

**Soziale und psychologische Herausforderungen für
Kriegsheimkehrer nach Deutschland**
Eine kritisch-analytische Untersuchung anhand von *Wolfgang
Borcherts* Drama "*Draußen vor der Tür*"

Dr. Abdel Halim Isa Ahmed ^(*)

Abstract

Die Arbeit analysiert die Nachwirkungen des zweiten Weltkriegs auf die individuelle Psyche, die soziale Struktur, die emotionale Verarbeitung von Traumata bzw. Verlusten und die Orientierung auf neues Leben. Dabei geht es besonders darum, die Herausforderungen aufzuzeigen, denen die Kriegsrückkehrer ausgesetzt sein sollten, und die langanhaltenden Konsequenzen von Krieg und Gefangenschaft für Betroffene und deren existenziellen Bedrohungen vor den Kriegserfahrungen sowie die Schwierigkeiten in ihrem Umgang mit der Nachkriegsgesellschaft zu untersuchen.

Die Herausforderungen waren ernsthaft und gingen weiter über die körperlichen und materiellen Schäden hinaus, sie handelten eher von innerpsychischen Problemen und sozialen Konflikten, wie die Befremdung zwischen den Heimkehrern und nahe stehenden Personen und das Scheitern an der Reintegration, sowohl in der Familie als auch im Umfeld. In diesem Zusammenhang stellt *Radebold* Folgendes fest:

(*) Dozent an der Sprachenfakultät Al-Alsun der Universität Sohag.

*"Das Leid aus Krieg und Nachkriegszeit hat in höherem
Umfang als bisher angenommen zu langanhaltenden
psychischen und psychosozialen Folgen für den Einzelnen und
für Familien geführt."*

(Radebold 2005: 18)

Daraufhin gewährt die Nachkriegsliteratur einen tiefen Einblick in die subjektiven und sozialen Herausforderungen. Die Autoren geben in ihren Werken nicht nur Bedrohungen und Untergänge wieder, sondern auch Initiativen und Hoffnungen auf einen Neubeginn. In Bezug darauf entstand die Gruppe 47 mit dem Ziel, die deutsche Literatur grundsätzlich zu erneuern und zu entwickeln. Oder auch:

"Die Gruppe 47 war eine wichtige literarische Gemeinschaft der Nachkriegszeit, die sich mit menschlichen und gesellschaftlichen Herausforderungen auseinandersetzte. Sie trug bei der literarischen und gesellschaftlichen Neuorientierung Deutschlands nach dem Zweiten Weltkrieg bei." (Laudenberg; W. Menzel 2024: 107f.)

Die Werke, die in jener trübsinnigen Zeit entstanden sind, nennt man "*Trümmerliteratur*". Diese ist eine spezifische Strömung innerhalb der Nachkriegsliteratur und hält von 1945 bis 1950 an (Kroker 2015: 2f.). Dabei handelt es sich nicht nur um die weit verbreitete Destruktion deutscher Städte, sondern auch um Zusammenbruch subjektiver Lebensentwürfe und Zukunftsvisionen.

Borchert ist einer der Hauptvertreter der deutschen Nachkriegsliteratur, zumal der sogenannten *Trümmerliteratur*. Sein Stück *"Draußen vor der Tür"* fokussiert äußerst die Lebensbedingungen der Kriegsheimkehrer nach dem zweiten Weltkrieg und stellt als spezifische Untersuchungsfrage den Ausgangspunkt der Arbeit dar; es erzählt weitgehend von Schwierigkeiten der Heimkehrer, die vor einer enormen Herausforderung standen, ihre Lebenspläne in der Nachkriegszeit vor dem Hintergrund der schrecklichen Erlebnisse des Krieges sowie der Zerstörung Deutschlands neu zu gestalten.

In diesem Drama versucht *Wolfgang Borchert*, seine eigenen Erlebnisse vom zweiten Weltkrieg zu bearbeiten, und zwar durch das Schicksal seines Hauptcharakters *Beckmann* und seine großen Herausforderungen, sich nach dreijähriger Kriegsgefangenschaft in ein vertrautes Leben wieder zu integrieren.

Das Umfeld, in das die Kriegsgefangenen zurückkamen, erschien ihnen leider sehr anonym. Sie mussten sich sozialen und psychologischen Herausforderungen stellen, um sich zurechtzufinden, denn *"Man war der alten Ordnung beraubt und zugleich der neuen noch nicht sicher"* (Zylmann 2017: 98). Darüber hinaus wurde ihnen in den ersten Nachkriegsjahren kein besonderes Interesse entgegengebracht. Ihr Schicksal war somit *"ein Teil eines allgemeinen gesellschaftlichen Elends, das durch soziale Entwurzelung, Wohnungsnot und Arbeitslosigkeit"* (ebd., 98) beschrieben war.

1. Lebensbedingungen der Kriegsheimkehrer im Zuge des Dramas "*Draußen vor der Tür*"

Das Drama "*Draußen vor der Tür*" wird jederzeit betrachtet, wenn es sich um Kriegsheimkehrer handelt; die eigene materielle Not und die Sorge um Kriegsoffer und Kriegsgeschädigten sowie die Zerstreuung nach dem Krieg, wie sie *Borcherts* Protagonist *Beckmann* erlebt hatte, hemmten die Auseinandersetzung mit den vom eigenen Alltag unerträglichen Gräueln des *Naziregimes*.

Demzufolge bearbeitet *Borchert* in seinem Drama besonders die Bitterkeit der Heimkehrer und Kriegsgefangenen, die immer noch eine große Menge an psychologische und soziale Hindernisse erlebten oder sogar Schuldgefühle hatten, während des Krieges eine schwache Haltung gehabt zu haben. *Borchert* bearbeitet genauso die Bitterkeit derjenigen, die an der *Ostfront* bei der bitteren Winterkälte die Verantwortung dafür übernahmen, die Trümmerhaufen der Städte auszuräumen und die sterblichen Überreste von unzähligen *Naziopfern* beiseite zu schieben.

Im Zuge solcher düsteren sozialen und emotionalen Umwelt beginnt der Protagonist des Dramas *Beckmann*, einen demotivierten Versuch zu machen, indem er sich explizit vom Gefühl der Reue und Schuld befreien und die Haftung auf seinen früheren Befehlshaber (*Herrn Oberst*) schieben will; er sucht bei ihm die Verantwortung für **elf** Opfer, die bei einer *Aufklärungspatrouille* nicht zurückkehrten:

"Herr Oberst. Aber nun ist der Krieg aus, nun will ich pennen, nun gebe ich Ihnen die Verantwortung zurück, Herr Oberst, ich will sie nicht mehr, ich gebe sie Ihnen zurück, Herr Oberst." (Borchert 1986: 32)

Der Anführer stößt jede Haftung von sich selbst zurück und reagiert verhöhrend auf *Beckmanns* Vorwürfe. *Beckmanns* Schuldgefühle werden immer stärker und seine innere Rastlosigkeit ist so weit gekommen, dass er den Selbstmord in der *Elbe* als einzige Lösung betrachtet hat. Die *Elbe* selbst verweigert ihm doch den Tod. Die düstere Lage, welche sich aus den Teilen der Isolation, der Verwundung und der Selbstvorwürfe konstruiert, kann der endlos verletzte *Beckmann* nicht mehr verkraften. Er will nur vergessen und damit "[...] ruhen und [...] schlafen!" (ebd., 33). Das Leben in Ungeselligkeit, mit physischen Hindernissen und einem schwer tilgbaren Schuldgefühl akzeptiert er nicht mehr:

"Alles, alles kann ich nicht mehr da oben. Ich kann nicht mehr hungern. Ich kann nicht mehr humpeln und vor meinem Bett stehen und wieder aus dem Haus raushumpeln, weil das Bett besetzt ist. Das Bein, das Bett, das Brot – ich kann das nicht mehr, verstehst du!" (ebd., 13)

Beckmanns Versuche, seine persönliche Schuld auf einen anderen abzuwälzen, sind von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Damit auch auf die Dauer umzugehen lernt, gelang es ihm nicht einmal (Szmorhun; Kotin 2021: 124), denn für ihn sind die Anderen einzig die Ursache für sein eigenes Leiden,

und er sieht sich selbst immerhin als Opfer der andern an. Oder auch:

"Die Ersetzung der Trauer durch Identifikation mit dem unschuldigen Opfer geschieht häufig; sie ist vor allem eine konsequente Abwehr der Schuld, die dadurch verstärkt wird, dass man sich auf Gehorsamsbindung beruft, was Beckmann auch indirekt tut, als er die Verantwortung an den Oberst zurückzugeben versucht." (ebd., 124)

Beckmanns Schuldvorwürfe werden durch den Tod seiner Eltern, die sich das Leben genommen haben, noch verstärkt, und er sieht sich selbst stets als Teil eines Regimes, das Gräuel und Leid anrichtet. *Beckmanns* Ärger über das eigene Leid endete jedoch nie in einem expliziten Aufstand gegen damalige oder sogar derzeitige unerträgliche Lebensumstände, denn weder *Borchert* noch sein Protagonist *Beckmann* hätten tatsächlich keine Aussicht in Bezug darauf, ein neues, anderes Leben zu beginnen oder gar eine ausgereifte Gesellschaft erneuert aufzubauen, was zwangsläufig darauf verweist, dass *Beckmanns* Einwände unbegründet bzw. irrational waren. Oder auch:

"Der Grund dafür, dass Beckmann seine Verantwortung loswerden möchte, liegt in seinem Traum, der ihn nachts nicht mehr schlafen lässt. In diesem Traum spielt ein Blut schwitzender General mit menschlichen Knochen einen Marsch auf einem Xylophon. Daraufhin stehen Soldaten aus

*Massengräbern auf und bevölkern die ganze Welt." (Haupt
2024: 188)*

Das Gestöhn der getöteten Soldaten belastet und quält *Beckmann* in der Nacht so sehr, dass er seine innere Stimme, die ihn so plagt, zu hören beginnt. Diejenigen Soldaten treten mit Recht als *Chor* auf. Dieser Chorgesang wird im *griechischen* Drama zum Ursprung des *Unglücks*. Hierbei betont *Nietzsche* das Folgende:

"Die Tragödie ist aus dem tragischen Chore entstanden und war ursprünglich nur Chor und nichts als Chor; woher wir die Verpflichtung nehmen, diesem tragischen Chore als dem eigentlichen Urdrama in's Herz zu sehen." (ibd., 188)

Es ist an dieser Stelle klar, dass *Wolfgang Borchert* sein Drama durch sein Herz und nicht durch seine Vernunft geschrieben hat. D.h. wäre sein Protagonist *Beckmann* aufgeregt, so passten seine Aussagen nicht so zusammen, dass sie sich fragwürdig überstürzten. Solche Sprechweise bewegt sich nicht weg von dem *Borcherts* Schreibstil, (*Stakkato- Stil*) (ibd., 188). Diesen Stil hat er wohl gebraucht zur Darstellung der militärischen Knappheit sowie auch zur Betonung der extremen Nahrungsknappheit, unter der ganz *Deutschland* nach dem zweiten Weltkrieg litt (ibd., 188); die Sätze sind verkürzt und die Wörter sind primitiv und manchmal sogar unvollendet. (Luukkainen 1997: 160)

Die Konfrontation *Beckmanns* mit seinem *Oberst* zu Hause des Letzteren war bereits eine große Herausforderung, durch welche *Borchert* feststellt, dass der Kontrast von Wohlstand und Armut als Mittel dient, ein Bild derjenigen zu gestalten, die sich nach dem Krieg schon wieder häuslich eingerichtet haben und *Beckmann* "Draußen vor der Tür" stehen ließen (Koller 2000: 33f.). D.h. der Kontrast zwischen dem allezeit gefütterten *Oberst*, der sich *Beckmann* sauer von oben herab zuwendet, und seinem von schrecklichen Erlebnissen geprägten Gegenstück versteht sich danach als eine Kluft zwischen Armen und Reichen in der Nachkriegszeit, zumal wenn *Beckmann* von seinem *Oberst* nicht als (*Menschen*) bezeichnen wollte.

Auf Anraten des Herrn *Oberst* sollte *Beckmann* nach einem richtigen Job suchen. Ihm gelang es, einen Arbeitsplatz in einem *Kabarett* zu finden. Dabei hat er sich dem Direktor als Schauspieler vorgestellt. Der Direktor ist ein Charakter, der in die Zukunft blickt. Er steht in seinen Ansichten konträr zu *Beckmann*, dessen auffälligste Eigenschaft die Wehklage über die Vergangenheit ist. Den Direktor kann man demnach als der Inbegriff vom *Wiederaufbau* (ebd., 34) bezeichnen. Die beiden Typen sind leider unterschiedlich und der Hauptunterschied zwischen ihnen zeigt sich auf in der differenten Brillenmetaphorik. *Beckmann* ist mit seiner Gasmaskenbrille so zufrieden. Sie enthält Bruchstücke der *NS-Vergangenheit*. Bei seiner furchtbaren Rückkehr nach der deutschen Nachkriegsgesellschaft sieht er die Welt immer noch durch

diese Bruchstücke. Er verschließt die Augen vor der Gegenwart zugunsten einer untergegangenen Periode. Der Direktor trug aber eine Hornbrille (ebd., 34), die neue Horizonte eröffnet, einen Blick auf eine bessere Welt zu haben. Diese Brille dient daher als Mittel dazu, die miserable Vergangenheit durch einen optimistischen Ausblick zu ersetzen.

Ihre Gesichtspunkte in Bezug auf einen harmonischen Dialog waren demzufolge unterschiedlich, wobei *Beckmann* ein Gesangstück von der tapferen kleinen Soldatenfrau vorträgt, was jedoch der Direktor völlig nicht begrüßt. Er versichert *Beckmann*, dass seine Darbietung noch nicht genug ausgereift und es mangelt seiner Leistung an *Esprit* (Borchert 1986: 42). *Beckmann* bietet lieber eine ungeschminkte Wahrheit dar. Der Direktor hält selber dagegen, indem er noch ausdrücklich sagt, dass "*die Kunst mit der Wahrheit doch nichts zu tun hat!*" (ebd., 43). Die Deutschen kennen die Wahrheit, sagen sie doch nicht offen, genauso wie eine stadtbekannt *Hure*, die jeder kennt, es ist allerdings peinlich, wenn man ihr auf der Straße begegnet. Oder auch:

*"Mit der Wahrheit ist das wie mit einer stadtbekannt **Hure**. Jeder kennt sie, aber es ist peinlich, wenn man ihr auf der Straße begegnet. Damit muß man es heimlich halten, nachts. Am Tage ist sie grau, roh und häßlich, die **Hure** und die Wahrheit. Und mancher verdaut sie ein ganzes Leben nicht" (ebd., 43f.)*

Borcherts Konzept von einem anderen Leben in einer veränderten Gesellschaft bleibt unzulässig, genauso wie der Tisch der Familie des Herrn **Oberst**, auf den *Beckmann* habgierig angeguckt und nichts gekriegt hat. Indirekt hat *Borchert* seinen Hauptcharakter so sehr in seine eigene tiefe Sorge verstrickt, dass er darin vollständig gefangen bliebe. Somit bleibt *Beckmann* einer von zahlreichen Kriegsheimkehrern, die ihre lästigen Gefühle einer verständnislosen Gesellschaft zum Ausdruck brachten. D.h.:

"Und weil ich ein Anfänger bin, deswegen kann ich nirgendwo anfangen. Und weil ich zu leise bin, bin ich kein Offizier geworden! Und weil ich zu laut bin, mach ich das Publikum bange. Und weil ich ein Herz habe, das nachts schreit über die Toten, deswegen muß ich erst wieder ein Mensch werden. Im Anzug von Herrn Oberst. Der Schnaps ist alle und die Welt ist grau, wie das Fell, wie das Fell von einer alten Sau! Die Straße stinkt nach Blut, weil man die Wahrheit massakriert hat, und alle Türen sind zu. Ich will nach Hause, aber alle Straßen sind finster. Nur die Straße nach der Elbe runter, die ist hell. Oh, die ist hell!" (ebd., 44)

2. Beckmanns soziale und psychologische Interaktionsformen im Drama

2. 1. Hinführende Zusammenfassung

Borchert stellt mit seinem Protagonisten *Beckmann* einen Kriegsheimkehrer in den Mittelpunkt der Handlung dar:

Beckmann, ein 25 Jahre alter Mann, dessen Vorname allezeit anonym bleibe, war im 2. Weltkrieg als Unteroffizier an der *Ostfront* bzw. russischen Front postiert. Er kommt nach einer längeren Zeit vom Fernbleiben nach *Deutschland* zurück, wobei er innerlich trostlos und äußerlich zerstört ist. Damals findet er kein Zuhause mehr und bleibt immer draußen vor der Tür:

"Einer von denen, einer von denen, die nach Hause kommen und die dann doch nicht nach Hause kommen, weil für sie kein Zuhause mehr da ist, und ihr Zuhause ist dann draußen, vor der Tür. Ihr Deutschland ist draußen, nachts im Regen, auf der Straße. Das ist ihr Deutschland." (ebd., 8)

Beckmann kommt zurück aus dreijährigen Kriegsgefangenschaft in seine zerstörte Heimatstadt *Hamburg*. Er hat eine Gasmaskenbrille auf, ohne die er alles homonym sieht, er humpelt, indem sein Knie im Krieg geschossen ist, und er hat immer noch eine so verbrauchte Militäruniform an. Die Erfahrung hat ihm so großen Schaden zugefügt, dass er nicht mehr einem Menschen gleicht, sondern eher einem Schreckgespenst, so dass die Gesellschaft ihn beim ersten Wiedersehen nicht wahrnimmt und ihn als Störenfried aufnimmt:

*„Vielleicht bin ich auch ein **Gespent**. Eins von gestern, das heute keiner mehr sehen will. Ein **Gespent** aus dem Krieg, für den Frieden provisorisch repariert.....“* (ebd., 20)

Seine Gesundheit ist ruiniert; er humpelt, friert und hat Hunger. An einer anderen Stelle schildert der selbst aus dem Krieg zurückgeirrte *Borchert* (Migner 1964: 113) durch seinen Protagonisten *Beckmann* den *Ruin* detailliert folgendermassen:

*"Aber ich bin bloß Beckmann. Beckmann mit 'ner ulkigen Brille und 'ner ulkigen Frisur. Beckmann mit 'nem Humpelbein und 'nem Weihnachtsmannmantel. Ich bin nur ein schlechter Witz, den der Krieg gemacht hat, ein **Gespens**t von gestern. Und weil ich nur Beckmann bin und nicht **Mozart**, deswegen sind alle Türen zu. Bums. Deswegen stehe ich draußen. Bums. Mal wieder. Bums. Und immer noch. Bums. Und immer wieder draußen. Bums....."* (*Borchert* 1986: 44)

Er geht allererst zu seiner Frau, bei der er keinen Platz mehr findet, weil ein anderer Mann seinen Platz einnimmt. Er beschließt, sich in die *Elbe* zu schmeißen. Die *Elbe* wirft ihn aber hinaus. Der *Andere* fordert ihn zugleich auf, weiterzubestehen. Das *Mädchen* findet ihn auf und nimmt ihn mit nach Hause. Unerwartet steht der *Einbeinige*, also ihr "[...] verlaufener, verschollener [...]" (ebd., 51) Mann, steht draußen auf Krücken. *Beckmann* löst sich hastig von ihr ab und läuft weg. Er besucht nachher seinen früheren Kommandeur *Herrn Oberst*, um sich von der Schuld am Tod von **elf** Opfern zu befreien und ihm die Verantwortung zurückzugeben.

Herr Oberst behandelt ihn jedoch wie einen Verrückten und macht sich über ihn lustig. Anstatt sich mit solchen Kleinigkeiten auseinanderzusetzen, rät er ihm hingegen, sich

eher eine Arbeit zu suchen, mit der er seinen Unterhalt verdienen könne.

Ein *Kabarettedirektor*, bei dem *Beckmann* eine Arbeit findet, lehnt ihn schließlich ab, da er singt elegische Lieder, aus denen die Tragödie erwächst und die Realität des Krieges interessiert mehr keinen. Im Angesicht dieser psychologischen und sozialen Provokationen sucht *Beckmann* seine Eltern, "[...] aber eine alte Frau namens *Kramer* öffnet die Tür und erzählt ihm, dass seine Eltern sich getötet haben, und die Tür schlägt zu, und er steht wieder draußen..." (ebd., 71)

Beckmann steht dann verzweifelt vor dem Verhängnis, das sich gerade in seinem Leben ereignet. Er hätte keine Lust mehr zu leben und würde sich wieder auf die Straße, als wäre er jemand, der auf den Tod warten müsste. Er schläft ein und trifft in seinem Traum auf alle Figuren. Ihnen allen (außer dem *Mädchen*) wirft er vor als seine wahren Täter, die ihn auf die Straße werfen und enden lassen.

2. 2. Analyse des Dramas

Borcherts Drama beginnt mit einem **Vorspiel**. Nach dem Vorspiel kommt der **Traum**, dann wird es in typischen **fünf** Szenen aufgebaut.

Das **Vorspiel** handelt von einer Unterhaltung zwischen dem Beerdigungsunternehmer (*Tod*) und dem alten Mann (*Gott*). Der *Tod* sieht beim Abendbeginn eine Person, die auf einer Brücke über die *Elbe* steht und sich darin werfen will. Im

Gegensatz zum *Tod* tritt der *Gott* bitterlich auf, da er seine Kinder beweint, die sich öfters das Leben nehmen. Er erfährt vom *Tod*, dass "*keiner an ihn mehr glaubt*" (ebd., 10). Der *Tod* sieht *Gott* nur als "*weinerlichen Theologen*" an (ebd., 56). Der *Gott* wiederum betrachtet den *Tod* als den neuen *Gott*, den keiner verneint: "*Du bist ja der neue Gott. An dich glauben sie. Dich lieben sie. Dich fürchten sie*" (ebd., 10f.). Der *Gott* sieht dünn und schwach aus, während der *Tod* fett und dick ist, denn er hat sich so sehr überfressen von den endlosen Toten des Kriegs, dass er *rülpsen* dürfte: "*Überfressen. Glatt überfressen. Das ist alles. Heutzutage kommt man aus dem Rülpsen gar nicht heraus. Rums! Tschuldigung!*" (ebd., 11). Es gibt wiederholt tote Menschen, die ihm so ganz einfach zu verdauen sind.

Durch den Dialog zwischen beiden Figuren erkennt man die Eitelkeit des Todes, der auch die ganze Zeit gnadenlos rülpsst, wobei er viele Tote gefressen hat. Der *Tod* sieht *Beckmann* an als "*einen von denenn, die nicht mehr können, einen von den großen grauen Zahlen, die...*" (ebd., 11). Hierbei erfasst man, wie das Leben von *Beckmann* für den *Tod* sinnlos ist, denn er ist unbedingt einer von den Zahllosen, die keinen anderen Weg finden können, als den *Tod*.

Durch die Interaktion zwischen *Beckmann* und dem allegorischen *Tod* stellt *Borchert* fest, wie das Leben des Volkes nach dem Krieg nichtig ist: "*Und jetzt ist er weg. Rums. Ein Mensch stirbt. Und? Nichts weiter. Der Wind weht weiter. Die Elbe quasselt weiter. Die Straßenbahn klingelt weiter. [...]*"

Und keine – keine Uhr bleibt stehen..." (ebd., 9). Durch diese Aussage reflektiert der Erzähler gleichfalls die knappe Situation während und nach dem Krieg, ohne beim Volk neue Hoffnung zu wecken. Er gab daher seinen Ruf nach Neuanfang und Wiederaufbau auf. Dass er auch *Gott* als trostlos und *weinerlich* (Trinks 2002: 132) bezeichnet, zeigt auch die Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit des deutschen Volkes nach dem Krieg auf. Dies kann vor allem auf den Unglauben der Menschen zurückgehen. Der Tod bedeutet daher für sie Freiheit und Erlösung.

Nach der Unterhaltung zwischen *Gott* und *Tod*, in der man eindeutig die Aussichtslosigkeit der Nachkriegszeit erkennt, kommt der **Traum**. *Beckmann* steht jetzt an der *Elbe*, er ist aussichtslos und lebensmüde. Die *Elbe* bezeichnet sich selbst als eine "*alte Frau*" (Borchert 1986: 12), die brutal und schonungslos wirkt: "*Ah, da reißt du deine Kinderaugen auf, wie? Du hast wohl gedacht, ich wäre ein romantisches junges Mädchen mit blaßgrünen Teint? [...] Das war ein Irrtum von dir. Ein anständiger Fluß stinkt*" (ebd., 11). Sie überzeugt ihn daher, erst einmal zu leben und sich nicht umzubringen, denn er ist noch jung. Er hat immer noch viele Chancen, seine Herausforderungen zu überwinden, mit denen er konfrontiert ist. Daher beschäftigt die *Elbe* sich nicht mit seiner Ermordung und nimmt ihn nicht auf. Sie stößt ihn aber wieder an den Strand bei *Blankenese* aus.

Wenn der Tod aus der Hinsicht des Erzählers durch Empathielosigkeit beschrieben wird, so tritt die *Elbe*, in der

Beckmann sein Leben beenden sollte, als eine alte, philosophische Frau auf, die *Beckmann* Lebensweisheiten gibt. Durch ihre Bezeichnung: "*Die Hosen sollte man dir stramm ziehen, Kleiner, jawohl!*" (ebd., 13) kann die *Elbe* als einfühlsame und unterstützende Mutter analysiert werden, die ihrem Sohn bei der Überwindung *psychischer* Herausforderungen helfen möchte. Die *Elbe* könnte zudem als eine Quelle interpretiert werden, in der *Beckmann* Sicherheit und Rettung findet, was einen engen Bezug zum *Mutterschoß* darstellt, in dem man Schutz und Rettung verliehen wird (ebd., 13f.). Er ist mit Recht die Quelle, woraus die zärtliche Zuneigung entspringt.

Borchert interpretiert die Interaktion *Beckmanns* mit der *Elbe* als einen Traum vom Tode wegen der Unterernährung:

"Geträumt? Ja. Vor Hunger geträumt. Ich habe geträumt, sie hätte mich wieder ausgespuckt, die Elbe, diese alte [...] alte – ja, das hab ich vor Hunger geträumt. Was ist da?" (ebd., 16)

In der *ersten* Szene kommt *Beckmann* in *Blankenese* an. Dort begegnet er dem *Anderen*, der sich als lebensbejahend bezeichnet. Es kommt deshalb in mehreren Gestalten vor: "*Ich habe tausend Gesichter. [...] Der lacht, wenn du weinst. Der antreibt, wenn du müde wirst, der Antreiber, der Heimliche, Unbequeme bin ich. Ich bin der Optimist, der an den Bösen das Gute sieht und die Lampen in der finstersten Finsternis*" (ebd., 14f.). Er ist *Beckmanns* fiktiver Begleiter. Er tritt als *Beckmanns* Gegenrede auf, der ihm Lebensbejahung verleiht.

Er bezeichnet *Beckmann* als einen pessimistischen Mann. Er will den vollen Namen *Beckmanns* wissen. *Beckmann* erzählt ihm von seiner gestrigen unglücklichen Heimkehr aus *Sibirien*, als seine Frau ihn nur *Beckmann* nannte. Die Artikulation seines Namens erscheint ihm dabei als die eines *Möbelstücks*. D.h.:

"Meine Frau. Nein, die, die meine Frau war. Ich war nämlich drei Jahre lang weg. In Rußland. Und gestern kam ich wieder nach Hause. Das war das Unglück. Drei Jahre sind viel, weißt du. Beckmann – sagte meine Frau zu mir. Einfach nur Beckmann. Und dabei war man drei Jahre weg. Beckmann sagte sie, wie man zu einem Tisch Tisch sagt. Möbelstück Beckmann. Stell es weg, das Möbelstück Beckmann. Siehst du, deswegen habe ich keinen Vornamen mehr, verstehst du."
(*ebd.*, 15)

Beckmann legt sich mit dem Rücken flach auf den Strand, denn er kann nicht mit seinem starren Bein aufstehen. Die Bilder vom Krieg rufen bei ihm furchtbare Erinnerungen wach. Er will ins Wasser springen, denn er hinkt und hungert und kann nicht mehr ertragen. Die Schwere seiner psychischen Schmerzen verstärkt sich noch, als seine Frau einen anderen Mann hatte und sein einjähriger Sohn unter Trümmern gelegen war. Er erzählt dem *Anderen* auch von der *Elbe*, die ihm den Tod verweigert, obwohl er mit seinem Leben gelangweilt ist.

Die *Interaktion* zwischen *Beckmann* und dem *Anderen* könnte vielleicht auf das *Nazi-Regime* in den letzten Kriegstagen

hindeuten, als es nicht aufgeben wollte und die Soldaten dazu motivierte, den Krieg fortzusetzen, genauso wie der *Andere* selbst, der *Beckmann* dazu motiviert, ums Leben weiterzukämpfen.

In der *zweiten* Szene zieht sich der *Andere* zurück, als ein Mädchen auf dem Strand auftaucht. Sie dachte zunächst, *Beckmann* wäre eine Wasserleiche. Sie ist jedoch von Glück erfüllt, dass er noch am Leben ist. Sie hilft ihm behutsam auf die Beine. Sie nimmt ihm seine Brille ab, weil er mit ihr gespenstisch wirkt und ihn an seine dunklen Gedanken erinnert: "*Ich glaube, Sie machen nur so einen trostlosen Eindruck, weil sie immer durch diese grauenhafte Gasmaskenbrille sehen müssen*" (ebd., 20). Sie nennt ihn "*den geangelten Fisch*" (ebd., 19). Sie lädt ihn nach Hause ein, in ihre kleine Kammer, während er "*so eine hoffnungslos traurige Stimme haben*" (ebd., 18). Der *Andere* bleibt immer noch zurück. Er ist sehr verblüfft über *Beckmanns* irrtümliche Vorstellung: Nachdem er kurz vor dem Ableben stünde, käme er wieder ins Leben durch die *Interaktion* mit einem **Weib** zurück.

Im Schlafzimmer des *Mädchens*, wo die Unruhe immer wieder größer wird, bietet sie *Beckmann* die Kleidung ihres im Krieg verschollenen Mannes an und kommt ihm dann immer näher. Das *Mädchen* bedeutet für *Beckmann* nun eine direkte Alternative für seine Frau, die ihn aus dem Haus geworfen und ihn durch einen anderen Mann ersetzt hat. Doch das Vergnügen währt nicht lange. Ihr riesiger *einbeiniger* Mann, der

gemeinsam mit *Beckmann* in der Armee diente, steht an der Tür, die nicht verriegelt zu scheinen wäre. Der *Einbeinige* stellte *Beckmann* ein paar scharfe Fragen:

"Was tust du hier. Du? In meinem Zeug? Auf meinem Platz? Bei meiner Frau?" (Der Einbeinige zu Beckmann in monotoner Weise: ebd., 22)

Es sind fast die gleichen Fragen, die *Beckmann* demjenigen stellte, der bei seiner Frau war, als er heimkehrte. Darin drückt *Jesus Christus* aus: *"Richtet nicht, wenn ihr nicht bereit seid, gerichtet zu werden. Wenn du urteilst, wirst du nach denselben Maßstäben beurteilt, die du an andere anlegst..."* (Christoyannopoulos; Schall 2024: 100). *Beckmann* flieht aus dem Haus und die Tür schließt sich beinahe hastig hinter ihm. Er will wieder zur *Elbe*. Der *Andere* versucht ihn davon abzuhalten. *Beckmann* will jedoch sein Leben beenden. Er will nicht mehr sich selbst sein. Selbst sein Name erinnert ihn an den Militäralltag. *Beckmann* fühlt daher nicht nur Hunger, Kälte und Müdigkeit, sondern vielmehr Schuld, die er nicht mehr aushalten könnte. Er ist wieder obdachlos und steht erneuert vor dem *Nichts*. Der *Andere* beruhigt ihn und überredet ihn weiterzubestehen. Er schlägt ihm vor, seinen ehemaligen Anführer aufzusuchen, um ihm die Verantwortung für die Opfer zurückzugeben, die ihm zuvor übertragen wurden.

Der *einbeinige* Mann lässt seine Fragen an den *Beckmann* in einer *Klimax* angeordnet verwenden (Szmorhun; Kotin 2021:

126), um *Beckmann* vergeblich anzuklagen, seinen Platz eingenommen zu haben. Der *Einbeinige* war nur einfacher obergefreiter, der damals die Befehle von *Beckmann* als Unteroffizier entgegennahm. Dass er mit dem *Beckmann* wieder konfrontiert und ihn immer wieder beim Namen *Beckmann* nennt, der einer Anflehung gleicht, löst gründlich in *Beckmann* Reumütigkeiten aus: "*Hör auf, du. Sag den Namen nicht! Ich will diesen nicht mehr haben! Hör auf, du!*" (Borchert 1986: 23). *Beckmann* verbindet seinen Namen wahrscheinlich mit Tötungen und Blutvergießen, wodurch sich die Schuldgefühle intensivieren. Er will deshalb seinen Namen nicht mehr hören, denn sein Name erinnert ihn an *Stalingrad*, was insofern auf Abneigung und Unmenschlichkeit gegenüber sich selbst und allem, was er dabei angetan hat, hinweist.

In der *dritten* Szene kommt *Beckmann* zu *Herrn Oberst* und seiner Familie beim Abendessen zu Besuch. *Beckmann* will sich der Schuld entledigen, die ihn seit dem Krieg so sehr plagt, dass er ruhelos schlafen könnte, und sie seinem ehemaligen Anführer zurückgeben. *Beckmann* versucht, sich von jeglicher Verantwortung wegen seiner getöteten Militärkameraden freizusprechen: "*Ich habe aber doch stark den Eindruck, dass Sie einer von denen sind, denen das bisschen Krieg die Begriffe und den Verstand verwirrt hat*" (ebd., 27). *Herr Oberst* versucht, diese recht gefährliche Gegebenheit zu beschwichtigen und rät *Beckmann*, sich zu beherrschen. Die Familie von *Herrn Oberst* sieht *Beckmann* herab, als wäre er verrückt. Er beginnt sofort dem *Oberst* zu erzählen von einem

schrecklichen Albtraum, der ihn jede Nacht wiederholt heimsucht:

Dabei geht es um einen riesig dicken Mann, der mit Skeletten eine Melodie auf dem *Xylophon* spielt. Diese Melodie heißt "*Die alten Kameraden*" (ebd., 29f.). Inmitten stehen die Toten aus den Massengräbern auf. Dabei gießen sie blutiges Gestöhn und Gestank über die ganze Welt aus (ebd., 30). Schließlich übernimmt *Beckmann* die Verantwortung für die Toten, deren Anzahl er gut kennt. Die Toten wehren sich dagegen und skandieren "*Unteroffizier Beckmann*" (ebd., 31), bis er weinend und jammernd aufwacht.

Hier kommt das individuelle Moment in Betracht, in dem *Herr Oberst* die volle Verantwortung übernimmt, also für **20** Soldaten in *Gorodok* in *Sibirien*, aus denen **elf** fehlten nach der Rückkehr einer Stoßtruppe zu ihrer Position (ebd., 32). Seitdem wird *Beckmann* jede Nacht von diesen **elf** Soldaten heimgesucht. Der *Oberst* lacht *Beckmann* aus, weil er sehr sensibel ist, und bezeichnet ihn als einen "*heimlichen Pazifisten*" (ebd., 33). Hier bittet er *Beckmann* darum, seine zerrissenen Klamotten wegzuschmeißen und sich einen alten Anzug der vom *Oberst* anzuziehen, mit dem er erstmal wieder ein Mensch würde. Plötzlich schreit *Beckmann* die gemeinsame Mahlzeit wütend, aufgeregt und entspannt an. Oder auch:

"(ECKMANN wacht auf und wacht auch zum erstenmal aus seiner Apathie auf): Ein Mensch? Werden? Ich soll erstmal wieder ein Mensch werden? (schreit) Ich soll ein Mensch

*werden? Ja, was seid ihr denn? Menschen? Menschen? Wie?
Was? Ja? Seid ihr Menschen? Ja?!?" (ibd., 34)*

Dabei entsteht Chaos, das Licht geht aus und die Mutter hat Angst um die Familie. Als das Licht wieder zu brennen beginnt, ist *Beckmann* nicht mehr da. Er stiehlt ein Brot und eine Rumflasche. Die Familie fragt sich, was *Beckmann* von dem trockenen Brot kriegen würde. Draußen auf der Straße sucht sich *Beckmann* durch Alkohol zu betäuben. In seinem erbärmlichen Zustand stimmt er die Überzeugung des *Herrn Oberst* überein, dass Leute auf Schmerz und Leid mit dem Humor interagieren würden. Er entscheidet sich deswegen, schließlich zum Zirkus (ibd., 36) zu gehen:

*"Der Oberst hat recht, die Menschheit lacht sich kaputt! Prost.
Es lebe der Oberst! Der hat mir das Leben gerettet. Heil, Herr
Oberst! Prost, es lebe das Blut! Es lebe das Gelächter über die
Toten! Ich geh zum Zirkus, die Leute lachen sich kaputt, wenn
es recht grausig hergeht, mit Blut und vielen Toten. [...] Wer
Schnaps hat, ist gerettet! Prost! Es lebe der blutige Oberst! Es
lebe die Verantwortung! Heil! Ich gehe zum Zirkus! Es lebe der
Zirkus! Der ganze große Zirkus!" (ibd., 36)*

Beckmann sucht als Heimkehrer nach seinem Platz in der deutschen Gesellschaft. Er stößt jedoch immer auf Zurückweisung, weil er im Gegensatz zum *Herrn Oberst* Mitgefühl und Verständnis für die Fragen des Volkes hat. Dieser *Oberst* hat nicht einmal Bereitschaft, die nackte Wahrheit auszusprechen, was *Beckmann* dazu veranlasst, das

menschliche Gewissen anzuzweifeln. Dafür gibt *Wolfgang Borchert* durch seinen Protagonisten *Beckmann* an, dass die Unmenschlichkeit in der deutschen Nachkriegsgesellschaft zu einer eindeutigen Tatsache wurde, indem die meisten Menschen jener Zeit, zumal die Jungen, unter dem *nationalsozialistischen* Regime aufwuchsen. Das Gestalten einer unabhängigen Denkweise und Persönlichkeit für junge Menschen war also gleichgültig, denn die Loyalität zur Armee war damals zwangsläufig.

Da dies in der damaligen Gesellschaft der Fall war, so liegt das Problem für *Borchert* bei seinem *Beckmann*, der sich nur auf das *Doppel-Ich* und nicht das eigene *Ich* konzentriert. *Beckmann* soll auf solche Sachlichkeit verzichten und sich auf dem Suche nach seinem **Subjekt** machen, zumal wenn die Macht immer noch bei autoritären Subjekten wie dem *Herrn Oberst* liegt, der damals als authentisches Bild des *Nationalsozialismus* gilt.

Beckmanns Verfassung der Trunkenheit und Verkommenheit assoziiert die *dritte* mit der *vierten* Szene. Hierin wird *Beckmanns* Hilflosigkeit und Verzweiflung reflektiert, indem er keine andere Wahl hat, als den Ratschlägen des *Herrn Oberst* zu befolgen. Der einfach berauschte *Beckmann* fasst den Entschluss, eine Arbeitsstelle anzutreten. Nach dem *Oberst* wäre seine Figur für einen Zirkusberuf geeignet. Er geht deshalb in ein Kabarett. Dabei trifft er mit dem *Kabarettendirektor* zusammen. Der Direktor macht sich über *Beckmanns* furchbares Auftreten lustig und findet seine

Darstellung dunkel und real, ja eine Darstellung von einem noch Anfänger, der zu viel Wahrheit und zu wenig Kunst aufweist: "*Ja, Wahrheit! Mit der Wahrheit hat die Kunst doch nichts zu tun!*" (ebd., 43). Der Direktor schlägt ihm also vor, Erfahrung zu gewinnen, seine Präsentation zu verbessern und die Wahrheit aufzugeben, indem der Krieg schon vorbei ist und die Wahrheit das Publikum entsetzen würde. *Beckmann* sieht den *Direktor* als *feigling* (ebd., 42) an. Er verlässt das Kabarett und steht wieder draußen vor der Tür, wo der *Andere* auf ihn wartet und ihn von der *Elbe* abzulenken versucht. Diesmal schickt er *Beckmann* nach Hause seiner Eltern.

Aus der unangenehmen *Interaktion* zwischen dem *Direktor* und *Beckmann* ergibt sich, dass die Kriegsheimkehrer umsonst gegen die Herzlosigkeit einer Heimat kämpfen, welche ihnen jegliche Existenzgrundlage raubt und sie in Depression stürzen lässt. Sie sind stets dazu verdammt, ein elendes Leben als Bettler zu führen. Dies zerstört sie psychisch und physisch und führt zuletzt dazu, dass sie sich ab und zu mit Selbstmordgedanken befassen.

In der *fünften* Szene (**Teil I**) kommt *Beckmann* voller sehnsüchtiger Kindheitserinnerungen an der Tür seines Elternhauses an. Er ist übergücklich, dass es noch gibt. Doch ihm fällt auf, dass sich an der Haustür ein anderer Name befindet. Seine Glücksmomente ändern sich. Er klingelt an der Tür. Sie ist nicht von seinen Eltern geöffnet, sondern von einer alten herzlosen Frau namens *Kramer*. Durch ihre Kälte erfährt *Beckmann*, dass seine Eltern sich umgebracht haben. Sie legt

ihn offen, dass das Haus nun ihr sei und dass die Eltern auf dem Friedhof *Ohlsdorf* in *Hamburg* beigesetzt wurden. *Beckmann* kann es nicht mehr aushalten. Hier tritt der *Andere* wieder auf und bringt *Beckmann* zurück auf die Straße. Er versucht ihn zu überzeugen, unerschütterlich zu sein. Ihm wird immer wieder schwarz vor Augen und für einen Moment ist er wie auch immer. **Er schläft** ein und träumt wieder. Im Traum trifft er diesmal mit dem weichlichen *Gott* zusammen. *Beckmann* wirft ihm vor, sich von all jenen Brutalitäten auf der Welt entfernt zu haben. *Gott* muss jedoch beschwören, dass die Menschen auf ihn verzichtet hätten, nicht er auf sie. Er geht klagend ab, indem *Beckmann* den Gedanken weiterführt, dass "*Alle draußen stehen. Auch Gott steht draußen, und keiner macht ihm mehr eine Tür auf. Nur der Tod, der Tod hat zuletzt doch eine Tür für uns alle...*" (ebd., 57). Nun weiß *Beckmann* ganz genau, dass *Gott* nicht mehr für die jetzige Zeit passt.

Die Interaktionsform zwischen *Beckmann* und *Gott* stellt ohnehin die Abgrenzung zwischen dem Schöpfer und den Geschöpfen heraus. Mit dieser Abgrenzung haben diejenigen Machthaber die Antipathie in der Welt berechtigt: "*Meine Kinder haben sich von mir gewandt, nicht ich von ihnen. Ihr von mir, ihr von mir. Ich bin der Gott, an den keiner mehr glaubt. Ihr habt euch von mir gewandt.*" (ebd., 56)

Der *Tod* taucht diesmal aber in Form eines ***Straßenfegers*** auf. Sein Kehrbesen macht krach wie die trockenen Rasselgeräusche von *Beckmanns* Lungen: "*Der Straßenfegerbesen macht Kchch – Kchch wie die Lunge eines,*

der verröchelt. Und der Straßenfeger hat rote Streifen an den Hosen. Es ist vielfach ein Generalstraßenfeger. Ein deutscher Generalstraßenfeger. Und wenn der fegt, dann machen die rasselnden Sterbelungen: Kchch - Kchch - Kchch. Straßenfeger!" (ebd., 58)

Wenn *Beckmann* wiederholt unsanft zurückgewiesen würde, so stünde die Tür des *Straßenfegers* immer noch offen. So bestätigt der *Straßenfeger* und verschwindet:

"Meine Tür steht immer offen. Immer. Morgens. Nachmittags. Nachts. Im Lichte und im Nebel. Immer ist meine Tür offen. Immer. Überall. Und mein Besen macht Kchch – Kchch. (Das Kchch – Kchch wird immer leiser, der Tod geht ab)." (ebd., 58f.)

Die *fünfte* Szene (**Teil II**) verbindet das Ende des Traumes mit tragischem Aufwachen. Inmitten versucht der *Andere*, *Beckmann* aus seinem finsternen Traum aufzuwecken und ihn zurück zum Leben zu überzeugen, denn das Leben ist lebenswert. Hier setzt der *Andere* große Hoffnung auf die Herzensgüte der Menschen sowie auch darauf, dass *Beckmann* nur träumt: "*Beckmann, du träumst. Die Menschen sind gut*" (ebd., 62). Doch *Beckmann* verliert den Glauben daran, indem alle bestehen darauf, die Wahrheit zu leugnen, ihn rauszuschmeißen und nicht leben zu lassen.

Der *Oberst* taucht wieder auf. Zunächst hält er *Beckmann* als "*schon wieder Bettler [...] ganz wie früher*" (ebd., 61). Erst als

Beckmann sich nie als Bettler, sondern als "eine Wasserleiche" (ebd., 61) bezeichnet, erinnert sich der **Oberst** nur halb, spricht ihm kein Mitleid aus und läuft wieder weg. *Beckman* beklagt den Mangel an Empathie unter den Reichen und sieht seine Verzweiflung als berechtigt an.

Der **Direktor** kommt weiterhin vor. Er erkennt *Beckmann* an seinem äußeren Erscheinungsbild. *Beckmann* wirft ihm vor, ihn rausgeworfen und damit seine Existenzgrundlage ruiniert zu haben: "Sie haben mich ermordet, Herr Direktor..." (ebd., 63). Der Direktor bestreitet dies: *Beckman* sei zu emotional und niemand wolle seine Erzählungen sehen oder hören: "Aber , mein Lieber – du bist zu sentimental, aber doch sehr oberflächlich [...]. Unsinn [...]. Schade, daß das Publikum so was nicht sehen will. Schade [...]. ab" (ebd., 63ff.). Mit solchen Leuten kann *Beckmann* nicht überleben, denn Sie reagieren eher mit Gleichgültigkeit als mit Hilfsbereitschaft oder Sympathie.

Wobei der *Andere Beckmann* auffordert, aus seinem Traum aufzuwachen, kommt Frau **Kramer** vorbei. Durch die Art und Weise, wie sie ihm vom Ableben seiner Eltern erzählt, betont er, dass sie der Grund für sein psychisches Leiden sei. Sie lässt ihn auch vor der Tür stehen. Sie ist zwar berührt, jedoch dürfte sie sich davon nicht so sehr bewegen lassen, dass sie mit robustem Ton sagt: "Es gibt eben Figuren, die haben egal Pech. Sie waren einer von denen. Sibirien. Gashahn. Ohlsdorf..." (ebd., 66)

Frau **Kramer** tritt zurück, um Raum dafür zu lassen, dass **Beckmanns Frau** ihm wieder in seinen

unendlichen Träumen erscheint. **Beckmanns Frau** erscheint mit ihrem neuen Freund. **Beckman** konfrontiert sie beide mit seiner Tötung, doch sie kommen an ihm vorbei, ohne ihn zu beachten. Er dachte, sie sei eine authentische **Frau** und er wäre selbst Schuld gewesen, dass sie mit einem anderen Partner zusammen ist, denn seine Militärzeit in *Sibirien* länger wäre. Er versucht mit ihr darüber zu reden. Er ruft nach ihr mehrmals, sie hört ihn jedoch nicht. **Beckmann** wird von der Verzweiflung überwältigt. Eben die Person, die ihm damals am nächsten stehen sollte, also seine Frau, vergisst ihn und nimmt ihm den *sozialen Ehrgeiz* und damit die Lebenslust. **Beckman** ruft deshalb dem *Anderen* zu, denn er vermisst das zugesagte Laternenlicht. Oder auch:

"(Die Frau geht in enger Umarmung mit ihrem Freund langsam vorbei, ohne Beckmann zu hören) Du! Du warst doch meine Frau! Sieh mich doch an, du hast mich doch umgebracht, dann kannst du mich doch noch mal ansehen! Du, du hörst mich ja gar nicht! Du hast mich doch ermordet, du – und jetzt gehst du einfach vorbei? Du, warum hörst du mich denn nicht? (Die Frau ist mit dem Freund vorbeigegangen) Sie hat mich nicht gehört. Sie kennt mich schon nicht mehr. Bin ich schon so lange tot? Sie hat mich vergessen und ich bin erst einen Tag tot. So gut, oh, so gut sind die Menschen! Und du? Jasager, Hurraschreier, Antwoarter?! Du sagst ja nichts! Du stehst ja so weit ab. Soll ich weiter leben? Deswegen bin ich

*von Sibirien gekommen! Und du, du sagst, ich soll leben! Alle Türen links und rechts der Straße sind zu. Alle **Laternen** sind ausgegangen, alle." (ibd., 67f.)*

Zum Schluss zeigt der *Andere Beckmann* das **Mädchen** auf, das allerorts nach ihm gesucht hätte. *Beckmann* vertraut allerdings niemandem mehr und wollte sich keine weiteren Hoffnungen mehr machen. Dabei erscheint das *Mädchen* erneuert und bestätigt, dass sie ihn liebe und trauere über seinen Verlust:

"Beckmann: Warum suchst du mich? Warum? Mädchen: Weil ich dich liebe, armes Gespenst! Und nun bist du tot? Ich hätte dich so gerne geküßt, kalter Fisch!" (ibd., 68)

Hiernach entscheidet sich *Beckmann*, mit dem **Mädchen** weiterzuleben. Unvorhergesehen bricht die Dunkelheit herein und man hört weit entfernt das Humpeln des **Einbeinigen**. *Beckmann* fleht das *Mädchen* an, dass sie noch eine Weile bleibt. Das *Mädchen* muss abhauen:

"MÄDCHEN: Hörst du? Der Totenwurm klopft – ich muß weg, Fisch, ich muß weg, armes kaltes Gespenst..." (ibd., 69)

Es ist der **einbeinige** Riese mit seinen beiden Krücken. Er fragt *Beckmann*, warum er noch am Leben sei, nachdem er jeden Tag Morde begangen habe. *Beckmann* entgegnete. Der **Einbeinige** bleibt bei seiner negativen Meinung über ihn, dass *Beckmann* ihm persönlich ins Herz sticht, als er in seinen Kleidern bei seiner Frau in seiner Kammer sitzen sieht. Anschließend richtet sich der **Einbeinige** in die *Elbe* und sich

ertrinken lässt. Der *Einbeinige* beruhigt sich, als *Beckmann* ihm zusagt, dass er ihn nicht vergessen könne. Möglicherweise "*kann der Einbeinige in aller Ruhe tot sein*" (ebd., 71), weil "*wenigstens einer an ihn denkt und nachts nicht schlafen kann...*" (ebd., 71)

Beckmann wacht aus seinem Traum auf, wobei er von störenden Geräuschen verfolgt wird. Er versucht, die Erlebnisse, die ihm im Traum widerfahren wären, zu erfassen. Schließlich sieht er sich als Opfer einer sehr unsympathischen Gesellschaft an und sein Ableben sei so wertlos wie sein Leben. Er sieht sich um und stellt ja fest, dass er alleine ist. Trostlos sucht er nach jeglicher Antwort. Es gibt keinen Antworter mehr. Der *Andere* ist auch nicht mehr da. *Beckmann* steht alleine draußen auf der Straße vor allen Türen, und keiner antwortet. D.h.:

"Wo bist du, Anderer? Du bist doch sonst immer da! Wo bist du jetzt, Jasager? Jetzt antworte mir! Jetzt brauche ich dich, Antworter! Wo bist du denn? Du bist ja plötzlich nicht mehr da! Wo bist du, Antworter, wo bist du, der mir den Tod nicht gönnte! Wo ist denn der alte Mann, der sich Gott nennt? Warum redet er denn nicht!! Gebt doch Antwort! Warum schweigt ihr denn? Warum? Gibt denn keiner eine Antwort? Gibt keiner Antwort??? Gibt denn keiner, keiner Antwort???"
(ebd., 72f.)

Nun bleibt selbstverständlich zu fragen, ob *Beckmann* innerhalb dieser Herausforderungen eine neue

Existenzgrundlage finden könnte. Man kann am Ende so feststellen, dass sich *Beckmann* in derselben Situation wie zu Beginn befindet. D.h. er dreht sich stets im gleichen Kreis und sowohl gedanklich als auch situationsbedingt kommt er immer wieder auf denselben Punkt zurück, ohne Veränderungen zu machen oder eine Lösung für einen noch vorhandenen Sinn in seinem heiklen Leben zu finden und sich im Alltag wieder neuzugestalten. *Borchert* lässt seinen Protagonisten *Beckmann* immer stecken bleiben und nicht weiterkommen.

2.3. Symbole und Motive im Drama

Durch das wiederholte Wort "*Und*" (ebd., 8) zu Beginn *Borcherts* Drama erhält das Drama eine Erzählperspektive. Dabei erzählt *Wolfgang Borchert* von einem Mann, der als Symbolgestalt für unzählige Kriegssoldaten und deren Schicksal auftritt, die nach dem Krieg heimkehrten und die Fähigkeit verloren, sich in ihrer Gesellschaft, Zeit oder Situation zurechtzufinden. Die Zeit, Personen und Ortsangaben gab der Erzähler auf. Als Richtung wird nur *Deutschland* angeführt, das als *Zuhause* beschrieben wird. oder auch:

"[...] Von einem Mann, der nach Deutschland kommt, einer von denen. Einer von denen, die nach Hause kommen und die dann doch nicht nach Hause kommen, weil für sie kein Zuhause mehr da ist. Und ihr Zuhause ist dann draußen vor der Tür. Ihr Deutschland ist draußen, nachts im Regen, auf der Straße. Das ist ihr Deutschland." (ebd., 8)

Borchert spricht von diesem Mann in der *dritten* Person, der damit allegorisch für die Generation von Kriegsheimkehrern, einschließlich *Beckmann*, steht.

In *Borcherts* Drama steht die *Straße* für einen Ort der Desorientiertheit und der Ausgrenzung für Kriegsheimkehrer. Sie stellt schließlich eine wiederholte Ursache dar, die den Abstand zwischen traumatisierten Kriegsheimkehrern und der vermeintlich unmenschlichen Nachkriegsgesellschaft verdeutlicht. Die *Straße* ist ohnehin das Symbol für das *Nirgendwo*, in das *Beckmann* sich nach jeder Konfrontation und jeder erfolglosen Integration zurückgezogen findet.

Beckmann schildert den Zustand auf der *Straße* mit den Worten: "*Aber wir sind draußen auf ihr unterwegs, wir humpeln, heulen und hungern auf ihr entlang, arm, kalt und müde!*" (ebd., 52). Hierbei geht es noch vielen anderen Heimkehrern das folgende gleiche Gefühl: "*Ihr Deutschland ist draußen, nachts im Regen, auf der Straße. Das ist ihr Deutschland.*" (ebd., 8)

Die *Tür* spielt im Drama eine wichtige Rolle und lässt sich im *Titel* finden. Sie stellt eine klare Abgrenzung zwischen *Drinnen* und *Draußen* dar, in dem sich *Beckmann* als "*einer von denen*" (ebd., 8) befindet. Die *Tür* ist nicht nur eine greifbare Barriere, sondern auch eine symbolische Mauer, die *Beckmanns* Schwäche spiegelt, sich in den Nachkriegsalltag zu

integrieren, indem die *Tür* sich schließt, wenn die Hoffnung verloren geht.

Die anfangs ausgeführte Aussage "*Schreckvogel*" (ebd., 8) schildert nicht nur das *Aussehen* eines Soldaten, sie deutet hin auf die Herabwürdigung und die Leiden, die dieser Soldat erleben sollte. Der Ausdruck "*Innerlich – auch*" verweist auch auf den psychologischen Zerfall. Sein *Aussehen* entsetzt zwar die Umgebung. Doch stellt es damals kein Sonderfall dar, wobei alle Heimkehrer aus dem Krieg unangenehme Schrecken wie Schäden, Hunger, Kälte etc. erfahren haben und sie immer noch als Träume bei sich hatten.

Mit der wiederholten Stelle: "*Wie die Fliegen! Wie die Fliegen kleben die Toten an den Wänden des Jahrhunderts. Wie die Fliegen liegen sie steif und vertrocknet auf der Fensterbank der Zeit.*" (ebd., 11) vergleicht *Borchert* das Leben der Soldaten mit einer Fliege, was dessen Zeitlichkeit betont. Dabei würde also der Tod für den Krieg sinnlos.

Mit dem anschaulichen Begriff: "*Oder das ist einer von der großen grauen Zahl, die keine Lust mehr haben*" (ebd., 9) wird die riesige Anzahl von Suizidenten beschrieben.

Mit dem *Paradoxon* "*Und als Eintrittsgeld mußte er mit seiner Kniescheibe bezahlen..*" (ebd., 8) versucht *Borchert* die Aufmerksamkeit zum Nachdenken anzuregen. Die *Eintrittskarte* ist immer assoziiert mit dem Besuchen oder Betreten eines beliebigen Ortes und infolgedessen mit etwas

Angenehmes. Die *Kniescheibe* ist jedoch immer verbunden mit dem Verlust etwas Physisches: *Beckmann* wird ungern zum Militär eingezogen, dafür sollte er gewiss den Preis ungern zahlen, nämlich den Verlust seiner Kniescheibe. Hier steckt also ein Verweis, dass die Kriegsheimkehrer nicht nur dazu verpflichtet sind, am Krieg teilzunehmen, sondern auch Schäden in mehrfacher Hinsicht durchleben mussten.

Die *Alltagssprache* beherrscht ebenso in einigen Textstellen wie beispielsweise "*rülpsen*" (ebd., 11) und "*pennen*" (ebd., 12), um den Text den Leser:innen realitätsnäher und aussagefähiger zu machen. Weiterhin wird noch dazu die *Vulgärsprache* verwendet wie in "*ich schieß auf deinen Selbstmord! Du Säugling.*" (ebd., 13). Diese dient derzeit dazu, eine provokative Stimmung zu erzeugen.

Die Wechselwirkung mit den Figuren (*Tod, Gott, die Elbe und der Andere*) als irrealen Figuren verschaffen dem *realitätsnahen* Drama eine imaginäre Präsenz. (Koller 2000: 9)

Als *Beckmann* am *Elbstrand* bei *Blankenese* in *Hamburg* liegt, taumelt er zwischen Wasser und Land, metaphorisch gesehen zwischen Tod und Leben. Dabei wird er zum ersten Male von dem *Anderen* gefunden. Dabei kommt es zu folgendem Dialog zwischen ihnen:

"*BECKMANN: Und der – der von Stalingrad, der Andere, bist du der auch? DER ANDERE: Der auch. Und auch der von heute abend. Ich bin auch der Andere von morgen.*"

BECKMANN: Morgen. Morgen gibt es nicht. Morgen ist ohne dich. Hau ab. Du hast kein Gesicht." (Borchert 1986: 14)

Die Figur des *Anderen* steht im Gegensatz zur Figur *Mephistopheles* in *Goethes* Werk (*Faust*), in dem *Mephistopheles* versucht, *Faust* von Gott und dem rechten Weg abzulenken. Er hat eine magische Fähigkeit zur Veränderung seiner Gestalt, um *Faust* verführen zu können. Der *Andere* hingegen versucht, *Beckmann* auf den richtigen Weg zu führen und ihn zum Leben zu erwecken. Die beiden Figuren handeln also aus unterschiedlichen Gründen oder verfolgen unterschiedliche Ziele (Bernhardt 2013: 57). *Borcherts* Drama stellt sich schließlich als Gegenbeispiel zu *Goethes Faust* dar. (ebd., 8)

Als *Beckmann* feucht ans Ufer geworfen wird, nennt das *Mädchen* ihn ständig "*Fisch*" (Borchert 1986: 17). Der *Fisch* ist ein altes christliches Symbol, das *Jesus Christus* beschreibt. Das Symbol wurde dann von den ersten Christen als geheimes Kennzeichen einbezogen, um sich gegenseitig als Gläubige zu erkennen, vor allem in Zeiten der Unmenschlichkeit. *Beckmann* vertritt an dieser Stelle das *leidende* Subjekt (Bernhardt 2013: 90), das weiterhin mit den Folgen des 2. Weltkriegs zu kämpfen hätte. Dabei bleibt er also erfolglos, bis er mit dem *Mädchen* zusammentrifft, das in ihm mehr als nur einen Mann sieht und ihm selbst den typischen Kosenamen "*Fisch*" verleiht.

Die *Gasmaskenbrille*, die *Beckmann* weiterhin trägt, obwohl der Krieg schon vorbei ist, stellt im Drama einen Leitgedanken dar. *Beckmann* trägt sie, da seine alte Brille durch Schießen zerstört wurde. Er ist also auf die neue angewiesen, um Dinge deutlich sehen zu können. Er wird oftmals wegen ihr geschimpft. Seine endgültige Antwort formuliert er wie folgt:

"Gasmaskenbrille. Die gab es für Soldaten, die eine Brille trugen. Damit sie auch unter der Gasmaske was sehen konnten" (Borchert 1986: 19)

Beckmanns Gasmaskenbrille wird schon zu seiner Prägung, die ihm furchtbares und lächerliches Aussehen gibt. Sie ist ein starkes Sinnbild für traumatisch bedingte Erlebnisse des Heimkehrers *Beckmann* und seine Isolation von der Nachkriegsgesellschaft. Sie vertritt also die unpassierbare Schranke zwischen Kriegsheimkehrern und der damals als kalt und leichtfertig erfasste Welt der Zivilisten.

Betrachtet man die Rolle des *Mädchens* durch eine religiöse Brille, so stellt man fest, dass es die Rolle von *Maria Magdalena* imitiert, die als Begleiterin *Jesu* und Zeugin seiner Kreuzigung und Auferstehung dargestellt wird (Bernhardt 2013: 58). Gegenläufig lässt das *Mädchen* denken an *Margarethe* in *Goethes (Faust)*. Sie wäre es, die *Beckmann* manipulieren will und ihn schließlich aufgibt. (ebd., 58)

Die *Elbe* spielt im Drama eine relevante Rolle. Sie steht sowohl für Tod und als auch für Leben. Für *Beckmann* wird sie zum

Ort der Verführung und Depression, aber auch zur Ablehnung des Todes und somit zur Konfrontation mit der unvermeidlichen Realität, die sich *Beckmann* stellen sollte. Sie weigert sich, ihn sterben zu lassen, um ihm aufzuzeigen, dass es keine Flucht vor dem Dasein gibt. oder auch: "*Lebe erst mal. Laß dich treten. Tritt wieder!*" (Borchert 1986: 13)

Auf eine an Sympathie manglende Frage des *Direktors*, was *Beckmann* bislang gemacht bzw. an Erfahrungen gesammelt habe, erwidert *Beckmann* in Form eines rhetorischen Kunstmittels der *Alliteration*: "*Nichts. Krieg: Gehungert. Gefroren. Geschossen: Krieg. Sonst nichts.*" (ebd., 39f.). Daraufhin vertritt *Beckmann* eine junge Generation, deren Leben stark durch den Krieg und das *Nationalsozialismus* geprägt wurde. Diese Generation steht immer noch vor einem Kriegswrack; sie hat weder Vergangenheit, auf die sie zurückgreifen kann, noch Zukunft, auf die sie abzielen muß: "*Aber wir, wir können nun nirgendwo anfangen. Nirgendwo anfangen...*" (ebd., 40)

Der Dialog zwischen dem *Beckmann* und dem *Direktor* weist eine Menge rhetorischer Figuren auf, wie z.B. die *Hyperbel* in *Beckmanns* Ausdruck: "[...] diese himmelschreiend häßliche Brille [...]." (ebd., 38). Auch die *Alliteration* in seiner Aussage: "[...] Heißes hartes herzloses Metall..." (ebd., 40). Der *Direktor* verwendet ebenso die *Metapher* in seiner Ausführung: "*wir können die Leute nicht mit Schwarz**br**ot [...] füttern, wenn sie **Biskuit** verlangen...*" (ebd., 42). All die artigen Figuren

kommen in den meisten Szenen vor, um die Aufmerksamkeit auf das Drama zu lenken.

Die Farbe **Grau** ist besonders wichtig im Drama. Das erste wahre Zusammentreffen **Beckmanns** mit dem **Mädchen** bezieht diese Farbe in die Diskussion ein, als das **Mädchen** den traurigen Ton des am Ufer vom *Elbstrand* aufgefundenen Soldaten als "[...] eine hoffnungslos traurige Stimme [...]. So **grau** und vollkommen **trostlos**." schildert (ebd., 18). Zur Auslegung der von **Beckmann** *Gesmaskenbrille* erfüllt auch die Farbe **Grau** im Übrigen eine bestimmte Funktion. Sie spiegelt eine Stimmung der Traurigkeit, Langeweile und Einsamkeit wider. Oder auch:

"BECKMANN: Ja, meine Brille. Sie haben recht: vielleicht sieht sie ein bißchen komisch aus. Mit diesen grauen Blechrändern um das Glas. Und dann diese grauen Bänder, die man um die Ohren machen muß. Und dieses graue Band quer über die Nase! Man kriegt so ein graues Uniformgesicht davon." (ebd., 19)

Mit der Anrede: *"Bist du so feige, daß du Angst hast vor der Finsternis zwischen zwei Laternen? Willst du nur Laternen haben? Komm, Beckmann, weiter, bis zur nächsten Laterne..."* (ebd., 52) stellt der **Andere** eine seltsame Schärfe dar, die **Beckmanns** zerstörtes **Ich** aufzeigt, und die auch mit der Bezeichnung des Herrn **Oberst** zu tun hat, dass **Beckmann** ein bißchen weich ist. Es wäre vielleicht die Weichheit, welche ihn nicht pennen lässt, die seine Sympathie mit den unendlichen

Opfern, Beschädigten und Verlorenen sowie auch deren Angehörigen interpretiert.

In *Borcherts* Drama tritt *Beckmann* als ein *Außenseiter* auf, der aus dem Krieg zurückkehrt und sich nicht in den Nachkriegsalltag integrieren kann. Seine Erlebnisse im Krieg haben ihn massiv verändert; Er ist schockiert, hat Schuldgefühle und findet keinen Anschluss an die Gesellschaft. Er sucht immer wieder nach Akzeptanz oder Sympathie bei Mitmenschen, die die Vergangenheit unterdrücken wollen. Das Werk handelt deshalb von seiner Suche nach Harmonie und Rolle in einer Umgebung, die ihn nicht anzunehmen scheint.

3. Zusammenfassung und Fazit

Nach dem 2. Weltkrieg kehrten zahlreiche Soldaten mit schweren psychischen und physischen Belastungen in ihre Heimat zurück. Sie hatten große Herausforderungen, ihr Schuldbewusstsein und die Gedanken an die brutalen Kriegshandlungen zu bearbeiten. Die Gesellschaft bestreitet ihre Verantwortung und meinte, dass sie nur Anweisungen befolgen sollte oder, dass sie von gar nichts wissen wollte. In *Borcherts* Drama "*Draußen vor der Tür*" kommen solche Einstellungen in manchen Figuren ebenso vor.

Dieses Drama diskutiert nicht nur die Schwierigkeiten der Heimkehrer nach dem 2. Weltkrieg. Es untersucht vor allem die psychischen und sozialen Herausforderungen, vor welchen

Soziale und psychologische Herausforderungen für Kriegsheimkehrer nach Deutschland.

Soldaten nach ihrer Rückkehr stehen, und greift zugleich die fehlende Willigkeit der Gesellschaft an, sich mit den tragischen Erfahrungen der Kriegsteilnehmer zu interagieren. Sie greift ebenso diejenige Gesellschaft an, die sich von Kriegsschuld reinwaschen will und die enormen Opfer ignoriert.

Daher mussten die Heimkehrer ihr Leben lang kämpfen mit ihren traumatischen Erinnerungen an den Krieg, mit ihren Reuegefühlen und mit dem Verlust ihres früheren **Selbst** sowie auch mit der Schwierigkeit, sich in eine Gesellschaft einzugliedern, die nicht in der Lage sei, sie mitzuleiden.

Anhand des Schicksals seines Protagonisten *Beckmann* untersucht *Borchert* in seinem Stück das Leben der Kriegsheimkehrer, die sich in das Zivilleben nach Kriegsende nicht integrieren und an deren Angelegenheiten nicht teilnehmen können. Für *Beckmann* endet der Krieg nach drei Jahren Kriegsgefangenschaft. In seiner Heimat geht jedoch sein Leben in einem kontinuierlichen Kampf zwischen Anerkennung und Ignoranz weiter. D.h. aus selbst auferlegter Ignoranz gegenüber den Kriegsheimkehrern, stellt der Großteil der Gesellschaft *Beckmann* als Opfer dar, denn er und die Personen in gleichem Zustand sie an die Leiden des Kriegs und seiner Folgen erinnern.

Borcherts Protagonist *Beckmann* lebt in einem Zustand, der nicht zu vermeiden oder verändern sei, und in dem er mit seiner individuellen Verwundbarkeit und Zeitlosigkeit konfrontiert würde. Er lebt auf der Straße, zwischen Leben und Tod. Er

symbolisiert die deutsche Schuld und zeigt der deutschen Gesellschaft, dass es keinen möglichen Weg zur Schuldbefreiung gebe. Er wähle also nicht den einzigen Weg, der ihm offensteht, möglicherweise den Weg des Todes und damit der Vergessenheit, er lässt sich dafür in den unumgänglichen Leidensweg einer tief empfundenen Verzweiflung sinken. *Borcherts* Hauptfigur *Beckmann* hat nie alleine eine Heldentat vollbracht.

Über *Beckmann* wird erfahren, dass er stets an *Gott* verzweifelt und von überirdischen Mächten abkehrt (Agazzi; Schütz 2013: 212f.), jedoch können die anderen Menschen bei seiner Erlösung nicht helfen. Abgesehen von dem hilfsbereiten *Mädchen*, bleiben die anderen Figuren des Stücks gleichgültig gegenüber dem Kriegsheimkehrer und bringen ihn nach jeder Konfrontation wieder auf die Straße. Daher ist "*Draußen vor der Tür*" ein Drama der Nachkriegszeitlichen Einsamkeit, die sich durch einen zerstörten und psychisch verwüsteten Kriegsheimkehrer *Beckmann* darstellt, der allegorisch die Frustration einer pessimistischen Generation spielt, die sich nach dem Krieg nicht in die neue deutsche Gesellschaft integrieren konnte.

Aus den bisher dargelegten Ausführungen ergeben sich folgende Schlussfolgerungen:

1. "*Draußen vor der Tür*" ist ein Nachkriegsdrama, welches von *Wolfgang Borchert* in nur **acht** Tagen geschrieben und anfänglich als Hörspiel gestaltet wurde. Es wurde am **21.**

November 1947 in den *Hamburger* Theaterbühnen erstaufgeführt, so einen Tag nach seinem Tod am **20. November 1947**. Es ist ein Stationendrama, das aus einer Reihe von etwa autonomen Szenen (*Stationen*) besteht, die durch eine zentrale Figur (*Beckmann*) miteinander verbunden sind; eine Entwicklung der Figuren oder die Verarbeitung des Problems fallen also weg. Am Ende lässt *Borchert* seinen Protagonisten in die gleiche Situation zurückkommen wie am Anfang.

Das Drama fängt durch eine Hinführung an, die zu der Handlung herbeiführt. Danach folgen ein Vorspiel, ein Traum und die fünf Szenen, die mit **sechzehn** Sprechrollen rotiert werden.

2. Das Drama behandelt die Herausforderungen der Nachkriegszeit, besonders die Fragen der Kriegsheimkehrer und ihre Schwierigkeiten, sich neuerlich einzugliedern in eine zerbrochene Gesellschaft, die den Krieg unterdrücken will. Es ist daraufhin ein auffälliges Werk, das die psychischen Wunden und soziale Distanzierung der Kriegsheimkehrer dokumentiert, zumal der Hauptfigur *Beckmann*, der von seinen traumatischen Erfahrungen markiert ist und von der Gesellschaft nicht einmal akzeptiert wird.

Beckmann spielt im Drama die entscheidende Figur, die eine vergessene Generation darstellt, die beleidigt ist und ihr Leben lang versucht, nach ihrem Platz im Leben und nach dem Wert und Sinn des Lebens in einem fremden

Land bzw. im Nachkriegsdeutschland zu suchen. Sie ist doch am Ende gescheitert.

3. Der Kriegsheimkehrer *Beckmann*, der schon von seinen Kriegserlebnissen und Reuegefühlen bedrückt ist, hat zuletzt keinen Erfolg bei all seinen Versuchen, sich in den Nachkriegsalltag zu integrieren. Seine ständigen Fragen nach moralischer Verantwortung der Gesellschaft für die Bitterkeit der Soldaten bleiben dann unbeantwortet, was ihn schließlich in einen Zustand höchster Aussichtslosigkeit und Verzweiflung fallen lässt. D.h. Durch die Bitterkeit der Kriegsheimkehrer bezweifelt *Bochert* die menschliche Initiative zum Mitleid und zur Sympathie in einer Gesellschaft, die von Kriegstrümmern belastet ist.
4. Im Drama greift *Borchert* die Religion so scharf an, dass er *Gott* durch einen alten, erledigten und weinenden Mann zu erkennen gibt, der von Menschen verlassen worden ist, und an den keiner mehr glaubt, da er gegen das Leid der Menschen machtlos erscheint. *Beckmann* selbst ist von diesem *Gott* enttäuscht und kann nicht verstehen, wie man ihn noch als einen lieben *Gott* bezeichnen könnte. Er sieht in ihm einen altmodischen *Gott*, der mit den Grauen der modernen Welt nicht mehr Schritt halten kann. *Borchert* bezeichnet ihn daher als eine Person, die durch einen neuen, modernen *Gott* ersetzt werden könnte, nämlich den Tod.

Diese Darstellung *Gottes* durch den Autor markiert die Resignation und Stagnation, die das Nachkriegsdeutschland prägen. Der Großteil der Menschen suchen ja nach einem Lebenssinn und einer neuen Hoffnung, finden sie doch weder in der Religion noch in der Umgebung um sie herum:

Nach ihrer Rückkehr aus dem Krieg waren die Soldaten unterschiedlicher Denkweisen. Viele konnten sich auf den Alltag nochmalig schnell anpassen. Dabei half ihnen ihre Angehörigen oder ihre neuen Tätigkeiten. Einige von ihnen sind der Religion weiterhin treu geblieben. Für sie war Religion eine moralische Motivation, sich wiederum einzugliedern und am täglichen Leben teilzunehmen. Für andere spielte doch Religion überhaupt keine Rolle, was wiederum zum Motivationsverlust führt, wobei der Verlust der Religion zwangsläufig den Verlust der Lebenslust mit sich bringt.

5. Es ist *Borchert* sehr gut gelungen, *Beckman* als ein Sinnbild der Herausforderungen, die viele Heimkehrer durchmachen sollten, darzustellen, da *Beckman* durch seine negativen Gedanken und seine äußere Erscheinung von den anderen so auffällt, dass Herr *Oberst* ihm dies vorhält. Daraus schlussfolgert man, dass *Beckmann* nicht das Bild der Kriegsheimkehrer vermittelt, in dieser Hinsicht, dass sie exakt dieselben Belastungen haben wie *Beckmann*, sondern vielmehr als das Bild ihrer Leiden. D.h. er stellt die psychischen und sozialen Schäden der Heimkehrer dar, die sich auf die emotionalen und mitmenschlichen Folgen

beziehen, die durch furchtbare oder belastende Erfahrungen aufkommen können.

6. Es ist offensichtlich, dass das Drama zwischen Traum und Wirklichkeit schwankt. Dabei hat *Borchert* keinesfalls die Absicht, den Rezipienten konfus zu machen. Er zielt eher darauf ab, wie der *Beckmann* Hilfe und Unterstützung bei der Überwindung seiner Leiden nicht nur in Wirklichkeit finden kann, sondern er muss ansonsten im Traum bzw. während des Schlafes danach suchen. Das Kapitel (*Traum*) vor der *ersten* Szene dient hier als Hinweis darauf, dass *Beckmann* träumt und sein Traum ist ganz anders als die Wirklichkeit. *Borchert* bestätigt dies dadurch, als die *Elbe Beckmann* den Tod mehrmals verweigert, denn er noch jung ist, und er muss immer noch am Leben kämpfen.

Der andere (*Traum*) steht in der *fünften* Szene. Er stellt den Aufstieg des Stücks dar. Dabei handelt es sich um den letzten Dialog zwischen *Beckmann* und dem *Anderen*, der *Beckmann* eindringlich davon überzeugt, sein Leben so ganz einfach nicht aufzugeben. Doch *Beckmann* ist entschlossen, Selbstmord zu begehen, nicht nur aufgrund seiner eigenen situativen Leiden, sondern vielmehr aufgrund dessen, dass er gleich wusste, wie die meisten Menschen sich mit ihm so distanziert interagieren, dass er sie nie wiedersehen will, da alle seine Mörder sind.

7. Der *Tod* ist ein wichtiges Thema im Drama. Er ist leider ein stetiger Vertrauter der Soldaten. Wohin sie auch immer gehen, verfolgt ihnen der Tod. Entweder erschießt der Soldat seinen Kumpel oder umgekehrt. Hinzu kommt noch,

dass manche Soldaten sich nach Kriegsende das Leben nehmen, da sie durchaus geistig zerstört zurückkehren; physisch kommen sie zwar zurück, doch psychisch leben sie immer noch in *Sibirien*. Als sie zurückkehren, fällt ihnen also schwer, sich einfach das normale Leben anzugewöhnen. Demzufolge preisen sie den Tod als einzigen Weg zum Ausgang aus dem Leiden.

8. Das Drama weist häufig implizite wie explizite autobiographische Züge auf und kann daher als Weiterentwicklung autofiktionalen Erzählens verstanden werden. *Wolfgang Borchert* und sein Protagonist *Beckmann* sind zwei Soldaten, denen es bestimmt ist, in den Krieg ziehen zu müssen. Doch bei der Heimkehr aus dem Krieg unterscheiden sich die beiden:

Beckmann kommt aus *Sibirien* in sein Heimatland zurück. Er hat immer noch alte zerrissene Militärklamotten an sowie eine Gasmaskenbrille auf. In seinem Haus findet er seine Frau in den Armen eines anderen Mannes vor. Sein Kind kommt bei einer Beschießung ums Leben. Seine Eltern haben sich entnazifiziert. Er kann nicht mehr nach einer neuen Partnerin streben, sich von Schuld und Verantwortung befreien und eine günstige Arbeitsstelle beim Direktor nicht bekommen. Schließlich verliert er jegliche Hoffnung wieder und völlig geschwächt will er zurück in die *Elbe*.

Im Gegensatz zu *Beckmann* meldet *Borchert* der Familie seine Ankunft. Seine Eltern warten vor ihm. Sie haben sich daher nicht entnazifiziert, da sie nicht einmal gegen das

Naziregime waren. Auch seine Freunde zeigten ihm Liebe und Zuwendung, als er an den Rollstuhl durch eine Erkrankung gefesselt war. Anders als *Beckmann* hat *Borchert* seinen Traum als Künstler realisiert. *Borcherts* Tod ist ebenso verschieden. Er stirbt an einer unheilbaren Krankheit und nicht an den Folgen des hohen Leidensdrucks, das die Hauptursache dafür darstellt, dass sich Suizidalitäten immer wieder ins Bewusstsein von *Beckmann* stark drängen.

Die Gemeinsamkeiten zwischen *Borchert* und *Beckmann* sind eindeutig auf die Elternfiguren beschränkt:

Borcherts Vater ist nicht autoritär. Er ist immer hilflos und schwach. Selbst in schwierigen Situationen kann er seinen Sohn nicht helfen. Er lässt ihn mit seinen individuellen Konflikten alleine; er gibt keine Ratschläge oder keine Befehle, genau wie *Beckmanns* Vaterfigur selbst, der **Gott**, der nichts dagegen tun könnte, wenn sich seine Söhne das Leben nehmen. Die **Elbe** ist hingegen ganz anders als der **Gott**. Die **Elbe** ist *Bekmanns* Mutterfigur. Sie darf an dieser Stelle verglichen werden mit *Borcherts* Mutter, die mit ihrer Unnachgiebigkeit regieren kann. Ihre größte Zärtlichkeit lässt sich jedoch erkennen, als ihr Sohn aus dem Krieg zurückkehrte. Sie hat ihm Liebe, Trost und Wärme verliehen, genau wie *Beckmanns* Mutterfigur selbst, die **Elbe**, die allmächtig ist. Sie kann mit ihrer Festigkeit regieren. Sie leistet immer Hilfe, als sie *Beckmann* mehrmals darum bittet bzw. befiehlt, ums Leben weiter zu kämpfen und sich nicht vom Leben unterkriegen zu lassen.

9. Das Stück ist doch keine reine *Autobiografie*, sondern viel mehr ein starkes Selbsterkenntnis, das die persönliche Erfahrung des Erzählers hinausgeht und eine aussichtslose und zunächst unpolitische Generation von Kriegsheimkehrern darstellt. Das Stück ist daher ein explizites Dokument der *seelischen* und *sozialen* Zerstörung nach dem Krieg und führen immer wieder Fragen nach Schuld, Verantwortung und der Möglichkeit eines *Neuanfangs* an.

4. Literaturnachweis

Primärwerke

- **Borchert, Wolfgang (1986):** Draußen vor der Tür und ausgewählte Erzählungen. Mit einem Nachwort von Heinrich Böll. Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.

Sekundärwerke

- **Agazzi, Elena; Schütz, Erhard (2013):** Handbuch Nachkriegskultur: Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945-1962)
- **Bernhardt, Rüdiger (2013):** Textanalyse und Interpretation zu Wolfgang Borchert, Draußen vor der Tür. Königs Erläuterungen, Band 299, 1. Auflage, Hollfeld: C. Bange Verlag.
- **Christoyannopoulos, Alexandre; Schall, Lars (Hg.) (2024):** Christlicher Anarchismus: Ein politischer Kommentar zum Evangelium. Verlag: Books on Demand, Norderstedt.
- **Haupt, Friedrich (2024):** Theater und Krieg- Eine tragische Konstellation? Göttingen: Cuvillier Verlag.
- **Koller, Alexander (2000):** Wolfgang Borcherts "*Draussen vor der Tür*": Zu den überzeitlichen Dimensionen eines Dramas. Tectum, Marburg.
- **Kroker, Sebastian (2015):** Die deutsche Kurzgeschichte in der Trümmerliteratur. Heinrich Bölls "Wanderer kommst du nach Spa...". 1. Auflage, digitale Originalausgabe. GRIN Verlag, München

- **Laudenberg, Beate; W. Menzel, Wolfgang (2024):** Basiswissen germanistische Literaturwissenschaft. Vandenhoeck & Ruprecht, Robert-Bosch-Breite 10, D-37079 Göttingen, ein Imprint der Brill-Gruppe.
- **Luukkainen, Matti (1997):** These , Antithese , Synthese. Zu Wandel und Beständigkeit des Sprachstils im Werk von Christa Wolf 1961-1996. Hamburg, (Beiträge zur germanistischen Sprachwissenschaft 13).
- **Migner, Karl (1964):** Leben und Werk Wolfgang Borcherts. In Interpretationen zu Wolfgang Borchert. Verfaßt von einem Arbeitskreis. Hrsg. R. Hirschenauer (et al.). 109-118. München: Oldenbourg.
- **Radebold, Hartmut (2005):** Die dunklen Schatten unserer Vergangenheit. Ältere Menschen in Beratung. Psychotherapie, Seelsorge und Pflege(2. Aufl.). Stuttgart: Klett-Cotta.
- **Szmorhun, Arletta; Kotin, Andrey (Hg.) (2021):** Fremdes zwischen Teilhabe und Distanz (Teil I): Fluktuationen von (Nicht-)Zugehörigkeiten in Sprache, Literatur und Kultur. Göttingen: V&R unipress (Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co.).
- **Trinks, Ralf (2002):** Zwischen Ende und Anfang: Die Heimkehrerdramatik der ersten Nachkriegsjahre (1945-1949). Königshausen und Neumann, Würzburg.
- **Zylmann, Detert (2017):** Geschichte meines Vaters. Aus Feldpost und Tagebüchern der Kriegs- und Nachkriegszeit. Hamburg, Diplomica Verlag GmbH.