

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

Thorsten Unger:

Groteske Körper, Intermedialität und Krieg in Erich Kästners *Fabian*. In: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik 10 (2005/06), S. 161-184.

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.

Sonderdruck aus:

JAHRBUCH ZUR KULTUR UND LITERATUR DER WEIMARER REPUBLIK

In Zusammenarbeit mit Eckhard Faul und Reiner Marx
herausgegeben von Sabina Becker

Band 10 · 2005/2006

edition text + kritik

Thorsten Unger

Groteske Körper, Intermedialität und Krieg in Erich Kästners *Fabian*

Folgende Passage aus Erich Kästners Roman *Fabian* wurde den Leserinnen und Lesern der Erstausgabe von 1931 vorenthalten:

»Die Geschichte heilt sehr schwer«, bemerkte der Direktor gemessen.
»Das liegt am Bauch, lieber Fischer. Seien Sie froh, daß Sie keinen Bauch haben. Sie mit Ihrer Konstitution können einer Blinddarmentzündung gefaßt ins Auge sehen.«

Fischer lachte geschmeichelt. Breitkopf wurde rege. Die Wunde sei noch immer nicht geheilt. Täglich müsse er zum Arzt. Der Schnitt reiche von hier bis da. Er zeigte die Entfernung auf der Weste. Und dann fragte er die beiden: »Wollen Sie sich die Sache mal ansehen?«

Fischer dienerte. Fabian machte eine einladende Handbewegung.
[...]

»Sie haben ein Korsett an, Herr Direktor!« rief Kollege Fischer.

»Das trage ich nur, damit der Leib zusammengehalten wird. Sonst hängt er herunter, und dann wäre die Heilung noch schwieriger als jetzt. Los, haken Sie mal die Ösen auf! Aber vorsichtig!«

Fischer waltete seines Amtes. Das Korsett lockerte sich. Breitkopf nahm es fort, schmiß es zu Jackett und Weste und erklärte befehlend: »Nun sehen Sie sich mal die Schweinerei an!«

Die Bezeichnung war nicht unzutreffend. Quer über Breitkopfs Bauch, auf der südlichen Hälfte und dem Inhaber nicht sichtbar, klebten Wattebäusche und ein vergilbter Gazestreifen. Der Direktor entfernte die Dinge und legte die breite, mit Fäden gesteppte, entzündete Narbe bloß. »Sehen Sie sich's nur gründlich an«, sagte er.

Sie gingen vor dem haarigen, nackten Menschen, der noch immer ihr Direktor war, in Kniebeuge. »Donnerwetter!« rief Fischer. Er tat, als sähe er den Pik von Teneriffa oder das achte Weltwunder. Breitkopf warf, soweit die Bemühung, das Hemd mit dem Kinn festzuhalten, das zuließ, stolz den Kopf zurück. [...]

»Können Sie eigentlich von dort oben aus die Narbe sehen?« erkundigte sich Fabian. Er kauerte noch immer.

Breitkopf schüttelte das Haupt und sagte: »Nur im Spiegel. Ich kann doch nicht um die Ecke gucken.«

Fischer lachte, weil es offensichtlich erwartet wurde, verlor das Gleichgewicht und saß kichernd am Boden.¹

Der Text gehört zu der ursprünglich für das dritte Kapitel vorgesehenen Episode »Ein ehemaliger Blinddarm erregt Aufsehen«, die Kästner später als eigenständige Erzählung veröffentlichte.² Für die Romanausgabe aber hatte Curt Weller, Cheflektor bei der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart, die Streichung verlangt.³ Warum eigentlich? Den prallen Realismus mit der noch feuchten Blinddarmnarbe auf der Südseite eines Schmerbauches, die der Direktor der Werbefirma seinen Mitarbeitern vorführt, kann man eklig finden oder jedenfalls geschmacklos. Aber: Es gibt ganz ähnliche Szenen im Roman, die durchgegangen sind. Und: In ihrer grotesken Übersteigerung mit der übertriebenen Devotion Fischers und der ironischen Reaktion Fabians ist die Szene geradezu typisch für die Schreibweise des Romans. Oder ist es Fabians Respektlosigkeit gegenüber seinem Vorgesetzten, die man nicht durchgehen lassen wollte? Aber es gibt eine ganze Reihe weiterer Passagen, in denen Fabians Ironie und Zynismus Respektspersonen treffen; auch diese Attitüde liegt also ganz auf der Linie des Romans. Sie hängt mit Fabians Haltung zu Arbeit und Beruf zusammen, die in diesem Beitrag indessen nicht diskutiert werden soll.⁴ Die Verlagszensur jedenfalls bleibt schwer nachvollziehbar.

Gegenstand der vorliegenden Beobachtungen und Überlegungen ist die anhand der zitierten Passage bereits behauptete Gestaltungsweise des Grotesken in satirischer Absicht. Inwieweit gelingt es Kästner, das Groteske für die Satire in Dienst zu nehmen? Ich behandle die Frage anhand von zwei für den Roman relevanten Themenbereichen: *erstens* Vergnügungseinrichtungen in der Großstadt und *zweitens* Krieg und zeitgenössische politische Gewalt.

Groteske und Vergnügungseinrichtungen in der Großstadt

Das Lexikon bezeichnet als grotesk eine ästhetische Gestaltungsweise in Literatur und bildender Kunst, die Heterogenstes in extremen Ausprägungen miteinander kombiniert: Monströses mit Filigranem, Grauerregendes mit Verspieltem, Derbes mit Erhabenem. Das Groteske verfremdet vor allem durch spezifische Hyper-

bolisierungen. Sein Spektrum reicht vom Skurrilen und Obszönen bis zum Makabren und Bedrohlichen. In der Wirkung oszilliert das Groteske häufig zwischen Komik und Grauen.⁵

Michail Bachtin verbucht die Wirkung des Grotesken dagegen ganz überwiegend auf der Seite des Lachens. Ausgelöst werde es vornehmlich durch die »groteske Körperkonzeption«, die Bachtin in seiner Studie zu Rabelais' Renaissance-Roman *Gargantua und Pantagruel* erläutert.⁶ Mit den Mitteln des grotesken Körpers werde zugleich das Hohe und Erhabene erniedrigt und das Körperliche aufgewertet. Akzentuiert man Letzteres, kann man mit Teilen der Forschung für Bachtins Ansatz von einer »Komik der Heraufsetzung« sprechen.⁷ Besonders im mittelalterlichen Karneval, der noch als Hintergrund für Rabelais' Roman zu sehen sei, werde das Groteske zum wichtigsten Ausdrucksmittel der Lachkultur des Volkes, die Bachtin als Gegenkultur zur offiziellen Kultur von Staat und Kirche auffasst.⁸ Wie aber sieht der groteske Körper aus? Bachtin grenzt die Merkmale des grotesken Körpers vom auf Individualität ausgerichteten so genannten »neuen Körperkanon« des westlichen Kulturkreises ab.⁹ Dieser ist bestimmt durch realistische Proportionen, die innerhalb bestimmter auf Erfahrung beruhender Toleranzspektren liegen, durch klare Grenzen, eine eindeutige Körperoberfläche und individuelle Unverwechselbarkeit. Der Tod markiert das unumstößliche Ende dieses Individuums. Körperöffnungen und Geschlecht werden gewöhnlich verdeckt gehalten. Muss zum Beispiel der Mund einmal etwas weiter geöffnet werden – beim Gähnen oder beim Husten – wird er mit der Hand bedeckt; beim Kauen bleibt er geschlossen. Geschlechtliche Aktivitäten, aber auch Ausscheidungen gehören in den Bereich der Privatheit. Bei der Gestaltung eines solchen individuellen Körpers mit ästhetischen Mitteln richtet sich die Hauptaufmerksamkeit auf die Augen und auf seine definitive Haltung gegenüber der Außenwelt. Nach dem grotesken Körperkonzept ist der Mensch demgegenüber kein singuläres Individuum, sondern stets ein Gattungswesen. In mehrfacher Hinsicht verwischen seine Grenzen: die zwischen außen und innen, die zwischen Mensch und Mitmensch, auch die zwischen Leben und Tod. Der Mensch ist kein fertiges Individuum, sondern prozesshaft in Veränderung begriffen. Der »befruchtende und empfangende, gebärende und geborenwerdende, verschlingende und verschlungenwerdende, trinkende, ausscheidende,

krankte und sterbende Körper« steht im Zentrum der Aufmerksamkeit der grotesken Gestaltung.¹⁰ Im Idealfall geht aus dem einen sterbenden ein neuer lebendiger Leib hervor. Vor allem werden die Proportionen des Körpers nicht eingehalten, sondern ins Unrealistische verzerrt, in der Größe oder in der Form. Besonders die Körperöffnungen – Mund, Nase, Ohren, Darmöffnung, Geschlechtsteile, bei Frauen auch die Brüste – sind Gegenstand dieser Übertreibungen. Die Aktivitäten des grotesken Körpers werden nicht privat gehalten, sondern öffentlich vollzogen.

Groteskes Konzept des Leibes¹¹

Gattungswesen betont

auch Inneres sichtbar

Grenzen des Körpers verwischt mit Außenwelt verschlungen

Mensch im Prozess des Werdens aus totem Körper entsteht neues Leben

drastische Hyperbolisierung der Maße

Körperöffnungen betont

im Gesicht besonders Mund und Nase betont

Geschlechtsteile betont

Körperverrichtungen öffentlich keine Unterscheidung zwischen privater und öffentlicher Rede-weise

Lachen und Fluchen öffentlich

Neuzeitliches Konzept des Leibes

Individualität betont

an der Oberfläche orientiert

feste, scharfe Körpergrenzen von Außenwelt abgegrenzt

Mensch fertig

individueller Tod

realistische Proportionen

Körperöffnungen verdeckt oder funktional

im Gesicht besonders die Augen betont

Geschlechtsteile verdeckt oder funktional

Körperverrichtungen privat scharfe Grenze zwischen intim-familiärer und öffentlicher Redeweise

Lachen und Fluchen privat

Die eingangs zitierte Schilderung der Besichtigung der Blinddarmnarbe, der am Körper des Direktors zur Schau gestellten Spuren der Chirurgie, die den Eingang zu den Eingeweiden markieren, lasse sich unschwer nach dem grotesken Körpermodell erläutern. Das Gegenbild im Sinne des Bachtin'schen »neuen Körperkanons« markiert der gesunde, schlanke, sportliche Körper, wie er in unzähligen Veröffentlichungen der Weimarer Republik beschrieben und bis in die Illustrierten hinein gezeigt wird.¹²

Aber hier sei ein Beispiel aus den Vergnügungseinrichtungen Berlins betrachtet: Kästner lässt Fabian und Labude ihre tief schürfenden Gespräche über ihre Lebensentwürfe und über den Zustand der Welt mit Vorliebe an dazu scheinbar völlig unpassenden Orten führen. Im fünften Kapitel – Überschrift: »Ein ernstes Gespräch am Tanzparkett. Fräulein Paula ist insgeheim rasiert. Frau Moll wirft mit Gläsern.« (44) – versetzt er die beiden an einen jener von Volker Klotz »transitorisch« genannten Orte, »wo man sich niederlassen kann, ohne seßhaft zu sein.«¹³ Es handelt sich um Haupts Säle, eine Tanzbar mit ganzjähriger Kostümeempfehlung: Badebekleidung. »In Haupts Sälen war, wie an jedem Abend, Strandfest« (44), heißt es, und: »Wer sich derartig auszog, hatte freien Zutritt zum Lokal und erhielt einen Schnaps gratis.« (44) Kostüme und Ambiente ermöglichen in dieser Lokalität die Teilnahme an einem semi-fiktionalen Rollenspiel; und das Changieren zwischen Realität und Fiktion gilt zunächst auch für die dabei angeknüpften Kontakte.

Kästners Tanzbar hat in der Berliner Topographie des Vergnügens um 1930 eine reale Entsprechung, und zwar in »Mundts Festsälen an der Köpenickerstraße 100«. Darüber informiert zeitgenössisch Curt Morecks *Führer durch das »lasterhafte« Berlin*, eine Art essayistisch gestalteter Stadtführer nicht nur für Männer, der nicht zuletzt wegen seiner zahlreichen Illustrationen vor allem von Paul Kamm und Jeanne Mammen, aber auch je zwei Zeichnungen von George Grosz und Heinrich Zille mehr Aufmerksamkeit verdient, als ihm die Forschung bislang entgegengebracht hat.¹⁴ Zu Mundts Festsälen beschreibt Moreck, wie sich dort bei den Strandfesten junge Frauen, die tagsüber an Schreibmaschinen sitzen oder hinter Ladentischen stehen, in Badeanzügen und knappen Trikots per Tischtelefon zum Tanz auffordern lassen.¹⁵

Fabian und Labude aber, so erfahren die Romanleser, »liebten dieses Lokal, weil sie nicht hierher gehörten« (44). Den Hörer ihres Tischtelefons legen sie unter ihren gleich an der Brüstung positionierten Tisch, um nicht in ihrem Gespräch gestört zu werden. In diesem Gespräch lässt Kästner die unterschiedlichen Charaktere der beiden promovierten Germanisten aufeinanderprallen: Fabian mit seiner menschheitspädagogischen, man könnte auch sagen oberlehrerhaften Haltung, der allerdings »die gemischten Gefühle seit langem aus Liebhaberei« betreibt (16) und den melancholischen Beobachterposten nicht zu verlassen gedenkt.¹⁶ Das darf er übrigens schon aus erzähltechnischen Gründen nicht, denn es sind ja Fabians Beobachtungen, die der Erzähler mit Mitteln der internen Fokalisierung als satirische Bestandsaufnahme vorführt. Fabians häufig zitiertes und in eben der Passage in Haupts Sälen formulierter Leitspruch lautet: »Ich möchte helfen, die Menschen anständig und vernünftig zu machen. Vorläufig bin ich damit beschäftigt, sie auf ihre diesbezügliche Eignung hin anzuschauen.« (46) Auf der anderen Seite Labude, Fabians Alter Ego¹⁷, mit ähnlicher Zielvorstellung, aber praktischer veranlagt, der soeben eine Habilitationsschrift über Lessing eingereicht hat, ein politisch engagierter Aufklärer und Idealist. Die beiden finden deutliche und – das ist überhaupt typisch für Kästners Stil – zuweilen satzverdächtige Worte, um dem anderen und den Lesern ihre Positionen klar zu machen. Um ihrer Meinung auch den nötigen gestischen Nachdruck zu verleihen, erweist sich allerdings die Umgebung als nicht wirklich geeignet: »[...] Ich pfeif auf Geld und Macht!« Fabian hieb mit der Faust auf die Brüstung, aber die war gepolstert und plüschüberzogen. Der Faustusschlag blieb stumm.« (45)¹⁸ Und etwas später trägt die Plüschbrüstung dazu bei, dass das Gespräch endgültig abgebrochen werden muss:

Da lehnten sich zwei Trikotengel über die Brüstung. Die eine Frau war dick und blond, und ihre Brust lag auf dem Plüsch, als sei serviert. Die andere Person war mager, und ihr Gesicht sah aus, als hätte sie krumme Beine. [...] Die Frauen rauchten, blickten die jungen Männer abwartend an, und die Magere konstatierte nach einer Pause mit verrosteter Stimme: »Na ja, so ist das.«

»Wer spendiert 'nen Schnaps?« fragte die Dicke. [...]

Die Frauen flüsterten miteinander. Vermutlich verteilten sie die zwei Kavaliere. Denn unmittelbar danach schleuderte die dicke Blonde den Arm um Fabian, legte eine Hand auf sein Bein und tat wie zu Hause. Die Magere trank ihr Glas auf einen Zug leer, zupfte Labude an der Nase und kicherte blöde. »Oben sind Nischen«, sagte sie, strich die blauen Trikotosen von den Schenkeln zurück und zwin-kerte. [...]

»Paula hat früher in einer Konservenfabrik gearbeitet«, sagte die Blonde, nahm Fabians Hand und fuhr sich mit dieser so lange über die Brüste, bis die Brustwarzen groß und fest wurden. »Gehen wir dann ins Hotel?« fragte sie.

»Ich bin überall rasiert«, erläuterte die Magere und war nicht abgeneigt, den Nachweis zu erbringen. Labude hielt sie mühsam vor dem Äußersten zurück.

»Man schläft nachher besser«, sagte die Blondine zu Fabian und reckte die fetten Beine.

Lottchen von der Theke füllte die Gläser. Die Frauen tranken, als hätten sie acht Tage nichts gegessen. [...]

»Oben sind Nischen«, sagte die Magere wieder, und man stieg hinauf. Labude bestellte kalten Aufschnitt. Als der Teller mit Fleisch und Wurst vor den Mädchen stand, vergaßen sie alles übrige und kauten drauflos. (46f.)

Schilderungen dieser Art lassen natürlich nach den Frauenbildern bei Kästner fragen. Hierzu kann vor allem auf den Aufsatz von Britta Jürgs verwiesen werden, die im Roman plausibel die Dichotomie von sexualisierten Huren und entsexualisierten Mütterfiguren vorführt.¹⁹ – Im vorliegenden Kontext ist jedoch auf die grotesken Gestaltungsmittel der Textpassage hinzuweisen. Die Brust der Blondin auf dem Plüsch, die krummen Beine der Mageren, beider Gefräßigkeit, als es Aufschnitt gibt, die Annäherung an die Intimzonen in aller Öffentlichkeit, sei es verbal mit dem Hinweis der Mageren auf ihre Rasierkünste, sei es aktiv mit der Hand der Dicken auf Fabians Bein, wobei die Unangemessenheit der eigentlich privaten Geste im öffentlichen Raum ausdrücklich vom Erzähler betont wird: »tat wie zu Hause«. Das alles sind Mittel des Grotesken.

Der Hinweis auf die Nacktheit in der Öffentlichkeit ist für sich genommen noch nicht grotesk, denn der Körperdiskurs der Weimarer Republik schließt Nacktheit ein. Von Anhängern der Frei-

körperkultur wird Nacktsein als Ausdruck von Natürlichkeit und Freiheit angesehen, und die Publikationen der FKK-Bewegung präsentieren zahlreiche Fotografien nackter Menschen als Einzel- oder Gruppenakt.²⁰ Für die entsprechenden Posen werden indes in aller Regel sportlich proportionierte, schlanke Frauen und Männer verwendet. Das gilt auch für die Tanzgirls in den zeitgenössischen Revuetanztruppen, die mit ihren Bewegungsposen ebenfalls auf zahllosen Fotografien in Büchern und Illustrierten zu finden sind²¹, hier allerdings keinen individuellen, sondern einen für die Gesamtwirkung der Gruppe funktionalisierten Körper vorführen.²² In Curt Morecks Berlin-Führer entsprechen diesem Schönheitsideal die Illustrationen von Paul Kamm, der zeichnerisch an den spärlich bekleideten schlanken Mädchenkörpern in den Vergnügungseinrichtungen Berlins neben den Herren im Frack nicht so sehr die Natürlichkeit, sondern ihre erotischen Reize herausstellt.²³ Die im gleichen Band abgedruckten Illustrationen von Jeanne Mammen aber geben den Vergnügungseinrichtungen einen zugleich zwielichtigen Einschlag, der durchaus ins Groteske spielt. Auf Mammens Bildern erscheint die Mimik in den Gesichtern der jüngeren und der erkennbar schon älteren Frauen und Männer unnatürlich aufgesetzt, ihre Schönheit künstlich und ihre Erotik als Fassade, die scharf zur armseligen Umgebung kontrastiert.²⁴ Die schrillen Blätter *Ballfest* und *Im »Krug zum grünen Kranze«* (Abbildung 1) von Mammen im Umfeld der Textpassage über Mundts Festsäle, aber auch *Jägerkasino* lassen sich durchaus neben Kästners Schilderung der zwei Trikotengel stellen. Mit ihrer Tumbheit und Armseligkeit, die hier mit dem gängigen Schönheitsideal ebenso wie mit dem erotischen Anliegen der beiden Damen bei Fabian und Labude kontrastiert, steht die groteske Schilderung quer zum gängigen Körperdiskurs der Zeit.

Dass die Groteske indessen nicht um ihrer selbst oder um des billigen Lacheffekts willen eingesetzt ist, sondern in satirischer Absicht, darauf führt hier und in ähnlichen Szenen des Romans der weitere Gesprächsverlauf. Daraus ist zu entnehmen, wie die Protagonisten sexueller Ausschweifung jeweils in ihre Situation gebracht worden sind; die magere Paula zum Beispiel, indem sie nach einer Erpressungsgeschichte mit dem Direktor ihrer Konservenfabrik arbeitslos geworden ist. Dadurch werden die grotesk vorgeführten Typen zu einem Teil der moralistischen Bestands-

aufnahme in der Großstadt. Das Lachen kippt. Die Groteske scheint nicht ausschließlich einem ästhetischen Gestaltungswillen geschuldet, sondern wird offenbar durch die soziale Realität selbst hervorgebracht. Die erzählte Lebensgeschichte lässt neben das Lachen über die groteske Gestaltung auch eine Portion Mitleid treten.

Gewinnt das Lachen über die Groteske im Kontext der Satire dadurch eine andere, etwa eine sich moralistisch erhebende Qualität? Bachtin betont in der Auseinandersetzung mit Heinrich Schneegans' *Geschichte der grotesken Satire* (1894), dass die groteske Gestaltungsweise nicht in einer satirischen Funktion aufgehen könne. Das Lachen sei dem grotesken Genre inhärent. Und die Funktion des Lachens sei zumindest in der Renaissance »eine positive, erneuernde und schöpferische«, keine negativ herabsetzende.²⁵ Mit Rekurs auf Bachtin lässt sich auch für den vorliegenden Fall konstatieren, dass die Wirkung der Groteske ambivalent bleibt. Das an den zitierten Stellen ausgelöste Lachen oder Schmunzeln hat keine ausschließlich satirische Funktion, sondern zugleich eine vergnüglich integrierende. Genregemäß kommt darin eine Aufwertung des Körperlichen zum Ausdruck, die auch den vorgeführten hässlichen Körper komplementär in den Körperdiskurs integriert.

Groteske und Krieg

Durch Fabians Brille verulkt der Erzähler aber nicht nur die Etablissements des Berliner Nachtlebens mit den Mitteln der Groteske, sondern auch die politischen Flügelkämpfe der späten Weimarer Republik zwischen den extrem Linken und den extrem Rechten, deren Protagonisten sich Schlägereien und Schlimmeres lieferten. In diesem Zusammenhang wird die Groteske düster. Zunächst hören Labude und Fabian einen Schuss und einen Aufschrei und treffen auf einen Kommunisten:

»Warum schießen Sie eigentlich im Sitzen?«

»Weil mich's am Bein erwischt hat«, knurrte der Mann. [...]

»Drüben in der Kneipe ging's los«, lamentierte der Verwundete.
»Er schmierte ein Hakenkreuz aufs Tischtuch. Ich sagte was. Er sagte was. Ich knallte ihm eine hinter die Ohren. Der Wirt schmiß uns

raus. Der Kerl lief mir nach und schimpfte auf die Internationale. Ich drehte mich um, da schoß er schon.«

»Sind Sie nun wenigstens überzeugt?« fragte Fabian und blickte auf den Mann hinunter, der die Zähne zusammenbiß, weil Labude an der Schußwunde hantierte. (53)

Das ist eine absurde Form der Auseinandersetzung, als deren Gegenstand nicht Inhalte, sondern Provokationen mit integrativen Symbolen angeführt werden: das Hakenkreuz auf dem Tischtuch und die Diskreditierung der Internationale. Fabians ironische Frage, ob der Kommunist nun wenigstens überzeugt sei, liegt auf der gleichen Linie wie die eingangs zitierte Frage an seinen Direktor, ob der denn seine Blinddarmnarbe über den Bauch hinweg sehen könne. Auch hier kein Mitleid angesichts einer Körperwunde, an der zudem noch hantiert wird.²⁶

Vollends grotesk wird es, als Fabian in der Nähe auch noch den Gegner des Kommunisten findet, der einen Schuss in den Hintern bekommen hat. Und an dieser Stelle nimmt der Erzähler die Reaktion des Lachens über die groteske Situation ausdrücklich in den Text auf:

»Ich bin der andere«, sagte der Mann. »Mich hat's auch erwischt.«

Da stellte sich Fabian breitbeinig hin und lachte. [...] »Ach Stephan«, sagte Fabian, »hier sitzt die andere Hälfte des Duells mit einem Steckschuß im Allerwertesten.« (55)

Labude und Fabian verfrachten die Verletzten in ein Auto, wo die beiden nichts Besseres zu tun haben, als sofort wieder aufeinander loszugehen. »Und wenn Sie besser getroffen hätten und nun ins Leichenschauhaus führen, statt in die Klinik, wäre auch nichts Besonderes erreicht«, klärt Fabian die beiden Revolver-Politiker auf. »Ihre Partei, er meinte den Faschisten, weiß nur wogegen sie kämpft, und auch das weiß sie nicht genau. [...] Aber, mein Herr, auch wenn Sie an die Macht kommen«, konstatiert er dann zum Kommunisten gewandt, »werden die Ideale der Menschheit im Verborgenen sitzen und weiterweinen.« (56)

Auch wenn sich sagen lässt, der Kommunist werde in der Szene etwas günstiger dargestellt, weil der Nazi zuerst geschossen hat und der Kommunist nur an der Wade verletzt wird, der Nazi aber

am Hinterteil, kommen doch beide extremen Parteien schlecht weg. Es ist verständlich, dass die Linken und auch ideologiekritische Literaturwissenschaftler der siebziger Jahre hier ein klares Bekenntnis vermissten. Mit »im Verborgenen weinenden Idealen« und intellektuellem Zynismus schien es ihnen nicht getan.²⁷ Walter Benjamin hatte bereits vor dem Erscheinen des *Fabian* in seiner Rezension von Kästners Gedichtband *Ein Mann gibt Auskunft* konstatiert, das »Kollern in den Versen« habe »mehr von Blähungen als von Umsturz«. Eine politische Position lasse sich mit Kästners Haltung gar nicht verbinden, sie stehe »ganz einfach links vom Möglichen überhaupt.«²⁸

Übersehen wird indessen häufig der pazifistische Akzent des Gesamtkapitels, für den die Auseinandersetzung des Kommunisten mit dem Nazi funktional ist. Wie zuvor der groteske Auftritt der Trikotengel, unterbricht auch die groteske Schießerei zunächst ein höchst ernstes Gespräch von Labude und Fabian. In diesem Fall entwickeln die beiden einen Vergleich der Gegenwart der frühen dreißiger Jahre mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs. Tertium Comparationis ist das Lebensgefühl des Provisorischen, das Warten auf den Fortgang eines Geschehens, dem man ausgeliefert war und dessen Ausgang man nicht beeinflussen und erst recht nicht absehen konnte. Für die damals jungen Männer hatte der Krieg den Beginn eines eigenen Lebens nach der Schule auf unabsehbare Zeit hinausgeschoben:

»Als ich vorhin sagte, ich verbrächte die Zeit damit, neugierig zuzusehen, ob die Welt zur Anständigkeit Talent habe, war das nur die halbe Wahrheit. Daß ich mich so herumtreibe, hat noch einen anderen Grund. Ich treibe mich herum, und ich warte wieder, wie damals im Krieg, als wir wußten: Nun werden wir eingezogen. Erinnerst du dich? [...] Wir wollten nichts versäumen, und wir hatten einen gefährlichen Lebenshunger, weil wir glaubten, es sei die Henkersmahlzeit. [...] Ich saß in einem großen Wartesaal, und der hieß Europa. Acht Tage später fährt der Zug. Das wußte ich. Aber wohin er fuhr und was aus mir werden sollte, das wußte kein Mensch. Und jetzt sitzen wir wieder im Wartesaal, und wieder heißt er Europa! Und wieder wissen wir nicht, was geschehen wird. Wir leben provisorisch, die Krise nimmt kein Ende!« (52)

Fabians häufig zitierte Zeitdiagnose ist mit neueren Forschungen zum Ersten Weltkrieg wieder relevant geworden. Kürzlich wurde von Hans-Ulrich Wehler in der großen *Spiegel*-Serie die These vom zweiten Dreißigjährigen Krieg aufgegriffen, wonach Erster Weltkrieg, Zwischenkriegszeit und Zweiter Weltkrieg als eine Epoche anzusehen seien.²⁹ In Deutschland brannte der traumatisierte Nationalismus auf Revanche; Hitler und seine Anhänger träumten vom Revisionskrieg »als Racheakt und Tor in eine helle Zukunft«. ³⁰ Zugleich – so Wehlers Überlegung – war durch die jahrelangen Erfahrungen der Soldaten mit Verstümmelung, Vergiftung, Tod und Töten, sanktioniert durch Orden und Beförderungen, die Hemmschwelle vor Gewalt und Aggression gesunken. Von den Millionen zurückkehrenden Soldaten strömten viele später in die paramilitärischen Kampfverbände vom Roten Frontkämpferbund bis zu den Sturmabteilungen der Nazis. »Der Staatenkrieg«, konstatiert Wehler, »wurde als Bürgerkrieg zwischen rechtem und linkem Lager fortgesetzt.«³¹

Der Schusswechsel zwischen dem Kommunisten und dem Nazi, der Fabians und Labudes Gespräch über den erinnerten Krieg und die europäische Gegenwart von 1930/31 unterbricht, flankiert insofern von der Handlungsebene her die diskursiv vorgetragene Aussage: Mit dem provisorischen Lebensgefühl der reflektierenden Jungakademiker korrespondiert die unreflektierte Gewaltbereitschaft schlichterer Gemüter.

Die eigentliche Positionsnahme des Romans auf der Seite des Pazifismus aber wird durch eine kurze reflexive Passage geleistet, die in den Handlungsablauf eingeschoben und mit ihm vermittelt ist. Nachdem Labude und Fabian den verletzten Kommunisten gefunden haben, rennt Fabian los, um ein Taxi zu holen. Er schickt einen Fahrer aus einer Nebenstraße zum Märkischen Museum und folgt selbst langsam zu Fuß. Dabei spürt er seine eigene Kriegsverletzung. Sie wird Anlass zu einer weiteren Erinnerung, die in erlebter Rede präsentiert wird:

Er blieb stehen und trocknete die Stirn. Dieser verdammte Krieg! Dieser verdammte Krieg! Ein krankes Herz dabei erwischt zu haben, war zwar eine Kinderei, aber Fabian genügte das Andenken. In der Provinz verstreut sollte es einsame Gebäude geben, wo noch immer verstümmelte Soldaten lagen. Männer ohne Gliedmaßen, Männer mit

furchtbaren Gesichtern, ohne Nasen, ohne Münder. Krankenschwestern, die vor nichts zurückschreckten, füllten diesen entstellten Kreaturen Nahrung ein, durch dünne Glasröhren, die sie dort in wuchernd vernarbte Löcher spießten, wo früher einmal ein Mund gewesen war. Ein Mund, der hatte lachen und sprechen und schreien können.

Fabian bog um die Ecke. Drüben war das Museum. Das Auto hielt davor. Er schloß die Augen und entsann sich schrecklicher Fotografien, die er gesehen hatte und die mitunter in seinen Träumen auftauchten und ihn erschreckten. Diese armen Ebenbilder Gottes! Noch immer lagen sie in jenen von der Welt isolierten Häusern, mußten sich füttern lassen und mußten weiterleben. Denn es war ja Sünde, sie zu töten. Aber es war recht gewesen, ihnen mit Flammenwerfern das Gesicht zu zerfressen. Die Familien wußten nichts von diesen Männern und Vätern und Brüdern. Man hatte ihnen gesagt, sie wären vermißt. Das war nun fünfzehn Jahre her. Die Frauen hatten wieder geheiratet. Und der Selige, der irgendwo in der Mark Brandenburg durch Glasröhren gefüttert wurde, lebte zu Hause nur noch als hübsche Fotografie überm Sofa, ein Sträußchen im Gewehrlauf, und darunter saß der Nachfolger und ließ sich's schmecken. Wann gab es wieder Krieg? Wann würde es wieder soweit sein? (54f.)

Mit den Kriegserinnerungen Fabians werden grausam realistisch furchtbare Bilder von verstümmelten Menschen aufgerufen. Dies geschieht zunächst auf dem Wege einer gerüchteweisen Einspielung: »In der Provinz verstreut *sollte es* einsame Gebäude geben [...]« (Hervorhebung: T. U.). Im nächsten Absatz werden die Bilder ausdrücklich als erinnerte Fotografien bezeichnet. Im Sinne der Intermedialitätsforschung wird damit eine intermediale Systemreferenz durch explizite Systemerwähnung markiert.³² Sie stützt die Gerüchte durch Dokumente ab. Dabei wird die genaue Bildquelle nicht genannt. In der Drastik der geschilderten Fotos kommt aus der zeitgenössischen Publizistik aber wohl nur Ernst Friedrichs 1924 erschienener Bildband *Krieg dem Kriege* in Betracht.³³ Dass Friedrichs Fotos tatsächlich als Vorlage für diese Passage anzusehen sind, belegt zudem die Exclamatio »Diese armen Ebenbilder Gottes!« in Kästners Text. Denn sie führt auf eine markante Bildunterschrift »Das ›Ebenbild Gottes‹ mit Gasmasken« in Friedrichs Buch (Abbildung 2).

Ernst Friedrich stellt in *Krieg dem Kriege* Fotografien zusammen, auf denen der Krieg in seinen schrecklichsten Folgen zu sehen ist. Der Band zeigt Fotos von Kriegsleichen und von verstümmelten Soldaten, die aus der offiziellen Ikonographie des Krieges bislang ausgeklammert worden waren. In der Anordnung stellt er Fotos von grausam entstellten Menschenkörpern vielfach verbreiteten gestellten Aufnahmen von heldenhaften, zuweilen sogar – wie in Abbildung 3 – idyllischen Soldatenarrangements direkt gegenüber. Dieses Verfahren der Kontrastanordnung, hier eines fast spielerisch verniedlichenden Brustbildes eines Soldaten mit Blüten am Helm und der laut Bildunterschrift nur zwei Tage später entstandenen Fotografie der zerfetzten Leiche des gleichen Soldaten, greift Kästner im kontaktnehmenden Medium des Romans ebenfalls auf. Er stellt Krieg und Nachkriegszeit mit Bezug auf einen Kriegsverletzten und Verschollenen gegenüber: »Und der Selige [...] lebte zu Hause nur noch als hübsche Fotografie überm Sofa, ein Sträußchen im Gewehrlauf, und darunter saß der Nachfolger und ließ sich's schmecken.«

In Friedrichs Bildband wird an der Kontrastanordnung am deutlichsten, wie hier direkt auf das kollektive Bildgedächtnis eingewirkt werden soll. Die pazifistische Bildpublizistik kündigte den »verbreiteten Konsens über das vermeintlich heroische Leiden der deutschen Soldaten« auf.³⁴ Dabei nimmt Friedrich gezielt nicht nur auf den deutschen Gedächtnisraum Bezug. Die Bildunterschriften und ein einleitender Text werden vielmehr viersprachig auf Englisch, Französisch, Holländisch und Deutsch präsentiert. Auf die Ansicht, es gäbe nationale Unterschiede im Soldatenhandwerk, gewissermaßen national zuzuordnende Abstufungen der Grausamkeit, lässt sich der Band nicht ein; auch dem möglichen Argument, hier werde Feindpropaganda betrieben, wird dadurch von vornherein die Grundlage entzogen. Vor dem Horizont der gängigerweise in Zeitungen und Zeitschriften, in Filmen und Wochenschauen, aber auch zum Beispiel auf Bildpostkarten verbreiteten Bilder des Weltkriegs bedeuten die fotografierten Hinrichtungen, die geplünderten und geschändeten Menschenleichen, die Massengräber einen Tabubruch. So etwas war bislang nicht gezeigt worden. Entsprechend vielstimmig war die Entrüstung über Friedrichs Buch, die keineswegs nur von nationalistischer Seite geäußert wurde. Am Konsens über das offizielle Bild vom heldenhaften Solda-

tentod hatten Vertreter aller politischen Richtungen teil. Friedrich ging es demgegenüber um eine kompromisslose Ächtung des Krieges an sich.

Schon insoweit ist Kästners Referenz bemerkenswert. In der Literatur hatte die Auseinandersetzung mit dem Ersten Weltkrieg zwar gleich nach seinem Ende begonnen, und vereinzelt – zum Beispiel in Ernst Tollers Dramen *Die Wandlung* (1919) und *Der deutsche Hinkemann* (1923) – waren auch der Tod im Krieg und schlimme Kriegsverletzungen sehr drastisch geschildert worden. Den Kriegsroman beherrschten aber zunächst heroische Soldatenbilder und heldenhafte Sterbeszenen. Ernst Jünger hatte in seinem Buch *In Stablgewittern* (1920) mit Schilderungen von männlicher Tapferkeit und Kameradschaftserlebnissen den Krieg als Erweckungsereignis in den Blick gebracht und das Kriegsende als eine unverdiente Schmach. Und die Anti-Kriegs-Romane der zwanziger Jahre – etwa Arnold Zweigs *Der Streit um den Sergeanten Grischa* (1927) und Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* (1929) – stellten zwar die Sinnlosigkeit des Sterbens deutlich vor Augen, schlimmste körperliche Entstellungen blieben aber auch hier ausgespart, und das Kameradschaftsideal wurde nicht angetastet. Deutlich greller wird in den Schilderungen entstellter Körperlichkeit Edlef Köppens Montageroman *Heeresbericht* (1930), der mit der Kontrastierung von offiziellen Kriegsberichten mit drastischen Schilderungen von den Kriegsschauplätzen im Medium des Romans etwas Ähnliches bietet wie Friedrich in der Zusammenstellung der Fotografien.

Bei Kästner bleibt die zitierte Stelle eine nur kurze Episode. Sie macht sich nun aber vor allem an einer besonderen Gruppe von Bildern in Friedrichs Buch fest, nämlich an medizinischen Dokumentarfotos, die durch Kriegsverletzungen aufs Schlimmste entstellte Gesichter zeigen: »Männer ohne Gliedmaßen, Männer mit furchtbaren Gesichtern, ohne Nasen, ohne Münder« – so genannte »Kriegszermalmte« (Abbildung 4). Es handelt sich um Verletzungen, bei denen zerschossene Unterkiefer, Nasen, Augen, Wangen mit den Mitteln der zeitgenössischen Gesichtschirurgie wieder zusammengeflickt worden waren. Oft wurden dabei Fleischteile aus dem eigenen Oberschenkel oder anderen unverletzt gebliebenen Körperpartien eingesetzt. Kästner setzt das Bild in der Beschreibung in Handlung um und spricht von »Krankenschwestern,

die [...] diesen entstellten Kreaturen Nahrung ein[füllten], durch dünne Glasröhren, die sie dort in wuchernd vernarbte Löcher spießten, wo früher einmal ein Mund gewesen war« (54).

Diese Bilder sind furchtbar. Friedrich setzte auf Schocktherapie; die pazifistische Bildästhetik vertraute darauf, dass solche Fotos eine abschreckende Wirkung hätten und einen Prozess der Meinungsänderung über das wahre Wesen des Krieges in Gang setzen würden. Als erzählte Fotos sind die Bilder ebenfalls schwer zu ertragen. Im Kontext des Kapitels führt die Passage gewissermaßen vor Augen, wohin es führen kann, wenn die Revolverkugeln der ideologischen Gegner höher treffen als in Waden und in Hinterteile. Und die Schlussfrage – »Wann würde es wieder soweit sein?« – verweist darauf, dass die Möglichkeit eines erneuten Krieges keineswegs aus der Welt ist. Mit Blick auf die vorangegangene Grotteske haben die erinnerten Fotos also die Funktion, ihre komische Anlage zu brechen und ihr eine ernste und schaurige Wendung zu geben.

Allerdings lässt sich die Frage auch umkehren. Nicht nur wirken ja die erzählten Bilder auf den vorangegangenen Erzählabschnitt zurück, sondern die Einbettung in die Szenerie der Revolverfuchteleien dürfte auch nicht ohne Einfluss auf die Wirkung der intermedial eingespielten Thematik der »Kriegszermalnten« bleiben. Diese bleibt zwar ernst, wird durch die um sie herumgebaute komische Grotteske aber im Roman goutierbar.

Man könnte sogar argumentieren, dass die erzählten medizinischen Fotos durch die groteske Einbettung von ihrer Grausamkeit einbüßen und selbst zu einem Teil der Grotteske werden. Schon als Fotos dokumentieren sie eine grausige Realität, weisen aber auch einige Merkmale der grotesken Körperkonzeption auf. Unförmige Körperöffnungen lassen Inneres sichtbar und die Leibgrenzen fließend werden. Die Wirkung dieser Grotteske zeigt deren Ambivalenz und wäre freilich nicht auf der Seite des Lachens, sondern auf der des Schauders zu verbuchen. Denn die Gesichter sind eben nicht mit ästhetischen Mitteln oder Schminke ins Grotteske gezogen, sondern durch krieglerische Gewalt und plastische Chirurgie. Auch in diesem Fall bringt also die Realität die Grotteske hervor. Die erzählerische Vermittlung dieser Fotos aber tut ein Übriges, denn sie ist keineswegs frei von ironischen Pointierungen. Die Apostrophierungen der »Kriegszermalnten« als »Der Selige« und

als »Ebenbilder Gottes« sind Zynismen, auch wenn Kästner die letztere Formulierung bereits bei Friedrich fand. Und das Bild des Nachfolgers, der unter der Fotografie seines Vorgängers, eben eines jener »Kriegszermalnten«, sitzt und mampft, entbehrt selbst nicht der Grotteske.

Drei Punkte seien als Fazit festgehalten:

(1) Kästner greift auf das groteske Körperkonzept zurück, um Vergnügungseinrichtungen der Großstadt Berlin von einer moralischen Warte aus satirisch zu verzerren. Doch die Wirkung der Grotteske bleibt ambivalent. Sie stützt die satirische Spitze, entfaltet daneben aber ihre der Gattung inhärente vergnügliche Wirkung.

(2) Kästner setzt die groteske Gestaltungsweise sodann in Kombination mit einer intermedialen Systemreferenz in pazifistischer Aussageabsicht ein. Auch hier ist ihre Wirkung ambivalent. Das antimilitaristische Anliegen wird dadurch aber nicht geschwächt.

(3) In beiden thematischen Kontexten beruht die ausgelöste Irritation zu einem guten Teil darauf, dass sich die Grotteske nicht allein einer ästhetischen Gestaltung verdankt, sondern in der Realität vorgefunden wird.

Anmerkungen

¹ Erich Kästner: Der Herr ohne Blinddarm [1932]. In: Erich Kästner: Werke. Hrsg. v. Franz Josef Görtz. Band III: Möblierte Herren. Romane I. Hrsg. v. Beate Pinkerneil. München 1998, S. 205-210, hier S. 207f. – Ich zitiere auch den Roman *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten* [1931] nach dieser Ausgabe (S. 7-203) und weise Zitate daraus mit Seitenangabe direkt im Text nach.

² Erich Kästner: Der Herr ohne Blinddarm. In: Dreißig neue Erzähler des neuen Deutschland. Hrsg. v. Wieland Herzfelde. Berlin 1932, S. 441-451.

³ Vgl. Sven Hanuschek: »Keiner blickt dir hinter das Gesicht«. Das Leben Erich Kästners. München 1999, S. 196f.; Kästner: Werke. Bd. III, S. 386f.

⁴ Vgl. dazu Thorsten Unger: Diskontinuitäten im Erwerbsleben. Vergleichende Untersuchungen zu Arbeit und Erwerbslosigkeit in der Literatur der Weimarer Republik. Tübingen 2004, besonders S. 525-528.

⁵ Vgl. die Artikel »Grotesk« von Rolf Haaser und Günter Oesterle sowie »Groteske« von Reto Sorg. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band I. Hrsg. v. Klaus Weimar. Berlin, New York 1997, S. 745-751.

⁶ Vgl. Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur [1965]. Hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Renate Lachmann. Frankfurt/Main 1987, zum Folgenden besonders Kap. 5 »Die groteske Körperkonzeption und ihre Quellen«, S. 345-412.

⁷ Vgl. Bernhard Greiner: Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. Tübingen 1992, S. 110-114.

⁸ Zur Diskussion der Begriffe vgl. Thorsten Unger: Differente Lachkulturen? – Eine Einleitung. In: Differente Lachkulturen? – Fremde Komik und ihre Übersetzung. Hrsg. v. Thorsten Unger, Brigitte Schultze, Horst Turk. Tübingen 1995, S. 9-29.

⁹ Vgl. Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 361.

¹⁰ Ebd., S. 360.

¹¹ Tabellarische Übersicht zur grotesken Körperkonzeption erstellt nach den Ausführungen in Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 345-412.

¹² Vgl. beispielsweise Fritz Giese: Geist im Sport. Probleme und Forderungen. München 1925. Sport wird hier als Lebensform begriffen, als ästhetische, heroische und kollektive Lebensrichtung, die nicht nur bei der Ausübung einzelner Sportarten von Belang ist, sondern auf alle Tätigkeitsbereiche abfärbt.

¹³ Vgl. Volker Klotz: Forcierte Prosa. Stilbeobachtungen an Bildern und Romanen der Neuen Sachlichkeit. In: Rainer Schönhaar (Hrsg.): Dialog, Literatur und Literaturwissenschaft im Zeichen deutsch-französischer Begegnung. Festgabe für Josef Kunz. Berlin 1973, S. 244-272, hier S. 256. Zur topologischen Struktur von Kästners Roman vgl. auch Walter Delabar: Was tun? Romane am Ende der Weimarer Republik. Opladen 1999, S. 83-87; Deborah Smal: White-collar Workers, Mass Culture and »Neue Sachlichkeit« in Weimar Berlin. Bern, Frankfurt/Main, New York 1999, S. 113-145. Zu Smals Studie vgl. meine Rezension im *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik* 5 (1999/2000), S. 331-336. Grundsätzlich zur Urbanisierung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert vgl. Sabina Becker: Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadt-

wahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930. St. Ingbert 1993, S. 24-33.

¹⁴ Vgl. Curt Moreck: Führer durch das »lasterhafte« Berlin [1931]. Berlin 1987. Die Zeichnungen von Heinrich Zille finden sich auf S. 69 und 221, die von George Grosz auf S. 77 und 119. Vgl. zu Morecks Stadtführer Smal: White-collar Workers, S. 147-186.

¹⁵ Vgl. Moreck: Führer durch das »lasterhafte« Berlin, S. 194-198.

¹⁶ Zur Beobachterposition Fabians und seiner melancholischen Haltung vgl. Walter Delabar: Was tun?, S. 91-96.

¹⁷ Zum Verhältnis von Labude und Fabian, die sich in mancher Hinsicht als idealistische und skeptische Variante der gleichen Person ansehen lassen, vgl. immer noch Renate Benson: Erich Kästner. Studien zu seinem Werk. Bonn 1973, besonders S. 39-44. Zum Verhältnis des Autors zu seinen beiden Figuren vgl. u. a. Isa Schikorsky: Erich Kästner. München 1998, S. 87f.

¹⁸ Ironisch erzählte Passagen wie diese zeigen übrigens, dass Fabian keineswegs einlinig die Gesamtposition des Romans vertritt. Er bleibt vielmehr Romanfigur und damit Teil der vom Erzähler satirisch vorgeführten Welt.

¹⁹ Vgl. Britta Jürgs: Neusachliche Zeitungsmacher, Frauen und alte Sentimentalisten. Erich Kästners Roman »Fabian. Die Geschichte eines Moralisten«. In: Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik. Hrsg. v. Sabina Becker und Christoph Weiß. Stuttgart, Weimar 1995, S. 195-211, hier S. 204-206; sowie bereits Renny Harrigan: Die emanzipierte Frau im deutschen Roman der Weimarer Republik. In: Stereotyp und Vorurteil in der Literatur. Untersuchungen zu Autoren des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. James Elliott, Jürgen Pelzer, Carol Poore. Göttingen 1978 (LiLi Beiheft 9), S. 65-83; Erhard Schütz: Romane der Weimarer Republik. München 1986, S. 177-183.

²⁰ Vgl. dazu Michael Grisko (Hrsg.): Freikörperkultur und Lebenswelt. Studien zur Vor- und Frühgeschichte der Freikörperkultur in Deutschland. Kassel 1999.

²¹ Am prominentesten: Fritz Giese: Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl. München 1925.

²² Vgl. zur »Girlkultur« mit Hinweisen auf weitere Forschungsliteratur Unger: Diskontinuitäten im Erwerbsleben, S. 88-96.

²³ Vgl. Moreck: Führer durch das »lasterhafte« Berlin, z. B. S. 17, 21, 27, 91, 101, 103, 105, 111, 127, 159 und 161.

²⁴ Vgl. ebd., z. B. S. 31, 37, 41, 71, 79, 107, 151, 153, 155, 193, 195, 197, 213. – Dem Förderverein der Jeanne-Mammen-Stiftung e.V., Berlin, danke ich herzlich für die Erlaubnis zum Abdruck der Federzeichnung von Jeanne Mammen (Abb. 1).

²⁵ Vgl. Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 121 (Hervorhebung im Original) sowie in der Auseinandersetzung mit Schneegans besonders S. 348f.

²⁶ Nach Freud ist gerade erspartes Mitleid die häufigste Quelle der humoristischen Lust, wie er am Paradigma des Galgenhumors vorführt. Vgl. Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten [1905]. Frankfurt/Main 1992, S. 242f.

²⁷ Vgl. z. B. Helmut Lethen: Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des »Weißen Sozialismus«. Stuttgart ²1975, S. 142-154.

²⁸ Vgl. Walter Benjamin: Linke Melancholie [1931]. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Band III. Hrsg. v. Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt/Main 1972, S. 279-283, hier S. 281 und 283.

²⁹ Vgl. Hans-Ulrich Wehler: Der zweite Dreißigjährige Krieg. Der Erste Weltkrieg als Auftakt und Vorbild für den Zweiten Weltkrieg. In: Der Erste Weltkrieg. Die Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Stephan Burgdorff, Klaus Wiegrefe. München 2004, S. 23-35.

³⁰ Ebd., S. 34.

³¹ Ebd.

³² Vgl. zur Terminologie Irina O. Rajewsky: Intermedialität. Tübingen, Basel 2002, besonders ab S. 78.

³³ Ernst Friedrich: Krieg dem Kriege! Guerre à la Guerre! War against War! Oorlog aan den Oorlog! [1924] Frankfurt 1980. In der Kästner-Forschung gibt es – soweit ich sehe – bislang nur einen kurzen Hinweis auf Kästners Referenz auf Friedrichs Band bei Sven Hanuschek: Keiner blickt dir hinter das Gesicht. Das Leben Erich Kästners. München 1999, S. 202. – Originalfotos aus *Krieg dem Kriege!* wurden auch in Friedrichs 1925 gegründeten Antikriegsmuseum in Berlin in der Parochialstraße 29 gezeigt, das 1933 von der SA zerstört und dann als »Sturmlokal« benutzt wurde. Seit Anfang der achtziger Jahre gibt es ein neues Anti-Kriegs-Museum, das von Tommy Spree, dem Enkel Ernst Friedrichs geleitet und vom Anti-Kriegs-Museum e.V. getragen wird. Seit 1998 ist es in der Brüsseler Straße 21 untergebracht (vgl. auch www.anti-kriegs-museum.de).

de). Die Geschichte des ehemaligen und des neuen Antikriegsmuseums beleuchtet die Broschüre Tommy Spree: Ein Museum für den Frieden. Berlin [2004], die im Museum erhältlich ist. Herrn Tommy Spree danke ich herzlich für die Erlaubnis zum Abdruck der vier Fotos aus *Krieg dem Kriege!* (Abb. 2-4).

³⁴ So Gerhard Paul: Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges. Paderborn 2004, S. 134.

Nachweis der Abbildungen, S. 182-185:

Abbildung 1, S. 182:

Jeanne Mammen: Drei Personen in der Kneipe. Undatiert [um 1930]. Feder, 50 x 38 cm, Privatbesitz, Werkverzeichnis-Nr. Z 91. Zeitgenössisch als Illustration mit der Bildunterschrift »Im »Krug zum grünen Kranze« abgebildet in: Curt Moreck: Führer durch das »lasterhafte« Berlin [1931]. Berlin 1987, S. 195. © VG Bild-Kunst, Bonn 2005.

Abbildung 2, S. 183:

Ernst Friedrich: Krieg dem Kriege! Guerre à la Guerre! War against War! Oorlog aan den Oorlog! [1924]. München 2004, S. 125. © Tommy Spree, Anti-Kriegs-Museum e.V., Berlin 2005.

Abbildung 3, S. 184:

Ernst Friedrich: Krieg dem Kriege! Guerre à la Guerre! War against War! Oorlog aan den Oorlog! [1924]. München 2004, S. 54f. © Tommy Spree, Anti-Kriegs-Museum e.V., Berlin 2005.

Abbildung 4, S. 185:

Ernst Friedrich: Krieg dem Kriege! Guerre à la Guerre! War against War! Oorlog aan den Oorlog! [1924]. München 2004, S. 196 und 204. © Tommy Spree, Anti-Kriegs-Museum e.V., Berlin 2005.



Het evenbeeld van God, met een gasmasker.
The „image of God“ with a gas mask.



Das „Ebenbild Gottes“ mit Gasmaske.
‘L’image de Dieu’ en masque protecteur contre le gaz.

Vadertje als „held“ in vijandelijk land
(Afbeelding voor het geïllustreerde familieblad).

Papa as "hero" in the enemy's country
(Picture for the illustrated Family Journal).



Vatting als „Held“ in Feindesland
(Bild für das illustrierte Familienblatt).

Petit père comme 'héros' au pays ennemi
(Photographie pour le journal de famille).

Hoe men vadertje drie dagen latervond.
(Afbeelding, die niet in het „Familienblatt“ werd gepubliceerd.)

How Papa was found two days later.
(Picture not published in the Family Journal.)



Wie man Vatting zwei Tage später fand.
(Bild, das im Familienblatt nicht veröffentlicht wurde.)

Petit père — deux jours après.
(Aspect non publié dans le journal de famille).

Après le bain d'acier: Aujourd'hui encore il y a dans les hôpitaux militaires des soldats horriblement mutilés dans la guerre, soumis toujours à des opérations continuelles. Il y en a qui ont subis de trente à trente cinq opérations, en quelques cas même plus de quarante! Chez bien des milliers entre eux le traitement n'est pas encore fini jusqu'à ce jour. Des quantités doivent être nourris d'une manière artificielle.



Nach dem Stahlbad: Noch heute liegen in den Lazaretten entsetzlich verstümmelte Kriegsteilnehmer, an denen immer noch herumoperiert wird. Viele dieser unglücklichen Kriegsgesopfer haben dreißig, fünf- und dreißig Operationen, in einzelnen Fällen sogar weit über vierzig Operationen bisher durchgemacht, und die Behandlung ist bei vielen tausenden heute noch nicht abgeschlossen. Sehr viele müssen künstlich ernährt werden.

Spoorwegaarbeider. Mond en rechterhand weg. Onderkaak verbryzeld.

Railwayman. Mouth and right hand torn away. Lower jaw gone.



Eisenbahner. Mund und rechte Hand ab. Unterkiefer zerrissen.

Ouvrier aux chemins de fer. La bouche et la main droite arrachées. La mâchoire déchirée.