruf, die zu Unrecht Verurteilten zu verteidigen und die Schreienden zu hören, sondern mit dem Verlust der Liebe, der Zerstörung des Individuums und der unheilbaren Schäden und Wunden, die das Gefängnis seinen Insassen beibringt. Trotz der Gerechtigkeit, die den Liebenden am Ende auch in dieser Version widerfährt, ist die Vergangenheit unwiederbringlich verlorengegangen, das Heim, die Familie, die Liebe zerstört. Kein Mensch, so ahnen wir, kann sich der zerstörerischen Kraft des Strafvollzugs entziehen, ist er einmal in die Klauen eines Justizsystems geraten, in dem der Unschuldige keine Stimme hat. Sowohl Dr. Färber als auch Anna Gerst werden im Gerichtssaal immer wieder mundtot gemacht und schließlich können oder wollen sie sich nicht mehr verteidigen, weil sie sowieso keiner hört.

Sowohl Hörspiel als auch Theaterstück sind eine Hommage an die aufrechten Menschen, an diejenigen, die für die Rechte der Rechtlosen kämpfen, und die sprechen, wenn die Angeklagten, Verurteilten und Gefangenen ihrer Sprache beraubt werden. Toller meint hier sicher nicht nur den Professor, der (zumindest im Hörspiel) auf die Wiederaufnahme der Verfahrens im Interesse der Wahrheit und Gerechtigkeit drängt, sondern vor allem die unermüdlichen Verteidiger im Wiederaufnahmeverfahren Riedel-Guala Fritz Roth und Wladimir Rosenbaum – letzterer hatte, wie sein Biograph Peter Kamber berichtet, durch ein stundenlanges Schlussplädoyer zu Justizirrtümern und problematischen Indizienprozessen den Freispruch für Max Riedel und Antonia Guala erwirkt (vgl. Kamber 1990, S. 98; Distl 1993 b, S. 88).

Obwohl auch im Hörspiel das ungerechte Justizsystem und die sensationsgierige und ungerechte Masse kritisiert werden, ist Toller in *Die blinde Göttin* in seiner Kritik an den Scheinheiligen, den Angepassten, Karrieristen, Schlawinern und Ausbeutern wesentlich präziser und schärfer. Das Drama spielt „heute“ ohne geographische Eingrenzung. Der Aktualität der Kritik werden zumindest formal keine Grenzen gesetzt. Menschen wie Max, der Staatsanwalt, der Gendarm und andere ordnen ihre Werte, ihre Menschlichkeit Konventionen oder, vor allem, ihrem eigenen Nutzen unter, ohne die Konsequenzen für andere zu bedenken. Einzig Marie, die den Verdacht als erste auf Dr. Färber lenkte, erscheint naiv und dumm und wird am Ende als eine einsame und aufgrund einer illegalen Abtreibung vorbestrafte Frau als Opfer dargestellt. Max jedoch, der Frauen verführt, Versicherungsbetrug begeht, unaufrichtig und manipulativ ist, wird im Theaterstück *Die blinde Göttin* zum Bürgermeister ernannt. In so einer Gesellschaft, so lässt uns Toller ahnen, haben es aufrechte Menschen schwer.

Er kritisiert hier nicht nur wie in seinen zahlreichen Werken zu „Justizerlebnissen“ und Gefangenschaft die Unmenschlichkeit und Härte des Strafvollzugs, sondern die systematische

Zerstörung von Individuen, die oft, um zu überleben, zu Spitzeln und Verrätern werden (vgl. *Die blinde Göttin*, 3. Akt, 2. Szene). Toller prangert die unnötigen Qualen an, denen Gefängnisinsassen ausgesetzt sind, wie etwa wenn Annas Brief, in dem nur Hoffnungs- und Liebevollstes steht, beschlagnahmt wird (*Indizien*, Bd. 5 der vorliegenden Ausgabe, S. 243; *Die blinde Göttin*, 3. Akt, 1. Szene), da Korrespondenz zwischen Gefangenen einen Regelverstoß bedeutet.

Opfer sind in diesem sachlichen Hörspiel und Bühnenwerk zwei unschuldige Menschen. Im Theaterstück denkt Toller die Zerstörung der Individuen noch weiter, denn hier ist die Liebe, die die Verurteilten über die Jahre im Gefängnis noch am Leben gehalten hat, in Anna endlich erloschen. Möglicherweise in Anlehnung an Murnaus Verfilmung des Faust-Stoffes (1926), die Toller wahrscheinlich im Kino gesehen hat und in der die Liebe als das „Göttliche“ im Menschen erkannt wird, ist in *Die blinde Göttin* durch die Ungerechtigkeit und das Versagen des staatlichen Justizapparates das Göttliche in Anna, die wirklich liebte, unwiederbringlich zerstört worden. Dr. Färber und Anna sind zwar frei, leben aber als beschädigte Individuen mit den Konsequenzen des Versagens der Justiz und der Gesellschaft. Doch Marie und Anna, die zwei wichtigsten weiblichen Figuren des Stücks (abgesehen von der Toten), lernen aus ihren bitteren Erfahrungen und gehen davon.

In ihrer Autobiographie erzählt Christiane Grautoff von ihren Gesprächen mit Ernst Toller über das mögliche Ende des Dramas. „Was gefällt dir besser?“ frug er immer.“ (Grautoff 1996, S. 34) schreibt Christiane Grautoff und man kann annehmen, dass auf die nachdenklichere, tragischere Variante der Schlußszene der *Blinden Göttin* Tollers spätere Ehefrau Einfluss genommen hat.

Die Uraufführung im Wiener Raimundtheater am 31. Oktober 1932 unter der Leitung von Jürgen Fehling und unter Mitwirkung von Lucie Mannheim (Anna Gerst), Theodor Grieg (Dr. Färber), Maria Gutmann (Betty Färber/Puppe), Hans Olden („Haderlump“ und Bürgermeister Max) wurde in der Presse weitgehend positiv aufgenommen. Der Theaterkritiker der Berliner Zeitschrift *Volksbühne* (Jg. 7, Nr. 8) schrieb in der Novemberausgabe: „Dieses Schauspiel ist eine der besten Leistungen, die wir von Ernst Toller besitzen.“ Er lobt vor allem die Hinwendung des Autors zur Neuen Sachlichkeit: „[...] zum erstenmal wird eine wirkliche Handlung erzählt, die Anklage ist nicht mehr, wie bisher, nur im Wort enthalten, sie spricht aus dem vorgeführten Fall selbst; sie steht nicht mehr nur neben ihm. Ein Giftmordprozeß aus der letzten Zeit gibt den aktuellen Anlaß, den Indizienprozeß als solchen zur Diskussion zu stellen und darüber hinaus auf die Folgen hinzuweisen, die ein Justizurteil hervorrufen kann“ (I.: *Ernst Toller: Die blinde Göttin. Wien (Raimundtheater)*. In: *Volksbühne*, 7 (1932), Nr. 8, November, S. 309-310). Der Kritiker lobt vor allem die Fragen, die im Bühnenwerk vom Autor – „einem fühlenden und ahnenden Menschen“ (S. 310) – gestellt werden: „die Handlung dieses Dramas holt wirklich, jenseits des Politischen und in jedem politischen Raum wahr und wirksam, Dunkles, rational nicht Lösbares herauf“ (S. 309). So überschwänglich der erste Teil des Theaterstücks auch vom Publikum begeistert gefeiert wurde, so „mager, asthmatisch“ (S. 310) erscheint dem Kritiker jedoch der zweite Teil, in dem sich „die Tragödie in einen traurigen privaten Fall“ (S. 310) verwandelt.

Auch Felix Salten, der Journalist und Schriftsteller, der als Autor der *Bambi*-Geschichte (1923) in die Literatur- und 1942 mit der Disney-Verfilmung in die Zeichentrickfilmgeschichte einging, bezeichnet den 1. Akt als „dramatisch vollendet“ und „lebensprägend“ (Felix Salten: *Gerechtigkeit im Raimundtheater. „Die blinde Göttin“, Schauspiel von Ernst Toller*. In: *Neue Freie Presse*, Morgenblatt vom 1. November 1932, S. 1–3, hier S. 2) und beschreibt die „durchschlagende Wirkung“ des „phantastischen Zwischenspiel[s]“, wenn die Tote als Puppe mit den beiden Angeklagten jenen entscheidenden Dialog aus dem Leben im Beisein der Richter, der Geschworenen wiederholt“ (Ebd., S. 1). Saltens Kritik am 2. Teil des Dramas widerspricht der Wirkung, die das Stück offensichtlich auf ihn und das Publikum hatte, das beobachtet, wie zwei unschuldige Menschen „in die Fallgrube des Verdachtes stürzen. Durch die Dummheit und geduckte, neidische Mißgunst eines Dienstmädchens. Durch die piffige Büberei eines diebischen Halunken. Dann kommt die Gerichtsverhandlung und das Urteil. Dann das Zuchthaus mit all seinen veralteten und unmöglich gewordenen Grausamkeiten. Unmöglich und grausam, was im

Zuchthaus an Verbrechen geschieht. Hundertfach unmöglich, tausendfach grausam, wenn Unschuldige Derartiges ausstehen müssen. Szenen sind da, die das siedende Blut eines Empörten geformt hat. Szenen, die den Saal der Zuschauer zum Kochen, zu glühend heißen Ausbrüchen bringen. Ein wilder Sturm, schon im Gerichtssaal entfacht, raste Beifall zur Bühne empor“ (Ebd., S. 2). Der Schluss, den Toller für die Bühne umgestaltete, betrachtet Felix Salten als Wagnis, da er das ‚happy end‘ meidet und dadurch „das breite Publikum kaum befriedigt“ (Ebd., S. 3). Doch der Autor wählt dieses Ende, wie Salten richtig feststellt, da ein Glück nicht glaubhaft gewesen wäre; „diesen Schluß wagt Toller, von seinem künstlerischen Gewissen stärker gedrängt als von theaterpraktischen Erwägungen. Man versteht diesen Schluß und rechnet ihn Toller zur Ehre [...]“ (S. 3).

Doch *Die blinde Göttin* wurde auch scharf kritisiert, nicht nur erwartungsgemäß von rechtskonservativer Seite, sondern auch in der linksgerichteten *Politischen Bühne* (November 1932, S. 53). Tollers Stück, das sich durch die Betonung sozialpsychologischer Aspekte älteren Dramen wie *Hinkemann* oder den *Maschinenstürmer* annähert, jedoch das Proletariat und klassenbedingte Herausforderungen außer Acht lässt (Reimers 2000, S. 274), provozierte. Tollers Entscheidung sein Drama der Darstellung der ‚blinden‘ Justiz zu widmen, die auch einen Arzt, d.h. einen wohl situierten Bürger unschuldig verurteilt, widersprach der Einstellung der radikalen Linken, die die Justiz als ganz und gar nicht blind, „sondern im Gegenteil [als] sehende Klassenjustiz“ (Doll 1997, S. 225) wahrnahm. Die Tatsache, dass Toller hier ein tatsächliches Fehlurteil auf die Bühne gebracht hatte, spielte keine Rolle.

Die blinde Göttin, bzw. *Slijepa boginja* wurde 1933 noch in Sarajevo (in einer Übersetzung von Borivoje Jevtić unter der Leitung von Jovan Jeremić) und in Skopje (unter der Leitung und in einer überarbeiteten Übersetzung von Jovan Gec) auf Serbokroatisch auf die Bühne gebracht (vgl. Spalek 1968, S. 872; Davies 1996, S. 399). In Deutschland konnte aufgrund der Machtübernahme der Nationalsozialisten im Januar 1933 keine Aufführung mehr stattfinden.

Ernst Toller und Christiane Grautoff hatten das Theaterstück im Gepäck, als sie im Februar 1934 das Londoner Exil erreichten, das für die nächsten zweieinhalb Jahre ihre Heimat werden sollte. Edward Crankshaw übernahm die Übersetzung ins Englische, die im April 1934 im John Lane Verlag veröffentlicht wurde und auch in die Sammlung *Seven Plays* im folgenden Jahr aufgenommen wurde (Spalek 83 und 120; Davies 1996, S. 400). Die Welwyn Folk Players, eine Laiengruppe, führten *The Blind Goddess* erstmals im Barn Theatre in Welwyn Garden City im englischen Hertfordshire etwa 30 km von London entfernt unter der Regie von Frank Herbert auf. Toller war am Premierenabend unter den Zuschauern, die das Stück, das in den folgenden Wochen mehrmals vor einem ausverkauften Haus gespielt werden konnte, sehr positiv aufnahmen. Die Kritiken, die im Dezember 1934 in *The Welwyn Times* und im *New Statesman and Nation* erschienen, lobten entweder Tollers Werk oder die Inszenierung, aber nie beides (Davies 1996, S. 400). Im Juni 1935 wurde *The Blind Goddess* zum ersten Mal von professionellen Schauspielern im Manchester Repertory Theatre aufgeführt. Die Tragödie, die das Versagen der Justiz für das Leben zweier unschuldiger Menschen bedeutete, wurde von der Presse, vor allem im *Manchester Guardian* positiv aufgenommen, die Schauspieler, wie z.B. Joan Littlewood als Marie, sogar als „excellent“ gelobt (M.C. im *Manchester Guardian*, 4. Juni 1935, S. 13). Als Ernst Toller allerdings am dritten Abend die Vorstellung besuchte, äußerte er sich kritisch über die Inszenierung der ersten drei Szenen sowie die Besetzung der Anna (Enid Hewitt), die ihm zu „kalt“ spielte. Obwohl ihm der Rest der Aufführung gut gefallen hatte, wie sich Stephen Wardale, einer der mitwirkenden Schauspieler, viele Jahre später in einem Interview mit Cecil Davies erinnert (vgl. Davies 1996, S. 646), wurde Tollers Kritik in der zweiten großen Lokalzeitung *Manchester City News* ausführlich besprochen und zum Anlass genommen, das Stück, seine Inszenierung und die Schauspieler regelrecht zu zerpflücken. Tollers kritische Kommentare belasteten das Verhältnis zum Regisseur Dominic Roche verständlicherweise sehr, und Roche schrieb einen verärgerten Artikel (*Manchester City News*, 15. Juni 1935), in dem er seine Inszenierung verteidigte und das Stück selbst als „humdrum“ – eintönig oder stumpfsinnig –

scharf kritisierte. Am 29. Juni 1935 erschien Tollers Antwortbrief auf Roches Kritik, ebenfalls in der *Manchester City News*, in dem er ironisch auf Roches Drängen, das „very, very bad play“ (wie es Roche genannt hatte) zu inszenieren, sowie auf die hauptsächlich sehr guten Kritiken, die das Stück nach der Aufführung durch die Welwyn Folk Players erhalten hatte, aufmerksam macht. Alles in allem trug diese Auseinandersetzung nicht dazu bei, Toller in der englischen Theaterlandschaft heimisch werden zu lassen. Christiane Grautoff weist in ihren autobiographischen Aufzeichnungen auf die Konsequenzen des Konflikts zwischen Toller und Roche hin: „Das Stück sollte in Manchester aufgeführt werden und später nach London kommen“ (Grautoff 1996, S. 58). Doch „[d]as Stück kam nicht nach London, der Erfolg war nicht groß genug. [...] Niemand wußte, wie es weitergehen würde, auch ET [Ernst Toller] nicht“ (ebd., S. 59-60).

The Blind Goddess wurde erst in den 1980er Jahren wieder aufgeführt: 1981 finanzierte das Arts Council die Theatergruppe „Red Ladder“, die das Stück unter der Leitung von Annie Castledine vor allem vor Studenten an verschiedenen englischen Colleges zeigte. Im Juni 1982 wurde *The Blind Goddess* u.a. im Octogon Theatre in Bolton im Rahmen einer „International Season“ auf die Bühne gebracht (Davies 1996, S. 405-406).

Abschließend muss der irische Dramatiker Denis Johnston erwähnt werden, der von 1931 bis 1936 Direktor des Gate Theatre in Dublin war und der auf Tollers Bitte *The Blind Goddess* in einen irischen Kontext stellte. *Blind Man's Buff*, eben diese Bearbeitung von Tollers *Die blinde Göttin*, die Johnston 1936 verfasste, wurde im Dezember 1936 im Abbey Theatre in Dublin uraufgeführt und war ein so durchschlagender Erfolg, dass zum ersten Mal in der Geschichte des Abbey Theatre die Regel, dass Stücke nie länger als zwei Wochen gespielt werden – „the two week rule“ – außer Kraft gesetzt wurde. Wie Joachim Fischer, auf den ich mich im Weiteren stütze, in seinem Kapitel „Ernst Toller and Ireland“ beschreibt, wurde Toller als der herausragende deutsche Dramatiker im Irland der 1920 und 1930er Jahre angesehen. Seine expressionistischen Dramen, wie zum Beispiel *Masses and Man*, das 1925 in Dublin mit großem Erfolg aufgeführt wurde, hatte irische Schriftsteller wie Sean O'Casey und Denis Johnston maßgeblich beeinflusst und dazu beigetragen, Toller in Irland zumindest als Bühnenautor bekannt werden zu lassen (vgl. Fischer 1992, S. 192-193; Scott Whyte 1949, S. 10-12). Als Tollers *Hoppla!* im Februar 1929 in Peter Godfreys experimentellen Gate Theatre in London aufgeführt wurde, reiste Denis Johnston nach England, nicht nur um das Stück zu sehen, sondern um Toller zu treffen, der für die Premiere ebenfalls nach London gereist war. Wenige Wochen nach seiner Rückkehr nach Irland brachte Johnston *Hoppla!* in Dublin auf die Bühne (vgl. Fischer 1992, S. 195).

Als sich Ernst Toller und Denis Johnston im Sommer 1936 auf einer Party bei Alec Rea im Süden Englands wiedersahen, fragte Toller, ob Johnston nicht eine Adaption der *Blinden Göttin* für das Abbey Theatre in Dublin schreiben könne. Johnston erinnert sich in einem Interview, dass er das Stück zu diesem Zeitpunkt nicht gut kannte und – als er es gelesen hatte – weder besonders mochte, noch großes Interesse an einer Bearbeitung hatte. In der Hoffnung, dass Toller sein Angebot zurückziehen würde, schrieb Johnston an den Autor der *Blinden Göttin*, dass er in einer Adaption für Irland alle Helden zu Bösewichtern und umgekehrt machen müsste: „If I write this play, I will make all your heroes villains and the other way around.“ Zu seiner großen Überraschung antwortete Toller: „Alright, go ahead“ (zit. nach Fischer 1992, S. 201). Johnston schrieb also das Drama grundlegend um und lehnte nur die Anfangs- und Schlußszenen an Tollers Original an, in der Hoffnung, dass Toller doch noch seine Meinung ändern und kein Interesse mehr daran haben würde, das Stück in Irland auf die Bühne zu bringen. Doch Toller war nicht davon abzubringen und wollte die irische Version seines, bzw. Johnstons Stückes unbedingt im Abbey Theatre vorstellen. Ob Johnston tatsächlich, wie er es im Interview darstellt, das Stück nur geschrieben hat, „because I didn't bother to say no to Toller“ (zit. nach Fischer 1992, S. 201) ist fraglich.

Wie schon Toller *Die blinde Göttin* aus seinem Hörspiel *Indizien* entwickelte, greift Johnston beim Verfassen von *Blind Man's Buff* auf ein nicht veröffentlichtes Hörspiel zurück, das er über die

Blindheit und das Versagen der Justiz im irischen Kontext geschrieben hatte. Johnston, der in den 1920er und 1930er Jahren als Rechtsanwalt gearbeitet hatte, behält Tollers Thema in groben Zügen bei – auch in *Blind Man's Buff* werden ein Arzt (Dr. Chavasse) und seine Geliebte des Mordes an seiner Ehefrau angeklagt und aufgrund von Indizien verurteilt. In Johnstons Version muss allerdings nur der Arzt ins Gefängnis und wird freigesprochen, als Beweise erbracht werden, die den Selbstmord seiner Frau suggerieren. Doch das Stück hat im Kern tatsächlich wenig mit Tollers *Blinder Göttin* gemein, da die Kritik an der Justiz systemisch gedacht wird. Es geht Toller um ein immanent ungerechtes System, das Angeklagten die Sprache nimmt, sie entmachtet und bricht, ohne wirkliches Interesse an Wahrheitsfindung oder Gerechtigkeit. Bei Johnston geht es um Individuen, die nicht durch ihre Funktion definiert werden, sondern Namen tragen; es geht um die Menschen, die gerade durch ihre (Un)Menschlichkeit die Gestalt des Justizsystems maßgeblich beeinflussen.

Toller war von Anfang an sehr dankbar für Johnstons Arbeit, schrieb schon im November 1936 enthusiastisch an den irischen Schriftsteller und lobte dessen „new poetic vision“. Leichtigkeit und Schwere gleichzeitig darzustellen, tiefe menschliche Krisen trotz aller Tragik nicht ohne Humor auf die Bühne zu bringen, ist bis heute eine besondere Gabe des irischen Theaters. Toller war sichtlich beeindruckt von der Tiefgründigkeit des Justizdramas, das auf die Gefängniszenen sowie auf den „Halunken“ (Felix Salten: *Gerechtigkeit im Raimundtheater. „Die blinde Göttin“; Schauspiel von Ernst Toller*. In: *Neue Freie Presse*, Morgenblatt vom 1. November 1932, S. 2) Max Franke verzichtet und stattdessen die Gerichtsszenen ausbaut und sich vor allem auf die Gestaltung der Individuen und die „juristischen Implikationen“ (Reimers 2002, S. 257) ihres Handelns konzentriert, was Toller in seinem Brief als „simply marvellous“ bezeichnet (Spalek 1968, S. 237).

Trotzdem war Tollers *Blinde Göttin* die offensichtliche Inspiration der das Bühnenwerk rahmenden Szenen, die im Haus des Dr. Chavasse „in a small Irish country town“ spielen. Auch kleinere Rollen, wie die des Pflasterers, der hier „Mapother“ heißt, tauchen bei Johnston auf, haben aber zum Teil dezidiert komische Funktion. Fischer weist mit Recht darauf hin, dass Tollers Einfluss auf *Blind Man's Buff*, sowohl von Zeitgenossen Johnstons als auch etwa von Richard Allen Cave unterschätzt wurde (Fischer 1992, S. 202). Vor allem in Vorbereitung der Buchversion, die unter den Namen beider Autoren 1938 in London und 1939 in den USA veröffentlicht wurde, hat Toller, wie die überarbeiteten Manuskriptseiten und angehängten Blätter (teils mit dem Briekopf des „Mayflower Hotel, New York“) in der Toller Sammlung der Yale University zeigen, mehrfach Veränderungen (teilweise auf Englisch, teils auf Deutsch) vorgeschlagen, die sich vor allem auf die Gestaltung der Anise (die Anna Gerst der *Blinden Göttin*) beziehen, aber auch die erste Szene des 3. Aktes sowie die Schlusszene betreffen.

Die Aufführungen von *Blind Man's Buff* von Ernst Toller und Denis Johnston im Abbey Theatre Dublin im Dezember 1936 und im Januar 1937 waren, wie schon erwähnt, ein Riesenerfolg. Eine Aufführung in London, die der Buchveröffentlichung von 1938 folgte, beschrieb Johnston in seinem Tagebuch am 24. September 1938 als „dreary“, „flat“ und „undramatic“. „This one is not a great play, I never thought it was. But it has entertainment value and deserves better than this.“ (zit. nach Fischer 1992, S. 203)

Wie sehr Ernst Toller das Thema Ungerechtigkeit, Unmenschlichkeit und Verfassungsfeindlichkeit der Justiz am Herzen lag, zeigt sich nicht nur in zahlreichen Zeitungsartikeln, Reden, seinem Hörspiel *Indizien*, dem Bühnenstück *Die blinde Göttin*, oder etwa in seinem Buch *Justiz-Erlebnisse* (1927), sondern auch in seinem Bedürfnis, das Thema auch in einem irischen Kontext relevant werden zu lassen. Der irische Freistaat (Saorstát Éireann), der 1922 nach dem Befreiungskrieg gegen die britischen Kolonialherren geschaffen wurde, stand kurz davor, zur Republik zu werden und es ist davon auszugehen, dass die politischen Entwicklungen und die Hoffnung, die mit der Formierung einer Republik einhergingen, auch Gesprächsthema zwischen Ernst Toller und Denis Johnston waren, als sich die beiden 1936 auf der Party bei Alec Rea trafen. Darüber, dass das Theater nicht nur im Schillerschen Sinne

„moralische Anstalt“ (1784) ist und die Aufgabe hat, eine höhere Gerechtigkeit darzustellen, sondern auch eine gesellschaftspolitische Funktion erfüllt, darüber werden sich Toller und Johnston einig gewesen sein. Die Tatsache, dass Toller das Stück explizit auf die Bühne des Abbey Theaters in Dublin bringen wollte, hatte höchstwahrscheinlich auch andere Gründe: Toller hatte den damaligen Direktor und Mitbegründer des Abbey Theaters, den Dichter William Butler Yeats, schon 1934 kennengelernt. Die englisch-irische Romanautorin und Reiseschriftstellerin Ethel Mannin, die in London lebte und mit Ernst Toller und Christiane Grautoff bekannt war, arrangierte ein Treffen zwischen Toller und Yeats in einem Londoner Restaurant, um Toller in seinem Kampf um die Freilassung Carl von Ossietzkys aus dem Konzentrationslager Esterwegen im Emsland zu unterstützen. Um seine Nominierung für den Friedensnobelpreis, die die Aufmerksamkeit der breiten Öffentlichkeit auf Ossietzkys grauenhafte Inhaftierung lenken sollte, zu erreichen, musste Toller einen Nobelpreisträger finden, der Ossietzky offiziell in Stockholm vorschlagen würde. Ethel Mannin, die mit Yeats, der 1923 den Literaturnobelpreis erhalten hatte, befreundet war, beschreibt in ihren Memoiren *Privileged Spectator* (1939), wie Yeats die Bitte Tollers rundweg ablehnte, da er sich selbst als Dichter und Ire sah, und sich für politische Querelen („political squabbles“; Mannin 1939, S. 83; zit. auch bei Fischer 1992, S. 196-197) im kontinentalen Europa nicht interessierte. Seine Interessen, auch als Dichter, konzentrierten sich auf Irland. Mannin beschreibt die Leidenschaft, mit der Toller sein Anliegen vorbrachte und dass ihm die Tränen in den Augen standen, als Yeats ihn ablehnte. Es ginge doch nicht um Politik, sondern um einen Menschen, der im Konzentrationslager gequält wird. Es ginge um Leben und Tod. Aber vielleicht, sagte Toller, empfindet man diese Dinge anders, wenn man selbst einmal im Gefängnis war. Yeats entschuldigte sich, blieb aber bei seiner Entscheidung, die Nominierung nicht vorzubringen. Allerdings las er im darauffolgenden Jahr die Dramen Tollers, die in englischer Übersetzung in dem Band *Seven Plays* (1935) veröffentlicht worden waren. Yeats war, wie er Ethel Mannin in einem Brief vom 2. April 1935 mitteilte, tief beeindruckt von der intellektuellen Kraft der Dramen und plante, Tollers Stücke in das Repertoire des Abbey Theatre aufzunehmen. *Die blinde Göttin* gefiel ihm, neben *Hoppla!* und *Mary Baker Eddy* besonders (vgl. Yeats 1954, S. 834; Fischer 1992, S. 197), und es ist anzunehmen, dass Ethel Mannin diese überaus positive Reaktion des berühmten irischen Dichters gern ihrem Bekannten Ernst Toller übermittelte. Als Toller im Sommer 1936 den irischen Dramatiker und Rechtsanwalt Denis Johnston wiedersah, muss es naheliegend gewesen sein, ihm eine Adaption der *Blinden Göttin* vorzuschlagen.

Wie wichtig die Vertrautheit des Autors mit der Erlebniswelt des Publikums bzw. des Publikums mit dem Kontext eines Theaterstücks war, damit gesellschaftspolitisch Relevantes durch das Bühnengeschehen vermittelt werden konnte, wusste Toller nach drei Jahren Exil allzu gut. Gerade nach der lauwarmen Reaktion auf *Nie wieder Friede!*, seinem ersten Exildrama, das im Juni 1936 als *No More Peace!* in London uraufgeführt worden war, muss die Zusammenarbeit mit einem irischen Schriftsteller gerade auch durch die Aussicht auf eine Aufführung im Abbey Theatre in Dublin sinnvoll erschienen sein. Toller verstand das Theater immer als Kommunikationsort und wollte in all seinen Dramen gesellschaftspolitisch relevante Inhalte vermitteln. Wenn diese Inhalte, wie etwa eine kritische Auseinandersetzung mit dem Justizsystem, besser durch die Feder eines irischen Autors kommuniziert werden konnten, stellte Toller sein Werk gern zur Verfügung. Allerdings soll er zumindest bei der Uraufführung in Dublin und bei der Erstveröffentlichung in England und den USA auf die Nennung als Mitautor an erster Stelle bestanden haben, was Denis Johnston nicht gerade begeisterte.

Die blinde Göttin handelt nicht nur im abstrakten Sinne von Gerechtigkeit und Menschlichkeit, sondern es geht um wirkliche Menschen, um Fakten, die mit den Mitteln der neuen Sachlichkeit auf die Bühne gebracht werden. Das Drama kann als Vorläufer des Dokumentartheaters angesehen werden, *Die blinde Göttin* ist aber auch Lehrstück und Aufruf und, wie so oft bei Toller, der Versuch, mit der Stimme des Dichters politisch wirksam zu sein. Das Bühnenstück will Missstände aufdecken und verändern, die Zuschauer zur kritischen Reflexion auffordern und steht so auch in der Tradition des epischen Theaters. Toller will auch mit diesem Drama für eine

bessere und gerechtere Welt kämpfen. Doch wenn am Ende des 4. Akts der Kleinkriminelle Max, der mittlerweile zum Bürgermeister ernannt wurde, sagt: „Die Gerechtigkeit hat immer gesiegt, sie wird auch jetzt siegen“, stellt Toller die „Gerechtigkeit“ an sich in Frage. Das System, voller scheinheiliger Karrieristen, Paragraphenreiter und Bildungsphilister ist unzuverlässig. Ein System, das der Wissenschaft gänzlich vertraut und dem Menschen das Wort im Mund umdreht oder als unzulässig erklärt, ist mehr als fragwürdig. Die Utopie der besseren Welt, zu der der Expressionist noch aufrief, existiert im modernen, kapitalistischen Hier und Jetzt nicht mehr. Das Stück bindet sich an die Realität und zeigt an konkreten Beispielen Missstände auf. Diese „Verankerung der Handlung in der ‚Alltagswelt‘“ zählt Stefan Neuhaus in seinem Artikel zu „Ernst Toller und die Neue Sachlichkeit“ zu den zentralen Merkmalen dieser Stilrichtung, sowie einen „sachliche[n], realistische[n], konkrete[n], *scheinbar* dokumentarische[n] Stil“ (Neuhaus 1999, S. 141-142). Die Kritik an Inkompetenz und Korruption im Justizsystem aber auch im Lebensalltag vieler Dorfbewohner und Städter, die Toller auch in seinem Justizdrama *Feuer aus den Kesseln* äußert (Reimers 2000, S. 276), kann nur durch das Handeln des Einzelnen verändert werden. Nur so, mit einem klaren Blick auf die Tatsachen, soll auch hier eine menschenwürdige Gemeinschaft und Gesellschaft erarbeitet werden.