



Verhandeling voorgelegd aan de
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
voor het behalen van de graad van
Master in de Vergelijkende Moderne Letterkunde

Promotor: Prof. Dr. Jaak De Vos

Studienjahr 2008-2009

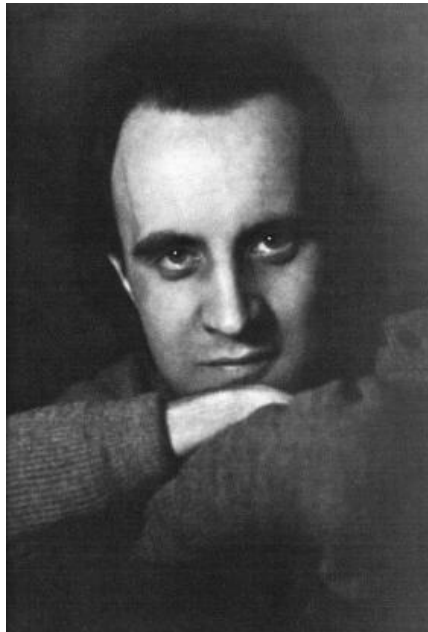
*„Pennen will ich. Tot sein. Mein ganzes Leben lang tot
sein“* - eine Analyse der Themen Traum und Tod in
Wolfgang Borcherts Nachkriegsliteratur

von
Kathia Snoeck

*„Pennen will ich. Tot sein. Mein ganzes Leben lang
tot sein“*

-

*eine Analyse der Themen Traum und Tod in
Wolfgang Borcherts Nachkriegsliteratur*



von **Kathia Snoeck**

Inhalt

0. Dankwort	6
1. Einführung	8
2. Kurze biografische Einführung Wolfgang Borchert	9
3. Die Themen Tod und Traum	11
4. Textgenre 1: Lyrik	
4.1. Laternentraum	13
4.2. Abendlied	25
4.3. Abschied	31
4.4. Liebesgedicht	35
4.5. Zwischen den Schlachten	40
5. Textgenre 2: Prosa: Die Hundebblume	47
6. Textgenre 3: Drama: Draußen vor der Tür	
6.1. Der Traum	63
6.2. 3.Szene	66
6.3. Die Figur „der Tod“	69
7. Schlussfolgerungen	74
8. Bibliographie	78

Anlagen

Textgenre 2: Prosa : „Die Hundebblume“

Textgenre 3: Drama: „Der Traum“ und „3. Szene“

0. Dankwort

Mein herzlicher Dank gilt all denen, die mit ihrer fachlichen und moralischen Unterstützung zum Gelingen dieser Magisterarbeit beigetragen haben.

Einen ganz besonderen Dank möchte ich meinem Lehrer Herrn Prof. Dr. Jaak De Vos aussprechen, der die Arbeit betreut und mich als Student und Forscher wissenschaftlich gefördert und unterstützt hat. Er hat auch meine ersten Schritte in die deutsche Sprache miterlebt, mir den richtigen Weg in die germanistische Literaturwissenschaft gewiesen und mich stark bei der Wahl des Themas meiner Magisterarbeit inspiriert. Ohne seine Hilfsbereitschaft hätte ich meine Arbeit nicht erfolgreich bewältigen können.

Auch meinen Eltern möchte ich danken, die mir nicht nur moralisch unterstützt haben, sondern mir auch die Möglichkeit gegeben haben mein Studium anzufangen.

Wetteren, 07.08.2009

1. Einführung Magisterarbeit

Für meine Magisterarbeit erforsche ich das Werk von Wolfgang Borchert. Dieser hamburgische Schriftsteller wurde 1921 geboren und mit zwanzig Jahren wurde er einberufen von der Armee. Die Kriegsperiode prägte seine Gedanken über das Leben, das Glück und seinen Mitmenschen. Im Alter von sechsundzwanzig Jahren endete sein Leben; Borchert hinterließ ein ungewöhnliches Lyrik- und Prosawerk und (möglich seine wichtigste Leistung) das epochale Drama *Draußen vor der Tür*.

Borcherts Nachkriegsliteratur fesselt, schockiert, berührt und beunruhigt. Seine Werke haben meistens im Zeitraum ihrer ersten Veröffentlichung viel Kontroverse verursacht und wurden als grob, beleidigend und extremistisch bezeichnet. Borcherts anti-Kriegsgedanken bestimmen seine Werke und seinen Sprachgebrauch. Bloß ein einziger Satz impliziert schon die Möglichkeit einer endlosen emotionellen und politischen Diskussion: Kurz und zugleich so kräftig und intensiv wäre es schwer, vielleicht sogar unmöglich Borchert ohne Gewissensbisse zu lesen. Hierdurch kann Borchert den gegenwärtigen Leser – obwohl die Zeitlinie uns weiter von der Ergriffenheit der frühen Nachkriegszeit entfernt hat – immer noch faszinieren.

Auffällig in sowohl Prosa, Lyrik als in Borcherts ergreifendem Drama *Draußen vor der Tür* ist die Anwesenheit der Themen 'Tod' und 'Traum'. Borchert verwendet diese Themen auf sehr unterschiedliche Weise. Wir können einen deutlichen Unterschied bemerken zwischen der Verwendung von beiden Themen in der Prosa und in der Lyrik. Jedoch scheint es immer so zu sein, dass diese Themen unauflösbar miteinander verbunden sind. Die Szenen 'Der Traum' und '3. Szene' aus *Draußen vor der Tür* haben diese Hypothese noch verstärkt.

Demzufolge ist die interessante Möglichkeit entstanden, um einen thematisch-ideologischen Ausgangspunkt an einer limitierten Zahl von Texten zu demonstrieren, die nachdrücklich eins oder beide Themen enthalten. Ergiebig dabei ist das Behandeln der verschiedenen Weisen wie Borchert "Traum" und "Tod" gestaltet. Nicht sosehr die Quantität, vielmehr der Erfindungsgeist und Unterschiedlichkeit von Borcherts thematischer Verarbeitung bilden dabei den Kernpunkt.

Zusätzlich wird auch überprüft, in welchem Maße beim Verarbeiten der Themen in den ausgewählten Texten von einer Diskrepanz die Rede ist. Auch die Suche nach möglichen Erklärungen für diese eventuelle Diskrepanz bildet ein Teil dieser Analyse von Wolfgang Borcherts Werk.

Wegen der genannten und außerdem auch wegen struktureller Gründe, wird die Magisterarbeit nach Textgenre eingeteilt: Prosa, Lyrik und Drama. Traum und Tod werden hier als repräsentativer Leitfaden durch Borcherts Werk hindurch agieren.

Es werden vor allem die Gedichte aus den Bänden „Laterne, Nacht und Sterne“, „An diesem Dienstag“ und „Nachgelassene Gedichte“ herangezogen werden. Die Prosatexte findet man in den gesammelten Werken „die Ausgelieferten“. Aus dem Drama *Draußen vor der Tür* werden zwei sehr repräsentativen Szenen benützt.

Außer mehreren wissenschaftlichen Werken, handelnd von u.a. Stilistik, literarischen Analysen und Literaturgeschichte wird auch eine wichtige Anzahl von sekundären Werken über Wolfgang Borcherts Privatleben und Gesamtwerk verwendet.

2. Kurze biografische Einführung Wolfgang Borchert

„Zwischen Verwüstung und Hoffnung, zwischen Tod und Leben, zwischen Verzweiflung und Gläubigkeit wuchs das Werk Wolfgang Borcherts“¹

Wolfgang Borchert wurde am 20. Mai 1921 in Hamburg geboren und starb am 20. November 1947. Sein kurzes Leben spielte sich also in einer verheerenden Epoche ab: Die Weimar Republik begann zu kriseln und endete 1933 mit der Machtübernahme von Hitlers NSDAP. Die Deutschen lebten 12 Jahre unter einem faschistischen Regime. Einerseits brachte das Jahr 1945 die Befreiung, aber andererseits verwandelte Deutschland sich in eine geteilte Nation. Während dieser sehr schwierigen Jahre lebte der junge Wolfgang Borchert.

Stephen Spender verweist auf diese Tatsache in folgendem Zitat:

¹ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 325

This appears to be the life of a perfect victim of our times, a man whose soul must bear simply the impress of the world of dictatorship and war and post-war horror into which he was born. It is in some ways like the life of a man born and bred in a prison cell.²

Borchert ging als Kind auf die Zentralschule Kirchwerder im Hamburger Landgebiet. Schon mit 15 Jahren schrieb er seine ersten Gedichte. Im Dezember 1938 verließ Borchert ohne Abitur die Oberrealschule an der Hegestraße in Hamburg. Auf Empfehlen seiner Eltern fing er 1939 eine Buchhändlerlehre an und nahm nebenbei Schauspielunterricht. 1940 brach er seine Lehre ab, nachdem er die Schauspiel-Abschlussprüfung bestanden hatte. Im März 1941 wurde er von der Landesbühne Ostthannover engagiert. Schon in Juni aber musste Borchert sein Engagement wieder beenden, da er zum Kriegsdienst eingezogen wurde.

1942 wurde Borchert verwundet und änderte sich sein Leben völlig: zwischen Mai 1942 und September 1944 wurde er dreimal verhaftet und verurteilt wegen strafbarer Handlungen gegen die Nation. Für die erste Anklage wurde Borchert freigesprochen, für die zweite und dritte wurde er allerdings schuldig befunden. Er wurde zu Gefängnisstrafen verurteilt und er musste in einem Strafbataillon in Russland kämpfen.

Die Lebensumstände während der Haftstrafen in Deutschland und des Strafbataillons in Russland ruinierten Borcherts Gesundheit, deshalb durfte er im Mai 1945 nach Hamburg und zu seiner Familie heimkehren. Damals war Borchert aber schon schwerkrank; die letzten zwei Jahre seines Lebens verbrachte er im Bett. Ein letzter Versuch, ihn durch bessere Medikamenten wieder gesund zu machen in einem Heilort in der Schweiz, konnte Borchert aber nicht mehr nützen: er starb in Basel am 20. November 1947.

Während dieser letzten zwei Jahre schrieb Borchert seine bekanntesten Werke, die meisten zwischen Januar 1946 und November 1947. Er schrieb, weil seine Krankheit ihn kraftlos und bettlägerig machte, es war die einzige Art auf die er Geld verdienen konnte. Auch war das Schreiben für ihn die letzte Möglichkeit, sich als Schauspieler "manqué"³ emotionell und künstlich auszudrücken.

² BURGESS, Gordon: *The life and works of Wolfgang Borchert*. Camden House, Suffolk. 2003. S 2: Zitat von Stephen Spender in der Einführung seiner 1952 publizierten englischen Borchert-Übersetzungen

³ BURGESS, Gordon: *The life and works of Wolfgang Borchert*. Camden House, Suffolk. 2003. S 26

Borchert wollte eigentlich kein Schriftsteller werden, es war immer schon sein Traum gewesen, sich als berühmter Schauspieler zu entpuppen. Sein Drama *Draußen vor der Tür* war mit mehr als 250 Aufführungen in und außerhalb Deutschland eines der meist gespielten deutschen Nachkriegsstücke. Auch seine Kurzgeschichten und Gedichten waren innerhalb Deutschland sehr populär.

3. Die Themen Tod und Traum

Es gibt kaum ein Thema, das so angst- und tabubesetzt ist, wie der Tod. Es ist dabei sehr wichtig zu bedenken, dass der Tod, wie die Geburt, zum physischen Leben gehört. Vom Anfang an ist dieses physische Leben dem Tod, und also dem Verfall, ausgesetzt. Es gibt nichts "Ewiges" auf der Ebene der Materie.⁴

Die genaue psychologische Grenze zwischen Leben und Tod ist schwer zu definieren. Je weiter man von der Grenzzone zwischen beidem entfernt ist, desto klarer scheint der Unterschied zwischen Leben und Tod, je näher man an der Grenze ist, desto unschärfer wird sie: denn am welchen Moment stirbt eine Person genau? Ist dieser Moment „lebendig“ zu erleben? Weiß der Sterbende wirklich, dass er stirbt? Kann man je sicher sein, dass man wirklich im Sterben liegt, oder ist es nur das Eintreten der Angst, das Verschwinden der Hoffnung und vielleicht eine Art Ergebung im Ende der Lebenslust?

So ist nicht nur die Grenze zwischen Leben und Tod schwer zu definieren, sondern auch die Grenze zwischen Schlaf und Tod. Es ist kein Zufall, dass der Begriff Tod als Synonym auch noch „Schlafes Bruder“⁵ hat. Denn was ist „tot sein“? Schläft man? Schläft der Körper, bis er für ewig verschwunden ist? Was passiert denn eigentlich, wenn man tot ist? Diese Fragen muss auch der junge Schriftsteller Wolfgang Borchert sich gestellt haben. Die Analogie zwischen Schlaf und Tod erhebt aber auch die Frage: Was ist ein Traum? Was heißt es, zu träumen? Eine umfassende und bis heute in mancher Hinsicht unübertroffene "Traumtheorie" stammt von Aristoteles (384-322 v. u. Z.).

⁴ Inspiriert von <http://www.seelenfluegel.net/tod.html>

⁵ SCHNEIDER, Robert: *Schlafes Bruder*. Reclam, Stuttgart: 1992

Er versteht den Traum als das Seelenleben während des Schlafs und erklärt damit den Traum als psychologisches Phänomen.

Nach Joseph Barbara⁶, ist Aristoteles' Ausgangspunkt ausschließlich rational. In „Über Schlaf und Wachen“ identifiziert Aristoteles Schlaf und Wachen als diametral entgegengesetzte Phenomene, charakterisiert durch Anwesenheit bzw. Abwesenheit der Möglichkeit zur Perzeption. In „Über Träume“, so geht Barbara weiter, suggeriert Aristoteles, dass Träume schon das Werk der Perzeption sind, aber nur der Fähigkeit zur Einbildung im Traum. Obwohl man schläft, sei man also während eines Traums, immer noch perzeptions- und einbildungsfähig. Dass auch Borchert gerne mit dieser Idee spielt, bemerken wir zum Beispiel im folgenden Zitat aus „Draußen vor der Tür“:

DER ANDERE: Beckmann! Beckmann!
BECKMANN: (ganz nah) Hm -- (Er schläft ein.)
DER ANDERE: Beckmann, du schläfst ja!
BECKMANN: (im Schlaf) Ja, ich schlafe
DER ANDERE: Wach auf, Beckmann, du mußt leben!
BECKMANN: Nein, ich denke gar nicht daran, aufzuwachen. Ich träume gerade. Ich träume einen wunderschönen Traum.
DER ANDERE: Träum nicht weiter, Beckmann, du mußt leben.
BECKMANN: Leben? Ach wo, ich träume doch gerade, daß ich sterbe.
[...] DER ANDERE: Du träumst einen tödlichen Traum, Beckmann. Wach auf! Lebe! [...]

Beckmann schläft ein, aber er ist immer noch zum Reden fähig. Er träumt, dass er stirbt. Frage ist jetzt: stirbt er wirklich? Oder ist es nur ein böser Traum? Weshalb soll er denn nicht träumen, weshalb verbietet der Andere Beckmann das Schlafen? Kommen wir später darauf zurück.

Wichtig ist aber, dass man schon in diesem kurzen Zitat Borcherts Interesse an beiden Themen spürt: die Anwesenheit von Tod und Traum im Werk Wolfgang Borcherts ist kaum zu ignorieren.

⁶ BARBARA, Joseph: Sleep and dreaming in Greek and Roman philosophy. Elsevier Science, Amsterdam: 2007. S 906-910.

4. Textgenre 1: Lyrik

4.1. Laternentraum

Wenn ich tot bin,
möchte ich immerhin
so eine Laterne sein,
und die müsste vor deiner Türe sein
und den fahlen
Abend überstrahlen.

Oder am Hafen,
wo die großen Dampfer schlafen
und wo die Mädchen lachen,
würde ich wachen
an einem schmalen schmutzigen Fleet
und dem zublinzeln, der einsam geht.

In einer engen
Gasse möcht ich hängen
als rote Blechlaterne
vor einer Taverne –
und in Gedanken
und im Nachtwind schwanken
zu ihren Gesängen.

Oder so eine sein, die ein Kind
mit großen Augen ansteckt,
wenn es erschreckt entdeckt,
dass es allein ist und weil der Wind
so johlt an den Fensterluken –
und die Träume draußen spucken.

Ja, ich möchte immerhin,
wenn ich tot bin,
so eine Laterne sein,
die nachts ganz allein,
wenn alles schläft auf der Welt,
sich mit dem Mond unterhält –
natürlich per Du.

Gleich in der ersten Zeile begegnen wir zwei Oppositionen: das Adjektiv “tot” und der Verbform “bin” stehen einander gegenüber. Obwohl die Konstruktion “tot sein” einer

scheinbar ganz normalen Ausdrucksweise gehört, könnten wir sie hier verknüpfen mit demjenigen, was folgt: “wenn ich *tot bin, möchte ich...*”

Es wirkt ungewöhnlich, dass Borchert die passive Kondition des Tot Seins mit einer bewussten, lebendigen Aktivität wie “mögen”, Ausdruck eines Wunsches, verbindet. Es gibt hier zwei Möglichkeiten: Entweder bespricht das lyrische Ich seinen heutigen, lebendigen Wunsch, nach dem Tod eine Laterne zu werden, oder das lyrische Ich bespricht sein zukünftiges Dasein: ein totes Ich, das keine Laterne ist, es trotzdem aber sein möchte. In beiden Fällen können wir verschiedene Widersprüche abstrahieren.

Im ersten Fall betrachten wir die Opposition zwischen dem lyrischen Ich, das immer noch am Leben ist, und dem toten Ich, das sich in der Zukunft befindet. Es handelt sich um einen zeitlichen Gegensatz: das lebendige Ich existiert in der Gegenwart und hat eine Zukunft. Das tote Ich existiert in der Zukunft und funktioniert teilweise als Zukunft des lebendigen Ichs. Die Antwort auf die Frage, ob es für das tote Ich noch eine Zukunft gibt, liegt in der Analyse des Zeitraums: ist das lyrische Ich in “möchte ich” immer noch das lebendige Ich, oder nicht? Beantworten wir diese Frage verneinend, so kommen wir beim zweiten Fall.

Die Opposition ist hier ausgeprägt: das tote Ich ist Subjekt des Satzteils “möchte[t] [...] eine Laterne sein”. Borchert fügt also einen passiven, toten Zustand und einen aktiven Zustand ohne weiteres zusammen. Obwohl das lyrische Ich tot ist, *möchte* es immer noch eine Laterne *sein*. Der statische Charakter des Objektes “Laterne” wäre tatsächlich noch leicht mit dem toten Zustand des Ichs zu verbinden, schwierig aber wird die Verbindung mit den Verben ‘mögen’ und ‘sein’. Auch das Wort “immerhin” betont den Kontrast zwischen dem ersten und dem zweiten Teil des Satzes.

Daher könnten wir auch die Kombination “tot” und “sein” wie eine Opposition interpretieren: das lyrische Ich ist zugleich lebendig und tot. Es existiert in der Gegenwart, spricht in der Gegenwart und ist deswegen am Leben, zu gleicher Zeit aber denkt es sich schon in die Zukunft, in die Zeit *nách* seinem Sterben, und ist dadurch mental schon in einer Art “Tod” befangen.

⁷Das lyrische Ich umfasst eine doppeldeutige, bipolare Existenz, in der Tod und Leben gleichzeitig anwesend sind, einander gegenüber stehen und einander zugleich auch vervollständigen: der Wunsch eine Laterne zu sein, entsteht erst nach dem Gedanken an den Tod. Es entsteht so eine schöpferische Eigenschaft des Sterbens: erst nach dem Tod möchte das Ich eine Laterne sein. Gegensatz und Vollendung laufen hier also parallel.

Gehen wir jetzt weiter mit der Beschreibung der Laterne. Das lyrische Ich möchte eine Laterne sein, und *“die müßte vor deiner Türe sein”*. Auffällig sind dabei die Wörter *“vor deiner Türe”* und *“sein”*.

Denn die erste Frage, die sich aufdrängt, ist: Wer ist *“du”*? An wen adressiert das lyrische Ich den Satz? Handelt es sich hier um eine Geliebte? Ein Kind? Oder vielleicht eine Nation von Leuten, die emotional eine „Laterne“ brauchen? Kommen wir später, wenn wir mit der Analyse schon etwas weiter gekommen sind, auf diese Frage zurück.

Die zweite Frage wäre dann weiter: könnte man diese *“vor deiner Türe”* außer auf positive auch noch auf negative Weise interpretieren? Eine Laterne vor einer Türe wäre ein positives Element, ein strahlendes und freundliches Objekt. Betrachten wir aber einmal die Situation vom Standpunkt der Laterne aus, denn diese Position, diese Form wird das lyrische Ich annehmen. Dann wird die Thematik des Außenseiters sehr deutlich: die Laterne steht vor der Tür, draußen, *„ausgesperrt“* von allem, was drinnen passiert. Diese Beschreibung erkennt der Laterne eine eher tragische Eigenschaft zu. Das lyrische Ich möchte eine Laterne sein; auch wenn es dadurch vor der Tür und also in der Nähe einer bestimmten Person steht, bleibt es immerhin draußen.

Gleich wird auch die komitragische Lage der Laterne deutlich: die Positivität der Funktion der Laterne (strahlen, erleuchten) befindet sich in schroffem Gegensatz zur negativen Konnotation für die soziale und emotionale Situation des lyrischen Ichs: Nur wenn Leute da sind, hat das Strahlen der Laterne einen Zweck.



⁷ <http://farmersdaughterct.files.wordpress.com/2008/09/lantern-at-night-006.jpg>

Ohne Menschen ist die Anwesenheit der Laterne vergeblich. Sie dient den Menschen, so wie das lyrische Ich dem lyrischen Du dienen möchte.

Aufs Neue tritt auch das Verb "sein" in den Vordergrund. Diese Konstruktion hätte Borchert sehr leicht vermeiden können wenn er statt "sein" das Verb "stehen" oder "sich befinden" benutzt hätte. Schlagen wir das Verb "sein" im *Duden* auf, so finden wir Synonyme wie *existieren, leben, bestehen, am Leben sein* und *dasein*. Weshalb optiert der Schriftsteller hier denn für das Verb "sein"? Sowohl "sein" als die gefundenen Synonyme bilden Antonyme des Adjektiv "tot". Trotzdem ist das Adjektiv "tot" doch genau der Anlass der ganzen Beschreibung. Der Ausdruck des Wunsches von dem lyrischen Ich umfasst eine post-mortem Situation, während die Beschreibung der Situation tragikomisch aber zugleich auch lebendig anmutet. Der Kontrast zwischen "tot" und "sein" deutet auch hier schon mal wieder auf eine sehr bipolar orientierte Existenz hin.

Das Ende der ersten Strophe umfasst eine positive Note für die Existenz und Funktion der Laterne und eine eher pessimistische Deutung des Lebens und des Todes. Die Laterne überstrahlt den Abend, sie macht einen Unterschied: sie macht hell, was dunkel ist und sie bringt den Menschen und der Umgebung Licht wo es kein gibt. Zu gleicher Zeit kriegt der Leser auch ein Gefühl von Ohnmacht: der Abend ist fahl, und nur die Laterne kann den fahlen Abend überstrahlen. Der Abend wäre leicht auf zwei, einander entgegengesetzte Weisen zu analysieren oder interpretieren.

Einerseits wäre es denkbar, den Abend wie eine Metapher des Lebens zu betrachten: das Leben ist fahl, dunkel, grausam. Die "Laternen" überstrahlen für die Menschen das Leben, aber sie sind draußen, es gibt nicht überall diese Laternen, und auch nicht vor jeder Türe.

Andererseits wäre es nicht undenkbar, den Abend wie eine Metapher des Todes zu interpretieren: das lyrische Ich möchte eine Laterne sein, um so seinem Sterben und seinem Tod einen Lichtpunkt, einen Sinn zuzuschreiben. Die Laterne überstrahlt sozusagen den Gedanken an den Tod und was, wo und wie man dann 'sein' wird.

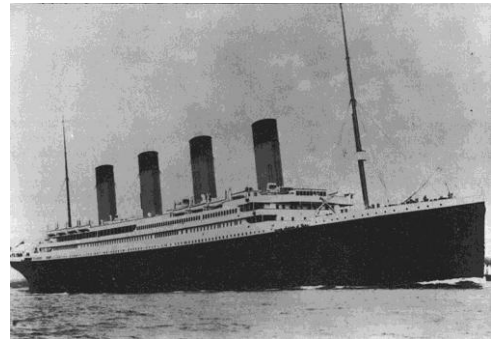
Die zweite Strophe fängt ein wenig merkwürdig an mit der Konjunktion „Oder“. Durch diese Konjunktion wird die zweite Strophe, fast bevor sie wirklich einsetzt, schon sofort mit der ersten verknüpft.

Die Pause, die durch den Strophenwechsel entsteht, wird unmittelbar abgebrochen und es entspringt eine Art Wiedergabe der Art und Weise, wie das lyrische Ich eine Argumentation aufbaut.

Diese Rückkopplung und Art Selbstkorrektur macht die Argumentation glaubwürdiger. Es ähnelt einem realistischen Gedankengang und es hat den Anschein, dieser Gedankengang finde während des Leseakts statt. Dadurch enthält das Gedicht sehr viel Spontaneität. Ob es sich hier wirklich um Spontaneität handelt, oder ob in Wirklichkeit einer von Borchert durchdachten Struktur ist ausgegangen, und die Spontaneität also gespielt ist, weiß offensichtlich nur der Schriftsteller selbst. In diesem Fall suggeriert das Gedicht eine gespielte Leichtigkeit des Schreiben, oder ‚Sprezzatura‘.

⁸Die Beschreibung des Hafens realisiert sich nicht durch die Schilderung des Straßenbildes, sondern durch die Charakterisierung von den zwei Elementen, die für Seeleute am wichtigsten sind: die Schiffe und die Mädels.

Wenn man das Wort „Dampfer“ nachschlägt, so findet man, dass es sich handelt um sehr große Schiffe, die durch ihren Umfang imponieren. Der robuste Charakter der Dampfer und der Zustand des Schlafens kreieren eine Sphäre stiller, statischer Gemütsruhe. Tagsüber aber geben die Dampfer immer Veranlassung zu viel Betrieb.

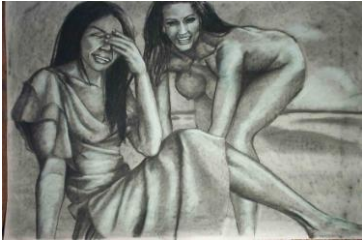


Es befinden sich in der Nähe dieser großen Schiffe immer Mengen von beschäftigten Leuten: Seemänner, Arbeiter, Touristen, Vertreter, Fischweiber, Bettler,...

Verknüpfen wir diese Form von Hochbetrieb mit dem Lärm der Motoren und des Nebelhorns vom Dampfer, so ist es deutlich, dass die Gegend, in der diese Schiffe sich befinden, verzaubert wird in einem Ort von Lebhaftigkeit, Tumult und Gewirr. Der Dampfer könnte hier leicht betrachtet werden als Metapher für Lebendigkeit und Kraft.

Jetzt aber schlafen die Dampfer, und ist die Atmosphäre fast die Umgekehrte. Kein Lärm, kein Gewühl, nur Ruhe und schlafende Dampfer. Man könnte dieses Schlafen auch interpretieren als Todesboten: der Schlaf als Bruder des Todes. Wir sollen aber versuchen, nicht überdetailliert zu interpretieren.

⁸ <http://home.att.net/~wormstedt/titanic/titanic5.jpg>



⁹ Die Mädchen ihrerseits lachen. Der Kontrast zwischen den lachenden Mädels und dem schlafenden Dampfer ist sehr deutlich. Die lachenden Mädchen erinnern an die Situation, die es tagsüber im Hafen gibt. Sie sind jung, verletzlich und froh. Die Dampfer dagegen sind groß, kraftvoll und ruhig. Es entsteht ein erkennbarer Bruch in der Einheit des Hafens. Die Ortbeschreibung des Hafens durch die Erläuterung „wo die [...] Dampfer schlafen und wo die Mädchen lachen“ ist eine sehr bipolare Darstellung von der Stelle der Laterne. Der Effekt, der dadurch erreicht wird, ist dass die Laterne eine Art Mehrwert bekommt. Sie strahlt nicht nur wo es still ist, sie strahlt nicht nur wo es laut ist: sie strahlt überall und für alle. Nicht nur vor der Tür des lyrischen Du, sondern auch am Hafen und nicht nur für die Stillen im Hafen, sondern auch für diejenigen, die lachen. Für beide bietet die Laterne eine Art Schutz und Sicherheit.

¹⁰Da würde das lyrische Ich wachen, da im Hafen. Weil die Dampfer schlafen und die Mädchen lachen, wacht die Laterne. Die Laterne bekommt hier nochmals eine „dienende“ Funktion: während die „Anderen“ Spaß haben (schlafen, lachen) erledigt sie die Aufgabe ihrer Existenz: sie strahlt, leuchtet, und wacht.

Die darauf folgenden Verse sind sehr geladen. Der doppelte [ʃm]-Klang in „[...] *schmalen schmutzigen Fleet*“ verleiht hier dem zweiten Adjektiv besondere Bedeutung. Die Stilfigur Alliteration hat eine deutliche, akzentuierende Funktion. Dass sie sogar an einem schmutzigen Fleet wachen würde, tritt hier in den Vordergrund.



Wer einsam geht, wird von der Laterne zugeblinzelt. Hier gibt es aber kein begleitendes, erklärendes Adverb. Die Weise, wie die Laterne dem Einsamen also zublinzelt, wird dem Leser nicht mitgeteilt.

Das Verb ‚zublinzeln‘ hat in der regel aber eine eher positive Bedeutung, und das scheint auch hier zuzutreffen.

⁹ <http://www.tysonho.com/images/laughing.jpg>

¹⁰ <http://www.lonelycomics.com/lonelyleague.jpg>

Die Laterne steht nämlich auch draußen, sie strahlt und leuchtet, aber selbst befindet sie sich im Dunklen: im fahlen Abend, an einem schmutzigen Fleet. Es entsteht eine Art Kohärenz zwischen der Laterne und dem einsamen Wanderer:

sie teilen diese Einsamkeit und die Laterne blinzelt ihm kameradschaftlich zu. Dieses Bild einer flackernden Laterne wird auch oft im Film benutzt, als eine Metapher der Einsamkeit: das Licht wird geringer und der Einsame gerat immer mehr ins Dunkle und in Einsamkeit. Borchert spielt hier mit diesen zwei Bildern und zwei Bedeutungen von „zublinzeln“: das menschliche Zublinzeln und das Zublinzeln der Laterne. Letzteres bekommt dadurch einen leicht ironischen Nachgeschmack.

Diese Strophe endet ganz ähnlich wie die erste Strophe. Während die erste Strophe die Position der Laterne anfänglich positiv darstellt (vor deiner Türe), bringt das Ende ein negatives Element (den fahlen Abend), das besiegt (überstrahlen) werden soll. Dasselbe geschieht in der zweiten Strophe: die anfangs positive Beschreibung des Hafens (schlafende Dampfer, lachende Mädchen) bekommt einen negativen Faktor (schmutzig, einsam) und wiederum ein Abhelfen der Menschen durch die Laterne (zublinzeln).



¹¹ Die dritte und Mittelstrophe beschreibt die Metapher einer roten Blechlaterne, die in einer engen Gasse hängt. Diese enge Gasse verweist auf die Stimmung der Einsamkeit, der wir auch in der zweiten Strophe begegnet sind (,schmalen schmutzigen Fleet', ,der einsam geht'). Eine enge Gasse wird oft mit Einsamkeit, Angst, Gewalttätigkeit und sogar Mord konnotiert.

Die Symbolik der roten Farbe der Blechlaterne könnte man auf zwei Weisen interpretieren. Rot ist eine sehr „starke“, symbolisch geladene Farbe. Sie wird benützt um sehr positive, jedoch auch um sehr negative Eigenschaften auszudrücken.

Betrachten wir die Farbe rot hier als eine positive Bewertung, so kontrastiert sie in starkem Maße mit der Ortbeschreibung, „eine enge Gasse“. Rot steht im positiven Sinn für Wärme, Liebe, Kraft und Leben.

¹¹ http://www.campi.ch/shop/imgartikel/883-k-laterne_rot_gross.jpg

So funktioniert die rote Blechlaterne als ein positives Element, sie vermittelt Licht und Wärme, und funktioniert so wie eine Metapher der Hoffnung in der engen Gasse, sie lädt den Einsamen ein, in die Taverne hineinzugehen.

Bringen wir demgegenüber der roten Farbe eine negative Bewertung entgegen, so funktioniert sie wie eine Warnung: man sollte nicht in die Taverne gehen. Rot verweist vor allem auf die Farbe von Blut, und erinnert so an die viele Kriegsoffer.

So soll man stehenbleiben, bevor man die Taverne eingeht. Rot als negative Farbe erinnert an Drohung und Gefahr. Am plausibelsten Interpretation scheint mir jedoch die positive Einschätzung: die Laterne als Metapher der Hoffnung, des guten Lebens, der Wärme, der Gemütlichkeit und vielleicht sogar der Lust. Der letzte der folgenden Verse bestätigt die Plausibilität dieser Hypothese: Aufs Neue bildet funktioniert die Laterne wie eine bipolare Existenz, in der Tod und Leben gleichzeitig anwesend sind, denn Borchert schreibt der Laterne die Eigenschaft „denken“ zu. Man könnte also sagen, dass entweder die Laterne personifiziert wird, oder dass das (immer noch lebendige) lyrische Ich sich auf transzendente Weise schon in ein Todeserleben einfühlt.

Wir entdecken hier einen neuen Gegensatz: das aktive Substantiv „Gedanken“ gegenüber das (hier passiv benützte) Verb „schwanken“. Während das Laterne-Ich in Gedanken versenkt, schwankt sie im Nachtwind. Diese ungewöhnliche Kombination von einem aktiven, lebendigen Tat und einem passiven, unkontrollierten Erleben, kreierte eine neue Stimmung: eine Art Melancholie, die zugleich vom Denken und Schwanken ausgeht. Diese Melancholie wird noch stärker im letzten Vers: „zu ihren Gesängen“ drückt wiederum eine aktive Tat aus, diesmal handelt sich aber nicht um eine Handlung, die von der Laterne ausgeht, sondern um die Tätigkeiten von den Leuten, die sich drinnen befinden, in der Taverne.

Obwohl dieses Singen für das Laterne-Ich also eher eine passive, nicht an sich gebundene Tatsache ist, bringt es eine aktive Tätigkeit mit: die Gesänge bewirken nämlich die Gedanken der Laterne. Hier wird also wie schon oben gesagt die Plausibilität bestätigt, der Tatsache, dass die rote Farbe voraussichtlich im positiven Sinn benützt wird und also eine günstige symbolische Wirkung auf der Stimmung der Strophe.

Denn die Gesängen werden durch das Schwanken positiv bewertet: das Schwanken im Nachtwind *zu ihren Gesängen* erinnert an die Körperbewegung während eines langsamen, innigen Tanzes.

So funktioniert die ungewöhnliche Kombination von „Gesängen“ und „schwanken“ nochmals als Beschreibung der Stimmung: nicht nur eine Indikation der Melancholie meldet sich hier, sondern auch eine Metapher der Stimmung innerhalb der Taverne. Die Verwendung von „schwanken“ und „Gesängen“ verweist hier implizit auf eine günstige, gemütliche, sogar feierliche Atmosphäre. Es wäre schwer, diese Konnotationen negativ zu nennen, aber die Melancholie der Laterne, die sich draußen befindet und nur passiv an der Gemütlichkeit teilnimmt, verringert hierdurch keineswegs.

Die zweitletzte Strophe fängt genau wie die zweite an mit der Konjunktion „Oder“. Durch diese Konjunktion wird die dritte Strophe, fast bevor sie wirklich einsetzt, mit der ersten verknüpft. Auf's Neue werden wir mit der spezifischen Weise konfrontiert, wie das lyrische Ich seine Argumentation aufbaut; diese Konjunktion beschleunigt das Tempo des Gedichtes. Es hat den Anschein, als man solle dieses Gedicht auf zwei völlig verschiedene Weisen lesen und vortragen: einerseits ganz schnell, wodurch die Geschwindigkeit der Gedanken, den unruhigen und fortwährenden Betrieb am Hafen und die Raschheit des Lebens besser zum Ausdruck gebracht werden. Andererseits, könnte man das Gedicht sehr langsam lesen, wobei „oder“ statt einer beschleunigenden eher eine verzögernde Funktion annimmt. Diese Leseart betont die nächtliche Stimmung des Hafens, das Schwingen der Dämpfer auf den Wellen, das Schwanken der roten Blechlaterne, die Langsamkeit des Tanzens in der Taverne, und die Melancholie, die von diesen Elementen ausgeht. Benutzt man diese Leseart, so wäre es, als ob das lyrische Ich die träumerische Lethargie und das ‚langsame‘ Unbehagen des Todes zu betonen versucht.

Die Ellipse „so eine sein“ könnte anfänglich ein wenig Verwirrung verursachen, denn die Kombination der weiblichen Substantivierung „so eine“ mit „ein Kind“ erinnert eher an die Kombination Mutter – Kind. Im zweiten Vers wird aber mittels des Verbs „anstecken“ sofort deutlich, dass diese Katapher immer noch die Laterne zum Inhalt hat. Dessen ungeachtet behält die Laterne durch die Ellipse doch eine personifizierte, Mutter-artige Funktion bei: ein Kind steckt die Laterne an, wenn es Angst hat.

Aufs Neue können wir bei der Laterne eine dienende Funktion feststellen: sie hilft dem Kind wenn es scheu ist, sie leuchtet wenn es dunkel ist, und das Kind kann bei ihr Licht, Trost und Geborgenheit finden, wenn es entdeckt, dass es allein ist.

Die dreidoppelte Epipher „ansteckt“-„erschreckt“-„entdeckt“ macht diesen Vers stattlich, erheben und glaubwürdig: sie bestätigt dasjenige, was im Vers Ausdruck bekommt.

Die nächsten Verse haben einen eigentümlichen Aufbau: „und weil der Wind so johlt an den Fensterluken und die Träume draußen spuken“. Diese ‚und‘ führen uns nicht zu einer neuen Beobachtung, sondern zu der zweiten und dritten Ursache, weshalb das Kind erschreckt: nicht nur die Tatsache, dass das Kind entdeckt, dass es allein ist, es gibt auch noch das Johlen des Windes an den Fensterluken und die Träume, die draußen spuken. Das Johlen des Windes geht zusammen mit dem Spuken der Träume: der Wind und die Träume funktionieren hier als negative Elemente. Sie flößen Angst ein und werden oft mit Drohung und Gefahr assoziiert, vor allem für ein Kind. Die draußen spukenden Träume sind keineswegs schöne Träume, sie drohen hereinzukommen und verleihen der Opposition draußen-drinne nochmals Nachdruck. Der Wind und die Träume erfüllen die Rolle eines Katalysators für die Ängste des Kindes, während die Laterne ein Rettungsmittel ist. Vorgehend wird darauf hingewiesen, dass die Laterne sich draußen befindet. Obwohl die Laterne sich in diesem Fall innerhalb der Wohnung beim Kind befindet, verstärkt die Anwesenheit der Träume draußen den Wert der Laterne. Sie bietet den Träumen die Stirn, um so ihre dienende Funktion ausüben zu können.

In der letzten Strophe wird nochmals der Wunsch, eine Laterne zu sein, wiederholt. Es ist am Ende des Gedichtes immer noch deutlich Nacht („wenn alles schläft auf der Welt“), und aufs Neue wird darauf hingewiesen, dass die Laterne allein ist. Sie existiert nicht für sie selbst, sondern für diejenigen, die sie brauchen: das Du, in der ersten Strophe, weil der Abend fahl ist; der Einsame, in der zweiten Strophe, am Hafen; die Tavernegesellschaft, in der engen Gasse in der dritten Strophe, und letztendlich, ein einsames, ängstliches Kind in der vierten Strophe. Und wenn alle, die die Laterne brauchen, schlafen, unterhält sie sich mit dem Mond. Durch die idiomatische Formulierung „per Du“ wird die vertrauliche Beziehung zwischen Mond und Laterne deutlich dargestellt.

Die Laterne sietzt dem Mond nicht reserviert, sondern sie dutzt ihn herzlich, so wie man einen Freund anspricht. Auf diese Art und Weise wird zwischen beide Schimmern der Nacht (Mond und Laterne) eine intime Beziehung suggeriert. Sie befinden sich beide draußen und haben eine dienende Funktion.

Die Laterne fungiert als Metapher, die mehrere Elemente und Begriffe veranschaulicht. Sie ist eine Metapher des Todes und der Hoffnung. Denn wenn jemand stirbt, bleibt nur noch seine dienende Funktion für die Lebendigen übrig:

der Tote soll erinnert werden, er soll Schutz und Trost bieten. Der Tote ist nicht mehr da, er ist, genau wie die Laterne, unerreichbar für die Lebendigen, er ist irgendwo, draußen. Jedoch können die Gedanken an ihn den Lebendigen immer noch helfen. So bekommt der Tod in diesem Gedicht eine nicht nur negative Konnotation. Die Träume dagegen wirken unheimlich, sie beängstigen das Kind und stehen hier im schlechteren Ruf als der Tod.

Wir könnten schließen, dass dies ein Beweis ist von der Gefahr der menschlichen Gedankenwelt: der Tod ist verheerend, grausam und hässlich, aber es gibt Schlimmeres: die Phantasie und die Gedanken der Menschen führen manchmal zu schlimmeren Sachen als der Tod.

So geraten wir zum Thema des Krieges: was hat die Menschen so begeistert, dass sie solche Greuelthaten begangen haben? Nicht die Antwort dieser Frage steht hier zur Diskussion, deren Effekt schon. Denn diese Art Fragen spuken im Kopf der Menschen. Genauso wie man tagsüber an diese Untaten denkt, daran erinnert wird, so denkt man auch nachts daran: Von daher kommen die Träume. Sie spuken draußen und drohen, hineinzukommen: ins Hause, in den Kopf eines einsamen Mannes, in den Kopf eines Kinds.

Das lyrische Ich, die Laterne, verhindert den Durchgang dieser Träume, während die Wirkungsstrategie und die Komposition dieses Gedichtes, sie erleuchtet: denn wenn man etwas verneint, betont man es auch zugleich. Die Wirkungsstrategie des Gedichtes besteht darin, dass sie durch die Aufzählung der vielen positiven Qualitäten von der Laterne, auch die viele negativen Eigenschaften der Welt und der Gemeinschaft betont. Oberflächlicherweise hat dieses Gedicht eine positive Tonalität.

Die Struktur ist aber so aufgebaut, dass es für jedes positives Element immer wieder ein negatives Element gibt. Und wenn alles am Ende ruhig ist, wird nochmals darauf hingewiesen, dass die Laterne schließlich alleine ist. Die gute, dienende Laterne funktioniert nur so, als positives Element, weil man sie so braucht: weil die Welt dunkel und grausam ist, weil die Menschen einsam sind, und weil das Kind Angst hat. Nur in einer dunklen, ängstlichen Welt, hat das Licht der Laterne wirklich einen richtigen Sinn.

4.2. Abendlied

Warum, ach sag, warum
geht nun die Sonne fort?
Schlaf ein, mein Kind, und träume sacht,
das kommt wohl von der dunklen Nacht,
da geht die Sonne fort.

Warum, ach sag, warum
wird unsere Stadt so still?
Schlaf ein, mein Kind, und träume sacht,
das kommt wohl von der dunklen Nacht,
weil sie dann schlafen will.

Warum, ach sag, warum
brennt die Laterne so?
Schlaf ein, mein Kind, und träume sacht,
das kommt wohl von der dunklen Nacht,
da brennt sie lichterloh!

Warum, ach sag, warum
gehn manche Hand in Hand?
Schlaf ein, mein Kind, und träume sacht,
das kommt wohl von der dunklen Nacht,
da geht man Hand in Hand.

Warum, ach sag, warum
ist unser Herz so klein?
Schlaf ein, mein Kind, und träume sacht,
das kommt wohl von der dunklen Nacht,
da sind wir ganz allein.

Strukturell ist dieses Gedicht in 5 Strophen eingeteilt. Wir bemerken sofort die wechselseitigen Analogien zwischen diesen 5 Strophen: Formal fangen sie alle mit der Frage „Warum, ach sag warum“ an, und die Verse „*schlaf ein, mein Kind, und träume sacht*“ und „*das kommt wohl von der dunklen Nacht*“ bilden den zentralen Punkt der Strophen. Inhaltlich betrachtet, beantwortet der Vers „Das kommt wohl...“ immer die Frage „Warum...“. Die dunkle Nacht ist immer Schuld an der ungewöhnlichen und deprimierenden Situation des zweiten Verses. Auffällig dabei ist die Tatsache, dass vom lyrischen Ich selbst eine Art Skepsis ausgeht, indem es die Genauigkeit seiner eigenen Antwort ein bisschen relativiert durch das Wort „wohl“:

das lyrische Ich ist sich die Korrektheit seiner Antwort also nicht völlig gewiss. Die Antwort auf diese Frage „Warum“ wird immer im letzten Vers noch weiter erläutert. Immer wird von realistischen, scheinbar einfachen, unkomplizierten Umgebungs- und Situationsbeschreibungen ausgegangen. Überprüfen wir diese Beschreibungen einmal ein bisschen tiefer und gründlicher, so stellt sich eine trügerische Einfalt heraus.

In der ersten Strophe wird das Fortgehen der Sonne befragt. Die mutmaßliche Begründung der Grund für dieses Verschwinden ist kurz und einfach: „da geht die Sonne fort“. Wenn die dunkle Nacht kommt, geht die Sonne fort, es findet also eine Verschiebung statt. Das Licht und die Wärme der Sonne werden abgelöst durch die dunkle Nacht. Dieses Verschwinden kreierte eine Art Machtverhältnis zwischen Nacht (Dunkelheit) und Tag (die Sonne): die Nacht dominiert durch ihre Übermacht die warme Glut der Sonne. Der einzige Ausweg der Sonne ist das Fortgehen.

In der zweiten Strophe richtet sich die Frage auf der Stille der Stadt. Eine Stille, die hier mit Tod und Drohung assoziiert werden kann. Es ist keine positive, angenehme Stille, sondern eine böse, negative, denn sie wird in Zweifel gezogen und nicht verstanden. Schon wieder ist die dunkle Nacht der Anlass für die Unheimlichkeit der Stille. Die Stadt möchte schlafen, wenn die Nacht kommt. Das Verb "schlafen" hat offensichtlich verschiedene Konnotationen. Die positiven Konnotationen wie Ruhe und Geborgenheit sind hier aber nicht vordringlich.

Anwendbarer sind die negativen Assoziationen wie Einsamkeit, Verlassenheit und Tod. Auch in dieser Strophe wird für die Übermacht der Nacht eine „passive“ Lösung gefunden, das heißt: es wird keine aktive Handlung gegen die Herrschaft der Nacht vorgeschlagen, sondern ein Mittel, um das Leiden zu lindern. Die Stadt schließt die Augen. Es wäre schwierig, Anklänge an Gleichgültigkeit, Unempfindlichkeit und Gefühllosigkeit hier zu verneinen:

die Stadt ist still, sie schläft, nicht einmal versucht sie den Terror der Nacht zu besiegen. Unausgesprochen, aber hintersinnig, macht sich Borcherts Kritik am Krieg und seine Verachtung der gesellschaftlichen Mentalität spürbar. Wie die Sonne wahllos dem Zyklus ihrer kosmischen Laufbahn unterworfen ist, unterliegt die Welt, die Gesellschaft dem Gesetz des Licht-Dunkel und Tag-Nacht Wechsels, allerdings nach Kindermaß dargestellt:

Der Wunsch der Stadt zu schlafen, als Metapher für den Wunsch der Menschen, um die Augen zu schließen vor dem Terror des nazistischen Schreckenregimes und der Kriegsverbrechen: eine Art „Wir haben es nicht gewusst“. Die antropomorphe Personifizierungen sind hier sehr deutlich: die Sonne „geht“ fort, die Stadt „will schlafen“. Es werden der Sonne und der Stadt also sehr erkennbar menschliche Eigenschaften zugewiesen, wodurch eine Art von Metastufe entsteht. Dies macht das Ganze für ein Kind offensichtlich viel einfacher, leichter zu verstehen und leichter einzubilden.

Kehren wir jetzt noch einmal zur ersten Strophe zurück und fragen wir uns, wie wir jetzt „da geht die Sonne fort“ interpretieren? Ist das Fortgehen nicht, genauso wie das Schlafen, eine leichte Lösung des Problems? Der zweiten Strophe ähnlich, gibt es in der ersten Strophe keinen aktiven Protest gegen die allmächtige Finsternis der Nacht. Die Sonne bemüht sich nicht, da zu bleiben, um den Menschen Licht und Wärme zu schenken; sie geht einfach fort. Auch dieses Bild, der einfach fortgehenden Sonne, erinnert an eine passive Einstellung der Gesellschaft: auch wenn man nicht mitmacht mit der Herrschaft der „Nacht“, widersetzt man sich nicht: man geht einfach fort. Dies könnten wir als eine politische Allegorie und Anklage interpretieren: das Fortgehen der Sonne ist vergleichbar mit der Wahl zwischen (Re-)Integration und Exil: man bleibt und passt sich den neuen „Verhältnissen“ an, oder man verschwindet, und geht fort in Exil.

Die dritte Strophe bildet bezüglich der zwei anderen Strophen scheinbar einen Umbruch. Hier wird nicht eine unheimliche Situation evoziert, sondern eine kräftige, positive: die Laterne brennt, und sie brennt nicht nur ein bisschen; sie brennt lichterloh. In dieser Strophe wird also schon agiert gegen die Finsternis der Nacht: eine brennende Laterne fungiert der Nacht gegenüber als (sei es winzige) polare Gegenkraft: das Licht gegen die Finsternis, das Gute gegen das Böse, die Laterne gegen die Nacht.

An zentraler Stelle in dieser Strophe –sogar buchstäblich in der Mitte- steht also die Funktion der Laterne: sie widersetzt sich dem Terror der Nacht, sie bietet Licht in der Finsternis, Trost, Hoffnung. Erneut wird aber (genauso wie im Gedicht „Laternetraum“) die Notwendigkeit der Positivität ausgedrückt, eben wegen des Mangels an jenen positiven Elementen. Bis zur dritten Strophe, hat es nur demütige Reaktionen auf das Kommen der Nacht gegeben.

Die lichterloh brennende Laterne drückt, außer Hoffnung, vor allem Notwendigkeit aus: eine große Notwendigkeit an Licht, weil es Nacht, und dunkel ist: Sie brennt lichterloh, und destruktiv, weil sie das einzige Lichtpunkt gegen die Dunkelheit der Nacht bildet.

Auch die vierte Strophe formuliert eine Art Widerstand gegen das Dunkel und die Kühle der Nacht: man geht Hand in Hand. Dieses Bild funktioniert als Sammelpunkt für günstige Konnotationen wie Wärme, Liebe, Gemütlichkeit und Glück. Der Begriff „Hand in Hand gehen“ weicht stark ab von der ununterbrochenen Anwesenheit der Dunkelheit, Einsamkeit und Furchtbarkeit der Nacht. Die Menschen versuchen zusammen, Hand in Hand, eine Front zu bilden, gegen die Negativität der Nacht: sie sind ganz nahe bei einander, und schenken sich so Wärme und Hoffnung, in Abwehr die Kälte und Angst.

Die fünfte und letzte Strophe wird schon wieder von pejorativen Elementen gekennzeichnet: die Adjektive „klein“ und „allein“, letzteres in Kombination mit dem intensivierenden Adverb „ganz“, bilden eine deutliche Spannung und heben die vorhergehenden Versuche, die Nacht zu besiegen, auf. Schließlich ist das Herz des Menschen klein, weil er ganz allein ist. Der kleine Mensch kann nichts machen gegen die Allmacht der Nacht, des Geschicks, der Schicksalsschläge des Lebens. Mit dem Pronomen „wir“ wird nochmals auf die kollektive Schwäche hingewiesen: gegen die Herrschaft des dunklen Schicksals sind alle wehrlos. Die interne Bipolarität von „da sind wir ganz allein“, des letzten Verses, ist entscheidend für die Deutung des Gedichtes: obwohl es sich hier um ein kollektives, plurales „wir“ handelt, ist das Endresultat bei weitem nicht positiv: wir sind allein. Nicht das „wir“ bekommt die Oberhand, sondern der Ausdruck „ganz allein“: stattlich und ausgeprägt am Ende des Verses, der Strophe und des ganzen Gedichtes.

Betrachten wir jetzt den immer wiederkehrenden dritten Vers in jeder Strophe in Bezug auf das ganze Gedicht: „Schlaf ein, mein Kind, und träume sacht“.

Wir bemerken, dass das lyrische Ich eine doppelte Existenz umfasst: ein fragendes Ich und ein antwortendes Ich, wobei das fragende Ich vom antwortenden Ich als „mein Kind“ wird dargestellt. Diese neue bipolare Existenz kreiert einen Dualismus: ein doppeltes lyrisches Ich, das zugleich ein Kind und ein Älterer/ein Erwachsener ist. Hier wird also aufs Neue die scheiternde Kollektivität betont: obwohl es ein duales lyrisches Ich gibt, bleibt das Endergebnis unverändert: wir sind ganz allein.

Der Vers „Schlaf ein mein Kind...“ fungiert wie eine Art Beruhigung, und weckt genau dadurch die Faszinierung des Lesers: Weshalb soll man schlafen? Gibt es denn etwas, das man nicht sehen, nicht hören, nicht wissen darf? Oder ist die Nacht vielleicht so schrecklich, dass man am besten schnell die Augen schließt? Genau an diesem Moment erkennen wir den typischen Stil Wolfgang Borcherts: Tiefgang durch oberflächliche Einfachheit. Dieses Gedicht hat eine konventionelle Form, nämlich die eines Wiegenliedes; das ist es aber bei weitem nicht, ganz im Gegenteil. Wollen wir es umgekehrte Psychologie oder zügellose, von Natur aus im Menschen anwesende Neugier nennen, die Wirkung des Verses ist klar: er versucht den Leser nicht einzuschläfern, sondern wach zu rütteln!

Außerdem wirkt die Formulierung „träume sacht“ hier ziemlich ironisch, wenn wir im vierten Vers immer sofort an die dunkle Nacht erinnert werden: wie soll ein Kind oder gar ein Mensch schlafen können mit Vorstellungen von und Gedanken an Nacht und Schicksal? Statt beruhigt, wird der Leser beunruhigt: welche schönen Träume soll man denn noch träumen können? Wir könnten hier ganz gewiss sagen, dass die vom antwortenden lyrischen Ich gewünschten Träume keine süßen, sondern realistische, das Gewissen bedrängende Träume sind. Genau dies ist schon wieder typisch für Borchert: mit angenehmen, sanften Worten und Ausdrücken werden unangenehme, traurige und herzergreifende Stimmungen beim Leser stimuliert. Obwohl der Tod nicht aktiv-explicit als Begriff in diesem Gedicht auftritt, sind die Verweisungen auf das Schicksal deutlich anwesend.

In jeder Strophe wird eine Antwort gegeben auf die Frage „Warum...“: Warum die Sonne fortgeht in der ersten Strophe, warum die Stadt so still ist in der zweiten Strophe und warum manche Hand in Hand gehen in der dritten Strophe.

Die letzte Strophe bietet aber keine erfreuliche Losung, sondern einen unheimlichen Blick auf das Leben: kein Mensch kann die dunkle Nacht besiegen, genauso wie niemand das Schicksal und das Ende des Lebens übersiegen kann. Im Tod und im Sterben ist jeder allein, und ist unser Herz klein, durchdrungen von der Angst und dem Wissen, dass man dagegen nichts einwenden kann.

Die Träume bilden im Gedicht inhaltlich ein falsches Hilfsmittel: es sind keine süßen Träume, sondern sich angstbereitende.

Für die Wirkungsstrategie des Gedichtes sind sie aber schon wichtig, vielleicht sogar wesentlich: sie wirken unheimlich, und raten dem Leser nicht, seine Augen zu schließen, sondern sie zu öffnen. Außerdem ergänzt der Kontrast zwischen „träume sacht“ und dem trostlosen Ende „da sind wir ganz allein“ die Wirkung und Dynamik des Gedichtes.

4.3. Abschied

Laß mir deinen Rosenmund
Noch für einen Kuß.
Draußen weiß ein ferner Hund,
daß ich weiter muß.

Laß mir deinen hellen Schoß
noch für ein Gebet.
Mach mich aller Schmerzen los!
- horch, der Seewind weht.

Laß mir noch dein weiches Haar
Schnell für diesen Traum:
daß dein Lieben Liebe war-
laß mir diesen Traum!

Drei Strophen gibt es in diesem kurzen Gedicht, dreimal fangen die Strophen an mit dem imperativen Ausdruck eines Wunsches: „Lass mir“.

Die erste Strophe macht schon sofort deutlich, dass es sich hier um eine Geliebte handelt, und das Herannahen des Abschieds des lyrischen Ich von dieser Geliebten. Die Geliebte wird verherrlicht in den Beschreibungen, die das lyrischen Ich von ihr macht: so zeigt das Wort „Rosenmund“ sofort, nur ziemlich klischeemäßig, das liebevolle, intime Verhältnis zwischen dem lyrischen Ich und dem Du, seiner Geliebten. Es verweist auf schöne Eigenschaften, Konnotationen, Gefühle: Rosen sind die Blumen der Geliebten, und erinnern sofort an die Farbe rot, hier konnotiert mit der Liebe. Auch verweist der Begriff Rosenmund auf den Duft der Rosen: angenehm und wohlig; so bekommen auch der Mund und die Lippen der Geliebten diese Eigenschaften: sanft, liebevoll und behaglich. So wundert es gar nicht, dass das lyrische Ich von der Geliebten einen Kuss verlangt, bevor er abreisen muss.

Der dritte und vierte Vers „draußen weiß ein ferner Hund, dass ich weiter muss“ verweisen auf die Offensichtlichkeit, mit der das Ich weggehen muss. Mit „der Hund weiß“ wird wohl impliziert, dass der Hund bellt. Dieses Bellen wird vom Ich als Warnung interpretiert: sogar der Hund im Ferne weiß, dass er gehen muss und bellt, als Zurechtweisung und Erinnerung an den nahenden Abschied.

Das bei Borchert sehr geliebte Wort „draußen“ kreiert einen Kontrast zwischen dem Raum des lyrischen Ich und seiner Geliebten, und dem Raum des Hundes: aufs Neue begegnen wir der Opposition draußen-innen. Das Ich und das Du befinden sich drinnen, in der Wärme der Wohnung, im Liebesnest. Der Hund befindet sich draußen, in der Ferne, er bellt und wartet auf das Ich, weil er weiß, dass er gehen muss. Während das Ich sich immer noch drinnen befindet, bekommen wir so schon einen Vorgeschmack von seiner bevorstehenden Reise: draußen, und weit entfernt, nach Analogie mit dem Hund.

Auch in der zweiten Strophe drückt das lyrische Ich seinen Wunsch nach Geborgenheit aus: „Lass mir deinen hellen Schoß“. Verknüpfen wir diesen „hellen Schoß“ aus dem ersten Vers mit dem Gebet aus dem zweiten, so bekommt die Geliebte einen verherrlichten Status: ‚hell‘ erinnert an Licht, Heiligkeit, ja sogar Göttlichkeit. Das Ich erkennt dem Schoß seiner Geliebten ein vergöttertes Ansehen zu: er wird der Ort des Gebets, ein Heilort, wo das Ich sich zu Hause fühlt, wo er geborgen und sicher ist.

Der dritte Vers bestätigt dies, indem das Ich seine Geliebte darum bittet, ihn aller Schmerzen loszumachen. Dieser Wunsch wirkt dramatisierend und stellt die Geliebte wirklich wie eine Göttin dar, die das Ich erlösen könnte. Zugleich aber wird dadurch betont, dass das lyrische Ich von Schmerzen durchdrungen ist, was seinen schönen Worten an seine Geliebte doch einen geladenen Nebengeschmack gibt, nämlich die Tatsache, dass das lyrische Ich trotz allem Liebe und Innigkeit, die er von der Frau bekommt, immer noch vielen Schmerzen unterworfen ist. Es ist auffällig, dass die drei Strophen schrittweise, im Sinne einer Klimax, drei Ebenen berühren: die banal-alltägliche (der Hund), eine quasi existentielle Ebene (die Schmerzen) und eine quasi metaphysische Ebene, oder auf jeden Fall doch eine höhere Ebene, als den vorigen (die Liebe, der Traum). Die zweite Strophe endet genauso wie die erste: das Ich betont die Notwendigkeit des nahenden Abschieds, indem er der Geliebten zeigt, dass er aufs Neue gerufen wird, und dass er bald gehen muss. In dieser Strophe ist es nämlich der wehende Seewind, der ihn ruft und anspricht loszugehen. Die Ermahnung „Horch!“ soll der Geliebten den drohenden Abschied einprägen und dem lyrischen Ich die Gunsten zu gönnen, um welche er sie bittet.

Letztendlich bittet das Ich der Geliebte um ihr weiches Haar, dass er braucht, um seinen Traum zu bestätigen, dass ihr Lieben Liebe war.

Hier bemerken wir sofort im Rückblick auf die vorigen zwei Strophen eine Wendung: nicht der nahende Abschied steht hier im Mittelpunkt, sondern die Frage nach Bestätigung der Liebe, und das Festhalten, an einem Traum, der schöner gewesen ist, als die Wirklichkeit. Das Ich spricht hier zum ersten Mal nicht schlüssig und selbstsicher, sondern eher ängstlich und verzweifelt. Das Ich möchte daran festhalten, dass seine Geliebte ihn wirklich geliebt hat. Der Status des Du, der Geliebten, bleibt dabei ungewiss, wir wissen also nicht ob es sich hier wirklich um eine Geliebte handelt, oder um ein Freudenmädchen, und vielleicht sogar mehrere. Das lyrische möchte aber gerne glauben, dass ihr Lieben wirklich aus Liebe war, nur mit diesem Gedanken möchte er abreisen.

Den Kontrast bildet hier das entscheidende Wort ‚Traum‘: das lyrische Ich verweist nicht auf die Liebe der Geliebten mit süßen, verherrlichenden Adjektiven, sondern mit dem Begriff ‚Traum‘. Auf diese Art und Weise wird, noch bevor es auf die Liebe verweist, eine Art Phantasma kreierte. Das lyrische Ich möchte festhalten an etwas, das nicht existiert, das nicht da ist, und auch nie da gewesen ist: das Lieben seiner Geliebten ist keine wahre Liebe gewesen, nur etwas Körperliches, etwas Flüchtiges, ein Traum. Nicht die Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit dieser Liebe sind ausschlaggebend, sondern die Erinnerung, an das Phantasma der Liebe, der Traum eines schönen, guten Lebens. Das weiche Haar der Geliebten kontrastiert mit dem Traum des lyrischen Ichs über ihre Liebe: das Haar ist konkret, greifbar, und echt. Der Traum ist das nicht, er ist abstrakt, flüchtig und fiktiv. Die Fühlbarkeit des Haars soll dem lyrischen Ich helfen, um auf seinem Traum zu beharren.

Dieses Gedicht endet mit einer oberflächlichen Leichtsinnigkeit - einer gespielten Unbesonnenheit, wo grundsätzlich das Leiden eines Menschen dargestellt wird, wo die Schmerzen eines zerbrochenen Lebens einen Mensch anregen, nicht der Realität, sondern Traumbildern nachzujagen.

Ungewöhnlich ist auch der physischen Anti-Klimax dieses ‚Liebgedichtes‘: die erste Strophe fängt an mit der Beschreibung des Mundes, was uns an den Lippen der Frau erinnert, und die Möglichkeit, sie zu küssen, und das bildet also der erste Schritt im ‚Flirtprozeß‘. In der zweiten Strophe macht das lyrische Ich einen großen Schritt voraus: jetzt wird nämlich der Schoß der Frau besprochen, also eine viel direktere und intimere Zone im Liebesprozeß.

In der dritten Strophe bemerken wir aber eine rückwärtse Bewegung: das weiche Haar wird hier beschrieben. Diese Rückkehr nach etwas nicht-Intimes, sondern etwas vielmehr triviales und weniger körperlich oder erotisch als den weiblichen Schoß der zweiten Strophe und der Rosenmund der ersten Strophe, bewirkt auf der physischen Ebene eine Anti-Klimax.

Wir können schlussfolgern, dass Borchert hier aufs Neue eine einfache, sogar klischeehafte Situation evoziert, um so die tiefer liegende existentielle Ebene zu enthüllen. Für diese Dualität spricht auch, dass im ganzen Gedicht ein einfaches und regelmäßiges Reimschema benutzt wird, nur am Ende erscheint kein Reimwort für Traum, sondern nochmals dasselbe Wort. Dies wirkt ziemlich einprägsam und verdoppelt die Wirkung und Wichtigkeit des Wortes ‚Traum‘. Die Sprache ist unkompliziert, fast simplifiziert; diese Einfalt wird aber aufgehoben durch die anwesenden Kontraste: der bellende Hund, der johlende Seewind, und das Lieben, das nur eine körperliche Angelegenheit gewesen sei, kein Akt aus Liebe, machen die Leichtsinnigkeit und Romantik dieses Gedichtes ungeschehen.

4.4. Liebesgedicht

Du warst die Blume Makellos
und ich war wild und wach.
Als deine Iris überfloss,
da gabst du gebend nach.

Ich war die Blume Schmerzenlos
in deinem lichten Duft.
Wir schenkten uns aus Grenzenlos,
aus Erde, Leid und Gruft.

Da wuchs die Blume Morgenrot
an unserer Nächte Saum.
Wir litten eine süße Not
um einen süßen Traum.

Strukturell ist dieses Gedicht in drei Strophen aufgebaut und zeigt es ein einfaches abba-Reimschema. In der ersten Strophe wird ein lyrisches Du als Blume angesprochen, in der zweiten Strophe definiert sich das lyrische Ich ebenfalls als Blume, und danach handelt es sich nur noch um das gemeinsame lyrische „wir“.

Die drei Strophen fangen an mit einer gleichartigen Blumen-Konstruktion: die Blume Makellos in der ersten, die Blume Schmerzenlos in der zweiten und die Blume Morgenrot in der dritten Strophe. Es wird also in der ersten und zweiten Strophe eine Art Harmonie suggeriert (ohne Makel und ohne Schmerzen), diese Harmonie wird aber schon negativ formuliert, das heißt: nicht als etwas positives, sondern als Verlust, Mangel, Defizit, an hand des Suffixes „-los“. In der dritten Strophe wird die Harmonie noch einmal bestätigt, aber diesmal wird sie mit einer positiven Konnotation umschrieben („Morgenrot“)

Die erste Strophe fängt an mit einer Beschreibung des lyrischen Du als Blume Makellos. Es stellt sich schon bald heraus, dass diese Beschreibung eine Verherrlichung der Geliebten durch das lyrische Ich ist: damals, im Augenblick dieser Begegnung, war seine Geliebte makellos, unberührt, vielleicht sogar jungfräulich. Im zweiten Vers wird sofort ein Kontrast kreiert zwischen diesem Du und dem lyrischen Ich: das Ich attackiert gleichsam, „wild und wach“, diese Vollkommenheit.

Die Alliteration steigert noch den etwas aggressiven Effekt dieses Eingriffs, und stellt die zwei Geliebten als sehr unterschiedliche Partner dar.

In dem dritten und vierten Vers lesen wir: „*Als deine Iris überfloss,/ da gabst du gebend nach//*“. Das Ich suggeriert also das Weinen der Frau: die Iris als Pars pro Toto für die Augen, und das Überfließen der Iris als Metapher für die Tränen, die ihr aus den Augen quellen. Weshalb aber weint sie? Vor Glück und Rührung? Oder vor Kummer, vor Schmerz und vielleicht vor Angst? Der Kontrast zwischen dem lyrischen Du und dem lyrischen Ich ist auf jeden Fall groß: er weint nicht, sondern er ist wach und wild. Seine etwas gewaltsame Aktivität resultiert in ihrer passiven Hingabe.

Auch auffällig ist die doppelte Bedeutung des Wortes Iris: es bezeichnet nicht nur die Regenbogenhaut der Augen, sondern auch die Blume auch bekannt unter dem Namen Schwertlilie. Interpretieren wir die Iris im Gedicht als diese auffällige Blume, die nach der (immer sehr attraktiv dargestellten) griechischen Göttin des Regenbogens benannt wurde, so wird eine ziemlich erotisch geladene Bedeutung spürbar: der feuchte Blumenkelch der Iris fließt über.

Kehren wir aber zum ersten Vers zurück, lesen wir aber „du warst die Blume Makellos“ und im dritten Vers „als deine Iris“, was also kein Existenz, sondern Besitz impliziert. Allerdings weiß Borchert genau wie er eine bestimmte Stimmung beim Leser kreieren muß, und wir sollen diese Möglichkeit der erotischen Spannung deswegen nicht für unwahrscheinlich halten.

Dass im vierten Vers nicht der einfachere und kürzere Ausdruck „da gabst du nach“ benützt wird, sondern, dass das suggestive Gerundium „gebend“ hinzugefügt wird, und dadurch eine doppelte nachgebende Bewegung suggeriert wird, beweist, wie wichtig der erotische Aspekt hier ist: die Geliebte gab nicht einfach nach, sie gab gebend nach. Die Tatsache, dass sie sich selbst dem lyrischen Ich hingegeben hat, in dieser Liebesbegegnung völlig eingewilligt hat, wird hier stark betont. Die Wirkung dieses Verses ist eine sehr kräftige, man soll spüren, sogar wissen, dass das lyrische Du das lyrische Ich völlig akzeptiert und gewollt hat: er hat sie nicht „genommen“, sie hat gebend seinen Wünschen nachgegeben.

In der zweiten Strophen bemerken wir sofort einen Unterschied zur ersten Strophe: nicht das lyrische Du, sondern das Ich leitet diese Strophe ein. Analog aber zur ersten Strophe, wird auch hier die Selbstbeschreibung anhand einer Blumen-Konstruktion dargestellt. In dieser Strophe beschreibt das lyrische Ich also nicht das Du, sondern nur sich selbst: es folgt diesmal kein Vergleich mit der Geliebten. Wie die Geliebte in der ersten Strophe beschrieben wird als „Blume Makellos“, beschreibt das lyrische Ich sich selbst in der zweiten Strophe als „Blume Schmerzenlos“. Diese Äußerung wirkt schon ein bisschen ungewöhnlich, denn weshalb war er damals die Blume Schmerzenlos? Drückt das Präteritum eine Situation aus, die jetzt verändert ist, hat das lyrische Ich jetzt also schon Schmerzen? Und um welche Schmerzen handelt es sich hier dann?

Weitere Indizien bekommen wir im zweiten Vers dieser Strophe: „in deinem lichten Duft“. Wird sein Schmerz gelindert in ihrer Nähe, durch ihren „Duftkreis“? Beide gehören in dieser Vorstellungsweise zur „Gattung“ Blume, befruchten einander, zeugen zusammen die Blume Morgenrot. Dieses Wort trägt eine sehr starke Konnotation der „Zukunft“ in sich, eine hoffnungsvolle Zukunft, offenbar, denn sie steht „am Saum der Nächte“, das heißt am Ende einer Leidensexistenz. Es steht für ein Glücksversprechen ein, nach einem Dasein in Not und Leiden – wobei unausgesprochen bleibt, durch welche Umstände die Leidensexistenz bedingt war.

Die Wirkung des Adjektivs „licht“ ist eine nuancierende, veredelnde: nicht einen schweren, dominanten Duft hat das Ich als Blume Schmerzenlos erfahren, sondern einen lichten, lieblichen, heilenden. Das lyrische Du bekommt hier aufs Neue eine „gebende“ Position: sie ist lieblich, sanft und licht, nicht wild und wach wie das lyrische Ich. Dieser „lichte Duft“ betont auch nochmals die intime Verhältnis zwischen den beiden Geliebten: er befand sich in Berührungsnähe, so nahe, dass er ihren Duft wahrnehmen konnte: dies suggeriert einen zärtlichen, romantischen, intimen Moment.

Der dritte Vers evoziert eine leidenschaftliche Situation: die Geliebten geben sich nicht nur einander hin, sie schenken sich aus, Grenzenlos, aus Erde, Leid und Gruft. Das Adjektiv grenzenlos wird hier mit Großbuchstaben geschrieben, als wäre es ein Substantiv. Es bekommt fast den Wert eines Eigennamens und soll in einer gleichen Tendenz dieselbe hyperbolische Wirkung zum Ausdruck bringen wie die Blumennamen: „Blume Makellos“,

„Blume Schmerzenlos“ und „Blume Morgenrot“. Das Grenzenlos Ausschneiden bekommt allerdings eine sehr negative Konnotation, durch den Nachsatz „Aus Erde, Leid und Gruft“. Das lyrische Ich scheint zu sagen, dass das ihre Liebe war, dass sie einander alles gegeben haben, und das Alles war Erde, Leid und Gruft. Dieser Vergleich von Liebe und Leidenschaft mit den Elementen einer Beerdigung wirkt sehr ungewöhnlich und demotivierend. Die leidvolle Existenz der Geliebten, das „Litten“ und die „Not“, werden hier schon deutlich angekündigt.

Die dritte Strophe ist inhaltlich und strukturell den zwei ersten Strophen ganz ähnlich. Förmlich gibt es aber einen großen Unterschied: Weder das lyrische Du noch das lyrische Ich bilden hier den Einsatz der Strophe. Ein unkompliziertes, aber zugleich auch unspezifisches „da“ bildet eine Art Zeitbestimmung, die kausal-chronologisch die „Handlung“ fortsetzt: „da wuchs die Blume Morgenrot an unserer Nächte Saum“. Wir könnten dieses „Morgenrot“ leicht mit der Morgendämmerung verknüpfen, und feststellen, dass diese Assoziation im zweiten Vers „an unserer Nächte Saum“ bestätigt wird. Denn am Ende (*Saum*) der Nacht, erfolgt die Morgendämmerung. In diesem Fall aber handelt es sich über das Ende von mehreren Nächten, wodurch wir diese Periode als eine längere, negative, dunkle und leidvolle Zeit bewerten können.

Der dritte und vierte Vers dieser Strophe führen einen Aspekt der Verlogenheit, der Illusion, der Fiktivität in das Gedicht ein: das lyrische Ich nennt das alles einen „süßen Traum“. Außerdem ist es ungewöhnlich, dass die beiden für diesen süßen Traum eine süße Not leiden mussten. Die Kombination der Wörter „süß“ und „Not“ ist fast widersprüchlich zu nennen. Während „Not“ eher negative Konnotationen evoziert, wird „süß“ offensichtlich mit positiven Konnotationen bewertet. Das Erleben der Liebe ist also keine einfache oder problemlose Leistung gewesen, sondern eine eher schmerzhaft und schwierige Erlebnis. Es wäre fast, als wäre das Leiden die Bedingung, die Forderung um das Glück tatsächlich zu bekommen.

Auch in der Figurenkonstellation finden wir diese Idee zurück, es gibt eine Art Verteilung der Kräfte, die aber am Ende einander begegnen und auslösen. Das lyrische Du ist die Frau, die Blume Makellos, die Unberührte, die gebend am lyrischen Ich, dem Mann nachgibt.

Der Mann ist der Blume Schmerzenlos, derjenige, der handelt, der wild erobert, ohne von Schmerzen gequält zu werden. In der Liebesbegegnung des Du und Ichs löst sich aber die Kräfteverteilung auf: Sie ist die Erde, er ist das Leid, und die Gruft bilden die beide zusammen, in ihrer Beziehung als lyrisches Wir.

Am Ende setzt die Blume Morgenrot der „Nächte“ und der „Not“ ein Ende, fast als ob die beiden hier doch „belohnt“ werden mit Glück für das Durchhalten im Leiden, wobei die Blume wie eine Frucht der schmerzhaften Liebesbeziehung dargestellt wird: sie wuchst, als Frucht der Beziehung zwischen der Blume Makellos und der Blume Schmerzenlos, als Frucht von dem lyrischen „wir“

Problematisch dabei ist jedoch die Unbestimmtheit der Kategorien: die Not ist „süß“, und die „Frucht“ der Begegnung ist bloß ein „Traum“. Wir könnten diesen Traum der schöneren Zukunft vielleicht interpretieren als eine Art Versuch, um das Leiden der Vergangenheit leichter ertragbar zu machen. Das Ende dieses Gedichtes bildet also doch eine Art Resignation beim Schicksal: Erleichterung und Enttäuschung begegnen sich in dem „süßen Traum“.

4.5. Zwischen den Schlachten

Abend tropft mit blutigroter
Tinte in den grauen Sumpf.
In den Himmel ragt ein Toter,
grausam groß und seltsam stumpf.

Posten tasten leis: Parole?
Nickend sickern die Konturen
eines Pferdes – wie mit Kohle
kühn skizziert – vor schweren Führen.

Manchmal döst man Kleinigkeiten
und das Herz läßt sich verwirren:
Abendglocken hört man läuten
in den Lärm von Kochgeschirren.

Dieses Gedicht ist aufgeteilt in drei Strophen und hat ein einfaches und fast konsistentes Reimschema: nur die Kombination Kleinigkeiten/läuten erweist sich nach Bühnendeutsch nicht als wirklich reimend. Der Titel sagt uns schon etwas über das mögliche Thema des Gedichtes: den Schlacht, Krieg und Tod, und was *dazwischen* passiert.

Inhaltlich wird in den drei Strophen verwiesen auf die Verbundenheit der Soldaten mit demjenigen, was passiert, und dies geschieht auf drei verschiedenen Ebenen: in der ersten Strophe wird das „Äußere“ behandelt, das was außerhalb des Feldlagers passiert, in der zweiten Strophe das „Naheliegende“, das was an den Posten stattfindet, und in der dritten Strophe das „Innere“, das was innerhalb des Feldlagers geschieht. So entdecken wir im Gedicht eine Art Bewegung von außen nach innen, eine Art Verengung der Sicht, sowohl in Bezug auf die (impliziten) Ortsbestimmungen („Sumpf“ in der ersten Strophe, „Posten“ in der zweiten, „Kochgeschirren“ in der letzten Strophe) als auch in Bezug auf das persönliche Erleben der Menschen („in den Himmel ragt“ in der ersten Strophe, „sickern“ in der zweiten, „hört man läuten“ in der letzten Strophe). Behandeln wir diese Bewegung Schritt für Schritt in der Analyse der drei Strophen.

Die erste Strophe fängt mit einer Ellipse an: das Substantiv „Abend“ funktioniert hier als Subjekt des ersten Verses, jedoch ohne etwaige Determinante. Die Ellipse fungiert hier als direkter Hinweis auf die Verallgemeinerung des Substantivs „Abend“.

Dadurch wird die Wichtigkeit des Abends betont, und kann man „tropft mit blutigroter Tinte“ als eine inhärente Eigenschaft des Abends interpretieren: nicht nur *diesen* Abend tropft mit blutigroter Tinte, sondern das *Konzept* Abend, das heißt: im Krieg sind alle Abende gleich, sie tropfen alle und immer mit blutigroter Tinte in den grauen Sumpf.

Die blutigrote Tinte verweist offensichtlich auf das Blut, das beim „Schlachten“ der Menschen vergossen wird. Dieses Blut tropft aus dem abendlichen Himmel heraus, und wird im grauen Sumpf verschwendet. Dieser Sumpf erinnert aber nicht an einen Ort, wo die Leute leben, sondern an ein abgelegenes Gebiet, draußen, wo gekämpft und ermordet wird, weit von dem alltäglichen Leben entfernt. Daraus könnte man ableiten, dass diese blutigrote Tinte keine richtige Auswirkung auf die Menschen hat, und dass sie nicht wissen, woher dieses Blut kommt oder dass es dieses Blut überhaupt gibt.

Allerdings handeln der dritte und vierte Vers von einem Toten, der in den Himmel ragt, und grausam groß und seltsam stumpf ist. Diese Größe des Toten und das Ragen erraten sowieso das Wissen, den Ekel und die Angst der Soldaten: der Tote ist *grausam* groß und seltsam stumpf. Seine Größe steht symbolisch für die Anzahl der Toten und den traumatischen Eindruck, den sie auf die Perspektivfigur in diesem Gedicht haben.

Der Tote ist seltsam stumpf: das Adjektiv „seltsam“ funktioniert wie eine Art Signalwort für den Leser. Es soll ihm auf die Wichtigkeit des Wortes „stumpf“ aufmerksam machen. Der Leser soll sich fragen: „weshalb denn seltsam?“ „weshalb denn stumpf?“. Die vielleicht ungewöhnliche Wortwahl „stumpf“ ist in diesem Kontext mit den Kriegserfahrungen Borcherts zu verknüpfen. Vergleichen wir diese „Stumpfheit“ mit einer Passage aus Borcherts Kurzgeschichte „Die Kegelbahn“:

„Schieß, sagt der eine. Der schoß. Da war der Kopf kaputt. [...] Sie machten viele Köpfe kapput.“¹²

Borchert verweist wie oft auf den Kopf-schießenden Heckenschützen, und damit könnten wir auch die Stumpfheit dieses Toten verknüpfen: seltsam stumpf ist er, weil er im Kopf geschossen worden ist. Obwohl diese Ereignisse nicht im Feldlager, sondern im Sumpf geschehen, prägen sie sich wegen ihrer Größe und Bedeutung doch sehr stark ein:

¹² BORCHERT, Wolfgang: Das Gesamtwerk. Rowohlt Verlag, Reinbek: 1957. S 169.

der Tote ragt in den Himmel, wodurch die Soldaten ihn auch vom Feldlager heraus nicht ignorieren können: er fungiert wie eine Art Emblem, ein Wahr- und Mahnzeichen für die Soldaten.

Die zweite Strophe untergeht eine Bewegung nach innen, ohne wirklich das Thema zu ändern: „*Posten tasten leis: Parole?*“ Der Krieg stellt sich also tatsächlich als das zentrale Thema dieses Gedichtes heraus. Der Posten fragt denjenigen, der das Feldlager hereinzutreten versucht, nach der Parole. Hier findet also schon eine Verschiebung, eine Bewegung nach innen, nach menschlichen Beziehungen statt: nicht nur das Äußere, der weit entfernte graue Sumpf stehen unter Einfluss des Krieges, sondern auch das Feldlager, wo die Soldaten doch endlich mal einen Moment von Ruhe trachten zu bekommen, wird von Kriegsmaßnahmen geprägt. Wen wird hier aber nach der Parole gefragt? Wer versucht also hereinzukommen? Ist das der Tote aus der vorigen Strophe? Lesen wir die folgenden Verse, so können wir auf jeden Fall vermuten, dass die Kompanie die beim Posten erscheint, etwas mit dem Toten zu tun hat:

„Nickend sickern die Konturen
eines Pferdes – wie mit Kohle
kühn skizziert – vor schweren Fuhren.“¹³

Die Wortwahl in diesen drei Versen ist zumindest beachtenswert: „*nickend sickern*“, „*die Konture [...] mit Kohle kühn skizziert*“ Diese Klangspiele sind sehr typisch für Borchert, sie geben dem Gedicht eine Art gespielte Leichtigkeit mit, die im Kontrast mit dem Inhalt des Gedichtes ziemlich ungewöhnlich, befremdlich wirkt. Dadurch fungieren diese Alliterationen und Assonanzen im Gedicht als spannungssteigernde Elemente.

Das „nickend sickern“ im zweiten Vers verweist schon auf die schweren Fuhren im vierten Vers: die Konturen des Pferdes nicken, jedoch sickern sie auch, unter der Schwere des Wagens, den das Pferd ziehen muss. Ganz schwer dürfte das Verknüpfen des Toten mit diesen schweren Fuhren nicht sein: die Assoziation, dass das Pferd ein Fahrzeug zieht, mit Körpern der Toten belastet, stellt sich von selbst ein.

¹³ BORCHERT, Wolfgang: Allein mit meinem Schatten und dem Mond. Briefe, Gedichte und Dokumente. Rowohlt Verlag, Reinbek: 1996. S 255-256

Die Kohle verweist offensichtlich auf die Farbe schwarz, wobei wir sofort erinnert werden an die Nacht und an die Unheimlichkeit des Todes. Auch das Adjektiv „kühn“ wirkt sehr ungewöhnlich und einige Fragen drängen sich auf: Weshalb denn kühn als Umschreibung für die Art wie die Konturen des Pferdes skizziert sind? Verweist dieses Adjektiv implizit doch eher auf das Pferd, oder sogar auf die Heckenschützen? Solche Fragen sind wie oft bei Borchert kaum zu beantworten, die Evokation einer einfachen Situation führt manchmal zu sehr weitführenden Interpretationsarten. Wir sollen doch nicht aus den Augen verlieren, dass die Momente, worin Borchert verdeckt und subtil mit einem ironischen Wink eingeht auf dasjenige, mit dem er sich nicht identifizieren kann, gar nicht selten sind.

Vergleichen wir jetzt den ersten zwei Strophen, so bemerken wir einen großen Unterschied in der Wortwahl, sozusagen in der Art und Weise, wie die Strophen gemalt sind. In der ersten Strophe gibt es eine Tendenz zu Worten, die großflächigen und farbigen Elemente darstellen („tropft“, „blutigrote Tinte“, „grauer Sumpf“) als ob es sich um das eher statische Gemälde einer Landschaft handelte. Dies wird bestätigt durch die Abwesenheit von (menschlichen) Handlungen. In der zweiten Strophe werden dagegen eher scharfer klingenden Worten benutzt („nickend sickern“, „Konturen“, „mit Kohle kühn skizziert“) als ob es sich um eine grobe Skizze handelt, die mit schwarzen Strichen deutlich die schon anwesenden Handlungen und Bewegungen darstellt.

In der dritten Strophe ist die Verschiebung komplett: jetzt wird das Innere des Feldlagers der Soldaten und der Versuch zur Normalisierung betont. Nicht der Sumpf, nicht die Vorfälle bei den Wachtposten werden beschrieben, sondern die Erlebnisse des einzelnen, kleinen Soldaten.

Der Inhalt dieser Strophe ist mehr von persönlichen, gefühlsmäßigen Erfahrungen des einzelnen Soldaten geprägt. Jedoch wird niemand mit Namen genannt, und gibt es kein lyrisches Ich, sondern ein anonymes, depersonalisiertes, entindividualisiertes, kollektives „man“: der Masse-Mensch. Es handelt sich hier nicht explizit um den Krieg - im Sinne des Kampfes oder Todes- und dessen Effekt dessen auf den Soldaten, allenfalls implizit und deswegen eher verdeckt.

Die Bestimmung des Zeitraums in „*Manchmal döst man Kleinigkeiten*“ könnte man lesen als eine implizite Form von Protest gegen den Krieg:

nur manchmal kann man dösen, und nur sehr kurz, nur eine Kleinigkeit. Dies verweist auf den ständigen Lärm von Gewehrschüssen, Bomben, Granaten, und schreienden und sterbenden Menschen, das heißt: der fast ständige Lärm vom immer andauernden Krieg. Die Menschen können nicht einmal ruhig schlafen, sie können nur Kleinigkeiten dösen. Die transitive Verwendung des intransitiven Verbs „dösen“ evoziert die Existenz eines Objektes: möglich träumen die Soldaten während dieser Ruhemomenten, Träume die auf der ersten Strophe zurückzuführen sind, Erinnerungen an die Schlachten, an die Toten.

Aufs Neue sollen wir damit rechnen, dass Borchert nicht immer die Gelegenheit dazu hatte, wirklich zu schreiben was er wollte. Dieses Gedicht wurde im Gefängnis geschrieben (wir kommen später noch darauf zurück) und deswegen ist es sogar noch deutlicher als sonst, dass die Wörter, die Borchert hier benutzt, tatsächlich sehr symbolisch gelesen werden sollen. Denn wir sind gar nicht sicher, ob der Lärm tatsächlich der Grund dafür ist, das die Menschen nicht schlafen können. Außerdem beschreibt Borchert den Lärm im vierten Vers als „den Lärm von Kochgeschirren“ die, obwohl sie keine stereotypischen Kriegsklangen bilden, schon von der Kriegssituation verursacht worden sind.

Wir könnten spekulieren und diese Unmöglichkeit zu schlafen, nicht (nur) dem Kriegslärm zuschreiben, sondern vielleicht (auch) dem Gewissen der Soldaten: die Gewissensbisse belästigen das Schlafen. Dies wäre aber schwierig hinzuschreiben und könnte als die Gedanken eines Ausreißers interpretiert werden. Da Borchert schon wegen Ungehorsamkeit und Verbrechen gegen die Nation zu einem Strafbataillon in Russland verurteilt worden war (2. Kurze biografische Einführung Wolfgang Borchert), konnte er sich keine expliziten Missgriffe mehr leisten. Jedoch gibt diese Strophe zu verschiedenen Fragen Anlass.

Im zweiten Vers lesen wir: „*das Herz läßt sich verwirren*“, wobei „läßt“ uns den Eindruck gibt, dass das Herz diese Verwirrung wohlwollend zulässt. Dass der Mensch und sein kleines Herz also lieber Abendglocken hören möchten als Kochgeschirr. Weil der Mensch sich so nach den Abendglocken sehnt? Weil er sie so gerne hören möchte? Oder vielleicht, weil es etwas anderes gibt, das er gar nicht hören möchte?

Und mit dieser Frage berühren wir aufs Neue das Problem der Unmöglichkeit bei Borchert, um frei schreiben zu können, was er möchte: Sind die Kochgeschirre wirklich Kochgeschirre? Oder verweist Borchert hier auf etwas Anderes, vielleicht nicht Besprechbares? Auch Gordon Burgess beschreibt in „The life and works of Wolfgang Borchert“ die Ungewöhnlichkeit dieser Strophe:

Nevertheless, the poem moves to a positive, if wistful and imaginative note at the end. The heart “allows” itself to be confused into hearing the evening bells, although the reality is rather more prosaic. While there is some logic in the irony of this ending, nevertheless one might wonder what else Borchert could have invented to rhyme with “verwirren”.¹⁴

Weiter behandelt Burgess auch die bei Borchert häufig vorkommende Unmöglichkeit, um explizit die Sachen zu beschreiben, über welche er reden möchte, wodurch er oft etwas ungewöhnlich wirkende Wörter wählen muss:

This type of ironic ending, which widens the perspective while at the same time emphasizes the fact that the poetic person’s freedom or movement is in some way restricted, is also, not surprisingly, to be found in a number of Borchert’s prison poems.¹⁵

Das Ende dieser Strophe, und damit zugleich das Ende dieses Gedichtes, ist tatsächlich ziemlich ironisch und fungiert wie eine anti-Klimax: kein großartiger Vorfall wird hier beschrieben, keine implizite Trauer wird hier zum Ausdruck gebracht, wie schon in z.B. „Abendlied“. Dieses Gedicht lässt den Leser mit einigen Fragen zurück, aber wir bekommen nicht das Gefühl von Einsamkeit und Verlorenheit wie in „Abendlied“: am Ende verwendet das Gedicht kein Wort aus dem Lexikon des Krieges oder der Einsamkeit, sondern das Wort „Kochgeschirr“, das trotz seinem eher normalisierenden Wert hier auch als Element des Krieges auftritt.

Wir bemerken also nicht nur in den Ortbestimmungen (Sumpf- Posten), sondern auch auf Handlungsebene eine Verschiebung: in der ersten Strophe „Abend tropft mit blutigen roten Tinte“ und „ragt ein Toter“, in der zweiten Strophe „Posten tasten leis; Parole?“ und „die Konturen eines Pferdes“ und in der dritten Strophe „döst man ein Kleinigkeiten“ und „de[r] Lärm von Kochgeschirren“.

¹⁴ BURGESS, Gordon: The Life and Works of Wolfgang Borchert. Camden House, Suffolk: 2003. S 139

¹⁵ BURGESS, Gordon: The Life and Works of Wolfgang Borchert. Camden House, Suffolk: 2003. S 139

In der ersten Strophe werden wirklich Elemente behandelt, die explizite und direkte Folgen des Krieges bezeichnen: der Abend ist vom Blut der Opfer gesättigt, und einer dieser Toten ragt als unignorierbares Zeichen des Schlachtens in den Himmel.

In der zweiten Strophe werden wir sogar ein wenig expliziter mit dem Krieg konfrontiert durch die Worte „Posten“ und „Parole“, aber deren Effekte sind weniger heftig: es wird schon auf den Krieg verwiesen, aber dessen Folgen werden eher implizit mitgeteilt. Das Pferd, das schwere Fuhren zieht, soll die Verweisung auf die Toten aus der ersten Strophe verkörpern. Das Nicken und Sicken der Konturen des Pferdes personifizieren fast die Verschiebung: von blutenden Abenden und ragenden Toten zu schweren Fuhren und bedeckten, versteckten Toten.

In der dritten Strophe wird der Versuch der Soldaten ausgedrückt, ihre Situation ein wenig zu normalisieren, zwischen den Schlachten hindurch: der implizite Wunsch eines Menschen zu schlafen, und sein Herz, das sich gerne verwirren lässt, und Abendglocken hört statt des Lärmes der Kochgeschirre, als Höhepunkt der Normalisierung, der Trivialität und der Banalität.

Dieses banale Ende des Gedichtes kreierte eine Art Gelassenheit und Gleichmut: obwohl der Tote deutlich in den Himmel ragt, lässt das Herz sich jetzt gerne durch Banalitäten verwirren. Letztendlich bleibt es dem Leser überlassen, diesen Banalitäten selber Inhalt und Gestalt zu geben, damit er sein Unbehagen über die geschilderte Kriegslage dämpfen kann (oder auch nicht).

5. Textgenre 2: Prosa

Die Hundebblume

16



“Die Hundebblume” war das erste Prosastück, das Borchert in der Nachkriegszeit geschrieben hat.

Burgess schreibt darüber: „*Borchert was one of the first postwar German authors to write against the novella tradition, consciously and explicitly*”¹⁷.“

Weiter erläutert er, dass:

The novella was a ‘closed’ form, in that by the end the central tale would have been completed, the fates of the central figures would have been sealed, and no further reflection by the reader on what happened next would be necessary.¹⁸

Wir bemerken sofort, dass diese “Novelle” dem Stil Borcherts tatsächlich gar nicht entspricht: schon in seiner Lyrik bekommt der Leser ein Gefühl, dass etwas fehlt, dass die Gedichte nicht zu Ende sind und, dass noch mehr zum Geschriebenen gemeint ist.

„Die Hundebblume“ ist die Geschichte eines Verurteilten, eines Gefangenen, der im Gefängnis spricht über seine dortigen psychologischen Erfahrungen: innerhalb seiner Einzelzelle und draußen, wo er zusammen mit den 76 anderen Gefangenen jeden Morgen eine halbe Stunde lang einen kleinen Rasenplatz spaziert, den er ironischerweise „die Manege“ nennt, wegen die Art und Weise, wie die Gefangenen wie Manegepferde im Kreis laufen. Mit der Zeit fängt er aber an, sich über den Mann, der vor ihm geht, zu ärgern, und nimmt Anstoß an allem, was er von diesem Mann sieht und hört. Über „Die Hundebblume“ sagt Borchert selber:

¹⁶ Photo von Dedalus11©, Dinslaken, Deutschland
(<http://www.flickr.com/photos/43883596@N00/2892448305>)

¹⁷ BURGESS, Gordon: *The Life and Works of Wolfgang Borchert*. Camden House, Suffolk: 2003. S 174

¹⁸ BURGESS, Gordon: *The Life and Works of Wolfgang Borchert*. Camden House, Suffolk: 2003. S 174

Sie dürfen nicht vergessen, daß es diesen Hundebblumen-Mann gibt, daß er 21 Jahre alt war und 100 Tage in einer Einzelzelle saß mit dem Antrag der Anklagevertretung auf Tod durch Erschießen! 100 Tage, 21 Jahre. Er hat wirklich eine Hundebblume geklaut und durfte zur Strafe eine Woche nicht im Kreis gehen! Er wußte ganz genau, wie es bei so einer Erschießung hergeht. [...] Und dann liefen ihm diese 100 Tage vier Jahre lang durch alle Nächte hindurch nach, bis es ihm plötzlich gelang, sie förmlich auszukotzen! So, da waren sie! Man war sie los.¹⁹

Diese Geschichte ist also offensichtlich eine autobiografische Wiedergabe von Borcherts eigener Zeit im Gefängnis, und basiert also stark auf seinen eigenen Erfahrungen. Obwohl „die Hundebblume“ nur kurze 15 Seiten umfasst, ist es dem Schriftsteller gelungen, eine fesselnde, intrigierende Geschichte zu erzählen, oder vielleicht eher: zu rekonstruieren.

Es ist in dieser Kurzgeschichte, wie immer bei Borchert, weder die Absicht, eine schöne, unterhaltsame Geschichte zu erzählen, die der Leser passiv lesen kann (das heißt: ohne wirklich darüber nachdenken zu müssen), noch die Absicht, großzügig eine neutrale, detaillierte Wiedergabe der Greuelthaten im Gefängnis zu liefern. Was Borchert schon versucht, ist die Aktivität des Lesers anzuregen: er soll aktiv an der Geschichte „mitarbeiten“, er soll sich selber seine Interpretationen ausdenken, und nicht nur einfach dasjenige akzeptieren, was geschrieben ist.

Der Leser wird direkt vom Ich-Erzähler angesprochen. Dies hat eine ungewöhnlich provozierende und auf Empathie, sogar Identifikation abzielende Wirkung auf den Leser. So erzählt das Ich von seinen eigenen Erfahrungen, indem es sie auf den Leser transponiert: „*Weißt du, wie das ist, wenn du dir selbst überlassen wirst, wenn du mit dir allein gelassen bist, dir selbst ausgeliefert bist?*“²⁰ Mit dieser Frage wird eine existentielle Lage evoziert. Das Ich ist in seiner Einzelzelle eingesperrt, „*hinter eine[r] unwahrscheinlich dicke[n] Tür, die man nicht zuschlagen kann.*“²¹ und ist den ganzen Tag nur auf sich selbst angewiesen: das nagt an ihm und ist die Ursache seiner existentiellen Fragen und Zweifel. Bemerkenswert ist hier, wie dem Leser die Ortbestimmung nahe geführt wird: nicht einmal wird darauf gewiesen, dass das Ich sich im Gefängnis befindet, sondern nur graduell wird das deutlich gemacht, indem immer kleine Hinweise gegeben werden, wodurch die

¹⁹ BURGESS, Gordon: The Life and Works of Wolfgang Borchert. Camden House, Suffolk: 2003. S 175

²⁰ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 25

²¹ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 25

Spannung und das Interesse an der Geschichte beim Leser zunehmen: Die Tür geht hinter dem Ich zu, die Tür wird zugemacht, die Tür - *Eine häßliche Tür mit der Nummer 432* – wird abgeschlossen, , und das Ich ist mit sich selbst eingesperrt. Dieser Reihenfolge entsprechend, soll der Leser herausbekommen, dass der Ich-Erzähler ein Verurteilter im Gefängnis ist.

Diese Art und Weise, auf die der Leser tropfenweise neue Informationen bekommt, wirkt auf Handlungsebene eher retardierend, erfüllt aber im Spannungsaufbau eine sehr deutliche beschleunigende Funktion: man bekommt wirklich den Eindruck, dass das Ich mit dem Leser einen Dialog anknüpft, indem er ihm direkt, sei es schrittweise, in seinen Erfahrungen einweihet. Eine vom Leser ausgehende Antwort bleibt aber aus, es gibt nur diesen einsinnigen Monolog-Dialog, den der Ich-Erzähler mit sich selbst abhält. Dieses bivalente Ich umfasst also zwei Funktionen: es ist der Erzähler und zugleich der Zuhörer, Mitglied des Publikums, zusammen mit dem Leser. Die Problematik der Langeweile, der Einsamkeit, und vor allem: der Ohnmacht eines Gefangenen wird mit sehr alltäglichen, fast trivialen, jedoch sehr kennzeichnenden Beschreibungen dargestellt. Das Ich schreibt den Alltagsgeräten nicht nur ihren alltäglichen Gebrauch zu, so wie man es außerhalb des Gefängnisses gewohnt war, sondern auch eine neue, dem Gefängnis abgestimmten Verwendung:

Ganz ohne die Möglichkeit zu einer Tat zu sein. Keine Flasche zum Trinken oder zum Zerschmettern zu haben, kein Handtuch zum Aufhängen, kein Messer zum Ausbrechen oder zum Aderdurchschneiden, keine Feder zum Schreiben – nichts zu haben- als dich selbst.²²

Wichtig ist hier der Ausdruck „Ganz ohne die Möglichkeit zu einer Tat zu sein“: das Ich sehnt sich nach der Möglichkeit, etwas zu unternehmen, etwas zu tun, und zeigt durch diesen Wunsch zur Tätigkeit große Ähnlichkeiten mit dem jungen Schriftsteller Wolfgang Borchert: genauso wie der Ich-Erzähler, war auch er während seiner Haftzeit mit sich selbst eingesperrt, und hatte er etwas unternehmen wollen. Wie Borchert selbst gesagt hat, ist diese Kurzgeschichte ein „förmlich[es] Auskotzen“ der Erinnerungen an seiner Zeit im Gefängnis.

²² Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 25

Nach diesen einführenden Bemerkungen, konzentriert sich das Ich gleich auf eine existentielle Problematik, nämlich die Wahl zwischen Leben und Tod und die Frage nach der Existenz von Gott:

Das ist weniger als die Spinne hat, die sich in ein Gerüst aus dem Hintern drängt und ihr Leben daran riskieren kann, zwischen Absturz und Auffangen wagen kann. Welcher Faden fängt uns auf, wenn wir abstürzen? [...] – ist Gott das Leben? Dann fängt er uns wohl manchmal auf - wenn wir wollen.²³

Der Gefangene wird hier mit einer Spinne in der Zelle verglichen: die Spinne ist im Vorteil weil sie die Wahl hat zwischen Leben und Tod, zwischen abzustürzen in die Tiefe und sich selbst aufzufangen mit ihrem Gerüst. Die Spinne wird dadurch personifiziert, und bekommt anthropomorphe Eigenschaften: sie hat eine Wahl, sie trifft die Entscheidung über ihr eigenes Überleben oder Sterben. Das Erzähler-Ich, das wirklich Mensch ist, hat diese Wahl aber nicht. Er kann nicht wählen, Selbstmord zu verüben, weil er diese Wahl einfach nicht hat. So verfügt der Mensch gleichsam über weniger anthropomorphe Eigenschaften als die Spinne. Dieser ungewöhnliche Kontrast erhöht die Dramatik der Lage des Gefangenen.

Auch die Frage auf metaphysischer Ebene „*Ist Gott das Leben?*“ und die Antwort auf ein eventuelles „Ja“, „*Dann fängt er uns wohl manchmal auf – wenn wir wollen*“ versuchen die Beteiligung des Lesers zu aktivieren, indem der Leser sich mit diesen Fragen identifiziert. Die scheinbar leichtsinnige Frage „*Ist Gott das Leben?*“ könnten wir im Hinblick auf die zweite Frage als eine Art religiöses Schwanken interpretieren: Gott ist das Leben, er hilft uns aber nur, wenn wir das selbst wollen, wodurch der Mensch in jener Hinsicht selber die Funktion Gottes übernimmt und für sich selbst sein Leben bestimmen soll. Diese gespielte Leichtigkeit, mit der sowohl der Vergleich mit der Spinne als die Frage nach Gott und seiner förmlichen Existenz durchgeführt werden, sind kennzeichnend für Borchert: er spielt auf scheinbar unschuldige Art und Weise mit diesen Bemerkungen und Fragen, die aber einen viel tiefer liegende Sinn offenlegen, wenn man sie verknüpft mit dem Thema dieser Geschichte, nämlich dem existentiellen, innerlichen Kampf eines Menschen in Gefangenschaft.

²³ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 25-26

Die Kommunikation dieser Überlegungen präsentiert sich fast als eine Gefängnisneurose: „Wesen“ als Selbstbezeichnung, die Identitätsspaltung zwischen Subjekt und Objekt (“Mit mir selbst”), und die lakonisch-unterkühlte, fast naive Ironie als Überlebensstrategie (“unbedingt furchtbar, eines der tollsten Abenteuer”). Auch das Epitheton für den Mangel an Aktivität (“das ist das Entwürdigendste”) mutet stark existentialistisch an. Dies wird noch bestätigt und sogar betont, wie das Ich, ‚Nummer 432‘ (denn so heißt der Gefangene, der Name ist eine Nummer geworden) ein Gespräch mit Gott anknüpft: dabei stellt sich ein wenig später heraus, dass das Ich immer noch allein ist, und mit sich selbst redet, wie ein doppeltes Ich:

Gott, den sie den Guten nennen, ist nicht da. Und was da war, das was sprach, war in dir.
Vielleicht war es ein Gott aus dir - du warst es! Denn du bist auch Gott, alle, auch die Spinne und die Makrele sind Gott.²⁴

Aufs Neue spüren wir eine Art Religionskrise: der Mensch ist Gott, weil er derjenige ist, der spricht, und weil er derjenige ist, der handelt. Auch die Spinne, die so eben noch anthropomorphisiert wurde, wird hier Gott gleichgesetzt. Sogar die Makrele, ein banaler Fisch, ist Gott, denn Gott ist alles, aber genau weil das der Fall ist, kann Gott den Gefangenen nicht helfen: er ist schon alles, mehr kann dieser Gott nicht machen. Das Ich ist also wieder in der Realität: allein in seiner Zelle, nur mit ihm selbst und einem omnipotenten-ohnmächtigen Gott (“und das ich Gott nannte”) eingesperrt. Die extrem theologiekritische, fast blasphemische Haltung des Ichs wird hier sehr deutlich: Gott verwandelt sich von Alles zu Nichts. Außerdem drückt es implizit sein negatives Gottesbild aus, durch das ironisierend und Abstand kreierende “Gott, den sie den Guten nennen”.

Die Tatsache, dass das Ich (“Menschlein”) statt eines Namens nur die Nummer 432 hat, ist ein Signal der Entindividualisierung: der Mensch im Gefängnis hat keine Persönlichkeit mehr, er ist keine individuelle Person mehr, sondern bloß eine Nummer. Dies verweist deutlich auf die „Entmenschlichung“ der Gefangenen und den Versuch, ihnen ihre Individualität zu nehmen. Nicht nur der Verlust der Individualität und der Person des Gefangenen kommt hier zum Ausdruck, sondern auch der Verlust des “Zusammenhangs mit allem, mit dem Leben, mit der Welt”:

²⁴ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 26

Es handelt sich hier über eine extreme Ichbezogenheit (“voll wurde von mir selbst”) und eine weitgehende Entfernung von der Realität (“leerlief von der wirklichen Welt”).

Nach einigen Widerstandsversuchen wird der Mensch aber hoffnungslos, er versucht nicht mehr, sich zu widersetzen: „*Man schlägt wohl ein paar Stunden an Wand und Tür - aber wenn sie sich nicht auf tun, sind die Fäuste bald wund, und der kleine Schmerz ist dann die einzige Lust in dieser Öde*“. Dieses Zitat drückt eine Art Gelassenheit aus, aber man spürt zugleich, dass dies einen Endpunkt bildet, das Ende der Reihe von Beschreibungen der Zelle. Der Gefangene erkennt seine Ohnmacht. Auch formal wird diese orientierende Lagebeschreibung als abgeschlossen markiert, indem in dem Text eine Leerzeile eingebaut wird. Diese Pause bildet für den Leser auch einen Besinnungsmoment: der Leser hat sich durch realistische und plastische -sei es durch das Gefängniserlebnis etwas absurd geratene- Beschreibungen ein Bild machen können von der Zelle, und noch viel wichtiger: vom psychologischen Einfluss der Haft auf den Gefangenen. Die Darstellung dieser psychologischen Problematik bestimmt insgesamt den umfangreichen ganzen zentralen Teil (bis zur nächsten Leerzeile) der Geschichte.

Im nächsten Teil der Geschichte wird der Leser nämlich informiert über das Vorhandensein eines kleinen Rasenstückes, wo die Gefangenen im Kreis herumgehen, in „*einen Hof mit grünem Gras in der Mitte und grauen Mauern ringsum*.“²⁵ Obwohl hier also von etwas Positivem die Rede ist, von einem Lichtpunkt in der Dunkelheit des Gefängnisses, gibt es zu gleicher Zeit auch wieder etwas Negatives, das mit dem Positiven kontrastiert: die grüne Farbe vom Gras steht in schroffem Gegensatz zu dem Grau der Mauer. Dazu passt, dass diese grauen Mauern das grüne Gras umringen, sozusagen einschließen und einsperren.

Obwohl das Gras also etwas Positives, Lebendiges darstellt, wird es immerhin von etwas Negativem, nämlich von den grauen Mauern beschränkt, kontrolliert und überwacht, genauso wie das Ich in seiner Zelle, hinter einer dicken Tür, eingesperrt ist.

²⁵ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 27

Nicht nur die Mauern stören diese halbe Stunde von artifiziellem Glück, sondern auch die „blauen Hunde“, die „*Menschen [...] in blauen, blassen Uniformen*“.²⁶ Dieser Ausdruck macht deutlich, wie auch die Bewacher entindividualisiert werden: sie haben keinen Namen und werden anfänglich vom Ich als Hunde bezeichnet gehalten: „*ein heiseres Bellen von blauen Hunden mit Lederriemen um den Bauch. Die hielten uns in Bewegung und waren selbst dauernd in Bewegung und bellten uns voll Angst.*“ Wie die Spinne anthropomorphe Eigenschaften bekommt, bekommen die Bewacher ihrerseits hier tierische Eigenschaften. Ihr Gebrüll wird mit dem Bellen von Hunden assoziiert und ihre Funktion ist die eines Hundes: das Bewachen und Einschüchtern der Gefangenen.

Dennoch sind die Gefangenen glücklich, weil sie einer halben Stunde lang etwas Anderes als ihre Zelle sehen können. Dieses Glück ist aber von kurzer Dauer, denn die Kreisgänge werden eintönig, langweilig und sogar eine Qual, wenn „*die trüben Tropfen dieser Welt [...] in unser Glas [fallen]* und „*[...] man Vordermann und Hintermann nicht mehr als Brüder und Mitleidende empfindet, sondern als wandernde Leichen*“.²⁷ Man könnte diese trüben Tropfen und das Glas interpretieren als die schweren Tage der Haftzeit und das kontinuierliche Leben: jeden Tag füllen die geschmacklosen, trüben Tropfen das Glas des Lebens, und man wird es satt. Was zuerst *ein kleines Glück* war, ist jetzt eine sich wiederholende Qual geworden. Die hinuntergehende Bewegung der Tropfen drückt auch den Schwermut und die Mutlosigkeit der eingeschlossenen Männer aus: Sie gehen langsam in Kreise herum, während die Bewacher ihnen ins Gesicht ‚bellen‘, sie können den Mut nicht beibehalten und wenden ihr Antlitz zum Boden. Die ungewöhnliche Beschreibung der wandernden Leichen könnte zwei Funktionen haben: einerseits den Leser erinnern an den Krieg, und eine visuelle, plastische Darstellung der Eintönigkeit und schließlich demotivierenden Wirkung des morgendlichen Rundgangs im Hof andererseits.

Das Wort „Leiche“ erinnert offensichtlich an den Tod, das Verb „wandern“ allerdings nicht. Verknüpfen wir diesen Gedanken an Leiche und Tod mit der Situation, in der das Ich und die anderen Männer sich befinden, so werden wir als Leser an Mord,

²⁶ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 27

²⁷ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 28

Kampf und Krieg erinnert. Obwohl bisher das Ich den Krieg noch nicht erwähnt hat, sagt er in Bezug auf die Rundgänge schon „wenn man monatelang kampflös genießt“, womit deutlich wird, dass wir mit verhafteten Soldaten zu tun haben. Die wandernden Leichen erinnern also an den Krieg, an die Opfer des Krieges, und die Tatsache, dass der Gefangene auch im Gefängnis noch an diese Leichen zurückdenkt, und sie visuell mit seinen Mitgefangenen verbindet.

Das Verb „wandern“ ist in diesem Kontext unerwartet, weil Leichen nicht wandern, nicht mehr lebendig sind, und also gar nicht bewegen. Dadurch bekommt den Leser ein negatives Bild der halben Stunde, während der diese Männer im Kreis herumgehen: sie wandern als Leichen, und sehen also nicht lebendig aus, nicht froh, nicht glücklich, sondern einförmig, ekelhaft und grau. Die Art und Weise, wie die Gefangenen mit Leichen verglichen werden, demonstriert also die demotivierende und ekelhafte Stimmung während der Rundgänge.

Außerdem wird der Hof wegen dieser „wandernden Leichen“ als Lattenzaun dargestellt: „Und zwischen den [den wandernden Leichen] man eingelattet ist als Latte ohne eigenes Gesicht in einem endlosen Lattenzaun“.²⁸ Jeder Gefangene bildet eine gesichtslose Latte, und zusammen formen sie einen endlosen Lattenzaun, weil sie fortwährend im Kreis herumgehen, und diese Figur also den Eindruck gibt, dass der Lattenzaun genauso geschlossen und endlos ist wie ein Zirkel. Die Gesichtslosigkeit der ‚Latten‘ verweist aufs Neue auf die Entindividualisierung der Gefangenen: sie haben keine individuelle Persönlichkeit mehr, sondern bilden zusammen eine graue Masse. Kommen wir später auf die Metapher des Lattenzauns zurück.

Das Erzähler-Ich entwickelt Antipathie und sogar Hass gegen seinen Vordermann und gesteht offen seinen Widerwillen gegen diesen Mann:

„[er war] bestimmt längst tot“, „dieses Ganze da vor mir, das ich gar nicht Mensch nennen darf“, „diese Perücke [...] ja, ich hasse sie“, „ich trete sie fortwährend auf die Hacken – mit Absicht natürlich-„.²⁹

²⁸ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 28

²⁹ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 28-29

Weil er immer nur die Rückseite des Mannes sieht, nennt das Ich seinen Vordermann „die Perücke“. Er hasst diese Perücke, weil sie vor ihm wandert, weil sie feige ist, weil sie im Gefängnis eingesperrt ist und also etwas ausgefressen hat. Das Ich macht sich Gedanken über das ganze Dasein der Perücke: über ihr Leben, ihren Charakter, ihre Ansicht,... So wird die Spannung im Hass gegen die Perücke immer stärker ausgedrückt, bis das Ich angibt, sie ermorden zu wollen. Die Beschreibung des eingebildeten Todes der Perücke mit „wenigen Tropfen rote[n] Tinte[n]“ erinnert stark an die Beschreibung des Sumpfs in „Zwischen den Schlachten“, und das eingebildete Blut der Perücke tropft in derselben fallenden Bewegung wie die „trüben Tropfen“ ins Glas des Lebens fallen. Mehr Spekulationen und wilde Gedankengänge des Ich folgen, aber besonders ungewöhnlich ist das abrupte und direkt zum Leser gewendete Zitat, das auch bei Burgess nicht unbeachtet blieb: „In „Die Hundebblume“, he [Borchert] had demanded the active participation of the reader“³⁰. Nämlich:

Ich weiß, es ist schwer, mir zuzuhören und mit mir zu fühlen. Du sollst auch nicht zuhören, als wenn einer dir etwas von Gottfried Keller oder Dickens vorliest. Du sollst mit mir gehen, mitgehen in dem kleinen Kreis zwischen den unerbittlichen Mauern. Nicht in Gedanken neben mir- nein, körperlich hinter mir als mein Hintermann. Und dann wirst du sehen, wie schnell du mich hassen lernst.³¹

Dieses Zitat ist ein eindeutiger Appell an den Leser, ein Signal, dass es sich hier nicht einfach um eine Geschichte handelt, die man lesen und verstehen soll, und mit der man mitfühlen soll. Das Ich geht viel weiter: man soll aktiv mitmachen, man soll wirklich im Kreis mitgehen, nicht nur lesen, sondern fühlen, spüren, das Ich hassen. Man soll die Geschichte nicht wie eine realistische Szene lesen, sondern die Geschichte erleben und selbst durchmachen.

Ein Mensch kann nicht verstehen, wie und weshalb das Leben des Ich im Gefängnis sich entwickelt bis zum Wunsch, seinen Vordermann zu ermorden, wenn man die Situation nicht selber erlebt.

³⁰ BURGESS, Gordon: The Life and Works of Wolfgang Borchert. Camden House, Suffolk: 2003. S 211

³¹ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 31

Die Art und Weise, wie der Leser hier so direkt angesprochen wird, hat eine sehr einprägsame und anstoßende Wirkung: der Leser soll aktiv darauf reagieren, der Ich-Erzähler versucht den Leser wach zu rütteln. Das Ich verweist dabei auf die Tatsache, dass es nicht allein ist, in seinem Hass: „*Alle Hintermänner sehen auf die Beine ihres Vordermannes*“ und „*alle Hintermänner hassen ihre Vordermänner*“³², was also impliziert, dass jeder der Gefangenen zugleich Hasser und Gehasster ist, weil sie im Kreis rundgehen und jeder also zugleich Vordermann und auch Hintermann ist. Dies deutet auf die alles umfassende und endlose Irritation, und Aggression, die die Gefangenschaft und die morgendlichen Kreisgänge auslösen: was zuerst ein kleines Glück war, bewirkt jetzt nur noch Aggression und Hass.

Verzweifelt vergleicht das Ich diese Situation auch mit der Außenwelt, denn „*Vielleicht würde alles anders werden, wenn sich die Vordermänner mal nach ihren Hintermännern umsehen würden [...] so ist es aber wohl anderswo auch, überall vielleicht*“.³³ Aus diesen Worten spricht keine Entschlossenheit, sondern Verzweiflung und eine Art indirekte Frage für den Leser: Ist es tatsächlich überall so? Würdest du, Leser, deinen Vordermann hassen? Wie reagiert man in einer solchen Situation? Was macht der Krieg mit einem Menschen? Diese letzte Frage ist, obschon implizit, immer doch sehr anwesend, weil alles, was mit dem Ich passiert, aus dem Krieg gewachsen ist, und diese Situation (auch ohne zu kämpfen) für ihn schwer auszuhalten ist.

Aufs Neue wendet das Ich sich an den Leser: „*Habe ich schon gesagt, daß wir jeden Morgen eine halbe Stunde lang einen kleinen schmutzig-grünen Fleck Rasen umkreisen?*“³⁴ Diese Frage soll offensichtlich nicht wirklich beantwortet werden, denn wir haben die Problematik der Kreisgänge schon ausführlich zur Kenntnis genommen.

Diese Frage ist eben als eine rhetorische Frage zu lesen: das Erzähler-Ich beschließt seine Beschreibungen der Perücke und des Vordermann-Hintermann-Problems.

³² Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 31

³³ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 32

³⁴ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 32

Die Funktion dieser rhetorischen Frage ist also das Verknüpfen der schon ausgeführten Beschreibungen mit demjenigen, das folgen wird. Das Ich hat dem Leser eine Übersicht der Situation gegeben, um so wirklich bis zu der „Geschichte in der Geschichte“ zu kommen. Der Leser braucht diese vorher angegebenen Elemente, um die Geschichte der „ganz kleine[n] Entdeckung“ richtig interpretieren zu können. Deshalb verweist es hier aufs Neue auf die Kreisgänge, und erinnert den Leser noch einmal kurz und ironisch, sich selbst relativierend, an den morgendlichen Rundgang im Hof, dem schon sechs der bis jetzt acht Seiten zählenden Kurzgeschichte gewidmet sind.

„Und da entdeckte ich unter ihnen einen unscheinbaren gelben Punkt, eine *Miniaturgeisha* [...]“: mit diesem Ausdruck fängt die Erzählung innerhalb der Erzählung an; die Entdeckung des kleinen gelben Löwenzahns (in volkstümlicher Sprache³⁵ hier Hundebblume genannt). Das Ich beschreibt die Blume als „einen unscheinbaren gelben Punkt“, und noch in demselben Satz als „eine *Miniaturgeisha*“. Diese zwei Bezeichnungen stehen in einem starken Gegensatz zu einander: ein negatives Element einerseits und ein positives Element andererseits. Das Ich umschreibt die kleine Blume auf negative Weise als „unscheinbar“, was die Blume nicht als etwas Wichtiges und Auffälliges erscheinen lässt, sondern sie eher als winzig und banal definiert.

Dieser Banalitätseffekt wird durch die unmittelbar darauf folgende Metapher ungeschehen gemacht: die Hundebblume als *Miniaturgeisha*. Dieses Wort fungiert sofort als Signalwort: Genauso wie die Geisha, eine „*Gesellschafterin, die zur Unterhaltung der Gäste in japanischen Teehäusern [...] beiträgt*“,³⁶ für ihre Umgebung eine wichtige Funktion ausübt, so hat auch die Hundebblume eine wichtige, vergleichbare Funktion für die Gefangenen, und für das Ich insbesondere. Die Geisha ist eine hübsche, gefällige, junge Frau, die die Aufmerksamkeit der Gäste auf sich ziehen soll, um ihnen darauf Gesellschaft zu leisten, so dass sie bleiben.

So zieht auch die kleine gelbe Hundebblume die Aufmerksamkeit des Ich-Erzählers auf sich; sie ist eine *Miniaturgeisha*, und es gelingt ihr, trotz ihrer kleinen Gestalt, beim Ich eine starke Faszination und sogar den Wunsch, sie zu besitzen, auszulösen:

³⁵ Herkunft: Duden 5. Auflage: ‘Hundebblume’, *volkt. für Löwenzahn* (S. 808)

³⁶ Herkunft: Duden 5. Auflage: ‘Geisha’ (S. 621)

„[...] niemand hatte an meiner Entdeckung teilgenommen. Die kleine Hundebblume war noch ganz mein Eigentum.“. Mit der Wiederholung des Begriffs „klein“ („Miniatur-“, „klein“) fügt das Ich der Hundebblume eine Art Zärtlichkeit zu, eine Art Empfindlichkeit: wo es vorher in der Geschichte fast nur negative und strenge Adjektive (die „unwahrscheinlich dicke“ und „hässliche“ Tür, die „kalten“ und „toten“ Wände, die „lange“ Reihe im Hof,...) und es negative Konnotationen für das Adjektiv „klein“ gegeben hat (der „kleine schmutzig-grüne“ Fleck Rasen), bekommt das Adjektiv „klein“ hier eine positive und sanfte Bedeutung, das Ich möchte sie besitzen und schützen.

Es stellt sich aber schon bald heraus, dass das Ich diese Blume sogar zu jedem Preis besitzen möchte. Ein Hinweis auf die Entschiedenheit des Ich könnten wir leicht auf eine eher politische Art und Weise interpretieren:

Zwar Sterben einige zwanzig der blassen Grashalme durch mein Unternehmen einen staubigen Tod unter unsern Holzpantinen - aber wer denkt an ein paar zertretene Grashalme, wenn er eine Blume pflücken will!³⁷

Obwohl die blassen Grashalme, die zusammen die Gesamtheit des Rasenstückes bilden, am Anfang beim Ich noch Glück verwirklichten, unterliegen sie jetzt dem Plan, sich der Hundebblume anzunähern: sie müssen sterben, für einen wichtigeren Zweck. Wir könnten diesen Satz vorsichtig interpretieren, wie eine Verweisung auf die Situation der Soldaten während des Krieges: wurden diese Männer anfänglich als die Helden, die Vertreter und die Beschützer der Nation dargestellt, so ändert sich ihre Lage und Funktion, nachdem sie einmal im Krieg verwickelt sind. Nicht ihr Heldenmut und das Vertreten der Ideale der Nation sind dann von ausschlaggebender Bedeutung, sondern ihre Morde und ihr eigener Tod, ihre Schmerzen und ihre Gräueltaten, und die Kriegsgespenster, sowohl bei den überlebenden Soldaten als den überlebenden Opfern, treten dann in den Vordergrund. Die Ehre der Soldaten und das Glück der Menschen sollen einem höheren Ziel weichen, nämlich dem Krieg.

Wie wichtig sind die Leben von Millionen Menschen, wenn die Allmacht des deutschen Reichs der Zweck ist? So müssen auch die Grashalme weichen und sterben, zugunsten der wichtigeren Hundebblume.

³⁷ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 33

Am Tag, an dem das Ich endlich die Blume pflücken will, stirbt aber die Perücke während des Kreisganges. Der Hass, den das Ich gegen die Perücke fühlt, verschwindet sofort. Dieses Verschwinden des Hasses zeigt nochmals, wie nicht die Individualität oder die Persönlichkeit des Vordermannes wichtig ist, sondern nur dessen Funktion: weil die Perücke stirbt, verliert sie diese Funktion, und sofort verschwindet deswegen auch der Hass des Ich.

Mit dem Kommen des neuen Vordermannes wird eine große Skepsis gegen Theologen zum Ausdruck gebracht: *„Am nächsten Morgen hatte ich einen anderen Vordermann [...] Er sah verlogen aus wie ein Theologe“*³⁸. Wir könnten diese Skepsis aber auf zwei verschiedenen Weisen interpretieren: entweder sind die Theologen verlogen, weil sie die Existenz eines Gottes erklären, oder weil sie, nach Ansicht des Ich, diesem Gott nicht die richtige Gestaltung geben. Es ist hier auf jeden Fall aufs Neue die Rede von einer Art Religionskrise.

Wie gegen die Perücke, kehrt das Ich sich auch gegen „den Theologen“, diesmal nicht wegen seiner Frisur, sondern wegen der Art und Weise, wie er immer auffällt, und des daraus folgenden Grinsens der Bewacher. Dadurch kommt das Ich wieder auf diese „blauen Hunde“ zurück: *„Man hätte jeden einzelnen von ihnen so wie er war als Standbild benutzen können mit der Aufschrift: L'État c'est moi.“*³⁹ und *„[...] die breitbeinig stehend ihre Macht zum Ausdruck brachten“*.⁴⁰ An diesen Zitaten merken wir, dass der Ton des Ichs sich aufs Neue geändert hat: er verlegt sich weniger auf „seine“ Hundebblume, und ärgert sich über die Bewacher und den Theologen. Allerdings wird auch hier implizit und indirekt auf die gelbe Hundebblume verwiesen. Die Aussage „L'État c'est moi“, französisch für „Der Staat, das bin Ich“, ist ein Zitat von dem französischen König Ludwig XIV. Dabei sind zwei Überlegungen zu machen: einerseits verweist dieser Spruch offensichtlich auf den Wunsch von Ludwig XIV nach absoluter Herrschaft, andererseits aber sollen wir nicht vergessen, dass dieser König den Titel „Roi soleil“ oder „Sonnenkönig“ trug.

³⁸ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 35

³⁹ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 35

⁴⁰ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 36

Dies können wir leicht verknüpfen mit dem Bild der gelben Hundeblyume, als wäre sie nicht nur eine Miniaturgeisha, sondern auch eine Miniatursonne. Wir könnten diese Sonnenmetapher mit der häufig zurückkehrenden Metapher des Lattenzauns verknüpfen: genauso wie ein Zaun normalerweise ein Feldstück oder einen Garten davor schützt, dass Menschen sie betreten, so scheint auch der Lattenzaun von Gefangenen die kleine Hundeblyume vor den Bewachern zu schützen. Die Hundeblyume symbolisiert die Sonne, das Licht, und deswegen auch die Freiheit: innerhalb der Zelle ist nur Finsternis, Einsamkeit und „sich selbst“, deshalb ist die Hundeblyume für das Ich so wichtig, und möchte er sie unbedingt besitzen.

Der Theologe zerstört aber die Gleichförmigkeit des Lattenzauns, indem er *„jedemal [...] eine durchaus ehrlich wirkende Verbeugung [macht] und so innig-höflich und gut gemeint „Gesegnetes Fest, Herr Wachtmeister! [sagt],“*⁴¹ Die Art und Weise, wie das Ich diese Handlungen des Theologen beschreibt und wie er gesteht, dass er sich Mühe geben muss, den Theologen nicht zu imitieren, verweisen auf die störende Wirkung, die der Theologe auf das Ich hat. Es geht sogar so weit, dass das Ich nachts einen ungewöhnlichen Traum erlebt:

Die ganze Nacht aber ging ich im Traum eine unendliche Reihe blauer Uniformen entlang, die alle wie Bismarck aussahen - die ganze Nacht bot ich diesen Millionen blaßblauer Bismarcks mit tiefem Bückling ein „Gesegnetes Fest, Herr Wachtmeister!“⁴²

Dieser Traum symbolisiert, wie das Ich alles, was er tagsüber sieht und erlebt, nachts noch einmal erlebt und sich selbst als Subjekt der Handlungen projiziert. Nicht der Theologe sondern das Ich macht nachts die Verbeugungen und nicht die blaßblauen Bewacher stehen dort, sondern blaßblaue Otto von Bismarcks, als Merkmal der Stattlichkeit und Autorität. Statt seines Wunschtraums, in dem die Sehnsucht nach der schönen, lieblichen Hundeblyume sich manifestiert, erlebt er also die schrecklichen, bedrohlichen „Tagesreste“. Deswegen denkt das Ich sich am nächsten Tag einen Plan aus, damit er einen neuen Vordermann bekommt.

⁴¹ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 36

⁴² Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 37

Dieser neue Vordermann ist so groß, dass das Ich sich in seinem Schatten befindet, ohne sich wirklich um etwas Anderes kümmern zu müssen, als seine Hundebblume.

Genau an diesem Moment, findet ein ungewöhnlicher Personenwechsel statt. Obwohl bisher das Ich die ganze Geschichte getragen hatte, wechselt jetzt die erzählende Person: nicht die erste Person, sondern die dritte Person wird jetzt zum Subjekt der Erzählung und der Handlungen:

Der Tag war wie alle anderen. Er unterschied sich nur dadurch von ihnen, daß der Häftling aus Zelle 432 zum Ende der halben Stunde einen rasenden Pulsschlag bekam [...]⁴³

Der Wechsel von der ersten zur dritten Person könnten wir interpretieren als Depersonalisierung und eine Art Distanznahme: das Ich wird dargestellt als „die Latte 432“, eine der 77 Latten in der Manege. Auf diese Art und Weise verliert das Ich seine Individualität, seine Persönlichkeit, und wird ein Teil des Ganzen, wodurch hinsichtlich des Individuums eine Distanz kreiert wird und wodurch es als Individuum seine Einmaligkeit verliert. Dies geschieht genau im Moment, in dem das Subjekt die Blume pflückt: *„Und plötzlich bückte sich die Latte 432, [...] und [...] riß sie [die Hundebblume] ab - und schon klöppelten wieder siebenundsiebzig Latten [...]“*.⁴⁴ Obwohl das Subjekt hier also entindividualisiert wird und stärker als je als ein Teil der Masse dargestellt wird, ist seine Handlung allerdings eine Einzigartige.

Trotz der Tatsache, dass das Subjekt jetzt die geliebte Blume bekommen hat, und dass sie endlich wirklich sein Eigentum ist, erlebt er sie in einer Art Vision, die zugleich das ihn bevorstehende furchtbare Schicksal ankündigt:

[...] er fühlte im Schlaf, wie sie Erde auf ihn häuften, dunkle, gute Erde, und wie er sich der Erde angewöhnte und wurde wie sie - und wie aus ihm Blumen brachen: Anemonen, Akelei und Löwenzahn - winzige, unscheinbare Sonnen.⁴⁵

Die Blume bietet Trost und Gemütsruhe, sie kann aber die Haftstrafe und die Verurteilung des Subjekts nicht ungeschehen machen:

⁴³ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 37

⁴⁴ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 38

⁴⁵ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 39

Im Traum fühlt das Subjekt schon, wie es beerdigt wird. Die Blume lindert die Gedanken an die Zukunft, und sorgt dafür, dass das Subjekt weniger einsam ist: sie ist genauso wie die andere Blume in seinem Traum eine winzige Sonne: sie hilft nicht viel, aber sie strahlt allerdings, und macht das Leben für das Subjekt ein wenig leichter zu ertragen. Der Traum hat deswegen eine doppelte Bedeutung: obwohl eine (sei es winzige) positive Konnotation nicht zu verneinen ist, wiegt die negative Bedeutung hier doch vor. Der Traum fungiert hier wie eine Art Prophezeiung, sei es eine euphemistische und verschleierte: das Schicksal des Gefangenen bleibt eben dasselbe, und der Tod ist nicht zu vermeiden; die kleine Sonne der Hundebblume bringt nur ein wenig Erleichterung und Trost in die dunkle Lage des Subjekts.

Deswegen bringt seine Gefängnisneurose ihn dazu, diesen halluzinatorischen Traum wie eine Art Erleichterung und Idylle zu erfahren: das Subjekt möchte nur noch „Natur“ sein („*werden wie du...*“⁴⁶), kein Mensch mehr, und deswegen also auch kein Gefangene. Er möchte alles Gesellschaftliche, Politische, sogar Menschliche loswerden und ablegen, indem er zurückkehrt in die Primitivität der Natur: er möchte werden wie die Hundebblume, in der guten Erde; eine Blume zu sein scheint für ihn einen zauberhaften, idyllischen Wunschtraum. Das Subjekt drückt damit den Wunsch aus, alle weltliche Verantwortung und Pflichten abzustreifen, und nur noch als Natur zu existieren und zu dienen: „*wie er sich der Erde angewöhnte und wurde wie sie - und wie aus ihm Blumen brachen: Anemonen, Akelei und Löwenzahn - winzige, unscheinbare Sonnen.*“⁴⁷.

⁴⁶ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 39

⁴⁷ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 39

6. Textgenre 3 : Drama

6.1. Draußen vor der Tür: Der Traum

„*Wo bin ich? Mein Gott, wo bin ich denn hier*⁴⁸?“ Diese im Grunde existenzielle Frage eröffnet für den Zuschauer/Leser die Tür zum Entdecken der Psyche Beckmanns.

In wörtlicher Bedeutung würde die Antwort der Elbe „Bei mir“ natürlich stimmen. Was sofort auffällt in dieser Szene, ist die Personifikation der Elbe: der Fluss spricht zu Beckmann und ist ein Glied der Personenkonstellation, als wäre sie eine ganz normale menschliche Figur im Stück. Ihre Sprache ist unkompliziert und salopp („du Küken“). Sie umschreibt den Menschen und das Menschenleben als niedrig und winzig, indem sie Beckmann mit „*Ah, reißt du deine Kinderaugen auf, wie?*“⁴⁹ anspricht. Der Mensch ist klein und kraftlos der Natur, dem Leben und schließlich auch dem Tod gegenüber.

Die Elbe macht Beckmann deutlich, dass ein Mensch sogar nicht einmal stirbt, wenn und wann er möchte. Auch die Gedankengänge und Ideen des kleinen Menschen werden von der Elbe ironisiert und kritisiert. Sie spricht zu Beckmann, als wäre er ein kleines Kind, sie schulmeistert ihn und gibt sich aus für viel bewanderter und vernünftiger als der kleine Beckmann: „*Nee, mein Sohn, das war ein Irrtum von dir. Ich bin weder romantisch noch süßduftend*“. So hebt sie die „romantischen“ Gedanken des Menschen auf, und stellt sie sich selbst (als Fluss) und zugleich den Tod (als „Ende“ des Lebens) dar wie etwas völlig Unromantisches: ihre Worte wirken ernüchternd und demotivierend, ohne dass sie wirklich versucht, Beckmann zu verletzen: „*Ein anständiger Fluß stinkt. Jawohl. Nach Öl und Fisch.*“⁵⁰ Dem Tod wird hier jeder Glanz und jede Positivität, die Beckmann – durch seinen lebhaften Wunsch zu sterben – kreierte hat, entnommen.

⁴⁸ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 106

⁴⁹ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 106

⁵⁰ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 106

Der Fluss ist nicht süßduftend, er stinkt. Der Tod ist nicht schön und befreiend, sondern schrecklich und vernichtend.

Interpretiert man Beckmanns Frage „Wo bin ich?“ dagegen auf eine existenzielle und psychologische Weise, so stellt sich heraus, dass die Antwort der Elbe nicht wörtlich zu verstehen ist. Denn wo befindet sich Beckmann, in welcher psychischen Lage, und in welcher Schicht? Die Antwort auf den ersten Teil der Frage ist ziemlich eindeutig: Beckmann hat nach seiner Heimkehr das Gefühl, er sei in einer aussichtslosen Lage gelandet. Er hat keine Hoffnung mehr und keine Energie, um ein neues Leben aufzubauen. Zu schlafen und zu sterben, das sind die einzigen Ziele, die er noch anstrebt. Der Leser bekommt einen auffälligen Hinweis auf diesen emotionellen Tiefpunkt: Beckmann hat gerade versucht, Selbstmord zu verüben, indem er in die Elbe gesprungen ist. Die Elbe fragt ihn aber nach seinen Wünschen und nach den Zielen seiner Tat. Darauf antwortet Beckmann:

Beckmann: Pennen. Da oben halte ich das nicht mehr aus. [...] Pennen will ich. Tot sein. Mein ganzes Leben lang tot sein. Und pennen. Endlich in Ruhe pennen. Zehntausend Nächte pennen.⁵¹

Dieses ständige Wiederholen des Verbs „pennen“ drückt sehr deutlich Beckmanns Ratlosigkeit und Mangel an Energie und Lebensfreude aus. Tod und Schlaf werden hier sehr stark miteinander verknüpft. Außerdem benutzt Beckmann hier das Verb „pennen“ und nicht „schlafen“, wodurch sein Wunsch zu sterben einen gleichgültigen und linearen Charakter bekommt: er interessiert sich nicht für dasjenige, was die Elbe ihm erzählt, er ist entschieden und eindeutig, er möchte nicht weiterleben, sondern tot sein. Die Art und Weise, wie er den Tod als einen Teil des Lebens beschreibt („*Mein ganzes Leben lang tot sein*“) beweist aber, dass Beckmann nicht wirklich „tot“ sein möchte, sondern, dass er dieses Leben nicht mehr akzeptieren kann.

Der Unterschied zwischen dem wirklichen Tod und dem Todeswunsch Beckmanns liegt darin, dass Beckmann den Tod interpretiert und darstellt als eine „kreierende“ Kraft („*Endlich in Ruhe pennen*“) statt einer destruktiven („*Du hast am Ende gedacht*“):

⁵¹ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 106

der Tod und das Pennen stellen für ihn das Ende des Leidens dar, das Ende eines einsamen, enttäuschenden Lebens; nicht das Ende des wirklichen Lebens. Denn dass Beckmann nicht alle Hoffnung verloren hat, beweist die Tatsache, dass er sich immer überreden lässt, von der Elbe, vom Mädchen und vor allem von dem Anderen.

Das Pennen-Zitat ist sehr repräsentativ für das ganze Bühnenstück: es ist ein Schrei, ein Wunsch, gehört zu werden. Es ist der Ausdruck des Verlangens, alles vergessen zu können, die Gegenwart sowie die Vergangenheit und die damit zusammenhängenden (politischen, gesellschaftlichen, intimen, ...) Erinnerungen und Konnotationen aufzulösen. Das Verhältnis zwischen Tod und Schlaf wäre hier auch mit dem Begriff Traum zu verknüpfen: obwohl der Zustand des Todes und des Schlafes sich sehr ähnlich sind (das heißt: der Schlaf wirkt nicht lebendig, nicht tätig, sondern passiv und still), „verfügt“ der Schlaf über die „lebhaft“ Möglichkeit des Traums. Auch wenn der Mensch schläft, und still ist, existiert in ihm ein aktives Leben, das Leben des Traums: in dieser Traumwelt kann der Mensch seinen Ängsten entfliehen (oder auch damit konfrontiert werden), und wird damit eine neue, psychologische Welt innerhalb des Menschen kreierte. Eine solche Welt möchte Beckmann jetzt kreieren, eine Welt, in der er in Ruhe pennt, nicht nur schläft, sondern gemütlich und sanft pennt, sein ganzes Leben lang. Beckmann versucht der Realität, die von Krieg, Enttäuschung, Einsamkeit und Kummer geprägt ist, zu entfliehen in den Tod, den Schlaf, schließlich den Traum einer besseren Welt, ohne Erinnerungen, und ohne Schmerzen: nur in Ruhe pennen zu können, ohne sich über das Aufwachen zu kümmern.

6.2. Draußen vor der Tür: 3. Szene

*“Hören Sie, Herr Oberst? Dann ist es gut. Wenn Sie hören, Herr Oberst. Ich will Ihnen nämlich meinen Traum erzählen, Herr Oberst. Den Traum träume ich jede Nacht.“*⁵² - Mit diesem Zitat redet Beckmann nicht nur den Herrn Oberst an, sondern auch das Publikum des Stücks: es folgt nämlich eine sehr charakterisierende Szene, in welcher Beckmann seinen Traum skizziert, der seine Erinnerungen an den Krieg und die Ängste vor jenem Krieg darstellt, und sein psychologisches Leiden gestaltet.

So schildert Beckmann die Hauptfigur seines Traums als *ein[en] fette[n], blutige[n] General*⁵³, der Xylophon spielt, ein Xylophon mit Hölzern aus Knochen. Dies verweist deutlich auf die vielen Kriegsoffer. Die Tatsache, dass der General so fett ist, könnte wohl kaum ein zufällig gewähltes Merkmal sein: es verweist auf die Gleichgültigkeit von vielen Heerführern, prominenten Politikern, und ihren Familien, und wie sie sich, während die Truppen ins Gefecht geführt wurden, und Menschen abgeschlachtet wurden, mit Festbanketten und intellektuellen Diskussionen die Zeit vertrieben. Auch das Blut, das der General schwitzt, verweist auf das Leiden und das Sterben der vielen Kriegsoffer.

Ironisch, sogar zynisch, setzt Beckmann den Traumgeneral zu einer schlicht-komischen Figur herab: *„Ist das nicht ein komischer Musiker, dieser General?“*⁵⁴ Mit dieser Wortwahl versetzt Beckmann sich auf sehr zynische Art und Weise in die Gedankenwelt des Herrn Oberst: was für Beckmann ein schrecklicher, realistischer Traum ist, ist für den Herrn Oberst nur eine lustige, komische Vorführung. Wie Beckmann auch versucht, diesen Traum dem Herrn Obers zu vermitteln, das Publikum weiß, dass dies eine hoffnungslose Arbeit ist. Genau diese Einstellung versucht die Wirkungsstrategie des Dramas zu bewirken: das Publikum soll eine Voraussagbarkeit spüren, und sich deswegen von dieser Voraussagbarkeit abwenden und distanzieren, das heißt, man soll die Antwort

⁵² Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 122

⁵³ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 122

⁵⁴ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 123

des Herrn Oberst interpretieren als eine banale, unbefriedigende und unzureichende Erwidern der Kriegsvergangenheit.

Auch formal ist diese Banalität kaum zu leugnen: während Beckmann seinen Traum raffiniert und detailliert beschreibt, wirken die Antworten des Herrn Oberst wegen ihrer Wortwahl stumpfsinnig: Beckmann und der Oberst scheinen sich auf völlig verschiedener Ebene zu befinden:

Oberst: (nüchtern) Unsinn! Der Mond ist selbstverständlich gelb wie immer. Wie 'n Honigbrot! Wie 'n Eierkuchen. War immer gelb, der Mond.

Borchert: Oh nein, Herr Oberst, oh nein! In diesen Nächten, wo die Toten kommen, da ist er weiß und krank.

Während Beckmann versucht, einen Traum zu beschreiben, etwas an sich Abstraktes, das trotzdem konkret-psychologisch seine Erfahrungswelt, seine Ängste und seine Hoffnungslosigkeit darstellt, und dabei auf Krieg, Leiden und Tod verweisende Begriffe und Signalwörter („blutig“, „Knochen“, „die Gladiatoren“, „die Kameraden“, „Massengräber“,...) benutzt, redet der Oberst nur über ganz banale Elemente und verknüpft diese nicht mit der abstrakten Wiedergabe von Beckmanns Kriegstraum, sondern mit konkreten, sogar winzigen, alltäglichen Elementen eines einfachen, unbesorgtes Lebens („Honigbrot“, „Eierkuchen“). Der Oberst interpretiert Beckmanns Traum nicht als Notschrei eines zerbrochenen Menschen, sondern als komisches Bühnenstück: der Krieg ist zu Ende, alles ist vorbei, und jetzt soll man begeistert weiterleben.

Der Krieg ist tatsächlich zu Ende, aber dieser General spielt immer noch dieselbe Musik, und die Toten, *einäugig, zahnlos, einarmig, beinlos, mit zerfetzten Gedärmen, ohne Schädelddecken, ohne Hände, durchlöchert, stinkend, blind*, sind ebenfalls nicht verschwunden: sie erscheinen in Beckmanns Traum und der Gedanke an sie quält ihn.

Beckmann erweist sich als eine ideologisch und psychisch stark aufgeladene Figur, er kritisiert die Scheinheiligkeit der Gesellschaft:

Beckmann: Wir ziehen uns ein neues Hemd an und einen Anzug mit Knöpfen ohne Löcher. [...] Und dann halten wir die Wahrheit hoch, Herr Oberst, unsere gute deutsche Wahrheit.⁵⁵

Beckmann: Wie viel sind es bei Ihnen, Herr Oberst? Tausend? Zweitausend? Schlafen Sie gut, Herr Oberst?⁵⁶

Beckmann: Ich soll erst wieder ein Mensch werden? Ich soll ein Mensch werden? Ja, was seid ihr denn? Menschen? Wie? Was? Seid ihr Menschen? Ja ?!⁵⁷

Beim Interpretieren dieses Zitats wäre die Möglichkeit zu berücksichtigen, dass Beckmann hier nicht nur zum Herrn Oberst und seiner Familie redet, sondern auch versucht, mit der Stimme des Gewissens das Publikum des Bühnenstückes bzw. den Leser der Geschichte anzusprechen. Diese Deutung steigert selbstverständlich die ethische und moralisierende Wirkung der Figur Beckmann und der Geschichte im Allgemeinen. Obwohl Beckmann, oberflächlich betrachtet, eine schwache und labile Figur scheint, erweist er sich doch als eine eigensinnige, durch den Krieg stark idealistisch geprägte und verbitterte Figur, die sich bemüht, die Leute zur Einsicht zu bringen. Der Gräueltraum soll dabei nicht als ein konkretes Registrieren der Fakten interpretiert werden, sondern als ein wenig subtiles Gesamtbild der Kriegsvorgänge und Beckmanns persönliches Gespenst des Kriegs: die Bilder sollen dem Publikum nicht (nur) eine Art Horrorfilm zeigen, sondern vor allem einen sehr geladenen, kritisch verurteilenden Gefühlswert übertragen.

⁵⁵ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 126

⁵⁶ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 126

⁵⁷ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 128

6.3. Draußen vor der Tür: Die Figur „der Tod“

Der Beerdigungsunternehmer: [...] Ein Mensch stirbt. Und? Nichts weiter. Der Wind weht weiter. [...] Herr Kramer dreht sich auf die andere Seite und schnarcht weiter.⁵⁸

Schon auf der ersten Seite macht der Leser mit dem Tod Bekanntschaft, sei es in Form eines Beerdigungsunternehmers. Es wäre kein schwerer Auftrag, die Figur ‚der Tod‘ mit einem Beerdigungsunternehmer zu verbinden.

Im obigen Zitat schildert der Beerdigungsunternehmer das Sterben eines Menschen: unbedeutend, überhaupt nicht erschütternd, eher alltäglich. Er verweist auf Herrn Kramer, und kreiert dadurch fast eine Art „Flash Forward“, indem er über eine noch nicht eingeführte Figur redet, und dem Leser seine Reaktion beim Sterben eines Menschen beschreibt. Die Alliteration „*Der Wind weht weiter*“ verkörpert in diesem Satz fast tatsächlich das hörbare Wehen des Windes und erweckt eine melancholische und zugleich triviale Atmosphäre. Verknüpft man das Erwähnen des Windes mit der Formel ‚jemandes Worte in den Wind schlagen‘, so hat es den Anschein, dass der Beerdigungsunternehmer die Vergeblichkeit impliziert, über die Toten zu reden. Der Wind führt seine Worte mit, und irgendwo sterben sie ohnehin ab, da kein Mensch Interesse hat an dem Tod eines Mitmenschen. Der (Nach)Kriegsmensch war so sehr mit einem massenhaften Sterben konfrontiert worden, dass der Tod nur noch einen deutlichen banalen Wert hat.

Diese Anfangsszene bildet für Zuschauer und Leser eine deutliche Einführung in die Bewertung des Zeitgeistes und die scheinbar lässige Behandlung der verschiedenen angesprochenen Themen. Der Auftritt der zweiten Figur – des alten Mannes – bildet einen Kontrast zur ersten Figur.

Beerdigungsunternehmer: Warum weinst du denn, Alter?
Der alte Mann: Weil ich es nicht ändern kann, oh, weil ich es nicht ändern kann.⁵⁹

Der alte Mann scheint die einzige Figur zu sein, die sich aufrichtig um das Leid der Menschen kümmert.

⁵⁸ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 103

⁵⁹ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 103

Der Mann schreibt seinen Kummer der Tatsache zu, dass er die Lage nicht ändern kann. Die sachliche Bemerkung des Beerdigungsunternehmers *„Aber deswegen braucht man doch nicht gleich loszulegen wie eine verlassene Braut.“*⁶⁰ enthält einen doch sehr gewagten und relativierenden Vergleich: der alte Mann weine wie eine verlassene Braut. Dieser zweifelhafte Vergleich impliziert, dass die Toten der Tränen des alten Mannes nicht wert seien, beides wird trivialisiert und relativiert: sowohl der Kummer einer verlassenen Braut als auch die Trauer um die Kriegstoten. Der alte Mann macht sich als *„Der Gott, an den keiner mehr glaubt.“* bekannt, und enthüllt auf diese Weise, sei es sehr indirekt, dass es irgendwie doch noch Güte in den Menschen geben soll. Denn weshalb glauben die Leute nicht mehr an Gott? Weil sie sich offenbar doch darüber im Klaren sind, dass sie in einer schlimmen Zeit leben und doch zwischen Gut und Böse unterscheiden können.

Es ist schwierig, unter Druck der Verhältnisse, an die Existenz eines allmächtigen, guten Gottes zu glauben. Die Leute glauben an den Tod, weil sie so oft mit ihm konfrontiert worden sind, oder ständig von ihm reden hören haben. Man spürt hier sehr leicht und aufs Neue die Religionskrise, die Theologiekritik, der wir schon häufig bei Borchert begegnet sind. (GS, S148-149: *„Hat auch Gott Theologie studiert?“*, *„die Theologen haben dich alt werden lassen“*, und am deutlichsten: *„du bist nur ein weinerlicher Theologe“*)

Nachdem der Beerdigungsunternehmer seinen Beruf bekannt gegeben hat, bestätigt Gott diesen Glauben an den Tod: *„Der Tod? – Du hast es gut! Du bist der neue Gott. An dich glauben sie.“* Das ständige Rülpsen des Todes bringt Gott aus der Fassung; der Tod erklärt: *„Überfressen. Glatt überfressen. Das ist alles.“*. Dies deutet offensichtlich auf die große Anzahl verstorbenen Menschen, wie der Tod auch selber erklärt, als er den alten Gott darum bittet, sich nicht um die Toten zu kümmern, schließlich kann Gott es doch nicht ändern:

Tod: [...] wein nicht über den, der hier eben Plumps gemacht hat. [...] Laß ihn, heul nicht, Alter. Du heulst dich zugrunde. Das war nur einer von denen, die nicht mehr können, einer von der großen grauen Zahl ... einer ... nur...

⁶⁰ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 105

Hier triumphiert das Leugnen des Schuldanteils, der Tod scheint im Namen der Gesellschaft zu sprechen:

Man soll nicht weinen über einen, der Selbstmord verübt, weil man daran keine Schuld hat, dieser Mensch hat selber diese Lösung gewählt. Diese Aussage des Todes weist deutliche Ähnlichkeiten auf mit dem Gedankengang der negativen Opponenten Beckmanns: Beim Herrn Oberst *„so war das doch gar nicht gemeint“*, beim Direktor *„Ich habe schließlich keinen nach Sibirien geschickt“* und bei Frau Kramer *„das ist mir ganz egal“*; keiner ist also schuld.

Nach einer längeren Abwesenheit der beiden Figuren Gott und Tod kommt es zum ersten Mal zu einem Treffen mit Beckmann:

Beckmann: Ach, du bist also der liebe Gott. Wer hat dich denn eigentlich so genannt, lieber Gott? Die Menschen? Ja? Oder du selbst?

Gott: Die Menschen nennen mich den lieben Gott.

Beckmann: Seltsam, das müssen ganz seltsame Menschen sein, die dich so nennen. Das sind wohl die Zufriedenen [...].⁶¹

Beckmann ist nach der Konfrontation mit Frau Kramer und dem darauf folgenden Gespräch mit dem Anderen eingeschlafen, und träumt, dass er stirbt. In diesem Traum begegnet er Gott. Er hat so seine Bedenken über den Status des „lieben“ Gottes und fragt ihn ironisch, wer doch je damit angefangen habe, Gott lieb zu nennen.

Beckmann kritisiert hier offensichtlich nicht nur die Naivität der Religion, sondern auch der Gesellschaft: ‚seltsame Menschen‘ müssen es wohl sein, die Gott lieb genannt haben. Es sei wohl die Formulierung der ‚Zufriedenen‘, die nicht hungern, die noch ein eigenes Bett besitzen, die nicht einsam sind, und die der Krieg nicht völlig traumatisiert hat. Für solche könnte Gott vielleicht ein lieber Gott sein. Beckmann bezieht sich aber auf direkte, spezifische Beispiele, um Gott deutlich zu machen, dass er ihn gar nicht für lieb hält. *„Warst du in Stalingrad lieb, lieber Gott, warst du da lieb, wie? Ja?“* Er nennt Gott einen ‚Märchenbuchliebergott‘, er sei einer, der nur in Märchen lieb sei, nicht in der Tragödie, die das Leben ist. Beckmann hat offensichtlich seinem Glauben an Gott, die Gesellschaft

⁶¹ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 148

und die Herzensgüte der Menschen abgeschworen. „*Du bist tot, Gott*“, sagt Beckmann zu Gott, wozu der Gott antwortet: „*Keiner glaubt mehr an mich*“.

Da befindet sich Beckmann eingesperrt in einem Paradox: Wenn solche schreckliche Dinge geschehen, wie kann man an Gott glauben? Wenn es aber keinen Gott gibt, der das Leitbild der Menschen gestaltet, der sie übersteigt, und nach dessen vorgeschriebenen Geboten und moralischen Werten die Menschen leben sollen, was passiert denn mit der Moral? Beckmann folgert, wie Nietzsche, dass Gott tot ist. Während Gott abtritt, plädiert Beckmann für den Tod, und definiert den Tod als die einzige Lösung für die unlösbaren Probleme.

Beckmann: [...] Wir stehen alle draußen. Auch Gott steht draußen, und keiner macht ihm mehr eine Tür auf. Nur der Tod, der Tod hat zuletzt noch eine Tür für uns auf. [...]⁶²

Beckmann schildert den Tod hier als den einzig übrig bleibenden Alleinherrscher: die Menschen haben versagt, Gott hat versagt. Nicht der liebe Gott, sondern der Tod bietet noch die einzige Erlösung an. Seine Tür steht für jeden offen. In Gestalt eines Straßenfegers tritt auch der Tod schließlich noch einmal auf die Bühne: „*Heute als Straßenfeger. Gestern als General. Der Tod darf nicht wählerisch sein.*“. Der Tod erläutert hier den Hergang seiner äußeren Metamorphosen: der Tod darf nicht wählerisch sein. Verknüpfen wir dies mit Beckmanns Schluss nach seinem Gespräch mit dem Einbeinigen „[...] *jeden Tag begehnen wir einen Mord*“⁶³, so scheint die Figur des Todes das Publikum hier vor der Gefahr der ‚Lockerheit‘ zu warnen: Heute ist jemand der Mörder und wird jemand umgebracht, morgen aber könnte es dir passieren.

Wenn man allzu locker mit Themen wie Krieg, Mord, Selbstmord und Einsamkeit umgeht, so verliert man die psychische Wachsamkeit und fällt womöglich selber diesen Katastrophen zum Opfer.

Wir können schließen, dass der Tod mit seiner ‚Lockerheit‘ eine warnende Funktion hat, der Tod ist nicht zu bekämpfen, und man soll nicht so lässig mit ihm umspringen. Der Gegensatz von Tod und Gott bildet einen deutlichen Kontrast.

⁶² Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 150

⁶³ Wolfgang Borchert- *Das Gesamtwerk. Mit einem biografischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz.* Rowohlt Verlag: 1949. S 162

Gott soll der Gegenpol des Todes sein, genauso wie der Andere den Gegenpol Beckmanns darstellt. Die Schwäche der Gottesfigur und ihr Unvermögen, die Menschen zu beeinflussen, verstärkt die Macht der Todesfigur.

7. Schlussfolgerungen

Durch die Analysen der ausgewählten Lyrik-, Prosa und Dramentexte, haben wir tatsächlich feststellen können, dass die Themen Tod und Traum in Borcherts Nachkriegsliteratur prägen und eng miteinander verknüpft sind. Es gibt kaum einen Text, in dem nicht eines der beiden (und meistens sogar die beiden) Themen vertreten sind. Auch wenn diese Behauptung auf den ersten Blick nicht zu stimmen scheint, kann man ziemlich leicht die verschleierte, impliziten Verweisungen auf beide Themen wiederfinden: Während z.B. in „Laternentraum“ der Begriff ‚Traum‘ nicht explizit erwähnt wird, finden wir ihn im Titel wieder, sowie in der Interpretation der Wünsche, der Visionen und deswegen auch der Traumbilder des lyrischen Ich. In „Abendlied“ dagegen wird der Tod nicht ausdrücklich in Worte gefasst, die Wortwahl und die Wirkungsstrategie des Gedichtes lassen aber keinen Zweifel darüber aufkommen, welche Mächte die Menschen verbittern und ihnen Angst bereiten.

Die Analysen legen deutlich ein immer zurückkehrendes problematisches Dasein bloß (egal ob es sich um den Krieg, eine lebensbedrohende Krankheit oder andere, existentielle Umstände handelt). Diese Problematik eines elenden Daseins ist mitverantwortlich für die Vereinsamung und die Bindungslosigkeit, die so oft angeführt werden, aber das lyrische Ich scheint immer doch auf der Suche nach authentischen, verbindlichen menschlichen Beziehungen zu sein. Es wird fortwährend mit seiner leidvollen, illusionslosen Existenz konfrontiert, und mit einem Traum von Glück und Harmonie. Es ist fast, als wäre das Leiden die Bedingung, die Voraussetzung, um das Glück tatsächlich zu erreichen. Zu gleicher Zeit aber, kämpft das Ich ständig mit der „Anwesenheit“ des Todes, sei es in Form einer Erinnerung, eines Wunsches, eines Angstgefühls oder eines fast ‚neutralen‘ Zukunftsbilds; der Tod ist nie aus dem Gesamtbild der Borchert'schen Gedankenwelt herauszudenken. Diese Anwesenheit erschwert und verstärkt die Problematik des Daseins noch. Die Art und Weise, wie Tod und Traum einander dabei gegenüber stehen, ist ungewöhnlich und einprägsam. Nicht nur die „formalen“ Ähnlichkeiten und Übergänge bzw. verwirrende Mischzustände (stirbt Beckmann in „Draußen vor der Tür“ oder träumt er?) zwischen Schlaf/Traum einerseits

und Tod andererseits sind dabei wichtig, sondern auch, und vor allem, die wechselnden, jedoch immer kontrastierenden, entgegengesetzten Funktionen, die die beiden Themen ausüben.

Allerdings ergänzen sie sich gegenseitig und ohne Ausnahme: wenn das problematische existentielle Verhältnis Tod-Leben vom Ich als schrecklich und unerträglich erfahren wird, bietet der Traum einen (sei es winzigen, resignativen) Fluchtweg, eine Art Gemütsruhe und Erleichterung des Leidens. („*Laß mir diesen Traum*“, „*Wir litten eine süße Not um einen süßen Traum*“, „*Manchmal döst man Kleinigkeiten und das Herz lässt sich verwirren*“, „*er fühlte im Schlaf, wie sie Erde auf ihn häuften, dunkle, gute Erde*“).

Dieses Ergänzungsverfahren wird sogar noch deutlicher, wenn das Ich sich in einer umgekehrten (psychologischen) Lage befindet: wenn die Träume und Erinnerungen zu konfrontierend, zu schmerzhaft und unerträglich sind, wird der Tod als Lösung, Linderung und als Ende des Leidens in Anspruch genommen. („*und die Träume draußen spuken*“, „*kein Messer zum Ausbrechen oder zum Aderndurchschneiden*“, „*Pennen will ich. Tot sein. Mein ganzes Leben lang tot sein*“ gegenüber den „*Knochenxylophontraum*“)

Wie man die Themen Tod und Traum auch interpretiert und gestaltet, es wäre kaum möglich die beiden voneinander zu trennen. Die Art und Weise, wie Borchert diese völlig verschiedenen existentiellen Ebenen miteinander verknüpft und fast unauflösbar zusammen flicht, sollte wie ein Leitfaden durch sein ganzes Oeuvre gelten: sie sollen den Leser begleiten und täuschen, beruhigen und beängstigen, genauso wie sich ihre Funktion an den davon betroffenen Subjekten in der Lyrik, der Prosa und des Dramas herausstellt.

8. Bibliographie

BORCHERT, Wolfgang: Allein mit meinem Schatten und dem Mond. Briefe, Gedichte und Dokumente. Rowohlt Verlag, Reinbek. 1996.

BORCHERT, Wolfgang: Das Gesamtwerk. Rowohlt Verlag, Hamburg. 1949

BORCHERT, Wolfgang: Draußen vor der Tür. Rowohlt Verlag, Hamburg. 1956

BARBARA, Joseph: Sleep and Dreaming in Greek and Roman philosophy. Elsevier Science. Amsterdam. 2008

BRENNER, Peter J.: Neue deutsche Literaturgeschichte. Max Niemeier Verlag, Tübingen. 1996.

BURGESS, Gordon: The life and works of Wolfgang Borchert. Camden House, Suffolk. 2003.

CANETTI, Elias: Über den Tod. Carl Hanser Verlag, München. 2003

EROMS, Hans-Werner: Stil und Stilistik. Eine Einführung. Schmidt Verlag, Berlin. 2008.

FRECKMANN, Norbert: Stilistik, Narrativik, Metaphorik. Universitätsverlag C. Winter Heidelberg. 1995

GÖTTERT, Karl-Heinz; JUNGEN, Oliver: Einführung in die Stilistik. Wilhelm Fink Verlag, München. 2004.

KASZYNSKI, Stefan H.: Typologie und Deutung der Kurzgeschichten von Wolfgang Borchert. Poznan, 1970.

PFISTER, Manfred: Das Drama 11. Auflage Wilhelm Fink Verlag München: 2001

PLATZ-WAURY, Elke: Drama und Theater. Eine Einführung. [Literaturwissenschaft im Grundstudium 2] Gunter Narr Verlag Tübingen : 1994

STARY, Joachim; KRETSCHMER, Horst: Umgang mit wissenschaftlicher Literatur. Eine Arbeitshilfe für das sozial-und geisteswissenschaftliche Studium. Cornelsen Verlag, Berlin. 1999.

DUDEN, Deutsches Universalwörterbuch. 5. überarbeitete Auflage. Dudenverlag Mannheim: 2003