



**Universidad Nacional Autónoma de México**

---

---

**Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Letras modernas**

**Traducir el texto dramático *Hinkemann*  
de Ernst Toller**

**TRADUCCIÓN COMENTADA**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN LENGUA Y  
LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS ALEMANAS)**

**PRESENTA:**

**Lorena Díaz González**

**Asesora:**

**Dra. Ute Ilse Seydel Butenschön**



**MÉXICO, D. F.**

**2011**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedico esta investigación a mis papás: Germán y Yolanda  
que siempre me han apoyado, y a mis hermanos: Jorge y Benito,  
sin los cuales nada sería igual.

A mis queridos amigos por tolerarme,  
por sus consejos y por las porras,  
gracias Adrián, Carlitos y Lupita.

A todos los que en este camino me enseñaron  
tanto, pero que ahora no están conmigo.

## **Agradecimientos**

Agradezco especialmente a la Dra. Carmen Leñero que confió en mí aun sin conocerme, por su tiempo, sus clases y sus enseñanzas, pues sin su apoyo tal vez todavía no habría acabado esta investigación.

Muchísimas gracias a mi asesora, la Dra. Ute Seydel por escucharme, por apoyarme, por todos sus consejos, por abrirme las puertas de su casa y por asesorarme en tiempos tan complicados.

Al contemplar el largo proceso de esta traducción y de la investigación pienso en todas aquellas personas que me brindaron su ayuda como el Dr. Christian Sperling, la Lic. Doris Breuer, la Dra. Mónica Steenbock y por supuesto la Lic. y próximamente Mtra. Guadalupe Domínguez. Gracias por sus comentarios y consejos, los cuales estoy segura que me ayudarán a mejorar.

# Traducir el texto dramático *Hinkemann*

de Ernst Toller

## Índice

Páginas

Agradecimientos

Índice

Introducción..... 6

### 1 El héroe alemán: caminos que desembocaron en la creación de *Hinkemann. Una tragedia*

1.1.Prolegómenos al capítulo.....11

1.2.*Una juventud en Alemania*: de la exaltación de la guerra al pacifismo.....13

1.3.Recepción y consecuencias del estreno de *Hinkemann* en Alemania.....17

1.4.Aspectos expresionistas en *Hinkemann*.....18

1.5.Particularidades de la traducción de *Hinkemann*.....24

Otras versiones de *Hinkemann*.....25

Una traducción dirigida al lector.....30

“Libertad de traducción”.....31

### 2 Dos mundos, dos cosmovisiones, dos lenguajes: mi experiencia al traducir

*Hinkemann*.....33

2.1.El estilo de las didascalias.....35

2.1.2 ¿Se deben traducir los nombres de los personajes?.....38

Cómo están formados los nombres propios.....40

Adaptación de diminutivos.....42

Nombre traducido.....43

2.1.3 Oficios.....44

2.1.1. Conservar las frases que caracterizan a los personajes. Frases específicas y recurrentes.....	46
Repetición de palabras.....	48
2.1.2. Decisiones de traducción a conceptos específicos y expresiones idiomáticas Conceptos monetarios.....	50
Traducciones culturales.....	51
2.3. Onomatopeyas e interjecciones.....	52
<b><i>Hinkemann. Una tragedia</i></b> .....	56
<b>Conclusiones</b> .....	108
<b>Bibliografía</b> .....	112
<b>Apéndice</b> .....	117
Cronología de Ernst Toller.....	118
George Grosz.....	120
<i>Hinkemann. Eine Tragödie. Mit 6 Zeichnungen von George Grosz</i> .....	122

## Introducción

Este trabajo tiene como objetivo presentar una nueva traducción del texto dramático *Hinkemann. Una tragedia*, ya que la traducción más accesible de esta obra fue realizada en España en el año de 1931, por Rodolfo Halffter.<sup>1</sup> Como es de imaginar, el vocabulario de dicho país y el de México no sólo son distintos, sino que el idioma ha cambiado considerablemente a lo largo del tiempo. Este texto fue escrito por Ernst Toller (Samotschin 1893-Nueva York 1939) alrededor de 1923<sup>2</sup> para la clase proletaria, como una crítica contra el Estado, pues en él se ven encarnadas las consecuencias nefastas de la sociedad. En *Hinkemann* se denuncia la incapacidad de adaptación de un hombre que regresa lisiado de la guerra.

Consideré indicada la traducción de este texto debido a la relevancia del autor – Ernst Toller– dentro de la corriente literaria conocida como expresionismo, la cual surgió alrededor de 1910. Aun cuando la obra de Toller no tiene gran difusión en México es leída. El libro más conocido de este autor en nuestro país es su autobiografía *Eine Jugend in Deutschland* (1933), la cual fue traducida con el título de *Una juventud en Alemania*, de la que existen dos ediciones distintas: la primera fue editada en Buenos Aires en 1937, la segunda la publicó Editores Mexicanos Unidos en 1985; su pieza teatral *Masse-Mensch* también es leída en México por estudiantes de Literatura Dramática, aunque en su versión en inglés, la cual fue traducida como *Man and the Masses*. Debido a estas circunstancias considero necesario traducir y difundir las obras de Ernst Toller entre los lectores mexicanos.

---

<sup>1</sup> Ernst Toller, *Hinkemann (Tragedia), Los destructores de máquinas (Drama)*, traducción del alemán por Rodolfo Halffter, Ed. Cenit, Madrid, 1931.

<sup>2</sup> Cabe señalar que no todos los libros concuerdan con la fecha en la que Toller escribió *Hinkemann*, ya que también se considera como posible fecha de su composición el año de 1924.

El estudio preliminar a esta traducción evidencia los problemas que surgieron al momento de realizar dicha tarea, se comentan las posibilidades<sup>3</sup> de trasladar al español el texto dramático de Ernst Toller, y presenta las decisiones que tomé al momento de traducirla. Hay que considerar que la traducción teatral tiene características propias, las cuales no siempre tienen relación con los problemas derivados de la traducción de lírica o de prosa, pues el texto teatral posee necesidades particulares, provenientes de su carácter. En principio se encuentra dividido en actos y escenas; contiene didascalias y diálogos; además contempla el espacio y el tiempo escénico y real, etc. Sin embargo, hay cierta controversia alrededor de esta postura, ya que algunos traductores no creen que existan diferencias sustanciales de método cuando se traducen distintos géneros literarios. Carla Matteini,<sup>4</sup> en su artículo “Huir de la fidelidad como del diablo. Un traidor leal”, menciona su propia experiencia: “Algunos traductores se sintieron molestos ante [...] mis manifestaciones, declarándose convencidos de que no existe diferencia alguna entre traducir poesía, narrativa, ensayo o teatro.”<sup>5</sup> En lo personal considero que, como tales, los géneros literarios no son iguales; por tanto, sus naturalezas exigen de cada manifestación literaria un tratamiento distinto; por lo general la novela y el cuento se encuentran escritos principalmente en prosa; mientras que la poesía suele ser breve, contiene versos, rima, métrica, entre otras características, por tanto, el escritor recurre a distintos métodos estilísticos y de contenido que todo traductor debe tomar en cuenta. Si bien los géneros literarios comparten aspectos similares entre sí, no poseen la misma estructura, es por ello que no deben traducirse

---

<sup>3</sup> Cualquier género literario plantea distintas posibilidades de traducción, pues ésta depende de la relación del traductor con el texto, del momento en que se traduzca, del objetivo de la obra en el otro idioma, por mencionar algunos aspectos.

<sup>4</sup> Carla Matteini es una renombrada traductora de teatro en España. Entre los autores que ha traducido se encuentran los italianos Dario Fo y Alberto Moravia, la inglesa Sarah Kane, entre otros dramaturgos.

<sup>5</sup> “Huir de la fidelidad como del diablo. Un traidor leal”, en *Paso de Gato, Revista mexicana de teatro*, México, 1er trimestre de 2007, p. 28.



siguiendo los mismos principios formales, pues cada género literario implica particulares que el traductor debe respetar necesariamente.

El objetivo de mi traducción de *Hinkemann. Una tragedia* es que ésta sea leída, y no con la idea de que sea representada en el teatro, pues llevarla a escena implica factores ajenos a mi labor como traductora. Ahora bien, esta versión de *Hinkemann* se dirige al lector del español de México. De modo que la traducción de esta obra requirió establecer paralelismos con el lenguaje y el contexto mexicanos. El texto en su idioma original representa aspectos de la cultura alemana de la primera mitad del siglo XX, así como la ideología e idiosincrasia de la clase obrera, la cual acababa de sobrevivir a la Primera Guerra Mundial, y sufría las consecuencias, en particular, las del Tratado de Paz de Versalles. A diferencia del ambiente tenso y deprimente en que se ubica la obra, el contexto actual mexicano, no es precisamente el de la guerra, sin embargo, experimenta momentos de inestabilidad política y degradación social que son similares a las pasiones humanas que se representan en *Hinkemann*.

Tomando en cuenta al público al cual se dirigía, Toller empleó en *Hinkemann* la lengua viva de la clase obrera de su época, e incluso dotó de una voz individual a cada uno de sus personajes, utilizando continuamente frases o palabras que les son propias y derivan del carácter particular que representan. Este es el motivo por el cual en esta versión se pretende conservar la sencillez del idioma, evitando el uso de palabras eruditas y ajenas al contexto. Otra característica primordial de mi traducción consistió en evitar trasladar estructuras gramaticales del alemán al español. A este respecto, el teólogo y filósofo alemán Friedrich Schleiermacher describió la traducción de estructuras de la lengua de partida a la lengua meta como *anstößig* (chocante) y *fremd*

(extraño),<sup>6</sup> las cuales dan como resultado híbridos que coexisten entre dos lenguas, sin formar parte de ninguna. Desde mi punto de vista la labor de traductor es un gran puente que se tiende entre la obra en su idioma original y el lenguaje del público o del lector; se pretende así que dicho receptor pueda comprender la obra y logre integrarla a sus propias experiencias idiomáticas, sin sentirse ajeno a la misma. En otras palabras, el vocabulario y las estructuras lingüísticas dependen por entero del nuevo contexto al que se traduce la obra, en este caso al México de inicios del siglo XXI.

Existen dos métodos principales para la traducción de un texto dramático, sin embargo, la naturaleza de esta obra me exigió integrar ambos. El primer método, según Susan Bassnett-McGuire consiste en traducir el texto de manera literaria,<sup>7</sup> mientras que el segundo contempla traducir la función dramática del mismo. Para elaborar esta traducción me apoyé en teóricos como: Walter Benjamin, Georg Steiner, López Damaso García, Friedrich Schleiermacher, y los traductores contemporáneos de teatro como Alfredo Michel Modenessi y Susan Bassnett, por mencionar algunos. Son muchos los teóricos dedicados a la traducción de teatro; al igual que las propuestas de traducción, de lectura y de semiótica teatral. Cabe mencionar que la investigación se fundamentó en las obras de los escritores anteriormente señalados, e incluso empleé materiales como la *Revista mexicana de teatro: Paso de gato*, en la cual algunos investigadores indagan sobre particularidades y presentan teorías actuales en torno a la traducción. Los ensayos que utilicé como guía para mi traducción, fueron aquellos que explican las diversas experiencias de los traductores, así como sus problemas y soluciones en temas específicos.

---

<sup>6</sup> Schleiermacher, Friedrich, *Sobre los diferentes métodos de traducir*, ed. bilingüe, trad. y comentario de Valentín García Yebra, España, Gredos, 2000, p. 68.

<sup>7</sup> La traducción literaria de un texto dramático no contempla necesariamente la longitud de las oraciones, el cambio de referentes, etc.

A lo largo de este trabajo se consideran factores que pueden ser tomados en cuenta al momento de traducir un texto dramático, como son el tiempo y el espacio teatral, el contexto en el que fue escrito originalmente y al que es traducido, la escritura y el habla, las cuestiones culturales derivadas del contexto en que surgió la obra en su idioma original y las características de adaptación al idioma meta.

## Capítulo 1

### El héroe alemán: caminos que desembocaron en la creación de *Hinkemann. Una tragedia*<sup>8</sup>

#### 1.1 Prolegómenos al capítulo

El capítulo que se presenta a continuación brinda un panorama concreto de la obra *Hinkemann. Una tragedia*, y de su traducción como texto dramático. El primer apartado corresponde a las circunstancias de vida que dieron como resultado que Ernst Toller escribiera un drama tan desgarrador. Se tratará el oscuro periodo en la vida del autor que va de su apresurado alistamiento en el ejército al momento en que es encarcelado por última vez, prisión en la que formula y escribe el drama ya mencionado.

A continuación se abordarán las reacciones que la pieza teatral *Hinkemann* ocasionó en algunas ciudades de Alemania. Tales reacciones proporcionan un panorama ideológico de la época y de los temas que no eran bien vistos por la población alemana.

En tercer lugar se encuentra la contextualización del movimiento expresionista, así como los aspectos más prominentes de dicha corriente en *Hinkemann*. Tales características brindan una guía para identificar el drama en su corriente artística.

El último apartado con el título *Particularidades de la traducción de Hinkemann* tiene como propósito ver a esta obra no sólo como texto literario sino como texto dramático. De esta forma la traducción cobra un sentido distinto. Este apartado se divide a su vez en tres subtemas: el primero titulado *Otras versiones de Hinkemann* trata las diferentes publicaciones y las modificaciones más importantes que se hicieron de la obra. También se mencionan los países en que el drama fue presentado entre 1923 y 1933, además abordo algunas traducciones que se han elaborado de la obra desde su primera publicación en 1923. *Una traducción dirigida al lector* es el nombre que lleva el segundo subtema, el cual trata la forma y la intención que tiene la traducción a nuestro

---

<sup>8</sup> Si bien los sucesos acaecidos en Alemania a finales del s. XIX y principios del s. XX son relevantes para entender los cambios políticos, no son completamente indispensables para comprender cuáles fueron las circunstancias que llevaron a Toller a escribir *Hinkemann*. Pues el objetivo de la traducción comentada no es elaborar un análisis de la obra, sino presentar el procedimiento de la traducción y dar cuenta de los problemas de la misma y las soluciones, como lo veremos en el segundo capítulo.

idioma. Finalmente “*Libertad de traducción*” aborda el equilibrio al que se puede llegar cuando se desea traducir un texto dramática.

## 1.2 *Una juventud en Alemania: de la exaltación de la guerra al pacifismo*<sup>9</sup>

*No estoy enfermo, soy diferente. No necesito sanar, necesito otra cosa.*

Robert Walser, *Schwendimann*

Un ambiente de euforia y entusiasmo se percibía entre la juventud alemana antes de que iniciara la Primera Guerra Mundial; los jóvenes pensaban que al resultar victoriosos crearían con sus propios esfuerzos una época de esplendor económico, el cual indudablemente beneficiaría al pueblo alemán. Se pensaba que la guerra aboliría a la monarquía, con lo que el proletariado adquiriría un rol activo en la política. Ernst Toller fue uno de esos jóvenes que deseaba transformar las circunstancias políticas y erradicar las injusticias sociales y para ello, decidió enrolarse voluntariamente en Múnich. Cabe señalar que a los jóvenes judíos alemanes, incluyendo a Toller, les parecía muy importante unirse al ejército para así asimilarse a los ideales alemanes.

El nacionalismo en Alemania cobró una gran relevancia hacia 1914. En el frente la consigna “*Alemania, patria [y] guerra*”<sup>10</sup> generaba una inexplicable sensación de entusiasmo entre los jóvenes soldados, en ese momento ya no se pensaba en el bienestar individual sino en luchar por la patria y defenderla, aunque arriesgaran sus vidas en la lucha. En marzo de 1915 Toller se dirigió al frente de batalla lleno de expectativas sobre el futuro, y se encontró con la desgarradora realidad de la guerra; con el espectáculo de soldados lisiados y malheridos que dieron todo por Alemania. Sin embargo, esas imágenes aún no eran tan crueles como la realidad que estaban viviendo los soldados en las trincheras. Con su llegada al frente Toller se dio cuenta que cientos de hombres, como él, no sabían si regresarían a casa o morirían entre otros cientos de víctimas y terminarían siendo un número más en las estadísticas. El dolor humano cobró nuevos significados para Toller: entre ellos, el que marcaba a los hombres que se encontraban en las trincheras y el otro que lastimaba a las familias que desde casa añoraban el regreso de sus familiares. Los desgarradores gritos de dolor, los escenarios indescriptibles, el frío y la falta de medios para satisfacer sus necesidades fueron los factores primordiales que causaron que Toller fuera perdiendo entusiasmo por la guerra y que cambiara sus intereses y su perspectiva.

---

<sup>9</sup> Para conocer la vida de Ernst Toller véase la cronología anexada en el apéndice.

<sup>10</sup> Ernst Toller, *Una juventud en Alemania*, p. 39. Las cursivas son de la fuente original.

Al cabo de trece meses en el frente Toller había sido ascendido a suboficial, pero debido al desgaste emocional y a las precarias condiciones de vida, Toller tuvo que ser hospitalizado; su corazón y estómago dejaron de funcionar adecuadamente, y los médicos lo declararon incapaz de regresar a las filas.<sup>11</sup> Toller pasó de la euforia por defender a su patria a la decepción por no poder continuar con su labor y también por el dolor y el sufrimiento que resultaban innecesarios. Las vivencias que Toller acumuló durante esos meses le ayudaron a reformular su postura con respecto a los problemas sociales, e incluso comprendió que “la guerra [...] permite morir de hambre a muchos y permite enriquecerse a unos pocos”.<sup>12</sup> Dichas experiencias se ven reflejadas en la obra dramática *Hinkemann. Una tragedia*, en la cual un soldado (llamado Hinkemann) regresa a casa mutilado y no logra incorporarse a la sociedad, pues la guerra cambia irremediablemente su forma de pensar y de relacionarse con las personas. Hinkemann encuentra su lado humano y ve el dolor que aqueja a los demás y a sí mismo. A lo largo de la obra se observa la sensibilización del personaje a partir de experiencias traumáticas.

Toller, al igual que Hinkemann, regresó dañado psicológicamente de la guerra. En el drama se aborda la pérdida de la confianza en la patria y en los objetivos por los que los soldados iniciaron la lucha, experiencias que el propio Toller vivió. Finalmente, tanto el autor como el personaje, cayeron en la desesperanza al ver que la guerra no lograría una diferencia en el comportamiento humano y que la única manera de cambiar era que las personas fueran responsables y consientes en sus decisiones.

Después de haber cumplido con su servicio en la guerra, Toller se dirigió a Múnich para tomar cursos de derecho en la universidad de dicha ciudad, donde también asistió a cátedras de arte. Su estadía en este lugar tenía como objetivo dejar atrás los recuerdos de la guerra. En un viaje a Turinga Toller se reunió con varios intelectuales como el sociólogo Max Weber, el poeta Richard Dehmel, el político Max Maurenbrecher, entre otros, los cuales discutirían sobre la caótica situación de Alemania, pero a Toller no le

---

<sup>11</sup> Existen distintas fuentes como la *Mc Graw-Hill Encyclopedia of World Drama*, vol. 5 T-Z que indican que Toller tuvo que retirarse del frente porque resultó herido, sin embargo, en *Una juventud en Alemania*, el autor no lo menciona.

<sup>12</sup> E. Toller, *op. cit.*, p. 77.

convencieron los puntos de vista que se expresaron, ya que le parecieron superficiales y alejados de la realidad.<sup>13</sup>

Gracias a su contacto con los estudiantes y con obreros Toller decidió formar parte de distintos grupos pacifistas como *La liga de la cultura política de la juventud en Alemania*, pues tanto él como sus compañeros “estaba[n] seguros de que no habiendo pobres, desaparecer[ía] la ambición de poseer dinero ajeno y territorios extraños”.<sup>14</sup> Este principio se convirtió en su nueva ideología. Toller comprendió que su participación en la guerra, al igual que la de sus compañeros, no había logrado ningún beneficio a favor de los obreros y el segundo camino que quedaba por recorrer era el de la búsqueda de la paz y el diálogo. Así, los hombres que aún estaban luchando por intereses inciertos regresarían a casa con sus familias.

Hacia 1918 no tardó en llegar un comunicado desde Berlín que prohibía todas las organizaciones pacifistas y aclaraba que aquellas que ya existían, debían ser prontamente disueltas. Mientras tanto en Múnich se llevaban a cabo múltiples huelgas de obreros y obreras que trabajaban en fábricas de municiones. Cabe señalar que Toller dirigió personalmente una de las huelgas. Pues Toller junto con otros socialistas formó parte activa en los movimientos por la paz. Una vez concluida la huelga a cargo de Toller, éste fue arrestado e interrogado por haber escrito un boletín con ideas subversivas. Después de su juicio fue encontrado responsable y como consecuencia fue recluido en la prisión militar de Stadelheim bajo el cargo de traidor a la patria. En prisión la salud de Toller se vio de nuevo comprometida, así que lo declararon incapacitado para continuar en ese lugar y lo enviaron al batallón de reserva en Neu Ulm. Hay que mencionar que ni la prisión ni la reserva fueron los únicos lugares deprimentes en los que Toller se encontró, pues también se vio obligado a permanecer unos cuantos días en el hospital psiquiátrico de Múnich. La madre del autor, incrédula al escuchar que su hijo había sido acusado de traición a la patria, pidió de manera oficial que éste fuera evaluado psiquiátricamente, pues le parecía inaudita tal acusación.

Ni siquiera el ambiente opresivo de aquellos lugares consiguió que Toller renegara de sus ideales ni de la voluntad de ayudar a los obreros y campesinos en su lucha contra la guerra y el capitalismo. Es muy probable que el contacto directo con los obreros lo

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 65.



motivaran para dar una voz tan peculiar a los personajes de *Hinkemann* que se expresan con un lenguaje cotidiano.

Debido a su desempeño en defender los ideales pacifistas Toller fue nombrado vicepresidente del consejo central de los soviets de Baviera,<sup>15</sup> aunque no duraría mucho tiempo en este puesto, ya que su participación en el levantamiento de Baviera lo condujo una vez más a prisión. En esta ocasión se trataba de la cárcel para prisioneros políticos: Niederschönenfeld, en donde estuvo cautivo durante cinco años. Cuando estos presos eran arrestados su futuro era muy incierto, ya que podían terminar encerrados tras los muros de cárceles alemanas o terminaban siendo fusilados o exiliados (hacia 1930 Toller tuvo que exiliarse y recorrió varios países hasta llegar a Estados Unidos). En la prisión de Niederschönenfeld se encontraban recluidos hombres que pertenecían a todas las clases sociales y se relacionaban unos con otros sin distinción.

En este periodo el genio creativo no abandonó a Toller, quien se dio a la tarea de escribir varias obras, entre las que se encuentra *Hinkemann*. En su autobiografía Toller menciona una anécdota muy particular, donde describe que en una visita al dentista en Neuburg (pues en Niederschönenfeld no había dentista) tuvo la oportunidad de huir, pero no lo hizo pues estaba pronto a concluir esta pieza teatral. Dicho suceso demuestra el compromiso que Toller tenía con respecto a sus obras.

En su obra, Toller presenta a un ser, cuyo resultado por haber ido a la guerra termina mostrando a un individuo degradado, decadente, enfermo física y psicológicamente, el cual lucha por cambiar el su realidad sin encontrar resultados. Las experiencias de vida de Toller se ven reflejadas, en la obra ya mencionada, como denuncia social, en la que hace explícitas las circunstancias de injusticia a las que se enfrenta no sólo un lisiado de guerra sino el proletariado que trabaja, pero no logra mejorar sus condiciones de vida. En *Hinkemann* también vemos la inestabilidad política que afecta a todos los personajes, pues cada uno representa una ideología específica como veremos en el capítulo dos y las pasiones humanas que no son ajenas al entorno de toda sociedad. Por desgracia, el final de la Primera Guerra Mundial arrasó con todas las expectativas de la juventud alemana y de los soldados que combatieron con la esperanza de un futuro mejor, ya que la guerra sólo trajo bajas humanas y acentuó las diferencias económicas entre la burguesía y el proletariado.

---

<sup>15</sup> La República de Baviera estaba formada por grupos de obreros, campesinos y soldados retirados.

### 1.3 Recepción y consecuencias del estreno de *Hinkemann* en Alemania

Entre gritos y críticas *Der Deutsche Hinkemann*<sup>16</sup> fue llevado a escena por vez primera el 19 de septiembre de 1923 en el Antiguo Teatro de Leipzig; ese fue el primer destello de lo que meses más tarde se daría a conocer como el *Hinkemann-Skandal*. ¿Cómo imaginar que el personaje principal de un drama evocara a un “hombre cojo” y que ese alemán fuera capaz de representar a una sociedad decadente, cuando lo que se pretendía mostrar era la fe de una nación? ¿Cómo pensar siquiera que Hinkemann, un lisiado de guerra que fue castrado por una bala, pudiera ser nombrado “héroe alemán”?

Sin embargo, lo sucedido durante la presentación de *Hinkemann* en Leipzig no fue tan radical comparado con la reacción que tuvo lugar en Dresde.<sup>17</sup> Las inconformidades ante los temas que aborda la obra no se hicieron esperar y un grupo de personas se reunió a las afueras del teatro para impedir el estreno de *Hinkemann*. Así, el día del estreno la obra tuvo que ser suspendida de manera indefinida, ya que “los actores fueron amenazados con disparos”.<sup>18</sup> Los grupos que expresaban su rechazo “condujeron a violentas protestas organizadas en los círculos políticos, [las cuales concluyeron con] la muerte de una persona debido a una apoplejía”.<sup>19</sup> Las críticas contra el autor fueron mordaces; cabe señalar que en ese año Toller aún se encontraba preso en Niederschönenfeld, y como que no obtuvo una sentencia mayor al escribir *Hinkemann*, sólo se vio obligado a cumplir la condena establecida. Desde ese momento en cada ciudad donde se representaba la obra, ésta era rechazada violentamente. A este fenómeno radical, en que los nacionalistas se sentían ofendidos por la obra se le conoce como *Hinkemann-Skandal*. Reacciones similares se produjeron en el resto del país, por ejemplo en Berlín: “el drama fue puesto en escena por tercera ocasión y fue necesario tomar medidas policiacas especiales para que la obra pudiera ser representada”.<sup>20</sup>

La sociedad alemana se vio reflejada directa y vergonzosamente en *Hinkemann*, como si este drama fuera un espejo que mostraba cada uno de sus defectos y sus carencias. Por esta razón las obras que estaban en contra del sistema fueron rechazadas con la intención de suprimir las expresiones artísticas radicales junto con sus ideas.

---

<sup>16</sup> Éste era el título de la primera versión de la obra.

<sup>17</sup> La obra se presentó el 17 de enero de 1924 en el *Staatstheater*.

<sup>18</sup> Klaus Schumann, *Leipzig-Transit*, p. 213 “man drohte den Schauspielern mit Erschiessen”.

<sup>19</sup> Friedbert Aspetsberger, *Arnolt Bronnen: Biographie*, p. 397 “[...] hatte zu heftigsten, organisierten Protesten rechter Kreise und einem Toten durch Herzschlag geführt”.

<sup>20</sup> K. Schumann, *Leipzig-Transit*, p. 214. “Auch in Berlin, wo das Drama seine dritte Inszenierung erlebte, waren besondere polizeiliche Massnahmen nötig, damit es auf der Bühne gespielt werden konnte”.

## 1.4 Aspectos expresionistas en *Hinkemann*

Los movimientos artísticos no surgen de la nada ni desaparecen espontáneamente, sino que responden de manera sensitiva a la tensión social y política, a las inconformidades de una época, a un momento histórico determinado. Por su parte los artistas parecen ser videntes o médiums que plasman una realidad interna relacionada con un futuro próximo; encuentran una manera perceptiva de hacerse escuchar. El expresionismo no es la excepción y refleja una época de cambios políticos, de guerra y represión, los cuales guían sus principios, al igual que su existencia.

Este movimiento artístico tuvo una gran influencia en las artes plásticas, la escultura, la arquitectura, la literatura, la música, la danza, la fotografía y el cine. En principio, el término expresionismo surgió de la mano de los pintores impresionistas franceses y no se utilizó en la literatura si no hasta 1911. Dentro del ámbito plástico se observan dos grupos relevantes en Alemania: *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter*; el primero surgió en Dresde en 1905 y entre sus exponentes se encontraban: Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff y Ernst Ludwig Kirchner, entre otros. *Die Brücke* se disolvió en 1913 por diferencias entre los artistas. *Der Blaue Reiter*, por otro lado, apareció en Múnich hacia 1911 y sus representantes fueron Paul Klee, Wassily Kandinsky y Franz Marc, por mencionar algunos. El grupo se separó un año antes de la Primera Guerra Mundial. La característica principal de la pintura expresionista es la representación de los sentimientos humanos, para ello hacen uso de líneas que confluyen en ángulos y de colores como el rojo, azul, negro, verde, etc.

Dentro de la literatura las revistas cobraron gran importancia: *Der Sturm*<sup>21</sup> en Berlín en 1910 y *Die Aktion*<sup>22</sup> en 1911 fueron sus principales portavoces. Las revistas daban a conocer una perspectiva crítica de las cuestiones artísticas y culturales de la época, y publicaban a los literatos.

El expresionismo se fundamenta en las obras de Friedrich Nietzsche, de Sören Kierkegaard y Georg Simmel, entre otros. Su común denominador es reafirmar el valor del ser humano para que éste sea capaz de renovarse y de resurgir dentro de su sociedad. Por otra parte, el fundamento psicológico fue tomado de las teorías de

---

<sup>21</sup> “Su nombre fue acuñado por [...] la escritora expresionista Else Lasker-Schüler. [...] La revista debía constituir un órgano para la literatura, las artes plásticas y la música”. Luis A. Acosta Coord., *La literatura alemana a través de sus textos*, p. 832.

<sup>22</sup> *Ibidem*. Esta revista era un “foro para la política, la literatura y el arte”.

Sigmund Freud, ya que en sus investigaciones brindaban un panorama nuevo sobre el comportamiento humano.

En el ámbito literario, este nuevo movimiento tuvo lugar de 1910 a 1925, aproximadamente, y a su vez se divide en tres periodos.<sup>23</sup> El expresionismo literario estaba dirigido por jóvenes, los cuales, como bien lo dice el nombre del movimiento, expresaban su realidad, pero a diferencia del naturalismo, realismo e impresionismo, etc., ellos se enfocaban en verbalizar los sentimientos, las emociones y las problemáticas interiores del ser humano. Así, el expresionismo se hizo escuchar con gran fuerza en la lírica, la prosa, el ensayo y el drama. Ernst Toller es uno de los dramaturgos más renombrados dentro de esta corriente, sin embargo la falta de traducciones de sus obras no le brinda gran reconocimiento en México. Su drama *Hinkemann* refleja su época y está lleno de elementos expresionistas que facilitan la lectura y comprensión tanto de la obra como del periodo.

He aquí las características expresionistas más sobresalientes del drama *Hinkemann*.  
*Una tragedia*:

- Si bien la **guerra** no fue el origen del expresionismo, ésta sí facilitó a los artistas la exteriorización de sus ideas y sus conflictos interiores, es decir, el momento histórico en que se encontraban fue un impulso en el proceso de las creaciones artísticas. Los sucesos previos a la guerra originaron que los intelectuales replantearan la situación de ese momento para así interiorizarla y modificarla subjetivamente haciendo evidentes las necesidades emocionales y espirituales del hombre. Al finalizar la Primera Guerra Mundial existía un sentimiento muy marcado en contra del sadismo bélico. Los intelectuales propusieron una nueva idea para fomentar la unión social, el pacifismo y la regeneración del hombre. Toller situó, de manera temporal, a su personaje Hinkemann entre la Primera y Segunda Guerra Mundial, en un ambiente, donde “el expresionismo ‘levanta su bandera en defensa del hombre fuera de la historia, del hombre que no quiso reingresar en aquella sociedad incapaz de

---

<sup>23</sup> El primer periodo corresponde de 1905 a 1914, es decir, Primera Guerra Mundial; el segundo va de 1914 a 1926 que corresponde a la República de Weimar; el último parte de 1927 y se conoce como “Nueva Subjetividad”. Véase “La ruptura antinaturalista (expresionismo, cubismo y futurismo) en *Movimientos literarios de vanguardia*. 81-82 pp.

mantener sus promesas”<sup>24</sup>. En la obra, Hinkemann tiene la posibilidad de adaptarse a la sociedad, pero a él ya no le interesa formar parte de la misma. Al concluir la guerra el proletariado (incluyendo a los pensionados) se encontró en una situación económica complicada, pues como lo menciona Hinkemann: “la pensión no nos alcanza para vivir, pero es demasiado para morir”<sup>25</sup>. La guerra trajo como consecuencia la inestabilidad espiritual del hombre que ya ni siquiera podía satisfacer sus necesidades más básicas.

- El tema del **hombre atormentado** es recurrente en el movimiento expresionista. Al regresar de la guerra algunos hombres, como Toller, ya no eran los mismos, eran seres que podían caer en la locura, la desesperación y la incompreensión; su realidad no les satisface y se sienten vacíos. La sociedad cada vez va mecanizándose más hasta que el hombre se siente amenazado y a punto de perder aquellas cualidades que lo diferenciaban de las máquinas. El atormentado, al no conseguir la unidad social y verse solo, se reconoce a sí mismo como un ser enfermo, pues encontrar la forma de generar un cambio significativo en la sociedad resulta utópico. Ante esas circunstancias la deshumanización del hombre se ve más próxima. En *Hinkemann* también encontramos situaciones en las que el personaje principal con sus preguntas no logra que sus compañeros lo comprendan y que hagan consciencia con respecto a los problemas espirituales:

HINKEMANN: [...] pues, desde la guerra tenemos a tantos lisiados. ¿Qué será de ellos?

MICHEL UNBESCHWERT: Ellos serán debidamente alimentados, vestidos, apoyados por la sociedad, y podrán vivir tan dichosos como las otras personas.

HINKEMANN: ¿Y, y cuando a uno le falta un brazo, por ejemplo?

MICHEL UNBESCHWERT: El lisiado recibe un brazo artificial. Y si le es posible trabajar, se le asigna un trabajo sencillo.

HINKEMANN: ¿Y si no tiene piernas?

MICHEL UNBESCHWERT: A él también le ayuda la sociedad, de manera semejante, como ayuda al que no tiene brazo.

HINKEMANN: ¿Y si está enfermo de su alma?

---

<sup>24</sup> De Torre, Guillermo, *Historia de las literaturas de vanguardia*, p. 185.

<sup>25</sup> Véase página 62 de mi traducción.

MICHEL UNBESCHWERT: (*Enérgico e insensible.*) Es internado en un sanatorio, pero no en un sanatorio en el que los guardias creen que tienen frente a ellos a un animal; los enfermos son tratados con amor, son tratados bien, son tratados como gente.

HINKEMANN: No me refiero a ellos, a los que están enfermos de la cabeza o del cerebro... Me refiero a aquellos que están sanos, pero que aun así están enfermos del alma.

MICHEL UNBESCHWERT: ¡Esos no existen! El que tiene un cuerpo sano, también tiene un alma sana. Eso se lo dice a uno la razón. O bien se enfermó del cerebro, y por eso tiene que estar en un sanatorio.<sup>26</sup>

Hinkemann no se siente parte de la sociedad, y no por su condición de eunuco, sino por sus problemas anímicos. El atormentado termina sumergido en una sociedad individualista que sólo cree entender lo que ve y que cree que todo tiene una solución práctica y sencilla, y que además no está dispuesta a escuchar.

- Los escritores expresionistas plasmaron una imagen negativa del **padre**, producto de la inconformidad que manifestaban con respecto a los valores burgueses, ya que éstos representaban las ideas caducas del Káiser y los intereses materiales y capitalistas. Los expresionistas querían derrumbar tales presupuestos y construir una nueva sociedad gobernada por el “sentido común”. En este drama de Toller el padre de Hinkemann nunca fue un ejemplo para él y su única aparición es en una escena; el motivo del padre sólo muestra que no es necesario y que su fin es inevitable.
- Otro aspecto relevante en el expresionismo y en esta obra es lo **grotesco**<sup>27</sup> que subyace en la sutil relación entre lo risible y lo ridículo que radica en los

---

<sup>26</sup> Véase página 79 de mi traducción.

<sup>27</sup> “Lo grotesco aparece por primera vez en el teatro con el Romanticismo. Victor Hugo (1802-1885) en su prefacio a *Cromwell* (1827) introduce el término grotesco para designar una forma de expresión artística que combina “lo deforme con lo sublime”. Agrega “Lo grotesco representa la parte material del hombre y lo sublime, el alma”. Armando Discépolo, *El grotesco criollo: Discépolo Cossa*, p. 38. Sin embargo, el término “grotesco” proviene “(del italiano *grottesca*, derivado de gruta.) Nombre dado en el Renacimiento a las pinturas descubiertas en los monumentos sepultados y que contenían motivos fantásticos: animales de forma vegetal, quimeras y figuras humanas”. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, p. 246.

personajes, el lenguaje y las situaciones como se verá más adelante. Cabe señalar que los sucesos risibles cambian considerablemente dependiendo de la época y del contexto cultural en que son presentados; sin embargo, en el expresionismo la risa no es el objetivo principal, aunque sí se inclina hacia la ironía. Lo grotesco en el expresionismo es un recurso ficcional que muestra un lado risible que a la vez oculta el dolor humano.

Lo grotesco en el teatro apareció como una característica carente de belleza, en cuya dualidad entre máscara y rostro surge lo risible (la burla) y lo trágico.

El teatro del *grottesco* se funda en la idea de que el hombre posee una máscara o apariencia que le permite vivir en sociedad, bajo la cual se oculta el verdadero rostro íntimo. Lo grotesco se produce cuando ese individuo, por diversas circunstancias, intenta hacer coincidir máscara y rostro simultáneamente. El conflicto entonces se establece entre la máscara (de escribiente, galán, funcionario, doctor, esposo, amante) y el rostro (el cobarde, el humillado, el soberbio, el amante).<sup>28</sup>

Asimismo, Homunkulus es un hombre fuerte, atractivo (máscara) que en el fondo “no es hombre”,<sup>29</sup> lo cual hace que sea una persona vulnerable (rostro) que es sujeto de burla.

- Las **situaciones grotescas** se hacen evidentes cuando en el drama aparecen las prostitutas que se pelean por Hinkemann, pues se sienten afortunadas de llevarlo a su casa. En esa escena el lector ya sabe que el personaje es eunuco, así que resulta ridículo, pues no servirá de nada que alguna de las prostitutas ganara.

---

<sup>28</sup> A. Discépolo, *Ibid.*, p. 39. Véase “Lo grotesco en el teatro”.

<sup>29</sup> Véase página 66 de mi traducción.

- Los **personajes grotescos** también hacen uso de la máscara y del rostro como Paul Grosshahn que representa supuestamente al mejor amigo de Hinkemann. Sin embargo, Grosshahn no es ni honesto ni discreto, ya que se acuesta con Grete Hinkemann (esposa de Hinkemann). Aparenta ser un hombre alegre y confiable, aunque su verdadero rostro corresponde a un hombre petulante, vanidoso, patán y machista que no aprecia la amistad de Hinkemann. Los personajes grotescos son aquellos que se encuentran en situaciones límites que juegan con sentimientos opuestos, los cuales crean cierta incomodidad en el lector al encontrarse entre la sensación de reír y la culpa al hacerlo.
  
- El **lenguaje tanto grotesco como expresionista** se caracteriza por no seguir siempre las reglas gramaticales, es aquel que desea maximizar las situaciones en las que se encuentran los personajes: “buscando [...] lo esencial, la autenticidad, la acentuación de la fuerza rítmica y dinámica, y la crudeza. Ello implica la introducción de neologismos, la sustantivación de adjetivos y verbos, e incluso el empleo de nuevas combinaciones de palabras”<sup>30</sup>. En *Hinkemann* Toller hace modificaciones a sustantivos, por ejemplo: cuando el propietario de la carpa entrevista a Hinkemann y lo toca, entonces dice Bikleps,<sup>31</sup> cabe señalar que el sustantivo escrito correctamente en alto alemán es Bizeps. Las modificaciones de cualquier tipo de palabra siempre tienen una intención específica, en el ejemplo anterior Toller presenta a un hombre, cuya lengua refleja algunos rasgos idiolectales. Así el lenguaje adquiere un significado que depende totalmente del contexto, pues en teatro una oración aislada no es capaz de crear significado como veremos adelante.
  
- La **regeneración del hombre** no radicaba en la fuerza o en el poder económico sino en la voluntad para cambiar las cosas y ser más humanos, en cambiar individual y socialmente. La intención por regenerar al hombre expresionista era rescatar el espíritu humano para así salvar a la humanidad de la decadencia.

---

<sup>30</sup> L. A. Acosta, *Ibid.*, 832- 833 pp.

<sup>31</sup> Ernst Toller, *Hinkemann. Eine Tragödie*, p. 20.



El expresionismo buscaba un nuevo orden social, donde los individuos trabajaran colectivamente y lucharan contra la deshumanización y la mecanización que no les permitía comprenderse los unos a los otros. Este periodo unió varios elementos de ese momento histórico y los presentó por medio de conflictos espirituales, en los que el hombre se presentaba desgarrado y desarraigado de su entorno, sin embargo, en su interior aún anhelaba cambiar la ideología de los hombres.

### **1.5 Particularidades de la traducción de *Hinkemann***

Hablar de la traducción de una obra dramática abarca varios puntos interesantes, pues se trata de trasladar atmósferas emocionales, de adaptarlas a un contexto socio-cultural distinto y a un momento histórico actual. El texto dramático está conformado por diálogos (en boca de personajes, ya sean virtuales o reales);<sup>32</sup> y por didascalias (indicaciones dirigidas al director);<sup>33</sup> está escrito a partir de la “lengua oral”, asimismo la palabra representa el “acto de habla” que cobra sentido con el contexto concreto en que se encuentra dicha palabra y no propiamente con su significado denotativo. Entonces, los diálogos no se traducen como “frases” o “ideas” aisladas, sino como expresiones de un personaje en el momento determinado de una acción, con la finalidad de conservar el sentido del texto original.

En la traducción de un texto dramático hay que pensar inevitablemente en el resultado que se obtendrá, ya que debe responder al tiempo presente, pues el teatro se desarrolla en función a éste. En la medida en que la lengua va evolucionando, la traducción debe ser actualizada, pues de no ser así, ésta también se vuelve arcaica e inaccesible. Como veremos más adelante, la traducción no es una sustitución de conceptos, sino reformular y trasladar ideas, emociones y sensaciones. La traducción aquí presente apela al lenguaje coloquial con el que los personajes se comunican en su idioma inicial; empero, hay que prestar atención a la credibilidad de la obra en español, pues se puede correr el riesgo de cambiar el subgénero teatral o la intención del discurso.

---

<sup>32</sup> Los personajes virtuales son aquellos que cobran vida en la imaginación del lector, aquellos que son escuchados sin emitir voz alguna y al mismo tiempo se mueven sin un cuerpo. Por otra parte, los personajes de carne y hueso (los actores) son los reales.

<sup>33</sup> Véase capítulo 2, pág. 33. Sólo cabe mencionar tanto las didascalias como los diálogos tienen una función, un hablante y un estilo distintos.

Cada traducción indica aquello que es esencial conservar en el otro idioma porque las circunstancias varían con cada texto. Cabe mencionar que al traducir un texto dramático hay conservar dos estilos distintos en el empleo del lenguaje: el de la acotación y el del personaje; e incluso el ritmo natural de la lengua cobra gran relevancia.

### Otras versiones de *Hinkemann*

Las distintas versiones de *Hinkemann* en alemán respondieron a las necesidades tanto del autor como de los editores de la obra. En 1923 el drama se publicó bajo el título *Der Deutsche Hinkemann. Eine Tragödie in drei Akten*; sin embargo, había un error tipográfico (la d mayúscula en *Deutsche*) que modificaba el sentido del texto,<sup>34</sup> por lo que Toller decidió enviar una carta a la editorial Gustav Kiepenheuer aclarando que el título era *Der deutsche Hinkemann* y pidió que éste fuera sustituido. Esta versión apareció en 1924 como *Hinkemann. Eine Tragödie in drei Akten*. Sin embargo, en ese mismo año se publicaron tres versiones de la obra y la última que respetaba el texto original salió en 1925 titulada simplemente *Hinkemann. Eine Tragödie*.

Dos de las tres versiones que consulté, tienen como título *Hinkemann. Eine Tragödie*, sin embargo, en *Gesammelte Werke* de Ernst Toller publicada en 1978 por la editorial Carl Hanser, la obra vuelve a aparecer bajo el título *Der deutsche Hinkemann. Eine Tragödie in drei Akten*.

Las distinciones entre las versiones en alemán van desde cambios simples en las didascalias a oraciones cortas que también fueron modificadas u omitidas. La diferencia más significativa se encuentra al final de la obra, pues en la versión de 1978 una de las acotaciones indica que “*todos abandonan la habitación. Hinkemann se dirige hacia el cajón de la mesa. Saca una bola de hilos. Con gran serenidad amarra los hilos a una sogá*”,<sup>35</sup> lo cual deja entrever el suicidio de Hinkemann. Las versiones de Reclam y la de Gustav Kiepenheuer sólo indican que las personas que estaban con Hinkemann

---

<sup>34</sup> Toller escribió la palabra *deutsche* con minúscula, ya que la intención del adjetivo era enfatizar las costumbres alemanas y no la nacionalidad de Eugen Hinkemann.

<sup>35</sup> E. Toller, *Gesammelte Werke. Band 2. Dramen und Gedichte aus dem Gefängnis (1918-1924)*, Carl Hanser Verlag, Deutschland, 1978, p. 247. “*Alle verlassen das Zimmer. Hinkemann geht an die Tischschublade. Entnimmt ihr einen Knäuel Bindfaden. Mit sachlicher Ruhe knüpft er die Bindfaden zu einem Strick*”.

“*abandonan la habitación*”, lo cual hace que el texto no muestre un final con dos muertes. Otra variante en las versiones es el orden de algunos parlamentos que fueron cambiados de lugar. Empero, un caso particular aparece en la publicación de 1979, la cual contiene lo que parece ser un error de edición, pues en la versión de Kiepenheuer acto tres, escena dos,<sup>36</sup> se encuentra la palabra *Schluss* (final, término o en este caso resultado), la cual complementa la idea y el contexto del parlamento. A diferencia de la palabra *Schuss* (tiro o disparo) que aparece en las ediciones de Reclam y de Carl Hanser Verlag que embona con la situación general de la obra, pero no con el contexto particular como se verá en la traducción presente.<sup>37</sup>

Las numerosas puestas en escena de las versiones de *Hinkemann* llegaron muy lejos, como lo señala el estudio introductorio a esta obra realizado por la editorial Reclam:

[*Hinkemann*] se representó en los siguientes lugares: 1923 en Moscú y Leningrado; 1924 en Nueva York, Viena, París, Cracovia, Moscú; 1925 en Helsinki, Zúrich, Basilea, Viipuri (Finlandia); 1926 en Leningrado, Londres, Turku [Finlandia]; 1927 en Viena, Copenhague, Riga [capital de la República Báltica de Letonia], Tampere [Finlandia]; 1929 en Varsovia; 1930 en Buenos Aires, Cleveland; 1931 en Nueva York; 1933 en Zagreb [Croacia].<sup>38</sup>

Una versión incompleta del drama apareció en 1923 en inglés con el título *Hobbleman*. En Inglaterra Vera Mendel tradujo *Hinkemann* como *Brokenbrow. A tragedy by Ernst Toller*. Y una versión más de la obra se presentó en Nueva York bajo el título *The red laugh*, la cual estaba traducida al yiddish.

La traducción al español de *Hinkemann (Tragedia)* fue hecha en 1931 por Rodolfo Halffter. El traductor se tomó la libertad de eliminar algunas frases y de unir los parlamentos que le parecían adecuados, pero el mayor problema radica en la dificultad para tener acceso a dicha traducción. Otro inconveniente de la traducción para el lector mexicano contemporáneo radica en lo arcaico del vocabulario, ya que no sólo la traducción fue pensada para un lector español, sino que algunas frases están muy lejos de nuestra comprensión y cultura. Por último, el traductor omitió los apartados que, de

---

<sup>36</sup> E. Toller, *Hinkemann. Eine Tragödie*, Kiepenheuer Verlag, p. 72. “*Wer keine Kraft zum Traum hat, hat keine Kraft zum Leben. Den Schluß, der war wie ein Frucht vom Baume der Erkenntnis...*”. Las otras dos versiones, arriba señaladas, sólo cambian la palabra *Schluss* por *Schuss*.

<sup>37</sup> Para ver la solución y el contexto, dirjase a la traducción en página la 103.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 60.

acuerdo con mi perspectiva, son especialmente difíciles de traducir, ya que se trata de expresiones fuera de uso o palabras con una escritura disímil al *Hochdeutsch* (alemán estándar), lo que da como resultado un texto parcialmente incompleto.

Para un lector contemporáneo la traducción de Halffter puede crear varias dudas, pues el vocabulario resulta atemporal como en los siguientes ejemplos:

Pablo. ¿Me quieres?

Grete. A ti. A ti solamente.

Pab. Eugenio piensa...

Grete. No te preocupes de Eugenio. Le odio, sí; le odio.

Pab. Las mujeres sois muy raras... ¿Por qué no huiste de su casa cuando él regresó..., Cuando supiste...?

Grete. ¡Ah, no lo sé! Ya no sé nada... Sentía vergüenza...

Pab. Bien mirado, Eugenio es un infeliz...

Grete. No te preocupes de Eugenio. Yo no quiero...<sup>39</sup>

El diálogo suena antinatural debido al verbo “preocuparse” y la preposición “de” en lugar de “por”; la manera en que Grete se dirige a Paul resulta demasiado formal de acuerdo con la situación y en realidad un mexicano no se expresaría de esa manera. En el caso siguiente hay una palabra que está en desuso en nuestro país y que no se comprende a simple vista:

Pab. La vida es hermosa, Grete. ¡Gritaré de alegría! ¿Quieres subir otra vez al tiovivo? ¡Atenderé tus menores deseos!<sup>40</sup>

El tiovivo es un término español usado desde el siglo XIX, el cual es conocido en nuestra cultura como carrusel. Otro ejemplo relevante que crea dudas y preguntas se encuentra cuando aparecen dos personajes más. La acotación es la siguiente: (*Entran un*

---

<sup>39</sup> E. Toller, *Hinkemann y los destructores de máquinas*, p. 34-35.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 38.

vendedor ambulante y un “pollo bien”.)<sup>41</sup> La traducción del primer personaje queda clara, sin embargo, el pollo bien conlleva ciertas preguntas ¿Qué es un pollo bien?, ¿es un animal o una persona?, etcétera, en este caso el pollo bien resulta ser un hombre bien vestido. Los arcaísmos o palabras que pertenecen a otra variante del español generan varias preguntas en la traducción y crean la necesidad de elaborar otras traducciones que sí contemplen nuestra cultura.

Como mencioné arriba, en esta versión existen algunas omisiones en las acotaciones y en los diálogos, las cuales pueden llegar a simplificar o modificar las ideas de Toller. La primera didascalia de la obra: “Cocina de una casa obrera, que sirve simultáneamente de cuarto de estar. Grete Hinkemann remueve la lumbre. Hinkemann entra. Se sienta a la mesa. En la mano derecha, que coloca sobre la mesa, oculta un objeto pequeño. Clava su mirada en esta mano”.<sup>42</sup> La didascalia del texto original describe la personalidad de Hinkemann y su forma de comunicarse, como se verá en el segundo capítulo; empero, la traducción de Halffter ni siquiera se hace alusión a ello. Abajo se encuentra un fragmento del segundo acto escena tres, el cual está en alemán:

*Man hört die Stimme des Budenbesitzers.*

BUDENBESITZER: Frißt Ratten und Mäuse bei lebendigem Leibe vor Augen verehrten Publikums. Der deutsche Held! Die deutsche Männerfaust! Homunkulus, mal mit Muskeln gedonnert! Achtung, verehrtes Publikum!

*Hinkemann stellt sich in Ringerpositur und läßt seine Muskeln spielen.*

*Die Stimme wird unhörbar.*

PAUL GROSSHAHN: Aber das ist ja erbärmlicher Betrug! So sieht der deutsche Held aus! Einer ohne... Ein Eunuch... Hahahaha! So mag der deutsche Heimatkrieger ausgesehen haben! So mögen die Etappenschreier, die Brüsseler Fettsäcke, die Zeitungskerls, die Kiegsgewiner, die Durchhalterufer, die Revancheritter ausgesehen haben!... Du, der Budenbesitzer macht Profit mit Papp!

En este fragmento Grosshahn critica las falsedades e incomodidades de la sociedad, al igual que de la situación de Hinkemann como eunuco, pues si éste no tiene miembro, para Grosshahn ya no es un hombre. La traducción de 1931 es la siguiente:

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>43</sup> E. Toller, *Hinkemann. Eine Tragödie*, p. 26.

*(Se oye la voz del Propietario de la barraca.)*

Prop. Come ratas y ratones vivos ante los ojos del respetable público. ¡El héroe alemán! Homunkulo: ¡haz que tus músculos crujan! ¡Atención!

*(Hinkemann adapta una posición de atleta. Pone sus músculos en tensión. Se extingue la voz del Propietario de la barraca.)*

Pab. ¡Vaya un camelo! ¿Ese es el héroe alemán? Un héroe sin... Un eunuco... ¡Ja, ja, ja!... *(Señalando al Propietario de la barraca.)* Ese bigardo está negociando con un hombre de trapo.<sup>44</sup>

A simple vista la cantidad de palabras es significativamente menor y el contenido también lo es. El parlamento del “Propietario” fue acotado e hizo falta una característica más de Homunkulus y hubo una modificación en “haz que tus músculos crujan”. En mi traducción propongo lo siguiente:

*Se escucha la voz del DUEÑO.*

DUEÑO: ¡Devora ratas y ratones vivos, frente a los ojos del respetable público! ¡El héroe alemán! ¡El masculino puño alemán! ¡El Homunkulus de portentosa musculatura! ¡Atención, respetable público!

*HINKEMANN se coloca en posición de luchador y mueve los músculos.*

*La voz del DUEÑO se vuelve inaudible.*

PAUL GROSSHAHN: ¡Es una vil estafa! ¿¿Ése quiere ser un héroe alemán!?! Uno sin... un eunuco... ¡ja, ja, ja, ja! Así debieron haberse visto: ¡el guerrero alemán que se quedó en su casa! ¡Así se veían los que se jactaban de la retaguardia, los gordos bruselenses, los pseudo periodistas, los que sacaron ganancia de la guerra, los que prolongaron la guerra, los caballeros revanchistas!... ¡Oye! Tú, dueño de la carpa, ¡saca provecho con un hombre de cartón!<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> E. Toller, *Hinkemann y los destructores de máquinas*, p. 40.

<sup>45</sup> Véase p. 73 de mi traducción.

Así mi versión mantiene las ideas e imágenes del texto original. Mi traducción fue elaborada a partir del texto publicado en 1979 por Gustav Kiepenheuer Verlag, el cual tiene como título *Hinkemann. Eine Tragödie. Mit 6 Zeichnungen von George Grosz*. En mi traducción intenté conservar la idea principal de la obra y el estilo del autor como se verá en el capítulo dos.

Las obras traducidas como *Hinkemann* son publicadas, y es inevitable que sean modificadas conforme pasa el tiempo, pues las necesidades de los lectores, los editores y los directores de escena (en caso que la obra sea montada) van cambiando. Hay que mencionar que las normas de traducción, como explica Virgilio Moya, han cambiado y lo que antes pudo haber sido una buena versión ahora llega a parecer un trabajo de poca calidad o seriedad, ya que la libertad que tenían los traductores era distinta.<sup>46</sup>

### **Una traducción dirigida al lector**

En principio me parece necesario enfatizar que, a diferencia del acto social que implica ir a ver una obra a un teatro, resulta más accesible leer un texto dramático por tratarse de una actividad individual. Partiendo de esta idea el texto tiene dos posibilidades de darse a conocer y de aportar a la literatura, la primera es ser leído y la segunda radica en que sea llevado a escena; por esto hay que considerar que la traducción de un texto dramático también tiene estos dos objetivos y el traductor debe tener en claro la intención de la nueva versión.

Después de elegir el objetivo del texto a traducir, hay que pensar que la obra tiene vida propia y debe ser capaz de verbalizarse, para ello es recomendable leer el texto en voz alta al traducirlo; atender a la pronunciación, a los malentendidos o a las incoherencias que puedan surgir y que, de ser leídas en silencio, puedan pasar desapercibidas; la polisemia de las palabras que a veces crea juegos innecesarios también queda fuera de lugar y finalmente, hay que evitar las cacofonías o aliteraciones que no perteneces al texto en la lengua de partida. Estos son factores que el traductor

---

<sup>46</sup> Virgilio Moya, *La traducción de los nombres propios*, p. 118. “Los traductores españoles de los textos ingleses [...] no tienen en cuenta la distancia que hay –que es mínima– entre ellos y los destinatarios finales de su producto, que hablan la misma lengua y pertenecen a la misma cultura, porque obvian que sus lectores comparten las mismas presuposiciones, es por lo que vierten literalmente explicaciones añadidas [ e incluso suprimen la información]”.

debe contemplar conscientemente para que el texto recree la intención del autor. Leer la traducción de un texto teatral nos brinda un panorama muy amplio, ya que las posibilidades imaginativas son infinitas, de esta manera los personajes, en sus situaciones particulares, cobran vida dependiendo de las experiencias de cada lector. No así los personajes en el escenario, los cuales son interpretados por actores y al mismo tiempo son dirigidos (en sus movimientos, el volumen de la voz, la gesticulación, etc.) por un director.

El texto dramático que puede ser traducido para la escena o para su publicación no difiere demasiado entre estos dos objetivos, la diferencia radica en lo que se quiere acentuar y en el manejo de las situaciones en las que se encuentran los personajes. La traducción que será leída no carece de ritmo, pero no contempla el tiempo en que las frases serán declamadas, los actos ni la extensión de sus escenas, por mencionar sólo algunos casos.

### **“Libertad de traducción”**

La libertad de traducción no significa que el traductor pueda hacer lo que desee con el texto y que ignore al autor por completo, sino que analice, como se mencionó anteriormente, las ideas y emociones que el texto es capaz de producir en su idioma de partida, las cuales deben ser trasladadas al idioma meta generando la misma sensación o efecto. Para alcanzar este propósito el traductor usa recursos variados que complementan la obra.

Respetar al autor tampoco se limita a conservar cada palabra que escribió en su obra, ya que las palabras aisladas no crean significados concretos en el texto dramático, por el contrario, el traductor debe poner atención al contexto en que aparecen. De tal manera que es necesario recrear la intención y el sentido originario. Ahora bien, el autor escribe una obra teniendo en mente una cultura específica y con la intención que sea puesta en escena; en este punto el traductor, para trasladar el texto a su idioma, debe crear un balance entre ambas culturas, pues el vocabulario que existe en un idioma puede que no posea el mismo significado en otro, o que esa palabra ni siquiera exista, y que las frases resulten inexpresivas o extrañas.



Entonces, la libertad de traducción reside en la creatividad con que el traductor conserva el sentido del texto de un idioma en otro. Carla Matteini comenta al respecto que “traición es tanto vulnerar el texto para ‘acercarlo’ en exceso, como quedarse demasiado pegado a él”.<sup>47</sup> Así, encontrar el equilibrio entre lo que se sustituye y lo que se conserva resulta más honesto al traducir un texto dramático.

La obra dramática *Hinkemann. Una tragedia* ha estado rodeada por una extraña tensión desde que el autor hizo un bosquejo de ella en sus pensamientos hasta su materialización en papel y su concreción en el escenario. Ésta es una obra que en su momento fue rechazada por un determinado grupo de personas, sin embargo, también es un gran ejemplo del drama expresionista. Esta nueva traducción da la oportunidad de crear una nueva representación de *Hinkemann* en la imaginación de cada lector.

---

<sup>47</sup> C. Matteini, *op. cit.*, p. 33.

## Capítulo 2

### **Dos mundos, dos cosmovisiones, dos lenguajes: mi experiencia al traducir *Hinkemann***

Mi primer acercamiento a la traducción de *Hinkemann* ocurrió durante el séptimo semestre de la carrera de Lengua y Literaturas Modernas (Letras Alemanas), cuando realicé un proyecto al final del semestre, para el cual tuve que trabajar aproximadamente con cuatro cuartillas de la obra y agregar los comentarios respectivos. La elección de un texto teatral fue azarosa desde el principio, más tarde la curiosidad me condujo a proseguir con aquella labor, pues deseaba confirmar si había comprendido el texto en mi primer acercamiento.

Cuando inicié la traducción de *Hinkemann* no tenía ningún conocimiento específico sobre traducción de textos teatrales, tampoco acerca del fenómeno del teatro en general; sin embargo, conforme la traducción avanzaba, comprendí que carecía de *algo* esencial: parecía carente de vida, muchas ideas se encontraban aisladas, desarticuladas de la obra misma o del contexto. Debido a esto me surgieron varias inquietudes, la principal era saber cómo subsanar las carencias de mi traducción. En el transcurso de la investigación, encontré un libro que me pareció fundamental para comprender este género literario: *Semiótica teatral* de Anne Übersfeld, el cual me ayudó a vislumbrar que la obra teatral no sólo se conforma de un texto, sino que implica un complejo engranaje de elementos verbales y no verbales que crean significados en conjunto; además, bajo estos principios, el uso y significado de las acotaciones fue más evidente. Después de leer la *Semiótica teatral* revisé un par de ensayos acerca de la traducción de textos teatrales, los cuales fueron publicados en la revista *Paso de gato*. Esta nueva bibliografía me permitió comprender qué sucedía con mi traducción, en resumidas cuentas: por miedo a alejarme demasiado de la obra original no había considerado el carácter oral del texto dramático y, como consecuencia, mi traducción de *Hinkemann* no era capaz de transmitir los sentimientos y los significados de las acciones dramáticas del texto en alemán.

Al traducir esta obra me encontré con un mundo ficcional dotado de significados que se interrelacionaban: las palabras y su contexto, así como las imágenes que debían producirse en la mente del lector o del auditorio a través de los movimientos de los

personajes. Así, cada paso y cada silencio se encontraban cargados de profundos y complejos sentidos. En muchos casos el problema para recrear una atmósfera teatral en otro idioma sucede cuando “tratamos de inventar un lenguaje nuevo y distinto al del texto original, y no basta con conocer bien ambos idiomas con los que trabajamos. Hay que estar alerta, afinar el oído y buscar las construcciones y los términos que ‘suenen’ familiares a nuestra lengua, huyendo de la fidelidad como del diablo”,<sup>48</sup> pues esta tarea demanda traducir imágenes, más que palabras aisladas. En la versión que aquí presento tomé en cuenta la oralidad propia de los diálogos, el sentido, la unicidad de los personajes y otros aspectos que veremos en el transcurso de este capítulo. Para lograr que el texto fuera más asequible en nuestro idioma fueron necesarios algunos cambios en los tiempos verbales y, en algunos casos, incluso cambios semánticos y referenciales, ya que la traducción responde a las necesidades originadas por los espacios de ficción (los lugares en los que se desarrolla la trama como: la casa de Eugen Hikemann, la taberna, etcétera) y los contextos; pues la realidad que contempla un lector o espectador mexicano difiere radicalmente de la cotidianidad de un extranjero.

No obstante, los textos sobre teoría de la traducción brindan una guía a este respecto, aconsejan qué hacer y qué evitar al momento de traducir un texto teatral; sin embargo, en la práctica ninguno de ellos puede ofrecer siempre soluciones adecuadas, ya que los problemas de traducción son únicos y derivan de las características internas de una obra determinada. De ahí que el traductor se ve forzado a resolver los problemas que se le plantean de manera intuitiva, abordando la obra de manera creativa, y a partir de un conocimiento del contexto cultural para el cual se está traduciendo.

Cada idioma conlleva una forma de interpretar el mundo, de ahí que el acto de traducir sitúe al traductor entre dos formas distintas de relacionarse con él, entre universos de vínculos semánticos que transforman ideas, conceptos e imágenes de acuerdo con asociaciones particulares e intransferibles. El traductor se encuentra en el límite entre ambos mundos, en el limbo del lenguaje; lo cual le permite contemplar su propia realidad, sumergirse en ella y reinterpretarla. Ésta ha sido en definitiva mi labor al traducir *Hinkemann*. Presento aquí los resultados.

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, 28- 29 pp.

## 2.1 El estilo de las didascalias

A diferencia de otros géneros literarios, el dramático se define por ser esencialmente acción y diálogo, de ahí que las didascalias<sup>49</sup> o acotaciones sean fundamentales para comprender el desarrollo de los acontecimientos. Las didascalias son como la verdad que se oculta detrás de un velo, a través del cual alcanzamos a vislumbrar una silueta; éstas son la voz del dramaturgo que indica o sugiere aspectos importantes de la puesta en escena, los cuales se consuman cuando la obra es representada en escena.

Desde el momento en que se abre un libro con el objeto de leer un texto dramático, el lector encontrará las acotaciones pertinentes a los nombres de los personajes y en ese instante descubrirá las didascalias. Estos segmentos son las indicaciones que guiarán al lector, al espectador virtual o al director en su montaje.<sup>50</sup> En las didascalias la voz del autor muestra rasgos propios de los personajes, indica sus estados de ánimo, los ubica en un espacio y un tiempo determinados, concreta movimientos, vestuario, sonidos, voces y luces que conforman el texto secundario. Cabe mencionar que “el lenguaje de la auténtica acotación es, además de impersonal, mudo, no proferido, indecible, pura escritura sin posibilidad alguna de vocalización”,<sup>51</sup> de modo que están escritas narrativamente.

Las didascalias que Toller concibió para acotar a *Hinkemann* se encuentran conformadas por oraciones simples y específicas; sin embargo, en ellas el escritor delineó indiscutiblemente su estilo y su ideología política. En mi traducción decidí conservar los referentes originales en la medida de lo posible, ya que traducir literalmente las acotaciones al español en algunos casos producía redundancias. El siguiente fragmento es una de las primeras didascalias que aparecen en el texto; se encuentra en el primer acto:

*Angedeutet: Küche einer Arbeiterwohnung, die zugleich als Wohnraum dient. Grete Hinkemann hantiert am Kochherd. Hinkemann kommt. Setzt sich an den Tisch. Seine rechte Hand, die auf dem Tisch liegt, umkrallt einen kleinen Gegenstand. Er starrt unaufhörlich auf diese Hand.*

---

<sup>49</sup> La palabra didascalia proviene del griego *didascalia*, que significa enseñanza. Cabe señalar que en la historia del teatro, las didascalias no siempre han sido utilizadas, pues en un principio los dramaturgos eran los encargados del montaje de la obra teatral.

<sup>50</sup> “[Las] didascalias son también los nombres de los personajes, tanto los que figuran en el reparto inicial como los que aparecen en el interior del diálogo.” Anne Übersfeld. *Semiótica teatral*, p. 17.

<sup>51</sup> “También Aristóteles. Teatro y narratividad” en *Paso de gato, revista mexicana de teatro*, p. 40.

*(Hinkemann spricht weder “fliessend” noch “pathetisch”. Immer hat seine Sprache das Ausdrucksschwere, Dumpfe der elementarische Seele.<sup>52</sup>)*

A simple vista, esta primera acotación se encuentra conformada por oraciones sencillas y relativas, las cuales traduje al español empleando el mismo tipo de oraciones, con el objeto de producir el efecto de la obra original, pero respetando la sintaxis del idioma de recepción para conservar su naturalidad. Mi traducción resultó de la siguiente manera:

*Se alude a la cocina del apartamento de un trabajador, la cual incluso es su habitación. GRETE HINKEMANN está ocupada en la estufa. HINKEMANN entra. Se sienta a la mesa, sobre ella, su mano derecha sujeta con firmeza un objeto pequeño. Mira fijamente su mano.*

*HINKEMANN es un hombre que no habla ni “fluida” ni “patéticamente”, y se caracteriza por la dificultad de expresarse, ya que es un hombre de educación sencilla.*

La traducción no es del todo literal, pero conserva en esencia el sentido del texto; además es clara y accesible para el lector. Al mismo tiempo, la traducción remite a la sobriedad estilística del autor. Esta acotación aclara la forma de vida de Hinkemann, el sitio en que vive y, asimismo, evidencia que el personaje principal no posee una educación privilegiada ni facilidad de palabra. Toller permite al lector vislumbrar indirectamente un aspecto de la personalidad de Hinkemann, de ahí el exceso de puntos suspensivos cuando el personaje habla.

Existen didascalias más concisas, que al igual que las extensas, engloban un estilo definido. Para traducirlas me resultó útil leer otras obras de teatro ya traducidas en español, como: *Pascua* de August Strindberg, *La guerra de Klamm* de Kai Hensel, entre otras. Así, conseguí darles un sentido más afín a la lengua meta. Por ejemplo la oración: “HINKEMANN *schweigt*”,<sup>53</sup> traducida literalmente es: “HINKEMANN: *calla*”; empero, teatralmente corresponde a: “HINKEMANN: (*En silencio*)”. Otro ejemplo de acotaciones que vale la pena comentar es aquel en que la traducción crea redundancias innecesarias o imágenes indescifrables, y por ende resulta esencial modificarlas: “*Alle, auch Sebaldu Singegott, auch Michel Unbeschwert, lachen wiehernd auf. Das Lachen bannt*

---

<sup>52</sup> E. Toller, *Hinkemann, Eine Tragödie*, p. 7.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

*Hinkemanns weit aufgerissene wunde Augen*".<sup>54</sup> Mi primer intento de traducción de esta acotación resultó así: "Todos, incluso SEBALDUS SINGEGOTT, al igual que MICHEL UNBESCHWERT se carcajean bulliciosamente. La risa exorciza los lastimeros ojos de HINKEMANN hasta abrirlos como platos". El primer problema de la traducción de este fragmento radica en: "se carcajean bulliciosamente", ya que el acto de carcajearse es bullicioso en sí mismo y resulta redundante. El segundo problema se encuentra en la oración subsiguiente: "La risa exorciza los lastimeros ojos de HINKEMANN hasta abrirlos como platos". Para empezar, el verbo *bannen* significa exorcizar, conjurar; *weit* engloba varios significados: lejano, extenso, entre otros; sin embargo, comprendiendo la frase como un todo significaría "poner los ojos como platos"; por otra parte, es posible traducir el fragmento *aufgerissene Augen* como: abrir los ojos como platos; más el adjetivo *wund[e]* que se localiza entre *aufgerissene* y *Augen* significa heridos, excoriados, etc. Al observar los posibles sentidos sobresalen dos que llaman la atención, porque hacen alusión al acto de abrir los ojos como platos, no obstante, al utilizarlos la imagen traducida resulta chocante y simplona. Así pues, cuando me alejé del idioma alemán, la idea se tornó más sencilla y comprensible: "Todos, incluso SEBALDUS SINGEGOTT, al igual que MICHEL UNBESCHWERT estallan en carcajadas. La risa hace que HINKEMANN abra aún más sus ojos lastimeros". En algunos casos me tomé la libertad de agregar ciertas palabras para completar la idea en español, pues, de acuerdo con Claude Demarigny, consideré que "la especificidad del texto dramático [...] tiene que caber más en las frases que en las palabras aisladamente".<sup>55</sup> Dichas licencias las coloqué entre corchetes.

La siguiente didascalia engloba un problema de referente y de contexto. En alemán dice así: "Angedeutet: Eine Strasse im Westend".<sup>56</sup> La palabra *Westend* (occidental) es una referencia al nivel socioeconómico del lugar en el que se ubica la calle. La traducción literal quedaría de la siguiente manera: "Se sugiere: una calle occidental", pero la idea se perdería por completo y el lector se preguntaría ¿cómo es una calle occidental? Entonces, para enmendar la ambigüedad fue necesario modificar el referente, especificando más que la calle, el lugar: "Se alude un barrio marginado".

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>55</sup> Véase "Respeto a la obra del otro. La traducción del texto dramático" en *Paso de gato, revista mexicana de teatro*, p. 21.

<sup>56</sup> E. Toller, *op cit.*, p. 48.

Entre otras modificaciones fundamentales para la traducción de las didascalias de *Hinkemann* se encuentran algunas salidas de los personajes que Toller no marcó o que, en su defecto, se sobrentienden en alemán. En el segundo acto, tercera escena, cuando una obrera le platica a otra que acaba de empeñar unas camisas, la didascalia al final de su parlamento señala: “*Gehen vorüber*”.<sup>57</sup> No obstante, traducir esta oración como: “Pasan por delante” no implica que la obrera le diga su parlamento a otra y que, acto seguido, ambas se retiren. Es por ello que las obreras: “Pasan por delante [y salen]”. Al agregar la salida de los personajes la idea se complementa. En el tercer acto, primera escena, consideré apropiado marcar las salidas de otros personajes que Toller tampoco señaló de manera explícita, y que son necesarias. Conforme avanzaba la obra me vi en la necesidad de agregar la salida de los veteranos, los vendedores de periódicos, los dos judíos, la prostituta y su proxeneta, una vendedora de panecillos y su cliente, el vendedor y el hombre con monóculo. De otro modo los personajes se acumularían sin lógica en el escenario.

Los ejemplos anteriores expresan la idea original del autor, creando imágenes aproximadas de su visualización de la obra en el lector, director o espectador; por ello el traductor debe encontrar la mejor solución para recrear esta misma esencia que sutilmente se desvanece en el texto traducido. Cada autor hace uso de las didascalias dependiendo de la época, de su estilo personal y de las ideas que quiera esbozar en la mente del lector o espectador.

### **2.1.2 ¿Se deben traducir los nombres de los personajes?**

*El texto original es único e intocable  
y las traducciones son variables, modificables, inestables.*  
Claude Demarigny

Al traducir es imprescindible pensar en cómo serán recibidos ciertos temas de una lengua distinta, pues lo que está permitido en una, tal vez no lo esté en otra. En algunos casos resulta imposible eliminar el aspecto ajeno o extraño del texto, lo cual no significa que esto sea del todo negativo. Tal es el caso de los nombres de los personajes que al traducirlos pueden llegar a sonar cómicos y, tratándose de la traducción de una tragedia,

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 29.

la risa o burla estarían fuera de lugar. Si bien es en “[la] fidelidad a la obra y libertad de traducción, donde se subraya la intraducibilidad de determinados conceptos, imágenes o matices que van más allá de la referencia directa, y se demuestran las posibilidades de explotar los diversos usos y acepciones de las palabras”,<sup>58</sup> dicha intraducibilidad es la que permite crear un sinfín de posibilidades al traducir un texto, y siempre se pueden encontrar otras opciones paralelas para la traducción.

Los nombres de los personajes en *Hinkemann* refieren explícitamente su ideología, a esta forma de denominar a los personajes se le conoce como antonomasia.<sup>59</sup> Es decir que el autor conforma a sus personajes desde el nombre, y así logra economizar el tiempo teatral. Sin embargo, la cuestión es si se deben traducir o no los nombres de los personajes. De acuerdo con Virgilio Moya las normas han cambiado, ya que existen nombres que no se “naturalizan”<sup>60</sup> ni se transfieren. Entonces ¿qué sucede con la traducción de los nombres de pila de los personajes?

Distintas teorías y convenciones han surgido en torno a la traducción de los nombres propios: “cuando [los teóricos] dicen que los nombres propios «no se traducen», hablan de los antropónimos y topónimos en general e intentan explicarnos que la técnica empleada en su traslado no es la *traducción*, sino la adaptación o la transferencia”.<sup>61</sup> Cabe señalar que el traductor debe optar por la teoría que beneficie al texto. Convendría crear un equilibrio entre las teorías y los objetivos que la traducción tiene que cubrir. Por ejemplo, no traducir los nombres de los personajes protagonistas en *Hinkemann* permite conservar vestigios del texto original y un poco del exotismo del idioma extranjero; motivos por los cuales decidí no traducir ni adaptar los nombres de los personajes principales. Como mencioné anteriormente, traducirlos puede volverlos demasiado cómicos y ésta no es la intención del autor, ya que en alemán los apellidos resultan más verosímiles a diferencia de lo que ocurre en español, pues este último no es un idioma aglutinante y traducirlos repercutiría de modo negativo en la recepción de

---

<sup>58</sup> “Cuando traducir conduce al encuentro. Traducción y puesta en escena del teatro latinoamericano” En *Paso de gato, revista mexicana de teatro*, p. 23.

<sup>59</sup> P. Pavis, *op. cit.*, 32-33 pp.

<sup>60</sup> Véase *La traducción de los nombres propios*, donde Moya retomó la definición de Newmark de naturalización como “un procedimiento [traslatorio] que sigue lógicamente a la transferencia y consiste en adaptar una palabra de la LO [lengua original] a la pronunciación y morfología normales de la LT [lengua terminal o meta], y además en ese orden”, 12- 13 pp.

<sup>61</sup> V. Moya, *Ibid.*, 25-26 pp. Los antropónimos forman parte de la onomástica antropológica que se dedica al estudio del origen y significado de los nombres propios de personas, incluyendo los apellidos; por su parte, los topónimos se encargan del estudio etimológico de nombres propios de lugares, montes, cordilleras, lagos, ríos, etc.



*Hinkemann* en nuestra cultura. La solución más adecuada para que la falta de traducción de estos nombres no sea una pérdida fue agregar la traducción de dichos nombres en el reparto inicial entre paréntesis, ya que de esta manera el lector podrá identificar el rol de cada personaje desde el inicio.

Uno de los recursos paralelos a la traducción de los nombres y apellidos corresponde a la adaptación, la cual se encuentra entre ambos idiomas y consiste en crear un lenguaje híbrido que permite al traductor conservar el referente del texto original y simultáneamente modelarlo a la otra cultura, con la intención de que no se pierda por completo su carga significativa. La adaptación de los nombres resultó adecuada en *Hinkemann* cuando los personajes eran llamados por sus diminutivos, como se verá más adelante.

El traslado para aquellos nombres que se comprenden tanto en alemán como en español hace que la labor de traducción sea más accesible, ya que, como veremos más adelante, los cambios son mínimos. El traductor debe responder a las necesidades específicas de acuerdo con la naturaleza de cada obra.

### **Cómo están formados los nombres propios**

Por definición, el idioma alemán pertenece a las llamadas lenguas aglutinantes, cuya característica principal radica en formar palabras a partir de la unión de sustantivos, prefijos, sufijos, interfijos, adverbios, preposiciones, entre otros. Dicha cualidad se encuentra en los apellidos de los personajes de la obra, pues los nombres de pila señalan la intención del autor con respecto a cada personaje. En esta obra Toller les agrega una carga alegórica que corresponde a la época del autor (principios de s. XX) e incluso los presenta como espejo de la sociedad. Así, los nombres de los personajes protagónicos no sólo poseen significados denotativos sino también connotativos. Opté por conservar en alemán los siguientes nombres y apellidos de los personajes, no porque no existiera una posible traducción, sino porque la imagen que se produce en español no cumple la misma función que en el idioma de partida.

Siguiendo con el principio aglutinante del idioma alemán, Ernst Toller decidió dar a conocer a su personaje protagónico con el nombre de Eugen Hinkemann, el cual

“simboliza el sufrimiento anónimo del proletariado”.<sup>62</sup>El nombre Eugen proviene del griego antiguo que significa “bien nacido” y le brinda mayor ironía al texto. De tal manera que el apellido Hinkemann consta de dos palabras, *Hinke* es la primera, proviene del verbo *hinken* que significa cojear y *Mann* que se refiere al hombre, es decir: *Hombre cojo*. Si bien, Eugen Hinkemann puede traducirse al español por Claudio, nombre que proviene del latín *Claudius* y significa cojo, no causaría la misma sensación, pues este nombre ya ha perdido su significado original en nuestra lengua y se encuentra en desuso. Por otro lado, Grete Hinkemann<sup>63</sup> es la mujer que carga con las culpas,<sup>64</sup> cuyo nombre de pila tiene origen germánico y pertenece al diminutivo de Margarita.<sup>65</sup> Como variante a Grete se encuentra Gretel. El Casanova de la obra se presenta bajo el nombre de Paul Grosshahn, cuyo apellido se conforma por el adjetivo *gross* y el sustantivo *Hahn*, por lo tanto éste se traduciría como *Gallo grande*, *Gran gallo* o *Gallote*. Por su parte, Max Knatsch “puede ser visto como una criatura anarquista que cree en la determinación revolucionaria”;<sup>66</sup> su apellido proviene del sustantivo *Knatsch* y quiere decir *Riña* o *Pelea*. El apellido del burgués Peter Immergleich está formado por el adverbio *immer* que significa siempre y la palabra *gleich* que quiere decir “igual”, así que su nombre sería *Siempre igual* o *Inmutable*. La palabra *Singe* proviene del verbo *singen* que significa cantar y *Gott* que alude a Dios, de tal modo que el mojigato Sebaldu Singegott se apellidaría *Canta a Dios*. Cabe mencionar que el nombre Sebaldu tiene su origen en la raíz germánica de *Sav* o *svaba* que significa venerable, al español suele trasladarse como Sebaldo. Finalmente, Michael Unbeschwert es un personaje que demuestra indiferencia ante los problemas sociales, es “el marxista, funcionario del partido que representa al socialismo dogmático [...] Proclama el triunfo del socialismo inevitable, el cual reposa sobre las inexorables normas científicas”,<sup>67</sup> y su apellido proviene del adjetivo *unbeschwert* que literalmente sería *Despreocupado*.

---

<sup>62</sup> Richard Dove, *Revolutionary Socialism in the work of Ernst Toller*, p. 217.

<sup>63</sup> Cabe mencionar que en Alemania cuando una mujer se casa adquiere automáticamente el apellido de su esposo.

<sup>64</sup> Hinkemann culpa a Grete por haberle permitido ir a la guerra, ella también es la razón por la que él consiguió un empleo tan denigrante y ella le fue infiel.

<sup>65</sup> El nombre de Margarita, incluso, hace alusión a otro personaje trágico de la literatura alemana: Gretchen de la obra *Fausto*, la cual fue escrita en 1806 por Goethe.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 226.

Para resarcir la pérdida del significado de los nombres propios por la falta de traducción, fue conveniente agregar el significado de los mismos, en la presentación de los personajes. Así el lector puede tener una idea más concreta del rol que juegan los nombres en la obra. Como se puede observar, los nombres de los personajes encierran una intención bien determinada por el autor, la cual posee una estrecha relación con la trama, al igual que con la situación social y política alemana de los años veinte.

### **Adaptación de diminutivos**

En el español de México el diminutivo suele emplearse con frecuencia para referirse a personas de manera cariñosa e incluso despectiva; designa objetos de menor tamaño, al igual que animales, adjetivos o personas, etc. Como se sabe, los diminutivos se forman al agregar un sufijo a la raíz de las palabras, el más común es *-ito (a)*, el cual contiene un significado de afecto cuando lo unimos a un nombre propio. A diferencia del sufijo *-illo (a)* que en los nombres sugiere una connotación despectiva. Existen otros sufijos que ayudan a formar diminutivos, sin embargo, para fines de esta investigación, sólo nos ocuparemos de los anteriormente señalados.

En *Hochdeutsch* existen dos sufijos predominantes que crean diminutivos, estos son: *-chen* y *-lein* (cabe señalar que los dialectos también poseen terminaciones específicas que cumplen esta misma tarea). En *Hinkemann* los diminutivos empleados en los nombres son: *-e*, *-chen* y *-ken* en *Paule*, *Gretchen* y *Greteken*. En la traducción de *Hinkemann* no contemplé la traducción de estos nombres, pero ¿cómo se podría conservar la esencia de sus diminutivos? La adaptación resultó apropiada en estos casos, ya que el nombre de Paul ha pasado a español como Pablo o (más recientemente) Paulo, así, en nuestro idioma sustituir *Paule* por *Paulito* no suena fuera del contexto.

Adaptar los sufijos diminutivos de *Gretchen* y *Greteken* al español requirió de la observación del contexto de la obra, ya que son dos sufijos y dos contextos diferentes. En la primera situación, *Hinkemann* discute con Grete acerca de lo que su madre le hizo a un pequeño pájaro, desconsolado e imposibilitado por las circunstancias *Hinkemann* dice:

(*hilflos*): Ja, Gretchen, was hast du denn? Ich tu dir ja nichts. Ich bin ja ein verlorener Mann. Ich bin ja eine heimliche Krankheit. Ich bin ja ein Hampelmann, an dem sie solange gezogen haben, bis er kaputt war... [...] Gretchen, nicht wahr, du könntest nicht über mich lachen, das könntest du mir nicht antun?<sup>68</sup>

Dicha conversación se da entre una pareja, que a pesar de su situación anímica y económica, se quiere, lo cual hace que el diminutivo más adecuado sea Gretita, pues expresa afecto. Por otra parte, el contexto en el que es mencionado el diminutivo *Greteken* ocurre durante una conversación entre Grete y Grosshahn, en la que él toma ventaja de su debilidad anímica para seducirla; así que no existe una relación afectiva entre ellos, sino física y de dominación. Para conseguir un efecto de acercamiento físico sin afecto Toller eligió el sufijo *-ken*, el cual adapté como Gretilla.

En los tres ejemplos anteriores de adaptación de los diminutivos a nombres propios de otro idioma, el problema fundamental radica en qué sufijo conviene al texto en español al conservar la sensación de la obra original.

### Nombre traducido

A diferencia de la adaptación de nombres propios, la traducción del siguiente nombre no perjudica a la recepción del texto en español, debido a que éste ya existen en nuestro idioma y “los nombres propios [en este caso] no son *connotativos*; simplemente *denotan* a los individuos que designan; pero no indican ni implican ningún atributo propio de dichos individuos, sirven para señalar aquello de lo que se habla, pero no para decir nada sobre ello”.<sup>69</sup> El personaje *Therese* no es trascendental en la trama de *Hinkemann*, ya que sólo aparece en una ocasión. El nombre de *Therese* proviene del griego y significa “Cazadora divina”, pero en el contexto de la obra este nombre únicamente designa a una joven que conversa con otra que le pregunta si sería posible tocar a Homunkulus. La traducción del nombre quedó como Teresa, ya que ambos provienen del mismo origen y fonéticamente suenan casi idénticos. *Therese* es un nombre que ha

---

<sup>68</sup> “HINKEMANN: (*Desvalido.*) Gretita ¿Pues, qué te pasa? Si no te hago nada. No soy más que un hombre perdido. Soy una enfermedad silenciosa, un títere que se rompió por jugar tanto con él... [...] Gretita, ¿No es verdad que no podrías reírte de mí, que no podrías hacerlo?” E. Toller, *op. cit.*, 11-12 pp.

<sup>69</sup> V. Moya, *op. cit.*, p. 31.

sido hispanizado y es común en la cultura mexicana. Por tanto conviene analizar la función del personaje al interior de la obra, antes de tomar la decisión de traducirlos o no.

### 2.1.3 Oficios

Existen conceptos que se traducen dependiendo de la cultura meta, pues no en todos los idiomas se logran percibir o entender de igual forma; así cada hablante se relaciona de manera distinta con su entorno. El medio ambiente, la sociedad en la que estamos inmersos y la tecnología son factores que influyen directamente en la comunicación; a su vez, las palabras, conceptos e imágenes surgen de las necesidades particulares de los hablantes. Los oficios forman parte de esos conceptos que se traducen de acuerdo con la cultura meta, ya que no en todas las culturas podemos hallar los mismos oficios, e incluso el paso del tiempo hace que algunos se modifiquen y que otros surjan. Es una ardua tarea traducir los oficios, que orilla al traductor a ser flexible y a optar por una traducción libre que sea capaz de conservar la idea, aunque el oficio no sea enteramente el mismo.

En pos de la comprensión del texto tuve que modificar los siguientes oficios de acuerdo con nuestra cultura: la traducción literal de *Budenbesitzer* es “propietario de una carpa”; este oficio se puede traducir como presentador o animador de espectáculos, ya que ésta es la función que desempeña el *Budenbesitzer* en una feria de atracciones; sin embargo, me parece fundamental conservar la palabra “propietario” o “dueño” en la traducción, porque es la que enfatiza el carácter capitalista del personaje, y dado que el *Budenbesitzer* no sólo es un presentador, sino un empresario, cuyos intereses primordiales radican en los beneficios económicos.

En el segundo acto, escena IV, se confrontan dos personajes, los cuales riñen porque uno cree que su oficio es mejor que el del otro. El *Schieferdecker* trabaja con *Schiefer* (pizarras) y el *Ziegeldecker* con *Ziegel* (tejas). Ahora bien, ¿cuál es la diferencia entre los dos oficios y cuál es la diferencia entre los materiales? El oficio del *Schieferdecker* en español corresponde a “pizarrero”, al que el diccionario electrónico de la Real Academia, define como: persona que labra, pule y asienta las pizarras en los edificios. La segunda pregunta a responder sería ¿qué es pizarra? La misma fuente nos

provee del siguiente significado: roca homogénea, de grano muy fino, comúnmente de color negro azulado, opaca, tenaz, y que se divide con facilidad en hojas planas y delgadas; trozo de esta roca, cortado y preparado para tejar o solar. Por su parte el *Ziegeldecker* o techador en español, es aquel que se dedica a poner techos, trabaja con tejas hechas de barro cocido, las cuales tienen una forma acanalada. En teoría ambos oficios consisten en la misma actividad: techar, la única diferencia reside en el material con que lo hacen.

A simple vista los oficios de pizarrero y techador necesitan ser adaptados, de lo contrario el lector o espectador se cuestionaría por algo que anteriormente hemos solucionado ¿a qué se dedican?, ¿cuál es la diferencia entre sus oficios?, ¿qué materiales ocupan?, etc. Dichas preguntas obstaculizarían la lectura; para resolver la ambigüedad semántica de los oficios la solución más adecuada sería buscar dos que implicasen la misma actividad, pero que difirieran en la materia prima con que trabajan, pero ya no se mantendría el mismo referente. Así, la palabra techador refiera a techo, y se entiende en nuestra lengua. De este modo, la solución a ambos empleos es la siguiente: ambos conservan la palabra “techador”; sin embargo, pizarrero queda como: techador uno [usa pizarras] y techador 2 [usa tejas].

En el tercer acto, primera escena, después de un conglomerado de imágenes grotescas, aparece la *Liebesmaschinchen* junto con su *Kontrollzähler*, el primer oficio es presentado con un toque de burla debido al diminutivo *-chen* que se pierde en la traducción a nuestro idioma. La *Liebesmaschinchen* se traduce literalmente como “maquinita de amor”, la cual se refiere a una prostituta, término que al final opté por conservar; por su parte, el *Kontrollzähler* es aquel que “lleva el control de las ganancias” generadas por las prostitutas, sin embargo emplear este oficio conllevaría una explicación para que coincida con el contexto, así que lo traduje de manera más explícita por “padrote”.

La razón por la que vale la pena adaptar los oficios en nuestro idioma y en nuestra cultura es que dichas adaptaciones benefician al texto, pues la obra adquiere mayor claridad, se evita cierta ambigüedad y a la vez se logra que la traducción se acerque más a la naturalidad del texto original.

## 2.1.1 Conservar las frases que caracterizan a los personajes

### Frases específicas y recurrentes

Al leer con atención un texto dramático descubrimos que cada personaje habla de una forma particular, tal como ocurre en la realidad, pues cada persona emplea un léxico propio que define su carácter, y a pesar de tales diferencias léxicas, todos somos capaces de comprendernos: “el lenguaje de los personajes de teatro no está concebido como un lenguaje que refleje con una exactitud referencial el lenguaje del ente social que suponemos representa”,<sup>70</sup> ya que el personaje es ficción y su voz es interpretada por un lector, y es por ello que dichos cambios referenciales son indispensables en una versión a otro idioma. Al traducir hay que considerar atentamente el vocabulario con que cada personaje se comunica, incluso es recomendable reproducir un estilo de expresión afín a su personalidad, el cual a su vez complementará el carácter de los demás, ya que “el personaje habla y, al hablar, dice de sí mismo una serie de cosas que podemos comparar con las que los otros personajes dicen de él”,<sup>71</sup> de manera tal que todos los personajes van formándose mutuamente.

En cada parlamento los registros lingüísticos determinan el nivel cultural del personaje y lo sitúan en una posición de la jerarquía social. Asimismo, el traductor hace evidente este tipo de jerarquía en el texto meta: “los autores latinoamericanos suelen recurrir a arcaísmos para caracterizar un entorno provincial, pero igual lo hacen para señalar niveles jerárquicos. [Así, por ejemplo, Vicente] Leñero pone en boca de una criada antiguos giros castellanos como “vide” por “vi”, “truje” por “traje” o “ansina” por “así”. El mexicano sabe enseguida que esta mujer proviene de la provincia y que jamás en su vida fue a la escuela”.<sup>72</sup> Sin embargo, emplear estos recursos léxicos en la traducción de *Hinkemann* crearían un contexto antinatural e incómodo para el lector. Por ello, decidí elaborar una traducción que fuera lo más neutra posible; es decir, no adapté los giros dialectales ni idiolectales<sup>73</sup> de los personajes, ni los errores gramaticales

---

<sup>70</sup> A. Übersfeld, *op. cit.* p. 192.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>72</sup> “Cuando traducir conduce al encuentro. Traducción y puesta en escena del teatro latinoamericano” en *Paso de gato, revista mexicana de teatro*, 23-24 pp.

<sup>73</sup> De acuerdo con el *Diccionario de lingüística moderna*, p. 293, define la palabra idiolecto como: “conjunto de hábitos lingüísticos (FONOLÓGICOS, LÉXICOS, SINTÁCTICOS, ESTILÍSTICOS) de una persona con relación a la LENGUA ESTANDAR, es decir, el HABLA o forma característica de hablar de un individuo. Entre los rasgos fonológicos destacan los que constituyen la DINÁMICA DE LA VOZ. Asimismo, todos tenemos tendencia a usar unas construcciones sintácticas con mayor o menor insistencia o a emplear unidades léxicas características”. El uso de mayúsculas proviene del texto original.

que cometen al hablar, ya que en nuestro idioma se pondría en duda la verosimilitud del texto mismo, dado que el lector pensaría que dichas soluciones son errores cometidos por el traductor o que se trata de una adaptación del texto a nuestro idioma.

Como hemos visto en *Hinkemann* los personajes proyectan su individualidad a partir de su nombre, tanto como:

La manera de hablar [que] caracteriza al personaje y motiva sus actos más allá [no sólo dentro] del contexto semántico, pues el lenguaje oral es dinámico. Al emplear determinada sintaxis, determinados giros y vocablos, frases largas o cortas, una gramática correcta o incorrecta, el actor desarrolla el *gestus*, que hace visibles tanto cualidades del personaje como de su entorno social.<sup>74</sup>

En algunos personajes se ve más marcada esta característica, pues repiten una frase o una palabra específica. Ahora bien, el uso constante de puntos suspensivos que detienen el parlamento cuando es leído en voz alta corresponden a una cualidad relevante en *Hinkemann*.

La interjección de despedida *Adschö* (¡hasta luego!) es otra palabra que caracteriza a *Hinkemann* y a *Grosshahn*. *Adschö!* Se trata de una adaptación fonética al idioma alemán de la interjección francesa *adieu*. El adverbio *sozusagen* es una palabra recurrente en el léxico de *Grosshahn*, la cual llega a cumplir la función de muletilla en español, pues cada vez que la profiere va antecedida y seguida por puntos suspensivos. La palabra *sozusagen* fue traducida como: “por así decir”. Muchas de estas oraciones o frases específicas que dicen los personajes se pierden en español, ya que, como anteriormente he afirmado, la traducción conserva un estilo neutral. *Peter Immergleich* es otro personaje que se expresa de una manera peculiar en su discurso, por lo cual surge una especie de juego entre su apellido y la siguiente oración: “Mir ist alles gleich”.<sup>75</sup> Como mencioné, su apellido consta del adverbio *immer* (siempre) y el adjetivo *gleich* (igual), esta última palabra se encuentra literalmente en la frase (Mir ist alles gleich), sin embargo, esta relación pierde énfasis, ya que no traduje este apellido a lo largo de la obra. La traducción de la oración conserva la idea de indiferencia: “me da igual”.

---

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> E. Toller, *op. cit.*, p. 36.



Uno de los personajes que se ve más caracterizado, por el uso recurrente de ciertas expresiones en particular, es Michel Unbeschwert, al cual todo le parece fácil (*einfach*). Las siguientes oraciones corresponden a distintos fragmentos de los parlamentos de Unbeschwert: “Das ist doch sehr einfach”: “Eso sí que es bien fácil”; “Alles andere ist einfach”: “Todo lo demás es fácil”; “Das ist doch ganz einfach”: “Es tan fácil”; “Alles ist einfach! Nichts ist einfach!...”.<sup>76</sup> “¡Todo es fácil! ¡Nada es sencillo!” Todas estas oraciones tienen en común la palabra *einfach*, que en español conservé en casi todos los casos.

Esta palabra define perfectamente el carácter indiferente y sin argumentos del personaje. Así pues, conservar las oraciones recurrentes de los personajes en español nos permite delimitarlos, de la misma manera en que el autor lo hizo en su obra; la sencillez con que habla Unbeschwert y la repetición de *einfach* en sus parlamentos es primordial al identificar el rol que juega el personaje en la obra. Sucede lo mismo con los demás personajes que repiten una palabra, una muletilla o interjección.

### **Repetición de palabras**

Algunas veces, al leer una traducción, nos encontramos con una serie de palabras que se repiten una y otra vez a lo largo del texto, por tanto nos preguntamos si acaso el traductor no conocería algún sinónimo; sin embargo, esto no significa, en todos los casos, que los traductores tengan un vocabulario limitado, sino que en muchas situaciones su intención es conservar el estilo del autor. Tal es el caso de la repetición de sustantivos, verbos y otro tipo de palabras en *Hinkemann*, donde Toller emplea constantemente los mismos términos en ciertos parlamentos, los cuales pueden recrear el ritmo en el que habla el personaje, al igual que otras intenciones diversas. Más aun, la continuidad con que encontramos una palabra puede responder a la creación de un efecto o a la caracterización de un personaje. La elección del siguiente ejemplo confirma y enfatiza la dificultad que algunas veces tiene Hinkemann para expresar sus ideas, e incluso evidencia lo errático de su pensamiento: “wenn... wenn ich nur wüßte... wenns nur nicht würgte und würgte... Siehst du, hier hier sitzts wie ein Bündel

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, 35, 59 y 47 pp.

aus lauter Stecknadeln und sticht und sticht”.<sup>77</sup> En el texto en español mantuve la repetición del subjuntor *wenn* y de los verbos: *würgte* y *sticht* intentando caracterizar al personaje. Mi traducción del fragmento quedó de la siguiente manera: “si... si tan sólo hubiera sabido... si tan sólo no me sofocara y sofocara... Lo ves aquí, aquí sentado como un bulto de alfileres picudos que pinchan y pinchan”. De esta forma, el resultado conserva la cadencia del original, y ésta a su vez nos revela el estado psicológico en que se encuentra el personaje, el despliegue de su pensamiento que gira alrededor de una idea obsesiva.

Por supuesto, la repetición puede indicar una clase de comunicación no necesariamente verbal, que implica a su vez una cuestión de interpretación del texto, pues el uso de la palabra en varias ocasiones puede revelar el estado anímico del personaje. Por ejemplo, los ojos de un animal o de una persona fueron un motivo relevante en la vida de Toller, y en el siguiente parlamento enfatiza la idea de afrontar una realidad grotesca. Por ello decidí conservar la repetición de *Augen* (ojos), pero traduciéndola por *mirada*, pues embona mejor la sensación de acoso o de ser juzgado. Al mantener las repeticiones, en la versión traducida, se provoca que el ritmo del texto cobre un sentido agobiante y de desesperación.

*Hinkemann nach einige Sekunden: Was... was starrst du mich so an?... Wie blicken deine Augen drein?... Ich will kein Mensch heissen, wenn in deinen Augen ein Falsch ist!... Die Augen kenne ich!... Die Augen habe ich gesehen in der Fabrik... die Augen habe ich gesehen in der Kaserne... die Augen habe ich gesehen im Lazarett... die Augen habe ich gesehen im Gefängnis. Die selben Augen. Die Augen der gehetzten, der geschlagenen, der gepeinigten, der gemarterten Kreatur...*<sup>78</sup>

A simple vista se observa la repetición de *Augen* en el parlamento; así que traduje de la siguiente manera:

HINKEMANN: (*Unos segundos después.*) ¿Por qué... por qué me miras así?... ¿Qué forma de mirar?... ¡No quiero que me llamen hombre si tus ojos me dicen que no lo soy!... ¡Conozco esa mirada!... Vi esa mirada en la fábrica... vi esa mirada en el cuartel... vi esa mirada en el hospital militar... la vi en la cárcel. La misma mirada. Esa mirada de una criatura denigrada, golpeada, atormentada, torturada...

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 70.

Con los ejemplos anteriores podemos observar que en determinadas situaciones el uso constante de una misma palabra tiene un objetivo específico (rítmico, semántico o psicológico) y no es necesario eliminarlas por prejuicios hacia la repetición; por el contrario, tal repetición nos exigen comprender su carácter para ahondar más profundamente en su significado, permitiendo que la traducción evidencie un sentido más cercano al del original.

## **2.1.1 Decisiones de traducción de conceptos específicos y expresiones idiomáticas**

### **Conceptos monetarios**

No es nada nuevo que las naciones posean una moneda propia y que en algunos casos se ocupe la misma en dos o más países, tampoco lo es el que estos conceptos monetarios hayan creado la necesidad de traducirlos a distintas lenguas, (como el yen) o adaptarlos (como el dólar). Para traducir los conceptos relativos a la “moneda”, Virgilio Moya, en su libro *La traducción de los nombres propios*,<sup>79</sup> recomienda consultar los apartados de economía en los periódicos y aconseja “adaptarlas [monedas] según las leyes de fonética del español”.<sup>80</sup> La moneda que se utilizaba en Alemania a principios del XX era *Mark* y *Pfennig* o *Pfennige* (en plural), ya que existe una traducción determinada para estos conceptos. Con respecto a la moneda decidí retomar la traducción preestablecida, la cual quedó de la siguiente manera: “*zehn Mark*”<sup>81</sup> son diez marcos, “*fünf Pfennige*”<sup>82</sup> es igual a cinco centavos y “*zweihundert Millionen Mark*”<sup>83</sup> corresponde a doscientos millones de marcos. La particularidad que se presentó al traducir estos conceptos al español radicó en la palabra *Pfennig*, pues normalmente se traduce como penique.<sup>84</sup> El marco y el penique dan una referencia concreta de tiempo pasado y del lugar en el que se utilizaban estas denominaciones monetarias. En México, el marco es una moneda conocida que no crea ningún inconveniente al escucharla, a

---

<sup>79</sup> V. Moya, *op. cit.*, p. 63.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> E. Toller, *op. cit.*, p. 8.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>84</sup> Denominación propia de Reino Unido.

diferencia del penique que posee un registro atemporal. Entre las distintas traducciones que encontré de la palabra *Pfennig*, sobresalen céntimo y centavo, así que la última palabra resultó ser la más adecuada para la traducción, ya que se adapta perfectamente a nuestra cultura. A pesar de que los marcos y peniques poseen una traducción, es difícil decidir qué palabra es más conveniente para la obra en español.

### Traducciones culturales

Existen oraciones que se tornan en la parte más compleja para trasladar de un idioma a otro, porque necesariamente están vinculadas con su carácter oral y dependen directamente de la cultura y del momento histórico de los que provienen. La esencia primordial de estas frases suele ser metafórica, su significado se encuentra unido a asociaciones culturales, pues su sentido no está en la frase en sí, sino que parte del contexto del que ha surgido; ésta es la razón de que sea imposible traducirlas textualmente. Por ello, el significado se pierde en oraciones como “Ich nehme einen Strick!”,<sup>85</sup> que puede traducirse literalmente de la siguiente manera: “¡Voy a tomar una sogá!”; empero, se diluye la idea de suicidio a que alude dicha oración; así que me pareció más acertada una versión que conservase el carácter metafórico del texto original: “¡Me voy a ahorcar!” Algo similar sucede cuando en la obra Grete exclama: “Mein Kopf zerbricht!... Mich können Sie ins Irrenhaus schaffen!... Ich schrei!... Ich schrei!...”,<sup>86</sup> la solución textual en español sería “¡Mi cabeza se rompe! ¡Ya puede llevarme al manicomio!... ¡Grito!... ¡Grito!...”, pero consideré que la solución más adecuada para esta frase sería: “¡La cabeza me estalla! ¡Ya puede encerrarme en el manicomio!... ¡Ay!... ¡Ay!...” En casos de mayor complejidad me vi obligada a adaptar giros idiomáticos al español, creando un sentido literal que no existía en el idioma de recepción, pero cuyo significado fuera por entero transparente; así: “Nur Friedensapostel glauben [sic.] die Rosine”,<sup>87</sup> terminó por convertirse en “Sólo los apóstoles creen en los Reyes Magos”. Así pues, suplantando o adaptando sus significados estos ejemplos dan constancia de ciertas soluciones que he adoptado frente a vínculos conceptuales que carecen de un equivalente literal en nuestro idioma, dado

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 20.

que, como se sabe, cada lengua posee necesariamente un entramado distinto de asociaciones.

### 2.3 Onomatopeyas e interjecciones

A lo largo de la historia el hombre ha buscado comprenderse a sí mismo, para así entender cabalmente la naturaleza a su alrededor, los sonidos que emiten los animales, o por ejemplo, los que genera un objeto al caer, entre otros. En su avidez por comprender, el hombre ha escuchado y observado atentamente con el afán de percibir hasta el detalle más minúsculo. Las onomatopeyas son ese intento por imitar, compartir y asir gráficamente desde todo tipo de sonidos, aquellos que van desde los triviales hasta los más sublimes y abstractos.

Es importante constatar que tanto las onomatopeyas como las interjecciones requieren una traducción meticulosa, pues su interpretación depende de los sonidos propios de un idioma y de la cultura en que éstas son expresadas. Las onomatopeyas ayudan a escuchar el texto, son resonancias que pueden o no ser “transparentes”, es decir, comprensibles para el hispanohablante directamente en el idioma de partida (en este caso el idioma alemán). La dificultad al traducir onomatopeyas radica en que dicha traducción quizá no se entienda en el idioma meta, porque no existe una traducción o porque la traducción pre-establecida es ambigua y no crea el mismo significado; en ambos casos hay que buscar una solución idónea que encaje en el nuevo contexto. Su traducción depende en muchos casos del contexto textual específico, pues si las aislamos corremos el peligro de alejarnos del sentido que el autor deseaba expresar en la situación original.

Toller también escuchó sonidos: lamentos de dolor en la guerra, el sufrimiento de los hombres heridos, a la bella *Lohengrin*, el trinar del jilguero, por mencionar algunos. En *Hinkemann* el canto del jilguero resulta un sonido que no requiere traducción alguna, debido a que en alemán esta ave canta *tirili, tirili* y de acuerdo con el contexto en que esta onomatopeya se encuentra es posible comprenderla en nuestro idioma. En vez de traducirla y buscar un ave que cante similar en español decidí adaptarla, así que sólo tuve necesidad de agregar un acento en la última sílaba, y de esta manera se escucha su trinar: *tirilí, tirilí*.

En el texto en alemán también se encuentra el sustantivo masculino *Klatsch* que significa chisme o chasquido; sin embargo, el dialogo nos indica que el significado literal de la palabra no concuerda con la situación. Al buscar otro significado encontré que esta palabra funciona como un sonido, aunque en los diccionarios no se especifica cuál. Al revisar en el contexto resultó que *Klatsch* era la escritura gráfica del sonido que ocurre cuando un objeto es arrojado, por tanto cuando Hinkemann dice: “Klatsch! Ein rotes Fläckchen an den Steinmauer... Ein paar Federn fliegen...”,<sup>88</sup> no se refiere a lo que la gente murmura sino al sonido de un objeto al golpear contra una superficie. La traducción más adecuada sería: “¡Zas! Una pequeña mancha roja en la pared... Un par de plumas volando...” En este caso fue necesaria la traducción de la onomatopeya para crear la misma impresión sonora que en alemán. En los ejemplos anteriores se puede observar la importancia de la traducción, incluso de las funciones que aparentan ser sencillas; de no ser así el contexto y el objetivo principal se pueden ver directamente afectados.

En distintas culturas los sonidos son representados de maneras diferentes y, de igual forma, las interjecciones encuentran un lugar en los idiomas. Así, las reacciones que tenemos ante los sentimientos de asombro, dolor o tristeza también suelen representarse gráfica y elocutivamente, ya sea con monosílabos o con palabras (frases cortas) que engloban significados denotativos o connotativos. Las interjecciones en español son frases gramaticalmente independientes, cuya entonación cambia de acuerdo al sentimiento que se quiera expresar. Existen dos tipos de interjecciones: las propias y las impropias;<sup>89</sup> en *Hinkemann* encontramos ambas. Las interjecciones propias suelen llevar signos interrogativos o imperativos y se encuentran conformadas únicamente por una palabra. Las interjecciones correspondientes a los sentimientos también se traducen en la obra: “HINKEMANN: [...] Ihre Mutter hat einem Finken die Augen geblendet... Weiß du was sie tun wird? *Lacht irr auf. In schreiendem Singen: Ah... Ah...*”.<sup>90</sup> En alemán la interjección *Ah* responde a una situación de asombro o admiración, pero de acuerdo con las circunstancias en las que Hinkemann se encuentra y la acotación me pareció más adecuado traducirla por ¡Ay!; por lo cual la oración quedó de la siguiente manera: “HINKEMANN: [...] Su madre dejó ciego a un jilguero... ¿Sabes qué va a hacer ella? (*Ríe desquiciado y comienza a cantar con voz desgarradora.*) Ay... Ay...” Por

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>89</sup> Véase, *Diccionario básico de lingüística*, p.756.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

supuesto, el cambio de *Ah* por “Ay” responde a una situación de dolor. Por su parte las interjecciones impropias hacen uso del vocabulario común, como sustantivos, adverbios o verbos que adquieren significados connotativos y pueden comprender una o más palabras en su interior. Al igual que las interjecciones propias, éstas requieren signos imperativos y poseen una entonación particular. En Hinkemann existe una gran variedad de interjecciones que exigen una traducción específica, la cual habría de recrear la misma intención que en alemán. Para expresar su dolor Grete dice: “Ich schrei! Ich schrei!”<sup>91</sup> En español funcionan mejor si ambas oraciones exclamativas son convertidas en onomatopeyas, que asimismo expresen el dolor que Grete sufre en ese momento. Si en la traducción se optara por utilizar una oración exclamativa como en alemán, la sensación de dolor se oiría muy forzada, y probablemente se perdería, pues ésta tendría que explicar la situación. La interjección: “¡Ay! ¡Ay!”, resultó más adecuada para el sentido de este parlamento. Las interjecciones religiosas también juegan un papel relevante en *Hinkemann*, ya que Grete suele hacer alusión a la Biblia y a temas religiosos, por ejemplo: “Ach du lieber Herr Jesus... ach du lieber Herr Jesus...”,<sup>92</sup> o “Ach Herr Jesus...”<sup>93</sup> Si recordamos que las onomatopeyas e interjecciones responden al medio sociocultural en que son expresadas, también hay que traducirlas pensando en el mismo principio en la lengua a la que se trasladan. En español existen varias interjecciones religiosas preestablecidas, así la más conveniente para el primer caso es: “¡Oh, válgame Dios...! ¡Válgame Dios...!” En el segundo caso, la interjección que más se relaciona con la de alemán es: “¡Ay, Dios mío...!” Ambas interjecciones recrean la intención del texto original, e incluso existen en español y son culturalmente aceptadas. En la obra también se encuentran las interjecciones que sólo cambian por una consonante y traducirlas no crea ningún problema, pues se entienden perfectamente en español, por mencionar alguna, la risa: “Hahaha!”<sup>94</sup> Interjección que se traduce con tan sólo sustituir la h- por j- y con el uso de comas: “¡Ja, ja, ja!” Sucede lo mismo con la interjección “Hohoho!”, ya que debido al contexto también se entiende que se trata de una risa, pero en un registro distinto.

Unas interjecciones recurrentes en el habla cotidiana son los saludos, los cuales están perfectamente delimitados en español, a diferencia del “guten Abend” del alemán

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 9 y p. 17.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 65.

que contiene dos significados posibles al traducirlo. El primero corresponde a “¡Buenas tardes!”, y el segundo a “¡Buenas noches!” Ahora bien, el problema al traducir este saludo radica en su ambigüedad y cómo éste contempla dos momentos diferentes del día. Antes de traducir “guten Abend” hay que observar el contexto en el que se encuentran los personajes y entonces elegir el significado pertinente. Cuando llega Grosshahn saluda a Grete y a Hinkemann diciendo: “Guten Abend zusammen”.<sup>95</sup> Saludo que traduje como “Buenas tardes a todos”, ya que el texto indica que Hinkemann aún planea ir a buscar trabajo.

Aunque el vocabulario parece ser básico, no hay que dar los significados por conocidos, ya que el contexto los determina en última instancia. Incluso los aspectos más pequeños de cada texto, como las onomatopeyas e interjecciones, requieren atención y una traducción idónea que funcione en el idioma meta, con la finalidad de que sean percibidas de manera natural.

La esencia real de la traducción radica en elaborar una revisión exhaustiva no sólo de ambos idiomas (de su contexto y de su cultura respectivamente) a traducir entre dos cosmovisiones equidistantes, sino incluso analizar los componentes básicos que hacen que un texto dramático cobre vida. El estudio de las didascalias brinda la visualización del autor con respecto a su obra; son indicaciones que materializan espacios, tiempos, formas, etc. Por su parte, los personajes requieren un análisis individual y uno junto con los demás actantes, ya que cada uno juega un rol específico; sin embargo, su carácter se va transformando con los parlamentos y acciones de todos los personajes. Así el personaje teatral es pensado a partir de movimientos de cuerpos, de voces y ecos o resonancias, que crean imágenes vívidas en el lector o en el espectador, de fragmentos de la realidad transformados en ficción, de sensaciones y pasiones humanas. Todos estos componentes crean una nueva perspectiva al traducir un texto teatral que va más allá de las palabras que podemos leer, ya que complementan la tarea del traductor.

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 12.



Ernst Toller

*Hinkemann*

*Una tragedia*

El que no tiene la fuerza para soñar,  
no tiene la fuerza para vivir.

*Hinkemann*

Ernst Toller

Las personas de la tragedia

***PERSONAJES***

[EUGEN] HINKEMANN (EL COJO)

SU ESPOSA, GRETE HINKEMANN

LA VIEJA SEÑORA HINKEMANN

PAUL GROSSHAHN (EL MUJERIEGO)

MAX KNATSCH (EL BRONCUDO)

PETER IMMERGLEICH (EL INMUTABLE)

SEBALDUS SINGEGOTT (EL QUE CANTA A DIOS)

MICHEL UNBESCHWERT (EL DESPREOCUPADO)

FRÄNZE, AMIGA DE GRETE

EL DUEÑO DE LA CARPA DE LA FERIA

*Distintos obreros y obreras.*

*Toda clase de personas y habitantes del vulgo alemán.*

*Alrededor de 1921 en Alemania.*

## PRIMER ACTO

### Escena I

*Se alude a<sup>1</sup> la cocina del apartamento de un trabajador, la cual incluso es su habitación. GRETE HINKEMANN está ocupada en la estufa. HINKEMANN entra. Se sienta a la mesa, sobre ella, su mano derecha sujeta con firmeza un objeto pequeño. Mira fijamente su mano.*

*HINKEMANN es un hombre que no habla ni “fluida” ni “patéticamente”, y se caracteriza por la dificultad de expresarse, ya que es un hombre de educación sencilla.<sup>2</sup>*

GRETE HINKEMANN: ¿Te dio mi madre el carbón?

HINKEMANN: *(En silencio.)*

GRETE HINKEMANN: ¡Eugen!... sólo te pregunté si mi madre te dio el carbón... ¡Contéstame!... ¡Parece que no estuviera aquí!... ¡Eugen, habla ya!... ¡Empiezo a perder la paciencia! ¡Ni un pedazo de madera! ¡Ni carbón!... ¿Eugen, crees que voy a prender la estufa con los maderos de la cama?

HINKEMANN: Un animalito... un pequeño animalito de colores... Cómo se siente en las manos... el latir de su pequeño corazón. Posado de noche, siempre de noche.

GRETE HINKEMANN: ¿Qué tienes en la mano, Eugen?

HINKEMANN: ¿Puedes quedarte quieta junto a la estufa? ¿No se te caen las ollas de las manos? ¿No sientes como si una enorme oscuridad cayera sobre ti? Un animalito, una criatura viva como tú, como yo... hace un momento había alegría en su vida... tirilí tirilí. ¿Lo escuchas todas las mañanas? Tirilí tirilí... Así suena la alegría ante la luz...

---

<sup>1</sup> Toller inicia la didascalía con la palabra *Angedeutet* que utilizó por primera vez en su drama *Die Wandlung* en 1919. La intención de Toller al escribir “se sugiere” es crear una opción y una imagen relativa para su escenificación. Ernst Toller, *Hinkemann. Eine Tragödie*. Reclam Verlag, Stuttgart, 2007, 95 pp.

<sup>2</sup> De acuerdo con las notas de la versión de *Hinkemann*, editada por Reclam, el “elemento espiritual” corresponde al concepto de proletariado que fue acuñado con el anarquismo. Dicho concepto, a su vez, proviene de la obra *Gegenseitige Hilfe in der Tier- und Menschenwelt* de Piotr Kropotkin.

tirilí... ¡Pero ahora! ¡Ahora! Llegué cuando ella le quemaba los ojos<sup>3</sup> al animalito con una aguja caliente... (*Se lamenta.*) ¡Ay! ¡Ay!

GRETE HINKEMANN: ¿Pero, quién? ¿Quién?

HINKEMANN: Tu madre. Tu propia madre. ¡Una madre! Una madre dejó ciego a su jilguero con una aguja caliente, al rojo vivo, porque leyó en el periódico que las aves ciegas cantan mejor... Así que le aventé el carbón a los pies, y los diez marcos que me había dado, yo... Grete... tuve que castigar a tu madre como se castiga a un niño que atormenta a un animal... Pero después la solté... y una idea me vino a la mente. ¡Era horrible, una idea horrible! ¿No habría hecho yo antes lo mismo? ¿Y sin vacilar? ¿Qué significaba para mí el dolor de un animal? No es más que un animal; le retuercen el pescuezo, lo acuchillan hasta matarlo, le disparan ¿y qué? Cuando estaba sano me parecía de lo más normal. Pero ahora que estoy mutilado me doy cuenta: ¡es terrible! ¡Es suicidio! ¡Peor que el suicidio: es torturar a un ser vivo!... ¡Pero eso era antes!... ¡Qué ciega está la gente sana!

GRETE HINKEMANN: ¿Qué has hecho?... Acaso ya no hay esperanza.

HINKEMANN: ¡Piensa!: ¡una madre deja ciego a un ser vivo! ¡No lo entiendo! ¡Nunca lo entenderé! ¡No lo entiendo!

GRETE HINKEMANN: (*Sale de la habitación.*)

HINKEMANN: Tú, mi pobre pajarito, tú... tú, mi pequeño compañero... Cómo nos han hecho daño, a ti y a mí. Eso hacen los seres humanos. Humanos. Si pudieras hablar, llamarías “diablos” a los hombres, ¡a esos que se hacen llamar hombres!... ¡Grete!... ¡Grete!... Se ha ido; nuestra compañía la aburre. (*Busca en la habitación.*) Migajas... una jaula... ¿Una jaula? ¿Al menos uno le muestra al otro su desdicha?... No, no, no quiero ser cruel. Quiero jugar al destino, con un destino más bondadoso que el mío. Porque te... te quiero... te quiero...

*HINKEMANN sale corriendo. Regresa unos segundos después.*

HINKEMANN: ¡Zas! Una pequeña mancha roja en la pared... Un par de plumas

---

<sup>3</sup> Para Ernst Toller los ojos son un motivo relevante, desde su niñez tuvo muy presente el dolor de los seres expresado a través de la impactante imagen de los ojos de un animal moribundo. Véase *Una juventud en Alemania*, p. 24. Por otra parte, S. Freud en su estudio titulado *Das Unheimliche* menciona que: “el estudio de los sueños, de las fantasías y de los mitos nos enseña, además, que el temor por la pérdida de los ojos, el miedo a quedar ciego, es un sustituto frecuente de la angustia de castración”. De tal manera que entre Hinkemann y el ave existe un paralelismo.

volando... ¡Y se acabó!... Una idea –¡Todo se sacude!– Si antes alguien me hubiera mostrado a una criatura como yo, no sé cómo habría reaccionado. Hay situaciones en las que uno no sabe hasta dónde puede llegar, uno se conoce tan poco... A lo mejor me habría reído...<sup>4</sup> a lo mejor me habría... reído... ¿Y ella?... Su madre dejó ciego a un jilguero... ¿Sabes qué va a hacer ella? (*Ríe desquiciado y comienza a cantar con voz desgarradora.*) Ay... Ay...

*Mientras HINKEMANN canta, GRETE entra en la habitación, lo mira asustada. Como estremecida de asco, se cubre los oídos. Repentinamente comienza a sollozar desesperada.*

GRETE HINKEMANN: ¡Oh, válgame Dios...! ¡Válgame Dios...!

HINKEMANN: (*Mira a GRETE y la enfrenta con furia incontenible*) ¿Y ahora qué?... ¿Por qué lloras, mujer?... ¡Contesta!... ¡Por qué lloriqueas, habla!... ¡Habla!... Lloras porque yo... porque yo te... porque la gente me señalaría con el dedo como si fuera un payaso, ¿si supiercómo me encuentro? Porque el disparo heroico de una maldita criatura, me ha convertido en un lisiado miserable... digno de burla, ¿lloras porque te avergüenzas de mí?... Di la verdad... la verdad... Todo es tan confuso... tan confuso... ¡Debo saber la verdad! (*Implora cariñosamente.*) ¿Por qué lloras?

GRETE HINKEMANN: Yo... te... te amo...

HINKEMANN: ¿Me amas o... o me tomas de la mano por lástima?

GRETE HINKEMANN: Te amo...

HINKEMANN: Un perro que pasó toda su vida con uno... uno jugaba con él de niño... era un buen animal... un noble animal... era un perro que no dejaba que nadie nos lastimara... hasta que un día el perro se enfermó de sarna. Con el pelo enmarañado, sus ojos supuraban... ya nadie lo puede tocar, porque a todos les da asco... pero ve, si, si nadie recordara como era el perro que veía con esos ojos tan curiosos y humanos, si ya nada pudiera hacer feliz a uno... pero entonces nadie se atreve a llevar al perro al matadero... uno lo tolera en el cuarto... uno lo tolera aunque se eche a la cama... (*Gritando.*) ¡Grete! ¿Crees que ahora soy como ese perro?

---

<sup>4</sup> La burla cobró un gran significado en la vida de Toller, ya que desde su infancia fue objeto de ésta; Ernst Toller en *Una juventud en Alemania* refiere: “Los mayores olvidan la burla en una hora, yo le doy vida y duración.” p. 19.

GRETE HINKEMANN: (*Se cubre los oídos. Luce desesperada.*) ¡No lo soporto más! ¡Me voy a ahorcar!... ¡Voy a abrir la llave del gas!... ¡No lo soporto más!

HINKEMANN: (*Desvalido.*) Pero, Gretita ¿qué te pasa? Si no te hago nada. No soy más que un hombre perdido. Soy una enfermedad silenciosa, un títere que se rompió por jugar tanto con él... La pensión no nos alcanza para vivir, pero es demasiado para morir... Grete, yo traicionaría a mis propios camaradas, yo creo, yo podría... podría ser un rompehuelgas... si... si tan sólo supiera... si tan sólo no me sofocara y sofocara... Lo ves aquí, aquí está sentado como un bulto de alfileres picudos que pinchan y pinchan: “No eres más que un perro sarnoso para tu mujer...” (*En silencio y misterioso.*) Grete, desde hoy... desde que vi lo que hizo tu madre, desde que esa idea está aquí, esa horrible idea... Que me acosa, me acosa, me acosa... Oigo voces... Siento unos ojos que me miran... Y hay un gramófono a mis espaldas que vocifera su música en mis oídos, como un animal siniestro: ¡Eugen ridículo! ¡Ridículo!... Y ahora que te veo de repente... Te encuentras completamente sola en un cuarto, frente a la ventana, mientras yo camino por la calle... tú te escondes detrás de las cortinas... y tus pulmones se inflan, tu estómago se colapsa por la risa... (*Después de un rato dice modestamente.*) Gretita, ¿verdad que no podrías reírte de mí, que no podrías hacerlo?

GRETE HINKEMANN: ¿Qué quieres que te diga Eugen?... Tú ya no me crees nada.

HINKEMANN: ¡Sí! ¡Sí, te creo, Grete! ¡Quisiera volverme loco de alegría! ¡Te creo!... ¡Conseguiré un trabajo!... Aunque me tenga que doblegar como un animal...

*Entra PAUL GROSSHAHN.*

PAUL GROSSHAHN: Buenas tardes a todos.

HINKEMANN y GRETE HINKEMANN: Buenas tardes.

PAUL GROSSHAHN: ¡Qué gente tan alegre! ¿Creen que se puede aprender a reír?

HINKEMANN: ¡Tú no necesitas aprender a reír, Paulito! Ya tienes tu salario y pronto vas a ser jefe en el taller.

PAUL GROSSHAHN: ¡Para nada! ¡Por causa del recorte de personal, ¡hasta luego! El pobre pueblo está peor que el ganado... por lo menos el ganado es cebado, lo llevan al prado y cuando ya está bien lleno, es decir, cuando está gordo como una bola, lo llevan al matadero.

GRETE HINKEMANN: Usted peca contra Dios.

PAUL GROSSHAHN: ¿Cómo pueden pecar los pobres? Aun cuando existiera algo así como otra vida, los pobres tendrían que ganarse la dicha eterna, por un lado, ya que no tienen tiempo para pecar de tanto trabajar como esclavos y esforzarse... y además deberían ser recompensados, porque ellos le proporcionan a sus capataces la felicidad sobre la tierra... Además yo soy ateo. Yo ya no creo en Dios. ¿Pues en cuál tendría que creer? ¿En el Dios de los judíos? ¿En el Dios de los paganos? ¿En el Dios de los cristianos? ¿En el Dios de los franceses? ¿En el Dios de los alemanes?

HINKEMANN: Es probable que todos estén atorados en los alambres de púas... esos eternos dirigentes de guerra.

GRETE HINKEMANN: Pues toda mi vida he creído en la justicia de Dios y nadie puede cambiar mi fe.

PAUL GROSSHAHN: Si Dios fuera justo, actuaría justamente, señora Hinkemann ¿Y cómo se comporta el justo, querido y buen Dios? ¿Eh? ¿Debo decírselo? Con Dios como rey y como patria,<sup>5</sup> con Dios como asesino de la humanidad, con Dios como el Becerro de oro.<sup>6</sup> Todo sucede por la voluntad de Dios. Se piensa que cuando los señores se avergüencen de decir “yo”, cuando lo consideren útil, entonces van a decir “Dios”. Se escucha mejor... y así el pueblo cae más fácil en la trampa... les dejo la fe a quienes saquen provecho de ella. Nosotros no peleamos por el cielo, peleamos por la tierra, por la humanidad.

HINKEMANN: Pelear por la humanidad, podría ser. Pero pelear por la máquina... la que rompe nuestros huesos<sup>7</sup> incluso antes de habernos puesto en pie. Me horroriza cada nuevo día de trabajo y por las mañanas, al despertar, apenas puedo imaginar que tendré que resistir todo el día. Y por las tardes, al sonar la campana de la fábrica, corro a alcanzar la puerta de la fábrica como si estuviera poseído.

PAUL GROSSHAHN: A mí no me impresiona la máquina. Yo soy el que manda, no la máquina, y cuando estoy frente a una, me entran unas ganas demoniacas: debes hacerle sentir al peón que tú eres el amo, porque ¡tú eres el señor! Y luego manejo esa cosa que chilla, zumba y rechina, con un esfuerzo al extremo, que suda sangre... por así decir... y me río y me alegro de cómo esa máquina se atormenta y se mata trabajando. Así, mi

---

<sup>5</sup> Corresponde al primer verso de una canción popular del s. XIX, el cual fue retomado del emblema del Rey Federico Guillermo III de Prusia.

<sup>6</sup> En el *Nuevo Testamento*, *Mammon* es un término usado para denominar a la avaricia o codicia de bienes materiales. En el “Evangelio según San Lucas” 16:13 fue traducido como Dinero; en el *Talmud* significa riqueza y posesión; en el judaísmo también posee una connotación negativa. Por su parte el Becerro de oro también aparece en la *Biblia* como un dios falso.

<sup>7</sup> Toller hace alusión a su obra *Maschinenstürmer* de 1922, la cual Rodolfo Halfter tradujo como *Los destructores de máquinas*.



bestia, te exijo, ¡Debes obedecer! ¡Obedece! y hago que la máquina devore hasta el pedazo de madera más rígido y le ordeno que le dé la forma que yo quiero. ¡Según mi voluntad! ¡Sé un hombre, Eugen! Y entonces tú serás el amo.

HINKEMANN: (*En voz baja.*) Hay situaciones en la vida, en las que es más fácil convertirse en un dios que en un hombre.

GRETE HINKEMANN: (*Mira fijamente e inmóvil a GROSSHAHN.*) Con cuanta furia puede mirar, señor Grosshahn.

PAUL GROSSHAHN: Oh...

HINKEMANN: Él aprendió a mirar furiosamente, aunque al estar con la máquina.

GRETE HINKEMANN: ¿Y entonces?

HINKEMANN: ¿Dónde crees que aprendió? Con las mujeres.

PAUL GROSSHAHN: ¿Pues qué saca el proletario de su vida? El padre maldice el día en que una boca más llega al mundo; el niño por las mañanas va hambriento a la escuela, al igual que por las noches al acostarse en la cama, las tripas lo atormentan por el hambre. Y entonces, se vuelve un esclavo. Vende su mano de obra, como cuando se vende un litro de petróleo, y le pertenece al empresario, al patrón. Se convierte... por así decir... en un martillo o en una silla o en una palanca de una máquina de vapor o en una pluma o en una plancha. ¡Así es!... ¿Cuál es su única diversión? ¡El amor! ¿Dónde nadie se puede inmiscuir? –¡El amor! Donde hay libertad, donde uno puede decirle a los señores empresarios y a los policías: ¡Aquí está lo mío! ¿¡Prohibido entrar!?! – ¡El amor! Mire, los ricos tienen tantas cosas para entretenerse... viajes a los balnearios y música y libros... ¿Pero, y la gente como nosotros? También leemos un libro, pero sólo de vez en cuando; además ni aprendimos mucho en la escuela, para eso nos hacen falta sesos. ¿Y la música? Lohengrin<sup>8</sup> ¡sí que es bellísima! Pero cuando puedo ir a un cabaret<sup>9</sup> o a una opereta<sup>10</sup> como al “Conde de Luxemburgo”...<sup>11</sup> o al “Ensueño de vals”...<sup>12</sup> o “La viuda alegre”...<sup>13</sup> Usted conoce la canción... (*Cantando*) “Vilia, oh Vilia, tú, virgen del

---

<sup>8</sup> Es una opera de Richard Wagner, la cual se presentó por primera vez el 28 de agosto de 1850 en el Hoftheater de Weimar. *Lohengrin* se divide en tres actos y el más conocido pertenece a la marcha nupcial.

<sup>9</sup> La palabra del texto original es *varieté*, la cual proviene del francés. Ésta se refiere a un espectáculo en el que se alternan números de diverso carácter: musicales, circenses, coreográficos, etc.

<sup>10</sup> Del italiano *Operette*. Es un espectáculo musical de origen francés, especie de opera de asunto frívolo y carácter alegre que puede contener algún fragmento declamado.

<sup>11</sup> Se trata de una opereta en tres actos de Franz Lehár. El libreto fue escrito por Robert Budanzky y Alfred Maria Willner. Se presentó en el teatro de Viena el 12 de noviembre de 1909.

<sup>12</sup> Opereta de Oscar Strauss, cuyo libreto fue escrito por Felix Dormán y Leopold Jacobsen en 1907.

<sup>13</sup> Esta opereta en tres actos fue escrita en 1905 por Franz Lehár.

bosque”...<sup>14</sup> O cuando la sinfonola toca un vals por diez centavos, y puedo bailar una pieza con mi muchacha... Es lo mejor que hay... Para nosotros los proletarios el amor es muy diferente en comparación con el de los ricos. El amor para nosotros es... por así decir... la esencia de la vida, y cuando éste comienza a pudrirse, es mejor ahorcarse. ¿O no es así Eugen?

HINKEMANN: Quizás tengas razón.

PAUL GROSSHAHN: Usted es una señora casada, señora Hinkemann, y es por eso que uno puede hablar abiertamente con usted. ¿Qué sería de la vida de gente como nosotros, si uno no pudiera acostarse con su muchacha aunque fuera una vez al día?

HINKEMANN: (*Mira con atención a GRETE.*)

PAUL GROSSHAHN: ¿Qué opina usted, señora Hinkemann?

GRETE HINKEMANN: ¿Qué opino?... (*Tímida.*) No todas las mujeres son iguales.

HINKEMANN: (*Se levanta bruscamente.*) Grete, ¡Voy a conseguir trabajo! Puedes estar segura... ¡Quiero regalarte algo en Navidad!...

PAUL GROSSHAHN: Ahórrate la vuelta.

HINKEMANN: ¡Espera ya verás, Paulito! Nos vemos Grete.

*HINKEMANN abandona la habitación. Unos minutos de silencio.*

PAUL GROSSHAHN: Ese hombre es todo un toro. Qué pena que esté en la ruina. Y siempre de buen humor. ¿Son felices, señora Hinkemann?

GRETE HINKEMANN: (*Lo mira fijamente.*) Sí.

PAUL GROSSHAHN: Siempre he envidiado a Eugen cuando los veo así, juntos.

GRETE HINKEMANN: (*Llorando se cubre la cara con las manos.*)

PAUL GROSSHAHN: ¿Qué pasa señora Hinkemann?... ¿Acaso dije algo malo? Usted está llorando... ¿Qué pasa?... ¿Quiere que siga a Eugen? Tal vez lo pueda alcanzar...

GRETE HINKEMANN: (*Llorando perturbada.*) ¡La cabeza me estalla! ¡Ya puede encerrarme en el manicomio!... ¡Ay!... ¡Ay!...

PAUL GROSSHAHN: (*Preocupado.*) ¿Está usted enferma, señora Hinkemann? ¿Puedo ayudarla? ¿O está embarazada?... Porque a algunas mujeres les dan ataques epilépticos.

GRETE HINKEMANN: ¡Ay, válgame Dios! ¡Válgame Dios...! ¿Yo, embarazada!?... (*Ríe espasmódicamente.*) Estoy en circunstancias, en las que sería muy feliz si me enterraran

---

<sup>14</sup> Este fragmento pertenece al primer verso del tercer acto de la ópera *Lohengrin*.

hoy mismo...

PAUL GROSSHAHN: ¿Qué Eugen no es bueno con usted? ¿Le pega?

GRETE HINKEMANN: Si yo le contara... si le contara... si le contara... soy una pobre criatura... mi Eugen... Eugen... Eugen, él ya no es... ya no es hombre...

PAUL GROSSHAHN: ¿Realmente no está enferma, señora Hinkemann? ¿Acaso tiene fiebre?

GRETE HINKEMANN: No... a Eugen... a Eugen, lo lastimaron allá afuera, en la guerra... y ahora él está lisiado... me da mucha vergüenza... no puedo explicarlo... usted me entiende, señor Grosshahn, él ya no es un hombre... *(Se cubre la boca aterrorizada de sí misma.)*

PAUL GROSSHAHN: *(Se carcajea brutal y ruidosamente.)*

GRETE HINKEMANN: ¡Ay, Dios mío...! ¿Qué he hecho? ¿Qué he dicho? Y, ahora se burla de mí... ¡No! ¡No! No lo hubiera imaginado... No debí decirle. No lo hubiera creído capaz de burlarse.

PAUL GROSSHAHN: Discúlpeme señora Hinkemann, pero no puedo aguantarme... la risa me brota de la garganta... y es que cuando un hombre escucha algo así, no le queda más que reírse. *(Indignado.)* ¡Eugen es un egoísta! ¿Por qué la retiene? Él no la ama porque de otra manera ya la hubiera dejado libre... *(Acaricia a GRETE y ella se apoya en él.)*

GRETE HINKEMANN: Es más difícil de lo que usted piensa, señor Grosshahn. Uno no se ubica. A veces parece tan claro y luego todo se vuelve oscuro otra vez, como la noche... El hombre me da tanta lástima... ¡Era un gran hombre antes de la guerra! ¡Estaba en la flor de la vida! Pero, ahora... sólo se hunde en sus pensamientos; pelea con Dios y pelea con la gente... Y cuando me mira... parece como si me quisiera atravesar con la mirada, como si yo fuera un objeto y no un ser humano. Algunas veces me da miedo... no lo quiero... ¡me da asco!... *(Se altera.)* ¡Me da asco!... Dios mío ¿cómo va a terminar todo esto?...

PAUL GROSSHAHN: *(Cada vez más cariñoso.)* Llore, señora Grete, llore... Las lágrimas que uno carga son como piedras que yacen en el corazón. Eso es lo que mi difunta madre solía decir...

GRETE HINKEMANN: ¿No le diré nada, señor Grosshahn? ¡O me aventaría al río!

PAUL GROSSHAHN: No le diré nada, Grete. No diré ni una sola palabra. Puedes estar tranquila. Ya estuve una vez en prisión un mes por haber cumplido mi promesa de no hablar... Por eso puedes estar tranquila... Eres una mujer joven... mírame... ¡Al diablo! No vas a aguantar así ni un año más, afligiéndote de esa forma... Gretilla...

Gretilla... (*La besa.*)

GRETE HINKEMANN: Soy una mala persona...

PAUL GROSSHAHN: ¿Mala? ¿Cómo puede ser malo algo que viene de la naturaleza?... por así decir... proviene de la sangre... malo, con esa palabra los sacerdotuchos y los capitalistas hacen malabares... Malo sería si estuvieras en contra de ti misma, si quisieras serle fiel a un hombre que no es hombre, y después de todo ¿qué es la fidelidad?, es como una mentirijilla piadosa para el pobre pueblo, para la gente rica desde hace mucho es un cuento de viejas. Mi amigo incluso tuvo un amorío con... con la esposa de un consejero de comercio...

GRETE HINKEMANN: Escucho a alguien en la escalera... ¿Y, si es Eugen...?

PAUL GROSSHAHN: Entonces mejor me voy... Gretilla ¿Algún día vas a ir a verme? Tú sabes dónde vivo... No tengas miedo, nadie me visita... Puedes desahogar tu corazón conmigo... por así decir... Puedes llorar tranquila conmigo... ¿Vas a ir a verme?

GRETE HINKEMANN: Todavía no sé...

PAUL GROSSHAHN: ¿Aún recuerdas cómo construimos, juntos en el parque, castillos con aquel gran montón de arena, Gretilla?... Ya te había echado el ojo cuando tú todavía eras una muchachita... Gretilla ¿Vas a ir a verme?

GRETE HINKEMANN: (*Agita la cabeza a manera de negación.*)

PAUL GROSSHAHN: (*Repentinamente brutal.*) Sin pretextos... ¡Tú irás!...

GRETE HINKEMANN: Yo...

PAUL GROSSHAHN: ¡Vas a ir!

GRETE HINKEMANN: Sí...

PAUL GROSSHAHN: Entonces hasta pronto, Gretilla, hasta pronto. (*Sale.*)

GRETE HINKEMANN: (*Sola.*) Soy una pobre mujer y la vida es tan confusa.

*Cae el telón.*

## SEGUNDO ACTO

### Escena I

*Se alude: que la escena se lleve acabo frente a un carrito verde. El DUEÑO DE LA CARPA EN LA FERIA<sup>15</sup> está sentado sobre un tronco que se encuentra entre algunos instrumentos. HINKEMANN permanece de pie frente a él.*

HINKEMANN: *(Señalando una hoja de periódico.)* ¡Aquí está!

DUEÑO: ¿Cómo que ¡aquí!?...

HINKEMANN: Claro, ¡aquí está! *(Lee lentamente acentuando cada palabra.)* “Se busca hombre fuerte para espectáculo sensacionalista. Buena paga. Sólo presentarse hombres aptos.”

DUEÑO: Ah... acércate a la luz, hombre. *(Toca a HINKEMANN.)* Bíceps correosos... el pecho... los muslos... las pantorrillas... correosas. Justo ahora estaba buscando algo así. Parecen músculos de oso. ¡Perfecto! ¡Perfectísimo! ¡Trato hecho! ¡Venga esa mano!

HINKEMANN: ¿Y qué debo hacer?

DUEÑO: ¡Ah, ya!... Cosa de niños. ¡Presta atención! El pueblo no es como un rebaño de corderos. Sólo los apóstoles creen en los Reyes Magos. No tienen ni idea del negocio. ¡¡El pueblo quiere ver sangre!!! ¡¡Sangre!!! ¡A pesar de dos mil años de moral cristiana! Mi empresa conoce el negocio. Así se reconcilian los intereses del pueblo y los privados. ¿Queda entendido? Pero si tú no tienes ni idea. *(Toma una flauta.)* ¿Qué es eso? *(Toca algunas notas con la flauta.)* ¡Alimento para viejas solteras! ¡Chirimías dulzonas! ¡Caldo de achicorias con sacarina! ¡Qué asco!... ¡Qué es eso? *(Toma dos baquetas y comienza a tocar un tambor mayor.)* ¿Qué es eso? *(Redoble.)* ¡Música popular! *(Redoble.)* ¡Embriaguez! *(Redoble.)* ¡Éxtasis! *(Redoble.)* ¡Vida!

HINKEMANN: ¿No quiere decirme?...

DUEÑO: Entre tanto. ¡Aquí hay una jaula con ratas! ¡Acá, una con ratones! ¡Hay una pequeña fortuna allí dentro! A ver, su número: en cada presentación usted tiene que partirle el cuello con los dientes a una rata y a un ratón. Dele un par de sorbos a la sangre. ¡Haga ademanes! ¡Y salga [del escenario]! ¡La gente rabia de placer!

HINKEMANN: ¿¡Animales vivos!?... No, señor, tengo que rechazar el trabajo.

---

<sup>15</sup> Es un personaje que no siempre se expresa de manera adecuada y al hablar denota que es extranjero.

DUEÑO: ¡Tonterías! Ochenta por día, comida gratis, todo por cincuenta minutos de trabajo... ¡Sin prejuicios, hombre! Es cuestión de acostumbrarse. ¡Y a parte de las ganancias, las mujeres van a caer a sus pies! A los parásitos morales hay que echarlos por la borda. Hoy en día el honor de las señoritas se puede restituir. Para eso hay médicos especialistas.

HINKEMANN: (*Ávido.*) Ochenta marcos...

DUEÑO: ¿Entonces, le hinca el diente? ¡Ja, ja, ja!

HINKEMANN: ¡Es horrible... animales... vi... vos...!

DUEÑO: Hombre, intente conseguirse otro trabajo. ¡Ya todo está ocupado! ¡Ja, ja, ja! ¡Es esto o...!

HINKEMANN: (*Tragando saliva.*) Es... sólo... por... mi... mujer... (*Enfáticamente.*) ¡Cuando uno es amado por una persona! ¡Cuando uno es amado, uno tiene miedo de perder el poco amor que tiene! ¡Pues, la gente como nosotros no recibe mucho amor!... ¿No podría darme trabajo en algún otro lugar, señor?

DUEÑO: ¡Es esto o...!

HINKEMANN: (*Balucea, casi sollozando.*) Oh... oh... oh... oh... ochenta marcos... oh... nosotros... nosotros... ¡el *show* debe continuar! ¡Siempre continuar! ¡Continuar!... Lo haré, señor.

DUEÑO: ¡En fin! Reyes, generales, sacerdotuchos y dueños de carpas en las ferias, esos son los únicos políticos: ¡ellos se embolsan al pueblo según sus instintos!

*El escenario se oscurece.*

## Escena II

*Una vela brilla tenuemente. En la pared trasera se ve la silueta de GROSSHAHN y la de GRETE HINKEMANN.*

PAUL GROSSHAHN: ¿Me amas?

GRETE HINKEMANN: Sí, sí.

PAUL GROSSHAHN: Y Eugen cree que...

GRETE HINKEMANN: ¡Deja! ¡Deja a Eugen! ¡Lo odio, lo odio!

PAUL GROSSHAHN: Qué raras son las mujercillas... ¿Por qué no lo dejaste inmediatamente cuando regresó... cuando te enteraste?

GRETE HINKEMANN: Ay, no sé. Ya no sé... Creo que me daba pena con los demás.

PAUL GROSSHAHN: Pobre tipo, verdaderamente, cuando uno lo piensa.

GRETE HINKEMANN: No debes pensarlo. No quiero que lo hagas.

PAUL GROSSHAHN: Después de todo, Eugen es mi amigo.

GRETE HINKEMANN: ¡No lo hagas! ¡No lo hagas!

PAUL GROSSHAHN: (*Después de un momento.*) ¿Qué pasó la primera noche? ¿Lo intentó?

GRETE HINKEMANN: ¡Oh! Paul... ¡cállate ya!

PAUL GROSSHAHN: ¿Y si él estuviera sano, también vendrías a verme?...

PAUL GROSSHAHN: ¿Por qué te levantaste? ¿Qué haces?

GRETE HINKEMANN: ¡Si Dios te dejara mudo! ¡Y a mí! ¡Y a él! ¡Y a todos! ¡La palabra es una maldición!

### Escena III

*Se alude: una feria de atracciones. Frente a una carpa, cuyas paredes están pintadas de un color llamativo, la cual llama más la atención que el ruido. Un órgano musical. Trombones. UNA MUJER TATUADA y HINKEMANN están en el podio, frente a la carpa. HINKEMANN lleva puesto un unitardo color piel.*

DUEÑO: (*Hablado chillona y entrecortadamente.*) ¡Damas y caballeros! ¡Acérquense más... caaada vez más! ¡Oigan! ¡Vean! ¡Asómbrense! Como primer acto les presentaremos a: Monachia,<sup>16</sup> la dama tatuada, una magnífica obra de arte, por delante... tiene un cuadro de Rembrandt, uno de Rubens... ¡y en su cuerpo desnudo, por la parte trasera... tiene las modernísimas imágenes de reyes expresionistas, futuristas, dadaístas! La dama no sólo se descubre las piernas, no sólo se descubre los brazos, no sólo se descubre la espalda, la dama se descubre todas las partes del cuerpo, todas las permitidas por la ley y por la iglesia, sóoolo... damas y caballeros mayores de 18 años.

---

<sup>16</sup> El nombre de Monachia hace alusión a Múnich, ya que fue en esta ciudad en la que Toller tuvo experiencias que marcaron su vida, por mencionar algunas: fue ahí donde Toller se enroló en el ejército para ir a la guerra. A su regreso de la Primera Guerra Mundial decidió estudiar en la universidad de Múnich. En 1919 fue declarado traidor de la patria, así que fue enviado a la prisión de Niederschönenfeld.

Como acto intermedio ustedes verán como un niño es decapitado ¡Un niño realmente vivo! ¡Algo que ustedes nunca antes han visto! Esto no se ve en África, no se ve en Asia, no se ve en Australia ¡Esto sólo y únicamente se ve en América y en Europa! Y para terminar (*Señala a HINKEMANN.*) ¡Homunkulus,<sup>17</sup> el Hombre oso alemán! ¡Devora ratas y ratones vivos, frente a los ojos del respetable público! ¡El héroe alemán! ¡La cultura alemana! ¡El viril puño alemán! ¡La fuerza alemana! ¡El predilecto del elegante mundo de las damas! ¡Machaca las piedras hasta hacerlas puré! ¡Sólo con la mano atraviesa con clavos hasta el cráneo más duro! ¡Puede estrangular a treinta y dos personas con dos dedos! ¡El que se atreva a verlo deberá huir! ¡Y el que huye, debe morir por su propia mano! ¡Si quieren conocer Europa, deben conocer a Homunkulus! ¡Con nosotros verán aun más! Ustedes verán cosas sorprendentes, con las cuales yo no puedo ni quiero levantar las finísimas y transparentes ropas interiores. Pooo... rrrr eso ¡acérquese! ¡Hoy no pagarán un marco, hoy no pagarán cincuenta centavos, hoy ustedes pagarán tan sólo treinta centavos por cabeza, ya que contamos con una gran cantidad de visitantes! ¡Sóooooooooo eeeeentreeen! ¡Damas y caballeros! ¡El que llegue primero tendrá el mejor lugar! ¡La orquesta da el último llamado! ¡Artistas, diríjense al escenario! (*Suena una campana.*) ¡A la taquilla! ¡A la taquilla!

UNA MUCHACHA: (*Señalando a HINKEMANN.*) ¡Oye! Teresa ¡Si se pudieran tocar los músculos de sus brazos!

OTRA MUCHACHA: O el pecho...

DUEÑO: (*Que escuchó la plática.*) ¡Claro que se puede, mis damas, pero sóloo tocar! ¡No tocarán cartón! ¡No tocarán plástico! ¡Ustedes tocarán a Homunkulus! ¡La... encarnación de la fuerza alemana!

*PAUL GROSSHAHN y GRETE HINKEMANN llegan abrazados cariñosamente. No dirigen la mirada de inmediato a la carpa. Mientras hablan, el ruido y el bullicio no se dejan de escuchar frente a la carpa. Entre la agitación se ve a las personas gesticulando.*

PAUL GROSSHAHN: ¿No crees que la vida es hermosa, Grete? ¡Quisiera poder gritar de alegría! ¿Quieres subirte otra vez al carrusel,<sup>18</sup> Grete? ¡Ahora puedes tenerlo todo!

---

<sup>17</sup> Este término lo usó por vez primera el alquimista Paracelso en la búsqueda de la piedra filosofal, sin embargo, en su lugar creó a un ser pequeño, el cual se volvía en contra de su creador y lo abandonaba. Resulta paradójico que el homúnculo tenga, según su descripción: manos, labios y genitales grandes.

<sup>18</sup> Una sutil referencia al poema "Das Karussell" de Rainer Maria Rilke.



GRETE HINKEMANN: Parece que estoy soñando... como en un cuento... He estado enterrada seis años bajo la pena, la preocupación y el sufrimiento. Me quedé como un ratón escondido en su agujero, que no se atreve a salir a la luz. No es que yo haya tenido grandes pretensiones en la vida, Paulito... no es eso... Uno puede ver desde casa lo que le espera en el futuro a una proletaria. Cuando a uno le va bien, uno tiene una vida llena de trabajo hasta que envejece y después depende de sus hijos. Cuando a uno le va mal llegan los problemas, la disputa, la paliza. ¿Pero que esto me pudiera pasar a mí...!?

PAUL GROSSHAHN: A partir de ahora empiezas otra vida.

GRETE HINKEMANN: (*Tierna.*) Tú, Paulito...

PAUL GROSSHAHN: ¿Qué pasa, Grete?

GRETE HINKEMANN: Tú...

*GRETE HINKEMANN besa a GROSSHAHN prolongada y efusivamente.*

PAUL GROSSHAHN: (*Vanidoso.*) Cómo se ha perdido la vergüenza... frente a toda la gente... lo sabía... la vergüenza es sólo un... un término... por así decir...

*Se escucha la voz del DUEÑO.*

DUEÑO: Homunkulus ¡El Hombre Oso alemán!...

*La voz se vuelve inaudible.*

GRETE HINKEMANN: ¡Paul! ¡Paul!

PAUL GROSSHAHN: ¿Por qué gritas así, Grete?

GRETE HINKEMANN: ¡Mira hacia allá, Paul!... ¿Sabes quién es ése?

PAUL GROSSHAHN: ¿Quién?

GRETE HINKEMANN: ¿El acróbata con el unitardo?

PAUL GROSSHAHN: ¿Y yo por qué iba a conocerlo? Debe ser un actor ambulante. Uno que anda hoy por aquí, mañana por allá.

GRETE HINKEMANN: ¡Es él!

PAUL GROSSHAHN: ¿Quién?

GRETE HINKEMANN: ¡Eugen!

*Se escucha la voz del DUEÑO.*

DUEÑO: ¡Devora ratas y ratones vivos, frente a los ojos del respetable público! ¡El héroe alemán! ¡El viril puño alemán! ¡El Homunkulus de portentosa musculatura! ¡Atención, respetable público!

*HINKEMANN se coloca en posición de luchador y mueve los músculos.*

*La voz del DUEÑO se vuelve inaudible.*

PAUL GROSSHAHN: ¡Es una vil estafa! ¿¡Ese quiere ser un héroe alemán!? Uno sin... un eunuco... ¡ja, ja, ja, ja! Así debieron haberse visto: ¡el guerrero alemán que se quedó en su casa!, ¡los que se jactaban de la retaguardia, los gordos bruselenses, los pseudo periodistas, los que sacaron ganancia de la guerra, los que prolongaron la guerra, los caballeros revanchistas!... ¡Oye! Tú, dueño de la carpa, ¡saca provecho con un hombre de cartón!

GRETE HINKEMANN: Cállate... cállate... ¡cómo puedes ser tan desalmado! Y yo ¡Qué clase de mujer soy! Soy peor que una infeliz puta... que vende su cuerpo, pues yo vendo a mi esposo...

PAUL GROSSHAHN: *(Sujeta fuertemente a GRETE del brazo.)* ¡No grites así! ¡Déjate de sentimentalismos!

GRETE HINKEMANN: ¿Qué no escuchaste? ¡Él come ratas y ratones vivos! Pero, si el hombre no mataba ni una mosca! Atacó a mi madre porque cegó a su jilguero. No me dejó poner una ratonera en la cocina, porque esa sería una terrible tortura para los ratones... Y, ahora él come ratas y ratones vivos...

PAUL GROSSHAHN: ¡A partir de ahora ya no tienes que besarlo!

GRETE HINKEMANN: Lo voy a besar... aquí... aquí en la carpa... ¡lo voy a besar frente a todos esos ojos! ¡Cómo me porté con el hombre! ¿Qué culpa tiene él del balazo? ¡Yo tengo la culpa por haberlo dejado ir a la guerra! ¡Su madre tiene la culpa! ¡Nuestra época tiene la culpa, esta época en la que cosas tan terribles pueden suceder!

PAUL GROSSHAHN: ¡Cállate la boca! La gente se nos queda viendo. ¡Vámonos! Puede ser que él te vea.

GRETE HINKEMANN: ¡Qué me vea! ¡Qué vea mi vergüenza! Quiero arrodillarme: Dios me ha condenado. Soy un gusano ante su mano. ¡Suéltame, quiero correr hacia él!

PAUL GROSSHAHN: *(Apretando contra sí a GRETE.)* ¿Y si te vuelve a dar asco?

GRETE HINKEMANN: *(Con humildad.)* Entonces, lo voy a amar más profundamente.

PAUL GROSSHAHN: *(Arrastra a GRETE consigo.)* ¡Tú estás enferma, mujer! ¡Ven!

*Se escucha la voz del DUEÑO.*

DUEÑO: ¡Pasen señores! ¡Se sorprenderán! *(EL DUEÑO entra en la carpa.)*

UNA OBRERA: *(A otra.)* Llevo estas camisas a empeñar, usted ha de creer que ya no tengo más en el ropero... pues, incluso tengo una mascada de seda muy cara, finísima... era de mi abuela... Pero en la casa ya no hay nada de valor... Por eso tengo que empeñar esas camisas... *(Pasan por delante.)*

*[Salen.]*

*GROSSHAHN y GRETE HINKEMANN al otro lado del escenario.*

GRETE HINKEMANN: *(Aún sujeta por GROSSHAHN. Resistiéndose.)* ¡N... no!

PAUL GROSSHAHN: ¿No vienes conmigo?

GRETE HINKEMANN: ¡N... no!

PAUL GROSSHAHN: ¿Y si se da cuenta de que estás embarazada?

GRETE HINKEMANN: Él me perdonará... él es bueno...

PAUL GROSSHAHN: ¡Te va a pegar!

GRETE HINKEMANN: Entonces se cumplirá mi destino... Ahora sé para qué me creó Dios. Dios no me rechazó del todo. Dios me ha impuesto una expiación. Yo la acepto humildemente. Quiero servir a Eugen como si fuera mi Salvador.

PAUL GROSSHAHN: Voy a ir con él... ahora...

GRETE HINKEMANN: Tenemos que ir los dos...

PAUL GROSSHAHN: Y decirle que lo engañaste...

GRETE HINKEMANN: ¿Por qué me amenazas, Paul? No voy a ir contigo. Mi vida nunca me ha pertenecido. Cuando era pequeña, siempre esperaba a que la vida comenzara, después la vi de lejos. Pero, cuando quise aferrarme a ella, pensé que tenía las manos toscas, sucias y que la vida todo el tiempo aparentaba llevar vestidos de seda... Ya no me atreví a sacar las manos del delantal ¡Cómo iba a dejar que todos vieran mis manos! Para mi hoy es como si la vida también estuviera sucia, y no vale la pena aferrarse a ella.

PAUL GROSSHAHN: *(Ofendido en su vanidad y por ello con una irritabilidad notoria.)*  
¡Entonces vete al diablo, vaca melindrosa! No eres la única mujer... Sólo tengo que tronar los dedos... para que [las mujeres] se acerquen como abejas sobre flores azules...

*Son empujados por la gente hacia un costado.*

*El DUEÑO sale de su carpa con HINKEMANN.*

DUEÑO: ¡Damas y caballeros! ¡Acérquense cada vez más! ¡Caaada vez más! ¡Oigan!  
¡Vean! ¡Asómbrense!

*El escenario se oscurece.*

## **Escena IV**

*Se alude el interior de una taberna de obreros. Una cantinera corpulenta de gestos vigorosos y amables atiende detrás de la barra. Los clientes están sentados a las mesas de madera, sobre las que no hay nada. En la barra se encuentran MAX KNATSCH, PETER IMMERGLEICH, SEBALDUS SINGEGOTT, entre otros, hay dos obreros, el PRIMER TECHADOR [usa pizarras] y el SEGUNDO TECHADOR [usa tejas]. Antes de levantarse el telón, se escucha una discusión.*

PRIMER TECHADOR [usa pizarras]: ¡Y aunque hubieran miles de revoluciones! ¡Ninguna revolución puede cambiar algo! Ser decorador es mejor que ser encalador; imprimir libros es mejor que imprimir papel de colores; ser tipógrafo para periódicos es mejor que hacer estadísticas; hacer cazos de cobre es mejor que hacer ollas de peltre; ser cochero real es mejor que ser un arriero vulgar. Nosotros seguimos trabajando con pizarras y ustedes con tejas.

SEGUNDO TECHADOR [usa tejas]: ¡Maldita vanidad! ¡Ridícula! ¡Petulante! ¡Nos sentamos a la mesa con ustedes! Aunque nosotros somos viles trabajadores que usan tejas y no bien nacidos trabajadores que usan pizarras. ¡Somos techadores! ¡Con orgullo! ¡Claro que sí! ¡Trabajamos con tejas!

PRIMER TECHADOR [usa pizarras]: ¡Trabajar con pizarras es arte! ¡Trabajar con tejas es sólo para jornaleros!

SEGUNDO TECHADOR [usa tejas]: Nosotros nos partimos el lomo tanto como ustedes. En eso no hay diferencia.

PRIMER TECHADOR [usa pizarras]: ¡El rendimiento es lo importante! ¿Pues cómo era antes de la guerra? ¿Qué nuestro salario no era cinco centavos más alto que el suyo? ¿Qué eso no lo comprueba? Techador que usa tejas, quédate con los de tu calaña. Si hoy me exigieras que trabajara con tejas... ¡mi hijo menor se moriría de risa! ¡Pues nadie puede cuestionar mi honra! ¡Ni una revolución!

*Ambos pagan. Al salir ambos continúan discutiendo.*

SEGUNDO TECHADOR [usa tejas]: ¡Las pizarras te hacen vanidoso!

PRIMER TECHADOR [usa pizarras]: ¡Simples tejas!

SEGUNDO TECHADOR [usa tejas]: ¡El señor de las pizarras!

PRIMER TECHADOR [usa pizarras]: ¡La envidia! ¡La envidia! ¡Hazmerreír!

MAX KNATSCH: Ah, la unión del proletariado. El ilustrado proletariado. No hay ninguna diferencia entre el proletariado. ¡Maldita sea! (*Se da cuenta que HINKEMANN entra, y que se sienta en una mesa vacía.*) ¿Eugen Hinkemann? ¿Qué haces por aquí?

HINKEMANN: (*Entrecortado. Rudo.*) Tenía la garganta muy seca, con un sabor a sangre de animal... un sabor tóxico, asqueroso que me desgarraba la garganta... Tenía que tomarme un aguardiente... ¡Válgame Dios! Ni te sorprendas porque nunca he predicado la abstinencia.

MAX KNATSCH: ¿Sorprenderme? ¡Dios me libre! ¿De qué podría asombrarme? Yo no necesito tener un sabor tóxico para venir a la taberna. Cuando veo la cocina en mi casa que es nuestro salón y nuestra sala, nuestro cuarto de lavado y que también es nuestro tendedero... cuando veo a los pobres niños... cuando pienso en mi mujer, en la mujer que regaña y regaña... entonces me doy la vuelta en la escalera y sigo mi camino de salvación... ¡a donde Enriqueta! Es cierto que... nosotros, los hombres no estamos libres de culpa. No decimos ni pío. Ni pío. En cada mitin le hablamos a personas extrañas sobre una auténtica vida nueva... pero en casa no nos sale ni una sola palabra de la boca.

*Mientras KNATSCH habla, MICHEL UNBESCHWERT llega.*

MICHEL UNBESCHWERT: (*Que escuchó las últimas palabras; comienza a hablar desde la puerta.*) Sí, la dicha se encuentra hoy en los palacios, en las mansiones; donde los ricos tienen veinte habitaciones y sin embargo la vivienda aún les resulta muy limitada. Esta guerra sí que ha sacudido los cimientos. Ya cruje y rechina, ya se ven las grietas abriéndose en las paredes, ya tiemblan las rodillas de aquellos a los que su cargo de conciencia no los deja dormir, ya se escuchan sus dientes castañeteando en la pálida cara. ¡Se hace la luz, camaradas!

SEBALDUS SINGEGOTT: Tu luz no es la luz verdadera. Tu luz es una llamarada frente a los portales del castillo celestial. Parece que crees que cada obrero es un soldado del partido. Hay muchos trabajadores que buscan sus ideales completamente en otro lugar. Eso ustedes siempre lo ignoran.

HINKEMANN: Hablas de la dicha, camarada Unbeschwert. Desde hace mucho tiempo he pensado en eso, en lo que realmente es la dicha. Y... sabes... he llegado a la conclusión de que nosotros no podemos hacerlos dichosos a todos... la verdadera dicha, quiero decir... que la dicha es algo que (*Respirando con dificultad*) uno tiene o que uno no tiene.

MICHEL UNBESCHWERT: Ideologías burguesas, camarada Hinkemann. Tus palabras me suenan verdaderamente extrañas. (*Con el énfasis de un orador de mitin.*) Del seno del desarrollo histórico de las circunstancias surgirá un nuevo orden social. Así como el Mar Báltico y el Mar del Norte devoran cada vez más y más tierra adentro, y sin que nosotros nos demos cuenta al interior del país; así nos acostumbraremos al Estado Socialista, y también sin darnos cuenta. ¡No es ninguna fantasía! ¡Está comprobado científicamente!... Entonces las decisiones del partido serán análogas. Es bien fácil. ¿Cómo podría faltar la dicha? Dejamos de producir camisas de seda en primer lugar, porque un par de damitas flojas necesitan las camisitas de seda, y ahora producimos primero camisas de lana, baratas, para que los que no tienen camisas puedan abrigarse y vestirse. Así se producen situaciones guiadas por la razón. En tres palabras: una humanidad racional... Y una humanidad racional produce una existencia dichosa. Con ello la humanidad salta del reino de la necesidad al reino de la libertad. Eso sí que es bien fácil. (*Dirigiéndose a KNATSCH.*) Aquellos que creen que pueden dar un salto entre distintos niveles históricos, aquellos radicales y lunáticos del Este, los cuales quieren asentar la fe en el lugar de la ciencia...

MAX KNATSCH: ¡Ya les va a caer su maldición! ¡Lo sé! ¡Si tan sólo hubieran encontrado una fórmula! Sólo te hace falta la sotana para ser como los clérigos ¡Amigo mío! ¡Diríjense a la voluntad de la gente! ¡Si las personas no son voluntades revolucionarias, las “circunstancias” no ayudan! Y si las personas tienen voluntad revolucionaria pueden comenzar una nueva vida en cualquier condición. Inmediatamente. Aun hoy. Ellos no necesitan esperar otras “circunstancias”. ¡Pero ustedes! Obedecer: sí. Responsabilidad: no. A propósito ustedes siempre fracasaron aunque las “circunstancias” eran favorables y exigían acción.

SEBALDUS SINGEGOTT: Tu luz tampoco es la luz verdadera, Max Knatsch. He despertado, camaradas. Vi la luz brillar y peregriné hacia ella, hacia la luz celestial.

PETER IMMERGLEICH: A mí todo me da igual, siempre y cuando yo esté tranquilo... y que nadie me moleste ¡porque si no...!

MICHEL UNBESCHWERT: Tú no perteneces a ningún partido, Knatsch. Eres un anarquista... El que no pertenece a ningún partido no se siente responsable; así que contigo no vale la pena discutir. Primero infórmate acerca de un partido. Y tú, Singegott, no tienes ni idea ni consciencia de clases. Lo digo una vez más: ¡las condiciones! Todo lo demás es fácil.

HINKEMANN: (*Le contesta a UNBESCHWERT.*) Tal vez es fácil. Mucho de lo que dices es bien cierto... parece que realmente te sale del alma... aquello de las camisas de lana y de las camisas de seda... La gente no es buena cuando tiene hambre... uno debe darle primero un techo y alimento y un poco de belleza antes poder exigirle que sea buena... Tal vez soy muy torpe para comprender las cosas, para verlas con claridad, para entenderlas correctamente como tú... Tú eres funcionario del partido y comprendes más rápido... (*Entonces MICHEL UNBESCHWERT se siente agredido y hace un gesto de enojo.*) No, no es que diga algo en contra del partido. Para el proletario, el partido significa una cosa distinta que para el burgués. Para el burgués, el partido es el partido, y nada más. Para el proletario, el partido significa mucho más... pese a todas las manchas... pese a todas las salpicaduras... Sus creencias y su religión las provee el partido... Pero dime... cuando una persona está enferma... enferma por naturaleza y por dentro, enferma incurable... o enferma por fuera, enferma incurable... ¿Acaso las “circunstancias razonables” podrían hacerlo dichoso?

MICHEL UNBESCHWERT: No te entiendo bien.

HINKEMANN: ¡Sí! Desde que me hirieron en la guerra también creo que mis pensamientos han sido algo confusos... Cada día, cuando me levanto por las mañanas

me cuesta un esfuerzo enorme darle sentido, por medio de palabras y pensamientos, a todo aquello que se encuentra en mi interior, aquello que me ataca, aquello que me derrumba, me toca, me palpa... La vida es tan extraña... tantas cosas le asedian a uno, lo que uno no entiende, lo que uno no comprende, a lo que uno realmente teme... uno no le encuentra sentido... uno se pregunta, si puede asir verdaderamente la vida... y si no es, como si uno quisiera atreverse a vaciar el océano... y de no ser así, como si uno quisiera comprenderse a sí mismo ¿no es verdad?, que uno no puede hacer eso... uno sólo puede seguir viviendo, pero cuando uno mira el pasado, es como si fuera otra vida, distinta a la que uno vivió... uno se dice a sí mismo de vez en cuando que es sólo una parte del mundo y vive, ¡ya basta!... el que quiera sacar la “verdad” de esto o su “designio”, hace lo mismo que aquél que quiere estudiar la verdad y el designio al contemplar un ciruelo en crecimiento... Hasta que me haya orientado... Por las mañanas, cuando uno se levanta, el caos está ahí, y por la noche, cuando uno se acuesta en la cama, el caos está ahí... Como si estuviera frente a la Creación... Pues... quiero explicarme más claramente... pues, desde la guerra tenemos a tantos lisiados. ¿Qué será de ellos?

MICHEL UNBESCHWERT: Ellos serán debidamente alimentados, vestidos, apoyados por la sociedad, y podrán vivir tan dichosos como las otras personas.

HINKEMANN: ¿Y, y cuando a uno le falta un brazo, por ejemplo?

MICHEL UNBESCHWERT: El lisiado recibe un brazo artificial. Y si le es posible trabajar, se le asigna un trabajo sencillo.

HINKEMANN: ¿Y si no tiene piernas?

MICHEL UNBESCHWERT: A él también le ayuda la sociedad, de manera semejante, como ayuda al que no tiene brazo.

HINKEMANN: ¿Y si está enfermo de su alma?

MICHEL UNBESCHWERT: (*Enérgico e insensible.*) Es internado en un sanatorio, pero no en un sanatorio en el que los guardias creen que tienen frente a ellos a un animal; los enfermos son tratados con amor, son tratados bien, son tratados como gente.

HINKEMANN: No me refiero a ellos, a los que están enfermos de la cabeza o del cerebro... Me refiero a aquellos que están sanos, pero que aun así están enfermos del alma.

MICHEL UNBESCHWERT: ¡Esos no existen! El que tiene un cuerpo sano, también tiene un alma sana. Eso se lo dice a uno la razón. O bien se enfermó del cerebro, y por eso tiene que estar uno en un sanatorio.



HINKEMANN: Entonces otra pregunta. Cuando a uno... que estuvo en la guerra (*Tragando saliva.*) por ejemplo... por ejemplo... le dispararon en...en el... órgano sexual... ¿Qué... qué... sucedería con él en la nueva sociedad?

*PETER IMMERGLEICH suelta una risa discreta.*

MICHEL UNBESCHWERT: (*Se quita el sudor de la frente con un pañuelo.*) ¡Qué preguntas tan enredosas haces! Tengo muchísimo calor... Eso no es como para reírse, camarada Immergleich. Algo así puede suceder.

MAX KNATSCH: Uno puede llorar por algo así, pero no reír.

SEBALDUS SINGEGOTT: Para alguien así la luz celestial debería llegar por sí misma, del amor misericordioso.

MICHEL UNBESCHWERT: Sí, si yo tuviera que contestarte... si tuviera que contestarte... La ciencia materialista no conoce este problema hasta donde yo sé... ¡Oh! ¡Soy un tonto! ¡Ja, ja, ja! Adivino. La sociedad futura no conocerá ninguna guerra. ¡Eso lo dice la razón! Es tan fácil.

HINKEMANN: No es tan fácil. Cuándo la nueva sociedad se edifique tales lisiados van a poder existir en ella ¿y cómo van a ser? ¿O uno podría... perder el... el órgano sexual por causa de una máquina o en cualquier otra circunstancia? ¿Cómo va a ser feliz alguien así?

MICHEL UNBESCHWERT: Otra pregunta igual. Una maldita y complicada pregunta.

MAX KNATSCH: ¡Qué sutileza! El hombre es más feliz cuando no piensa en eso. Y nosotros, proletarios en la lucha revolucionaria, no debemos pensar en esas sutilezas. Los seres humanos, a los que les sucede algo así, son simplemente víctimas. El proletariado tiene derecho a sus mártires.

HINKEMANN: Opino lo mismo. Pero, sí se puede platicar sobre esas preguntas. Tal pregunta es parte de la vida. Y como nosotros estamos hablando de eso, yo quiero darles la respuesta. Quiero contarles una historia... Érase una vez un hombre, un hombre como cualquier otro. No era ningún *Führer*, era uno de la masa. Un obrero. Un amigo mío. Me caía muy bien. Él se casó cuando tenía veinte años. Conoció a su esposa en la fábrica. Formaban una bonita pareja. A mí siempre me daba gusto cuando los veía. Ella, una jovencita tierna y él, un muchacho como de acero... Todavía mucho más fuerte que yo... Y lo orgulloso que estaba de su fuerza... y cuando estalló la gran “guerra de los

héroes” lo llamaron a filas. Como infante. Hijos, no tenía; para eso no alcanzaba el sueldo. Cuando él aún estaba en casa, quería a su mujer, se entiende. Pero apenas fuera, en el campo, cuando pensaba en su mujer, creía verla tal y como era, tan buena... tan dulce... sentía una calidez espiritual. Cuando pensaba en ella. Todo el tiempo pensaba en ella. Poco a poco un gran deseo se apoderó de él: ¡un hijo! ¡No, dos... tres... cuatro... cinco hijos! ¡Niños! ¡Niñas! ¡Qué magnífica madre sería su mujer! Se le olvidó cómo le va en la realidad a una familia obrera cuando tiene muchos hijos. ¡Qué sabíamos de la vida, de la naturaleza, de la tierra, del bosque! Trabajábamos como esclavos toda la semana. Y los domingos íbamos a un cine bochornoso y mirábamos imágenes falsas. Del hombre rico del castillo que sacó a una muchacha pobre de las calles sucias para casarse con ella y otras tonterías ¡Dios, qué vida llevábamos! Era una vida sustituta y ¡ésa no era vida! ¡La vida de una máquina!... Un día en la batalla recibió un disparo. Un disparo patriótico, pensó él, y se sintió muy afortunado. Pues él aún no tenía vacaciones. Cuando despertó en el hospital militar, comenzó a tocar su cuerpo, sintió un vendaje en su panza. ¡Ahh...! un disparo en la panza, pensó. Entonces escuchó una voz en la cama vecina: “Nuestro eunuco por fin ha despertado. Se asombrará cuando vea cómo lo han herido”. Se refieren a mí, pensó. ¿Por qué dicen eunuco? Se quedó recostado completamente rígido de nuevo, cerró rápido los ojos, tal y como uno cierra bien los ojos cuando quiere evitar ver algo desagradable. No durmió por la noche. A la mañana siguiente se enteró del daño. Primero vociferó, y vociferó durante varios días... como un animal al ser apuñalado. Pero de repente se dio cuenta de que su grito de dolor era un chillido agudo. Y entonces volvió a enmudecer. Él quería pensar en su esposa, pero cuando lo intentaba, cerraba los ojos otra vez y se recostaba rígidamente como si estuviera inconsciente, como lo hizo el primer día después de su operación... Quería ahorcarse, pero le faltó el coraje... Fue a casa. Pero primero se dirigió conmigo. Éramos buenos amigos. ¿Qué debía hacer mi amigo? ¿Cómo decirle a su esposa? Me sentí incómodo. Así que ahora eres un, pensé, un... Me dio lástima, pero también sentí un poco de aversión hacia él. Cuando reflexioné sobre su caso, encontré su situación... ridícula. No tenía ningún consejo que darle. Lo observé. Observé a su esposa. Vi cómo sufrió mi amigo. ¿Pero, cómo nos vemos unos a otros? Tú estás sentado ahí y yo estoy sentado aquí. Te veo. ¿Cómo te veo? Veo un par de movimientos y escucho un par de palabras. Eso es todo... No vemos nada más los unos de los otros... no sabemos nada unos de otros... (*Estallando.*) ¡Debió haber sufrido muchísimo! ¡Debió haberse desangrado! ¡Desangrado! ¡Desangrado!... Fue un milagro que pudiera

vivir... Pero un día vino a verme y al momento me di cuenta de que lucía más guapo; uno no dice eso de un hombre, que se ve más guapo, pero así era. Uno tenía la sensación de que él era otra persona completamente, alguien rico, alguien feliz. ¿Y el motivo? Su mujer no lo despreciaba, su mujer no lo odiaba, su mujer no se burlaba de él... Ella podía hacer lo que quisiera, ella era una mujer sana y él, un hombre enfermo... Pero él sabía que ella lo amaba a pesar de todo. La mujer tenía... cómo decirlo... Uno no creería que es posible... La mujer amaba...su alma.

*Silencio.*

*PAUL GROSSHAHN entra evidentemente alcoholizado.*

PAUL GROSSHAHN: ¡Buenas! ¡Qué callados están aquí! ¡Música! ¡Música!

*PAUL GROSSHAHN le pone una moneda a la sinfonola. Ésta toca el violín, vocea, castañea y tamborilea una marcha militar. – PAUL GROSSHAHN se ha sentado a la mesa de HINKEMANN.*

PAUL GROSSHAHN: ¡Buenas, Eugen!

HINKEMANN: Buenas.

PAUL GROSSHAHN: *(Con la lengua pesada porque está bebido.)* ¿¡Qué tu Grete te dejó...!? tú... ja, ja... ¡Tú, héroe alemán!

HINKEMANN: ¿Qué quieres decir con eso?

PAUL GROSSHAHN: ¡La fuerza alemana hecha carne! ¡Ja, ja! ¡Devoras ratas y ratones vivos! ¡Ja, ja!

HINKEMANN: ¿Cómo lo sabes, Paul? Habla en voz baja... Es tan terrible lo que hago. Que no se puede decir con palabras. Es incluso más terrible que si yo mismo tuviera que partirme la vena con los dientes. Existen actos que nunca deberían permitirse. Y aun así, yo cometo uno de esos actos... ¿Cómo podría explicártelo?... ¡Grete es enfermiza! El subsidio no es suficiente. No tengo la culpa de que estemos desempleados. Pero sabes, las mujeres fácilmente agarran un odio contra el hombre cuando les hace falta lo más indispensable. No hay necesidad de eso. Y por ello... Tú no le contarás nada a Grete, dame tu palabra, ¡dámela!

PAUL GROSSHAHN: Tienes mi palabra.

HINKEMANN: Grete es tan especial. Cuando escuche que sorbo la sangre de ratas y de ratones... no sé... sentiré repugnancia...

PAUL GROSSHAHN: (*De repente. Con franca indignación.*) Tú... es un engaño eso de que eres el hombre más fuerte, el héroe alemán. Si la policía lo descubriera.

HINKEMANN: (*Desconfiado.*) ¿Qué quieres decir con eso?

PAUL GROSSHAHN: ¿Qué quiero decir con eso? Como son las cosas. Yo también quiero decirte por qué te di mi palabra. De hecho Grete ya te vio.

HINKEMANN: (*Exaltado.*) ¿Qué dijo? ¿Lloró?... Habla... habla...

PAUL GROSSHAHN: ¿Lloró? ¿Qué demonios iba a estar llorando? ¡Se rió! Primero le dio asco... y después se rió...

HINKEMANN: (*Desconcertado.*) Primero le dio asco y después se rió... se... se rió... se... rió... ja, ja, ja... se rió...

PAUL GROSSHAHN: Qué uno no puede reírse de alguien que... que... ja, ja... que se hace pasar como el hombre más fuerte y ¡ni siquiera es un hombre! ¡No es un hombre!

HINKEMANN: (*Muy tranquilo nuevamente.*) ¿Quién... quién te lo dijo?

PAUL GROSSHAHN: ¿Quién? Grete.

HINKEMANN: ¿Cuándo?

PAUL GROSSHAHN: Frente a la carpa.

HINKEMANN: ¿Cómo llegaron a la carpa?

PAUL GROSSHAHN: ¿Crees que la joven mujer debe vivir como monja? ¿Cómo llegamos a la carpa? ¿Qué pregunta es esa! ¿No te da vergüenza?

HINKEMANN: ¿Vergüenza? ¿Avergonzarme?

PAUL GROSSHAHN: ¿Tal vez yo? ¿O Grete? ¿Quién te da el derecho de retener a tu esposa? Después de todo ése es un motivo legal de divorcio, incluso para la iglesia católica, que normalmente no reconoce el divorcio.

HINKEMANN: (*Tranquilo.*) Ves, ya casi lo olvidaba. Primero mi patria me envió fuera y permitió que me dispararan dejándome lisiado. Y porque soy un lisiado mi esposa tiene el motivo legal para el divorcio. Había olvidado que el mundo es tan perfeccionista... Y qué quieres hacer... ¿con Grete, quiero decir?

PAUL GROSSHAHN: ¿Y a ti qué te importa?

HINKEMANN: Tienes razón. A mí que me importa. Yo soy un motivo legal de divorcio, así como me encuentro... Pero supongamos que Grete es una mujer extraña y que yo soy tu amigo. ¿Qué tienes planeado?

PAUL GROSSHAHN: (*Fijo.*) Divertirme.

HINKEMANN: Grete no es una pu... Quiero decir que... nosotros podemos superarlo, esto va a pasar... Este hombre deja libre a Grete. ¿Quieres casarte con ella?

PAUL GROSSHAHN: A ella eso no le interesa para nada. Ella también quiere divertirse solamente. Para que lo sepas. Y cuando ella ya no se divierta lo suficiente conmigo, pues la dejo que se prostituya en las calles... y yo me doy la buena vida.

HINKEMANN: *(En silencio. Cierra el puño con evidente ira.)* ¡Tú!... ¡Tú, eres un sinvergüenza!

PAUL GROSSHAHN: Así que... así que... soy un sinvergüenza... En serio crees ¡que dejaría a Grete trabajar en las calles! ¡Y dices ser mi amigo!

MAX KNATSCH: ¿Pero qué les pasa? ¿Por qué están peleando en la taberna? ¡Vayan a sus casas a pelear con sus mujeres!

PAUL GROSSHAHN: No estamos peleando, nada más nos reímos.

MAX KNATSCH: Entonces ya quisiera oírlos cuando sí están peleando.

PAUL GROSSHAHN: Bueno, estábamos en la feria y vimos...

HINKEMANN: *(Agarra a GROSSHAHN por el brazo.)* Paul... ¡calla! No por mí, sino por Grete.

PAUL GROSSHAHN: ... y ahí vimos al hombre más fuerte del mundo. ¡Un disque oso! Que devoraba ratas y ratones vivos...

MAX KNATSCH: ¡Sólo los europeos se divierten con algo así!

PAUL GROSSHAHN: Y cuando vi bien al tipo, que lo reconozco y que suelto una gran carcajada: el hombre más fuerte del mundo era un conocido mío, al que... *(Con un ademán para provocar.)* ¡Zas!, ¡zas!, los dos... Ese ya ni era un hombre, ¡era un eunuco!

*Todos, incluso SEBALDUS SINGEGOTT, al igual que MICHEL UNBESCHWERT estallan en carcajadas. La risa hace que HINKEMANN abra aun más sus ojos lastimeros.*

PAUL GROSSHAHN: *(Por sobre la risa de los demás, gritando.)* Ése era...

*En ese instante HINKEMANN se levanta de su silla y permanece al centro de un haz luminoso.*

HINKEMANN: *(Al principio habla torpemente y a pesar de la emoción busca las palabras adecuadas; e impetuosamente termina con gran sencillez.)* ¡Ése hombre era

Eugen Hinkemann! ¡Ahora sí, ríanse! ¡Ríanse todos, ríanse! ¡Como se rió la mujer!  
¡Anden, sigan riéndose! ¡Nunca antes se había visto un espectáculo como éste! ¡Aquí,  
aquí está un eunuco de carne y hueso! ¿Quieren oírme cantar? (*Cantando con falsete.*)  
“Pues por qué llorar cuando uno se separa del otro...”<sup>19</sup> ¿Qué no canto tan bien como un  
jilguero ciego?... ¡Necios! ¿Qué saben ustedes del sufrimiento de una pobre criatura?  
¡Primero tienen que cambiar antes de construir una nueva sociedad! ¡Luchan contra la  
burguesía y están llenos de su presunción, de vanidad, de la indolencia de sus  
corazones! ¡Uno odia al otro, porque aquél pertenece a otro partido, porque confía en  
otro programa! Ninguno confía en el otro. Ninguno confía en sí mismo. No hay actos  
que no terminen en pelea o en traición.

Ustedes y sus palabras, palabras bonitas, palabras sagradas, sobre la felicidad eterna.  
¡Las palabras son para los hombres s a n o s! Ustedes no ven sus límites... hay  
personas a las que no se les puede brindar un Estado ni una sociedad ni una familia o  
una sociedad que los haga felices. Ahí donde terminan sus remedios, justo ahí  
comienzan nuestras penas.

Ahí de pie el hombre solo

Ahí se abre un abismo llamado: sin consuelo

Ahí se aboveda un cielo llamado: sin felicidad

Ahí crece un bosque llamado: sarcasmo y burla

Ahí se rompe un océano llamado: ridiculez

Ahí ahogan las tinieblas llamadas: sin amor

¿Y quién ayuda ahí?

*Algunos segundos de silencio. HINKEMANN se tambalea hacia fuera de la puerta.*

MAX KNATSCH: ¿A dónde vas?

HINKEMANN: (*Como si una premonición hiciera que su voz se distorsione.*) ¡La mujer se  
rió!

*La siguiente escena transcurre rápidamente. El escenario a media luz. Los personajes  
se reconocen únicamente por su contorno.*

---

<sup>19</sup> Es un fragmento de una canción titulada: *die Scheidungsreise*, la cual fue escrita por Arthur Rebner y  
musicalizada por Hugo Hirsch en 1920.

MICHEL UNBESCHWERT: (*Se precipita hacia afuera.*) ¡Hinkemann! ¡Hinkemann!... ¡Ya se fue!... Si lo hubiéramos sospechado... ¡Este mundo desalmado en que vivimos es el culpable!

SEBALDUS SINGEGOTT: (*Extasiado.*) ¡He apagado la luz celestial! ¡Me he burlado de un hombre que está en la cruz!

PAUL GROSSHAHN: (*Sollozando.*) Alguien debe ayudarlo...

PETER IMMERGLEICH: Para que lo sepas, Grosshahn... ¡Eres un canalla!...

MAX KNATSCH: (*Se levanta con un arranque violento.*) ¡Todo es fácil! ¡Nada es sencillo!... ¡La cuenta, señora Enriqueta!

*Cae el telón*

## TERCER ACTO

### Escena I

*Se alude un barrio marginado. Al crepúsculo. Al levantarse el telón, en primer plano, se ve a HINKEMANN apoyado en un farol. Un NIÑO se acerca a HINKEMANN.*

NIÑO: Mi hermana de trece años.

HINKEMANN: (*Como ausente.*) Eso pasa.

NIÑO: Mi hermana bonita, hermana de apenas trece años.

HINKEMANN: (*Mecánicamente.*) ¿Tienes hambre?

NIÑO: Mi hermana tiene un cuarto extra. Hermana de apenas trece años.

*HINKEMANN le compra unos panecillos a una vendedora. Se los da al niño.*

HINKEMANN: Tu hermana apenas tiene trece años... ¿Y tú, cuántos años tienes?

NIÑO: Tengo siete años... (*Comienza a comerse los panecillos.*) ¡Ah, sí! muchas gracias... Pero no tiene ningún sentido platicar con usted... ¡Ahh!, usted es muy tonto... usted no me entiende para nada...

*EL NIÑO sale corriendo. Los faroles se iluminan. Hay tránsito en la calle. EL DUEÑO llega ligeramente alcoholizado. Lleva puesto frac y sombrero de copa.*

DUEÑO: ¿Qué hay? Me parece que ése es... claro, ése es Hinkemann. ¡Hola Hinkemann! No se quede parado en un lugar público. Un hombre tan espectacular como usted no puede profanarse. Un hombre como usted no debe ser admirado sin pagar una entrada. ¡Usted es todo un espectáculo! ¡Con su número Europa será conquistada! ¡Con su número América será descubierta por segunda ocasión!... ¿Qué mira tan boquiabierto? Se queda ahí parado como un fantasma.

HINKEMANN: Señor director... ¡Los asesinatos están en el mundo otra vez! Señor director, ¡Mire a su alrededor! ¡Mire a su alrededor! Recuperé la vista, señor director. Me operaron las cataratas ¡La luz es enceguecedora! ¡Qué se haga de noche! ¡De noche! ¡De noche!

DUEÑO: Hombre, ¿viene de la taberna? ¡El aguardiente ya hace efecto! ¡Hinkemann, presta atención! Como hombre experimentado te doy un consejo: mejor una botella de vino que cinco litros de aguardiente. Una taberna que sirve vino del más corriente es un muy buen negocio para los dueños, pero saca lo peor de los clientes.

HINKEMANN: Al contrario, señor director, la visita a la taberna valió la pena. Me operaron las cataratas. Recuperé la vista. ¡Veó hasta el fondo! ¡Hasta el mismísimo fondo! ¡Veó a la humanidad! ¡Veó al tiempo! Señor director ¡la guerra regresó! ¡La humanidad se mata a carcajadas!

¡La humanidad se mata a carcajadas!

DUEÑO: Pues si ya recuperó la vista. Entonces también debería ver que la humanidad ya no piensa en la guerra. Hoy en día usted no ganará ni diez centavos presentando un espectáculo sobre las atrocidades de la guerra. ¡Se acabó! ¡Ahora triunfa la cultura en Europa! ¡De ahí se gana el cien por ciento! ¡Todo se mueve otra vez! ¡Todo baila, lanza gritos de alegría y da palmadas en los muslos! Sólo abra los ojos. Lo que cuenta es esforzarse. ¡Rendimiento! ¡Esa es la clave de nuestro tiempo! ¡Sin importar en qué! ¡Campeón de box! ¡Líder popular! ¡Especulador! ¡Director de banco de apuestas! ¡Atleta! ¡General! ¡Bailarín de danza de vientre! ¡Ministro! ¡Agitador revanchista! ¡Fabricante de champaña! ¡Profeta! ¡Tenor maestro! ¡Jefe tribal!<sup>20</sup> ¡Devorador de judíos! ¡El negocio prospera! ¡Uno debe aprovechar las oportunidades! ¡Aún con actos

---

<sup>20</sup> La expresión en alemán es: *Völkischen Wotanidenhäupling!*, la cual se trata de una referencia a la obra *der entfesselte Wotan* que Toller escribió en 1923.



infames se puede sanar! Uno recibe de a gratis la cantidad necesaria del principio ético. ¡Ja, ja! Una vez en Hamburgo me acosté con una negra... ¡Mmm, la raza!, ¿no le digo?... Bueno, mañana otra vez puntual.

HINKEMANN: Señor director ¡se acabó!

DUEÑO: ¡Ahora hace chistes! ¡Exquisitos! ¡Ahora que hace tan bien su número! Ya hasta tiene música de fondo. (*Cantando*). “Fielmente conducidos...”<sup>21</sup> ¡Zas! ¡La primera mordida!... (*Cantando*.) “¡Sigán su camino!...” ¡Señores, aquí se chupa sangre!... (*Cantando*.) “Donde la bendición del amor los protege...” ¿Quién quiere otra vez, a quién le gustaría [que chupe sangre] otra vez?... ¡Homunkulus, ya se te pasó la resaca!

HINKEMANN: No lo tome a mal, señor director... Ya no podré ir... aunque ya me dio un anticipo, señor director. Hay que quedar a mano... Nadie puede decir que estafé a alguien. Todo debe estar en orden.

DUEÑO: ¿Qué? ¿Su disparate va en serio? No amiguito, la diversión es diversión y la seriedad sigue siendo seriedad. ¿Quién es el que firmó un contrato por toda la temporada? ¿Usted o yo? (*Brutalmente*.) Hombre, lo obligaré a ir al trabajo por la fuerza con ayuda de la policía. Hombre, el contrato: es el fundamento de la sociedad burguesa. Hombre, usted atenta contra los bienes sagrados de la nación. Hombre, el poder del Estado me respalda. ¡No le va a resultar, hombre! O usted llega mañana al trabajo puntual o la policía lo va a traer a empujones. (*Cambia la voz*.) No se haga el difícil, Hinkemann, lo digo de buena fe. Quiero protegerlo de ir la cárcel.

HINKEMANN: Lo ve señor director, usted habla de la cárcel. Las ratas y los ratones a los que tuve que morderles el pescuezo se encuentran encarcelados, aun antes de ser llevados al cadalso. Algunas personas son libres, sin embargo, es como si estuvieran encarceladas y no han hecho nada... así como los animales en la jaula. Es una ventana<sup>22</sup> enrejada que no deja pasar la luz. Son muros entre los que la vida muere. Son cadenas que se hunden en la carne. No puede espantarme, señor director. Y además, señor director... (*Grita lleno de odio*.) ¡Usted... usted es el mismísimo Diablo! ¡El mismísimo Diablo! ¡Usted alimenta a la gente con sangre! ¡Usted le quita la vergüenza a la gente! Yo... yo... oh, yo... pero vendrán otros ¡¡A los que usted, usted!!... ¿Acaso sabe que hay una mujer que se rió de Homunkulus? Y esa mujer es mi esposa. (*Obstinado*.) La

---

<sup>21</sup> En este parlamento las frases entrecomilladas pertenecen a la primera estrofa de la Lohengrin. Véase nota 14.

<sup>22</sup> Ésta es una imagen que aparece en el libro de las golondrinas.

mujer se rió tanto como pudo. Ahora estará llorando esa mujer. Pero... hay cera en mis orejas, cera... producida por carcajadas y burlas.

DUEÑO: (*Atónito.*) ¡Míralo así! Cómo anda vagando largo rato, hace como si no pudiera decir ni tres sílabas y ahora comienza con difamaciones... ¿Qué hago? ¿Qué soy? Soy de provecho para el Estado como cualquier otro hombre de negocios... (*Jovial.*) No se le puede tomar en serio, Hinkemann. Ya está borracho, Hinkemann. Mañana hablamos. ¡Hay que ponerse las pilas! O un carro lo atropella. ¡Hombre con su talento!... ¡Hasta mañana, usted es la atracción principal de la temporada! ¡Hasta mañana! (*El DUEÑO se marcha.*)

HINKEMANN: (*Solo.*) Mañana... cómo lo dice... mañana. Como si forzosamente hubiera un mañana. ¡Oh, veo! ¡Veó! ¡Oh! ¡La luz! Oh, mis ojos... mis ojos...

*HINKEMANN se desploma. Lo siguiente debe ocurrir como si fuera una pesadilla de HINKEMANN. Salen figuras que parecen atormentarlo y al ser absorbidas por la oscuridad se alejan de él.*

*De todas partes llegan inválidos de guerra, algunos están mancos, otros cojos y se acercan en círculos concéntricos. Algunos inválidos llevan organillos. Despreocupados comienzan a cantar la siguiente canción militar:*



*De repente se detienen los inválidos. Ininterrumpidamente grita uno después del otro:*

“¡MI TERRITORIO!”

*Ninguno cambia de dirección. Gritan juntos:*

“¡MI TERRITORIO!”

*Un momento de tranquilidad. Como ninguno cede su lugar, todos se mueven otra vez como si siguieran una orden. Se ponen en marcha mientras cantan y tocan, y chocan unos contra otros. Como si, entusiasmados por la revolución, quisieran atacar una barricada de la reacción, continúan cantando y frenéticamente tocan el organillo:*

¡ABAJO LOS PERROS! ¡ABAJO LOS  
PERROS!

¡ABAJO LOS PERROS DE LA REACCIÓN!”<sup>23</sup>

*Los organillos chocan estrepitosamente unos contra otros. Por el impacto rebotan al chocar y vuelven a marchar chocando unos contra otros. Algunos policías llegan corriendo. Se escucha su llamado:*

“¡CALMA Y ORDEN!”<sup>24</sup>

“¡AQUÍ ESTÁ LA AUTORIDAD DEL ESTADO!”

“¡VETERANOS!”

*Repentinamente hay silencio, como si un sonido bien conocido clamara silencio y penetrara en los oídos de los inválidos. Dan media vuelta. Marchan con porte rígido en distintas direcciones, pero siempre dentro del mismo radio. Continúan con su canto marcial y con su música:*

“QUEREMOS DERROTAR VICTORIOSAMENTE  
A FRANCIA...”<sup>25</sup>

[Salen.]

---

<sup>23</sup> Son dos versos tomados de la tercera estrofa de la *Hacker-Lied* o *Canción de Haker*, sin embargo, Toller hizo un giro gramatical, ya que la preposición *mit* requiere obligatoriamente que el artículo se decline en dativo y Toller lo declinó en acusativo: “*Nieder mit die Hunde/ Nieder mit die Hunde,/ Nieder mit die Hunde von der Reaktion.*” Los dos versos de la *Hacker-Lied*: “*nieder mit den Hunden/ von der Reaktion.*”

<sup>24</sup> Se trata del título de un poema de Kurt Tucholsky. La relación ente Toller y Tucholsky era buena y mantenían contacto por medio de cartas mientras Toller se encontraba en la cárcel.

<sup>25</sup> Este fragmento corresponde a la canción militar *Musketier’ sein’s lust’ge Brüder*.

*Unos niños que venden periódico atraviesan corriendo el escenario, [dicen sus parlamentos y salen.]*

PRIMER VENDEDOR DE PERIÓDICOS: ¡¡Extra!! ¡¡Extra!! ¡La gran sensación! ¡Se inaugura el bar “Victoria”! ¡Bailes nudistas! ¡Banda de jazz! ¡Champaña francesa! ¡*Barman* americano!

SEGUNDO VENDEDOR DE PERIÓDICOS: ¡Edición vespertina del “Aviso General”! ¡La última sensación! ¡El pogromo judío en Galicia! ¡Quema de la sinagoga! ¡Miles de personas quemadas vivas!

UNA VOZ: ¡Bravo! ¡Qué se vayan los judíos a Galicia!

TERCER VENDEDOR DE PERIÓDICOS: ¡Tria Trei! ¡La actriz más hermosa del continente! Tria Trei interpreta el papel principal en el drama policiaco: “¡La mujer que mató a cuarenta hombres por placer!” ¡Sensacional! ¡Brutal! ¡Estremecedor!

CUARTO VENDEDOR DE PERIÓDICOS: ¡Peste en Finlandia! ¡Madres ahogan a sus hijos! ¡Reportaje amarillista! ¡El proletariado se rebela! ¡Nuestro régimen envió ayuda para mantener la calma y el orden! ¡Cien tanques van camino a Finlandia!

QUINTO VENDEDOR DE PERIÓDICOS: ¡Nuevo espíritu en Alemania! ¡El nuevo despertar del sentimiento moral! ¡Nuestro tiempo bajo la señal de la Cruz! ¡Representación del drama conmovedor de “La pasión de nuestro señor Jesús”! ¡Con la famosa Glin Glanda en el papel principal del Salvador! ¡La película costó doscientos millones de marcos! ¡Como intermedio, la pelea de box entre Carpentier y Dempsey!

SEXTO VENDEDOR DE PERIÓDICOS: ¡El gran descubrimiento del siglo veinte! ¡Gas, Levizit! ¡La maravilla de la tecnología! ¡Increíble gas venenoso! ¡Hace que los aviones de combate se repliegan, es capaz de desaparecer a una gran ciudad de la faz de la tierra con todo y gente y animales! ¡El inventor es nombrado miembro de honor por las academias de todos los países! ¡Ennoblecido por el Papa!

SÉPTIMO VENDEDOR DE PERIÓDICOS: ¡El dólar a la baja! ¡El dólar a la baja! ¡El índice de natalidad aumenta! ¡Últimos cálculos de administración del estado! ¡Gran júbilo entre los demógrafos!

OCTAVO VENDEDOR DE PERIÓDICOS: ¡Lotería para el pobre pueblo! ¡Dividendos de cien por ciento! ¡Solución a las cuestiones sociales! ¡Solución a las cuestiones sociales!

*Dos ancianos judío-polacos caminan en el escenario.*

PRIMER JUDÍO: ¿Qué puedo decirle? Nos han golpeado; nos han sacado de nuestras camas en la negra noche; han tomado a nuestras esposas e hijas... Dios nos ha castigado con sufrimientos.

SEGUNDO JUDÍO: ¿Qué son los sufrimientos? ¡Nosotros somos el pueblo elegido! ¡Somos más que un pueblo elegido! ¡Somos El elegido! ¡El elegido para sufrir! ¡Qué gracia la que Dios nos dio!

*[Salen.]*

*Pasa por delante [una PROSTITUTA y su PADROTE.]*

PROSTITUTA: Era tan agradable, tan ingenuo... me quedé con él toda la noche... me conformé con los pocos marcos que me dio...

PADROTE: Sí, yo te voy a partir toda la..., si la próxima vez te vuelves a quedar como hija del pastor... por amor...

PROSTITUTA: Pero, si estoy bien enferma...

*[Salen]*

*[LA VIEJA VENDEDORA DE PANECILLOS y UN CLIENTE] pasan por delante.*

VENDEDORA DE PANECILLOS: No calumnie al nuevo Mesías, respetable señor, no lo calumnie. Él nos devuelve la esperanza a nosotras, las ancianas. Ya despunta la aurora. El reino prometido del sionismo está cerca.

CLIENTE: Y les quita hasta sus últimos ahorritos.

VENDEDORA DE PANECILLOS: Qué más da, respetable señor, qué importancia tienen estos papeles sin valor. ¿Es posible que una vieja piltrafa como yo se sienta peor? A mi no me espantan las penurias de este mundo, ya sufrí muchas. ¡Oh!, mi alma está sedienta de redención y sé que el reino del sionismo se acerca...

*[Salen.]*

*Un comerciante se acerca a un hombre que lleva camisa de vestir y monóculo.*

COMERCIANTE: El más novedoso remedio contra la impotencia sexual “El hombre es bueno”.<sup>26</sup>

EL HOMBRE DEL MONÓCULO: Ah... yo uso “La unión”.

COMERCIANTE: Ya no se fabrica. Se ha considerado poco rentable. Es como canela sin proteínas. “La unión” es hoy en día una marca registrada para lustrar botas.

[Salen.]

*Se escuchan gritos y voces.*

GRITOS: ¡Aquí hay un hombre tirado!

¡Se convulsiona!

¡Policía!

VOCES: ¡Es Homunkulus, el de la feria de atracciones! ¡Eso es lo que causa tanta sangre de ratas! ¡No es de sorprenderse!

UN POLICÍA: (*Con una macana*) Ha de ser un animal espartaquista...<sup>27</sup> de un lugar remoto... ah... es un proceso breve... Hay que ponerle al canalla un revolver en la mano... ¡Debió dispararse o le dieron un golpe con la culata! Pero antes lo obligan a cantar: “Alemania, Alemania por encima de todo”...<sup>28</sup> Ja, ja, ja... La chusma debe aprender a obedecer otra vez... y si no un botazo en la nuca...

UN SOLDADO: (*Con un lanzallamas*) Los *Freikorps* nunca tomaban prisioneros. Al próximo campo, es una orden... denle un pisotón para que brinque... o un golpe en la cabezota... Después se diría que fue un intento de fuga...

*Hay prostitutas corriendo en todas direcciones.*<sup>29</sup>

LA PRIMERA PROSTITUTA: Homunkulus puede dormirse conmigo. Llévenlo a mi casa. Yo le voy a dar vino y ahí se puede recuperar.

---

<sup>26</sup> Hace referencia a una compilación de novelas escritas por Leonhard Frank en 1919, la cual lleva por título *Der Mensch ist gut*.

<sup>27</sup> Los espartaquistas formaban parte de la Liga espartaquista, la cual surgió en Alemania a finales de la Primera Guerra Mundial, sus principios eran marxistas y comunistas.

<sup>28</sup> Pertenece a la primera estrofa de la “*Deutschlandlied*” o también conocida como “*Lied der Deutschen*”, escrita por August Heinrich Hoffmann von Fallersleben en 1841. Sin embargo, en 1922 el presidente del Partido Socialdemócrata de Alemania Friedrich Ebert la declaró Himno Nacional. En la Segunda Guerra Mundial sólo se acostumbraba cantar esta primer estrofa: “*Deutschland, Deutschland über alles, Über alles in der Welt.*”

<sup>29</sup> Este apartado posee semejanza con el primer acto de *La flauta mágica* de Mozart; sin embargo, en *Hinkemann* podría tratarse de una parodia.

LA SEGUNDA PROSTITUTA: No... ¡Llévenlo a mi casa!

LA TERCERA PROSTITUTA: ¡A la mía! ¡A la mía!

LA CUARTA PROSTITUTA: ¡Tú vieja puta! ¡Al último a tu casa! ¡Tú ni tienes carnet!  
¡Quítate, que tú alucinas!

*LA TERCERA PROSTITUTA Y LA CUARTA comienzan a pegarse. En una calle cercana resuena música militar. Primero se escuchan tambores y silbatos. Después música de viento con bombos. Es "La marcha de presentación". Se escuchan gritos.*

GRITOS: ¡Soldados! ¡Soldados! ¡Hurra! ¡Hurra!

*Todos abandonan enseguida a HINKEMANN y se van corriendo. La calle queda completamente vacía. La luz de los mismos faroles se hace más pequeña y oscura porque pasaron los soldados. La música de los militares se extingue a lo lejos. HINKEMANN se levanta.*

HINKEMANN: Y en lo alto, el cielo eterno... Y en lo alto las eternas estrellas...

*El escenario se oscurece.*

## ESCENA II

*Se sugiere: en el departamento de HINKEMANN. MAX KNATSCH lo espera sentado a la mesa. HINKEMANN entra, trae en la mano un objeto envuelto. Sus ojos tienen un brillo febril, sus gestos son nerviosos a diferencia de antes.*

MAX KNATSCH: Te estaba esperando, Hinkemann... Quería decirte las razones, por las que...

HINKEMANN: No es necesario, señor vecino. Las razones no cambian nada. Aquí lo que cuenta es el sentimiento... ¿Sabes qué traigo aquí, en la mano?

MAX KNATSCH: Y yo cómo voy a saber...

HINKEMANN: ¡La razón! No, las razones. ¡La razón! Pasé frente a un escaparate, y cuando le echo un vistazo, no sé si reír o llorar. Cierro mis ojos porque pienso que tal

vez estoy soñando; cuando los vuelvo a abrir, esa cosa aún está en el escaparate. Entro en la tienda y pregunto qué hace eso ahí. Es un Príapo,<sup>30</sup> dice el vendedor. Y como no entiendo, el vendedor me dice que los antiguos griegos y romanos lo adoraban como dios. ¿Probablemente sólo las mujeres? pregunto. No, contesta el hombre: mujeres y hombres. ¿Está a la venta? Sí. ¿En pagos? Usted no conoce los negocios a pagos ¿o sí? Me disculpa, pero como obrero uno está muy acostumbrado [a comprar en pagos]. Así que dejé mi reloj y compré el dios.

*HINKEMANN saca un pequeño Príapo de bronce de la envoltura de papel. Lo coloca sobre la estufa. Enciende una vela y se la acerca.*

MAX KNATSCH: (*Habla bondadosamente.*) ¿No estás bien, Hinkemann...? Te ves... enfermo...

HINKEMANN: Estoy bien.

MAX KNATSCH: Sabes... lo digo en serio... me quedo contigo hasta que llegue tu esposa.

HINKEMANN: Uno aplasta... al que se deje.<sup>31</sup>

MAX KNATSCH: ¿Qué quieres decir?

HINKEMANN: ¡Espera! ¿Has visto alguna vez a los hombres por la calle?

MAX KNATSCH: ¿Qué preguntas tan raras haces?

HINKEMANN: Uno siempre va por las calles como un ciego. Y de repente uno ve. Knatsch, es horrible, lo que se ve. Uno ve el alma. Y ¿sabes cómo se ve el alma? Pues eso no tiene vida. El alma es [en primer lugar] un gordo; en segundo lugar: una máquina; en tercer lugar: un padrote; en cuarto lugar: un casco militar de acero; en quinto lugar: una macana... ¿Alguna vez has dejado ciego a un jilguero? (*Sin esperar la respuesta de KNATSCH.*) Los pecados de las madres se vengan hasta la cuarta generación ¿verdad?... Buenas noches, Knatsch. No lo tomé a mal... Ya sé, ya sé... la razón... o las razones...

MAX KNATSCH: Tal vez sería mejor que me quedara.

---

<sup>30</sup> Consúltese el *Diccionario de la Biblia*, p. 1567, se trata de un dios griego de la vegetación, particularmente de los jardines, cuyo culto [se introdujo] durante la época alejandrina, era representado bajo la forma de falo.

<sup>31</sup> La frase aparece en *Hinkemann. Eine Tragödie*, p. 60 como: "Wenn zwei übers Kreuz... stirbt ein Jud." Sin embargo, ésta fue retomada de *Woyzeck* de G. Büchner: "Noch über's Kreuz pissen, damit ein Jud stirbt." Véase Georg Büchner und die Moderne Bd. 3, p.313.



HINKEMANN: No, tú vete... vete... ya viene Grete... Lo que pasó en la taberna, fue sólo por el aguardiente...

MAX KNATSCH: Entonces... buenas noches, Eugen.

HINKEMANN: Buenas noches, Max... Otra pregunta. ¿Cuánto tiempo llevas casado?

MAX KNATSCH: Veintitrés años.

HINKEMANN: ¿Alguna vez quisiste divorciarte?

MAX KNATSCH: Claro que lo pensé, pero uno se ha acostumbrado al otro. Los niños son el pegamento.

HINKEMANN: Los niños son el pegamento... El divorcio es: dejar de dormir y de comer juntos ¿Verdad?

MAX KNATSCH: Eso se dice.

HINKEMANN: ¿Y, tu esposa es devota?

MAX KNATSCH: No se pierde ni una misa... ¿Qué se le va a hacer? Está bien, que vaya a la iglesia, si se divierte... *(En la puerta.)* Buenas noches, Eugen.

*MAX KNATSCH se va. HINKEMANN queda solo.*

HINKEMANN: No hay ningún dios más que tú. Cómo se engañan a sí mismos y cómo se comportan y creen que adoran al crucificado. ¡Te rezan a ti! ¡Cada Ave María es consagrada a ti, cada Padre Nuestro es un rosario que envuelve tu desnudez, cada procesión es un baile en tu honor! Tú no portas una máscara, tú no te cubres con palabras hipócritas, tú eres el Alfa y el Omega, el Principio y el Fin, tú eres la Verdad, tú eres el Dios de los pueblos... Tú expulsaste a tu siervo, mi Dios, pero tu sirviente te erigió un altar... ¡Ja!, creo que ¡ Se ríe! ¡Ríete! ¡Síguete riendo! Se rieron de mí y sin motivo. ¡Anda, ríete...! ¡Tienes derecho a reírte!

*Se escucha un ruido en las escaleras.*

HINKEMANN: Ahí viene Grete... Anochece y mis ojos comienzan a ennegrecer...

*Entra LA VIEJA SEÑORA HINKEMANN.*

LA SEÑORA HINKEMANN: Buenas noches.

HINKEMANN: Eres tú... Buenas noches, madre. ¿Qué te trae por acá tan tarde? ¿Desde cuándo andas en la calle por la noche? ¿Te atrae la cálida noche de verano?... Las golondrinas hoy volaban al ras del suelo. Va a llover.

LA ANCIANA HINKEMANN: Él regresó.

HINKEMANN: ¿Quién?

LA SEÑORA HINKEMANN: El padre.

HINKEMANN: ¿Cuál padre?

LA SEÑORA HINKEMANN: Tu padre.

HINKEMANN: Madre ¿Qué estás diciendo? Mi padre murió cuando yo tenía medio año. ¡Cuántas veces me lo platicaste!

LA SEÑORA HINKEMANN: Te mentí. Es cierto que murió. Para mí estaba muerto. Tú tenías medio año. Yo aún te amamantaba con este pecho que ahora está marchito y arrugado. Entonces una noche tu padre llegó a la casa. Borracho. Con una mujer del brazo. Una que había recogido de la calle. “Mujer”, me gritó, “vete hoy con tus padres y duérmete allá: necesito sangre joven en la cama. Me muero de frío contigo desde que pariste a ese chiquillo...”. Lo miré fijamente. Y de repente... mi esposo ya no estaba frente a mí, allí estaba un animal, un animal extraño que quería lastimarme y quería quitarme a mi niño. Tomé un cuchillo de la mesa y lo amenacé con él... y se rió de mí, tomó a su hembra y se fue. Él no regresó esa noche. Tampoco regresó la noche siguiente. Él me abandonó como si nunca me hubiera conocido. Me fui a la calle... a ganarme el pan para ti. Yo no era fea en mi juventud. Y hoy...

HINKEMANN: ¿Hoy?

LA SEÑORA HINKEMANN: Regresó. Andrajoso, exhausto, con harapos sobre el cuerpo piojoso. Llegó regordete, enfermo y tembloroso, llegó a tientas mi cuarto. Inmediatamente reconocí sus pasos cuando subía las escaleras. Qué quieres de mí después de veintinueve años, le pregunté. “¿No me vas a pegar?” Balbuceó como un maldito loco. Y entonces: “Regresé para morir a tu lado.”

HINKEMANN: ¿Y qué le contestaste, madre?

LA SEÑORA HINKEMANN: Que se desvistiera y se acostara en la cama. Le dije que encontraría ropa limpia en la cómoda, agua caliente en la estufa y jabón en el cajón.

HINKEMANN: ¿Entonces lo perdonaste, madre?

LA SEÑORA HINKEMANN: (*con dureza.*) No, y no lo voy a perdonar. Quiero cuidarlo hasta su fin. Es mi deber como ser humano. Entonces, cuando muera quiero cerrarle los ojos, ningún desconocido lo hará en mi lugar... Pero cuando lo lleven al cementerio en

la carroza fúnebre, entonces voy a cubrir las ventanas y a cerrar las puertas, y no voy a ir detrás de su ataúd. (*Triunfante.*) ¡Gente extraña va a enterrarlo! ¡Esa va a ser mi venganza por lo que me hizo!

HINKEMANN: (*Después de una pausa.*) ¿Qué fue lo más amargo, madre? ¿Fue que se bebió la quincena, mientras tú padecías hambre?

LA SEÑORA HINKEMANN: No.

HINKEMANN: ¿Fue que recogió a una prostituta?

LA SEÑORA HINKEMANN: No.

HINKEMANN: ¿Fue que quería acostarse con ella en tu cama?

LA SEÑORA HINKEMANN: No.

HINKEMANN: ¿Entonces lo más amargo fue que se rió, cuando tu alma se defendía con gran dolor?

LA SEÑORA HINKEMANN: Eso fue, Eugen.

HINKEMANN: Haces bien, madre. No quiero verlo y como tú, yo tampoco voy a ir detrás de su carroza fúnebre.

*Silencio.*

LA SEÑORA HINKEMANN: Eugen... necesito un traje para tu padre.

HINKEMANN: Ten, toma mi traje de los domingos, madre.

*HINKEMANN saca un traje del closet. Se lo da a LA VIEJA SEÑORA HINKEMANN.*

LA SEÑORA HINKEMANN: Sí le va a quedar... Sabes, tu padre siempre fue muy especial con sus trajes... ¿Está Grete en casa?

HINKEMANN: Está por llegar, madre... Madre, tú cargas tu pena y yo la mía. Tú puedes hablar de ella... pero yo, yo no puedo ni mencionarla. Tengo miedo de que se rían de mí.

LA SEÑORA HINKEMANN: Cada quien tiene que cargar su pena. Nada va a ser gratis. La vida es más fuerte que nosotros, Eugen. Ya tengo que irme a casa. Tu padre debe tener hambre. Buenas noches.

HINKEMANN: Igualmente, madre, buenas noches.

*LA VIEJA SEÑORA HINKEMANN sale.*

HINKEMANN: Lo más amargo fue que se rió de ella, cuando su alma se retorció herida de dolor. ¿Escuchaste eso, tú, gran Dios? ¿Estás contento? Dos personas se sacrificaron por ti... Mi padre fue para ti el caballero de la puta que se llevó, la mujer fue un chivo expiatorio. ¿Quieres que bailemos alegremente? ¡Tú mandas! ¡Puedo hacer lo que quieras! Beber sangre de ratas por veinte centavos la entrada; bailar por la vida de dos personas. ¡Ja, ja, ja!

*Frente al Príapo HINKEMANN comienza a balancear sus brazos, primero lento, después con un ritmo de baile iracundo, mientras brinca apoyándose en una y otra pierna.*

HINKEMANN: ¡Qué divertido! ¡Qué divertido! ¡Hoppla! ¡Hoppla!<sup>32</sup> ¡Pasen, mis señores! ¡A la taquilla! ¡A la taquilla! ¡La cantidad es importante! ¡Jo, jo, jo! ¡Jo, jo, jo!

*HINKEMANN se deja caer en un taburete. Después de un rato entra FRÄNZE.*

FRÄNZE: Buenas noches ¿No está Grete?

HINKEMANN: No.

FRÄNZE: Qué triste estás ahí sentado... El viento sopla dulce en esta cálida noche de verano. Ahora voy a bailar... ¿Quieres venir?

HINKEMANN: ¡Ay mujer! ¡Ah ya! Disculpa... Estaba con mis pensamientos en otra parte.

FRÄNZE: Tú, Eugen...

HINKEMANN: Sí.

FRÄNZE: Tú, Eugen...

HINKEMANN: ¡Habla!

FRÄNZE: Aún sigues siendo el más fuerte de todos... el más guapo...

HINKEMANN: ¿Y?

FRÄNZE: Nada más quiero decir que...

HINKEMANN: ¿Y?

FRÄNZE: Cuando uno mira a Grete... lo caprichosa que se ha vuelto... sí, es mi amiga, pero no te envidio... (*Se acerca a HINKEMANN.*) Tú, Eugen... Eugen... ven conmigo.

---

<sup>32</sup> Ernst Toller hace alusión a su obra *Hoppla, wir leben!* de 1927.

Después le puedes decir a Grete que tuviste una reunión del partido... ¿Eh?  
¡Entiéndeme, por favor!

HINKEMANN: ¿Quieres... quieres que nos quedemos juntos esta noche? ¿A eso te refieres? La noche es cálida. Por los pasillos uno se tropieza con gatas en celo. En el parque sopla el... viento... dulce...

FRÄNZE: Es tan cálido que uno se puede dormir en las bancas del parque municipal...  
Tú, Eugen...

*FRÄNZE serpentea alrededor de HINKEMANN. Lo besa. HINKEMANN la empuja inmediatamente y se carcajea.*

FRÄNZE: (*Enfurecida.*) ¿Crees que te voy a perseguir?

HINKEMANN: Persíguete tú sola, mujerzuela. En el parque municipal andan muchos hombres. Gatos y gatas, perros y perras andan en celo. El viento sopla dulce.

FRÄNZE: (*Disgustada.*) ¡Ya vendrás en otra ocasión!

*FRÄNZE sale.*

HINKEMANN: ¡Ja, ja, ja! ¡El muerto Hinkemann aún es un dios! En la plaza hay un hombre de bronce desnudo. ¡Todos papalotean como moscas a su alrededor!... ¡Entren, mis señores! ¡Ustedes verán cosas sorprendentes!... ¡Y yo sería un motivo legal de divorcio!

*Un momento de silencio. GRETE entra.*

GRETE HINKEMANN: Buenas noches, Eugen.

HINKEMANN: (*Sin mirar.*) El Señor le dijo a Caín: “¿Dónde está tu hermano Abel?” Y él contestó: “No sé. ¿Soy yo acaso el guardián de mi hermano?”<sup>33</sup>

GRETE HINKEMANN: Soy yo, Eugen.

HINKEMANN: Replicó el Señor: “¿Qué has hecho? Se oye la sangre de tu hermano clamar a mí desde el suelo.”<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> *La Biblia, Antiguo Testamento*, Génesis 4:9.

<sup>34</sup> *Op., cit.*, Génesis 4:10.

GRETE HINKEMANN: Te compré un par de flores, Eugen... hoy es nuestro aniversario de bodas...

HINKEMANN: Hay personas que tienen un antifaz, que son capaces de reírse de uno y al mismo tiempo pueden halagar... Gracias Grete. Eres muy amable. ¡Qué malvas tan coloridas! ¡Qué bien le hacen a uno los colores! Nuestra fiesta de bodas... fue hermosa, nuestra luna de miel... fue tan hermosa.

GRETE HINKEMANN: Eran tiempos de paz.

HINKEMANN: Sí, y después había guerra. Tú me dijiste: estoy orgullosa de ti, porque vas a hacer tu servicio en la Guardia. Y lloraste cuando me marché a la guerra. ¿Lloraste de alegría porque cumplía mi servicio en la Guardia?

GRETE HINKEMANN: ¡Teníamos muchas ilusiones!

HINKEMANN: Sí, ilusiones tan coloridas como las malvas. Pero en la guerra, cuando los hombres lanzaban granadas en los jardines, en los que en algunas partes crecían malvas y así acababan con los colores. Pasa lo mismo con las plantas, como con los animales y al igual con los hombres. No hay ninguna diferencia... Yo era un tipo fuerte y viví y nunca me cuestioné. Tú siempre estuviste celosa.

GRETE HINKEMANN: Sí.

HINKEMANN: (*Con voz dura.*) Pero ahora no tienes de que estar celosa, ahora te puedes... ¡reír!

GRETE HINKEMANN: (*Comienza a llorar.*)

HINKEMANN: ¡Vamos, ríete! ¿Lloras? ¡No te pongas dramática! ¡Ríete, mujer, ríete! Ya aprendiste a reír. Te puedes reír cuando el alma herida de uno yace desnuda y malherida en la mierda de la calle. ¡Ahórrate el llanto!... ¡Ah ya...! ¡Primero voy a cantar! (*Canta con falsete.*) “Vilia, oh Vilia, tú virgen del bosque”<sup>35</sup> ¿Por qué no te estás riendo? (*Exhausto.*) ¿Por qué no reaccionas?

GRETE HINKEMANN: (*Abre las manos y estira los dedos con un gesto de angustia. Hace un ademán de rechazo.*) Hombre, cómo me miras... me das miedo...

HINKEMANN: ¿Miedo? ¡Qué tontería! Cómo puedes tenerme miedo a mí, a mí, que ni siquiera... que ni siquiera...

GRETE HINKEMANN: (*Habla precipitadamente, pero humilde.*) No, no claro que no tengo miedo... Te amo y ¿cómo podría tener miedo?

HINKEMANN: Mujer ¡Dime la verdad!

---

<sup>35</sup> Verso de *Die lustige Witwe* de Franz Lehár, véase nota 11.

GRETE HINKEMANN: Quiero decirte.

HINKEMANN: Ya sé todo.

GRETE HINKEMANN: Hice algo horrible, Eugen.

HINKEMANN: ¿No mientes?

GRETE HINKEMANN: Hice algo horrible. Soy una mujer débil. Todo esto me sorprendió. Te amaba y al mismo tiempo ya no te amaba. Fui injusta. No sé si aún puedes amarme...

HINKEMANN: ¿Cómo puedo juzgar que te hayas ido con Paul? Estabas en todo tu derecho si lo amabas.

GRETE HINKEMANN: (*Sin comprender.*) ¿Entonces no me amas?

HINKEMANN: Porque te amo.

GRETE HINKEMANN: (*Sin comprender.*) No... no...

HINKEMANN: Pero tienes que irte ya, Grete ¡Vete ya!... O no... me voy yo... No te exijo nada. Los muebles son tuyos. Hasta luego.

GRETE HINKEMANN: ¡Eugen! ¡Oh, tú!... ¡Tú mi amado y pobre hombre! Te traicioné por unas monedas de plata...<sup>36</sup> ¡Te traté tan mal!

HINKEMANN: ¡Tú!... ¡Tú!... ¡Tú... mujer, tú! ¿Quién te enseñó a mentir estas últimas semanas? ¿O antes estaba sordo? ¿No sabía quién vivía en mi casa? ¿Cambió la naturaleza? Creí haber albergado a una mariposa ¡pero emergió un gusano! Un gusano con ojos que pueden mentir como una pobre puta, la cual debe hacerlo para satisfacer sus necesidades. (*Con rabia.*) ¡No me toques! ¡Suelta mis manos! Probablemente te dio asco mi cuerpo mutilado, pero ahora mujer, ahora ¡tú me das asco! Tus manos son como sapos: asquerosas y pegajosas; tus pechos, tus redondos, plenos, pequeños pechos: ¡son como lodo podrido!; tu boca, tu roja, dulce boca ¡es un hoyo apestoso!; tu cuerpo, tu cuerpo saludable, tu cuerpo saludable y floreciente... ¡ya no quiero verlo! ¡Se pudre con todo y su esplendor! ¡Tu cuerpo es como un cadáver en descomposición frente a mis ojos!

GRETE HINKEMANN: (*Se arrodilla.*) ¡Regáñame!... ¡regáñame!... ¡pégame!... ¡pégame!... ¡lo merezco!

HINKEMANN: Tú estabas parada frente a la carpa de la feria y escuchabas cómo exhibían a tu esposo como si fuera un animal salvaje... cómo tu esposo le desgarraba con los dientes el pescuezo a pequeños animales inocentes... ¡para ganar dinero para tí! ¡Le

---

<sup>36</sup> “Evangelio según San Mateo”, 26:15.

desgarraba con los dientes el pescuezo a animales vivos!... Y tú estabas ahí, parada frente a la carpa con tu amante y te... ¡reíste! ¡Te reíste!

GRETE HINKEMANN: No es cierto... ¡Por Dios que no es cierto!

HINKEMANN: Ya no quiero hablar contigo ni una palabra más. Tú no mientes como un ser humano. Mientes como el diablo. ¡Hasta luego!

*HINKEMANN se da la vuelta para marcharse.*

GRETE HINKEMANN: Háblame, Eugen, háblame... quédate aquí... Quiero cargar con la culpa... sí, me reí frente a la carpa en la feria... me reí... así: ¡Ja, ja, ja, ja!...

HINKEMANN: Y por eso debes morir, mujer. No porque te acostaste con otro. Estabas en tu derecho... no es porque me engañaste. Ese era tu derecho... debes morir porque te reíste de mí frente a la carpa en la feria. Una madre puede estrangular a su hijo y nadie necesita arrojarle una piedra. Pero si se burlara porque al estrangular a su hijo, le cuelga la lengua hinchada de la boca... debería sufrir ardiendo hasta el final de los días... Seré indulgente contigo, mujer. No te dejaré sufrir hasta el final de los días... ¿¡Por qué te arrodillas en frente de mí!? Arrodíllate en frente de él... frente a él, que es tu Dios. ¡Rézale a él!... ¡Rézale!

*HINKEMANN arrastra a GRETE frente al Príapo. La respiración de HINKEMANN se ha convertido en un gemido.*

HINKEMANN: *(Unos segundos después.)* ¿Por qué... por qué me miras así?... ¿Qué forma de mirar?... ¡No quiero que me llamen hombre si tus ojos me dicen que no lo soy!... ¡Conozco esa mirada!... Vi esa mirada en la fábrica... vi esa mirada en el cuartel... vi esa mirada en el hospital militar... la vi en la cárcel. La misma mirada. Esa mirada de una criatura denigrada, golpeada, atormentada, torturada... Sí, Gretita, pensé que eras mucho más rica que yo, pero eres tan pobre y tan indefensa como yo... Sí, si eso es así, si es así... entonces nosotros somos hermano y hermana. Yo soy tú y tú eres yo... ¿Y ahora qué va a pasar?

GRETE HINKEMANN: No quiero abandonarte nunca.

HINKEMANN: Esa no es la cuestión, Grete. Eso quedó en el pasado. Qué importa ahora. Me da igual si te vas con otro, me da igual si me mientes, me da igual si te ríes de mí. No te sirve de nada. Y si te vistieras de seda y vivieras en una mansión, e incluso si no



podieras parar de reírte. Qué más da, tú vas a seguir siendo criatura tan pobre como yo. Me acabo de dar cuenta... Déjame solo, Grete...

GRETE HINKEMANN: ¿Ahora tengo que dejarte solo?

HINKEMANN: Siempre vas a tener que dejarme solo. Y yo siempre voy a tener que dejarte sola.

GRETE HINKEMANN: ¿Entonces, qué va a pasar?

HINKEMANN: Una vez, hace seis años, me fue muy mal. ¡A causa del hambre se me hacía agua la boca cuando veía comer a alguien! ¡Qué sentimiento aquel, Grete! Cuando pasé por los parques infantiles que están en las colonias de los ricos, y enfrente de mí vi a un niño que felizmente mordía su pan. ¡Cómo me llegó la voracidad! ¡Cómo es que el hambre de repente ya no causaba tanto dolor! ¡El niño que masticaba me volvió loco! ¡Hubiera sido capaz de matarlo, tan sólo para dejar de verlo comer!

GRETE HINKEMANN: Eugen ¿qué quieres decir con todo eso? Ya no te entiendo.

HINKEMANN: Me convertí en un hazmerreír por mi culpa. Debí haberme negado, en aquel entonces, cuando los grandes criminales del mundo, los llamados hombres de Estado y generales, prendieron la mina, pero no lo hice. Soy un hazmerreír como esta época, tan tristemente ridículo como este tiempo. Este tiempo desalmado. Y yo estoy castrado. ¿Hay alguna diferencia? Tomemos cada uno nuestro camino. Tú el tuyo. Yo el mío.

GRETE HINKEMANN: Eugen ¿qué quieres decir con eso?

HINKEMANN: Que no sé cuánto tiempo me va a tomar recuperarme de lo que me enteré. La viva naturaleza de las personas es más fuerte que su razón. La razón es un medio para engañarse a sí mismo.

GRETE HINKEMANN: ¿Y qué va a ser de mí?

HINKEMANN: Tú estás sana. Un enfermo no tiene nada que hacer en la tierra, así como ha sido creada... en la que cada quien vale tan sólo por lo que hace. O se está sano, y entonces tiene un alma sana. Eso es lo que dice la sana razón. O se está enfermo del cerebro, y entonces debe estar en un manicomio. No es del todo cierto, pero tampoco es falso. Un enfermo no puede hacer nada más, él está como impedido por su sangre. Su alma es como el ala muerta de una alondra, como un águila en un zoológico a la que le cortaron las alas... ¡Qué seas feliz, Grete! ¡Te deseo una vida próspera!

GRETE HINKEMANN: ¿Qué vas a hacer, hombre... qué vas a hacer?... ¿Quieres dejarme?...

HINKEMANN: No se trata de mi enfermedad... no se trata de mi cuerpo mutilado... Anduve por las calles y no vi a ningún ser humano... Vi rostros grotescos, nada más rostros grotescos. Llegué a casa y vi rostros grotescos... y desesperación... la absurda e interminable desesperación de una criatura ciega... Ya no tengo fuerza. Ya no tengo fuerza para pelear, ya no tengo fuerza para soñar. El que no tiene la fuerza para soñar, no tiene la fuerza para vivir. Este resultado fue como un fruto del árbol del conocimiento... Todo lo visto me dará conocimiento, y todo conocimiento me dará dolor. Hay personas que viven con tanto dolor y que aún quieren vivir... Yo ya no quiero.

GRETE HINKEMANN: ¡Te quieres lastimar!... Eugen... Eugen... ¡No me reí! ¡Eugen! ¡Así que escucha! No me reí, en serio. Tú... Me voy a quedar contigo ¡Para siempre! ¡Para siempre! Todo va a estar bien otra vez. Nosotros dos. Nadie morirá de frío. Yo voy a estar contigo y tú conmigo...

HINKEMANN: No te reíste... Mírame, Grete... Te creo, Grete... Oh, tú. (*La besa cariñosamente.*) Todo va a estar bien... Yo contigo... Tú conmigo...

GRETE HINKEMANN: (*Se acerca a él.*)

Verano será y en el bosque paz habrá...

Estrellas e iremos mano con mano...

HINKEMANN: (*Se separa de ella.*)

Otoño será y follaje marchito habrá...

¡Estrellas... y odio!... ¡Y puño contra puño!...

GRETE HINKEMANN: (*Gritando.*) ¡Eugen!

HINKEMANN: (*Cansado.*) Sé demasiado.

GRETE HINKEMANN: (*Llora como una niña desamparada.*) No me dejes sola... Me voy a volver loca en la oscuridad... Me voy a hacer daño... Voy a morir... Todo me lastima... ¡Cómo duele! ¡Cómo duele!... Oh... oh... ¡Le tengo tanto miedo a la vida! ¡Piénsalo! ¡Sola! ¡Sola en la vida! ¡Sola en un bosque lleno de animales que me persiguen!... Nadie es bueno hoy en día. Todos se aprovechan del corazón de uno... ¡¡No me dejes sola!! ¡¡¡No me dejes sola!!! Dios ha decidido mi destino. Soy tuya.

HINKEMANN: Lo que está en contra de la naturaleza, no puede ser de Dios. – Inténtalo, Grete, inténtalo... Lucha... Tú estás sana... Comienza una nueva vida... lucha por un mundo nuevo... por nuestro mundo...

GRETE HINKEMANN: (*Estremecida encoge los hombros.*) Si tan sólo... si tan sólo hubiera querido... no puedo más... No tengo el valor, estoy destrozada. (*Desesperada.*) Dios mío, ya no sé qué hacer. Estamos en una telaraña, Eugen, en una telaraña y hay una araña que no nos deja ir. Ella nos encerró en un capullo. Apenas y puedo mover mi cabeza. Ya no entiendo la vida... oh, líbranos de todo mal, tú Padre Nuestro...

*Sale dando pasos lerdos.*

HINKEMANN: (*Solo.*) ¿Dónde está el principio y dónde el fin? ¿Quién lo diría acerca de una telaraña?

*HINKEMANN envuelve al Príapo y lo arroja a la estufa.*

HINKEMANN: ¡Tú, Dios mentiroso! ¡Tú, pobre diablo!... (*Después de una pausa.*)

A estas alturas ¿quién tiene el derecho de juzgar a los demás? Cada quien está condenado a juzgarse a sí mismo...

¡La salvación! ¡La salvación! ¡En todas las calles del mundo se clama por la Salvación! El francés que me disparó y me lisió; el negro que me disparó y me lisió, tal vez clama por la Salvación...

¿Si es que aún vive? ¿Y cómo va a vivir?... ¿Está ciego, manco, cojo? Él me hizo daño y otro le hizo daño a él...

¿Quién es el que nos hizo daño a todos?...

Somos un espíritu, un cuerpo.

Y hay personas que no lo ven. Y hay personas que ya lo olvidaron. ¡Durante la guerra esas personas sufrieron y odiaron a sus amos y obedecieron y mataron!... Y todo quedó olvidado... Ellos volverán a sufrir y volverán a odiar a sus amos y volverán a... obedecer y volverán a... matar. Así son los seres humanos... y podrían ser diferentes, si quisieran... pero no quieren. Ellos apedrean al espíritu, ellos se burlan de él, ellos deshonoran la vida, la crucifican... una y otra vez...

¡Qué absurdo es todo! Cada vez se vuelven más pobres y podrían ser ricos y no necesitarían la salvación celestial... ¡Ciegos! ¡Cómo si fuera lo que tienen que hacer en la ciega tempestad del milenio! No podrían hacer otra cosa. Deberían. Al igual que los barcos que la tormenta arrebata y los obliga a destruirse unos contra otros...

*Afuera se escucha vocerío. La puerta se abre bruscamente. Entra un grupo de personas. MAX KNATSCH va al frente.*

MAX KNATSCH: En el patio... en el patio... en el patio... tu esposa... se arrojó por la ventana... ¡No mires!... ¡No la mires... es... terrible...!

*Varias personas entran con el cadáver de GRETE HINKEMANN envuelto en una manta.*

HINKEMANN: *(Con la mirada fija y movimientos mecánicos.)* Déjenme solo, déjenme solo... déjenme solo con mi mujer... *(Implorando.)* Se los ruego.

*Abandonan la habitación.*

HINKEMANN: Ella estaba sana y desgarró la telaraña. Y yo aún estoy aquí... estoy aquí, colosal y ridículo... Siempre habrá gente como yo en cada época. ¿Por qué me sucede a mí, justo a mí?... Es el azar. Eso le pasa a unos y no a otros. Eso le pasa a él y no a otro... ¿Qué sabemos?... ¿De dónde venimos?... ¿A dónde vamos?... Cada día puede traer el paraíso, cada noche el diluvio.

*Cae el telón.*

## Conclusiones

Si bien nuestra sed de conocimiento nos ha llevado a recorrer grandes distancias que no sólo abarcan la tierra, sino otros planetas, entonces no es de extrañarse que nos veamos tentados a cruzar las barreras del pensamiento, y la diversidad de lenguas no es, ni ha sido, un impedimento. Esta necesidad de conocer otras culturas y otras formas de interpretar al mundo siempre ha estado presente, al igual que las variantes léxicas, ya que no todas las personas tienen la posibilidad de aprender o de entender alguna lengua distinta a su lengua materna; la traducción crea, sin embargo, un gran puente que nos ayuda a conocer ideas que de otra manera estarían más allá de nuestro alcance. La historia y la literatura también son de gran ayuda para conocer el pensamiento del otro y el por qué de su comportamiento. La traducción, aquí presente, tiende uno de estos puentes, el cual nos acerca al conocimiento de un autor relevante para la literatura de lengua alemana y en particular la del expresionismo.

En libros<sup>1</sup> sobre la literatura alemana suele aparecer mencionado el nombre de Ernst Toller y algunas de sus obras, pero la falta de traducciones no le brinda relevancia al autor. El texto dramático *Hinkemann. Una tragedia* cobra una nueva vida en español que le ayuda a trascender, así la obra no sólo será reconocida en México, sino que este texto será nuevamente leído. En el caso de textos dramáticos, su traducción debe ser (preferentemente) actualizada, pues como lo menciona Carla Mantteini: “Hay un dicho entre los traductores, que afirma que “una traducción dura sólo diez años””.<sup>2</sup> El periodo entre la primera versión de *Hinkemann* (1931), y mi traducción aquí presente, es considerablemente largo, así que una traducción renovada a nuestro idioma ya era necesaria. Estas actualizaciones, en los textos dramáticos y en las traducciones, crean nuevas posibilidades imaginativas para una puesta en escena y para la lectura, ya que el vocabulario se va modificando y las necesidades de los hablantes también cambian. La traducción de textos dramáticos incluso beneficia a la dramaturgia mexicana, pues aporta el punto de vista de un autor en un momento histórico específico, el cual nos acerca a otras culturas. Asimismo, la falta de traducciones al español de México perjudica tanto a los lectores como a los directores de escena, pues “aunque lo ideal sería contar con traducciones en habla mexicana, siempre sería mejor contar con una

---

<sup>1</sup> Libros como: *Historia de la literatura alemana 2. El siglo XX: de 1890 a 1990, Movimientos literarios de vanguardia, Mc Graw-Hill Encyclopedia of World Drama, vol. 5 T-Z* por mencionar algunos.

<sup>2</sup> C. Mantteini, *op. cit.*, p. 30.

traducción argentina o española a no tener nada”.<sup>3</sup> Las pérdidas y las ganancias son aspectos que merecen ser mencionados cuando se abordan temas de traducción, pues hay que considerar qué es más importante mantener o modificar para que el texto teatral no resulte perjudicado. En la traducción es posible que se pierdan variantes léxicas del idioma de partida, las palabras o expresiones fuera de uso, las abreviaciones por economía de lenguaje y/o los acentos extranjeros. Empero, al evitar la imitación de esos registros léxicos se consigue que el texto sea comprendido de una forma natural y que no cambie la temática de la obra original. Los aspectos culturales, así como los juegos de palabras o dichos, que en nuestra cultura no crean ningún significado, son sustituidos por aquellos que resultan lógicos y apropiados en la lengua meta. Cabe mencionar que las decisiones de traducción cambiarían si la obra fuera llevada a escena, ya que por medio de otros recursos y adaptaciones se podrían retraducir los nombres propios, los distintos idiolectos, etc.

Realizar esta labor implicó varias dificultades debido a que en México las publicaciones sobre teoría de la traducción de textos dramáticos no son suficientes, y la bibliografía más accesible que aborda este tema prácticamente se limita a las revistas de *Paso de Gato* y *Traduic, revista de traducción literaria*. Estas fuentes dan recomendaciones generales acerca de la traducción de este género, pero no profundizan en los problemas particulares como la diferencia entre las acotaciones, los diálogos, la oralidad y las onomatopeyas, entre otros. Para subsanar la falta de información que aborda las contrariedades de traducción a nuestro idioma y cultura, fue conveniente leer textos sobre semiótica teatral y metodología teatral. Los lineamientos sobre la forma y los contenidos de una obra dramática que encontré en dichos textos fueron una guía para analizar y traducir *Hinkemann* pensando que el texto es una obra literaria y, como señala Carmen Leñero, dicho texto también es: “partitura de la representación”;<sup>4</sup> principio que tomé en cuenta al traducirlo, aunque esta versión no fue traducida pensando específicamente en la escena, sí contempla conscientemente su esencia teatral.

La traducción de este texto dramático me brindó un panorama distinto con respecto a la literatura, pues las dualidades del teatro me hicieron pensar en el contenido del texto original y su cultura, y en la recepción en nuestro idioma. Las formas en que los personajes se comunican, las expresiones y metáforas que ahora resultan extrañas, el manejo de las situaciones y cómo se entrelazan a manera de imitación de una sociedad

---

<sup>3</sup> “El laboratorio del idioma” de David Olgún en *Traduic, revista de traducción literaria*, p. 10.

<sup>4</sup> Cita tomada de la clase de Metodología teatral de la Dra. Leñero.

requieren de un análisis por parte del traductor con el objeto de no alejarse demasiado del texto original. Las reacciones de los personajes, los temas tabú, etc., son comprendidos más a fondo cuando nos involucramos con las ya mencionadas dualidades del drama.

Mientras traducía *Hinkemann*, me percaté de la importancia de cada partícula en los textos teatrales: como las onomatopeyas, cada punto, cada coma, creaban y crean un sinfín de lecturas y de significados que pueden cambiar el sentido del texto o el ritmo, es por ello que la declamación del texto ayuda a identificar cuándo se está traduciendo erróneamente y por lo tanto hay que hacer cambios. La dificultad de traducir conceptos que no tienen correspondencias exactas en la lengua meta también resultó un reto, ya que hay que reflexionar sobre la intención del autor, el momento histórico y las sensaciones y las emociones que el texto de Toller evocó y que puede generar en español. Empero, la libertad de traducción siempre resulta una herramienta de dos filos, pues el traductor tiene la responsabilidad de ser honesto con el autor, el texto y el lector.

Cuando el traductor acerca una cultura a otra, éste no puede copiar la realidad como se presenta en primera instancia, pues la literatura es ficción y como tal la traducción toma en cuenta ciertos parámetros para recrear los ambientes desde la ficción misma. Así, lo ideal sería que los trabajos sobre teoría de la traducción teatral abordaran: la oralidad (en la ficción y la realidad), el estudio de los personajes (de manera individual y en conjunto), las didascalias, los diálogos (en prosa o verso), hasta algunas posibles soluciones a la traducción de la onomástica.<sup>5</sup> El estudio presente puntualizó los aspectos que me parecieron más sobresalientes al traducir *Hinkemann* para el lector mexicano, ya que leer teatro en español argentino o cubano en muchos casos resulta complicado debido a los regionalismos. La traducción teatral necesita contemplar objetivos muy claros: hay que saber a quién va dirigida, si es para publicar o para la escena y qué se quiere conservar del texto original y qué debe cambiar.

Aunque podría parecer que las problemáticas que aborda Toller en *Hinkemann* son muy distintas al contexto actual (social y político de México) no son del todo ajenas, ya que la obra presenta pasiones y situaciones universales. Temas tan comunes prevalecen en ambas sociedades como el desempleo que va acompañado de la pobreza y que obliga a familias a habitar en lugares infrahumanos. En caso de que se encuentre un trabajo,

---

<sup>5</sup> La onomástica se encarga del estudio de los nombres propios.

normalmente éste no está bien remunerado como para mantener las necesidades básicas; la infidelidad, la culpa y el suicidio cobran una gran importancia en la trama de la obra, pues son temas que suelen incomodar a la sociedad, y por ello son manejados con discreción; otras similitudes son: la prostitución, la intolerancia, el machismo, etc. De tal manera que la recepción de *Hinkemann* en español no resultaría tan extraña en nuestra cultura.

Esta investigación muestra una parte necesaria que el traductor debe conocer para traducir un texto dramático y, asimismo conservar la dualidad entre texto literario y teatral, pues no hay que dejar de lado ni la oralidad ni las partículas que podrían aparentar ser menos importantes.



## BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- TOLLER, ERNST, *Gesammelte Werke. Band 2. Dramen und Gedichte aus dem Gefängnis (1918-1924)*. Carl Hanser Verlag, Deutschland, 1978.
- , *Hinkemann, Eine Tragödie*. Gustav Kiepenhauer Verlag, Leipzig und Weimar, 1979.
- , *Hinkemann y Los destructores de máquinas*. Trad. Rodolfo Halffter, Ed. Cenit, Madrid, 1931.
- , *Hinkemann. Eine Tragödie*. Reclam Verlag, Stuttgart, 2007.
- , *Una juventud en Alemania*. Ed. Imán, Buenos Aires, 1937.
- , *Una juventud en Alemania*. Editores Mexicanos Unidos, Universidad Autónoma de Sinaloa, Ciudad de México, 1985.

## BIBLIOGRAFÍA SOBRE ERNST TOLLER Y SU OBRA

- ASPETSBERGER, FRIEDBERT, *Arnolt Bronnen: Biographie*. Böhlau Verlag, Wien, 1995.
- CAFFERTY, HELEN L, "Pessimism, perspectivism and tragedy: Hinkemann reconsidered" in *German Quarterly* 54.
- DOVE, RICHARD, *Ernst Toller. Ein Leben in Deutschland*. Trad. Marcel Hartges, Steidl Verlag, Göttingen, 1933.
- , *Revolutionary Socialism in the work of Ernst Toller*. Peter Lang Publishing, New York, 1986.
- GOLTSCHNIGG, DIETMAR, *Georg Büchner und die Moderne Bd. 3. 1980-200: Texte, Analysen, Kommentar*. Erich Schmidt Verlag, 2004.
- GRUNOW-ERDMANN, CORDULA, *Die Dramen. Ernst Toller im Kontext ihrer Zeit*. Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, 1994.
- HOCHMAN, STANLEY COOMP., *Mc Graw-Hill Encyclopedia of World Drama, vol. 5 T-Z*. Mc Graw-Hill Book Company, New York, 1984.
- LIXL, ANDREAS, *Ernst Toller und die Weimarer Republik 1918-1933*. Carls Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1986.
- NEUHAUS, STEFAN; ROLF SELBMANN Y THORSTEN UNGER, *Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik*. Königshausen und Neumann Verlag, Würzburg, 1999.

SCHUMANN, KLAUS, *Leipzig-Transit*. Leipziger Universitätsverlag, Leipzig, 2005.

### TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN

BASSNETT-MCGUIRE, SUSAN, *Translation studies*. Ed. Methuen, Londres y Nueva York, 1987.

BRUMME, JENNY, *et la.*, *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*. Ed. Iberoamericana, Madrid, 2008.

FROST, ELSA CECILIA, *El arte de la traición o los problemas de la traducción*. UNAM, Ciudad de México, 2000.

GADAMER, HANS-GEORG, “Leer es como traducir” en *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Piados, 1998.

LÓPEZ, DAMASO GARCÍA, *Sobre la imposibilidad de la traducción*. Universidad de Castilla, Castilla, 1991.

MOYA, VIRGILIO, *La traducción de los nombres propios*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000.

PERUSQUIA SUAREZ, ANA ELENA, “La importancia de la traducción y adaptación en la dramaturgia”. FFyL-UNAM, Ciudad de México, 2004.

ROSSELL IBERN, ANNA MARÍA, *Manual de traducción, Alemán-castellano*. España, Gedisa Editorial, 1999.

SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH, *Sobre los diferentes métodos de traducir*. Trad. Valentín García Yebra, Ed. Gredos.

### TEXTOS, ENSAYOS Y DICCIONARIOS

ALATORRE, CLAUDIA CECILIA, *Análisis del drama*. Escenología A. C., México, 1999.

ALCARAZ VARO, ENRIQUE Y MARÍA ANTONIA MARTÍNEZ LINARES (dirigido por), *Diccionario de lingüística moderna*. Ed. Ariel, Barcelona, 1997.

BENTLEY, ERIC, *La vida del drama*. Trad. Labert Vanasco, Ed. Paidós Ibérica, México, 2008.

BOBES NAVES, MARÍA DEL CARMEN COMP., *Teoría del teatro*. Arco/Libros. S. L., Madrid, 1997.

GÓMEZ GARCÍA, MANUEL, *Diccionario de teatro*. Ed. Akal, Madrid, 1997.

- LUNA TRAILL, ELIZABETH, *Diccionario básico de lingüística*. UNAM, México, 2005.
- PAVIS, PATRICE, *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Ed. Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1990.
- ROMÁN CALVO, NORMA, *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta de escena*. Ed. Pax, México, 2001.
- ÜBERSFELD, ANNE, *Semiótica teatral*. Trad. Francisco Torres Monreal, Cátedra-Universidad de Murcia, Madrid, 1998.
- ZUFFI, STEFANO, *Gran diccionario de pintores de la A a la Z*. Trad. José Ramón Monreal, Electa, Toledo, 2005.

## HISTORIA DE LA LITERATURA

- ACOSTA, LUIS A. COORD., *Literatura alemana a través de sus textos*. Ed. Cátedra, Madrid, 1997.
- CWOJDRAK, GÜNTER, *Wegweiser zur deutschen Literatur*. Der Kinderbuchverlag, Berlin.
- DE TORRE, GUILLERMO, *Historia de las literaturas de vanguardia Vol. 1*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965.
- DISCÉPOLO, ARMANDO, *El grotesco criollo: Discépolo Cossa*, 2ª ed. Ed. Colihue, Buenos Aires, Argentina, 2008.
- GIMÉNEZ FRONTIN, JOSÉ LUIS, *Movimientos literarios de vanguardia*. Volumen 61 de biblioteca Salvat grandes temas, Barcelona, 1973.
- MARTINI, FRITZ, *Deutsche Literaturgeschichte, von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 5. Auflage. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1991.
- MAYER, HANS, *De la literatura alemana contemporánea*, traducción de Juan José Utrilla. Ciudad de México, FCE, 1972.
- MODERN, RODOLF E., *El expresionismo literario*. Ed. Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1972.
- ROETZER, HANS GERARD Y MARISA SIGUAN, *Historia de la literatura alemana 2. El siglo XX: de 1890 a 1990*. Ed. Ariel, Barcelona España, 1992.
- SÁNCHEZ, JOSÉ A., *Brecht y el expresionismo: reconstrucción de un diálogo revolucionario*, Universidad de Castilla, La Mancha, 1992.

WILPERT, GERO VON, *Deutsches Dichterslexikon. Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch zur deutschen Literaturgeschichte*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1963.

VIKTOR ZMEGAC, ZDENKO SKREB, *et la.*, *Kleine Geschichte der deutschen Literatur, von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 2. Auflage. Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1984.

## HISTORIA DE ALEMANIA

BENZ, WOLFGANG, *Alemania 1815-1945. Derroteros del nacionalismo*. Trad. Herzonía Yáñez, ed. por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, 2002.

BIEBER, LEÓN E., *La república de Weimar. Génesis, desarrollo y fracaso de la primera experiencia democrática alemana*. Ed. Por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, 2002.

## REVISTAS

*Paso de gato, revista mexicana de teatro*, publicación bimestral, consejo: Luz Emilia Aguilar, *et la.*, diseño gráfico de Pablo Moya Rossi, año 2, núm. 7 (Ciudad de México, 2º bimestre 2003).

*Paso de gato, revista mexicana de teatro*, publicación bimestral, consejo: Luz Emilia Aguilar, *et la.*, diseño gráfico de Pablo Moya Rossi, año 4, núm. 20 (Ciudad de México, 1er bimestre 2005).

*Paso de gato, revista mexicana de teatro*, publicación bimestral, consejo: Luz Emilia Aguilar, *et la.*, diseño y producción de Miriam Aguirre Arvizu, año 5, núm. 25 (Ciudad de México, abril-junio 2006).

*Paso de gato, revista mexicana de teatro*, publicación trimestral, consejo: Edgar Chías, *et la.*, diseño y producción de José Bernechea Iturriaga, año 6, núm. 28 (Ciudad de México, 1er trimestre 2007)

*Traduic, revista de traducción literaria*, publicación semestral, consejo: Alfredo Cid, *et la.*, ilustr. de María Eugenia Jiménez Melo, año 13, núm. 20 (Ciudad de México, otoño-invierno 2005).

*Las puertas del drama, Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, publicación trimestral, consejo: Carles Batlle Jordá, *et la.*, diseño, maquetación e ilustraciones de Martín Moreno y Pizarro, núm. 10 (España, primavera 2002.)

# Apéndice

## Cronología



- 1893 Ernst Toller nació el 1º de diciembre en Samotschin, actual Polonia. Provenía de una familia judía de clase media que se dedicaba al comercio.
- 1911 Su padre (Krämers Mendel) murió de cáncer.
- 1912-1914 En febrero se inscribió en la Universidad de Grenoble, Francia, donde estudió Derecho.
- 1914 Se enroló en Múnich para ir a la Primera Guerra Mundial.
- 1915 Fue enviado a las trincheras, en donde pronto, por su desempeño en el frente, ascendió a suboficial. Problemas cardíacos y estomacales lo condujeron a ser hospitalizado en Estrasburgo y debido a sus precarias condiciones de salud no pudo regresar al frente.
- 1917 Ingresó a la Universidad de Múnich.
- 1918<sup>6</sup> Se unió a organizaciones pacifistas que publicaban sus escritos en el *Berliner Tageblatt*. Desde Berlín se anunció que dichas organizaciones debían ser disueltas.
- Dirigió una huelga en Múnich.
- Por haber escrito un boletín subversivo fue arrestado y recluido en la prisión en Múnich.
- Fue internado cuatro días en la clínica psiquiátrica de Múnich.

---

<sup>6</sup> Las fechas son aproximadas.

1919 Fue nombrado vicepresidente del Consejo de los Soviets de soldados y obreros de Baviera.

Se repartieron volantes con su foto, en los que se mencionaba que había una gratificación de 10 mil marcos para la persona que lo entregara vivo o muerto.

1919-1924 Tuvo que cumplir una condena de cinco años en la prisión de Niederschönenfeld por alta traición.

1932 Conoció a su esposa la actriz Christiane Grautoff

1933 Con la llegada de Hitler al poder, las obras: *Die Wandlung*, *Die Maschinenstürmer*, *Masse Mensch* y *Schwalbenbuch* fueron prohibidas y quemadas el 10 de mayo.

1933-1935 Recorrió países como Suiza, Francia, Inglaterra, entre otros, en los que asistió a congresos literarios y ofreció lecturas de sus obras.

1935 Se casó en Londres con la actriz Christiane Grautoff.

1936 Se exilió en Estados Unidos.

1936-1938 Trabajó como guionista para la compañía Metro Goldwyn Mayer.

1938 Se separó de su esposa.

Apoyó a las víctimas del gobierno de Franco.

1939 El 22 de mayo se suicidó en su habitación del hotel Mayflower en Nueva York.

## **Obra dramática**

*La Trasformación* 1919

*Hombre Masa* 1921

*Los destructores de máquinas* 1922

*Hinkemann. Una tragedia* c. a. 1922-1924

*¡Hurra, vivimos!* 1927

*Pastor Hall* 1936

## **Poesía**

*Requiem para los hermanos asesinados* 1920

*Poemas desde la prisión* 1921

*El libro de las golondrinas* 1924

## **Autobiografía**

*Una juventud en Alemania* 1934



## George Grosz



El pintor, ilustrador y caricaturista George Grosz<sup>7</sup> solía recurrir a técnicas artísticas como las tintas, acuarelas y óleos, su basta obra es un collage de imágenes grotescas y de líneas poco definidas. Grosz solía emplear en sus óleos colores azules, rojos, verdes de tonalidades fuertes, su estilo vanguardista se ubica entre el expresionismo, el dadaísmo y la Nueva Subjetividad. En sus obras plasmó una sociedad apocalíptica, decadente y llena de vicios, la cual luce desfigurada, y tampoco dudó en criticar a políticos, religiosos, burgueses, la pobreza del país etc.,

A partir de 1918 los temas predilectos de Grosz son las escenas de denuncia física y moral: los veteranos mutilados, los aprovechados y los personajes ambiguos del turbio medio social y político de los años de Weimar. Su interpretación cáustica de unas figuras que parecen anticipar al nazismo, con sus consignas militaristas, su ansia de beneficios, sus deseos de revancha y sus mitos heroicos que no pueden esconder el fondo desolado de la abyección y la avidez de poder, resulta profética.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Nació el 23 de julio de 1893 en Berlín con el nombre de Georg Ehrenfried Gross y murió por causa de una caída en Berlín el 6 de julio de 1959. Grosz, al igual que Ernst Toller, se dirigió al frente en la Primera Guerra Mundial y también tuvo que retirarse por motivos de salud.

<sup>8</sup> Véase *Gran diccionario de los pintores de la A a la Z*, p. 170.

Sus pinturas fueron catalogadas como atroces y vulgares, ya que representaban a una sociedad inmoral, donde los hombres y mujeres lucen con semblantes pesimistas, derrotados y absortos en sus propios pensamientos; en otras obras los seres ni siquiera tienen rostros, simplemente no poseen identidad e incluso los animales muestran su naturaleza más salvaje. Grosz fue un pintor brutal consciente de su realidad y de los problemas internos que aquejaban al hombre desde la guerra hasta la posguerra. Debido a las temáticas de sus obras y a su estilo Grosz ilustró la obra *Hinkemann. Eine Tragödie*, dichas ilustraciones aparecieron en la edición de Gustav Kiepenheuer Verlag de 1979. Se calcula que las el pintor elaboró dichas ilustraciones para el libro en 1925. Cabe señalar que tales imágenes no carecen de la frialdad y la crudeza de la época.

*Hinkemann. Eine Tragödie.*

*Mit 6 Zeichnungen von George  
Grosz*

Menschen  
der Tragödie

Hinkemann  
Grete Hinkemann, seine Frau  
Die alte Frau Hinkemann  
Paul Großhahn  
Max Knatsch  
Peter Immergleich  
Sebaldus Singegott  
Michel Unbeschwert  
Fränze, Gretes Freundin  
Budenbesitzer  
Verschiedene Arbeiter und Arbeiterinnen  
Allerlei Typen und Volk der deutschen Straße

Um 1921  
Deutschland

Erster Akt

Erste Szene

*Angedeutet: Küche einer Arbeiterwohnung, die zugleich als Wohnraum dient. Grete Hinkemann hantiert am Kochherd. Hinkemann kommt. Setzt sich an den Tisch. Seine rechte Hand, die auf dem Tisch liegt, umkrallt einen kleinen Gegenstand. Er starrt unaufhörlich auf diese Hand.*

*(Hinkemann spricht weder ›fließend‹ noch ›pathetisch‹. Immer hat seine Sprache das Ausdrucksschwere, Dumpfe der elementarischen Seele.)*

GRETE HINKEMANN: Hat Mutter dir Kohlen gegeben?

HINKEMANN *schweigt.*

GRETE HINKEMANN: Eugen! . . . ich fragte dich nur, ob Mutter dir Kohlen gab . . . Gib doch Antwort . . . Als ob er nicht im Zimmer wäre! . . . Eugen, sprich doch! . . . Am Verzweifeln bin ich! Kein Stückchen Holz! Keine Kohle! . . . Eugen, soll ich mit unserm Bett den Ofen anschüren?

HINKEMANN: Ein Tierchen . . . ein buntes kleines Tierchen . . . Wie sein Herzchen klopft . . . Mit den Händen spürt mans. Und sitzt in Nacht. Immer in Nacht.

GRETE HINKEMANN: Was hältst du in der Hand, Eugen?

HINKEMANN: Kannst du noch ruhig am Herd stehen? Fallen dir die Töpfe nicht aus den Händen? Spürst du nicht, wie eine große Finsternis sich über dich wirft? Ein Tierchen, ein Geschöpf der Erde, wie du, wie ich . . . eben noch seines Lebens froh . . . tirili tirili.

Hörst du jeden Morgen? tirili tirili... das ist die Freude am Licht... tirili... Und jetzt! jetzt! Ich kam hinzu, wie sie mit einer glühenden Stricknadel dem Tierchen die Augen blendete... *Aufstöhnend.* Oh! Oh!

GRETE HINKEMANN: Wer? Wer?

HINKEMANN: Deine Mutter. Deine leibliche Mutter. Eine Mutter! eine Mutter blendet mit rotglühender Stricknadel ihrem Distelfinken die Augen, weil so ein Zeitungsblatt geschrieben hat, blinde Vögel sängen besser... Ich habe ihr die Kohlen vor die Füße geschmissen, die zehn Mark, die sie mir gegeben, ich hab... Grete... ich hab deine Mutter gezüchtigt, wie man ein Kind züchtigt, das Tiere quält... Aber dann ließ ich sie los... Ein Gedanke zerrte mich. Schrecklich war der Gedanke, schrecklich! Hätte ich nicht früher das gleiche getan? Ohne Bedenken? Was war mir früher der Schmerz eines Tieres? Ein Tier, nun gut. Man dreht ihm den Hals um, man sticht es tot, man schießt es. Was weiter. Als ich gesund war, erschien mir das alles, als müßte es so sein. Nun ich ein Krüppel bin, weiß ich: Es ist etwas Ungeheuerliches! Es ist Mord am eigenen Fleisch! Schlimmer als Mord! Foltern bei lebendigem Leib!... Aber früher!... Wie mit Blindheit geschlagen ist der gesunde Mensch!

GRETE HINKEMANN: Was hast du angerichtet? ... Gar keine Hoffnung ist mehr.

HINKEMANN: Denk doch: eine Mutter blendet ein lebendiges Geschöpf! Ich faß es nicht! Ich werde es nie fassen! Ich faß es nicht!

GRETE HINKEMANN *geht hinaus.*

HINKEMANN: Du mein armes Vögelchen du... Du mein kleiner Kumpel... Wie haben sie uns zugerichtet, dich und mich. Menschen haben das getan. Men-

schon. Wenn du sprechen könntest, Teufel würdest du heißen, was wir Menschen nennen!... Grete!... Grete!... Sie ist fortgegangen. Unsere Gesellschaft langweilt sie wohl. *Sucht im Zimmer.* Brosamen... einen Käfig... Einen Käfig? Damit einer dem andern seine Not weist?... Nein, nein, ich will nicht grausam sein. Ich will Schicksal spielen. Ein Schicksal, das gütiger ist als meines. Denn ich... ich habe dich ja lieb... lieb...

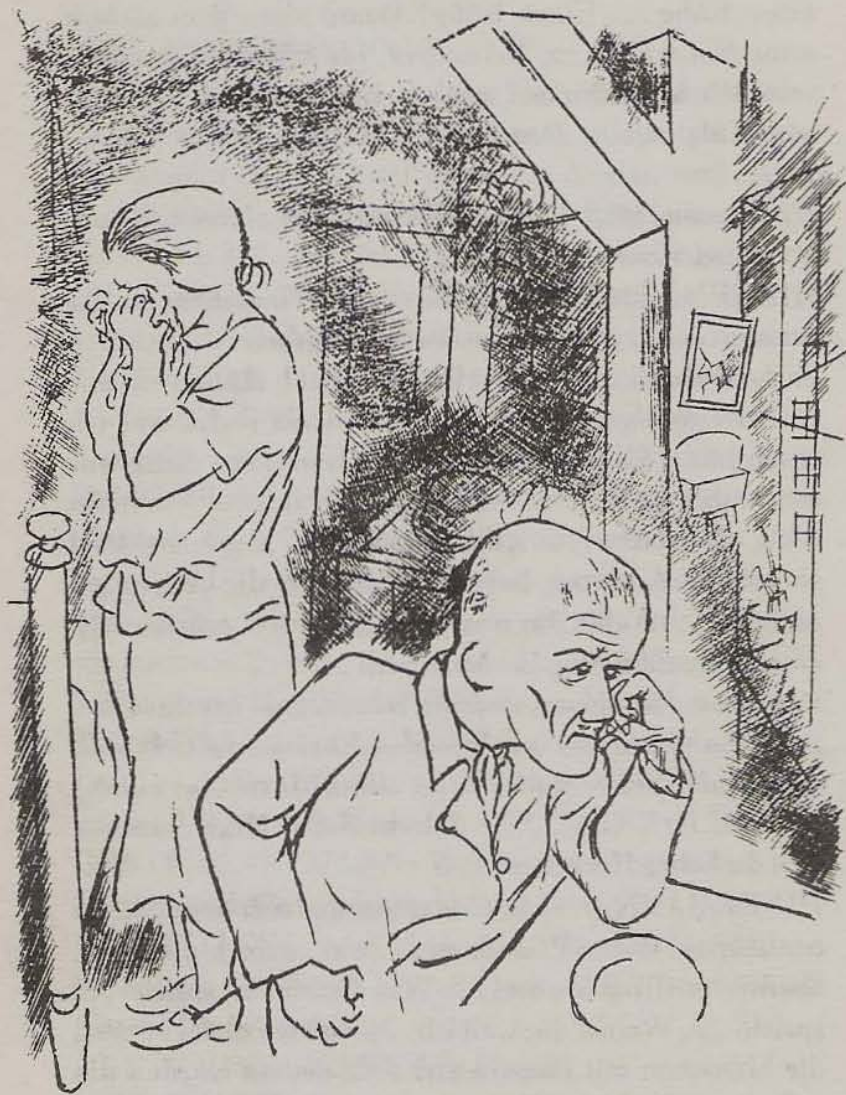
*Hinkemann läuft hinaus. Kommt nach einigen Sekunden wieder zurück.*

HINKEMANN: Klatsch! Ein rotes Fleckchen an der Steinmauer... Ein paar Federn fliegen... Aus!... Ein Gedanke – und alles wankt! Hätten sie mir früher einen gezeigt wie mich, ich weiß nicht, was ich getan hätte. Es gibt Umstände, da weiß man nicht, was man tun würde, so wenig kennt man sich... Vielleicht hätte ich gelacht... vielleicht hätte ich... gelacht! Und sie?... Ihre Mutter hat einem Finken die Augen geblindet... Weißt du, was sie tun wird? *Lacht irr auf.* *In schreiendem Singen:* Ah... Ah...

*Während Hinkemann singt, tritt Grete ins Zimmer, sieht ihn erschreckt an. Wie von Ekel geschüttelt, hält sie sich die Ohren zu. Plötzlich schluchzt sie laut auf.*

GRETE HINKEMANN: Ach du lieber Herr Jesus... Ach du lieber Herr Jesus...

HINKEMANN *erblickt Grete, wendet sich gegen sie in triebhafter Wut:* Was denn... was weinst du denn, Weib?... Gib Antwort!... Was flennst du, sprich!... sprich!... Weinst du, weil ich... weil ich dich... Weil die Menschen mit Fingern auf mich deuten würden wie auf einen Clown, wüßten sie, wie es um mich bestellt ist? Weil mich der Heldenschuß einer verfluchten Kreatur zum elenden Krüppel... zum Gespött machte?



Weil du dich meiner schämst? . . . Sag die Wahrheit . . . die Wahrheit . . . alles wankt . . . alles wankt . . . die Wahrheit muß ich wissen! *Flehend. Innig.* Warum weinst du?

GRETE HINKEMANN: Ich . . . ich hab dich lieb . . .

HINKEMANN: Liebst du mich oder . . . oder zittert nur Mitleid, wenn du meine Hand hältst?

GRETE HINKEMANN: Ich hab dich lieb . . .

HINKEMANN: Ein Hund war um einen sein Lebtag . . . man hat mit ihm gespielt als Kind . . . es war ein gutes Tier, ein treues Tier . . . es war ein Hund, der es nicht litt, daß einer uns was zuleide tat . . . Und nun bekommt dieser Hund die Räude. Sein Fell wird strubblig, die Augen eitern . . . man kann ihn nicht mehr anfassen, man möchte sich rein ekeln . . . wenn, ja siehst du, wenn da nicht eine Erinnerung wäre an den Hund von früher, der einen aus so merkwürdigen, aus so menschlichen Augen ansah, wenn man seines Lebens sich nicht mehr freuen konnte . . . Und dann bekommt man es nicht mehr fertig, den Hund zum Abdecker zu bringen . . . man duldet ihn in der Stube . . . man duldet ihn, wenn er sich aufs eigene Bett legt . . . *Aufschreiend.* Grete! bin ich son Hund?

GRETE HINKEMANN *hält sich die Ohren zu, verzweifelt:* Ich halts nicht mehr aus! Ich nehm einen Strick! . . . ich mach den Gashahn auf! . . . Ich halts nicht mehr aus!

HINKEMANN *hilflos:* Ja, Gretchen, was hast du denn? Ich tu dir ja nichts. Ich bin ja ein verlornner Mann. Ich bin ja eine heimliche Krankheit. Ich bin ja ein Hampelmann, an dem sie solange gezogen haben, bis er kaputt war . . . Die Rente läßt uns nicht genug zum Leben und zu viel zum Sterben . . . Grete, ich würde ja meine eigenen Kameraden verraten, ich glaube, ich würde . . .

Streikbrecher werden, wenn . . . wenn ich nur wüßte . . .  
wenns nur nicht würgte und würgte . . . Siehst du, hier  
hier sitzts wie ein Bündel aus lauter Stecknadeln und  
sticht und sticht: Du bist ein räudiger Hund für dein  
Weib . . . *Leise, geheimnisvoll.* Und Grete, seit heute . . .  
seit ich das bei deiner Mutter erlebte, seit der Gedanke  
da war, der schreckliche Gedanke . . . Da jagt es mich  
jagt es mich jagt es mich . . . Stimmen hör ich . . . Ge-  
sichter blecken mich an . . . Im Nacken sitzt ein Gram-  
mophon, das ist wie ein unheimlich Tier und grölt  
seine Musik mir in die Ohren: Eugen Lächerlich! Eugen  
Lächerlich! . . . Und dann auf einmal seh ich dich . . .  
Du stehst in einer Stube, ganz allein, du stehst am Fen-  
ster, während ich auf der Straße gehe . . . hinter der  
Gardine versteckst du dich . . . und deine Lungen plu-  
stern sich, dein Bauch kollert sich vor Lachen . . . *Nach  
einer Weile, einfach.* Gretchen, nicht wahr, du könntest  
nicht über mich lachen, das könntest du mir nicht an-  
tun?

GRETE HINKEMANN: Was soll ich dir nun sagen,  
Eugen? . . . Du glaubst mir ja nichts.

HINKEMANN: Ja! Ja, ich glaube es, Grete! Närrisch  
möchte ich werden vor Freude! Ich glaubs! . . . Ich  
schaff Arbeit! . . . Und wenn ich gleich mich ducken  
müßt wie ein Tier! . . .

*Paul Großhahn kommt.*

PAUL GROSSHAHN: Guten Abend zusammen.

HINKEMANN, GRETE HINKEMANN: Guten Abend.

PAUL GROSSHAHN: Lustige Gesellschaft! Kann man  
wohl das Lachen lernen?

HINKEMANN: Du brauchst es doch nicht zu lernen,  
Paule! Hast deinen Verdienst: wirst bald Werkmeister.

PAUL GROSSHAHN: Essig! Wegen Betriebseinschrän-  
kung adschö! Armes Volk ist schlechter dran als Vieh . . .

Das wird wenigstens gemästet, auf die Wiese gebracht,  
und erst wenn es so recht fett, so recht kugelrund fett  
ist, wirds geschlachtet.

GRETE HINKEMANN: Sie versündigen sich am Herr-  
gott.

PAUL GROSSHAHN: Wie kann armes Volk sündi-  
gen? Selbst wenn es sowas wie ein Jenseits gäbe, müßte  
das Volk die ewige Seligkeit gewinnen, einmal, weil es  
keine Zeit hat zu sündigen vor lauter Schuften und  
Schinakeln . . . und dann weil es dafür belohnt werden  
muß, daß es seinen Peinigern die Seligkeit auf Erden  
verschafft . . . Übrigens bin ich Atheist. Ich glaube nicht  
mehr an Gott. An welchen sollte ich denn glauben? An  
den Judengott? An den Heidengott? An den Christen-  
gott? An den französischen Gott? An den deutschen  
Gott?

HINKEMANN: Vielleicht sind sie alle zusammen im  
Drahtverhau hängen geblieben . . . die ewigen Schlach-  
tenlenker.

GRETE HINKEMANN: Ich hab an Gottes Gerechtig-  
keit mein Leben lang geglaubt, und den Glauben kann  
mir keiner nehmen.

PAUL GROSSHAHN: Wenn Gott gerecht wäre, müßte  
er auch gerecht handeln, Frau Hinkemann. Und wie  
handelt der gerechte, liebe, gute Gott? Hä? Brauche  
ich es Ihnen noch zu sagen? Mit Gott für König und  
Vaterland, mit Gott für Menschenmord, mit Gott für  
Obergott Mammon. Alles gottgewollt. Man meint bald,  
wenn die Herren es nicht für nützlich halten, wenn sie  
sich schämen, ›Ich‹ zu sagen, dann sagen sie ›Gott‹. Das  
klingt besser . . . und darauf fällt das Volk leichter her-  
ein . . . Den Glauben überlaß ich denen, die Profit draus  
schlagen. Wir kämpfen nicht um den Himmel, wir  
kämpfen um die Erde, wir kämpfen um die Menschen.

HINKEMANN: Um die Menschen kämpfen, das mag wohl gehen. Aber um die Maschine... Die zerbricht uns unsere Knochen, ehe wir noch so recht aufgestanden sind. Mir graut vor jedem neuen Arbeitstag, und wenn ich morgens die Arbeit aufnehme, kann ich mir kaum vorstellen, daß man das den ganzen Tag aushalten soll. Und wenn abends die Fabrikglocke geht, stürme ich zum Fabriktor hinaus, als wenn ich besessen wäre!

PAUL GROSSHAHN: Mich drückt die Maschine nicht. Ich bin der Herr und nicht die Maschine. Wenn ich an der Maschine stehe, packts mich mit Teufelslust: Du mußt den Knecht da fühlen lassen, daß du der Herr bist! Und dann treibe ich das heulende und surrende und stöhnende Ding bis zur äußersten Kraftleistung, daß es Blut schwitzt... sozusagen... und ich lache und freue mich, wie es sich so quält und abrackert. So, mein Tierchen, rufe ich, du mußt gehorchen! Gehorchen! Und das wildeste Stück Holz laß ich die Maschine verschlingen und laß es sie formen nach meinem Befehl! Nach meinem Befehl! Sei ein Mann, Eugen, dann bist du der Herr.

HINKEMANN *leise*: Es gibt Fälle auf Erden, wo einer eher ein Gott werden kann als ein Mann.

GRETE HINKEMANN *starrt Großhahn unverwandt an*: Wie wild Sie blicken können, Herr Großhahn.

PAUL GROSSHAHN: Och...

HINKEMANN: Der hat das Wildblicken gelernt, aber nicht an der Maschine.

GRETE HINKEMANN: Sondern?

HINKEMANN: Wo, willst du wissen? Bei den Frauensleuten.

PAUL GROSSHAHN: Was hat denn son Prolet von seinem Leben? Wenn er auf die Welt kommt, flucht

der Alte, daß wieder ein Esser mehr da ist. Hungrig geht er morgens in die Schule, und wenn er abends ins Bett geht, ziebelt ihm der Hunger das Gedärm. Na, und dann kommt er in die Frohn. Er verkauft seine Arbeitskraft, wie man einen Liter Petroleum verkauft und gehört dem Unternehmer, dem Prinzipal. Er wird... sozusagen... ein Hammer oder ein Stuhl oder ein Dampfhebel oder ein Federhalter, oder er wird ein Bügeleisen. Es ist doch so!... Was bleibt sein einziges Vergnügen? Die Liebe! Wo keiner ihm etwas dreinzureden hat? – Die Liebe! Wo er frei ist, wo er dem Herrn Unternehmer und Polizisten sagen kann: Hier ist meine Villa! Eintritt verboten!? – Die Liebe!! Sehen Sie, die reichen Leute haben so viele Sachen, mit denen sie sich amüsieren... Badereisen und Musik und Bücher... Aber unsereiner? Man liest ja auch eins, ein Buch, aber doch nicht jeden Tag. Dazu haben wir in der Schule zu wenig gelernt, dazu fehlt es an Grips. Und Musik? Der Lohengrin ist ja ganz schön, aber wenn ich ins Varieté oder ne Operette gehen kann... in den >Grafen von Luxemburg<... oder in den >Walzertraum<... oder in die >Lustige Witwe<... kennen Sie die... *Singend*. >Vilja, o Vilja, du Waldmägdelein<... oder wenn der Musikautomat für zehn Pfennige einen Walzer spielt, und ich mit meinem Mädels eins tanzen kann... ist es mir doch lieber... Für uns Proleten ist die Liebe ganz was anderes als für die reichen Leute. Sie ist für uns... sozusagen... der Lebenskern. Wenn der angefault ist, dann lieber gleich einen Strick. Ist es nicht so, Eugen?

HINKEMANN: Du magst wohl recht haben...

PAUL GROSSHAHN: Sie sind eine verheiratete Frau, Frau Hinkemann, man kann deshalb ein offenes Wort mit Ihnen reden. Was hätte unsereiner wohl vom Le-



ben, wenn er nicht jeden Tag einmal bei seinem Mädchen sein könnte.

HINKEMANN *beobachtet gespannt Grete.*

PAUL GROSSHAHN: Was sagen Sie, Frau Hinkemann?

GRETE HINKEMANN: Was ich sage? ... *Scheu.* Alle Frauen sind nicht gleich.

HINKEMANN *aufspringend*: Ich schaff Arbeit, Grete, da kannst du dich drauf verlassen ... ich will dir doch was schenken können zu Weihnachten! ...

PAUL GROSSHAHN: Kannst dir den Weg sparen.

HINKEMANN: Abwarten, Paule! Auf Wiedersehen, Grete. *Hinkemann verläßt das Zimmer.*

*Einige Minuten Stille.*

PAUL GROSSHAHN: Ein Mann wie ein Ringkämpfer. Doch jammerschade, daß er brach liegen muß. Und immer Humor. Sind wohl recht glücklich, Frau Hinkemann?

GRETE HINKEMANN *sieht ihn starr an*: Ja.

PAUL GROSSHAHN: Ich bin immer neidisch auf den Eugen, wenn ich Sie beide so sehe.

GRETE HINKEMANN *stützt weinend den Kopf in ihre Hände.*

PAUL GROSSMANN: Was ist denn, Frau Hinkemann? ... Ich habe doch nichts Übles gesagt? Sie weinen ja ... Was ist denn? ... soll ich dem Eugen nachlaufen? Vielleicht erreiche ich ihn noch ...

GRETE HINKEMANN *fassungslos aufweinend*: Mein Kopf zerbricht! ... Mich können Sie ins Irrenhaus schaffen! ... Ich schrei! ... Ich schrei! ...

PAUL GROSSHAHN *besorgt*: Sind Sie krank, Frau Hinkemann? Kann ich Ihnen helfen? Oder sind Sie gar in guter Hoffnung? ... Da bekommen manche Frauen die Fallsucht.

16 *Schwanger*

GRETE HINKEMANN Ach du lieber Herr Jesus, ach du lieber Herr Jesus ... *in andern Umständen ... (krampfhaft auflachend) in Umständen, daß ich froh wäre, wenn sie mich heut begraben täten ...*

PAUL GROSSHAHN: Ist der Eugen nicht gut zu Ihnen? Schlägt er Sie?

GRETE HINKEMANN: Ich sags ... ich sags ... ich sags ... ich bin ein armes Menschenkind ... mein Eugen ... mein Eugen ... mein Eugen, der ist ja gar ... der ist ja gar kein Mann ...

PAUL GROSSHAHN: Sind Sie wirklich nicht krank, Frau Hinkemann? Vielleicht haben Sie Fieber?

GRETE HINKEMANN: Nee ... mein Eugen ... mein Eugen, den haben sie im Krieg draußen so zugerichtet ... und jetzt ist er ein Krüppel ... ich schäm mich ja so ... ich kanns nicht erklären ... Verstehen Sie mich doch, Herr Großhahn, er ist gar kein Mann mehr ... *Hält sich wie erschreckt über sich selbst den Mund zu.*

PAUL GROSSHAHN *prustet einen kurzen, rohen Lachlaut.*

GRETE HINKEMANN: Ach Herr Jesus ... was hab ich nu angerichtet? Was hab ich nu gesagt? Wie Sie mich jetzt auslachen ... pfui! pfui! Das hätt ich nicht gedacht ... das hätt ich Ihnen nicht zugetraut.

PAUL GROSSHAHN: Entschuldigen Sie, Frau Hinkemann, es kommt mir nur ... es kommt mir nur so die Kehle herauf ... Wenn ein Mann das hört, da muß er eben lachen. *Entrüstet.* Aber der Eugen, der ist ja ein Egoist! Was hält der Sie? Der liebt Sie nicht, sonst würde er Sie gehen lassen ... *Großhahn streichelt Grete. Grete lehnt sich an ihn.*

GRETE HINKEMANN: Das ist alles viel schwerer, wie Sie sich das denken, Herr Großhahn. Man findet

sich nicht zurecht. Eben ist es hell, und dann ist es wieder finstere Nacht... Der Mensch dauert mich so... Was war das für ein Mann vor dem Krieg! Das blühende Leben! Aber heute... nur noch grübeln kennt er. Er hadert mit Gott und hadert mit den Menschen... Und wenn er mich anschaut, meine ich, er will mich durch und durch schauen, als ob ich ein Ding wäre und kein Mensch. Und manchmal, da fürchte ich mich vor ihm... da mag ich ihn nicht leiden... da ekelt er mich!... *Sich schüttelnd.* Da ekelt er mich!... Herr Jesus, wie soll das enden?...

PAUL GROSSHAHN *immer zärtlicher werdend*: Weinen Sie nur, Frau Grete, weinen Sie nur... Tränen, die man zurückhält, sind wie Steine, die einem auf dem Herzen liegen, hat meine Mutter selig immer gesagt...

GRETE HINKEMANN: Sie werden ihm nichts verraten, Herr Großhahn? Ich ginge ins Wasser!

PAUL GROSSHAHN: Nichts werde ich ihm sagen, Grete. Kein Sterbenswörtchen. Da kannst du ohne Sorge sein. Ich hab schon einmal einen Monat Gefängnis auf mich genommen, weil ich versprochen hatte, reinen Mund zu halten... Da kannst du ohne Sorge sein... Du bist ein junges Weib... guck mich mal an... zum Teufel, du machst es nicht mehr ein Jahr, wenn du dich so weiter grämst... Greteken... Greteken... *Küßt sie.*

GRETE HINKEMANN: Nu werde ich doch schlecht...

PAUL GROSSHAHN: Schlecht? Wie kann schlecht sein, was aus der Natur kommt?... sozusagen... aus dem Blut... Schlecht, mit dem Wort jonglieren die Pfaffen und die Kapitalisten... Schlecht wärst du gegen dich, wenn du einem Mann, der kein Mann ist, die Treue halten wolltest. Und überhaupt Treue. Auch ein Gottseibeius fürs arme Volk. Für die reichen Leute

längst ein Ammenmärchen. Mein Freund hatte sogar eine Liebschaft mit... einer Frau Kommerzienrat...

GRETE HINKEMANN: Ich höre jemand auf der Treppe... Wenn es Eugen ist...

PAUL GROSSHAHN: Dann will ich lieber gehen... Greteken, magst du mal zu mir kommen? Du weißt, wo ich wohne... Brauchst keine Bange zu haben, mich besucht niemand... Du kannst dein Herz bei mir ausschütten... sozusagen... Du kannst dich ruhig bei mir ausweinen... Kommst du zu mir?

GRETE HINKEMANN: Ich weiß es noch nicht...

PAUL GROSSHAHN: Erinnerst du dich noch, wie wir zusammen am großen Sandhaufen im Stadtpark Burgen bauten, Greteken?... Ich hatte schon ein Auge auf dich geworfen, als du noch eine kleine Milchdirn warst... Greteken, kommst du zu mir?

GRETE HINKEMANN *schüttelt widerstrebend den Kopf.*

PAUL GROSSHAHN *plötzlich brutal*: Ohne Zierelei... Du kommst!...

GRETE HINKEMANN: Ich...

PAUL GROSSHAHN: Du kommst!

GRETE HINKEMANN: Ja...

PAUL GROSSHAHN: Adschö auch, Greteken, adschö. *Großhahn geht.*

GRETE HINKEMANN allein: Man ist nur ein armes Weib. Und das Leben ist so verworren.

*Vorhang*

*una especie de santo loco*

## Zweiter Akt

### Erste Szene

*Angedeutet: Vor einem grünen Wagen. Auf einem Klotz zwischen Gerätschaften sitzt der Budenbesitzer. Hinkemann steht vor ihm.*

HINKEMANN *weist auf ein Zeitungsblatt*: Da!

BUDENBESITZER: Was ... »da!«? ...

HINKEMANN: Hier steht es doch. *Liest langsam jedes Wort betonend.* »Für sensationelle Nummer ein kräftiger Mann gesucht. Hoher Verdienst. Nur erstklassiges Menschenmaterial möge sich melden.«

BUDENBESITZER: Deswegen. Mal ins Licht, Mann. *Betastet Hinkemann.* Der *Bikleps* schwammig ... Brust ... Oberschenkel ... Waden ... schwammig. Aber gerade sowas habe ich gesucht. Das täuscht Bärenmuskeln vor. Prima! Primiissima! Engagiert! Top!

HINKEMANN: Und was muß ich tun?

BUDENBESITZER: Ach so. Kinderleicht. Mal aufgepaßt! Volk ist keine Lämmerherde. Nur Friedensapostel glauben die Rosine. Haben keine Ahnung vom Geschäft. Volk will Blut sehen!!! Blut!!! Trotz zweitausend Jahren christlicher Moral! Mein Unternehmen trägt dem Rechnung. So harmoniert Volksinteresse mit Privatinteresse. Verstanden? Keinen Dunst natürlich. *Greift nach einer Flöte.* Was ist das? *Spielt auf der Flöte einige Töne.* Altjungfernfutter! Süßliche Schalmel! Zichorienbrühe mit Sacharin! Brrr! ... Was ist das? *Ergreift zwei Paukenschlegel.* *Beginnt auf einer großen Trommel zu pauken.* Was ist das? *Paukenwir-*

*bel.* Volksmusik! *Paukenwirbel.* Rausch! *Paukenwirbel.* Ekstase! *Paukenwirbel.* Leben!

HINKEMANN: Wollten Sie mir nicht sagen? ...

BUDENBESITZER: Mitten im Zug! Hier ein Käfig mit Ratten! Hier ein Käfig mit Mäusen! Kleines Vermögen drin! Ihre Nummer: Beißen in jeder Vorstellung einer Ratte und einer Maus die Kehle durch. Lutschen ein paar Züge Blut. Geste! Weg! Volk rast vor Lust! HINKEMANN: Lebendigen Tieren?! ... Nein, Herr, ich muß ablehnen.

BUDENBESITZER: Quatsch! Achtzig pro Tag. Freie Kost. Alles in allem fünfzig Minuten Arbeit ... Keine Vorurteile, Mann! Alles Gewöhnung. Und dann der Nebenverdienst! Mit Heiratsanträgen können Sie einheizen. Moralische Bazillen pfeffern Sie über Bord. Jungfrauenehre ist heute reparierbar. Dafür gibts Spezialärzte.

HINKEMANN *gierig*: Achtzig Mark ...

BUDENBESITZER: Angebissen? Hahahah.

HINKEMANN: Entsetzlich ... Le ... ben ... digen Tieren! ...

BUDENBESITZER: Versuchen Sie doch ne andere Arbeit zu bekommen, Mann. Alles besetzt! Hahaha! Entweder – oder!

HINKEMANN schluckend: Es ... ist ... nur ... um ... meine ... Frau ... *Herausstoßend.* Wenn man von einem Menschen geliebt wird! Wenn man Angst hat, man könnte das bißchen Liebe verlieren! Unsereiner hat nicht viel Liebe! ... Können Sie mich nicht sonstwo beschäftigen, Herr?

BUDENBESITZER: Entweder – oder!

HINKEMANN *stammelnd, fast wimmernd*: Och ... och ... och ... och ... achtzig Mark ... och ... Unsereiner ... unsereiner ... Wien ... Karussell muß man

sich drehen! Immer rundum! Immer rundum! . . . Ich tus, Herr.

BUDENBESITZER: Na also! Könige, Generäle, Pfaffen und Budenbesitzer, das sind die einzigen Politiker: die packen das Volk an seinen Instinkten!

*Bühne verdunkelt sich.*

## Zweite Szene

*Schwacher Kerzenschein. An der hintern Wand werden die Silhouetten Großhahns und Grete Hinkemanns sichtbar.*

PAUL GROSSHAHN: Du liebst mich?

GRETE HINKEMANN: Dich. Dich.

PAUL GROSSHAHN: Und der Eugen glaubt . . .

GRETE HINKEMANN: Laß! laß Eugen! Ich hasse ihn, hasse ihn!

PAUL GROSSHAHN: Komisch, ihr Weibsbilder . . . Warum liebst du nicht gleich fort, gleich, als er kam . . . als du erfuhrst?

GRETE HINKEMANN: Ach, ich weiß nicht. Ich weiß nichts mehr . . . Ich glaube, ich schämte mich vor den andern.

PAUL GROSSHAHN: Armer Kerl eigentlich, wenn man nachdenkt.

GRETE HINKEMANN: Du sollst nicht nachdenken. Ich wills nicht.

PAUL GROSSHAHN: Schließlich ist Eugen mein Freund.

GRETE HINKEMANN: Du sollst nicht! Du sollst nicht!

PAUL GROSSHAHN *nach einer Weile*: Wie wars denn am ersten Abend? Hat er versucht?

GRETE HINKEMANN: O Paul . . . schweig doch!

PAUL GROSSHAHN: Und wenn er gesund wäre, würdest du auch zu mir kommen? . . .

PAUL GROSSHAHN: Warum bist du aufgestanden? Was tust du?

GRETE HINKEMANN: Daß dir Gott die Sprache nähme! Und mir! Und ihm! Und allen! Das Wort ward die Hölle!

## Dritte Szene

*Angedeutet: Rummelplatz. Vor einer Bude, deren grell bemalte Wände das Getöse übertönen. Leierkastenmusik. Posaunen. Auf dem Podium vor der Bude eine tätowierte Frau und Hinkemann, der ein fleischfarbenes Trikot trägt.*

DER BUDENBESITZER *schnarrend, abgehackt sprechend*: Herren und Damen! Treten Sie nur immer näher . . . nurrr immer näher! Hören Sie! Sehen Sie! Staunen Sie! In erster Abteilung führen wir Ihnen vor: Monachia, tätowierte Dame, die wundervollste Kunstwerke eines Rembrandt, eines Rubens . . . auf Vorderseite . . . und modernste expressionistische, futuristische, dadaistische Königsbilder . . . auf Hinterseite ihres nackten Körpers trägt! Dame entblößt nicht nur Beine, Dame entblößt nicht nur Arme, Dame entblößt nicht nur Rücken, Dame entblößt alle Körperteile, die anzuschauen nach Vorschriften des Gesetzes und der Kirche nurrr . . . Damen und Herren über achtzehn Jahre er-

laubt ist. Als Einlage sehen Sie, wie Kind enthauptet wird, wahrhaft lebendes Kind! Das haben Sie noch nicht gesehen! Das sieht man nicht in Afrika, das sieht man nicht in Asien, das sieht man nicht in Australien, das sieht man einzig und allein in Amerika und in Europa! Zum Schluß (*auf Hinkemann deutend*) Homunkulus, deutscher Bärenmensch! Frißt Ratten und Mäuse bei lebendigem Leibe vor Augen des verehrten Publikums! Der deutsche Held! Die deutsche Kultur! Die deutsche Männerfaust! Die deutsche Kraft! Der Liebling der eleganten Damenwelt! Zermalmt Steine zu Brei! Schlägt mit bloßer Hand Nägel durch stärkste Schädelwände! Erwürgt mit zwei Fingern zweiunddreißig Menschen! Wer ihn sieht, muß fliehen! Und wer flieht, muß sterben von seiner Hand! Den müssen Sie gesehen haben, wenn Sie Europa gesehen haben wollen! Aber Sie sehen noch mehr bei uns! Sie sehen Überraschungen, denen ich hier nicht spinnefeine, durchsichtige Unterröcke hochheben will und kann. Darr . . . rrrum treten Sie ein! Sie zahlen heute keine Mark, Sie zahlen keine fünfzig Pfennige, Sie zahlen heute, da wir auf Massenbesuch rechnen, Kopf für Kopf dreißig Pfennige! Nurrrrrr immer herrrrr – rrrrein, Herren und Damen! Wer zuerst kommt, erhält beste Plätze! Kapelle gibt letztes Zeichen! Künstler begeben sich zur Bühne! *Glockengebimmel*, Kassa! Kassa!

MÄDCHEN *auf Hinkemann deutend*: Du, Therese, wenn man dem mal auf die Armmuskeln tippen könnte!

ANDERES MÄDCHEN: Oder auf den Brustkasten . . .

BUDENBESITZER *der das Gespräch gehört hat*: Jawoll, meine Damen, tippen Sie nurrr! Sie tippen nicht

auf Pappe! Sie tippen nicht auf Kulissen! Sie tippen auf Homunkulus, die . . . fleischgewordene deutsche Kraft!

*Es kommen Paul Großhahn und Grete Hinkemann in zärtlicher Umarmung. Sie blicken vorerst nicht auf die Bude. Während sie sprechen, ist Lärm und Getöse vor der Bude nicht hörbar. In gleicher Bewegtheit schaubar die Gesten der agierenden Menschen.*

PAUL GROSSHAHN: Ist das Leben nicht schön, Grete? Man möchte rein aufjauchzen! Willst du noch einmal Karussell fahren, Grete? Das kannst du jetzt alles haben!

GRETE HINKEMANN: Das träum ich alles wohl nur . . . Wie ein Märchen . . . Sechs Jahre vergraben in Kummer und Sorge und Leid. Wie eine Maus saß ich, die in ihrem Loch verkrochen liegt und sich nicht getraut ans Licht zu laufen. Nicht, daß ich große Ansprüche ans Leben stellte, Paule . . . das brauchst du von mir nicht zu glauben . . . Was ein Proletariermädchen ist, das sieht schon zuhaus, was es erwartet. Wenns gut geht, ein Leben voll Mühe, bis man alt wird und auf die Kinder angewiesen ist. Wenns schlecht geht, Zank, Streit, Prügel. Aber, daß es mir so ergehen sollt! . . .

PAUL GROSSHAHN: Jetzt beginnt ein ander Leben.

GRETE HINKEMANN *zart*: Du, Paule . . .

PAUL GROSSHAHN: Was denn, Grete?

GRETE HINKEMANN: Du . . .

*Grete Hinkemann küßt Großhahn lang und innig.*

PAUL GROSSHAHN *selbstgefällig*: Wie sich die Scham verliert . . . vor allen Leuten . . . das hab ich gleich gewußt . . . Scham, das ist auch nur son . . . Begriff . . . sozusagen . . .

*Man hört die Stimme des Budenbesitzers.*

BUDENBESITZER: Homunkulus, deutscher Bärenmensch! . . .

*Die Stimme wird unhörbar.*

GRETE HINKEMANN: Paul! Paul!

PAUL GROSSHAHN: Was schreist du denn so, Grete?

GRETE HINKEMANN: Schau mal dorthin, Paul! . . . Weißt du, wer das ist?

PAUL GROSSHAHN: Wer?

GRETE HINKEMANN: Der Akrobat im Trikot?

PAUL GROSSHAHN: Woher soll ich den wohl kennen? Ein fahrender Schauspieler. Ein Heutehier – Morgendort.

GRETE HINKEMANN: Das ist er!

PAUL GROSSHAHN: Wer?

GRETE HINKEMANN: Eugen!

*Man hört die Stimme des Budenbesitzers.*

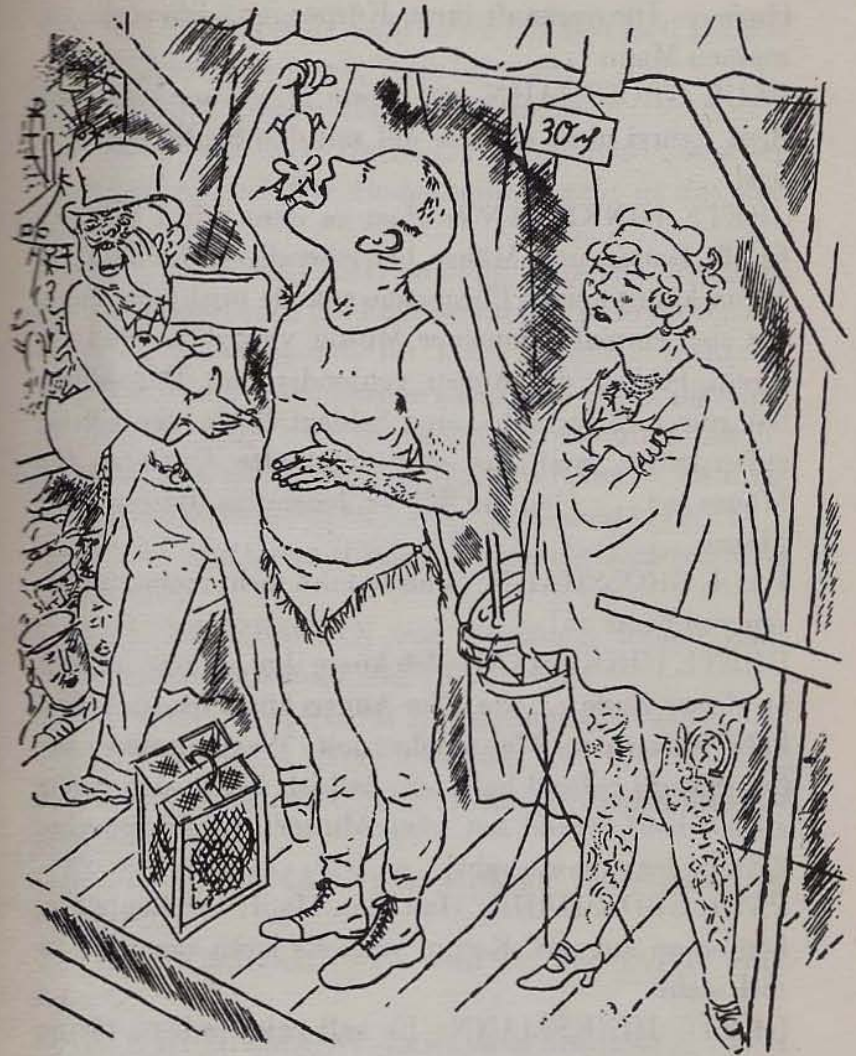
BUDENBESITZER: Frißt Ratten und Mäuse bei lebendigem Leibe vor Augen verehrten Publikums. Der deutsche Held! Die deutsche Männerfaust! Homunkulus, mal mit Muskeln gedonnert! Achtung, verehrtes Publikum!

*Hinkemann stellt sich in Ringerpositur und läßt seine Muskeln spielen.*

*Die Stimme wird unhörbar.*

PAUL GROSSHAHN: Aber das ist ja erbärmlicher Betrug! So sieht der deutsche Held aus! Einer ohne . . . Ein Eunuch . . . Hahahaha! So mag der deutsche Heimatkrieger ausgesehen haben! So mögen die Etappenschreier, die Brüsseler Fettsäcke, die Zeitungskerls, die Kriegsgewinnler, die Durchhalterufer, die Revancheritter ausgesehen haben! . . . Du, der Budenbesitzer macht Profit mit Papp!

GRETE HINKEMANN: Schweig still . . . schweig



still . . . o wie kannst du herzlos sein! Und ich, was bin ich für ein Weib! Ich bin schlechter als eine arme Hure . . . Die verkauft ihren Körper, und ich verkaufe meinen Mann . . .

PAUL GROSSHAHN *hält Grete Hinkemann fest im Arm.* Schrei nicht so! Hör auf mit den Sentimentalitäten!

GRETE HINKEMANN: Hast es denn nicht gehört? Er ißt Ratten und Mäuse bei lebendigem Leibe! Der Mann konnt keiner Fliege was zuleide tun! Der Mann hat sich einmal an meiner Mutter vergriffen, weil sie ihrem Finken die Augen geblendet hat. Der Mann hat mir nicht erlaubt, eine Schlagfalle in der Küche aufzustellen, weil das eine sündhafte Quälerei für Mäuse sei . . . Und nu ißt er lebendige Ratten und Mäuse . . .

PAUL GROSSHAHN: Brauchst ihn nicht mehr zu küssen von heute an!

GRETE HINKEMANN: Ich küsse ihn . . . hier . . . hier an dieser Bude . . . vor aller Augen küsse ich ihn! Wie habe ich an dem Mann gehandelt! Was konnte er für den Schuß! Schuld habe ich, daß ich ihn in den Krieg ziehen ließ! Schuld hat seine Mutter! Schuld hat eine Zeit, in der es sowas gibt!

PAUL GROSSHAHN: Halt dein Maul! Die Leute kicken schon auf uns. Komm weg! Es kann sein, daß er dich sieht.

GRETE HINKEMANN: Er soll mich sehen, meine Schande soll er sehen! Ich will mich auf die Knie werfen: ich bin von Gott verworfen. Ich bin ein Ungeziefer vor seiner Hand. Laß mich los, daß ich zu ihm laufen kann!

PAUL GROSSHAHN *Grete an sich pressend:* Und wenn dich wieder vor ihm ekelt?

GRETE HINKEMANN *einfach:* Dann will ich ihn um so tiefer lieben.

PAUL GROSSHAHN *reißt Grete mit sich fort.* Du bist wohl nicht recht gesund, Weib! Komm!

*Man hört die Stimme des Budenbesitzers.*

BUDENBESITZER: Herrein, Herrschaften! Sie sehen Überraschungen! *Der Budenbesitzer geht in das Zelt hinein.*

EINE ARBEITERFRAU *zu einer anderen:* Wenn ich diese Hemden auch ins Leihhaus trage, so brauchen Sie nicht zu glauben, daß ich keine Hemden mehr im Schrank habe . . . ich besitze sogar eine teure, pikfeine, seidene Mantilje . . . von meiner Großmutter her . . . Aber es ist nichts mehr von Wert im Haus . . . da müssen eben die Hemden herhalten . . . *Gehen vorüber.*

*Großhahn und Grete Hinkemann auf der anderen Seite der Bühne.*

GRETE HINKEMANN *von Großhahn immer noch festgehalten. Sich sträubend:* N . . . nein!

PAUL GROSSHAHN: Du kommst nicht mit mir?

GRETE HINKEMANN: N . . . nein!

PAUL GROSSHAHN: Und wenn er merkt, daß du schwanger bist?

GRETE HINKEMANN: Er wird mir verzeihen . . . er ist gut . . .

PAUL GROSSHAHN: Er wird dir den Buckel vollhauen!

GRETE HINKEMANN: Es ist mein Schicksal . . . Jetzt erkenn ich, wozu Gott mich bestimmt hat. Gott hat mich nicht ganz verstoßen. Gott hat mir eine Sühne auferlegt. Ich nehm sie demütig auf mich. Ich will Eugen dienen als wär er mein Heiland.

PAUL GROSSHAHN: Ich werde zu ihm gehen . . . gleich . . .

GRETE HINKEMANN: Wir wollen beide zu ihm gehen . . .

PAUL GROSSHAHN: Und ihm sagen, daß du ihn betrogst . . .

GRETE HINKEMANN: Warum drohst du mir, Paul? Ich komm doch nicht mit dir. Mein Leben gehörte niemals mir. Als ich klein war, habe ich immer auf das Leben gewartet. Später sah ich es von weitem. Aber wenn ich danach greifen wollte, dachte ich auf einmal daran, daß ich grobe, schmutzige Hände hätte, und das Leben sah so aus, als ob es immer in seidenen Kleidern ginge . . . und da wagte ich nicht mehr die Hände unter der Schürze vorzuziehen. Warum sollte jedermann meine Hände sehen! Heut ist es mir, als ob das Leben auch schmutzig wär, und es sich nicht lohnte danach zu greifen.

PAUL GROSSHAHN *in seiner Eitelkeit gekränkt und darum mit äußerster Gereiztheit*: Dann scher dich zum Teufel, zimperliche Kuh! Gibt genug andere . . . Ich brauch nur den kleinen Finger auszustrecken . . . fliegen drauf wie Bienen auf blaue Blumen . . .

*Werden fortgedrängt.*

*Der Budenbesitzer ist aus seiner Bude getreten. Mit ihm Hinkemann.*

DER BUDENBESITZER: Damen und Herren! Treten Sie nur immer näher! Nurrr immer näher! Hören Sie! Sehen Sie! Staunen Sie!

*Bühne verdunkelt sich.*

## Vierte Szene

*Angedeutet: Inneres einer kleinen Arbeiterwirtschaft. Schenktisch, hinter dem eine beleibte Wirtin mit energischen, freundlichen Gebärden bedient. An ungedeckten Holztischen sitzen die Gäste. Max Knatsch, Peter Immergleich, Sebaldu Singegott u. a. Zwei Arbeiter, ein Schieferdecker und ein Ziegeldecker, stehen am Schenktisch. Noch bevor der Vorhang aufgeht, hört man zankende Stimmen.*

SCHIEFERDECKER: Und wenn hundertmal Revolution war! Da kann keine Revolution was ändern! Dekorationsmaler ist was besseres als Tüncher, Buchdrucker was besseres als Tapetendrucker, Zeitungsetzer was besseres als Tabellensetzer, Kupferschmied was besseres als Kesselschmied, herrschaftlicher Kutscher was besseres als gewöhnlicher Fuhrmann. Wir bleiben Schieferdecker und Ihr bleibt Ziegeldecker.

ZIEGELDECKER: Dumme Eitelkeit! Lächerlich! Dunkel! Wir setzen uns an einen Tisch mit Euch! Wenn wir auch nur lumpige Ziegeldecker sind und keine wohlgeborenen Schieferdecker. Ziegeldecker sind wir! Mit Stolz! Jawohl! Ziegeldecker!

SCHIEFERDECKER: Mit Schiefer arbeiten, das ist Kunst! Mit Ziegel arbeiten, das ist Tagelöhnerdienst!

ZIEGELDECKER: Wir müssen gradesoviel schufteten wie Ihr. Da ist kein Unterschied.

SCHIEFERDECKER: Leistung machts! Wie war es denn vor dem Krieg? War unser Tariflohn nicht fünf Pfennig höher als der eurige? Heißt das kein Beweis? Schieferdecker, bleib bei deinem Leisten! Wenn du heute von mir verlangtest, ich soll Ziegeldeckerarbeit



tun ... mein jüngster Sohn würde sich schütteln vor Lachen! An meine Ehre kann keiner ran! Auch keine Revolution!

*Beide zahlen und gehen. Im Hinausgehen.*

ZIEGELDECKER: Aufgeblasener Schieferdecker!

SCHIEFERDECKER: Simpler Ziegeldecker!

ZIEGELDECKER: Herr von Schieferdecker!

SCHIEFERDECKER: Der Neid! Der Neid! Du Ziegelbachulke!

MAX KNATSCH: Die Einigkeit des Proletariats. Das aufgeklärte Proletariat. Es gibt keine Unterschiede im Proletariat. Potz Teufel! *Bemerkt Hinkemann, der inzwischen eingetreten ist und sich an einem freien Tisch niedergesetzt hat.* Eugen Hinkemann? Wie kommst denn du hierher?

HINKEMANN *stoßweise. Rauh:* Meine Kehle war so trocken. Ich hatte einen Geschmack drin wie von Tierblut ... einen ekligen Giftgeschmack, der meine Kehle zerbiß ... Ich mußte einen Schnaps trinken ... Herrgott, ich bin doch kein Abstinentenprediger, daß du dich zu verwundern brauchst!

MAX KNATSCH: Verwundern? I bewahre. Was soll ich mich denn wundern? Bei mir brauchts keinen ›Giftgeschmack‹, um mich ins Wirtshaus zu treiben. Wenn ich zu Haus die Küche sehe, die unser Salon ist und unser Wohnzimmer, unser Waschraum und unser Trockenboden ... wenn ich die armseligen Kinder sehe ... wenn ich an die Frau denke, die Frau, die keift und keift ... dann mache ich auf der Treppe kehrt und gehe meinen Heilsweg ... zur Heinrichen! Zwar ... wir Männer sind nicht ohne Schuld. Maulfaul sind wir. Maulfaul. In jeder Versammlung reden wir zu fremden Menschen vom neuen wahrhaften Leben ... bei der eigenen Frau bringen wir kein Wort über die Lippen.



*Macho-Kneipe*

Während Knatsch spricht, ist Michel Unbeschwert gekommen.

MICHEL UNBESCHWERT hat die letzten Worte gehört, beginnt schon an der Tür: Ja, das Glück wohnt heute in den Palästen, in den Villen. Wo sie zwanzig Zimmer haben und ihnen die Wohnung zu eng ist. Dieser Krieg aber hat den Grundstein erschüttert. Schon knistert und knackt es, schon sieht man Risse aufspringen in den Wänden, schon schlottern die Knie derer, die ein schlechtes Gewissen nicht schlafen läßt, schon hört man ihre Zähne klappern im bleichen Gesicht. Es wird Licht, Genossen!

SEBALDUS SINGEGOTT: Dein Licht ist nicht das wahre Licht. Dein Licht ist ein Flackern vor den Toren der himmlischen Burg. Du scheinst zu meinen, daß jeder Arbeiter Parteisoldat sei. Es gibt viele Arbeiter, die suchen ihr Ideal ganz wo anders. Das überseht ihr immer.

HINKEMANN: Du sprichst von Glück, Genosse Unbeschwert. Ich habe lange darüber nachgedacht, was denn nun eigentlich das Glück ist. Und . . . weißt du . . . ich bin zu dem Ergebnis gekommen, daß wir das Glück auch nicht jedem bringen können . . . das wahre Glück meine ich . . . daß das Glück etwas ist (*schwer atmend*) was einer hat oder was einer nicht hat.

MICHEL UNBESCHWERT: Bürgerliche Ideologien, Genosse Hinkemann. Deine Worte klingen mir wahrlich komisch. *Mit dem Pathos des Versammlungsredners*: Aus dem Schoße der historischen Entwicklung der Verhältnisse wird die neue Gesellschaftsordnung herausgeboren. So wie die Ostsee und die Nordsee immer mehr und mehr sich ins Land hineinfressen, ohne daß wir es im Inland merken, so werden wir in den sozialistischen Staat hineinwachsen, auch ohne daß wir es

2º punto de la desilusion de Teller

merken. Das ist keine Phantasterei! Das ist wissenschaftlich bewiesen! . . . Dann geht es analog den Parteibeschlüssen. Das ist sehr einfach. Wie sollte es an Glück fehlen? Da produzieren wir zuerst nicht mehr seidene Hemden, weil ein paar faule Dämchen seidene Hemdchen brauchen, sondern wir produzieren zuerst billige Wollhemden, damit die, die gar keine Hemden haben, sich wärmen und kleiden können. Es entstehen so Verhältnisse, die die Vernunft regelt. Mit drei Worten: eine vernünftige Menschheit . . . Und eine vernünftige Menschheit produziert ein glückliches Dasein. Damit springt die Menschheit aus dem Reich der Notwendigkeit ins Reich der Freiheit. Das ist doch sehr einfach. *Gegen Knatsch gewandt*: Jene aber, die glauben, sie können die historischen Zwischenstufen überspringen – jene radikalen Sendlinge und Schwärmer aus dem Osten, die den Glauben an die Stelle der Wissenschaft setzen wollen . . .

MAX KNATSCH: Triffst euer Bannfluch, ich weiß schon. Wenn ihr nur eine Formel gefunden habt! Dir fehlt nur das Baret zum Pfaffen, mein Lieber. Wendet euch an den Willen der Menschen! Wenn die Menschen nicht revolutionären Willens sind, helfen alle ›Verhältnisse‹ nicht! Und wenn die Menschen revolutionären Willens sind, können sie in allen Verhältnissen ein neues Leben beginnen. Gleich. Noch heute. Keine besonderen ›Verhältnisse‹ brauchen sie abzuwarten. Aber ihr! Gehorchen: ja. Verantworten: nein. Übrigens habt ihr noch immer versagt, wenn die ›Verhältnisse‹ reif waren und Taten verlangten.

SEBALDUS SINGEGOTT: Auch dein Licht ist nicht das wahre Licht, Max Knatsch. Ich bin aufgewacht, Genossen. Ich habe das Licht leuchten sehen und bin zu ihm gepilgert, zum himmlischen Licht.

die Religion tröstet auch einige in schwierigen Zeiten

PETER IMMERGLEICH: Mir ist alles gleich, wenn ich nur meine Ruhe habe . . . Meine Ruhe, wenn mir einer nimmt . . . alsdann!

MICHEL UNBESCHWERT: Du bist in keiner Partei, Knatsch. Du bist Anarchist . . . Wer in keiner Partei ist, fühlt sich nicht verantwortlich. Mit dir lohnt es nicht sich zu streiten. Erst schaff dir ein Parteibuch an. Und du, Singegott, bist nicht aufgeklärt, bist nicht klassenbewußt. Ich sage noch einmal: die Verhältnisse! Alles andere ist einfach.

HINKEMANN *antwortet Unbeschwert*: Vielleicht ist es einfach. Vieles ist ja so richtig, was du sagst . . . da hast du mir ganz aus der Seele gesprochen . . . das mit den Wollhemden und das mit den Seidenhemden . . . Der Mensch ist nicht gut, wenn er hungert . . . man muß ihm erst Obdach und Nahrung und ein bißchen Schönheit geben, ehe man von ihm verlangen darf, daß er gütig sei . . . Vielleicht bin ich zu schwerfällig, um alles fassen zu können, so klar zu sehen, so richtig zu begreifen wie du . . . Du bist Parteifunktionär, und du begreifst rascher . . . *Da Michel Unbeschwert sich getroffen fühlt und eine Geste des Ärgers zeigt.* Nicht, daß ich etwas gegen die Partei sage. Für den Proletarier bedeutet die Partei etwas anderes als für den Bürger. Für den Bürger ist sie Partei, nichts weiter. Für den Proletarier ist sie . . . trotz aller Flecken . . . trotz aller Schmutzspritzer . . . mehr. Seinen Menschenglauben, seine Religion bringt er der Partei . . . Aber sage mir . . . wenn ein Mensch nun krank ist . . . von Natur krank und innen krank, unheilbar krank . . . oder außen krank, unheilbar krank . . . können dann vernünftige Verhältnisse einen solchen Menschen glücklich machen?

MICHEL UNBESCHWERT: Ich verstehe dich nicht ganz.

HINKEMANN: Ja, seit meiner Verwundung im Kriege meine ich selbst, ich bin ein bißchen verworren im Denken . . . Jeden Tag, wenn ich morgens aufstehe, kostet es mich ungeheure Anstrengung, um in all das, was in mir ist, was mich anfällt, was auf mich einbricht, mich betastet, mich befühlt, durch ein paar Worte, ein paar Gedanken Ordnung hineinzubringen . . . Das Leben ist so merkwürdig . . . soviel drängt auf einen ein, was man nicht versteht, nicht erfaßt, wovor man sich geradezu bangt . . . man sieht gar keinen Sinn . . . man fragt sich, ob man das Leben überhaupt erfassen kann . . . ob das nicht so ist, als wollte man sich unterstehen, ein Meer auszuschöpfen . . . ob das nicht gerade so ist, als wollte man sich selbst begreifen, nicht wahr, das kann man nicht . . . man kann sich nur ausleben, aber wenn man zurückschaut, ist es doch wieder ein anderes als was man lebte . . . man sagt sich manchmal, man ist ein Stück Leben und lebt, damit basta . . . wer ›Wahrheit‹ herausstudieren will oder gar ›Zweck‹, der beginnt das gleiche wie jener Mensch, der aus einem wachsenden Zwetschgenbaum Wahrheit und Zweck herausstudieren wollte . . . Bis ich mich zurechtgefunden habe . . . Morgens, wenn man aufsteht, ist Chaos in einem da und wenn man sich abends zu Bett legt, ist wieder Chaos da . . . Wie vor der Schöpfung ist es . . . Also . . . ich will versuchen mich deutlicher zu erklären . . . Also, wir haben doch soviel Krüppel seit dem Krieg. Was wird mit denen?

MICHEL UNBESCHWERT: Die werden natürlich genährt, gekleidet, von der Gesellschaft unterstützt und können dann genauso glücklich leben wie die andern Menschen.

HINKEMANN: Wenn einer zum Beispiel keine Arme hat?

*est = jeder ist anders,  
Besondere,  
einmal*

MICHEL UNBESCHWERT: Der bekommt künstliche Arme. Wenn es ihm möglich ist zu arbeiten, wird ihm eine leichte Arbeit zugewiesen.

HINKEMANN: Und wenn einer keine Beine hat?

MICHEL UNBESCHWERT: Dem hilft die Gesellschaft ähnlich wie dem ohne Arme.

HINKEMANN: Und wenn einer krank ist an seiner Seele?

MICHEL UNBESCHWERT *robust, unsentimental*: Der kommt in eine Heilanstalt, aber in keine solche Heilanstalt, wo die Wärter glauben, sie haben ein Tier vor sich. Die Kranken werden mit Liebe behandelt, sie werden gut behandelt, sie werden wie Menschen behandelt.

HINKEMANN: Ich denke nicht an solche, die krank sind im Kopf oder im Gehirn . . . Ich meine solche, die gesund sind und doch krank in ihrer Seele.

MICHEL UNBESCHWERT: Das gibt es nicht! Wer einen gesunden Körper hat, hat auch eine gesunde Seele. Das sagt einem doch die Menschenvernunft. Oder er ist im Gehirn krank, und dann gehört er in eine Heilanstalt.

HINKEMANN: Dann eine andere Frage. Wenn nun einem . . . der im Krieg war (*schluckend*) zum Beispiel . . . zum Beispiel . . . das Geschlecht . . . Geschlecht fortgeschossen wurde . . . was . . . was würde in der neuen Gesellschaft mit dem geschehen?

*Peter Immergleich gluckst ein leises Lachen.*

MICHEL UNBESCHWERT *sich mit einem Taschentuch den Schweiß von der Stirn wischend*: Was für verwickelte Fragen du einem vorlegst! Mir wird ganz heiß . . . Da ist nichts dabei zu lachen, Genosse Immergleich. So etwas kann vorkommen.

MAX KNATSCH: Weinen kann man darüber, aber nicht lachen.

*ka religion*  
SEBALDUS SINGEGOTT: Zu dem müßte das himmlische Licht von selbst kommen aus barmherziger Liebe.

MICHEL UNBESCHWERT: Ja, wenn ich dir darauf antworten soll . . . wenn ich dir darauf antworten soll . . .

X *die materialistische Wissenschaft kennt, soweit mir bekannt ist, dieses Problem nicht . . . O ich Narr! Hahaha!* Jetzt hab ichs. Die künftige Gesellschaft kennt gar keine Kriege. Das sagt doch die Vernunft! Das ist doch ganz einfach.

HINKEMANN: So einfach doch nicht. Wenn die neue Gesellschaft errichtet wird, können solche Krüppel da sein, wie werden die glücklich? Oder es kann einer bei der Maschine oder irgendwo sonst . . . sein . . . sein Geschlecht verlieren. Wie wird der glücklich?

MICHEL UNBESCHWERT: Wieder so eine Frage. Eine verteuftelt verzwickte Frage.

MAX KNATSCH: Spitzfindigkeit! Der Mensch ist am glücklichsten, wenn er an sowas nicht denkt. Und wir Proleten brauchen im revolutionären Kampf an solche Spitzfindigkeiten gar nicht zu denken. Die Menschen, denen sowas zustößt, sind eben Opfer. Das Proletariat hat ein Recht auf Opfer.

HINKEMANN: Der Ansicht bin ich auch. Aber man kann doch über solche Fragen reden. Solche Frage ist doch ein Stück Leben. Und weil wir schon drüber reden, will ich euch die Antwort geben. Ich will euch eine Geschichte erzählen . . . Es war einmal ein Mann. Kein besonderer Mann. Kein Führer. Einer aus der Masse. Ein Arbeiter. Es war ein Freund von mir. Ich mochte ihn gern. Mit zwanzig Jahren verheiratete er sich. Seine Frau hatte er in der Fabrik kennengelernt. Es war ein stattliches Paar. Ich freute mich immer, wenn ich die beiden sah. Sie ein zartes Frauchen, er ein Kerl wie aus Stahl . . . Wohl noch kräftiger als ich . . . Und was er

stolz war auf seine Kraft... Als der große ›Heldenkrieg‹ ausbrach, zogen sie ihn ein. Als Infantristen. Kinder hatte er keine. Dazu langte der Lohn nicht. Als er noch zu Hause war, hatte er sein Weib lieb, das versteht sich. Aber erst da draußen im Feld glaubte er sie zu sehen wie sie war. So gut... so lieb... ihm wurde warm ums Herz, wenn er an sein Weib dachte. Er dachte immer an sie. Ein großer Wunsch kam so allmählich in ihm auf: Ein Kind! Nein, zwei... drei... vier... fünf Kinder! Jungens! Mädels! Was mußte sein Weib für eine Prachtmutter werden! Vergessen war, wie es wirklich in einer Arbeiterfamilie ausschaut, wenn viele Kinder da sind. Was wußten wir vom Leben, von der Natur, von der Erde, vom Wald! Wir lebten die Woche in der Frohn. Und sonntags gingen wir in ein dumpfiges Kino und sahen uns verlogene Bilder an. Vom reichen Schloßherrn, der ein armes Mädchen aus dem Straßenschmutz zu sich heraufzog und anderes dummes Zeug. Herrgott, was führten wir denn für ein Leben! Ein Ersatzleben wars, aber kein Leben! Ein Maschinenleben!... Einmal in der Schlacht bekam er einen Schuß. Einen Heimatschuß, dachte er, und war ganz glücklich. Er hatte nämlich noch keinen Urlaub. Als er im Lazarett aufwachte, betastete er seinen Körper. Er fühlte einen Verband am Bauch. Aha, dachte er, ein Bauchschuß. Da hörte er aus dem Nachbarbette eine Stimme: ›Unser Eunuch wird auch schon wach. Der wird staunen, wenn er sieht, wie sie ihn zugerichtet haben.‹ Meinen sie mich, dachte er. Warum sagen sie Eunuch? Ganz steif blieb er liegen. Schloß schnell wieder die Augen. So schließt man wohl die Augen, wenn man etwas Unangenehmes sehen soll. Die Nacht schlief er nicht. Am nächsten Morgen erfuhr ers. Erst brüllte er, brüllte tagelang... wie ein gestochener Eber... Aber

da plötzlich merkte er, daß sein Brüllen ein schrilles Fisteln war. Und da verstummte er wieder. Er wollte an seine Frau denken. Aber wenn er das zu tun versuchte, schloß er gleich wieder die Augen und legte sich steif hin, als ob er ohne Bewußtsein wäre, wie ers am ersten Tage nach der Operation getan hatte... Er wollte sich aufhängen. Ihm fehlte die Courage... Er kam nach Haus. Er kam zuerst zu mir. Wir waren gute Freunde. Was sollte er tun? Wie es seiner Frau sagen? Mir wurde es unbehaglich. So einer bist du jetzt, dachte ich, so einer... Ich hatte Mitleid mit ihm, allein ich hatte auch ein bißchen Widerwillen gegen ihn. Wenn ich es mir überlegte, fand ich seine Lage... lächerlich. Ich wußte keinen Rat. Ich beobachtete ihn. Ich beobachtete seine Frau. Ich sah, wie er litt. Doch was sehen wir voneinander? Da sitzt du und da sitzt ich. Ich sehe dich. Wie sehe ich dich? Ein paar Handgriffe sehe ich und ein paar Worte höre ich. Das ist alles... Nichts sehen wir voneinander... nichts wissen wir voneinander... *Ausbrechend*: Er muß durch die Hölle gegangen sein! Er muß geblut haben, geblut! und geblut!... Daß er leben konnte, es war ein Wunder... Aber eines Tages kam er zu mir, und ich merkte gleich, er sah schöner aus. Man sagt es nicht von einem Mann, daß er schöner aussieht, doch es war so. Man hatte das Gefühl, er sei ein ganz anderer, einer, der reich ist, einer, der glücklich ist. Und der Grund? Sein Weib verachtete ihn nicht, sein Weib haßte ihn nicht, sein Weib verlachte ihn nicht... Sie konnte tun, was sie wollte, sie war ein gesundes Weib und er ein kranker Mann... Aber er wußte, sie hatte ihn lieb, trotz allem. Das Weib hatte... wie soll ich es nur sagen... man sollte es nicht für möglich halten... Das Weib hatte... seine Seele lieb. *Stille.*

*Paul Großhahn, der merklich berauscht ist, tritt ein.*

PAUL GROSSHAHN: N Abend! Was hier eine Stille bei euch! Musik! Musik!

*Paul Großhahn wirft ein Geldstück in den Musikautomaten. Der Musikautomat geigt, gröhlt, klappert, trommelt einen Militärmarsch. – Paul Großhahn hat sich an den Tisch von Hinkemann gesetzt.*

PAUL GROSSHAHN: N Abend, Eugen!

HINKEMANN: N Abend.

PAUL GROSSHAHN *= guten* mit der schweren Zunge des Betrunkenen: Daß deine Grete dich gehen ließ ... du ... haha ... du deutscher Held!

HINKEMANN: Was heißt das?

PAUL GROSSHAHN: Du fleischgewordene deutsche Kraft! Haha! Frißt Ratten und Mäuse bei lebendigem Leibe! Haha!

HINKEMANN: Woher weißt dus, Paul? Sprich leise ... Es ist so furchtbar, was ich tue. Mit Worten läßt sich das nicht sagen. Furchtbarer ist es, als wenn ich mir selbst die Schlagader durchbeißen müßte. Es gibt Taten, die niemals getan werden dürften. Und doch tue ich eine solche Tat ... Wie soll ich es dir erklären? ... Die Grete ist kränklich! Unterstützung reicht nicht aus. Ich kann ja nichts dafür, daß wir arbeitslos sind. Aber weißt du, Frauen fassen leicht einen Haß gegen den Mann, wenn ihnen das Nötigste fehlt. Das brauchts doch nicht. Und darum ... Du wirst Grete nichts erzählen, gib mir dein Wort, gib mirs.

PAUL GROSSHAHN: Das geb ich dir.

HINKEMANN: Grete ist so eigentümlich. Wenn sie hört, daß ich Rattenblut und Mäuseblut schlucke ... ich weiß nicht ... es würde sie ekeln ...

PAUL GROSSHAHN *plötzlich. In ehrlicher Entrüstung*: Du ... das mit dem stärksten Mann, das mit

dem deutschen Held ist Schwindel. Wenn die Polizei man nicht dahinter kommt!

HINKEMANN *mißtrauisch*: Wie meinst du das?

PAUL GROSSHAHN: Wie ich das meine? Wie das ist! Warum ich dir mein Wort geben kann, will ich dir auch sagen. Grete hat dich nämlich schon gesehen.

HINKEMANN *erregt*: Was hat sie gesagt? Hat sie geweint? ... Sprich ... sprich ...

PAUL GROSSHAHN: Geweint? Da ist den Teufel was zu weinen! Sie hat gelacht! Erst hat sie sich geekelt ... dann hat sie gelacht ...

HINKEMANN *fassungslos*: Erst hat sie sich geekelt, dann hat sie gelacht ... Ge ... gelacht ... ge ... lacht ... hahaha ... gelacht ...

PAUL GROSSHAHN: Soll man nicht über einen lachen, der ... der ... haha ... der sich als stärkster Mann ausgibt und ist doch gar kein Mann! Ist doch gar kein Mann!

HINKEMANN *wieder sehr ruhig*: Wer ... wer hat dir das gesagt?

PAUL GROSSHAHN: Wer? Grete. —

HINKEMANN: Wann?

PAUL GROSSHAHN: Vor der Bude.

HINKEMANN: Wie kommt ihr vor die Bude?

PAUL GROSSHAHN: Soll das junge Weib wie eine Nonne leben? Wie wir vor die Bude kamen – was das für eine Frage ist! Schämen sollst du dich!

HINKEMANN: Schämen? Ich mich schämen?

PAUL GROSSHAHN: Vielleicht ich? Oder Grete? Wer gibt dir das Recht, deine Frau zu behalten? Überhaupt ist das ein gesetzlicher Scheidungsgrund! Sogar für die katholische Kirche, die sonst sowas wie Ehescheidung nicht kennt.

HINKEMANN *ruhig*: Siehst du, das hatte ich ganz ver-

x gessen. Erst schickt mich das Vaterland hinaus und läßt mich zum Krüppel schießen. Und weil ich ein Krüppel bin, hat meine Frau den gesetzlichen Ehescheidungsgrund. Das hatte ich vergessen, daß die Welt so eingerichtet ist ... Und was willst du tun ... ich meine mit Grete?

PAUL GROSSHAHN: Was geht es dich an?

x HINKEMANN: Du hast recht. Eigentlich geht es mich nichts an (Ich bin ein gesetzlicher Ehescheidungsgrund, so wie ich da sitze) ... Aber nehmen wir mal an, Grete sei ein fremdes Weib und ich dein Freund. Was hast du vor?

PAUL GROSSHAHN *stier*: Mein Vergnügen.

HINKEMANN: Grete ist doch keine Hur ... Ich meine ... wir können das ruhig annehmen, es wird auch so kommen ... Der Mann gibt die Grete frei. Willst du sie als dein Weib nehmen?

PAUL GROSSHAHN: Das will sie gar nicht. Die sucht auch nur ihr Vergnügen. Daß du weißt. Und wenn sie bei mir nicht genügend Vergnügen findet, dann lasse ich sie aufn Strich gehen ... dann fahr ich zweispännig.

HINKEMANN *leise, doch in geballtem Zorn*: Du ... Du Lump du!

PAUL GROSSHAHN: So ... so ... ein Lump bin ich ... Du glaubst wirklich, ich laß sie aufn Strich gehen! Und du nennst dich mein Freund!

MAX KNATSCH: Was habt ihr denn? Warum zankt ihr euch im Wirtshaus? Zankt euch zu Hause mit euern Frauensleuten!

PAUL GROSSHAHN: Wir zanken uns nicht, wir lachen nur.

MAX KNATSCH: Dann möchte ich hören, wenn ihr euch zankt.

PAUL GROSSHAHN: Wir waren nämlich auf dem Rummel und haben ...

HINKEMANN *packt Großhahn am Arm*: Paul ... nicht um meinetwillen, um Gretes willen, schweig!

PAUL GROSSHAHN: ... und haben da den stärksten Mann von der Welt gesehen. Ein Bärenkerl! Der fraß Ratten und Mäuse bei lebendigem Leibe ...

MAX KNATSCH: Nur Europäer können an sowas *Ge-  
kritik* fallen finden!

PAUL GROSSHAHN: Und als ich den Kerl so richtig betrachte, da erkenn ich ihn und lache laut auf: der stärkste Mann der Welt war ein Bekannter von mir, dem sie beide ... (*Gebärde*) piff! paff! ... es war gar kein Mann mehr, es war ein Eunuch!

*Alle, auch Sebaldus Singegott, auch Michel Unbeswert, lachen wiehernd auf. Das Lachen bannt Hinkemanns weit aufgerissene wunde Augen.*

PAUL GROSSHAHN *in das Lachen der anderen hinein, schreiend*: Es war ...

*In diesem Augenblick steht Hinkemann von seinem Stuhl auf. Er steht im Kern einer Lichtgarbe.*

HINKEMANN *anfangs schwerfällig und trotz seiner Leidenschaft nach Worten suchend, zum Schluß in der Wucht großer Einfachheit*: Es war Eugen Hinkemann! Nun lacht ihr doch! Alle, alle lacht ihr! Wie das Weib gelacht hat! Lacht nur weiter! So ein Schauspiel habt ihr noch nie erlebt! Seht her, hier steht ein leibhafter Eunuch! Wollt ihr mich singen hören? *Mit Fistelstimme singend*: >Warum denn weinen, wenn man auseinandergeht ... Sing ich nicht so gut wie ein geblendeter Distelfink? ... Ihr Toren! Was wißt ihr von der Qual einer armseligen Kreatur? Wie müßt ihr anders werden, um eine neue Gesellschaft zu bauen! Bekämpft den Bourgeois und seid aufgebläht von seinem Dünkel, sei-

ner Selbstgerechtigkeit, seiner Herzensträgheit! Einer  
× haßt den andern, weil er in ner anderen Partisekte ist,  
weil er aufn andres Programm schwört! Keiner hat  
Vertrauen zum andern. Keiner hat Vertrauen zu sich.  
Keine Tat, die nicht erstickt in Hader und Verrat.  
Worte habt ihr, schöne Worte, heilige Worte, vom  
ewigen Glück. Die Worte sind gut für g e s u n d e Men-  
schen! Ihr seht eure Grenzen nicht . . . es gibt Menschen,  
denen kein Staat und keine Gesellschaft, keine Fami-  
lie und keine Gemeinschaft Glück bringen kann. Da  
wo eure Heilmittel aufhören, da fängt unsere Not erst  
an.

Da steht der Mensch allein  
Da tut sich ein Abgrund auf, der heißt: Ohne Trost  
Da wölbt sich ein Himmel, der heißt: Ohne Glück  
Da wächst ein Wald, der heißt: Hohn und Spott  
Da brandet ein Meer, das heißt: Lächerlich  
Da würgt eine Finsternis, die heißt: Ohne Liebe  
Wer aber hilft da?

*Einige Sekunden Stille. Hinkemann taumelt zur Tür  
hinaus.*

MAX KNATSCH: Wohin läufst du?

HINKEMANN *als ob ein Gesicht seine Stimme ver-  
zerrte*: Gelacht hat das Weib!

*Die nächste Szene spielt sich rasch ab. Die Bühne im  
Zwielicht. Die einzelnen Gestalten nur in ihren Kontu-  
ren zu erkennen.*

MICHEL UNBESCHWERT *stürzt zur Tür hinaus*:  
Hinkemann! Hinkemann! . . . Fort . . . Wenn man nur  
geahnt hätte . . . Die Schandwelt ist schuld, in der wir  
leben!

× SEBALDUS SINGEGOTT *ekstatisch*: Ich habe das  
himmlische Licht ausgelöscht! Ich habe einen Menschen  
am Kreuz verhöhnt!

PAUL GROSSHAHN *weinerlich lallend*: Da muß man  
ihm doch zu Hilfe kommen . . .  
PETER IMMERGLEICH: Daß du weißt, Großhahn . . .  
Du bist ein Schuft!  
MAX KNATSCH *mit hartem Ruck aufstehend*: Alles  
ist einfach! Nichts ist einfach! . . . Zahlen, Frau Hein-  
rich!

*Vorhang*

*Rethorik  
Hinkemann wächst  
über  
sich  
selbst  
hinaus*



Erste Szene

*Angedeutet: Eine Straße im Westend. Dämmerung. Nach Aufgehen des Vorhangs sieht man im Vordergrund Hinkemann an eine Laterne sich klammernd. Ein kleiner Junge tritt an Hinkemann heran.*

KLEINER JUNGE: Schwester dreizehn Jahre alt.

HINKEMANN *wie abwesend*: Das kann wohl sein.

KLEINER JUNGE: Schwester schön, Schwester erst dreizehn Jahre alt.

HINKEMANN *mechanisch*: Hast du Hunger?

KLEINER JUNGE: Schwester hat ein extra Zimmer. Schwester erst dreizehn Jahre alt.

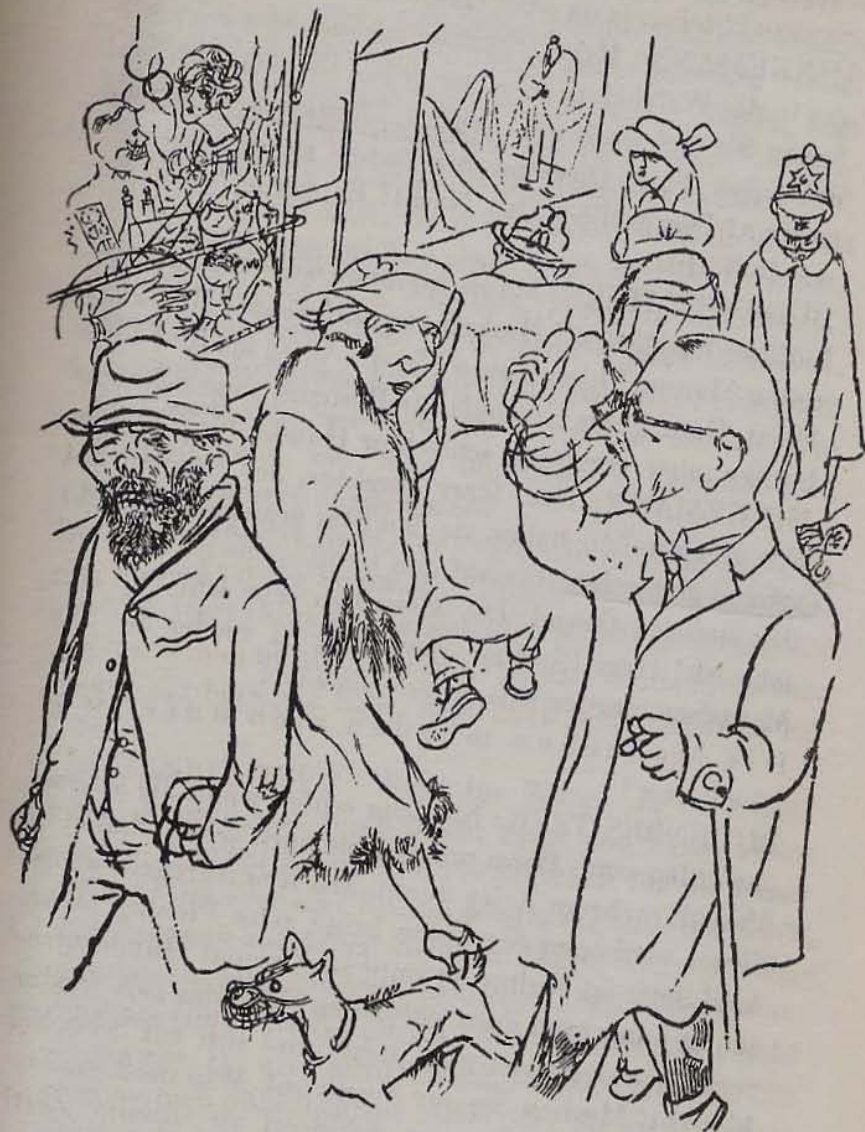
*Hinkemann kauft von einer Waffelverkäuferin Waffeln. Gibt sie dem Jungen.*

HINKEMANN: Deine Schwester ist erst dreizehn Jahre alt... Und wie alt bist du?

KLEINER JUNGE: Sieben Jahre... *Beginnt die Waffeln zu essen.* Dank auch schön... Aber mit Ihnen zu reden hat keinen Zweck... Ach, Sie sind so dumm... Sie verstehen mich ja nicht...

*Der kleine Junge läuft fort. Die Laternen erhellen sich. Verkehr auf der Straße. Es kommt der Budenbesitzer im Frackpaletot und Zylinder, leicht angeheitert.*

BUDENBESITZER: Was denn? Das ist doch... das ist doch Hinkemann. Hallo Hinkemann! Stellen Sie sich nicht so öffentlich auf die Straße. Raritäten dürfen sich nicht profanieren. Mann wie Sie darf nicht ohne Entrée genossen werden. Nummer wie Sie! Mit Ihrer Nummer wird Europa erobert! Mit Ihrer Nummer wird



Amerika zum zweitenmal entdeckt . . . Was glotzen Sie denn so? Stehen ja da wien Gespenst.

HINKEMANN: Herr Direktor . . . Der Mord ist wieder in der Welt! Herr Direktor, sehen Sie sich doch um! Sehen Sie sich doch um! Ich bin nämlich auch sehend geworden, Herr Direktor. Mir haben sie den Star gestochen! Das grelle Licht! Nacht! Es werde Nacht! Es werde Nacht!

BUDENBESITZER: Mann, kommen wohl aus Schnapsbudike? Fusel wirkt! Hinkemann, aufgepaßt! Rat erfahrenen Mannes! Lieber eine Flasche Wein als fünf Liter Fusel. Ganz gutes Geschäft für Besitzer, sone Schnapsbudike, aber verteufelt schlechter Handel für Kunden.

HINKEMANN: Nee, Herr Direktor, der Besuch hat sich gelohnt. Mir haben sie den Star gestochen. Ich bin sehend geworden! Bis auf den Grund sehe ich! Bis auf den nackten Grund. Die Menschen sehe ich! Die Zeit sehe ich! Herr Direktor, der Krieg ist wieder da! Die Menschen morden sich unter Gelächter!  
Die Menschen morden sich unter Gelächter!

BUDENBESITZER: Na denn schön, wenn Sie sehend geworden sind. Dann müssen Sie auch sehen, daß kein Mensch mehr an Krieg denkt. Mit Kriegsgreuel-Panoptikum verdienen Sie heute keine zehn Pfennig mehr. Aus! Jetzt ist Kultur Trumpf in Europa! Hundertprozentig kann man dran verdienen! Wie das sich wieder regt. Wie das tanzt und juchzt und sich auf Schenkel klatscht! Machen Sie nur Augen auf. Man muß was leisten! Leistung! Das ist Schlüssel zu unserer Zeit! Gleichgültig was! Weltboxer! Volksführer! Valutaschieber! Wettbankdirektor! Sechstagerenner! Borgescheneral! Shimmytänzer! Fachminister! Revancheagitor! Sektfabrikant! Prophet! Meistertenor! Völkischer

Wotanidenhäuptling! Judenfresser! Geschäft blüht! Man muß Konjunktur ausnützen! Selbst mit schwarzer Schmach kann man sich heute gesund machen! Nötige Quantum Ethos bekommt man gratis geliefert. Haha! Mal in Hamburg ne Negerin gekitzelt . . . Rasse, sage ich Ihnen! . . . Also morgen wieder pünktlich.

HINKEMANN: Herr Direktor, damit ist es aus.

BUDENBESITZER: Er macht Witze! Köstlich! Jetzt wo Sie so schön im Zug sind! Jetzt wo Sies nach Musik machen können. Singend. ›Treulich geführt‹ . . . ratsch! Den ersten Biß! . . . Singend. ›Ziehet dahin! . . . meine Herrschaften, hier wird Blut geleckt! . . . Singend. ›Wo euch der Se-e-egen der Liebe bewahr‹ . . . Wer will nochmal, wer mag nochmal? . . . Homunkulus, Katzenjammer ausgeschlafen!

HINKEMANN: Nichts für ungut, Herr Direktor . . . ich kann nicht mehr kommen . . . Ich habe auch noch Vorschuß, Herr Direktor. Es muß alles geordnet werden . . . Mir soll man nicht nachsagen, daß ich fremde Menschen um Geld betrogen habe. Alles muß seine Ordnung haben.

BUDENBESITZER: Was? Ihr Spleen da ist Ernst? Nee, Freundchen, Spaß bleibt Spaß und Ernst bleibt Ernst. Wer hat Kontrakt unterschrieben für die ganze Saison? Sie oder ich? *Brutal*. Mann, ich lasse Sie durch Polizeigewalt zur Arbeit zwingen. Mann, Kontrakt: das Fundament bürgerlicher Gesellschaft. Mann, Sie tasten heiligste Güter der Nation an. Mann, Staatsmacht steht hinter mir. Da wird nichts draus, Mann! Entweder Sie sind morgen pünktlich zur Stelle oder Sie kommen per Polizeischub. *Die Stimme verändernd*. Keine Sperenzchen, Hinkemann, ich meins gut. Ich will Sie vorm Gefängnis bewahren.

HINKEMANN: Sehen Sie, Herr Direktor, Sie spre-

chen vom Gefängnis. Die Ratten und Mäuse, denen ich die Kehle durchbeißen mußte, sitzen im Gefängnis, bevor sie aufs Schafott kommen. Und manche Menschen sind in Freiheit und sitzen doch im Gefängnis und haben nichts verbrochen... wie die Tiere im Käfig. Ist ein vergittertes Fenster und läßt kein Licht rein. Sind Mauern, daran stirbt das Leben. Sind Ketten, die wachsen ins Fleisch. Mich können Sie nicht schrecken, Herr Direktor. Und überhaupt, Herr Direktor... (*schreiend, haßerfüllt*) Sie... Sie sind der Satanas! Der Satanas sind Sie! Sie füttern die Menschen mit Blut! Sie nehmen den Menschen die Scham! Ich... ich... och ich... aber werden andere kommen, die werden Sie! die werden Sie!!... Wissen Sie auch, daß es eine Frau gibt, die lachte über Homunkulus? Und die Frau ist meine Frau. *Verbissen*. Hat am längsten gelacht, das Weib. Wird jetzt weinen, das Weib. Aber... Wachs ist in den Ohren, Wachs... aus Gelächter geknetet und aus Spott.

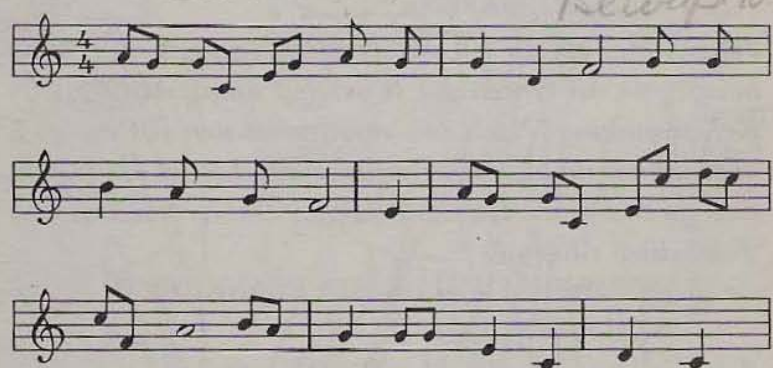
BUDENBESITZER *verdutzt*: Seh sich einer das an! Tapert Kerl die Zeit umher, als ob er keine drei Silben sprechen könnte, und jetzt hält er Hetzreden!... Was tu ich? Was bin ich? Ich nütze dem Staat wie jeder solide Geschäftsmann... *Jovial*. Sind ja nicht ernst zu nehmen, Hinkemann. Sind ja berauscht, Hinkemann. Morgen sprechen wir uns wieder. Rin ins Vergnügen und gestrampelt! Oder man kommt unter die Räder. Mensch mit Ihren Talenten!... Auf morgen, Sie Clou der Saison! Auf morgen! *Der Budenbesitzer geht davon*.

HINKEMANN *allein*: Morgen... wie er das sagt... Morgen. Als ob es ein Morgen geben müßte. O ich sehe! ich sehe! O das Licht! O meine Augen... meine Augen...

Hinkemann bricht zusammen. Das Folgende muß sich wie ein Trauernalp Hinkemanns abspielen. Alle Gestalten scheinen Hinkemann zu bedrängen und vom Dunkel aufgesaugt, sich von ihm zu lösen.

Von allen Seiten kommen, konzentrisch angerückt, etliche einarmige und einbeinige Kriegsinvaliden mit Leierkästen. Unbekümmert singen sie das folgende Sol-X datenlied:

*eine Art Unbewußtsein*  
*Surrealismus Bewußtsein*



Plötzlich bleiben sie stehen. Schlag auf Schlag ruft einer nach dem andern:

›MEIN REVIER!‹

Nicht einer macht Miene in eine andere Richtung zu gehen. Alle zusammen brüllen:

›MEIN REVIER!‹

Einige Sekunden Stille. Da keiner weicht, setzen sich alle, wie auf einen Befehl hin, wieder singend und spielend in Bewegung und marschieren aufeinander los. Als ob sie, revolutionsentflammt, eine Barrikade der Reaktion stürmen wollten, singen sie, dabei fanatisch orgelnd, das Lied:

↙  
»NIEDER MIT DIE HUNDE, NIEDER MIT DIE HUNDE,  
NIEDER MIT DIE HUNDE VON DER REAKTION!«

Die Leierkästen rumpeln unter Getöse gegeneinander. Vom Aufprall zurückgeschleudert, marschieren die Männer von neuem aufeinander los. Einige Polizisten kommen gelaufen. Man hört die Rufe der Polizisten:

»RUHE UND ORDNUNG!«

»STAATSAUTORITÄT!«

»ALTE SOLDATEN!«

Jähe Stille, als ob ein wohlvertrauter Laut, der Ruhe heischt, an die Ohren der Invaliden drang. Militärische Kehrtwendung! Nach den verschiedensten Richtungen, aber immer im gleichen Radius, marschieren die Invaliden in strammer Haltung davon. Dabei dudelnd und martialisch singend:

»SIEGREICH WOLLN WIR FRANKREICH  
SCHLAGEN ...«

Zeitungsjungen laufen über die Bühne.

ERSTER ZEITUNGSJUNGE: Extrablatt! Große Sensation! Eröffnung der Viktoriabar! Nackttänze! Jazzband! Französischer Sekt! Amerikanische Mixer!

ZWEITER ZEITUNGSJUNGE: Abendausgabe des Generalanzeigers! Letzte Sensation! Judenpogrome in Galizien! Brand der Synagoge! Tausend Menschen bei lebendigem Leibe verbrannt!

EINE STIMME: Bravo! Alle Juden nach Galizien!

DRITTER ZEITUNGSJUNGE: Tria Trei! Schönste Filmdiva des Kontinents! Tria Trei spielt Hauptrolle im Verbrecherdrama: »Lustmörderin der vierzig Männer!« Sensationell! Brutal! Peitscht Gefühle!

VIERTER ZEITUNGSJUNGE: Pest in Finnland! Mütter ertränken ihre Kinder! Sensationelle Berichte! Re-



bellion des Proletariats! Unsere Regierung entsendet Hilfe zur Aufrechterhaltung Ruhe und Ordnung! Hundert Panzerautos auf Weg nach Finnland!

FÜNFTER ZEITUNGSJUNGE: Neuer Geist in Deutschland! Wiedererwachen sittlichen Empfindens! Unsere Zeit im Zeichen Christi! Aufführung rührenden Filmdramas ›Passion unseres Herrn Jesu Christ! Berühmte Glin Glanda Hauptrolle Heiland! Film kostete zweihundert Millionen Mark! Als Einlage Boxkampf

zwischen Carpentier und Dempsey!

SECHSTER ZEITUNGSJUNGE: Größte Erfindung zwanzigsten Jahrhunderts! Levizit! Wunder der Technik! Unerhörtes Giftgas! Fliegergeschwader imstande größte Stadt mit Menschen und Tieren vom Erdboden zu tilgen! Erfinder zum Ehrenmitglied der Akademien aller Länder ernannt! Vom Papst in Adelsstand erhoben!

SIEBENTER ZEITUNGSJUNGE: Dollar sinkt! Dollar sinkt! Geburtenzuwachs in Aussicht! Letzte Berechnungen Statistischen Amtes! Großer Jubel bei Bevölkerungsprofessoren! *Demographen Lotaria!*

ACHTER ZEITUNGSJUNGE: Wettbank fürs arme Volk! Hundert Prozent Dividende! Lösung der sozialen Frage! Lösung der sozialen Frage!

*Zwei alte polnische Juden gehen über die Bühne.*

ERSTER JUDE: Was soll ich Ihnen sagen? Se haben uns geschlagen, se haben uns gerissen aus de Betten bei schwarzer Nacht, se haben genommen unsere Frauen und Mädchen . . . Gott hat uns geschlagen mit Leiden.

ZWEITER JUDE: Wie heißt Leiden? Wir sind das auserwählte Volk! Heißt mer ä auserwähltes Volk! Auserwählt! Auserwählt fir Leiden! Was fir ä gute Gnade hat uns gegeben Gott!

*Vorüber.*

EIN LIEBESMASCHINCHEN: Er war so nett, so naiv . . . da blieb ich die ganze Nacht . . . ich habe mich mit den paar Mark begnügt . . .

IHR KONTROLLZÄHLER: Paar in die Fresse, wenn du nächstes Mal wieder wie ne Pastorentochter bloß aus Liebe . . .

LIEBESMASCHINCHEN: Aber wo ich doch krank bin . . .

*Vorüber.*

DIE ALTE WAFFELVERKÄUFERIN: Verleumden Sie nicht den neuen Messias, lieber Herr, verleumden Sie ihn nicht. Er gibt uns alten Weibern die Hoffnung wieder. Die Morgenröte geht auf. Das verheißene Zionsreich ist nahe.

KÄUFER: Und nimmt Ihnen Ihre letzten Spargroschen.

DIE WAFFELVERKÄUFERIN: Was liegt daran, lieber Herr, was liegt an dem *Papierplunder*. Kann es einem alten Wrack wie mir noch viel schlechter gehen? Mich schrecken die Plagen dieser Welt nicht. Ich habe sie gekostet bis zur Neige. O meine Seele dürstet nach Erlösung. Ich weiß, daß das Zionsreich naht . . .

*Vorüber.*

*Ein Händler drängt sich an einen Stehumlegekragen mit Monokel.*

HÄNDLER: Neuestes Mittel gegen Männerschwäche ›Der Mensch ist jut‹.

STEHUMLEGEKRAGEN MIT MONOKEL: Äh . . . ich frequentiere ›Jemeinschaft‹.

HÄNDLER: Wird nicht mehr fabriziert. Hat sich als unrentabel erwiesen. Eiweißloser Zimt. ›Jemeinschaft‹ heute Schutzmarke für Stiefelwichse.

*Vorüber.*

RUFE: Hier liegt ein Mann!

Ein Schlaganfall!

Polizei!

STIMMEN: Das ist Homunkulus vom Rummelplatz!  
Das macht das viele Rattenblut! Das ist kein Wunder  
nicht!

EIN GUMMIKNÜPPEL: Wohl son Spartakisten-  
biest... In Mittelborussien... äh... kurzer Prozeß...  
dem Aas einen Revolver in die Hand gedrückt...  
Mußte sich erschießen oder eins mit dem Kolben! Vor-  
her auf Befehl: »Deutschland, Deutschland über alles«...  
Hähähäh... Gesindel muß wieder parieren lernen...  
Stiebel ins Genick...

EIN FLAMMENWERFER: Unser Freikorps auch nie  
Jefangene jemacht. Befehl: Auf den nächsten Acker...  
Tritt auf die Zehen, daß er aufsprang... eins in den  
Dez... nachher eben Fluchtversuch gewesen...  
Von allen Seiten laufen Straßendirnen herbei.

ERSTE DIRNE: Homunkulus kann bei mir schlafen.  
Bringen Sie ihn zu mir. Ich geb ihm Wein, da erholt er  
sich.

ZWEITE DIRNE: Nein... zu mir bringen Sie ihn!

DRITTE DIRNE: Zu mir! Zu mir!

VIERTE DIRNE: Du olle Nutte! Zu dir am allerletz-  
ten! Du hast ja nich mal ein Kontrollbuch nich! Mach  
du, daß du dich schwingst!

Dritte und vierte Dirne prügeln sich. Aus einer Neben-  
straße gewittert Militärmusik. Erst Trommeln und Pfei-  
fen. Dann Blasmusik mit großen Pauken. »Präsentier-  
marsch«.

GEKREISCH: Soldaten! Soldaten! Hurra! Hurra!  
Alle verlassen Hinkemann und rennen fort. Die Straße  
ist völlig leer. Selbst die Laternen sind ob des Soldaten-  
ereignisses klein und dunkel geworden. Die Militär-  
musik verklingt in der Ferne. Hinkemann erhebt sich.

HINKEMANN: Und über mir der ewige Himmel...

Und über mir die ewigen Sterne...

*Bühne verdunkelt sich.*

## Zweite Szene

*Angedeutet: Wohnung Hinkemanns. Max Knatsch  
steht wartend am Tisch. Hinkemann kommt, in der  
Hand einen eingewickelten Gegenstand. Seine Augen  
haben einen fiebrigen Glanz, seine Gesten sind im Ge-  
gensatz zu früher fahrig.*

MAX KNATSCH: Ich hab auf dich gewartet, Hinke-  
mann... Ich wollte dir die Gründe sagen, warum...

HINKEMANN: Hats nicht nötig, Herr Nachbar.  
Gründe überzeugen nicht. Hier beweist das Gefühl...  
Weißt du, was ich hier in der Hand trage?

MAX KNATSCH: Wie sollte ich...

HINKEMANN: Den Grund! Keine Gründe. Den  
Grund! Ich bin an einem Schaufenster vorübergegan-  
gen, und wie ich hineinblicke, weiß ich nicht, ob ich  
auflachen soll oder aufweinen. Ich mache meine Augen  
zu, weil ich denke, ich träume vielleicht. Als ich sie wie-  
der aufmache, liegt das Ding immer noch im Schau-  
fenster. Ich gehe in den Laden und frage, warum sie  
das ins Schaufenster tun. Das ist ein Priapus, sagt der  
Verkäufer. Und als ich nicht verstehe, meint er, den  
hätten die alten Griechen und Römer als Gott angebe-  
tet. Wohl die Frauen, frage ich. Nein, antwortet der  
Mann, Frauen und Männer. Ob er verkäuflich wäre?  
Ja. Auf Abzahlung? Abzahlungsgeschäfte konnten sie  
nicht. Ich entschuldige mich, man ist das so gewohnt als

Arbeiter. Ich habe meine Uhr dagelassen und habe den Gott erstanden.

*Hinkemann hat aus der Papierhülle einen kleinen erzenen Priap entnommen. Stellt ihn auf den Herd. Zündet eine Kerze an und stellt sie daneben.*

MAX KNATSCH *gutmütig zuredend*: Du fühlst dich nicht wohl, Hinkemann . . . man siehst dir an . . . Du bist krank . . .

HINKEMANN: Sehr wohl.

MAX KNATSCH: Weißt du . . . ich meine doch . . . ich bleibe bei dir, bis deine Frau kommt.

HINKEMANN: Wenn zwei übers Kreuz . . . stirbt ein Jud.

MAX KNATSCH: Wie meinst du das?

HINKEMANN: Gleich! Hast du schon mal Menschen auf der Straße gesehen?

MAX KNATSCH: Komische Fragen legst du einem vor.

HINKEMANN: Immer geht man durch die Straßen wie ein Blinder. Und auf einmal sieht man. Knatsch, es ist furchtbar, was man sieht. Die Seele sieht man. Und weißt du, wie die Seele ausschaut? Nichts Lebendiges ist. Die eine Seele ist ein Speckgenick, die zweite eine Maschine, die dritte ein Kontrollzähler, die vierte ein Stahlhelm, die fünfte ein Gummiknüppel . . . Hast du schon mal einem Distelfinken die Augen geblendet? *Ohne Knatschs Antwort abzuwarten*. Die Sünden der Mütter rächen sich bis ins vierte Glied. Heißt es nicht so? . . . Gute Nacht Knatsch. Nichts für ungut . . . Ich weiß schon, ich weiß schon . . . Der Grund . . . Die Gründe . . .

MAX KNATSCH: Es wäre vielleicht besser, ich bliebe.

HINKEMANN: Geh nur . . . geh nur . . . Grete kommt gleich . . . Im Wirtshaus, das war nur der Schnaps . . .

MAX KNATSCH: Dann . . . gute Nacht, Eugen.

HINKEMANN: Gute Nacht, Max . . . Eine Frage noch. Wie lange bist du verheiratet?

MAX KNATSCH: Dreiundzwanzig Jahre.

HINKEMANN: Du wolltest dich einmal scheiden lassen?

MAX KNATSCH: Den Gedanken hatte ich wohl. Aber man hat sich aneinander gewöhnt. Die Kinder sind der Kitt.

HINKEMANN: Der Kitt – die Kinder . . . Scheidung, das ist Trennung von Bett und Tisch, nicht wahr?

MAX KNATSCH: Es lautet so.

HINKEMANN: Und deine Frau ist fromm?

MAX KNATSCH: Sie versäumt keine Messe . . . Was will man tun? Gut, soll sie in die Kirche gehen, wenns ihr Spaß macht . . . *An der Tür*. Gute Nacht, Eugen.

*Max Knatsch geht. Hinkemann allein.*

HINKEMANN: Es ist kein Gott außer dir. Wie sie sich belügen und betrügen und sich weismachen, sie beten den Gekreuzigten an. Zu dir beten sie! Jedes Ave ist dir geweiht, jedes Vaterunser ein Rosenkranz um deine Nacktheit, jede Prozession ein Tanz zu deinen Ehren! Du trägst keine Maske, du hüllst dich nicht in heuchlerische Worte, du bist das A und das O, der Anfang und das Ende, du bist die Wahrheit, du bist der Gott der Völker . . . Du hast deinen Knecht verstoßen, mein Gott, aber dein Knecht hat dir einen Altar errichtet . . . Ha, ich glaube, er lacht! Lach zu, lach immer zu! Die Menschen haben über mich gelacht und hatten keinen Grund. Nun lache du . . . immerzu! Du hast das Recht zu lachen.

*Geräusch auf der Treppe.*

HINKEMANN: Grete kommt . . . Es wird Nacht und blind werden meine Augen . . .

*Die alte Frau Hinkemann tritt ein.*

DIE ALTE FRAU HINKEMANN: Guten Abend.

HINKEMANN: Du bist . . . Guten Abend, Mutter. Was führt dich her zu dieser späten Stunde? Seit wann gehst du am Abend auf die Straße? Lockt dich die warme Sommernacht? . . . Die Schwalben flogen heute tief. Es wird Gewitter geben.

DIE ALTE FRAU HINKEMANN: Er ist zurückgekommen.

HINKEMANN: Wer?

DIE ALTE FRAU HINKEMANN: Der Vater.

HINKEMANN: Welcher Vater?

DIE ALTE FRAU HINKEMANN: Dein Vater.

HINKEMANN: Mutter, was redest du? Mein Vater ist gestorben, als ich ein halbes Jahr alt war. Wie oft hast du es mir erzählt!

DIE ALTE FRAU HINKEMANN: Ich habe dich belogen. Wohl ist er gestorben. Für mich ist er gestorben. Ein halbes Jahr warst du alt. Ich nährte dich noch an dieser Brust, die welk und runzlig heute ist. Da kam er eines Abends nach Haus. Angetrunken. An seinem Arm ein Weibsbild. Eine, die er auf der Straße aufgelesen hat. »Weib«, schrie er mich an, »geh heute zu deinen Eltern und schlafe dort. Ich brauche junges Blut ins Bett. Mich friert bei dir, seit du ein Junges geworfen hast . . . Ich habe ihn angestarrt. Und plötzlich . . . da stand nicht mehr mein Mann vor mir, da stand ein Tier, ein fremdes Tier und wollte mir wehe tun und wollte mein Kind mir nehmen. Ein Küchenmesser packte ich und hielt es ihm vor die Brust . . . Er lachte mich aus, nahm sein Mensch und ging davon. Er ist nicht wiedergekommen in dieser Nacht. Er kam auch die nächste Nacht nicht wieder. Er hat mich zurückgelassen, als ob er mich nie gekannt hätte. Ich ging auf

die Straße . . . um Brot zu verdienen für dich. Ich war nicht häßlich in meiner Jugend. Und heute . . .

HINKEMANN: Heute?

DIE ALTE FRAU HINKEMANN: Kam er zurück. Verlumpt, zerfleddert, verfilzte Fetzen auf dem verlausten Leib. Aufgedunsen, krank, zitternd tastete er in meine Kammer. Ich habe ihn am Schritt erkannt, als er die Treppe heraufstieg. Was willst du bei mir nach neunundzwanzig Jahren, fragte ich ihn. »Wirst du mich nicht schlagen?« lallte er wie ein böser Narr. Und dann: »Ich bin zurückgekommen, um bei dir zu sterben.«

HINKEMANN: Und was hast du ihm zur Antwort gegeben, Mutter?

DIE ALTE FRAU HINKEMANN: Er solle sich ausziehen und sich ins Bett legen. Reine Wäsche finde er in der Kommode, warmes Wasser auf dem Herd, Seife in der Schublade.

HINKEMANN: So hast du ihm vergeben, Mutter?

DIE ALTE FRAU HINKEMANN *hart*: Nein, und ich werde ihm nicht vergeben. Ich will ihn pflegen bis an sein Ende. Das ist meine Pflicht als Mensch. Wenn er dann stirbt, will ich ihm die Augen zudrücken, kein Fremder soll es mir tun . . . Aber wenn sie ihn im Leichenwagen zum Friedhof hinausfahren, dann will ich die Fenster verhängen und die Türen verschließen und nicht hinter seinem Sarg hergehen. *Triumphierend*. Fremde Menschen sollen ihn begraben! Das wird meine Rache sein für das, was er mir angetan!

HINKEMANN *nach einer Pause*: Was war das Bitterste, Mutter? War es, daß er den Lohn vertrank, während du Hunger littest?

DIE ALTE FRAU HINKEMANN: Nein.

HINKEMANN: War es, daß er eine fremde Straßendirne sich nahm?



DIE ALTE FRAU HINKEMANN: Nein.

HINKEMANN: War es, daß er in dein Bett mit ihr sich legen wollte?

DIE ALTE FRAU HINKEMANN: Nein.

HINKEMANN: So war es, weil er lachte, als deine Seele sich wehrte im großen Schmerz?

DIE ALTE FRAU HINKEMANN: Das war es, Eugen.

HINKEMANN: So tust du recht, Mutter. Ich will den Vater nicht sehen, und ich will wie du nicht hinter seinem Leichenwagen hergehen.

*Stille.*

DIE ALTE FRAU HINKEMANN: Eugen . . . ich brauche einen Anzug für den Vater.

HINKEMANN: Hier nimm mein Sonntagsgewand, Mutter.

*Hinkemann entnimmt dem Schrank einen Anzug. Gibt ihn der alten Frau Hinkemann.*

DIE ALTE FRAU HINKEMANN: Er wird ihm passen . . . Weißt du, der Vater war immer sehr eigen mit seinen Anzügen . . . Ist Grete zu Haus?

HINKEMANN: Sie wird wohl bald kommen, Mutter . . . Mutter, du trägst dein Leid, und ich trag meins. Du kannst es sagen . . . aber ich, ich kann es nicht einmal sagen, ich müßte fürchten ausgelacht zu werden.

DIE ALTE FRAU HINKEMANN: Jeder muß sein Leid tragen. Es wird ihm nichts geschenkt. Das Leben ist stärker als wir, Eugen. Ich muß nach Haus. Der Vater wird hungrig sein. Gute Nacht.

HINKEMANN: Gute Nacht auch, Mutter.

*Die alte Frau Hinkemann geht.*

HINKEMANN: Das war das Bitterste, daß er über sie gelacht hat, als ihre Seele wund sich wand in Not. Hast du gehört, du großer Gott? Bist du zufrieden? Zwei Menschen haben dir geopfert . . . Der Vater wurde dein

Ritter von der Hurenschleppe, das Weib dein gurrendes Lachtäubchen. Sollen wir Freudentänze aufführen? Befiehl nur! ich kann alles! Rattenblut trinken für zwanzig Pfennig Eintritt, tanzen für zwei Menschenleben. Hahaha!

*Hinkemann beginnt mit schlenkernden Armen, erst langsam, dann in rasendem Tanzrhythmus vor dem Priap von einem Bein auf das andere zu springen.*

HINKEMANN: Lustig! Lustig! Hoppla! Hoppla! Immer herein, meine Herrschaften! Kassa! Kassa! Die Menge machts! Hohoho! Hohoho!

*Hinkemann sinkt auf einen Schemel nieder. Nach einer Weile tritt Fränze ein.*

FRÄNZE: Guten Abend. Grete nicht hier?

HINKEMANN: Nein.

FRÄNZE: Wie du traurig dasitzest . . . Die Luft weht süß im warmen Sommerabend . . . Ich geh jetzt tanzen . . . willst du mitkommen?

HINKEMANN: Du Mensch! Ach so, entschuldige . . . ich war mit meinen Gedanken nicht hier.

FRÄNZE: Du, Eugen . . .

HINKEMANN: Ja.

FRÄNZE: Du, Eugen . . .

HINKEMANN: Sprich!

FRÄNZE: Bist immer noch der stärkste von allen . . . der schönste . . .

HINKEMANN: Und?

FRÄNZE: Ich meine nur so . . .

HINKEMANN: Und?

FRÄNZE: Wenn man die Grete betrachtet . . . wie die launisch geworden ist . . . Ist ja meine Freundin, aber ich beneide dich nicht . . . *Nahe bei Hinkemann.* Du, Eugen . . . Du, Eugen . . . komm doch mit. Sagst nach-

her der Grete, hättest eine Parteiversammlung gehabt, sagst . . . ach, so versteh mich doch!

HINKEMANN: Wollen wir . . . wollen wir beisammen bleiben heute Nacht? Das meinst du doch? Der Abend ist warm. Auf den Treppengängen stolpert man über brünstige Katzen. Im Stadtpark weht die . . . Luft . . . süß . . .

FRÄNZE: Es ist so warm, daß man auf den Bänken im Stadtpark schlafen kann . . . Du, Eugen . . .

*Fränze schlängelt sich um Hinkemann, küßt ihn. Hinkemann stößt sie fort, lacht laut auf.*

FRÄNZE *wütend*: Glaubst du, daß ich dir nachlaufe?

HINKEMANN: Lauf dir nur selber nach, Weibchen. Im Stadtpark laufen viele Männer. Kater und Katzen, Hunde und Hündinnen sind läufig. Die Luft weht süß.

FRÄNZE *keifend*: Ein andermal kommst du zu mir! *Fränze läuft hinaus.*

HINKEMANN: Hahaha! Der tote Hinkemann ist noch ein Gott! Auf dem Marktplatz steht ein nackter Bronzemann. Wie Fliegengeschmeiß mögen sie ihn umgiren! . . . Immer herein, meine Herrschaften! Sie sehen Überraschungen! . . . Und ich soll ein gesetzlicher Scheidungsgrund sein!

*Einige Sekunden Stille. Grete tritt ein.*

GRETE HINKEMANN: Guten Abend, Eugen.

HINKEMANN *ohne aufzublicken*: Da sprach der Herr zu Kain: Wo ist dein Bruder Habel? Er sprach: Ich weiß nicht, soll ich meines Bruders Hüter sein?

GRETE HINKEMANN: Ich bin es, Eugen.

HINKEMANN: Er aber sprach: Was hast du getan? Die Stimme deines Bruders Blut schreit zu mir von der Erde.

GRETE HINKEMANN: Ich habe dir ein paar Blumen gekauft, Eugen . . . es ist unser Hochzeitstag heute . . .

HINKEMANN: Es gibt Menschen, die haben eine Larve, daß sie über einen lachen können und dann schön tun in einem Atemzug . . . Ich danke dir, Grete. Du bist sehr freundlich, Grete. Wie bunt die A stern! Wie wohl einem die Farben tun! Es war schön, unser Hochzeitsfest . . . unsere Brautnacht . . . es war sehr schön.

GRETE HINKEMANN: Es war Frieden.

HINKEMANN: Ja, und dann war Krieg. Du hast gesagt, ich bin stolz auf dich, daß du bei der Garde dienst. Und als ich in den Krieg zog, hast du geweint. Weintest du aus Freude, daß ich bei der Garde diente?

GRETE HINKEMANN: Was für Hoffnungen wir uns machten!

HINKEMANN: Ja, Hoffnungen so bunt wie die A stern. Aber wenn im Krieg irgendwo in einem Garten A stern blühten und Menschen schossen Granaten in den Garten, dann war es aus mit der Buntheit. Ist bei Pflanzen so wie bei Tieren und bei Tieren so wie bei Menschen. Kein Unterschied. . . Ich war ein strammer Kerl und hab gelebt und hab mir keine Gedanken gemacht. Du warst immer eifersüchtig.

GRETE HINKEMANN: Ja.

HINKEMANN *hart*: Aber heut brauchst du nicht mehr eifersüchtig zu sein, heute kannst du . . . lachen!

GRETE HINKEMANN: *beginnt zu weinen.*

HINKEMANN: Na, lach nur zu! Du weinst? Spiel kein Theater! Lache, Weib, lache! Du hast das Lachen gelernt. Du kannst lachen, wenn einer seine nackte, schwielige Seele in den Straßenkot legt! Spar dir dein Weinen auf! Ach so . . . erst muß ich singen! *Singt mit Fistelstimme.* ›Vilja, o Vilja, du Waldmägdelein‹. Warum lachst du nicht? *Erschöpft.* Ich habe doch auf den Knopf gedrückt.

GRETE HINKEMANN *mit flachen Händen, deren Fin-*

*ger angstvoll gespreizt sind, abwehrend:* Mann, wie du mich anschaust . . . Mann, ich fürchte mich vor dir . . .

HINKEMANN: Fürchten? Unsinn! Wie kannst du dich vor mir fürchten, vor mir, der gar kein . . . der gar kein . . .

GRETE HINKEMANN *hastig, demütig:* Nein, nein, ich fürchte mich auch gar nicht. Ich habe dich lieb, und wie sollte ich mich da fürchten?

HINKEMANN: Weib, die Wahrheit!

GRETE HINKEMANN: Ich will sie sagen.

HINKEMANN: Ich weiß alles.

GRETE HINKEMANN: Ich war schlecht, Eugen.

HINKEMANN: Du lügst nicht?

GRETE HINKEMANN: Ich war schlecht. Ich bin ein schwaches Weib. Es hat mich überkommen. Ich habe dich lieb gehabt und habe dich doch nicht lieb gehabt. Es war unrecht von mir. Ich weiß nicht, ob du mich noch lieb haben kannst . . .

HINKEMANN: Daß du mit Paul gingst, wie kann ich da etwas dreinreden? Es war dein gutes Recht, wenn du ihn liebst.

GRETE HINKEMANN *nicht begreifend:* . . . So liebst du mich nicht?

HINKEMANN: Weil ich dich liebe.

GRETE HINKEMANN *nicht begreifend:* Nein . . . nein . . .

HINKEMANN: Aber du mußt schnell gehen, Grete, schnell! . . . Oder nein . . . ich gehe . . . Ich stelle keine Ansprüche. Die Möbel gehören dir. Adschö.

GRETE HINKEMANN: Eugen! O du! . . . Du mein lieber armer Mann! Ich habe dich verraten für ein paar Silberlinge . . . Ich habe an dir gehandelt wie ein schlecht Mensch!

HINKEMANN: Du! . . . Du! . . . Du Weib du! Wer hat

dich das Lügen gelehrt in diesen letzten Wochen? Oder war ich taub früher? Wußte ich nicht, wer in meinen Wänden wohnt? Hat sich die Natur verkehrt? Einen Schmetterling glaubte ich zu beherbergen, und ward Wurm daraus! Ein Wurm mit Augen, die heucheln können wie eine arme Straßenhure, die so tun muß um ihrer Notdurft willen. *In Raserei.* Faß mich nicht an! Laß meine Hände los! Du magst dich geekelt haben vor meinem zerschossenen Körper, aber jetzt, Weib, jetzt ekle ich mich vor dir! Deine Hände: Kröten, eklig und schleimig! Deine Brüste, deine runden, vollen, kleinen Brüste: wie fauler Schlamm! Dein Mund, dein roter, süßer Mund: eine stinkende Kuhl! Deinen Körper, deinen gesunden Körper, deinen gesunden blühenden Körper . . . ich mag ihn nicht mehr sehen! In all seiner Gesundheit verwest er! Wie totes Aas ist er vor meinen Augen!

GRETE HINKEMANN *auf den Knien:* Schelte mich! . . . schelte mich! . . . schlag mich! . . . schlag mich! . . . ich habs verdient!

HINKEMANN: Wie du da vor der Jahrmarktsbude standest und hörtest, wie man deinen Mann ausstellte gleich einem wilden Tier . . . wie dein Mann kleinen unschuldigen Tieren die Kehle zerbiß . . . um Geld zu verdienen für dich! Lebendigen Tieren die Kehle zerbiß! . . . Da standest du mit deinem Beischläfer vor der Bude und hast . . . gelacht! gelacht!

GRETE HINKEMANN: Das ist nicht wahr . . . bei Gott nicht wahr!

HINKEMANN: Ich mag kein Wort mit dir sprechen. Du lügst nicht wie ein Mensch. Du lügst wie ein Teufel. Adschö!

*Hinkemann wendet sich zum Gehen.*

GRETE HINKEMANN: Sprich, Eugen, sprich . . . nur bleib hier . . . Ich will alle Schuld auf mich nehmen . . .

ja, ich habe gelacht vor der Jahrmarktsbude... ich habe gelacht... so: hahahaha!...

HINKEMANN: Und dafür mußt du sterben, Weib. Nicht dafür, daß du einen anderen nahmst – das war dein Recht... nicht dafür, daß du mich belogst – das nahmst du dir als Recht... sterben mußt du, weil du mich verlacht hast vor der Jahrmarktsbude! Eine Mutter kann ihr Kind erwürgen, und keiner braucht einen Stein auf sie zu werfen. Würde sie aber ihr Kind erwürgen und dann höhnisch lachen, weil dem Kind die geschwollene Zunge aus dem Halse hängt... Qualen sollten sie brennen bis ans Ende aller Tage! Ich bin gnädig mit dir, Weib. Ich lasse dich nicht leiden bis ans Ende aller Tage... Was kniest du nieder vor mir! Vor dem knie nieder... vor dem, der dein Gott ist. Bete zu ihm!... bete!

*Hinkemann schleift Grete vor den Priap. Sein Atmen ist ein Ächzen geworden.*

HINKEMANN *nach einigen Sekunden*: Was... was starrst du mich so an?... Wie blicken deine Augen drein?... Ich will kein Mensch heißen, wenn in deinen Augen ein Falsch ist!... Die Augen kenne ich!... Die Augen habe ich gesehen in der Fabrik... die Augen habe ich gesehen in der Kaserne... die Augen habe ich gesehen im Lazarett... die Augen habe ich gesehen im Gefängnis. Die selben Augen. Die Augen der gehetzten, der geschlagenen, der gepeinigten, der gemarterten Kreatur... Ja, Gretchen, ich dachte, du bist viel reicher als ich, und dabei bist du ebenso arm und ebenso hilflos... Ja, wenn das so ist, wenn das so ist... dann sind wir Bruder und Schwester. Ich bin du und du bist ich... Und was soll nun werden?

GRETE HINKEMANN: Ich will dich nie mehr verlassen.

HINKEMANN: Das ist nicht die Frage, Grete. Das liegt jetzt hinter uns. Was haben wir damit zu schaffen. Wie gleichgültig, wenn du mit einem andern gehst, wie gleichgültig, wenn du mich belügst, wie ist es gleichgültig, wenn du über mich lachst. Es hilft dir nichts. Und wenn du in seidenen Kleidern gingst und hättest eine Villa und kämest aus dem Lachen gar nicht mehr heraus – alles gleich, du bleibst eine ebenso arme Kreatur wie ich. In dieser Stunde habe ich es erkannt... Laß mich allein, Grete...

GRETE HINKEMANN: Jetzt soll ich dich allein lassen?

HINKEMANN: Immer mußt du mich allein lassen. Und immer muß ich dich allein lassen.

GRETE HINKEMANN: Was soll denn nun werden?

HINKEMANN: Einmal, vor sechs Jahren, ging es mir arg schlecht. Der Hunger ließ mir das Wasser im Munde zusammenlaufen, wenn ich einen Menschen essen sah! Was für ein Gefühl, Grete, wenn ich über die Kinderspielfläche in den Stadtbezirken der reichen Leute ging, und vor mir ein kleiner Junge mit zufriedenum Mund in sein großes Butterbrot biß! Wie einem da die Gier kam! Wie dann der Hunger auf einmal gar nicht mehr so weh tat! Der Junge, der kaute, brachte mich zum Rasen! Ich wäre fast ein Mörder geworden, nur um den Jungen nicht mehr kauen zu sehen!

GRETE HINKEMANN: Eugen, was heißt das alles? Ich verstehs nicht mehr.

HINKEMANN: Ich bin lächerlich geworden durch eigene Schuld. Als ich mich hätte wehren sollen, damals als die Mine entzündet wurde von den großen Verbrechern an der Welt, die Staatsmänner und Generäle genannt werden, habe ich es nicht getan. Ich bin lächerlich wie diese Zeit, so traurig lächerlich wie diese Zeit.

Diese Zeit hat keine Seele. Ich hab kein Geschlecht. Ist da ein Unterschied? Gehen wir jeder unsern Weg. Du den deinen. Ich den meinen.

GRETE HINKEMANN: Eugen, was heißt das alles?

HINKEMANN: Daß ich nicht weiß, wie lange das bei mir anhält, was ich da erkannt habe. Die lebendige Natur vom Menschen ist stärker als sein Verstand. Der Verstand, ein Mittel zum Selbstbetrug.

GRETE HINKEMANN: Und was wird mit mir?

HINKEMANN: Du bist gesund. Ein Kranker hat hier nichts zu suchen auf dieser Erde, so wie sie da eingerichtet ist... in der jeder nur gilt, was er nützt. Entweder ist er gesund, dann hat er auch eine gesunde Seele. Das sagt der gesunde Menschenverstand. Oder er ist im Gehirn krank, dann gehört er in eine Irrenanstalt. Es stimmt nicht ganz, aber es ist auch nicht falsch. Ein Kranker kann nichts mehr tun, er ist wie gelähmt in seinem Blut. Seine Seele, die ist wie der tote Flügel einer Lerche, wie ein Adler in den Schaugärten, dem man die Sehnen zerschnitt... Leb wohl, Grete, ich wünsch dir ein gutes Leben.

GRETE HINKEMANN: Was hast du vor, Mann... Was hast du vor?... Du willst mich allein lassen?...

HINKEMANN: Es ist nicht um meine Krankheit... es ist nicht um meinen zerschossenen Leib... Ich bin durch die Straßen gegangen, ich sah keine Menschen... Fratzen, lauter Fratzen. Ich bin nach Haus gekommen, ich sah Fratzen... und Not... sinnlose, unendliche Not der blinden Kreatur... Ich habe die Kraft nicht mehr. Die Kraft nicht mehr, zu kämpfen, die Kraft nicht mehr zum Traum. Wer keine Kraft zum Traum hat, hat keine Kraft zum Leben. Der Schluß, der war wie eine Frucht vom Baume der Erkenntnis... Alles Sehen wird mir Wissen, alles Wissen Leid. Menschen,

die alles Leid leben und dennoch wollen... Ich will nicht mehr.

GRETE HINKEMANN: Du willst dir ein Leids antun!... Eugen... Eugen... ich habe gar nicht gelacht! Eugen! So hör doch! Ich habe gar nicht gelacht. Du... Ich bleib bei dir. Immer! Immer! Alles wird wieder gut. Wir zwei. Keiner wird frieren. Ich bei dir. Du bei mir...

HINKEMANN: Du hast nicht gelacht... Schau mich an, Grete... Ich glaube dir, Grete... O du. *Küßt sie zärtlich*. Alles wird wieder gut... Ich bei dir... Du bei mir...

GRETE HINKEMANN *sich an ihn schmiegend*:

Sommer wird sein und Stille im Wald...

Sterne und Gehen Hand in Hand...

HINKEMANN *sich von ihr lösend*:

Herbst wird sein und Welken im Laub...

Sterne... und Haß!... und Faust gegen Faust!...

GRETE HINKEMANN *aufschreiend*: Eugen!

HINKEMANN *müde*: Ich weiß zuviel.

GRETE HINKEMANN *wie ein hilfloses Kind weinend*:

Laß mich nicht allein... Ich gehe irre im Dunkeln...

Ich tu mir weh... Ich falle... Alles ist wund an mir... Wie es schmerzt! Wie es schmerzt!... oh... oh... Ich habe solche Angst vorm Leben! Denk doch!

allein! Im Leben allein! In einem Wald voll gehetzter Tiere allein!... Keiner ist gut heute. Jeder nagt an Deinem Herzen... Nicht allein lassen!! Nicht allein lassen!!! Gott hat mein Schicksal bestimmt. Ich gehöre zu dir.

HINKEMANN: Was gegen die Natur ist, kann nicht von Gott sein. – Versuch es, Grete, versuch es... kämpf du... du bist gesund... fang ein neues Leben an... kämpf für eine neue Welt... für unsere Welt...

GRETE HINKEMANN *mit zuckenden Schultern:*  
Wenn ich ... wenn ich selbst wollte ... ich kann es nicht mehr ... Ich hab nicht den Mut, ich bin wie zerbrochen. *Verzweifelt.* Mein Gott, ich finde mich nicht mehr zurecht. Wir sind in einem Netz, Eugen, in einem Netz. Eine Spinne sitzt da und läßt uns nicht los. Sie hat uns eingesponnen. Ich kann meinen Kopf kaum noch bewegen. Ich versteh das Leben nicht mehr ... ach erlöse uns von dem Übel, du mein Heiland Jesu Christ ...

*Geht mit schweren Schritten hinaus.*

HINKEMANN *allein:* Wo ist der Anfang und wo das Ende? Wer will das bei einem Spinnewebe sagen?

*Hinkemann packt den Priap und wirft ihn in den Herd.*

HINKEMANN: Du Lügengott! Du armseliger Schlucker! ... *Nach einer Pause.*

Wenn die Dinge so stehen, wer hat ein Recht den anderen zu richten? Jeder ist verdammt sich selbst zu richten ...

Erlösung! Erlösung! Auf allen Straßen der Welt schreien sie nach Erlösung! Der Franzos, der mich zum Krüppel schoß, der Neger, der mich zum Krüppel schoß, schreit vielleicht nach Erlösung ...

Ob er noch leben mag? Und wie wird er leben? ... Ist er blind, ohne Arm, ohne Bein? Er tat mir weh, und ein anderer tat ihm weh ...

Wer aber tat uns allen weh? ...

Ein Geist sind wir, ein Leib.

Und es gibt Menschen, die sehen das nicht. Und es gibt Menschen, die haben das vergessen. Im Krieg haben sie gelitten und haben ihre Herrn gehaßt und haben gehorcht und haben gemordet! ... Alles vergessen ... Sie werden wieder leiden und werden wieder ihre Herrn hassen und werden wieder ... gehorchen und werden

wieder ... morden. So sind die Menschen ... Und könnten anders sein, wenn sie wollten. Aber sie wollen nicht. Sie steinigen den Geist, sie höhnen ihn, sie schänden das Leben, sie kreuzigen es ... immer und immer wieder ...

Wie ist das sinnlos! Machen sich arm und könnten reich sein und brauchten keine himmlische Erlösung ... die Verblendeten! Als ob sie so tun müßten im blinden Wirbel der Jahrtausende! Nicht anders könnten. Müßten. Gleich Schiffen, die der Malstrom an sich reißt und zwingt, einander zu zermalmern ...

*Draußen Stimmengewirr. Die Tür wird aufgerissen. Ein Haufen Menschen dringt ein. Allen voran Max Knatsch.*

MAX KNATSCH: Aufn Hof ... aufn Hof ... aufn Hof ... deine Frau ... hat sich heruntergestürzt ... Kiek nicht hin ... Kiek sie nicht an ... es ist ... furchtbar ...

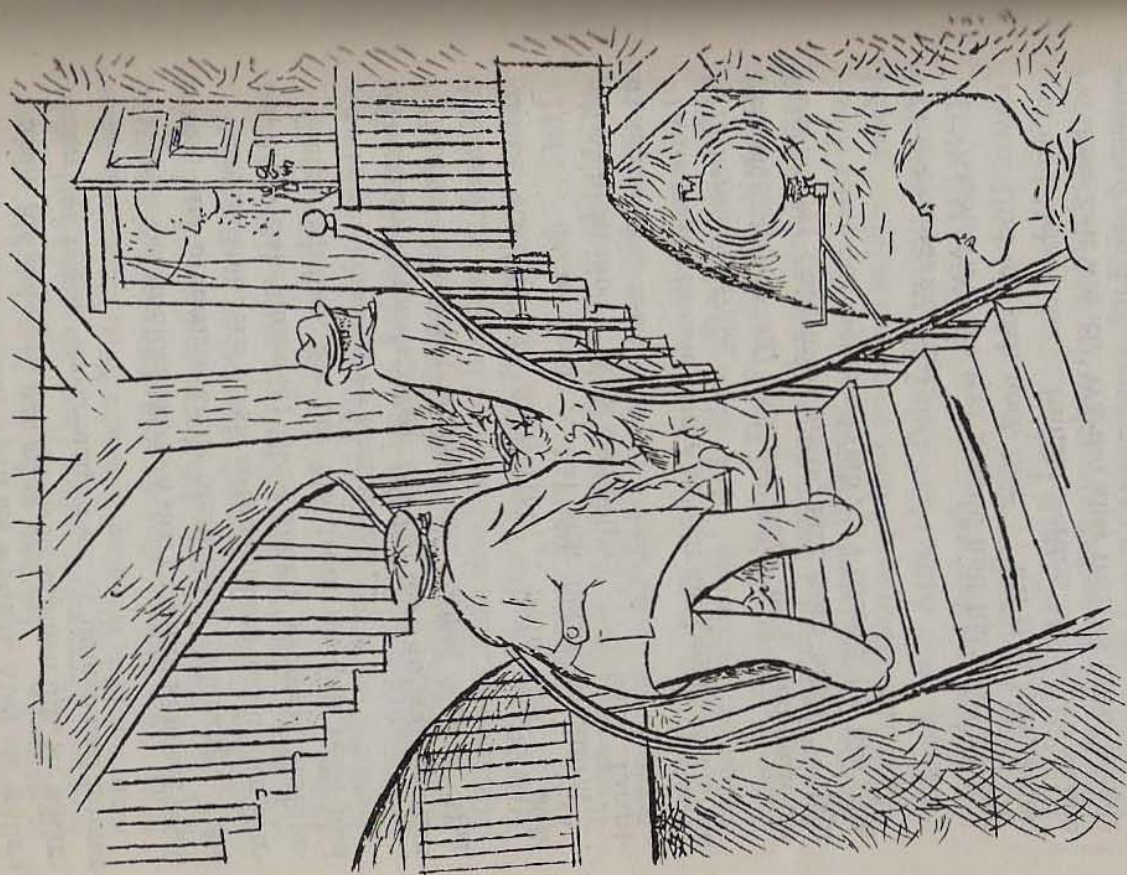
*Leute tragen in eine Decke gehüllt die Leiche von Grete Hinkemann herein.*

HINKEMANN *mit starrem Blick und mechanischen Gebärden:* Laßt mich allein, laßt mich allein ... laßt mich allein mit meinem Weib ... *Flehend.* Ich bitt euch drum.

*Verlassen das Zimmer.*

HINKEMANN: Sie war gesund und hat das Netz zerissen. Und ich steh noch hier ... ich steh hier, kolossal und lächerlich ... Immer werden Menschen stehen in ihrer Zeit wie ich. Warum aber trifft es mich, gerade mich? ... Wahllos trifft es. Den trifft es und den trifft es. Den trifft es nicht und den trifft es nicht ... Was wissen wir? ... Woher? ... Wohin? ... Jeder Tag kann das Paradies bringen, jede Nacht die Sintflut.

*Bühne schließt sich.*



Dieses Stück – Ernst Tollers viertes – hatte schon vor seiner Uraufführung am 19. September 1923 im Alten Theater in Leipzig Streit ausgelöst. Vorerst zwischen zwei prominenten Kritikern: Alfred Kerr und Herbert Ihering. Die öffentlichen Proteste und Skandale, die Rufe nach dem Staatsanwalt setzten erst nach der Premiere im Staatstheater Dresden am 17. Januar 1924 ein. Kerr und Ihering benutzten Tollers Stück für eine literarische Auseinandersetzung um Bertolt Brecht. Kerr, der eine spätere Aufführung besprach, schrieb: ›Das Alte Stadttheater bot an zwei aufeinanderfolgenden Tagen Tollers verzweifeltes Trauerspiel ‚Der deutsche Hinkemann‘ und Brechts naturschlemmenden Bilderbogen ‚Baal‘. Tollers Werk war an zwanzig Abenden schon gespielt. Brechts hatte wenig Glück: Skandal, Pfiffe, Gelächter, Trampeln, halbstündige Ulkrufe – so daß am folgenden Morgen der Obmann des gelesensten Blattes schrieb: ‚Ich habe die Leipziger nie so völlig außer sich gesehen‘.‹ Von den dann folgenden, mit lateinischen Zahlen versehenen zehn Abschnitten galten zwei Toller, alle anderen Brecht. Toller wurde von Kerr im Detail kritisiert, dann aber mit einem freundschaftlichen ›Und dennoch...‹ in Schutz genommen. Für Brecht blieb nur Tadel.

Diese Kritik erschien am 11. Dezember 1923 im Berliner Tageblatt unter der Überschrift ›Toller und Brecht in Leipzig‹. Unter der fast gleichlautenden Überschrift – ›Toller und Brecht. Zu zwei Leipziger Aufführungen‹ – erschienen im Berliner Börsen-Courier am 10. und 11. Dezember zwei Artikel von Ihering, die ganz der kritischen Ablehnung Tollers zugunsten Brechts

dienten. ›Toller‹, schrieb Ihering, ›hält für dramatische ‚Gerechtigkeit‘, wenn er nach allen Seiten gleichmäßig Urteile fällt. Toller ist gerecht, weil er gerecht Stellung nimmt. Der Dramatiker aber ist nur gerecht, wenn er im dramatischen Organismus die Gewichte richtig verteilt. Bei Toller geht alles durcheinander. Wenn er in der ‚Hinkemann‘-Tragödie nicht weiter weiß, wird über Pazifismus geredet, wenn das zu Ende ist, über Parteipolitik. Alle Leitartikel der letzten Jahre finden sich im ‚Hinkemann‘ wieder. Ein ohnmächtiges, aufreizendes Geschwätz.‹

Mindestens die Herren und Damen von der politischen Reaktion in Deutschland gaben wenig später lauthals zu verstehen, daß sie dieses Stück wohl aufreizend, aber weder ohnmächtig noch ›nach allen Seiten gleichmäßig‹ gerecht fanden. In Dresden sorgten sie mit tumultarischen Protesten für die Absetzung des Stückes vom Spielplan gleich nach der Premiere. In Wien störten deutschvölkische Studenten eine ›zu wohltätigen Zwecken‹ arrangierte Vormittagsaufführung am 10. Februar 1924 im Raimundtheater. Wegen solcher Reaktionen erklärte sich das Deutsche Theater in Berlin außerstande, eine Inszenierung zu verantworten. Erst am 14. April 1924 kam es auch zu einer Berliner Erstaufführung – im Residenztheater. Ein Saalschutz, unter ihnen ›Arbeiter-Athleten‹ (Ringer und Boxer), sollte für Ruhe sorgen, und das geehrte Publikum wurde ausdrücklich darauf aufmerksam gemacht. Aber diesmal blieben Störungen aus. Diese Premiere wurde ein großer Erfolg. Vor allem Heinrich George in der Titelrolle überzeugte und riß das Publikum mit. Inzwischen hatten sich aber auch die politischen Verhältnisse wieder verändert.

Zur Zeit der Leipziger Uraufführung waren die Klas-



senauseinandersetzungen in Deutschland auf einem dramatischen Höhepunkt gelangt. Am 26. September 1923 hatte die Reichsregierung den »passiven Widerstand« gegen die Forderungen Frankreichs aufgegeben, nicht zuletzt, um freie Hand im Inland zu haben. Schon am nächsten Tag verhängte Reichspräsident Ebert den Ausnahmezustand und übertrug die vollziehende Gewalt dem Reichswehrminister. Im Oktober wurde in Sachsen eine Arbeiterregierung aus fünf linken SPD- und zwei KPD-Ministern gebildet. Im gleichen Monat marschierte die Reichswehr in Sachsen und Thüringen ein, der Reichstag beschloß ein gegen das revolutionäre Proletariat gerichtetes »Ermächtigungsgesetz«, das der Regierung noch mehr Vollmachten einräumte. Nach der Niederschlagung des Hamburger Aufstands (23.–25. Oktober) war die Reaktion zum Vormarsch so entschlossen, daß erste Programme »einer gewissen Diktator-schaft« des Reichswehrministers General v. Seeckt erwogen wurden. Im Februar 1924 entwickelte der Chef der Operationsabteilung des Truppenamtes, Joachim v. Stülpnagel, vor Offizieren des Reichswehrministeriums Vorstellungen über einen sogenannten Befreiungskrieg zur Korrektur der Ergebnisse des ersten Weltkrieges.

Gegen Ernst Tollers *Hinkemann* verbanden sich in Dresden alle revanchistischen Kräfte: die Faschisten, die durch den eben erst niedergeschlagenen Hitlerputsch in München eine Schlappe auszugleichen hatten, mit allen Völkischen, die sich noch durch das gewählte Datum, den Vorabend des Reichsgründungstages, herausgefordert fühlten. In seinem Lebensbericht *Eine Jugend in Deutschland* erinnert sich Toller, daß achthundert Eintrittskarten von diesen Leuten aufgekauft und verteilt wurden an »Studenten, Handlungsgehilfen, Schüler. Jedem dieser achthundert Schau- und

Radaulustigen war ein Zettel in die Hand gesteckt, mit jenen kriegsfeindlichen Sätzen aus meinem Drama, die das Signal zum Theaterskandal geben sollten. Die erste Szene wird gespielt, die achthundert sehen sich bestürzt an, die Stichworte fallen nicht, der Regisseur hat sie gestrichen. In der zweiten Szene endlich fällt das Stichwort, nun ist kein Halten mehr. Trillerpfeifen schrillen, das Deutschlandlied wird gegrölt.«

Der diese achthundert Karten aufkaufen ließ, hieß Mutschmann. Martin Mutschmann war ab 1925 Gau-leiter der NSDAP in Sachsen.

## 2

Von diesem Stück gibt es mehrere Fassungen, die nicht nur nach den unterschiedlichen Titeln zu unterscheiden sind. Allen gemeinsam ist der Vermerk: »Copyright 1922 by Gustav Kiepenheuer Verlag A.-G. Potsdam«. Doch trägt die erste Ausgabe mit der Jahreszahl 1923 den Titel »Der Deutsche Hinkemann. Eine Tragödie in drei Akten.« Den ersten Protesten hat Toller mit einer Änderung des Titels zu begegnen versucht: »Hinkemann«. So überschrieben und mit dem alten Zusatz »Eine Tragödie in drei Akten« versehen, im Text aber unverändert, ist die erste Auflage aus dem Jahre 1924. Drei weitere Auflagen aus dem gleichen Jahr (4.–8. Tausend; 9.–13. Tausend; 14.–23. Tausend) unterscheiden sich untereinander geringfügig, gegenüber dem ursprünglichen Text aber durch den Schluß und vorher durch eine wesentliche Umstellung: Der symbolische Kampf der Kriegsinvaliden ist vom ersten in den dritten Akt verlagert. Am Schluß ist nur eine Regieanweisung entfallen. Dies aber gibt dem Stück eine wesentlich andere Nuance: »Alle verlassen das Zimmer. Hinkemann geht an die Tischschublade. Entnimmt ihr

einen Knäuel Bindfaden. Mit sachlicher Ruhe knüpft er die Bindfaden zu einem Strick. Mit diesen Vorbereitungen zum Selbstmord zieht Hinkemann am Ende noch einmal das Mitgefühl aller Zuschauer auf sich, was aber den eigentlichen Absichten des Autors widersprechen haben muß.

Beide Fassungen sind erfüllt von der Erbitterung über die Deutschen – daran hatte sich nichts geändert. Die Klage, die Toller über Fehldeutungen des ersten Titels in Briefen an die Leitung des Deutschen Theaters erhob, war nicht ganz berechtigt, denn er hatte selbst an anderer Stelle geschrieben, Hölderlins berühmte Ausbrüche gegen die Deutschen könnten seinem Drama als Vorwort dienen. Unbestreitbar dennoch, daß er nicht die Deutschen allein und nicht vor allem meinte. Als er Anfang 1922 der Zeitschrift ›Volksbühne‹ einen Vorabdruck der ersten Szene des zweiten Aktes gestattete, verwendete er einen Titel, der seinen eigentlichen Absichten am nächsten kam: ›Die Hinkemanns‹. In einem Vorspruch wendet Toller sich an den leidenden Menschen aller Zeiten: ›Immer littest Du, in jeder Gesellschaft, in jedem Staat und wirst, von dunklem Schicksal gezeichnet, selbst leiden müssen, wenn in hellerer Zeit die sozialistische Gemeinschaft erkämpft und gewachsen ist.‹ Nur in einer Klammer wendet er sich dann an die spezifisch deutsche Spielart der Hinkemanns, läßt es dabei freilich an Deutlichkeit nicht fehlen: ›(Und so Du in Deutschland lebst, wirst Du verdürsten und verhungern, lieblos verhöhnt, lieblos verlacht.)‹

Dieses Stück war von dreierlei geprägt worden: der Erinnerung an den Weltkrieg und der leidenschaftlichen Ablehnung jedes Krieges; der Resignation nach der revolutionären Emphase; der psychischen Belastung durch die Festungshaft. In einer Zelle der Festung Nie-

derschönenfeld sind diese Szenen entstanden. Als leitendes Mitglied der Münchner Räterepublik war Toller 1920 vom Tod bedroht; von der Lynchjustiz der Weißen Garden, der sein Freund und Vorbild Gustav Landauer zum Opfer gefallen war, oder von der Hinrichtung, die sein politischer Widersacher Eugen Leviné erleiden mußte. Bittgesuche und Proteste von Thomas Mann, Bjørnstjerne Bjørnson, Carl Hauptmann, Max Halbe und vom preußischen Innenminister Wolfgang Heine haben ihm wahrscheinlich das Leben gerettet. Das gleiche Standgericht, das Leviné verurteilt hatte, erkannte auf fünf Jahre Festungshaft, die Toller ohne Unterbrechung in den Festungsgefängnissen Eichstädt und Niederschönenfeld abbüßte. Doch können zu diesem milden Urteil die Charakteristiken aus früheren Gerichtsakten und die auf seiner schwärmerischen Veranlagung beruhenden Widersprüche in seinem Verhalten während der Räterepublik beigetragen haben. Diese Widersprüche und das überraschend niedrige Strafmaß haben unter Genossen der KPD das Bild Tollers sehr verdunkelt. Ein Mitstreiter aus den Münchner Tagen sah sich jedenfalls verpflichtet, Toller während seines Aufenthaltes in der Sowjetunion 1926 öffentlich anzuklagen. Tatsächlich hatte Toller – trotz seines jugendlichen Alters zeitweilig Staatsoberhaupt der Scheinräterepublik in München, später Oberkommandierender der Roten Armee in Dachau – nicht immer konsequent und genügend kämpferisch entschieden. Sicher war er den hohen Ansprüchen dieser Ämter nicht gewachsen. Doch kann nicht ihm die Verantwortung für den Sieg der Reaktion angelastet werden.

Toller durfte 1926 in der ›Prawda‹ erwidern; Lunatscharski, Volkskommissar für Bildungswesen, hatte sich für ihn eingesetzt. Erst in jüngster Zeit ist der Ent-

wurf einer Rede von Clara Zetkin aus jenen Jahren aufgetaucht, der höchstwahrscheinlich zu diesem Tatbestand in Beziehung zu setzen ist. Clara Zetkin beschönigt Tollers Fehler nicht und spricht ihn nicht von Schuld frei, empfiehlt aber, ihn als das zu behandeln, was er in der Zwischenzeit geworden war: als einen weltberühmten Dramatiker, dessen Stücke trotz mancher politischer Inkonsequenz die Massen vieler Länder gegen den Krieg und gegen den Kapitalismus zu aktivieren vermocht hatten.

### 3

Den Ausbruch des Krieges hatte der Student Toller im Ausland erlebt. Freiwillig kehrte er zurück, freiwillig meldete er sich dann zum Fronteinsatz. Mit diesem Opfer glaubte er, die Wand, die ihn als Kind jüdischer Eltern von den anderen Deutschen trennte, durchstoßen zu können. Doch an der Front lernte er den wahren Charakter der Klassenarmee des kapitalistischen deutschen Kaiserreiches kennen. Nach einem körperlichen und psychischen Zusammenbruch 1916 wandelte sich dieser leidenschaftlich empfindende junge Mann zum entschlossenen Kriegsgegner. An der Universität Heidelberg gründete er einen ›Kulturpolitischen Bund der Jugend in Deutschland‹ und setzte sich ersten Verfolgungen aus, vor denen er nach Berlin flüchten mußte. Hier lernte er Kurt Eisner kennen, durch den er, knapp fünfundzwanzigjährig und angehender Dichter, an die Spitze einer Revolution gehoben wurde. Toller wollte sie mit seinen Mitteln führen, mit dem dichterischen Wort. Im Januar 1918 verteilte er die ersten Szenen seines Stückes, *Die Wandlung*, das er 1917 in einem Militärlazarett begonnen und 1918 im Militärgefängnis beendet hatte, an die streikenden Arbeiter.

*Die Wandlung* ist dann am 30. September 1919 unter der Regie von Karlheinz Martin in der ›Tribüne‹ in Berlin uraufgeführt worden, zwei Monate nach Tollers Verurteilung zur Festungshaft. Herbert Ihering schrieb damals: ›Für den reinsten Abend, den das Berliner Theater seit langem verschenken konnte, dankt man erschüttert einem Menschen . . . Hier ist zum erstenmal wieder ein Dichter, der nichts anderes als ein Mensch ist. Dessen Künstlertum nichts anderes als Intensität des Persönlichen bedeutet.‹

Bei der *Wandlung* galten der nahezu uneingeschränkte Beifall und die Ergriffenheit des Publikums und der Kritik dem Autor. Beim nächsten Stück *Masse Mensch* teilten sich die Meinungen. Hoch und ebenfalls nahezu einhellig war das Lob für Jürgen Fehlings Regie in der Inszenierung der Berliner Volksbühne. Tief ergriffen hatten viele, die in Tollers Betrachtungen über die Schuld, in die jeder revolutionär Handelnde geraten müsse, ihre eigene Situation, ihr eigenes Denken wiedererkannt. Bürgerliche Intellektuelle vorwiegend, Idealisten, die sich viel von einer revolutionären Veränderung der Gesellschaft erhofft hatten, die aber auch immer bürgerlichen Moralvorstellungen verhaftet blieben und nun resignierten wie Toller. Diese weitverbreitete Resignation enttäuschter Idealisten dürfte dem Stück zu seinem außergewöhnlich großen Erfolg verholfen haben, der sich als ein Triumph des expressionistischen Theaters über die ganze Welt verbreitete. Politisch bewirkte das Stück außer Verwirrung wenig. Den einen war es zu friedlich und resignativ (darin waren sich auch Kerr und Ihering einig), die anderen fanden es immer noch zu brisant (weshalb es in Bayern wegen ›Aufreizung zum Klassenhaß‹ verboten wurde).

Bei der Premiere von Tollers nächstem, stark rheto-

rischem Stück *Die Maschinenstürmer* am 30. Januar 1922 im Großen Schauspielhaus Berlin wirkten stark die verschärften politischen Spannungen mit und begünstigten den Erfolg. Am 24. Juni war der Reichsaußenminister Walther Rathenau ermordet worden, am 26. hatte der Reichspräsident eine ›Verordnung zum Schutze der Republik‹ erlassen. Der Triumph von *Masse Mensch* konnte nicht mehr erreicht werden, doch sorgten der Regisseur Karlheinz Martin und John Heartfield als Bühnenbildner für eine herausragende Inszenierung, durch die sie das revolutionäre Pathos noch steigerten.

Diese beiden ersten der in der Haft entstandenen Stücke entsprangen noch dem Revolutionserlebnis Toller. Er rekapitulierte seine eigene Rolle und empfand sich dabei im Gegensatz zur Masse. In *Masse Mensch* steigert sich dieser Gegensatz zu außerordentlicher, jeden Satz prägender Intensität und bleibt unlösbar. Einem durch ›Wandlung‹ zum Revolutionär geläuterten Individuum steht eine nur von Not und Hunger, nicht aber von sittlichen Ideen getriebene Masse gegenüber. Dieser Gegensatz wird verabsolutiert und dämonisiert. Aus dem zeitgeschichtlich stimmigen Revolutionsstück wird gegen Ende ein Ideendrama, das sich in rhetorische Dialoge und lyrische Bekenntnisse auflöst.

Im zweiten Ansatz – *Die Maschinenstürmer* – behandelt Toller die ihn bedrängenden Probleme sachlicher. Der dämonisierte Begriff der ›Masse‹ ist überwunden, und der einzelne wird weniger nach seiner ethischen Wandlungsfähigkeit beurteilt, wohl aber nach seiner Einsicht in historische Zusammenhänge und nach seiner Fähigkeit, diese zu vermitteln. Freilich fehlt die leidenschaftliche und mitreißende Intensität des vorausgegangenen Stückes.

Schon nach der Aufführung von *Masse Mensch* war Toller enttäuscht und traurig darüber, wie wenige seiner Kritiker ›das Wesen des Dramas in seinem Kern erfaßt‹ hatten. Die Reaktionen auf *Hinkemann* zeugten von noch weniger Verständnis. Man nahm das Stück vorwiegend als Politikum, das mit der Elle des Tages zu messen war. Man maß Stück und Autor außerdem an früheren Werken, besonders an der *Wandlung* und an *Masse Mensch*. Deren vorwiegend symbolische Gestaltung ergab sich aus dem Überwiegen prinzipieller Problematik, der leidenschaftlichen Ablehnung des Krieges, dem ebenso leidenschaftlichen Bekenntnis zur Revolution und der tiefen Enttäuschung über ihren Ausgang. Jetzt aber verlangten andere Fragen andere Antworten.

Zu den wichtigsten Sätzen des gerade vorausgegangenen Stückes – *Die Maschinenstürmer* – gehörte dieser: ›Man muß einander helfen und gut sein‹. Dieses Postulat bewegte Toller auch persönlich im durchaus nicht einfachen alltäglichen Kontakt mit seinen mitgefangenen Genossen. Für Hinkemann wird es zum Lebensproblem, da die Gemeinschaft ihn abwertet und er sich von deren inhumanen Maßstäben nicht zu lösen vermag. Hier liegt das entscheidende Problem des Stückes. Hinkemanns Verwundung sollte nur das Mittel sein, um dieses Problem demonstrieren zu können. In seinem Lebensbericht *Eine Jugend in Deutschland* berichtet Toller, wie zufällig er auf diesen Einfall kam: ›An der Wand meiner Zelle flirren Sonnenlichter. Zwei eirunde Flecken bilden sich, wie sähe der Mensch das Leben, den der Krieg entmannt hat, ist der gesunde Mensch nicht mit Blindheit geschlagen? Minuten später schreibe ich die Fabel zu meinem Drama ‚Hinkemann‘.

Eugen Hinkemanns sexuelle Nöte haben die Gemüter so sehr erregt, daß ihretwegen die Volksbühne von einer Aufführung Abstand nahm. Tollers eigentliches Anliegen wurde auch später von den meisten übersehen. Es ist in einer Bemerkung zusammengefaßt, die sich den oben zitierten Sätzen aus dem Lebensbericht anschließt: »Auch der Sozialismus wird nur jenes Leid lösen, das herrührt aus der Unzulänglichkeit sozialer Systeme, immer bleibt ein Rest. Aber soziales Leid ist sinnlos, nicht notwendig, ist tilgbar.« Diese weit über den Kapitalismus hinausgreifende Fragestellung überhörte auch Ihering. Er hatte sich nur mit verschiedenen Diskussionen auf der Bühne konfrontiert gesehen, deren Zusammenhang war ihm entgangen. Toller rettete sich nicht, wie Ihering meinte, von einem Thema zum anderen, und er wollte auch nicht vor der künstlerischen Verantwortung in eine »Gerechtigkeit« fliehen, die »nach allen Seiten gleichmäßig Urteile fällt.« Das war ihm allenfalls noch in *Masse Mensch* anzulasten. Jetzt wollte er durchaus Partei ergreifen und seine Figur der Kritik des Publikums aussetzen. Dieses aber entzündete sich an Sätzen, die Kritik an der Zeit übten, nicht an Hinkemann und seinem Verhältnis zur Umwelt. Deswegen wohl meinte Toller, *Hinkemann* werde erst im Sozialismus verstanden werden.

In der Tat sind jene Probleme, Figuren, Sätze, die damals als Zündstoff wirkten, heute ohne Brisanz. Uns erregt weder die Erbitterung über die Deutschen noch die karikierende Gestaltung miteinander diskutierender Arbeiter. Mühelos ist heute erkennbar, daß die wichtigsten Sätze des Stückes erst in der Schlußszene fallen. Und nicht zu übersehen ist, daß Hinkemann wohl des Autors Sympathie besitzt, daß aber sein Schicksal als Warnung gedacht war. In einem Brief an Stefan Zweig

vom 13. 6. 1923 schreibt Toller: »Nur der Schwache resigniert, wenn er sich außerstande sieht, dem ersehnten Traum die vollkommene Verwirklichung zu geben. Dem Starken nimmt es nichts von seinem leidenschaftlichen Wollen, wenn er wissend wird. Not tun uns heute nicht die Menschen, die blind sind im großen Gefühl, not tun uns, die wollen – obwohl sie wissen.

Das Absolut-Gute, das ‚Paradies auf Erden‘ wird kein Gesellschaftssystem schaffen, es handelt sich einzig darum, für das relativ beste, das der Mensch finden und verwirklichen kann, zu kämpfen. Ein System, das auf sozialer Ungerechtigkeit, Ungleichheit und Unfreiheit ruht, kann vor der Vernunft nicht bestehen.

Auf eine theatralische Wirkung des Werkes verzichte ich nicht. Ich glaube, daß gerade durch die Mischung von Lächerlichkeit und Tragik den Hörer eine Ahnung von der Antinomie lebendigen Geschehens überkommt.«

Ohne kritische Distanz, also ohne verfremdende Darstellung, kann diese von Toller beabsichtigte »Mischung von Lächerlichkeit und Tragik« nicht produktiv werden; sie kann sonst nur als unbeabsichtigter Bruch mißverstanden werden – wie es auch tatsächlich geschah. Statt der Abwehr Tollers im Namen Brechts wäre heute eine Vermittlung Tollers mit den Mitteln Brechts mindestens beim *Hinkemann* denkbar und sicherlich angebracht.

## 5

*Masse Mensch* ist bereits ein antithetisches Stück gewesen, in dem Toller seine eigene Rolle im revolutionären Kampf zur Diskussion stellte – freilich ohne sich entscheiden zu können. Er rückte ab von der Begeisterung, mit der er den von ihm vertretenen Verheißungen

eines neuen Zeitalters vertraut hatte. Er konnte sich aber zu einer Verurteilung nicht durchringen, denn für ihn hätte das bedeutet, auf das Ziel einer besseren Gesellschaft zu verzichten. So demonstrierte er in *Masse Mensch* nur die Problematik, in die er geraten war, ohne zu einer Distanz zu finden. Spätestens seit *Hinkemann* war Toller auf dem Weg zu dieser Distanz. Daß sie im Stück selbst wenig erkennbar wird, gehört zu dessen Schwächen. Heinrich George in der Berliner Aufführung hatte sich voll mit der Titelfigur identifiziert und dadurch nur Mitgefühl, nicht aber Kritik ausgelöst. Seitdem ist dieses Stück festgelegt und wird nur aus dieser Sicht interpretiert.

Geht man aber von des Dichters kritischer Absicht aus, ergeben sich ganz andere Möglichkeiten. Hinkemann ist im Krieg körperlich verstümmelt worden, aber schon vorher war er, die Regeln und Gesetze der kapitalistischen Gesellschaft befolgend, seelisch verkrüppelt. Selbst vom Leistungszwang auch in den intimsten menschlichen Beziehungen besessen, opfert er diesem alle seine menschlichen Ideale und seine Würde. Seine Frau, anfangs ebenso befangen in überkommenem Rollendenken, glaubt sich im Recht, wenn sie den Werbungen Großhahns nachgibt. Als sie zu Hinkemann zurückfindet, hat sie ihre alten Vorstellungen überwunden, doch kann Hinkemann ihr nicht folgen. Nicht aus Hysterie, sondern aus Verzweiflung stürzt sie sich in den Tod, als Hinkemanns Opfer. Dessen Schuld ist in den entscheidenden, von Toller mehrfach veränderten Sätzen des Stückes enthalten: ›Ich habe die Kraft nicht mehr. Die Kraft nicht mehr zu kämpfen, die Kraft nicht mehr zum Traum. Wer keine Kraft zum Traum hat, hat keine Kraft zum Leben . . . Alles Sehen wird mir Wissen, alles Wissen Leid . . . Einst wurde mir alles Leid Wille.

Ich will nicht mehr.‹ Und weil er nicht leben will, entzieht Hinkemann sich und Grete das Vertrauen. Denn nicht nur die Gesellschaft – er vor allem wendet auf sich selbst die Maßstäbe an, die er zu Recht der Gesellschaft vorwirft: ›Ein Kranker hat hier nichts zu suchen auf dieser Erde, so wie sie da eingerichtet ist . . . in der jeder nur gilt, was er nützt.‹ Grete, die zu ihrer neuen Haltung der Solidarität und Partnerschaft nur zusammen mit dem Partner, auf den diese Haltung zielt, finden kann, muß den letzten Lebenshalt verlieren, wenn sie erkennt, daß Hinkemann vor dem Teufelskreis, in den er geraten ist, kapituliert. Ihm bleibt dann nur die ewige Wiederholung von Selbstpreisgabe an irgendwelche Ausbeuter und Selbstmitleid. Partnerschaft mit diesem Menschen ist unmöglich.

Den protestierenden Völkischen hat Ernst Toller nur den ersten Titel geopfert. Alle anderen Änderungen geschahen in der Absicht, die schon im Motto angedeutete Aussage des Stückes zu verdeutlichen. Dieser Absicht dient vor allem die Umstellung der symbolischen Kampfszene der Kriegsinvaliden vom ersten in den dritten Akt. In der ursprünglichen Fassung (›Der Deutsche Hinkemann‹ bei Kiepenheuer 1923 und auch noch in der ersten Auflage ›Hinkemann‹, 1924) ergänzte sie nur den Auftritt des Budenbesizers und vertiefte ihn wenig. In der zweiten, hier abgedruckten Version ist dieser Kampf aller gegen alle direkt auf den zusammengebrochenen Hinkemann bezogen. Sein später verbal gefälltes Urteil über diese Gesellschaft wird optisch vorgezogen. Mißdeutbar sind aber die Worte, die Hinkemann spricht, als der ganze Spuk verflogen ist, die Huren von ihm abgezogen sind und er sich auf dem Pflaster wiederfindet: ›Und über mir der ewige Himmel . . . und über mir die ewigen Sterne . . . ‹

Gewiß, diese an ein berühmtes Schillerwort erinnernden Sätze könnten als ein ironischer Kontrast zur erbärmlichen Realität dieser Gesellschaft aufgefaßt werden. Sie sind aber auch als die Gegenüberstellung eines irdischen Schicksals mit dem kosmischen Raum verständlich. Sie können dieses Schicksal aus dem konkreten Zusammenhang lösen und es letztlich unerheblich erscheinen lassen. Nicht die Haltung dieses Menschen ist dann lächerlich, sondern der Mensch und alles, was ihm widerfährt. Von den Akzenten, die Leser oder Zuschauer (und vor ihnen ein Regisseur) setzen, hängt alles ab. Im Stück selbst ist diese Entscheidung nicht getroffen. Toller hat nicht, wie Ihering meinte, zu viele Themen zufällig miteinander verbunden. Er verbindet die Kritik an einer konkreten Gesellschaft mit der Demonstration menschlicher Grundhaltungen und mit einem Dilemma, das in jeder Gesellschaft unlösbar bleiben muß. Es können nur neue Wertvorstellungen bei den Beteiligten oder Betroffenen neue, humanere Reaktionen auf dieses Dilemma auslösen. Hier allerdings können im Sozialismus mit besserem Gewissen bessere Antworten vorgewiesen werden – erst recht, wenn man bedenkt, wie die Wertmaßstäbe der kapitalistischen Gesellschaft im Faschismus »zu Ende« praktiziert wurden im Umgang mit »unwertem Leben«.

6

*Hinkemann* hat nicht zufällig zum Skandal von Dresden geführt. Tatsächlich stellt Toller in diesem Stück die Frage nach dem Wert und Sinn des Lebens über Produktionskurven hinaus so, daß es innerhalb der kapitalistischen Gesellschaft eine positive Antwort gar nicht geben kann. Deswegen meinte Toller, daß bereits der Frageansatz erst im Sozialismus verstanden

werden könnte. Tollers Teilnahme am revolutionären Kampf des Proletariats basiert auf der Sehnsucht nach einer besseren Gesellschaft. Er hat an diesem Kampf über *Hinkemann* hinaus bis an sein Lebensende teilgenommen.

1924 wandte er sich mit einer Komödie (*Der entfesselte Wotan*) noch einmal ausdrücklich gegen jene ewiggestrigen Völkischen und setzte sich dann 1927, nach seiner Entlassung aus der Haft, mit den inzwischen zur Macht gelangten Sozialdemokraten auseinander. Die Aufführung seines Stückes *Hoppla, wir leben* unter Erwin Piscators Regie gehört zu den denkwürdigen Theaterereignissen der Weimarer Republik. Kurz vor Ausbruch des »Dritten Reiches« hat Toller sich dann noch einmal ausdrücklich und nachhaltig zur Novemberrevolution bekannt – 1930 in *Feuer aus den Kesseln*.

Emigriert ist er nicht nur wegen seiner jüdischen Abstammung. Die Nazis hätten ihn ebenso bestialisch ermordet wie seinen Mitstreiter aus der Räterepublik Erich Mühsam. Ohne Zögern und kompromißlos erklärte sich Toller gegen die neuen Machthaber in Deutschland und den Faschismus in der ganzen Welt. Auf dem PEN-Kongreß in Ragusa, bei dem die hitlertreuen deutschen Schriftsteller die Welt zu täuschen versuchten, ist Toller am 28. Mai 1933 für das bessere Deutschland eingetreten, das er als das Deutschland der Revolution verstand. Dafür legte er außerdem in dem Lebensbericht *Eine Jugend in Deutschland* (1933) und mit seinen *Briefen aus dem Gefängnis* (1935) Zeugnis ab.

Zur Zeit des spanischen Bürgerkrieges war Ernst Toller im wörtlichen Sinne rastlos unterwegs, um Hilfsaktionen für spanische Kinder zu organisieren. Vielleicht war diese Rastlosigkeit schon Flucht vor jener

Entscheidung, die er seinem Hinkemann aufgeladen hatte und der jener nicht gewachsen war.

Auch Toller »wollte« nicht mehr, obgleich er in dem Brief an Stefan Zweig geschrieben hatte: »Not tun uns heute nicht die Menschen, die blind sind im großen Gefühl, not tun uns, die wollen – obwohl sie wissen.« So kritisch Toller sein eigenes Versagen in der Blindheit der großen Gefühle, damals an der Spitze der Räterepublik mittlerweile sah, so wenig konnte er doch die Position des Einzelkämpfers überwinden. Sie überforderte ihn, auch physisch. Er litt zunehmend an Schlaflosigkeit, beklagte sich manchmal, nie aber so, daß seine Freunde hätten ahnen können, was dann am 22. Mai 1939 geschah. Im Badezimmer seines Hotels in New York nahm Ernst Toller sich das Leben.

*Roland Links*