**Ioana Crăciun**
Bukarest

# „C'est la guerre". Das Bild des Ersten Weltkriegs in Ernst Johannsens Roman *Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront 1918* und in dessen Verfilmung durch G. W. Pabst

**Abstract**: The novel by Ernst Johannsen **Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront 1918** (1929), today almost sunk into oblivion and scarcely payed attention to by literary criticism, lives on in the German cultural memory merely due to its filmization by G. W. Pabst. Its pacifist attitude is well comparable with the message of the novel **Im Westen nichts Neues** (1928) by Erich Maria Remarque. G. W. Pabst's film version *Westfront 1918. Vier von der Infanterie* (1930) based on Johannsen's novel represents the first movie in the era of the German sound film in which the reality of WWI is presented unsparingly. My paper pays attention to this film version and its literary reference.
**Keywords**: World War I, pacifism, film adaptation, G. W. Pabst.

Der Romancier, Erzähler und Hörspielautor Ernst Johannsen wurde 1898 geboren, wie zwei andere, prominentere Vertreter des literarischen Pazifismus im nachwilhelminischen Deutschland: Bertolt Brecht und Erich Maria Remarque. Der gesellschaftskritisch eingestellte Johannsen war ein stets zu philosophischer Reflexion neigender Kulturpessimist und Misanthrop mit zeitweiligen antisemitischen Überzeugungen, die er im Geiste Friedrich Nietzsches ein Jahr vor Hitlers Machtergreifung öffentlich zu artikulieren sich berufen fühlte.[1] Die politisch motivierte Emigration nach London an der Seite seiner jüdischen Lebenspartnerin und des gemeinsamen Kindes kurz vor dem Ausbruch des Zweiten

[1] Siehe Ernst Johannsens Stellungnahme in der Anthologie „Klärung: 12 Autoren, Politiker über die Judenfrage". Mit Beiträgen aus Friedrich Nietzsches „Antichrist" und „Zur Genealogie der Moral", Berlin 1932. Neben Ernst Johannsen sind in dieser Anthologie folgende Autoren vertreten: F. Hielscher, E. Euringer, M. Naumann, O. Heller, F. W. Heinz, H. Johst, R. Weltsch, W. von Hollander, A. Kantorowicz, H. Blüher und Graf E. Reventlow.



BDD-A29213 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:05 UTC)

Weltkriegs änderte jedoch Ernst Johannsens Meinungen „über die Judenfrage“. Die Hörspiele, die er im Londoner Exil für die BBC verfasste, dokumentieren sein politisches Engagement gegen den Nationalsozialismus und dessen Rassenwahn. Allerdings waren seinem zum Konservatismus neigenden Geist frauenfeindliche Äußerungen genauso wenig fremd wie nihilistisch angehauchte zivilisations-, religions- und kulturkritische Äußerungen an die Adresse der Moderne, mit der er nach dem Zweiten Weltkrieg ästhetisch Schritt zu halten nicht mehr imstande war. Nach seiner späten Rückkehr aus dem Exil nach Hamburg im Jahre 1957 gab Ernst Johannsen seine literarische und journalistische Laufbahn als eines ‚überholten' Autors[2] auf und arbeitete bis zu seinem Tod als Elektriker.

Maßgeblich geprägt von seinen traumatischen Kriegserfahrungen in der Hölle von Verdun, wo er als Funker mitgekämpft hatte, war Ernst Johannsen der literarische Antipode Ernst Jüngers. Sein literarisches „Selbstporträt“, subtil als „Stilloser Lebenslauf“ zu Beginn der 1950er Jahre inszeniert, legt Zeugnis davon ab.[3] Weder hat er in seinen Kriegsromanen und -erzählungen seine persönlichen Fronterlebnisse als eine fundamentale initiatorische Erfahrung bejaht, noch hat er seine aktive Teilnahme am Großen Krieg als eine patriotische Pflicht literarisch gefeiert.[4] Die Erzählung *Die Fronterinnerungen eines Pferdes*, 1929 im politisch linksorientierten Hamburger Fackelreiter-Verlag veröffentlicht, ein Prosastück, dem 1930 die Schilderung des Leidensweges eines Kriegsversehrten folgte,[5] kann nicht zuletzt auch als eine Reaktion auf Ernst Jüngers Debütwerk *In Stahlgewittern: aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers* betrachtet werden, in dem der Krieg zum ästhetischen Erlebnis erhoben worden war. Exaltiertes Kriegsheldentum lag Ernst Johannsen, anders als Ernst Jünger, völlig fern, auch wenn der Krieg sich auch ihm gelegentlich als Urgeheimnis enthüllt hatte;[6] zu nüchtern war dafür der Blick, den Ernst Johannsen auf die brutale Realität des Graben- und Stellungskrieges richtete, den er zwei Jahre lang an der Westfront mitgemacht hatte. Ernst Johannsen starb im RAF-Terrorjahr 1977 in seiner Geburtsstadt Hamburg, verbittert

[2] Siehe E. Johannsen: 1951, 2.
[3] Siehe E Johannsen: 1953, 91 – 92.
[4] Vgl. Ernst Johannsen 1931.
[5] Vgl. Ernst Johannsen: 1930, 196 – 202.
[6] Vgl. Ernst Johannsen: 1932, 9 – 20.



BDD-A29213 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:05 UTC)

über die ästhetische Zeit-Unangemessenheit, die man seinem literarischen Werk, vor allem seinen einst so erfolgreichen Hörspielen, vorgeworfen hatte.

In die Literaturgeschichte der Weimarer Republik ist Ernst Johannsen vor allem durch ein vom Münchner Rundfunk im Oktober 1929 erstmals ausgestrahltes, *Brigadevermittlung* betiteltes, Hörspiel und einen im Hamburger Fackelreiter-Verlag im selben Jahr veröffentlichten Roman **Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront 1918** eingegangen. Während Ernst Johannsens autobiografisch grundierter Antikriegsroman **Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront 1918** bis heute im Schatten von Erich Maria Remarques Meisterwerk **Im Westen nichts Neues** steht, das beinahe gleichzeitig publiziert wurde und neben Ernest Hemingways ebenfalls 1929 veröffentlichtem Roman **A Farewell to Arms** zu den Klassikern der Antikriegsliteratur zählt, gilt Ernst Johannsens vielfach inszeniertes und international ausgestrahltes Hörspiel *Brigadevermittlung* als ein Meilenstein in der Entwicklung dieser Gattung.

Auf Ernst Johannsen als den Hörspielautor der *Brigadevermittlung* hat die germanistische Forschung ihr Augenmerk erneut zu Beginn des 21. Jahrhunderts gerichtet,[7] während der Romancier Ernst Johannsen eher in den 1930er Jahren des vorigen Jahrhunderts mit kurzen Rezensionen bedacht wurde[8] und heute beinahe in Vergessenheit geraten wäre, wenn G. W. Pabst, der rote Pabst, wie man ihn wegen seiner linkspolitischen Orientierung genannt hat, einer der wichtigsten Filmregisseure der Weimarer Republik, Ernst Johannsens Antikriegsroman **Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront 1918** ein Jahr nach dessen Veröffentlichung nicht verfilmt hätte. Auch G. W. Pabsts Streifen *Westfront 1918. Vier von der Infanterie* steht im Schatten der Verfilmung von Erich Maria Remarques Roman **Im Westen nichts Neues** durch den amerikanischen Regisseur Lewis Milestone! Zwischen Lewis Milestones Film *All Quiet on the*

[7] Vgl. Melanie Fohrmann: 2005; Britta Wüst: **Hörspielanalyse: Ernst Johannsen – Brigadevermittlung**, München 2006. Siehe auch: Reinhard Döhl 1970.

[8] Vgl. z. B. Albert Zimmer: 1929, 5 – 6; Gerd Eckerts Rezension zu Ernst Johannsens Roman **Sechs auf einer Insel**. In: **Das deutsche Wort**, 11. Jg. (1935), Nr. 11, *Beiblatt*: *Das lebendige Buch,* 3; Horst Ruedigers Rezension zum selben Roman **Sechs auf einer Insel**. In**: Die Literatur. Monatsschrift für Literaturfreunde**, Nr. 37 (1934 – 1935), 166 – 167.



BDD-A29213 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:05 UTC)

*Western Front* und G. W. Pabsts Film *Westfront 1918. Vier von der Infanterie* gibt es neben dem gemeinsamen Zeitpunkt ihrer Entstehung – 1930 – und der gemeinsamen kompromisslosen Verurteilung des Krieges zahlreiche filmästhetische Korrespondenzen, auf die der Soziologe und Filmkritiker Siegfried Kracauer früh hingewiesen hat[9], deren Analyse den Rahmen der vorliegenden Untersuchung jedoch sprengen würde. Während G. W. Pabsts Streifen von Kultur- und Filmwissenschaftlern vom Kaliber eines Siegfried Kracauer bereits im Jahr seiner Uraufführung entsprechend gewürdigt wurde[10] und auch in der heutigen Forschung des Weimarer Kinos nicht unbeachtet bleibt, fristet Ernst Johannsens Roman immer noch ein – meines Erachtens – unverdientes Schattendasein in der Forschung zur deutschen Antikriegsliteratur.[11] Eine tief schürfende Parallele zwischen Ernst Johannsens Roman **Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront 1918** und dem an der Schwelle zwischen dem Stumm- und dem Tonfilm gedrehten Streifen G. W. Pabsts *Westfront 1918. Vier von der Infanterie* stellt bis heute ein Forschungsdesiderat dar. Diese Forschungslücke zu schließen, ist das Ziel der vorliegenden Untersuchung.[12]

Bereits die Widmung – „Den Gefallenen zum Gedächtnis" –, die Ernst Johannsens Roman eröffnet, lässt den dominant visuellen Charakter dieses Prosawerkes und somit sein hohes filmisches Potential erahnen. Die stark visuelle Dimension der Widmung tritt insbesondere in der sprunghaften Montage ihrer disparaten Kriegsbilder zum Vorschein. Die Dynamik dieser literarischen Bildermontage kündigt die tödliche Dynamik der Kriegshandlungen an, deren bald sachliche, bald

[9] Vgl. Siegfried Kracauers Besprechung des Films *Im Westen nichts Neues* vom 6. Dezember 1930, wieder zu lesen. In: Siegfried Kracauer 1979: 456 – 459.

[10] Siehe Siegfried Kracauers Besprechung des Films *Westfront 1918*, die in der **Frankfurter Zeitung** vom 27. Mai 1930 veröffentlicht wurde. Die Besprechung ist nachzulesen in: Siegfried Kracauer 1979: ‚430 – 432. Nach dem Zusammenbruch des Dritten Reichs hat sich Siegfried Kracauer erneut mit G. W. Pabsts Film auseinandergesetzt, den er zu den künstlerischen Spitzenleistungen des Weimarer Kinos zählte, vgl. Siegfried Kracauer 1979: 244 – 246.

[11] In Brian Murdochs Essaysammlung **German Literature and The First World War: The Anti-War Tradition**, Farnham, Surrey: Ashgate 2015, gibt es zwei Studien, die Ernst Johannsens Roman **Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront** gewidmet sind.

[12] Erste Forschungsergebnisse liefert die Arbeit Andre Kagelmanns und Reinhold Keiners 2014, 80 – 113.



BDD-A29213 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:05 UTC)

pathosgeladene Schilderung die Substanz des Romans ausmacht und dessen zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit schwankenden Stil ankündigt. Die Widmung, deren ungewöhnliche Länge danach zu streben scheint, im Medium der literarischen Fiktion die kaum vorstellbaren Dimensionen des großen Sterbens sprachlich zu reproduzieren und zugleich die zahllosen Kriegsopfer der Anonymität zu entreißen, ihnen die im Krieg verlorene Identität symbolisch zurückzugeben und ihnen ein (literarisches) Denkmal zu setzen, lautet:

> Einsamer Toter an der Straße Moreuil-Morisel; Radfahrer im Somme-Trichter; Landsturmmann ohne Schädeldach im Schlamm der Straße Laon-Glassy; verkohlter Flammenwerfer; Männer vor den Tanks; Jünglinge vom 21. März 1918, am Maschinengewehr noch im Tod weit ins Land spähend; Ihr vor Peronne, das Feld bedeckend; Artilleristen vom Chemin des Dames, zerrissen von Volltreffer, gestorben in Gas und Feuer; Munitionsleute, Gespenster auf ratternden Wagen, Straßengräben füllend vor Amiens, zerstückelt zwischen Gäulen, Granaten und Wagenteilen; unermüdliche Telephonisten, Melder, Flieger, Funker, Sanitätsleute … tote Kameraden von Verdun, Flandern, Chemin des Dames; Ihr vom Osten und Ihr vom Westen und Ihr vom Meere, erstickt in U-Booten, furchtbar gestorben auf Panzern, Torpedoboten, Minensuchern … Ihr Tausende und Abertausende und Du mein Freund, von dem niemand weiß, wo und wie Du starbst, wir werden euch nicht vergessen, denn wir – wir waren Eure Kameraden![13]

Diese bewegende Widmung „Den Gefallenen zum Gedächtnis“ – einem Fotoalbum ähnlich, das grässliche Kriegserinnerungen festhält – lässt sich in vielfacher Hinsicht als ein Text mit programmatischem Charakter lesen, dessen stilistische Merkmale und Antikriegshaltung die Ästhetik und die Ideologie des Romans *in nuce* enthalten. Erstens verweist die Widmung auf den sozialen Status der Romanprotagonisten – der vier Infanteristen –, die gleich den in der Widmung evozierten Gefallenen einfache, anonym gebliebene Soldaten aus allen Gesellschaftsschichten mit Ausnahme des Großbürgertums und des Adels waren. Einer von ihnen, Müller, ist ein einfacher Bauernsohn, Job ist „Vorarbeiter in einer Fabrik“ (V, 14), Lornsen ist Techniker, der vierte im Bunde ist Student, man hat ihm den Beinamen „Philosoph“ (V, 10) gegeben. Sie bilden „eine kleine Kameradschaft […] in der großen, die die Front umspannt. (V, 13) Auch wenn die Zeitungen in der Heimat

[13] Ernst Johannsen 2014: 8. Das Werk wird im laufenden Text und in den Fußnoten unter der Sigle V und mit Angabe der jeweiligen Seitenzahl nach dieser Ausgabe zitiert.



BDD-A29213 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:05 UTC)

sie täglich zu Helden stilisieren[14], bezeichnen sich diese zur Selbstreflexion und zur Selbstironie fähigen Soldaten, die „auf den Heldentod [pfeifen]“ (V, 29), als „Sklaven […] und keine geborenen Helden“ (V, 14), als „Herde […] reif und gut für Massengräber“ (Ebd. 14).

Zweitens verweist die Widmung auf die auktoriale Perspektive des Romanciers Ernst Johannsen, auf seine emotionale Identifikation mit den Kriegsopfern, und zwar nicht nur mit dem gefallenen Landsmann, sondern auch mit dem gefallenen Feind, der häufig im Roman als Kamerad[15] bezeichnet wird.

Selbstreflexiv wird drittens in dieser Widmung über die Rolle des Schriftstellers als eines Zeitzeugen und der Literatur als eines Mediums der Erinnerung nachgedacht. Die soziale Mission der Literatur besteht nach Ansicht Ernst Johannsens in der Übermittlung der historischen Wahrheit und der Bekämpfung „von Entstellungen, Lügen, bewussten Fälschungen“ (V, 22), von denen es „[ü]berall wimmelt“ (Ebd. 22). Indem sie die Erinnerung an die Gefallenen wach hält, die historische Wahrheit unverfälscht übermittelt und das „Unsagbare[…]“ (V, 68) des Krieges artikuliert, ist Literatur, insbesondere die Antikriegsliteratur, so wie sie diese Romanwidmung definiert, nicht zuletzt auch Ausdruck der Frontkameradschaft, so wie die Frontkameradschaft Thema der Antikriegsliteratur ist.

Die Frontkameradschaft stellt ein Schlüsselwort in Ernst Johannsens Werk **Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront 1918** dar. Sie wird in diesem Roman vielfach beleuchtet und einer politischen, psychologischen und literarhistorischen Analyse unterzogen, deren Ergebnisse teilweise überzeugend, teilweise jedoch eher schillernd sind. Ernst Johannsens dezidierte Antikriegshaltung, die im Geiste des Humanismus wurzelt und den Autor als politisch engagierten Zeitgenossen der Moderne erscheinen lässt, wird in der Schilderung der Frontkameradschaft von einer ausgeprägten Misogynie[16]

[14] Vgl.: „>>Wir sind doch Helden, Mensch!<<, lacht der Student auf. >>In den Zeitungen steht es doch jeden Tag zu lesen.<<“ (V, 14).

[15] Vgl. „>>Kamerad, Brot<<, bettelt ein hohlwangiger Franzose, indem er neben Job herläuft. […] Job bricht ein Stück Brot und wirft die Hälfte dem stehengebliebenen Gefangenen zu.“ (V, 17).

[16] Vgl. „>>Die Ehefrau und Mutter gehört nur ins Haus und nicht ins Parlament, nicht auf den Lehrstuhl. Das Gebiet der Frau ist das weite Gebiet des Kindes, alles andere, was liegt daran.<<“ (V, 19).



BDD-A29213 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:05 UTC)

überschattet, die ihn zum erzkonservativen Antimodernisten abstempelt, dessen ‚Furor' sich auch literaturkritisch artikuliert. Der Romancier geht nicht nur mit der wilhelminischen Feuilletonliteratur, die Kriegspropaganda betrieb[17], scharf ins Gericht, sondern auch mit einer ganzen literarischen Tradition der Schilderung von Männerfreundschaften, wobei das literaturkritische Moment seines Diskurses mittelbar zur selbstreflexiven Apologie des eigenen Schreibens wird:

> Die Gemeinschaft in Not und Tod hat eine herrliche Frontkameradschaft aufblühen lassen. Auch den Gegner erfasst der Deutsche, auch er ist „Kamerad", auch er steht für ihn unter dem großen Ereignis, nur dass er eben der Gegenspieler ist. […] Die sich wirklich mit Waffen bekämpfen, fühlen sich als Kameraden, fühlen sich verbunden. Welche Komödie! Hier und da hatte sich ein Frontstück zeitweilig offensichtlich verbrüdert. […] Fern von aller Weiblichkeit taucht im Zusammenleben der Männer etwas aus Urweltstagen auf: der Nächste ist der Genosse, ist der andere Mann, der Kamerad. Das Fehlen der Frau macht den Mann männlicher, es fehlen spitzer Neid, erbärmliche Gefühlsseichtheit und alles, was der männliche und weibliche Geschlechtsegoismus mit sich bringt. Unmännliche Schriftsteller haben die Kameradschaft und Freundschaft der Männer degradiert, indem sie das Theater der Geschlechtsliebe […] in alle Himmel malten. Wie viel Zartheit ist in dieser Kameradschaft und Freundschaft. (V, 24)

Das hier programmatisch angekündigte ‚männliche' Schreiben, ein Schreiben im Bewusstsein dessen, dass die „Geschichte des ganzen Ringens […] nur bruchstückhaft geschrieben werden [wird]" (V, 67), fungiert zugleich auf einer Metaebene als Abrechnung mit der „schönen Literatur" (V, 49), und zwar mit ihrer angeblichen Neigung, die Liebe und die Frau zu überschätzen und „den Mann als Esel erscheinen zu lassen" (Ebd. 49). Das ‚männliche' Schreiben fordert nicht nur in frauenfeindlichen, sexistischen Termini eine ganze literarische Tradition heraus, sondern lässt zugleich den eigenen Duktus in die Nähe eines homoerotisch gefärbten Diskurses rücken. Es wäre bestimmt

[17] Vgl. beispielsweise das ironisch zitierte, längere Fragment aus einer vermutlich authentischen Romanfortsetzung, in dem der Krieg in hurrapatriotischen Klischees verherrlicht wird: „'Ein Sturm der Begeisterung fegt alles Kleine hinweg. Neu gestärkt werden wir herrlich aus diesem Kampf hervorgehen. Hart wird unser Sieg den Franzosen treffen.'" (V, 52).



BDD-A29213 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:05 UTC)

aufschlussreich zu untersuchen, inwiefern dieser Diskurstyp auch in anderen Werken der (deutschen) Kriegsliteratur vorkommt:

> Lieber beißt sich ein Mann fast die Zunge ab, als dass er unter seinesgleichen zarte, feine Gefühle und Empfindungen äußert oder gar Tränen zeigt. […] Zu den Jungen sind die Alten nachsichtig und väterlich. Sie ärgern sich oft, haben auch Krach miteinander, aber es fehlt dabei die weibliche Nadelspitze, die herzlose Brutalität, die im Streit unter Frauen so leicht zum Vorschein kommt. (V, 24)

Oder, diesmal von einer unfreiwilligen Komik durchwirkt, die einer unreflektierten Bejahung traditioneller Geschlechterrollen und konservativer Familienstrukturen entspringt:

> In jeder Fernsprechvermittlung, von der Division aus bis zum Regiment, leben sie wie Familien. Der Koch ist gleichsam die Hausfrau, der Truppführer und Unteroffizier der Hausvater, die sechs oder acht Mann verkörpern die Kinder. Sie sind oftmals lieber vorn in der Vermittlung als in der Etappe, da dort das abgeschlossene Familienleben gestört wird. (V, 39)

Im misogynen Diskurs über die Frontkameradschaft erscheint die Frau ausschließlich als Objekt der sexuellen Begierde, die an der Front kaum befriedigt werden kann: „Die Geschlechtsnot an der Front […] macht sich stark bemerkbar“ (V, 31), „das Abgeschnittensein von dem anderen Geschlecht“ (V, 44) wird als „grausam“ und als „furchtbar“ (Ebd. 44) geschildert. Die erzwungene sexuelle Enthaltung wird in Ernst Johannsens Roman primär aus der Perspektive des Soldaten thematisiert, den die Ferne „von aller Weiblichkeit“ (V, 24) einerseits stählt und „männlicher [macht]“ (Ebd. 24), andererseits schwächt und seine Kampffähigkeit beeinträchtigt. Die Degradierung der Frau zum Objekt der sexuellen Begierde und zum Katalysator der (männlichen) Kampfmoral stellt eine Konsequenz des Krieges dar, die in Ernst Johannsens Roman **Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront 1918** unreflektiert bleibt, auch wenn sie als ein weiteres Argument im Plädoyer des Autors gegen den Krieg hätte dienen können.

Angesichts ihrer politischen Mission als eines Zeitzeugen gleicht die Antikriegsliteratur, so wie sie Ernst Johannsen praktiziert, einer Fotoreportage, in der die grauenvolle Realität der Front in Bildern dokumentiert wird, deren Montage keiner stringenten narrativen Logik folgt, sondern lediglich die Kriegschronologie berücksichtigt und dabei



BDD-A29213 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:05 UTC)

ihr desillusionierendes Moment betont. Der Begeisterung von 1914 („Damals war man noch Soldat im Kriege“, V, 23) folgte die Ernüchterung von 1918: „heute ist man nur noch ein Automat, ein Grabentier, ein armes, stumpfes Wesen“ (Ebd. 23). Das Bild des Soldaten als einer Maschine, des Menschen als einer Maschinerie und als eines bedauernswerten Tiers entnahm der Romancier dem tradierten Bilderfundus des literarischen Expressionismus:

> Langsam erstarb alles von 1914. Heldentod wurde zum Spottwort, leichte Verwundung wurde zum „Heimatschuss“, […] aus dem verfluchten Feind der Kamerad, der im gleichen Dreck liegt, […] aus begehrten Orden Blechanhänger, die mit „Kochgeschirren empfangen“ wurden, aus dem „heiligen Krieg“ der gottverlassene Mist. Sie hatten keine Lust mehr, die „Helden“, der ganze Rummel hing ihnen zum Halse heraus. (V, 28)

Der Kriegsverlauf spiegelt sich auch in der „Frontsprache“ mit ihren Modewörtern[18] und Euphemismen wider, die Ernst Johannsen mit der Akribie eines wahren Frontlexikografen registriert. Die sprachliche Realität des Krieges für die Nachwelt zu dokumentieren, war Ernst Johannsen ein wichtiges Anliegen, auch wenn er ein Sprachskeptiker war, der tendenziell eher dem Bild als dem Wort die Fähigkeit zutraute, vor den verheerenden Folgen des Krieges zu warnen, denn: „Worte wirken wenig“ (V, 29), „Worte sind immer nur Worte, das rauscht so dahin, das ist alles so unzulänglich.“ (V, 62) Im Folgenden einige Einträge aus Ernst Johannsens historischem ‚Frontlexikon’:

> Im Laufe der Zeit hat sich eine Art Frontsprache herausgebildet. Verwundet werden heißt: einen verpasst bekommen – Brot: Karro einfach – Unterstand: Bunker – Granatfeuer: Dunst, leichten oder schweren Dunst – flüchten: stiften gehen, türmen – beschossen werden: beaast werden, befunkt werden – Telegraphenleitung: Quasselstrippe – Etappenmann: Etappenschwein – Orden: Blechladen, Klempnerladen – leichte Verwundung: Heimatschuss – Gefahrfreie Beschäftigung: Druckposten – Geschützfeuer ohne Grund: Stänkerei – mitnehmen: verhaften, verpassen – schweres Feuer: Schlamassel … (V, 16)

[18] Vgl.: „>>Meine Herren<< ist ein Ausdruck, der an der ganzen Front Mode geworden ist […]. Wahrscheinlich soll es die Redeweise der Offiziere […] ironisch nachahmen. Später ging der Sinn verloren, die meisten wissen nicht, warum sie eigentlich bei jedem fünften Satz >>Meine Herren<< sagen.“ (V, 16).



BDD-A29213 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:05 UTC)

Die Frontsprache wird im Bewusstsein ihres Unvermögens aufgezeichnet, das Fronterlebnis in seiner ganzen Tragik zu erfassen: „Ihr, die Ihr nur Worte kennt für das, was wir erleben, und wir, die wir keine Worte mehr dafür finden, wir werden um ein Etwas getrennt sein voneinander: vom Erlebnis der Front nämlich." (V, 61) Die Skepsis Ernst Johannsens der Sprache als einem zwischenmenschlichen und ästhetischen Kommunikationsmittel gegenüber, dem er wegen seiner konstitutiven Subjektivität nicht traut, das im Krieg Erlebte der nächsten Generation als Warnung weiterzugeben („Ich fürchte, sie wird eines Tages wieder wie wir Vierzehn ‚Hurra' schreien", V, 29), mündet in ein Plädoyer für die Fotografie, die im Roman als Mittel der nonverbalen Kommunikation mit dem ‚Feind', dem französischen Kameraden[19], und als Medium der unverfälschten Erinnerung geschildert wird. Metaphorisch intendiert ist beispielsweise die Romanepisode, in der ein französischer Soldat, ein Überläufer, den deutschen Infanteristen, die er als Kameraden anspricht, seine Desertion damit begründet, dass er heimliche Fotografien von der Front heil nach Hause bringen möchte, um die Öffentlichkeit mit einer Realität zu konfrontieren, die in seiner Heimat systematisch verdrängt wird. Der Franzose zeigt den Deutschen seine Kriegsaufnahmen, die er mit einem einzigen Satz kommentiert: „C'est la guerre" (V, 33). Dieser Satz könnte in seiner trockenen Knappheit die Ästhetik der nach Objektivität strebenden Antikriegsliteratur umschreiben, die auch Ernst Johannsen in seinem Roman **Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront 1918** praktiziert. Es handelt sich um eine faktisch sehr genaue, dokumentarisch grundierte Literatur, die gegen das Vergessen ankämpft, wohl wissend, dass man sie zensieren und verbieten wird, weil „vom Krieg […] auch nachher alles Tatsächliche möglichst nicht an die Öffentlichkeit kommen [soll], nur ja nicht die furchtbaren Seiten zeigen!" (V, 33) Sexistische Töne bleiben der Leserschaft Ernst Johannsens auch in diesem Zusammenhang nicht erspart: „Werden die Frauen der Welt in den Ländern mächtige Parteien gründen? Ha – die Frauen werden am schnellsten vergessen." (V, 67) Die Fotografien des französischen Deserteurs erinnern dank ihrer sachlichen Beschreibung an die grellen

[19] Von zwei französischen Gefangenen heißt es im Roman: „Sie verteilen beim Regiment Zigaretten und kramen alle möglichen Postkarten und Bilder heraus, die rundgereicht werden." (V, 38) In der Universalsprache der Bilder wird das Desiderat der Völkerverständigung zur Realität.



BDD-A29213 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:05 UTC)

Kriegsbilder, die in der Widmung des Romans an die Gefallenen begegnet waren:

> Der Überläufer packt seine Photographien aus, sie hocken sich um ihn. […] Es sind besondere Photographien, er muss sie vor jedermann drüben gehütet haben, sonst hätte man sie ihm abgenommen. Die erste zeigt einen Deutschen und Franzosen, die sich gegenseitig das Bajonett in den Leib gerannt haben. Das besonders Scheußliche daran ist, dass der Franzose, noch lebend, die Augen weit geöffnet hat und grinst. Die zweite zeigt einen angekohlten Franzosen. Der Flammenwerfermann, der ihn anspritzte, liegt tot in der Nähe. Neben dem Angekohlten ein Rosenkranz. Die dritte zeigt die Wirkung eines Volltreffers in eine vormarschierende Abteilung. Ein Mann, dem die Beine weggerissen sind, liegt schräg an der Straßenböschung und scheint zu schreien. Dann folgen Aufnahmen von noch offenen Massengräbern, die Totengräber haben Tücher vorgebunden, nur ein Mann mit dicker Zigarre lächelt. Eine Photographie zeigt einen englischen Tank, die drei Mann Tankbesatzung liegen daneben, ihre Köpfe sind kurz und klein geschlagen. Ein Mann davor, den Gewehrlauf in den Händen, den Kolben auf einem zerschlagenen Kopf. Trommelfeueraufnahmen, Bordellbilder, Fliegerabstürze folgen in bunter Scheußlichkeit. Zuletzt zwei Aufnahmen, die zusammengehören. Auf der einen steht „Vorher", sie zeigt einen jungen Franzosen mit der Handgranate, wurfbereit; die zweite eine ausgebreitete Zeltbahn mit blutigen Körperteilen. Am Rand steht geschrieben „Nachher". (V, 32 – 33)

Nicht immer bleibt Ernst Johannsens Ton (neu-)sachlich, wenn es darum geht, die Realität des Krieges in Bildern festzuhalten, die beinahe fotografische Objektivität anstreben. Oft sind in Ernst Johannsens Roman expressionistische Töne zu hören, deren Pathos von der emotionalen Identifikation des Romanciers mit den Opfern des Krieges zeugen. Job, einer der vier Infanteristen, berichtet von seinen Fronterlebnissen. In der grellen, zuweilen groben Soldatensprache Jobs, dessen Name an die gottgewollten Leiden Hiobs erinnert, sind Echos des literarischen Expressionismus unverkennbar:

> Ja, und dann nachher der Gestank, der furchtbare Gestank, und als wir die erste französische Linie genommen hatten, lag der Schweinkram in unserer eigenen Stellung. Aufgeblähte Leiber, Gulasch in der Hochsommersonne, gelbe Gedärme wie Schlangen, verkrampfte einsame Hände, breiige Haufen, zerfetzt im Leben, zerrissen im Tode. Herrliche Schweinerei. Mir soll nachher ein Kerl kommen und Hurrapatriotismus von sich geben, ich haue ihn unter die Kinnlade, dass er umfällt. (V, 42)



BDD-A29213 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:05 UTC)

Ernst Johannsens narrative Virtuosität entfaltet sich mit gleicher Kraft auch in Beschreibungen, in denen der Erzähler als Augenzeuge der Kriegsgeschehnisse fungiert. Die Anschaulichkeit seiner Kriegsberichte ist so intensiv, dass man beim Lesen mancher Romanpassagen den Eindruck hat, authentische Filmaufnahmen von der Westfront vorgeführt zu bekommen. Bekanntlich wurden im Ersten Weltkrieg Filmaufnahmen von der Front vom Militär aus kriegstaktischen Gründen verboten und gelangten nur stark zensiert, wenn überhaupt, an die Öffentlichkeit. Ernst Johannsen zielt mit seinen Augenzeugenberichten von der Front darauf ab, dieses Informationsvakuum mit möglichst realitätsnahen Bildern zu füllen, deren pazifistische Botschaft deutlich zum Ausdruck kommt:

> Kann sich diese Hölle noch steigern? Ist diese Raserei noch zu überbieten? Die letzte Stunde naht. Das Unglaubliche geschieht: Das tobende Feuer schwillt an zu einem einzigen infernalischen Geheul. Ein Stück Land wird gemordet, Tausende und aber Tausende Kilo Eisen prasseln herab gleich Hagelkörnern im Gewittersturm. Wie die Wasserfläche eines Sees im Sturm, bewegt sich die obere Erdschicht des deutschen Stellungsstreifens. Hochgeschleuderte Erdmassen tanzen in der Luft, erreichen nicht mehr, immer von neuem hochgeworfen, den Erdboden. Gas, Staub, Splitter, Qualm bilden einen undurchdringlichen Dunstschleier. Wie im Erdbeben zittert und schaukelt der Boden. Tote werden hin und her geschleudert und langsam zu Dung zerfetzt. Es rollt nicht mehr, es trommelt nicht mehr, es ist ein einziges unentwirrbares Getöse, es ist der auf die Spitze getriebene Vernichtungswille. In diesem Inferno sinken seelische Leiden, Weltanschauungsschmerzen, Quälereien der Liebe zu Lächerlichkeiten herab. Schwerverwundete ohne jede Hilfe, halb vergraben, saufen mit irrem Gestammel stinkendes Trichterwasser, und oft gefällt es dem Tod, gerade diese, die ihn ersehnen, nicht zu erlösen. (V, 70)

Die Anschaulichkeit dieser Kriegsbilder wird durch Reflexionen über die Ursachen des Krieges ergänzt, wobei die Kriegsbilder als *imago* eines barocken Emblems, die Reflexionen als deren *subscriptio* fungieren. Auf Fragen wie: „Wie ist es überhaupt möglich, dass Millionen Menschen dies alles jahrelang machen, ohne Widerstand zu leisten. Sind wir Sklaven oder Helden? Warum kämpfen wir noch?“ (V, 27), antwortet Ernst Johannsen, indem er den Krieg aus anthropologischer und theologischer Perspektive als Werk der „Bestie“ (V, 59), der „Bestie Mensch“ (V, 20, 43) schildert: „Hat Gott diesen Wahnsinn in Rechnung gezogen, als er die Bestie der Erde entstehen ließ?“ (V, 59)



BDD-A29213 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:05 UTC)

Ernst Johannsen hadert nicht mit Gott, er hadert mit dem (Mit-) Menschen. Die politischen, sozialen und ökonomischen Ursachen des Ersten Weltkriegs bleiben in Ernst Johannsens Roman im Dunkel, dafür stellt der Autor philosophische Reflexionen an, die die Gattung Mensch eher universalistisch als konkret historisch zu erfassen versuchen: „Bewusste Grausamkeit kennt nur der Mensch“ (V, 15), behauptet einer der Romanprotagonisten Ernst Johannsens. „Kein Tier, auch Tiger und Katzen nicht, sind grausam mit Überlegung und aus Vergnügen, das kann allein der Mensch sein.“ (V, 43) Der Mensch, so der Misanthrop Ernst Johannsen, der den allegorisch geschilderten Tod in Johannes von Tepls Dialog *Der Ackermann aus Böhmen* zu zitieren scheint, ist nichts als „ein Haufen Dreck“ (V, 20). In seinem Größenwahn bezeichnet sich zwar der Mensch als Ebenbild Gottes (V, 43), in Wirklichkeit ist er aber „ein Versehen Gottes“ (V, 15). Der von der Bestie Mensch geführte Krieg stellt den besten Beweis dafür dar, dass der Mensch „ein verunglücktes Wesen“ (Ebd. 15) ist, das

> […] an einem Größenwahn leidet, der zum Heulen ist. Gottes Ebenbild nennt er sich, die Welt soll seinetwegen gemacht worden sein, wenigstens aber die Erde. Er allein hat eine Seele, er allein lebt nach dem Tode weiter, er allein kann denken. Und wie weit hat er es gebracht! Wundervoll weit, ganz furchtbar wundervoll. (Ebd. 15)

Der Krieg entlarvt den Menschen als „Gott, […] Teufel und Narr[en]“ (V, 67) zugleich und lässt die Welt wie „ein Irrenhaus“ (V, 21) erscheinen; wir „[hausen] zwischen uns selbst […] wie Irrsinnige“ (Ebd. 21). Denn: nur Irrsinnige können „ihren Überschuss in Form von Kriegen [verpulvern].“ (V, 52) Ernst Johannsens anthropologische und theologische Reflexionen – „Welch Irrenhaus ist die Menschenwelt“ (V, 21) – entfalten sich im Kontext einer allumfassenden Kritik der Moderne, einer Epoche, in der die Maschine, wie es im Geiste Oswald Spenglers (kultur-)pessimistisch heißt, „uns eines Tages noch auffressen [wird]“ (Ebd. 21):

> Wir haben Zeitungen, Telephon, Gas, Elektrizität, Wasserleitung, tausend anderes. […] Wir können alles Mögliche, nur jedem Arbeit und Auskommen geben, das können wir nicht. Der Affe steckt uns noch zu tief im Schädelkasten“, lacht Job. „Aber eins können wir noch, Krieg führen, Menschen kaputt machen […]. (Ebd. 21)



BDD-A29213 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:05 UTC)

Diese furiose Kritik der Moderne, in der das Leben nicht mehr als „lebenswert“ (Ebd. 21) erscheint, gilt auch der christlichen Kirche: „>>Wehe dir<<, ruft Job mit feierlich erhobenen Händen, >>wehe dir, christliche Kirche, du segnetest diesen größten aller bisherigen Rummel.<<“ (V, 41) Gleichermaßen gilt sie den „modernen Christen“ (V, 39): „Man sehe ja wieder einmal, wie nett sich mit dem Christengott und der Kirche morden lasse.“ (Ebd. 39)

Dem (Kultur-)Pessimisten und Misanthropen Ernst Johannsen erscheint die Welt nicht nur als ein Irrenhaus, sondern zugleich auch als ein „Spielzeug“ (V, 30) der verantwortungslosen Kinder Gottes und als „das Kunstwerk eines ungeheuren Künstlers“ (Ebd. 30). Prophetisch kündigt er durch den Mund seines jüngsten Protagonisten, des Studenten, an, dass der nächste Krieg bald kommen werde (V, 62). Er radikalisiert diese finstere Prophezeiung, die sich bald bewahrheiten wird, indem er einen der vier Infanteristen sagen lässt, dass „der Mensch reif ist für sein Ende“ (V, 31). Der Tod der vier Infanteristen an der Westfront im Jahr 1918 bekommt somit eine sinnbildhafte Bedeutung, deren Trägerin die Zahl Vier mit ihrer tradierten Symbolik ist. Diese Zahl ist präsent sowohl in der Struktur des Romans, der aus vier Teilen – „In den Tod“, „Intermezzo“, „Inferno“ und „Finale“ betitelt – besteht, als auch in dessen Gestaltenkonstellation: „Vier von der Infanterie“. Vier stellt im christlichen Symboldenken die Zahl der Elemente dar, die Zahl der Jahreszeiten, der menschlichen *humores*, des irdischen Universums überhaupt. Im Tod der vier Infanteristen, der vier „Unzertrennlichen“ (V, 10), ist die moderne Apokalypse chiffriert, als deren Auslöser die Bestie Mensch fungiert. Die Zerstörungs- und Selbstzerstörungswut der Bestie Mensch kennt, so Ernst Johannsen in seinem Roman **Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront 1918**, keine Grenzen.

Als G. W. Pabst den Film *Westfront 1918. Vier von der Infanterie* 1930 nach einem Szenario des ungarischstämmigen Dramatikers, Theaterschauspielers und Drehbuchautors Ladislaus Vajda und des Dramatikers Peter Martin Lampel (Dialoge) drehte, war er bereits als Autor einiger Meisterwerke des Weimarer Kinos wohlbekannt, darunter *Die freudlose Gasse* (1925) nach dem gleichnamigen Kriminalroman des Wiener Schriftstellers und Journalisten Hugo Bettauer mit der schwedischen Debütantin Greta Garbo in der Hauptrolle, *Tagebuch einer Verlorenen* (1929) nach dem gleichnamigen Bestseller Margarete Böhmes und *Die Büchse der Pandora* (1929) nach Motiven der



BDD-A29213 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:05 UTC)

Wedekind‘schen Lulu-Tragödien, beide mit der amerikanischen Schauspielerin und Tänzerin Louise Brooks als Hauptdarstellerin. *Westfront 1918. Vier von der Infanterie*, eine NERO-Filmproduktion, ist von G. W. Pabst nicht als ‚Autorenfilm' intendiert worden, worunter man im Sprachgebrauch des Weimarer Kinos eine (meist vorlagengetreue) Literaturverfilmung verstand. Ladislaus Vajda, der u. a. auch das Skript für *Die Büchse der Pandora* verfasst hatte, hat den Kriegsroman Ernst Johannsens eher als ‚Steinbruch' benutzt, um ihm gattungsspezifische Szenen, Themen und Motive zu entnehmen, die für einen Kriegsfilm geeignet waren. Dabei ließ er seiner künstlerischen Phantasie viel Spiel- und Entfaltungsraum und entwarf einige (Schlüssel-)Szenen, nach denen man bei Ernst Johannsen vergeblich suchen würde, deren Spur jedoch zu früheren Literaturverfilmungen G. W. Pabsts führt. Im Folgenden einige Beispiele.

Eine Filmszene zeigt die bei Ernst Johannsen nicht vorkommende Mutter Karls (Darstellerin: Else Heller), eines der vier – hier umgetauften – Infanteristen, im Gespräch mit dessen Frau (Darstellerin: Hanna Hoessrich), die aus Hungersnot Ehebruch mit einem Schlachtergesellen begangen hatte. In der Verfilmung des Bettauer‘schen Kriminalromans **Die freudlose Gasse** hatte G. W. Pabst geschildert, wie in der Inflationszeit nach dem Ende des Ersten Weltkriegs viele Frauen in der Wiener Melchior-Gasse den Avancen eines Fleischers nachzugeben gezwungen waren, um als Gegenleistung ein Stück Fleisch für ihre hungernde Familie zu bekommen. Willy Haas, der Autor des Drehbuchs für *Die freudlose Gasse*, hatte zu den ursprünglichen Romangestalten Hugo Bettauers diese Gestalt des sexbesessenen Fleischers hinzugefügt. Dem *Tyrannen der Melchiorgasse* (Darsteller: Werner Kraus), wie Willy Haas den Fleischer pathetisch genannt hatte, um ihn als Personifikation der Phallokratie fungieren zu lassen, entspricht im Film *Westfront 1918. Vier von der Infanterie* die deutlich emphatischer und menschlicher gezeichnete Gestalt des Schlachtergesellen (Darsteller: Carl Ballhaus), mit der Karls Frau Ehebruch begeht. Wird der Tyrann der Melchiorgasse von einem seiner weiblichen Opfer schließlich erstochen, so kommt der vom Heimkehrer Karl mit einer geladenen Schusswaffe bedrohte Rivale mit dem Leben davon. Hatte bei Ernst Johannsen die Ehefrau Lornsens in ihrer Einsamkeit lediglich aus „Geschlechtsnot“ (V, 31) gehandelt, so wird im Film G. W. Pabsts der Ehebruch als unmittelbare Konsequenz des Krieges und zugleich als altruistisches Opfer der Ehefrau Karls für



BDD-A29213 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:05 UTC)

ihre hungernde Familie moralisch aufgewertet. „Wovon sollen wir denn überhaupt leben?“, heißt es rhetorisch in G. W. Pabsts Film.[20] Diese moralische Aufwertung des Ehebruchs führt dazu, dass der schwer verwundete, im Lazarett liegende Karl sich in der Agonie des Todes mit seiner Frau versöhnt, wenn auch nur in seiner Phantasie, während bei Ernst Johannsen eine solche Versöhnung weder in der Realität noch in der Phantasie des sterbenden Protagonisten stattfindet.

Der heimkehrende Soldat, der die böse Überraschung erlebt, im ehelichen Schlafzimmer einen Rivalen vorzufinden, ist ein Topos der Kriegsliteratur. Während Ernst Johannsen sich dieses Topos retrospektiv bediente und seinen Helden Lornsen die Geschichte des Ehebruchs den Kriegskameraden in den Schützengräben erzählen ließ (vgl. V, 17 – 19), optierte Ladislaus Vajda dafür, die ‚abkühlende’ narrative Distanz aufzugeben und den Ehebruch im *hic et nunc* der Heimkehrepisode zu zeigen. Diese Erzählstrategie hat der Heimkehrepisode eine emotionale Intensität verliehen, die von den Kampfszenen an der Front trotz ihrer Dramatik nicht erreicht wird. G. W. Pabst glänzte immer in der Darstellung individueller Schicksale in Kammerspielfilmen, anders als Fritz Lang, der in der Darstellung kollektiver Schicksale in Monumentalfilmen brillierte.

Eine weitere vom Drehbuchautor Ladislaus Vajda entworfene Szene ohne Entsprechung im Roman Ernst Johannsens schildert den Streit der Schlange stehenden Menschen vor der Metzgerei, in der die (Mangel-)Ware Fleisch gerade ausgegangen ist. Es sind vor allem Frauen, die miteinander um ein Stück Fleisch heftig streiten, während ihre Söhne, Brüder, Väter und Ehemänner in den Schützengräben alle Lebensmittel kameradschaftlich miteinander teilen. Eine vergleichbare, wenn auch expressionistisch inszenierte, nächtliche Filmepisode war auch in der Verfilmung der **Freudlosen Gasse** zu sehen. Schatten gleich standen dort hungernde Frauen Schlange in der Hoffnung auf die ‚Gunst’ des Tyrannen der Melchiorgasse. Sie stritten miteinander, anstatt in ihrem Leiden solidarisch miteinander zu sein. Ihre Solidarität nahm in der *Freudlosen Gasse* schließlich zerstörerische, ja kriminelle Formen an, nicht anders als die Solidarität der irregeleiteten Arbeiterinnen und Arbeiter in Fritz Langs *Metropolis*. Diese Art von destruktiver Solidarität wird im Geist der Kameradschaft, die in *Westfront 1918. Vier von der*

[20] Alle Filmzitate in der vorliegenden Arbeit sind folgender Edition entnommen: G. W. Pabst: *Westfront 1918*. UFA Klassiker Edition, München 2009.



BDD-A29213 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:05 UTC)

*Infanterie* thematisiert wird, zugunsten einer konstruktiven Form von Solidarität überwunden, die, so G. W. Pabsts Film, schlechthin ‚männlich' ist.

Eine weitere Szene, die in Ernst Johannsens Roman nicht vorkommt, zeigt heitere Tanz- und Gesangsnummern auf der Bühne des improvisierten Fronttheaters. Die Kamera ist lange auf die Beine der auftretenden Sängerin fixiert und lässt die junge Künstlerin zum Objekt der sexuellen Begierde werden. Man fühlt sich dabei an vergleichbare Szenen *in Die Büchse der Pandora* erinnert, wo die auf der Theaterbühne singende und tanzende Lulu als Sexobjekt inszeniert wurde. Trat ein Clown im Film *Die Büchse der Pandora* auf, um die Gestalt Dr. Schöns im grotesken Register wiederzugeben und den der Lulu verfallenen ältlichen Mann der Lächerlichkeit preiszugeben, so tritt im Fronttheater ein Clown auf, um die Krieg führende Welt als grotesk-tragische Zirkusarena erscheinen zu lassen. Bei Ernst Johannsen werden lediglich die authentischen Soldatenlieder erwähnt, die an der Westfront gesungen wurden; manche Lieder nehmen selbstironisch den Heldentod aufs Korn („Schön ist der Soldatentod, sonderlich am Abend", V, 12), andere sind zweideutig bis obszön und erinnern dank ihrer erotischen Metaphorik an die Texte der **Carmina Burana**: „Klosterschwestern freuet euch, / Morgen wird gefegt bei euch / simserim, simsim. […] Schwester Klara war sehr eigen, / ließ sich jeden Besen zeigen, / simserim, simsim…" (V, 13).

Eine weitere Szene in *Westfront 1918. Vier von der Infanterie* zeigt den Studenten, der sich heimlich ins Haus seiner französischen Geliebten hineinschleicht und dort seine erste Liebesnacht verbringt. Im Roman Ernst Johannsens denkt und schreibt der Student an seine keusche deutsche Geliebte (vgl. V, 61 – 63), die er in Gedanken sein „Reh" (V, 31) nennt. Bei G. W. Pabst schreibt der Student immer nur an seine Mutter, zu der er offenbar eine starke emotionale Bindung hat – wie so viele andere Helden des Weimarer Kinos. Im Roman Ernst Johannsens fällt der Student, ohne die körperliche Liebe je gekannt zu haben; bei G. W. Pabst relativiert die physisch erfüllte Liebe zwischen dem Studenten und der Französin die Grenzen zwischen Freund und Feind, um sie im Liebesakt schließlich ganz aufzuheben. Die tragisch endende deutsch-französische Liebesgeschichte fungiert in G. W. Pabsts Film als Kontrastfolie zum chauvinistischen Krieg, genau so wie die tatkräftige Solidarität der deutschen mit den verschütteten französischen Kumpeln



BDD-A29213 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:05 UTC)

in *Kameradschaft* 1931 als Gegenentwurf zum chauvinistischen Krieg fungieren wird.

Nicht nur die Stärken, sondern auch die Schwächen der Johannsen'schen Romanvorlage hat Ladislaus Vajda beim Verfassen des Drehbuchs zu *Westfront 1918. Vier von der Infanterie* mit übernommen. Als Stärke des Johannsen'schen Romans ist die Anschaulichkeit der darin geschilderten Kriegsbilder zu werten, die im Medium Film naturgemäß voll zur Entfaltung kommen konnte. Als Hauptschwäche des Romans ist sein analytisches Moment zu werten, das die konkreten politischen, sozialen und wirtschaftlichen Ursachen des Krieges verschweigt und stattdessen den Krieg aus theologischer und anthropologischer Perspektive als Werk der gottverlassenen, autodestruktiven Bestie Mensch schildert. Diese Schwäche hat man auch G. W. Pabsts Film vorgeworfen."[21] Der Film bietet keine differenzierte Antwort auf die Frage nach den Ursachen des Krieges: „Alle sind wir schuld", heißt es in der letzten Filmszene aus dem Mund des sterbenden Karl. Selten geht in diesem Antikriegsfilm die Reflexion über das emotional Rhetorische hinaus, das nichts als Ohnmacht zum Ausdruck bringt: „Warum macht ihr da draußen nicht endlich Frieden?", sagt Karls Frau schluchzend zu ihrem Ehemann. Dafür bietet der Film G. W. Pabsts eine ästhetisch überzeugende Antwort auf die Frage, wie sich der Krieg im neuen Medium Tonfilm optisch und akustisch gestalten ließe.

Ernö Metzners Bauten für *Westfront 1918. Vier von der Infanterie* stellen ein auswegsloses Labyrinth von Schützengräben dar, in dem die Infanteristen sich wie verängstigte Tiere stets gebückt bewegen, als hätte die permanente Todesnähe ihre aufrechte Körperhaltung und ihr Menschsein zerstört. Dieses Todeslabyrinth, das jederzeit zusammenzustürzen und seine im Schlamm und Dreck liegenden, erschöpften und hungrigen Bewohner lebendig zu begraben droht, hat G. W. Pabst ein Jahr später in seinem Bergwerkfilm *Kameradschaft* wieder gezeigt; ansatzweise war es auch in seinem Filmregie-Debüt *Der Schatz* (1922) zu sehen. Solche unterirdischen Labyrinthe, dunkle Höhlen voller gesichtsloser Menschenknäuel, in denen über Krieg und Frieden entschieden wird, waren dem Weimarer Kinopublikum wohlbekannt: Es hatte sie bereits in *Kriemhilds Rache*, dem zweiten Teil des 1924 gedrehten Nibelungenfilms Fritz Langs, und in dessen Monumentalfilm

[21] Vgl. Siegfried Kracauer 1979: 247.



BDD-A29213 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:05 UTC)

*Metropolis* (1926) gesehen. Die tiefen Schützengräben kontrastieren im Kriegsfilm G. W. Pabsts mit dem von zerschnittenen Stacheldrahtzäunen, verkohlten Baumstrünken und frischen Holzkreuzen markierten Feld, dessen Erdmassen immer wieder von Handgranaten und Bomben in die Luft gejagt werden, den Horizont verdunkelnd, Tote und Verstümmelte hinter sich lassend.

Eine todeskalte Symphonie begleitet die schwarz-weißen Bilder des Krieges (Kamera: Fritz Arno Wagner und Charles Métain), deren neusachliche Ästhetik *Westfront 1918. Vier von der Infanterie* stellenweise in die Nähe eines Dokumentarfilms rücken lässt. Diese Symphonie des Grauens – um mit F. W. Murnaus *Nosferatu* zu sprechen – setzt sich aus einer Vielfalt von Tönen und Geräuschen zusammen, die im Weimarer Kino zuvor nie in solcher Vielfalt und Komplexität zu hören waren (Ton: Karl Brodmerkel und Guido Bagier). Das Geknatter der Maschinengewehre, die Schreie der Verwundeten, das Lallen der aus Angst wahnsinnig Gewordenen, die zum Kampf mobilisierenden Rufe der deutschen und der französischen Offiziere, das Gebell der Meldehunde, das Zischen der fallenden Bomben, der Lärm der Einschläge, das Getrommel des Sperrfeuers, der Krach der Explosionen, der heulende Fliegeralarm alternieren in dieser Kriegssymphonie, die Siegfried Kracauer als „eine entsetzliche Kakophonie“[22] beschrieben hat, mit melancholischen Volksweisen und heiteren Frontliedern, mit Blasmusik, mit Sprachfetzen auf Deutsch und auf Französisch, mit Lachsalven der Soldaten im Fronttheater, mit dem Geflüster lebenshungriger, jedoch zukunftsloser Liebespaare. Momente der Stille sind in dieser Symphonie selten, und wenn sie eintreten, dann nur, um eine weitere Variation zum Thema Tod anzukündigen.

Ladislaus Vajda hat die vierteilige Struktur des Romans Ernst Johannsens zu einem Erzählkontinuum verwandelt und die ihr entsprechende Gestaltenkonstellation teilweise geändert. Bildeten bei Ernst Johannsen die vier „Unzertrennlichen“ (V, 10) eine trotz Alters- und Bildungsunterschieden homogene Gruppe, so werden die vier Kameraden in G. W. Pabsts Film optisch und sprachlich stets miteinander kontrastiert und antithetisch einander gegenübergestellt. Der Drehbuchautor hat die vier Infanteristen zum Teil umbenannt und die symbolbefrachtete Gestalt Jobs durch die Gestalt des Leutnants ersetzt.

[22] Siegfried Kracauer 1979: 246.



BDD-A29213 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:05 UTC)

Dadurch hat er der sozialen Dynamik der Infanteristengruppe eine neue Grundlage verliehen, deren Hauptingredienz die Kameradschaft ist, ein als absolut geschildertes Zusammengehörigkeitsgefühl, das jeden potentiellen Konflikt innerhalb der Gruppe im Keim erstickt.

Die Beziehung zwischen den einfachen Soldaten und den höheren Offizieren wird im Film G. W. Pabsts idealisiert und wirkt fast idyllisch. Konfrontationen und Meinungsverschiedenheiten gibt es unter Kameraden in den Schützengräben nicht. Im Film *Westfront 1918. Vier von der Infanterie* fehlt der in vielen Kriegsfilmen thematisierte Konflikt des einfachen Soldaten mit seinen (herrschsüchtigen) Vorgesetzten. Die Autoritätsgläubigkeit, die für das Weimarer Kino so typisch ist, macht sich in diesem aufschlussreichen Detail deutlich bemerkbar. Nie wird in G. W. Pabsts Film die Führungskompetenz des Leutnants, des Majors oder des Generals in Frage gestellt, nie wird dem Vorgesetzten der Gehorsam verweigert. Immer tun in diesem Film die Vorgesetzten das Richtige, auch wenn die Soldaten, die sie befehligen, scharenweise ihr Leben verlieren und die Zivilbevölkerung viel zu leiden hat. Lediglich der Schrei des wahnsinnig gewordenen Leutnants am Ende des Films – „Zu Befehl, Majestät!“ – lässt für einige Sekunden diesen bedingungslosen Gehorsam als Irrsinn erscheinen. Im Roman Ernst Johannsens sind die militärischen Rangunterschiede wesentlich härter, auch realistischer gezeichnet, die vier unzertrennlichen Infanteristen – Lornsen, Müller, Job und der Student – bieten nicht selten ihrem befehlshabenden Leutnant die Stirn (vgl. V, 12 – 13).

Der Kontrast zwischen dem älteren, dicklichen, Dialekt sprechenden Bayer[23] (Darsteller: Fritz Kampers) und dem blutjungen, hageren, Hochdeutsch sprechenden Studenten (Darsteller: Hans Joachim Moebis) zielt im Film G. W. Pabsts darauf ab, die uniformierten Männergestalten optisch und sprachlich möglichst einprägsam zu individualisieren, was auch der Kontrast zwischen dem immer aktiven, tatenfreudigen Leutnant (Darsteller: Claus Clausen) und dem zur Reflexion neigenden Melancholiker Karl[24] (Darsteller: Gustav Diessl) bewirkt. Bei Ernst Johannsen sind die vier Romanprotagonisten weniger stark individualisiert, die Kameradschaft hat die Unterschiede in ihrem Denken, Sprechen, Handeln geglättet. Antithetisch gegenüber gestellt

[23] Der Bayer entspricht der Gestalt Müllers im Roman Ernst Johannsens!
[24] Karl entspricht der Gestalt des Technikers Lornsen im Roman Ernst Johannsens!



BDD-A29213 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:05 UTC)

werden in G. W. Pabsts Film auch die weiblichen Hauptgestalten: die untreue Frau Karls (Darstellerin: Hanna Hoessrich) und die treue französische Geliebte des Studenten, Jacqueline (Darstellerin: Jackie Monnier). Trotz ihrer antithetischen Gegenüberstellung werden beide Frauengestalten in einer Synthese als Opfer des Krieges gezeigt: beide Frauen verlieren ihren Lebenspartner im Krieg. Die vier ebenfalls antithetisch einander gegenübergestellten Infanteristengestalten werden jedoch durch ihre konfliktfreie Kameradschaft, die als höchste Form der (männlichen) Solidarität im Krieg geschildert wird, zu einer unzertrennlichen Einheit zusammengeschweißt.

Dieses antithetische Erzählprinzip bestimmt den Verlauf des gesamten Films *Westfront 1918. Vier von der Infanterie*. Auf Bilder der Kameradschaft in den Schützengräben folgen Bilder der Konfrontation mit dem Rivalen im ehelichen Schlafzimmer; auf Bilder der Solidarität der Männer in den Schützengräben folgen Bilder des Streits der Frauen in der Heimat um ein Stück Fleisch; auf Bilder der Verschüttung in den Schützengräben folgen Bilder der fiebrigen Rettung durch die Kameraden; auf Bilder von dicht nebeneinander schlafenden französischen Zivilisten in ihren Häusern folgen Bilder von dicht nebeneinander schlafenden deutschen Soldaten in den Schützengräbern; auf die Clownnummern im Fronttheater folgt der tödliche Ernst des feindlichen Angriffs; auf die heiteren Soldatenlieder folgt der Fliegeralarm; auf die Umarmung der französischen Geliebten folgt der Tod im Nahkampf mit einem französischen Soldaten; auf das Bild der in einer Schlammpfütze liegenden Hand des getöteten Studenten folgt das Bild der zur Versöhnung ausgestreckten Hand des verwundeten Feinds im Feldlazarett; auf das kurze, sachliche Telefongespräch mit seinen Vorgesetzten, das der Leutnant mit einem strammen „Zu Befehl!“ beendet, folgt der aufwühlende Monolog des wahnsinnig gewordenen Leutnants, der zappelnd nur noch „Zu Befehl, Majestät!“ und „Hurra! Hurra!“ zu brüllen imstande ist, während Sanitäter ihn ins Feldlazarett bringen. Seine Körperhaltung in den Armen der Sanitäter ist diejenige des gerade vom Kreuz abgenommenen, zu Tode gemarterten Heilands.

Suggestive Parallelisierungen verleihen dem Filmdiskurs G. W. Pabsts Einheit, Kohärenz und Deutlichkeit. Der Krieg an der Westfront wird beispielsweise mit dem Krieg im ehelichen Schlafzimmer Karls parallelisiert. Karl bedroht seine Frau und deren Liebhaber mit der



BDD-A29213 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:05 UTC)

geladenen Schusswaffe, als hätte er den Feind an der Front vor sich. In dem Augenblick aber, als er erfährt, dass der Rivale selbst vor kurzem eingezogen wurde, sieht er in ihm nicht mehr den ‚Feind', sondern den Kameraden, und legt die Waffe beiseite. Die durch den Krieg zerstörte Ehe Karls findet eine Parallele im Bild des zerstörten Hauses, in dem der Student seine erste und letzte Liebesnacht mit der Französin verbrachte. Die in Wirklichkeit gezeigte Mutter Karls wird mit der nur in Gedanken präsenten Mutter des Studenten, der Adressantin seiner Briefe, parallelisiert. Beide Soldatenmütter werden im Jahr 1918 ihre Söhne an der Westfront verlieren. Die zerstörte Statue Christi in der Kirchenruine, wo man ein improvisiertes Feldlazarett eingerichtet hat, findet eine Parallele in den zahlreichen Holzkreuzen, die von den Infanteristen routiniert gezimmert werden. Christi Kreuzigung und Tod wird somit vielfach widergespiegelt durch die Leiden und den Tod der Verwundeten im Lazarett, zumal an den noch stehenden Kirchenwänden Skulpturen zu erblicken sind, die den Passionsweg Christi zum Inhalt haben. Realität und Metaphorik, Wirklichkeit und Phantasie verdeutlichen sich gegenseitig in G. W. Pabsts Film durch solche subtil orchestrierten Parallelisierungen und antithetischen Gegenüberstellungen.

Der Roman Ernst Johannsens wurde von den Nazis 1933 verbrannt, der Film G. W. Pabsts im selben Jahr von ihnen verboten. Die pazifistische und antichauvinistische Botschaft beider Werke störte offenbar ein Terrorregime, das durch einen noch grausameren Krieg die ganze Welt zu erobern plante. Prophetisch hatte Ernst Johannsen diesen neuen Weltkrieg bald kommen sehen, G. W. Pabst auch, der in der Schlusseinstellung seines Films die übliche Schrifttafel „ENDE" mit einem skeptischen, ja verstörenden Fragezeichen versah. Weder Ernst Johannsen noch G. W. Pabst haben sich der naiven Illusion hingegeben, dass ihre pazifistische Botschaft genügte, um die Mitmenschen von weiteren Kriegen abzuhalten. Als politisch engagierte Künstler haben sie dennoch ihre Pflicht getan: Die Pflicht, mit den ihnen zur Verfügung stehenden, spezifisch ästhetischen Mitteln vor einem neuen (Welt-)Krieg zu warnen.



BDD-A29213 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:05 UTC)

## Literatur

### Primärliteratur


Bettauer, Hugo (2012): **Die freudlose Gasse. Ein Wiener Roman aus unseren Tagen**, tredition Projekt Gutenberg-DE, Berlin: Tredition.

Johannsen, Ernst (2014): **Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront**. In: Anre Kagelmann / Reinhold Keiner (Hrsg.): **Filme zum Lesen Nr. 2. Ernst Johannsen / Vier von der Infanterie**, Kassel: Media Net-Edition, 7 – 74.

Johannsen, Ernst (1930): „Krieger-Fürsorge". In: **Die Weltbühne**. **Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft**, Nr. 26, 2/1930, 196 – 202.

Johannsen, Ernst (1931): **Station 3. Ein Kommandeur, sechs Mann und vier Maschinen**, Berlin: Wegweiser.

Johannsen, Ernst (1932a): *Das Geheimnisvolle im Weltkrieg*. In: Hans Tröbst (Hrsg.): **Stecowa. Phantastisches und Übersinnliches aus dem Weltkrieg**, Berlin: Tredition, 9 – 20.

Johannsen, Ernst (1932b): *Über den Antisemitismus als gegebene Tatsache*. In: **Klärung: 12 Autoren, Politiker über die Judenfrage. Mit Beiträgen aus Friedrich Nietzsches Antichrist und Zur Genealogie der Moral**. **E. Johannsen, F. Hielscher, E. Euringer, M. Naumann, O. Heller, F. W. Heinz, H. Johst, R. Weltsch, W. von Hollander, A. Kantorowicz, H. Blüher, Graf E. Reventlow**, Berlin: Tredition.

Johannsen, Ernst (1951): „Der überholte Autor". In: **Das literarische Deutschland. Zeitung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung**, Jg. 2, Nr. 19/1951, 2.

Johannsen, Ernst (1953): „Stilloser Lebenslauf. Ein Selbstporträt". In: **Welt und Wort: literarische Monatsschrift**, Nr. 8/ 1953, 91 – 92.

Jünger, Ernst (1920): **In Stahlgewittern: aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers**, Hannover: Selbstverlag.Remarque, Erich Maria (1929): **Im Westen nichts Neues**, Berlin: Propyläen.


### Sekundärliteratur


Döhl, Reinhard (Rundfunksendung): Versuch einer Geschichte und Typologie des Hörspiels in Lektionen; Lektion 3: Ernst Johannsen: „Brigadevermittlung". WDR, Köln. Sendedatum: 02.04.1970.




BDD-A29213 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:05 UTC)

Eckert, Gerd (1935) : „Sechs auf einer Insel“ [Reezension]. In: **Das deutsche Wort**, Jg. 11, 11/1935, Beiblatt: Das lebendige Buch, 3.

Fohrmann, Melanie (2005): **„Aus dem Lautsprecher brüllte der Krieg“: Ernst Johannsens Hörspiel „Brigadevermittlung“**, Bielefeld: AISTHESIS.

Kagelmann, Andre / Keiner, Reinhold (2014): *„Lässig beginnt der Tod, Mensch und Tier zu ernten.“ Überlegungen zu Ernst Johannsens Roman Vier von der Infanterie und G. W. Pabsts Film WESTFRONT 1918*. In: Andre Kagelmann / Reinhold Keiner (Hrsg.): **Filme zum Lesen Nr. 2. Ernst Johannsen / Vier von der Infanterie**, Kassel: Media Net-Edition, 80 – 113.

Kracauer, Siegfried (1979): **Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films**, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Murdoch, Brian (2015): **German Literature and The First World War: The Anti-War Tradition**, Farnham / Surrey: Ashgate.

Ruediger, Horst (1934 / 1935): „Sechs auf einer Insel“ [Rezension]. In: **Die Literatur. Monatsschrift für Literaturfreunde,** Nr. 37 / 1934 – 1935, 166 – 167.

Zimmer, Albert (1929): „Drei neue Kriegsbücher“ [Rezension]. In: **Die literarische Welt. Unabhängiges Organ für das deutsche Schrifttum**, 5. Jg., Nr. 39 /1929 , 5 – 6.

**Filmografie**

*All Quiet on the Western Front*. Regie: Lewis Milestone, USA 1930.

*Der Schatz*. Regie: G. W. Pabst, Deutschland 1922.

*Die Büchse der Pandora*. Regie: G. W. Pabst, Deutschland 1929.

*Die freudlose Gasse*. Regie: G. W. Pabst, Deutschland 1925.

*Kameradschaft*. Regie: G. W. Pabst, Deutschland 1931.

*Die Nibelungen*. Zweiter Teil: Kriemhilds Rache. Regie: Fritz Lang, Deutschland 1924.

*Metropolis*. Regie: Fritz Lang, Deutschland 1926.

*Westfront 1918. Vier von der Infanterie*. Regie: G. W. Pabst, Deutschland 1930.



BDD-A29213 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:05 UTC)