

# Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen

herausgegeben von  
Stefan Neuhaus, Rolf Selbmann und Thorsten Unger

Königshausen & Neumann

SCHRIFTEN DER ERNST-TOLLER-GESELLSCHAFT

Herausgegeben von

Dieter Distl – Stefan Neuhaus – Rolf Selbmann  
John M. Spalek – Thorsten Unger

Band 4 — 2002

## Inhalt

Dank.....	7
Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen. Ein Vorgespräch.....	9

### Engagierte Literatur – Begriff und Geschichte

Erich Unglaub: Avantgarde und Engagement. Zur Militanz in der Begriffsbildung der literarischen Moderne .....	21
Bernd Hamacher: „Verstand geht dem Blödesten auf“: Das Engagement der Literatur.....	42
Volker Ladenthin: Engagierte Literatur – wozu? Aussage oder Sinn: Aporien in Tollers Literaturästhetik .....	53

### Relektüren und Revisionen

Anke Detken: Zum Politischen in Döblins <i>Berlin Alexanderplatz</i> und <i>Die Ebe</i> – Versuch einer Revision.....	69
Stephen Lamb: „Als Ästhet beginnen und als Sozialist enden“ – ein Paradox? Überlegungen zur Problematik „Literatur und Engagement“ am Beispiel Klaus Mann.....	89
Thorsten Unger: Klassenkampf mit einer Portion Erotik. Rudolf Braunes <i>Junge Leute in der Stadt</i> .....	104
Gerhard Fischer: Engagierte Literatur als historisch-kritische Darstellung der Gesellschaft. Zum Zeitstück der Weimarer Republik .....	116
Rolf Selbmann: Zwischen Max Hölz und Adolf Hitler. Kurt Tucholsky, Ernst Toller und <i>Die Weltbühne</i> .....	131
Ian King: Tucholskys Konzept der Gebrauchslyrik .....	141

### Erneuerung des Begriffs „Engagierte Literatur“?

Jost Hermand: Brechts Hitler-Satiren .....	153
Stefan Neuhaus: Strategien der Entmythologisierung in Ernst Tollers Komödien <i>Der entfesselte Wotan</i> und <i>Nie wieder Friede!</i> .....	169
Gordana-Dana Grozdanic: Der gefesselte Dichter: Ernst Tollers <i>Der entfesselte Wotan</i> als satirische Selbstbespiegelung.....	184
Andrea Hammel: Politisches Schreiben als Frau. Hermynia Zur Mühlen als proletarisch-revolutionäre Schriftstellerin.....	192

### Engagement (auf) der Bühne

Franz-Josef Deiters: Revolution als Arbeit am Text. Die Kolonisierung der Lebenswelt durch die Literatur im „politischen“ Theater .....	207
---	-----

Christina Jung-Hofmann: Engagierte Literatur und rhetorischer Realismus. „Panamaskandal“ und Weimarer Republik bei Wilhelm Herzog und Eberhard Wolfgang Möller.....	219
Birgit Haas: „Wirrwarr“ oder „Medizin“? Erwin Piscators theatertechnische Neuerungen der zwanziger Jahre.....	238
Kirsten Reimers: Das Drama als Tribunal – Justizkritik auf den Bühnen der Weimarer Republik.....	251
Erika Jäger: Engagierte Literatur? Untersuchungen zum Erfolg von Tollers Dramen in den dreißiger Jahren am Beispiel des Stückes <i>Feuer aus den Kesseln</i> .....	261
Cecil Davies: Ernst Tollers Dramen als 'Engagierte Literatur' betrachtet.....	268

### Kontextualisierungen

Peter Davies: Die Überwindung der Sprache. Johannes R. Bechers Weg in die Partei.....	277
Gesa von Essen: Engagierte Literatur im Exil: Heinrich Manns <i>Es kommt der Tag</i> .....	286
Andreas Meier: „am liebsten unter Arbeitern“: Inszenierungen einer kulturellen Schlüsselfigur bei Else Lasker-Schüler und Ernst Toller.....	298
James Jordan: Objektivität, Engagement und Literatur: Die Darstellung politisch motivierter Verbrechen bei E.J. Gumbel und Ernst Toller.....	312
Yomb May: Zwischen Nonkonformismus und Engagement. Ödön von Horváth als kritischer Autor.....	326
Ralf Georg Czapla: Verismus als Expressionismuskritik. Otto Dix' <i>Streichholzhändler I</i> , Ernst Tollers <i>Hinkemann</i> und George Grosz' <i>Brokenbrow</i> -Illustrationen im Kontext zeitgenössischer Kunstdebatten.....	338
Wolfgang Schopf: Das Freie Deutsche Buch im Porträt. Josef Breitenbachs Photodokumentation der ersten Buchmesse des Exils (Paris 1936).....	367

### Verleihung des Ernst-Toller-Preises 1999 an Biljana Srbljanovic

Benedikt Richert: Begründung der Jury.....	383
Christiane Schlötzer-Scotland: Laudatio für Biljana Srbljanovic.....	385
Biljana Srbljanovic: Rede der Preisträgerin.....	391

### Verleihung des Ernst-Toller-Preises 2001 an Felix Mitterer

Reinhold Schira: Begründung der Jury.....	397
Ruth Drexel: Laudatio für Felix Mitterer.....	400
Zu den Beiträgern.....	405

# Strategien der Entmythologisierung in Ernst Tollers Komödien *Der entfesselte Wotan und Nie wieder Friede!*

STEFAN NEUHAUS (BAMBERG)

Doch ich sterbe nicht; wir Götter  
Werden alt wie Papageien,  
Und wir mausern nur und wechseln  
Auch wie diese das Gefieder.  
Nach der Heimat meiner Feinde,  
Die Europa ist geheißен,  
Will ich flüchten, dort beginn ich  
Eine neue Karriere.

Heinrich Heine: *Vitzliputzli*<sup>1</sup>

## Einführung

Aus dem Titel des Vortrags ergeben sich sofort drei Fragen:

- Was ist ein Mythos?
- Was sind Strategien der Entmythologisierung?
- Weshalb werden Ernst Tollers Komödien auf solche Strategien untersucht?

Die erste Frage kann eigentlich nur partiell beantwortet werden. In verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen (v.a. Anthropologie, Philosophie und Literaturwissenschaft), selbst innerhalb einzelner Disziplinen finden sich unterschiedliche Antworten. Für eine Operationalisierung wird zunächst eine Entscheidung notwendig, an welche dieser Antworten man anschließt.<sup>2</sup> In unserem Fall wird es die begriffliche Klärung von Roland Barthes sein. Der Grund für diese Wahl ergibt sich aus dem Zusammenhang mit den Fragen nach den Strategien der Entmythologisierung und der Wahl Tollers. Ernst Toller gilt als politischer Schriftsteller, er stand sogar kurzzeitig an der Spitze der Münchener Räterepublik. Zugleich gilt er, auch wenn er in der heutigen Literaturgeschichtsschreibung nur als Randfigur präsent ist, als in seiner Zeit bedeutendster Dramatiker. Einige seiner Dramen entstanden im Gefängnis. Sie können als literarische Opposition gegen die rechten Ideologien der 20er Jahre und später insbesondere des Nationalsozialismus verstanden werden. Die Attraktivität des Nationalsozialismus beruhte vor allem auf

---

<sup>1</sup> Heinrich Heine: Werke I: Gedichte. Ausgew. u. hg. v. Christoph Siegrist. Frankfurt/Main u. Leipzig 1994 (Werke in 4 Bänden), S. 166.

<sup>2</sup> Wenig hilfreich scheint mir der neuere Versuch von Tepe zu sein, der auf die Auseinandersetzung mit der bisherigen Mythosforschung weitgehend verzichtet und ein viel zu allgemeines hermeneutisches Modell entwickelt; vgl. Peter Tepe: Mythos und Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung. Unterstützt von Birgit zur Nieden u.a. Würzburg 2001.

seiner mythologischen Struktur. Dass es sich um Mythen handelte, können wir noch in der heutigen Diskussion rechtsradikaler Tendenzen in unserer demokratischen Gesellschaft sehen, denn Mythen beanspruchen gleichzeitig zeitgebundene und überzeitliche Relevanz. Die kritisch-entlarvende Behandlung der rechten Ideologien durch Toller wird es zulassen, von Strategien der Entmythologisierung zu sprechen. Diese Verbindung deutet bereits an, dass Tollers Komödien heute möglicherweise zu unrecht vergessen sind, da sie sich gegen überzeitliche, zumindest heute weiterwirkende Mythologeme (Bestandteile eines Mythos) wenden.

Diese ersten Überlegungen sollen als Hinführung zum Thema und als Skizze der Ausgangsthese dienen. Inwieweit Tollers Komödien tatsächlich ‚rechte‘ Mythen destruieren und daher die Aufmerksamkeit beanspruchen können, die ihnen allein durch die Auswahl in diesem Kontext zugeschrieben wird, soll die Analyse zeigen.

### Überlegungen zu Struktur und Funktion des Mythos

Claude Lévi-Strauss kann von der „Struktur der Mythen“ sprechen, weil er den Mythos als „zur Ordnung der Sprache“ gehörig versteht. „Die Substanz des Mythos liegt weder im Stil noch in der Erzählweise oder der Syntax, sondern in der *Geschichte*, die darin erzählt wird.“<sup>3</sup> Lévi-Strauss führt an Beispielen vor, wie Mythen durch eine strukturelle Analyse von „konstitutiven Einheiten oder Mythem[e]n“ auf ihre Ursprünge zurückgeführt, in ihrer Entwicklung und Funktion verstehbar gemacht werden können.<sup>4</sup> Ein Mythos enthält also eine „Ordnung“ hinter einer „augenscheinlichen Unordnung“,<sup>5</sup> man kann ihn wie einen Text lesen. Er ähnelt allerdings mehr der Musik als der Sprache:

Nehmen wir aber die Sprache zum Paradigma, so setzt sich dieses Paradigma erstens aus Phonemen, zweitens aus Wörtern und drittens aus Sätzen zusammen. In der Musik findet sich ein Äquivalent für die Sätze, aber kein Äquivalent für die Wörter. Im Mythos findet sich ein Äquivalent für die Wörter, aber kein Äquivalent für die Phoneme. In beiden Fällen fehlt also eine Ebene.<sup>6</sup>

Das Fehlen der (im Vergleich zur Sprache) ersten Ebene, die nicht lineare „Abfolge der Ereignisse“ (stattdessen finden sich „Ereignisbündel“<sup>7</sup>) und die erst zu er-

---

<sup>3</sup> Claude Lévi-Strauss: *Strukturelle Anthropologie*. 16.-23. Tausend. Frankfurt/Main 1972 (Suhrkamp-Taschenbuch 15), S. 231.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Claude Lévi-Strauss: *Mythos und Bedeutung*. Vorträge. Aus dem Englischen von Brigitte Luchesi. Frankfurt/Main 1995 (Bibliothek Suhrkamp 1197), S. 22.

<sup>6</sup> Ebd., S. 76.

<sup>7</sup> Vgl. ebd., S. 66.

mittelnden Regeln, nach denen der mythologische ‚Text‘ funktioniert,<sup>8</sup> stellen die besonderen Schwierigkeiten beim Entziffern dar.

Etwa zur gleichen Zeit wie Lévi-Strauss hat Roland Barthes – zwar nicht auf strukturalistisch-anthropologischer, aber auf verwandter semiotischer Grundlage – seinen Ansatz entwickelt, der sich von Lévi-Strauss vor allem durch seine ideologiekritische Komponente unterscheidet. Daher eignet sich Barthes besonders, um einen literarischen Text auf seine Stellung zu ideologischen Mythologemen zu untersuchen.

Barthes' Ausgangsthese lautet: „[...] der Mythos ist eine Sprache“<sup>9</sup>, „ein Mitteilungssystem“, das folglich auch „eine Botschaft“ oder „Aussage“ enthält.<sup>10</sup> „[...] da der Mythos eine Aussage ist, kann alles, wovon ein Diskurs Rechenschaft ablegen kann, Mythos werden.“<sup>11</sup> Ergänzend zu Lévi-Strauss' anthropologischem Ansatz befindet Barthes, dass ein Mythos „eine *geschichtliche* Grundlage“ hat,<sup>12</sup> man könnte auch sagen: dass er variabel und endlich ist. Wie lange ein Mythos lebt, hängt von der historischen Entwicklung ab. Daraus kann man ableiten, dass Mythen aktiv verändert, gar erschaffen oder beendet werden können, beispielsweise durch literarische Texte. Barthes bewertet den Mythos als negativ, so lange man seine Funktionsweise und seine Aussage nicht durchschaut. Das Negative besteht darin, dass der Mythos ein Zeichen seines Sinns beraubt. Barthes bezeichnet ihn daher „als gestohlene Sprache“.<sup>13</sup>

Wie macht der Mythos das? In ihm sind „zwei semiologische Systeme enthalten [...] von denen eines im Verhältnis zum andern verschoben ist“. Barthes' Operation ist überaus kompliziert, würde verschiedene, längere definitivische Klärungen verlangen und kann hier nur stark reduziert wiedergegeben werden.<sup>14</sup> Zusammenfassend und mit eigenen Worten lässt sich feststellen: Ein (oftmals komplexes) Zeichen wird seiner ursprünglichen Bedeutung weitgehend entkleidet, damit es mit neuer Bedeutung gefüllt werden kann. Die Form ersetzt den Sinn, der Zeichenprozess des Mythos ist also tautologisch. Die „Form des Mythos nährt“ sich von der nicht verschwundenen, aber in den Hintergrund gerückten ursprünglichen Bedeutung:<sup>15</sup> dies kommt einer „*Deformierung*“ des ursprünglichen Sinns gleich.<sup>16</sup> Er-

---

<sup>8</sup> Nach Lévi-Strauss steht indes fest, „[...] daß der menschliche Geist, ungeachtet der Kulturunterschiede zwischen den verschiedenen Teilen der Menschheit, überall der gleiche ist und die gleichen Fähigkeiten besitzt“ (ebd., S. 32). Insofern lassen sich, aus anthropologischer Sicht, die Mythologeme auf Grundsituationen menschlichen Daseins zurückführen.

<sup>9</sup> Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Deutsch von Helmut Scheffel. Frankfurt/Main 1964 (edition suhrkamp 92), S. 7.

<sup>10</sup> Ebd., S. 85.

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Ebd., S. 86.

<sup>13</sup> Ebd., S. 115.

<sup>14</sup> Vgl. ebd., S. 95ff.

<sup>15</sup> Ebd., S. 97.

<sup>16</sup> Ebd., S. 103.

schwerend lässt sich feststellen, dass der Mythos „einen imperativen und interpellatorischen Charakter“ hat.<sup>17</sup>

In Anlehnung an ein Beispiel von Barthes lässt sich an einen Rosenstrauß denken. Wenn jemand einer Frau Rosen schenkt, so kann die übliche, vom Sender beabsichtigte und von der Frau entsprechend decodierte Bedeutung der Rosen (die hier als sprachliches Zeichen gesehen werden können) als 'das Schenken eines Blumenstraußes ist ein Ausdruck von Liebe' beschrieben werden. Wenn aber nun in einer Werbeanzeige eines Blumenhändlers, etwa zum Valentinstag, ein Blumenstrauß abgebildet wird, dann geht der Sender, der Blumenhändler, zwar von der ursprünglichen Bedeutung aus, doch wird er eine neue hinzutun. Die Bedeutung aus Sicht des Senders wird lauten: 'Kauft möglichst viele Blumensträuße bei mir, damit ich meinen Umsatz steigern kann und mehr verdiene'. Wenn nun der Empfänger dieser Botschaft sie als 'das Schenken eines Blumenstraußes ist ein Ausdruck von Liebe' decodiert und sich nun seiner Frau gegenüber verpflichtet fühlt, einen Blumenstrauß zu kaufen, dann haben wir es nach Barthes mit einem Mythos zu tun. Nun kennt in unserer Gesellschaft jeder die Marktmechanismen und ist dazu in der Lage, das Vorgehen des Blumenhändlers zu durchschauen, also den Mythos zu entmythologisieren und sich dann frei zu entscheiden, ob er den Valentinstag nutzt, um seiner Frau einmal wieder Rosen zu schenken. Bei anderen Zeichen-Bedeutung(en)-Relationen oder in anderen gesellschaftlichen Strukturen ist die Lage, wie wir noch sehen werden, nicht ganz so einfach.

Dennoch lässt sich am Beispiel des Rosenstraußes gut erkennen, was Barthes mit der Feststellung meint, der Mythos verwandele „Geschichte in Natur“<sup>18</sup>, seine Funktion sei, „[...] historische Intention als Natur zu gründen, Zufall als Ewigkeit.“<sup>19</sup> „Die Dinge machen den Eindruck, als bedeuteten sie von ganz allein.“<sup>20</sup> Problematisch wird diese Verselbständigung bei gesellschaftlich relevanten oder im engeren Sinn politischen Themen. Hier empfiehlt Barthes eine Strategie der Entmythologisierung. Man soll zunächst „die mythische Leere“ wahrnehmen und dann nicht einfach nach der Bedeutung, sondern nach der *beabsichtigten* Bedeutung fragen (in Barthes' Terminologie nach ‚dem Bedeutenden‘).<sup>21</sup> So lässt sich die „intransitive Beziehung“ wieder in eine transitive, das statische in ein dynamisches Zeichen verwandeln.<sup>22</sup> Dieser Umgang mit dem Mythos wird zu „einer dritten semiologischen Kette“, die für Barthes die „wahre Mythologie“ ist.<sup>23</sup> „Die Macht des zweiten Mythos besteht darin, den ersten als angeschaute Naivität zu setzen.“<sup>24</sup>

---

<sup>17</sup> Ebd., S. 106.

<sup>18</sup> Ebd., S. 113.

<sup>19</sup> Ebd., S. 130.

<sup>20</sup> Ebd., S. 132.

<sup>21</sup> Vgl. ebd., S. 133.

<sup>22</sup> Vgl. ebd., S. 134.

<sup>23</sup> Ebd., S. 121.

<sup>24</sup> Ebd., S. 122.

Der Mythos ist also nur mächtig, so lange er nicht transparent (gemacht) wird. Hier lässt sich eine Parallele zu Lévi-Strauss' strukturaler Anthropologie feststellen und erkennen, wo Barthes weiter geht als sein gleichermaßen berühmter Kollege. Lévi-Strauss meint, dass der Mythos dem Menschen zwar „keine größere Macht über seine Umwelt“ gibt, wenn man 'Umwelt', wie dies Lévi-Strauss offenbar tut, als Synonym für 'Natur' benutzt.<sup>25</sup> „Was er [der Mythos] ihm [dem Menschen] dagegen verschafft – und das ist äußerst wichtig –, ist die Illusion, daß er das Universum verstehen könne und es auch tatsächlich versteht. Natürlich ist das nur eine Illusion.“<sup>26</sup>

Während Lévi-Strauss wie selbstverständlich davon auszugehen scheint, dass jeder den Illusionscharakter durchschaut, hat Barthes den Zusammenhang von Illusionsbildung und Manipulation thematisiert. Das hängt nicht zuletzt mit einer unausgesprochenen Prämisse zusammen. Lévi-Strauss untersucht Mythen, wie wir den Begriff üblicherweise verstehen, also überlieferte Geschichten von Göttern oder gottähnlichen Wesen, die als Textgrundlage für Religionen dienten oder dienen. Einen solchen Mythenbegriff vertritt auch, um ein weiteres Beispiel zu nennen, Hans Blumenberg, und auch er kommt zu einer positiven Auffassung über das, was ein Mythos leistet. Blumenberg verlängert die Entwicklungslinie des Mythos-Begriffs in Richtung Gegenwart und stellt fest: „Jede Geschichte macht der blanken Macht eine Achillesferse.“<sup>27</sup> Wie Lévi-Strauss kann Blumenberg nur deshalb zu einer positiven Auffassung kommen, weil er aus der Perspektive des Gebildeten spricht, für den Distanz zu seinem Material etwas Selbstverständliches ist. Toller wird, für Kenner seines Werks dürfte diese Feststellung schon jetzt keine Überraschung darstellen, in seiner praktisch-literarischen Mythos-Kritik der Position von Barthes nahestehen.

Die nächste Frage, mit der wir uns zu beschäftigen haben, wird nun sein, mit welchen Mythen Toller in seinen Komödien auf welche Weise umgeht. Es handelt sich um eine interessante Mischung von klassischen, literarischen und alltäglichen Mythen, die so gewissermaßen parallel geschaltet werden. Die Strategien der Mythen-Bearbeitung sollen mit den Begriffen *Kontrafaktur*, *Adaption / Variation* und *Mythenbildung* benannt werden. *Kontrafaktur* bezeichnet einen Gegenentwurf, der den Mythos als beliebig oder, im extremen Fall, als lächerlich erkennbar macht. *Adaption / Variation* bedeutet die Aufnahme und Fortschreibung eines bestehenden Mythos und – dies ist entscheidend – seine Markierung als Mythos, sonst könnte man nicht von Entmythologisierung sprechen. Ähnlich verhält es sich mit der *Mythenbildung*, die einen neuen Mythos schafft und ihn gleichzeitig als solchen markiert. Dies geschieht bei Toller in der Regel durch Ironiesignale. Hinter diesen Strategien der Entmythologisierung steckt ein der Aufklärung verpflichtetes Pro-

---

<sup>25</sup> Claude Lévi-Strauss: Mythos und Bedeutung, S. 29.

<sup>26</sup> Ebd., S. 29.

<sup>27</sup> Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos. 1. Aufl. Frankfurt/Main 1979, S. 22.

gramm. Der Leser soll mündig gemacht werden und seine eigene Wahl treffen, auch wenn ihm der Autor seine eigenen Präferenzen sehr deutlich mitteilt.

### *Der entfesselte Wotan*

Die 1923 im Gefängnis Niederschönenfeld geschriebene, 1924 in russischer Sprache in Moskau und 1925 in deutscher Sprache in Prag uraufgeführte, ausdrücklich so bezeichnete „Komödie“ schildert Aufstieg und Fall des Friseurs Wilhelm Dietrich Wotan. Der geschäftsuntüchtige Friseur lebt nur in seinen abstrusen Plänen, mit denen er Karriere machen will. Nach dem Besuch eines Kunden, der von seinen Auswanderungsplänen erzählt, beschließt Wotan, eine Auswanderer-Genossenschaft zu gründen und in einem Teil Brasiliens neu anzufangen. Der stellunglose Kaufmann Schleim und der Offizier a.D. von Wolfblitz hören davon und wittern eine Gelegenheit, sich zu bereichern. Vor allem Schleim wird zur treibenden Kraft, er organisiert Veranstaltungen und manipuliert Wotan, um der Genossenschaft Zulauf zu sichern. Von den zahlreichen, schnell gefundenen Anhängern lässt Toller nur exemplarische Figuren auftreten. Für die bigotte Gräfin Gallig soll sich Wotan sogar von seiner Frau Marie scheiden lassen, die gerade ihr erstes Kind erwartet (GW 2, 287ff.). In Marie ironisiert Toller das Heimchen am Herd, das an den Lippen des Mannes hängt und ihm selbst den größten Betrug verzeiht. Als die brasilianische Regierung vor Wotans Genossenschaft warnt und das Kartenhaus daraufhin zusammenstürzt, kehrt die Verstoßene zu ihm zurück und tröstet ihn. Der kluge Schleim hatte den Zusammenbruch vorausgesehen, er brennt mit einer größeren Summe Geldes durch und lässt Wotan zurück, der dann von einem Polizisten vor der betrogenen Menge gerettet und lediglich in „Schutzhaft“ genommen wird (GW 2, 300ff.).

Die Komödie ist eine *Kontrafaktur* auf verschiedenen Ebenen. Mit der Wahl des Namens und mit dem Auftritt des Gottes Wotan am Anfang wird der Bezug zur germanischen Mythologie hergestellt. Gleichzeitig durchziehen das Drama Anspielungen auf den christlichen Glauben, so stilisiert sich Wotan zum neuen Moses (GW 2, 292). Der Terminus der Kontrafaktur passt besonders gut, wenn man den Aufbau der Komödie betrachtet. Sie ist in ein Vorspiel und drei Akte gegliedert, die mit musikalischen Begriffen überschrieben sind: „Wotanisches Impromptu“ (GW 2, 253), „Allegro“ (GW 2, 255), „Andante“ (GW 2, 269) und „Scherzo Furioso – Rondo – Finale“ (GW 2, 282). Es ist anzunehmen, dass durch die Parallelierung von musikalischer und literarischer Struktur auf den bildungsbürgerlichen Hintergrund klassischer Musikrezeption ironisch angespielt wird.

Auf der politischen Ebene handelt es sich um exemplarische *Mythenbildung* durch autoritäre Machtstrukturen, dies ist das eigentliche Thema. Durch die Stillierung einer angeblichen Führerfigur zum neuen Heiland wird, auf der zeitgeschichtlichen Ebene,

- retrospektiv der Kultus um Wilhelm II. der Lächerlichkeit preisgegeben, um monarchistischen, gegen die junge Republik zielenden Strömungen den Boden zu entziehen;
- außerdem in der unmittelbaren Gegenwart die nationalsozialistische Bewegung mit ihrem sogenannten Führer Adolf Hitler als Mythos gekennzeichnet und gleichzeitig satirisch entlarvt.<sup>28</sup>

Die Strategien der Kontrafaktur und Mythenbildung greifen also ineinander. Nicht nur der Name ‚Wotan‘ ist das verbindende Element, im Stück selbst werden die – auf überlieferte wie neue Mythologien bezugnehmenden – Ebenen immer wieder ineinander verschränkt, etwa in folgender Bezeichnung für Wotan: „Diktator und Jesus in einer Person!“ (GW 2, 273).

Die Figur des Wotan wird als Stärke demonstrierender Schwächling gezeichnet, seiner Bewegung fehlt, trotz der Beschwörung von „Realpolitik“, jede reale

---

<sup>28</sup> „Mit dem ersten Vornamen, Wilhelm, stellt Toller den Bezug zu Kaiser Wilhelm II. und dem Wilhelmismus her. [...] Mit dem zweiten Vornamen, Dietrich, legt Toller die Assoziation zu Heinrich Manns Diederich Heßling nahe, ‚eines Prototyps wilhelminischen Untertanengeistes‘ [...].“ Cordula Grunow-Erdmann: Die Dramen Ernst Tollers im Kontext ihrer Zeit. Heidelberg 1994 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 3. F., 133), S. 166f. Grunow-Erdmann sieht Parallelen zur nationalsozialistischen Bewegung, schränkt dies aber ein mit dem Hinweis, „daß die Komödie vor dem Hitler-Putsch geschrieben wurde“ (S. 181). – Zur vermutlichen Anspielung auf Wilhelm II. vgl. auch Kirsten Reimers: Das Bewältigen des Wirklichen. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Ernst Tollers zwischen den Weltkriegen. Würzburg 2000 (Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 2), S. 117. – Reimers ist nicht der Ansicht, dass Toller auf Hitler gezielt hat. Nach meiner Auffassung war die rechtsgerichtete Organisation, in der Hitler um 1920 steil Karriere machte, aber im vermutlichen Produktionsjahr des Stücks 1923 bereits so bekannt und berüchtigt, dass es verwunderlich wäre, wenn Toller nicht auch an sie gedacht hätte. Vgl. hierzu Kurt Pätzold u. Manfred Weißbecker: Geschichte der NSDAP. 1920 bis 1945. Köln 1998, S. 53: „In der Zeit zwischen dem Kapp-Putsch und dem 21. Januar 1921 konnte sie [die NSDAP] 46 große Versammlungen mit mehr als 60.000 Besuchern durchführen. Doch darin erschöpften sich ihre Aktivitäten keineswegs.“ Vgl. auch S. 67: „Ein sogenannter ‚Deutscher Tag‘ bildete Mitte Oktober 1922 den Auftakt zu neuen und erheblich gesteigerten Aktivitäten der NSDAP. Gemeinsam mit anderen rechtsextremen Verbänden marschierte sie durch die oberfränkische Stadt Coburg, die seit 1920 zu Bayern gehörte. In München fanden am 30. November gleichzeitig fünf und am 13. Dezember sogar zehn Massenveranstaltungen statt, die alle einen zwar kurzen, aber spektakulär organisierten Auftritt Hitlers erlebten.“ Und S. 69: „Im Januar 1923 [...] führte die NSDAP ihren ersten ‚Reichsparteitag‘ durch, ein Spektakel mit 12 Massenkundgebungen, einer ‚Fahnenweihe‘ und einer Parade der z.T. schon völlig uniformierten SA auf dem Münchener Marsfeld.“ Man darf nicht vergessen, dass Toller in der Politikszene Münchens einstmals selbst äußerst aktiv war und die politische Entwicklung mit großem Interesse verfolgt haben dürfte. Zusätzlich ergibt sich meine Perspektive auch aus der Rezeption; bekanntlich ist die Autorintention nicht allein maßgeblich für die Interpretation eines literarischen Texts.

Existenzgrundlage. Insofern ist das Scheitern vorprogrammiert. Die zeitgeschichtlichen Bezüge werden nur angedeutet, um das Exemplarische der Handlung nicht zu beeinträchtigen. Auf die DAP und spätere NSDAP wird beispielsweise durch den Hinweis angespielt, dass „Bayern unsere Basis!“ sei (GW 2, 295). Statt Toller nun aber für die Verharmlosung des Nationalsozialismus nachträglich zu schelten, sollte man einerseits Fiktion und Realität trennen und andererseits, begibt man sich auf die Ebene der zeithistorischen Realität, Tollers Hellsichtigkeit bewundern. Er dekonstruiert revolutionäres Pathos, macht die Strukturen solcher ‘Bewegungen’ sichtbar und gibt sie damit der Lächerlichkeit preis. Vor allem erstaunt, dass Toller Wotan zum Schluss mit dem Versprechen ins Gefängnis gehen lässt, dort seine Memoiren zu schreiben (GW 2, 301f.). Einerseits kann dies als selbstreflexives Moment und vielleicht als Selbstironisierung der eigenen Rolle in der Räterepublik gelesen werden – Toller schrieb die Komödie schließlich im Gefängnis. Andererseits geschah kurze Zeit nach Fertigstellung des Dramas das im wirklichen Leben, was hier vorgezeichnet worden war. Nach seinem Putschversuch, der Marsch von München nach Berlin endete bekanntlich bereits an der Feldherrenhalle, bot der verhaftete Hitler ein ähnlich klägliches Bild wie der unter den Tisch kriechende Wotan (GW 2, 300). 1924 zu fünf Jahren Festungshaft verurteilt, diktierte Hitler in der Haftanstalt Landsberg/Lech den ersten Band von *Mein Kampf*, der 1925 erschien. Bereits Ende 1924 wurde Hitler vorzeitig aus der Haft entlassen. Auch wenn Wotan nur ein paar Tage in „Schutzhaft“ bleiben musste, so ist die äußerst rücksichtsvolle Behandlung der fiktiven und der historischen Figur durchaus vergleichbar. *Der entfesselte Wotan* lässt sich als eine Anklage an die politisch rechts stehende Justiz lesen, die durch die Behandlung Hitlers nachträglich ihre Bestätigung erfuhr. Als Antizipation kommenden Unheils kann man Wotans Aussage lesen: „Und stünde die Welt auf wider mich – nicht eher das Schwert in die Scheide, als bis meiner Ehre Genugtuung ward! Und wenn die Welt zerschmettert am Boden liegt!“ (GW 2, 298)

Auch die Möglichkeit der *Adaption / Variation* von Mythen wird vom Drama genutzt. Schleim erklärt Wotan die finanzielle Bedeutung der Unterstützung durch die Schweiz. Wotan deklamiert daraufhin: „Auch meine Seele gehört der Schweiz! Tellgestalten! Knorrig! Abhold Luxus und welschen Tand! Apfelschützen!“ Schleim erwidert: „Seien Sie Tell! Schießen Sie den Apfel vom Haupt!“ (GW 2, 283). Hier wird der von Schiller teilweise geschaffene und popularisierte Tell-Mythos (*Wilhelm Tell* war das am häufigsten gespielte deutschsprachige Stück im 19. Jahrhundert) adaptiert, für die vereinspolitischen Zwecke in Dienst genommen und zugleich ironisiert. Eine Verschränkung mit einem anderen Mythos ist im Ausdruck „welschen Tand“ erkennbar. Germanische Abstammung wird im Drama gegen jüdische und französische, aber auch generell ausländische Herkunft gesetzt

und als Klischee sichtbar.<sup>29</sup> So entlarvt Toller die Hohlheit der entscheidenden, schreckliche Folgen zeitigenden Mythologeme der NS-Bewegung.

Besondere Qualität hat die Entlarvung der pseudo-revolutionären Phraseologie im Drama, die sogar von Wotan thematisiert wird. Berücksichtigt man den Kontext, dann wenden sich folgende Worte gegen den Phrasenredner, der sie ausspricht: „Die feinere Nase mußte deutlich den Phrasenklang wittern. Gegen Phrasen wehre ich mich empfindlicher als gegen Illusionen“ (GW 2, 294). Schleims Ratschläge an Wotan kommen einem Grundkurs in manipulatorischem Sprachgebrauch gleich:

Zur Gräfin Gallig sprechen Sie religiös! Zum Herrn Bankier Karauschen materiell! Zum General Stahlfaust markig! Zum Gefängnisaufseher wie ein Mann aus dem Volke! [...] Wo Sie keine Antwort wissen, schweigen Sie. Machen Gesten! Da rede ich. Das Wichtigste: Zuhören! Hören Sie gut zu, und jeder glaubt, er habe den ersten Menschen gefunden, der ihn verstand. (GW 2, 276)

Schleim wirkt in seiner Eigenschaft als Demagoge wie eine Antizipation von Joseph Goebbels, auch wenn er die günstige Gelegenheit einer „Ehrendemonstration der evangelischen Mission“ wie folgt nutzen will: „Sie [Wotan] müssen sprechen! Vom Balkon herab sprechen! Ich muß hinunter! Ich arrangiere! Ich hole Reporter! Ich hole Filmkurbler! Ich kitzele die Volksseele!“ (GW 2, 296). Der spätere Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda knüpfte aber erst 1924 Kontakte zu nationalsozialistischen Kreisen. Wieder einmal zeigt Toller sein außerordentliches Gespür für in der Luft liegende Entwicklungen.

Außerdem benutzt Toller die ekstatische Sprache des Expressionismus und entlarvt sie durch Übertreibung als mythologische Sprache, etwa in dem Satz „nur superlativisch ballen die Großen dieser Zeit“ (GW 2, 283). Superlative waren für die Sprache des Expressionismus ebenso charakteristisch wie der stakkatoartige, teils elliptische Satzbau, Inversionen und die Veränderung von Nicht-Verben zu Verben. Besonders letzteres wird stark ironisiert, einige Beispiele: „Emilie, steilte sich sein Schrei [...]“ (GW 2, 257); „Wir brücken die Brücke!“ (GW 2, 261); „Ihnen zu spiralt sich meine Erwartung“ (GW 2, 285). Hinzu kommen ebenso ekstatische wie tautologische Phrasen: „Heute aber fand ich den Menschen! Den Menschheitsmenschen!“ (GW 2, 276). Man kann dies kaum überschätzen: Einer der einst wichtigsten Vertreter der literarischen Epoche des Expressionismus wendet sich nicht nur gegen sie, er widerlegt sie mit ihren eigenen Waffen.<sup>30</sup> Wotan steht in der Tradition des neuen Menschen, den der Expressionismus einst propagierte. Es scheint, als ob Toller aus der Mitschuld des Expressionismus am Ersten Weltkrieg nun literarische Konsequenzen gezogen hätte. Zugleich wird eine tiefe Desillusio-

<sup>29</sup> Vgl. GW 2, 260f., 265f., 278f., 293 etc. Entlarvend ist auch, dass Schleim auf die 'germanische' Herkunft seiner Mutter verweist, sein Vater jedoch Jude war (GW 2, 265).

<sup>30</sup> Zu der Auffassung, dass es sich um eine Parodie des expressionistischen Pathos und Konzepts des neuen Menschen handelt, kommt bereits Grunow-Erdmann: Die Dramen Ernst Tollers im Kontext ihrer Zeit, S. 179.

nierung erkennbar. Von der einstigen Hoffnung auf Befreiung ist nichts mehr geblieben. Die Darstellung der blinden Masse, die Wotan erst folgt, sich dann, als sie erfährt, dass sie betrogen wurde, gegen ihn wendet und schließlich von einem Polizisten durch seine Autorität als Vertreter der staatlichen Macht problemlos gebändigt werden kann, zeigt eine Abkehr von sozialistischen Überzeugungen, die wohl zusammen mit der Räterepublik untergingen.<sup>31</sup> Der Polizist verkörpert außerdem die Verbindung von neuer Bewegung und etablierter Macht. In diesen Zusammenhang der Adaption / Variation alltäglicher, politischer Mythen gehört das von Schleim ständig im Munde geführte Bismarcksche Wort von der „Realpolitik“ (GW 2, 280).

Die Gefahren der Manipulierbarkeit der Bürger durch die Phraseologie der Verführer werden eindringlich vorgeführt. Folgende Darstellung könnte auch Teil eines Dokumentarspiels über die Geschichte der NS-Bewegung sein:

EIN WALLENDER OBERLEHRER VOLLBART: Unser großer Führer,  
unser hehrer Lichtbringer, unser Retter heill

MENGE: Heill Heill Heill (GW 2, 280)

Von den alten Überzeugungen Tollers ist lediglich die Kritik an sozialer Ungerechtigkeit durch das kapitalistische System geblieben, sie wird nicht explizit, aber indirekt für die Missstände, die Wotan abstellen will, verantwortlich gemacht.<sup>32</sup> Schleim ist die exemplarische Figur des nur an die eigene Bereicherung denkenden Bürgers. Seine folgende Aussage hat zweifellos ein selbstreflexives, auf Tollers eigene Arbeit bezogenes Moment:

Vier Jahre Prokurist bei erstklassigen Verlegern. Von zehn Dichtern immer fünf an der Hungerschwindsucht, vier im Irrenhaus gestorben. Einer starb normal. Unser Verlag hat sich dennoch rentiert. [...] Die Revolution haben wir verlegt. Alle Sünden wider das Blut haben wir verlegt. Den teutschen Geist haben wir verlegt. Wir haben eine Sendung erfüllt. Wir haben unsere Kasse gefüllt. (GW 2, 265)

Toller zerstört den Mythos des skrupellosen Kapitalismus und den des armen Literaten nicht durch ironische Brechung, sondern durch beispielhafte Füllung und somit Bestätigung. Als Subtext lesbar ist hier wie überall im Stück die Aufforderung, etwas an den gezeigten Missständen zu ändern.

---

<sup>31</sup> Wotan wird recht behalten mit seiner Einschätzung: „Wer kann sich in Deutschland lächerlich machen? Niemand. Das Volk hat keinen Instinkt für den Himmel, darum hat es keinen Instinkt für die Erde. Und es vergißt rasch“ (GW 2, 274f.).

<sup>32</sup> Vgl. hierzu auch die exemplarische Darstellung der USA am Beispiel eines amerikanischen Reporters (GW 2, 290ff.).

Die von Toller selbst so bezeichnete „Komödie“, 1936 in London uraufgeführt, zeichnet sich durch erstaunliche Regelmäßigkeit aus. Sie ist in die symbolische Zahl von sieben Bildern unterteilt, die Handlung vollzieht sich innerhalb der früher dem klassischen Drama zugeschriebenen Zeit von 24 Stunden (GW 3, 241). Gleichzeitig finden sich zahlreiche für das moderne Drama kennzeichnende Unregelmäßigkeiten, etwa als seinerzeit ganz aktuelles Beispiel die – an Brecht orientierte? – Einbindung von Songs. Die Handlung spielt abwechselnd im Himmel und in einem Kleinstaat mit dem sprechenden Namen Dunkelstein, der zwischen Frankreich und Spanien liegt und durch Bankgeschäfte reich geworden sein soll. Lichtenstein dürfte Pate gestanden haben, gemeint ist aber zunächst das zeitgenössische Hitler-Deutschland. Der Ort wurde vom Personal des Himmels ausgewählt, weil es dort so friedlich zugeht, insofern handelt es sich um einen exemplarischen Schauplatz, an dem die menschliche Natur demonstriert werden soll.

Die Handlung beginnt und endet im Himmel. Napoleon und der heilige Franziskus schließen eine Wette, dass es Napoleon nicht gelingen wird, aus Frieden Krieg werden zu lassen (GW 3, 191). Dem geübten Schlachtenlenker genügt ein Telegramm, um die Friedensfeiern in Dunkelstein in Kriegsfeiern zu verwandeln. Wer der Feind ist, bleibt offen und spielt auch keine Rolle. Der Friseur Emil nutzt die Gelegenheit zum Putsch, er löst den Konservenfabrikanten Laban ab, der – ohne dass dies ausgeführt wird – offenbar einem demokratischen Gemeinwesen vorstand. Labans Tochter Rahel sollte den Brasilianer Jakobo als Zeichen des Weltfriedens heiraten, jetzt wird es ihr unter Strafe verboten. Weil sie öffentlich den Frieden propagiert, wird sie wegen Hochverrats verhaftet (GW 3, 211). Auch Jakobo wird, weil er Ausländer ist, verhaftet und sogar zum Tode verurteilt (GW 3, 212 u. 220). Die beiden fliehen mit Hilfe von Noah, der in der literarhistorischen Tradition der weisen Narren steht. Franziskus ist über die Wirkung des Kriegstelegramms entsetzt und bittet Napoleon, eine Friedensbotschaft abzugeben. Emil will das Telegramm ignorieren, doch nötigen ihn die Herren des Kapitals, die seine Machtergreifung zunächst mit ermöglicht hatten, unter dem Eindruck der wirtschaftlichen Verheerungen zum Rücktritt. Rahel und Jakobo heiraten, der Frieden ist wiederhergestellt.

Bei *Nie wieder Friede!* handelt es sich erkennbar um eine literarische *Kontrafaktur* zum berühmtesten deutschen Drama, zu Goethes *Faust*, die auf den „Prolog im Himmel“ Bezug nimmt. Wie die biblischen Namen von Protagonisten der Binnenhandlung zeigen, beschränkt sich dies nicht nur auf den Rahmen.<sup>33</sup> Die Position von Mephistopheles nimmt Napoleon ein, die Gottes der heilige Franziskus. Me-

---

<sup>33</sup> Über das Alte Testament werden christliche und jüdische Mythologie aktualisiert (Noah, Rahel).

phistos Zweifel am Menschen<sup>34</sup> werden von Napoleon geteilt. Bei beiden Wetten geht es um die Verführung der Menschen. Anders als bei Goethe soll aber nicht ein Individuum, sondern ein ganzes Gemeinwesen verführt werden. Auch steht nicht die Frage von Wissen und Nichtwissen, sondern von Krieg und Frieden im Mittelpunkt.

Tollers Drama ist keine Adaption, es handelt sich in vielerlei Hinsicht um das Gegenstück, oder zumindest um eine sehr kritische Antwort auf Goethe. Entgegengesetzt ist die Wahl der Gattungsbezeichnung, Komödie statt Tragödie. Nicht das Individuum, sondern die Gemeinschaft steht im Mittelpunkt. Das verhandelte Problem ist ganz praktischer Natur, aber von enormer Bedeutung. Das Zitieren Goethes spielt fraglos auf die bildungsbürgerliche Rezeption des Dramas an, die auf vielerlei Weise ironisiert wird, beispielsweise in dem Ersetzen Mephistos durch den gestorbenen Franzosenkaiser, der seinerzeit auf Wunsch des Herrn als Plage wirkte, um die Menschen zu läutern (GW 3, 190). Im Himmel gibt es Telegraphenamt, Telefonzelle und Störungsstelle, letztere im wörtlichen Sinn verstanden: sie unterbricht Radiowellen (GW 3, 192). Ein Engel lässt sich bestechen, um modische Flügel aus Paris zu bekommen (GW 3, 214 u. 242). Diese Konzeption kontrariert neben dem Mythos, zu dem Goethes *Faust* geworden ist, auch die christliche Religion, vielleicht aus grundsätzlichen Erwägungen, bestimmt aber, um deutlich zu machen, dass von christlichem Handeln bei egoistischem Führungspersonal keine Rede sein kann.

Die zeitgeschichtliche Ebene – Dunkelstein als Kontrafaktur zu faschistischen Staaten, nicht nur zu Deutschland – ist weniger offensichtlich als in *Der entfesselte Wotan*, die entsprechenden Konnotationen sind aber keineswegs schwer ausfindig zu machen. Zentral ist ein Dialog zwischen Napoleon und Franziskus, in dem ersterer unter anderem feststellt: „Das Volk liebt die Gewalt, nicht den Geist.“ Franziskus erwidert, diese Lehre nenne man heute „Faschismus“ (GW 3, 215).

Das Prinzip der *Adaption / Variation* lässt sich an einem weiteren literarischen Beispiel zeigen. Der Song *Noahs Lied* spielt an auf den *Weltlauf* betitelten Beginn von Heinrich Heines *Lazarus-Zyklus*. Hier die beiden Stellen:

Heine:  
Hat man viel, so wird man bald  
Noch viel mehr dazu bekommen.  
Wer nur wenig hat, dem wird  
auch das Wenige genommen.

---

<sup>34</sup> „Der kleine Gott der Welt bleibt stets von gleichem Schlag, / Und ist so wunderlich als wie am ersten Tag. / Ein wenig besser würd' er leben, / Hättst du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben; / Er nennt's Vernunft und braucht's allein, / Nur tierischer als jedes Tier zu sein. / Er schiebt mir, mit Verlaub von Euer Gnaden, / Wie eine der langbeinigen Zikaden, / Die immer fliegt und fliegend springt / Und gleich im Gras ihr altes Liedchen singt; / Und läg' er nur noch immer in dem Grase! In jedem Quark begräbt er seine Nase.“ Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Bd. 3: Dramatische Dichtungen I. Textkritisch durchges. u. komm. v. Erich Trunz. München 1998 (Hamburger Ausgabe in 14 Bänden), S. 17.

Wenn du aber gar nichts hast,  
Ach, so lasse dich begraben –  
Denn ein Recht zum Leben, Lump,  
Haben nur die etwas haben.<sup>35</sup>

Toller:

Jedem hat das Schicksal seine Gaben,  
In das Bett der Frau Mama gelegt,  
Wer nichts hat, der soll nichts haben,  
Wer viel hat, der hats mit Recht verdient.

Und so muß der eine eben,  
Betteln und in Lumpen gehen,  
Und der andre darf im Lichte leben  
Darf die Welt von oben sehn. (GW 3, 195)

Heines Verse stehen am Beginn einer Tradition sozialkritischer Lyrik und sind daher innovativ. Sie helfen aus späterer Sicht allerdings, einen Mythos und sogar eine Ideologie zu begründen: den Kommunismus. Reichtum bedeutet nun nicht mehr nur 'Geldbesitz', sondern auch 'Unterdrückung und Ausbeutung der Armen'. Toller adaptiert diesen Mythos, indem er seine Verse durch Noah singen lässt, einen Armen und zum Pazifisten gewordenen Kriegsveteranen, der Sündenbockfunktion hat und nur mit seiner Witzigkeit und Weisheit sein Leben retten kann. Die Anspielung des Namens auf die Bibel ist vieldeutig, nicht zuletzt aber auch ironisch gemeint.

Man kann in Noahs permanenter Infragestellung ein *Alter Ego* Tollers sehen, der seine Zweifel an das Gute im Menschen in einem Stück ausdrückt, das alle Figuren bis auf diese eine mehr oder weniger überzeichnet. Auch die Händlerfiguren des Stücks scheinen auf eine Fortschreibung der Klassengegensätze zu deuten.<sup>36</sup> Auf der anderen Seite gibt es deutliche Signale dagegen. Nicht Napoleon sitzt in der Hölle und Karl Marx im Himmel, sondern umgekehrt (GW 3, 190). Als Grund für die Affinität zum Krieg wird die menschliche Natur angegeben. „Vielleicht brauchen wir garnichts, vielleicht haben wir zuviel“, heißt es an einer Stelle (GW 3, 202). Im Lied des Dicken, Hageren und Kleinen erscheint der Krieg als Teil der naturgegebenen Ordnung (GW 3, 203). Die draußen bleibende Menge folgt jeder Anordnung und ist eine leichte Beute für Manipulatoren (GW 3, 237). Franziskus' Glaube an die Gerechtigkeit und das Gute bekommt in Napoleon ein starkes Ge-

---

<sup>35</sup> Heine: Werke I: Gedichte, S. 177f.

<sup>36</sup> Vgl. z.B. die – auch selbstreflexiv-ironische – Aussage: „Vom Friede der Seele zu sprechen, überlassen Sie Priestern und Dichtern, wir sind Geschäftsleute“ (GW 3, 199). Als Kritik an der willfährigen Anpassung von Autoren an totalitäre Regimes ist die Figur Tomas konzipiert, der überdies von Emil „zum Minister für Volksaufklärung und Propaganda“ ernannt wird – eine Anspielung auf die Biographie von Joseph Goebbels, der sich vor seiner Karriere als Demagoge erfolglos als Schriftsteller versuchte (vgl. GW 3, 204 u. 210).

engewicht. Wenn Franziskus zum Schluss auf die Frage, wann endlich Frieden herrschen wird, antwortet: „Wenn die Klugen schweigen. Wenn die Tore handeln“ (GW 3, 243), dann ist dies nicht viel mehr als eine Phrase, die überdies einer handlungsunfähigen, aber zweifellos Züge eines Torens tragenden Figur<sup>37</sup> in den Mund gelegt wird. Stärker zu gewichten sind sprachkritische, gegenüber *Der entfesselte Wotan* radikalisierte Aussagen wie die Jakobos: „Es sollte ein neues Gesetz erlassen werden. Wer Worten glaubt, verdient den Tod“ (GW 3, 219), oder Napoleons: „Eine Lüge wird dadurch zur Wahrheit, daß man sie offiziell verkündet“ (GW 3, 225). Letztlich bleibt das Stück in der Schwebelage zwischen Zynismus und Ironie, Resignation und Hoffnung. Diese Gebrochenheit macht seine literarische Qualität und seine Modernität aus.

Die zur Stabilisierung notwendige Fremdenfeindlichkeit des totalitären Systems wird wie im *Entfesselten Wotan* angesprochen, durch seine Aktualisierung in seiner definitorischen Leere vorgeführt und durch Übertreibungen ironisiert: „EMIL: [...] Die Erregung gegen die Ausländer? TOMAS: Ist geschürt. Der Verein verheirateter Lehrerinnen verlangt ihre Ausweisung. Der Bund ehemaliger Postbeamter hat ein Protestmeeting mit der Losung ‚Tod allen Rasseschändern‘ einberufen“ (GW 3, 229). Die Losungen „Kampf für die Reinheit des Blutes, die Reinheit des Bodens“ und „Dunkelstein den Dunkelsteinern“ spielen erkennbar auf Deutschland an (GW 3, 230). Hier sind wir bereits bei Mythologemen des deutschen Nationalismus und Faschismus. Wenn Emil „Dunkelstein in Flammen aufgehen“ lassen will und hinzufügt: „Lieber durch eigene Bomben verbrennen als durch feindliche“ (GW 3, 230), dann ist das aus der Perspektive der späteren historischen Entwicklung von erstaunlicher Hellsichtigkeit; andererseits ist wahrscheinlich, dass Toller dies als Übertreibung meinte und wohl nicht glaubte, dass so etwas wirklich passieren würde.

Die *Mythenbildung* ist das eigentliche Thema des Stücks. Es führt am Beispiel Krieg und Frieden exemplarisch vor, wie und mit welchen Mitteln Mythen von Mächtigen gebildet und inszeniert werden. Als Regulativ dient wieder einmal die Ironie. Ein Beispiel: Laban stimmt die „Hurra“ schreiende „Menge“ auf die Friedensfeiern ein (GW 3, 196). Seine Worte erinnern auf fatale Weise an die eines Demagogen: „Mit diesem Tag beginnt ein neuer Tag in der Geschichte der Völker. Ein Völkertag. Ein Friedenstag. Was an ihn erinnert, den Krieg, soll geopfert werden dem Frieden. Opfert, opfert [...]“ (GW 3, 197). Ein Datum wird mythologisiert, es soll als neuen Inhalt das Signifikat des nicht näher bestimmbareren Abstraktums „Frieden“ bekommen. Um dies in den Köpfen der Zuhörer zu verankern, wird durch Pathos und Wiederholung eine Verknüpfung hergestellt. Als Noah aufgefordert wird, sich zu beteiligen, antwortet er: „Was kann ich schon opfern, Herr von Laban? Ich war im Krieg, und die Kugel hat mir eine Lunge zerschossen. Ein Herr Militärarzt hat meine Kugel gestohlen. Als Kriegsandenken für seine Kinder-

<sup>37</sup> Vgl. z.B. Franziskus' Wunsch, „[...] die Menschen würden die Esel, diese sanften bescheidenen Wesen mit den schönsten Augen der Welt Franziskus heißen“ (GW 3, 217).

chen. Die Lunge hat er mir auch gestohlen.“ Labans unmittelbare Reaktion: „Hinaus mit dem Friedensstörer!“ (ebd.). Noahs Weigerung und seine Ironie bedrohen den Mythos in dessen Substanz, in dessen fragloser Allgemeingültigkeit. Folglich muss Noah, auch wenn dies gar keine friedliche Handlung ist, vor die Tür gesetzt werden.

### Schluss

Beide Komödien Tollers nehmen auf populäre Mythen Bezug und zerstören sie durch Kontrafaktur, Adaption / Variation und Mythenbildung. Bei dem zunächst zur absoluten Macht aufsteigenden, dann noch glimpflich davonkommenden Diktator handelt es sich in beiden Fällen um einen Friseur, möglicherweise soll damit auf Hitlers Herkunft als Postkartenmaler angespielt werden. Eine weitere Verbindung ergibt sich durch Wotans biblischen Vergleich: „Ein Mann hieß Noah! Ein anderer wird Wotan heißen! [...] Auf! Die Arche öffnet ihre Tore“ (GW 2, 259). Wotans Arche ist eine Illusion, Wotan ein Narr. Noah aus der zweiten Komödie ist scheinbar ein Narr, eigentlich der einzige Weise. Eine solche Figur sucht man im *Entfesselten Wotan* vergebens. Dennoch ist der Ton von *Nie wieder Friede!* bitterer, die Kritik an politischem Missverhalten und an der Lernunfähigkeit der Menschen ist noch schärfer geworden.

Berücksichtigt man den zeitgeschichtlichen Bezug, dann könnte man argumentieren, dass es nicht angemessen war, die NS-Thematik in Komödien zu behandeln. Ähnliche Reaktionen kennt man von Filmen wie *To be or not to be* und *The Great Dictator*, als jüngstes Beispiel wäre *Das Leben ist schön* zu nennen. Andererseits sind die von Toller implementierten Strategien der Entmythologisierung auf literarischer Ebene erfolgreich, denn sie markieren den Mythos und zeigen seine innere Leere. Ob nun eine tragische Behandlung des Stoffes adäquater ist, kann hier nicht diskutiert werden. Man könnte auch die Position vertreten, dass der Unterhaltungswert komödiantischer Aufbereitung größere aufklärerische Wirkung zeitigt, weil er die bittere Medizin versüßt, ohne sie zu neutralisieren.

Festzuhalten bleibt, dass es sich bei Tollers Komödien nicht nur um zeitbezogene, sondern um die zeitlose Dekonstruktion von Mythen handelt, wie sie Barthes mit der „dritten semiologischen Kette“ vorgeschwebt haben dürfte.<sup>38</sup> „Die Macht des zweiten Mythos besteht darin, den ersten als angeschaute Naivität zu setzen.“<sup>39</sup> Toller hat einen solchen zweiten Mythos geschaffen.

---

<sup>38</sup> Barthes: *Mythen des Alltags*, S. 121.

<sup>39</sup> Ebd., S. 122.