

col. 429.176 II dy K
UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

**STUDIA
GERMANICA POSNANIENSIA
X**



POZNAŃ 1982

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**STUDIA
GERMANICA POSNANIENSIA**

X

Beiträge zur Literatur der Bundesrepublik Deutschland



POZNAŃ 1982

Redaktor naukowy
STEFAN H. KASZYŃSKI



429.176 II / 10.
1982

Redaktor: Anna Gierlińska
Redaktor techniczny: Michał Łyssowski

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA
W POZNANIU

Nakład 400+92 egz. Ark. wyd. 12,75. Ark. druk. 10,375. Papier druk. sat. kl. IV. 80 g.
70×100. Oddano do składania w marcu 1981 r. Podpisano do druku w lutym 1982 r.
Druk ukończono w lutym 1982 r. Zam. nr 379/102. P-2/522. Cena zł 90,—

DRUKARNIA UNIwersYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

85 WDG

INHALT

Czesław Karolak: Der zukunftspolitische westdeutsche Roman. Ansätze zur Konstituierung und Validierung des Begriffs „autoritäre Geschichtsauffassung“	3
Włodzimierz Białik: Literatur und Massenbetrug. „Hochliterarische“ und „triviale“ Botschaften an den Leser bei Martin Walser und Johannes Mario Simmel	29
Siegfried Sudhof: Siegfried Lenz <i>Heimatmuseum</i>	41
Peter Pokay: Utopische Heimat. Uwe Johnsons <i>Jahrestage</i>	51
Jochen Vogt: „Nirgendwo zuhause als in unserer Parteilichkeit“. Zur Annäherung an <i>Die Ästhetik des Widerstands</i> von Peter Weiss	77
Henryka Szumowska: Das kulinarische Rezept von Günter Grass	93
Aleksandra Łukomska-Woroch: Reinhold Schneiders Nachkriegsschaffen	111
Maria Machońko: Thematische Perspektiven in den Werken der künstlerischen Prosa von Gottfried Benn	117
Stefan H. Kaszyński: Zur Neufassung des Heimkehrermotivs in Wolfgang Borcherts <i>Draußen vor der Tür</i>	133
Edyta Polczyńska: Einige Aspekte zur kritischen Aneignung der Literatur der Bundesrepublik Deutschland in Polen	149



STEFAN H. KASZYŃSKI

ZUR NEUFASSUNG DES HEIMKEHRERMOTIVS
IN WOLFGANG BORCHERTS *DRAUSSEN VOR DER TÜR*

Daß das Heimkehrermotiv der Anklage dienen kann, haben schon die Dramatiker des deutschen Expressionismus erkannt. Daher finden wir bei ihnen auch eine besondere Vorliebe für die dramatische Verarbeitung dieses Motivs. Das Heimkehrermotiv ist jedoch keine Erfindung des Expressionismus, seine Geschichte reicht weit bis in das Altertum zurück; es wird aber nach jedem Krieg erneut aktuell. So war es auch nach dem ersten Weltkrieg. Das Heimkehrerproblem wurde zu jener Zeit zur dringenden Zeitfrage, die die Intellektuellen zur Stellungnahme aufforderte. Deshalb haben auch die bekanntesten deutschen Dramatiker der zwanziger Jahre dem Heimkehrermotiv in ihren Werken viel Platz eingeräumt. Besonders bemerkenswert sind die Stücke von Ernst Toller (*Hinkemann*), Bertolt Brecht (*Trommeln in der Nacht*), Leonhard Frank (*Karl und Anna*), aber auch von Ödon Horwath (*Sladek, der schwarze Reichswehrmann*). Wolfgang Möller (*Douaumont oder die Heimkehr des Soldaten Odysseus*) und das Schauspiel von Hans Rehfisch *Heimkehr*. Es kommt hier jedoch nicht auf die Zahl der damals erschienenen Titel an, sondern auf den Hinweis, auf die Popularität dieses Motivs in der Zwischenkriegszeit.¹ Die Gestaltungen des Heimkehrermotivs waren damals ein Protest der humanistischen Schriftsteller gegen den Krieg, gegen die herrschenden Zustände, nicht zuletzt auch gegen die kapitalistische Weltordnung, deren Machtgeber die Menschheit in die Katastrophe des Krieges gestürzt hatten. Der Ausgang des zweiten Weltkrieges brachte neue Heimkehrertragödien mit sich. Die Stimme der Heimkehrer, ihre Anklage und ihr Aufschrei fanden erstmalig im Drama Wolfgang Borcherts *Draußen vor der Tür* ihren gewaltigen Widerhall.

Im Untertitel wird dieses Schauspiel *Ein Stück, das kein Theater spielen und kein Publikum sehen will* genannt. Aus dieser Benennung könnte man schon die Verzweiflung des jungen Dichters ablesen. Er war der Meinung,

¹ Vgl. H. Motekat, *Das deutsche Drama der Gegenwart*, Stuttgart 1978, auch in: M. Dietrich, *Das moderne Drama*, Stuttgart 1961.

daß sein Stück zu viel an bitterer Wahrheit dem Publikum darbioten würde, daß es zu nüchtern und zu unmittelbar sei, um den Zuschauer der Nachkriegszeit zu ergreifen. In einem Brief, den Borchert im Februar 1947 schrieb, äußerte er sich hierzu: „Es sollte nur wahr und lebendig sein und das aussagen, was einen jungen Menschen heute bewegt“². Das Stück beginnt mit einer Vorrede, in der die Situation der sich abspielenden Vorgänge konkretisiert wird. Es heißt dort: „Ein Mann kommt nach Deutschland. Er war lange weg, der Mann. Sehr lange. Vielleicht zu lange. Und er kommt ganz anders wieder, als wegging“³. Hiermit wird der Status des Helden bestimmt. Es handelt sich um einen deutschen Heimkehrer. Sein merkwürdiges Aussehen läßt sich mit dem einer Vogelscheuche vergleichen. „Äußerlich ist er ein naher Verwandter jener Gebilde, die auf den Feldern stehen, um die Vögel (und abends manchmal auch die Menschen) zu erschrecken. Innerlich — auch“⁴. Der Krieg, ein genialer Vogelscheuchenmacher, hat ihn zu einer Marionette degradiert, die, nachdem der Krieg zu Ende ist, sich nur noch vom Zufall lenken läßt. Nun will der Heimkehrer aber auch nach Hause zurück, er ist „Einer von denen, die nach Hause kommen und die dann doch nicht nach Hause kommen, weil für sie kein Zuhause mehr da ist“⁵.

Die in der Vorrede angedeutete Situation betrifft gewissermaßen alle heimkehrenden Soldaten, deshalb wird dort auch von „einem Mann“, von einem „von denen“ gesprochen. Der Dichter schreibt zwar von „einem“, indem er ihn aber als „einen von denen“, die heimkehren, bezeichnet, zielt er schon auf eine Typisierung dieser Figur hin. Das Dasein dieser Gestalt wird deswegen zwischen zwei extremen Polen gespannt; zwischen einer individuellen Sondergängernatur einerseits und einer gesichtslosen Verallgemeinerung eines Massenschicksals andererseits. Das Paradoxe einer solchen Figur wird in der Vorrede jedoch nur vermerkt. Dieser Vermerk birgt aber einen Hinweis auf das zentrale Motiv der folgenden Konflikte in sich.

Die eigentliche Handlung des Stückes setzt erst nach zwei, auf expressionistische Art gestalteten Bildern an. Mit dem Vorspiel wird der große Rahmen des Schauspiels geschaffen, während der „Traum“ den Ausgangspunkt präzisiert, zu dem die ganze Handlung in einem gewissen Sinne zurückläuft.

Das Vorspiel versucht sich an einer allegorischen Darstellung der Zeit, in der die Helden dieses Stückes zu leben gezwungen sind. „Wie die Fliegen kleben die Toten an den Wänden dieses Jahrhunderts. Wie die Fliegen liegen sie steif auf der Fensterbank der Zeit“⁶. Diejenigen, die noch am Leben geblie-

² Zitiert nach P. Rühmkorf, *Wolfgang Borchert in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1961.

³ W. Borchert, *Das Gesamtwerk*, Halle (Saale) 1957. S. 132.

⁴ Ebenda.

⁵ Ebenda.

⁶ Ebenda. S. 133.

ben sind, versuchen aus Verzweiflung sich selber das Leben zu nehmen. Der Tod wird zum einzigen und wahren Herrscher dieses seltsamen Jahrhunderts. Im Vorspiel erscheint er in der Verkleidung eines Beerdigungsunternehmers, für den es in diesem Jahrhundert eine besondere Hochkonjunktur gibt, deshalb kann er auch als ein erfolgreicher, fetter und gutgelaunter Herr auftreten. Er kennzeichnet sich durch ein ekelhaftes Rülpsen, das unzweideutig anzeigt, daß er sich „überfressen“ hat. Sein Auftreten wird mit der Erscheinung eines alten hilflosen Mannes kontrastiert. Diese sonderbare Figur soll Gott darstellen, der die Macht über die Menschen verloren hat, da die Menschen an ihn nicht mehr glauben. Das neue Jahrhundert hat einen neuen Gott, den Tod. Aus der Perspektive der Auseinandersetzung der beiden allegorischen Erscheinungen wird der Selbstmordversuch eines jungen Mannes geschildert. Wie sich später ergeben wird, ist es ein Kriegsheimkehrer, dessen Schicksal zum Thema der folgenden Tragödie wird. Ein solcher Vorfall macht aber keinen Eindruck auf die beiden diskutierenden Antagonisten, die ja täglich mit Hunderten von Todesfällen zu tun haben. Der verzweifelte Heimkehrer ist für sie nur einer von denen, „die nicht mehr können, einer von der großen grauen Zahl“⁷.

Das zweite Bild, „Der Traum“, ändert den Gesichtspunkt der Schilderung. Der im Vorspiel anonym erwähnte Selbstmörder wird nun beim Namen — Beckmann — genannt und tritt in den Mittelpunkt des Vorgangs, um ein gleich berechtigter Gesprächspartner zu werden. Seine Lage ist aussichtslos, er träumt von einem Gespräch mit der Elbe, in deren Wasser er seinem Leben ein Ende machen wollte. Sein „armseliges bißchen Leben“ war für sie jedoch „verdammte zuwenig“⁸. Obwohl ihm seine Beinverletzungen, Hunger und der Verrat seiner Frau („das Bein, das Bett, das Brot...“⁹) die weitere Existenz unerträglich machen, wird er gezwungen, weiterzuleben. Er darf erst dann kommen wenn dieser letzte Versuch mißlungen ist. Die personifizierte Elbe ruft ihm zu: „Werft diesen kleinen hier bei Blankenese wieder auf den Sand! Er will es nochmal versuchen, hat er mir versprochen“¹⁰. Das gegebene Versprechen sanktioniert den Ablauf der Handlung in den fünf folgenden Szenen des Stückes. Ohne diese Voraussetzung wäre das endgültige Versagen in der letzten Szene des Dramas nicht denkbar. Auf diese Weise bilden die traumhaft erlebten Selbstmordversuche am Anfang und am Ende des Schauspiels „den Rahmen für eine Art Binnenhandlung, in der Beckmann vergeblich versucht, den Anschluß an ein ertragbares Leben zu finden“¹¹.

Die fünf Szenen des Stückes *Draußen vor der Tür* werden nach dem N. F.

⁷ Ebenda. S. 135.

⁸ Ebenda. S. 138.

⁹ Ebenda.

¹⁰ Ebenda.

¹¹ K. Migner, *Draußen vor der Tür*. In: *Interpretation zu Wolfgang Borchert*, München 1964. S. 13.

Prinzip aufgestellt.¹² Es gibt hier deswegen auch keine Nebenhandlung und kaum Nebenfiguren. Die Hauptfigur dieses Dramas steht die ganze Zeit im Zentrum der Handlung. Die vier ersten Szenen spielen in der realen Wirklichkeit ab, der Ausgang der fünften Szene wird hingegen wieder als eine Traumvision des Helden realisiert. Dieses ist insofern notwendig, als wieder an die Ausgangssituation der Tragödie angeknüpft wird. Viele Kritiker bezeichnen die fünf Stationen dieser Tragödie als den Kreuzweg eines modernen Menschen.¹³ Der im Mittelpunkt dieses Kreuzwegs stehende Unteroffizier Beckmann wird durch sie zum Repräsentanten seiner schrecklichen Zeit ernannt. Beckmann kommt auf die Bühne unmittelbar aus dem Inferno des Krieges und der Gefangenschaft. Er wird durch das Schicksal gezwungen weiterzuleben, ohne auf seine Vergangenheit Rücksicht zu nehmen. „Ist er der umherwandelnde Geschlagene, so ist er aber, und er allein, der Tiefbetroffene, der nicht vergessen kann und seine Skrupel durch eine Welt von facher Gleichgültigkeit trägt [...]“¹⁴. Seine Skrupel interessieren jedoch die Umwelt ebensowenig wie sein Schicksal; seine Zukunft scheint ebenso sinnlos wie seine Vergangenheit zu sein. Schon gleich zu Beginn der ersten Szene zeigt es sich, wie er mit seiner Vergangenheit um seine Zukunft ringen muß. Dieser Zustand verursacht bei ihm eine Bewußtseinsspaltung, in der der Dualismus seiner sich stets bekämpfenden Verzweiflung und Lebenssucht die Kompliziertheit und Zerrissenheit seiner Natur kennzeichnen wird. Die bilateralen Beziehungen zwischen Beckmann und dem Anderen sind tatsächlich ein Bild der prinzipiellen Meinungsverschiedenheit zwischen dem Jasager und dem Neinsager. Die Meinungsverschiedenheit betrifft den Sinn des Weiterlebens. Aus dem Streit der beiden erfahren wir kurz die Vorgeschichte Beckmanns, eines Mannes, der keinen Vorname hat. „Ich war nämlich drei Jahre lang weg. In Rußland. Und gestern kam ich wieder nach Hause“¹⁵. Er war in den Schneestürmen bei Smolensk und in den Bunkern bei Gorodok, auch bei Stalingrad muß er gewesen sein; daran erinnert er sich in dieser Szene. Dafür hat er mit einer Kniescheibe bezahlen müssen, als Krüppel kehrt er jetzt aus der Gefangenschaft zu seiner Frau zurück. Aber „Drei Jahre sind viel“ sagt seine Frau, und sie nennt ihn „Einfach nur Beckmann“ und der andere, der bei ihr ist, grinst dazu.¹⁶ So muß er dann durch die Trümmerfelder der zerstörten Heimatstadt Hamburg weiterhinken.

¹² Nihil est in fabula quod non fuerit prius in capitale dramatis persona.

¹³ Hiermit sind Kritiker wie M. Plesske, S. Fuchs gemeint, stark wird dies auch in *Erläuterungen zu Wolfgang Borcherts „Draußen vor der Tür“* von K. Brinkmann. Hollfeld o. J. betont, in Polen vertreten diesen Standpunkt J. J. Lipski, E. Naganowski und A. Wirth.

¹⁴ P. Rühmkorf, *Wolfgang Borchert in Selbstzeugnissen*, S. 134.

¹⁵ *Das Gesamtwerk*, S. 140.

¹⁶ Ebenda.

Und irgendwo unter den Trümmern „liegt mein Junge“, sagt er; „Ein bißchen Mud und Mörtel und Matsch. Er war gerade ein Jahr alt und ich hatte ihn noch nicht gesehen“¹⁷. Das kann er nicht ertragen und will sich deshalb ins Wasser stürzen: „Wäre ganz leicht, dachte ich: vom Ponton runter. Plums. Aus. Vorbei“¹⁸. Dazu kam es aber nicht. Es erweist sich, daß er davon nur geträumt hat. Vor diesem verzweifelten Schritt rettete ihn das Mädchen, das ihn auch nach Hause mitnimmt.

Die zweite Szene spielt sich abends im Zimmer des Mädchens ab. Der Heimkehrer Beckmann ist anfangs durch das freundliche Entgegenkommen des Mädchens ein wenig überrascht. Als er Kleidungsstücke ihres bei Stalingrad vermißten Mannes anpassen soll, fühlt er sich ein bißchen unheimlich und versucht, dieses Angebot abzulehnen. Er vergleicht das Mädchen in Gedanken mit seiner Frau und zieht daraus Schlüsse, die sich deprimierend auf ihn auswirken; er wird nämlich zur Ursache einer Situation, welche ihn noch unlängst erschüttert und empört hat. Das Leben verwickelt ihn nun in eine unzweideutige Lage, in der er sein eigenes Schicksal mit dem einer Frau eines anderen Mannes zu verbinden sucht. Das Mädchen hat sich hingegen damit schon abgefunden, ihre Gefühle leiten von Mitleid zur Sympathie und Zuneigung über. Beckmann, „ein Gespenst aus dem Krieg, für den Frieden provisorisch repariert“, durch seine Vergangenheit mit einer seltsamen und „grausamen Brille“ ausgestattet, wodurch er die Welt und die Zustände schärfer sieht, fühlt sich in der neuen Lage äußerst unsicher und hat „bei jedem Schritt Angst, daß er rückwärtsgeht“¹⁹. Plötzlich fühlt er aber, daß hinter ihm der heimgekehrte Mann des Mädchens steht und von ihm eine Erklärung fordert. „Was tust du hier? Du? In meinem Zeug? Auf meinem Platz? Bei meiner Frau?“²⁰ Beckmann wird gewahr, daß er in dieselbe Situation geraten ist, die er gestern in seinem Haus vorgefunden hat — nur mit vertauschten Rollen! Denn gestern hat er dieselben Fragen gestellt! Und diesmal hat er selbst sich an einem verkrüppelten Heimkehrer schuldig gemacht. Seine Schuld ist umso schwerwiegender, als es sich um den Obergefreiten Bauer handelt, der während des Krieges, bei der Ausführung eines Befehls von Beckmann, verletzt wurde und ein Bein verloren hat. Beckmann kann die gespannte Situation nicht mehr ertragen und verläßt so schnell wie möglich das fremde Haus. Er fühlt sich nämlich für den Unglücksfall des Obergefreiten persönlich verantwortlich; und als dieser ihn ansieht und Beckmann anspricht, schreit Beckmann auf: „Das bin ich nicht! Das will ich nicht mehr sein! Ich will nicht mehr Beckmann sein!“²¹.

¹⁷ Ebenda. S. 131.

¹⁸ Ebenda. S. 142.

¹⁹ Ebenda. S. 148.

²⁰ Ebenda. S. 149.

²¹ Ebenda. S. 150.

Diese dramatisch mißlungene Entscheidung läßt sich aber psychologisch deuten. Rühmkorf behauptet beispielsweise, daß die Gestalt des einbeinigen Riesen der Gestalt des von Borchert verehrten Onkels Hans Salchow entspricht, der aus dem ersten Weltkrieg mit einem Bein heimgekehrt war und den der Dichter zum Helden seiner köstlichen Geschichte „Schischyphus“ machte.²² Beckmann scheitert nicht so sehr an äußeren Umständen als an inneren Hemmungen und Widerständen. Sein irrationales Handeln wird vor allem durch den Verantwortungszwang berechtigt. Deshalb versucht er auch manchmal seiner Verantwortung auszuweichen und flieht im entscheidenden Moment. Indem er das tut, steht er wieder draußen, mit einer neuen Schuld beladen. Seine neue Schuld besteht diesmal darin, daß er mit dem Mädchen gegangen ist und trotz inneren Widerstrebens die Kleidung ihres vermißten Mannes doch angenommen hat. Er macht sich auch deswegen Gewissenbisse, daß er den heimgekehrten Mann allein gelassen hat, obwohl er gewußt hat, daß er selbst in einer solchen Situation in die Elbe gehen würde. So kann der Einbeinige ihn nicht nur als die Ursache seines Unglücks, sondern auch als seinen potentiellen Mörder ansehen. Das Tragische dieser Lage liegt darin, daß er sich dessen bewußt ist und doch nichts dagegen tun kann. Beckmanns Lebenskräfte scheinen damit erschöpft zu sein, er steht wieder vor der Tür und beschließt nun endlich in die Elbe zu springen. Der Andere, sein „alter ego“, zeigt ihm aber noch einen Ausweg aus seiner Verzweiflung — er rät ihm, seine Verantwortung zurückzugeben und somit in der neuen Gesellschaft Fuß zu fassen. Dieser Vorschlag überzeugt den verzweifelten Unteroffizier, er richtet sich noch einmal auf und beginnt den Kampf um seine Existenz aufs neue. In den letzten Worten Beckmanns in dieser Szene erklingt die Hoffnung, daß er durch die Zurückgabe der Verantwortung an den Mann, der sie ihm gegeben hat, sein Gewissen rein machen und seine Ruhe wiedergewinnen werde. Es heißt hier „Ja! Ich bringe ihm die Verantwortung zurück. Ich gebe ihm die Toten. Ihm! Ja, komm, wir wollen einen Mann besuchen, der wohnt in einem warmen Haus. In dieser Stadt, in jeder Stadt. Wir wollen einen Mann besuchen, wir wollen ihm etwas schenken — einem lieben guten braven Mann, der sein ganzes Leben nur seine Pflicht getan und immer nur die Pflicht! Aber es war eine grausame Pflicht! Es war eine fürchterliche Pflicht! Eine verfluchte-fluchte-fluchte Pflicht! Komm! Komm!“²³

Die dritte Szene wird durch ihre leidenschaftliche Auseinandersetzung zum Höhepunkt der Kollision dieses Dramas. Der Heimkehrer Beckmann begibt sich in das Haus seines ehemaligen Vorgesetzten, den er im Familienkreise beim Abendessen antrifft. Der Oberst hat sich schon inzwischen gut eingerichtet

²² Vgl. P. Rühmkorf, *Wolfgang Borchert in Selbstzeugnissen*.

²³ *Das Gesamtwerk*, S. 151.

und versucht nun, den Krieg zu vergessen (wenigstens für einige Zeit). So stört ihn auch das Erscheinen eines Gespenstes aus dem längst schon beendeten Kriege. Schon das Aussehen des hereintretenden Mannes wirkt sich auf den Oberst deprimierend aus. Der alte Soldatenmantel, die Gasmaskenbrille, die seltsame Frisur weisen nämlich unzweideutig darauf hin, daß es sich hier um einen Heimkehrer aus der Gefangenschaft handelt. Diese Requisiten sind nicht nur Überbleibsel der Vergangenheit, sondern sie erregen auch die Gegenwart. Einen besonderen Eindruck auf die Umgebung macht vor allem Beckmanns sonderbare Brille.

Der Oberst erklärt auch deswegen seiner Frau sachlich die Herkunft dieser Brille: „Das ist eine sogenannte Gasmaskenbrille, meine Liebe. Wurde bei der Wehrmacht 1934 als Brille unter der Gasmaske für augenbehinderte Soldaten eingeführt. Warum werfen Sie den Zimt nicht weg? Der Krieg ist aus“²⁴. Das Motiv der Brille für augenbehinderte Soldaten erscheint in diesem Drama noch mehrmals, da es nun in einer engen Beziehung zu dem Heimkehrermotiv steht, verursachen wir es an dieser Stelle zu deuten. „Der Krieg ist aus“, sagt Beckmann. „Aber die Brille brauche ich noch. Ich bin kurzsichtig, ich sehe ohne Brille alles verschwommen. Aber so kann ich alles erkennen. Ich sehe ganz genau von hier, was Sie auf dem Tisch haben“²⁵.

In der vorigen Szene sagte schon das Mädchen, daß sie gläube, er trage „innerlich auch so eine Gasmaskenbrille“²⁶. Diese Brille ist Beckmanns Vergangenheit; nachdem er drei Jahre fort war, hat sich in Deutschland so manches ereignet, das er nicht verstehen kann; er schaut die Gegenwart mit den Augen der Vergangenheit an und wenn er seine Brille abnimmt, sieht er alles verschwommen. Sein Gesichtspunkt bleibt unterdessen derselbe wie in der Kriegszeit und er kann sich deshalb auch in der neuen Ordnung nicht zurechtfinden. Der Oberst, der es verstanden hat, zur rechten Zeit umzuschwenken, fragt ihn nun: ob er irgendwo „eingestiegen“ und „geschnappt“ worden sei. Darauf antwortet ihm Beckmann: „Jawohl, Herr Oberst. Bin irgendwo mit eingestiegen. In Stalingrad, Herr Oberst. Aber die Tour ging schief, und sie haben uns gegriffen. Drei Jahre haben wir gekriegt, alle hunderttausend Mann. Und unser Häuptling zog sich Zivil an und aß Kaviar. Drei Jahre Kaviar. Und die anderen lagen unterm Schnee und hatten Steppensand im Mund. Und wir löffelten heißes Wasser. Aber der Chef mußte Kaviar essen. Drei Jahre lang. Und uns haben sie die Köpfe abrasiert. Bis zum Hals — oder bis zu den Haaren, das kam nicht so genau darauf an. Die Kopfamputierten waren noch am Glücklichsten. Die brauchten wenigstens nicht ewig Kaviar zu löffeln“²⁷.

²⁴ Ebenda. S. 153.

²⁵ Ebenda.

²⁶ Ebenda. S. 146.

²⁷ Ebenda. S. 153.

Beckmann kommt aber nicht, um zu klagen, sondern um seinem Vorgesetzten die Verantwortung für seine Taten während der Kriegszeit zurückzugeben. Er hat endlich begriffen, daß er im guten Glauben einer schlechten Sache gedient hat, aber mehr, er erkennt, daß er betrogen worden ist, daß seine Taten, seine Befehle den sinnlosen Tod vieler Menschen verursacht haben. Seine Vorgesetzten haben ihn nach dem Kriege verlassen, und nun ist er mit seiner Verantwortung allein geblieben. Das Schuldbewußtsein läßt ihm keine Ruhe, er kann nicht schlafen, denn im Traum verfolgen ihn die Frauen und Kinder der toten Soldaten. Beckmann fühlt sich allerdings nicht nur für die Verletzung des Obergefreiten Bauer verantwortlich; vielmehr bedrückt ihn der Tod seiner elf Kameraden. Die Verantwortung für den Tod dieser elf Soldaten will er jetzt dem Oberst zurückgeben. Beckmann erinnert den Oberst an dessen Befehl, den er am 4. Februar eines Kriegsjahres erteilt hat: „Unteroffizier Beckmann, ich übergebe ihnen die Verantwortung für die zwanzig Mann. Sie erkunden den Wald östlich Gorodok und machen nach Möglichkeit ein paar Gefangene, klar?“²⁸ Als die Gruppe aber nach der Erkundung in die Stellung zurückkam, da fehlten elf Mann und Beckmann hatte die Verantwortung. Der Krieg ist aber schon längst zu Ende, und die aufgezwungene Verantwortung hat seiner Meinung nach ihre Gültigkeit verloren, deshalb will er sie auch seinem Befehlsgaber zurückgeben. „Nun gebe ich ihnen die Verantwortung zurück, Herr Oberst, ich will sie nicht mehr“²⁹.

Beckmann ist der Meinung, daß die Verantwortung beim Erteilen eines Befehls sich auch auf das körperliche Wohl des Ausführenden erstreckt, daher kann er auch keine Ruhe finden, denn die Visionen seiner blutigen Befehle durchdringen sein Bewußtsein. Der Ansicht Beckmanns nach muß der Oberst wegen seines Machtbereiches für eine viel größere Anzahl der Toten haftbar gemacht werden: „Wieviel sind es bei Ihnen, Herr Oberst? Tausend? Zweitausend? Schlafen Sie gut, Herr Oberst? Dann macht es Ihnen wohl nichts aus, wenn ich Ihnen zu den Zweitausend noch die Verantwortung für meine elf dazugebe“³⁰.

Die Schuldfrage ist für Beckmann die Frage nach seiner Existenz. Denn er ist nicht dazu fähig, mit dem Bewußtsein eines elffachen Mordes Weiterzuleben, eines Mordes, für den es keine Begründung gab, wie es bei Martin Buber heißt. Niemand kann ihm auch das „Wofür“ und „Warum“ dieser Opfer erklären, denn nur auf diese Weise hätte man ihm sein Schuldgefühl nehmen und ihn somit für das Leben wiedergewinnen können. Beckmann muß damit selbst fertig werden, aus der Überwindung dieses Gefühls führt der einzige Weg zu seiner Readaptation, zur Frage nach seiner Nützlichkeit

²⁸ Ebenda. S. 160.

²⁹ Ebenda.

³⁰ Ebenda. S. 161.

für die Gesellschaft. Borchert war jedoch zu passiv, um sich zu dieser Überwindung aufzuschwingen.

Der Oberst zeigt ihm unterdessen einen anderen Ausweg aus seiner Situation, er schlägt ihm vor, seine Auffassung von Schuld und Verantwortung zu überprüfen und zu ändern. „Aber mein lieber Beckmann, Sie erregen sich unnötig, so war das doch gar nicht gemeint“³¹. Für den Oberst sind alle metaphysischen Rechtsansprüche und überdimensionalen Skrupel Beckmanns bloße Anomalien, die ihm über seinen eigenen Schatten nicht hinwegkommen lassen. Seine blutigen Traumvisionen vom General, der mit seinem Xylophon-Spiel Beckmanns Träume beinhaltet, werden vom Oberst als ein schelmisch-witziger Kabarettvortrag aufgefaßt. Der kühle Tatsachenmensch (wie ihn K. Weimar nennt) fühlt sich nur anfangs ein bißchen beklemmt, „ihm bleibt doch die Luft weg“ heißt es dort, er befreit sich aber bald von dieser Beklemmung durch ein rauhbeiniges Lachen und verweist Beckmann ins Kabarett.³² Die Schuldauffassungen der beiden sind so verschieden, daß sie sich kaum miteinander verständigen können. Beckmann identifiziert gewissermaßen die Verantwortung mit der Schuld, was selbst schon für seinen Vorgesetzten unannehmbar ist. „Wo mit dem Krieg die Situation der Gewalt eintritt, hört das Recht auf“, schrieb 1946 Karl Jaspers.³³ Wo das Recht aufhört, gibt es keine Verantwortung mehr, da die Gewalt durch die Situation bedingt wird.

Die Kriegssituation bildet aber ein neues Gesetz, das die Verbrechen gegen die Menschheit sanktioniert und die Ausführer menschenfeindlicher Befehle von jeder persönlichen Verantwortung entbindet. Demnach fühlt sich der Oberst nach dem Kriege von jeder Verantwortung aus der Kriegszeit entlastet. Begriffe wie Schuld existieren für ihn überhaupt nicht. Die Schuld ist nämlich ein metaphysisch gefärbter Begriff, der der inneren Dimension menschlicher Taten eigen ist und in keiner unmittelbaren Beziehung zu der juristischen Verantwortung für diese Taten steht. Der Oberst verneint jedoch die reale Existenz dieser beiden Begriffe und für transreale Dinge hat er überhaupt kein Interesse. Real existieren jedoch die Folgen jener Begriffe, die in der Gestalt Beckmanns nun plötzlich vergegenwärtigt werden. Beckmann sucht die Wahrheit, also die sich hinter den leeren Begriffen verbergende Wirklichkeit. Er sagt hierzu: „Verantwortung ist doch nicht nur ein Wort, eine chemische Formel, nach der helles Menschenfleisch in dunkle Erde verwandelt wird. Man kann doch Menschen nicht für ein leeres Wort sterben lassen“³⁴. Bei allem Wohlwollen hat der Oberst kein Gefühl für die ihm voll-

³¹ Ebenda S. 160.

³² Vgl. S. K. Weimar, *No entry, no exit. A study of Borchert with some notes on Sartre*. In: *Modern Language Quarterly*. Heft 17, 1956.

³³ K. Jaspers, *Die Schuldfrage*. In: *Hoffnung und Sorge*, München 1964. S. 81.

³⁴ *Das Gesamtwerk*, S. 160.

kommen unbekannte Existenznot eines anderen. Er sieht darin nur Komik oder gar Bettelei und ist nur zu einer „Gegenleistung“ bereit: „lassen Sie sich vom Chauffeur einen von meinen alten Anzügen geben. Machen Sie sich menschlich [...] Werden Sie erst mal wieder ein Mensch!!!“³⁵. Beckmann stellt sich jedoch einen wirklichen Menschen ganz anders vor: „Ja, was seid Ihr denn? Menschen? Menschen? Wie?“³⁶. Wahre Menschen müßten ihn, seiner Ansicht nach, doch verstehen, sich in seine innere Not hineinfühlen können.

Nun ist aber Beckmann nach der Benennung von Rühmkorf „ein heillos desillusionierter Romantiker“, dessen Existenz in unauflösbare Paradoxe (Beckmann der gemordete Mörder) verwickelt wird. Die Zeiten, in denen er lebt, machen ihn zum Außenseiter und Einzelgänger, der mit sich selbst nicht zurechtkommen kann. Man sollte sich deshalb auch nicht allzu sehr wundern, daß er auch von anderen nicht verstanden wird und darin liegt unter anderem die Tragik seiner Existenz. Als er nun sieht, daß ihm hier niemand in seiner Seelennot helfen kann, nimmt er ein Brot und eine Flasche Rum vom Tisch und flieht aus dem unfreundlichen Haus seines ehemaligen Vorgesetzten. Beckmann kann sein unglückliches Grundgefühl nicht überwinden und ist gleichzeitig unfähig, Kompromisse zu schließen, behauptet mit Recht im Kommentar zu dieser Szene der Interpret Karl Migner.³⁷ Der Heimkehrer versucht sich also an der Rumflasche zu trösten und bemerkt voll Verzweiflung: „Der Schnaps hat mir das Leben gerettet, mein Verstand ist eroffen“. Seine Fragen nach der Verantwortung, nach der Schuld, nach dem Menschen, die er vergeblich an den Oberst gerichtet hat, schlagen nun in einen zynischen Witz um: „Es lebe das Gelächter über die Toten. Ich gehe zum Zirkus [...] Es lebe der Zirkus! Der ganz große Zirkus!“, heißt es im letzten Satz dieser Station.³⁸

Die 4. Szene zeigt den Heimkehrer Beckmann im Gespräch mit dem Kabarettedirektor. Er will hier sein neues Leben anfangen, das zugleich eine endgültige Abrechnung mit der Vergangenheit sein soll. Diese Abrechnung will er im Namen seiner ganzen Generation vor dem Publikum eines Kabarettvollziehens vollziehen. Eine derartige Anstalt eignet sich besonders für solche Zwecke, da niemand die dort gesprochenen Schlagworte ernst nimmt.

Im alltäglichen Leben hat nämlich niemand auch Beckmanns Klagen und Anklagen wahrgenommen und der Oberst hielt sie sogar für einen Witz. Beckmann denkt daher, daß er vielleicht im „Zirkus“ richtig verstanden oder wenigstens aufmerksam gehört wird. Bevor er aber sein Programm dem Publikum vortragen darf, fragt ihn der Direktor dieser Anstalt: „Was haben

³⁵ Ebenda. S. 162.

³⁶ Ebenda.

³⁷ Vgl. K. Migner, *Interpretationen zu Wolfgang Borchert*.

³⁸ *Das Gesamtwerk*, S. 164.

Sie denn so bis jetzt gemacht?“ Und Beckmann, der Heimkehrer aus Sibirien, erwidert: „Nichts. Krieg. Gehungert. Gefroren. Geschossen. Krieg. Sonst nichts [...]“³⁹. Der Direktor meint aber, daß man heute im Theater seine „unromantische, wirklichkeitsnahe und handfeste Jugend brauche“, die den dunklen Seiten gefaßt ins Auge sieht.⁴⁰ Dazu ist aber Beckmann unfähig, seine Sicht des Lebens wird durch die Gasmaskenbrille, die er aus dem Krieg mitgebracht hat, begrenzt. Ganz anders ist es dagegen seinem Gesprächspartner ergangen; er hat sich „eingedeckt mit Brillen“. „Ich bin glücklicher Inhaber von drei erstklassigen rassigen Hornbrillen“, sagt er zu Beckmann.⁴¹ Er kann auch daher für jede Gelegenheit eine andere Brille benutzen, und das nennt er „wirklichkeitsnahe“ Sicht des Lebens und eine solche Einstellung verlangt er auch von seinen zukünftigen Mitarbeitern. Beckmann hat seiner Ansicht nach trotz der Kriegserlebnisse doch nichts im Leben gelernt: „Reifen Sie auf dem Schlachtfeld des Lebens, mein Freund. Arbeiten Sie. Machen Sie sich einen Namen, dann bringen wir Sie in großer Aufmachung raus“⁴².

Man müsse doch irgendwo anfangen, antwortet ihm darauf Beckmann, und der Direktor faßt diese Worte als einen persönlichen Angriff auf seine Person auf. Er fühlt sich angeklagt aber nicht schuldig, deshalb sagt er auch höchst empört zu Beckmann: „Ich habe schließlich keinen nach Sibirien geschickt. Ich nicht“⁴³. Und so werden auch alle weiteren verzweifelten Fragen Beckmanns beantwortet. Es gibt niemanden, der sich zur Schuld bekennt. Beckmann sucht aber die Ursachen seines Unglücks, er sucht Personen, die sein und seinergleichen Schicksal bedingt haben. Als er sie aber nirgends findet, bricht er in ein verzweifelt Klagen aus: „Nein, keiner hat uns nach Sibirien geschickt. Wir sind ganz von alleine gegangen. Alle ganz von alleine. Und einige, die sind ganz von alleine dageblieben. Unterm Schnee, unterm Sand. Die hatten eine Chance, die Gebliebenen, die Toten. Aber wir, wir können nun nirgendwo anfangen. Nirgendwo anfangen“⁴⁴. Der Direktor überhört auf die ihm eigene Weise diese Vorwürfe und versucht die ein wenig peinliche Situation zu entspannen, indem er Beckmann seine Nummer vorführen läßt. Dieser nimmt die Gelegenheit wahr und singt „Das Lied von der tapferen kleinen Soldatenfrau“:

Tapfere kleine Soldatenfrau —
ich kenn das Lied noch ganz genau,
das süße schöne Lied.
Aber die Wirklichkeit: War alles Schiet!

³⁹ Ebenda. S. 168.

⁴⁰ Ebenda.

⁴¹ Ebenda. S. 166.

⁴² Ebenda. S. 168.

⁴³ Ebenda. S. 169.

⁴⁴ Ebenda.

Refrain: Die Welt hat gelacht,
 und ich hab gebrüllt.
 Und der Nebel der Nacht
 hat dann alles verhüllt.
 Nur der Mond grinst doch
 durch ein Loch
 in der Gardine!⁴⁵

Das Lied wird zur erneuten Provokation des Heimkehrers, es rekapituliert nämlich das persönliche Schicksal Beckmanns; es begründet wenigstens teilweise sein scheinbar irrationales Handeln; außerdem ist dieses Lied unmittelbar dem Leben entnommen, seine Wirkung läuft weit über den bloßen Sinn der Worte hinaus. Noch einmal spürt man hier deutlich die überdimensionale Bedeutung dieses Stückes. Die schlichte Form des Kabarettliedes deckt den anklägerischen Charakter der bewußten Realisierung des Heimkehrermotivs anhand aktueller Stoffe auf. Der Direktor, dem Beckmann sein Lied präsentiert erkennt aber rechtzeitig die hinter einem solchen Text steckende Gefahr und zieht deshalb feig seinen Vorschlag zurück: „Für einen Anfänger sehr brav — meint er — [...] aber Kunst muß reifen. Ihr Vortrag ist noch ohne Eleganz und Erfahrung. Das ist alles zu grau, zu nackt“⁴⁶. Ihm wird klar, daß er sich durch die Aufführung solcher Stoffe finanziell ruinieren würde. Seine mutigen Forderungen waren nur Phrasen in seinem Munde. Er ist nur dann mutig, solange man von ihm kein Opfer, nur ein Wagnis verlangt.

Der Heimkehrer ist aber der Überzeugung, er habe die Wahrheit dargestellt, seines Erachtens sei das Theater eine „moralische Anstalt“, deren erstes Gebot die Darstellung und Verkündigung der Wahrheit sei. Der Direktor, der so gerne die Klassiker zitiert, erwidert ihm aber darauf: „Mit der Wahrheit hat die Kunst doch nichts zu tun!“⁴⁷ Dem Publikum müsse man etwas vorgaukeln und Illusionen geben, damit es im Theater Entspannung finde und den Alltag vergesse. Beckmann ist für das Publikum unbequem, wie der Autor selbst für seine Landsleute einige Jahre später unbequem geworden ist.⁴⁸

Die Aussage des Direktors zerstört noch eine Illusion Beckmanns: „Die Wirklichkeit unwahrhaftig — die Kunst nicht Wahrheit und Wahrheit keine Kunst“, nennt diese Desillusion des Heimkehrers der Biograph Peter Rühmkorf.⁴⁹ Rühmkorf zieht die 3. und die 4. Szene dieses Dramas ins Groteske und versucht sie mit dem Schlüssel des Grottesken zu erschließen. Auf diese Weise rehabilitiert er sowohl den Oberst („als ein Wicht und nicht Bösewicht erscheint er“) wie auch den Direktor, den er als einen „wohlsituier-

⁴⁵ Ebenda. S. 170.

⁴⁶ Ebenda.

⁴⁷ Ebenda. S. 172.

⁴⁸ Vgl. H. Ahl, *Generation ohne Abschied*. In: *Literarische Portraits*. München 1962.

⁴⁹ Vgl. P. Rühmkorf, *Wolfgang Borchert in Selbstzeugnissen*.

ten Materialisten [...] einen Weltmann“ bezeichnet. Diese beiden weisen letzten Ends doch (bewußt oder unbewußt) dem Heimkehrer Beckmann den Weg zur Elbe: „Die Straße stinkt nach Blut, weil man die Wahrheit masakriert hat, und alle Türen sind zu [...] Nur die Straße nach der Elbe, die ist hell. Oh, die ist hell!“⁵⁰ Bevor Beckmann in diese Straße einbiegt, zeigt ihm der Andere den letzten Ausweg — den Weg nach Hause. „Du mußt nach Hause. Beckmann. Dein Vater sitzt in der Stube und wartet. Und deine Mutter steht schon an der Tür“⁵¹.

Die letzte Szene beginnt mit dem freudigen Ausruf Beckmanns „Unser Haus steht noch“, die Hoffnung erfüllt ihn erneut, sie leitet aber bald in eine neue Enttäuschung über; anstatt seines Familiennamens entziffert er auf der schmutzigen Pappkarte den fremden Namen „Kramer“. Die Tür wird ihm von Frau Kramer geöffnet „mit einer gleichgültigen, grauenhaften, glatten Freundlichkeit, die furchtbarer ist als alle Roheit und Brutalität“⁵². Sie bringt den ahnungslosen Heimkehrer von seiner irrigen Meinung ab, daß es seine Wohnung sei, die er betreten hat. Diese Frau gibt ihm auch eine genaue Auskunft über den Tod seiner Eltern, die, von ihren Nachbarn gehetzt, Selbstmord begangen hätten. Frau Kramer erklärt auch dem völlig verwirrten Sohn den Grund dieser an sich tragischen Entscheidung. Der alte Beckmann hatte nämlich in der Nazizeit Juden verfolgt und wurde deswegen nach Kriegsende aus seiner Wohnung verjagt. Resigniert beschloß er, sich mit seiner Frau das Leben zu nehmen. Frau Kramer nimmt dazu folgendermaßen Stellung: „So was Dummes [...] von dem Gas hätten wir einen ganzen Monat kochen können“⁵³. Der Heimkehrer kann das nicht mehr mit anhören; die vielleicht unbeabsichtigte Brutalität und Gemeinheit der Kommentare von Frau Kramer raubt ihm den letzten Glauben an die Menschheit, den letzten Halt. Er verläßt sein Elternhaus mit den Worten: „Ich halt es nicht aus!“⁵⁴.

Mit diesen Worten wird der reale Ablauf der Handlung plötzlich abgebrochen. Die nun folgende Auseinandersetzung mit dem Anderen gehört schon in die Traumstruktur, mit der das Drama endet. Die das Drama abschließende Traumstruktur spielt in diesem Stück eine ähnliche Rolle wie das Nachspiel im Drama der Expressionisten. Noch einmal erscheinen hier alle Personen der Handlung, noch einmal versucht Beckmann anzuklagen, noch einmal sucht er den Schuldigen vergebens und stellt dabei verzweifelt fest, daß er selbst nicht unschuldig ist.

Nun findet sich aber in dem gehetzten und inkohärenten Monolog des

⁵⁰ *Das Gesamtwerk*, S. 174.

⁵¹ Ebenda.

⁵² Ebenda. S. 176.

⁵³ Ebenda. S. 179.

⁵⁴ Ebenda. S. 179.

Heimkehrers eine Aussage, die ihn auf die Spuren der Ursache seines Unglücks leitet. In dem Durcheinander dieser Aussage gelingt es dem Dichter endlich eine konkrete und bewußte Anklage zu formulieren. Diese Anklage ist eindeutig gegen gewisse Kreise der Nation gerichtet: „Sie haben uns verraten — heißt es dort — so furchtbar verraten: Wie wir noch ganz klein waren, da haben sie Krieg gemacht. Und als wir größer waren, da haben sie von Krieg erzählt. Begeistert. Immer waren sie begeistert. Und als wir dann noch größer waren, da haben sie sich auch für uns einen Krieg ausgedacht. Und da haben sie uns dann hingeschickt. Und sie waren begeistert. Immer waren sie begeistert. Und keiner hat uns gesagt, wo wir hingingen. Keiner hat uns gesagt, ihr geht in die Hölle. O nein keiner. Sie haben Marschmusik gemacht und Langermarkfeiern. Und Kriegsgerichte und Aufmarschpläne. Und Heldengesänge und Blutorden. So begeistert waren sie. Und dann war der Krieg endlich da. Und dann haben sie uns hingeschickt. Und sie haben uns nicht gesagt. Macht's gut, Jungens! haben sie gesagt. Macht's gut, Jungens! So haben sie uns verraten. So furchtbar verraten. Und jetzt sitzen sie hinter Türen. Herr Studienrat, Herr Direktor, Herr Gerichtsrat, Herr Oberarzt. Jetzt hat uns keiner hingeschickt. Nein, keiner. Alle sitzen sie jetzt hinter ihren Türen. Und ihre Türen haben sie fest zu. Und wir stehen draußen. Und von ihren Kathedern und von ihren Sesseln zeigen sie mit dem Finger auf uns. So haben sie uns verraten. So furchtbar verraten. Und jetzt gehen sie an ihrem Mord vorbei“⁵⁵.

Wer sind eigentlich diejenigen, die Mörder wurden, ohne gemordert zu haben, die sich der Verantwortung entziehen, obwohl sie schuldig sind? Studienräte, Gerichtsräte, Oberärzte, Direktoren [...] werden sie genannt, Menschen, die während des letzten Jahrhunderts zwei Weltkriege entfesselt haben, deren Revanchegeschrei nach der Niederlage von 1918 das deutsche Volk in den totalen zweiten Weltkrieg getrieben hat. Daß Borchert mit seiner Anklage gewisse militaristische Kreise in Deutschland empfindlich getroffen hat, geht deutlich aus einem Vorfall, der sich während der Erstaufführung dieses Stückes in Konstanz abgespielt hat, hervor. Die Bielefelder „Freie Presse“ berichtet, daß während dieser Aufführung etwa fünfzehn Personen den Saal verlassen hätten und am nächsten Tag beim Intendanten dieses Theaters zahlreiche Protestschreiben aus den Kreisen einstiger Militärs eingetroffen seien. Sie bezeichneten in ihren Schreiben *Draußen vor der Tür* als „gefährliches Tendenzstück“, und in einem Brief hieß es sogar ganz deutlich: „[...] in einer Zeit, in der die letzte Entscheidung noch immer aussteht, erscheint mir eine Literatur von Art der Borcherts nicht geeignet, die Kräfte des Widerstandes gegen den Untergang unseres Volkes zu stärken“⁵⁶.

⁵⁵ Ebenda. S. 197.

⁵⁶ Zitiert nach M. Schmidt, *Anklage und Hoffnung*. In: NDL Heft 12, 1967.

Mit der zitierten Aussage Beckmanns hatte Borchert nicht nur ein Kapitel des deutschen Militarismus resümiert, sondern sogar noch ein weiteres vorausgesehen. Es ist nur Schade, daß diese bewußte Anklage vereinzelt steht, daß sie im Durcheinander existentieller Notfragen kaum zu unterscheiden ist.

Zwei Grundtendenzen der Borchertschen Wirklichkeitsauffassung durchkreuzen sich im dargebotenen Weltbild des Schauspiels *Draußen vor der Tür*: die erste wird durch die Konfliktsituation, Protagonist-Gesellschaft, ausgetragen, die zweite versucht, diesem Konflikt einen metaphysischen Zug beizumessen. Die Auseinandersetzung des Helden mit der von ihm verachteten Gesellschaftsordnung hat demnach einen sozialkritischen Charakter. Die Anklage wird hier auch deshalb äußerst stark konkretisiert, sie wendet sich unmittelbar gegen bestimmte soziale Schichten, die den Krieg entfacht haben und die sich nun der Verantwortung für das Elend des Volkes entziehen wollen. Vertreter der unter Anklage gestellten Schichten sind vor allem der Oberst, der Direktor, Studienräte und Spießbürger. Obwohl sie vielleicht persönlich sogar ohne Schuld sind, belastet sie jedoch eine intersubjektive Schuld, der sie als Vertreter der Schicht der Machthaber unterliegen. Die Machthaber des Dritten Reiches, die deutschen Militaristen haben das tragische Schicksal der im Drama geschilderten Generation unmittelbar bereitet.

Das Schicksal Beckmanns ist ein Schicksal des deutschen Volkes, das zum Opfer der wahnsinnigen Pläne der Militaristen geworden ist. Nun ist aber Beckmann als Vertreter seiner Generation an diesem tragischen Schicksal mitschuldig, da er sich wie Tausende seiner Genossen fast widerstandslos an dem größten Verbrechen aller Zeiten beteiligt hat. Deshalb belastet ihn neben der Verantwortung für seine Taten noch eine moralische Schuld, der er sich nicht zu entziehen vermag. So bleibt er also ein Vertreter der betrogenen Mitschuldigen. Sein Untergang wird nicht so sehr durch die Umwelt bedingt als gerade durch das „tragische Wissen“, das ihn jederzeit verfolgt.

Absichtlich haben wir in diesem Zusammenhang den von Jaspers geprägten Begriff des „tragischen Wissens“ angewendet, da er gewissermaßen am sinnfälligsten den inneren Widerspruch der Persönlichkeit Beckmanns wiedergibt. Seine Schuld ist eine Schuld der Handlung, die sich dem Helden im tragischen Wissen offenbart. Jaspers erfaßt dies bereits folgendermaßen: „Der Mensch kann der Schuld nicht entinnen, indem er recht und wahr handelt“⁵⁷. Beckmanns sittliche Pflicht war es indessen, in den Krieg zu ziehen. Sein Handeln erwuchs nicht aus einer freiwilligen Entscheidung, sondern aus dem Pflichtgefühl gegenüber der Heimat. Sein tragisches Wissen beruht darauf, daß er bewußt — aus moralischen Gründen — sein Dasein für eine schlechte Sache opfert. Das Schicksal des Heimkehrers Beckmann ist demnach eine Buße für diese Schuld. Beckmann hat aber zufällig den Krieg überlebt, seine Tra-

⁵⁷ K. Jaspers, *Über das Tragische*, München 1958. S. 28.

gödie findet deshalb ihre Fortsetzung in der Nachkriegszeit, in der nun seine weitere Existenz fragwürdig erscheint; daher auch der verzweifelte, hoffnungslose Aufschrei am Ende des Stückes.

Die Theorie des „tragischen Wissens“ wurde allerdings auch von Jean-Paul Sartre ausgearbeitet; er hatte sie dann im Zusammenhang mit dem Borchertschen Heimkehrermotiv in seinem aufschlußreichen Stück *Les séquestrés d'Altona* verwirklicht.⁵⁸ So wie den Borchertschen Beckmann verfolgen den Sartschen Heimkehrer Franz schaurige Kriegsvisionen, die ihn erstmal entfesseln, dann entfremden und endlich auch niederzwingen. Sein Schuldbewußtsein treibt ihn auch in den Selbstmord. Stoff und Milieu der beiden dramatischen Aufzeichnungen sind zwar grundverschieden, die Lösung, die sie am Ende geben, bleibt jedoch gleich — hoffnungslos und tragisch.

Zwei extreme Gegenpole begrenzen den Gehalt der Borchertschen Tragödie: die Realität der Umwelt und die transreale Untergangsvision des Einzelnen. Zwischen diesen Polen entfaltet sich die Konzeption der Neufassung des Heimkehrermotivs. Das klassische Modell der Konfliktsituation eines heimkehrenden Soldaten wird bei Borchert zum tragenden Element der dichterischen Auseinandersetzung mit seiner Umwelt und nicht zuletzt auch mit sich selbst. Dank ihrer apokalyptischen Ausdruckskraft wird diese Auseinandersetzung zur warnenden Anklage eines Systems, nicht nur im sozialpolitischen Sinne, sondern auch im Sinne einer Denkweise, die den meisten seiner Zeitgenossen eigen war. Der emotionale Angriff des Dichters gegen die einerseits pragmatische und andererseits totalitäre Lebenshaltung führt jedoch zu einem ausweglosen verzweifelten Existentialismus. Was dem Drama fehlt, ist ein konstruktives Erneuerungsprogramm im weitesten Sinne dieses Wortes. Nun war aber die Borchertsche Lösung des Heimkehrermotivs Ausdruck einer dringenden Zeitfrage, die sich damals jeder einzelne stellte. Mit seiner Fassung des Heimkehrermotivs, in der eine radikale Absage seiner Generation an Vergangenheit und Tradition enthalten ist, beteiligt sich Borchert an der entscheidenden Diskussion, aus der sich die Aufgabe dieser Generation auskristallisieren sollte.⁵⁹ Borchert klagt an und damit ist der erste Schritt der Nachkriegsliteratur getan. *Draußen vor der Tür* formuliert sein eindeutiges „Nein“ den sich den neuen Umständen anpassenden Verbrechern und Verderbern von gestern gegenüber.

⁵⁸ Vgl. J.-P. Sartre, *Les séquestrés d'Altona*, Paris 1960.

⁵⁹ Vgl. G. Dahne, *Das Jahr Null oder der Ruf der Geschlagenen*. In: *Westdeutsche Prosa*, Berlin 1967.