

Bernd M. Kraske
»Draußen vor der Tür«
Anmerkungen zur Hörspiel-Rezeption

Am 21. November 1947 fand in den Hamburger Kammerspielen die Uraufführung des Dramas *Draußen vor der Tür* statt. Es war keine der üblichen Premieren. Tags zuvor war der Autor Wolfgang Borchert, erst sechsundzwanzig Jahre alt, im Baseler St. Clara-Spital gestorben. Die Schauspieler um den Regisseur Wolfgang Liebeneiner erreichte die Todesnachricht während der Generalprobe. Eine Verlegung des Uraufführungstermins erwog man nicht. Die Premiere wurde zur Totenfeier für Wolfgang Borchert. Nachdem sich der Vorhang geschlossen hatte, blieb es still im Theater. Eine lange Minute des schweigenden Gedenkens und der Ergriffenheit folgte, dann brach Beifall los. Er galt gleichermaßen der herausragenden schauspielerischen Leistung Hans Quests wie der des Autors. Selten wohl war ein Premierenpublikum stärker ergriffen und aufgewühlt worden. Der da zu ihnen gesprochen hatte, war nicht mehr, war einer heimtückischen Krankheit erlegen, wohl mehr noch: Er war an der Unbegreifbarkeit des Krieges und an der Wirklichkeit der Nachkriegszeit zugrunde gegangen.

Wolfgang Borchert war kein literarisches Genie und schon gar kein Frühvollendeter. Sein erstes Gedicht veröffentlichte er, neunzehnjährig, im *Hamburger Tageblatt*. Es läßt kein besonderes Talent erkennen. So schreibt jeder Gymnasiast, der ein wenig empfänglich ist für den Reiz der Sprache, ihren Klang und Rhythmus. Was Borchert zum Dichter machte, was seine Sprache unverwechselbar werden ließ, seinen Stil formte, das war die leidvolle Erfahrung des Krieges.

Wolfgang Borchert wurde am 20. Mai 1921 in Hamburg geboren. Er liebte diese Stadt und wollte nur dort zuhause sein:

Hamburg!

Das ist mehr als ein Haufen Steine, Dächer, Fenster, Tapeten, Betten, Straßen, Brücken und Laternen. Das ist mehr als Fabrikschornsteine und Autogehupe – mehr als Möwengelächter, Straßenbahnschrei und das Donnern der Eisenbahnen –



Borchert mit seiner Mutter

das ist mehr als Schiffssirenen, kreischende Kräne, Flüche und Tanzmusik – oh, das ist unendlich viel mehr.
Das ist unser Wille, zu sein.¹

So beginnt seine Prosaskizze *Hamburg*, eine Liebeserklärung und ein trotziges Manifest zugleich. Immer wenn Borchert von seiner Vaterstadt spricht, verliert seine dichterische Sprache ihre Abwehrkraft gegen eine überkommene, durch Propagandamißbrauch und gefällige Verharmlosung des Bösen geschändete Begrifflichkeit. Nicht daß sie dabei an Klarheit und Gradheit verlore, aber die Farben wechseln, hellen sich auf, Optimismus stellt sich kurzfristig ein. Es sind Augenblicke des Stillstands, des Luftholens, manchmal auch Augenblicke sentimentalén Überschwangs in seiner sonst so hetzenden und rastlosen Prosa. Hamburg wird ihm zur Metapher der Hoffnung, zur Summe aller Möglichkeiten. Die weitverbreitete Festlegung Borcherts auf den Dichter des bedingungslosen Nihilismus erfährt hier ihre erste, vielleicht ihre klarste Korrektur.

Borchert stammte aus einem soliden Bürgerhaus. Sein Vater war Volksschullehrer, seine Mutter veröffentlichte Geschichten in niederdeutscher Sprache. Der Sohn machte auf Wunsch der Eltern eine Buchhandelslehre, nahm daneben aber privaten Schauspielunterricht bei Helmut Gmelin. Seine Liebe gehörte dem Theater, insbesondere dem Komödienspiel. Er war ein überaus lustiger Junge, der gern und viel lachte und auch andere lachen machen wollte. Das änderte sich auch nicht, nachdem ihm die Gestapo wegen unerwünschter Gedichte und brieflicher Äußerungen erstmals verhaftete und verhörte. Er blieb unbekümmert, erwarb ein Schauspieldiplom und wurde im Frühjahr 1941 von der »Landesbühne Osthannover« in Lüneburg engagiert, wo er hauptsächlich in sogenannten komischen Rollen zu sehen war. Das Engagement war von kurzer Dauer, denn nach militärischer Grundausbildung zum Panzergrenadier folgte im November 1941 der Kriegseinsatz an der Ostfront nahe Kalinin. Die Kriegswirklichkeit traf ihn mit voller Wucht. Im Winter 1941/42 hielt auch jene Erkrankung bei ihm Einzug, die ihn nicht mehr verlassen sollte. Nach einer Verwundung der linken Hand wird er unter dem Verdacht der Selbstverstümmelung festgenommen. Nach drei Monaten Untersuchungshaft wird er zwar von dieser Anklage freigesprochen, jedoch wegen staatsfeindlicher Äußerungen in einem erneuten Verfahren zu vier Monaten Gefängnis verurteilt, die schließlich in sechs Wochen verschärfter Haft mit

anschließender Frontbewährung umgewandelt werden. Im Dezember wird Borchert als Melder ohne Waffe bei Toropez eingesetzt. Zu seiner Gelbsuchterkrankung gesellen sich Fleckfieber und Erfrierungen. Den Beginn des Kriegsjahres 1943 erlebt Borchert im Seuchenlazarett Smolensk. In der Kurzgeschichte *An diesem Dienstag* ist die grauenhafte Wirklichkeit meisterhaft knapp eingefangen:

An diesem Dienstag
fragte der Oberfeldarzt den Chefarzt des Seuchenlazarettes
Smolensk: Wieviel sind es jeden Tag?

Ein halbes Dutzend.

Scheußlich, sagte der Oberfeldarzt.

Ja, scheußlich, sagte der Chefarzt.

Dabei sahen sie sich nicht an.

(...)

An diesem Dienstag
schrieb Schwester Elisabeth an ihre Eltern: Ohne Gott hält
man das gar nicht durch. Aber als der Unterarzt kam, stand sie
auf. Er ging so krumm, als trüge er ganz Rußland durch den
Saal.²

Borchert wird ins Heimatlazarett Elend im Harz überstellt, kann im Herbst auf Urlaub nach Hamburg kommen und nutzt diesen dazu, um im »Bronzekeller« als Kabarettist aufzutreten. In die Garnison nach Kassel zurückgekehrt, soll er wegen der immer wiederkehrenden Fieberanfälle für dienstuntauglich erklärt und an ein Fronttheater kommandiert werden. Am Abend vor seiner Entlassung parodiert er im Kreise seiner Kameraden Joseph Goebbels, wird denunziert und verhaftet. Die Anklage lautet diesmal auf Wehrkraftzersetzung. Borchert wartet im Gefängnis Berlin-Moabit neun Monate lang auf seinen Prozeß, wird schließlich zu neun Monaten Gefängnis verurteilt und im September 1944 erneut zwecks »Feindbewährung« entlassen. Es folgt eine Zeit relativer Ruhe und Unbehelligtheit in der Etappe in Jena bis Borchert Anfang 1945 noch bei Kämpfen südlich des Mains eingesetzt werden soll. Dort läßt er sich von den Franzosen gefangen nehmen, flieht jedoch auf dem Transport in die Gefangenschaft und schlägt sich im Rücken der Front nach Hamburg durch. Am 10. Mai kommt er dort an. Obwohl körperlich total ruiniert, versucht er nochmals im Theaterleben Fuß zu fassen. Sein ehemaliger Lehrer Gmelin engagiert ihn als Regieassistenten für eine

Nathan-Inszenierung; Borchert ist den Anstrengungen aber nicht mehr gewachsen. Die Krankheit gewinnt endgültig Oberhand über ihn, macht ihn bettlägerig.

Seine Leber ist geschwollen, sein Rücken schmerzt, immer häufiger treten Fieberanfälle auf, die kein Arzt recht zu deuten vermag. Dennoch versucht er sich in die Rolle des Gesunden hineinzuspielen, gibt sich unbelastet, wo es ihn niederzieht, spöttelt über die Krankheit, die er nicht wahr haben will, und weist Trost, Mitleid und gerührte Anteilnahme unwirsch zurück.³

Nach einem Krankenhausaufenthalt wird Borchert als medizinisch hoffnungsloser Fall Ostern 1946 in die elterliche Pflege entlassen. Er hat wohl insgeheim um sein nahes Ende gewußt, hat geahnt, daß ihm nur noch eine kurze Frist gesetzt war. Diese Gewißheit ist es, die Wolfgang Borchert zum Dichter macht. Er war lange unentschlossen, ob er sich für die Bühne oder die Literatur entscheiden sollte. Angesichts der unheilbaren Krankheit fiel die Entscheidung leicht. Er hatte viel zu sagen, mußte es sagen, mußte es schnell, knapp und präzis sagen. Die Fülle der Kriegserlebnisse, die Frage nach der Sinngebung des scheinbar Sinnlosen und die Suche nach einer Antwort drängten heran. Hier vor allem sah er seine Aufgabe: Fragen stellen, da andere schwiegen oder bereits wieder begannen, sich in der Behaglichkeit der Alltagssorgen einzunisten. Borchert fragte nach dem Warum des Krieges, nach Verantwortung und Schuld, danach, wie diese Geißel der Menschheit für immer auszurotten sei, und er mußte erleben, wie diese Fragen mehr und mehr unbeantwortet blieben, wie ihm Ignoranz, Indolenz und die Trägheit der Herzen und Hirne entgegenschlugen. Er hatte nicht teil an dieser Trägheit und wollte sie bei anderen nicht belassen. Zu tief steckte der Stachel des Krieges in seinem Fleisch, zu fest hatten sich dessen Schreckensbilder eingebrannt. Das mußte ein Ende haben, Krieg durfte es nicht mehr geben, nie mehr. Dies auszusprechen, laut und deutlich, öffentlich und immer wieder, war seine selbstgewählte Aufgabe als Schriftsteller.

Uns bleibt allein die heroische Tat, die Abenteuertat: Unser einsames Schweigen. Denn für das grandiose Gebrüll dieser Welt und für ihre höllische Stille fehlen uns die armseligsten

Vokabeln. Alles, was wir tun können, ist: Addieren, die Summe versammeln, aufzählen, notieren.

Aber diesen tollkühnen sinnlosen Mut zu einem Buch müssen wir haben! Wir wollen unsere Not notieren, mit zitternden Händen vielleicht, wir wollen sie in Stein, Tinte oder Noten vor uns hinstellen, in unerhörten Farben, in einmaliger Perspektive, addiert, zusammengezählt und angehäuft, und das gibt dann ein Buch von zweihundert Seiten. Aber es wird nicht mehr da drin stehen als ein paar Glossen, Anmerkungen, Notizen, spärlich erläutert, niemals erklärt, denn die zweihundert bedruckten Seiten sind nur ein Kommentar zu den zwanzigtausend unsichtbaren Seiten, zu den Sisyphuseiten, aus denen unser Leben besteht, für die wir Vokabel, Grammatik und Zeichen nicht kennen. Aber auf diesen zwanzigtausend unsichtbaren Seiten unseres Buches steht die groteske Ode, das lächerliche Epos, der nüchternste verwunschenste aller Romane: Unsere verrückte kugelige Welt, unser zuckendes Herz, unser Leben! Das ist das Buch unserer wahnsinnigen dreisten bangen Einsamkeit auf nachttoten Straßen.⁴

Borchert spricht hier von der notwendigen Aufgabe wie von der Unfähigkeit des Schreibenden, Wirklichkeit wiederzugeben. Zu übermächtig stark ist sie, stärker als alle Phantasie und dichterische Imagination. Dennoch, es bleibt die Aufgabe des Schriftstellers, sich der Wirklichkeit schreibend zu nähern, die Wahrheit zu sagen, ungeschminkt und ohne Rücksicht.

Wer schreibt für uns eine neue Harmonielehre? Wir brauchen keine wohltemperierten Klaviere mehr. Wir selbst sind zuviel Dissonanz. (...)

Wir brauchen keine Dichter mit guter Grammatik. Zu guter Grammatik fehlt uns die Geduld. Wir brauchen die mit dem heißen heiser geschluchzten Gefühl. Die zu Baum Baum und zu Weib Weib sagen und ja sagen und nein sagen: laut und deutlich und dreifach und ohne Konjunktiv.⁵

In einer der frühesten Prosaarbeiten Borcherts heißt es dazu:

Der Schriftsteller muß dem Haus, an dem alle bauen, den Namen geben. (...)

Wenn man ihm keinen Bleistift gibt, muß er verzweifeln vor Qual. Er muß versuchen, mit dem Löffelstiel an die Wand zu

ritzen. Wie im Gefängnis: Dies ist ein häßliches Loch. Wenn er das nicht tut in seiner Not, ist er nicht echt. (...) Nachts darf der Schriftsteller die Sterne begucken. Aber wehe ihm, wenn er nicht fühlt, daß sein Haus in Gefahr ist. Dann muß er posauen, bis ihm die Lungen platzen!⁶

Wahrhaftigkeit verlangt Borchert vom Schriftsteller. Harmonien, Sprachschönheit, gefällige Bilder und einschmeichelnder Stil sind nichts, Wahrhaftigkeit ist alles. Sie sucht sich ihren eigenen Stil, ihre eigene Sprache, vermeidet dabei die Worte der alten Harmonielehre, die gemessen an der historischen Wirklichkeit ihre Ohnmacht offenbart, die Dinge beim Namen zu nennen. Peter Rühmkorf, der Biograph Borcherts, spricht davon, daß sich dessen Werk streckenweise

als ein Attentat auf die Kunst überhaupt ausnimmt. Das Attentat eines Harlekins – und weit weniger harmlos und um ein Bedeutendes interessanter als beispielsweise die freigewählte Unmündigkeit Dadas. Das Mittel heißt: Überstilisierung und sprachliche Extremsituation.⁷

In einem Brief an den Redakteur des *Hamburger Anzeigers*, Hugo Sieker, schreibt Borchert:

Und nicht nur wir gehen durch eine schwere Prüfung – auch Mozart, Hölderlin oder van Gogh müssen uns zeigen, daß sie zu mehr getaugt haben als zur Füllung und Unterhaltung unserer Mußbestunden!⁸

Borcherts Sprache ist derjenigen des Expressionismus verwandt. Die Großstadtlyrik Georg Heyms wäre etwa zu nennen, aber auch Stadlers Aufbruch-Dichtung und ihre »Zurücknahme der Dichtersprache in die Bewegtheit des modernen Lebens«⁹ stehen dem Werk Borcherts nahe. Was er mit den Expressionisten gemeinsam hat, ist die Sehnsucht nach Befreiung aus den Fesseln und der Umklammerung einer überkommenen Kunst, ihrer abgestandenen Formen und schal gewordenen Inhalte; was ihn von diesen trennt, ist deren Glaube an die Möglichkeit eines Neubeginns. An die Stelle von Euphorie und Aufbruchstimmung treten bei Borchert Zukunftszweifel und Skepsis.

Er ahnt, daß der Urstoff zum nächsten Krieg aus Betrieb,

»Gemüt«, Vergeßlichkeit, Programmatik und Idylle zusammengesetzt sein könnte.¹⁰

Dem gilt es, sich zu widersetzen, dem schleudert er sein vielfach wiederholtes »Sag NEIN« entgegen. Diese Absage an das Bestehende und die Verweigerung des Möglichen gelten auch für den Schriftsteller:

Du. Dichter in deiner Stube. Wenn sie dir morgen befehlen, du sollst keine Liebeslieder, du sollst Haßlieder singen, dann gibt es nur eins:
Sag NEIN!¹¹

In diesem Sinn war Wolfgang Borchert ein konsequenter Neinsager, ein unbestechlicher Zeuge, der die Wirklichkeit seiner historischen Situation gegenwärtig erfaßte und darstellte. Dies ist nur wenigen gelungen. Neben ihm wären zu nennen: Günter Eich, Paul Celan, Gerd Gaiser oder Ilse Aichinger. Was Borchert von ihnen unterscheidet ist die Tatsache, daß er früher als diese sagte, was er zu sagen hatte. Das verleiht seinem Werk eine Unmittelbarkeit und Glaubwürdigkeit und trug dazu bei, »seinem Land die sittliche und die literarische in der Welt zurückzugewinnen.«¹²

Während seiner letzten Lebensmonate entstand und reifte das Werk Wolfgang Borcherts. In rascher Folge entstehen etwa vierzig Prosaarbeiten und im Spätherbst 1946, in nur einer Woche niedergeschrieben, die Szenenfolge »Ein Mann kommt nach Deutschland«, heute unter dem Titel *Draußen vor der Tür* einem Millionenpublikum bekannt. Borcherts Stück ist für das Theater geschrieben, auch wenn sein Untertitel »Ein Stück, das kein Theater spielen und kein Publikum sehen will« trotz des Gegenteil behauptet. Borchert wußte um die immanenten Möglichkeiten des Theaters, entzog sein Werk durch den Untertitel einer Genrezuweisung und legte damit gleichzeitig die Richtung fest, in die es zu inszenieren sei

Draußen vor der Tür ist das Drama des Kriegsheimkehrers Beckmann.

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 Deutsch-

land ist draußen, nachts im Regen, auf der Straße. Das ist ihr Deutschland.¹³

Beckmann, aus den Schneewüsten Sibiriens heimgekehrt, findet seine Frau an der Seite eines anderen Mannes. Er ist müde in einer Hoffnungslosigkeit und läßt sich aus der Sinnlosigkeit seines Daseins in die Elbe fallen, die ihn aber nicht will und ihn wieder an den Strand spuckt. Ein Mädchen nimmt ihn mit, aber der Schatten ihres kriegsgefangenen Mannes treibt ihn aus dem Haus. Wohin? Beckmann will endlich wieder einmal schlafen, und so geht er zum Oberst, um ihm die Verantwortung für elf gefallene Kameraden zurückzugeben, die er auf Befehl des Oberst eingesetzt hatte und die ihn durch seine Träume verfolgen. Der martialisches verkalkte Oberst hält die traumwirren Reden Beckmanns für eine komische Nummer und verweist ihn damit ans Kabarett. Der Kabarettdirektor will Beckmanns Nummer nicht, er trägt statt dessen Gasmaskenbrille bereits drei schöne neue Brillen für jede Gelegenheit und weiß alles, was man über Kunst und Geschäft wissen muß und zu sagen pflegt. Als Beckmann die Wohnung seiner Eltern aufsucht, erzählt ihm die herzlos geschwätzigste Nachbarin von deren Selbstmord und läßt ihn vor der Tür stehen. Selbst der feiste, rülpsende, schlachtengemästete Tod in der Gestalt des Beerdigungsunternehmers will Beckmann nicht, von dieser Sorte liegen ihm zu viele auf den Straßen herum. Der Andere, Beckmanns optimistisches alter ego, will ihn immer wieder ins Leben zurückziehen, doch Beckmann läßt ihn stehen. Als er aber einmal nach ihm ruft und Antwort verlangt, da ist auch der Andere nicht zur Stelle. Beckmann wendet sich direkt an den lieben Gott, doch dieser ist ein hilfloser, weinerlicher Greis, der längst schon seine Macht über die Menschen eingebüßt hat. So steht Beckmann schließlich allein, und seine Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit mündet in eine Kette von Fragen, auf die niemand eine Antwort gibt:

Und du – du sagst, ich soll leben! Wozu? Für wen? Für was? Hab ich kein Recht auf meinen Tod? Hab ich kein Recht auf meinen Selbstmord? Soll ich mich weiter morden lassen und weiter morden? Wohin soll ich denn? Wovon soll ich leben? Mit wem? Für was? Wohin sollen wir denn auf dieser Welt! Verraten sind wir. Furchtbar verraten.

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 Antwort?
Gibt keiner Antwort?

Borcherts Heimkehrerstück wurde der Öffentlichkeit zunächst als Hörspiel bekannt gemacht. Am 13. Februar 1947 sendete der Nordwestdeutsche Rundfunk *Draußen vor der Tür* im Abendprogramm. Die Resonanz übertraf alle Erwartungen, sie war so groß, daß die Sendung im September des gleichen Jahres wiederholt werden mußte. Die Resonanz war groß, gewaltig groß – ungeteilt war sie nicht.

Als unmittelbare Reaktion auf die Hörspielfassung erhielt der Sender eine Menge Zuschriften, von denen etwa 150 Briefe erhalten sind. Sie ermöglichen einen Einblick in die Situation des Frühjahres 1947, erhellen schlaglichtartig die Verfassung der Menschen im geteilten Nachkriegsdeutschland, sind Momentaufnahmen einer Gesellschaft, der es nur mühsam gelang, die Wahrheit des Krieges und seiner Folgen zu begreifen und sich ihr zu stellen. An Borcherts bohrenden Fragen erhitzten sich die Gemüter. Glühende Zustimmung und krasse Ablehnung hielten sich die Waage. Nicht die Literatur- und Theaterkritiker meldeten sich zu Wort, nicht um Fragen künstlerischen Geschmacks, um solche der Interpretation oder literarhistorischer Einordnung war es den Schreibern zu tun, sondern um klare Stellungnahmen zum Inhalt des Spiels, das als ein Aufschrei und eine Anklage verstanden wurde. Alle Bevölkerungsschichten und Altersgruppen meldeten sich, und immer tragen ihre Zuschriften den Charakter radikaler Bekenntnisse, auch und gerade dort, wo die Uneinsichtigen und Verstockten sich vernehmen lassen.

Müssen die unabsehbaren grauen Heere der Toten immer und immer wieder beschworen werden? (...) Wir sind umgeben von unseren eigenen schwersten Problemen, unseren Toten, unseren Vermißten, Verkrüppelten, umgeben von Not, Verzweiflung und Verzicht. Wir kämpfen täglich einen harten Kampf in uns, um trotz allem das Lächeln nicht zu verlernen; wir kämpfen diesen Kampf unter den verpflichtenden Augen eben dieser

unserer Toten, die nicht wollen, daß unsere jungen Jahren bitter und schwermütig werden. Man sollte uns aber diesen Kampf nicht erschweren, man sollte uns vielmehr helfen und uns in diesen Sendungen wirkliche Entspannung bringen.¹⁵

Dieser Brief steht in seiner Grundaussage beispielhaft für viele ähnliche Zuschriften. Der Wunsch nach Vergessen ist überdeutlich, und wo dies nicht gelingt, soll die als grausam empfundene Wirklichkeit wenigstens verdrängt und für Momente zur Seite geschoben werden. Die mächtige Kraft der Borchertschen Szenen hat ihre Wirkung nicht verfehlt. Die Hörerin ist zutiefst getroffen und aufgeschreckt aus ihrem Gespinst aus Selbstmitleid und sentimentem Pathos. Sie weiß, daß Borchert die Wahrheit verkündet, aber sie hat nicht die Kraft, sich dieser Wahrheit auszusetzen und ihr standzuhalten.

Andere Hörer sehen in Borchert den frechen Ruhestörer, der sie in ihrer vermeintlich wohlverdienten Geborgenheit stört und ihnen Ammenmärchen aus der Vergangenheit auftischt. Sie sind zu Tode beleidigt und holen selbst zum Gegenschlag aus.

Wenn dieser Herr Beckmann in den ersten Minute(n) des Hörspiels versoffen wäre, – es wäre vielen Hörern ein widerliches Spiel erspart geblieben.¹⁶

Ein anderer Hörer schreibt:

Es (das Stück, d. Verf.) enthält ja nichts als Anklage und negative destruktive Tendenzen. Was Not ist, wissen wir wohl alle, und wer kann ihr schon entgehen? Millionen stehen wie jener Beckmann am Rande des Wassers. Sollte das Stück diesen den letzten Mut zerschmettern?

Ist dieser Verzweiflungsschrei die Stimme der Jugend schlechthin? Was die Jugend zu sagen hat wird wohl niemand von denen, die es angeht hören wollen: Daß es aller Zivilisation und Humanität Hohn spricht im Herzen des Abendlandes ein in seiner Masse unschuldiges Volk zu Bettlern und Lumpen werden zu lassen. Wo dieser Ruf hindringen soll trifft er auf taube Ohren, und wo er hingehet wirkt er nur negativ, ist er nur ein Stich ins eigene Fleisch, das doch schon genug Wunden erlitten hat. Das Volk braucht etwas anderes als solche Fäulnisbakterien an dem Rest seiner seelischen Substanz.¹⁷

Deutlicher noch spricht der folgende Brief. Trotzige Verstocktheit der Unbelehrbaren meldet sich zu Wort:

Maßlose Verzerrung des Tatsächlichen, Übertreibung, Tendenz, Verlogenheit töten jedes Gefühl der Teilnahme. Sie erwarten eine »erschütternde Wirkung«! Hier fehlen die primitivsten Voraussetzungen. Zotige Ausdrücke und diese Verzerrung wirken nur abstoßend. (...)

Wer trägt denn die Verantwortung an diesem Untergang unseres Volkes. Etwa die pelzverbrämten Obersten, die die Weiber in der Heimat, oder die »Illegalen«, die durch ihren Dolchstoß in unseren Rücken den Arbeiter und Proletarier verarmen lassen, um ihn wieder hörig zu machen? Will Borchert mit diesem unseligen Stück noch mehr Haß, Verachtung und Klassenkampf-Ideen schüren. Nennen Sie das Kunst – ist das Zotige etwa die Sprache der heutigen Jugend – unsere Sprache? Erheben Sie das Minderwertige doch nicht zum Symbol unserer Zeit!¹⁸

Die Sprache, die uns hier begegnet, war den Zeitgenossen Borcherts übervertraut, und auch heute noch erschreckt sie tief. Die Dolchstoßlegende wird aufgetischt, die »Illegalen« – das Wort Jude wird vermieden – als Ausbeuter denunziert, das unliebsame Kunstwerk als zotig abgelehnt, das meistgebrauchte Argument gegen die »entartete Kunst«.

Draußen vor der Tür rief vor allem auch das ehemalige Offizierkorps auf den Plan. Man sah sich in der Figur des Oberst böswillig karikiert und angegriffen. Das folgende Zitat stammt aus einem Brief an Karl Ludwig Schneider, der als Herausgeber der *Hamburger Akademischen Rundschau* die Oberst-Szene aus Borcherts Drama im Juni 1947 in seiner Zeitschrift abgedruckt hatte.

Schneider, zwei Jahre älter als Borchert und wie dieser seiner Heimatstadt Hamburg eng verbunden, war mit dem jungen Schriftsteller in freundschaftlichem Kontakt. Borchert hatte Schneiders Gedichtband *Disteln und Dornen* in der *Hamburger Freien Presse* lobend rezensiert. Wie Borchert, hatte auch Schneider den Krieg als Soldat erlebt. Dem Hamburger Zweig der Widerstandsgruppe der »Weißen Rose« zugehörig, wurde Schneider verhaftet. Konzentrationslager und Zuchthaus waren die Folge. Im Frühjahr 1947 wurde er von den anrückenden Amerikanern befreit und entging damit einem drohenden Todesurteil durch den Volksgerichtshof. Karl Ludwig Schneider war es

schließlich auch, der während eines Gastsemesters in Zürich im Sommer 1947 die Fäden knüpfte und Verbindungen herstellte, damit der geplante Kurzaufenthalt Wolfgang Borcherts in der Schweiz in einen auf ein Jahr geplanten Sanatoriumsaufenthalt umgewandelt werden konnte.

Schneider also hatte in der *Hamburger Akademischen Rundschau* die Oberst-Szene vorabgedruckt und damit einen Sturm der Empörung ausgelöst.

Obwohl es mich an sich anwidert, auch nur mit einem Wort auf die in der Nr. 9 der »Hamburger Akademischen Rundschau«, I. Jahrgang, abgedruckten Propagandaszene aus dem Hörspiel »Draußen vor der Tür« von Wolfgang Borchert, zurückzukommen, tue ich es trotzdem, weil ich mich selbst einen Jämmerling nennen müßte, wenn ich Ihnen meine Ansicht zu diesem Hörspiel nicht mitteilen würde. Zu dem Inhalt des Hörspiels habe ich allerdings nichts zu sagen, es gibt nicht nur eine Verteidigung, sondern auch ein Schweigen der Würde. Es hieße, dem »Schriftsteller« Borchert zuviel Ehre antun, wenn man es unternähme, den Inhalt seines Hörspiels kritisch zu betrachten. Borchert reiht sich würdig an seine Vorbilder an, die es für ihre vornehmste Pflicht halten, unter der Wucht unserer Niederlage die Wogen der Leidenschaft vornehmlich gegen den Prügelknaben, das Offizierkorps, anbränden zu lassen. Geistlosigkeit, Böswilligkeit und Unsachlichkeit sind die Triebkräfte, die diese Schwätzer zu so erstaunlichen Leistungen befähigen.

Sie selbst drücken die »Hamburger Akademische Rundschau« mit Wiedergabe dieses Hörspiels auf das Niveau der »Hann(overschen) Volksstimme« (Organ der KPD) herab, immerhin eine erstaunliche akademische Leistung! (...) Nehmen Sie deshalb zur Kenntnis, Herr Schneider, daß es hier nicht um Reaktion geht, sondern um den heiligen Zorn eines ehemaligen Frontkommandeurs, der sich dagegen auflehnt, daß wegen des Versagens Einzelner ein ganzer Stand diffamiert wird, der von jeher mehr Verantwortung zu tragen hatte – und sie zu tragen wußte – als all die Zeitgenossen, die es sich jetzt so leicht machen, zu urteilen. Ich habe nur die Hoffnung, daß diese Elemente, die durch die Zeitverhältnisse über Gebühr emporgewirbelt worden sind, auch wieder in der Versenkung verschwinden werden. Mit ihnen danken Sie aber bitte auch ab!¹⁹



Lehrer Carl Frenk

Wie schon im vorher zitierten Brief findet auch hier eine Auseinandersetzung mit Borcherts Werk gar nicht erst statt. Berührungangst vor der Wahrheit, wütende Reaktion, übertriebene Kommunistenfurcht, das ganze unselige Argumentationsarsenal des Kalten Krieges ist in diesen wenigen Briefstellen versammelt.

Groß ist auch die Gruppe derer, die sich an Borcherts Gottesvorstellung reiben, die aus christgläubiger Position nicht verstehen können, daß der Gott, den Borchert auf die Bühne stellt, eine alte, verbrauchte, unfähige Jammergestalt ist. Der Vorwurf der Blasphemie wird gegen den Autor erhoben:

Vom Standpunkt eines gläubigen Christen aus gesehen, ist das Werk Borcherts (...) eine einzige Verhöhnung aller jener, die noch einen Glauben an ein höheres Wesen, an einen Gott, in sich tragen.²⁰

Auch von Seiten der offiziellen Theaterkritik werden Zweifel an Borcherts Gottesdarstellung laut. In einer Rezension der Bühnen-Uraufführung heißt es dazu:

Aber es ist ein Unterschied, an einem Gott zu verzweifeln, der hart und grausam groß ist, härter, grausamer noch als der des Alten Testaments, oder an einem Gott, der zu einem jammernenden Greis zusammenschumpfte. Wenn nicht theologisch oder philosophisch, so sollten sich die jungen Dramatiker dramaturgisch dahin beraten lassen, den Gott, an dem sie zweifeln, entweder ganz abzuschaffen oder ihn gewaltig im grausam Geheimnisvollen bestehen zu lassen. Ein kleiner Gott – und das Stück ist in Gefahr, klein zu werden. Einen kleinen Gott dann noch sichtbar zu machen – um so schlimmer.²¹

Es sei an dieser Stelle erlaubt, auf Alfred Döblins weitgehend dialogisch gebaute Erzählung *Der Oberst und der Dichter* zu verweisen, die Borcherts Werk thematisch eng verwandt ist. Die Novelle ist im Jahr 1944 in Döblins amerikanischem Exil entstanden. Ein Jahr vor Ende des Zweiten Weltkriegs beschwört Döblin das Deutschland der Nachkriegszeit, sagt er vor dem Hintergrund noch rauchender Trümmerstätten bereits das voraus, was sich Jahre später bewahrheiten sollte: die Wiederbewaffnung des deutschen Volkes und die Rückkehr eines Teils der einstigen Steigbügelhalter des Naziregimes an die Schaltstationen unseres Staates. »Das menschliche Herz«, so der Untertitel der Novelle,

steht machtlos vor der Uneinsichtigkeit und Unnachgiebigkeit der Militärs, die nicht zugeben wollen, daß sie sich geirrt haben und noch immer ihren falschen Idealvorstellungen treu bleiben. Döblin sieht voraus, daß dieser Menschentyp und die psychische Anfälligkeit für Faschismus nicht zu besiegen sind. Angesichts dieser bitteren Erkenntnis flüchtet Döblin, der 1940 als Jude zum Katholizismus konvertierte, in die Hoffnung auf die läuternde Kraft des Christentums.

Auch in Döblins Novelle tritt Gott als handelnde Person auf. Anders als bei Borchert ist er jedoch kein weinerlicher Greis, sondern der zürnende, strafende und unnachgiebige Gott des Alten Testaments. Wo Döblin noch glauben kann und will, ist diese Möglichkeit für Borchert mit allerlei Fragen und Zweifeln behaftet. In einem Brief an Dr. Max Grantz vom Februar 1947 kommt er darauf zu sprechen:

Als Kind wächst man mit einer Gottesvorstellung auf, die in ihm eine *persönliche* Macht sieht, der uns in dieser Not beisteht und das Böse nicht zuläßt. Das Kind kann das göttliche Gesetz in sich selbst noch nicht begreifen, es sieht in Gott immer etwas, das außer ihm ist. Weder die Schule noch die Kirche oder das Elternhaus klären das Kind auf, daß diese Gottesvorstellung falsch ist, und so muß der junge Mensch mit zunehmender Reife eines Tages die Erfahrung machen, daß es *diesen* Gott nicht gibt, daß es keine Macht gibt, die uns beisteht, die sich herbeiflehnen läßt und das Böse verhindert. Oder wollen Sie das behaupten? Nun antworten Sie mir: Das Göttliche ist in uns und in allem Leben. Ja, wo sollte es anders sein! Aber nun sagen Sie mir auch: Wie soll ein junger Mensch unserer Zeit, der erkennt, daß seine kindliche Gottesvorstellung falsch war, der durch *diesen* Krieg und *diesen* Frieden hindurchgeht, wie soll er an das Gute, an das Göttliche glauben? Dazu bedarf es sicher einer großen inneren Reife und Festigkeit und – einer gewissen bürgerlichen Ruhe. Diese Eigenschaften aber kann und soll ein junger Mensch nicht haben.²³

Borcherts Stimme ist die Stimme der Jugend, die durch das Elend des Krieges gegangen ist und sich vor dem Nichts wiederfindet; eine Generation, die sich nicht beruhigen kann und will, die ihren Eltern und Erziehern den Wechsel präsentiert, den ihr diese auf Deutschlands glorreiche Zukunft ausgestellt haben. Die Jungen wurden betrogen, und sie können und wollen nicht vergessen,

nicht verdrängen. Sie verlangen nach Wahrheit an Stelle von Phrasen und Beschwichtigungs-litaneien. Borchert sagt diese Wahrheit. Mit ihm wiederholen sie Ungezählte. Beckmann ist ihr aller Kamerad und Bruder.

War ich das nicht selbst, der da sprach, über den man sprach, zu dem man sprach?²⁴

Beinahe die Hälfte aller Zuschriften an den Nordwestdeutschen Rundfunk sind begeisterte Zustimmungen zu Borcherts Spiel. Die Not einer Generation hatte mit einem Mal ihren gültigen Ausdruck erhalten. Beckmanns Leid ist ihr Leid, Beckmanns Verzweiflung die ihre, das sagen die Briefe immer und immer wieder.

Ja, das war sie ja, die Wahrheit, die furchtbare Wahrheit, ungeschminkt und nackt. Ein Schrei aus der Not der Jugend, unserer Not.²⁵

Borcherts Hörspiel wurde als Befreiung und Erleichterung begriffen. Der Bann des schweigenden Duldens und der stummen Auflehnung war durchbrochen.

Nachdem die deutsche Jugend nun seit fast zwei Jahren geschwiegen hat und den Ablauf der Dinge wie auch die geistige Entwicklung der Nachkriegszeit nur vom Standpunkt des kritischen Beobachters betrachtet, ist es das erste Mal, daß einer aus unseren Reihen hervorgetreten ist, um sich mit einem gewaltigen Aufschrei, der im Allertiefsten ein hinreißendes Bekenntnis zur Wahrheit ist (...) zu befreien.²⁶

Ein anderer Brief bestätigt diesen Eindruck:

Und dann kommt einmal einer und reißt den Abgrund auf – nicht mit pomphaften Gesten und prunkenden Worten – es ist nur, daß der Vorhang zurückgeschlagen wird, und man sieht – ja was eigentlich? Die Wahrheit, die Zeit, unsere Zeit – grau, kalt, erbarmungslos.

Als Wolfgang Borchert am 20. November 1947 starb, war er kein Unbekannter mehr. Die Hörspielsendung von *Draußen vor der Tür* hatte ihn über Nacht berühmt gemacht. Das Pre-

mierenpublikum in den Hamburger Kammerspielen ehrte mit lang anhaltendem Beifall das Andenken eines unbestechlichen, fanatischen und unbeugsamen Wahrheitssuchers und -sagers.

Anmerkungen

1. Wolfgang Borchert, Hamburg. In: W. Borchert, *Das Gesamtwerk*, Reinbek 1984, S. 72.
2. Wolfgang Borchert, An diesem Dienstag, a. a. O., S. 193 f.
3. Peter Rühmkorf, *Wolfgang Borchert*, Reinbek 1983, S. 115.
4. Wolfgang Borchert, Im Mai, im Mai schrie der Kuckuck, a. a. O., S. 229 f.
5. Wolfgang Borchert, Das ist unser Manifest, a. a. O., S. 310.
6. Wolfgang Borchert, Der Schriftsteller, a. a. O., S. 285.
7. Peter Rühmkorf, a. a. O., S. 153.
8. Brief Wolfgang Borcherts an Hugo Sieker vom 20. 10. 1944. In: *Akzente*, 2. Jahrg., 1955, S. 117.
9. Karl Ludwig Schneider, Die Dichtungen Ernst Stadlers. In: Ernst Stadler, *Dichtungen, Schriften, Briefe. Kritische Ausgabe*, hrsg. von Klaus Hurlebusch und Karl Ludwig Schneider. München 1983, S. 882.
10. Alfred Bourk, Generation ohne Abschied. In: *Akzente*, 2. Jahrg., 1955, S. 123.
11. Wolfgang Borchert, Dann gibt es nur eins, a. a. O., S. 319.
12. Helmut Gumtau, *Wolfgang Borchert*. Berlin 1969, S. 10.
13. Wolfgang Borchert, Draußen vor der Tür, a. a. O., S. 102.
14. ebenda, S. 165.
15. Brief einer Hörerin an den NWDR. Borchert-Archiv der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg – Carl von Ossietzky.
16. Brief eines Hörers an den NWDR, a. a. O.
17. Brief eines Hörers an den NWDR, a. a. O.
18. Brief eines Hörers an den NWDR, a. a. O.
19. Brief an Karl Ludwig Schneider. Im Besitz von Frau Nina Schneider, Hamburg.
20. Hörerzuschrift an den NWDR, a. a. O.
21. Josef Marein, Draußen vor der Tür. In: *Die Zeit* vom 27. 11. 1947.
22. Alfred Döblin, *Der Oberst und der Dichter oder Das menschliche Herz*. Freiburg i. Br. 1946.
23. Brief Wolfgang Borcherts an Dr. Max Grantz, Hamburg, 27. 2. 1947. In: *Akzente*, 2. Jahrg., 1955, S. 118.
24. Brief eines Schülers an den NWDR, a. a. O.
25. Brief einer Hörerin an den NWDR, a. a. O.
26. Brief eines Hörers an Wolfgang Borchert, a. a. O.
27. Brief einer Hörerin an Wolfgang Borchert, a. a. O.