

DIOGENES IN DUITSLAND

Een vergelijking tussen het mensbeeld in *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* van Christian Dietrich Grabbe en *Draußen vor der Tür* van Wolfgang Borchert

Stijn VERHAEGHE

Wir brauchen einen Grabbe, (!) So einen genialen angreifenden Geist haben wir nötig!¹

Deze woorden zijn terug te vinden in Borcherts enige theaterstuk *Draußen vor der Tür*. Borchert kende en -daar kunnen we ondanks de ironische context van het hierboven vermelde citaat rustig van uitgaan- bewonderde het werk van Grabbe. Enkele Borchert-vorsers gingen hier nader op in en begonnen een zoektocht naar eventuele invloeden of overeenkomsten tussen Grabbe en Borchert. Meestal kwamen ze van die tocht terug met enkele formele overeenkomsten. Zo werden de losse verbinding en het elliptische, soms zelfs afgekapte, taalgebruik van beide stukken met elkaar vergeleken. Het inhoudelijke aspect werd zo goed als nooit behandeld. Het is precies de bedoeling van dit artikel dat wel te doen: het wil het mensbeeld, zoals dat in *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*² naar voren komt, naast dat van *Draußen vor der Tür* leggen.

Vooraleer aandacht te schenken aan de tekst zelf, vermeld ik nog een aantal facetten die een vergelijking tussen *Scherz, .. en Draußen vor der Tür* een gewaagder en provocerder cachet geven. Tussen beide stukken ligt namelijk niet enkel een temporele kloof van 125 jaar³, maar ook een ideologische. Waar *Draußen vor der Tür* als antifascistisch en door sommigen zelfs als anarchistisch getypeerd wordt, draagt *Scherz, ..* nog steeds het stigma van de swastika: het stuk viel bij de nazi's immers ten zeerste in de smaak. Het werd onder het bruine regime heel frequent opgevoerd en bovendien werden Grabbes werk en persoon door 'völkische' bronnen vaak geprezen om hun "geradezu flammendes Nationalgefühl"⁴ en hun "Betonung des Führergedankens"⁵. Als uit dit artikel blijkt dat het mensbeeld van *Scherz, ..* op een min of meer gelijkaardige ideeënbasis gestoeld is als dat van het 'linkse' *Draußen vor der Tür*, dan zal dit op zijn minst al een relativering zijn van de sympathie die de NSDAP-lezers voor Grabbe en zijn werk hadden.

Een andere schijnbare oppositie tussen de twee theaterstukken is te vinden in hun

opzet. Grabbe schreef *Scherz*, .. als een lustspel; *Draußen vor der Tür* geeft daarentegen een bloedernstige indruk en kan als een tragedie gelezen worden. Beide stukken vertonen echter kenmerken van de tragikomedie. In *Draußen vor der Tür* kan het hoofdpersonage Beckmann als de ultieme antiheld getypeerd worden, een grotesk-grimmige oorlogsgrap. Dit komt wel heel duidelijk naar voren wanneer Beckmann, achtervolgd door het 'gezonde, Pruisische' lachen van zijn commandant in de vierde scène een cabaretesk nummertje opvoert dat in een bitter-sarcastische aanklacht ontaardt. Ook in de boerende dood en de jammerende God van Borchert kunnen burlesk-komische elementen herkend worden. Borchert is echter katharsisloos komisch: de lach die in *Draußen vor der Tür* aanwezig is, verraadt geen opluchting of vrolijkheid, het is een verwrongen lach, enkel bedoeld om een pijnlijke grimas te verdoezelen.

In *Scherz*, .. duikt dezelfde houding tegenover de lach op. Doorheen het hele stuk, dat dus als een lustspel geschreven is, treden inderdaad grotesk-burleske elementen op (denken we bijvoorbeeld aan de eerste scène van het derde bedrijf, waarin zich een wel heel liederlijk drinkgelag voordoet) maar -net als bij Borchert- is ook Grabbes lach niet vrijblijvend: zijn spot is bitter en grimmig en verwijst in zijn meedogenloze vernielzucht naar een andere -en sombere- betekenis, naar de 'tiefere Bedeutung'.

Zowel Borchert als Grabbe bouwen in hun stukken verscheidene betekenisniveaus in. Ietwat ongenueanceerd zouden we die niveaus als 'actueel' en 'universeel' kunnen aanduiden.

Op het actuele niveau gaat Borchert in op de 'Heimkehrerproblematik' zoals die zich vlak na de oorlog in Duitsland voordeed. Hij voert de jonge soldaat Beckmann op, die na een periode van krijgsgevangenschap naar zijn verwoeste geboortestad terugkeert. Over het actuele schrijft Borchert heel concreet. Zo vermeldt hij een toponiem als Blankenese⁶ dat zijn stuk ondubbelzinnig in Hamburg situeert en een tijdsaanduiding als "Im zwanzigsten Jahrhundert. Im fünften Jahrzehnt."⁷

Als we de personages ook op het actuele niveau lezen, blijken bepaalde figuren ook een vrij concrete betekenis te hebben. Het is niet moeilijk in Beckmanns commandant en zijn familie typische voorbeelden te zien van de betere Duitse burgerij die, nadat ze ongeschonden de oorlog doorstond en er zich zelfs mee verrijkte, diezelfde oorlog -zonder enige morele bedenking- banaliseert en als een vervelend intermezzo zo snel mogelijk onder het tapijt van het komende 'Wirtschaftswunder' wil vegen.

De figuur van Frau Kramer⁸ symboliseert dan weer overduidelijk het type van de 'meeloperige' Duitse volksmens, die nadat hij zich als een lemming in de nazi-afgrond gestort heeft, zo snel mogelijk naar zijn beperkte, gedachtenloze en door egoïsme gedetermineerde wereldje wil terugkeren. Frau Kramer, blijkbaar niet gehinderd door enige vorm van tact, komt wel heel lomp en koud over wanneer ze Beckmann "mehr gutmütig als gemein"⁹ meldt dat zijn ouders zich na het einde van de oorlog in hun keuken vergast hebben en er laconisch -en zonder enige bedoeling tot sarcasme- aan toevoegt: "[...] von dem Gas hätten wir einen ganzen Monat kochen können."¹⁰

Na de bourgeoisie en het volkse milieu valt Borchert ook het naoorlogse Duitse artistieke milieu aan. In de figuur van de cabaretdirecteur bestempelt hij dit milieu als laf en immoreel. Deze cabaretdirecteur doet zich tegenover Beckmann, die, gedreven door dronkenschap en de behoefte zich via een job opnieuw maatschappelijk in te passen, het cabaret opzoekt, voor als een onverschrokken avant-gardist. Maar als het erop aankomt durft hij toch geen risico's te nemen en blijkt hij een even laffe 'Biedermeier' te zijn als de commandant en Frau Kramer. Hij aanvaardt Beckmanns act niet omdat die te direct is en hij het publiek niet tegen zich wil krijgen. Als klap op de vuurpijl ontmaskert de cabaretdirecteur zichzelf wanneer hij besluit: "Mit der Wahrheit hat die Kunst doch nichts zu tun!"¹¹, terwijl hij even daarvoor nog beweerd heeft: "Junge Menschen brauchen wir, eine Generation, die die Welt sieht und liebt, wie sie ist. Die die Wahrheit hochhält, [...]"¹².

Op dit interpretatieniveau treedt Beckmann op als het levende -en uiterst kritische- geweten van de Duitse naoorlogse maatschappij, die zich wentelt in botheid, morele laakbaarheid en onverschilligheid.

Ook *Scherz, ..* kan op een actueel niveau gelezen worden. Aan het begin van zijn stuk zinspeelt Grabbe al op een gebeurtenis die zich op 19 juni 1821 in de Griekse vrijheidsoorlog tegen de Turken voordeed. Daarmee plaatst hij zijn stuk dus midden in -toenmalig- actuele omstandigheden. Zoals Borchert de oppervlakkigheid, hypocrisie en ongevoeligheid van zijn tijd tegenover de 'Heimkehrer' in het bijzonder en de voorbije oorlog in het algemeen aanklaagt, richt Grabbe zich tegen de literatuur zoals hij die in zijn concrete context ervaart. *Scherz, ..* wordt dan ook vaak getypeerd als een literatuursatire.

Een sleutelfiguur op het niveau van de literatuursatire in *Scherz, ..* is de dichter Rattengift. In de tweede scène van het tweede bedrijf zit Rattengift volledig ongeïnspireerd aan zijn schrijftafel. Het schiet hem plots te binnen dat hij wel eens een sonnet over het gebrek aan inspiratie zou kunnen schrijven en hij zet zich aan zijn

poëtische arbeid. Rattengift schrijft echter in het wilde weg: op een associatieve manier komt hij tot archaïsche karamellenverzen. Hij richt zich als een slaafse epigoon ook heel fanatiek op zijn grote voorbeelden, terwijl hij ondertussen versted staat van zijn eigen literaire genialiteit. Tijdens het vervaardigen van zijn gedicht roept hij -zonder te beseffen dat de laatste twee adjectieven elkaar tegenspreken- uit: "Triumph, da ist ja das Bild! Kühn, neu, calderonisch."¹³

In de 'zuipscène' (eerste scène van het derde bedrijf) laat Grabbe een stomdronken Rattengift over zichzelf aan het woord: "Ich bin ein ärmlicher Tropf, meine Verse haben keinen Saft, meine Gedanken haben keinen Sinn"¹⁴. Zo ontmaskert Grabbe Rattengift als een hypocriet die voor zichzelf de schijn probeert hoog te houden maar eigenlijk wel weet dat hij een ongetalenteerde sukkel is.

Grabbes dichter vertoont opvallende gelijkenissen met de cabaretdirecteur uit *Draußen vor der Tür*. Borchert typeert zijn personage immers als een persoon "der mutig sein möchte, aber dann doch lieber feige ist"¹⁵. Deze typering geldt evengoed voor Rattengift. Hoewel hij de schilder Spinarosa, de personificatie van zelfopoffering, als zijn grote voorbeeld neemt, zien we hem bij de afwikkeling van de intrige van *Scherz*, .. enkel bezorgd om zijn eigen vel. Hij is zelfs bereid de mooie Liddy aan woeste rovers te offeren om zichzelf te redden. Wanneer Liddy Rattengift tijdens de viering van de gelukkige afloop lachend op zijn lafheid wijst, antwoordt deze enkel: "Ich bin ein Dichter, gnädiges Fräulein!"¹⁶.

Niet alleen als kunstenaar, maar ook als mens wordt Rattengift dus volledig als een mislukking en hypocriet afgekraakt. Als we in het achterhoofd houden dat Grabbe een hartstochtelijke hekel had aan schijnheiligheid, lafheid en middelmatigheid, zien we dat Rattengift al deze kenmerken in zich draagt en zo de kunst in het algemeen en de literatuur in het bijzonder -die voor Grabbe toch "eine heilige Sache"¹⁷ was- te schande maakte. Niet enkel Rattengift is een instrument van Grabbes satire, waar mogelijk plaatst Grabbe ook elders hatelijke opmerkingen over de literatuur en zijn beoefenaars. Om maar enkele voorbeelden te geven: de schoolmeester in *Scherz*, .. gebruikt literaire geschriften om zijn haringen in te verpakken; wanneer vier natuurhistorici de identiteit van de op de aarde terechtgekomen en bevroren duivel onderzoeken, leiden ze uit zijn lelijkheid af, dat ze hier wel degelijk met het lijk van een Duitse schrijfster te maken hebben¹⁸.

Grabbes veroordeling van de toenmalige Duitse literatuur is dus wel heel scherp. Grabbe was tegen de conservatieve literatuur van zijn tijd omdat ze zich te vleierig naar vroegere voorbeelden richtte en zo in epigonisme verzeilde. Hij richtte zich ook tegen de progressieve literatuur omdat deze naar zijn inzicht te collectivistisch en

te geëngageerd was, terwijl hij, de grote individualist die 'grote persoonlijkheden' zoals Napoleon bewonderde, nog de idealistische 'Geniekult' aanhing. Grabbe stond dus -met een afschuw voor morgen en een haat voor gisteren- 'zerrissen' en alleen in het literaire landschap van zijn tijd. Als reactie schopte hij wild om zich heen en spuide verbitterde en ongenuanceerde kritiek op zowat alles wat en iedereen die in zijn tijd iets met literatuur te maken had. Deze cynische, in een pseudo-lichtvoetige lustspelverpakking gestoken literatuursatire kunnen we beschouwen als het actuele interpretatieniveau van *Scherz*, ...

We zouden de literaire scheppingskracht van Grabbe en Borchert echter onrecht aandoen indien we de betekenis van hun stukken tot het hierboven geschetste concrete niveau zouden reduceren. Het lijkt mij trouwens wel bijzonder kortzichtig om een theaterstuk waarin personages als God en de dood -zoals in *Draußen vor der Tür*-, de duivel en zelfs de grootmoeder van de duivel -zoals in *Scherz*, ... voorkomen, als puur tijdsgebonden te interpreteren.

Als pure tijdsgebonden stukken zouden *Draußen vor der Tür* en *Scherz*, .. bovendien vrij zwak uitvallen. Doordat ze wel erg vaag en 'wild' is, kan de concrete kritiek zoals die in beide toneelstukken geuit wordt namelijk ook als nietszeggend beschouwd worden. Zo zoekt Beckmann in de derde scène van *Draußen vor der Tür* zijn overste op, omdat hij hem de verantwoordelijkheid voor de gesneuvelden van zijn compagnie wil teruggeven. Dit is een uiterst vage aanklacht, want de overste volgde ook maar bevelen op en kan zijn verantwoordelijkheid dan ook op zijn beurt aan zijn overste doorgeven. Op die manier komen we tot een eindeloze keten van verantwoordelijkheden. Een keten die tot niets leidt. Beckmann stelt zich daar geen vragen over, maar trekt zich terug in bitter sarcasme, zelfmedelijden en -authentiek-verdriet.

Beckmann stelt zich ook geen vragen over de schuld van zijn ouders. Zijn ouders -vooral dan zijn vader- steunden namelijk de politiek van het Derde Rijk en waren fervente antisemieten. Is het dan zo hemeltergend onrechtvaardig dat zij het slachtoffer werden van de repressie? Beckmann ontvlucht deze vraag: hij wentelt zich in zijn lijden en staat op het punt aan zijn doodsdrijf toe te geven.

Borcherts concrete kritiek blijkt uiteindelijk dus toch niet zo concreet te zijn. Het lijkt bijgevolg niet uit de lucht gegrepen de naoorlogse Duitse maatschappij -als voorwerp van kritiek voor *Draußen vor der Tür*- als een symbool te zien, een middel om een fundamentele aanklacht te formuleren.¹⁹

Ook bij Grabbe is de (literatuur)kritiek in haar onbesuisdheid vaak nietszeggend.

Grabbe is heel radicaal en onbarmhartig in zijn afkeuring. Er zit echter geen systematiek of argumentatie in zijn kritiek. Grabbe maakt geen differentiatie tussen zijn afkeer voor zijn literaire voorgangers en zijn walging voor de jongere generatie schrijvers van zijn tijd: zo worden Goethe en Joseph von Auffenberg²⁰ op één hoopje gegooid. Daarenboven doet Grabbe ook geen enkele poging om in het stuk zelf -als antwoord op de door hem zo gehate literaire praktijk- een eigen bruikbare poëtica op te stellen.

Grabbe gaf ons in de titel van zijn stuk (... *tiefere Bedeutung*) al een overduidelijke hint en bovendien schrijft hij in zijn voorwoord:

Findet der Leser nicht, daß diesem Lustspiel eine entscheidende Weltansicht zu Grunde liegt, so verdient es keinen Beifall.²¹

Grabbe spreekt hier niet over een ruimtelijk (Duitsland avant la lettre) of specifiek (de literatuur) onderwerp van zijn stuk; hij spreekt over een "entscheidende Weltansicht". Het lijkt me dan ook opnieuw helemaal niet uit de lucht gegrepen, om aan te nemen dat er meer zit achter de concrete tijdskritiek van Grabbe.

En hoewel Borchert -wellicht in een ironische of al te bescheiden bui- tijdens een interview ooit zei: "mein Stück ist nur ein Plakat, morgen sieht es keiner mehr an"²² lijkt het me op zijn minst aanneembaar dat, als we tot de volle betekenis van Borcherts of Grabbes werk willen komen, we naar een aanvullende interpretatie bij de actuele moeten zoeken.

Doorheen de heel los opgebouwde en associatief aan elkaar geregen scènes van *Draußen vor der Tür* treedt de tweespalt tussen Beckmann en zijn tegenpool 'der Andere' op als constitutief element. Wie is nu die 'Andere' en hoe kunnen we zijn aanwezigheid in het stuk interpreteren?

Borchert omschrijft 'der Andere' als 'der Jasager'. We zien dat 'der Andere' Beckmann herhaalde malen van zelfmoord afhoudt en hem weer een zin in het leven probeert te doen vinden. In deze context kan zijn figuur gezien worden als de verpersoonlijking van Nietzsches 'Bejahung des Lebens', van de 'Erostrieb' tegenover de 'Thanatostrieb' van Beckmann.

Het zou echter verkeerd zijn de 'Andere' op die manier als een éénduidige positieve figuur te bekijken. Zijn 'ja' kan immers ook het 'ja' van de massa in het Berlijnse sportpaleis zijn op de beruchte vraag van dr. Joseph Goebbels "Wollt ihr den totalen Krieg?".

In deze context is de 'Andere' dus ook het prototype van diegene die zich altijd bij de meerderheid aansluit en zich daarbij geen vragen stelt. Deze duiding kan op het actuele niveau geanalyseerd worden: we kunnen in hem een figuur zien, waarmee Borchert de gemakzuchtige en tot vernietiging leidende volgzzaamheid van het Duitse volk aan de kaak stelt. De 'Andere' is echter ook een universele figuur. Dit toont Borchert ons duidelijk op het einde van de tweede scène, waarin hij op een ironische manier commentaar levert op het wezen van de liefde. Door deze universele beschouwingen verheft Borchert de 'Andere' buiten de concrete ruimte en tijd, waardoor hij een bijna goddelijk standpunt inneemt. Hij is dus ook de eeuwige, die je altijd en overal kunt ontmoeten en die Borchert dan ook omschrijft als diegene "den jeder kennt"²³.

De 'Andere' spreekt ook in clichés en redeneert met de meest nietszeggende argumenten. We kunnen hem dus ook zien als 'der ewige Spießer', het eeuwige burgermanneltje/vrouwetje, dat een beperkt leven leidt, niet wil opvallen en zich, vervuld van ongefundeerde dристui-veridealen en een goedkope 'Alltagsoptimismus', strikt aan een door de omgeving opgelegde code houdt.

Misschien niet zo onmiddellijk relevant maar toch interessant, is de analogie tussen de ultra-burgerlijke interpretatie van de figuur van 'der Andere' en de inhoud van de gelijknamige film uit 1913 naar het stuk *Der Andere* van Paul Lindau. Deze film behandelt een typisch 'Doppelgängersmotiv' in de traditie van Stevensons *Jekyll and Hyde*. In de film lijdt de advocaat dr. Haller door een ongeval aan persoonlijkheidsstoornissen, waardoor hij als een ander persoon in de criminaliteit terechtkomt en zelfs een inbraak in zijn eigen huis plant. Voor het echter zover komt, neemt de film een onverwachte wending, die naar een typisch burgerlijk einde leidt. Haller komt namelijk door tussenkomst van de politie (!) tot betere inzichten, keert via een huwelijk terug naar zijn oude vertrouwde leventje en nestelt zich behaaglijk daarin, voortaan bestand tegen alle destabiliserende geestesaanvoeningen die zich nog kunnen voordoen. De uiterst burgerlijke, conventionele boodschap van de film en de functie van de 'Andere' als 'ewige Spießer' in *Draußen vor der Tür* vullen elkaar dus mooi aan. Of Borchert de film of het toneelstuk gezien heeft is onbekend.

De universele betekenis die Borchert in *Draußen vor der Tür* verwerkt heeft, kan dus worden geïnterpreteerd als een aanklacht die zich richt tegen de verstikkende beperktheid en burgerlijkheid die in iedere maatschappij en zelfs - als we de 'Andere' als een afsplitsing van Beckmann zien - in iedere mens aanwezig is. Borchert richt zich tegen deze verstikkende beperktheid en pleit voor een vrije en creatieve mens die zijn leven zelf in handen durft te nemen, een mens die niet langer gedetermineerd wordt door het juk van groepsgebonden conventies, maar probeert kritisch zijn eigen keuzes te maken.

Hoewel de hele teneur van *Draußen vor der Tür* cynisch-pessimistisch lijkt, laat het stuk naar het einde ook een straaltje hoop toe. Op het einde pleegt Beckmann namelijk geen zelfmoord. Hij verzaakt aan zijn thanatosdrift. Op hetzelfde moment verdwijnt ook de 'Andere'. Het lijkt er dus op, dat Beckmann de 'Zerrissenheit' in zich opgeheven heeft, dat in hem een synthese plaatsgevonden heeft, die een zekere innerlijke harmonie toelaat. In het open einde van *Draußen vor der Tür* slingert Beckmann zijn wanhopige slotvragen in de leegte van de toekomst. Hij slaagt er echter ook in, door een synthese met de erosdrift van de 'Andere', aan zijn eigen thanatosdrift te ontsnappen. Hoe donker die toekomst er ook mag uitzien, Beckmann is dus blijkbaar bereid de confrontatie ermee aan te gaan.

De vragen die Borchert zijn personage Beckmann in het publiek laat slingeren, lijken bijna een opdracht voor het publiek, een opdracht op zoek te gaan naar de 'nieuwe mens', vrij en moreel verantwoordelijk. We kunnen er dus van uitgaan dat Borchert nog steeds in de "opstanding van een nieuwe mens" geloofde en bereid bleef te ijveren voor zijn ideaal.

Hoe zit het nu met *Scherz*, ..? Welke universele boodschap bevat dit stuk? Een antwoord op deze vraag is te vinden in de tweede scène van het tweede bedrijf. In deze scène stapt de duivel de kamer binnen waarin Rattengift inspiratieloos probeert te dichten (zie boven). In deze kamer ontspint zich vervolgens een gesprek waarin de duivel Rattengift uitlegt hoe de wereld in elkaar zit. Volgens de duivel is de wereld

ein mittelmäßiges Lustspiel, welches ein unbärtiger, gelbschnabeliger Engel, der in der ordentlichen, dem Menschen unbegreiflichen Welt lebt, [...] während seiner Schulferien zusammengeschnübelt hat²⁴.

Dit gesprek trekt het kader van *Scherz*, .. open tot het universele vlak want hier spreekt de duivel -net als 'der Andere' in *Draußen vor der Tür*- vanuit een waarlijk 'duivels' standpunt. In dit gesprek deelt Grabbe ons zijn uiterst pessimistische wereldvisie mee: de wereld is volkomen nietig en onbelangrijk. Ook de mensen die onze wereld bevolken zijn totaal onbeduidend en bovendien niet in staat om de echte wereld te begrijpen.

Met dit kerncitaat wordt ook duidelijk hoe Grabbe op een sublieme manier zijn literatuursatire koppelt aan een fundamentele wereldsatire, hoe hij zijn specifiek negentiende-eeuwse voorbeeld verbreedt tot een kritiek op de 'condition humaine' in het algemeen. Grabbe bestempelt onze wereld namelijk als een middelmatig lustspel, tijdens de vakantie geschreven door een leerling-engel die nog groen achter

de oren is. Grabbe, die de middelmatigheid en het dilettantisme zo verafschuwde in de literatuur, past dit nu toe op het leven in de ruimste zin van het woord. Grabbe levert met zijn stuk dus kritiek op de 'eeuwige' middelmatigheid, lafheid en de gemakzucht die in iedere mens zit. In essentie zijn de universele boodschappen die in *Scherz, ..* en *Draußen vor der Tür* gevonden kunnen worden dus vergelijkbaar.

Is er met zo'n zwaarmoedige achtergrond dan nog plaats voor hoop in *Scherz, ..* of eindigt het stuk in de donkere leegte van een weinig constructief nihilisme? Met andere woorden, gelooft Grabbe nog in het beeld van zijn 'ideale mens' die tegenover de personages in *Scherz, ..* staat?

Een antwoord hierop kunnen we vinden in de slotscène waar Grabbe zichzelf als personage opvoert. Terwijl het (uiterst artificiële en ironische) happy-end met punch gevierd wordt, stapt Grabbe door het woud om zich eveneens aan de punch te goed te doen. De Schulmeister, die we in het stuk op vele plaatsen als de spreekbuis en het alter ego van Grabbe kunnen beschouwen, richt zich, uit angst een te grote hoeveelheid alcohol aan zijn mede-alcoholicus Grabbe te moeten afstaan, tegen zijn schrijver en wil verhinderen dat deze de herberg waarin het gezelschap zich bevindt binnenkomt. De auteur Grabbe plaatst zich op dit moment letterlijk -net zoals Beckmann - "draußen vor der Tür"²⁵.

Hier ontstaat een spanningsverhouding tussen Grabbe en der Schulmeister, die, omdat deze tweespalt volgens mij eveneens een innerlijke 'Zerrissenheit' in de auteur uitdrukt- een zekere analogie vertoont met die tussen Beckmann en de 'Andere'. De tweespalt wordt echter -net zoals bij Borchert- op het einde van *Scherz, ..* ook afgezwakt. Na wederzijdse scheldtirades tussen Grabbe en de Schulmeister stelt Liddy zich als verzoenende instantie op en laat Grabbe binnen²⁶. We zien dus dat Grabbe zijn positie als buitenstaander (al is het maar vanwege de drank) verlaat. Maar het einde van *Scherz, ..* is een -bijna letterlijk- open einde: de deur van de herberg zwaait open, Grabbe komt binnen en het doek valt.

Net als *Draußen vor der Tür* eindigt ook *Scherz, ..* in het ongewisse. Waar Beckmann geen antwoord op zijn vertwijfeld geschreeuwde slotvragen krijgt, zo weten we ook niet hoe Grabbe het er met zijn personages van afbrengt. De deur blijft openstaan.

Het is echter belangrijk een veelbetekenend detail in de laatste regieaanwijzing van *Scherz, ..* niet over het hoofd te zien: "Grabbe tritt herein mit einer brennenden Laterne."²⁷

Met deze brandende lantaarn roept Grabbe het beeld van Diogenes op. Het beeld van de bizarre buitenstaander-filosoof die op klaarlichte dag op de agora rondliep met een brandende lantaarn, terwijl hij uitriep: "Ik zoek een mens."

We kunnen aannemen dat Grabbe zich identificeert met Diogenes. Grabbe ziet zichzelf ook als een zoeker van de 'ware mens' op de (Duitse) agora. Hieruit blijkt dat Grabbe, net zoals Borchert, ondanks zijn pessimisme en gedesilluseerd cynisme nog een straaltje hoop op de toekomst laat en ook bereid is -via de kritiek in zijn werk- op te komen voor zijn ideaal van de 'niet-middelmatige' en geïnspireerde 'niet-burgerlijke' mens.

Ook Borchert is -zoals we hierboven al aangetoond hebben- in *Draußen vor der Tür* op zoek naar een 'echte' mens. Dit blijkt nog maar eens uit de derde scène van *Draußen vor der Tür*, waar de commandant Beckmann op een bepaald moment de raad geeft: "Werden Sie erstmal wieder ein Mensch !!!".²⁸ Terwijl de commandant het woord 'mens' in deze context eerder als een clichématige, betekenisarme formule gebruikt, neemt Beckmann het heel idealistisch-principieel op. Het goedkope, 'burgerlijke' gebruik dat de commandant van dit woord maakt, zorgt ervoor dat Beckmann met zijn verheven idealen over het ware mensdom voor het eerst in het stuk uit zijn apathie ontwaakt. Hij reageert razend:

Ein Mensch? Werden? Ich soll erstmal wieder ein Mensch werden?
(schreit) Ich soll ein Mensch werden? Ja was seid ihr denn? Menschen?
Menschen? Wie? Was? Ja? Seid ihr Menschen? Ja?!?²⁹

De overeenkomst met Grabbes 'Diogenesmotivik' wordt nog duidelijker wanneer Beckmann in het gedrum en de verwarring van zijn vlucht de lamp op de tafel omstoot. De commandant en zijn gezin worden daardoor -als we nog even met de Diogenesmetaforiek meedenken- bestempeld als onwaardige en onechte mensen.

Hiermee heb ik enkele inhoudelijke overeenkomsten wat het ideeëngoed achter het mensbeeld in *Draußen vor der Tür* en *Scherz*, .. betreft blootgelegd. En omdat beweerd wordt dat visuele impressies de krachtigste zijn, roep ik tot slot van dit essay een beeld op, dat als samenvatting kan dienen: Borchert en Grabbe die, Diogenes achterna, met hun werk als lantaarn, op de agora van hun tijd diens zoektocht naar de ware mens nog eens overdoen.

NOTEN

- ¹ W. Borchert, *Draußen vor der Tür und ausgewählte Erzählungen*, Hamburg, 1995, p.29. (verder afgekort als *Draußen vor der Tür*)
- ² C.D. Grabbe, *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, Stuttgart, 1980. (verder afgekort als *Scherz, ..*)
- ³ Grabbe schreef *Scherz, ..* namelijk in 1822 terwijl Borchert *Draußen vor der Tür* in 1947 schreef.
- ⁴ F.J. Schneider, *Christian Dietrich Grabbe*, München, 1934, p. 366.
- ⁵ F.J. Schneider, *Christian Dietrich Grabbe*, München, 1934, p. 367.
- ⁶ Hamburgse wijk die aan de Elbe ligt.
- ⁷ *Draußen vor der Tür*, p. 54.
- ⁸ Kramer is een typische Duitse 'Alltagsname', te vergelijken met het Nederlandse Janssens of Peeters.
- ⁹ *Draußen vor der Tür*, p. 37. (Regieaanwijzing)
- ¹⁰ *Draußen vor der Tür*, p. 38.
- ¹¹ *Draußen vor der Tür*, p. 33.
- ¹² *Draußen vor der Tür*, p. 29.
- ¹³ *Scherz, ..*, p. 30.
- ¹⁴ *Scherz, ..*, p. 52-53.
- ¹⁵ *Draußen vor der Tür*, p. 7.
- ¹⁶ *Scherz, ..*, p. 61.
- ¹⁷ A. Bergmann, *Nachwort zu 'Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung'*, Stuttgart, 1970, p. 84.
- ¹⁸ Met deze grapjes bestempelde Grabbe die literatuur als 'Heringliteratur': minderwaardige en banale schrijverijen.
- ¹⁹ Iets gelijkaardigs deed ook Max Frisch. In zijn stuk *Andorra* werkt hij het 'voorbeeld' van de jodenvervolging uit om er een universele thematiek mee te behandelen.
- ²⁰ Joseph Freiherr von Auffenberg (1798 - 1857) typische Schiller-epigoon die enkele tragedies in -een wel heel erg- pathetische stijl schreef.
- ²¹ *Scherz, ..*, p. 4.
- ²² G.J.A. Burgess en M. Töteberg (Hrsg.). *Allein mit meinem Schatten und dem Mond, Briefe, Gedichte und Dokumente*, Hamburg, 1996, p. 234.
- ²³ *Draußen vor der Tür*, p. 7.
- ²⁴ *Scherz, ..*, p. 32.
- ²⁵ *Scherz, ..*, p. 64. (regieaanwijzing)
- ²⁶ Het feit dat net de -enige- vrouw in het stuk, namelijk Liddy, voor de verzachting van de (innerlijke) spanning zorgt kan op zijn minst vraagtekens plaatsen bij de misogynie die Grabbe en *Scherz, ..* toegeschreven worden.
- ²⁷ *Scherz, ..*, p. 65.
- ²⁸ *Draußen vor der Tür*, p. 27.
- ²⁹ *Draußen vor der Tür*, p. 27.