

Die vorliegende pdf beinhaltet einen Scan der Original-Druckversion des folgenden Beitrags:

Thorsten Unger:

Die Zerschlagung der Integrationshoffnung des jüdischen Kriegsfreiwilligen in Ernst Tollers *Die Wandlung*.

In: Literarische Erinnerung an den Ersten Weltkrieg in Regionen Mitteleuropas. Hrsg. v. Maria Gierlak, Małgorzata Klentak-Zabłocka und Thorsten Unger. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang, 2017, S. 177-194.

Bitte zitieren Sie den Beitrag in dieser Form mit dem Publikationsort des Erstdrucks.

Die Internet-Seite (URL), auf der Sie die pdf gefunden haben, unterliegt nicht der Langzeitarchivierung; ihre dauerhafte Erreichbarkeit ist nicht gewährleistet.

Aus: Literarische Erinnerung an den Ersten Weltkrieg in Regionen Mitteleuropas.  
Hrsg. v. Maria Gierlak, Małgorzata Klentak-Zabłocka und Thorsten Unger.  
Frankfurt am Main [u. a.]: Lang, 2017, S. 177–194.

Thorsten Unger (Magdeburg)

## Die Zerschlagung der Integrationshoffnung des jüdischen Kriegsfreiwilligen in Ernst Tollers *Die Wandlung*

UNGER zeigt, wie Toller in *Die Wandlung* durch Sprache und Dramaturgie vorführt, dass des jüdischen Protagonisten Hoffnungen auf nationale Integration durch Opferbereitschaft im Krieg zum Scheitern verurteilt sind. Für seine Mitmenschen bleibt er der Fremde, dem zum Beispiel die Eheschließung mit der Tochter des Schollenbesizers nicht gestattet wird.

Schlüsselbegriffe: Ernst Toller; Stationendrama; Juden im Ersten Weltkrieg; Dekonstruktion von Integrationshoffnungen

„Vaterland nennt sich der Staat immer dann,  
wenn er sich anschickt, auf Menschenmord auszugehen.“  
Dürrenmatt, *Romulus der Große*

Der passionierte Hühnerzüchter und letzte weströmische Kaiser Romulus Augustus ist vielleicht die prominenteste hochadlige Dramenfigur, die nichts tut, um ihr Vaterland, immerhin ein ‚Weltreich‘, vor dem Untergang zu retten. Im Gegenteil: Schon in seinen Regierungsjahren vor der (titelgemäß ‚ungeschichtlichen‘) Besetzung Roms durch die Germanen im Jahr 476 hat Romulus durch dezidiertes Nichtregieren dem Untergang in die Hände gearbeitet. Die Hauptstadt hat er gar nicht betreten, die Staatsfinanzen aufgebraucht und sich der Hennen- und Eierpflege auf seinem Landsitz gewidmet, statt sich um die innere und äußere Sicherheit des Staates und um das Wohlergehen der Bürger zu kümmern. Aber sein Müßiggang hat Methode. Die Zuschauer erfahren aus seinem Munde, er sei geradezu nur deshalb Kaiser geworden, „um das Imperium liquidieren zu können“,<sup>1</sup> denn Rom sei eben „ein Weltreich geworden und damit eine Einrichtung, die öffentlich Mord, Plünderung, Unterdrückung und Brandschatzung auf Kosten der andern Völker betrieb, bis ich gekommen bin.“<sup>2</sup> Mit der in dieser Formulierung behaupteten Notwendigkeit, dass Weltreiche nur durch Grausamkeiten auf Kosten anderer Völker aufrechterhalten werden können, lässt Dürrenmatts Komödie *Romulus*

1 Friedrich Dürrenmatt: *Romulus der Große*. Eine ungeschichtliche historische Komödie. Neufassung 1980. (Werkausgabe, Bd. 2) Zürich 1980, S. 77.

2 Ebd.

Verhalten sogar als moralisch gerechtfertigt erscheinen. Der dem Hochadel sonst oft vorgehaltene Müßiggang gewinnt in seinem Fall die Qualität eines sorgfältig kalkulierten staatspolitischen Handelns zum Wohle der Menschheit. Nur in der Position des souveränen Monarchen kann „Nichtstun einen Sinn haben. Als Privatmann zu faulenz ist völlig wirkungslos.“<sup>3</sup>

Dürrenmatt schrieb diese groteske Parabel 1948 unter dem Eindruck des eben zusammengebrochenen Nazi-Staates. Auch die im Stück angespielte „totale Mobilmachung“<sup>4</sup> hatte die Liquidation dieses Großreiches, dessen Führung sich vielfach in stilistischen Parallelen zu den römischen Imperatoren inszenierte, nicht abwenden können, sondern nur das Ausmaß der Zerstörung und die Zahl der völlig sinnlosen Opfer noch gesteigert. Zu den Herrschaftsmechanismen aber, die Dürrenmatt *en passant* ebenfalls entlarvt, gehört der propagandistische Einsatz der Sprache, wie zum Beispiel eine die Menschen emotional ansprechende, eine übergeordnete Gemeinschaft suggerierende Verwendung des Wortes ‚Vaterland‘, deren politisches Kalkül Romulus nüchtern auf den Punkt bringt: „Vaterland nennt sich der Staat immer dann, wenn er sich anschickt, auf Menschenmord auszugehen.“<sup>5</sup>

Drei Jahrzehnte vor Dürrenmatt hatte Ernst Toller in seinem Stationendrama *Die Wandlung. Das Ringen eines Menschen* (1919) eine derartige Verwendung des Vaterlandsbegriffes ebenfalls vorgeführt, damals unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs. Toller zeigt in seinem Stück, wie die Beteiligung an jenen Grausamkeiten für Angehörige der jüdischen Bevölkerungsgruppe mit der Hoffnung auf Integration in die Gemeinschaft der Staatsbürger einherging und wie diese Hoffnung sich als trügerisch erwies. Im vorliegenden Beitrag soll diese historische Deutungsdimension von Tollers Erstlingsdrama im Wesentlichen mittels eines *close readings* mit interpretierenden Kommentierungen nachgezeichnet werden.<sup>6</sup>

3 Ebd., S. 76.

4 „Mares: Es kann uns nur noch eines helfen: die totale Mobilmachung.“ Ebd., S. 36.

5 Ebd., S. 81.

6 Dabei konzentriere ich mich auf den im Titel genannten Aspekt der enttäuschten Integrationshoffnung, die im Wesentlichen in den ersten sieben Bildern nachgezeichnet werden kann, und strebe ausdrücklich keine Gesamtinterpretation des Dramas an. Einen bibliographischen Zugang zur neueren Toller-Forschung bietet Michael Pilz: *Ernst-Toller-Bibliographie. 1968–2012. Mit Nachträgen zu John M. Spalek: Ernst Toller and his critics* (1968). Würzburg 2016 (=Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 7), hier speziell zu *Die Wandlung* S. 643–659. Zur Einordnung des Dramas in den expressionistischen Kontext vgl. Klaus Beendorf: *Tollers expressionistische Revolution*. Frankfurt am Main, New York u. a. 1990 (=Marburger Germanistische Studien 10); Kirsten Reimers: *Das Bewältigen des Wirklichen. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen*

Dabei wird deutlich werden, wie Toller neben der Verwendung des Vaterlandsbegriffs auch die Integrationskraft wichtiger handlungsleitender Symbole entlarvt, die staatlicherseits zur Unterstützung des Vaterlandskonzeptes eingesetzt werden.

Tollers Stück zeigt in 13 Bildern, die in sechs Stationen zusammengefasst sind, titelgemäß die Wandlung des Protagonisten Friedrich vom Kriegsfreiwilligen zum Pazifisten, von einem enthusiastischen Verteidiger des ‚Vaterlandes‘ zu einem Revolutionär im Namen der Menschlichkeit sowie auch von einem Außenseiter der Gesellschaft zu einer politischen Integrationsfigur. Mit dramaturgischer Finesse werden die Stationen dieses Wandlungsweges in den sechs laut Regieanweisung auf der Vorderbühne zu spielenden Bildern 1, 3, 5, 7, 11 und 13 vorgeführt; in diesen Szenen steht Friedrich als ‚zentrales Ich‘ klar im Mittelpunkt der Handlung.<sup>7</sup> Dazu kommen sieben, laut Regieanweisung auf der Hinterbühne angespielte Bilder, die eher „schattenhaft wirklich, in innerlicher Traumferne gespielt zu denken“ seien<sup>8</sup> und in denen nicht Friedrich, sondern allenfalls eine Figur mit dem ‚Antlitz Friedrichs‘ zu sehen ist. Solche Szenen sind surreal gestaltet, kommentieren in bildlicher Verdichtung die jeweilige Entwicklungsstation des Protagonisten und heben sie auf eine abstrakte Ebene.<sup>9</sup> Dieser Dramaturgie der Bilder vorangestellt sind eine lyrische „Aufrüttelung“ mit poetologischem Gehalt, die dem dichterischen Wort wesentliches kulturpolitisches Gewicht beimisst, sowie ein allegorisches „Vorspiel, das auch als Nachspiel gedacht werden kann“, mit dem Titel „Die Totenkaserne“.<sup>10</sup>

Ernst Tollers zwischen den Weltkriegen. Würzburg 2000 (=Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 2), S. 45–55.

7 Zur Dramaturgie des ‚zentralen Ich‘ im expressionistischen Stationendrama vgl. Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas. 1880–1950* [1956]. Frankfurt am Main 2010, S. 40–57.

8 Ernst Toller: *Die Wandlung. Das Ringen eines Menschen*. In: Ernst Toller: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Band 1: Stücke I*. Hg. von Torsten Hoffmann, Peter Langemeyer und Thorsten Unger. Göttingen 2015, S. 1–44, hier S. 4. Der Text folgt dem Erstdruck des Dramas 1919 als Band 3 in der Reihe *Der dramatische Wille* des Kiepenheuer Verlages. Im Anhang der Neuausgabe werden Textgeschichte und Varianten (S. 282–296) erläutert und das Drama durch einen Stellenkommentar und ein Nachwort (S. 296–327) erschlossen. Das Nachwort informiert auch über den Forschungsstand und über diverse weitere Deutungsaspekte, die im vorliegenden Aufsatz nicht berücksichtigt werden können.

9 Zur Dramaturgie und Funktion des Gefüges von Realbildern und surrealen ‚Traumbildern‘ vgl. das Nachwort zu *Die Wandlung* in: Toller: *Sämtliche Werke Bd. 1* (wie Anm. 8), S. 310–314.

10 Vgl. Toller: *Die Wandlung* (wie Anm. 8), S. 3–7.

Zu Anfang des ersten Bildes bezeichnet sich Friedrich selbst als „Ausgestossener“, der sich weniger seinen Angehörigen zugehörig fühlt, deren Blut in ihm ströme, als den befreundeten Christen im Haus gegenüber, von denen er sich aber lediglich als gastweise geduldet empfindet:

*Vordere Bühne. Städtisch verunstaltetes Zimmer. Dämmerung weht Formen und Töne ver-wischend. In den Häusern jenseits der Strasse werden die Lichter an Weihnachtsbäumen angezündet. Am Fenster lehnt Friedrich.*

FRIEDRICH: Sie zünden drüben Lichter an. Kerzen der Liebe. Mysterien offenbaren sich. Lichtmeer der Liebe ... Ausgestossener taumle ich von einem Ufer zum andern. Denen drüben Fremder, den andern fern. Ekler Zwitter. [...] Tragikomisches Figürchen. Approbiertes Zuschauer ... nein ... Stehaufclown ... Länger schleppe ich nicht diese Zer-rissenheit mit mir umher. Was sind mir die! Dass ihr Blut in mir strömt, was will das bedeuten? Zu denen drüben gehöre ich. Einfacher Mensch, bereit zu beweisen.<sup>11</sup>

Das in dieser Textpassage herausgestellte Problem der Zugehörigkeit kennzeichnet die Ausgangsposition des Protagonisten zu Beginn des Dramas. Toller hatte das Stück zunächst „Der Entwurzelte“ nennen wollen,<sup>12</sup> was darauf hindeutet, dass ihm diese Situation des Ausgestoßenen, des Nicht-Sesshaften, der seine gefühlte Zugehörigkeit zu „denen drüben“ beweisen möchte, von Anfang an bedeutsam war. Das Wort ‚Jude‘ oder ‚jüdisch‘ wird hier nicht benutzt und taucht auch im ganzen Stück nicht auf.<sup>13</sup> Indem sich Friedrich aber in der unmittelbar folgenden Passage seiner Mutter gegenüber als ‚Ahasver‘ bezeichnet, wird nahegelegt, in ihm einen Angehörigen des Judentums zu sehen:

FRIEDRICH: Auf der Wanderschaft, Mutter. [...] ... Wie immer. [...] Wie Er, Ahasver, dessen Schatten zwischen geketteten Strassen kriecht, der sich in pestigen Kellerhöhlen verbirgt und nächtens draussen auf frierenden Feldern verfaulte Kartoffeln sammelt ... Ja, ich suchte Ihn, meinen grossen Bruder, Ihn, den ewig Heimatlosen ... MUTTER: Du

11 Ebd., S. 7 f.

12 So der Titel auf dem frühesten erhaltenen Typoskript. Vgl. den Anhang zu *Die Wandlung* in: Toller: Sämtliche Werke Bd. 1 (wie Anm. 8), S. 282–286.

13 Schapkow sieht mit einigen guten Argumenten in der auffälligen Nichtnennung der Zugehörigkeit zum Judentum ein Indiz des vorgeführten „gebrochenen jüdischen Selbstverständnisses“. Vgl. Carsten Schapkow: Judenbilder und jüdischer Selbsthaß. Versuch einer Standortbestimmung Ernst Tollers. In: Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik. Hg. von Stefan Neuhaus, Rolf Selbmann u. Thorsten Unger. Würzburg 1999 (= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 1), S. 71–86, hier S. 84. Meines Erachtens schlägt hier stärker Tollers Bemühen um Abstraktion zu Buche. Die Deutung des Stückes wird auf diese Weise nicht auf die enge Konstellation Juden–Deutsche festgelegt, sondern kann sich der strukturellen Ebene zuwenden.

versündigst dich, Friedrich. Bist du heimatlos? FRIEDRICH: Wo habe ich denn eine Heimat, Mutter. Die drüben haben eine Heimat, in der sie wurzeln. Die drüben sind eins mit sich und ihrem Boden ... [...] Sie können lachen und frohen Herzens Tat tun. Sie haben ihr Land, in dem sie wurzeln ... dem sie sich darbringen können ...<sup>14</sup>

Der zynischen Selbstidentifikation mit dem Negativbild des der Legende nach von Jesus zu ewiger Wanderschaft verdamnten Juden<sup>15</sup> kontrastieren wiederum für ‚die da drüben‘ Bilder des Verwurzeltheits in einer Heimat, einem Land. Sogar die Möglichkeit, sich für dieses Land zu opfern („dem sie sich darbringen können“), lässt Friedrich hier schon positiv anklingen. Damit ist vorbereitet, dass er am Ende des ersten Bildes mit Begeisterung die Möglichkeit ergreift, sich zum „Kampf gegen die Wilden“, „drüben in den Kolonien“<sup>16</sup> freiwillig zu melden:

FRIEDRICH (*als ob er aufwachte*): [...] Drüben brauchen sie Freiwillige. Nun kommt Befreiung aus dumpfer quälender Enge. Oh, der Kampf wird uns alle einen ... Die grosse Zeit wird uns alle zu Grossen gebären ... Auferstehen wird der Geist, alle Kleinlichkeit wird er zerstören, alle lächerlichen, künstlichen Schranken niederreißen [...] ... Und mir – mir gibt diese Stunde besonderes Geschenk ... Drüben brauchen sie Freiwillige. [...] Warum zagte ich? Ich fühle mich ja so stark! Nun kann ich meine Pflicht tun. Nun kann ich beweisen, dass ich zu ihnen gehöre. – [...] Nun beschenkt mich das Vaterland.<sup>17</sup>

In der freiwilligen Meldung an die Front also sieht Tollers Protagonist eine Möglichkeit zur Überwindung seiner Isolation und zur Integration in eine Gemeinschaft der Bürger, die hier mit dem Begriff ‚Vaterland‘ bezeichnet wird. In dieser symbolisch aufgeladenen Form wird der Vaterlandsbegriff in der ersten Dramenhälfte bis zur zentralen Wandlungsszene im siebten Bild für Friedrich handlungsbestimmend. Für die Zuschauer aber führen bereits die Bilder vor der Wandlungsszene vor, wie sich dieses zentrale Integrationsangebot im Krieg als untaugliches und leeres Versprechen erweist.

Bevor wir die dazu von Toller eingesetzten Verfahrensweisen genauer in den Blick nehmen, ist hier auf die ebenso naheliegende wie verbreitete biographische Interpretation der vorgeführten Situation des Protagonisten hinzuweisen. Denn Ähnlichkeiten Friedrichs zu Ernst Toller selbst, wenn auch nicht in den Details

14 Toller: *Die Wandlung* (wie Anm. 8), S. 8.

15 Zur Legendenfigur des Ahasverus mit der ätiologischen Funktion einer Erklärung der jüdischen Diaspora vgl. knapp und mit Hinweisen auf weiterführende Literatur Mona Körte: [Art.] Ahasverus. In: *Frühe Neuzeit in Deutschland 1520–1620. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon Bd. 1*, hg. v. Wilhelm Kühlmann u. a. Berlin 2011, Sp. 60–65.

16 Toller: *Die Wandlung* (wie Anm. 8), S. 10.

17 Ebd.

der Charakterzeichnung, so doch in den groben Entwicklungszügen während der Kriegsjahre, lassen sich nicht von der Hand weisen.<sup>18</sup> Gleich 1914 meldete sich auch Toller freiwillig in den Krieg. Einschneidende Fronterlebnisse verursachten aber einen psychischen und körperlichen Zusammenbruch, so dass er in Lazaretten und Sanatorien zu einer pazifistischen Haltung fand, die in politische Aktivität mündete und die er hernach lebenslang in seinen Werken und seiner Vortragstätigkeit vertreten sollte. Was nun die vorgestellte Ausgangssituation des Protagonisten betrifft, so dürften Toller selbst gerade die Integrationshoffnungen des jüdischen Außenseiters durch die Beteiligung am Weltkrieg nicht fremd gewesen sein. Der Autor war Sohn einer jüdischen Kaufmannsfamilie und stammte aus der zur Provinz Posen gehörenden Kleinstadt Samotschin (heute: Szamocin) in der sogenannten Ostmark. Die dortige sozialpsychologische Gemengelage schildert er in seiner Autobiographie *Eine Jugend in Deutschland* aus dem Jahr 1933 zurückblickend als von Vorurteilen und Rivalitäten der deutschen (überwiegend protestantischen), der jüdischen und der polnischen (überwiegend katholischen) Bevölkerung gekennzeichnet, die von den Kindern in Form von Hänseleien und Ausgrenzungen erlebt wurden.<sup>19</sup> Und im Kontext der Meldung zum Kriegsfreiwilligen lässt das rückblickende autobiographische Ich eben jene Begeisterung und Integrationshoffnung erkennen, die auch den Protagonisten Friedrich in der *Wandlung* kennzeichnet. „Der Kaiser kennt keine Parteien mehr, [...] das Land keine Rassen mehr, alle sprechen eine Sprache, alle verteidigen

18 Zur biographischen Kontextualisierung vgl. Horst Denkler: *Die Wandlung*. In: Zu Ernst Toller. Drama und Engagement. Hg. von Jost Hermand. Stuttgart 1981, S. 116–141, hier S. 119–122; Richard Dove: Ernst Toller. Ein Leben in Deutschland. Aus dem Englischen von Marcel Hartges. Göttingen 1993, S. 34–47; Dieter Distl: Ernst Toller. Eine politische Biographie. Schönbühl 1993 (=Edition Descartes 1), S. 19–38.

19 Vgl. einige solcher Erinnerungssplitter in Ernst Toller: *Eine Jugend in Deutschland* [1933]. In: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Band 3: Autobiographisches und Justizkritik. Hg. von Stefan Neuhaus u. Rolf Selbmann. Göttingen 2015, S. 97–273, hier S. 110–112. Anhand von Sekundärquellen lässt sich ein großer Authentizitätsgehalt der Toller'schen Schilderungen aufzeigen. Vgl. dazu Maria Piosik: Ernst Tollers Kindheit und Jugendjahre in Polen (1893–1912). In: Ernst Tollers Geburtsort Samotschin. Hg. von Thorsten Unger und Maria Wojtczak. Würzburg 2001 (= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 3), S. 17–50. Seit gut 15 Jahren befasst sich auch die Stadt Szamocin mit Ernst Toller, hat beispielsweise an seinem Geburtshaus eine Gedenktafel angebracht und Theateraufführungen und Ausstellungen organisiert. Einen Eindruck dieser Aktivitäten vermittelt der reich bebilderte Band: Wiesława Szczygieł u. Luba Zarembińska: Toller! Toller! [Copyright: Spoleczne Stowarzyszenie Edukacyjno-Teatralne „Stacja Szamocin“] Piła 2009.

eine Mutter, Deutschland“;<sup>20</sup> erinnert er sich unter Rückgriff auf die vielzitierten Kaiserworte anlässlich der Mobilmachung,<sup>21</sup> und nach der Einkleidung wird er noch deutlicher: „[...] ich bin stolz, endlich bin ich Soldat, aufgenommen in die Reihen der Vaterlandsverteidiger.“<sup>22</sup>

Aber die am Protagonisten Friedrich vorgeführte Haltung ist weit mehr als die dramatische Bearbeitung individueller Erfahrungen Tollers. Denn viele junge Juden teilten die Kriegsbegeisterung von 1914, folgten der kaiserlichen Propaganda und sahen im Kampf für das sogenannte Vaterland eine neue Möglichkeit zur Assimilation; antisemitische Ausgrenzung schien durch die Kameradschaft an der Front überwindbar.<sup>23</sup> Wenn also Tollers Protagonist mit seiner opferbereiten Kriegsbeteiligung nationale Solidarität und die Aufnahme in die Einheit des Volkes verbindet, steht er damit durchaus für die in Deutschland lebenden Juden seiner Generation, die dem Kaiserwort folgten,<sup>24</sup> und dies in so großer Zahl, dass bei Kriegsende die Anzahl der an der Front gefallenen Juden deutlich höher war als nach ihrem Anteil an der Bevölkerung proportional anzunehmen gewesen wäre.<sup>25</sup>

Toller aber unternimmt es in den Bildern 2 bis 6 seines Dramas *Die Wandlung*, vorzuführen, dass die Integrationshoffnung, die Friedrichs Handeln im ersten Bild leitet, sich im Krieg nicht erfüllt. Schon das surreal gestaltete zweite Bild mit dem Titel „Transportzüge“ zerstört die Vorstellung soldatischen Heldentums und zeigt, dass die Verwendung als Soldat im Krieg weit entfernt ist von der Integration

20 Toller: *Eine Jugend* (wie Anm. 19), S. 135.

21 Vgl. Wilhelm II.: „Ich kenne keine Parteien mehr“. [Thronrede des Kaisers vor dem Berliner Reichstag am 4. August 1914.] In: *Der Erste Weltkrieg. Die Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts*. Hg. von Stephan Burgdorff und Klaus Wiegrefe. München 2004, S. 268–270. Zu den Implikationen dieser Vereinnahmungsrhetorik vgl. auch die Einleitung zum vorliegenden Band.

22 Toller: *Eine Jugend* (wie Anm. 19), S. 136.

23 Vgl. Sigurd Rothstein: *Der Traum von der Gemeinschaft. Kontinuität und Innovation in Ernst Tollers Dramen*. Frankfurt am Main u.a. 1987 (= Europ. Hochschulschriften Reihe I: Deutsche Sprache und Lit. 1017), S. 50 f. Zum Werben der Deutschen um die Juden vgl. auch den Beitrag von Karol Sauerland im vorliegenden Band.

24 Vgl. zu dieser verbreiteten Haltung unter den jungen Juden 1914 Werner Jochmann: *Die Ausbreitung des Antisemitismus*. In: *Deutsches Judentum in Krieg und Revolution. 1916–1923*. Hg. von Werner E. Mosse. Tübingen 1971 (= Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts 25), S. 409–510, bes. S. 409; Werner Bergmann: *Geschichte des Antisemitismus* [2002]. 4. durchges. Aufl. München 2010, Kap. „Der Erste Weltkrieg“.

25 Vgl. Dove: *Ernst Toller* (wie Anm. 18), S. 36.

in eine lebendige Gesellschaft. Neun Soldaten hocken zusammengepfercht in einem Zugabteil, sieben von ihnen kommen in der Szene zu Wort, zwei weitere, von denen einer das „Antlitz Friedrichs“ und der zweite einen „Totenschädel“ trägt, bleiben stumm und sollen laut Regieanweisung nur „schattenhaft wirklich“ erscheinen;<sup>26</sup> es scheint, als sei dem Kriegsfreiwilligen Friedrich dadurch bereits der Tod zugeordnet. Indessen zeigen die Repliken der übrigen Soldaten, dass schon auf diesem Transport von der Begeisterung des Freiwilligen im ersten Bild nichts geblieben ist. „Ziellos irren wir, furchtsame Kinder / Preisgeben sinnloser Willkür / Morden, hungern, vollbringen gewaltige Taten. / Bleiben doch furchtsame Kinder [...]“<sup>27</sup> – Äußerungen wie diese stellen die Sinnlosigkeit des Kriegseinsatzes der zum guten Teil noch jugendlichen Soldaten heraus. In Wendungen, welche die Endlosigkeit und Ziellosigkeit des Transportzugs evozieren, wird sodann das „Holzabteil des fahrenden Zuges“ zu einer Allegorie auf den Lebensweg insgesamt und lässt die ewige Wanderschaft des Ahasverus als eine ewige Fahrt in den Krieg erscheinen:

ZWEITER SOLDAT: Wir irren durch endlose Räume. / Tage, Wochen, ich weiss es kaum mehr. / [...] FÜNFTER SOLDAT: Unnütze Worte. Lange schon / Klemmt uns verruchter Sarg. / Lange schon modern wir. / Stinkend verfaulendes Menschenfleisch ... [...] ERSTER SOLDAT: Ewig fahren wir. ZWEITER SOLDAT: Ewig stampft die Maschine. DRITTER SOLDAT: Ewig gatten sich Menschen. [...] FÜNFTER SOLDAT: Ewig verwesen wir. [...] ALLE: Ewig fahren wir / Ewig ...<sup>28</sup>

Friedrichs Identifikation mit dem ausgegrenzten Ahasver wird also durch seine Beteiligung am Krieg keineswegs durchbrochen, sondern verallgemeinert und dadurch sogar gesteigert: Nicht nur der Soldat mit dem Antlitz Friedrichs, sondern alle Soldaten teilen den Fluch der ewigen Wanderschaft, die in den Tod führt, und zwar so gewiss, dass die noch lebenden Soldaten ihr eigenes Modern und Verfaulen bereits fühlen und benennen.

Im dritten Bild, das fiktionstypologisch wieder auf der ‚realen‘ Ebene angesiedelt ist, zeitlich kurz nach Einbruch der Dunkelheit und topographisch in der „Wüste am Wasserloch“ spielen soll, wird deutlich, dass Friedrich auch individuell keineswegs als Gleicher unter Gleichen angesehen wird. Im Gespräch mit am Krieg bereits zweifelnden Soldaten erweist sich, dass besonders er am ideologisch aufgeladenen Vaterlandskonzept festzuhalten gewillt ist, doch wird er von seinen Kameraden nach wie vor ausgegrenzt:

26 Toller: Die Wandlung (wie Anm. 8), S. 11.

27 Ebd.

28 Ebd.

FRIEDRICH: Um des Vaterlandes willen! ERSTER SOLDAT: Vaterland! Kenne kein Vaterland. Kenne Herren, die prassen und Arbeiter, die sich schinden. FRIEDRICH: Wie könnt ihr denn leben ohne Vaterland? Wahnsinn würde mich packen in all dem Grauen ... wenn ich nicht die Zähne zusammenbiss, um des Vaterlandes willen. ZWEITER SOLDAT: Das sagst du? FRIEDRICH: Wie du es auch sagen müsstest. ERSTER SOLDAT: Haha, du als Fremder? FRIEDRICH: Bin kein Fremder, gehöre zu euch. ZWEITER SOLDAT: Und wenn du tausendmal in unseren Reihen kämpfst, darum bleibst du doch der Fremde. ERSTER SOLDAT (ohne jede Betonung): Fluch hängt an dir, Vaterlandsloser. [...] ZWEITER SOLDAT: Bleibst doch der Vaterlandslose. FRIEDRICH: So will ich denn für mein Vaterland kämpfen trotz euch. Denn wer kann's mir scheel entreissen, trag ich's doch in mir.<sup>29</sup>

Indem der erste Soldat die Vaterlandslosigkeit ausdrücklich als ‚Fluch‘ apostrophiert, wird Friedrich hier trotz seines Einsatzes wieder auf die Identifikation mit der Ahasver-Figur zurückverwiesen. Als der Korporal am Ende der Szene fünf Freiwillige für einen Patrouillengang sucht, meldet sich Friedrich, und zwar nun – wie er ausdrücklich betont – trotz seiner negativen Erfahrung mit den Kameraden: „Ich will, trotz euch.“<sup>30</sup>

„Einer soll zurückkommen, darum gehen fünf“, hatte der Korporal erläutert.<sup>31</sup> Das vierte Bild kommentiert die Fragwürdigkeit solcher Sondereinsätze, indem es wiederum von der surrealen Traumebene aus vorführt, wie es den vom Patrouillengang nicht zurückkehrenden Soldaten ergeht. Das Bild zeigt laut Regieanweisung „Rechts und links Drahtverhaue, in denen kalkbespritzte Skelette hängen.“ Die Skelette beginnen zu reden und gegen Ende der Szene einen „stürmischen Ringelreihn“ zu tanzen,<sup>32</sup> dadurch ihre nunmehr errungene Gleichheit feiernd. Die Berliner Uraufführung der *Wandlung* durch Karlheinz Martin am 30. September 1919 arbeitete mit hell-dunkel-Kontrasten und einer modernen Lichtregie, die es zusammen mit akustischen Mitteln wie dem Klappern der Knochen offenbar ermöglichte, gerade diesem Bild „Zwischen den Drahtverhauen“ eine eindrucksvoll schaurige Wirkung abzugewinnen.<sup>33</sup> Die Forschung sieht in dieser berühmten Inszenierung Martins mit derlei wirkungsvollen Effekten einen Gipfelpunkt des

29 Ebd., S. 12.

30 Ebd., S. 14.

31 Ebd.

32 Ebd., S. 14 f. In dieser und einigen weiteren Szenen sieht Samstad Anklänge an Formmerkmale des barocken Totentanzes und knüpft daran eine Reihe von aufschlussreichen Deutungen. Vgl. Christina Samstad: Der Totentanz. Transformation und Destruktion in Dramentexten des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main u. a. 2011, hier S. 93–138.

33 Vgl. zu dieser Inszenierung unter anderem Cordula Grunow-Erdmann: Die Dramen Ernst Tollers im Kontext ihrer Zeit. Heidelberg 1994, S. 241–243.

Bühnenexpressionismus in Berlin.<sup>34</sup> Was indes unsere Frage nach dem Integrationswunsch des Protagonisten betrifft, so wird in dieser Totentanzszene tatsächlich eine soziale Integration auf einer gleichen Abstraktionsstufe von Menschen vorgeführt, allerdings von toten Menschen:

ERSTES SKELETT: [...] Nun sind wir nicht mehr Freund und Feind. / Nun sind wir nicht mehr weiss und schwarz. / Nun sind wir alle gleich. / Die bunten Fetzen frassen Würmer / Nun sind wir alle gleich. / Mein Herr ... Wir wollen tanzen.<sup>35</sup>

Nicht in den ‚bunten Fetzen‘ der Uniform war diese Gleichheit zu erreichen, sondern erst auf einer Stufe der Verwesung, welche die irdischen Symbole der Hierarchien und nationalen Zugehörigkeiten zunichte gemacht hat. Wiederum wird also Friedrichs Wunsch einer Integration unter der Kategorie des Vaterlandes als unrealistisch entlarvt und, wenn man so will, als Jenseitsutopie vorgeführt. Ein ‚Antlitz Friedrichs‘ ist unter den Skeletten jedoch nicht erwähnt, denn Friedrich ist tatsächlich der eine einzige, der vom Patrouillengang zurückgekehrt ist – allerdings als Verwundeter ins Lazarett, das im fünften Bild gezeigt wird.

In dieser, auf der ‚realen‘ Ebene angesiedelten Szene hat es zunächst den Anschein, dass Friedrichs außerordentlicher Einsatz auf dem Patrouillengang nun doch honoriert wird, und zwar ausdrücklich im Sinne einer Integration, wie die Worte des Offiziers zeigen, der ihm im Lazarett einen Verdienstorden überreicht:

OFFIZIER: Ich beglückwünsche Sie, junger Freund. Tapfer setzten Sie sich ein, achteten nicht hartester Marter. Das Vaterland weiss Ihre Dienste zu schätzen. Es sendet Ihnen durch mich das Kreuz. Fremder waren Sie unserm Volk, nun haben Sie sich Bürgerrechte erworben.<sup>36</sup>

Der Offizier vertritt Friedrich gegenüber gewissermaßen die offizielle staatliche Linie, die den auf deutscher Seite am Krieg beteiligten Juden pathetisch unter dem Leitbegriff des Vaterlandes Eingliederung zuerkennt. Dürrenmatts eingangs erinnerte Beobachtung, dass dieser Begriff bevorzugt dann verwendet werde, wenn für die Beteiligung am Menschenmord geworben wird, bestätigt der Fortgang dieser Ordensverleihung am Lazarettbett:

FRIEDRICH: Das Kreuz? Gehöre ich nun zu Euch? OFFIZIER: Sie gehören ... (Draussen Lärm.) OFFIZIER: Was gibts? SCHWESTER (freudig): Mit Gottes Hilfe haben wir den Feind

34 Vgl. Cecil W. Davies: *The Plays of Ernst Toller. A Revaluation*. Amsterdam 1996, S. 71, sowie das Szenefoto dieses vierten Bildes in Martins Inszenierung Plate 3 nach S. 263. Vgl. die gleiche Abbildung in Wolfgang Frühwald und John M. Spalek (Hgg.): *Der Fall Toller. Kommentar und Materialien*. München 1979, nach S. 204.

35 Toller: *Die Wandlung* (wie Anm. 8), S. 14.

36 Ebd., S. 17.

geschlagen, zehntausend Tote! OFFIZIER: Ja, junger Freund ... Sieg stürmt ins Land, Sie gehören zu den Siegern.

Friedrich allein.

FRIEDRICH: Wie Jubel auf ihren Gesichtern tanzt. Zehntausend Tote! Durch zehntausend Tote gehöre ich zu ihnen. Warum quirlt nicht Lachen? Ist das Befreiung? Ist das die grosse Zeit? Sind das die grossen Menschen? (Augen starr gerade aus.) Nun gehöre ich zu ihnen. Dunkel.<sup>37</sup>

Wenn Friedrich am Ende des Bildes als Zweifelnder zurückbleibt, so erscheinen diese Zweifel verursacht durch ein gewissensmäßiges Abwägen zwischen seinem Integrationswunsch, der sich scheinbar erfüllt hat, und dem dafür gezahlten Preis von zehntausend Kriegstoten. Den Zuschauern dieses fünften Bildes wird als Beurteilungshorizont für das Töten im Krieg aber zugleich das christliche Liebesgebot angeboten, und zwar auf symbolischer Ebene durch eine vielfache Spiegelung des Kreuzessymbols. Bereits die einleitende Szenenanweisung stellt das gesamte Bild unter das Symbol des Kreuzes, indem sie verlangt: „Über dem Bett gekreuzigter Christus.“<sup>38</sup> Sodann erscheint eine Rotkreuzschwester, deren Rotes Kreuz auf der Kleidung von Friedrich im christlichen Sinne der Sündenvergebung interpretiert wird: „FRIEDRICH: Bist du die Mutter Gottes? [...] Du trägst das Kreuz ... [...] Rotes Kreuz ... mein Gott, wird hier Blut abgewaschen? [...] Kreuzträgerin du, Verkünderin der Liebe ...“<sup>39</sup> Als die Schwester Friedrich eröffnet, man habe ihn als einzigen Überlebenden des Patrouillenganges „an einen Baum gebunden“ gefunden, antwortet er: „Nicht an ein Kreuz ...“<sup>40</sup> Nach diesen Variationen des christlichen Kreuzes erscheint auch das vom Offizier überreichte Eisenerne Kreuz, das aber mit Bedacht in der Passage zweimal nur „das Kreuz“ genannt wird, im christlichen Beurteilungshorizont, zumal die Rotkreuzschwester ausdrücklich „Gottes Hilfe“ beim Sieg über die Feinde betont;<sup>41</sup> das säkularisierte, ehemals christliche Symbol erscheint so durch den Staat missbraucht. Schreiber deutet diesen diffizilen Symboleinsatz Tollers als Verfahren einer ‚politischen Retheologisierung‘. In einem ersten Schritt führe Toller vor Augen, wie der Staat ehemals christliche Symbole beispielsweise in Gestalt der militärischen Auszeichnung des Eisernen Kreuzes für seine Zwecke umdeute. Das Drama breche diesen Missbrauch der Symbole auf, indem es sie auf ihren ursprünglichen theologischen

37 Ebd.

38 Ebd., S. 16.

39 Ebd.

40 Ebd., S. 17.

41 Vgl. ebd.

Zusammenhang zurückführe. In einem zweiten Schritt greife Toller sodann theologische Denkmodelle auf, um eigene Politikkonzepte zu entwickeln.<sup>42</sup>

Für das Kreuzessymbol wird dieses Aufbrechen der Zusammenarbeit von Staat und Kirche in einer Symbolhandlung im sechsten, wiederum surrealistischen Bild buchstäblich vorgeführt. Diese Szene mit dem Titel „Die Krüppel“ bietet eine skurrile Zurschaustellung von Kriegsversehrten, die mit in der damaligen Medizin neuartigen Prothesen zusammengeflochten sind, vom Medizinprofessor als große wissenschaftliche Errungenschaft gepriesen; sie bewegen sich grotesk maschinenmäßig und schildern selbst ihr Los als höchst unmenschlich. Das „Antlitz Friedrichs“ aber trägt in diesem Bild ein Pfarrer, der mit dem Leiden der Kriegsversehrten konfrontiert wird und in dieser Situation ein Kreuzifix mit seinen Händen zerbricht:

*Seine erhobenen Hände zerbrechen langsam das Kreuz. Er sinkt in die Knie. PFARRER: Wie konnt ich's wagen, Priester mich zu dünken – / Berufen wir – welch töricht Hirngespinnst. / Mich packt ein Graun vor denen, die uns feierlich beriefen. / Ich seh den Abgrund, den der Priester aufbeschwört / Und möchte schreien: Befreit euch von den unberufenen Priestern. / – O Jesus, deine Lehren sind verstümmelt – / Wie gings sonst zu, dass kraftlos sie zerbröckeln.<sup>43</sup>*

In den Worten „Ich seh den Abgrund, den der Priester aufbeschwört“ liegt eine Selbstkritik des Geistlichen, zu dessen Aufgaben es gehört, den in den Krieg ziehenden Soldaten den Segen der Kirche mit auf den Weg zu geben. Der unselige Pakt zwischen der Kirche und dem kriegführenden Staat wird in der symbolischen Handlung des Zerbrechens des Kreuzes aufgebrochen.

Dass der Pfarrer in dieser surrealen Szene das Antlitz Friedrichs trägt, legt es nahe, im Zerbrechen des Kreuzes bereits eine Korrespondenz zu Friedrichs eigener Handlung in der zentralen Wandlungsszene (Bild 7: „Atelier“) zu sehen: Hier zerstört Friedrich seinerseits ein Symbol, nämlich eine überlebensgroße Statue, von ihm selbst gestaltet, ausdrücklich um „Symbol zu schaffen des siegreichen Vaterlands, unseres Vaterlands.“<sup>44</sup> Nach der Entlassung aus dem Lazarett wendet Friedrich sich also zunächst trotz seiner oben angesprochenen Zweifel noch keineswegs von den propagierten Ideen ab, sondern stellt als Bildhauer nun die Kunst in den Dienst des Vaterlandes. Das Kunstwerk aber will ihm nicht zu seiner

42 Vgl. Birgit Schreiber: Politische Rethologisierung. Ernst Tollers frühe Dramatik als Suche nach einer „Politik der reinen Mittel“. Würzburg 1997, grundsätzlich zur Verfahrensweise S. 17, speziell zur hier erläuterten Interpretation der *Wandlung* S. 79–89.

43 Toller: Die Wandlung (wie Anm. 8), S. 20.

44 Ebd., S. 22.

Zufriedenheit gelingen, denn die Zweifel sind geblieben und werden zu Beginn des Bildes angesprochen:

*FRIEDRICH (arbeitend): Noch widerstrebt der Stein. Meine Hand packt den Meißel, allein sie bringt ihn nicht zum Glühen. [...] Ich will keinen Erinnerungsstein schaffen! ... Glutende Wellen sollen davon ausströmen ... Menschen aufrüttelnd ... Dass sie nie vergessen, ihr Vaterland zu verteidigen ... Dass sie sich recken und Trotz bieten ... Trotz ... bieten ... wem? Dem Feind. Wer bestimmt, dass ein anderer Feind sei? ... Ist da eine geistige Kraft, die zum Kampf zwingt? ... Oder bestimmt Willkür den Feind? ... Da klafft ein Widerspruch – – Warum nur will es mir nicht gelingen ...<sup>45</sup>*

Trotz dieser Zweifel, die immerhin bis zu einer Infragestellung der willkürlichen Festlegung der Feinde vordringen, versucht Friedrich zunächst weiterhin, die Statue zu vervollkommen. Zur Zerstörung seines Werkes gelangt er erst, nachdem ihn ein Kriegsinvalidenpaar, von Verwundungen und von Syphilisgeschwüren grässlich entstellt, im Atelier besucht und mit Bezug auf die eigene Situation die Theodizeefrage pointiert hat: „Was ist das für ein Gott, der uns im Elend verkommen lässt?“<sup>46</sup> Das Gespräch mit den Invaliden wird zum letzten Anlass für Friedrichs Wandlung, die in der Zerstörung der Statue ihren bildhaften Ausdruck findet.

Auf das Thema der Integration aber werden die Zuschauer dieses Bildes schon vor seiner Begegnung mit den Invaliden noch einmal zurückgeführt, indem sie sehen, dass Friedrichs diesbezügliche Hoffnungen endgültig gescheitert sind. Denn die formale Bekräftigung seiner Zugehörigkeit ‚zu den Siegern‘ durch die Ordensverleihung erweist sich auf der zwischenmenschlichen Ebene als bedeutungslos. Seine Freundin Gabriele, die schon im ersten Bild mitgemeint war, als Friedrich seinen Wunsch der Zugehörigkeit zu denen drüben artikuliert,<sup>47</sup> trennt sich von ihm, weil ihr Vater interveniert hat:

*GABRIELE: Als mein Vater mir erklärte, er würde sich von mir lossagen, wenn ich dich heiratete, wars mir, als ob mich Schneeflocken befielen, die mich kühlten und brannten zugleich. Ich kam zu dir und lächelte. Aber mein Vater besitzt eine Scholle. Von der will er mich verdrängen. Die soll ich nicht mehr betreten, soll sie nie mehr sehen. An der hänge ich mit meinen Kinderwünschen, in der wurzle ich mit meinem Herzblut, um die kämpfte ich seit vielen Tagen und Nächten. Und heute kam Klarheit in mich. Ich kann sie nicht aufgeben.<sup>48</sup>*

45 Ebd.

46 Ebd., S. 24.

47 Vgl. ebd., S. 7 f.

48 Ebd., S. 23.

Es wird deutlich, dass Friedrich, der keinen Grund und Boden besitzt, von Gabrieles Familie nach wie vor als Fremder angesehen und als Schwiegersohn nicht akzeptiert wird. Ohne eigene „Scholle“ trifft ihn die Missachtung der ‚Schollenbesitzer‘. Ter Haar deutet diese Passage überzeugend mit Georg Simmels soziologischer Bestimmung des ‚Fremden‘ als im physischen und im übertragenen Sinne vom ‚Bodenbesitzer‘ unterschiedene Person.<sup>49</sup> Aber die Wortwahl – „Scholle“ – in Verbindung mit der von Gabriele angeführten familialen und auf Nachkommenschaft gerichteten Perspektive – „mit meinen Kinderwünschen“, „mit meinem Herzblut“ – legt durchaus eine rassistische und antisemitische Interpretation dieser Stelle im Sinne der später von den Nazis vertretenen Blut- und Boden-Ideologie nahe. Schon Grimms Wörterbuch nennt für das Wort ‚Scholle‘ neben der wörtlichen Bedeutung als „*groszer erdklumpen: ackerscholle*“ die übertragene Bedeutung „*für grundbesitz, auf eigener scholle leben*“ und führt beispielsweise einen Beleg von Gustav Freytag an – „für das ganze mittelalter der Deutschen ist entscheidend, wie sie in der urzeit auf den schollen des deutschen ackerbodens saszen“ –, in dem das Wort ‚Scholle‘ emphatisch im Kontext nationaler deutscher Zugehörigkeit und Geschichte verwendet wird.<sup>50</sup> Dazu passt auch Gabrieles denotativ sonst kaum verständliche Beteuerung, dass sie für die Scholle ihres Vaters „seit vielen Tagen und Nächten“ ‚gekämpft‘ haben will. Hierin klingt ein popularisierter Darwinismus an, wie er mit der Rede vom ‚Kampf ums Dasein‘, vom ‚Lebenskampf‘, und zwar durchaus ebenfalls um die ‚Scholle‘, später von den Nazis ideologisch funktionalisiert wurde.<sup>51</sup> Auch wenn auf der Figurenebene Friedrich selbst immer noch an der Illusion festhält, durch seine unter Beweis gestellte Opferbereitschaft für das ‚Vaterland‘ nunmehr dazuzugehören, und dazu sogar Gabrieles Wortwahl aufgreift – „auch ich besitze ja eine Scholle [...] Meine Scholle ist unser Vaterland.“<sup>52</sup> –, wird auf der externen Kommunikationsebene für die Zuschauer an dieser Stelle klar herausgestellt, dass die staatlich propagierte und von Friedrich gewünschte Integration des Juden in die deutsche Nation gescheitert ist.

49 Vgl. Carel ter Haar: Ernst Toller. Appell oder Resignation? München 1977 (=tuduv-Studien: Reihe Sprach- u. Literaturwiss. 7), S. 106 f.

50 [Art.] Scholle. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Bd. 9, Schiefeln – Seele. Bearb. v. Moritz Heyne. Leipzig 1899, Sp. 1453–1456, Zitate Sp. 1453 und 1454.

51 Zum seit dem späten 19. Jahrhundert populären Darwinismus mit dem Zentralbegriff ‚Kampf ums Dasein‘ vgl. neben anderen Katharina Brundiek: Raabes Antworten auf Darwin. Beobachtungen an der Schnittstelle von Diskursen. Göttingen 2005, hier u. a. S. 173 f.

52 Toller: Die Wandlung (wie Anm. 8), S. 23.

Friedrich selbst wird, wie gesagt, erst durch die Konfrontation mit den Kriegsinvaliden von seiner Illusion kuriert. Er sieht sich wiederum nun auf Ahasver als Identifikationsfigur zurückgeworfen und zerstört die von ihm geschaffene Vaterlandsstatue:

FRIEDRICH: Wahnsinn befällt mich. Wohin? Wo bist du, Ahasver, dass ich dir folgen kann? Freudig will ich dir folgen. Nur fort von hier. [...] Um des Vaterlandes willen ... Gott ... kann ein Vaterland das verlangen? Oder hat sich das Vaterland an den Staat verschachert? Spekuliert der Staat damit zu schmutzigen Geschäften? Ward der Staat Zuhälter und das Vaterland eine getretene Hure, die jeder brutalen Lust sich verkauft? Ausgestattet mit dem Segen der Kupplerin Kirche? Kann ein Vaterland, das das verlangt, göttlich sein? Wert seine Seele dafür zu opfern? Nein, tausendmal nein. Lieber will ich wandern, ruhelos wandern, mit dir, Ahasver!

(Stürzt auf die Statue.)

Ich zertrümmere dich, Sieg des Vaterlands.

(Er greift einen Hammer und zerschmettert die Statue. Sinkt in sich zusammen, nach einer Weile richtet er sich empor.)

Nun muss ich wandern durch Wüsten, ruhelos und ewig ...<sup>53</sup>

In dieser Replik werden die bislang angeführten Integrationsprobleme, die Opferbereitschaft, deren Kehrseite die Entmenschlichung der Opfer ist, und zwar sowohl der gestorbenen wie der überlebenden Opfer, und die mit kirchlicher Zustimmung vorgenommene religiöse Überhöhung des Vaterlandsbegriffs – „Kann ein Vaterland, das das verlangt, göttlich sein?“ – noch einmal auf den Punkt gebracht. Dass Friedrich sich hier von ihnen ein für alle Mal abwendet und symbolisch die Vaterlandsstatue „zerschmettert“, markiert die vollzogene Wandlung. Die Legendenfigur Ahasver, die mit dem Motiv des ewigen Wanderns und Fahrens schon mehrmals zum Einsatz kam, bislang aber eine negative, weil desintegrierte Variante symbolisierte, wird von dieser Szene an mehr und mehr in ein positives Integrationsmodell überführt und dabei zu einem „antinationalen Symbol“<sup>54</sup> jenseits des bislang vertretenen Vaterlandkonzepts erhoben. Schreiber sieht in der positiven Ahasver-Identifikation eines von zwei Gegenmodellen, die Toller in der *Wandlung* zur vorgeführten ideologischen Vereinnahmung christlicher Symbole durch das Kaiserreich aktiviert und die nach der zentralen Wandlungsszene die zweite Stufe der ‚politischen Rethologisierung‘ markieren.<sup>55</sup> Das zweite, damit verbundene Gegenmodell liegt in Wiederaufnahme der Auseinandersetzung mit

53 Ebd., S. 25 f.

54 Schreiber: Politische Rethologisierung (wie Anm. 42), S. 91.

55 Vgl. ebd., S. 90–93. Seit etwa Mitte des 19. Jahrhunderts haben mehrere jüdische intellektuelle konstruktive Umdeutungen der Ahasver-Figur vorgenommen. Vgl. zu diesem

dem Kreuzessymbol im Motiv der Selbstkreuzigung, einer Umerzählung der Passionsgeschichte zu einer ‚passio activa‘.<sup>56</sup>

Die Betonung des in der biblischen Kreuzigungsgeschichte durchaus angelegten freiwilligen Selbstopfers Christi kommt ohne die in der christlichen Rezeption dieser Geschichte immer wieder anzutreffende Suche und Benennung von Schuldigen aus, die seltener in den Römern gefunden wurden, häufiger aber – und dann als Begründung für antisemitische Haltungen – in den Juden. In Tollers Drama wird der Gedanke der Selbstkreuzigung im neunten Bild angesprochen, einer surrealen Szene, die das „Erdgeschoss eines Gefängnisses“ vorstellt.<sup>57</sup> Das ‚Antlitz Friedrichs‘ trägt darin ein Gefangener, der laut Regieanweisung schon zu Beginn des Bildes „Auf dem Zementboden unterhalb des Schachtes liegt [...], den Kopf zurückgebeugt, die Arme gestreckt, als ob er gekreuzigt wäre.“<sup>58</sup> In der Folge wird deutlich, dass der Gefangene sich selbst aus einem höheren Stockwerk hinabgestürzt hat. Als ein Gefängniswärter ihm dieses vorwirft, wird die Kategorie der Selbstkreuzigung bekräftigt:

WÄRTER: Du übertratest christliches Gebot. / Bereue, eh du stirbst. GEFANGENER: Was weisst denn, Bruder, du ... / Das liegt so fern von Gut und Schlecht / Von Pflichten und Gebot ... / Von Reu und himmlischer Vergeltung. / Ich hörte eine Stimme sprechen: / Ihr lerntet Irrwahn. / Nicht Römer schlugen ihn ans Kreuz / Er kreuzigte sich selbst. DIE GEFANGENEN: Wir wissen drum ... / Wir wissen's längst ... / Er kreuzigte sich selbst ...<sup>59</sup>

Es ist dies zugleich eine von mehreren Stellen des Dramas, die eine Interpretation Friedrichs im Sinne einer Christusanalogie nahelegen, wozu neben Anklängen an die Kreuzigung auch eine Evozierung der Auferstehung gehört.<sup>60</sup> Diese Stilisierung des Protagonisten zu einer Christus-Figur, die sich auch in anderen expressionistischen Dramen findet,<sup>61</sup> ist in der Forschung mehrfach beschrieben

Diskurs Alfred Bodenheimer: Wandernde Schatten. Ahasver, Moses und die Authentizität der jüdischen Moderne. Göttingen 2002, hier zu Tollers *Wandlung* S. 65–87.

56 Vgl. Schreiber: Politische Rethologisierung (wie Anm. 42), S. 93–99, zum Begriff: S. 97.

57 Toller: Die Wandlung (wie Anm. 8), S. 29.

58 Ebd.

59 Ebd., S. 30.

60 Das neunte Bild trägt sogar den Titel „Tod und Auferstehung“. Vgl. ebd., S. 29.

61 In anderer Weise wird beispielsweise auch der Protagonist in Kaisers *Von morgens bis mitternachts* an mehreren Stellen mit Versatzstücken aus der christlichen Passionsgeschichte vorgeführt. Vgl. Georg Kaiser: Von morgens bis mitternachts. Stück in zwei Teilen. Fassung letzter Hand hg. v. Walther Huder. Stuttgart 1964, 1994 (=RUB 8937), z. B. die Schlussequenz, in welcher die Kreuzigung des Kassiers evoziert wird, S. 65.

worden.<sup>62</sup> Für das Drama *Die Wandlung* ist dabei besonders bemerkenswert, dass es in der Bilderfolge nach der Wandlungsszene zu einer „einzigartigen Verschmelzung von Ahasverfigur und Christusimitation“ kommt; auf welche Weise Toller genau diese Verschmelzung evoziert, hat Schreiber überzeugend rekonstruiert, so dass diese Verfahrensweise hier nicht noch einmal referiert werden muss.<sup>63</sup>

Vielmehr seien hier abschließend unter dem Aspekt der enttäuschten Integrationshoffnung noch einmal die in der obigen Analyse vorgeführten Phasen dieser Konstruktionen zusammengefasst, und zwar im Hinblick auf die für den vorliegenden Band relevanten Perspektivierungen auf den Ersten Weltkrieg in regionaler, nationaler und globaler Hinsicht:

Friedrichs Ausgangsposition liegt in einer Erfahrung mit *regionalem* Bezug, wonach er sich als Ausgegrenzter sieht, was zunächst im engen zwischenmenschlichen Bereich exponiert wird. Es ist das Haus gegenüber, in dem die Christbaumkerzen angezündet werden und in dem seine Freundin Gabriele wohnt. Als Lösung bietet sich ihm der Versuch einer *nationalen* Integration unter dem Vaterlandbegriff an. Als Kriegsfreiwilliger stellt er seine Opferbereitschaft unter Beweis, die staatlicherseits auch formal durch die Verleihung des Eisernen Kreuzes anerkannt wird. Er muss jedoch einerseits durch die Abwendung Gabrieles erfahren, dass diese formale Integration im zwischenmenschlichen Bereich nicht von Belang ist, und andererseits für sich realisieren, was die Zuschauer schon vor dem zunächst uneinsichtigen Protagonisten nahegelegt bekommen, dass nämlich die nicht einmal belastbare Integration durch die Tapferkeitsmedaille mit ‚zehntausend Toten‘ und einer Unzahl von aufs schlimmste kriegsversehrten Menschen zu hoch bezahlt ist. Die symbolische und geradezu religiöse Überhöhung des Vaterlandsbegriffs und die im Zusammenhang damit vorgeführte unselige Allianz zwischen Kirche und Nationalstaat im Zeichen einer nationalistischen Ideologie werden in den dramatischen Bildern und Handlungen destruiert. Eine

62 Vgl. neben anderen: Thomas Koebner: Der Passionsweg der Revolutionäre. Christliche Motive im politischen Drama der zwanziger Jahre. In: Preis der Vernunft. Literatur und Kunst zwischen Aufklärung, Widerstand und Anpassung. Festschrift für Walter Huder. Hg. von Klaus Siebenhaar u. Hermann Haarmann. Berlin, Wien 1982, S. 39–50; Michael Ossar: Die jüdische messianische Tradition und Ernst Tollers „Wandlung“. In: Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Hg. von Gunter E. Grimm u. Hans-Peter Bayerdörfer. Königstein/Ts. 1985, S. 293–308; Klaus Vondung: Die Apokalypse in Deutschland. München 1988 (=dtv 4488), zu Toller bes. S. 306 f.

63 Vgl. zu Details Schreiber: Politische Rethologisierung (wie Anm. 42), S. 90–99, Zitat: S. 92.

für den Protagonisten tragfähige Identität wird schließlich in einer Kombination von Christusimitation und Ahasver-Figur angeboten, die er auf seinem ‚Weg zu den Menschen‘ entwickelt: „Dein Weg führt dich zu den Menschen“, hatte seine Schwester ihm bereits zum Ende des siebten Bildes mit auf den Weg gegeben.<sup>64</sup> Indem die Menschen dabei in ihren existenziellen Belangen unabhängig von ihrer nationalen oder religiösen Zugehörigkeit in den Blick genommen werden, liegt Tollers Lösungsvorschlag mithin auf einer übernational *universalen*, wenn man so will: *globalen* Ebene.

### III. Narrationen zwischen allgemeinem und individuellem Kriegserlebnis

---

<sup>64</sup> Toller: Die Wandlung (wie Anm. 8), S. 26.