

Literaturwissenschaft

Wolfgang Brylla

Zielona Góra

Zur narratologischen Disposition und Distribution des Eisenbahn-Motivs in Wolfgang Borcherts Kurzgeschichten (*Eisenbahnen, nachmittags und nachts, Bleib doch, Giraffe, Die Stadt*)

Auch im Mai schreien Lokomotiven und Schiffe und
Katzen und Frau und Klarinetten – sie schreien dich an,
wenn du allein auf der Straße bist, dann, wenn es schon
dunkelt, aber dann fällt noch der Kuckuck über dich her

Wolfgang Borchert,
Im Mai, im Mai schreit der Kuckuck

1. Einleitung

Den Eisenbahnen, Loks und Güterwagen kommt im Oeuvre Wolfgang Borcherts eine wichtige Bedeutung zu, vor allem wenn der Fokus auf seine Kurzgeschichten gerichtet wird. Jedoch bis jetzt wurde einem narratologischen Eruierungsversuch, einer sich an den narratologischen Parametern orientierenden Analyse der Kurzgeschichten Borcherts kaum Aufmerksamkeit geschenkt, von der Erschließung und Exploration des Eisenbahn-Motivs ganz zu schweigen.¹ Das Ziel dieses Beitrags liegt in der Füllung des ‚Vakuums‘, das im narratologischen Bereich hinsichtlich der Borchert’schen Texte entstanden ist; somit wird in erster Linie die Motivik der Eisenbahnen bzw. Güterwaggons oder auch Lokomotiven in den (Kurz-)Geschichten Borcherts elaboriert und sowohl die erzähltechnische Disposition, als auch die Distribution des Zug-Motivs konkretisiert. Drei (Quasi-)Kurzgeschichten von Borchert, denn bis heute ist die Klassifikation zumindest einer der Geschichten aus dem ausgewählten Textkorpus als Kurzgeschichte umstritten, werden demzufolge aus einem narratologischen Blickwinkel untersucht, wobei

¹ Zur Bedeutsamkeit der Kurzgeschichten Borcherts für die deutsche Nachkriegsliteratur siehe: Durzak (1980: 115–124).

der Hauptakzent auf die Demonstrierung des Leit(Haupt-)motivs der Eisenbahn gelegt wird. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, einerseits eine Antwort auf die Frage nach der narratologischen Expositionsart der Lok-Topoi in den Kurzgeschichten: 1) *Eisenbahnen, nachmittags und nachts*, 2) *Die Stadt* und 3) *Bleib doch, Giraffe*, zu liefern; und andererseits die Funktionen des Eisenbahn-Motivs in den Kurzerzählungen Borcherts deutlich zu machen. Bevor jedoch die drei erwähnten Kurzgeschichten aus der narratologischen Sicht beleuchtet werden, muss zuerst genauer über die strukturellen Komponenten der literarischen Subgattung ‚Kurzgeschichte‘ referiert werden, um so mehr, als die der ‚Kurzgeschichte‘ zugrunde liegenden Kategorien der Exaktheit und Aktualität im Hinblick auf *Eisenbahnen*, *Stadt* und *Giraffe* von Relevanz sind.²

2. Exkurs: Kurzgeschichte vs. Narratologie

Um nur einen kleinen Überblick über die Theoretisierung der ‚Kurzgeschichte‘ zu verschaffen, soll in diesem Punkt kurz die deklarierte Konstruktion der Kurzgeschichte, die weniger auf Kompliziertheit der Formung und Kreierung, als auf Simplifizierung der Texte abzielt, diskutiert werden, was anhand des Metzler-Lexikons des Weiteren deskriptiv illustriert wird. Bei der Profilierung des Terminus ‚Kurzgeschichte‘, der „durch ein geändertes Autor-Leser-Verhältnis bezügl.[ich] der Fiktionalität“³ und der durch geringeren Umfang, bündige Komposition, Verzicht auf Illusion, Etablierung eines Rahmens und Modellierung eines offenen Schlusses, Typisierung der auftretenden Figuren, Neutralisierung der Umgebung, Detailliertheit der präsentierten Geschichte (weil von einem Geschehnis, wenn die Argumente Genettes von einer Differenziertheit zwischen dem Ereignis, Geschehnis und der Geschichte mitreflektiert werden, nicht die Rede sein kann) gekennzeichnet ist, kommen gleichzeitig auch Aspekte einer erzähltechnischen Vermittlung der ‚story‘ (der ‚histoire‘ mit Todorovs Worten⁴) zur Geltung.

Denn: die Konfrontation der deutschen Schriftsteller nach dem Zweiten Weltkrieg mit dem in Schutt und Asche liegenden Deutschland evozierte nicht nur eine neue Tendenz zur Umgestaltung der Sujet-Palette der Texte – was im Nachhinein in die berühmte Form der ‚Kahlschlagliteratur‘ mündete –, sondern provozierte auch die Postulierung neuer Erzählmuster und -techniken, wie „Offenlegung des Erzählcharakters, Auflösung der linearen Handlung zugunsten mehr assoziativer Komposition, Ausparung des Narrativen, Montage etc.“⁵, dank deren die angetroffene Realität des Nachkriegsdeutschlands sowohl zu beschreiben als auch zu meistern war. Hinsichtlich solch eines Anspruches der deutschen Literatur

² Ahrends (2005: 132f).

³ Schweikle / Schweikle (1990: 257).

⁴ Todorov (1966: 132); oder: Martinez / Scheffel (2005: 24).

⁵ Siehe Anm. Nr. 3.

nach 1945 auf Tradierung moderner Textbauformen lassen sich auch die Kurzgeschichten Borcherts unter dem Gesichtspunkt der Narrativität ‚inspizieren‘. In seinen Kurzgeschichten wird auf der konnotativen Ebene der Symbole, Allegorien und repetitiven Motivverwendung zum einen die Gemütsverfassung des Autors Borchert, der als Repräsentant der Kriegsgeneration auch die Sprachrohr-Funktion innehatte, konzeptualisiert; und zum anderen wird im Rückblick auf die Dualität zwischen der narratologischen Kriterien der ‚story‘ und des ‚discourse‘ – des ‚telling‘ und des ‚showing‘ –, der Status der Borchert’schen Texte und ihre Problematik veranschaulicht. Durch die Vielfalt an erzähltechnischen Mitteln des Geschichts-transfers wird in den Texten Borcherts nicht nur der fundamentale Modus der Unvermittelbarkeit, der die Distanzlosigkeit erzeugt, sondern auch die Korrelation zwischen dem Schriftsteller Borchert als autarke Instanz der Geschichtswahrnehmung verstanden, und der in den drei Kurzgeschichten auftauchenden Thematik, die im Kontext des Eisenbahn-Motivs steht, rasoniert.⁶

Die narrative Dekoration weder der *Eisenbahnen* noch der *Stadt* oder *Giraffe* muss hiermit auch als eine vorprogrammierte und geplante Disposition der Texte begriffen werden, die den heuristischen ‚Sinn‘ der textlichen Botschaft nicht verschleiert und nicht unlesbar macht, sondern vielmehr die Transformierung der – trivial gesagt – ‚Autorenintention‘ auf die Plattform des Textes unterstützt. Hinter der Entscheidung des Schriftstellers (hier: Borchert) für eine spezifische Erzählvariante können sich mannigfaltige Gründe verbergen. Sie betreffen u. a. erstens die Artikulation der zu übermittelnden Geschichte, die narratologisch in Gang gesetzt werden muss; zweitens die Aktualisierung der Story in einem gewissen Zeitrahmen; drittens die Realitätsreferenzen; oder viertens den ‚sensus allegoris‘.⁷ Der ‚sensus allegoris‘ bezieht sich auf die Verflechtung bzw. Perpetuierung der Symbole / Metapher / Allegorien und erlaubt, anhand von internen Textsignalen hinter die Fassade der ambivalenten Begriffe zu schauen.

Die auf den ersten Blick erscheinende simultane Opposition zwischen der Interniertheit (zum Zwecke dieses Beitrags als narratologisches Regulativ der Textstruktur verstanden) und der Externiertheit (d. h. der Umsetzung des Symbol-Reliefs) ist jedoch angesichts der Kurzgeschichten Borcherts keine Divergenz, weil die Inszenierung der Story in ihrer ganzen Spannweite durch die Symbole weder substituiert noch subsumiert wird. Vielmehr erst durch das konzipierte System der ‚story‘-Transportierung tritt das zu Beginn indefinite Motiv der ‚Lokomotive‘ zutage, indem es im Rahmen der narrativen Verdichtung der Kurzgeschichten an Konturen gewinnt. Somit wird eine Art korrespondierende Kombination zwischen dem Lok-Motiv mit der Ebene des ‚discourse‘ auf den Weg gebracht: infolge dieser analogen Verbindung wird die Kohärenz der Kurzgeschichten Borcherts (*Eisenbahnen*, *Stadt*, *Giraffe*) substanziell kodifiziert. Aus diesen oben auf-

⁶ Die narratologische Analyse stützt sich auf: Martinez / Scheffel (2005); und: Fludernik (2006).

⁷ Zur Unterscheidung des ‚sensus literaris‘ (sensus litteralis) und ‚sensus allegoris‘ (sensus allegoricus) eines literarischen Textes siehe: Rusterholz (2005: 103–109).

gezahlten Gründen müssen in diesem Beitrag auch die Ebenen der Denotation und Konnotation der Symbole berücksichtigt werden, die im Zusammenhang mit der erzählerischen Vermittlung einerseits, und der Distribution dieser Symbole andererseits stehen. Auf der Grundlage der Kurzgeschichte *Eisenbahnen, nachmittags und nachts*, die auch lyrische Züge vorzuweisen hat und deswegen von manchen Literaturforschern als besondere Variante der Kurzgeschichte (oder sogar als gar keine) dekretiert wird,⁸ sollen alle erwähnten Pole exemplarisch zusammengedacht werden, um ein für die Analyse brauchbares narratologisches Evaluationsraster zu erstellen, das auch für die Untersuchung der anderen Kurzgeschichten Borcherts gelten wird.

3. Narratologische Analyse des Eisenbahn-Motivs

3.1. *Eisenbahnen, nachmittags und nachts*⁹

Die im Titel der Erzählung Borcherts anvisierte Zeitplatzierung (*nachmittags und nachts*) bestimmt nicht nur eine zeitliche, sondern auch eine lokale Verortung der Geschichte, wenn die Präsenz der ‚Eisenbahnen‘ mit den Schienen und dem Streckenverlauf verknüpft wird. Die Eisenbahn als solche, als ein Kommunikations- und Transportmittel, impliziert im Grunde schon einen Start-Standort und ein Ziel der Reise, wobei das Ziel in den meisten Fällen in Städten verankert ist. Die Eisenbahn dient den Reisenden und den Touristen, deren Anliegen in der schnellen Bewältigung der territorialen Distanz liegt, einerseits zur Änderung der aktuellen Position, andererseits kann konnotativ nicht nur für die einfache Ortsversetzung, sondern auch für den Wandel des Lebensstandards stehen. Dies tangiert jedoch diejenigen Personen, die im Zug sitzen, die sich auf dem Wege zum Ziel befinden. Um eine Ortmodifikation zu bewerkstelligen, braucht man allerdings keine Mehrzahl an Loks; es reicht auch eine Eisenbahnverbindung, um die generierten Kapazitäten des ‚Seins‘ dezidiert zu revidieren und zu verändern. Deswegen wird schon mit dem Gestus der Pluralform der ‚Eisenbahnen‘ in der paratextuellen Ansage der Borchert’schen Kurzgeschichte die Perspektivierung der Erzählinstanz festgelegt: Der Erzähler sitzt nicht im Waggonabteil des Zuges, sondern wird irgendwo am Streckenrand postiert und aus dieser Position hat er die Möglichkeit, die ‚Eisenbahnen‘ zu beobachten. Auf die Extrahierung des Erzählers weist im Prinzip schon der Anfang des Textes hin, der nach den Kategorien Harwegs als etischer Textanfang betrachtet werden kann,¹⁰ denn der Leser wird unvermittelt in die erzählte

⁸ Vgl. Freydank (1964: 75).

⁹ Alle Texthinweise und Zitate beziehen sich auf den von Rowohlt herausgegebenen Sammelband mit den Texten Borcherts: Borchert (1996). Die Seitenzahlen werden in eckige Klammern hinzugesetzt.

¹⁰ Vgl. Fludernik (2006: 56, 169).

Geschichte versetzt, in der es heißt: „Strom und Straße sind uns zu langsam. Sind uns zu krumm. Denn wir wollen nach Hause. Wir wissen nicht, wo das ist: Zu Hause. Aber wir wollen hin. Und Straße und Strom sind uns zu krumm“ [61]. Mit anderen Worten: die Kurzgeschichte beginnt mit einem ‚in medias res‘-Anfang, ohne dass der Erzähler näher auf die Figuren, Gegenstände, Räumlichkeiten etc. der Erzählung eingehen würde.

Die Erzählerperformanz kann in der zitierten Passage nicht als individueller Ich-Erzähler, in der Klassifikation Genettes als autodiegetischer Erzähler mit dem Primat einer internen respektive externen Fokalisierung, identifiziert werden. Denn mit dem Gebrauch des Personalpronomens ‚uns‘ wird eine kollektive Stimme aktiviert – eine Stimme des Wir-Erzählers, die aber nicht in der Kurzgeschichte durchgehalten wird, sondern sich mehrmals in anderen differentiellen Variablen der Erzählerstruktur materialisiert. Das ‚wir‘ der Erzählung, das auch in solchen Textfragmenten wie „sie sind wie wir“ [61] zum Tragen kommt, reflektiert fast zeitdeckend über sein Dasein, indem es seine Existenz, sein Agieren und Operieren mit der Funktion der Züge vergleicht.¹¹ Die Optik des homodiegetischen ‚Wir‘ ist segmentiert und zugleich mit dem Blick auf die transzendenten Eisenbahnen reglementiert, weil die Eisenbahnen nicht gleich zum Vorschein kommen. Erst folgt eine Ankündigung der sich nähernden Züge mit ‚Summen und Brummen‘ [61], bevor sie für einen ganz kurzen Augenblick in der Geschichte sichtbar werden: „Aber im Nu, kaum dass man begreift, was sie eigentlich wollen, sind sie vorbei“ [61]. So gesehen, werden die Eisenbahnen aus dem narratologischen Syntagma ausgeblendet, was symptomatisch für eine Ellipse ist; eine Ellipse, die jedoch nicht den Lesefluss storniert und zu keiner Pause führt. Der Momentaufnahme des Auftauchens der entmenschlichten Güterzüge, denn die Güterzüge werden zum Transport von Waren benutzt, wird jedoch ein hoher Wert beigemessen: Der homodiegetische Wir-Erzähler, der nicht in Einklang mit der Reflektor-Figur von Stanzel gebracht werden kann,¹² personifiziert die entseelten Güterzüge, indem er Folgendes konstatiert: „Güterzüge, murmelnd, eilig, irgendwie träge und ruhlos, sind sie wie wir [...]. Einige unter ihnen singen. Summen und brummen durch unsere glücklichen Nächte und wir lieben ihren monotonen Gesang, ihren verheißungsvollen gierigen Rhythmus“ [61].

Die ‚hämmernden‘ Bahnen verabschieden sich dann ‚melancholisch‘, aus „enorm ferner Ferne, mit einem Schrei. Wie wir“ [61]. Aufgrund der Markierung bzw. Betonung des ‚Wie-Wir‘ können Rückschlüsse auf die Engführung des erzählenden Wir (Menschen) mit den beseelten Zügen und auf die Annäherung des erzählten Wir zu den Güterzügen gezogen werden; es kann aber auch als Stabilisierung des Wir des Erzählers in Erwägung gezogen werden, zumindest im ersten Teil der Kurzgeschichte, der mit dem Hinweis auf den ‚Rhythmus‘ sich selbst in

¹¹ Freydank (1964: 77) spricht in diesem Zusammenhang von einer Abstraktion hinsichtlich der Wiedergabe der menschlichen Grundsituationen.

¹² Stanzel (1989: 81f.).

eine rhythmische Struktur der Textkomposition ‚verwickelt‘. „Nach Haus – nach Haus – nach Haus“ wird somit als eine dreifache bewusste Wiederholung des Erzählers realisiert, der den Anspruch auf die Stimme der Gesamtheit, einer Generation erhebt – im Rückblick auf den Lebenslauf Borcherts könnte man hier von der Generation der nach Deutschland zurückgekehrten Soldaten sprechen, die mit den zerstörten und desillusionierten Landschaften nicht zurecht kamen – und den Wunsch nach dem Erreichen des intendierten Ziels äußert. Ähnliche Verdreifachungen bzw. Verdoppelungen der Wortkonstrukte, die ohne ein Verb auskommen, sind keine Ausnahmen für die *Eisenbahnen*, denn sie treten auf der Bühne noch mehrmals auf: „Morgen in Brüssel – morgen in Brüssel“, „Ulla wartet – Ulla wartet – Ulla wartet“, „alles vorbei – alles vorbei“, „für immer – für immer“ [62]. Im Duktus der Rhythmisierung justiert, beziehen sie sich indessen auf Lyrik einerseits, und rufen zugleich eine Konnotation mit dem Bahnwesen andererseits hervor. Zum einen lässt die Repetition eine klassische Zugankündigung am Bahnhof vermuten, im Sinne der Aussage: ‚vom Bahnsteig fährt ein Zug nach ... ab – vom Bahnsteig fährt ein Zug nach ... ab‘; und zum anderen orientiert sie sich an dem typischen alternierenden Geräusch der Lok-Räder, die in gewissen Zeitabständen charakteristische Töne ‚von sich geben‘. Der Wir-Erzähler implantiert diese Methode des Laut- und Klangarrangements in den ‚discourse‘ und formiert demzufolge eine Rhythmisierung des Erzählflusses, wodurch jedoch das ‚Wie‘ nicht unterbricht, sondern in die Story integriert wird. Die Deutungspalette des ‚Was‘ wird demnach bereichert, indem der Erzähler plakativ durch die Hinwendung zum Rhythmus auf die lyrischen Merkmale hinweist.

Das lyrische Kostüm der Erzählung wird nicht zuletzt durch die Verwendung von rhetorischen Figuren, wie der Alliteration („großartig, grausam, grenzenlos“ [63], „die Stationen heben ihre bleichen Schilder wie Stirnen neben deiner dunklen Straße auf“ [64]), Onomatopoesie, dem Binnenreim oder dem Asyndeton zertifiziert, wobei die These Freydanks, die *Eisenbahnen* als ein lyrisches Stück, das durch kein Erzählfaden konstituiert ist, zu denken, fehl am Platze zu sein scheint. In der Kurzgeschichte ist zwar keine Kausalität eines synchronen Erzählstrangs zu erblicken, wenn man den steten Übersprung von einem Schauplatz auf den anderen berücksichtigt, aber dies bedeutet nicht direkt eine Trennung des ‚discourse‘ von der Story des Textes.

Die Anhäufung von Szenen, die im Grunde auch separat von den anderen Darstellungen in den *Eisenbahnen* betrachtet werden können, mag vielleicht von einer Auseinander- und Aufeinanderfolge der Ereignisse nicht zeugen, wodurch in der Narratologie die ‚Geschichte‘ klassifiziert wird. Aber die implizite Zusammenstellung der Erzählelemente weist auf die Anwesenheit der Motive, die erst das ‚Geschehen‘ und später die ‚Geschichte‘ statuieren, hin. Im Endeffekt werden die Ereignisse (Motive) auf einen wesentlichen zentralen Punkt der Kurzgeschichte fixiert, nämlich auf die Eisenbahnen und Waggontypen, die von dem Wir-Erzähler partiell erwähnt und durchgezählt werden. Mehr und mehr kommt

auch in der Durchnummerierung der Waggonmodelle der Vergleich zwischen den Eisenbahnen mit den Menschen zum Ausdruck, wenn die Erzählinstanz die Güterwagen mit der Menschenmasse in einen Nexus setzt: „Güterwagen – zwanzig Menschen, vierzig Pferde“ [62]. Neben den Güterwaggons kann der Erzähler im Lok-Tross auch Kohlenwagen, Zirkuswagen und Eiswagen observieren, die als eine Art internationaler Botschafter für die Verkündung der Informationen fungieren: „Und sie erzählen denen, die nachts mit ihrem Ohr leben und mit ihrem Ohr unterwegs sind, den Kranken und den Eingesperrten, von der unbegreiflichen Weite der Welt, von ihren Schätzen, von ihrer Süße, ihren Enden und Unendlichkeiten“ [62].

Dieses Funktionsbild der Bahn wird durch ein anderes konterkariert, das mit der ersten Illustration der Lok-Wagenkette im Kontrast steht. Um jedoch die Dissonanz zwischen den beiden Modellen der Eisenbahn festzustellen, steigt der Wir-Erzähler von der extradiegetischen auf die allgemeine diegetische Ebene des ‚discourse‘ herauf. Als unbeteiligter / beteiligter Beobachter, weil die Schwelle zwischen diesen zwei Positionen in Anbetracht der Erzählung Borcherts schwer klar zu definieren ist, liefert er ein kompaktes Gegenbild der Eisenbahn. Die Transformation der Motive wird durch die Dynamik des Changierens geprägt, und stellt kein statisches Monument des ‚discourse‘ dar. Der Harmonie des ‚menschlichen‘ Zuges wird eine Disharmonie der ‚hündischen‘ Züge gegenübergestellt, die „ohne Melodie durch die Nacht hämmern“ und deren Puls „hart und hässlich [ist], wie der Atem eines bösen asthmatischen Hundes“ [62]. Auch der Bewegungsrhythmus der zweiten Eisenbahnform unterscheidet sich von dem ‚gleichmütigen, endlosen, weisen, breiten‘ Rhythmus der ersten Eisenbahn. Die Verkettung dieser zwei Eisenbahn-Motive wird auf eine kompositorische Art und Weise vollzogen, indem zum einen die metaphorische Komponente der Züge herausgestellt, und zum anderen auf die metonymische Konfiguration der Motivkontinuität verwiesen wird. Denn es ist das Prinzip der Äquivalenz, das die oppositionellen Eisenbahn-Schilderungen vermengt, und es ist der Faktor der Kontiguität, der den narratologischen Übergang von der einen in die andere Dimension auslöst, weil symmetrisch zu der widersprüchlichen differentiellen Präsentation der zwei Züge(Menschen-)modelle auch die Erzählinstanz einer Novellierung unterliegt: Es ist nicht mehr der Wir-Erzähler, der mit einer Generationsstimme Stellung nimmt, sondern ein zur Singularität relegierter Du-Erzähler, der sich im appellativen Tenor transzendent an den Leser / Rezipienten wendet, wenn er das ‚Du‘ hervorhebt: „Und du vergißt sie nie“ [63].

Die bis dahin dominierende Perspektivierung des Erzählers mit interner Fokalisierung wird durch die Transgression des Erzählenden auf eine andere Ebene, ja fast eine metanarrative Ebene, instruiert. Ab diesem Moment gibt sich der Erzähler als eine generelle Generationsstimme zu erkennen und sieht sich in diesem Sinne dazu befugt, sich als eine Votierungsinstanz darzustellen. Er setzt auch das ‚Wir‘ der Story und Geschichte mit dem ‚Du / Wir‘ der Leserschaft gleich, und somit versucht er, die zwei Situierungen, und zwar die fiktionale Platzierung

des Erzählers in der Kurzgeschichte und die reale Lokalisation des Du-Publikums, zusammen zu kombinieren. Für welchen Eisenbahntypus sich der Wir-Erzähler letztendlich entscheidet, ist auch nicht eindeutig dingfest zu machen, um so mehr, als die zwei Zug-Prototypen weniger disjunktiv, als mit der Und-Konjunktion verknüpft sind. Auf der einen Seite sind die ‚beseelten‘ Züge der Verkündung und Vermittlung zu finden, was jedoch das stete ‚Auf-Achse-Sein‘, die pausenlose Bewegung impliziert; die andere Seite ist aber von den ‚schluchzenden, schreienden‘ Zügen besetzt, die sich nach der Heimat, nach dem Ziel sehnen. Es scheint jedoch, dass es in einem Punkt einen gewissen Zusammenschluss dieser zwei Zug-Gruppierungen gibt: in der fehlenden Garantie des Todes in der Heimat, das als Endziel der Bahnreise verstanden werden kann. Und wie jede Eisenbahnreise in verschiedene Stationen untergliedert ist, so ist auch das Leben der ‚Wir‘-Generation, für die der Erzähler Partei ergreift, in Stationen selektiert. Die Bahnen formen demzufolge unterschiedliche psychisch-physische Lebensbedingungen des Menschen, die durch die unwiderrufliche Konstanz des Gefühls der Heimatlosigkeit, der Heimkehr und des Abschiedsnehmens ohne Wiederkommen bestimmt werden. Ob das Ziel – die Rückkehr nach Hause –, erreicht wird, ist fraglich, wenn schon nicht utopisch, weil der Generationserzähler prägnant feststellt: „Und sie sind ohne Ziel“ [63] und auf die prädestinierte Beschaffenheit der Züge (Menschen) zu sprechen kommt: „Sie halten viel mehr aus, als alle geglaubt haben. Aber eines Tages kippen sie aus den Gleisen, stehen will oder verlieren ein wichtiges Organ. Immer wollen sie irgendwohin. Niemals bleiben sie irgendwo“ [63].

Solch eine Prädizierung der ziel- und sinnlosen Zukunft kann als eine Prolepse katalogisiert werden, die eine Vorschau in der Geschichte gewährleistet. Die Prognose der labilen, fragilen und ausweglosen Zukunft kann im System Lämmerts als zukunfts-gewisse Vorausdeutung angesehen werden,¹³ deren Providenz im voraus als sicher feststeht und die durch Vermutungen, Träume und Prophezeiungen konturiert wird. Die Präformierung des Zukünftigen setzt aber einen zumindest am Anfang der Voraussage anwesenden Abstand und eine Distanz zu der spekulativ gedachten Zukunft voraus. In den *Eisenbahnen* artikuliert sich diese Distanz durch den Gebrauch des Pleonasmus „ferner Ferne“ [63], der zwar die zeitliche (und auch örtliche) Perspektive des Wir-Erzählers untermauert, aber analog dazu die Dichotomie zwischen dem Nach-Haus-Zurückwollen und der Unmöglichkeit der Wiederkehr unterstreicht. Denn die Exploration des Signums „ferner Ferne“ kann sich im Rahmen der Kurzgeschichte Borcherts eben auf diese zwei Alternativen beziehen: zum einen markiert das ‚ferner‘ das Beharren des Wir-Erzählers auf dem ‚Nicht-nach-Hause-Können‘, und zum anderen interagiert es mit der ‚Ferne‘ des Heimkehrwunsches, denn jede ‚Ferne‘ will erfolgreich bewältigt werden. Die sich aus ‚ferner Ferne‘ der Erzählinstanz, die im Laufe der Erzählung in die Rahmung der Geschichte eingetaucht ist, im „verheißenden Rhythmus“ nähernden

¹³ Lämmert (1955: 175–192); oder: Martinez / Scheffel (2005: 37–38).

Züge kurbeln bei der ‚Wir‘-Generation eine Reproduktion des Heimatbildes an, das jedoch Schmerz verursacht. Die Chancen auf das erneute Erblicken der ‚eigenen vier Wände‘ sinken drastisch Schritt für Schritt und konsolidieren die Teilung des Lebens in Stationen: „Unterwegs. Aber immer wieder wirst du auf Bahnhöfe ausgespien, ausgeliefert an Abschied und Abfahrt“ [64]. Der erneute Bruch in der Wir-Erzählerdiktion, der die Du-Adressiertheit sanktioniert, weist einerseits auf die Periodisierung der menschlichen Existenz in Stationen hin („Und du bist in Stationen eingeteilt [...] und da steht dann Mädchen drauf, oder Mond oder Mord. Und das ist dann die Welt“ [64]), andererseits aber reduziert er gleichzeitig die Progressivität des ‚Seins‘ auf die Automatisierung und Mechanisierung des Lebens in Bezug auf die Minimalisierung der zum Überleben benötigten Bedürfnisse. Das ‚Durchstehen‘ ist nur dank der notwendigen (Über-)Lebensmittel denkbar und möglich wie: Ausschlafen, Sattessen, Wärme oder Befriedigung des sexuellen Triebes.

Die auf diese Weise im Leben des (Generations-)Menschen insinuierte Regressivität reguliert zwar die Lebensachse und -ordnung des Individuums bzw. Kollektivs, aber die Limitierung auf die wesentlichsten Facetten der Nicht-Resignation in einem spezifischen zeitlichen Augenblick bewirkt die Einsamkeit und Loskoppelung von der Gesellschaft. (Wenn man die Zeitumstände und das Milieu, in dem Borchert gewirkt hat, in die Erwägungen mit einzieht, dann muss selbstverständlich der synchrone Zeitpunkt auf die Nachkriegszeit beschränkt werden.) Denn: die Verschmelzung der Eisenbahn mit dem Schicksal des Menschen hat nicht nur die Konfrontation mit den vorhandenen Problemen der Zeitepoche zur Folge („Eisenbahn bist du, vorübergerumpelt, vorübergeschrien – Schienenstrang bist du – alles geschieht auf dir und macht dich rostblind und silberblank“ [64]), sondern trägt auch substanziell zur Affirmation der Isolierung des Individuums bei, das im Hinblick auf den Lebenslauf Borcherts als ein aus dem Krieg nach Deutschland zurückkommender Soldat angesehen werden kann, dessen Hirn „giraffeneinsam“ ist und dessen „Herz keiner genau“ kennt [64].

Rekapitulierend lässt sich sagen, dass der Inhalt der *Eisenbahnen* mit der Form einen Konsens eingegangen ist, und die inhaltlich-formelle Kohäsion der Textstruktur nicht zuletzt der Hybridisierung der Konstruktion zu verdanken ist. Das Repertoire an narratologischen Techniken der Textgestaltung steuert essentiell zur Kongruenz zwischen dem Inhalt und der Form der Borchert’schen Kurzgeschichte bei, indem es aufgrund der fundierten Handhabung mehrerer infrage kommender Mittel der Erzählervermittlung, durch das Prisma der Wir-Erzählinstanz, die Erschließung und latente Bewertung der Eisenbahn-Motivik nicht nur sukzessiv ermöglicht und arrangiert, sondern auch sublimiert. Man könnte sogar prononciert folgendes Fazit ziehen: Trotz des mangelnden Interesses der Forschung an einer narratologischen Analyse der *Eisenbahnen*, die in diesem Zusammenhang kaum Beachtung finden, erweist sich der narratologische Diskurs bezüglich der *Eisenbahnen* als nützlich und fruchttragend insofern, als erst die Kurzgeschichte Bor-

cherts, wenn nicht an Relevanz durch die auf den narratologischen Kategorien fußenden Kompositionsstruktur gewinnt, dann jedenfalls dank des narratologischen Apparates Weichen für die Herausbildung anderer eventueller Deutungsmuster stellt. Alle erzähltechnischen Kombinations- und Selektionsparameter im *Eisenbahnen*-discourse verdeutlichen die Bahnproblematik, indem sie im Spannungsfeld zwischen der ‚Wir‘-Generation, deren die gleiche Rangstellung und Rolle wie der Eisenbahn zugeschrieben wird, und dem ‚Du‘, das der Erzähler anspricht, auf die zwischen ihnen bestehende implizite Homogenität aufmerksam macht. Diese Aufhebung der Diskrepanz zwischen dem ‚Wir‘ und dem ‚Du‘ zeichnet sich eben auf der narratologischen Ebene der Textkreierung ab, wenn man in Augenschein nur den Beginn und den Schluss der Kurzgeschichte Borcherts nimmt. Eine wechselnde Trajektorie ist in diesem Kontext zu vermerken, und zwar die Relegation des ‚Wir‘ auf die Stufe des ‚Du‘, d. h. eine vollkommene Degradierung des Kollektivs zum Individuum, das jedoch in der Immanenz des Textes absent ist: „Strom und Straßen sind uns zu langsam“ [61], die den Elitarismus der Gruppe postulieren, mutieren zu: „dein Herz kennt keiner genau“ [64]. Die Metamorphose des ‚Wir‘ zum ‚Du‘ kommt alles in allem durch die Einbeziehung des narratologischen Instrumentariums zustande, was man in obiger Analyse zu konkretisieren versuchte.

3.2. *Bleib doch, Giraffe*

Auf die Präsenz des ‚Giraffens-Seins‘ in den *Eisenbahnen*, das sich am Ende dieser durch ein lyrisch-ähnliches Aufbaumuster gekennzeichneten Kurzgeschichte artikuliert, referiert *Bleib doch, Giraffe* schon im Titel, indem sie sich in einer Art Anrede an das nicht klar definierbare ‚Du‘ wendet. Dieser deiktisch-appellative Modus wird in der beschriebenen Momentsituation der Erzählung strikt realisiert, wobei die Erzählinstanz an manchen Stellen auf die ‚Du‘-Struktur verzichtet und für sich die Rolle eines allwissenden Erzählers beansprucht. Die auktoriale Erzähloption ist jedoch nicht mit voller Exaktheit von den Textpassagen zu trennen, in denen aus einer internen, und im Grunde auch fixierten Position die Geschichte der sich am Bahnhof befindenden ‚Giraffe‘ geschildert wird. Externe Elemente des Erzählflusses, wie „er stand auf dem windüberheulten nachtleeren Bahnsteig in der großen grauverrußten mondeinsamen Halle“ [64] relationieren mit internen Komponenten des Erzählvorgangs, wenn es z. B. heißt: „Dann bist du verloren. Denn die Finsternis hat eine furchtbare Stimme“ [64]. Zwar kann nicht eindeutig festgestellt werden, welche Modalität auf der diegetischen Ebene der *Giraffe* dominiert, weil sich der heterodiegetische Erzähler der ‚Er‘-Abschnitte mit dem homodiegetischen vermischt, aber man kann einen Übergang von der heterodiegetischen auf die homodiegetische Ebene im Laufe der Kurzgeschichte Borcherts diagnostizieren: der Übergang offenbart sich in den Dialog-Passagen. Der unvermittelte Einstieg in den Erzählprozess, ‚in-medias-res‘, könnte als intendiertes

‚showing‘-Konzept des Erzählkonstrukts wahrgenommen werden, obwohl es keine privilegierte Stellung im Erzählrahmen besitzt, denn das ‚showing‘ konkurriert mit dem ‚telling‘ des Erzähldiktums. Auf der einen Seite hat der ‚Du‘-Appell eine Unvermittelbarkeit in der Textkomposition zur Folge („Und mit Ahnung fällt sie dich an – an den Mord, den du morgen begehst“ [64/65]); aber auf der anderen Seite berietet er Probleme bei der Identifikation des ‚Du‘, denn einer Präzisierung des ‚Du‘-Subjektes wurde vom Erzähler nicht Rechnung getragen. Die Pluralität in der Interpretation hinsichtlich des ‚Du‘ kann auf zwei Wegen ‚geknackt‘ und erklärt werden: erstens betrifft das ‚Du‘ nur die interne Welt der *Giraffe* und würde demzufolge auf den von einer Frau am Bahnhof angesprochenen Mann hinweisen; zweitens rekurriert das ‚Du‘ auf den impliziten Leser und könnte demnach als Ansprache an die Leserschaft gedeutet werden. Welche Lösungsmöglichkeit in der Klassifikation des ‚Du‘ überzeugender wirkt, kann genau nicht erschlossen werden, obwohl die zweite Alternative, d. h. die Evokation des apostrophischen Leser-‚Du‘ durch die narratologische Struktur plausibler erscheint.

Der homodiegetische Erzähler, der als passiver Beobachter der illustrierten Situation figuriert, scheint sich an die Figur der ‚Giraffe‘ absichts- und planlos zu wenden, ohne sie zu beraten oder zu unterstützen. Man hat vielmehr den Eindruck, dass der ‚Er‘-Erzähler den Mangelzustand der Figur akzeptiert und sich infolge der Transformation in den ‚Du‘-Erzähler nicht mehr die ‚Giraffe‘, sondern das aus dem Text extensierte Lesepublikum anspricht. Aufgrund der Vermischung der Fokalisierungsparameter der Interniertheit und Externiertheit kommt es zu einer Synthetisierung des ‚Er‘-Erzählstranges mit dem ‚Du‘-Erzählgewebe, die miteinander harmonieren. Mit dem Wechsel der Außenperspektive zur Innenperspektive der zwei im Text vorhandenen Figuren kommt es auch zur ‚Polyphonie‘ im Tempusgebrauch. Das Perfekt des kommentierenden ‚Er‘-Erzählers wird durch das Präsens des Erzählers mit interner Fokalisierung ersetzt, obwohl es nicht eindeutig feststeht, ob zugleich von einer Permutation zur Stanzel’schen Reflektorfigur die Rede sein kann. Im Gegensatz zu den *Eisenbahnen*, in deren Erzählgerüst eine partielle Linearität und Chronologie zu konstatieren war, wird die *Giraffe* vorwiegend durch Analepsen (Rückblenden, Rückblicke) konfiguriert, die im Figurendialog zum Ausdruck kommen. Die Rückblende und Retrospektive des Mannes, wahrscheinlich des ehemaligen und jetzt (zum Zeitpunkt des Erzählens) nach Hause zurückgekommenen Soldaten, an den Krieg („Dann waren Hände, Gesichter und Lippen. Aber die Gesichter bluten alle, dachte er, sie bluten aus dem Mund und die Hände halten Handgranaten“ [65/66]) ist jedoch nicht als Erzählbruch in der Rahmung zu deklarieren. Vielmehr ist sie als ein typisches Ergebnis der von außen (in diesem Falle von dem Mädchen) beigesteuerten und angeregten Rückerinnerung, die den Erzählfluss nicht ins Stocken bringt, aufzufassen. In dem zeitdeckenden – denn die Erzählzeit entspricht der erzählten Zeit – Dialog der Protagonisten kommen zwar die Figuren zu Wort und haben die Chance, sich somit explizit autonom zu charakterisieren, aber tatsächlich wird das Psycho- und Physiogramm sowohl

des Mannes als auch der jungen Frau, die ‚auf den Strich‘ gegangen ist, eher implizit dargestellt. Die Zufälligkeit ihres Treffens, dem ein sexueller Akt folgt, und die unexakte Zeitfixierung der Geschichte erlauben aus diesem Grunde, die Figuren unter dem Aspekt der Typisierung zu betrachten: Ein typischer Repräsentant der Soldaten kehrt mit der Bahn aus dem Krieg heim und in seiner völligen Einsamkeit klammert er sich an die erste Person, die er erblickt. Dementsprechend muss auch das ‚Finale‘ dieser Begegnung typisch skizziert werden: die Trennung ist fast in solch einer (Nach-)Kriegsszenerie einkalkuliert. Interessanterweise wird der Abschied von denselben Faktoren prädiert, wie das erstmalige Treffen, nämlich von der Eisenbahn, der der Mann in Wirklichkeit erst das Miteinandersein mit dem Mädchen zu verdanken hat. Denn ohne seine Ankunft mit der Bahn, ohne sein Stolzieren auf dem Bahnsteig, käme es wahrscheinlich zu dieser Zusammenkunft nicht: „Niegehörter Tierschrei der Lokomotive“ [66] sagt die Trennung an und ist für den Weggang verantwortlich, denn: „da riß er das Fenster auf, dass die Nacht mit kalten Händen nach der nackten Brust griff und sagte: Ich muß weiter“ [66]. In dieser Schlusspassage setzt der ‚Er‘-Erzähler des ‚discourse‘ v. a. den Akzent auf die Modellierung der Trennungsszene. Die Abschiedssequenz formiert sich durch die Kategorien der Extensivität und Emotionalität, weil der Schlussakt einem monodramatischen und theatralischen Aufbau ähnelt: Der Mann verlässt die am Fenster stehende Frau, um nach einer gewissen Zeit des Weggangs wieder zurückzublicken und die wartende Person hinter der Fensterscheibe erneut zu bemerken. Im Hinblick auf die ganze Struktur der *Giraffe* ist keine genuine Progressivität im Evolutionsprozess der Figuren zu vermerken. Die Mann-Frau-Beziehung ist nur von kurzer Dauer und entpuppt sich als ein einmaliger Fluchtversuch aus der Einsamkeit des Individuums: aus der Einsamkeit, die stringent mit dem Bild der Eisenbahnen in ‚Kontakt steht‘.

Die polarisierende Positionierung der Figuren – denn die eine wird von dem Soldaten, der sich lapidar und in der Knappheit des Wörtersortiments äußert (Ja, Nein, wozu, hungrig), besetzt; und auf der anderen wird das Mädchen, das den Mann als ‚Giraffe‘ bezeichnet und über ein größeres Depot am Wortschatz verfügt, stationiert –, trägt nicht nur zur Verstärkung des Gefühls der Einsamkeit bei, sondern macht auch die Ziel- und Sinnlosigkeit des Zusammenseins klar. Der Wunsch nach einem hoffnungsvollen Sich-Wiederfinden der Figuren in der durch den Krieg mental und material zerstörten Gesellschaft ist vorab zum Scheitern verurteilt, weil sogar die Außenseiter-Figuren nicht in der Lage sind, gemeinsam zu zweit dem Leben Paroli zu bieten: Der Mann und die Frau sind hinsichtlich ihrer Unfähigkeit einer Kommunikationsaufnahme zu einem Allensein determiniert. Mit dem Eigenbrötler-Lebensweg der *Giraffe*-Figuren, die mit dem Alltag kollidieren, ist letzten Endes die Eisenbahn-Motivik verquickt. Denn es ist zum einen die Eisenbahn, die den Soldaten wieder nach Hause bringt; und zum anderen ist es die Lok, die auch die Trennungsprozedur vorantreibt und intensiviert. In dem Eisenbahn-Motiv kann man eine subtile Koinzidenz des aufbauenden und morbiden Faktors

des Einzelschicksals finden: dieser Zusammenfall der Faktoren hebt einerseits die Partikulation des gesellschaftlichen Zerfalls und Untergangs auf, indem er die Möglichkeit eines Zusammenseins in Aussicht stellt; andererseits aber verweist er auf die homologe Unmöglichkeit der Zusammenkunft, worauf schon die ‚Er‘-Erzählinstanz im Text selbst hindeutet, wenn sie, in Verbindung mit den Zügen, von den Attributen der Eisenbahn (Menschen) spricht: „stoßend, ächzend, kreischend, rumpelnd – vorbei“ [65]. Dies indiziert zum einen die Schnelligkeit, Aussichtslosigkeit und daraus die resultierende Aporie jeder menschlichen Beziehung; und zum anderen erzeugt auch die Transposition der Eisenbahn-Parameter symbolisch auf die Konstitution des Menschen, dessen von der Gemeinschaft isoliertes Leben nach den Gräueln des Kriegs eben stoßend und rumpelnd sein wird. In Analogie zu *Eisenbahnen, nachmittags und nachts* kann man auch den Soldaten in *Bleib doch, Giraffe* als Generations-Stimme bezeichnen und ihm adäquate konventionalisierte Merkmale zuschreiben. Die Generalisierung des Soldaten-Protagonisten lässt sich unter Hinweis auf die Verwendung des ‚Giraffe-Begriffs‘ legitimieren und unter Rückgriff auf den Gebrauch von expressionistisch-klingenden Phrasen, sowohl in den *Eisenbahnen* als auch in der *Giraffe*, relativieren. Als Pendant zu den Neologismen aus der Kurzgeschichte *Eisenbahnen*, wie: ‚giraffenseinsam‘, ‚grönlandkühl‘, ‚grönlandweiß‘, ‚fischduftend‘ oder ‚mondbeschieden‘, könnten die folgenden Wortkomposita aus der *Giraffe* wahrgenommen werden, wie: ‚reptiläugig‘, ‚mondgrau‘, ‚mondeinsam‘, ‚stelzbeinte‘, ‚Fledermausschrei‘ oder ‚dunkelschwingig‘, die mehr oder weniger die Einsamkeit und Isolierung potenzieren und porträtieren.

Betreffs der Kurzgeschichte *Giraffe* von Borchert lässt sich sagen, dass die narratologische Komposition der Erzählung, die auf den Prinzipien der Selektion und Kombination basiert, die Story zu stabilisieren vermag. Der ‚discourse‘ tritt nicht in Konflikt mit der ‚histoire‘, sondern modelliert erst, ähnlich wie es bei *Eisenbahnen* der Fall war, die Geschichte. Die Zirkulation und die entstandenen Interdependenzen zwischen den Ebenen der Story und des Diskurses werden u. a. durch die ‚Mechanik‘ des Figurendialogs sowohl suggeriert als auch gefestigt. Die zwischen dem ‚Du‘ und ‚Er‘ ständig kursierende Erzähleroptik gewährt einen Einblick in den Seelenzustand der Figuren und garantiert Variationen in der Fokalisierung / Perspektivierung, wovon auch die Demonstration des Eisenbahn-Motivs, das die menschliche Separation exemplifiziert, profitiert. Zwar spielt die Eisenbahn in der *Giraffe* nicht solch eine zentrale Rolle wie in den *Eisenbahnen*, denn sie bewegt sich eher im Hintergrund der Handlung und ist nicht immanent, sondern nur durch deiktische Deskription des Erzählers anwesend, aber sie ‚spendet‘ erst dem Gesamtbild und der -aussage der Kurzgeschichte die nötige Konsolidierung. Der ‚Er‘/‚Du‘-Erzähler richtet seinen Blick konkret auf die Eisenbahn / Güterwaggon-Bilder und verknotet sie konnotativ mit der opaken seelischen Verfassung des Individuums – der ‚Giraffe‘, der keine Rettung in dem Ist-Jetzt-Stand von keiner Seite her hätte gesichert werden können.

3.3. *Die Stadt*

Wenn *Eisenbahnen* als lyrische Version der Kurzgeschichte und *Giraffe* als eine gemischte Form der Kurzgeschichte und Prosaskizze eingestuft werden könnten, so müsste auch bezüglich der *Stadt* festgestellt werden, dass eine reine, vollkommene Gattungszurechnung nicht durchgeführt werden kann, obwohl im Hinblick auf das Merkmalsbündel des Genres ‚Kurzgeschichte‘ die *Stadt* ähnliche und entsprechende Merkmale vorzuweisen hat. Die Kürze der Handlung, die Reduktion der Figurenzahl und die enge Story-Führung lassen zu,¹⁴ die vorliegende Geschichte wegen ihrer sprachlichen Kapazität und Ökonomie an narratologischen Mitteln der ‚histoire‘-Vermittlung akkurat als skizzenhafte Kurzgeschichte zu etikettieren. Die Einmaligkeit der beschriebenen Situation wird durch die Darstellungsform des Dialoges strukturiert, denn die *Stadt* ist hauptsächlich auf dem Gefüge eines zwischenmenschlichen Gespräches fundiert. Nur in der Introdution und der Schlusszene meldet sich ein mit dem Einblick in die Innenwelt der Protagonisten ausgestatteter ‚Er‘-Erzähler zu Wort: des Weiteren zieht in der Schlusszene die heterodiegetische Erzählinstanz in ihrer ganzen Kommentarkompetenz nicht nur ein Fazit, indem sie in zwei Sätzen den Inhalt der Konversation zwischen dem Mann, dessen Ziel es war, Hamburg zu erreichen und dem älteren Mann mit der Lampe, wiedergibt und auf den Punkt bringt („Die Schienen lagen schön blank im Mond. Und hinten am Himmel ein heller Fleck: Die Stadt“ [71]). Die Erzählfigur kommt auch auf die Bedeutungs- und Interpretationsmöglichkeiten des Namens (des Begriffs, der Parole) ‚Hamburg‘ zu sprechen. Denn Hamburg sei zwar hell, „aber unter den hellen Laternen gehen auch nur welche, die Hunger haben. Das sag ich dir, du“ [70]. Der zwischen den beiden Figuren geführte Dialog, in dem sich die erzählte Zeit mit der Erzählzeit überschneidet, ist jedoch in Anbetracht der Funktion des Gespräches in literarischen Texten, wie es Bauer faktisch anhand mehrerer textlicher Beispiele bewiesen hat,¹⁵ keine wahre Kommunikationssituation, denn um eine (non-)verbale Auseinandersetzung von literarischen Akteuren zu initiieren, benötige man ‚widersprüchliche‘ Figuren. Im gemeinsamen Gedankenaustausch versuchen die konträr angelegten Protagonisten, ihren Widerpart für sich zu gewinnen und von ihrer Meinung zu überzeugen.

Im Falle der *Stadt* kommt es jedoch zu keiner wirklichen Konfrontation zwischen dem Laternen-Mann und dem nach Hamburg reisenden Mann, weil erstens die Teilnahme des Reisenden am Gespräch ziemlich karg aussieht, da er nur auf die bloße Bejahung der Laternen-Mann-Rede („Ja, Hamburg“ [71]) und auf sein verkündetes Bekenntnis zum Leben abzielt; was zweitens zu der Annahme führt, der alte im Häuschen an den Gleisen wohnende Mann, als auch der Junge sind nur in ‚doppelte Monologe‘ verwickelt, in denen sie alleine von ihren Lebensauffassungen berichten, obwohl sie Gehör beim eventuellen Gesprächspartner finden könnten:

¹⁴ Ahrends (2005: 11f.); vgl. auch dazu den Artikel von Peter Wenzel (2000: 369–371).

¹⁵ Vgl. Bauer (1969: 11–22, 30–35, 146–255).

Keine von den beiden präsentierten Figuren beteiligt sich am Dialog mit dem Vorhaben, die Gegenpartei von ihrem Standpunkt zu überzeugen. Da das Gespräch als Mittel zum zwischenmenschlichen Gedankenaustausch dient, kann angesichts der *Stadt* kein richtiger und existenter Dialogmoment festgemacht werden. Zum einen ist dieses demonstrierte Kommunikationsbild ‚verfälscht‘ und ‚fingiert‘; und zum anderen hat es den Anschein – mit Blick auf die Kondition des Laterne-Mannes und des ‚nächtlichen‘ Jungen –, beide hätten nur die Absicht, sich in ihren persönlichen Denkhorizonten zu bestärken, ohne dazu einen Gesprächspartner zu brauchen. Die Formel der einseitig-binären und zweisträngigen Gesprächsführung beeinträchtigt stark den Stellenwert des Dialogs (mit seinem Inhalt). Sie instrumentalisiert nicht nur die Homogenität des Figuren-(Einzel)Gesprächs, sondern schwächt auch die Komplexität des narratologischen ‚discourse‘ ab und billigt nur partielle erzähltechnische Methoden des Story-Transfers zu. Mittels der dialogischen Konstruktion der *Stadt* kann die Erzählinstanz mit interner Fokalisierung in der Tat lediglich in der Anfangs- und Endphase der Kurzgeschichte fündig gemacht werden, wo sie mithilfe der Inquit-Formel (wie: er fragte, er sagte, er antwortete...) zur Kreierung der Story animiert wird. Der mit der fixierten Fokalisierung ausgerüstete Erzähler besitzt hiermit die Fähigkeit, zum einen sich Einschau in das Innere der Figuren zu erkämpfen, und zum anderen das in der Welt der Innerlichkeit der Protagonisten Sich-Abspielende und Beobachtete darzustellen. Der Anfang der Kurzgeschichte Borcherts moduliert das lineare Erzählmuster, das von der Chronologie-Achse im Verlauf des Geschilderten nicht abweicht. Neben den für die *Stadt* relevanten Hauptinformationen erfährt man aus der Anfangspassage die zeitlich-örtliche Lokalisierung des Schauplatzes: Die geheimnisvolle Nachtszenerie mit den Wolken über dem Mond und ‚schön blanken wie Silber‘ Schienen wird einerseits durch die Figur des nach Hamburg eilenden jungen Mannes, andererseits durch die Figur des alten Mannes mit dem Hund komplettiert. Die Schienen fungieren für den Jungen als Wegweiser und Pfad, an dem er sich orientiert, um in die hanseatische Stadt zu gelangen, in der Hoffnung, an diesem ‚hellen Fleck‘ endlich Rast und Ruh zu finden (u. a. den Hunger zu stillen) und seine Familie wiederzusehen.

Mit der Gegenüberstellung der Ansichten des Jungen und des Alten in Bezug auf die Betrachtung des Lebens tritt auch eine andere Dimension in Erscheinung, und zwar die Interferenz zwischen den Figuren in der eigenen Motivation und Zielsetzung. Im Unterschied zu dem Jungen bringt der Alte das Leben auf einen Nenner. Das Leben ist für ihn bloß eine Erinnerung an Gerüche und beschränkt sich auf Tasten der Türklinken – auf den Plan tritt eine einsame Existenz des Individuums, das sich nur auf eigene Interessen konzentriert („Man geht an Gesichtern vorbei und fühlt nachts den Regen im Haar. Das ist dann schon viel“ [70]). Indessen ist bei dem Jüngling eine Art Oszillation zwischen den Lebensdirektiven des Alten, der abgeschottet von der Gesellschaft in einem Gehöft nahe der Eisenbahnstrecke haust und somit seinen Auffassungen treu bleibt, und der privaten subjektiven Lebensdoktrin, die auf der Erkenntnis der Reziprozität zwischen dem

Angst-Haben, das von dem Leben nicht abgekoppelt ist, und dem Freude-Haben beruht: „Das Leben ist: [...] Angst haben, dass man unter den Zug kommt. Und Freude, dass man nicht unter den Zug gekommen ist. Freude, dass man weitergehen kann“ [70]. Somit ist die Lebenslage des Jungen, der sich vermutlich auf der Heimsuche kurz nach dem Kriegsende befindet, von Paradoxien bestimmt; von paradoxen Existenzketten, die aufgrund solch einer Verflechtung ein Lebenspanorama aufzischen und die Grenzen zwischen der Ängstigung vor dem Leben mit analoger Freude auf das Leben abschaffen: Die Unterschiedlichkeit dieser beider Bereiche verhindert eine scharfe, symmetrische Trennung des reigenartigen weltlichen Daseins. Solch eine kognitiv-emotionale Lebensdeutung seitens des Jungen wird dank narratologischer Techniken enthüllt, weil man von der Assimilierungsweise des jungen Mannes infolge eines erzähltechnischen Mittels – der Figurenrede-Wiedergabe – erfährt: Erst in der erzählten und zitierten Rede kommen die Ansichten des jungen Hamburg-Wanderers zutage und dieser (non-)verbale Modus erfolgt im Anschluss an die direkte Darstellung des vorbeisausenden Zuges. So interagiert die Lebensidee des Jungen mit dem Bild der sich langsam entfernenden Lokomotive – mit ‚runden rotierenden‘ Rädern und ‚ratternden rost-roten roten‘ Waggonen.

Es liegt freilich auf der Hand, dass die Lok und die Güterzüge, die durch die ‚R‘-Alliteration gekennzeichnet werden, den Seelenzustand vielmehr des Jungen als den Alten symbolisieren, weil so wie die ‚rastlos rumpelnde‘ Eisenbahn, auch der Jüngling auf dem Weg nach Hause ist, d. h. ‚davon – davon – davon‘ von dem Platz der Begegnung mit dem Laterne-Mann. Das Signal der anrückenden Bahn, das wie ein „riesiges Kind voll Heimweh“ [70] aufweinte, erweist sich für den Nächtlichen als eine Art Anstoß und Impuls für die weitere Reise, denn in Hamburg gäbe es für ihn wahrscheinlich die Chance, das Vorkriegsleben zu restituieren. Die verlockende ‚Helle‘ der Stadt kann hiermit nicht gegen die profane Laterne des Mannes getauscht werden, dessen Intention weniger in der Heraufbeschwörung des Lebens als in dessen Stagnation und in der persönlichen häuslichen Niederlassung besteht. Gegen diese Lebensperspektiven plädiert der Junge, der eher skeptisch eingestellt ist: Er lässt den Alten weder in seine Problemssituation eingreifen noch polemisiert er mit den Ansichten des Laterne-Mannes, indem er sich nur auf das eigene ‚Statement‘ beschränkt (in diesem Punkt kommt schon wieder der so genannte ‚doppelte Monolog‘ zum Tragen). Nebenbei sei bemerkt, dass die Szene mit dem vorbeifahrenden Zug nach Tomaševskij als eine mit dynamischer Funktion bereichernde Motivierung zum Handeln klassifiziert werden kann.¹⁶ Der Junge wird angeregt, seine Hamburgreise fortzusetzen; er soll wenigstens versuchen, sein Ziel zu erreichen. Ob es dem jungen heim(ge)kehrenden(ten) Mann gelingt, mit Erfolg in Hamburg einzutreffen, was infolge dessen als Reversibilität der vorherigen Lebensordnung semantisiert werden könnte, ist mit Blick

¹⁶ Vgl. Tomaševskij (1985: 218f.); oder: Martinez / Scheffel (2005: 108f.).

auf das offene Ende der *Stadt* fraglich. Mit dem Hinweis auf die Definition der Kurzgeschichte, die in der Regel ein nicht abgeschlossenes Ende mit einschließt, ist es jedoch auch nachvollziehbar.

4. Resümee

Wie aus dem obigen narratologischen Analyseversuch von drei (Kurz-)Geschichten Wolfgang Borcherts hervorgeht, sind nicht nur die kurzen Inszenierungen von Lebensmomentaufnahmen der Figuren auf einer erzähltechnischen Rumpfstuktur gegründet. Auch die Disposition und Distribution des Eisenbahn-Motivs basiert auch auf einem narratologischen Gerüst. Davon zeugen nicht zuletzt die drei zur Untersuchung ausgelesenen Texte (*Eisenbahnen*, *Giraffe*, *Stadt*), an denen sich zwar die ‚Geister scheiden‘, wenn es um ihre exakte Gattungszuschreibung geht, die aber erst durch die beharrliche, nicht marginalisierte und iterative ‚Metamorphose‘ zwischen dem ‚telling‘ und ‚showing‘ (Diegesis vs. Mimesis) auf der Ebene des ‚discourse‘ generiert werden. Und da der Diskurs (das ‚Wie‘ des Erzählten) erst der ‚histoire‘ (dem ‚Was‘) die Präsentation der Handlung technisch ermöglicht, mussten auch die Mittel der Übertragung und Verwirklichung des Eisenbahn-Topos im Rahmen des ‚Wie‘ ausdiskutiert werden. Die narratologische ‚Praxis‘ belegte am Beispiel der drei Kurzgeschichten Borcherts, dass das Lok-Motiv, zu dem Borchert offensichtlich eine Affinität hatte,¹⁷ spezifisch und unterschiedlich in den Texten, bezüglich des ‚discourse‘ konzeptualisiert und forciert wird. Zum Vorschein kommen allerdings immer die symbolischen Merkmale der ‚Einsamkeit‘, des ‚Nach-Hause-Weg-Suchens‘, der ‚Heimatlosigkeit‘ oder der ‚Wiederkehr‘, die der Eisenbahn innewohnen. Die Symbolik der Eisenbahn ist eng mit den Kurzgeschichten-Protagonisten vernetzt, die in ihrer Konstellation oftmals generalisiert und universalisiert werden und die auf diese Weise ein summarisches Relief an menschlichen Typen produzieren; an anonymen Soldaten-Typen, die sich auf der Rückreise von der Front nach Hause der Eisenbahnen bemächtigt haben. Die Lokomotiven und Eisenbahnen stehen einerseits für die Hoffnung auf die Wiederherstellung des Lebens, aber andererseits bedeuten häufig auch die Isolation und Ausweglosigkeit der Heimgekehrten.

Literatur

Ahrends, Günter: *Die amerikanische Kurzgeschichte*. Trier 2005.

Bauer, Gerhard: *Zur Poetik des Dialogs: Leistungen und Formen der Gesprächsführung in der neueren deutschen Literatur*. Darmstadt 1969.

Borchert, Wolfgang: *Das Gesamtwerk*. Reinbek bei Hamburg 1996.

¹⁷ Vgl. Köpke (1984: 94–96).

- Durzak, Manfred: *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. Autorenporträts. Werkstattgespräche. Interpretationen*. Stuttgart 1980, S. 115–124.
- Fludernik, Monika: *Einführung in die Erzähltheorie*. Darmstadt 2006.
- Freydank, Konrad: *Das Prosawerk Borcherts*. Marburg 1964.
- Köpke, Wulf: *In Sachen Wolfgang Borchert*. In: Wolff, Rudolf (Hrsg.): *Wolfgang Borchert. Werk und Wirkung*. Bonn 1984, S. 84–113.
- Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart 1955.
- Martinez, Matias/ Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2005.
- Rusterholz, Peter: *Hermeneutische Modelle*. In: Arnold, Heinz Ludwig / Detering, Heinrich (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München 2005, S. 101–136.
- Schweikle, Günther/ Schweikle, Irmgard (Hrsg.): *Metzler Literatur Lexikon*. Stuttgart 1990.
- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*. Göttingen 1989.
- Todorov, Tzvetan: *Les catégories du récit littéraire*. In: *Communications* 8, 1966, S. 125–151.
- Tomaševskij, Boris: *Theorie der Literatur. Poetik*. Hg. von Klaus-Dieter Seemann. Wiesbaden 1985.
- Wenzel, Peter: *Artikel zur Kurzgeschichte*. In: Fricke, Harald (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Berlin-New York 2000.

Abstracts

Die deutschsprachige Literatur nach 1945 stand im Zeichen der Neuorientierung; sie unterlag einer Transformation und Neuparadigmatisierung. Es war von Kahlschlagliteratur die Rede. Solche Autoren wie Heinrich Böll oder Wolfgang Borchert bevorzugten die Form der Kurzgeschichte, die aufgrund ihrer Prägnanz und Kürze am besten dazu geeignet war, die Schrecken und Gräueltaten des Zweiten Weltkriegs zu verarbeiten. Zum Gegenstand des Erzählens in den Kurzgeschichten von Borchert 1) *Eisenbahnen, nachmittags und nachts*, 2) *Bleib doch, Giraffe*, und 3) *Die Stadt* werden die Konsequenzen der Nazizeit. Borchert bedient sich dabei des Eisenbahn-Motivs, das einerseits für die Nachkriegseinsamkeit und die Heimatlosigkeit steht. Die Eisenbahn kann jedoch andererseits auch als Wiederkehr und Hoffnung der Heimgekehrten auf die Wiederherstellung des (Vorkriegs-) Lebens aufgefasst werden.

The German linguistic literature after the year 1945 had to undergo a transformation and re-paradigmatisation. The subject was the so-called Kahlschlagliteratur. Such authors as Heinrich Böll or Wolfgang Borchert preferred the short story form, which was the most suitable one for converting the fears of the Second World War. In Borchert's three short stories: 1) *Eisenbahnen, nachmittags und nachts*, 2) *Bleib doch, Giraffe*, 3) *Die Stadt*, the dominant topic are the consequences of the Nazi era. Borchert uses in them the motive of the locomotive / train, which on the one hand can be read as the loneliness and post-war homelessness. On the other hand however, the locomotive can also stand for the homecoming and all coming back home people's hope for the restoration of their pre-war life.