**(69) Texte 11: Komödiantische Untergangsszenarien**

**Ernst Toller: *Nie wieder Friede!* – Walter Hasenclever: *Konflikt in Assyrien***

Mitte der 1930er Jahre ist die politische Stimmung in den europäischen Staaten vom Wunsch nach Frieden bestimmt. Der sinnfälligste Ausdruck dafür ist die Formel „Peace for our time“, mit der Neville Chamberlain nach Abschluss der Münchner Konferenz nach Großbritannien zurückkehrt. Trotz der wachsenden Bedrohung durch den NS-Staat und seine Rüstungs- und Verfolgungspolitik herrscht Kriegsmüdigkeit in Europa. Die Anzeichen für die Gefahr eines erneuten Weltkriegs werden verdrängt. Zu oft sind von Seiten des deutschen Exils diesbezügliche Warnungen formuliert worden, sie haben ihre Wirkung verfehlt. Das Dritte Reich hat die Phase der anfänglichen außenpolitischen Isolierung erfolgreich überstanden.

Um auf die Gefahr, die von Aufrüstung und Rassismus ausgeht, aufmerksam zu machen, greift Ernst Toller in dieser Situation zu einem unkonventionellen literarischen Mittel. Seine satirische Komödie *Nie wieder Friede!* kommt im Juni 1936 in englischer Übersetzung im Londoner Gate Theatre zur Aufführung. Das Stück setzt sich kritisch mit dem Illusionismus der Friedenspolitik auseinander. Es ist eine Invektive gegen die Gutgläubigkeit all jener friedliebenden Bürger, die davon überzeugt sind, dass mit dem Sieg der pazifistischen Idee auch das „Böse“ im Menschen: Militarismus und Rassismus, überwunden ist. Als den Pazifisten, die in Tollers Komödie auftreten, bewusst wird, dass der Glaube an die Überzeugungskraft der Friedensidee ein Irrtum gewesen ist und ihr demokratischer Staat sich unverhofft in eine rassistische Diktatur verwandelt hat, in der Andersdenkende verhaftet und mit dem Leben bedroht sind, ist es zu spät. Hilflos müssen sie zusehen, wie ein obskurer Diktator über Leben und Tod, Krieg und Frieden entscheidet. [[1]](#footnote-1)

Dass Exildramatik auf einer fremdsprachigen Bühne zur Aufführung kommt, ist eine seltene Ausnahme. Einer Inszenierung stehen in der Regel erhebliche Hindernisse im Wege. Erika und Klaus Mann haben in *Escape to Life* diese Schwierigkeiten klar benannt:

„Die wortwörtliche Übertragung deutscher Dramen in andere Sprachen bietet weit größere Schwierigkeiten als etwa die Übersetzung von Romanen oder wissenschaftlichen Werken. Die Bühne fordert eine stärkere Anpassung an den besonderen Geschmack, die besondere Interessensphäre ihres Publikums; in beinah allen Fällen wird statt der einfachen ‚Übersetzung‘ die ‚Adaption‘ durch einen Bühnenschriftsteller nötig, der mit diesen Besonderheiten vertrauter ist, als der deutsche Dramatiker es sein kann.“ [[2]](#footnote-2)

Toller war in England eine Symbolfigur der freien deutschen Literatur, vergleichbar mit Thomas Mann, der in den USA während der zweiten Hälfte des Exils dieselbe Position einnimmt.[[3]](#footnote-3) Tollers Dramen waren schon in den 1920er Jahren auf den englischen Bühnen zur Aufführung gekommen – zwar nicht auf den Westend-Bühnen, aber auf zahlreichen kleineren Bühnen sowohl in London als auch in der Provinz. Er verdankte dies seinem Übersetzer Ashley Dukes, der die Stücke durch geschickte Adaptionen dem britischen Umfeld angepasst hatte.[[4]](#footnote-4) In Großbritannien wurde von *Nie wieder Friede!* sogar die englische Bühnenfassung publiziert.[[5]](#footnote-5) Das war eine außerordentliche Würdigung von Tollers Position als politischer Dramatiker. In der deutschen Exilpresse erschienen dagegen nur Teilabdrucke von Tollers Dramen.[[6]](#footnote-6) Keines der von Toller im Exil verfassten Stücke wurde von einem Exilensemble inszeniert.[[7]](#footnote-7)

1917 ist Ernst Toller eine Zentralgestalt der Antikriegsbewegung des Ersten Weltkriegs. Die Distanzierung vom Pazifismus erfolgt unter dem Eindruck der NS-Herrschaft, speziell des nationalsozialistischen Rassismus. *Nie wieder Friede!*[[8]](#footnote-8)entsteht in den Jahren 1934/35. Welche Motive Toller zur Absage an den Pazifismus veranlasst haben, erläutert er 1936/37 im Zusammenhang einer Vortragsreise in den USA. Man kann diese Äußerungen durchaus als einen Kommentar zu der knapp drei Jahre vorher entstandenen Komödie verstehen:

„Der politische Pazifist glaubte, es könne dank der Einsicht der Regierenden eines Tages der Weltfriede sich verwirklichen. Die Frage der sozialen Struktur der Gesellschaft ist für ihn kein Problem. Er verneint die Notwendigkeit des Krieges, er fordert seine Abschaffung, er verlangt anstelle der zwischenstaatlichen Anarchie die zwischenstaatliche Solidarität, den Weltstaat. *Aber er sieht nicht die fundamentalen Kräfte, die die Gründung des Weltstaates verhindern*.“[[9]](#footnote-9)

Für Toller liegt die Realitätsferne des Pazifismus auf der Hand. Der Pazifist glaubtan die Überzeugungskraft des pazifistischen Grundgedankens: die Ächtung des Krieges und die Verwirklichung des Weltfriedens*.* Der Vertreter des politischen Pazifismus negiert damit sämtliche Tatbestände, die in der politischen Realität dem universalen Frieden entgegenstehen: die komplexen, von divergierenden Ausgangspositionen bestimmten Sozialstrukturen, die speziellen ökonomischen und politischen Interessenlagen, Chauvinismus und Nationalismus; dazu kommt die Faszination der „Landsknechtsideale“. Die Landsknechtsideale: die Heroisierung des Kämpfers und des Kampfes, werden von der Jugend vergöttert und bieten nationalistischen Hetzern Raum zur Agitation. Nach Meinung Tollers sind die Pazifisten Idealisten, die an das „Gute im Menschen“ glauben, aber die Tatsache nicht zur Kenntnis nehmen, dass auch das Böse Teil der menschlichen Natur ist, der Mensch beeinflussbar und daher politisch verführbar ist. Toller teilt das Ziel des Pazifismus: den Kampf für eine Gesellschaft, die sich aktiv für den Frieden einsetzt. Er ist und bleibt in diesem Sinne ein strikter Kriegsgegner, aber angesichts der Entwicklung, die sich in Europa vollzieht, sieht er sich genötigt, auf den Illusionismus eines falsch verstandenen Pazifismus aufmerksam zu machen, der vor allem sich selber feiert, die Realität des politischen Lebens aber aus dem Auge verliert. Speziell Minderheitenschutz ist mit Blick auf die Gefahren, die von der nationalsozialistischen Politik ausgehen, für Toller ein Thema von entscheidender Bedeutung. Auf der Vortragsreise in den USA sagt er dazu:

„In einer Zeit, in der der Völkerbund die Rechte der Minderheiten feierlich garantiert hat, sind die Judenverfolgungen keine innenpolitischen Angelegenheiten eines Staates, in die sich einzumischen andere Staaten kein Recht haben. Der Völkerbund hat nur dann einen Sinn, wenn er über die Rechte aller wacht. Es ist seine Aufgabe und Pflicht, Staaten, die die Grundrechte der Menschen, die Menschenrechte mißachten, zur Aufgabe dieser Verfolgung zu zwingen.“[[10]](#footnote-10)

Toller hatte also sehr konkrete Ziele im Auge.

Die in Tollers Komödie dargestellte gesellschaftliche Wirklichkeit ist ein ingeniös konstruiertes Artefakt, in dem sich literarische und politisch-empirische Anspielungen subtil, witzig, durch den Ablauf des Geschehens aber auch beängstigend, miteinander vermischen. Das Geschehen spielt auf zwei Ebenen: „im Himmel“ bzw. „auf dem Olymp“, dem christlich-antik promisken Sitz der Unsterblichen, und „auf der Erde“: in einem kleinen Staat mit Namen „Dunkelstein“. Dunkelstein[[11]](#footnote-11) ist das El Dorado der europäischen Bankenwelt; in nahezu jedem Haus befindet sich eine Bank. Es ist ein winziges, wirtschaftlich prosperierendes, von keinem sozialen und politischen Konflikt belastetes Gemeinwesen. Im sozialen Verkehr dominiert ein etwas manierierter, traditionsbestimmter Umgangston. Man kennt sich wechselseitig; Respekt, Höflichkeit, Toleranz sind Merkmale des Zusammenlebens. Das sind die idealen Voraussetzungen für das Aufblühen des Pazifismus. Wenn das Stück beginnt, feiert man in Dunkelstein gerade das „Friedensfest“. – Die Gegenwelt ist der „Olymp“, eine Welt, in der sich Skepsis und Gutgläubigkeit auf gefährliche Weise vermischen. Bewohner des „Olymps“ sind der heilige Franziskus, der selige Napoleon und selbstverständlich auch Sokrates. Sie alle kennen Karl Marx und haben *Das Kapital* gelesen. Marx selber aber sitzt „in der Hölle“. Der „Olymp“ aber ist nicht nur der „Sitz der Unsterblichen“ – eher hat er den Charakter eines komfortablen Altersheims, in dem die alt gewordenen „Idole“ ihren Marotten nachgehen können. Eine Schar von Engeln steht ihnen zur Verfügung und regelt dezent, aber mit klarer Ordnung den Alltag.

Das ist eine Exposition, die auf das Modell der Offenbach-Operetten und deren Vermischung von parodierter Antike und spöttischer Anspielung auf aktuelle Politik verweist. In der Konstruktion der Komödie dominieren kabarettistische Elemente sowie Anklänge an das Guignol-Theater: Die Figuren sind stark typisiert, z.T. witzig-amüsant überzeichnet. Die Szene wird immer wieder von Couplets unterbrochen; die dramatischen Konstellationen wechseln schnell, abrupt und auch unmotiviert. Die formale Gestalt dient der Intention: Der Autor will sein Publikum unterhalten. Toller ist offensichtlich der Überzeugung, dass in der gegenwärtigen Situation Amüsement das beste Instrument ist, um den Blick für die Realität – und damit für die groteske Naivität des menschlichen Denkens – zu schärfen

Das Stück beginnt in einem „Salon im Olymp“. Napoleon und Franziskus sitzen „auf bequemen Wolken“ am offenen Kamin. An einem Schalttisch sitzt „ein weiblicher Engel“. Er hat offensichtlich die Aufgabe, die beiden Alten ein wenig zu unterhalten. Man spricht über das Abendessen, das nicht sonderlich gut war, vor allem aber über die Nachrichten „in den irdischen Abendblättern“. Napoleon ist daran interessiert, was „in den Berliner Blättern“ zu lesen ist. An seiner Reaktion auf das, was ihm der Engel berichtet, wird deutlich, dass er keineswegs so senil ist, wie es zunächst den Anschein hat:

„*Engel*: Die deutsche Regierung wünscht nichts sehnlicher als den Frieden.

*Napoleon:* Schauen Sie im Börsenteil nach. Wie stehn die deutschen Rüstungsaktien?

*Engel:* Die deutschen Rüstungsaktien sind um zehn Punkte gestiegen.

*Napoleon:* Das genügt mir … […]“ (S. 189).

Eines weiteren Kommentars bedarf es nicht. Für Napoleon steht damit fest, dass ein Krieg bevorsteht. Franziskus widerspricht:

„Aber lieber Napoleon, der Krieg ist geächtet. Die Regierungen haben es beschworen. Die Minister halten Friedensreden. Die Staaten schließen Friedenspakte.“ (Ebd.)

Napoleon beharrt auf seinem Urteil:

„Friedenspakte haben nur einen Sinn. Sie dienen der Vorbereitung neuer Kriege.“

Franziskus repliziert, dass Napoleon „nur an das Böse im Menschen“ glaube – Napoleon damit, dass Franziskus „nur an das Gute im Menschen“ glaubt. Aus dieser Kontroverse entwickelt sich eine Wette zwischen Napoleon und Franziskus: Napoleon schlägt vor, Franziskus solle sich „die friedlichste Stadt auf Erden“ suchen. Er, Napoleon, werde dorthin ein Telegramm aufgeben des Inhalts, dass der Krieg erklärt worden sei. Dann werde man sehen, was geschehen würde. Es ist ein Streit zweier alt gewordener, rechthaberischer Egozentriker. Die Folgen, die eine solche Wette haben könnte, erwägen sie nicht.

Das eigentlich Unerwartete geschieht. Als die Nachricht in Dunkelstein eintrifft, wird das „Friedensfest“ abgebrochen. Die Regierung demissioniert. Es wird eine Militärdiktatur errichtet. Der neue Machthaber ist der Friseur „Emil“, eine Schurken-Gestalt. Selbstverständlich könnte er auch „Adolf“ heißen: Diese Anspielung hätte vermutlich ein Verbot des Stückes zur Folge. Die plötzlich ausbrechende Kriegshysterie richtet sich gegen einen Gegner, von dem man in Dunkelstein so gut wie nichts weiß und dessen Name in dem himmlischen Telegramm auch nicht erwähnt worden ist: gegen „Brasilien“. Die angebliche militärische Gegnerschaft wird umgehend als eine rassische Gegnerschaft definiert: Wer mit einem „Brasilianer“ verwandt oder „brasilianischer“ Abstammung ist, ist verdächtig und wird sofort inhaftiert. Eine massive Verfolgung und wechselseitige Bespitzelung setzt ein. Die Parallelen zur NS-Diktatur sind evident; aus einer zivilen, friedlichen Gemeinschaft wird ein Machtstaat.

Angesichts der rasant sich zuspitzenden Katastrophe bekommen es Napoleon und der heilige Franziskus mit der Angst zu tun. Also schicken sie, als ihre letzte Hoffnung, Sokrates auf die Erde, den Repräsentanten der „Vernunft“. Doch auch Sokrates kann an der Situation nichts ändern. Sein Erscheinen hat nur zur Folge, dass auch er inhaftiert wird. Die Gefahr nimmt zu; immer mehr Bewohner von Dunkelstein werden als „Brasilianer“ des „Landesverrats“ verdächtigt und in Haft genommen. Hätte in dieser Situation nicht ein kleiner, weiblich-eitler Engel einem Dunkelsteiner Bürger, dem Bankier Laban, dessen Tochter und Schwiegersohn wegen ihrer „brasilianischen“ Abstammung vom Tod bedroht sind, heimlich die Nachricht zugesteckt, dass alles nur eine „Komödie“ sei und der Diktator Emil selber „brasilianischer Abstammung“ – um als Gegenleistung für diese Nachricht ein Paar „echt Pariser Flügel“ zu erhalten, die dieser Engel sich immer schon gewünscht hat –, dann wäre die Katastrophe Wirklichkeit geworden. So aber kehrt wieder Friede in Dunkelstein ein. Das ist ein Happy End, das die Gefahr mit einem Kunstgriff abwendet, zugleich aber erkennbar macht, dass sich hinter der literarischen Kulisse dieser Komödie Aspekte der tatsächlichen, weitaus gefährlicheren Realität verbergen.

Die „realistischen“, zeitbezogenen Aspekte sind subtil in die Komödien-Struktur integriert. Zu Anfang des Stücks wird darauf hingewiesen, dass Dunkelstein von seinen Banken lebe; zwei davon befänden sich in jedem Haus, heißt es. Also müsste Dunkelstein wie kein anderer Staat an Handel und Wandel, also am Frieden interessiert sein. Warum überhaupt Krieg? – Die Erklärung liegt auf der Hand: Tollers Stück wendet sich polemisch gegen die Leichtfertigkeit und Naivität derer, die glauben, die historische Szenerie zu beherrschen. Sie alle, ob Sokrates, Napoleon oder Franziskus, sind realitätsferne theoretisierende Intellektuelle: großsprecherisch, verliebt in die eigene Bedeutung, kindisch überzeugt, dass Ideen die Welt regieren. In konkreten, schwierigen Situationen reagieren sie hilflos. Ihnen fehlt der Blick für die Kräfte, die die menschliche Natur in stärkerem Maße beherrschen als „Vernunft“ und „Humanität“, nämlich Machtgier und Machtinstinkt, dazu die Bereitschaft, andere zu diffamieren, um aus Diffamierung und Verleumdung dann den Vorteil zu ziehen.

Das Instrument, mit dem Toller dieses Moment rationalen, aufklärerischen Bewusstseins induziert, sind spöttisch-witzige Dialoge und Couplets. Als z.B. der heilige Franziskus sich mit naivem Entsetzen darüber empört, dass in dem Krieg, den er zusammen mit Napoleon angezettelt hat, in erster Linie Unschuldige die Opfer sind, entwickelt sich eine bemerkenswerte Kontroverse, mit der der Blick hinter die Kulissen des politischen Geschäfts gelenkt wird:

„*Franziskus:* Aber sie sind unschuldig!

*Napoleon:* Was wissen Sie vom Krieg, lieber Franziskus. Die Frage der Schuld ist im Krieg belanglos. Man erschießt aus Gründen der Nützlichkeit. Erschießungen heben die Volksstimmung.

*Franziskus:* Wir werden das Kriegstelegramm dementieren.

*Napoleon:* Die Echtheit des Telegramms ist belanglos. Man glaubt einer Nachricht nicht, weil sie wahr ist, sondern weil man ihr glauben will. Wahrheit ist ein Luxus. Nur einige unzufriedene Intellektuelle kämpfen für die Wahrheit.

*Franziskus:* Das Volk liebt die Freiheit.

*Napoleon:* Nicht einmal die Illusion der Freiheit. Das Volk will eine starke Hand fühlen und seinen Geschäften nachgehen. Die Politik überläßt es seinen Führern.“ (S. 214 f.)

Aus demselben Geist sind die Couplets gestaltet. Bissig wird z.B. in einem dieser Couplets das Verhalten der „Händler und Geldwechsler“, die Indolenz der Geschäftsleute, karikiert. Nach Erhalt der Nachricht, dass jetzt „Krieg“ ausgebrochen sei, tritt ein Trio an die Rampe und proklamiert, dass man stets „das Rechte“ tun müsse. Was ist jedoch „das Rechte“? Das, was diese Bürger darunter verstehen, ist die Durchsetzung der eigenen Interessen gegenüber den Interessen und Rechten des Nachbarn, die Zurückweisung jeglicher eigenen „Schuld“ und die Zuweisung der Schuld an den „Feind“. „Das Rechte“ ist also nichts anderes als Opportunismus und Egoismus, der Friede eine lästige Bürde, die dem Egoismus und Opportunismus Grenzen setzt. Man wartet mit „Geduld“ auf „bessere Zeiten“ – so das Trio aus dem „Hageren“, dem „Dicken“ und dem „Kleinen“:

„Man muß das Rechte

zur rechten Zeit tun.

Wenn es Zeit ist zu sparen,

spar nicht des Nachbarn Geld.

Wenn es Zeit ist zu jagen,

jag in des Nachbarn Feld.

Wenn es Zeit ist zum Kriege,

Sag der Feind ist schuld,

Wenn es Zeit ist zum Frieden,

trag es mit Geduld.“

Diese Verhaltensweisen sind für die Bürger Naturgegebenheiten. Entsprechend formulieren sie:

„Denn der Schnee schneit, wenn es kalt ist,

Und die Rosen blühn im Mai,

Und ein Holz fällt, wo ein Wald ist,

Und der Friede geht vorbei.

Man muß das Rechte

Zur rechten Zeit tun.“ (S. 203)

In ähnlicher Weise, bös und schneidend, wird auch der vermeintliche Nonkonformismus der Sozialdarwinisten karikiert, die es in Dunkelstein ebenfalls gibt. Für sie wird die Welt von ewig gleichen Regeln und Gesetzen bestimmt. In diese Ungleichheit, die die Folge des von der „Natur“ vorgegebenen Regelwerks ist, muss man sich nur „schicken“. Widerstand ist ebenso sinn- wie nutzlos. – Noah, der die Sintflut überlebt hat, weil er fromm und gerecht war, das kommende Unheil voraussah und rechtzeitig die Arche baute, trägt dieses Couplet vor:

„Weil der Mensch vom Affen abstammt

Will der Mensch nicht gleich sein,

Weil der Mensch eine Seele hat,

Will der Mensch auch reich sein.

Jedem hat das Schicksal seine Gaben,

In das Bett der Frau Mama gelegt,

Wer nichts hat, der soll nichts haben,

Wer viel hat, der hat‘s 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.

Darum klag nicht, wenn Dein Magen

Knurrt bei Tage und bei Nacht,

Denn die Götter hassen Fragen,

Alles ist seit Anbeginn bedacht. […]“ (S. 195)

Was Noah hier beschreibt, ist die „Beste aller Welten“, die Voltaire im *Candide* karikiert hat; in Wirklichkeit ist sie die „Hölle, in der wir leben“. Nach dem Grund zu fragen, weshalb die Welt in dieser Weise geordnet ist, verbietet sich, denn – so Noah –: „die Götter hassen Fragen“.

Die positive Figur der Komödie ist Rahel, Labans Tochter. Sie repräsentierte die ‚gesunde‘ Synthese von skeptischem Realismus und Hoffnung – offensichtlich die Haltung, der Toller mit seinem Stück Ausdruck verleihen will. Rahels Überzeugung lässt sich in dem Satz zusammenfassen: „Man muss sich den Realitäten stellen und sie als Gegebenheiten hinnehmen, aber nicht den Mut verlieren, sondern auf die Kraft der Eigeninitiative vertrauen. Möglicherweise wird sich das Schicksal dann wenden“:

„Wenn der Tag vergeht,

Endet alles Leid,

Und das arme Herz

Ruht in Heiterkeit.

Grenzen hat das Meer,

Und die Welt ist klein,

Ohne Grenzen dumm

Ist der Mensch allein,

Heut dem Weh vertraut,

Morgen stürzt er blind,

Immer bleibt der Mensch,

Seines Wahnes Kind.

Glaubt den Weisen jetzt

Folgt der Narren Rat.

Schmäht was er gerühmt,

Flieht die eigene Tat.

Was die Erde trägt,

Alles wäre sein,

Und wer glücklos ist

Könnte glücklich sein.

Grenzen hat das Meer,

Und die Welt ist klein,

Ohne Grenzen dumm

Ist der Mensch allein“ (S. 238 f.)

In diesem Couplet vermischen sich Skepsis gegenüber dem übersteigerten Glauben an die Kraft der Vernunft und Zuversicht in ein Überleben in dieser Welt, sofern man die mörderischen Gesetze, die die Welt bestimmen, akzeptiert.

*„Nie wieder Friede!“* ist als eine Warnung vor dem Glauben, den gegenwärtig herrschenden Frieden bereits als gesichert anzusehen. „Frieden“ ist vielmehr, wie Toller zeigt, ein äußerst fragiler Zustand. Die Möglichkeit, dass das Zusammenleben der Menschen von heute auf morgen in eine Hetze gegen Minderheiten oder Andersdenkende umschlägt und daher zum „Krieg“ wird, ist allgegenwärtig. Für Toller liegt es in der Natur des Menschen, dass er sich von Ressentiments oder bloßen Gerüchten, die den Ressentiments Raum geben, immer wieder leiten lässt, politischen Verführern wie dem „Friseur Emil“ auf den Leim geht und es auf diese Weise zum Krieg kommt. Das Stück, das die jähe Verwandlung eines friedfertigen, prosperierenden Staates in eine waffenstarrende, rassistische Diktatur demonstriert, will beim Zuschauer in komödiantischer Form Nachdenken darüber evozieren, dass derartig Absurdes mitten im friedlichen Europa jederzeit geschehen kann. „Krieg“ bedarf, so Toller, keines konkreten Anlasses. Er ist eine angesichts der Schwäche der menschlichen Natur stets präsente Gefahr. – In Anbetracht der weiteren politischen Entwicklung in Europa war das 1936 eine zeitgerechte Warnung. Erfolg hatte die Komödie jedoch nicht. Die englische Presse monierte die Simplizität der Fabel. Für sie war es eine „Scharade“.[[12]](#footnote-12) Die Warnung, die das Stück formuliert, wurde nicht gehört.

**\***

Im März 1939 erfolgt die Besetzung der Tschechoslowakei, am 28. April 1939 kündigt Hitler den deutsch-polnischen Nichtangriffsvertrag sowie das deutsch-britische Flottenabkommen. In dieser politisch bereits stark zugespitzten Situation kommt unter dem Titel *Scandal in Assyria* am 30. April im International Theatre Club in London das Stück eines vermeintlich skandinavischen Dramatikers: Axel Kjellström, zur Aufführung. Hinter dem Pseudonym verbirgt sich ein prominenter deutscher Exilautor: Walter Hasenclever. Der deutsche Titel des Stücks ist *Konflikt in Assyrien*. Die Regie führt John Gielgud, die Rolle der Esther spielt Sibylle Binder. Angesichts der politischen Entwicklung wird das Stück jedoch nur zweimal in geschlossener Aufführung gegeben.[[13]](#footnote-13)

Das Stückist gegen die britische Appeasementpolitik gerichtet. Esist eine scharfsichtige Satire auf das Dritte Reich. Hasenclever wählte das Pseudonym, weil er nach den Novemberpogromen die britische Zensur fürchtete. Er war sich darüber im Klaren, dass das Stück Anstoß erregen würde. In einem Brief an Robert Klein schreibt er über dieses Problem:

„Ich sehe nichts Gutes für unser Stück im angstvoll-würdigen England. Wir haben das Pech, daß die deutschen Pogrome jedem Scherzwort die Hölle heiß machen. Und um Gottes willen keine Kritik an Germanistan! Diese mimosenhaften Seelen … Beten, ja. Aber das Maul aufmachen? Nein. Not with us.“ [[14]](#footnote-14)

Der Tatsache, dass nach den Novemberpogromen die im Stück dargestellten Geschehnisse ein anderes, erheblich bedrohlicheres Gesicht erhalten hatten, war sich Hasenclever also bewusst. Dass die nationalsozialistische Rassenpolitik zur Ermordung der europäischen Juden führen könnte, lag zu diesem Zeitpunkt jedoch jenseits seines Vorstellungsvermögens. Im anderen Fall hätte er zur Vermittlung dieser Thematik sicherlich nicht die Form einer Komödie gewählt. – Hasenclever war vor Beginn der NS-Diktatur ein vielgespielter, europaweit bekannter Autor. Seine eleganten bürgerlichen Salonkomödien *Ein besserer Herr* oder *Ehen werden im Himmel geschieden* wurden in den 1920er Jahren in der ganzen Welt gespielt – auch, was heute kaum vorstellbar ist, in der Sowjetunion. Von Lunatscharski, dem legendären Volkskommissar für Kulturfragen, wurde er aus diesem Grund sogar in die Sowjetunion eingeladen. Im Exil hielt sich Hasenclever vor allem in Frankreich auf, zeitweise auch in Italien und Jugoslawien. Hasenclever starb im Mai 1940 durch Freitod im französischen Lager Les Milles.

*Konflikt in Assyrien* orientiert sich stofflich am alttestamentarischen *Buch Esther*, also an der Geschichte der Verfolgung des Volkes Israel in Assyrien und seiner Errettung. Wie im *Buch Esther* geschieht dies durch weibliche Klugheit und weiblichen Reiz. Esthers Initiative führt zur Entmachtung Hamans, des assyrischen Ministerpräsidenten, der die in Assyrien lebenden Juden vernichten will. Sie rettet das jüdische Volk, indem sie ihren Mann, den König Ahasverus, durch Verweigerung des ehelichen Kontaktes zwingt, sich seiner Verantwortung als Monarch zu stellen und Haman zu entmachten. Das Stück endet heiter-frivol mit den Klängen von Mendelssohns Hochzeitsmarsch.

Hasenclever verlegt das Geschehen in einen fiktiven, durch antikisierendes Kostüm verfremdeten modernen Staat. In diesem „Assyrien“ herrscht – ähnlich wie in Großbritannien – strikte Gewaltenteilung. Ahasverus versteht seine Aufgabe als Monarch darin, Repräsentant des Staates zu sein. Die Politik wird zwar in seinem Namen gemacht; die tatsächliche Macht liegt jedoch beim Ministerpräsidenten. Er erlässt die Gesetze und er entscheidet über Krieg und Frieden. – Diese ungewöhnliche Variante einer vermeintlich modernen, ‚zeitgerechten‘ Monarchie ist die idée fixe des jungen Monarchen; sie geht auf „griechische Einflüsse“ zurück. Das Wort „griechisch“ besitzt in diesem Zusammenhang einen subversiven Unterton. Der Ministerpräsident spottet über diese Marotte. In Wirklichkeit aber kommt sie seinen Plänen zum Aufbau eines aggressiven, rassistischen Machtstaats entgegen.

Es treten auf: *Haman,* ein Intrigant und Machtmensch, *Esther*, eine verführerische junge Frau, die sich für Politik nicht interessiert, dafür aber im entscheidenden Moment weiß, wie sie ihren Verstand und ihre erotischen Reize einzusetzen hat, dazu *Ahasverus*, ein durchaus pflichtbewusster, zugleich aber allzu schöngeistiger junger Mann, aber auf eine fast schon groteske Weise blind für das politische Ränkespiel ist und erst dadurch dem Rassisten Haman den Handlungsspielraum eröffnet, der letztendlich dessen Pläne zur Ermordung der jüdischen Bevölkerung ermöglicht. Wie Tollers *Nie wieder Friede!* orientiert sich auch *Konflikt in Assyrien* konzeptionell am Modell der Offenbachschen Operette: am Spiel zwischen hoher und niederer Politik, Frivolität und Erotik.[[15]](#footnote-15) Es wird Spannung aufgebaut, für einen Moment scheint sogar ein tragischer Verlauf zu drohen, aber dann löst sich die Bedrohung in einem amüsanten Spaß auf. – Für Offenbach war das zweite französische Kaiserreich die Vorlage seiner Parodien. Hasenclevers Stück orientiert sich an zwei differenten politischen Modellen, die er mit- und ineinander vermischt: am Dritten Reich und dessen Judenpolitik und an Großbritannien und seiner Appeasementpolitik bzw. seiner Weigerung, sich in die innenpolitischen Vorgänge eines anderen Staates einzumischen.

Der Ausgangspunkt des Konflikts ist die Kinderlosigkeit von Ahasverus‘ erster Ehe mit Vashti. Diese Ehe war eine rein dynastisch motivierte Verbindung; gegenseitiges sexuelles Interesse war bei den Partnern nicht vorhanden. Haman wie Hegai, der Leibarzt von Ahasverus, sind jedoch auf dem Fortbestand der Monarchie bedacht; dazu aber ist ein legitimer Thronfolger erforderlich. Vashti stellt kein Problem dar: Sie ist bereit, Assyrien zu verlassen. Sie verlangt einzig, dass ihr die im Ehevertrag zugesicherte jährliche Apanage weitergezahlt wird. Das viel schwerer zu lösende Problem besteht darin, dass Ahasverus eine „demokratische Frauenwahl“ wünscht, und zwar ohne Rücksicht auf „Rasse“ und „Herkunft“. Aber auch diese Schwierigkeit lässt sich lösen, wie Haman klar erkennt. Er weist die entsprechenden Einwände gegen den „demokratischen Schwindel“, wie Hegai das Vorgehen nennt, barsch zurück Nicht das Procedere ist entscheidend, sondern der Zweck, dem es dient:

„Wenn die Demokratie zum Hilfswerk der Diktatur wird, soll man sie unter allen Umständen benutzen.“ (S. 14)

Auch über den Fortgang des Geschehens ist sich Haman im Klaren:

„Nachher regiere *ich*.“ (S. 15)

Als Hegai anmerkt: „Das klingt ja fast wie ein Staatsstreich“, repliziert Haman:

„Ein Staatsstreich? Wo denken Sie hin. Der König wechselt die Frau – und ich die Verfassung. Im Grunde tun wir beide das gleiche. Wir legalisieren einen illegalen Akt.“ (S. 15)

Die Wortwahl ist von Bedeutung. Hasenclever spielt an dieser Stelle hier auf die Ernennung Hitlers zum Reichskanzler und die Verabschiedung des Ermächtigungsgesetzes an. Formal sind beides Aktionen im Rahmen der Verfassung; tatsächlich aber ist spätestens bei der Verabschiedung der Ermächtigungsgesetze die Regierungsgewalt vollständig auf Hitler als den Reichskanzler übergegangen.

Die Sicherung der Thronfolge und der Erhalt unbeschränkter politischer Vollmacht sind für Haman trotzdem nur Zwischenziele. Über seine weiterreichenden Vorstellungen äußert er sich in einer Unterredung mit Ahasverus. Haman vertritt in ihr die Auffassung, dass Assyrien sich in einer „latenten Krise“ befinde und er als Ministerpräsident „Vollmachten“ benötige, um die „anarchischen Bestrebungen“, die sich immer stärker bemerkbar machen, „im Keim“ zu ersticken. Das Ziel sei die Überwindung des „Nationalitätenstaates“ und dessen „zersetzenden Einflusses“. Auch hier spielt Hasenclever direkt auf Hitler und auf seine Pläne zur Revision des Versailler Vertrags an:

„Der Nationalitätenstaat des assyrischen Reiches mit seinen heterogenen Völkern ist von Zerfall bedroht. Die Kriegslasten der vergangenen Jahrzehnte haben eine Teuerung bewirkt. […] Ausländische Agitatoren, meist athenischer [!] Herkunft, wiegeln unsere Kolonien auf. Ihr zersetzender Einfluss ist sogar bis ins Mutterland gedrungen. In öffentlichen Versammlungen wird eine neue Staatsform gepredigt. Man verlangt nach Mitbestimmungsrecht der Menschen. […]“ (S. 17)

Assyrien brauche laut Haman „ein neues Ideal, eine nationale Erhebung“. Er bringt sogar die Notwendigkeit eines Krieges ins Gespräch. Der Friede gibt „Gelegenheit zum Denken“; er könne „zur Katastrophe“ werden. Ein Krieg dagegen wirke disziplinierend:

„Solange man Kriege führt und Schlachten gewinnt, ist das Volk beschäftigt und leicht zu regieren. In Zeiten der Kriegslosigkeit, die Gelegenheit zum Denken gibt, kann der Friede zur Katastrophe werden.“ (S. 17)

Als Ahasverus gegenüber solchen Gedankengängen völliges Unverständnis äußert, unterstreicht Haman seine Überlegungen mit weiteren Argumenten. Im Zentrum steht dabei die Konzeption der „nationalen Erhebung“. Sie kann nur durch den „assyrischen Menschen“ verwirklicht werden. Dieser Mensch muss aber erst durch die „Wiedergeburt des Volkes“ erschaffen werden:

„Majestät, Assyrien braucht ein neues Ideal, eine nationale Erhebung. Der großassyrische Gedanke wird die Wiedergeburt des ganzen Volkes herbeiführen. Anstelle einer landfremden, griechischen Humanitätsideologie muß die Vorstellung des zur Weltherrschaft berufenen assyrischen Menschen treten.“ (S. 18)

Was Haman hier formuliert, sind Kernideen der nationalsozialistischen Rassenideologie.

Im Rahmen dieser Ausführungen trägt Haman gegenüber Ahasverus auch die Bitte vor, die „assyrischen Embleme mit sakramentaler Wirkung“ auszustatten. Hasenclever persifliert auf diese Weise die Erhebung des Hakenkreuzes zum Staatssymbol des Dritten Reiches:

„Jeder Untertan hat vor ihnen das Knie zu beugen. Diese Ehrenbezeugung soll allen Beamten und Trägern der Staatsidee erwiesen werden.“ (S. 19)

Mit der Einführung dieses Symbols beginnt der „Konflikt“, der im Titel des Stücks angesprochen wird: Juden kennen nur eine Institution, vor der sie das Knie beugen – Gott.

Ahasverus macht sich über die Folgen, die aus den Überlegungen seines Kanzlers erwachsen, keine Gedanken. Als Anhänger einer strikten Gewaltenteilung fühlt er sich zu Neu-tralität gegenüber den Plänen seines Ministerpräsidenten verpflichtet. Aktuell ist für ihn einzig der Wunsch nach einer „demokratischen Frauenwahl“. Doch dieses Problem löst sich schnell. Unter den hundertsiebenundzwanzig hübschen Frauen, die ihm vorstellt werden, trifft er mit einer Präzision, die seine diesbezügliche Stärke witzig beleuchtet, seine Wahl: „Die siebzehnte von links!“ (S. 21) Er hat offenbar einen klaren Blick für Schönheit und Intelligenz. Die Gewählte ist Esther – eine Jüdin. Es ist Liebe auf den ersten Blick.

Zwei Jahre später hat sich die Szenerie des öffentlichen Lebens in Assyrien in entscheidenden Momenten verändert. Wie im Dritten Reich das Hakenkreuz, so ist jetzt auch hier in allen öffentlichen Gebäuden das neue nationale Emblem: die assyrische Göttin der Fruchtbarkeit, präsent. Wie im Dritten Reich vor öffentlichen Gebäuden Wachsoldaten präsentieren, steht auch im assyrischen Kronsaal ein herkulischer Wachsoldat:

„Der Saal ist dekoriert mit dem assyrischen Hoheitszeichen: die Standarte zeigt die Göttin der Fruchtbarkeit mit dem Flammenschwert. Der König sitzt am Tisch und arbeitet. Vorn aufgepflanzt steht seine Leibwache, ein herkulischer Kerl in schwarzem Panzer mit ausdruckslosem Gesicht, das gezückte Schwert in erhobener Faust.“ (S. 22)

Zu Beginn der Szene ist Ahasverus damit beschäftigt, die an den Ministerpräsidenten adressierte Polizeiberichte über Fälle von „Gehorsamsverweigerung“ zu studieren – ein Zeichen dafür, dass Ahasverus über das aktuellen Geschehen zumindest informiert sein will. Dass er seine passive Rolle damit aufgibt, bedeutet das jedoch noch nicht. Diese „Gehorsamsverweigerungen“ bilden das auslösende Moment für den sich anbahnenden Konflikt: Die in Assyrien lebenden Juden haben sich tatsächlich geweigert, vor dem Staatssymbol das Knie zu beugen.

Bevor dieses Thema jedoch berührt wird, wird der Blick auf eine Szene gelenkt, die zeigt, dass sich das Privatleben des Königs verändert hat: Zusammen mit Hegai, dem Leibarzt, tritt die Königin ein. In ihrer Begleitung befindet sich ein Kindermädchen mit einem Kinderwagen, in dem Esthers und Ahasverus‘ kleiner Sohn liegt. – Zwischen Ahasverus und dem Leibarzt, einem strikten Anhänger des Großassyrienkultes, entwickelt sich nun ein amüsanter Dialog. Zwei unterschiedliche Sprachstile treffen aufeinander: der Privatstil der glücklichen Eltern und der geschraubte Stil des Höflings und Nationalisten Hegai. Man spricht infolgedessen aneinander vorbei:

„*Hegai:* Der Prinz ist in glänzender Verfassung. Ein strammer, echt assyrischer Junge. Schwarzes Haar und gebogene Nase. Er hat die edlen Merkmale seiner Rasse. Und den Adlerblick des geborenen Herrschers.

*König:* Er schreit ein bißchen viel. Finden Sie nicht?

*Hegai:* Das beweist nur, daß er zum Führer berufen ist.“ (S. 23)

Die Welt scheint in diesem Moment noch in Ordnung zu sein. Allerdings hat Ahasverus im Moment wenig Zeit. Er muss sich „um die Staatsgeschäfte“ kümmern. Gleichsam beiläufig macht er die Bemerkung, dass *er*, Ahasverus,„manches anders machen würde“: offensichtlich anders als der Ministerpräsident. – Die leicht kryptische Formulierung bezieht sich offensichtlich auf die Fälle von „Gehorsamsverweigerung“, die Ahasverus soeben studiert hat. Esther reagiert spontan: Für sie steht fest, dass Ahasverus – und nicht Haman – der König ist. Ahasverus flüchtet sich dagegen in abstrakte Formeln:

„*König:* Ich muß die Verfassung achten. Ich kann meine Minister entlassen. Aber solange sie regieren, bin ich ihren Anordnungen unterworfen. Ich bin ein Untertan in gehobener Stellung.“ (S. 24 f.)

Die Antwort: „Ich bin ein Untertan in gehobener Stellung“, beeindruckt im ersten Moment. Doch Assyrien ist keine Demokratie, sondern eine Monarchie. In einer Monarchie darf sich der Souverän seiner Verantwortung für den Staat nicht entziehen. Ahasverus ist Anhänger eines rein formal verstandenen Begriffes der Gewaltenteilung. Das ist zweifellos ein verfassungsrechtlich fortschrittliches Prinzip. Dass die Gewaltenteilung jedoch im Kern ein Kontrollinstrument ist, um die verfassungsgemäße Anwendung von Recht und Gesetz zu gewährleisten, also Machtmissbrauch auszuschließen, will Ahasverus nicht zur Kenntnis nehmen. Dieser unangenehmen Pflicht geht er aus dem Wege.

Bei den „Ehrenbezeugungen“, zu denen Assyrer gegenüber Staatsbeamten, die das assyrische Hoheitsabzeichen tragen, verpflichtet sind, handelt es sich darum, dass die Betreffenden das rechte Knie beugen, die Arme auf dem Rücken verschränken und den Kopf drei Zentimeter senken müssen. Es sind die jüdischen Assyrer, die diese „Ehrenbezeugung“ verweigern, denn für sie gilt eine zentrale Vorschrift: Sie dürfen vor niemandem das Knie beugen als vor Gott. – Die Fälle von Gehorsamsverweigerung häufen sich. Auch Mardochai, der „Vorsteher der Judenschaft“, ein „angesehener Bankier und Stadtverordneter“, hat die obligatorische Unterwerfungsgeste verweigert. Haman will an ihm offensichtlich ein Exempel statuieren. Er lässt Mardochai vorführen. Dass Mardochai der Onkel der Königin ist, also zum engsten Kreis der königlichen Familie gehört, ist anfänglich weder Haman noch dem Polizeipräfekten, der bei dem Verhör ebenfalls anwesend ist, bekannt.

Bei der Konfrontation zwischen Haman und Mardochai kommt es zu einer Auseinandersetzung über das Verlangen des Staates, von seinen Bürgern absolute Unterwerfung zu verlangen. Hamans Vorwurf gegenüber Mardochai geht aber noch über diese Anklage hinaus. Nicht die Tatsache, dass Mardochai die Unterwerfung verweigert hat, ist für Haman entscheidend. Viel wichtiger ist für ihn, dass Mardochai „einer anderen Rasse“ angehört. Andersrassige haben jedoch kein Recht, Bürger des assyrischen Staates zu sein. Haman greift hier auf die von ihm bereits zuvor entworfene „Großassyrien“-Ideologie zurück.

Mardochai repliziert, indem er auf die Loyalität der Juden gegenüber dem Staat Assyrien verweist und auf ihre Bereitschaft, für den Staat in den Krieg zu ziehen und damit das Leben einzusetzen:

„Wir haben uns stets loyal verhalten. Wir waren immer gute Nationalisten. Wir haben für Sie gekämpft. Wir sind für Sie gefallen.“ (S. 33)

Das ist eine nationalkonservativ geprägte Haltung. Hasenclever zeichnet hier ein prägnantes, zugleich aber auch satirisches Bild des speziellen Nationalismus der „deutschen Juden“. – Haman reagiert aggressiv. Er wirft Mardochai vor, „die Juden“ würden die Assyrer verachten und sich als „auserwähltes Volk“ verstehen. Wichtiger als der „Gott“ sei jedoch das „Vaterland“. Die Juden ließen es an der erforderlichen Identifikation mit dem Vaterland fehlen:

„Und trotzdem verachten Sie uns. Sie essen unsre Speisen nicht. Sie feiern unsere Feste nicht. Sie heiraten unsere Frauen nicht. Weshalb nicht? Halten Sie uns für Menschen zweiten Ranges? Halten Sie sich für das auserwählte Volk? Glauben Sie, es paßt uns, daß unsere Gäste hochmütig auf uns herabsehen? Sie verlangen Toleranz und sind selbst am intolerantesten. Ihr Gottesbegriff deckt sich nicht mit dem völkischen Gedanken. […] Ein Volk kann ohne Gott leben – aber nicht ohne Vaterland.“ (S. 33)

Haman verweist anschließend auf seine politischen Zielsetzungen. Von den Bürgern des Staates spricht er als von „seinen“ Untertanen. Die „Zukunft“ gehört dem „rassebewussten assyrischen Menschen“. Er setze dabei nicht auf das „Denken“, dafür aber auf die „Propaganda“:

„Ich will meinen Untertanen den Denkprozess ersparen. Ich ersetze ihn durch Propaganda. Man wirft mir diktatorialen Ehrgeiz vor. Ich habe nur einen Ehrgeiz: die Einigung eines Weltreiches zu einer neuen, überstaatlichen Volksgemeinschaft. Deshalb kann ich nicht dulden, daß eine Minderheit zum Stein des Anstoßes wird. Ich fordere von jedem Volksgenossen die bedingungslose Unterordnung, seine restlose Hingabe an das völkische Ideal. In dieser Verschmelzung wird der rassebewußte assyrische Mensch entstehen. Ihm gehört die Zukunft.“ (S. 34 f.)

Mardochai repliziert mit Entschiedenheit:

„Wir werden kein Götzenbild anbeten.“ (S. 34) „Wir rebellieren nicht. Wir bekennen uns nur zu unserem Glauben.“ (S. 36)

Haman stellt Mardochai darauf ein Ultimatum:

„[…] Nein, Herr Mardochai, Juda muß ein für alle Mal zur Entscheidung kommen. Entweder Juda verschmilzt sich mit uns – *ein* Glaube, *ein* Volk, *ein* glorreiches Schicksal – oder Juda muß vom Erdboden verschwinden.“ (S. 38)

Mardochai repliziert erneut:

„Mord war immer die Zuflucht des Tyrannen.“

Haman bestreitet den Vorwurf, bestätigt ihn jedoch im nachfolgenden Satz:

„Ich will Sie nicht ausrotten. Es wäre mir lieber, ein anderer erwiese der Welt diesen Henkerdienst. Aber ich bin in einer Zwangslage. Ich kann nicht anders. […]“ (S. 38)

Die Kontroverse wird dadurch unterbrochen, dass der Polizeipräfekt mit der Meldung eintrifft, sämtliche jüdischen Gemeinden würden den „Kniefall“ verweigern. Nun spitzt sich die Situation zu. Haman hat jedoch bereits eine Lösung zur Hand:

„Haben Sie Provokateure zur Verfügung?“ (S. 41)

Der Präfekt reagiert Unverständnis:

„Gegen wen?“

Jetzt greift Haman zu eindeutigen Formulierungen:

„*Haman:* Ich brauche einen spontanen Ausbruch der Volkswut. Wenn die Masse verlangt, daß die Juden totgeschlagen werden …. Sie verstehen, was ich meine?

*Präfekt:* Die Polizei ist nicht dazu da, um die Juden zu schützen.

*Haman:* Was geht mich die Polizei an. […] Das gesunde Empfinden des Volkes verlangt die Ausmerzung einer artfremden Minorität. Es lehnt sich gegen seine Unterdrücker auf.“ (S. 41)

Wenig später stellt der Präfekt eine aufschlussreiche Frage hinsichtlich der Vorgehensweise:

„*Präfekt:* „Soll ich die Läden plündern lassen? […] Mein Instinkt rät mir, plündern zu lassen. Man darf dem Volk nicht die Laune verderben. […] “ (S. 43)

Das sind unmissverständliche Anspielungen auf den Ablauf und die Organisation der Novemberpogrome. – Bei der einzelnen Aktion soll es jedoch nicht bleiben. Hamans Ziel ist die Vernichtung der gesamten jüdischen Bevölkerungsgruppe. Gegenüber Ahasverus, der mit seinem Einverständnis zögert, droht mit sofortigem Rücktritt. Er bekräftigt seine Argumentation durch die Warnung, dass im anderen Falle ein Bürgerkrieg drohe. Indigniert über die Zumutung, gezwungen zu werden, zu einem Mord das Einverständnis geben zu müssen, verlangt Ahasverus schließlich die Ausfertigung eines entsprechenden Dokuments.

Die Komödie folgt im weiteren Ablauf im Wesentlichen dem *Buch Esther.* Mardochai überzeugt Esther, dass es, um die Aufmerksamkeit des Königs auf den bevorstehenden Mord an den Juden zu richten, notwendig sei, dass Esther Trauerkleidung anlegt. In amüsanter Form wird geschildert, wie Esther daraufhin bei der jüdischen Firma Levi & Levy, die sich schnell „assyrisiert“ hat und jetzt Ataxerxes & Co. nennt, ein elegantes Sackkleid bestellt. Dazu wird ein elegantes „Asche-Make Up“ aufgetragen. Dem verwunderten, aber zugleich von Kleid und Make Up faszinierten Ahasverus gesteht sie, dass sie selber Jüdin und der gemeinsame Sohn folglich ein „Mischling“ sei (S. 85). Sie verlangt von Ahasverus, den Befehl zur Ermordung der Juden zu widerrufen. Im anderen Falle werde sie sich von ihm trennen. Ahasverus, dem daran liegt, Esther zu zeigen, dass er ihr bedingungslos vertraut, übergibt ihr seinen Siegelring. Esther nutzt den Ring, um im Namen des Königs den Befehl zu erlassen, sie – die Königin – als „Jüdin“ zu verhaften. Damit wendet sich das Geschick: Ahasverus, vor die Alternative gestellt, sich von Esther oder von Haman zu trennen, entscheidet sich gegen Haman. Das Juden-Edikt wird aufgehoben und Haman wird zusammen mit seiner von ihm nicht sonderlich geliebten Frau ein Zwangsaufenthalt auf einer „kleinen, netten, harmlosen Insel“ im „assyrischen Ozean“ (S. 127) zugewiesen.

Auch dieser Schlussteil ist gespickt mit amüsanten politischen Anspielungen. Eine davon bezieht sich auf die hinsichtlich des „Ariernachweises“ sprichwörtliche „jüdische Großmutter“. Ahasverus, der König, sagt zu Haman:

„Kurz – die Dynastie ist für immer verjudet. Sie wird die jüdische Großmutter nicht mehr los“ (S. 114)

Das ist eine Bemerkung, die beim britischen Publikum mit Sicherheit Gelächter ausgelöst hat. Am Schluss siegt die Liebe. Die Katastrophe ist abgewendet.

1. Der Produzent der Aufführung ist Norman Marshall; Bühnenbildner ist Scobie Mackenzie; die weibliche Hauptrolle der Rahel wird von Christiane Grautoff gespielt. Das Stück wird durch eine von Hanns Eisler komponierte „musikalische Ouvertüre“ eingeleitet. Vgl. Cecil W. Davies: *The Plays of Ernst Toller.* A Revaluation. Amsterdam 1996, S. 408 ff. [↑](#footnote-ref-1)
2. Erika u. Klaus Mann: *Escape to Life*. München 1991, S. 318 f. [↑](#footnote-ref-2)
3. Hans-Christof Wächter: *Theater im Exil.* Sozialgeschichte des deutschen Exiltheaters 1933 – 1945. München 1973, S. 78. [↑](#footnote-ref-3)
4. James M. Ritchie: Exiltheater in Großbritannien. – In: *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933 – 1945*, a.a.O., Bd. 1, S. 352 f. [↑](#footnote-ref-4)
5. *No more Peace!* a thoughtful comedy by Ernst Toller translated by Edward Crankshaw, lyrics adapted by W. H. Auden, music by Herbert Murrill. – London: John Lane the Bodley Head 1937. In dieser Fassung differieren einzelne Namen. Der Diktator Emil heißt hier z.B. „Corporal Cain“. Durch diese Namensänderung wird das Bezugsfeld leicht verschoben, in diesem Fall in Form einer Anspielung auf das Alte Testament. [↑](#footnote-ref-5)
6. Einzelszenen von *Nie wieder Friede! w*urden in *Das Neue Tage-Buch* II (1934), H. 51, S. 1220 ff. und in *Das Wort* I (1936), H. 2, S. 32 – 37, veröffentlicht. [↑](#footnote-ref-6)
7. Richard Dove: *Ernst Toller.* Ein Leben in Deutschland. Göttingen 1993, S. 264. [↑](#footnote-ref-7)
8. Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf die von John M. Spalek und Wolfgang Frühwald besorgte Ausgabe: Ernst Toller: *Nie wieder Friede.* In: Ernst Toller: *Gesammelte Werke.* Hrsg. von John M. Spalek u. Wolfgang Frühwald. Bd. 3: *Politisches Theater und Dramen im Exil (1927 – 1939)*. München [1979], S. 185 – 243. – Der Titel *Nie wieder Friede!“* ist eine provokative Persiflage des Mottos „Nie wieder Krieg!“, unter dem der politische Pazifismus während der Weimarer Republik alljährlich seinen „Antikriegstag“ veranstaltete. Mit einem solchen „Friedensfest“ beginnt Tollers Komödie. [↑](#footnote-ref-8)
9. Ernst Toller: Das Versagen des Pazifismus in Deutschland. In: Ernst Toller: *Gesammelte Werke.* Bd. 1: Kritische Schriften, Reden und Reportagen, a.a.O., S. 182 f. Hervorhebung – F.T. – Das gegen den Pazifismus gerichtete Argument der „Wirklichkeitsferne“ ist ein zentrales Thema von *Nie wieder Friede!* [↑](#footnote-ref-9)
10. Vgl. Richard Dove: *Ernst Toller*, a.a.O., S. 271. [↑](#footnote-ref-10)
11. Toller siedelt „Dunkelstein“ zwischen „Frankreich und Spanien“ an. Es ist aber keineswegs ein fiktiver Kleinstaat, sondern das Vorbild ist Lichtenstein, ein Kleinstaat, dessen wirtschaftliche Prosperität tatsächlich weitgehend auf der Bankenwelt basiert. [↑](#footnote-ref-11)
12. Vgl. Hans-Christof Wächer: *Theater im Exil,* a.a.O., S. 79. [↑](#footnote-ref-12)
13. James M. Ritchie: Exiltheater in Großbritannien. – In: *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters*. Bd. 1, S. 353. – Textgrundlage des Stückes ist das Bühnenmanuskript der Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH. Berlin 1957. Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Vorlage. [↑](#footnote-ref-13)
14. Kurt Pinthus: Vorwort. – In: Walter Hasenclever: *Gedichte – Dramen – Prosa.* Unter Benutzung des Nachlasses hrsg. und eingeleitet von Kurt Pinthus. Reinbek 1963, S. 52 f. [↑](#footnote-ref-14)
15. Das Stück hat auch Bezüge zu Giraudoux‘ *La Guerre der Troie n’aura pas lieu* (1935). [↑](#footnote-ref-15)