universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„'Gesichter, Gewehre, Gespenster.'
Eine psychotraumatologische Analyse des Werkes von Wolfgang Borchert“

Verfasserin

Janine Mittelmayer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 190 333 313
Studienrichtung lt. Studienblatt:	UF Deutsch UF Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung
Betreuer:	Assoz. Prof. Dr. Günther Stocker

Inhaltsverzeichnis

1. Trauma und Literatur 4
2. Psychotraumatologie und Hysterieforschung 9
2.1 Traumatheorie 9
2.1.2 Das psychoökonomische Modell des Traumas 10
2.1.4 Das Objektbeziehungsmodell des Traumas 10
2.1.5 Introjektion und Inkorporation 12
2.1.6 Dissoziation 13
2.1.7 Kriegsneurosen 14
2.2 Hysterieforschung 16
2.2.1 Begriffsdefinition und Überblick 16
2.2.2 Die Entdeckung der männlichen Hysterie 17
2.2.3 Kriegshysterie 18
3. Narrative und Traumatheorien 25
3.1 Traumata kommunizieren 25
3.2 Narrativierung in Therapiesituationen 25
3.3 Übergeordnete Narrative 28
3.2 Fazit zur Bedeutung eines literarischen Narrativs 32
3.3 Analyse eines literarischen Narrativs mithilfe von Traumatheorie 34
4. "Draußen vor der Tür" 37
4.1 Wolfgang Borchert 38
4.2 Analyse des Stücks 40
4.2.1 Der "Andere" 41
4.2.2 Krise der Identität 45
4.2.3 Beckmann als "Gespenst" 46
4.2.4 Beckmanns Gespenster 52
4.2.5 Beckmann als Krypta 56
4.2.6 Tod und Gott 60
4.2.7 Kriegshysterie 62
4.2.8 Beckmanns Scheitern an der Heimkehr 64
4.3 Fazit zur traumatheoretischen Interpretation von "Draußen vor der Tür" 68
4.4 "Draußen vor der Tür" als Narrativ des Traumas einer Generation? 70
5. Ausgewählte Kurzgeschichten 75

5.1 "Die Kegelbahn" und „Vier Soldaten“ 75
5.1.1 Militärischer Gehorsam 75
5.1.2 Soldatische Schuld 78
5.2 "Mein bleicher Bruder" 82
5.2.1 Militärischer Gehorsam als Macht 82
5.2.2 Aggressivität als Fluchtweg 84
5.3.3 Täter-Trauma? 87
5.3 "Bleib doch, Giraffe" 89
5.3.1 Die doppelte Realität 89
5.3.2 Traumatische Realitätseinbrüche 90
5.3.3 Das Trauma als Traum? 93
5.3.4 Der "Traum eines Sterbenden" 96
6. Resümee 100
Literaturverzeichnis 104
Primärliteratur 104
Sekundärliteratur 104
Zusammenfassung 109
Lebenslauf 111

1. Trauma und Literatur

Unermeßlich und unfaßbar war das Leid dieses Krieges, unermeßlich und unfaßbar sind seine Opfer.
(H:W. Richter, Vorwort, 1947)

Krieg hinterlässt Trümmer. Der Zweite Weltkrieg hat viele Städte in Schutt und Asche gelegt, auch in Deutschland. Die Bombenangriffe der Alliierten hatten viele Städte massiv beschädigt, es gab über fünf Millionen zerstörte oder beschädigte Wohnungen.[1] Die Alliierten standen im besiegten Deutschland vor einer Trümmerwüste. die Trümmer lagen so dicht, dass man nicht einmal alle verschütteten Leichen entfernen konnte, die unter Gebäudeteilen begraben lagen. Die dadurch ermöglichte Seuchengefahr war neben dem Hunger und Elend der Überlebenden und der völlig zerstörten Infrastruktur ein weiteres Übel. 7,5 Millionen Menschen waren obdachlos geworden.[2]

Dennoch sind zerstörte Häuser und Wohnungen genausowenig wie die Zahlen der Todesopfer alle Trümmer, die ein Krieg mit sich bringt, auch die Seelen der Menschen waren in Mitleidenschaft gezogen. Sie hatten Leid erlebt, Dinge gesehen, die niemand sehen sollte und Dinge getan, die niemals vorkommen dürften. Menschen hatten sich gegen Menschen gewandt und Menschen wurde von anderen Menschen Schmerz zugefügt. Die Traumatisierungen, die der militärisch und menschlich unglaublich brutal geführte Krieg hinterlassen hatte, waren zahllos. Schon der Erste Weltkrieg führte dazu, dass sich die Psychoanalyse ausführlich mit den Themen Trauma und Hysterie auseinandersetzte und neue Erkenntnisse gewann. Der Zweite Weltkrieg sorgte wiederum für "neues Forschungsmaterial" und veränderte die traumatheoretischen Modelle sowohl während als auch nach den Kriegshandlungen. Zum Thema wurde auch das sogenannte Täter-Trauma, das bis heute ein Streitpunkt der Wissenschaft, im Zusammenhang mit den Erfahrungen im Zweiten Weltkrieg aber bedeutsam ist. Soldaten kämpfen gegen andere Soldaten, sie verletzen und töten militärische Gegner und Zivilsten und sie erleiden dadurch selbst seelische Verletzungen. Die Militärpsychiatrie im Zweiten Weltkrieg bereitete sich aufgrund der Erfahrungen im Ersten Weltkrieg bereits auf "Kriegshysterie" und "Kriegsneurosen" vor. "Angst, Furcht und Erschöpfung der menschlichen Kreatur im Inferno der Schlacht sind Störfaktoren im militärischen Organismus" [3] stellen Riedesser und Verderber fest, weshalb das Ziel der

[1] Allemann, Frank: K. Eine Geschichte über die Geschichte, über das Leben und den Tod. Aachen: Karin Fischer Verlag 2010, S. 212.
[2] Bedürftig, Friedemann: Chronik des Zweiten Weltkriegs. München u. Gütersloh: Chronik Verlag 2004, S. 518.
[3] Riedesser, Peter u. Axel Verderber: Aufrüstung der Seelen. Militärpsychiatrie und Militärpsychologie in Deutschland und Amerika. Freiburg im Breisgau: Dreisam-Verlag 1985, S. 43.

Militärärzte vor allem militärischer Natur war und Kampfeinsatzfähigkeit bedeutete, nicht Heilung oder Hilfe. Was am Ende des Zweiten Weltkrieges also übrig blieb, waren Trümmer, von Städten und Seelen.

Das Zitat von Hans Werner Richter, das an den Anfang dieser Einleitung gestellt wurde, weist auf das unermessliche Leid hin, das die Menschen durch die Kriege zu erdulden hatten und auf die Schwierigkeit, diese Erfahrungen zu vermitteln und selbst zu verstehen. Ein "'Trauma' lässt ein bewusstes Erinnern und eine konkrete und adäquate Repräsentation des Geschehenen zunächst scheitern."[4] Auch Hans Werner Richter spricht von "unermeßlich" und "unfaßbar" und bekräftigt diese Attribute durch die Wiederholung noch zusätzlich. Schon hier wird sichtbar, dass das Mitteilen von Traumatisierungen einerseits so gut wie unmöglich ist, andererseits dieses Unvermögen, das Trauma in adäquate Worte zu fassen, das Trauma bezeichnet. Für Elsaesser ist gerade die "Spurlosigkeit" des Traumas ein Zeichen für seine Existenz.[5] Elsaesser vertritt im Bezug auf die Film- und Literaturwissenschaft allerdings auch die Ansicht, dass "Trauma zwar ein Ereignis bezeichnet, das keine Spuren hinterlässt, diese Spurlosigkeit jedoch ihrerseits eine Fährte legt, die von einer andersgearteten Hermeneutik wieder zutage gefördert werden kann."[6] Woran könnte diese These besser erprobt werden als an Trümmerliteratur?

Die Trümmerliteratur in Deutschland wird von Heinrich Böll treffend charakterisiert:

> Wir schrieben also vom Krieg, von der Heimkehr und dem, was wir im Krieg gesehen hatten und bei der Heimkehr vorfanden: von Trümmern; das ergab drei Schlagwörter, die der jungen Literatur umgehängt wurden: Kriegs-, Heimkehrer- und Trümmerliteratur.[7]

In der Literatur, die in den materiellen Trümmern Deutschlands entstand, werden also die Trümmer der Außenwelt widergespiegelt, gleichzeitig aber auch die seelischen Trümmer behandelt: "In ihm zerbrach eine Welt. Seine inneren unsichtbaren Trümmer sind adäquat den sichtbaren äußeren Trümmern." [8] Dieses Zitat von Hans Werner Richter, das in der Probeausgabe der nie erschienenen Zeitschrift "Der Skorpion" zu finden ist, zeigt, dass schon die Betroffenen diese "inneren Trümmer" empfunden haben. Obwohl die Existenz von Trauma-Beschreibungen unbestreitbar ist und die "traumatisierte Hauptfigur" auch immer

[4] Köhne, Julia Barbara: Einleitung: Trauma und Film. Visualisierungen. In: Köhne, Julia Barbara (Hrsg.): Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren. Berlin: Kadmos-Verlag 2012, S. 8.
[5] Elsaesser, Thomas: Traumatheorie in den Geisteswissenschaften, oder: die Postmoderne als Trauerarbeit. In: Screen 42 [Heft 2] (2001), S. 193-201, S. 195.
[6] Ebd., S. 195.
[7] Böll, Heinrich: Bekenntnis zur Trümmerliteratur. In: Bernáth, Árpád (Hrsg.): Heinrich Böll. Werke. (Kölner Ausgabe 6, 1952-1953), Köln: Kiepenheuer & Witsch 2007, S. 58-63., S. 58.
[8] Richter, Hans Werner in: Richter, Hans Werner (Hrsg.): Der Skorpion 1 [Heft 1] (1948), S. 1-9., S. 7.

wieder zum Thema wird, wurde dennoch nie versucht, den literarisch gezeichneten seelischen Trümmern der Trümmerliteratur auf den Grund zu gehen. Die Erkenntnisse der Traumatheorie für eine Interpretation zu nutzen, die nicht zwingend auf den Autor bzw. die Autorin schließt, ist von der Literaturwissenschaft bisher vernachlässigt worden, während die Psychotraumatologie Literatur als Quelle bereits entdeckt hat:

> Vor allem vom Umgang der Dichterinnen und Dichter mit diesen Problemen [Leid, Tod, soziale Gewalt und Naturkatastrophen, Anm. d. Verf.] kann eine wissenschaftliche Psychotraumatologie lernen. Dichter haben immer wieder traumatisierende Lebensumstände beschrieben und Möglichkeiten der Betroffenen, in ihnen zu überleben.[9]

Die Analyse von Geschichten über Traumatisierungen mithilfe der Traumatheorie ist also keineswegs neu in der Wissenschaft, aber noch großteils ungenutzt in der Literaturwissenschaft. Ziel einer solchen Analyse wäre weder die Untersuchung des Autors noch die Untersuchung der Gesellschaft selbst, sondern explizit ein tiefergehendes Verständnis der Geschichten und vor allem der dargestellten Protagonisten.

Die Auswahl der Texte, die für diese Arbeit mit den Theorien der Psychotraumatologie erforscht werden sollen, beschränkt sich erster Hand auf die Trümmerliteratur, also die Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg, und in zweiter Linie auf die Texte von Wolfgang Borchert, die als Trümmerliteratur geschrieben wurden. Dabei werden vor allem die Texte zur Analyse herangezogen, die sich mit Soldaten und Heimkehr beschäftigen, wozu auch "Draußen vor der Tür" zählt, der längste und daher geeignetste Text für eine traumatheoretische Interpretation. Zusätzlich werden die Sammelbände "Die Hundeblume" und "An diesem Dienstag" Gegenstand der Untersuchung sein, wobei hier nicht auf alle Kurzgeschichten eingegangen wird, sondern auf einzelne und auf übergreifende Aspekte.

Die Relevanz des Forschungsthemas ergibt sich nicht nur aus dem Interesse eines genaueren Verständnisses der Werke von Borchert, sondern allgemein aus dem Versuch, aus den psychotraumatologischen Theorien Nutzen für die Literaturwissenschaft zu ziehen und festzustellen, inwiefern diese Theorien bei Textinterpretationen hilfreich sein können. Traumata sind seelische Verletzungen, die als solche nicht sichtbar werden für andere. Was man sieht, sind immer nur Symptome des Traumas, Ausdrücke der Verarbeitungsprozesse oder oft unerklärliche Verhaltensänderungen. Literatur und Film haben die Möglichkeit, Traumata sichtbar werden zu lassen, das Undarstellbare darzustellen und traumatheoretische Prozesse aufzuzeigen. Wie bereits erwähnt nutzt die Traumaforschung selbst die Literatur

[9] Fischer, Gottfried u. Peter Riedesser: Lehrbuch der Psychotraumatologie. Mit 20 Tabellen. München (u.a.): Reinhardt 2009, S. 30.

schon länger als Analysequelle für psychotraumatologisches Wissen für sich, wie Holderegger in seinem Werk "Der Umgang mit dem Trauma" etwa am Beispiel von Märchen vorführt. Als methodische Vorbilder dieser Diplomarbeit funktioniert also einerseits die traumatheoretisch erfolgte Analyse von Filmen (z.B. von Julia B. Köhne "Traumatisches Liebesspiel"), die auch lediglich das tatsächlich Dargestellte betrachtet, ohne Rückschlüsse auf die Regisseurinnen und Regisseure ziehen zu müssen und andererseits die psychotraumatologische Analyse von Literatur durch Holderegger. Diese Forschungsansätze können zwar nicht als literaturwissenschaftlich angesehen werden, sie zeigen dafür aber neue Wege zur gewinnbringenden Interpretation von literarischen Werken auf.

Die Forschungsfragen, die in dieser Diplomarbeit behandelt werden sollen, sind daher zusammengefasst:

- Welche neuen Erkenntnisse kann man aus der Interpretation einiger Texte Borcherts mithilfe der Psychotraumatologie ziehen?
- Lassen sich durch die Analyse des Stücks "Draußen vor der Tür" zusammen mit ihrer zeitgenössischen Rezeption Rückschlüsse auf ein kollektives Trauma der heimkehrenden Soldaten ziehen?

Die Analyse literarischer Werke auf die Anwendbarkeit traumatheoretischer Konzepte für deren Interpretation macht es zunächst notwendig, einen theoretischen Einblick in die Konzepte der Traumatheorie und der Hysteriegeschichte zu geben, womit sich das zweite Kapitel dieser Diplomarbeit beschäftigen wird. Dabei wird vor allem auf die Theoriemodelle und -erkenntnisse eingegangen, die für die Textanalyse relevant sein werden, also vor allem Kriegstraumata und Kriegshysterie. Nach der psychoanalytischen Einführung wird sich das dritte Kapitel mit den literarischen Interpretationen und Narrativen in Texten, die sich mit Traumata beschäftigen, auseinandersetzen. Anschließend wird versucht, diese Theorien auf "Draußen vor der Tür" und ausgewählte Kurzgeschichten anzuwenden.

Thomas Elsaesser beschäftigte sich mit dem Trauma und seinen Repräsentationen und kam zu dem Schluss,

> dass die Undarstellbarkeit des Traumas sowohl subjektiv (das Trauma verleiht dem Gedächtnisverlust Bedeutung) als auch objektiv (das Trauma macht aus der Repräsentation ein signifikantes Scheitern) gegeben ist. Dies bestätigt einmal mehr, dass traumatische Ereignisse für

> unsere gegenwärtige Kultur um die Frage kreisen, wie das Undarstellbare darzustellen sei oder – mit Samuel Becketts Worten – das Unennbare zu benennen.[10]

Die Frage, die Elsaesser hier aufwirft, ist, wie man das "Unnennbare" benennen kann, wie also über das Trauma schreiben, es darstellen, visualisieren und vermitteln. In dieser Arbeit wird untersucht, ob die Trümmerliteratur von Borchert dieses Problem nicht bereits gelöst hat: Das Trauma wird dargestellt, nicht durch bewusste Strategien und nicht durch absichtliche Spurlosigkeit oder gezwungene Repräsentation. Dennoch ist es als Trauma zu erkennen und als solches mithilfe der Traumatheorie aufzuschlüsseln. Die von Elsaesser diagnostizierte Spurlosigkeit könnte auch hier eine Spur sein, die immer deutlicher zutage tritt, je mehr man sich in die Psychotraumatologie vorwagt und je kühner man es unternimmt, ihre Erkenntnisse auf die literarischen Texte anzuwenden.

Das "Bekenntnis zur Trümmerliteratur" gibt 1952 den Schriftstellern die Aufgabe, Dinge in ihrer Literatur durchsichtig werden zu lassen:

> Wer Augen hat zu sehen, für den werden die Dinge durchsichtig - und es müsste ihm möglich werden, sie zu durchschauen, und man kann versuchen, sie mittels der Sprache zu durchschauen, in sie hineinzusehen.[11]

Die Aufgabe der Schriftsteller wird nun von den Interpreten ins Gegenteil verkehrt: Nicht mehr die reellen Dinge sollen durchschaut werden sondern die Texte, und die mittels Sprache dargestellte Wirklichkeit soll mithilfe der Psychotraumatologie durchsichtig werden und so mehr Einblick in die Texte gewähren, als bisher möglich war. Borcherts Texte präsentieren und repräsentieren "Gesichter, Gewehre, Gespenster":

> DIREKTOR: […] Was uns fehlt, das sind die Avantgardisten, die das graue lebendige leidvolle Gesicht unserer Zeit präsentieren!
>
> BECKMANN *(für sich)*: Ja, ja: Immer wieder präsentieren. Gesichter, Gewehre, Gespenster. Irgendwas wird immer präsentiert. [12].

[10] Elsaesser, Traumatheorie, S. 195.
[11] Böll, Bekenntnis zur Trümmerliteratur, S. 58.
[12] Borchert, Wolfgang: Draußen vor der Tür. In: Borchert, Wolfgang: Das Gesamtwerk. Hamburg: Rowohlt Verlag 1957, S. 101-165., S. 131.

2. Psychotraumatologie und Hysterieforschung

Um das Wissen der Psychotraumatologie sinnvoll für eine Interpretation nutzen zu können, ist es wichtig, sich zunächst mit dem Blick der Psychoanalyse auf das Trauma vertraut zu machen. Dieses Kapitel wird einen Überblick über verschiedene Zugänge zum Trauma im Laufe der Geschichte der Psychotraumatologie geben und die ebenfalls für die Analyse von Kriegstraumata relevante Hysterieforschung in bedeutsamen Aspekten – also vor allem der Kriegshysterie – darstellen.

2.1 Traumatheorie

2.1.1 Begriffsdefinition

Die wohl meistzitierte und auch tatsächlich aussagekräftigste Definition des Traumas findet sich im "Vokabular der Psychoanalyse" von Laplanche und Pontalis unter dem Eintrag "Trauma":

> Ereignis im Leben des Subjekts, das definiert wird durch seine Intensität, die Unfähigkeit des Subjekts, adäquat darauf zu antworten, die Erschütterung und die dauerhaften pathogenen Wirkungen, die es in der psychischen Organisation hervorruft.[13]

Das bedeutet, ein Trauma ist im Grunde ein schlimmes Ereignis, das man nicht sofort vollständig erfassen kann und unter dem man daher noch lange zu leiden hat. Ob es nun erlebtes körperliches oder psychisches Leid durch Angehörige oder Fremde ist, eine Kriegserfahrung oder der Tod von nahen Angehörigen ist dabei unwesentlich. Bedeutsam ist, dass es zu einer Reizüberflutung bzw. einem Schock kommt und damit zu dauerhaften psychischen Folgen des Traumas.[14]

Das Wort "Trauma" selbst leitet sich aus dem Griechischen ab und kann als "Wunde" oder "durchbohren" bezeichnet werden.[15]

> Im weiteren Sinne bezieht sich der Ausdruck auf die Folge aller Läsionen, die durch äußere Krafteinwirkung verursacht werden.
>
> Die Psychoanalyse hat diesen Ausdruck übernommen und die drei Bedeutungen, die er implizierte, auf die psychische Ebene übertragen: ein heftiger Schock, ein Einbruch, Folgen für die ganze Organisation.[16]

[13] Laplanche, Jean u. Jean-Bertrand Pontalis: Trauma. In: Laplanche, Jean u. Jean-Bertrand Pontalis (Hrsg.): Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 513.
[14] Ebd., S. 514.
[15] Ebd., S. 514.

Die Psychoanalyse bezeichnet also als Trauma etwas, das von außen verursacht wurde und psychischen Schaden angerichtet hat.

2.1.2 Das psychoökonomische Modell des Traumas

Das psychoökonomische Modell Freuds entwickelte sich im Zuge des Ersten Weltkrieges, als traumatisierende Erlebnisse nicht mehr ihren Ursprung in der Kindheit hatten, sondern in der "pathogenen Wirkung von Außenweltfaktoren"[17]. Dabei ist es so, dass der Mensch mit Reizen konfrontiert wird, die er jeweils für sich ohne psychischen Schaden aushalten könnte, alle auf einmal aber können nicht mehr verarbeitet werden.[18] Man kann es sich – stark paraphrasiert – als Systemüberlastung vorstellen, bei der die übermäßigen Anforderungen zu einem Zusammenbruch des gesamten Systems führen. Das Versagen der Psyche bei der Verarbeitung der Reize führt zu einer beständigen Aktualität des Traumas, Freud sagt dazu: "Es ist so, als ob diese Kranken mit der traumatischen Situation nicht fertig geworden wären, als ob diese noch als unbezwungene aktuelle Aufgabe vor ihnen stände […]."[19] Eine mögliche Folge eines Traumas ist daher der Zwang, das traumatisierende Erlebnis zu wiederholen, "in der Hoffnung, die Erregung auf diese Weise abzureagieren oder psychisch zu binden"[20]. Freud erprobt und erweitert seine Theorien immer aufs Neue, weshalb er nach dem Ersten Weltkrieg festhält, dass das normale Signal "Angst", das das Ich üblicherweise auslöst, um der Situation Herr zu werden, außer Kraft gesetzt wird bei einem traumatischen Ereignis. Stattdessen wird das Ich "von automatischer Angst überflutet." Dadurch ist es hilflos und der Situation ohne jeden psychischen Schutz ausgesetzt.[21]

2.1.4 Das Objektbeziehungsmodell des Traumas

Sándor Ferenczi hat vor allem in seinem Wunsch, die Therapiesituation bei der Traumatherapie zu verbessern, wichtige Erkenntnisse zur Bedeutung der Objektbeziehung hervorgebracht. Der wichtigste Unterschied zum psychoökonomischen Modell liegt hier darin, dass nicht eine Reizüberflutung für das Trauma verantwortlich ist, sondern die Objektbeziehung selbst. Ferenczi konstatierte, dass die Objektbeziehung "traumatischen

---

[16] Ebd., S. 514.
[17] Bohleber, Werner: Die Entwicklung der Traumatheorie in der Psychoanalyse. In: Psyche 54 [Heft 9-10] (2000), S. 797-833., S. 800.
[18] Laplanche u. Pontalis, Trauma, S. 514.
[19] Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (Studienausgabe 1). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2000, S. 274.
[20] Bohleber, Werner: Einige Probleme psychoanalytischer Traumatheorie. In: Leuzinger-Bohleber, Marianne, Gerhard Roth u. Anna Buchheim: Psychoanalyse - Neurobiologie - Trauma. Stuttgart: Schattauer 2008, S. 45-54., S. 46.
[21] Ebd., S. 46.

Charakter" annehmen kann, was voraussetzt, dass zwischen der traumatisierten Person und "dem traumatogenen Objekt eine intensive Beziehung bestanden hat."[22] Die Theorien zum Objektbeziehungsmodell des Traumas bezogen sich zunächst vor allem auf die Beziehung zwischen Eltern und Kind, da die Eltern ein inneres Objekt für das Kind darstellen. Wenn gerade die Personen, "die man eigentlich für Schutz und Fürsorge braucht"[23], etwas tun, das einem wehtut, dann ist das besonders traumatisierend für das Kind.

Eine wichtige Rolle spielt hier auch die Kommunikation: Die Weigerung, über das Vorgefallene zu sprechen, die "Ableugnung oder Bagatellisierung des Geschehens erzeugen im Kind eine Unsicherheit gegenüber den eigenen Wahrnehmungen."[24] Die traumatisierende Objektbeziehung kann zur Folge haben, dass

> bei einer schweren Traumatisierung nicht nur die innere Objektbeziehung beschädigt wird oder zusammenbricht, sondern auch der innere, schützende, Sicherheit gebende Dialog zwischen Selbst- und Objekt-Repräsentanzen. Dadurch entstehen innere Inseln von traumatischen Erfahrungen, die von der inneren Kommunikation abgekapselt bzw. abgespalten sind.[25]

Der Zweite Weltkrieg machte weitere Traumaforschung nötig und führte zur Weiterentwicklung des Objektbeziehungsmodells. Dabei wurde festgestellt, dass die Verfolgung im Zweiten Weltkrieg zu einem "Zusammenbruch des empathischen Prozesses" führen konnte. Bohleber erläutert den neuen objektbeziehungstheoretischen Ansatz folgendermaßen:

> Die kommunikative Dyade zwischen dem Selbst und seinen guten inneren Objekten bricht auseinander, was absolute innere Einsamkeit und äußerste Trostlosigkeit zur Folge hat. Die traumatische Realität zerstört den empathischen Schutzschild, den das verinnerlichte Primärobjekt bildet, und destruiert das Vertrauen auf die kontinuierliche Präsenz guter Objekte und die Erwartbarkeit menschlicher Empathie, nämlich daß andere die grundlegenden Bedürfnisse anerkennen und auf sie eingehen. Im Trauma verstummt das innere gute Objekt als empathischer Vermittler zwischen Selbst und Umwelt […].[26]

Die traumatisierende Objektbeziehung wird also von der Konzentration auf das Kind und den inneren Objektrepräsentanzen der Eltern auf das innere Objekt der Gesellschaft an sich und dem damit verbundenen Vertrauen in die Menschen allgemein ausgeweitet. Das bedeutet, dass die Traumatisierten nicht mehr daran glauben, dass es jemanden gibt, dem ihr Wohl am Herzen liegt und somit den Glauben an die Menschheit selbst verlieren. Die Folge ist eine

[22] Ebd., S. 46.
[23] Bohleber, Traumatheorie, S. 804.
[24] Ebd., S. 803.
[25] Ebd., S. 804f.
[26] Ebd., S. 821.

innere Leere und eine depressive Grundstimmung, die man nicht nur bei Holocaust-Opfern erleben kann, sondern auch in den Texten von und über heimgekehrte(n) Soldaten wiederfindet.
Da man das positive innere Objekt verliert, kann es sein, dass das "Empathiebedürfnis auf den Täter" übertragen wird, der dann das neue innere Objekt bildet, wodurch das Trauma psychisch aufrechterhalten wird.[27]

2.1.5 Introjektion und Inkorporation

Die Theorie der Introjektion bzw. Inkorporation ist deshalb von Bedeutung, weil es darin um die Verarbeitung von Verlusten geht, mit der auch die Protagonisten von Borchert konfrontiert sind, einerseits als Soldaten und andererseits als Väter und Söhne. Die Verfahren der Introjektion und Inkorporation wurden von Nicolas Abraham und Maria Torok aufgrund von praktischen Erfahrungen beschrieben.

Introjektion – als die gesunde Variante des Umgangs mit Verlusten – bezeichnet eine Erfahrung der Leere des Mundes. Damit ist gemeint, dass der Verlust als eine "Leere" empfunden wird, die sich lediglich durch das Füllen des Mundes mit Wörtern zur verlorenen Person ertragen lässt. Vereinfacht bedeutet das, solange über einen Verlust gesprochen werden kann, ist eine Introjektion und damit gelungener Umgang mit der Trauer möglich.[28]

Ist ein Verlust so ungeheuer groß, dass es unmöglich erscheint, auch nur darüber zu sprechen, wird "die Trauer verweigert und der Verlust negiert". [29] Das führt zwar nicht immer zwangsweise zur Inkorporation, kann aber ein Anzeichen dafür sein. Der leere Mund kann nicht mehr mit Wörtern gefüllt werden, da man sich den Verlust nicht eingestehen kann. Stattdessen wird "ein imaginäres Ding" zur Ausfüllung des Mundes benutzt, laut Abraham und Torok ist das die Einverleibung des verlorenen Menschen selbst.[30] Die geliebte Person wird in einer intrapsychischen Gruft begraben:

> In der Krypta ruht das aus Erinnerungen an die Wörter, die Bilder, die Affekte wiederhergestellte objektale Korrelat des Verlusts als vollständige, lebendige Person mit eigener Topik zusammen

[27] Ebd., S. 822.
[28] Abraham, Nicolas u. Maria Torok: Trauer oder Melancholie. Introjizieren - inkorporieren. In: Bohleber, Werner (Hrsg): Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen 55 [Heft 6] (Juni 2001), S. 545-559., S. 549f.
[29] Ebd., S. 549.
[30] Ebd., S. 550.

> mit den – tatsächlichen oder angenommenen – traumatischen Momenten, die eine Introjektion verhindert haben.[31]

Das heißt, dass die verlorene Person zusammen mit den Erinnerungen psychisch vergraben wird und hier ruht. Es bedeutet allerdings nicht, dass man völlig vor seiner Trauer geschützt ist durch die Gruft, denn "manchmal […] geschieht es, daß das Gespenst aus der Krypta den Friedhofswärter heimsucht, ihm seltsame, unverständliche Zeichen macht, ihn zu ausgefallenen Handlungen zwingt und ihn mit unerwarteten Empfindungen bedrängt."[32]

2.1.6 Dissoziation

Eine häufige Reaktion bei traumatischen Ereignissen ist die Dissoziation. Ursula Gast spricht bei der Dissoziation vom „zersplitterten Selbst“ [33], was den Begriff gut beschreibt. Dissoziation „bedeutet im weitesten Sinne Trennung, Auflösung“[34]. Die schon erwähnte Reizüberflutung durchbricht den Reizschutz des Menschen und lässt ihn gelähmt von Angst zurück (siehe psychoökonomisches Modell). Die Dissoziation ist „eine unwillkürliche Reaktion des Menschen auf belastende oder traumatische Erfahrungen […], die die einströmenden Reize reduziert und den Effekt überwältigender Emotionen vermindert.“[35] Es ist also ein Versuch der Psyche, sich selbst zu schützen. Diese Art von psychischem Schutz ist allerdings nicht nur eine Möglichkeit, der traumatischen Situation zu entfliehen, sondern kann zu nachhaltigen Folgen führen:

> Kommt es zu wiederholten und länger anhaltenden Traumatisierungen, insbesondere in der Kindheit, kann sich die dissoziative Reaktion verfestigen und „einschleifen“. Die normalerweise integrative Funktion des Bewusstseins wird unterbrochen und gestört. Hiervon kann das Gedächtnis in Form von Gedächtnisstörungen (dissoziative Amnesie) betroffen sein, ebenso die Wahrnehmung in Form von Entfremdungserleben dem eigenen Körper oder der Umwelt gegenüber (Depersonalisation oder Derealisation). Im schwersten Falle ist von der Dissoziation auch das Selbst- bzw. das Identitätserleben betroffen, wie es bei der Dissoziativen Identitätsstörung […] beschrieben wird […].[36]

Das Erleben der Entfremdung wird in einem Fallbeispiel einer dissoziativ gestörten Frau von Gast mit dem Gefühl beschrieben, dass es „noch ‚Andere’“ in ihr gäbe. Die Patientin meinte,

---

[31] Ebd., S. 551.
[32] Ebd., S. 551.
[33] Gast, Ursula: Das zersplitterte Selbst - Dissoziation zwischen Störung und Heilung. Vortragsmanuskript 2005, S. 1.
[34] Ebd., S. 1.
[35] Ebd., S. 1.
[36] Ebd., S. 2.

sie sähe „manchmal innere Bilder wie Schatten von ‚den Leuten'".[37] Auch in Borcherts „Draußen vor der Tür" trifft der Protagonist auf „den Anderen" und damit womöglich auf eine dissoziative Abspaltung von sich selbst.

2.1.7 Kriegsneurosen

Freud setzte sich im Ersten Weltkrieg zusätzlich zu seiner allgemeinen Traumaforschung auch gezielt mit Traumata auseinander, die Soldaten im Krieg erleiden können. 1918 fand dazu der fünfte Psychoanalytische Kongress in Budapest statt, dessen Beiträge auch publiziert worden sind. Die Einleitung dazu wurde von Freud selbst geschrieben, er weist darin unter anderem auf die durch den Krieg notwendige Erforschung der Kriegsneurosen hin.[38]

Freud erklärt die Kriegsneurosen als "traumatische Neurosen, die durch einen Ichkonflikt ermöglicht oder begünstigt worden sind."[39] Es gibt ein "altes friedliches Ich" und ein "neues kriegerisches Ich", das die Soldaten im Krieg entwickeln müssen. Vor allem die Todesnähe schockt das friedliche Ich und führt zum Wunsch, vor dieser Gefahr zu fliehen. Da eine Flucht aber keine Option ist und stattdessen die Lebensgefahr akzeptiert werden muss, entwickelt sich die traumatische Neurose, die das kriegerische Ich, das als "bedrohlich" empfunden wird, bekämpfen soll.[40]

Kriegsneurosen zeigen sich laut Bohlebers Zusammenfassung der Forschung zu diesem Thema in "einer chronifizierten extremen physiologischen Erregung", außerdem durch "eine Fixierung an das Trauma mit einer veränderten Konzeption des Selbst in Beziehung zur Welt, ein atypisches Traumleben […], Ich-Einschränkungen, chronische Irritabilität, Schreckreaktionen und eine Neigung zu explosiv-aggressiven Reaktionen".[41] Van der Kolk stellt fest, dass diese Symptome, wie Bohleber sie anführt, von Kardiner als Beschreibung für das posttraumatische Stresssyndrom gegeben werden: "Kardiner noted that many sufferers of PTSD continue to live in the emotional environment of the traumatic event […]."[42] Die angeführten Symptome sind daher ein Zeichen dafür, dass die traumatisierte Person noch immer im emotionalen Zustand des traumatisierenden Erlebnisses gefangen ist. Ohne konkrete Bedrohung fühlen sich diese Personen dennoch weiterhin in Gefahr, da sie die

[37] Ebd., S. 3.
[38] Freud, Sigmund u. Sándor Ferenczi: zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen. Diskussion gehalten auf dem V. Internationalen psychoanalytischen Kongreß in Budapest, 28. und 29. September 1918. Leipzig u. Wien: Internat. Psychoanalyt. Verl. 1919, S. 3.
[39] Ebd., S. 5.
[40] Ebd., S. 5.
[41] Bohleber, Traumatheorie, S. 809.
[42] van der Kolk, Bessel A.: Psychological Trauma. Washington DC: American Psychiatric Publishing Inc. 1987, S. 2.

aktuelle Realität nicht vollständig als solche anerkennen können, weil ihre Psyche ihnen weiterhin Gefahr suggeriert.

Ernst Simmel beschäftigte sich ebenfalls mit den Kriegsneurosen und stellte die Existenz eines "Militär-Ich" fest, das sozusagen Freuds kriegerisches Ich darstellt. Simmel aber sieht als konstituierend an, dass das soldatische Ich als "Teil einer Einheit funktionieren" und somit "sein ziviles Überich durch den Gehorsam gegenüber den Vorgesetzten ersetzen muss".[43] Damit ist der Vorgesetzte für ihn das, was in der Objektbeziehung die Eltern darstellen: Das schützende, innere Objekt. Wird das Vertrauen in die Fähigkeit und den Wunsch des Vorgesetzten, ihn zu schützen, erschüttert, "fühlt sich der Soldat wie von seinen Eltern verlassen. Die Enttäuschung des Vertrauens wird zum Trauma auslösenden Faktor […]".[44] Die Objektbeziehung zwischen Kind und Eltern wird also bei den Soldaten durch die Ersetzung der Eltern durch die Vorgesetzten wiederbelebt und kann so ebenfalls traumatisierend wirken. Nicht nur die spezifischen Erlebnisse im Krieg und die Erfahrung mit Leid und Tod kann also ein Trauma auslösen, durch die innere Objektrepräsentanz des Vorgesetzen kann man sich vor der Traumatisierung durch die Kriegserlebnisse quasi schützen und erst wenn dieses innere Objekt den Schutz versagt, erfolgt eine Traumatisierung.

Die Bezeichnung für die Traumatisierung von Soldaten durch den Krieg war nicht immer gleich. Zunächst bezeichnete man es als "Kriegsneurose" oder "Kriegshysterie", später wurden weitere Begriffe begründet:

> Für die Reaktionsform der Soldaten wurden im Laufe der Zeit unterschiedliche Begriffe gefunden, die sich ablösten: Im Zweiten Weltkrieg sprach man von "war fatigue" (Kriegsmüdigkeit), im Vietnamkrieg von "combat stress", bis sich schließlich die […] Einheit "posttraumatisches Belastungssyndrom" (PTBS) durchsetzte. Heute weiß man, das Krankheitsbild wird ausgelöst durch eine Überlastung der Psyche der Soldaten wegen des ständigen unerträglichen Grauens, dem sie im Krieg ausgesetzt waren.[45]

Das heute auch außerhalb des Krieges bei Traumatisierten bekannte PTBS ist also sozusagen der letzte Begriff, auf den man sich geeinigt hat.

Kriegsneurosen und Kriegshysterie sind sehr ähnlich und unterscheiden sich lediglich darin, dass Neurosen noch eher akzeptiert wurden als Hysterie, die ja als "weiblich" und somit

[43] Bohleber, Traumatheorie, S. 809.
[44] Ebd., S. 809.
[45] Mackenthun, Gerald: Kriegspsychiatrie und Gemeinschaftsgefühl: Die Diskussion um so genannte Kriegszitterer bei Alfred Adler und in der Individualpsychologie. Berlin 2011 (PDF unter: geraldmackenthun.de/app/download/.../Adler_Kriegspsychiatrie.pdf, gesehen am 29.9.2013) , S. 3.

"schwach" angesehen wurde. Der Umgang mit Kriegshysterikern wird im Zuge des folgenden Abschnitts zur Hysterie noch ausführlicher zur Sprache kommen.

2.2 Hysterieforschung

2.2.1 Begriffsdefinition und Überblick

Der Begriff der "Hysterie" ist schwer zu definieren, "in der Umgangssprache wird das Wort 'hysterisch' abwertend und synonym mit unecht, demonstrativ, unehrlich, theatralisch, emotional, übertrieben oder unsachlich benutzt"[46], stellt Stavros Mentzos fest.

Eine entscheidende Station in der Geschichte der Hysterie in Bezug auf die männliche Hysterie bilden die Forschungen von Jean-Martin Charcot, der in der Salpêtrière mit vielen "hysterischen" Frauen und später auch einigen Männern arbeitete und ihre Symptome und seine Verfahren zum Umgang mit Hysterie genau dokumentierte. Eine weitere Theorie zur Hysterie entwickelte zur selben Zeit Sigmund Freud. Mit "seiner Verführungstheorie äußerte er sich […] zu der sexuellen Herkunft des Traumas. Dabei wies er darauf hin, dass die Hysterie die Frucht eines tatsächlich in der Kindheit erlebten sexuellen Missbrauches sei."[47]

> Das Missverhältniss zwischen dem jahrelang dauerenden hysterischen Symptom und der einmaligen Veranlassung ist dasselbe, wie wir es bei der traumatischen Neurose regelmässig zu sehen gewohnt sind; ganz häufig sind es Ereignisse aus der Kinderzeit, die für alle folgenden Jahre ein mehr minder schweres Krankheitsphänomen hergestellt haben.[48]

Freud hielt die These der kindlichen Verführung nicht auf Dauer für schlüssig in ihrer Allgemeingültigkeit. Weitere Forschungen führten einige Jahre später dazu, dass er "unbewusste Konflikte als die Hauptursache der Hysterie" erkannte und meinte, "der Hysterische leide an Reminiszenzen". Als "zentralen Konflikt der Hysterie" sah Freud die "fehlende Überwindung der Kastrationsangst" an.[49] In den "Studien über Hysterie" wird als Heilungsmethode das konkrete Erinnern genannt:

> Wir fanden nämlich, […] dass die einzelnen hysterischen Symptome sogleich und ohne Wiederkehr verschwanden, wenn es gelungen war, die Erinnerung an den veranlassenden Vorgang zu voller Helligkeit zu erwecken, damit auch den begleitenden Affect wachzurufen, und wenn

[46] Mentzos, Stavros: Hysterie. Zur Psychodynamik unbewusster Inszenierungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012, S. 15.
[47] Roudinesco, Elisabeth u. Michel Plon: Wörterbuch der Psychoanalyse. Namen - Länder - Werke - Begriffe. Wien: Springer-Verlag 2004 S. 434.
[48] Breuer, Jos. u. Sigmund Freud: Studien über Hysterie. Leipzig u. Wien: Franz Deuticke 1895, S. 2.
[49] Roudinesco u. Plon, Wörterbuch der Psychoanalyse, S. 435.

dann der Kranke den Vorgang in möglichst ausführlicher Weise schilderte und dem Affect Worte gab.[50]

Schon hier wird von Freud und Breuer das festgehalten, was auch heute noch als hilfreich in der Traumatheorie gilt: Das Erzählen des Traumas. Die Narrativierung und deren Heilungskraft wird im Kapitel "Narrative und Traumatheorien" noch ausführlich erläutert werden, schon hier soll aber darauf hingewiesen werden, dass das heilsame "sich austoben, ausweinen"[51] schon von Freud und Breuer als Behandlung verschrieben wurde, die mithilfe von Hypnose zur verdrängten traumatischen Erinnerung vordringen wollten.

Die Hysterie wurde dann abgelöst vom Trauma und erst mit dem Ersten Weltkrieg wandte man sich erneut hysterischen Symptomen zu, die allerdings nichts mehr mit Frauen zu tun hatten.

2.2.2 Die Entdeckung der männlichen Hysterie

Die Hysterie war zunächst also eindeutig weiblich konnotiert. Elaine Showalter zitiert den französischen Arzt Jean-Baptiste Louyer-Villermay, der 1819 kategorisch feststellte: "Ein Mann kann nicht hysterisch sein; er hat keine Gebärmutter."[52] Wenn ein Mann deutlich hysterische Symptome zeigte, galt er als "unmännlich, verweiblicht oder homosexuell".[53] Dennoch gab es auch schon bei Charcot Fälle von männlicher Hysterie, die jedoch ganz anders beschrieben wurden als die der Frauen. Eine Möglichkeit für Charcot, die als "weibisch" angesehenen hysterischen Symptome bei Männern zu erklären, war die Feminisierung dieser Patienten. Er sagte zum Beispiel über einen 13jährigen Jungen, der hysterische Anfälle hatte, dieser "Knabe war übrigens von weibischer Erscheinung und von Mädchenspielzeug umgeben."[54] Eine weitere Erklärung, die er häufig nutzte, war die Hysterie der Mutter, die sich lediglich auf den Sohn ausgeweitet hätte: "[…] und zwar handelt es sich dabei um Heredität von der Mutterseite und in der gleichen Krankheitsform, so dass die Hysterie der Mutter häufig die Hysterie beim Sohn zur Folge hat."[55] Wenn Charcot weder mit Hysterie der Mutter noch mit deutlicher "Weiblichkeit" des männlichen Hysterikers aufwarten konnte, wurde als Grund eine Belastung angeführt: "Die hysterische Neurose kommt beim

[50] Breuer u. Freud, Studien über Hysterie, S. 4.
[51] Ebd., S. 6.
[52] Showalter, Elaine: Hystorien. Hysterische Epidemien im Zeitalter der Medien. Berlin: Berlin Verlag 1997, S. 98.
[53] Ebd., S. 98.
[54] Charcot, Jean-Martin.: Neue Vorlesungen über die Krankheiten des Nervensystems insbesondere über Hysterie. Autorisirte deutsche Ausgabe von Dr. Sigmund Freud, Docent für Nervenkrankheiten an der k.k. Universität in Wien. Leipzig u. Wien: Toeplitz & Deuticke 1886, S. 74.
[55] Ebd., S. 93.

männlichen Geschlechte häufig vor und zeigt die nämlichen Charaktere wie beim Weibe. – Sie entwickelt sich häufig auch bei nicht verweichlichten Personen im Anschluss an ein Trauma."[56] Mit dieser Erklärung spielt er auf den "railway-spine" an, der die erste tatsächliche Dokumentation von Fällen männlicher Hysterie Ende des 19. Jhdts. war:

> In den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts beschrieben englische Ärzte zum erstenmal zahlreiche Fälle von "traumatic hysteria", "traumatischer Hysterie". Betroffen waren Männer, die nach Eisenbahnunfällen unter körperlichen und seelischen Beschwerden litten.[57]

Der Begriff "railway-spine" stammt von John Eric Erichsen und bedeutet "Eisenbahnrücken".[58] Charcot wendete diese Formulierung nun nicht nur im Sinne der körperlichen Schädigung bei solchen Eisenbahnzusammenstößen an, sondern hält fest, dass "die nervösen Störungen auch ohne Zusammenhang mit einer traumatischen Verletzung, nur in Folge der psychischen Erschütterung, die der Unfall mit sich bringt, auftreten können."[59] Was bei der männlichen Hysterie also unabdingbar erschien, um eine Hysterieerkrankung überhaupt diagnostizieren zu können, war offenbar ein Anlass bzw. eine Erklärung. Charcot weist sein Publikum ausdrücklich auf diesen Zusammenhang hin:

> Sie werden ferner das nämliche Verhältnis, die Entwicklung der Hysterie aus Anlass und im Anschlusse an einen "Shock" mit oder ohne Trauma, wobei aber die Aufregung eine grosse Rolle spielt, bei der Mehrzahl der anderen Kranken, die ich nun vorstellen werde, wiederfinden können.[60]

Männliche Hysterie konnte also nur dann als solche akzeptiert werden, wenn gleichzeitig eine "vernünftige" Begründung angeführt werden konnte. Einen großen Zuwachs an Fällen männlicher Hysterie gab es dann im Zuge des Ersten Weltkriegs, womit sich eine neue Form von Hysterie, die diesmal auf Männer beschränkt war, entwickelte: Die Kriegshysterie.

2.2.3 Kriegshysterie

> In allen europäischen Ländern kehrten Soldaten und Offiziere hinkend, gelähmt, ohne Stimme, ohne Gedächtnis, mit entsetzlichen Kopfschmerzen, zermürbenden Schlafstörungen und seelischen Problemen aller Art aus den Schützengräben zurück.[61]

Der Erste Weltkrieg hat auch nach dem offiziellen Ende des Krieges nicht nur unsichtbare Traumata hinterlassen, sondern hatte offen sichtbare Folgen. Die "Krüppelparaden"[62],

[56] Ebd., S. 202.
[57] Showalter, Hystorien, S. 101.
[58] Ebd., S. 101.
[59] Charcot, Vorlesungen, S. 204.
[60] Ebd., S. 214.
[61] Showalter, Hystorien, S. 110.

Protestmärsche von Kriegsheimkehrern, die ihre Rechte einklagen wollten, konnten nicht geleugnet werden. Dabei waren diese ehemaligen Soldaten nicht nur aufgrund von körperlichen Verletzungen zu "Krüppeln" geworden, sondern die Verletzungen waren auch psychischer Natur: "Über die Ringstraße ziehen 'vorzeitig gealterte Männer mit fehlenden Gliedern, mit nervös zuckenden Leibern – es sind dies die Genießer des Stahlbades…'."[63] schreibt Hans-Georg Hofer in seiner Abhandlung "Nerven-Korrekturen. Ärzte, Soldaten und die 'Kriegsneurosen' im Ersten Weltkrieg" und gibt damit den Eindruck der Zeitgenossen wieder. Das Ende des Krieges machte die Kriegshysterie erst für alle sichtbar und bedeutete keinesfalls bereits ihr Ende, wie vorher viele Ärzte geglaubt hatten.

Bereits 1914 verglich "der englische Militärarzt Charles Myers" die Symptome der "britischen Soldaten in Frankreich" mit Hysterie, "wies den Gedanken aber sofort von sich: britische Soldaten konnten keine Hysteriker sein." [64] Obwohl also Charcot bereits von männlicher Hysterie durch Schock oder ein Trauma bzw. große Aufregung gesprochen hatte, war auch hier wieder der erste Impuls, Hysterie bei Soldaten abzustreiten. Myers "erklärte die Symptome daher mit einer aus nächster Nähe erlebten Granatexplosion, und die Krankheit erhielt den Namen shell shock […]"[65] Dieser Begriff war allerdings nicht ausreichend, um diese Art von Hysterie bzw. Trauma zu beschreiben, da Soldaten auch ohne miterlebte Granatexplosion und sogar ohne Dienst an der Front hysterische Symptome entwickeln konnten. "Beobachtet wurden alle Varationen von Tics, Lähmungen und Kontrakturen, Krämpfen und Dämmerzuständen; ferner psychogene Blindheit, Taubheit und Taubstummheit […]."[66]

Der Grund dafür, dass gerade der Erste Weltkrieg eine solche Auswirkung auf die Psyche der Menschen hatte, ist laut einigen Forschern die veränderte Art des Krieges:

> Wie keine andere Verletzung hätten die im Schützengraben erlittenen psychischen Traumatisierungen für die Kriegserfahrungen des Ersten Weltkrieges Signalcharakter. […] Zum einen werden – insbesondere von deutschen HistorikerInnen – die Kriegsneurosen in engem Zusammenhang mit der Entwicklung des modernen Maschinenkriegs gesehen, der sich in ersten Ansätzen im 19. Jahrhundert […] abgezeichnet, seine besondere Gestalt und Typizität aber im Ersten Weltkrieg erfahren habe. In diesem auf europäischem Boden ersten industrialisierten Krieg seien bis dato unbekannte Dekonstruktionsenergien entfesselt worden, die den Kämpfern enorme

[62] Hofer, Hans-Georg: Nerven-Korrekturen. Ärzte, Soldaten und die 'Kriegsneurosen' im Ersten Weltkrieg. In: zeitgeschichte 27 [Heft 4] (2000), S. 249-268., S. 250.
[63] Ebd., S. 250. Hofer zitiert hier aus "Der Invalide 4" (1921) 1, S. 1.
[64] Showalter, Hystorien, S. 110.
[65] Ebd., S. 110.
[66] Riedesser, Peter u. Axel Verderber: Aufrüstung der Seelen. Militärpsychiatrie und Militärpsychologie in Deutschland und Amerika. Freiburg im Breisgau: Dreisam-Verlag 1985, S. 11.

> Belastungen nicht nur in physischer, sondern auch in psychisch-emotioneller Hinsicht auferlegten.[67]

Die Kraft der Zerstörung wird durch den maschinell geführten Krieg also wesentlich höher als bisher auf dem von Pferden und Gewehren dominierten Schlachtfeld üblich. Mit dem Stellungskrieg […] war nicht mehr nur der Körper, sondern auch die Psyche des Soldaten extremen Belastungen ausgesetzt."[68] Die Schockwirkung, die damit verbundene Aufregung und vor allem die lange anhaltende Todesangst führten also zu wesentlich mehr Kriegshysterikern, als in den Kriegen zuvor bemerkt wurden. Ein Zitat aus Walter Benjamins Aufsatz "Erfahrung und Mut" verdeutlicht, wie die neue Macht des Krieges empfunden wurde:

> Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken, und in der Mitte, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige gebrechliche Menschenkörper.[69]

Was Benjamin damit aufzeigt, ist, wie rasant sich für die Soldaten im Ersten Weltkrieg die maschinelle Entwicklung vollzogen hat. Die Geschwindigkeit dieser Veränderung, der maschinell geführte Krieg und der damit verbundene Anstieg der Todeszahlen sind der Grund dafür, dass die Kriegserfahrung so traumatisierend war. Die Todeszahlen potenzierten sich in den Weltkriegen und schon im Zweiten Weltkrieg findet man in der Statistik zur Überlebensdauer der Wehrmachtsoldaten bei Kriegseintritt 1939 eine Überlebensdauer von ca. 4 Jahren (der Krieg dauerte 5 Jahre) und bei Kriegseintritt 1944 nur mehr 6-8 Monate.[70] Die Überlebenschance an sich war gleich Null und nur die durchschnittliche Überlebensdauer noch berechenbar.

Die Symptome der Kriegshysterie oder Kriegsneurose waren selbstverständlich auch vortäuschbar und wurden daher allgemein mit großem Misstrauen behandelt. "Für etliche militärische Befehlshaber war Kriegsneurose gleichbedeutend mit Feigheit und Simulation, sie plädierten deshalb dafür, die Patienten vors Kriegsgericht zu stellen und zu erschießen."[71] Auch die Ärzte waren ähnlicher Ansicht, "in aller Regel sahen die Militärpsychiater in der Traumatisierung nichts weiter als ein Versagen der Männlichkeit."[72] Die Ärzte hatten im

---

[67] Hofer, Nerven-Korrekturen, S. 255.
[68] Ebd., S. 257.
[69] Walter Benjamin zitiert nach: Agamben, Giorgio: Kindheit und Geschichte. Frankfurt: Suhrkamp 2001, S. 23.
[70] Zahlen nach: Overmans, Rüdiger: Deutsche militärische Verluste im Zweiten Weltkrieg. Schriftenreihe des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag GmbH 2004, S. 250.
[71] Showalter, Hystorien, S. 111.
[72] Mackenthun, Kriegspsychiatrie, S. 3.

Krieg andere Aufgaben als in Friedenszeiten: Statt der dauerhaften Wiederherstellung der psychischen Gesundheit ihrer Patienten war es das Ziel der Militärärzte, "für die optimale Selektion von Soldaten zu sorgen, Simulanten und Selbstverstümmler zu entlarven, potentielle Störfaktoren […] aus der Armee zu eliminieren und Kriegsneurotiker durch oft brutalste Methoden wieder frontfähig […] zu machen."[73] "Psychiater und Neurologen stellten im Ersten Weltkrieg ihre Arbeitskraft uneingeschränkt in den Dienst des Militärs und boten alle Mittel auf, rigoros gegen Kriegszitterer und andere Neurotiker vorzugehen."[74] Der Stellungskrieg erforderte eine bestimmte Sorte von Soldaten, deren wichtigste Eigenschaft eine ruhige Hand war:

> Der statische Charakter der Grabenkämpfe setzte eine überwiegend passiv agierende Soldatenfigur voraus, die sich trotz langer Gefechtsdauer und trotz eines Hagels an Stahlgeschossen im psychischen Gleichgewicht halten und disziplinierte Kampfhandlungen setzen konnte. […] Unruhiges, nervöses Zittern am Abzug hingegen machte gezieltes Abwehrfeuer unmöglich. Aus der Sicht der Militärs steht die Gestalt des "Zitterers" für die Krise des modernen Soldaten […].[75]

Die Psyche spielte also gerade beim maschinell geführten Krieg, der so viele Kriegshysteriker hervorbrachte, eine große Rolle. Die übliche Art, mit hysterischen Symptomen fertig zu werden – immer davon ausgehend, dass nur sehr wenige davon nicht simuliert waren –, bestand in teilweise sehr brutalen Behandlungsmethoden. Die Hypnose, als eine noch eher harmlose Methode, wurde für die Behandlung von Männern eher abgelehnt und fand nicht viel Zuspruch. Häufiger waren "wochenlange totale Isolierung", "tagelange feuchtkalte Ganzpackungen und Dauerbäder, verbunden mit der Erklärung, daß diese erst nach der Heilung abgesetzt würden", "Röntgenbestrahlung im Dunkelzimmer", "Scheinoperationen", "Hervorrufen von Erstickungsangst durch die sog. Muck'sche Kehlkopfsonde" und die "Applikation elektrischer Ströme", die vor allem im Zuge der "Kaufmann-Kur" angewendet wurde.[76] Es wurde also mit psychischem und körperlichem Druck gearbeitet, der bewirken sollte, dass die Hysteriker sich lieber in die Todesgefahr des Schlachtfeldes begaben als die Heilungskräfte der Militärärzte in Anspruch zu nehmen. Hofer nennt diese "Heilungen" durch die Behandlung von Militärärzte aussagekräftig "symptomfrei gequält".[77] Auch Gerald Mackenthun kommt in seinem Aufsatz zu "Kriegspsychiatrie und Gemeinschaftsgefühl: Die Diskussion um so genannte Kriegszitterer bei Alfred Adler und in der Individualpsychologie" zu einem ähnlichen Ergebnis:

[73] Riedesser u. Verderber, Militärpsychiatrie, S. 19.
[74] Mackenthun, Kriegspsychiatrie, S. 3.
[75] Hofer, Nerven-Korrekturen, S. 257.
[76] Ebd., S. 13.
[77] Ebd., S. 14.

> Eine Fülle harter Maßnahmen wurde erfunden und eingesetzt, um die Betroffenen schnellstmöglich wieder einsatzfähig zu machen. Die Behandlung […] sollte den Willen brechen und dazu führen, dass die Soldaten die Behandlung mehr fürchteten als den Tod auf dem Schlachtfeld […]. Auf einer makabren Tagung der "Gesellschaft deutscher Nervenärzte" November 1916 in Krakau[…] wurde die Kriegsneurose überwiegend als rein psychogenes, zielgerichtetes hysterisches Leiden definiert, im Unterschied zu einer behandlungsbedürftigen und gegebenenfalls rentenberechtigten Krankheit mit einem traumatischen Auslöser, beispielsweise Arbeitsunfällen.[78]

Die Behandlung der Militärärzte war also keineswegs dazu geeignet, die Kriegshysterie wirksam zu bekämpfen und die Schwierigkeit, Simulation von tatsächlicher Erkrankung zu unterscheiden, führte zu einer allgemeinen Ablehnung der Symptomatik. Freud selbst hatte "Verständnis für die Kriegsneurotiker"[79] und begründete die hysterischen Symptome unter anderem mit dem schon erwähnten Konflikt des "kriegerischen Ich". In einem "Gutachten über die elektrische Behandlung der Kriegsneurotiker" äußerte sich Freud 1920 gegenüber der Kommission zur Erhebung militärischer Pflichtverletzungen zu den Kriegshysterikern des Ersten Weltkrieges:

> Es ergab sich also leicht als die nächste Ursache aller Kriegsneurosen die dem Soldaten unbewußte Tendenz, sich den gefahrvollen oder das Gefühl empörenden Anforderungen des Kriegsdienstes zu entziehen. Angst um das eigene Leben, Sträuben gegen den Auftrag, andere zu töten, Auflehnung gegen die rücksichtslose Unterdrückung der eigenen Persönlichkeit durch die Vorgesetzten waren die wichtigsten Affektquellen, aus denen die kriegsflüchtige Tendenz gespeist wurde.
>
> Ein Soldat, in dem diese affektiven Motive mächtig und klar bewußt gewesen wären, hätte als Gesunder desertieren oder sich krank stellen müssen. Die Kriegsneurotiker waren aber nur zum kleinsten Teil Simulanten; die Affektregungen, die sich in ihnen gegen den Kriegsdienst sträubten und sie in die Krankheit trieben, wirkten in ihnen, ohne ihnen bewußt zu werden. Sie blieben unbewußt, weil andere Motive, Ehrgeiz, Selbstachtung, Vaterlandsliebe, Gewöhnung an Gehorsam, das Beispiel der anderen, zunächst die stärkeren waren, bis sie bei einem passenden Anlaß von den anderen, unbewußt wirksamen Motiven überwältigt wurden.[80]

Freud setzte sich also für die Kriegshysteriker ein und stellte klar, dass sie "nur zum kleinsten Teil Simulanten" waren und die "Affektregungen" lediglich "unbewusst" eine "kriegsflüchtige Tendenz" auslösten. Dennoch dürfte das nicht unbedingt zur positiveren Sicht auf die

[78] Mackenthun, Kriegspsychiatrie, S. 3.
[79] Ebd., S. 4.
[80] Freud, Sigmund: Gutachten über die elektrische Behandlung der Kriegsneurotiker. In: Freud, Sigmund: Gesammelte Werke chronologisch geordnet. Nachtragsband: Texte aus den Jahren 1885 bis 1938. Frankfurt am Main: Fischer 1987, S. 704–710., S. 707.

Kriegshysterie bzw. Kriegsneurose beigetragen haben. Freud sagt deutlich, dass Angst um das eigene Leben und Widerwillen gegen den Krieg und den Gehorsam gegenüber Vorgesetzten diese Kriegshysterie ausgelöst hätten. Damit war das unterstellte Motiv – nämlich Kriegsmüdigkeit bzw. Kriegsflucht – eigentlich noch eher bewiesen als durch die von den Militärärzten unterstellte Simulation. Dass den Soldaten dieses Motiv nicht "bewusst" war, könnte sogar dazu beigetragen haben, die harten Maßnahmen zu rechtfertigen, da dann prinzipiell alles simuliert wäre – manches lediglich "unbewusst". Freud kritisiert allerdings ausdrücklich die Behandlungsmethoden der Militärärzte und erklärt vor allem die Behandlung mit Elektroschocks als "gescheitert".[81]

Die Erfahrungen mit Kriegshysterie im Ersten Weltkrieg beeinflussten die "sanitätstaktische Vorbereitung"[82] auf den Zweiten Weltkrieg. Die Erkenntnisse, die zur Kriegshysterie nach Ende des Ersten Weltkrieges gemacht wurden, nutzte man diesmal im Vorfeld, denn man kalkulierte das "epidemieartige Wiederauftreten der Kriegsneurosen"[83] diesmal mit ein und wollte es schon im Vorhinein verhindern.

> Dabei wurde die Integration des Arztes in den Militärbetrieb und damit seine Identifikation mit den militärischen Zielen um eine weitere Etappe vorangetrieben: die Bewerber dienten zunächst 6 Monate mit der Waffe bei der Infanterie; nach erfolgreichem Abschluß des Truppendienstes und dem Nachweis der politischen Zuverlässigkeit wurden sie in die Akademie [Militärärztliche Akademie, Anm. d. Verf.] aufgenommen.[84]

Die Ärzte sollten also noch weiter ins militärische System einbezogen werden und so völlig in den Dienst des Militärs gestellt. Eine wichtige Aufgabe der Ärzte war auch die Erstellung von Katalogen, mit deren Hilfe "die Entdeckung von 'Selbstverstümmlern'"[85] möglich werden sollte. Ein Beispiel dafür, wie solche Hilfestellungen aussahen, bietet der "Erlaß des Oberkommandos der Wehrmacht vom 20.9.1944 über die Mittel und Verfahren, die zur Hervorrufung von Selbstbeschädigungen in Frage kommen". Der gesamte Erlaß kann unter anderem bei Riedesser und Verderber in ihrem Werk "Aufrüstung der Seelen. Militärpsychiatrie und Militärpsychologie in Deutschland und Amerika" im Anhang nachgelesen werden. Kurze Ausschnitte sollen verdeutlichen, wie umfangreich die Möglichkeiten waren, die erwogen wurden und wie groß das Misstrauen der behandelnden Ärzte gegenüber Kranken dadurch gewesen sein muss:

---

[81] Ebd., S. 707.
[82] Riedesser u. Verderber, Militärpsychiatrie, S. 24.
[83] Ebd., S. 25.
[84] Ebd., S. 25.
[85] Ebd., S. 26.

VI.

Zuckerkrankheit.

1. Vortäuschung durch Zusatz von Traubenzucker zum Urin oder durch Urinieren über dünn mit Honig bestrichenen Finger.

2. Einspritzen von zuckerhaltiger Flüssigkeit in die Blase.

[…]

IX.

Diphterie.

Der Rachen- oder Nasenabstrich eines Diphteriekranken wird kräftig auf der eigenen Nasen- oder Rachenschleimhaut verrieben, dadurch kann echte Diphterie hervorgerufen werden.

[…][86]

Die hysterischen Symptome waren zunächst weniger wahrzunehmen als im Ersten Weltkrieg, durch die Dauer und Brutalität des Krieges nahmen die Fälle von "Kriegsneurose" bzw. "Kriegshysterie" jedoch wieder zu und die Militärärzte nahmen die Behandlungsmethoden aus dem Ersten Weltkrieg wieder auf, auch die von Freud kritisierte Elektroschocktherapie.[87]

Die Kriegshysterie starb keineswegs mit den Soldaten der Weltkriegsarmeen, jeder Krieg bringt wiederum Kriegshysteriker mit sich. Die Kriegshysterie an sich wird unter das Posttraumatische Stresssyndrom eingeordnet und findet sich unter dieser Bezeichnung vor allem bei den Vietnamkriegsveteranen und in der Gegenwart bei den Truppen im Irakkrieg. Hysterie an sich ist unmöglich klar festzustellen und zu definieren, die vage Definition soll allerdings nicht dazu führen, sie grundsätzlich abzulehnen. Prinzipiell kann als Kriegshysterie für diese Arbeit angenommen werden, dass es die körperlichen Anzeichen eines psychischen Traumas sind, das im Krieg erlebt wurde. Allgemein gesehen ist das jedoch eine ungenaue Paraphrasierung, die weder die Hysterie noch ihre Auswirkungen tatsächlich erfassen kann.

[86] Erlaß des Oberkommandos der Wehrmacht vom 20.9.1944 über die Mittel und Verfahren, die zur Hervorrufung von Selbstbeschädigungen in Frage kommen, zitiert nach: Riedesser u. Verderber, Militärpsychiatrie, Anhang

[87] Ebd., S. 28ff.

3. Narrative und Traumatheorien

3.1 Traumata kommunizieren

> Die Reaction des Geschädigten auf das Trauma hat eigentlich nur dann eine völlig "kathartische" Wirkung, wenn sie eine adäquate Reaction ist, wie die Rache. Aber in der Sprache findet der Mensch ein Surrogat für die That, mit dessen Hilfe der Affect nahezu ebenso "abreagirt" werden kann. In anderen Fällen ist das Reden eben selbst der adäquate Reflex, als Klage und als Aussprache für die Pein […].[88]

Freud und Breuer erkannten bereits die heilsame Wirkung der Sprache in Bezug auf das Trauma als Ventil für die damit verbundenen Gefühle, wie im vorangestellten Zitat sichtbar wird. Das Trauma macht das Mitteilen des Erlebten schwierig, umso wichtiger allerdings ist es, durch das Erzählen Erleichterung und Kohärenz zu erfahren:

> Die traumatische Situation und deren Wirkung zerstört die Fähigkeit, sie zu symbolisieren und ihre Bedeutung zu erfassen […]. Das Trauma wird zum "schwarzen Loch" in der psychischen Struktur. […] Es bedarf der befriedigenden Interaktionen mit anderen, um den Konstruktionsprozeß von Bedeutungen in diesem Bereich wieder in Gang zu setzen. Nur wenn der Überlebende sich mit jemand erinnert, wenn die Erzählung in Gegenwart eines engagierten Zuhörers entsteht, kann die Verbindung zwischen 'Ich' und 'Du' wiederhergestellt werden.[89]

Narrativierung im Sinne des Erzählens, also In-Worte-Fassens, von Erfahrungen bzw. Vergangenheit oder affektiven Zuständen hat also grundsätzlich im Verarbeitungsprozess eines Traumas einen hohen Stellenwert.

In erster Linie erfolgt ein solches Erzählen gegenüber einem "engagierten Zuhörer" in einer Therapiesituation mithilfe eines Therapeuten. Es gibt aber auch Traumata, die mehr Zuhörerschaft erfordern und die gesamte Gesellschaft in ein Narrativ einbinden.

3.2 Narrativierung in Therapiesituationen

Ziel einer Therapie ist die "Herstellung und Erhaltung psychischer Gesundheit" [90] der Patienten. Dazu gehört wie angeführt auch, dass die Ereignisse, die zu psychischen Verletzungen geführt haben, verarbeitet werden. In der Entwicklung der Traumatheorie im Rahmen der Psychoanalyse findet sich auch eine Diskussion darüber, ob traumatische

[88] Breuer u. Freud, Studien über Hysterie, S. 6.
[89] Bohleber, Traumatheorie, S. 823.
[90] Boothe, Brigitte: Das Narrativ. Biografisches Erzählen im psychotherapeutischen Prozess. Mit einem Geleitwort von Jörg Frommer. Stuttgart: Schattauer 2011, S. 184.

Erlebnisse auf die gleiche Weise im Gedächtnis bleiben wie andere Dinge. Dabei gibt es die Theorie, dass traumatisierende Erfahrungen nicht normal abgespeichert werden, sondern die "Integration und Interpretation mit Hilfe des semantischen Gedächtnisses wird unterbrochen und die Speicherung findet als affektiver Zustand, als somatische Empfindungen, als Gerüche, Geräusche und als visuelle Bilder statt."[91] Damit ist es für den Betroffenen nicht von selbst möglich, die Ereignisse zu berichten oder eben zu verarbeiten. "Eine Rekonstruktion von traumatischen Erfahrungen aus solchen wiederauftauchenden sensorischen Eindrücken, Bildern, Enactments, affektiven Zuständen durch den Therapeuten […]" ist für den Heilungsprozess der Patienten wichtig. Holderegger formuliert die Bedeutung des Erzählens, des Narrativierens von traumatischen Erinnerungen, folgendermaßen:

> Die bewußte Wahrnehmung und Artikulierung von Gefühlen leiten also eine sekundäre Verarbeitung des zunächst im primären Affektsystem Wahrgenommenen und Erlebten ein. […] Die ursprünglich ausschließlich affektive Mitteilung des frühen Traumas wird in den Bereich der verbalen Kommunikation übersetzt, was für die sekundäre Verarbeitung des Traumas und die damit verbundene Erweiterung der Integrationsfähigkeit des Ichs von Bedeutung ist.[92]

Erst wenn also das bewusste Erinnern das rein reizbestimmte "Wiederauftauchen" der "traumatischen Erinnerung"[93] ersetzt, kann ein Heilungsprozess überhaupt in Gang gesetzt werden. "Menschen scheinen natürlicherweise zu versuchen, sich selbst zu heilen, indem sie ihre Erfahrungen erzählen"[94], wird in der psychoanalytischen Literatur festgestellt. Es ist den Betroffenen also sogar ein Bedürfnis, sich mitzuteilen, als wüssten sie instinktiv, dass ihnen das psychisch und emotional helfen kann.

Die Erzählungen gegenüber dem Therapeuten bzw. der Therapeutin dürfen allerdings nicht als eine objektive Ereignisbeschreibung bzw. ein klares Benennen der Traumata angesehen werden:

> Wunsch, Angst und Abwehr regieren die narrative Gestaltung. so kommt es zum Spiel des Vor-Augen-Führens und Vorenthaltens. Das heißt: Erzählungen enthüllen und verbergen. Erzähldynamik verweist auf Psychodynamik.[95]

Das angeführte Zitat von Brigitte Boothe verdeutlicht, dass Erzählungen nicht zwingend Authentizität bieten müssen oder als Faktenbericht interpretiert werden sollen. Stattdessen erlauben Erzählungen Rückschlüsse auf die psychische Situation der traumatisierten Patienten.

---

[91] Bohleber, Traumatheorie, S. 806.
[92] Holderegger, Hans: Der Umgang mit dem Trauma. Stuttgart: Klett-Cotta 1993, S. 137.
[93] Bohleber, Traumatheorie, S. 806.
[94] Schauer, Maggie u. Silke Gotthard (u.a.): Wiedererfahrung durch Psychotherapie modifiziert Geist und Gehirn. In: Hellhammer, Dirk (Hrsg.): Verhaltenstherapie 16 [Heft 2] (Juni 2006), S. 96-100., S. 100.
[95] Boothe, Narrativ, S. 2.

Um diese Strukturen bzw. die "Psychodynamik" zu entschlüsseln, bedarf es einiger psychoanalytischer Kenntnisse, die eine Therapeutin bzw. ein Therapeut bieten kann. Wichtig ist es dabei, sich folgender Punkte, die Boothe in ihrer Einleitung ausführt, bewusst zu sein, wenn man Erzähltes analysieren möchte: "Erzählen schafft personale Welt, Erzählen bewertet Gelebtes, Erzählen verwandelt das Gegebene, Erzählen deponiert das Eigene beim anderen, Erzählen will Glauben, Erzählen schafft narrative Muster, Erzählen nimmt Einfluss auf das Handeln, Narrative Kommunikation ist ein Spiel".[96] Boothe möchte mit ihren Ausführung Therapeuten darauf hinweisen, dass die Patienten auch sie in eine bestimmte psychische Struktur einbinden könnten, um ein Beziehungsmodell nachzuspielen, das von ihrer Traumatisierung geprägt ist. "Der psychoanalytische Therapeut lässt sich mitgestaltend und mitfantasierend auf die Dramaturgie ein, indem er die Nicht-Beliebigkeit der Abläufe und Konstellationen erspürt und anerkennt."[97] Wichtig ist es, zu beachten, dass man durch das Erzählen der Patienten nicht zwingend auf wahre Tatsachen stößt oder unbedingte Authentizität erwarten darf – das spielt aber auch überhaupt keine Rolle. Wichtig ist, welche psychologischen Strukturen sich aus dem Erzählten schließen lassen, wie Boothe ausführlich erläutert:

> Mündliche Alltagserzählungen von Patienten eignen sich für eine psychodynamische Explortation und Analyse, weil sie selbst den Charakter des Konflikthaften und Dynamischen haben. […] Die Entfaltung der Erzähldramaturgie schafft Bezugspunkte zu Konzepten der Psychodynamik.[98]

Wie hier für die mündliche Gesprächssituation festgestellt erlaubt das Narrativ Rückschlüsse auf innere Konflikte der Patienten, selbst wenn diese Probleme nicht ausdrücklich angesprochen werden. Die Verbindung von Narrativ und theoretischen Konzepten der Psychoanalyse kann sich an mündlichen Gesprächssituationen herstellen lassen, das könnte man aber auch umlegen auf schriftliche Äußerungen und die konkreten Probleme der autobiographischen Erzählung in Bezug auf das Trauma. Das Trauma wird häufig als "schwarzes Loch"[99] empfunden, als eine Art "Lücke"[100] in der psychischen Struktur. Eine Therapiemöglichkeit ist es daher, zusammen mit dem Therapeuten "eine detaillierte und konsistente Narration seiner [des Patienten] Lebensereignisse und schließlich der gesamten Biographie in chronologischer Reihenfolge" [101] aufzustellen. Die Schriftlichkeit spielt

[96] Ebd., siehe die Zwischenüberschriften der Einleitung von S. 4-8.
[97] Ebd., S. 208.
[98] Ebd., S. 209.
[99] Bohleber, Traumatheorie, S. 823.
[100] Ebd., S. 823.
[101] Schauer (u.a.), Psychotherapie, S. 100.

ebenfalls eine Rolle, denn die "Autobiographie wird schriftlich festgehalten"[102]. "Dabei liegt der Fokus auf der Einbettung der anfänglichen Fragmente der traumatischen Erinnerungen in ein sinnvolles Ganzes." [103] Das als Lücke empfundene Trauma wird also durch die Narrativierung der Autobiographie verarbeitet. Bei dieser Therapieform ist das schriftliche Festhalten des Erzählten ein wichtiger Punkt für den endgültigen Abschluss des Heilungsprozesses: "In der letzten Sitzung bekommt der Patient einen schriftlichen Bericht seiner Biographie […]." Damit ist auch die Bedeutung der schriftlichen Narrativierung im therapeutischen Prozess angesprochen, die bei autobiographischer Literatur eine Rolle spielt.

Das autobiographische Erzählen anhand eines literarischen Narrativs zur Verarbeitung eines Traumas behandelt zum Beispiel Carsten Blatt in seiner Analyse "Wege aus dem Krieg. Strategien literarischer Verarbeitung des Vietnam-Traumas in den Romanen von Tim O'Brien". Er untersucht dabei exemplarisch drei Romane des Autors Tim O'Brien und sucht dabei nach autobiographischen Bezügen und einem erkennbaren Verarbeitungsprozess des Traumas, dessen "Wege aus dem Krieg". Was Blatt dabei aber unterlässt, ist die grundsätzliche Auseinandersetzung mit psychotraumatologischem Vokabular und verschiedenen psychologischen Theorien zum Kriegstrauma bzw. zur Kriegshysterie. Er stützt sich rein auf literaturwissenschaftliche Werke zum Vietnamkrieg und bietet damit eine überzeugende, wohlüberlegte Analyse, die jedoch nichts mit der traumatheoretischen Untersuchung eines Narrativs gemein hat, wie es in dieser Arbeit untersucht werden soll.

3.3 Übergeordnete Narrative

Ein Narrativ zu entwickeln ist, wie schon im vorhergehenden Abschnitt erläutert, ein wichtiger Punkt beim Heilungsprozess. Es gibt jedoch auch Traumata, bei denen eine Narrativierung in einer Therapiesituation nicht mehr ausreicht, um das Trauma tatsächlich zu verarbeiten:

> Die sogenannten "man made disasters" wie Holocaust, Krieg, ethnische Verfolgung und Folter zielen auf die Annihilation der geschichtlich-sozialen Existenz des Menschen […]. Die traumatische Erfahrung in ein übergeordnetes Narrativ einzubinden, kann dem Einzelnen deshalb nicht in einem rein individuellen Akt gelingen, sondern es bedarf abgesehen von einem empathischen Zuhörer auch eines gesellschaftlichen Diskurses über die historische Wahrheit des traumatischen Geschehens und über dessen Verleugnung und Abwehr.[104]

[102] Ebd., S. 100.
[103] Ebd., S. 100.
[104] Bohleber, Traumatheorie, S. 823.

Vergewaltigungen, Misshandlungen, Missbrauch und Verluste können im privaten Rahmen geschehen und daher auch in einem singulären Narrativ des Einzelnen verarbeitet werden. Bei den von Bohleber als "man made disasters" bezeichneten Ereignissen, die Traumatisierungen verursachen können, kann es all diese singulären Traumata geben – sie passieren allerdings nicht nur Einzelnen. Ganze ethnische Gruppen, eine ganze Armee, ein ganzes Land oder eine ganze Stadt sind betroffen und leiden unter dem "man made disaster", auch wenn die Traumatisierungen der einzelnen Personen vielfältig und völlig verschieden sein können. Bei diesen Traumata kann es wichtig für die Betroffenen sein, sich auch außerhalb der Therapiesituation über das Trauma verständigen zu können. Da die Gesellschaft an ihrem Trauma Anteil hat – ob als Verursacher oder Opfer ist nicht relevant –, braucht es auch eine kollektive Aufarbeitung und Unterstützung, um damit fertig zu werden.

Dania Hückmann versuchte in ihrem Text "Encountering Resistance: Communicating Trauma to Society" zu untersuchen, wie wichtig es ist, das eigene Trauma der Gesellschaft mitteilen zu können, um es zu verarbeiten, und wie das funktionieren kann. Vor allem die Problematik der traumatisierten Feuerwehrmänner beim Angriff auf das World Trade Center wird von Hückmann hier behandelt. Hückmann hält fest, dass eine wichtige Möglichkeit, Traumata zu bewältigen, prinzipiell das Kommunizieren der traumatischen Erfahrungen sei, sie meint: "communicating trauma is a key element in coping"[105]. Zusätzlich ist die Bedeutung der sozialen Umwelt bei der Verarbeitung eines Traumas nicht zu unterschätzen. Das Beispiel der Feuerwehrmänner, die 9/11 miterlebten, ist geprägt vom Versagen der Gesellschaft, ein kollektives Narrativ für diese Traumatisierten anzubieten. Die Feuerwehrmänner waren in diesem kollektiv traumatisierenden Ereignis die Heldenfiguren, die der Öffentlichkeit durch ihre "Heldenhaftigkeit" halfen, selbst mit dem Trauma der unvermittelten Konfrontation mit der eigenen Verletzlichkeit klarzukommen. Sie wurden zu einem "image of […] resilient heroes" und damit zu Helden, die keine Schwäche zeigen durften:

> Their struggle to cope with their grief, survivor's guilt and the breakdown of their support system could not gain a voice in society for society used the image of the firefighters as heroes to cope with the instability and loss of its security in face of 9/11.[106]

Der Angriff auf das World Trade Center war für New York und den Rest der Welt ein schockierendes Ereignis. Van der Kolk und McFarlane stellen fest: "Traumas provoke

[105] Hückmann, Dania: Encountering Resistance: Communicating Trauma to Society. Unpublished Text. New York University 2012, S. 6.
[106] Ebd., S. 3.

emotional reactions in proportion to the degree of threat and horror accompanying them."[107] 9/11 war höchstgradig schockierend und traumatisierend und brachte daher unter anderem eine Reaktion mit sich, die Van der Kolk und McFarlane als Möglichkeit beschreiben, wie mit diesem emotionalen Stress umgegangen wird, und zwar mit der Suche nach Schuldigen und der Weigerung zu akzeptieren, dass das jedem passieren hätte können:

> Family members and other sources of social support can be so horrified a being reminded of the fact that they, too, can be struck by tragedies beyond their control that they start shunning the victims and blame them for what has happened - a phenomenon that has been called "the second injury" […].[108]

Um sich die eigene Verletzlichkeit nicht einzugestehen und sich in Sicherheit zu wiegen, wird ein Teil der Schuld bei den Opfern gesucht. Auch im "Lehrbuch der Psychotraumatologie" von Fischer und Riedesser wird dieser Mechanismus erläutert und mit dem Begriff der "Opferbeschuldigung" beschrieben: "Diese Tendenz […] findet sich bei der sozialen Umgebung wie bei den Opfern."[109] Bei Vergewaltigungen heißt das zum Beispiel, dass das Opfer als "unvorsichtig" oder "leichtsinnig" angesehen wird.[110] Die Unmöglichkeit, bei dem Angriff auf das World Trade Center die Menschen in den Gebäuden verantwortlich zu machen, führte stattdessen zu einer "resistance to listen to trauma."[111] Gerade die Helden dieses Ereignisses durften nicht zeigen, dass auch sie unter dem Erlebten litten, da die Figuren, die Sicherheit bieten sollten, nicht unsicher werden durften.

Die Situation der Feuerwehrmänner beim Angriff auf 9/11 ist vergleichbar mit der deutscher Soldaten nach dem Zweiten Weltkrieg. Obwohl die Feuerwehrmänner keine Täter waren wie es die Soldaten sind, bestehen beide als Kollektive, die nach bestimmten Regeln funktionieren und die eine Funktion in der Gesellschaft erfüllen. Zusätzlich waren bei Kriegseintritt die Soldaten ebenso "Helden" wie die Feuerwehrmänner. Beiden gemeinsam ist allerdings vor allem, dass sie ein Trauma erlebt haben, das in der Gesellschaft nicht kommuniziert werden kann. Was besonders bei Borcherts "Draußen vor der Tür" zu sehen ist, ist das Gefühl der heimkehrenden, ehemaligen Soldaten, nicht mehr als Teil der Gesellschaft akzeptiert zu werden und quasi "draußen vor der Tür" zu stehen. Die Feuerwehrmänner wurden zu Helden,

[107] McFarlane, Alexander u. Bessel A. van der Kolk: Trauma and Its Challenge to Society. In: van der Kolk, A. Bessel u. Alexander McFarlane (u.a.) (Hrsg.): Traumatic Stress. The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body and Society. New York: Guilford Press 1996, S. 24-46, S. 27.
[108] Ebd., S. 27.
[109] Fischer u. Riedesser, Psychotraumatologie, S. 181.
[110] Ebd., S. 181.
[111] Hückmann, Communicating Trauma, S. 4.

die der Nation ein Gefühl der Sicherheit vermitteln sollten, die heimkehrenden Soldaten hingegen zu Symbolen des Krieges und der eigenen Schuld, die es zu vergessen galt.

Das Verweigern von Traumabewältigung auf gesellschaftlicher Ebene kann die persönliche Traumabewältigung unmöglich machen:

> When victims' helplessness persists (as in chronic posttraumatic stress or disorder [PTSD]), or when the meaning of the trauma is secret, forbidden, or anacceptable (as in intrafamilial abuse or government-sanctioned violence), the trauma is unlikely to result in the mobilization of external resources, in restitution, or in the meting our of justice. Because of the lack of validation and support, traumatic memories are more likely to continue to prey on the victims' minds, and to be expressed as anger, withdrawal, or otherwise disrupted and disrupting behaviors.[112]

Obwohl PTBS erst lange nach dem Zweiten Weltkrieg als Kategorie festgelegt wurde, kann man annehmen, dass die Soldaten des Zweiten Weltkrieges ebenfalls damit zu kämpfen hatten. Die Situation, nichts zu haben, zu dem man heimkehren konnte und niemanden zu haben, der einem zuhörte und half, führte zu diesem "lack of validation and support", das das Trauma noch verschlimmern kann. Borcherts Beckmann war nicht der einzige Heimkehrer, der sich in der Elbe ertränken wollte, dieses "disrupting behavior" kann als Autoaggression einerseits auf die Verdrängung der Existenz ihrer Traumatisierung durch die Gesellschaft gedeutet werden (in dieser Hinsicht waren sie "Opfer") und andererseits als Flucht vor dem Ausmaß der eigenen Schuld (als "Täter"). "The need to translate trauma – namely dissociated fragments – into a narrative appears to be highly complicated if not impossible in a social context."[113]

Die Ablehnung der Gesellschaft wird bei Borchert schon im Untertitel von "Draußen vor der Tür" deutlich, er nennt es "ein Stück, / das kein Theater spielen / und kein Publikum sehen will". Obwohl sich diese Vorhersage nicht bewahrheitet hat, zeigt sich darin deutlich, mit welchem Gefühl er es geschrieben hat. Der Wunsch nach einem "empathic other"[114] war zwar da, der Glaube, dass er diesen empathischen Anderen findet, jedoch nicht. Der pathetische Ruf nach Antwort am Ende des Stücks unterstützt diese Theorie und wird im Zuge der Textanalyse selbst noch genauer im Rahmen des Stücks beleuchtet werden. Da prinzipiell jeder Rückschluss zum Autor unterbleiben soll, sei hier nur festgestellt, dass der verzweifelte Ausruf "Warum schweigt ihr denn? […] Gibt denn keiner Antwort? […]" auch autobiographisch interpretiert werden kann im Sinne des Narrativs als Mitteilung des

[112] McFarlane u. van der Kolk, Challenge to Society, S. 25.
[113] Hückmann, Communicating Trauma, S. 6.
[114] Ebd., S. 9.

Traumas des Autors selbst, der damit das Schweigen der Gesellschaft anklagt und zeigt, wie sehr es ihn psychisch verletzt.

3.2 Fazit zur Bedeutung eines literarischen Narrativs

Wie schon in der Einleitung erwähnt, haben Film und Literatur eines gemeinsam: Sie können Unsichtbares sichtbar machen, die traumatische Situation für Dritte nochmals abspielen, durch Rückgriffe, Rückblenden und immer wiederkehrende Beschreibungen die Aktualität für die Traumatisierten für Zuseher und Leser verständlich machen und jedes Symptom der Traumatisierung durch Nahaufnahme einer zitternden Hand im Film und detaillierte Erzählung der Alpträume der Protagonistinnen und Protagonisten als traumatische Symptome zur Diskussion stellen einerseits und als Traumatisierung deutlich machen andererseits. Julia B. Köhne, die sich mit den Visualisierungen von Traumata in Filmen ausführlich beschäftigt hat, hält in ihrer Einleitung zum Sammelband "Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren" fest:

> Film macht sie [die Traumatisierungen, Anm. d. Verf.] sichtbar, legt den Finger in sie oder stochert in ihnen herum. Film visualisiert, kommuniziert, transformiert traumatische Wunden und bereichert den Traumadiskurs um neue Darstellungsweisen und symbolische Deutungsmuster. Traumatische Sprachlosigkeit, Selbstvergessenheit, Schweigsamkeit oder 'Erinnerung' können zeitverzögert in psychosomatischer und körperlicher, verbaler oder eben audiovisueller Sprache erscheinen.[115]

Film schafft es, die "scheinbar unsag/baren und un/darstellbaren"[116] Traumata zu visualisieren und in die Sprache des Films zu übersetzen. Und genau dasselbe leistet auch die Literatur, statt Visualisierung wird das schriftliche Narrativ als Darstellungsmedium gewählt. Unaussprechliches wird in Worte gefasst, die Erinnerungen werden schriftlich fixiert und so für andere sichtbar und verständlich gemacht. Die Bedeutung liegt dabei aber nicht nur in der Nachvollziehbarkeit des Vorhandenseins der Traumata für Dritte mithilfe eines literarischen Narrativs, sondern ebenso in der Bedeutung des Narrativs für die Traumatisierten selbst. Auch Borcherts Figur Beckmann, das "Gespenst des Krieges", möchte sich mitteilen und versucht sein Glück im Zirkus. Der Gesellschaft und ihrer Fähigkeit, Traumata als solche zu erkennen und vor allem anzuerkennen, kommt für die Traumatisierten eine enorme Bedeutung zu, vor allem beim Verarbeitungsprozess. Das Mitteilen der Traumata spielt in der Trümmerliteratur eine große Rolle, vor allem Arno Schmidts Protagonisten zeigen das Verlangen danach

[115] Köhne, Trauma und Film, S. 7.
[116] Ebd., S 7.

überdeutlich. Sie schreiben, auf Servietten, Klopapier und allem, was sie in der Papierknappheit finden können – Hauptsache sie schreiben. Nicht nur über ihre eigenen Erfahrungen, das Mitteilen alleine ist wichtig. Es geht um das Einschreiben "in die verschiedenen Register des medialen Gedächtnisses" um "so ihr Defizit als Handlungsträger ihrer eigenen Lebensgeschichte"[117] wenig erfolgreich auszugleichen, meint Thomas Elsaesser allgemein über das mediale Mitteilungsbedürfnis von Traumatisierten in seiner Beschäftigung mit Trauma und Holocaust. Ein Narrativ hat also im Bezug auf das Trauma drei Funktionen: Dritte können in traumatische Prozesse eingeführt werden und etwas darüber lernen, das Erzählen des Traumas kann dem Traumatisierten helfen und das Mitteilen an die Gesellschaft ist ebenfalls hilfreich und oft notwendig bei Traumatisierungen. Obwohl der Film bei der "Wahrnehmung und Medialisierung" [118] von Traumata große Beiträge leisten kann und womöglich auch eine größere Öffentlichkeit zu erreichen vermag, ist es die Literatur, die dem Einzelnen die Möglichkeit zu Mitteilung und Gehört-werden bietet. Wie man am Film "3096 Tage", der Natascha Kampuschs Trauma visualisieren soll, sehen kann, ist es nie möglich, mithilfe von Filmsprache tatsächlich die Erlebnisse des Traumatisierten so wiederzugeben, wie dieser sie empfunden hat. Obwohl der Film nach ihrer Biographie vorgeht, muss es Änderungen, Kürzungen, Auslassungen und filmische Ungenauigkeiten geben, egal wie bemüht Regie geführt wird. Literarische Werke jedoch haben die Macht, Gedanken wiederzugeben und ungefiltert der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Wenn die Öffentlichkeit das nicht hören will, ist das eine andere Sache – aber Literatur könnte es ermöglichen. Ohne Rücksicht darauf, ob das Trauma logisch und im zeitlich korrekten Ablauf wiedergegeben wird, ob die Erinnerung tatsächlich authentisch oder die Eindrücke wahr sind, kann das persönliche Empfinden geschildert werden. Nicht immer ist das den Traumatisierten möglich, wenn es aber gelingt, kann es eine große Hilfe sein.

Ein Punkt, den es besonders im Hinblick auf die Trümmerliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg herauszustreichen gilt, ist zusätzlich, dass gerade nach dem Zweiten Weltkrieg das Zuhören gegenüber den Deutschen abgelehnt wurde. Da Deutschland unter Hitler den Krieg begonnen und selbst unvorstellbares Leid verursacht hatte, wurde gerade den Deutschen teilweise jedes Recht auf Traumatisierung abgesprochen. Wie schon erwähnt wurden die heimkehrenden Soldaten womöglich eher als störende Mahnung an Krieg und Schuld empfunden und daher verdrängt, was es ihnen unmöglich machte, sich mitzuteilen und

[117] Elsaesser, Traumatheorie, S. 193.
[118] Köhne, Trauma und Film, S. 8.

Empathie zu erwarten. Ein "social witness"[119] wurde ihnen also verwehrt. Das literarische Narrativ bot in dieser Situation einen Ausweg, einen fiktiven Zeugen:

> Through art, namely by it being addressed to a viewer or a reader, it can be a "preconscious illusion of a responsive presence" and thereby create a "holding, witnessing other" that confirms the reality of the traumatic event, which allows the artist to "counteract the loss of the internal other" […]. The witness creates an implied witness for herself by addressing her artwork to an implied other.[120]

Was sozial im näheren Umfeld und in der Gesellschaft allgemein verwehrt wird, kann also beim Schreiben imaginiert werden und so zu einer Heilung des Traumas beitragen. Das trifft auf jeden Fall auf die Protagonisten der Trümmerliteratur zu und vielleicht auch auf die Autoren selbst: "[…] the dialogical structure of art in which the artist is implicated as a witness and the reader as witness to the witness, as an "empathic other", allows for a communication of trauma to society.".[121] Literarischen Narrativen kann also tatsächlich eine enorme Bedeutung zukommen, wenn es um die Verarbeitung von Traumata geht.

3.3 Analyse eines literarischen Narrativs mithilfe von Traumatheorie

Wie bereits festgestellt gibt es in der Literaturwissenschaft keine konkreten Vorbilder für diese Diplomarbeit, da meist eher vom literaturwissenschaftlichen Standpunkt aus vorgegangen wird und nicht die Psychotraumatologie die Perspektive auf die Texte vorgibt. Dennoch ist es nach längerer Recherche gelungen, ein Beispiel für die geplante Vorgehensweise zu finden: "Der Umgang mit dem Trauma" von Hans Holderegger. Holderegger studierte Literaturwissenschaft, bevor er die Ausbildung zum Psychoanalytiker machte.[122] Dadurch verweint er literaturwissenschaftliches Wissen mit dem theoretischen Zugang aus der Perspektive der Psychoanalyse.

Das Buch selbst beschäftigt sich mit der traumatisierenden Übertragung, die zunächst theoretisch erklärt wird, bevor eine Analyse der "dichterischen Darstellung der traumatisierenden Übertragung und Auflösung" erfolgt. Anschließend erklärt Holderegger die "Bedeutung der Affekte und die Verarbeitung des Traumas" wiederum theoretisch und dann anhand des Gedichts "Diese Nacht" von Nelly Sachs.[123] Der Aufbau des Werkes gleicht damit stark dem Aufbau dieser Diplomarbeit. Wie hier beabsichtigt nutzt auch Holderegger

[119] Hückmann, Communicating Trauma, S. 7.
[120] Ebd., S. 8.
[121] Ebd., S. 9.
[122] Holderegger, Umgang mit Trauma, Klappentext Rückseite
[123] Ebd., siehe Inhaltsverzeichnis

Literatur, um theoretische Ausführungen zu überprüfen und anhand dessen neue Sichtweisen auf Texte zu bekommen. Warum er literarische Texte verwendet, erläutert er in seiner Einleitung:

> Theorie und Technik der Traumaverarbeitung orientieren sich im vorliegenden Buch nicht nur an klinischen Beispielen, sondern auch an literarischen Texten, die das Trauma in verblüffend hellsichtigen Geschichten und Bildern darstellen und auf ihre Art vor allem deutlich machen, wie traumatisierte Menschen aus ihrer seelischen Blockierung befreit werden können.[124]

Für Holderegger sind die gewählten Texte also nicht Beispiele für die Traumatisierung der Autorinnen und Autoren, sondern verdeutlichende Darstellungen von Traumata und – in den von ihm angeführten Texten – der Überwindung der Traumatisierung. Der Zugang zu den Geschichten, den Holderegger wählt, ist also rein psychotraumatologisch und beruht im Gegensatz zur Analyse von Blatt statt auf literaturwissenschaftlicher rein auf psychoanalytischer Sekundärliteratur. Vor allem die Analyse des Märchens "Der Froschkönig" in der Version von Grimm 1856 zeigt, dass diese Art der Interpretation neue Erkenntnisse bringen kann: Das Problem des aggressiven Verhaltens der Königstochter gegenüber dem Frosch, den sie gegen die Wand wirft, hat zu mehreren Deutungsversuchen geführt und auch dazu, dass versucht wurde, die "Belohnung" für diese Verhaltensweise in Form des liebenden Prinzen als Schicksal zu erklären, das sie lediglich erfüllt hat. Holderegger selbst meint dazu, es sei "bemerkenswert, daß gerade eines der bedeutendsten und bekanntesten deutschen Märchen eine Pointe enthält, deren Deutung offenbar eine gewisse Ratlosigkeit auslöst."[125] Mithilfe von psychologischen Theorien zeigt Holderegger dann auf, dass die Prinzessin gerade mit dem Wurf des Froschs, der unbedingt ins Bett der Königstochter will, ein für die persönliche Entwicklung des Mädchens notwendiges Aufbegehren gegen männliche Autorität allgemein und ihren Vater im besonderen zeigt und damit einen wichtigen Schritt zur Erwachsenen macht, der es ihr erst ermöglicht, eine eigenständige Persönlichkeit zu finden, die sich einem Mann in Liebe öffnen kann. Gerade dieses fragwürdige, unfreundliche und kalte Verhalten der Königstochter markiert für sie also den "schwierigen Übergang vom Mädchen zur jungen Frau".[126]

Dieser psychoanalytische Blick auf das oft gehörte Märchen ermöglicht ein tieferes Verständnis der Geschichte. Holderegger bleibt dabei ganz bei den Märchen und zieht keinerlei Rückschlüsse auf die Autoren – was im Falle von Märchen ohnehin eine müßige Arbeit wäre. Dennoch zeigt seine Vorgehensweise, dass es durchaus möglich ist, zur

[124] Ebd., S. 9.
[125] Ebd., S. 66f.
[126] Ebd., S. 68.

Interpretation von Texten psychologische Theorien anzuwenden, selbst wenn diese von den Autorinnen und Autoren nicht unbedingt mit psychologischer Absicht dargestellt wurden.

4. "Draußen vor der Tür"

Soldaten ziehen in den Krieg, um für ihr Land zu kämpfen. Besonders den Männern der Wehrmacht wurden Vaterlandsliebe, "Treue, Opferwilligkeit […] [und] Verschwiegenheit"[127] eingetrichtert. Zu einem guten Soldaten gehört laut Hitler in "Mein Kampf" die „[…] Ausbildung der Willens- und Entschlusskraft, sowie die Pflege der Verantwortungsfreudigkeit.“[128]. Hitler vertritt eine militärische Einstellung, die das Risiko für sich selbst oder andere dem Sieg unterordnet. Kollateralschäden sind für ihn unabdingbar und gehören zu einer „heroischen Tat“ mehr oder weniger dazu. Nach Manier der Spartaner erwartet er von den Soldaten eine selbstzerstörerische Einstellung, die menschliche Gefühlsregungen ausschließt und maschinelles Funktionieren, selbst unter Todesgefahr, verlangt. Hitler möchte Kopien des "Terminators" – gefühllos und stahlhart, und wenn möglich noch fehlerlos. Die Männer kämpfen für "ihr Deutschland", eine Formulierung, die auch im Stück immer wieder zu finden ist. "Das ist ihr Deutschland" steht im Prolog. Als der Krieg zu Ende war, war Hitler nicht mehr da, um sich anzusehen, was aus seinen unbesiegbaren Truppen geworden war: Eine Neuauflage der "Krüppelparaden"[129] auf der Ringstraße. Der Tenor des gemeinsamen Kampfes gegen einen Feind, der Zusammenhalt des Volkes und das Zugehörigkeitsgefühl zum "Deutschen Reich" waren gescheitert und alle glorifizierenden Stimmen verstummt. Die Soldaten kamen aus dem Krieg zurück und waren statt gefeierter Helden Symbole des verlorenen, unrühmlichen Krieges, für den Deutschland sich national zu schämen hatte. Das Stück "Draußen vor der Tür" zeigt vor allem im Charakter von Beckmann, wie schwierig es war, tatsächlich nach Hause zu kommen. Nicht nur, weil "für sie kein Zuhause mehr da ist", sondern auch weil "ihr Zuhause […] draußen vor der Tür"[130] ist.

Mehrere Jahre Krieg haben kein traumatisches Erlebnis als "Fremdkörper" in der Psyche der Soldaten hinterlassen, das verdrängt wird, sondern diese Situation erforderte die Akzeptanz des ständig vor Augen stehenden Todes. Um diese Angst unaufhörlich durchzustehen und kontinuierlich leistungsfähig zu bleiben, mussten die Soldaten irgendwann den Gedanken aufgeben, jemals heimzukehren und akzeptieren, dass ihr Leben der Krieg ist: "Wir sind die Generation ohne Bindung und ohne Tiefe. Unsere Tiefe ist der Abgrund. Wir sind die

[127] Hitler, Adolf: Mein Kampf, München: Eher-Verlag 1943, S. 461.
[128] Ebd., S. 462.
[129] Hofer, Nerven-Korrekturen, S. 250.
[130] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 102.

Generation ohne Glück, ohne Heimat und ohne Abschied"[131], heißt es in der Geschichte "Generation ohne Abschied". Obwohl der Text eine spätere Möglichkeit offenbart, ist für den Moment jede Hoffnung auf Heimat und Glück obsolet. Beckmann verkörpert literarisch das, was Kathryn Bigelow visuell in ihrem "wild man"[132] James im Film "The Hurt Locker" darstellt: Einen Mann, der durch den Krieg nicht unbedingt tatsächlich das Zuhause verloren hat, aber die Fähigkeit, heimzukehren.

4.1 Wolfgang Borchert

Auch wenn es nicht die Absicht ist, das Stück auf die Biographie des Autors hin zu interpretieren, kann seine Lebensgeschichte nicht völlig außer Acht gelassen werden. Vor allem um festzustellen, ob "Draußen vor der Tür" tatsächlich die psychische Verfassung einer ganzen Generation in Worte fasst, braucht man das Wissen zu den Erlebnissen Borcherts, soweit das aus einer Biographie ersichtlich ist. Vor allem für das Stück "Draußen vor der Tür" ist die Geschichte des Autors selbst von Bedeutung, da es unter anderem als "Biographie einer ganzen Generation und in vielem als ein Selbstbekenntnis des Dichters"[133] bezeichnet wurde.

Wolfgang Borchert wird am 20. Mai 1921 in Hamburg geboren.[134] 1938 veröffentlicht er erstmals Gedichte, 1939 beginnt er eine Lehre in einer Buchhandlung und nimmt Schauspielunterricht.[135] Bereits 1940 kommt es zum Zusammenstoß zwischen ihm und den Nationalsozialisten, er wird im April aufgrund "unerwünschter Gedichte"[136] verhaftet. Als "unerwünscht" wurde eine "von Knabenliebe handelnde Ode" bezeichnet, "die ihm einen Tag Haft einträgt".[137] 1941 arbeitet Borchert erstmals als Schauspieler, wird allerdings im Juli als "Panzergrenadier einer Nachrichten-Ersatz-Abteilung nach Weimar Lützendorf eingezogen und hat im November seinen ersten Fronteinsatz"[138]. Bereits 1942 zeigt sich eine Gelbsucht-Erkrankung und er kommt in ein Heimatlazarett aufgrund einer Verletzung der linken Hand. Der Vorwurf der Selbstverstümmelung führt zum zweiten Mal zum Prozess gegen Borchert,

[131] Borchert, Generation ohne Abschied. In: Borchert, Wolfgang: Das Gesamtwerk. Hamburg: Rowohlt Verlag 1995, S. 59-60., S. 59.
[132] Der Protagonist James wird von Lars Koch als "wild man" bezeichnet, siehe: Koch, Lars: "He is a wild man!" Traumafigurationen in Kathryn Bigelows "The Hurt Locker" (2008). In: Köhne, Julia B. (Hrsg.): Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren. Berlin: Kadmos-Verlag 2012, S. 126-154.
[133] Müller-Marein, Josef Müller: Da reißt er sein Herz blutig. In: "Die Zeit" am 27. November 1947 (URL: http://www.zeit.de/2006/08/I__1947__46_marein_borchert/komplettansicht, gesehen am 8.12.2013)
[134] Rühmkorf, Peter: Wolfgang Borchert. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 7.
[135] Rühmkorf, Wolfgang Borchert, S. 169.
[136] Ebd., S. 169.
[137] Migner, Karl: Leben und Werk Wolfgang Borcherts. In: Hirschenauer, Rupert u. Albrecht Weber (Hrsg.): Interpretationen zu Wolfgang Borchert verfaßt von einem Arbeitskreis. München: R. Oldenbourg Verlag 1964, S. 109-118., S. 110.
[138] Freund u. Freund-Spork, Erläuterungen, S. 23.

mit der Forderung der Anklage auf "Tod durch Erschießen" [139], er wird allerdings freigesprochen. Im selben Jahr wird noch ein weiteres Mal ein Prozess gegen Wolfgang Borchert geführt, die Anklage lautet auf "staatsgefährdende Äußerungen"[140]. Diesmal wird er zu vier Monaten Haft verurteilt, die schließlich zu "sechs Wochen verschärfter Haft mit anschließender Frontbewährung abgewandelt"[141] werden. Sein Kriegsdienst ist von Krankheit geprägt:

> Im Oktober und November wird er in Garnisonen in Saalfeld und Jena eingesetzt, im Dezember kommt er als Melder ohne Waffe an die hart umkämpfte russische Front bei Toropez. Dort leidet Borchert erneut an schweren Gelbsucht-Anfällen und infiziert sich überdies noch mit Fleckenfieber.[142]

Borchert kommt wieder in ein Lazarett und erhält 1943 im September Urlaub. In dieser Zeit tritt er als Kabarettist in Hamburg auf, bevor er wieder in den militärischen Dienst zurückkehrt. Er "soll schließlich aufgrund von Dienstuntauglichkeit aus dem Kriegsdienst entlassen werden, um stattdessen in einem Fronttheater zu dienen."[143] "Einen Tag vor der Entlassung wird er wegen politischer Witze denunziert"[144] und erhält im "September 1944 wegen 'Zersetzung der Wehrkraft' […] eine Gefängnisstrafe von neun Monaten, die jedoch zur Feindbewährung ausgesetzt wird."[145] 1945 wird Borchert von den französischen Truppen gefangen genommen, schafft es aber, während des Transports nach Frankreich zu entkommen und erreicht "schließlich am 10. Mai schwerkrank […] Hamburg"[146]. Von dieser Zeit an arbeitet er als Kabarettist und Regieassistenz, muss allerdings 1946 ins Krankenhaus aufgrund seiner schweren Erkrankung. Obwohl er zu Ostern wieder entlassen wird, ist er unheilbar krank und hat nach Aussagen der Ärzte noch ein Jahr zu leben. Er schreibt 1946 insgesamt 24 Prosastücke und einige Gedichte, 1947 verfasst er "Draußen vor der Tür". Freunde bringen ihn zu einem Kuraufenhalt nach Basel, wo er am 20. November 1947 stirbt.[147]

Migner stellt fest, dass Borchert sich nach seiner Rückkehr aus dem Krieg "völlig auf sich selbst zurückgeworfen" fühlt und "von dem Gefühl irdischer Verlorenheit und metaphysischer Ortlosigkeit" erschüttert zu sein scheint.[148] Er stellt fest, dass "die Todeserfahrung Borcherts, aus den Fronteinsätzen ebenso wie aus der Krankheit" zu einer "pazifistischen Anschauung"

[139] Rühmkorf, Wolfgang Borchert, S. 169.
[140] Migner, Leben und Werk Wolfgang Borcherts, S. 110.
[141] Rühmkorf, Wolfgang Borchert, S. 169.
[142] Freund u. Freund-Spork, Erläuterungen, S. 26.
[143] Ebd., S. 26.
[144] Rühmkorf, Wolfgang Borchert, S. 169.
[145] Migner, Leben und Werk Wolfgang Borcherts, S. 110.
[146] Freund u. Freund-Spork, Erläuterungen, S. 27.
[147] Ebd., S. 27f.
[148] Migner, Leben und Werk Wolfgang Borcherts, S. 113.

bei ihm geführt habe.[149] Neben Leid und Schmerz sieht Migner als "drittes Element die Schuld des Menschen":

> Sie ergibt sich auch dann, wenn keine eigentliche Verfehlung im juristischen oder auch moralisch-ethischen Sinn vorliegt. Es gehört nach der Auffassung des Dichters wesenhaft zur menschlichen Existenz, schuldlos Schuld auf sich laden zu müssen.[150]

Vor allem in "Draußen vor der Tür" könnte man – möchte man das Stück tatsächlich als ein "Selbstbekenntnis des Dichters"[151] lesen – diese Einstellungen feststellen. Ulrike Weckel warnt vor einer solchen Interpretation, sie zitiert dazu einen Kommentar zum Hörspiel "Draußen vor der Tür": "Borchert hat viel gesagt, und es wurde viel verstanden. Viel mehr vielleicht, als Borchert gesagt haben wollte."[152] Obwohl sie dieser Aussage nachdrücklich zustimmt, kann psychoanalytisch widersprochen werden: "Wunsch, Angst und Abwehr regieren die narrative Gestaltung. […] Das heißt: Erzählungen enthüllen und verbergen. Erzähldynamik verweist auf Psychodynamik."[153] Gerade durch narrative Erzählungen kann man daher oft mehr über den Erzähler erfahren, als von diesem beabsichtigt. Ob Borchert also tatsächlich all das sagen wollte, was in seinen Texten verstanden werden kann, ist zweitrangig.

4.2 Analyse des Stücks

Das 1946 geschriebene Stück "Draußen vor der Tür" von Borchert ist das längste und daher aussagekräftigste Beispiel seiner Trümmerliteratur. Der Hauptprotagonist ist Beckmann, ein Wehrmachtssoldat, der nach Kriegsende in sein Heimatdorf zurückkommt und sowohl innerlich als auch äußerlich mit den Folgen des Krieges zu kämpfen hat:

> Ein Mann kommt nach Deutschland.
> Er war lange weg, der Mann. Sehr lange. Vielleicht zu lange. Und er kommt anders wieder, als er wegging.[154]

Der Hinweis, dass Beckmann nicht mehr der Mensch ist, als der er wegging, ist ein deutlicher Hinweis auf die vielen Traumatisierungen, die im Stück an Beckmann deutlich werden. Der Krieg als traumatisches Erlebnis hat bei Beckmann verschiedene Anzeichen von

[149] Ebd., S. 112.
[150] Ebd., S. 114.
[151] Müller-Marein, Josef: Da reißt er sein Herz blutig. In "Die Zeit" am 27. November 1947 (URL: http://www.zeit.de/2006/08/I__1947__46_marein_borchert/komplettansicht, gesehen am 8.12.2013)
[152] Claus-Werner Caro zitiert nach Weckel, Ulrike: Spielarten der Vergangenheitsbewältigung - Wolfgang Borcherts Heimkehrer und sein langer Weg durch die westdeutschen Medien. In: Institut für deutsche Geschichte Universität Tel Aviv (Hrsg.): Medien - Politik - Geschichte. Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte 2003, S. 125-161, S. 157.
[153] Boothe, Das Narrativ, S. 2.
[154] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 102.

Traumatisierung hinterlassen und zu unterschiedlichen Verarbeitungs- und Bewältigungsstrategien geführt. Die Kriegshysterie, eine traumatisierende Objektbeziehung, Überlebensschuld und Reizüberflutung haben in der Folge zu Dissoziation, Inkorporation und dem Verlust von positiven inneren Objekten geführt, die bei Beckmann schließlich zu Autoaggression und damit einem Selbstmordversuch führen, dem "disrupted behavior"[155], das McFarlane und van der Kolk feststellen.

Die literarische Strategie, die im Stück verwendet wird um der Traumatisierung gerecht zu werden, ist in erster Linie das "Auftreten lassen" von dissoziierten Teilen von Beckmanns Psyche in Form des Anderen und letztlich in fast zwei Drittel der Protagonisten. Die Mutterfigur wird als personifizierte Elbe dargestellt und die Unterscheidung von Realität, Halluzination und Traum wird vom Stück nicht ausdrücklich geleistet sondern verbleibt bei den Rezipienten bzw. beim Publikum.

Nacheinander werden im Folgenden verschiedene Traumakonzepte, die im theoretischen Kapitel dieser Arbeit ausführlich erläutert wurden, auf das Stück angewendet und so erprobt, wie die Interpretation aussieht, wenn aus psychoanalytischer Sicht vorgegangen wird. Beckmann als "Gespenst des Krieges" bietet nicht nur einen Blick auf die Traumatisierung der Hauptfigur selbst, sondern auch auf den psychischen Zustand der Gesellschaft, mit der er konfrontiert wird und in die er sich nicht mehr einzugliedern vermag.

4.2.1 Der "Andere"

Die Figur des "Anderen" ist eine aus psychotraumatologischer Sicht entscheidende Komponente bei der Analyse von Beckmanns Traumatisierung. Die Bezeichnung dieses Protagonisten als den "Anderen" lässt auf eine Dissoziation von Beckmann schließen, eine Abspaltung des optimistischen Teils seiner Psyche bzw. seines Vorkriegs-Ichs, des "Friedens-Ichs" laut Freud.

Der "Andere" als Dissoziation

Dissoziation als "Zersplitterung des Selbst"[156] ist eine traumatische Bewältigungsstrategie, die dem Ich helfen soll, mit dem Erlebten zurechtzukommen. Beckmanns Traumatisierung sind die Erlebnisse im Krieg, gleichzeitig aber erfährt er bei seiner Heimkehr ein weiteres Trauma durch seine Ehefrau, die einen neuen Mann hat, und durch den Verlust seines Sohnes. Beckmann ist also mit einer Menge Reize konfrontiert, die sein Ich zu überfluten drohen und

[155] McFarlane u. van der Kolk, Challenge to Society, S. 25.
[156] Gast, Dissoziation, S. 7.

ihn sogar dazu bringen, Selbstmord begehen zu wollen. Während diesem psychischen Ausnahmezustand taucht, nachdem die Elbe Beckmann abgelehnt hat, die Figur des "Anderen" auf, die Beckmann im Krieg offenbar nicht oder zumindest nicht so beständig "heimgesucht" hat. Das weist darauf hin, dass die zusätzliche Traumatisierung der unerfreulichen, bisher wohl verklärten, alles heilenden Heimkehr zu viel für seine ohnehin schon gemarterte Psyche war und er deshalb in eine "dissoziative Bewältigungsstrategie"[157] flüchtet.

Eine Dissoziation wird von den Betroffenen laut Gast folgendermaßen erlebt:

> Die subjektive Erfahrung der betroffenen Patientinnen und Patienten ist die, dass es kein zusammenhängendes, kohärentes Selbsterleben gibt. Statt dessen erleben die Betroffenen eine ständige dissoziative Intrusion, eine Störung, eine Eindringung und Einmischung in die ausführenden Funktionen und das Selbsterleben […]. Dies äußert sich mit folgenden charakteristischen Symptomen: Die Betroffenen hören Stimmen im Kopf: Kinderstimmen; interne Dialoge oder Streitereien; herabsetzende innere Stimmen. Sie beschreiben nicht zu sich gehörig erlebtes Sprechen, Denken, Fühlen und Verhalten. […][158]

Die typische Beschreibung der "Stimmen im Kopf" trifft also auf die dissoziative Störung zu. Literarisch umgesetzt kann diese Störung durch konkrete innere Dialoge, die auch als solche erkennbar gemacht werden, gezeigt werden. Eine weitere literarische Umsetzungsmöglichkeit kann man nun in Borcherts "Draußen vor der Tür" betrachten: Die Dissoziation des Selbst wird hier durch einen weiteren Protagonisten angezeigt, mit dem sich das "richtige" Ich tatsächlich unterhalten kann. Dass der "Andere" keinen Namen erhält und vom Informationsstand genausowenig zu wissen scheint wie Beckmann – da er ihn zu seinen Eltern schickt, die aber schon gestorben sind –, spricht für diese Theorie. Das "nicht als zu sich gehörig erlebte Sprechen" der dissoziativen Störung wird somit konkret durch eine andere Figur angezeigt und so für die Leserinnen und Leser sichtbar gemacht. Bei einem Theaterstück wären innere Stimmen aus dem Off wohl eher störend und könnten weniger leicht als Teil der Hauptfigur selbst erkannt werden als eine personifizierte Dissoziation. Die narrative Strategie, die Dissoziation selbst auftreten zu lassen, mag also aus dem Genre begründet sein.

Die dissoziative Störung kennt mehrere Stufen:

> Bei der einfachen Posttraumatischen Belastungsstörung (PTBS) wird im Sinne der primären Dissoziation das traumatische Ereignis abgespalten, während bei komplexen

[157] Ebd., S. 7.
[158] Ebd., S. 7.

> Traumafolgestörungen umfangreiche emotionale Systeme aus dem alltäglichen Selbsterleben abgetrennt werden (sekundäre Dissoziation bei dissoziativen Störungen sowie komplexer PTBS). Bei der tertiären Dissoziation schließlich entwickeln sich zwei verschiedene Formen von Selbstzustände im Sinne einer "alltagstauglichen" und einer traumatisierten "Person", wie dies bei dem Vollbild der Dissoziativen Identitätsstörung (DIS) der Fall ist.[159]

Beckmann kann nicht mehr in die primäre Stufe der Dissoziation eingeordnet werden, da er kein einzelnes traumatisches Ereignis abgespalten hat. Er entspricht der sekundären Dissoziation, bedingt durch die Erfahrungen im Krieg. Das emotionale System, das er abgetrennt hat, ist offenbar nicht das negative, sondern das positive, der optimistische Teil seiner Persönlichkeit (der "Jasager", der "Antworter"[160]) wird als Dissoziation erlebt. Das könnte man mit den Anforderungen des Krieges begründen, bei dem nicht Hoffnung und Optimismus gefragt waren, sondern kalte Rationalität. Hofer spricht von der Erfolgstechnik der "Affektdisziplin"[161]. Zusätzlich kann man aber auch die tertiäre Dissoziation bei Beckmann feststellen, wobei auch hier wieder eine Umkehrung stattgefunden hat: Beckmanns Selbst ist nicht die alltagstaugliche Person, die die traumatisierte Person von sich abspaltet, sondern Beckmann wird als das traumatisierte Selbst gezeigt und der "Andere" ist die alltagstaugliche Person. Auch die Ursache dafür kann wieder im Krieg gesucht werden. Alltagstauglichkeit ist im Krieg nicht erforderlich, stattdessen muss hier die beständige Todesnähe akzeptiert und das "Stahlbad"[162] ertragen werden.

Obwohl Beckmann sich erst nach seinem Selbstmord bewusst mit dem "Anderen" unterhält, gibt es in seiner Unterhaltung mit ihm Hinweise darauf, dass die Bewältigungsstrategie der Dissoziation Beckmann nicht fremd ist. Er fragt den "Anderen", ob dieser auch der von "der Schulbank, von der Eisenbahn […] vom Treppenhaus […] aus dem Schneesturm bei Smolensk […] aus dem Bunker bei Gorodok […] von Stalingrad […]"[163] ist und der "Andere" bejaht all das. Damit wird klar, dass Beckmann schon früher auf die Dissoziation zurückgegriffen hat, um sich in schwierigen Situationen zu helfen. Das entspricht dem Wesen der dissoziativen Störung:

> Der ursprüngliche Sinn der Aufspaltung in verschiedene Selbstzustände bestand also darin, eine innere Wirklichkeit zu schaffen, in der ein emotionales Überleben in einer traumatischen Situation gewährleistet werden konnte. Einmal als Bewältigungsstrategie gebahnt, […] wird sie als

[159] Ebd., S. 5
[160] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 108.
[161] Hofer, Nerven-Korrekturen, S. 257.
[162] Ebd., S. 250.
[163] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 108.

mögliche Verarbeitungsform auch bei weniger schwerwiegenden Erfahrungen ständig wiederholt […].[164]

Schon auf der Schulbank und bei einem ominösen Erlebnis in der Eisenbahn – das auf den railway-spine als bereits erlittene Traumatisierung hinweisen könnte – und einem nicht näher definierten Vorfall im Treppenhaus hat sich Beckmann also des "Anderen" bedient und sich zum eigenen Schutz in die Dissoziation geflüchtet. Im Krieg wird dieser "Andere" dann natürlich ebenfalls als Ausweg verwendet, und zwar in Situationen, die besonders traumatisierend für Beckmann gewesen sein könnten: Im Schneesturm bei Smolensk, im Bunker bei einem Angriff und in Stalingrad. Ob von Anfang an die Funktion des "Anderen" nicht in der Abspaltung des traumatischen Ereignisses sondern in der Absplitterung der positiven Gefühle und der Hoffnung lag, kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden, durch den Krieg wurde auf jeden Fall der "Andere" zum alltagstüchtigen Teil der Persönlichkeit, während Beckmann im "kriegerischen Ich" gefangen war und nicht mehr zu seinem "Friedens-Ich" zurückfand.[165]

Der "Andere" als Friedens-Ich

Freud erklärte die Kriegsneurose als Konflikt zwischen dem "Friedens-Ich" und dem "kriegerischen Ich". Während das Friedens-Ich fliehen und sich in Sicherheit bringen möchte, muss das kriegerische Ich in der Todesgefahr verweilen und dort handlungsfähig bleiben. Geht man davon aus, dass dieser Konflikt zwischen Pflichterfüllung und dem Wunsch, zu überleben, zu Kriegsneurosen führt, ist die Kriegstauglichkeit abhängig davon, dass man das Friedens-Ich möglichst unterdrücken und damit den Konflikt verhindern kann. Ist man jahrelang dieser Todesgefahr ausgesetzt, könnte es eine Überlebensstrategie sein, das Friedens-Ich völlig auszuschalten und sozusagen diesen Teil des Selbst abzuspalten, sich also selbst zu zersplittern. Die Dissoziation, die damit verbunden ist, hätte nicht die Aufgabe der Bewältigung des Traumas, sondern der Ermöglichung des Ausharrens in der traumatisierenden Situation. Der "Andere", dem Beckmann nach seiner Heimkehr begegnet, ist demnach dieser verdrängte Teil des Selbst, das Friedens-Ich. Das wird auch durch die Aussage im Stück bestätigt, als der "Andere" meint, er ist "Der von Gestern. Der von Früher." [166] Das könnte bedeuten, dass das Friedens-Ich das kriegerische Ich an seine Persönlichkeit und sein emotionales Befinden vor dem Krieg erinnern möchte und der "Andere" dieses Friedens-Ich, das Beckmann im Krieg verdrängt hat, personifiziert darstellt.

[164] Gast, Dissoziation, S. 6f.
[165] Begriffe von Freud, siehe: Freud, Einleitung, S. 5.
[166] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 108.

Die Unfähigkeit, den "Anderen" und damit das Friedens-Ich in seine Persönlichkeit erneut zu integrieren begründet im Laufe des Stücks die Unfähigkeit Beckmanns, sich wieder in die zivile Gesellschaft einzugliedern.
Die Theorie von Simmel, der vom "Militär"-Ich spricht und feststellt, dass die Vorgesetzten das innere Objekt des Soldaten bilden und sein ziviles Ich damit ersetzen, lässt sich auf Beckmann und seine Dissoziation des "Anderen" ebenfalls anwenden. Das Militär-Ich muss als "Teil einer Einheit funktionieren"[167] und ist nicht alleine handlungsfähig sondern wird als Gruppe gesteuert von den Befehlen der Vorgesetzten. Wieder auf sich gestellt versagt Beckmann darin, sein ziviles Ich wieder psychisch zu integrieren und selbstständig lebensfähig zu sein. Auch die Besessenheit von der Uniform markiert die Angst vor dem Verlust der eigenen Identität und der Unmöglichkeit, wieder auf sich gestellt zu sein und in den Alltag hineinzufinden.

4.2.2 Krise der Identität

Die Figur "Beckmann" zeigt schon in der Benennung des Protagonisten eine starke Identitätskrise. Der Nachname an sich ist eine Zuordnung zu einer Familie, der Vorname bezeichnet dann eine individuelle Person dieser Familie. Vor dem Krieg wurde Beckmann von seinen Freunden wohl mit dem Vornamen angesprochen, vor allem von seiner Frau. Im Krieg aber war Beckmann Soldat und Soldaten werden nicht mit Vornamen sondern mit dem Nachnamen angesprochen, Beckmann war also "Soldat Beckmann" oder, wie er dann selbst definiert, "Unteroffizier Beckmann". Jetzt aber ist der Krieg zu Ende und damit ist er "seit gestern" "nur noch Beckmann".[168] Sogar diese Identität wird in Frage gestellt, als er feststellen muss, dass bei seiner Heimkehr ein fremder Name auf dem Türschild steht, auch die Identität als Familienmitglied und Sohn wird ihm daher verwehrt. Damit ist Beckmann weder Soldat noch Ehemann und auch nicht mehr Teil einer Familie. Als zivile Person kann Beckmann nicht mit einer eigenständigen Identität aufwarten, da er zu lange Teil einer kollektiven Identität war und daher keine eigene mehr zu besitzen scheint. Der Versuch einer Einordnung in ein neues Kollektiv – Ehe, Familie, Zirkus –, scheitert. Das Mädchen, das Beckmann mit nach Hause nimmt, nimmt ihm die Brille ab und bietet ihm so eine Möglichkeit, eine eigene Identität zu entwickeln, er aber reagiert panisch aus Angst vor einem vollständigen Identitätsverlust und weigert sich. Die Unmöglichkeit, das Friedens-Ich wieder mit dem kriegerischen Ich zu verbinden, führt auch dazu, dass Beckmann es nicht schafft,

[167] Bohleber, Traumatheorie, S. 809.
[168] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 109.

alleine und nicht mehr als "Teil einer Einheit"[169] zu funktionieren. Der Oberst hat diesen Sprung geschafft, vielleicht deshalb, weil ein Befehlsinhaber auch singulär funktionieren muss und nicht nur als Teil einer Einheit. Er weist Beckmann sogar direkt darauf hin, dass er eine eigene Identität entwickeln sollte:

> […] waschen Sie sich, nehmen Sie sich den Bart ab. Machen Sie sich menschlich. Und dann lassen Sie sich vom Chauffeur einen von meinen alten Anzügen geben […] und dann werden Sie erstmal wieder ein Mensch, mein lieber Junge! Werden Sie erstmal wieder ein Mensch!!![170]

Der ehemalige Oberst sagt dem ehemaligen Soldaten Beckmann, dass er ein Mensch werden soll, er soll kein Soldat mehr sein, sondern "wieder ein Mensch". Während im Krieg militärische Kampfmaschinen gefragt waren, die jede menschliche Regung nach Möglichkeit ausschalten sollten, sagt gerade der damalige Befehlshaber zu Beckmann, dass er jetzt wieder ein Mensch werden solle. Diese Aussage reißt Beckmann quasi aus seiner traumatischen Realität für einen Moment heraus, denn er "wacht auf und wacht auch zum ersten Mal aus seiner Apathie"[171] auf, heißt es im Nebentext des Stücks. Die heftige Reaktion zeigt seinen Schmerz erstmals deutlich und er lässt seiner Wut auf das militärische System freien Lauf und schreit "Seid Ihr Menschen? Ja?!?"[172] Damit klagt Beckmann das an, was er für den Verlust seiner Identität verantwortlich macht.

Auch beim Gespräch mit dem Zirkusdirektor kommt das Thema Identität nochmals auf. Der Direktor sagt zu Beckmann: "Machen Sie sich einen Namen […]. Werden Sie jemand!" Diese Aussage führt wieder zu einem Gefühlsausbruch Beckmanns, "der bisher ruhig und eintönig war, jetzt allmählich erregter".[173] Beckmann fühlt sich angegriffen und weist auf seine Identität als Soldat hin ("in Rußland ist uns zwar kein Wind um die Nase geweht, aber dafür Metall, viel Metall."[174]), die der Direktor aber zurückweist und Beckmann so erneut darauf hinweist, dass seine Identität als Soldat abgelaufen ist und er keine zu bieten hat.

4.2.3 Beckmann als "Gespenst"

Der Tod als Frieden

[169] Bohleber, Traumatheorie, S. 809.
[170] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 128.
[171] Ebd., S. 128.
[172] Ebd., S. 128.
[173] Ebd., S. 133.
[174] Ebd., S. 133.

Beckmann bezeichnet sich selbst als "Gespenst aus dem Krieg"[175] und lässt damit nicht nur die Deutung von sich als Krypta der Gesellschaft zu – wie noch erklärt werden wird –, sondern macht auch den Vergleich mit dem berühmtesten Gespenst der Literatur möglich: Dem "Gespenst von Canterville" von Oscar Wilde. Auch das Gespenst von Canterville ist damit konfrontiert, in einer Welt zurechtkommen zu müssen, in die es nicht mehr passt. Am auffallendsten ist die Ähnlichkeit der Formulierung des oft und sehnlich geäußerten Wunsches der beiden: "[..] ich bin so einsam und unglücklich und weiß nicht mehr, was ich tun soll. Ich möchte nur schlafen und kann es doch nicht"[176], meint das Gespenst von Canterville zu Virginia. "Das mache ich nicht mehr mit. Pennen will ich. Tot sein. Mein ganzes Leben lang tot sein. Und pennen. Endlich in Ruhe pennen. Zehntausend Nächte pennen"[177], sagt Beckmann zur Elbe. Warum der Tod als Ausweg gesehen wird, sieht man an der Erklärung des Gespenstes gegenüber seiner späteren Erlöserin Virginia:

> Der Tod muß so schön sein. In der weichen braunen Erde liegen, während das hohe Gras über einem hin- und herschwankt, und der Stille zu lauschen. Kein Gestern, kein Morgen haben. Die Zeit und das Leben vergessen, im Frieden sein.[178]

Wie das Gespenst von Canterville einfach alles vergessen möchte und den Schlaf im Tod als Erlösung von einem "Gestern" und einem "Morgen" gleichermaßen sieht, so ist auch Beckmann auf der Suche nach einem Weg, die Vergangenheit zu vergessen und damit in Zukunft nicht mehr leben zu müssen. Beckmann sieht auch für sich keine Zukunft mehr, da er nur ein "Gespenst aus dem Krieg" ist und lediglich für "den Frieden provisorisch repariert"[179] wurde.

Wenn man von "Gespenstern" spricht, sind es üblicherweise – auch im Falle des Gespenstes von Canterville – Personen, die verstorben sind und deren Seele sich noch nicht von der Erde lösen kann. Das Gespenst von Canterville, Sir Simon de Canterville, brachte seine Frau um, weshalb "sein schuldbeladener Geist"[180] noch im Schloss umhergeht. Beckmann selbst bezeichnet sich als Gespenst und sagt sogar "Ich bin gefallen"[181], was auf den Soldatentod im Krieg hinweist. Beckmann ist aber nicht wirklich gefallen, obwohl er gegenüber dem Mädchen, das ihn im Wasser findet und meint sie "dachte erst, da läge ein Toter", dann aber feststellte, dass er "noch lebendig" sei, darauf besteht, dass er "naß und kalt wie eine richtige

[175] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 114.
[176] Wilde, Oscar: Das Gespenst von Canterville. In: Das Spukhaus. Die schönsten Geister- und Gespenstergeschichten. Rastatt: Verlagsunion Pabel Moewig 1996, S. 47-82., S. 71.
[177] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 106.
[178] Wilde, Das Gespenst von Canterville, S. 72.
[179] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 114.
[180] Wilde, Das Gespenst von Canterville, S. 50.
[181] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 109.

Leiche" ist. Dieses Spiel mit dem Tod, das Insistieren darauf, ein Gespenst, eine Leiche oder zumindest so gut wie eine richtige Leiche zu sein, lässt darauf schließen, dass sich Beckmann den Soldatentod wünschen würde. Ein solches Verhalten ist Symptom für eine Überlebensschuld, die häufig bei KZ-Überlebenden festgestellt wurde, hier aber auf den überlebenden Soldaten im Unterschied zu seinen gefallenen Kameraden angewendet werden kann. Die Überlebensschuld wurde von Hoppe festgestellt und von Niederland in Zusammenhang mit den Holocaust-Überlebenden mit klinischen Erfahrungen belegt.[182] Prinzipiell betraf das "Überlebenden-Syndrom", das behandelt wurde, die Folgen eines längeren KZ-Aufenthalts. Die festgestellten Symptome waren

> multiple körperliche Beschwerden, schwere Schlafstörungen und Alpträume, in denen die Vergangenheit wieder durchlebt wurde, soziale Rückzüge und chronische Apathie, die sich mit kurzlebigen Wutausbrüchen abwechselte, affektive Abstumpfung und die Unfähigkeit, die traumatischen Erfahrungen zu verbalisieren.[183]

All diese Symptome und auch die "nicht auflösbare Trauer" und die "Überlebensschuld"[184] können auch bei Beckmann festgestellt werden: Das steife Knie und die "Tunnelsicht" sind die körperlichen Beschwerden, die oft mit diesem Syndrom einhergehen, die Schlafstörungen zeigen sich in Beckmanns ausdrücklicher Forderung an den Oberst: "Ich will einmal wieder schlafen. Deswegen komme ich zu Ihnen, weil ich schlafen will, endlich mal wieder schlafen."[185]Auch der Alptraum wird im Gespräch mit dem Oberst geschildert und sogar die Apathie findet sich hier: Beckmann "wacht auch zum ersten Mal aus seiner Apathie auf" steht im Nebentext, gefolgt von einem Wutausbruch, der sich auch vor dem Zirkusdirektor nochmals wiederholt. Die Verbalisierung der traumatischen Erfahrungen erfolgt ebenfalls nur sehr sporadisch und unvollständig, Beckmann spricht zwar zum Oberst von gefallenen Soldaten und bezieht sich auf einen bestimmten Einsatz, die genauen Umstände werden allerdings nicht geschildert und seine eigene Schuld kann er sich ebenfalls nicht wirklich eingestehen. Was verbalisiert wird, sind die Enttäuschungen bei der Heimkehr, die allerdings lediglich zusätzlich traumatisierend gewirkt haben können, das eigentliche Trauma liegt in der Kriegserfahrung. Auch der Selbstmordversuch steht in Zusammenhang mit dieser Schuld, da die "massive Aggression, von vielen Forschern als Zentrum des Überlebenden-Syndroms erachtet, […] gegen das eigene Selbst gewendet"[186] wurde. Die höchste Stufe der

[182] Bohleber, Traumatheorie, S. 811f.
[183] Ebd., S. 812.
[184] Ebd., S. 812.
[185] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 125.
[186] Bohleber, Traumatheorie, S. 811.

Autoaggression ist wohl der Selbstmord und da Beckmann nicht tatsächlich den Kriegstod erlitten hat, "fällt" er jetzt symbolisch, durch seinen Sprung in die Elbe.

Die Elternimagines

Bohleber stellt fest, dass die Depression und Apathie, die dem Überlebenden-Syndrom folgen, nicht immer gleich ausgeprägt sind, denn die "Tiefe der Depression war bestimmt von dem Ausmaß der narzißtischen Regression, die zu einer Einziehung der Objektbeziehungen und zu einer Entmischung der libidinösen und aggressiven Triebimpulse führen konnte."[187] Um diesen Prozess der Regression zu stoppen, half es, "introjizierte Elternimagines wieder zu besetzen".[188] Gerade der Versuch, die Elternstellen zu besetzen, fällt bei Beckmann auf. Es beginnt mit der Elbe, die Beckmann personifiziert im "Traum", wie die Überschrift der Szene verkündet, erscheint und deutlich mütterliche Züge trägt. Sie spricht davon, dass Beckmann seine "Kinderaugen" aufreißen würde, nennt ihn "mein Sohn", "Säugling", "Lausebengel" und "Kleiner" und meint er wolle ihr "untern Rock kriechen" und sie müsse ihm die "Hosen strammziehen".[189] Diese Sprache, die Beckmann zum Kind und die Elbe zur weisen älteren Frau macht und durch "mein Sohn" sogar die Verbindung zur Mutter herstellt, ist ein Hinweis auf den Versuch, eines der Elternimagines wieder zu besetzen: Die Mutterstelle. Die Elbe aber verweigert ihm den Trost und die positive Besetzung dieser Elternstelle. Damit ist Beckmann nicht nur die Bewältigung des Überlebenden-Syndroms verwehrt, sondern tatsächlich führt es sogar zu einer weiteren Traumatisierung, die den Effekt hat, dass die Dissoziation in Form des "Anderen" erscheint. Die Ablösung von der Mutter ist nötig, um ein eigenständiges Ich zu entwickeln, die Mutter selbst kann in diesem Prozess zum Abjekt werden: "The child can serve its mother as token for her own authentication […]"[190]. Beckmann versucht nun, mit dem Sprung in die Elbe die Ablösung vom Mutterleib quasi rückgängig zu machen und wieder "unter den Rock zu kriechen", um so einerseits die Mutterstelle positiv zu besetzen und andererseits vielleicht, weil er keine eigene Identität mehr hat und die Mutter als "authentication" braucht. Beides wird ihm aber verweigert und Beckmann erlebt sozusagen durch diese Zurückweisung des Selbstmordes die zweite gewaltsame Ablösung von der Mutter, die er wieder als traumatisierend empfindet.
Die Ablösung von den Eltern durch eine Liebensbeziehung zu einer Frau lässt Beckmann selbst nicht zu: Anstatt bei dem Mädchen, das bereit ist, ihn zu lieben und in ihren Armen

[187] Ebd., S. 811.
[188] Ebd., S. 811.
[189] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 107.
[190] Kristeva, Julia: Powers of Horror. An Essay on Abjection, New York: Columbia University Press 1982, S. 13.

willkommen zu heißen, zu bleiben, versucht er nochmals verzweifelt, sein Elternbild zu besetzen. Diesmal sucht er einen potentiellen Vaterersatz auf, und zwar den Oberst, seinen ehemaligen Vorgesetzten. Diese Verbindung des Vorgesetzten mit den Eltern ist schon in Simmels Theorie zum "Militär-Ich" angelegt: Indem das "zivile Überich durch den Gehorsam gegenüber den Vorgesetzten" ersetzt wird, "regrediert er [der Soldat, Anm. d. Verf.] psychisch auf eine Eltern-Kind-Beziehung".[191] Der von den Eltern eingenommene innere Schutz bzw. das innere Objekt wird durch den Vorgesetzten ersetzt. Damit fällt dem Befehlsinhaber allerdings auch die Schutzfunktion zu und er hat die Macht, durch Versagen dieses Schutzes den Betroffenen psychisch ebenso zu verletzen wie die Eltern. Beckmann geht, um dem Oberst "die Verantwortung zurückzugeben", im Glauben, dass der imaginäre Vater ihn psychisch entlasten könne und das zerstörte innere Objekt – und damit den Glauben an sich selbst und die Menschheit – wiederherstellen. Beckmann drückt das auch aus, indem er sagt: "Ihre Fenster sehen von draußen so warm aus. Ich wollte mal wieder merken, wie das ist, durch solche Fenster zu sehen. Von innen aber, von innen."[192] Die "Wärme", die Beckmann da so vermisst und erleben will, ist nicht unbedingt die Wärme eines Feuers, sondern einer Familie, denn in der Stube sind "Der Oberst und seine Familie." "Beckmann."[193] allerdings gehört da nicht dazu und wird auch nicht in die Runde aufgenommen. Der Oberst verweigert die Besetzung der Vaterstelle zunächst und lässt Beckmann nur bedingt emotional in seine Nähe, er nennt ihn "lieber junger Freund" und dann "mein lieber Beckmann". Am Ende aber kommt die Aufforderung, ein Mensch zu werden, zusammen mit der Anrede "mein lieber Junge". Dass er zu ihm "mein lieber Junge" sagt, ist bereits väterlich und weckt auch tatsächlich Beckmann erstmals aus seiner Apathie auf, was als Erfolg für die Besetzung der Elternimagines gelesen werden kann. Diese Objektbeziehung hat aber bereits einen traumatisierenden Charakter und führt daher statt zur psychischen Heilung zu einem Wutausbruch Beckmanns.

Erst nachdem die Neubesetzung der Elternstellen gescheitert ist, erinnert sich Beckmann an seine tatsächlichen Eltern. Die Heimkehr, die er als nahtlose Fortsetzung seines alten Lebens mit ihnen imaginiert, soll die Vergangenheit auslöschen und eine Realität bieten, die vom Krieg völlig unberührt ist:

> […] Die Treppe knarrt auch immer noch. Und da ist unsere Tür. Da kommt mein Vater jeden Morgen um acht Uhr raus. Da geht er jeden Abend wieder rein. Nur sonntags nicht. Da fuchtelt er

[191] Bohleber, Traumatheorie, S. 809.
[192] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 119.
[193] Ebd., S. 119. Nebentext zur 3. Szene.

> mit dem Schlüsselbund umher und knurrt vor sich hin. […] Da geht meine Mutter rein und raus. […][194]

Aber auch diese Vorstellung einer unbeschadeten Realität und Familie und damit Identität ("Der Krieg ist an dieser Tür vorbeigegangen"[195]) bekommt in Beckmanns Monolog bereits traumhafte Züge:

> Das ist unsere Tür. Dahinter miaut die Küchentür, dahinter kratzt die Uhr [….]. Dahinter rülpst der ausgeleierte Wasserhahn und die Kacheln in der Küche klickern, wenn meine Mutter da herumpütschert. Das ist unsere Tür. Dahinter röppelt sich ein Leben ab von einem ewigen Knäuel.[196]

Die so beschauliche Vorstellung seiner Familie wird unterbrochen von surrealistischen Elementen, leblose Dinge erhalten menschliche Züge, setzen Aktionen und stellen das Bild von der heimischen Idylle schon in Frage, bevor Beckmann bemerkt, dass das Zuhause, von dem er spricht, nicht mehr existiert. Die Wirklichkeit lässt sich auch gedanklich nicht mehr ganz einfangen und unterbewusst weiß Beckmann schon, dass er wohl keine Tür finden wird, an der der Krieg vorbeigegangen ist. Die Eltern als psychische Rettungsanker sind also für Beckmann verloren und die Besetzung durch Stellvertreter war nicht erfolgreich. Damit fällt diese Möglichkeit weg, um die Ausprägung des Überlebenden-Syndroms aufzuhalten und Beckmann hat kein Mittel mehr, "die massive voranschreitende narzißtische Entleerung aufzuhalten."[197] Auch die Dissoziation in Form des "Anderen", der positiv besetzte Objekte zu verkörpern scheint, ist für ihn am Ende nicht mehr sichtbar ("Wo bist du, Anderer?"[198]) und was er in der Welt sieht, ist nur noch Schweigen.

Eine mögliche Erlösung

Beide "Gespenster" – Beckmann und das Gespenst von Canterville – haben eine weibliche Figur als "Rettung" auserwählt. So wie das Mädchen Virginia das Gespenst von Canterville erlösen soll, so möchte Beckmann von der Elbe in diesen glückseligen Schlaf versetzt werden. Während Virginia aber Mitleid hat und dem Gespenst helfen will, hat Beckmann bei der Elbe kein Glück. Dafür bekommt Beckmann eine Chance auf Frieden in Gestalt des Mädchens, das ihm die Brille abnimmt und so versucht, ihn zumindest sein "Gestern" vergessen zu lassen. Diese Hilfe allerdings versagt sich Beckmann aus Angst vor dem endgültigen Verlust seiner

[194] Ebd., S. 138.
[195] Ebd., S. 139.
[196] Ebd., S. 138f.
[197] Bohleber, Traumatheorie, S. 812.
[198] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 165.

Identität und seinem psychischen Verweilen in der Traumatisierung, und die Tür, die hinter dem Mädchen zuschlägt, führt nicht wie für Virginia auf einen Weg, an dessen Ende die Erlösung des Gespenstes steht. Statt mit Beckmann gemeinsam, wie Virginia mit dem Gespenst, geht das Mädchen allein durch die Tür und lässt Beckmann somit unerlöst zurück. Obwohl Beckmann also um Hilfe bittet, genau wie das Gespenst von Canterville, versagt er sich diese Erlösung im Endeffekt selbst, da er die eigenen Schuldgefühle nicht überwinden kann. Die Halluzination des Einbeinigen als stellvertretende Personifizierung der Toten, die Beckmann verschuldet hat oder zu haben glaubt, verweigert ihm die Nähe zum Mädchen und hindert ihn damit an der tatsächlichen Heimkehr. Das "Gespenst" Beckmann wird also von seinen eigenen Gespenstern an der Erlösung gehindert.

4.2.4 Beckmanns Gespenster

Halluzinationen sind ein bereits erwähntes Symptom einer Traumatisierung. Im Stück "Draußen vor der Tür" gibt es eine Traum-Szene, eine Traumbeschreibung und Halluzinationen. Während allerdings die Träume von der tatsächlichen Handlung abgegrenzt sind, kann man als Leser/in bzw. Zuseher/in nicht immer zwischen einem tatsächlichen Protagonisten und einer Halluzination unterscheiden. Dass der "Andere" keine tatsächliche Figur sondern ein Teil von Beckmann ist, wurde bereits festgestellt. Die Theorie der Inkorporation bzw. der psychischen Krypta, die immer wieder Gespenster auftauchen lassen kann, legt aber nahe, dass noch eine weitere Figur im Stück Beckmanns Psyche entsprungen ist: Der Einbeinige, der zwar real zu sein scheint, sich im Zuge einer psychotraumatologischen Analyse allerdings als Erscheinung erweist.
Inkorporation bedeutet das "Einverleiben"[199] der verlorenen Person. "Die unsagbare Trauer errichtet im Inneren des Subjekts eine geheime Gruft."[200] Diese psychische Gruft beherbergt dann die Krypta, in der die verlorene Person aufbewahrt wird. Das Ich selbst wird zum Friedhofswächter und bewacht die Krypta. Beckmann hat im Krieg viele Verluste zu verkraften gehabt, besonders getroffen haben ihn allerdings offenbar die elf Soldaten, die in seiner Truppe waren und auf seinen Befehl hin den Tod erleiden mussten. Das wird erstmals deutlich als Beckmann von dem Mädchen mit nach Hause genommen wird und – statt die offene Tür zu begrüßen – die Flucht ergreift. Der "Einbeinige" drängt sich als Manifestation seiner Ängste und Schuldgefühle an die Oberfläche seiner Psyche und erscheint als tatsächlicher Protagonist, in dem Moment, als das Mädchen von Stalingrad erzählt und dass

[199] Abraham u. Torok, Trauer, S. 550.
[200] Ebd., S. 551.

ihr Mann seit diesem Zeitpunkt vermisst wird. Beckmann wird durch diese Aussage an den Verlust erinnert und in der Folge vom "Gespenst aus der Krypta"[201] heimgesucht. Dass es sich bei dem Einbeinigen nicht um einen tatsächlich heimkehrenden Soldaten handelt, wird erstens durch den Zeitpunkt des Auftauchens nahegelegt und zweitens dadurch, dass das Mädchen den Mann weder hört noch sieht, während Beckmann ihn bereits hinter ihr erkennen kann. Erst als sie den Raum verlässt, zeigt sich das "Gespenst". Es scheint ihn auch zu kennen und für seinen Tod verantwortlich zu machen. Interpretiert man diese Stelle nach Abraham und Torok ist das Auftauchen des Einbeinigen eine der "subversiven Aktionen", die die "unsagbaren Wörter" "aus ihrer imaginären Krypta heraus" starten.[202] Die Einverleibung selbst ist der "utopische Wunsch, daß es die Erinnerung an die Erschütterung nie gegeben haben möge"[203], Beckmanns Verantwortung für den Tod der Kameraden oder vielleicht sogar der Krieg nicht real gewesen wäre. Durch die Konfrontation mit dem Mädchen, das ihren Mann vermutlich in Stalingrad verloren hat und offen über diesen Verlust spricht, bricht sozusagen Beckmanns Krypta auf und die "unsagbaren Wörter" kommen an die Oberfläche. Das bedeutet für Beckmann, dass das Trauma dieses Verlustes mit voller Wucht zurückkommt, denn nur "solange die Krypta hält, ist die Melancholie gebannt."[204] Für den "Kryptophoren" hat das entscheidende Konsequenzen:

> Wenn die Krypta einzustürzen droht, wird das ganze Ich zur Krypta […], das Ich [verschmilzt] mit dem inkludierten Objekt, das es sich als von ihm verlassenes vorstellt, und beginnt ganz offen eine unendliche "Trauer" zu tragen. Es wird mit seinen schmerzlichen Gefühlen, seiner offenen Wunde […] hausieren gehen – ohne übrigens je das Unsagbare zu verraten […].[205]

Was Beckmann in Folge der Öffnung seiner Wunde macht, ist genau das, was Abraham und Torok in ihrer Theorie der intrapsychischen Gruft voraussagen: Er geht mit seinen Gefühlen hausieren – und zwar beim Oberst. Die Verantwortung für seine elf gefallenen Kameraden möchte er dem Oberst zurückgeben, um einerseits "endlich schlafen" zu können und andererseits die eigene Schuld weiter zu leugnen. Immer wieder sagt Beckmann "die Toten kommen" und zeigt so, dass die psychische Gruft geöffnet wurde. Was er allerdings nicht verrät, sind die vielen anderen Toten, die er zu verschulden hat. Da die elf Gefallenen von ihm ausgesprochen und ihr Verlust in Worte gefasst wird, kann man bereits von einem introjizierten Verlust sprechen. Tatsächlich aber verrät der Kryptophore das Unsagbare nie, wie Abraham und Torok feststellen. "Stattdessen spricht der Kryptophore Worte aus, die

[201] Ebd., S. 551.
[202] Ebd., S. 553.
[203] Ebd., S. 555.
[204] Ebd., S. 557.
[205] Ebd., S. 557.

verbergen und im Verbergen auf eine fremde und dunkle Bedeutung 'zeigen'. Kryptonomie benennt das Verfahren des Verbergens von Wörtern durch Wörter."[206] Dass Beckmann also von der Verantwortung für seine elf gefallenen Soldaten spricht, zeigt, dass er in Wahrheit nicht deren Verlust inkorporiert hat. Der Traum, den er dem Oberst erzählt, lässt durch einige Symbole darauf schließen, wen Beckmann tatsächlich meint: die jüdischen Verfolgten. Einen wichtigen Hinweis bietet das Xylophon, auf dem der Mann in seinem Traum spielt, denn es besteht aus Knochen:

> Wunderbare weiße Knochen. Schädeldecken hat er da, Schulterblätter, Beckenknochen. Und für die höheren Töne Armknochen und Beinknochen. Dann kommen die Rippen – viele tausend Rippen. Und zum Schluß, ganz am Ende des Xylophons, wo die ganz hohen Töne liegen, da sind Fingerknöchel, Zehen, Zähne. Ja, als Letztes kommen die Zähne.[207]

Die Körperteile von Toten zu verwenden, war nichts, was man mit den eigenen Soldaten machte, sondern mit den vor allem jüdischen Gefangenen in Konzentrationslagern. Knochen alleine wären noch kein Hinweis auf den Holocaust selbst, die praktische Nutzung der Knochen und vor allem die erwähnten Zähne allerdings sind eine deutliche Anspielung auf die Verwertung des "Menschenmaterials" im Zweiten Weltkrieg. Beckmann sagt zum Oberst, dass "die Toten kommen", in der Nacht "stehen sie auf aus den Massengräbern mit verrotteten Verbänden und blutigen Uniformen." Und obwohl die Uniformen auf Soldaten schließen lassen, ist gerade der verwendete Begriff "Massengrab" in Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg unzweifelhaft mit den Opfern der ethnischen Verfolgung verbunden.

Jan Philipp Reemtsma hat gerade Borchert stark kritisiert und meinte, dass im ganzen Stück lediglich dann ein Trauma beschrieben werde, wenn es um tote Deutsche gehe: "Die Verantwortung ist nur dann ein Problem, wenn es um deutsche Leben geht, Schuld gibt es nur, wenn Deutsche verwundet werden oder sterben." [208] Nach Elsaessers Theorie der Spurlosigkeit ist gerade diese Nicht-Erwähnung von jüdischen Opfern im Text eine Spur zum tatsächlichen Trauma. Der Kryptophore benennt das, was er tatsächlich als traumatischen Verlust empfunden hat, nicht, er verbirgt es vielmehr durch andere Wörter, hier die Rückgabe der Verantwortung für elf Gefallene. Geht man allerdings davon aus, dass "dort, wo nichts war […], das Trauma sein möge"[209], ist die Abwesenheit von jüdischen Opfern eben der Hinweis darauf, dass Beckmann in Wahrheit durch diese Schuld traumatisiert wurde. Die Traumbeschreibung ist durch die verwendeten Begriffe ein Beweis für diese These. Hinzu

[206] Köhne, Verstellte Sichten, S. 89.
[207] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 123.
[208] Reemtsma, Jan Philipp: Generation ohne Abschied. Wolfgang Borchert – als Angebot. In: Mittelweg 36 [Heft 5] (1992), S. 37-55.
[209] Ebd., S. 201.

kommt die bezeichnende Erwähnung von "Gladiatoren": "Dann ziehen sie ein, die Gladiatoren, die alten Kameraden.'[210] Gladiatoren waren im Alten Rom Schaukämpfer, sie waren Gefangene oder Sklaven und wurden zu diesen Handlungen gezwungen. Gleichzeitig waren sie Todgeweihte, da jeder Kampf zum Tod führen konnte. Dass Beckmann sie als "alte Kameraden" bezeichnet und gerade den Begriff "Gladiatoren" gebraucht, ist ein deutliches Anzeichen dafür, dass er die Soldaten und damit sich selbst als "Gezwungene" ansah, er spricht auch von "grausamer Pflicht" [211] . Was sich Beckmann also nicht vollständig eingestehen kann, ist seine eigene Schuld. "Ich habe keinen Mord begangen!" [212] sagt Beckmann, aber der Einbeinige widerspricht ihm. Auch dass Beckmann nicht mehr schlafen kann, ist ein Motiv, das auf die Schuld eines Mörders hinweist, betrachtet man Shakespeares "Macbeth". Macbeth tötet Duncan, um dessen Stelle als König einzunehmen. Allerdings wird er so von Schuldgefühlen deswegen geplagt, dass er keinen Schlaf mehr findet. In einem aussagekräftigen Monolog gesteht er seine Schuld und den deshalb verwehrten Schlaf ein:

> Mir war, als rief' es: 'Schlaft nicht mehr, Macbeth
> mordet den Schlaf!' Ihn, den unschuld'gen Schlaf;
> Schlaf, der des Grams verworrn Gespinnst entwirrt
> den Tod von jedem Lebenstag, das Bad
> der wunden müh', den Balsam kranker Seelen,
> den zweiten Gang im Gastmahl der Natur,
> das nährendste Gericht beim Fest des Lebens.[213]

Für Macbeth ist Schlaf eine Möglichkeit, seine Sünden zu vergessen und seelische Ruhe zu finden, die allerdings denen vorbehalten war, die ohne Schuld zu Bett gehen. Er aber hat die Möglichkeit, zu schlafen, verloren, denn er hat "den unschuld'gen Schlaf" ermordet. Aus Schuldgefühlen versagt er sich diese Erlösung also, seine Psyche lässt es nicht mehr zu, dass er zur Ruhe kommt. Auch dem Gespenst von Canterville ist der erlösende Tod und damit der Schlaf nicht mehr vergönnt, da er seine Frau getötet hat. Die Schuldgefühle des Mörders also sind der Grund für den versagten Schlaf, auch bei Beckmann. Die toten Soldaten wären allerdings nicht unbedingt unschuldige Opfer wie die Frau von Simon de Canterville, was Beckmann tatsächlich belastet, muss also Mord sein, der den „unschuld'gen Schlaf“ betrifft und seinen eigenen damit verhindert. Das spricht wiederum für die jüdischen, zivilen Toten.

[210] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 123.
[211] Ebd., S. 118.
[212] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 162.
[213] Shakespeare, William: Macbeth. Tragödie. Stuttgart: Philipp Reclam Jun. 1980, S. 23.

Die Tatsache, dass Beckmann an der Benennung seiner tatsächlichen Traumatisierung scheitert, zeigt, dass die Inkorporation diese Heilungsmöglichkeit verhindert und er daher keine psychische Erlösung finden kann. Der Schlaf bleibt ihm daher genauso verwehrt wie die Überwindung seiner Traumatisierung und damit die tatsächliche Heimkehr aus dem Krieg.

4.2.5 Beckmann als Krypta

Wie Aleida Assmann feststellt, war die Reaktion vieler ehemaliger Nationalsozialisten nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges nicht unbedingt reuiges Schuldeingeständnis:

> Ihre durchgängige Haltung [die der in Nürnberg oder Frankfurt vor Gericht Gestellten, Anm. d. Verf.] war die Schuldabwehr durch Abspalten, Verdrängen und die Tabuisierung durch Verschweigen […].[214]

Assmann räumt daher erst der nächsten Generation ein Täter-Trauma durch die übertragene Schuld ein. Diese kritisierte Schuldabwehr ist aber nicht nur bei "tatsächlichen" – im Sinne von "tatkräftigen" – Tätern zu finden, sondern auch bei den Deutschen insgesamt, wie Peter Reichel feststellt. Er zitiert den amerikanischen Chefankläger Robert H. Jackson und stellt fest:

> Auch jene, die glaubten, dass dies, wenn schon kein Schau-Prozess, dann aber doch ein Stellvertreter-Prozess sei, in dem die deutsche Gesellschaft mit auf der Anklagebank saß, belehrte Jackson eines Besseren. Ja, er trennte die "breite Masse des deutschen Volkes" ausdrücklich von den Angeklagten, leistete aber damit jener schuldenlastenden Sicht Vorschub, durch die sich die Deutschen später selbst zu Opfern der Nazis machten […].[215]

Jackson meinte sogar ausdrücklich: "Wahrlich, die Deutschen – nicht weniger als die Welt da draußen – haben mit den Angeklagten eine Rechnung zu begleichen."[216] Damit wurden die angeklagten Nationalsozialisten zu Feinden der Gesellschaft selbst. Die deutschen Soldaten, als Stellvertreter der Befehlsinhaber und als Ausführende und Verteidiger der nationalsozialistischen Ideologie, wurden damit ebenfalls zu Trägern der Schuld, die es aus

---

[214] Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C.H. Beck 2006, S. 98.

[215] Robert H. Jackson sagte in diesem Zusammenhang: "Wir möchten ausdrücklich klarstellen, dass wir nicht beabsichtigen, das ganze deutsche Volk zu beschuldigen. Wir wissen, dass die Nazi-Partei bei der Wahl nicht mit der Stimmenmehrheit an die Macht gelangt ist. Wir wissen, dass ein unseliges Bündnis sie an die Macht gebracht hat […] wenn wir auch von ihrer politischen Reife nicht überzeugt sind, so haben wir doch Achtung vor ihrer Geschicklichkeit in den Künsten des Friedens, von ihren technischen Fähigkeiten und vor dem nüchternen Fleiß und der Selbstzucht der Massen des deutschen Volkes […] Der Alpdruck der Nazi-Zeit hat dem deutschen Namen in der ganzen Welt einen neuen und düsteren Sinn gegeben, der Deutschland um ein Jahrhundert zurückwerfen wird. Wahrlich, die Deutschen - nicht weniger als die Welt draußen - haben mit den Angeklagten eine Rechnung zu begleichen." zitiert nach: Reichel, Peter: Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur in Politik und Justiz. München: C.H. Beck 2007, S. 49f.

[216] Robert H. Jackson zitiert nach: Reichel, Vergangenheitsbewältigung, S. 50.

dem "deutschen Volk" an sich auszuschließen galt. Im Zweiten Weltkrieg war das Militär der Stolz dieses "deutschen Volkes", nach dem Krieg wurde es zum Symbol der Schande. Die Soldaten selbst hatten mit dem Täter-Trauma zu kämpfen und Probleme damit, die eigene Schuld zu akzeptieren, wie auch die Aussage des Generalfeldmarschalls Keitel zeigt:

> Ich habe geglaubt, ich habe geirrt und war nicht imstande, zu verhindern, was hätte verhindert werden müssen. Das ist meine Schuld. Es ist tragisch, einsehen zu müssen, dass das Beste, was ich als Soldat zu geben hatte, Gehorsam und Treue, für nicht erkennbare Absichten ausgenutzt wurde und dass ich nicht sah, dass auch der soldatischen Pflichterfüllung eine Grenze gesetzt ist.[217]

Gerade das Paradoxon, für das kritisiert zu werden, das man als "braver Bürger" oder "guter Soldat" getan hat, ist schwer individuell aufzuarbeiten. In dieser Beziehung braucht es dringend die kollektive Vergangenheitsbewältigung, um diesen Widerspruch und die eigene Rolle dabei zu akzeptieren. Im Stück erlebt Beckmann, wie schwierig es ist, die Vergangenheit zur Sprache zu bringen.

Beckmann als "Gespenst aus dem Krieg" ist damit nicht nur Opfer der Gespenster aus seiner Krypta, die ihn heimsuchen, sondern er selbst kann ebenfalls als Gespenst aus der Krypta angesehen werden, das die Gesellschaft mit „subversiven Angriffen“ [218] plagt. Die Krypta, dessen Geist Beckmann sozusagen darstellt, beherbergt den Krieg und seine Toten, wie auch Beckmann als "Gespenst aus dem Krieg" bezeichnet wird. Schon für die polnischen Soldaten des Ersten Weltkrieges stellt Julia Eichenberg fest, dass vor allem die verwundeten Soldaten bei ihrer Rückkehr aus dem Krieg von der Gesellschaft als störend empfunden wurden:

> Im Vergleich zum heroischen Kriegstoten repräsentierten die Verletzten und Verstümmelten der Kriege das schlechte Gewissen und den Verlust, die Grausamkeit und die Unmenschlichkeit des Krieges. Während die Gestalt des Kriegshelden mit der Zeit verblasste oder aber weiter verklärt wurde, verdeutlichten die versehrten Körper der invaliden Veteranen den Krieg selbst bis in die Zeit hinein, in der man ihn schon vergessen haben wollte.[219]

Sie spricht hier vor allem von den Verletzten, im Zweiten Weltkrieg war diese Abneigung und "Entmännlichung", die Eichenberg feststellt, wohl noch viel umfassender. Der Grund war, dass nicht nur die Grausamkeiten des Krieges vergessen werden sollten, sondern der Krieg selbst. Beckmann fungiert hier als Symbol des Krieges, der Krieg an sich wird in der Öffentlichkeit verdrängt und jede eigene Schuld geleugnet im Stück. Der Verlust, der so "ungeheuerlich" scheint, dass er nicht in Worte gefasst werden kann, ist der Verlust eines

[217] Generalfeldmarschall Keitel zitiert nach: Reichel, Vergangenheitsbewältigung, S. 52.
[218] Abraham u. Torok, Inkorporation, S. 553.
[219] Eichenberg, Julia: Kämpfen für Frieden und Fürsorge. Polnische Veteranen des Ersten Weltkriegs und ihre internationalen Kontakte, 1918-1939. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2011, S. 41.

Teils der eigenen Identität. Der Zweite Weltkrieg wurde so allumfassend geführt, dass jeder Lebensbereich dem untergeordnet war. Hitlers Erziehungsideale, die er in "Mein Kampf" vertritt, erinnern an die Spartaner und zeigen eine militärisch ausgerichtete Gesellschaft. Individualität wird zugunsten von Zusammengehörigkeitsgefühl aufgegeben und "Menschlichkeit" durch "Kriegstüchtigkeit" ersetzt. Generalfeldmarschall Keitel selbst spricht davon, dass er erkennen hätte sollen, "dass auch der soldatischen Pflichterfüllung eine Grenze gesetzt ist". Was er als seine Schuld bezeichnet, ist es, "sein ziviles Überich durch den Gehorsam gegenüber den Vorgesetzten"[220] ersetzt zu haben – also genau das, was einen Soldaten ausmacht. Interessanterweise ist es im Stück der Oberst, der auf diesen Missstand hinweist und Beckmann auffordert, wieder ein Mensch zu werden, "machen Sie sich menschlich" trägt er ihm auf.[221] Der Verlust der Menschlichkeit im Krieg ist für die Gesellschaft zu ungeheuerlich, um in Worte gefasst oder auch nur eingestanden zu werden. Es gab keine Menschen mehr, es gab "Rassen" und auch innerhalb der eigenen Rasse Grund zur Auslese. Hitler sagte in "Mein Kampf" ausdrücklich, der "völkische Staat" habe "die Aufgabe, aus der Summe aller Volksgenossen die fähigsten Köpfe herauszuholen und zu Amt und Würden zu bringen."[222] Und er ging sogar noch weiter, denn er schrieb, "der Staat hat die Verpflichtung, mit äußerster Sorgfalt und Genauigkeit aus der Gesamtzahl der Volksgenossen das von Natur aus ersichtlich befähigte Menschenmaterial herauszusieben und im Dienste der Allgemeinheit zu verwenden.[223] Der Mensch zählt also nur mehr in seinem Wert für die Allgemeinheit.[224] Um diese Ideologie zu akzeptieren, musste man also die eigene Menschlichkeit aufgeben und zu "Material" werden. Nach dem Krieg ist der Wert für die Allgemeinheit, der durch diese Akzeptanz der eigenen und allgemeinen Nicht-Menschlichkeit erst gegeben war, plötzlich ins Gegenteil verkehrt: Unmenschliche Taten werden angeprangert und die Toten werden wieder zu Menschen, denen etwas Furchtbares widerfahren ist. Dieses psychische Paradoxon führte womöglich dazu, dass die eigene Un-Menschlichkeit verschluckt und konserviert wird, da man unfähig ist, diesen Teil des Selbst zu akzeptieren. So reagieren auch die Protagonisten in Borcherts Stück – konfrontiert mit der eigenen Un-Menschlichkeit – mit der Weigerung, diese Krypta zu öffnen. Der Zirkusdirektor betont: „Ich habe schließlich keinen nach Sibirien geschickt. Ich nicht.“[225] Auch der Oberst weist jede Schuld an den Toten Beckmanns von sich. Dem Direktor wird im Angesicht

[220] Bohleber, Traumatheorie, S. 809.
[221] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 128.
[222] Hitler, Mein Kampf, S. 480.
[223] Ebd., S. 481.
[224] Ebd., S. 484.
[225] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 133.

Beckmanns „unheimlich“ und er sagt: "den Leuten bleibt das Lachen in der Kehle stecken, mein Lieber. Bei Ihrem Anblick wird ihnen das naßkalte Grauen den Nacken hochkriechen. Das naßkalte Grauen vor diesem Gespenst aus der Unterwelt wird ihnen hochkommen."[226] Die Anspielung auf Beckmann als "Gespenst aus der Unterwelt" ist also zu lesen als unerwünschte Heimsuchung durch das Trauma, denn "manchmal […] geschieht es, daß das Gespenst aus der Krypta den Friedhofswärter heimsucht, ihm seltsame, unverständliche Zeichen macht, ihn zu ausgefallenen Handlungen zwingt und ihn mit unerwarteten Empfindungen bedrängt"[227]. Inkorporation kann sich auch "hinter der 'Normalität' verbergen", wie Abraham und Torok feststellen. Für die ProtagonistInnen des Stücks scheint das der Fall zu sein, Frau Kramer, der Direktor und der Oberst sind zur Normalität zurückgekehrt und möchten nicht mit dem Gespenst aus der Krypta konfrontiert werden.

Beckmann hat also nicht die Möglichkeit, sein Trauma der Gesellschaft mitzuteilen und "in ein übergeordnetes Narrativ einzubinden"[228], da die Gesellschaft nicht an das Thema erinnert werden möchte. Beckmanns Besuch bei dem Oberst ist die Suche nach einem individuellen "empathischen Zuhörer", als dieser sich verweigert, versucht Beckmann sein Glück in einem größeren Rahmen und möchte vor Publikum über seine Traumatisierung sprechen. Der Zirkusdirektor, der in dieser Hinsicht die Gesellschaft verkörpert, verwehrt ihm allerdings die Möglichkeit, durch Kunst in der Gesellschaft empathische Zuhörer zu finden.[229] Am Ende ruft Beckmann verzweifelt nach jemandem, der ihm antwortet und dem er sich mitteilen kann:

> Gebt doch Antwort!
> Warum schweigt ihr denn? Warum?
> Gibt denn keiner Antwort?
> Gibt keiner Antwort???
> Gibt denn keiner, keiner Antwort???[230]

Die Verzweiflung, die sich in diesen Ausrufen ausdrückt, zeigt die Dringlichkeit und Bedeutung. Wie wichtig es für die Bewältigung eines Traumas ist, darüber zu sprechen, wurde im theoretischen Kapitel zu Trauma und Narrativ bereits erläutert. Beckmann ruft ausdrücklich nach Zuhörern und der Möglichkeit, sich jemandem, der ihm mit Mitgefühl begegnet, mitzuteilen. Die Verweigerung dieser Empathie kann zu "disrupting behavior"[231] führen, in Beckmanns Fall zum Selbstmordversuch. Dass die Gesellschaft Beckmann ihr

[226] Ebd., S. 132.
[227] Ebd., S. 551.
[228] Bohleber, Traumatheorie, S. 823.
[229] Hückmann, Communicating Trauma, S. 8.
[230] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 165.
[231] McFarlane u. van der Kolk, Challenge to Society, S. 25.

Mitgefühl versagt, führt dazu, dass dieser auch auf diese Bewältigungsstrategie nicht zurückgreifen kann und seinen Glauben in die Menschheit und ihre Menschlichkeit, der durch die traumatisierende Objektbeziehung verloren wurde, nicht wiederherstellen.
An dieser Stelle sollte erwähnt werden, dass zum Beispiel Reiner Poppe die Rufe Beckmanns am Ende des Stücks in seiner Interpretation anders versteht, er meint "es war die Not seiner hoffnungslos vor verschlossenen Türen, vor dem Nichts stehenden Kameraden, die Borchert tief erschütterte, das Elend, das über jedes Verstehen ging."[232] Diese Sichtweise ist durchaus plausibel, in Verbindung mit den psychotraumatologischen Theorien, die hier angewandt werden sollen, ist das allerdings zu vereinfachend und erfasst nicht die tatsächliche Tragweite, da es nicht nur um die "Schicksalsfrage einer ganzen Generation"[233] in Bezug auf die verschlossenen Türen geht, sondern vielmehr um den Umgang mit Trauma und Schuld der gesamten Gesellschaft. Außerdem steht Beckmann in Wahrheit nicht ausschließlich vor verschlossenen Türen, manche davon schließt er selbstständig.

4.2.6 Tod und Gott

Traumatisierende Objektbeziehungen können zur Folge haben, dass das innere Objekt zerstört wird. Eine noch umfassendere mögliche Konsequenz ist, „daß bei einer schweren Traumatisierung nicht nur die innere Objektbeziehung beschädigt wird oder zusammenbricht, sondern auch der innere, schützende, Sicherheit gebende Dialog zwischen Selbst- und Objekt-Repräsentanzen.“[234] Im Stück sieht man diesen inneren Dialog repräsentiert durch die Figuren Gott und Tod, also durch das ultimativ „gute“ Objekt und den unwiderbringlichen Hoffnungsverlust im Tod.
Prinzipiell ging man im objektbeziehungstheoretischen Modell davon aus, dass die Beziehung als Trauma-Verursacher für die Traumatisierung verantwortlich ist. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde dieses Modell erweitert, eine neue Dimension an traumatisierender Objektbeziehung hatte sich aufgetan und dazu geführt, dass das „Urvertrauen“[235] zerstört wurde. Der Glaube an die Menschheit selbst ist bei Beckmann durch den Krieg destruiert worden und hat eine „absolute innere Einsamkeit und äußerste Trostlosigkeit zur Folge.“[236] „Du bist der neue Gott“[237], sagt Gott zum Tod und verweist damit darauf, dass der Krieg

[232] Poppe, Reiner: Erläuterungen zu Wolfgang Borchert. "Draußen vor der Tür" und ausgewählte Kurzgeschichten. Hollfeld: Bange 1995, S. 23.
[233] Ebd., S. 23.
[234] Bohleber, Traumatheorie, S. 805.
[235] Bohleber nennt hier die „Zerstörung des Urvertrauens“, die Hoppe festgestellt hat. Bohleber, Traumatheorie, S. 21.
[236] Ebd., S. 821.
[237] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 104.

dafür gesorgt hat, das positive innere Objekt zu zerstören. Ein möglicher psychischer Umgang damit ist die „Projektion des Empathiebedürfnisses auf den Täter“[238]. Das heißt, dass der Täter selbst zum inneren Objekt wird. „Der Folterer halte die innere Welt des Patienten dauernd besetzt“[239], meint Bohleber. Der Tod als Repräsentant des Krieges und somit des Traumas selbst wird zum inneren Objekt, die Todesangst wird zur inneren Sicherheit, auf ihre Existenz ist Verlass. „Ich vergesse keinen“, sagt der Tod in Gestalt des Straßenfegers zu Beckmann und „Meine Tür steht immer offen.“[240] Das zeigt, dass die Traumatisierung durch den Krieg bei Beckmann nicht nur zu einem Trauma an sich geführt hat, das jetzt als eine Art Fremdkörper im Gedächtnis verwahrt wird, sondern dass das Trauma „bleibende Veränderungen der Ich-Funktionen“[241] nach sich zieht.
Dass der Dialog zwischen dem momentanen inneren Objekt – dem Tod – und dem positiven früheren Objekt – Gott – literarisch dargestellt wird als Konflikt, ist bereits ein Zeichen des Bewältigungsversuchs von Beckmanns Psyche. Beckmann selbst tritt im ersten Dialog nicht auf und spricht erst am Ende mit Gott und dem Tod in Gestalt eines Straßenfegers. Das könnte bedeuten, dass der Dialog zwischen dem Selbst und dem inneren Objekt wieder aufgenommen wird, was an sich schon ein Heilungsmechanismus wäre. Beckmann aber schafft es nicht, dem „verfolgenden Objekt“ zu entkommen und „wieder frühere prätraumatische Objekte an diese Stelle zu setzen“[242], was ein psychisches Verweilen im Trauma bedeutet.

Nachdem Gott und der Straßenfeger durch Beckmanns Traum gespukt sind, taucht wieder der „Andere“ auf und fleht Beckmann an, zu leben. Interessant ist, welche Argumente er liefert. Als Beckmann fragt „Sind sie [die Menschen, Anm. d. Verf.] nicht schlecht? Sind sie gut?, antwortet er: „Du kennst die Menschen nicht. Sie sind gut.“ Der „Andere“ versucht, Beckmanns Vertrauen in die Menschheit wiederherzustellen und dieses Urvertrauen in zwischenmenschliches Mitgefühl neu aufzubauen. Während Beckmann von den Menschen als Mörder spricht und ihnen vorwirft, dass sie seinen Tod und den anderer nicht betrauern und stattdessen lachen würden, sagt der „Andere“:

> Die Menschen gehen nicht an deinem Tod vorbei, Beckmann. Die Menschen haben ein Herz. Die Menschen trauern um deinen Tod, Beckmann, und deine Leiche liegt ihnen nachts noch lange im

[238] Bohleber, Traumatheorie, S. 822.
[239] Bohleber bezieht sich hier auf die Schlüsse von Amati im Bezug auf Folterofper. Bohleber, Traumatheorie, S. 822.
[240] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 151.
[241] Bohleber, Traumatheorie, S. 822.
[242] Ebd., S. 823.

> Wege, wenn sie einschlafen wollen. Sie gehen nicht vorbei. […] Ihr Herz zieht sich zusammen bei jedem Toten![243]

Da der „Andere“ als Teil Beckmanns zu verstehen ist, ist in diesem Dialog der Versuch zu sehen, die prätraumatischen Objekte wiederherzustellen und den Tod durch den Glauben in das Gute im Menschen zu ersetzen. Dieser Versuch ist allerdings nicht erfolgreich, da Beckmann am Erzählen des Traumas scheitert. Gerade das Mitteilen wäre wichtig, denn „durch die Erzählung wird Distanz geschaffen. Das traumatische Ereignis und Erleben wird zum Zeugnis, und damit ein Stück weit reexternalisiert.“[244] Dass das Mitteilen des Traumas therapeutische Wirkung haben kann, ist unbestritten, allerdings ist gerade diese Form der Heilung bei Beckmanns Traumatisierung problematisch, denn „der Verlust des empathischen inneren Anderen zerstört die Fähigkeit, das Trauma zu erzählen. Es kann nicht in ein Narrativ eingebunden werden.“[245] Der „empathische innere Andere“ ist bei Beckmann allerdings nicht völlig verloren, sondern als Dissoziation in gewisser Form immer noch da – am Ende verschwindet allerdings auch der „Andere“ („Wo bist du, Anderer?“[246]) und der verzweifelte Ruf Beckmanns nach dem positiven inneren Objekt („Wo ist denn der alte Mann, der sich Gott nennt? Warum redet er denn nicht!“[247]) bleibt unerhört. Nicht nur die Gesellschaft versagt also dabei, ein Narrativ für das erlittene Trauma anzubieten, sondern Beckmann selbst ist nicht in der Lage, sich durch Erzählung Erleichterung zu verschaffen. Die Art der Traumatisierung selbst verhindert das und ohne tatkräftige Hilfe kann Beckmann diesem Teufelskreis nicht entkommen.

4.2.7 Kriegshysterie

Beckmann wirkt zwar traumatisiert, aber nicht ausdrücklich hysterisch. Da "Hysterie" ohnehin ein weit zu fassender Begriff ist, muss man schon genauer hinsehen, um im Stück Hinweise auf Kriegshysterie zu finden. Showalter erläutert die Kriegsneurosen in Zusammenhang mit der Heimkehr und weist auf psychische Auswirkungen hin:

> Interessanterweise trat die Kriegsneurose nach dem Waffenstillstand häufiger auf. In einem amerikanischen Kommentar heiß es: "Zu unserem Erstaunen hat die Mehrzahl der Neurosekranken, die heute in den Kliniken zu finden sind, erste Anzeichen der Neurose entweder erst bei der Heimkehr entwickelt oder aber die Symptome verschlimmerten sich zu diesem Zeitpunkt." Ein anderer Autor beschrieb die Schwierigkeiten der Männer, die von der Front ins

[243] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 153.
[244] Bohleber, Traumatheorie, S. 821.
[245] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 821.
[246] Ebd., S. 164.
[247] Ebd., S. 164.

> Zivilleben zurückkehrten: "Bei der Heimkehr waren sie nicht mehr dieselben. Etwas in ihnen hatte sich verändert. Sie wurden von sonderbaren Launen und Wutausbrüchen heimgesucht, Zustände tiefer Depression wechselten ab mit rastloser Gier nach Vergnügungen. […]"[248]

Auf Beckmann trifft zu, dass er offenbar bei seiner Heimkehr erst tatsächliche Neurosen entwickelt hat, da er mit der Gasmaskenbrille, ohne die er nichts sieht, andeutet, dass er im Krieg mit der Realität zurechtgekommen ist und jetzt nicht mehr. Interessant ist, dass der Autor, den Showalter hier auch zitiert, beinahe wortwörtlich den Prolog des Stücks wiedergibt, er sagt: "Bei der Heimkehr waren sie nicht mehr dieselben. Etwas in ihnen hatte sich verändert" während es im Stück heißt "Er war lange weg, der Mann. Sehr lange. Vielleicht zu lange. Und er kommt ganz anders wieder, als er wegging."[249] Die innerliche Veränderung, die vom Betroffenen selbst empfunden wird, zeigt das psychische Verweilen im Krieg, das auch Beckmann Probleme bereitet. Die Gesellschaft selbst wird von den heimkehrenden Soldaten dabei ebenfalls feindselig betrachtet:

> Die Kriegsneurose breitete sich nach Kriegsende aber auch noch aus einem anderen Grund aus: Die Soldaten empfanden gegenüber der Regierung, die sie den entsetzlichen Erfahrungen ausgesetzt hatte, eine maßlose Wut, die sie während der Kampfhandlungen gegen den Feind hatten richten können. Nach der Heimkehr gab es "ein enormes Bedürfnis nach Fürsorge und Bestätigung, das gemischt war mit Feindseligkeit gegenüber einer Gesellschaft, die sie in die Position von Opfern versetzt hatte". Im Krieg konnten Heim und Familie idealisiert werden; aber zu Hause mußten dann wieder die unspektakulären Alltagsprobleme bewältigt werden.[250]

Showalter spricht in diesem Absatz vom Ersten Weltkrieg, im Zweiten Weltkrieg konnten die Heimkehrer ihre Wut nicht mehr gegen die Regierung richten und wurden von der Gesellschaft auch nicht zu Opfern stilisiert, im Gegenteil: Die Regierung, die sie in den Krieg geschickt hatte, existierte nicht mehr und sie wurden von der Gesellschaft als Täter angesehen. Die "maßlose Wut" ging also ins Leere und richtete sich gegen die Gesellschaft selbst oder äußerte sich in Autoaggression. Die Feindseligkeit war allerdings umso größer und die Bewältigung der Alltagsprobleme wurden ohne "Fürsorge und Bestätigung" zu einer nicht schaffbaren Aufgabe.

Das Thema Hysterie wird aber auch deutlicher angesprochen im Stück, die Figur des Oberst verweist durch seine Aussagen ausdrücklich auf Hysterie und zeigt auch, wie hysterische Symptome im Krieg konnotiert waren: Mit Weiblichkeit und Schwäche. Als Beckmann dem Oberst seine Wünsche vorträgt, reagiert der Oberst distanziert und "militärisch": "Na na na

[248] Showalter, Hystorien, S. 112.
[249] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 102.
[250] Showalter, Hystorien, S. 112f.

na! Reden Sie mal nicht so unmännliches Zeug. Waren doch Soldat, wie?"[251] Hysterie als weiblich angesehene Krankheit wurde im Krieg trotz gegenteiliger Erkenntnisse von Freud und Charcot im Vorfeld dennoch verurteilt, man sah "in der Traumatisierung nichts weiter als ein Versagen der Männlichkeit." [252] Hysterie war "gleichbedeutend mit Feigheit und Simulation"[253]. Der Oberst meint auch, Beckmann wäre wohl "einer von denen, die ein bißchen müde sind, ein bißchen weich, wie?"[254] "Weich" als "weiblich" und "verrückt" gleichermaßen zeigen die abwertende Meinung des Militärs, repräsentiert durch den Oberst, "ein bißchen müde" bezieht sich in diesem Zusammenhang auf die versuchte Flucht vor der militärischen Pflicht durch Simulation von hysterischen Symptomen. Der Oberst sagt: "Laßt mich nur machen, Kinder, ich kenne diese Typen von der Truppe" und gibt damit einen weiteren Hinweis auf die so verurteilte Kriegshysterie.
Eine Sichtweise auf die Hysterie war eben der von Anfang an begleitende Vorwurf der Simulation und damit des Vortäuschens der Symptome. Christina von Braun zitiert einen französischen Arzt, der 1866 meinte:

> Diese Patientinnen sind wahre Schauspielerinnen; sie kennen keine größere Freude als die, alle zu täuschen, mit denen sie in Berührung kommen. […] Das Leben der Hysteriker ist nichts anderes als eine andauernde Lüge […].[255]

Hysterie wurde als Schauspielerei empfunden, als Vorführung. Der Oberst bringt Beckmann mit diesem Vorwurf der Lüge und Simulation konkret in Verbindung als er ihn als "Schelm" bezeichnet und meint "Wissen Sie […] mit dem Zeug, mit der Nummer, können Sie auf die Bühne!" [256] Stavros Mentzos weist darauf hin, dass das Hysterische "vieles, was mit übertriebener Emotionalität, Dramatisierung, Theatralik, Unechtheit bezeichnet werden kann"[257] enthält. Damit ist klar, dass der Vergleich von Beckmann mit einem Schauspieler ein auf das hysterische Verhalten, das er an den Tag legt, ist. Gleichzeitig drückt es das Misstrauen aus, das Kriegshysterikern entgegengebracht wurde.

4.2.8 Beckmanns Scheitern an der Heimkehr

Die Heimkehr der Soldaten verlief weder nach dem Ersten noch nach dem Zweiten Weltkrieg ohne Probleme. Nicht nur die Gesellschaft versagte als Hilfe der traumatisierten Soldaten,

[251] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 119.
[252] Mackenthun, Kriegspsychiatrie, S. 3.
[253] Showalter, Hystorien, S. 111.
[254] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 121.
[255] Falret, Jules: Folie raisonnante ou folie morale. zitiert nach: Braun, Christina: Nicht Ich. Logik. Lüge. Libido. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik 1994, S. 54.
[256] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 128.
[257] Mentzos, Hysterie, S. 15.

auch die Heimkehrer selbst konnten sich teilweise nur schwer wieder in ihr Leben einfinden. Die Realität des Krieges war einfach zu lange ihre einzige Wirklichkeit. Sie hatten den Krieg zwar überlebt, sind dabei "aber immer mehr aus der Zivilisation und deren habituellen Standards herausgefallen […]. Nicht nur die Taten, sondern vielmehr auch die erlittenen Wunden machen den Kombattanten gesellschaftsunfähig."[258] Besonders die lange Zeit, die Beckmann im Krieg verbracht hatte, führte zu einer Art Gewöhnung an diese Wirklichkeit, die Fronten sind klar, seine Aufgaben sind vorgegeben und die Befehle müssen blind befolgt werden. Eine solche Aufgabe des eigenen Willens im Austausch gegen den militärischen Gehorsam, der dem Militär-Ich zugrunde liegt[259], führt bei plötzlicher Realitätsveränderung zu einem Gefühl der Überforderung durch das Auf-sich-gestellt-sein. Wie Lars Koch bei den Protagonisten des Films "The Hurt Locker" feststellt, ist es dann nicht nur das Trauma, das einen im "Schmerzensraum"[260] festhält, sondern auch die Gewöhnung an dieses Gefühl und beinahe die Sehnsucht danach.[261] Reemtsma hat einen Bericht über seine Entführung im Kindesalter verfasst und berichtet darin, "wie sich die Zwangssituation der Langzeittraumatisierung als neue "Keller"-Master-Realität in ihm etabliert habe, an die er sich auch im wiedererlangten 'realen'/'normalen' Leben anzupassen suchte beziehungsweise die es zu gestalten gelte."[262] Das Erlebnis, im Keller zu sein, hat ihn zu einer Anpassung gezwungen, die seinen Charakter in einer Weise verändert hat, die er selbst nicht wollte:

> Denn den Keller lässt man nicht zurück. Der Keller wird in meinem Leben bleiben […]. Er bleibt der zerstörerische Einbruch, die Vergewaltigung, die Exterritorialität, die plötzlich wieder da sein kann. Zuweilen gibt es Momente, in denen etwas wie eine Sehnsucht nach der reduzierten Situation darin aufkommt. Wenn das Leben zu schwierig erscheint, kann es sein, daß der Wunsch entsteht, wieder eine Kette um den Fuß zu haben, wieder in einem sehr kleinen Raum zu sein […] Woher kommt dieser scheußliche Wunsch? Im Keller hatten die Gefühle des Nicht-mehr-in-der-Welt-Seins ihren Ort. In der Welt haben sie keinen. Mit diesen Gefühlen bin ich nur im Keller zu Hause gewesen.[263]

Reemtsma konnte in Worte fassen, was auch an Beckmann zu merken ist: Das lange Verweilen in einer traumatisierenden Situation führt zur Reduktion aller Gefühle auf den

[258] Koch, "He is a wild man!", S. 139.
[259] Bohleber, Entwicklung der Traumatheorie, S. 809.
[260] Der "Hurt Locker" ist prinzipiell der Schmerzensraum einer Bombe bei ihrer Explosion, eine "Kombination aus kinetischer Entladung und anschließender Stille", die die "Beteiligten ein[schließt]". Siehe: Koch, "He is a wild man!", S. 152. Das psychische Verweilen in diesem traumatisierenden und sowohl körperlich wie psychisch verletzenden Raum zeigt das Verweilen im Trauma selbst.
[261] Koch, "He is a wild man!", S. 152.
[262] Köhne, Julia B.: Traumatisches Liebesspiel. KZ-Repräsentation, Identifikation mit dem Täter und masochistische Sexualität in "The Night Porter" (1974). In: Köhne, Julia B. (Hrsg.): Trauma und Film. Visualisierungen eines Nicht-Repräsentierbaren. Berlin: Kadmos-Verlag 2012, S. 221-272., S. 234.
[263] Reemtsma, Jan Philipp: Im Keller. Hamburg: Hamburger Ed. 1997, S. 221f.

bloßen Versuch, zu überleben. Die damit einhergehende "Einfachheit" des Lebens, also die Beschränkung aller Emotionen auf die Todesangst, kann dazu führen, dass auch nach Ende dieser Todesangst eine Art Sehnsucht danach entsteht, nach der Situation, an die man sich so sehr angepasst hat. Der "Überlebensmodus", der dann sozusagen eingeschaltet wird, kann nach langer Gewöhnung daran nicht mehr so einfach durch den normalen Umgang mit alltäglichen Details ersetzt werden. Dieses Phänomen sieht man auch an der Figur von Tom Hanks, die er im Film "Cast Away" verkörpert. Nach seiner Rettung hat er Schwierigkeiten, sich wieder an die Gesellschaft zu gewöhnen und zeigt manchmal beinahe ein Bedürfnis nach dem für ihn "unkomplizierteren" Leben auf der Insel, das durch die Unterordnung aller Emotionen und Wünsche unter den bloßen Überlebensinstinkt und die damit einhergehenden notwendigen Handlungen und Regeln klar definiert war.

Beckmann kommt nun aus dem Krieg zurück und weigert sich, seine Brille abzulegen. Das ist einerseits der Versuch, sich irgendeine Art von Identität zu bewahren, andererseits ist es ein Symbol für seinen "Keller", seinen "Schmerzensraum", in dem er psychisch noch immer gefangen ist. Er sagt, er ist ohne Brille "rettungslos verloren" und "vollkommen hilflos".[264] Beckmann hat drei Jahre lang im Krieg überlebt und musste sich dazu seelisch an diese Gegebenheiten anpassen. Durch das Tragen der Brille zeigt auch er die Sehnsucht nach dem Ort, an dem er weiß, was zu tun ist, wo die Verhaltensvorgaben klar und die Gefühle beschränkt sind. Wie in "The Hurt Locker" die Figur James so kann auch Beckmann der inneren, traumatischen Realität des Krieges nicht mehr ausweichen und verspürt durch die lange Unterdrückung des Fluchtwunsches auch nicht mehr das Bedürfnis danach. Lars Koch stellt im Bezug auf den "wild man" James fest: "Die Zeit im Irak hat James' In-der-Welt-Sein komplett verändert. Die Zeitlichkeit des Traumas führt dazu, dass es für ihn kein Nacheinander der Erfahrungsräume mehr gibt. Auch während er mit seinem Sohn spricht, ist er im Irak."[265] Während der Film durch den Ton diese Gleichzeitigkeit darstellt, zeigt im Stück Beckmanns Brille, dass er keineswegs den Krieg hinter sich gelassen hat.

Die Brille ist dabei zusätzlich ein direkter Hinweis auf ein Symptom eines Traumas, denn ein Effekt eines traumatischen Erlebnisses kann eine "Tunnelsicht" sein. "Das Blickfeld ist seitlich extrem eingeengt, so daß das Geschehen sich wie in einem Tunnel abspielt."[266] Genauso wie das Gefühl, über dem eigenen Körper zu schweben, ist das ein Fluchtreflex, der

[264] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 112.
[265] Koch, "He is a wild man!", S. 151.
[266] Diese Tunnelsicht ist eine Art der peritraumatischen Erlebnisveränderung, die Fischer und Riedesser feststellen, dazu gehören auch das Heraustreten aus dem Körper und die damit verbundene Depersonalisierung. Fischer u. Riedesser, Psychotraumatologie, S. 80.

psychisch die traumatisierende Situation erleichtern soll. [267] Dass dieser Bewältigungsmechanismus immer noch von Beckmann gebraucht wird und er nicht in der Lage ist, ihn auszuschalten – sprich die Brille abzunehmen –, zeigt, dass für ihn die traumatisierende Situation noch immer aktuell ist. Er hat noch keinen Weg aus dem Krieg heraus gefunden und seine Versuche, sich wieder in die Gesellschaft zu integrieren, scheitern und machen seine Heimkehr umso schwieriger. Psychisch gesehen ist für Beckmann eine Heimkehr im Moment nicht möglich. Das liegt allerdings nicht nur daran, dass sein Zuhause nicht mehr so da ist, wie er es verlassen hat, sondern daran, dass er als "Zuhause" unbewusst seinen persönlichen "Keller" empfindet: Die Kriegsrealität. Das wird schon im Prolog vorweggenommen:

> 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.[268]

Obwohl es bei oberflächlichem Lesen lediglich nach Frustration klingt, weil das Zuhause, zu dem die Soldaten heimkehren wollten, nicht mehr in dieser Weise besteht, ist es bei genauerer Betrachtung doch mehr. "Ihr Deutschland ist draußen, nachts im Regen, auf der Straße" bedeutet auch, dass als Heimat nicht mehr das Deutschland der "anderen" – der Zivilisten – in Frage kommt, sondern dass nur mehr eine Außenseiterposition möglich ist. Die Brille signalisiert die innere Entfremdung von Beckmann, der zwar ein Bett und liebevolle Aufnahme von einem Mädchen angeboten bekommt, es aber nicht schafft, dieses Angebot anzunehmen. Dass sie ihm die Brille abnehmen möchte, zeigt, dass sie ihn nach Hause bringen will, er aber verweigert sich dieser Hilfe und flieht – von einer Halluzination gemartert –, wieder auf die Straße, denn sein Deutschland "ist draußen, […] auf der Straße". In dieser Situation sagt Beckmann gegenüber dem "Anderen", dass er immer draußen stehen würde und "die Türen sind zu".[269] Das stimmt aber gerade in dieser Situation überhaupt nicht, da er einen Menschen, der sich um ihn kümmert, ein warmes Bett und ein mögliches Zuhause gerade erst aus eigenem Antrieb ausgeschlagen hat. Auch Frau Kramer befiehlt Beckmann ausdrücklich, die Tür zuzumachen, "ganz schnell"[270]. Wenn eine Tür also nicht von selbst vor ihm zugeht, schließt er sie von sich aus. In Wahrheit hat er sich als nicht mehr fähig erwiesen, ein Zuhause, das nicht auf der Straße ist, anzunehmen. Seine psychische Realität hat ihm eine

[267] Ebd., S. 80.
[268] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 102.
[269] Ebd., S. 118.
[270] Ebd., S. 142.

Heimkehr unmöglich gemacht, er selbst verweigert sich ebenso eine glückliche Zukunft wie die Menschen, die er ausdrücklich darum bittet. Beckmann selbst hält sich in seinem "Schmerzensraum" gefangen, durch die Brille und die Weigerung, seinen "Keller", die Straße, gegen etwas anderes einzutauschen.
Karl Migner hat eine Interpretation verfasst, die in vielen Punkten anderer Meinung ist als die hier entlang traumatheoretischer Konzepte durchgeführte Analyse und kommt auch im Bezug auf die Heimkehr in seiner Interpretation zum gegenteiligen Schluss:

> Trotz der Echtheit und vor allem Tiefe und Unmittelbarkeit seines Erlebens ist Beckmann zur Distanz fähig, und damit scheint für ihn die Möglichkeit zur Rückkehr ins Leben nicht völlig ausgeschlossen.[271]

Migner ist der Ansicht, dass sich Beckmann darüber klar ist, dass seine Sicht durch die Brille nicht der Wahrheit entspricht, und dass er das mit einer "Art Galgenhumor" trägt. Die Distanz, die er Beckmann zugesteht, wird allerdings mithilfe von psychotraumatologischen Theorien eher bestritten als bestätigt. Beckmann als Kryptophore ist nicht in der Lage, Distanz zu seinem eigenen Trauma zu erlangen und scheitert daher auch an der Heimkehr, die Migner für "nicht völlig ausgeschlossen" durch Beckmanns "Distanz" hält. Was Migner als Distanz und Tiefe ansieht, ist aus traumatheoretischer Sicht lediglich die Spurlosigkeit des Traumas, die das Trauma erst als solches kennzeichnet.

4.3 Fazit zur traumatheoretischen Interpretation von "Draußen vor der Tür"

Borcherts längster Text aus seiner Trümmerliteratur bietet eine Fülle von Ansätzen zur Interpretation mithilfe der Traumatheorie. Der "Unteroffizier a. D., Mitmensch a. D." Beckmann vereint in sich mehrere Traumatisierungen, die durch Anwendung traumatheoretischer Konzepte verständlicher werden. Das Stück handelt von einem Soldaten, der nicht mehr nach Hause kommen kann, da der Krieg seine psychische Struktur verändert und ihm die Alltagstauglichkeit genommen hat. Die Bewältigungsversuche, die Beckmann startet, sind aussichtslos, einerseits, weil die Inkorporation, die er unbewusst vorgenommen hat, eine Mitteilung des tatsächlichen Traumas verhindert und andererseits, weil die Gesellschaft – repräsentiert durch einige ausgewählte Figuren – selbst traumatisiert ist und Beckmann Teil des ihrerseits inkorporierten Verlustes ist. Beckmann gibt allen nacheinander

[271] Migner, Karl: Das Drama "Draußen vor der Tür". In: Hirschenauer, Rupert u. Albrecht Weber (Hrsg.): Interpretationen zu Wolfgang Borchert verfaßt von einem Arbeitskreis. München: R. Oldenbourg Verlag 1964, S. 7-56., S. 36.

die Schuld an seiner Lage, klagt alle an und beweint lautstark, was aus ihm geworden ist – ohne die eigene Schuld vollständig erfassen zu können:

> Der Begriff Trauma bezieht sich auf das (unbewusste) Kreisen von Psychen oder Kollektiven um ein traumatisierendes Ereignis und/oder dessen Wiederhall im Innenleben des Selbst oder im kollektiven Imaginären.[272]

Beckmanns Psyche "kreist" sozusagen um die eigene Schuld als Trauma, er lässt sogar die verschiedenen Protagonisten in seinem Traum nochmals in einer Art Reigen auftreten und klagt sie an, nur um am Ende allein dazustehen. Das Kreisen der Psyche wird durch das Wiederholen der Stationen nochmals betont. "Ich? der Gemordete, ich, den sie gemordet haben, ich bin der Mörder?" fragt er im Abschlussmonolog und zeigt damit einen Funken Einsicht, bevor er wiederum in die bisherige Strategie des Schuldminderns und Schuldwegschiebens fällt und sagt "jeden Tag begehn wird einen Mord! Wir gehen jeden Tag an einem Mord vorbei!"[273] Das Stück thematisiert also ein Täter-Trauma, dessen Bewältigung durch die beständige Strategie des Verdrängens und psychischen Ausgleichens verhindert wird. Einerseits fühlt sich Beckmann für den Tod anderer verantwortlich, andererseits sind es die falschen Toten, die er betrauert, wie auch im Stück klar wird, denn schon zu Anfang wird die Spurlosigkeit der verstorbenen Menschen beklagt:

> Ein Mensch stirbt. Und? Nichts weiter. Der Wind weht weiter. Die Elbe quasselt weiter. Die Straßenbahn klingelt weiter. Die Huren liegen weiter weiß und weich in den Fenstern. Herr Kramer dreht sich auf die andere Seite und schnarcht weiter. Und keine – keine Uhr bleibt stehen.[274]

Der Soldat Beckmann kommt zurück und merkt, dass die Zeit nicht stehengeblieben ist, dass alles Leid und all der Tod, den er im Krieg gesehen und verursacht hat, nicht betrauert wird von denen, die er zuhause vorfindet. Dass sich Beckmann als Mörder empfindet, zeigt die Anklage des Einbeinigen und der Umstand, dass Beckmann nicht mehr schlafen kann. Er leidet an seinem Trauma als Täter durch militärischen Gehorsam und kann die "Gasmaskenbrille" nicht mehr abnehmen – für ihn gibt es keine Heimkehr aus dem Krieg. Sein positives inneres Objekt wurde ersetzt durch den Tod und der ist der einzige, der "keinen vergisst".

Der Prolog spricht davon, dass ein Mann einen "ganz tollen Film" erlebt und nicht weiß, "ob er wacht oder träumt". Einerseits ist das ein Effekt des Traumas, das Gefühl zu haben,

[272] Köhne, Trauma und Film, S. 8.
[273] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 164.
[274] Ebd., S. 104.

außerhalb des eigenen Körpers zu stehen und alles "wie im Film" zu erleben, andererseits stellt das auch den Realitätsgehalt der vorkommenden Figuren in Frage. Das Stück ist die "Wiederholung des Traumas durch das Agieren mit inneren Bildern und allegorischen Repräsentanzen"[275], was bedeuten würde, dass einige der Protagonisten im Sinne der Traumatheorie zwangsläufig nicht reale Personen darstellen. In der Traumabewältigungstherapie "werden auch distanzierende Techniken angewandt, wie die Übung 'Leinwand', in der die Betroffenen versuchen, das traumatische Geschehen als ZuschauerIn in einem Kinosaal zu betrachten."[276] Der Prolog lässt darauf schließen, dass Beckmann genau das versucht, bevor er nach Hause kommt. Der Krieg wird zum Leinwand-Projekt, aber auch die Heimkehr gestaltet sich traumatisierend, denn es war "nur ein ganz alltäglicher Film […] von einem Mann, der nach Deutschland kommt […]."[277] In Beckmanns Traum und durch Dissoziation bzw. Halluzination lässt Beckmann seine "Gespenster erscheinen und sprechen"[278] und versucht so ohne Erfolg, eine Heilung in Gang zu bringen. Ob es die Unmöglichkeit ist, sich selbst das Ausmaß der Verantwortung einzugestehen, das er am Schicksal der "großen grauen Zahl"[279] an Toten trägt, oder eine Art masochistische Verweigerung der eigenen Erlösung, ist nicht eindeutig feststellbar. Fest steht allerdings, dass Beckmann bei seiner Heimkehr nicht von der Gesellschaft am "nach Hause kommen" gehindert wird, sondern dass er selbst an der Bewältigung seiner Traumatisierung scheitert und sich dadurch nicht mehr in die Gesellschaft einfinden kann.

4.4 "Draußen vor der Tür" als Narrativ des Traumas einer Generation?

> Dies ist kein gutes Buch. Das ist kein Kunstwerk und auch keine Dichtung. Das ist vielleicht noch nicht einmal Literatur. Aber das ist ein Dokument und ein Denkmal. Das ist Rechnung und Quittung zugleich. Und für uns alle. Deswegen ist es ein notwendiges Buch.[280]

Was Wolfgang Borchert hier in einer Rezension zum Roman "Stalingrad" von Theodor Plivier sagt, könnte auch als seine Absicht hinter "Draußen vor der Tür" interpretiert werden. Es wird ein "Stück, das kein Theater spielen und kein Publikum sehen will"[281], das aber ein

[275] Grabher, Peter: Wiederkehr der Verdrängten. Interventionen ins Unbewusste des israelisch-palästinensischen Konflikts in Udi Alonis Mechilot (2006). In: Köhne, Julia B.: Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren. Berlin: Kadmos-Verlag 2012, S. 274.
[276] Ebd., S. 274.
[277] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 102.
[278] Grabher, Wiederkehr der Verdrängten, S. 274.
[279] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 105.
[280] Wolfgang Borchert in der Hamburger Freie Presse zum Roman "Stalingrad" zitiert nach: Freund, Winfried u. Walburga Freund-Spork: Erläuterungen und Dokumente. Wolfgang Borchert. Draußen vor der Tür. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1996, S. 40.
[281] Borchert, Draußen vor der Tür, Untertitel

"Dokument und ein Denkmal" wird und damit "notwendig". Borchert verlangt, dass der Schriftsteller "dem Haus, an dem alle bauen, den Namen geben"[282] muss. Der Schriftsteller, so fordert er also, soll das benennen, bei dem anderen die Worte fehlen. Bernhard Meyer-Marwitz stellt so auch fest:

> Dieses Stück ist in der Glut der irdischen Vorhölle gebrannt worden, es ist mehr als eine literarische Angelegenheit, in ihm verdichten sich die Stimmen von Millionen, von Toten und Lebenden, von vorgestern, gestern, heute und morgen, zur Anklage und Mahnung. Das Leid dieser Millionen wird Schrei.[283]

Bevor "Draußen vor der Tür" am Theater uraufgeführt wurde, gab es eine von Borchert selbst verfasste Hörspielfassung, die erstmals am 13. Februar 1947 gesendet wurde.[284] Schon beim Hörspiel gab es ein bedeutendes Echo. "Der Spiegel" interpretiert bereits das Hörspiel als den Versuch, Unnennbares zu benennen:

> Das Hörspiel hat die Verzweiflungsatmosphäre deutscher Bahnhofsbunker, in denen die abgerissenen und abgezehrten Heimkehrer die Aussichtslosigkeit ihres Daseins zu spüren bekommen. Hier ist der tastende Versuch, ein ungeheures Erleben in dichterische Form zu kleiden.[285]

Das Hörspiel wird 1957 und 1965 neu aufgeführt, später wird es noch öfter wiederholt. 1965 schreibt Helmut M. Braem in der Stuttgarter Zeitung über seine Erfahrungen mit der Erstausstrahlung 1947:

> Damals, im Winter 1947, war das Spiel von Wolfgang Borchert eine heute kaum noch zu beschreibende Sensation. Hunderte von Leserbriefen ließen den Autor wissen, er habe den Verfassern der Zuschriften "aus der Seele geschrieben."
>
> Das war "unser" Autor. Er hatte etwas ausgesprochen, was wir empfanden, aber nicht zu formulieren verstanden.. Und wir, die aus dem Kriege heimgekehrten Beckmänner, haben geweint vor dem Lautsprecher eines aus den Trümmern geretteten 'Volksempfängers'.[286]

Helmut M. Braem empfand Borcherts Stück also als sprachlichen Ausdruck dessen, was die Generation der heimgekehrten Soldaten nach dem Krieg erlebte und fühlte. Es "treffen von überall her Briefe ein von Bewunderern, Kritikern, ehemaligen Landsern, Verlegern, aufgestörten Pfarrern, Auch-Dichtern, Lehrern, Managern, gescheiterten Existenzen […] die

[282] Wolfgang Borchert zitiert nach Freund u. Freund-Spork, Erläuterungen, S. 43.
[283] Bernhard Meyer-Marwitz zitiert nach ebd., S. 47.
[284] Freund u. Freund-Spork, Erläuterungen, S. 58.
[285] Der Spiegel. Nr. 2. 1947 zitiert nach ebd., S. 52.
[286] Helmut M. Braem in der Stuttgarter Zeitung 1965 zitiert nach ebd., S. 54.

sich melden und ihre Identifikation mit dem Manne bekunden; die hier ein Bild ihrer Unruhe und Ziellosigkeit gefunden"[287] haben, stellt Rühmkorf fest und meint:

> Viele Leute, die von auswärts nach Hamburg kommen, wollen den Dichter sehen, den Sprecher einer Generation, das junge Genie, den dichtenden Frontkameraden, den Repräsentanten der Skepsis, den sinnsuchenden Gottesleugner.[288]

Obwohl Rühmkorf hier die positive Resonanz eher abwertendem Ton wiedergibt, drückt er doch aus, dass sich viele zu Borchert aufgrund des Stücks hingezogen fühlten und den Eindruck hatten, er würde verstehen, wie es ihnen ginge.

Das Hörspiel war ein Erfolg und es folgte im November 1947 das Bühnenstück. Die Uraufführung fand in den Hamburger Kammerspielen am 21. November statt, Borchert selbst starb am 20. November.[289] Auch hier gab es wieder gute Reaktionen:

> Fast eine Minute, nachdem der Vorhang gefallen war, blieb es still im Theater, ehe der Beifall losdonnerte. So stark war die Erschütterung durch dieses Stück, das sich mehr und mehr als die Biographie einer ganzen Generation und in vielem als ein Selbstbekenntnis des Dichters offenbart hatte![290]

Das Publikum scheint also ergriffen gewesen zu sein, auch andere Rezensionen sprechen davon, dass die ZuseherInnen nach der Aufführung "erschüttert" waren, das "Publikum verläßt stumm den Zuschauerraum"[291] heißt es im "Spiegel". Das "Hamburger Echo" stellt fest: "Der Eindruck war tief. Nach einer Minute des schweigenden Gedenkens erhob sich langanhaltender Beifall […]"[292].

1948 gab es weitere Aufführungen und auch hier fiel die Kritik positiv aus und die Rezensenten zeigten sich mitgerissen. "[…] es war da, war Beckmann, einer von den ungezählten Beckmännern, die uns täglich über den Weg humpeln, und so war's recht und richtig"[293], schrieb die Abendpost in Hannover.

Ein Jahr danach, 1949, erschien die Verfilmung des Stücks, die hier nur am Rande erwähnt werden soll:

---

[287] Rühmkorf, Wolfgang Borchert, S. 146f.
[288] Ebd., S. 147.
[289] Poppe, Reiner: Erläuterungen zu Wolfgang Borchert. Draußen vor der Tür und ausgewählte Kurzgeschichten. Hollfeld: Bange 1995, S. 8.
[290] Müller-Marein, Josef: Da reißt er sein Herz blutig. In "Die Zeit" am 27. November 1947 (URL: http://www.zeit.de/2006/08/I__1947__46_marein_borchert/komplettansicht, gesehen am 8.12.2013)
[291] Gibt denn keiner Antwort? Premiere nach dem Tode. In: "Der Spiegel" Nr. 48 am 29. November 1947 (URL: http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41123746.html, gesehen am 4.12.2013)
[292] St.-e. in "Hamburger Echo" vom 25. November 1947 zitiert nach Freund u. Freund-Spork, Erläuterungen, S. 57.
[293] J.F. in "Abendpost" am 23. Februar 1948 zitiert nach ebd., S. 60.

> Der Regisseur der Hamburger Uraufführung, Wolfgang Liebeneiner, hatte noch mit Borchert über eine Verfilmung gesprochen und drehte nach dessen Tod 'Liebe 47'. Der Film, der 1949 in die Kinos kam, verdoppelt die Tragödie des Heimkehrers um das widrige Schicksal einer 'allein' zurückgebliebenen deutschen Soldatenfrau und führt […] die Handlung einem melodramatischen Happy-End zu. An die Erfolge im Radio und Theater konnte die Kino-Variante […] jedoch nicht anknüpfen, sie verschwand schnell in der Versenkung.[294]

Die Theater-Neuinszenierungen zwischen 1961 und 1986 fanden gemischteres Urteil als die Aufführungen davor, es findet sich mehr Bezug auf das Stück und die schauspielerische Leistung selbst als auf die Repräsentation eines kollektiven Traumas, wie es bisher der Fall war. 1968 im Zuge des Vietnamkriegs wird das Stück wieder als aktuell empfunden, Ulrich Schwarz schreibt über die Aufführung in Essen:

> Leininger gelingt ein zweifacher Beweis: Er deckt auf, daß hinter dem Pathos eine Wirklichkeit durchscheint, die sich jederzeit und an jedem Ort wiederholen kann. (Vietnam wird nirgendwo angedeutet. Und doch ist es in jeder Szene überdeutlich gegenwärtig.) Und Leininger liefert ein überzeugendes Modell, wie man Borchert 1968 aktualisieren kann.[295]

1979 wird wiederum mit Vorsicht auf die Aufführung reagiert und gefragt: "Kommt der Aufschrei des Heimkehrers Beckmann […] nicht um 30 Jahre zu spät? Muß er nicht zwangsläufig als nostalgisch verklärtes Requiem auf eine schlimme Zeit verhallen?" Obwohl solche Fragen gestellt werden, wird die "historische Realität des Heimkehrerschicksals"[296] betont und auch 1981 wird festgehalten, dass das Stück "exakt Auskunft gibt über die psychologische Situation der Deutschen unmittelbar nach Kriegsende"[297]. Eine Rezension 1985 spricht davon, dass das Stück nun auf "eine Zeit, auf Verhältnisse und auf Generationen trifft, die sich nicht mehr erinnern können oder wollen"[298]. Auffallend ist, dass Aufführungen in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu einprägenden Kriegsgeschehnissen das Stück als besonders berührend und aktuell empfinden, wie 1968 durch den Vietnamkrieg, 1991 durch den Golfkrieg[299] oder 1994 durch "Bilder aus Sarajevo und anderen Kriegsgebieten auf der Welt"[300]. 1995 beleuchtet der "blutrote Himmel des Bühnenbildes […] auch das verwüstete Grosny"[301].

---

[294] Weckel, Spielarten der Vergangenheitsbewältigung, S. 126.
[295] Ulrich Schwarz in "Ruhr-Nachrichten" am 26. Februar 1968 zitiert nach ebd., S. 62.
[296] Hans Jansen in "Westdeutsche Allgemeine Zeitung" am 11. Juni 1979 zitiert nach ebd., S. 64.
[297] Horst Köpfke in "Frankfurter Rundschau" am 27. März 1981 zitiert nach ebd., S. 65.
[298] F.J. Bröder in "Fränkischer Tag" am 22. September 1985 zitiert nach ebd., S. 66.
[299] "Was mag in dem jungen Mann vorgegangen sein, der schlimmstenfalls auch im Jahr 1991 mit einem Einzug zum Kriegsdienst am Golf rechnen darf?" fragt Annette Bosetti in "Aachener Nachrichten" am 18. Februar 1991 zitiert nach ebd., S. 69.
[300] Claudia Wallendorf in "General-Anzeiger Bonn" am 23. August 1994 zitiert nach ebd., S. 70.
[301] Hartmut Zeeb in "Stuttgarter Nachrichten" am 18. April 1995 zitiert nach ebd., S. 72.

Die Aussagen der Zeitgenossen und die unmittelbar nachfolgende Rezeption zeigt, dass das Stück tatsächlich als Wiedergabe eines kollektiven Traumas empfunden und sogar ausdrücklich Borcherts literarische Durchbrechung der Sprachlosigkeit durch die Traumatisierung gelobt wurde, für seine Generation hat er also mit seinem Stück tatsächlich das Unrepräsentierbare repräsentiert und benannt. "Der bereits zum Sprecher der 'jungen Generation' Erklärte schien Worte gefunden zu haben, die den geschlagenen deutschen Soldaten gleichen Alters aus der Seele gesprochen waren."[302] Damit hat sein Stück, geht man nach der Resonanz, die Rühmkorf etwas spöttisch feststellt und die zweifellos von dem Gefühl der Menschen herrührt, Borchert würde verstehen, was sie durchmachen müssten, tatsächlich ein kollektives Narrativ geschaffen. Er erzwingt durch sein Stück den empathischen Anderen, schafft sich Zuhörer und – stellvertretend für eine ganze Generation – die Auseinandersetzung mit einem Trauma.

[302] Weckel, Spielarten der Vergangenheitsbewältigung, S. 146.

5. Ausgewählte Kurzgeschichten

5.1 "Die Kegelbahn" und „Vier Soldaten“

In "Die Kegelbahn" befinden sich zwei Männer in einem Schützengraben, nicht weit von ihnen liegt ein feindlicher Soldat ebenfalls in einem zum Schießen gegrabenen Loch. Vor sich haben die beiden Männer die Gewehre, mit denen sie die Gegner erschießen. Der gegnerische Soldat wird von einem der beiden Männer zu Beginn des Textes getötet, was zu einem Gespräch der beiden über den Befehl zu töten und die Verantwortung dafür führt und mit dem nächsten Befehl zum Töten endet.

"Vier Soldaten" handelt ebenfalls vom Geschehen an der Front. Auf einem Acker leiden vier Soldaten unter Hunger, Angst, Kälte und Heimweh, während über ihnen die Schüsse donnern und unterhalten sich in makaberen Sprüchen über den Tod und ihr Zittern.

Die Schilderungen der Realität an der Front in Borcherts Werk sind geschrieben aus der Perspektive von Soldaten. Offiziere und Befehlsinhaber kommen zwar vor, bleiben allerdings Nebenfiguren. Was in diesen Texten mithilfe der Traumatheorie interpretiert werden kann, ist vor allem die Theorie des kriegerischen Ichs nach Freud bzw. des Militär-Ichs nach Simmel. Das Befolgen von Befehlen scheint die Basis der Traumatisierung zu sein in den Geschichten und soll daher als Ausgangspunkt der Analyse angesehen werden.

5.1.1 Militärischer Gehorsam

Für Menschen im Krieg gelten andere Regeln als für Menschen in der Gesellschaft an sich. Schon die Kirche war in den Kreuzzügen bereit, das Gebot „Du sollst nicht töten“ zu erweitern auf „Du sollst nur die Richtigen töten“ – überspitzt ausgedrückt. Mit den Tugenden, die im zivilen Leben als erstrebenswert gelten, hat man in der militärischen Laufbahn keinen Erfolg. Die wichtigste Eigenschaft eines Soldaten sind weder Kraft noch Schnelligkeit, am bedeutendsten ist die Disziplin:

> Der Zweck der Disziplin besteht darin, daß sie den Soldaten befähigt, in blindem Gehorsam gegenüber dem Kommandeur seiner militärischen Einheit, und trotz aller persönlichen Gefahren so angstfrei wie möglich, als Teil einer solchen Einheit zu funktionieren.[303]

[303] Simmel, Ernst. Psychoanalyse und ihre Anwendungen. Ausgewählte Schriften. Herausgegeben von Ludger M. Hermanns und Ulrich Schultz-Venrath. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1993, S. 207.

Jemandem blind zu gehorchen setzt voraus, dass man die eigenen Wünsche unterdrückt und sich und sein Wohl vollkommen unterordnet. Auch die eigene Moral wird ersetzt durch die Befolgung fremder Befehle. Diese Notwendigkeit, die bisher erlernten moralischen „Gebote“ zu missachten, führt zu einer „eingreifenden Wandlung“ des Ichs und sollte „durch den Erziehungsprozeß der Militärdisziplin“[304] erlernt werden:

> Vom psychologischen Effekt her gesehen, muß die Militärdisziplin dem Soldaten irgendwie helfen, zwei scheinbar gegensätzliche psychische Leistungen zu vollbringen, nämlich sowohl die typischen sozialen als auch die typischen antisozialen Tugenden eines guten Soldaten zu entwickeln: einerseits Kameradschaft, Ausdauer und Selbstaufopferung für das Gemeinwohl, andererseits die Bereitschaft, im Kampf gegen den Feind bewußt aggressive Treibenergien zu entbinden. Selbst das emotional so wichtige Phänomen der Todesangst, die normale Reaktion des Ichs auf die Bedrohung seiner Selbsterhaltung, kann zumindest zeitweilig ausgeschaltet werden – eine Leistung, die sich gewiß der Veränderung des Ichs durch die Militärdisziplin verdankt.[305]

Die militärische Disziplin sollte und soll also dafür sorgen, dass die Soldaten wie Maschinen funktionieren und ebenso unreflektiert Befehle umsetzen. Soldaten in großer Gefahr schwanken immer "zwischen einem Gefühl der Pflicht und dem unbewussten Wunsch zu überleben."[306] In der Geschichte „Vier Soldaten“ wird beschrieben, wie es den Soldaten mit diesem Konflikt und der Todesangst an der Front erging. Sie unterhalten sich auf flapsige Art über den Tod:

> […] Meine Güte. Hier braucht im Frühling aber nicht gepflügt zu werden. Und gedüngt auch nicht, heiserte es aus der Erde.
>
> Einer drehte zuversichtlich eine Zigarette: Hoffentlich ist das hier kein Rübenacker. Rüben kann ich auf den Tod nicht ausstehen. Aber zum Beispiel, wie findet ihr Radieschen? Die ganze Ewigkeit Radieschen?
>
> […] Wenn nur die Regenwürmer nicht wären. Da muß man sich doch mächtig dran gewöhnen.[307]

Die Möglichkeit, auf diesem Acker, der zu ihrem Schlachtfeld wurde, zu sterben, wird mit schwarzem Humor besprochen. Dass es überhaupt zur Sprache kommt, zeigt schon das Bedürfnis, die Angst in Worte zu fassen. Die Militärdisziplin verbietet es allerdings, verzweifelt zusammenzubrechen und die eigene Sterblichkeit als Ausrede zu nutzen, also wird lediglich mit scheinbarem Humor über diese Todesangst, die einen natürlichen Instinkt

[304] Simmel, Psychoanalyse, S. 206f.
[305] Ebd., S. 207.
[306] Richter, Hans-Günther: Imagination und Trauma. Bilder und Träume von traumatisierten Menschen. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 2006, S. 33.
[307] Borchert, Wolfgang: Vier Soldaten. In: Borchert, Wolfgang: Das Gesamtwerk. Hamburg: Rowohlt Verlag 1957, S. 171-172., S. 171.

darstellt, gesprochen. Dass sie tatsächlich aber sehr wohl unter der Todesnähe litten, zeigt das hysterische Symptom, das an den Protagonisten beschrieben wird:

> Junge, hab ich einen Tatterich! Habt ihr das gesehn? Die Funzel fällt mir glatt aus der Hand. So ein Tatterich.
>
> Laut lachte der Kleine. Aber im Dunkeln drückte er sich dicht an das Gewehr, das er so haßte. Und der in der Ecke dachte: Keiner ist unter uns, keiner, der nicht zittert.
>
> Der Zigarettendreher aber sagte: Ja, man zittert den ganzen Tag. Das kommt von der Kälte. Diese elende Kälte.[308]

Obwohl die Kälte als Grund für das Zittern genannt wird, deutet das Gespräch auf eine psychologische Ursache dafür hin. Im Krieg waren gerade „Zitterer" gefürchtet, standen sie doch „aus der Sicht des Militärs […] für die Krise des modernen Soldaten […]"[309]. Gerade im Umgang mit dem Gewehr ist es wichtig, Ruhe zu bewahren und zum richtigen Zeitpunkt gezielt zu schießen, „unruhiges, nervöses Zittern am Abzug hingegen machte gezieltes Abwehrfeuer unmöglich." [310] Die Krise des Friedens-Ichs, sich einer Todesangst ausgesetzt zu sehen und aufgrund des Gehorsams des kriegerischen Ichs nicht flüchten zu dürfen, ist hier also literarisch dargestellt. In "Das ist unser Manifest" wird nochmals deutlich, dass Witze und Gesang lediglich dazu da waren, die in Wahrheit beinahe lähmende Todesangst zu verdecken:

> Männlicher Männergesang – hat keiner die Kinder gehört, die sich die Angst vor den lilanen Löchern der Kanonen weggröhlten?
>
> Heldischer Männergesang – hat keiner das Schluchzen der Herzen gehört, wenn sie Juppheidi sangen, die Verdreckten, Krustigen, Bärtigen, Überlausten?
>
> Männergesang, Soldatengegröhl, sentimental und übermütig, männlich und baßkehlig, auch von den Jünglingen männlich gegröhlt: Hört keiner den Schrei nach der Mutter? […][311]

Die Militärdisziplin soll, wie Simmel festhält, den Soldaten eigentlich "irgendwie helfen", vor allem um "trotz aller persönlichen Gefahren so angstfrei wie möglich"[312] Befehle auszuführen. Dass das nicht vollständig funktioniert, zeigt die Beschreibung des "männlichen Männergesangs" als bloße Maske. Die Soldaten müssen ihre Gefühle quasi ausschalten können und durch Pflichterfüllung ersetzen, um nicht zu "sentimental" zu werden, werden sie "laut ordinär":

---

[308] Ebd., S. 172.
[309] Hofer, Nerven-Korrekturen, S. 257.
[310] Ebd., S. 257.
[311] Borchert, Wolfgang: Das ist unser Manifest. In: Borchert, Wolfgang: Das Gesamtwerk. Hamburg: Rowohlt Verlag 1957, S. 308-115., S. 309.
[312] Simmel, Psychoanalyse, S. 207.

> Und wenn unser Herz, dieser erbärmliche, herrliche Muskel, sich selbst nicht mehr erträgt – und wenn unser Herz uns zu weich werden will in den Sentimentalitäten, denen wir ausgeliefert sind, dann werden wir laut ordinär.[313]

Wie in "Das ist unser Manifest" hier festgestellt, werden auch die Soldaten in "Vier Soldaten" in ihrem Wunsch, Emotionen unter Kontrolle zu halten, in ihren Gesprächen und Witzen über ihren eigenen Tod makaber und versuchen so, eine äußere Härte zu zeigen, die ihren inneren Konflikt zwischen Angst und Gehorsam erleichtert.

„Die Kegelbahn“ zeigt eine andere Form der psychischen Belastung im Krieg. In diesem Text ist nicht die Todesangst Thema, sondern der militärische Befehl, Menschen zu erschießen:

> Vor sich hatten sie [zwei Männer, Anm. d. Verf.] ein Gewehr. Das hatte einer erfunden, damit man auf Menschen schießen konnte. Meistens kannte man die Menschen gar nicht. Man verstand nicht mal ihre Sprache. Und sie hatten einem nichts getan. Aber man mußte mit dem Gewehr auf sie schießen. Das hatte einer befohlen.[314]

Das Töten von Menschen zählt zu den zentralen Aufgaben eines Soldaten im Krieg. Freud nennt das als mögliche Ursache für den Konflikt des kriegerischen Ich mit dem Friedens-Ich und somit als Auslöser von Kriegshysterie. Er stellte fest, dass das „Sträuben gegen den Auftrag, andere zu töten“ eine „kriegsflüchtige Tendenz“ und damit die Kriegsneurosen verursachen konnte. [315] Immer wieder betont die Geschichte, dass das Töten auf einen Befehl hin geschah („Einer hatte es befohlen“) und nicht aus eigenem Antrieb, denn „immer war das ein Mensch, den sie gar nicht kannten. Und der ihnen nichts getan hatte.“[316] Damit wird einerseits die Krise des Gehorchens gegen den eigenen Willen geschildert, andererseits aber klingt ein Aspekt an, der nicht unumstritten ist: Die Schuld der Soldaten.

5.1.2 Soldatische Schuld

Gerade in „Die Kegelbahn“ wird das Thema des Täter-Traumas behandelt und mit der Schuldfrage in Verbindung gebracht. Der schon im Bezug auf das kollektive Verarbeiten eines Traumas erwähnte Ausspruch eines Soldaten, der sich für seine Handlungen im militärischen Dienst während des Zweiten Weltkrieges verteidigen musste, beruft sich darauf, nicht imstande gewesen zu sein, "zu verhindern, was verhindert hätte werden müssen" und

[313] Ebd., S. 311.
[314] Borchert, Wolfgang: „Die Kegelbahn“. In: Borchert, Wolfgang: Das Gesamtwerk. Hamburg: Rowohlt Verlag 1957, S. 169-171., S. 169.
[315] Freud, Kriegsneurotiker, S. 707.
[316] Borchert, Die Kegelbahn, S. 170.

stellt fest: "Das ist meine Schuld."[317] Die Soldaten, die in "Die Kegelbahn" endlich "aufwachen", kämpfen ebenso mit der Schuld, die sie sich selbst geben müssen:

> Aber man hat es doch befohlen, flüsterte der eine.
> Aber wir haben es getan, schrie der andere.
> Aber es war furchtbar, stöhnte der eine.
> Aber manchmal hat es auch Spaß gemacht, lachte der andere.
> Nein, schrie der Flüsternde.
> Doch, flüsterte der andere, manchmal hat es Spaß gemacht. Das ist es ja. Richtig Spaß.[318]

Mit der Rechtfertigung "Aber man hat es doch befohlen" wird auf die Pflicht eines Soldaten und den militärischen Gehorsam verwiesen und das als Schuldminderung angeführt. Dass ein anderer "Aber wir haben es getan" ruft, zeigt, dass er zumindest versteht, dass "auch der soldatischen Pflichterfüllung eine Grenze gesetzt ist."[319] Interessant ist vor allem das offene Bekenntnis "Aber manchmal hat es auch Spaß gemacht". Klingt es im ersten Moment kalt und herzlos, ist es bei näherer Betrachtung eine reflexive Selbsterkenntnis von großer Bedeutung. Simmel beschreibt, um das Militär-Ich zu erklären, zunächst, was das Zivil-Ich ausmacht, und zwar vor allem die Prägung durch die friedlich eingestellte Umwelt:

> Die Kultur oder Zivilisation spiegelt den kollektiven Charakter einer Gesellschaft wider. Wir alle werden als kleine Kannibalen geboren. Unter dem Einfluß der Eltern, die für die Umweltrealität stehen, eignet sich das Kind die ethischen Maßstäbe unserer Zivilisation an und lernt allmählich, seine antisozialen libidinösen und aggressiven Triebansprüche zu bändigen. Für die Erwachsenen wird die Regierung einer Nation zur Vertreterin realistischer und ethischer Normen.[320]

Aggressive Verhaltensweisen und das Töten von Menschen sind also Triebregungen, die erst durch die Erziehung unterdrückt werden. Wenn nun die Nation als "Vertreterin realistischer und ethischer Normen" "plötzlich auf die vor-zivilisatorische Urstufe des Kannibalismus regrediert, weil […] [sie] in den Krieg zieht", vermag das "innere elterliche Über-Ich" entweder "durch eine Stärkung seiner inneren Position und Abwehr, die verwandelte Außenrealität zu prüfen und sich an sie anzupassen" oder die veränderte Umwelt kann, bei "Menschen, deren psychisches System Über-Ich-Defekte aufweist", "eine Erschütterung der individuellen Ich-Struktur" bewirken.[321] Kommt es zu einer psychischen Erschütterung durch die neue Realität, an die man sich nicht ausreichend anpassen kann, so kann das "zu einer

[317] Generalfeldmarschall Keitel zitiert nach: Reichel, Vergangenheitsbewältigung, S. 52.
[318] Borchert, Die Kegelbahn, S. 170.
[319] Generalfeldmarschall Keitel zitiert nach: Reichel, Vergangenheitsbewältigung, S. 52.
[320] Simmel, Psychoanalyse, S. 207.
[321] Ebd., S. 208.

Entbindung aggressiver Tendenzen gegen die Außenwelt" [322] führen. Simmel führt als Beispiel die "zunehmende Jugendkriminalität im Krieg" an, die sich mit der mangelnden inneren Festigkeit des Über-Ichs erklären lässt.[323] Dass einer der Männer diese befriedigende Befreiung des Aggressionspotentials empfindet und in Worte fasst, ist zwar einerseits ein Zeichen für sein mangelhaft gefestigtes Über-Ich, andererseits aber erkennt er diese Gefahr und meint "Das ist es ja. Richtig Spaß."[324] Damit zeigt er, dass er das Beunruhigende an diesen Emotionen durchaus erkennt und sich dafür verurteilt. Das offene Eingestehen dieses Gefühls zeigt gleichzeitig eine bewusste Auseinandersetzung damit.

Die Soldaten suchen im Gespräch Schuldige, an die sie die Verantwortung abgeben können. Nachdem festgestellt wurde, dass es jemand befohlen hat, wird auch anerkannt, dass sie selbst jedoch die Ausführenden waren. Damit wird dieses Argument nichtig und sie suchen den Ausweg im Charakter des Menschen an sich und beschuldigen Gott: "Aber Gott hat uns so gemacht." [325] Auch diese seelische Erleichterung, die Schuld auf eine höhere Macht abzuschieben, lässt ihre Psyche allerdings nicht zu, denn sie kommen zu dem Schluss, dass es Gott nicht gibt, "Aber uns - uns gibt es." Die Möglichkeit, "Verantwortung zurückzugeben", wie Beckmann es tun möchte, ist den Soldaten also bei längerem Nachdenken nicht möglich. Dennoch endet die Geschichte damit, dass die Soldaten beim Befehl "Fertigmachen. Es geht wieder los" ihre Pflicht keine Sekunde in Frage stellen:

> Die beiden Männer standen auf und nahmen das Gewehr.
> Und immer, wenn sie einen Menschen sahen, schossen sie auf ihn. Und immer war das ein Mensch, den sie gar nicht kannten. Und der ihnen nichts getan hatte. Aber sie schossen auf ihn. Dazu hatte einer das Gewehr erfunden. Er war dafür belohnt worden.
> Und einer – einer hatte es befohlen.

Das Ende ist also die Rückkehr in das Denkmuster des gehorsamen Soldaten, der lediglich Befehle ausführt und jetzt damit zurechtkommen muss. "Und wir sitzen nun damit an", meint zuvor einer der Soldaten.[326] Der letzte Satz betont aber wieder, dass sie nicht ihren eigenen Willen ausführen.

Auffallend ist, dass in diesem Text, im Gegensatz zu "Vier Soldaten" keinerlei Rede von Angst um das eigene Leben oder Angst vor dem Feind ist. Es geht in dieser Geschichte rein um die psychische Auseinandersetzung mit der militärischen Pflicht an sich, der Feind scheint nicht mehr die gegnerische Truppe zu sein, sondern vielmehr der eigene Konflikt mit den

[322] Ebd., S. 209.
[323] Ebd., S. 209.
[324] Borchert, Die Kegelbahn, S. 170.
[325] Ebd., S. 170.
[326] Ebd., S. 170.

Schuldgefühlen. Die damit verbundene Furcht hat nichts mit äußeren Konsequenzen zu tun, sondern vielmehr mit seelischen, "die äußere Realgefahr ist in eine innere, psychische Gefahr verwandelt worden"[327]:

> Das Ich hat keine Angst mehr vor der im Feind verkörperten Macht des Schicksals, die ihn mit Vernichtung bedroht, sondern fürchtet sich statt dessen vor den Drohungen seines eigenen Über-Ichs – vor seiner Strenge oder seinem Zusammenbruch; der letztere würde es im Konflikt seiner Triebe mit den Anforderungen der Realität steuerlos machen. Das Ergebnis sind starke, latente oder manifeste Schuldgefühle.[328]

Die Soldaten bleiben namenlos für uns, ihnen allen ist gemein, dass sie nicht auf das äußere Schlachtfeld verweisen, sondern auf das innere. Der Donner, die Schüsse, die Toten und die Befehle sind nur insofern relevant, als sie mit den Schuldgefühlen zu tun haben, von denen sich die Soldaten im Moment bedroht fühlen. Der wahre Kampf spielt sich psychisch ab, der Konflikt zwischen Friedens-Ich und Militär-Ich wird gerade in dieser Geschichte unglaublich deutlich gemacht. Der Aspekt der Todesangst und daraus resultierenden Fluchtgefahr spielt hier allerdings keine Rolle, hier geht es um den Gehorsam, der für die Männer zum Problem wird:

> Die Reaktion auf diese Konflikte verwandelt das Ich in einen Kampfplatz, auf dem die gegnerischen Konflikte der Umweltrealität und der Triebe zusammenstoßen. Durch solche innerpsychischen Kämpfe kann es zu einer Beeinträchtigung des Ichs kommen.[329]

Die "Beeinträchtigung des Ichs", die Simmel hier ankündigt, ist bei den Soldaten zwar noch nicht in offen hysterischen Symptomen wie dem Zittern zu erkennen, allerdings gibt es schon hier den Hinweis auf die Traumatisierung durch die Täter-Schuld, die ihnen zu schaffen macht und machen wird:

> Die beiden Männer, denen man befohlen hatte, recht viele Köpfe kaputt zu machen, schliefen nicht in der Nacht. Denn die Köpfe machten leisen Donner.[330]

Wie Borcherts Beckmann, Shakespeares Macbeth und Wildes Gespenst von Canterville zeigen auch diese Soldaten durch ihre Unfähigkeit, zu schlafen, dass sie unter Schuldgefühlen leiden. Dass die "Köpfe leisen Donner" machen, könnte darauf hinweisen, dass sie bereits von ihren Schuldgefühlen in Form von Flashbacks[331] heimgesucht werden. Auf jeden Fall aber

[327] Simmel, Psychoanalyse, S. 217.
[328] Ebd., S. 217.
[329] Ebd., S. 204.
[330] Borchert, Die Kegelbahn, S. 170.
[331] Als "Flashbacks" bezeichnet man das visuelle oder auditive Wiederholen der traumatischen Erinnerung. Der Begriff kommt aus der Filmindustrie. Im Zuge der Analyse der Kurzgeschichte "Bleib doch, Giraffe" wird auf

sind sie dennoch nicht in der Lage, sich dem Dienst zu verweigern. Als würde die Psyche der Soldaten ebenso wie der Text einfach zurückgespult und an einer zuvor programmierten Stelle wieder gestartet, schießen sie wieder auf Menschen, denn "einer hatte es befohlen".[332] Der militärische Gehorsam lässt für die Soldaten also eine Flucht oder Verweigerung zumindest hier nicht in Frage kommen.

5.2 "Mein bleicher Bruder"

In "Mein bleicher Bruder" geht es nicht um einen einfachen Soldaten, sondern einen Befehlsinhaber, einen Leutnant. Auch Unteroffizier Beckmann hatte durchaus Befehlsgewalt, er wusste allerdings genau, wem er dafür die "Verantwortung zurückgeben" musste. Die Hauptfigur dieser Geschichte leidet einerseits unter der eigenen Pflicht zu militärischem Gehorsam und andererseits unter seiner Macht, diese soldatische Disziplin auszunützen. Mithilfe der Theorie der Kriegsneurosen kann die Aggressivität des Leutnants gegenüber Heller erklärt werden, die Selbsterhaltungskomponente der Kriegshysterie lässt seine Entscheidung, Heller in den Tod zu schicken, etwas menschlicher erscheinen. Vor allem aber ist die Geschichte eine Darstellung eines weiteren Aspekts des Täter-Traumas, der sich nicht nur auf Feinde, sondern auch auf die eigene Armee bezieht.

5.2.1 Militärischer Gehorsam als Macht

Die Hauptfigur der Geschichte ist ein Leutnant, der seinen Untergebenen an seiner Stelle in den Tod schickt. Während er mit seinen Soldaten im Bunker versteckt ist, kommt der Befehl, dass jemand zum Bataillon geschickt werden sollte, "am besten der Leutnant, er selbst."[333] Ganz im Sinne des militärischen Gehorsams zieht er sofort sein Hemd an und ist offenbar bereit, dem Befehl nachzukommen. Als er den Kampflärm hört, wirkt dieser auf ihn besonders furchterregend:

> Es schoß. Es hatte noch nie so geschossen. Und als der Melder die Tür wieder aufriß, sah er die Nacht. Noch nie war eine Nacht so schwarz, fand er.[334]

Dass betont wird, es hätte "noch nie so geschossen" und es wäre noch nie "eine Nacht so schwarz" gewesen, zeigt, dass er bei dem Befolgen dieses Befehls außergewöhnlich stark

---

diesen Begriff noch näher eingegangen werden. Siehe dazu: McNally, Richard J.: Remembering Trauma. Cambridge (u.a.): Belknap Press of Harvard Univ. Press 2005, S. 114.

[332] Ebd., S. 170.

[333] Borchert, Wolfgang: Mein bleicher Bruder. In: Borchert, Wolfgang: Das Gesamtwerk. Hamburg: Rowohlt Verlag 1957, S. 175-178., S. 177.

[334] Ebd., S. 178.

unter Angst zu leiden hatte. In dieser Situation kommt ihm die "ewig gute Laune" von Unteroffizier Heller, der "in einer Tour von seinen Weibern" erzählt und sogar einen Witz darüber macht, dass der Leutnant nicht zum Bataillon gehen solle, weil er zu dünn wäre, wie Hohn vor.[335] Folglich reagiert der Leutnant mit Wut auf diesen Menschen, der scheinbar völlig angstfrei von dem spricht, was ihm Todesangst bereitet und er schickt ihn an seiner Stelle:

> Und im Dunkeln hatten sie wohl alle gegrinst. Und einer mußte zum Bataillon. Da hatte er gesagt: Na, Heller, dann kühlen Sie Ihre gute Laune mal ein bißchen ab. Und Heller sagte: Jawohl. Das war alles. Mehr sagte man nie. Einfach: Jawohl. Und dann war Heller gegangen. Und dann kam Heller nie wieder.[336]

Dass Heller dem Befehl ohne Widerrede Folge leistete, ist ein Beispiel des militärischen Gehorsams. In diesem Fall merkt der Leutnant, wie diese militärische Disziplin funktioniert, wenn man selbst der Befehlsgeber ist, nicht der Befehlsnehmer. Dass sich die Hauptfigur dieses Umstands bewusst ist, zeigt die Aussage "Mehr sagte man nie", die mit "man" und nicht mit dem distanzierenderen "sie" formuliert ist und damit auch den Leutnant selbst miteinbezieht. Der Leutnant nutzt also die Gehorsamspflicht, die ihn selbst mit solcher Todesangst konfrontiert, für seine Zwecke.

Das Militär ist eine "organisierte Gruppe", deren Funktionieren davon abhängt, dass jedes Teil der Gruppe weiß, was es zu tun hat und die Anweisungen der höheren Ebenen nicht hinterfragt. Damit das reibungslos klappt, muss eine Art "libidinöse Bande"[337] zwischen den Einheiten bestehen, wie Simmel unter Bezug auf Freud feststellt:

> Die blinde Gefolgschaft ihm [dem Führer, Anm. d. Verf.] gegenüber beruht auf der psychologischen Tatsache, daß jedes einzelne Gruppenmitglied seine Über-Ich-Funktionen auf den Gruppenführer überträgt. Er stellt für sie das externalisierte Über-Ich dar. […]
>
> So befindet sich der Soldat als Mitglied einer "organisierten Gruppe" in derselben emotionalen Position wie das Kind in der Periode vor der Entwicklung eines Über-Ichs, wo ihm die äußere Autorität der Eltern Lenkung, Sicherung und Schutz vor einer unbekannten Realität bedeutet.[338]

Damit könnte sowohl der Leutnant libidinöse Bande zu Vorgesetzten im Sinne der Objektbeziehungstheorie haben, als auch der Unteroffizier Heller eine besondere Beziehung zum Leutnant. So wie sich Beckmann als Unteroffizier in gewisser Weise wie ein Kind vertrauensvoll an den Oberst um Erlösung durch den Vater wendet, könnte auch der Leutnant

[335] Ebd., S. 178.
[336] Ebd., S. 178.
[337] Simmel, Psychoanalyse, S. 211.
[338] Ebd., S. 211.

als Vaterfigur angesehen werden. Tatsächlich aber weist der Titel des Textes und das Herumalbern auf gleicher Ebene auf eine andere Art von Verbindung zwischen Heller und Leutnant hin: Eine brüderliche. Diese Kameradschaft scheint offenbar lediglich von Heller ausgegangen zu sein und mit dem Befehl, an seiner Stelle zum Bataillon zu gehen, weist der Leutnant diese Gleichstellung zurück und zeigt "Unteroffizier Heller" seinen Platz auf. Dass Heller, der zunächst noch Scherze machte und dem Vorgesetzten riet, mehr Essen zu bestellen, auf diesen Befehl hin lediglich mit dem militärisch kurzen "Jawohl" reagiert, zeigt, dass er sich dieser Zurückweisung in den militärischen Rang bewusst ist und die Kränkung darüber empfindet. Für Heller bedeutet diese Entscheidung des Leutnants den Verlust des Vertrauens in das "externalisierte Über-Ich" und damit die Enttäuschung, die laut Shephard vielen Soldaten irgendwann bevorsteht:

> A soldier or airman, they argue, subsumes his own ego into the militar "superego" and in so doing, regress to less muture, more dependent level". But the strains of combat often then break the tie between him and his superego – the army lefts him down some way […].[339]

Hier wurde Heller vom Leutnant im Stich gelassen, der die militärische Hierarchie ausnützt, um sich selbst aus der Verantwortung zu stehlen. Militärischer Gehorsam wird in dieser Geschichte nicht nur aus der Sicht der untergebenen Soldaten gezeigt, sondern zusätzlich aus der Perspektive des Machtinhabers, der die militärische Disziplin zu seinem Vorteil nutzen kann.

5.2.2 Aggressivität als Fluchtweg

Der Leutnant lässt hier einen Untergebenen an seiner Stelle sterben, scheinbar um sich für die Veralberungen zu rächen, die ihm Heller vor seinen anderen Untergebenen zugefügt hat, oder um Heller die Todesangst spüren zu lassen, über die dieser spottet. Tatsächlich aber kann man in dieser fragwürdigen Rache auch eine kriegsneurotische Verhaltensweise erkennen, denn "wenn […] der Kriegsneurotiker eine Affektverwandlung zustande bringen, wenn er Angst in Wut und aggressives Handeln überführen kann, eröffnet sich seinem Ich ein Weg zurück zur Realität."[340] Der Ausweg aus der Todesangst ist hier die Aggressivität gegen einen anderen Soldaten. Ob der Leutnant unter Schuldgefühlen leidet oder nicht, wird nicht ausdrücklich festgestellt, seine Ansprache an die Leiche des Unteroffiziers zeugt eher von fortwährender Abneigung und grimmiger Befriedigung. Für diese emotionale Haltung findet man wiederum nach Simmel Erklärungen in der Jugendkriminalität in Kriegszeiten:

[339] Shephard, Ben zitiert nach: Richter, Hans-Günther, Imagination und Trauma, S. 43.
[340] Simmel, Psychoanalyse, S. 221.

> Jede Schwächung der Über-Ich-Funktion führt […] zu einer Entbindung aggressiver Tendenzen gegen die Außenwelt, die zuvor innerpsychisch zwischen Ich und Über-Ich gebunden waren. Sie schafft eine neuerliche Bereitschaft, gegen die Autorität als äußere Elternimago aggressiv zu werden. Und so erklärt sich auch, warum Jugendliche beim Begehen ihrer Straftaten keine Schuldgefühle haben. Die aggressiven Energien, die sie gegen die Außenwelt entladen, werden von ihrem Über-Ich abgezogen, und dadurch ermäßigt sich der Druck den das Über-Ich unter normalen Umständen in der Form von Gewissensbissen auf das Ich ausüben würde.[341]

Die Aggressivität, die der Leutnant gegen eine militärische Einheit empfindet, die ihn in den Tod schickt, richtet sich hier gegen einen anderen Soldaten, er gibt die Todesangst sozusagen weiter. Die Schuldgefühle, die er eigentlich haben müsste, werden abgeschwächt durch sein Bewusstsein, dass es ein Befehl von weiter oben war, irgendeinen Menschen in den Tod zu schicken ("Einer mußte zum Bataillon"), er selbst hat diesen Befehl lediglich auf jemand anderen übertragen, nicht angeordnet.

Dass der Text das auch so vermitteln möchte, zeigt der Moment, als der Leutnant und Unteroffizier Heller eingeführt werden:

> Alle Kinder auf der Welt sagen: die liebe Sonne. Und die bescheint einen Toten, der den unerhörten Schrei aller toten Marionetten schreit: Den stummen fürchterlichen stummen Schrei! Wer unter uns, steh auf, bleicher Bruder, oh, wer unter uns hält die stummen Schreie der Marionetten aus, wenn sie von den Drähten abgerissen so blöde verrenkt auf der Bühne rumliegen? Wer, oh, wer unter uns erträgt die stummen Schreie der Toten? […]
>
> Vor der abgerissenen Marionette stand eine, die noch intakt war. Noch funktionierte. Vor dem toten Soldaten stand ein lebendiger.[342]

Beide Figuren werden als "Soldaten" klassifiziert und gleichzeitig als "Marionetten" bezeichnet. Das ist eine Art Wegnahme der Verantwortung für ihre Taten, keine der Figuren wird damit für Entscheidungen, die getroffen wurden und Konsequenzen, die daraus entstehen, angeklagt. Beide sind lediglich Marionetten und der Unterschied zwischen den beiden ist nur, dass "eine noch intakt war".

Der Vergleich mit den Marionetten erinnert an Kleists "Über das Marionettentheater", in dem über den Vorteil von Marionetten philosophiert wird:

> Der Vorteil? Zuvörderst ein negativer, mein vortrefflicher Freund, nämlich dieser, daß sie sich niemals zierte. – Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele (vis motrix) in irgend einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung. Da der Maschinist nun schlechthin, vermittelst des Drahtes oder Fadens, keinen andern Punkt in seiner Gewalt hat,

[341] Ebd., S. 209.
[342] Ebd., S. 176.

> als diesen: so sind alle übrigen Glieder, was sie sein sollen, tot, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere; eine vortreffliche Eigenschaft, die man vergebens bei dem größesten Teil unsrer Tänzer sucht.[343]

Heller ist in diesem Fall das beste Beispiel für eine Marionette, die sich nicht ziert und ohne Zögern die Anweisungen des Puppenspielers, in Gestalt des Leutnants, befolgt. Durch das Führen seiner Marionette in dieser Weise zeigt der Leutnant genau genommen ein Auflehnen gegen seinen eigenen Status als Marionette, da er nicht ohne "Ziererei" dem Befehl von oben nachkommt, sondern die Todesangst deutlich spürt und jemand anderen schickt, obwohl ihm klar war, dass er selbst hätte kommen sollen ("Da sollte einer zum Bataillon kommen. Am besten der Leutnant, er selbst"[344]). Die vage Insubordination, die in der Angst des Leutnant anklingt, fällt nicht auf, da er selbst als Marionettenspieler einige Fäden in der Hand hat, genau genommen aber hat er seinen Status als Marionette damit verletzt und gegen die "'blinde' Gefolgschaft"[345] verstoßen, die im Militär von jeder einzelnen Einheit verlangt wird. Vielleicht kommt daher auch seine Todesangst, sein Über-Ich in Form des Vorgesetzten scheint bereits im Schwanken zu sein und daher nicht mehr in der Lage, ihn ausreichend vor der lähmenden Angst zu schützen und ihm die innere Sicherheit zu geben, die zum blinden Gehorsam notwendig ist.

Interessant ist im Vergleich der beiden Marionetten auch, dass die eine "noch" intakt war laut Formulierung, denn das Ende der Geschichte lässt weitere Geschehnisse erahnen:

> Eine Laus geriet zwischen seine Daumennägel. Es knackte. Die Laus war tot. Auf der Stirn – hatte er einen kleinen Blutspritzer.[346]

Blut auf der Stirn kann als Symbol in mehrere Richtungen gedeutet werden. Einerseits könnte es eine Art Schuldzuweisung sein: Obwohl der Leutnant reine Hände hat, ist er dennoch mit Blut befleckt und damit für den Tod eines anderen zur Verantwortung zu ziehen – selbst wenn er sich nicht selbst die Hände schmutzig gemacht hat. Andererseits könnte es eine Vorausdeutung auf das Ende des Leutnants sein, da ein Mal auf der Stirn auch an die "Todesküsse" der Mafia erinnert, die mit einem Kuss auf die Stirn einen Verräter markieren oder dem Geküssten zeigen, dass ihm der Tod schon sicher ist. Jede dieser Deutungen passt auf die Geschichte, denn der Leutnant ist zweifellos in die Schuld am Tod von Heller verstrickt und stellt somit auch einen Verräter dar, da er seine Pflicht auf den Untergebenen

[343] Kleist, Heinrich: Über das Marionettentheater. Studienausgabe. Herausgegeben von Gabriele Kapp. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2013, S. 12.
[344] Borchert, Mein bleicher Bruder, S. 177.
[345] Simmel, Psychoanalyse, S. 211.
[346] Ebd., S. 178.

abgeschoben hat. Der Tod war besonders im Zweiten Weltkrieg den Soldaten ohnehin sicher, die schon zitierte Überlebens-Statistik bei Eintritt in die Wehrmacht prophezeite keinem Soldaten das tatsächliche Überleben des Krieges.

5.3.3 Täter-Trauma?

Auch zugunsten des Leutnants kann wieder Elsaessers Theorie zitiert werden, die optimistisch hoffen lässt, dass " dort, wo nichts war […], das Trauma sein möge"[347] und damit der Leutnant durch sein mangelndes Bedauern ein Täter-Trauma kennzeichnet. Es ist aber wohl eher eine "wut-zentrierte Erzählung um den charakterlichen Absturz des Helden"[348], wie Ballhausen sie an der Figur des Achilles in der Ilias liest. Dafür spricht, dass die Laus, die der Leutnant am Ende zwischen seinen Fingern tötet, auch an einer anderen Stelle bereits erwähnt wird:

> Denn du wirst nie mehr "Mein bleicher Bruder Hängendes Lid" zu mir sagen. Jetzt nicht mehr, mein Lieber. Von jetzt ab nicht mehr. Nie mehr, du. Und die anderen werden nie mehr über mich lachen, wenn du "Mein bleicher Bruder Hängendes Lid" zu mir sagst. Das ist viel wert, weißt du? Das ist eine ganze Masse wert für mich, das kann ich dir sagen. Sie haben mich nämlich schon in der Schule gequält. Wie die Läuse haben sie auf mir herumgesessen.[349]

Menschen, die ihn gequält haben, bezeichnet der Leutnant also als "Läuse", die auf ihm herumsitzen. Die Verbindung, die hier zwischen Menschen und Ungeziefer gezogen wird, wird dann sogar noch verdeutlicht:

> Das Dutzend grauer Gesichter verschwand. Der Leutnant saß am Blechofen und lauste sich. Genau wie gestern. Gestern hatte er sich auch gelaust. Da sollte einer zum Bataillon kommen.[350]

Dass Menschen hier mit Ungeziefer verglichen werden, erinnert stark an die Ideologie der Nationalsozialisten gegenüber der jüdischen Bevölkerung, die auch als "Schädlinge" empfunden wurden. Liest man allerdings "Mein Kampf", so findet man diese Bezeichnung durchaus auch gegen die nicht-jüdische Bevölkerung gerichtet:

> Wenn an der Front die Besten fielen, dann konnte man zu Hause wenigstens das Ungeziefer vertilgen.[351]

---

[347] Elsaesser, Trauma und Holocaust, S. 201.
[348] Ballhausen, Thomas: Die schwebenden Toten. Jacob's Ladder (1990) zwischen Hauntology und Vietnamtrauma. In: Köhne, Julia B. (Hrsg.): Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren. Berlin: Kadmos-Verlag 2012, S. 303.
[349] Borchert, Mein bleicher Bruder, S. 177.
[350] Ebd., S. 177.
[351] Hitler, Mein Kampf, S. 186.

> Wer für sein Volk wirklich Wertvolles schafft, bekundet damit eine ebenso wertvolle Gesinnung, während ein anderer, der bloß Gesinnung heuchelt, ohne in Wirklichkeit seinem Volke nützliche Dienste zu verrichten, ein Schädling jeder wirklichen Gesinnung ist. Er belastet auch die Gemeinschaft mit seiner Gesinnung.[352]

Dass der Leutnant die Menschen, die ihn verspotten und ihm somit als Feind erscheinen, als Ungeziefer empfindet, zeigt, wie stark sein Denken vom Nationalsozialismus beeinflusst wird. Auch der Gedanke, diese "Schädlinge" zu vernichten, kann aus dem Gedankengut dieser Zeit stammen. Dass es für ihn "eine ganze Masse wert" ist, dass er diese Laus töten konnte, lässt sich mit der Aussage Hitlers vereinen, dass ein Schädling im Volk "die Gemeinschaft" belastet. Dass er die Macht hat, Heller in den Tod zu schicken, ist das "Lausen", das er vornimmt. Er befreit sich von dem Ungeziefer, das ihn belastet. Er sitzt heute wiederum am Blechofen und laust sich ("Genau wie gestern"), was darauf hinweist, dass auch das "Dutzend grauer Gesichter" der Soldaten, die ja am Vortag "im Dunkeln alle gegrinst"[353] hatten bei Hellers Witzen, vom Leutnant in Gefahr gebracht werden wird, da sich auch gegen sie seine Aggression richtet.

An der Figur des Leutnants wird damit eine Konsequenz des Krieges gezeigt, die nichts mit Sieg oder Niederlage zu tun hat. Der Krieg hebt die üblichen Regeln gesellschaftlichen Zusammenlebens auf und verändert damit auch den Charakter der Soldaten:

> Der Verstoß gegen die moralisch-ethische Richtigkeit sozietären Gemeinschaftslebens macht […] den Krieg nicht zum Stifter von Identität und charakterlicher Kohärenz, sondern entlarvt ihn als Bedrohung für Gesellschaft und Individuum: friendly fire erweist sich hier als metaphorisches Oxymoron, das Leben kostete.[354]

Der Leutnant ist vielleicht einer jener Außenseiter, die in der Schule oder im späteren Leben als Erwachsener verspottet wurden und dadurch traumatisiert sind. Gewaltbereitschaft findet man bei solchen Fällen auch ohne die Realität des Krieges und die menschenverachtende Ideologie der Nationalsozialisten, wie man zum Beispiel an Amokläufern in Schulen sehen kann. Krieg und die damit verbundene Notwendigkeit, seinen eigenen aggressiven Trieben freien Lauf zu lassen, kann als Auslöser für den "charakterlichen Absturz des Helden"[355] fungieren. Soldaten schießen auf Menschen, damit ist die Hemmschwelle, eine andere Person

[352] Ebd., S. 664.
[353] Borchert, Mein bleicher Bruder, S. 178.
[354] Ballhausen, Jacob's Ladder, S. 301. Ballhausen bezieht sich hier auf den Film "Jacob's Ladder" in dem Jacob von einem Kameraden getötet wurde. In seinem Traum während seines Todeskampfes findet er die Erklärung, dass an Vietnam-Soldaten mithilfe einer Droge Experimente durchgeführt wurden, mit denen die Kriegstüchtigkeit der Soldaten verbessert werden und Hemmungen gelöst werden sollte und er daher friendly fire zum Opfer gefallen war.
[355] Ebd., S. 303.

zu töten, bereits überschritten und von "Feinden der Nation" zu "persönlichen Feinden" ist es nur noch ein kleiner Schritt. Ob der Leutnant später unter seinen Handlungen und Entscheidungen leiden und ein Täter-Trauma davontragen wird, kann auf Grundlage dieses Textes nicht prophezeit werden. Die ausdrückliche Betonung, dass beides Marionetten sind, lässt allerdings vermuten, dass dem Leutnant keine Schuld daran gegeben wird, dass er Menschen als Ungeziefer sieht und ohne mit der Wimper zu zucken in den Tod schickt. Vielmehr wird auch er als Opfer eines Systems gesehen, bei dem eben militärischer Gehorsam und Tötungsbereitschaft als höchste Güter gehandelt werden. Dass der Leutnant dadurch eine Möglichkeit der Rache und Bestrafung hat und nutzen kann, die er in einer friedlichen Situation nicht hätte, ist nicht seine Schuld. Genausowenig, dass jemand zum Bataillon geschickt werden musste, denn "einer mußte zum Bataillon"[356], auch das lag nicht in seiner Verantwortung. Dass dennoch Blut auf seiner Stirn ist, spricht ihm aber zumindest einen Teil der Schuld mit zu.

5.3 "Bleib doch, Giraffe"

In diesem Text von Borchert geht es um einen ehemaligen Soldaten, der auf einem Bahnsteig ein Mädchen trifft und mit diesem mitgeht. Während des Geschlechtsakts wird er allerdings von Erinnerungen an die Kriegserlebnisse heimgesucht und verlässt anschließend die junge Frau rasch wieder.

Die Traumatheorie hilft im Bezug auf die Interpretation dieses Textes vor allem beim Verständnis der psychischen Situation der Hauptfigur und der mangelnden Unterscheidung zwischen Realität und Fantasie, die für den Protagonisten selbst durch das Trauma unmöglich geworden ist. Zunächst wird daher theoretisch die doppelte Realität erklärt, in der viele Traumatisierte, besonders nach dem Holocaust, leben, bevor verschiedene Perspektiven auf die Geschichte selbst angewandt werden.

5.3.1 Die doppelte Realität

Um die Kurzgeschichte "Bleib doch, Giraffe" adäquat analysieren zu können, muss ein neuer Begriff aus der Psychotraumatologie eingeführt werden: Der "Flashback". Unter "Flashbacks" versteht man die innerpsychischen Wiederholungen des traumatischen Geschehens, allerdings nicht im Sinne des "Reenactment". Die Erinnerung wird nicht wiederbelebt durch eine erneute

[356] Borchert, Mein bleicher Bruder, S. 178.

Herbeiführung der traumatisierenden Situation, sondern es wird lediglich psychisch eine Wiederholung von Eindrücken aus der traumatischen Situation erlebt.
Der Begriff selbst kommt aus der Filmindustrie.[357] Gerade in Filmen kann die geistige Vergegenwärtigung des Traumas durch erneutes Abspielen der traumatisierenden Szene oder kurzen Eindrücken aus dieser Szene, die in die momentane Erzählsituation montiert werden und diese aufbrechen, dargestellt werden. Was im Film dem Publikum zeigen soll, dass die Person noch immer traumatisiert ist und die Erinnerung an das Trauma gerade wieder durchlebt, ist für die Traumatisierten psychische Wirklichkeit. Sie leben "in einer doppelten Realität"[358]:

> Im Alltag verhalten sie sich realitätsgemäß. Von Zeit zu Zeit jedoch bricht die psychische Realität des Holocaust durch und sprengt ihr Leben. Das Trauma hat in einigen seelischen Regionen die Fähigkeit zerstört, zwischen Realität und Phantasie zu unterscheiden.[359]

Während also durchaus die Realität als solche begriffen wird und die Traumatisierten auch in der Lage sind, dementsprechend zu handeln, ist ihre psychische Realität immer noch geprägt vom traumatisierenden Ereignis. Diese "doppelte Realität" kann sich dann eben durch sogenannte Flashbacks bemerkbar machen. Oft sind diese Flashbacks an bestimmte Auslöser ("trigger"[360]) gebunden und werden von ähnlichen Situationen, Gerüchen oder Geräuschen hervorgerufen. Das muss aber nicht immer der Fall sein, es kann auch ohne solche trigger zu Realitätseinbrüchen durch die Traumatisierung kommen.
Diese Flashbacks sind nicht immer komplette Erinnerungen und müssen nicht immer die gesamte traumatisierende Situation wiederaufleben lassen, häufig bestehen Flashbacks aus "distortions of what actually happened during the trauma."[361] Dass diese wiederkehrenden verzerrten oder authentischen Erinnerungen allerdings in dieser Situation lediglich fantasiert sind und nicht der momentanen Realität entsprechen, können die Traumatisierten nicht ausreichend unterscheiden. Für sie ist die traumatisierende Erinnerung ebenso Realität.
In der Geschichte "Bleib doch, Giraffe" erlebt die Hauptfigur während des Geschlechtsakts mit einem fremden Mädchen offenbar genau solche Flashbacks.

5.3.2 Traumatische Realitätseinbrüche

[357] McNally, Remembering Trauma, S. 114.
[358] Bohleber, Traumatheorie, S. 814.
[359] Ebd., S. 814.
[360] McNally, Remembering Trauma, S. 114.
[361] Ebd., S. 116.

Geht man davon aus, dass die Geschichte die Realität der Hauptfigur wiedergibt, zeigen sich deutlich die Einbrüche der traumatischen Wirklichkeit in das gegenwärtige Geschehen.
Das Mädchen, das auf dem leeren Bahnsteig plötzlich auftaucht, die Hauptfigur mit zu sich nach Hause nehmen möchte und ihm somit einen Ausweg aus Einsamkeit, Kälte und Verlassenheit bietet, erinnert stark an die mögliche Erlöserfigur in "Draußen vor der Tür" und "Das Gespenst von Canterville". Dem Traumatisierten wird eine andere Option angeboten, die leere Welt könnte sich füllen und der Kontakt mit dem Mädchen könnte psychischen Frieden bringen. Wie auch Beckmann geht die namenlose Hauptfigur der Geschichte mit dem Mädchen mit, vermutlich im Wunsch, der einsamen Finsternis und damit seiner Erinnerung zu entkommen.
Die Schilderung des Geschlechtsaktes ist bruchstückhaft und uneindeutig, wie auch die Wahrnehmung der Realität durch die Hauptfigur. Immer wieder bricht die zweite Realität, die Wirklichkeit des Krieges, durch und "sprengt" das Erleben des ehemaligen Soldaten:

> Dann waren Hände, Gesichter und Lippen. Aber die Gesichter bluten alle, dachte er, sie bluten aus dem Mund und die Hände halten Handgranaten. Aber da schmeckte er die Schminke und ihre Hand umgriff seinen mageren Arm. Dann stöhnte es und ein Stahlhelm fiel und ein Auge brach.
> Du stirbst, schrie er.
> Sterben, jauchtzte sie, das wär was, du.
> Da schob sie den Stahlhelm wieder in die Stirn. Ihr dunkles Haar glänzte matt.
> Ach, dein Haar, flüsterte er.[362]

Die roten Lippen werden zu einem blutenden Mund und der Protagonist glaubt Handgranaten zu sehen, als er die Schminke bemerkt und durch ihre Berührung wieder in der Gegenwart landet. Der erste Flashback wird aber sofort gefolgt vom nächsten Einbruch, ein Soldat stürzt und stirbt. Als er unter dem Eindruck dieser so gegenwärtigen Erinnerung aufschreit, antwortet sie und rückt die Realität mitsamt dem Stahlhelm wieder gerade.
Worunter die Hauptfigur hier leidet, sind eindeutige Anzeichen einer durch Traumatisierung hervorgerufenen doppelten Realität. Während die gegenwärtige Realität zumindest so weit begriffen wird, dass das Angebot des Mädchens angenommen werden kann, lässt die traumatische Erinnerung keine tatsächliche Flucht zu. Obwohl die Psyche sich also nach Erlösung sehnt, nach einem Weg aus der Einsamkeit, nach Gesellschaft und der Flucht vor der Finsternis, ist die Figur tatsächlich so gefangen in der Angst und im Trauma, dass keine Hilfe akzeptiert werden kann:

[362] Borchert, Bleib doch, Giraffe, S. 66.

> Das Ich ist selbst zu einem Schlachtfeld geworden – weil der Kampf um das individuelle und nationale Überleben in einen inneren Kampf des Ichs um seine "Selbsterhaltung", seine psychische Einheit verwandelt worden ist.[363]

Das "Schlachtfeld" des Ichs ist einerseits der Wunsch nach Hilfe und andererseits das Unvermögen, diese Hilfe anzunehmen. Wie auch Beckmann vor den Gespenstern seiner intrapsychischen Gruft flieht und seine Erlöserin nicht anerkennen kann, läuft auch die Hauptfigur dieser Geschichte im Endeffekt vor dem ersehnten zwischenmenschlichen Kontakt davon. Der Selbsterhaltungstrieb, der im Wunsch nach Nähe und Kontakt zu erkennen ist, wird von der mangelnden Einheitlichkeit des Ichs, das durch die traumatisierenden Ereignisse eine ernsthafte Störung erlitten hat, unterbunden. Prinzipiell ist Selbsterhaltung "das Bestreben des Ichs, sich angstfrei zu halten." [364] Ob es nun die Weigerung ist, einzuschlafen und sich damit dem Trauma ausgesetzt zu sehen, oder das Mitgehen mit einem Mädchen, um im Geschlechtsakt die traumatischen Erinnerungen zu vergessen – beides scheint von Selbsterhaltung motiviert zu sein. Gerade die Kriegsneurose bewirkt allerdings, dass der Selbsterhaltungstrieb gestört und die Befreiung des Selbst von der Angst verhindert wird:

> Das Ich des Kriegsneurotikers scheint die Angst zu suchen. Und zwar aus zwei Gründen: erstens, weil im Unbewußten Gedächtnisspuren der vielfachen Urerfahrung niedergelegt sind, daß der Zustand der Angstspannung bestimmte Mechanismen des von Reizen überschwemmten seelischen Apparats aufschließt und freisetzt; zweitens, weil das Ich des Kriegsneurotikers eine solche emotionale Brücke zu brauchen scheint, um zum Handeln zu finden.[365]

Die Kriegssituation erfordert, wie schon öfter erwähnt, das Verweilen in der Angst und trotz der Todesfurcht weiter Handlungsfähigkeit. Die Notwendigkeit, diese Vorgaben zu erfüllen, lässt die Soldaten auch nach der Heimkehr nicht aus der Angst entfliehen. Die Hauptfigur dieser Geschichte hat wie Beckmann zu lange im Trauma ausgehalten und daher vergessen, wie eine Flucht aus diesem psychischen Keller möglich ist. Die Einsamkeit, die beklagt wird, wird gleichzeitig gesucht. Eine Heimkehr aus dem Krieg ist lediglich physisch gelungen, psychisch verweilt der ehemalige Soldat noch immer im Schützengraben und versucht, seine psychische Gesundheit mit Mitteln zu erhalten, die ihm im Krieg geholfen haben, die aber jetzt die seelische Heilung verhindern.

Die Hauptfigur leidet damit unter einem typischen Anzeichen eines Posttraumatischen Stresssyndroms:

---

[363] Simmel, Psychoanalyse, S. 226.
[364] Ebd., S. 233.
[365] Ebd., S. 220.

> Man ist "gefangen zwischen einem zerstörenden Ereignis, das zum Zeitpunkt des Geschehens nicht registriert wurde, und verspäteten Symptomen, die unbewusst und hartnäckig die Beschädigung des Schutzschildes einer Person wiederholen, ohne die Einsicht des Opfers in sein eigenes Schicksal zu erweitern."[366]

Die Psyche fordert durch Flashbacks ständig die Hauptfigur heraus, sich mit dem Trauma auseinanderzusetzen, was als "hartnäckige Beschädigung des Schutzschildes" des Protagonisten interpretiert werden könnte. Dennoch bleibt die "Einsicht des Opfers in sein eigenes Schicksal" auf der Strecke, da er sich nicht bewusst ist, wie sehr er psychisch noch im Krieg gefangen ist. Der leere Bahnsteig wird in dieser Hinsicht zum Symbol seiner mangelnden Erkenntnis, die Züge, die ihn in die Realität bringen könnten, lässt er vorbeifahren.

5.3.3 Das Trauma als Traum?

Die Ähnlichkeit der Beschreibung des leeren Bahnsteiges und des durchfahrenden Zuges mit einer Szene im Film "Jacob's Ladder", in dem der Protagonist Jacob in einer leeren Bahnstation von einem Zug, der offenbar die Toten und den Tod selbst an Bord hat, beinahe überfahren wird, lässt noch einen weiteren Blick auf den Text "Bleib doch, Giraffe" zu: Der Interpretation des Textes als Wiedergabe eines Traums und damit als direkter Zugang zu den Triebenergien der Hauptfigur.

"Bleib doch, Giraffe" stellt den Protagonisten auf einem Bahnsteig vor, die Stimmung, in der er sich befindet, wird von der Außenwelt gespiegelt:

> Er stand auf dem windüberheulten nachtleeren Bahnsteig in der großen grauverrußten mondeinsamen Halle. Nachts sind die leeren Bahnhöfe das Ende der Welt, ausgestorben, sinnlos geworden. Und leer. Leer, leer, leer. Aber wenn du weitergehst, bist du verloren.[367]

Die innere Einsamkeit und das Verlassenheitsgefühl machen den Bahnhof, eigentlich ein Ort der Ankunft, hier durch viele negativ konnotierte Adjektive (grau, einsam, leer, ausgestorben, sinnlos) zu einer Art Limbus – noch nicht die Hölle, aber schon beinahe. Die Hauptfigur zeigt sogar explizit die Angst vor der Erinnerung an die traumatisierenden Ereignisse, die zur zweiten Realität geworden sind und die erste im Laufe der Geschichte immer wieder überschatten werden:

---

[366] Kansteiner, Wulf: Menschheitstrauma, Holocausttrauma, kulturelles Trauma: Eine kritische Genealogie der philosophischen, psychologischen und kulturwissenschaftlichen Traumaforschung seit 1945. In: Jaeger, Friedrich u. Jörn Rüsen (Hrsg): Handbuch der Kulturwissenschaften. Band 3: Themen und Tendenzen. Stuttgart: J.B. Metzler 2004, S. 109-138., S. 116.

[367] Borchert, Wolfgang: Bleib doch, Giraffe. In: Borchert, Wolfgang: Das Gesamtwerk. Hamburg: Rowohlt Verlag, S. 64-66., S. 64.

> Dann bist du verloren. Denn die Finsternis hat eine furchtbare Stimme. Der entkommst du nicht und sie hat dich im Nu überwältigt. Mit Erinnerung fällt sie über dich her – an den Mord, den du gestern begingst. Und mit Ahnung fällt sie dich an – an den Mord, den du morgen begehst.[368]

Die Angst vor der Erinnerung wird mit den Schuldgefühlen verbunden, an "den Mord, den du gestern begingst." Dass das Täter-Trauma, das sich in diesen Worten widerspiegelt, die aktuelle Nachkriegsrealität überlagert, zeigt die Aussage, dass die Finsternis ihn auch erinnert "an den Mord, den du morgen begehst." Das Ende des Krieges und damit des militärischen Dienstes macht es unwahrscheinlich, dass ein ehemaliger Soldat einen weiteren Mord begehen wird müssen. Das Gefühl aber, immer noch in diesem militärischen Gehorsam, der sich so stark in den Texten über Soldaten an der Front ("Mein bleicher Bruder", "Vier Soldaten", "Die Kegelbahn") widerspiegelt, gefangen zu sein und psychisch nicht zu entkommen, prägt weiterhin seine Gedanken.

Die Angst vor der Finsternis zeigt auch eine Angst vor dem Schlaf an sich, die sich damit erklären, lässt, dass gerade im Schlaf das Trauma besonders gegenwärtig zu sein scheint:

> Unter den Bedingungen des Schlafs sind unsere außenmotorischen Innervationen physiologisch versperrt. Daher sieht das Ich in Traumhalluzinationen eine Chance, die traumatische Situation wiederherzustellen und seine unterdrückten, verdrängten Triebenergien zu entladen, ohne von neuem mit der Objektwelt zu kollidieren. Da jedoch die Halluzination eine Wiederholung einer realen Situation ist, hält die Blockade der außenmotorischen Innervationen oft nicht stand, was manchmal zu somnabulistischen Phänomenen führt.[369]

Der Schlaf setzt die Kontrolle durch das Bewusstsein außer Kraft und ermöglicht den traumatischen Erinnerungen eine umso intensivere geistige Wiederholung. Während also im wachen Zustand eine Kontrolle der Angst möglich ist, wird durch den Schlaf im Traum jede Möglichkeit der geistigen Realitätsprüfung ausgeschalten. Flashbacks, wie sie die Hauptfigur in "Bleib doch, Giraffe" erleidet, zeigen, dass auch im wachen Zustand kein vollkommenes Entrinnen mehr möglich ist. Die Angst vor der Finsternis mit ihrer "furchtbaren Stimme" der man "nicht entkommt" und die einen "im Nu überwältigt" "mit Erinnerung" zeigt, dass der Protagonist unter eben solchen Traumhalluzinationen leidet. Die "somnabulistischen Phänomene", die Simmel hier anspricht, kommen im Vokabular der Geschichte ebenfalls vor: Die "Mondsucht" spiegelt sich in der "mondeinsamen Halle". Auch die Geschichte an sich könnte als Traum gelesen werden, der Erlebtes mit traumatischen Erinnerungen vermischt. Besonders der Anfang zeigt sich als Beginn eines Traumes: Die Hauptfigur scheint sich gegen

[368] Ebd., S. 64f.
[369] Simmel, Psychoanalyse, S. 220.

die Triebenergien des Unterbewussten und damit gegen die traumatischen Erinnerungen mit aller Kraft zu wehren und möchte daher nicht "weitergehen", um nicht "verloren" zu sein. Dass die Finsternis eine Verzweiflung mit sich bringt, der man nicht entkommen kann, drückt aus, dass der Protagonist wach ist bzw. in einem Dämmerzustand zwischen Schlaf und Wachsein und gegen das Einschlafen massiv ankämpft, im Bewusstsein, dann von seinen Träumen quasi heimgesucht zu werden. Besonders eine Stelle verdeutlicht dieses Zwischenstadium zwischen Wachen und Träumen:

> Er stand am Ende der Welt. Die kalten weißen Bogenlampen waren gnadenlos und machten alles nackt und kläglich. Aber hinter ihnen wuchs eine furchtbare Finsternis. Kein Schwarz war so schwarz wie die Finsternis um die weißen Lampen der nachtleeren Bahnsteige.[370]

Der erwähnte Limbus wird hier zum "Ende der Welt" und zum Rand der Hölle, literarisch festgehalten als "furchtbare Finsternis". Lediglich die weißen Lampen zeigen, dass der ehemalige Soldat noch nicht in der Finsternis angekommen ist. Das bedeutet, dass sich die Hauptfigur eben noch nicht in den Schlaf fallen lässt und noch dagegen ankämpft. Wie die Flashbacks bzw. in diesem Fall Traumhalluzinationen zeigen, schafft es die Figur allerdings nicht und erlebt immer wieder Traumfetzen. Gewaltsam reißt er sich dann aus dem Schlaf:

> Da riß er das Fenster auf, daß die Nacht mit kalten Händen nach der nackten Brust griff und sagte: Ich muß weiter.
>
> Bleib doch, Giraffe! Ihr Mund schimmerte krankrot im weißen Gesicht.
>
> Aber die Giraffe stelzbeinte mit hohlhallenden Schritten übers Pflaster davon. Und hinter ihm sackte die mondgraue Straße wieder stummgeworden in ihre Steineinsamkeit zurück. Die Fenster sahen reptiläugig tot wie mit Milchhauch verglast. Die Gardinen, schlafschwere heimlich atmende Lider, wehten leise. Pendelten. Pendelten weiß, weich und winkten wehmütig hinter ihm her.[371]

Die traumatischen Erinnerungen gewinnen offenbar mitsamt dem Schlaf die Oberhand und der Protagonist weiß sich nicht anders zu helfen, als sich den Schlaf ganz zu verweigern, er "reißt das Fenster auf", wie gewaltsames Öffnen der Augen. Dass das Mädchen ihn bittet zu bleiben, wirkt ebenfalls nicht unbedingt wie das Werben einer Liebhaberin, da ihr Mund "krankrot im weißen Gesicht" schimmert. Das weiße Gesicht lässt auf eine Art Gespenst schließen, dass der Mund als "krankrot" empfunden wird, zeigt ihn als Symbol der blutreichen Träume und Erinnerungen. Besonders die "mondgraue Straße", die "wieder stummgeworden" ist, lässt vermuten, dass der Weg in den Schlaf nicht beschritten wurde und die Träume, die ihn im Schlaf belästigen, "wieder stumm" sind, also keine Macht mehr über ihn haben. Die

[370] Borchert, Bleib doch, Giraffe, S. 65.
[371] Ebd., S. 66.

Gardinen als "schlafschwere heimlich atmende Lider" sind seine müden Augen, die sich nur widerstrebend öffnen lassen. Er verweigert sich den tiefen Schlaf, um nicht von den "unterdrückten, verdrängten Triebenergien"[372] konfrontiert zu werden, die im Schlaf entladen werden. Dass "Wehmut" mit im Spiel ist, ist der Wunsch nach dem Erholen im Schlaf, das körperlich dringend notwendig wäre. Diese Erlösung kann sich die Hauptfigur allerdings nicht gönnen, denn in der Finsternis des Schlafes "bist du verloren.[373]

Ob die Hauptfigur wach ist oder träumt wird nicht ganz klar – es könnte prinzipiell tatsächlich ein Traum sein, den diese Geschichte erzählt. Dazu würden die verfremdenden Ausdrücke ("durchschwingig"[374]) und neuartig kombinierten Sätze ("der Fensterflügel miaute"[375]) passen. Genau genommen ist es aber nicht essentiell für die Interpretation, ob die Hauptfigur wach ist und Flashbacks erleidet oder ob wir eine Traumschilderung lesen und mit Traumhalluzinationen konfrontiert sind: Da die Hauptfigur aufgrund ihrer Traumatisierung die Fähigkeit verloren hat, zwischen Fantasie und Realität zu unterscheiden, ist es auch für die Interpretation nicht mehr wesentlich. Die Parallelen zum Film "Jacob's Ladder" geben dem Einschlafen noch eine größere Bedeutung als nur die Angst vor einem Traum oder traumatischen Erinnerungen, das Einschlafen wird zum Sterben selbst.

5.3.4 Der "Traum eines Sterbenden"[376]

Thomas Ballhausen interpretiert den Film "Jacob's Ladder", in dem der im Vietnamkrieg verwundete Protagonist den Zuschauer visuell in diesen Limbus mitnimmt, als "Traum eines Sterbenden" und stellt fest, dass man den Film unter anderem als "Geschichte der Läuterung einer traumatisierten Seele im Limbo"[377] bezeichnen kann. Es geht ihm vor allem um die "Vorstellung der Hölle als Wanken zwischen Traum und Trauma, als Schwebezustand im Sinne eines die Realität zersetzenden 'Posttraumatic Stress Disorder'"[378]. Auch die Geschichte "Bleib doch, Giraffe" kann als dieses psychische Verweilen im Limbus einer sterbenden Seele gelesen werden. Bezeichnend dafür ist vor allem der Bahnsteig, auf dem sich die Hauptfigur zu Anfang der Geschichte wiederfindet. Der Bahnhof als Ort der Ankunft und der Abfahrt bildet die Verkörperung des Limbus, als "Ende der Welt" und Vorstufe zum Tod. Die Angst

[372] Simmel, Psychoanalyse, S. 220.
[373] Borchert, Bleib doch, Giraffe, S. 64.
[374] Ebd., S. 65.
[375] Ebd., S. 66.
[376] Ballhausen, Jacob's Ladder, S. 304.
[377] Ebd., S. 304.
[378] Ebd., S. 304.

vor der Finsternis ist in diesem Sinne nicht mehr nur die Angst vor dem Einschlafen, sondern vor dem Tod selbst, der Limbus wird zum Fegefeuer.

Ballhausens Filmanalyse beschreibt "Jacob's Ladder" nicht nur als Schwanken "zwischen Traum und Trauma", sondern auch als Wanken zwischen Gut und Böse:

> Der Traum eines Sterbenden […] präsentiert sich deshalb auch als bildgewaltige Pervertierung – im Sinne einer Verdrehung – eines Kampfes zwischen Engeln und Dämonen um Jacob Singers Seele. Dass beide Parteien dabei aber den gleichen Ursprung, eben den Protagonisten selbst haben, ist die hart erarbeitete Erkenntnis, für die die Leiter metaphorisch steht. Für die weitere Rezeption könnte sie sogar zum Symbol der Möglichkeit zur Überwindung eines kulturellen Traumas werden […].[379]

Die Hauptfigur der Geschichte "Bleib doch, Giraffe" scheint ebenso mit seinen Dämonen zu kämpfen wie im Film Jacob. Während das Mädchen, dessen plötzliches Auftauchen auf dem eben noch "nachtleeren Bahnsteige"[380] schon für die Traumhaftigkeit des Geschehens spricht und den Realitätsgehalt der Figur hinterfragt, als erlösender Engel erscheint, verwandelt sie sich im Geschlechtsakt immer wieder in die Dämonen des ehemaligen Soldaten: In Tote und Verletzte aus der Kriegsrealität. Der Engel in Form des Mädchen fordert die Hauptfigur zum Bleiben auf und bietet ihr damit nicht ein warmes Zuhause, sondern – interpretiert nach der Theorie des Limbus – ein Verweilen im Himmel. Der Soldat allerdings hört die Schreie, fühlt das Schwanken des Zuges und hat den Eindruck, dass sogar die Sterne schwanken – der Himmel verliert seine Standhaftigkeit. Die unermessliche Angst und die Schreie, bei denen es ihm vorkommt, als würden alle Tiere und Elemente zu schreien beginnen, stellen die Existenz des Himmels selbst in Frage, durch die unglaublichen Verbrechen, die im Zweiten Weltkrieg begangen wurden:

> Und sie [die Finsternis, Anm. d. Verf.] wächst einen Schrei in dir an: niegehörter Fischschrei des einsamen Tieres, den das eigene Meer überwältigt. Und der Schrei zerreißt dein Gesicht und macht Kuhlen voll Angst und geronnener Gefahr darin, daß die anderen erschrecken. So stumm ist der furchtbare Finsternisschrei des einsamen Tieres im eigenen Meer.[381]

Der "niegehörte Fischschrei" symbolisiert das Leid der jüdischen Bevölkerung. Dass sie vom "eigenen Meer überwältigt" werden verdeutlicht, dass Menschen andere Menschen getötet und ihnen unaussprechliches Leid zugefügt haben. Die Toten rufen den "Finsternisschrei". Auch die anderen Soldaten, die vom Protagonisten getötet wurden, die mit ihm gekämpft

[379] Ebd., S. 304.
[380] Borchert, Bleib doch, Giraffe, S. 65.
[381] Ebd., S. 65.

haben und gestorben sind, könnten bei diesem Schrei aus der Finsternis gemeint sein. Die verschiedenen Tierarten, die nach dem Geschlechtsakt in einem einzigen großen Schrei rufen ("Fischschrei, Fledermausschrei, Mistkäferschrei" [382]), machen keinen Unterschied mehr zwischen den Toten, sie weisen zwar auf die Unterschiedlichkeit der Toten hin, ihr Schrei aber ist eins. Die schwankenden Sterne symbolisieren die Zweifel der Hauptfigur, ob der Himmel einem solchen Leid überhaupt standhalten kann und ihn tatsächlich aufnehmen würde. Dass der Schrei "dein Gesicht" zerreißt und "Kuhlen voll Angst und Gefahr darin" hinterlässt, die "andere erschrecken", ist ebenfalls eine Parallele zu "Jacob's Ladder", "in dem mit einem logischen zweiten Schritt nach dem Krieg nun auch die Veteranen, denen die Erfahrung des 'Horrors' ins Gesicht eingraviert ist, in der Heimat angekommen sind."[383] Die Erlebnisse des Krieges sind im Gefühl der Soldaten nicht nur in psychischen Wunden spürbar, sondern müssen für jeden sichtbar in ihrem Gesicht den Horror der Kriegserfahrung widerspiegeln.

Den Limbus in Gestalt des Bahnhofs zu verlassen, kann der Hauptfigur wohl nur mithilfe eines Zuges gelingen. Der erste Zug, der diese Möglichkeit bietet, ist ein Güterzug, der vorbeikommt als dem Protagonisten gerade das Mädchen erscheint:

> Ein Güterzug johlte durch die Halle. Und riß plötzlich ab. Verlegen sickerte sein sparsames verschwimmendes Schlußlicht im Dunkeln. Stoßen, ächzend, kreischend, rumpelnd - vorbei. Da ging er mit ihr.[384]

Den ersten Zug lässt die Hauptfigur vorbeifahren, wohin er fährt – ob Himmel oder Hölle –, weiß man nicht. Er entscheidet sich aber, mit dem Engel mitzugehen, was darauf schließen lässt, dass dieser erste Zug in die Hölle gefahren wäre. Der nächste Zug allerdings erscheint ihm ebensowenig vertrauenswürdig:

> Niegehörter Tierschrei der Lokomotive. Schwankte der Zug voller Angst im Geleise vor diesem Schrei? Nievernommener neuer gelbgrüner Schrei unter erblaßtem Gestirn. Schwankten die Sterne vor diesem Schrei?[385]

Der Zug, der diesmal wohl den Himmel als Ziel hat, "schwankt voller Angst", der Himmel ist blass und die Sterne schwanken. Die Ereignisse des Krieges waren menschlich so unfassbar, dass sogar der Himmel erblasst und der Zug, der dorthin führen soll, schwankt. Keiner dieser Züge wird von der Hauptfigur akzeptiert.

---

[382] Ebd., S. 66.
[383] Ballhausen, Jacob's Ladder, S. 301.
[384] Ebd., S. 65.
[385] Ebd., S. 66.

Zwischen der Abfahrt der beiden Züge sieht man im Geschlechtsakt das Ringen des Engels mit dem Dämon um die Seele des Protagonisten, der Engel verwandelt sich immer wieder in die dämonische Verkörperung der Toten, die ihm psychisch zu schaffen machen. In "Jacob's Ladder" ist der ehemalige Vietnamsoldat nicht nur von seiner Pflicht als Soldat traumatisiert, sondern durch das "ungerechte" System der Armee selbst[386]:

> Die Gewalt ist nicht mehr nur Instrument, vielmehr wird der Soldat zum Werkzeug ebendieser Gewalt, er wird zum Berserker abseits der Zivilisation, der auch eine Gefahr für die eigenen Leute darstellt. So wie Achilles nach dem Tod des Patroklos diese Grenze übertritt, entledigen sich auch Jacob und seine Kameraden der zivilisatorischen Normen.[387]

Im Krieg müssen die Soldaten Befehle ausführen, die in der "zivilen" Welt als Verbrechen angesehen würden. Diese Widersprüchlichkeit, die zu dem schon mehrmals zitierten Konflikt zwischen dem zivilen Ich und dem Militär-Ich führen kann, macht die Soldaten zu Instrumenten des Krieges. Wie der Leutnant in "Mein bleicher Bruder" oder der namenlose Sprecher in "Die Kegelbahn" kann das dazu führen, dass sogar Spaß an der Gewalt entwickelt wird, worunter die Psyche dann noch mehr zu leiden hat. Die Schuldgefühle des Protagonisten erlauben ihm nicht, bei seinem Engel, dem Mädchen zu bleiben oder in den Zug, der ihn metaphorisch gesprochen in den Himmel bringen würde, einzusteigen. Er ist sich der Existenz des Himmels nicht mehr sicher oder zweifelt daran, dass er zum Himmel Zugang hätte. Die Hauptfigur entscheidet sich in diesem Fall für keine Seite sondern verweilt im Limbus. Ob das bedeutet, dass der Soldat in der Realität noch im Sterben liegt oder seine Seele einfach keinen Frieden findet, bleibt ebenso offen wie die Möglichkeit einer Interpretation der Geschichte als Traum eines Toten überhaupt.

[386] Ballhausen, Jacob's Ladder, S. 303.
[387] Ebd., S. 303.

6. Resümee

> Und die Nacht ist voll Tod: Unsere Nacht. Denn unser Schlaf ist voll Schlacht. Unsere Nacht ist im Traumtod voller Gefechtslärm. […] Und unser Morgen ist voller Alleinsein. […] Nur unsere Katzen und Kühe und die Läuse und die Regenwürmer, die ertragen das große Alleinsein. Vielleicht sind sie nicht so nebeneinander wie wir. Vielleicht sind sie mehr mit der Welt. Mit dieser maßlosen Welt. In der unser Herz fast erfriert.[388]

Der pathetische, verzweifelte und doch hoffnungsvolle Text, aus dem das angeführte Zitat stammt, ist Borcherts "Das ist unser Manifest", ein Manifest für ehemalige Soldaten und Heimkehrer. Dieser Text war nicht Gegenstand der Untersuchung, da es keine Protagonisten gibt, deren Psyche analysiert werden kann und vor allem, weil die Stimmung, die in diesem Text mitschwingt, bereits eine andere ist: Voller Hoffnung und neuer Lebensfreude. Gerade dieses Manifest zeugt vom Erfolg des Autors, seine eigenen Erfahrungen im Krieg zu verarbeiten. Vielleicht ist ihm das auch mithilfe seiner Trümmerliteratur gelungen, mit der er sich den "empathischen Anderen" geschaffen hat, der ihm in der Realität verwehrt blieb. Entscheidend aber ist, dass Borcherts Manifest die Probleme seiner Protagonisten, die unter den Erlebnissen im Krieg zu leiden hatten, nochmals zusammenfasst und beinahe in der Form benennt, wie es mithilfe der Psychotraumatologie in den Geschichten festgestellt wurde: Die Schlafprobleme, die Wiederholung des Traumas, die innere Einsamkeit und das Gefühl, nicht mehr in die Nachkriegsrealität zu passen, klingen schon in diesem Ausschnitt an.

Das Ziel der Diplomarbeit war es, eine neue Perspektive auf Borcherts Trümmerliteratur zu eröffnen. Obwohl die Untersuchung von Texten über traumatisierte Soldaten bzw. traumatisierende Ereignisse mithilfe von traumatheoretischen Konzepten naheliegt, war die Anwendung der Begrifflichkeit sogar noch ertragreicher als erhofft. Vor allem das so oft interpretierte Stück "Draußen vor der Tür" bot reichlich Ansatzpunkte für eine Analyse mithilfe von Traumatheorien. Zu Beginn einer Interpretation müssen immer Annahmen getroffen werden und die Annahme dieser Arbeit war es, dass das Trauma des Krieges im ehemaligen Soldaten Beckmann erkennbar ist. Zu vermuten, dass man Hinweise auf das psychische Befinden der Hauptfigur im Text bekommt, ist allerdings müßig, und nicht jeder Text erfüllt diese Erwartungen dann auch. Bei Beckmann, einer Figur, die sowohl als Paradebeispiel des Kriegsheimkehrers als auch als kindlich-naiv beschrieben wurde, bringen die Theorien der Psychotraumatologie allerdings Erklärungen und Interpretationen zum

[388] Borchert, Das ist unser Manifest, S. 310f.

Vorschein, die anderen Analysen teilweise massiv widersprechen. Was genau davon tatsächlich zutrifft und was in der Intention des Autors lag, sei dabei dahingestellt und bleibt der Interpretation der psychoanalytischen Literaturwissenschaft überlassen. Wie schon Holderegger mithilfe von Märchen psychoanalytische Theoerien veranschaulichte, liest sich auch "Draußen vor der Tür" wie eine Illustration der Kriegsneurose. Beckmann leidet unter einem Täter-Trauma und unter der so lange erduldeten Kriegsrealität. Das Stück wird oft als "Stationendrama" bezeichnet, in dem der Protagonist mehrere Stationen abklappert und der Gesellschaft jeweils die Chance gibt, sich an ihm zu bewähren. Aus traumatheoretischer Sicht kommt man zu einem ganz anderen Schluss: Beckmann selbst ist es, der sich bewähren muss und versagt. Die Heimkehr aus dem Krieg gelingt ihm nicht, er scheitert an einer Realität, an die er sich nicht mehr anzupassen versteht. Dennoch ist auch die Gesellschaft, die die ProtagonistInnen stellvertretend verkörpern, traumatisiert und versäumt es, für diese vielen Traumatisierungen der Menschen ein geeignetes kollektives Narrativ zu finden, in das die individuellen Traumata eingeordnet werden können. Die Motive dahinter mögen Scham, Angst, Schuld oder Verleugnung sein, das kollektiv erlittene und kollektiv verursachte Trauma wird nicht gemeinsam aufgearbeitet und erschwert dadurch die individuelle Verarbeitung. Elsaesser meint, dass Talkshows später die Funktion dessen übernehmen, was eigentlich durch die Gesellschaft selbst hätte passieren sollen: Eine Möglichkeit bereitzustellen, der den "Akt des Subjekts" ermöglicht, "mit dem es eine Leerstelle oder einen Spalt in seiner Identität schließt, indem es einen kausal-chronologischen Ablauf oder eine Signifikantenkette für sich bereitstellt, um sich der raumzeitlichen Konsistenz und seines Platzes in der symbolischen Ordnung zu versichern."[389] Auch Beckmann versucht auf diese Weise, seine Traumata mitzuteilen und geht zum Zirkus, um hier sozusagen die Gesellschaft in Form eines breiteren Publikums anzusprechen und ein kollektives Narrativ zu erzwingen. Die Suche nach der Identität, die laut Elsaesser bei den Talkshowgästen ein Motivationsgrund ist, scheitert bei Beckmann auf mehreren Ebenen: Die Uniform soll er ausziehen und die Gasmaskenbrille abnehmen und "ein Mensch werden", aber er ist "nur Beckmann". Seine Identitätssuche findet keine Zuhörer und Beckmann ist auch am Ende nur "Beckmann". Beckmanns Scheitern ist individuell, aber ein Grund dafür ist auch die kollektive Verweigerung der Schuldaufarbeitung, unter der die Generation der Soldaten durch ihr Täter-Trauma möglicherweise allgemein gelitten hat, da damit ihre Erfahrungen, ihre persönliche Schuld und ihr Leid nicht zur Sprache gebracht werden durften. Wie Reemtsma im Keller verweilt Beckmann psychisch im Krieg und sehnt sich scheinbar teilweise sogar nach dieser

[389] Elsaesser, Trauma und der Holocaust, S. 197.

Realität. Borcherts Figur wird unter der Lupe der Psychotraumatologie vielschichtiger, seine Handlungen werden verständlicher und sein Scheitern an der Heimkehr beinahe unausweichlich.

Die Schilderungen des Geschehens an der Front im Krieg ergänzen die Texte über Heimkehrer um die traumatisierenden Ereignisse selbst. Krieg ist allerdings kein einmaliger Einbruch in die Psyche, sondern eine Traumatisierung, in der verweilt werden muss. Dieses Ausharren und der Zwang, dabei handlungsfähig zu bleiben, sind der Auslöser für den psychischen Konflikt, der als Grund für die Kriegsneurose bzw. die Kriegshysterie gesehen wird. Jede von Geburt an erlernte Moral muss über Bord geworfen werden, das Töten wird zum Alltag und die lähmende Angst, die mit einer Reizüberflutung üblicherweise einhergeht, muss psychisch verhindert werden. Die hysterische Reaktion auf diese Realität ist das Zittern des Kriegshysterikers, das im Text "Vier Soldaten" angesprochen wird. Eiskalte Berechnung und rationale Reaktionsfähigkeit am Gewehr ist für das Überleben des Soldaten im Schützengraben entscheidend. Die Todesangst in dieser lebensbedrohenden Situation gefährdet allerdings genau diese essentielle "ruhige Hand". Nicht nur die Angst ist allerdings der Anstoß für die hysterischen Symptome, in "Die Kegelbahn" wird vor allem der Aspekt des Tötens hervorgehoben. Das damit verbundene Täter-Trauma ist noch zusätzlich problematisch, weil bei Soldaten Töten der Berufszweck ist und ihnen militärische Disziplin antrainiert wird, die eigentlich blinden Gehorsam fordert und kein Hinterfragen von Befehlen erlaubt. Eine andere Sicht auf den militärischen Gehorsam bietet die Kurzgeschichte "Mein bleicher Bruder", in der ein Leutnant an seiner Stelle einen Untergebenen, der ihn ohnehin geärgert hat, in ein gefährliches Gefecht und damit in den Tod schickt. Sein eigener Selbsterhaltungstrieb setzt sich gegen seinen militärischen Gehorsam durch. Gleichzeitig aber nützt er die Macht, die er als Befehlshaber hat, in einer Weise, die ihn selbst als Opfer der durch die Kriegsrealität freigesetzten Aggressionstriebe zeigt. Dass Feinde den Tod verdient haben, ist für Soldaten ein zu verinnerlichendes Gesetz, dass diese Aggression auch gegen die Gruppe gewendet werden kann, illustriert den Verfall des Charakters.

Borchert beschreibt in seinen Kurzgeschichten Einzelschicksale, aber keine individuellen Geschichten. Was er erzählt sind Erfahrungen, die Soldaten im Krieg machten und machen. Er selbst lässt in seinen Texten den Anspruch erkennen, nicht nur sein eigenes Trauma zu beschreiben, sondern ein kollektives. "Wir sind die Generation ohne Bindung und ohne Tiefe"[390], schreibt er, "wir wünschen uns […] einmal so voll von Heimkehr, voll Fracht und

[390] Bochert, Generation ohne Abschied, S. 59.

Erfahrung sein zu können"[391] und "wir werden nie mehr antreten auf einen Pfiff hin und Jawohl sagen auf ein Gebrüll".[392] Das vereinnahmende "Wir" findet sich in vielen seiner Texte und zeigt, dass er überzeugt war, mehr zu benennen als sein eigenes "unbenennbares" Trauma. Auch seine Generation hatte das Gefühl, dass "'unser' Autor" etwas aussprach, "was wir empfanden, aber nicht zu formulieren verstanden."[393] Borchert hat damit literarisch erfüllt, was Filme wie "The Hurt Locker" visuell schaffen: Er repräsentiert das Unrepräsentierbare, er legt eine Spur zur Spurlosigkeit des Traumas. Wolfgang Borchert schafft mit seiner Literatur die Versprachlichung der psychischen Befindlichkeit der "aus dem Krieg heimgekehrten Beckmänner"[394].

Was Wolfgang Borchert beschreibt sind "Gesichter, Gewehre, Gespenster" [395] . Unermessliches Leid und unermessliche Opfer werden literarisch repräsentiert und mithilfe seiner Texte wird auch heute noch die Verfassung der heimkehrenden Soldaten nach dem Zweiten Weltkrieg für die LeserInnen und die TheaterbesucherInnen nachvollziehbar und wir können sie "mittels der Sprache durchschauen, in sie hineinsehen" [396], wie es die selbst auferlegte Aufgabe der Trümmerliteratur war. Die Psychotraumatologie gibt den Blick auf die in den Texten dargestellten Traumata frei und erweist sich so als ein mögliches Entzifferungsmuster.

[391] Borchert, Wolfgang: Die Elbe. In: Borchert, Wolfgang: Das Gesamtwerk. Hamburg: Rowohlt Verlag 1957, S. 93-98., S. 97.
[392] Bochert, Das ist unser Manifest, S. 308.
[393] Helmut M. Braem zitiert nach: Freund u. Freund-Spork, Erläuterungen, S. 54.
[394] Ebd., S. 54.
[395] Borchert, Draußen vor der Tür, S. 131.
[396] Böll, Bekenntnis zur Trümmerliteratur, S. 58.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Analysierte Texte

Borchert, Wolfgang: „Die Kegelbahn“. In: *Borchert*, Wolfgang: Das Gesamtwerk. Hamburg: Rowohlt Verlag 1957, S. 169-171.

Borchert, Wolfgang: Bleib doch, Giraffe. In: *Borchert*, Wolfgang: Das Gesamtwerk. Hamburg: Rowohlt Verlag, S. 64-66.

Borchert, Wolfgang: Draußen vor der Tür. In: *Borchert*, Wolfgang: Das Gesamtwerk. Hamburg: Rowohlt Verlag 1957, S. 101-165.

Borchert, Wolfgang: Mein bleicher Bruder. In: *Borchert*, Wolfgang: Das Gesamtwerk. Hamburg: Rowohlt Verlag 1957, S. 175-178.

Borchert, Wolfgang: Vier Soldaten. In: *Borchert*, Wolfgang: Das Gesamtwerk. Hamburg: Rowohlt Verlag 1957, S. 171-172.

Als Vergleich herangezogene Texte

Borchert, Wolfgang: Generation ohne Abschied. In: *Borchert*, Wolfgang: Das Gesamtwerk. Hamburg: Rowohlt Verlag 1995, S. 59-60.

Borchert, Wolfgang: Das ist unser Manifest. In: *Borchert*, Wolfgang: Das Gesamtwerk. Hamburg: Rowohlt Verlag 1957, S. 308-115.

Borchert, Wolfgang: Die Elbe. In: *Borchert*, Wolfgang: Das Gesamtwerk. Hamburg: Rowohlt Verlag 1957, S. 93-98.

Shakespeare, William: Macbeth. Tragödie. Stuttgart: Philipp Reclam Jun. 1980.

Wilde, Oscar: Das Gespenst von Canterville. In: Das Spukhaus. Die schönsten Geister- und Gespenstergeschichten. Rastatt: Verlagsunion Pabel Moewig 1996, S. 47-82.

Sekundärliteratur

Abraham, Nicolas u. Maria *Torok*: Trauer oder Melancholie. Introjizieren - inkorporieren. In: *Bohleber*, Werner (Hrsg): Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen 55 [Heft 6] (Juni 2001), S. 545-559.

Agamben, Giorgio: Kindheit und Geschichte. Frankfurt: Suhrkamp 2001.

Allemann, Frank: K. Eine Geschichte über die Geschichte, über das Leben und den Tod. Aachen: Karin Fischer Verlag 2010.

Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C.H. Beck 2006.

Ballhausen, Thomas: Die schwebenden Toten. Jacob's Ladder (1990) zwischen Hauntology und Vietnamtrauma. In: *Köhne*, Julia B. (Hrsg.): Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren. Berlin: Kadmos-Verlag 2012.

Bedürftig, Friedemann: Chronik des Zweiten Weltkriegs. München u. Gütersloh: Chronik Verlag 2004.

Bohleber, Werner: Die Entwicklung der Traumatheorie in der Psychoanalyse. In: Psyche 54, [Heft9-10] (2000), S. S. 797-833.

Bohleber, Werner: Einige Probleme psychoanalytischer Traumatheorie. In: *Leuzinger-Bohleber*, Marianne, Gerhard *Roth* u. Anna *Buchheim*: Psychoanalyse - Neurobiologie - Trauma. Stuttgart: Schattauer 2008, S. 45-54.

Böll, Heinrich: Bekenntnis zur Trümmerliteratur. In: *Bernáth*, Árpád (Hrsg.): Heinrich Böll. Werke. (Kölner Ausgabe 6, 1952-1953), Köln: Kiepenheuer & Witsch 2007, S. 58-63.

Boothe, Brigitte: Das Narrativ. Biografisches Erzählen im psychotherapeutischen Prozess. Mit einem Geleitwort von Jörg Frommer. Stuttgart: Schattauer 2011.

Braun, Christina: Nicht Ich. Logik. Lüge. Libido. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik 1994.

Breuer, Jos. u. Sigmund *Freud*: Studien über Hysterie. Leipzig u. Wien: Franz Deuticke 1895.

Charcot, Jean-Martin: Neue Vorlesungen über die Krankheiten des Nervensystems insbesondere über Hysterie. Autorisirte deutsche Ausgabe von Dr. Sigmund Freud, Docent für Nervenkrankheiten an der k.k. Universität in Wien. Leipzig u. Wien: Toeplitz & Deuticke 1886.

Eichenberg, Julia: Kämpfen für Frieden und Fürsorge. Polnische Veteranen des Ersten Weltkriegs und ihre internationalen Kontakte, 1918-1939. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2011.

Elsaesser, Thomas: Traumatheorie in den Geisteswissenschaften, oder: die Postmoderne als Trauerarbeit. In: Screen 42 [Heft 2] (2001), S. S. 193-201.

Fischer, Gottfried u. Peter *Riedesser*: Lehrbuch der Psychotraumatologie. Mit 20 Tabellen. München (u.a.): Reinhardt 2009.

Freud, Sigmund u. Sándor *Ferenczi*: zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen. Diskussion gehalten auf dem V. Internationalen psychoanalytischen Kongreß in Budapest, 28. und 29. September 1918. Leipzig u. Wien: Internat. Psychoanalyt. Verl. 1919.

Freud, Sigmund: Gutachten über die elektrische Behandlung der Kriegsneurotiker. In: *Freud*, Sigmund: Gesammelte Werke chronologisch geordnet. Nachtragsband: Texte aus den Jahren 1885 bis 1938. Frankfurt am Main: Fischer 1987, S. 704–710.

Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (Studienausgabe 1). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2000.

Freund, Winfried u. Walburga *Freund-Spork*: Erläuterungen und Dokumente. Wolfgang Borchert. Draußen vor der Tür. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1996.

Gast, Ursula: Das zersplitterte Selbst - Dissoziation zwischen Störung und Heilung. Vortragsmanuskript 2005.

Grabher, Peter: Wiederkehr der Verdrängten. Interventionen ins Unbewusste des israelisch-palästinensischen Konflikts in Udi Alonis Mechilot (2006). In: *Köhne*, Julia B.: Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren. Berlin: Kadmos-Verlag 2012.

Hitler, Adolf: Mein Kampf. München: Eher-Verlag 1943.

Hofer, Hans-Georg: Nerven-Korrekturen. Ärzte, Soldaten und die 'Kriegsneurosen' im Ersten Weltkrieg. In: zeitgeschichte 27 [Heft 4] (2000), S. 249-268.

Holderegger, Hans: Der Umgang mit dem Trauma. Stuttgart: Klett-Cotta 1993.

Hückmann, Dania: Encountering Resistance: Communicating Trauma to Society. Unpublished Text. New York University 2012.

Kansteiner, Wulf: Menschheitstrauma, Holocausttrauma, kulturelles Trauma: Eine kritische Genealogie der philosophischen, psychologischen und kulturwissenschaftlichen Traumaforschung seit 1945. In: *Jaeger*, Friedrich u. Jörn *Rüsen* (Hrsg): Handbuch der Kulturwissenschaften. Band 3: Themen und Tendenzen. Stuttgart: J.B. Metzler 2004, S. 109-138.

Kleist, Heinrich: Über das Marionettentheater. Studienausgabe. Herausgegeben von Gabriele Kapp. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2013.

Koch, Lars: "He is a wild man!" Traumafigurationen in Kathryn Bigelows "The Hurt Locker" (2008). In: *Köhne*, Julia B. (Hrsg.): Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren. Berlin: Kadmos-Verlag 2012, S. 126-154.

Köhne, Julia B.: Traumatisches Liebesspiel. KZ-Repräsentation, Identifikation mit dem Täter und masochistische Sexualität in "The Night Porter" (1974). In: *Köhne*, Julia B. (Hrsg.): Trauma und Film. Visualisierungen eines Nicht-Repräsentierbaren. Berlin: Kadmos-Verlag 2012, S. 221-272.

Köhne, Julia Barbara: Einleitung: Trauma und Film. Visualisierungen. In: *Köhne*, Julia Barbara (Hrsg.): Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren. Berlin: Kadmos-Verlag 2012.

Kristeva, Julia: Powers of Horror. An Essay on Abjection, New York: Columbia University Press 1982.

Laplanche, Jean u. Jean-Bertrand *Pontalis*: Trauma. In: *Laplanche*, Jean u. Jean-Bertrand *Pontalis* (Hrsg.): Das Vokabular der Psychoanalyse. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.

Mackenthun, Gerald: Kriegspsychiatrie und Gemeinschaftsgefühl: Die Diskussion um so genannte Kriegszitterer bei Alfred Adler und in der Individualpsychologie. Berlin 2011 (PDF unter: geraldmackenthun.de/app/download/.../Adler_Kriegspsychiatrie.pdf, gesehen am 29.9.2013).

McFarlane, Alexander u. Bessel A. *van der Kolk*: Trauma and Its Challenge to Society. In: *van der Kolk*, A. Bessel u. Alexander *McFarlane* (u.a.) (Hrsg.): Traumatic Stress. The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body and Society. New York: Guilford Press 1996, S. 24-46.

McNally, Richard J.: Remembering Trauma. Cambridge (u.a.): Belknap Press of Harvard Univ. Press 2005.

Mentzos, Stavros: Hysterie. Zur Psychodynamik unbewusster Inszenierungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012.

Migner, Karl: Das Drama "Draußen vor der Tür". In: *Hirschenauer*, Rupert u. Albrecht *Weber* (Hrsg.): Interpretationen zu Wolfgang Borchert verfaßt von einem Arbeitskreis. München: R. Oldenbourg Verlag 1964, S. 7-56.

Migner, Karl: Leben und Werk Wolfgang Borcherts. In: *Hirschenauer*, Rupert u. Albrecht *Weber* (Hrsg.): Interpretationen zu Wolfgang Borchert verfaßt von einem Arbeitskreis. München: R. Oldenbourg Verlag 1964, S. 109-118.

Overmans, Rüdiger: Deutsche militärische Verluste im Zweiten Weltkrieg. Schriftenreihe des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag GmbH 2004.

Poppe, Reiner: Erläuterungen zu Wolfgang Borchert. "Draußen vor der Tür" und ausgewählte Kurzgeschichten. Hollfeld: Bange 1995.

Reemtsma, Jan Philipp: Im Keller. Hamburg: Hamburger Ed. 1997.

Reemtsma, Jan Philipp: Generation ohne Abschied. Wolfgang Borchert – als Angebot. In: Mittelweg 36 [Heft 5] (1992), S. 37-55.

Reichel, Peter: Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur in Politik und Justiz. München: C.H. Beck 2007.

Richter, Hans Werner (Hrsg.): Der Skorpion 1 [Heft 1] (1948)., S. 1-9.

Richter, Hans-Günther: Imagination und Trauma. Bilder und Träume von traumatisierten Menschen. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 2006.

Riedesser, Peter u. Axel *Verderber*: Aufrüstung der Seelen. Militärpsychiatrie und Militärpsychologie in Deutschland und Amerika. Freiburg im Breisgau: Dreisam-Verlag 1985.

Roudinesco, Elisabeth u. Michel *Plon*: Wörterbuch der Psychoanalyse. Namen - Länder - Werke - Begriffe. Wien: Springer-Verlag 2004.

Rühmkorf, Peter: Wolfgang Borchert. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002.

Schauer, Maggie u. Silke *Gotthard* (u.a.): Wiedererfahrung durch Psychotherapie modifiziert Geist und Gehirn. In: *Hellhammer*, Dirk (Hrsg.): Verhaltenstherapie 16 [Heft 2] (Juni 2006), S. 96-100.

Showalter, Elaine: Hystorien. Hysterische Epidemien im Zeitalter der Medien. Berlin: Berlin Verlag 1997.

Simmel, Ernst. Psychoanalyse und ihre Anwendungen. Ausgewählte Schriften. Herausgegeben von Ludger M. Hermanns und Ulrich Schultz-Venrath. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1993.

van der Kolk, Bessel A.: Psychological Trauma. Washington DC: American Psychiatric Publishing Inc. 1987.

Weckel, Ulrike: Spielarten der Vergangenheitsbewältigung - Wolfgang Borcherts Heimkehrer und sein langer Weg durch die westdeutschen Medien. In: Institut für deutsche Geschichte Universität Tel Aviv (Hrsg.): Medien - Politik - Geschichte. Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte 2003, S. 125-161.

Zusammenfassung

Der Zweite Weltkrieg brachte eine neue Dimension an Grausamkeit und Brutalität im Krieg mit sich und die Soldaten litten auch nach dem Krieg unter den Erinnerungen an ihre eigenen Taten und dem, was ihnen angetan worden war. Die Trümmerliteratur berichtet von diesen Verletzungen, die auch die Psyche der Soldaten beeinträchtigt hatten. Damit liegt es nahe, die Werke nicht nur mithilfe literaturwissenschaftlicher Theorien zu interpretieren, sondern den Blick besonders auf die seelische Verfassung zu richten, die in den Werken beschrieben wird. Dazu eignet sich vor allem die Psychotraumatologie, die Traumata allgemein und Kriegstraumatisierungen im Speziellen psychoanalytisch aufzuschlüsseln vermag. Die Probleme, die die Figuren der Trümmerliteratur haben, ihre Sorgen, Ängste, Aggressionen und allgemein ihr oft destruktives Verhalten können mithilfe der Traumatheorie verständlicher werden und Beweggründe aufdecken, die vielleicht mit literaturwissenschaftlichen Interpretationstheorien nicht sichtbar geworden wären. Das Ziel der Diplomarbeit ist es daher, die Erkenntnisse der Psychotraumatologie zu Kriegstraumata und Kriegshysterie auf bestimmte Werke der Trümmerliteratur anzuwenden und unter dieser Perspektive neu zu interpretieren.

Wolfgang Borchert erzählt in "Draußen vor der Tür" von "Beckmann", einem Soldaten, der zwar körperlich heimkehrt, psychisch allerdings noch immer im Krieg zu sein scheint. Beckmann leidet unter dem für Soldaten typischen posttraumatischen Stresssyndrom und versucht in Folge auch, sich selbst in der Elbe zu ertränken. Die Traumatheorie zeigt, dass das "(unbewusste) Kreisen von Psychen oder Kollektiven um ein traumatisierendes Ereignis"[397], wie es bei Beckmann der Fall ist, typisch für eine Traumatisierung ist. Der "Andere", der Beckmann zum Weitermachen ermuntert und versucht, ihm Hoffnung zu geben, zeigt sich als Dissoziation, als Abspaltung des positiven Vorkriegs-Ichs von Beckmann. Die Traumatisierung durch den Krieg macht es Beckmann unmöglich, den Glauben an die Menschheit und daran, dass das Leben lebenswert ist, psychisch erneut zu integrieren. Das Ausharren in der Todesangst und Unmenschlichkeit des Krieges hat ihm die prätraumatischen, positiven Objekte genommen und damit den Glauben daran, dass es Mitgefühl in der Welt gibt. "Draußen vor der Tür" eröffnet nicht nur einen vielschichtigen Blick auf die Figur eines Heimkehrers, sondern lässt auch eine umfassendere Betrachtung zu. Ein wichtiger Teil im Verarbeitungsprozess eines Traumas ist das Erzählen, die traumatisierenden Ereignisse in Worte zu fassen ermöglicht es dem Traumatisierten, Kohärenz herzustellen und eine gewisse

[397] Köhne, Trauma und Film, S. 8.

Distanz zu erlangen. In diesem Sinne ist das Verfassen des Textes "Draußen vor der Tür" Borcherts eigener Traumabewältigung geschuldet. Bei Traumatisierungen, die nicht rein individuell sind, sondern mit einem Kollektiv zu tun haben, ist auch die Einordnung des eigenen Erlebten in ein gesellschaftliches Narrativ bedeutsam, und genau das macht Borchert mit "Draußen vor der Tür". Er erzwingt sich mit diesem Stück sozusagen Zuhörer und kann sich tatsächlich einer breiteren Öffentlichkeit mitteilen. Dass das Stück so erfolgreich war und vor allem in der Rezeption 1947 so begeistert aufgenommen wurde, zeigt, dass Borchert nicht nur für sich ein Narrativ geschaffen hat, sondern das Trauma einer ganzen Generation in Worte fassen konnte.

Nicht nur die Nachkriegssituation wird bei Borchert geschildert, er erzählt in seinen Kurzgeschichten auch von der Traumatisierung im Krieg selbst. "Die Kegelbahn" und "Vier Soldaten" berichten jeweils von Soldaten, die sich an der Front mit den bereits erfolgten Traumatisierungen des Tötens und der Todesangst auseinanderzusetzen versuchen, damit allerdings am militärischen Gehorsam, der weder Schwäche noch Schuldgefühle erlaubt, scheitern. In "Mein bleicher Bruder" wird wiederum die andere Perspektive beschrieben, die Möglichkeit eines Leutnants, diesen militärischen Gehorsam zu seinem eigenen Vorteil auszunutzen und jemand anderen in den Tod zu schicken. Der Text zeigt einerseits, wie stark Soldaten in die militärische Hierarchie eingebunden sind und andererseits, wie groß der Schaden des Krieges und der notwendigen Handlungen im Krieg auch für den Charakter selbst sein kann, wenn die Hemmschwelle, zu töten, überschritten werden muss. Die final analysierte Kurzgeschichte "Bleib doch, Giraffe" zeigt den Aspekt der Flashbacks, unter denen Traumatisierte häufig zu leiden haben. Die wiederkehrenden Erinnerungen, die in die momentane Realität einbrechen und diese bedrohlich werden lassen, sind für den Protagonisten sterbende Soldaten, die er während des Geschlechtsakts mit einem Mädchen vor sich zu sehen meint.

Wolfgang Borchert erzählt in seinen Texten von Protagonisten, die Traumatisierungen erleiden und erlitten haben. Die Traumatheorie macht die Zusammenhänge deutlicher, sie zeigt auf, warum Beckmann die letzte Tür, die noch offen steht, ebenfalls schließt und beschreibt mithilfe des militärischen Gehorsams, wieso Soldaten sich Befehlen nicht entziehen und wie sie ihre eigene Schuld empfinden. Die Texte von Borchert bekommen eine neue Tiefe, wenn man sie aus der Perspektive der Psychotraumatologie betrachtet und gleichzeitig eine größere Bedeutung für den Autor und seine Generation. Literatur wird zur Therapiemöglichkeit und kollektive Rezeption zum "empathischen Anderen".

Lebenslauf

Angaben zur Person

Name	Janine Mittelmayer
Staatsangehörigkeit	Österreich

Ausbildung

1996-2000	Volksschule Tulbing
2000-2004	Hauptschule 1 Tulln
2004-2009	Handelsakademie Tulln
seit WS 2009	Lehramtsstudium UF Deutsch und UF Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung an der Universität Wien

Pädagogische und universitäre Tätigkeiten

Februar 2013-April 2013	Krankenstandvertretung einer Deutschlehrerin am Gymnasium Tulln
August 2013	Trainerin im BigSmile Sommercamp für sozial benachteiligte Kinder
Oktober 2013-Jänner 2014	Tutorin für die VU STEOP Lehramt Geschichte am Institut für Geschichte der Universität Wien
4.-7. Februar 2014	Trainerin im BigSmile Semesterferiencamp
März bis Juni 2014	Tutorin für die VU STEOP Lehramt Geschichte am Institut für Geschichte der Universität Wien
März bis Juni 2014	Tutorin für "Wissenschaftliches Arbeiten" am Institut für Germanistik der Universität Wien

Sprachkenntnisse

Englisch in Wort und Schrift, Geschäftsverkehr

Vorbereitungskurs Cambridge Business English Certificate Vantage im Ausmaß von 30 Wochenstunden

PC-Kenntnisse

Moodle, Hot Potatoes, Webquesterstellung

Word, Excel, PowerPoint, Access, Grundlagen von SAP