

Zweitveröffentlichung



Bartl, Andrea

Nachts nach dem Krieg : Uhren und Uhrzeiten in Wolfgang Borcherts Prosa

Datum der Zweitveröffentlichung: 14.09.2026

Akzeptiertes Manuskript (Postprint), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-117207x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2022): Nachts nach dem Krieg : Uhren und Uhrzeiten in Wolfgang Borcherts Prosa, in: Christof Hamann und Rolf Parr (Hrsg.), Getaktete Zeiten : von Kalendern und Zeitvorstellungen in Literatur und Film, Berlin: De Gruyter, S. 275–289, doi: 10.1515/9783110773750-021.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt das deutsche Urheberrecht.

Andrea Bartl

Nachts nach dem Krieg: Uhren und Uhrzeiten in Wolfgang Borcherts Prosa

1 Über die Zeit nachdenken. Uhren und Uhrzeiten als literarische Motive, insbesondere in der Kurzprosa der Nachkriegszeit

Kürzere Erzähltexte stellen in der unmittelbaren Phase nach dem Zweiten Weltkrieg bekanntlich einen großen Teil der literarischen Produktion dar. Dabei wurden ein Motivkreis und Strukturmerkmal, die diese Kurzprosa nach 1945 stark prägen, überraschenderweise in der Forschung bislang oft übersehen, ja ihre Untersuchung stellt ein literaturwissenschaftliches Desiderat dar: zeitbezogene Angaben wie dezidiert benannte Zeitabläufe, Uhrzeiten, Jahreszeiten, Monate, Wochen, Tage, Nächte, Stunden, Minuten, Sekunden, Augenblicke, zudem Dingmotive wie Uhren oder andere Zeitmesser (zur Sanduhr z. B. bei Ernst Jünger vgl. Honold 2013, 201–226). Die Relevanz dieser Motive beweist allein schon die Sichtung der Titel solcher kürzeren Prosatexte der späten 1940er und 1950er Jahre. So haben beispielsweise mehrere Erzählungen von Siegfried Lenz aus dieser Phase Titel, in denen direkt oder indirekt Zeitangaben oder andere die Zeit betreffende Substantive vorkommen: *Drei Männer und ein Augenblick*, *Die Nacht im Hotel*, *Eine Sekunde der Welt*, *Die Flut ist pünktlich*, *Versäum nicht den Termin zur Freude* oder *Jede Stunde hat ihre Gesichter*, um nur einige zu nennen. Hinzu kommen zahlreiche explizite Zeitangaben oder zeittypische Motive wie Uhr und Kalender innerhalb der Erzählungen. Hier seien als Beleg drei prototypische Beispiele, erneut von Siegfried Lenz, angeführt: In *Die Flut ist pünktlich* (1953) wird eine Uhr zum perfekten Mordinstrument. Ein durch den Krieg traumatisierter, depressiver Mann macht jeden Tag einen Gang durch das Watt, während seine an dieser unglücklichen Ehe verzweifelte Frau bei ihrem Liebhaber Tom ist. Eines Tags verstellt die Frau die Uhr ihres Mannes („Seine Uhr, Tom“, sagte sie, „seine Uhr geht heute nach.“; Lenz 2006, 156), sodass dieser zu spät zurückgeht und wohl in die rasch einsetzende, eben pünktliche Flut gerät.

Die beiden Texte *Jede Stunde hat ihre Gesichter* (1957) und *Eine Sekunde der Welt* (1950) hingegen sind als komplementäre Variationen über die Zeit anzusehen. *Eine Sekunde der Welt* deutet an, was für unterschiedliche Handlungen während einer einzigen Sekunde weltweit stattfinden: Während ein Soldat im übertragenen Sinne die Sinnlosigkeit des Krieges erkennt, finden zeitgleich in

Paris, Moskau, Hamburg, Lissabon etc. andere Handlungen statt, von denen aber viele (wie Verwundung, Schlaflosigkeit etc.) indirekte oder direkte Folgen des Krieges sind. Im Zentrum steht ein intertextueller Verweis auf die Reflexionen über die Zeit in Thomas Manns *Der Zauberberg* („Was ist die Zeit? Thomas Mann ahnte, was es mit ihr auf sich hat, Thomas Mann, ja..., er hätte nach dem Zauberberg eigentlich nichts mehr schreiben sollen... Was wird er jetzt tun? Jetzt, in dieser Sekunde, in diesem bestimmten Augenblick“; Lenz 2006, 44). *Jede Stunde hat ihre Gesichter* geht erzählerisch den gegenteiligen Weg: Bleibt in *Eine Sekunde der Welt* die Zeit, d.i. die konkrete Sekunde, dieselbe und der Raum wechselt, so spielt die Handlung von *Jede Stunde hat ihre Gesichter* an demselben Ort: in einem Zug. Statt auf dessen räumliche Bewegung zu verweisen, beschreibt der Ich Erzähler, wie sich korrespondierend zur vergehenden Zeit die Besetzung des Zuges verändert – von fünf Uhr morgens, wo sich die Arbeiter der Nacht- und der Frühschicht begegnen, über die in Büros und Geschäften tätigen „Halb-Acht-Leute“ und die reichen „Nach-Neun-Herren“, die erst nach neun Uhr Zug fahren müssen und eigentlich auch ihr Auto nehmen könnten, etc. (Lenz 2006, 344 – 345). So geht es fort bis abends. Diese starke Unterlegung des realistischen Schilderns der Nachkriegsgegenwart mit den Motiven Uhr und Uhrzeit sowie der explizite Hinweis auf Thomas Mann zeigen, dass solche Kurzprosa nach 1945 (wie zuvor Thomas Manns *Zauberberg*) Zeittexte in doppelter Hinsicht sind: einerseits über das Phänomen Zeit philosophisch reflektierend, andererseits zugleich die eigene Gegenwart bilanzierend.

Auch über die 1940er und 1950er Jahre hinaus sind, worauf nicht zuletzt Alexander Honold hingewiesen hat, Uhren und Zeitangaben zentrale Motive und Strukturierungsmuster, eben „Taktgeber“ der Literatur seit ihren Anfängen bis heute. Eine sprachliche Erzählung mit ihrer chronologischen Abfolge von Handlungsschritten und Zeichen mag diesbezüglich an sich schon große Verwandtschaft zur „kulturell dominante[n] Vorstellung von einem gerichteten und unumkehrbaren *Lauf* der Zeit“ haben. Zugleich wirkt Literatur als gestaltete Sprache, als künstlerische Form dem entgegen, indem sie eine „formende, aufhaltende und bewahrende Gegenkraft“ (Honold 2013, 11) entwickelt, beispielsweise die Möglichkeit zum Festhalten des flüchtigen Augenblicks.

Blickt man auf das konkrete literarische Motiv der Uhr, so sind Uhren in der ‚Wirklichkeit‘ wie in der Literatur natürlich Objekte, die „für die mechanische Objektivierung von Zeitpunkten und -abständen“ gebaut sind (Honold 2013, 8). Sie stellen sich planend und messend der Inkommensurabilität von Zeit und Welt entgegen (Honold 2013, 13) und sind in ihrem Geltungsanspruch kulturell codiert sowie von ihrem historischen Kontext abhängig, ja das ausführende Organ einer kulturellen Normierung. Im Widerspruch damit steht in der Verwendung von Uhren als literarisches Motiv wie von Zeitläufen als Strukturprinzip oft die sub-

jektive, emotional geprägte *Wahrnehmung* von Zeit: „Erlebte und gemessene Zeit gehen einen unterschiedlichen Gang“ (Honold 2013, 8). Die von den Uhren gemessenen und festgelegten Zeitangaben sind damit, vom Träger der Uhr aus betrachtet, „vollständig arbiträr, weil niemand eine Stunde, ja auch nur eine Minute in ihrer Länge oder Besonderheit zu ‚fühlen‘ in der Lage ist“ (Honold 2013, 33).

Denken literarische Texte – wie etwa der schon von Siegfried Lenz zitierte *Zauberberg* Thomas Manns – anhand von Uhren und Zeitabläufen über das Vergehen von Zeit generell nach, so reflektieren sie oft auch einerseits sozusagen das innere ‚Uhrwerk‘ der Figuren, andererseits deren Einbettung in zeitgebundene Umstände und überzeitliche Aktionsmuster. Im Gegensatz zu den unhintergehbaren Zyklen der Natur (Tag/Nacht, Ebbe/Flut, Jahreszeiten etc.) werden literarische Uhren dann mitunter manipulierbar. Wenn die Uhren falsch gehen oder wenn gar jemand an den Zeigern dreht, das heißt: sobald die mechanische Zeitmessung in ihrer Seelenlosigkeit und Willkürlichkeit entlarvt ist, öffnet sich der Blick auf deren Folgen: die subjektive Bedeutung von Zeit für den Einzelnen (vgl. Honold 2013, 17), eine zwanghafte Einbettung in fremdbestimmte Zeitabläufe oder die individuelle Interpretation, mit der jeder Mensch Zeitpunkte und Zeitangaben symbolisch mit Bedeutung versieht. Uhren als literarische Motive werden damit oft mit der Frage nach der Lebenszeit (insbesondere mit „Wahrnehmungs- und Umgangsweisen von und mit Lebenszeit“; Holm 2012, 456) verbunden, häufig gerade im Rückblick auf Vergangenes. Uhren speichern dann paradoxerweise die Vergangenheit bzw. werden von ihren Ablesern als symbolisches Erinnerungsobjekt interpretiert. Ein besonderes Augenmerk kann hier epochengeschichtlich auf Entstehungsphasen radikaler Zeitenwenden bzw. traumatischer Zeiterfahrungen (vgl. Holm 2012, 457) und motivlich auf den *stehengebliebenen* Uhren liegen.

Wendet man sich nun Wolfgang Borcherts Kurzprosa zu, so prägt ein Zeitraum diese auffallend stark: die Nacht. Von den zahlreichen Aspekten, die der Nacht in der Kunst- und Kulturgeschichte zugeschrieben wurden, seien hier einige ausgewählte genannt, die für Borcherts ‚Poetik der Zeit‘ und ‚Poetik der Nacht‘ aufschlussreich sein können. Nacht und Tag sind natürlich traditionsreiche Gegensätze, die aber stets auch aufeinander bezogen bleiben. So ist die Nacht sowohl Widerspruch als auch Ergänzung zum Tag bzw. beides ist Bestandteil des anderen. Mag der Tag in den meisten kulturellen Setzungen die Norm repräsentieren, so repräsentiert die Nacht „die Abweichung, die Entstellung oder Abwandlung der Norm“ (Bronfen 1998, 155). Die Nacht ist somit – ohne ihre autonome Stellung negieren zu wollen – ein „besonderer Schauplatz für Handlungen, Begegnungen und Erkenntnisse [...], die einen Kommentar zum Tag bieten“ (Bronfen 2008, 167). Durch fehlende Ablenkung von außen und den Fokus auf sich selbst und das eigene Innere ebenso wie durch eine Verunklarung des am Tag

leitenden Sehnsinns ermöglicht die Nacht, wie nicht zuletzt die Literatur und Bildende Kunst der Romantik zum Thema machten, eine andere Art der Wahrnehmung (vgl. Bronfen 2008, 167) und dadurch eine andere Art der (scharfsinnigen oder stumpfsinnigen?) Erkenntnis. Die objektive Zeitmessung durch Uhren und eine rationale Einteilung in Zeitphasen sind in der Nacht häufig in ihrem Geltungsanspruch reduziert, zudem ist dann die subjektive Erfahrung von Zeit verwandelt. Das nächtliche Erleben von Zeit und auch Raum, vom Vergehen der Zeit und von der Relativität des Raums ist ein intensiveres als an einem von beruflichen Terminen und den Raumvorgaben der Werkbank oder des Schreibtisches durchgetakteten (All-)Tag. Pointiert formuliert: Es gilt in der Nacht „eine andere Zeitrechnung, eine Zeit ohne Rech[n]ung, eine Zeit der Abrechnungen“ (Bronfen 2008, 11).

Räumlich und zeitlich ist die Nacht ein Schwellen- bzw. Interimsphänomen. Der eine Tag ist vergangen, der nächste hat noch nicht begonnen. Das Bewusstsein hat sich aus der Routine des ökonomisch-effizient gestalteten Arbeitsalltags gelöst und eine andere Struktur, ‚Logik‘ und Wahrheit des Halbbewussten in der Nähe des Traums angenommen. Abgrenzungen verschwimmen, Konturen verwischen sich, Gegensätze berühren sich. Elisabeth Bronfen nennt beispielhaft jene Antithesen, die sich des Nachts verschränken: Die Nacht ist sowohl „Schauplatz für menschliches Versagen als auch für die Fähigkeit, das eigene Schicksal zu beherrschen. In ihr spielen sich Phantasieszenarien einer gefährlichen, chaotischen Bedrohung ab, ebenso wie solche, die eine heilende Wiedergeburt versprechen“ (Bronfen 1998, 155; vgl. Bronfen 2008, 11).

In dieser Phase der verschwimmenden Abgrenzungen und der anderen Zeitwahrnehmung sind es denn wohl denklogisch auch weniger die exakten Uhrzeiten wie 02:27:31 Uhr als vielmehr die ungefähren Zeitangaben wie ‚halb drei‘, ja eventuell gar gerade solche halben und nicht vollen Stunden, die das Erleben des nächtlich Wachenden strukturieren. Jedenfalls erhärten die kurzen Prosatexte Wolfgang Borcherts diese Vermutung.

2 Die halben Stunden der Nacht. Uhren und Uhrzeiten in Wolfgang Borcherts Prosa

Wolfgang Borcherts Kurzprosa ist in Bezug auf die Motivik von Uhren und Uhrzeiten ganz das Kind ihrer Zeit. Borcherts Prosa ist – wie die eingangs erwähnte Kurzprosa von Siegfried Lenz – strukturell und motivlich ebenso stark von Zeitangaben und Zeitphasen bestimmt wie übrigens auch viele seiner Gedichte. Letztere umkreisen Jahreszeiten (vgl. die Gedichte *Sommerabend*, *Winterabend*,

Herbstspruch, Winter, Frühling), Tageszeiten, zumeist den Abend und die Nacht (*Abendlied, Nachts, Die Nacht, Abend*) oder Zeitpunkte und -räume (*Gedicht um Mitternacht, Stille Stunde, Jede Minute*). In Borcherts Theaterstück *Draußen vor der Tür* wird die Zeit ebenfalls facettenreich zum Thema: von Zeitangaben und Zeitphasen über Dingmotive (z. B. Uhren) und Tagesabläufe. Beckmann selbst setzt sein trostloses Leben und seinen dem Tod verfallenen Körper bzw. seine zerbrochene Identität immer wieder symbolisch mit der Uhr in Bezug: „Kchch – Kchch. Hörst du, wie meine Lunge rasselt? Wie der Besen eines Straßenfegers. Und der Straßenfeger läßt die Tür weit offen. Und der Straßenfeger heißt Tod. Und sein Besen macht wie meine Lunge, wie eine alte heisere Uhr: Kchch – Kchch – Kchch ...“ (Borchert 2021, 177). Noch an anderer Stelle sagt Beckmann: „Das ist unsere Tür. Dahinter [...] kratzt die Uhr mit ihrer heiseren Stimme die unwiederbringlichen Stunden“ (Borchert 2021, 162). Diese In-eins-Setzung von Ding (Uhr) und Mensch zeigt die problematische Verdinglichung des Menschen im Krieg und die unaufhaltbar vergehende Zeit.

Im Vorspiel zu *Draußen vor der Tür* betont der Beerdigungsunternehmer mit tiefer Melancholie oder Sarkasmus die indifferente Zeit, die einfach voranschreitet, egal welche Verzweiflungstaten und Brutalitäten auch geschehen: „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. Rums! Ein Mensch ist gestorben. Und? Nichts weiter“ (Borchert 2021, 119–120). Die objektive Zeitmessung durch die Uhr und das subjektive Zeiterleben durch den Menschen klaffen auseinander, ja die hier behauptete Indifferenz der Zeit bzw. der Uhr wird – in impliziter Gleichsetzung mit der gewaltigen, überfordernden Macht des Krieges – zum ethischen Problem.

Borcherts Kurzprosa nimmt eine solche Zeitmotivik in gesteigerter Weise auf. Die Texte spielen oft nachts und sind häufig von Zeitangaben strukturiert, wobei auffällt, dass es zumeist die halben, nicht die vollen Stunden sind, zu denen die Handlung spielt. Vor allem die Uhrzeiten halb drei, halb fünf, mitunter auch halb sechs oder halb sieben Uhr nachts bzw. morgens kommen in den Texten immer wieder vor.

Die Nacht hat dabei für die Figuren eine besondere Bedeutung. Sie ist eine Phase, die – im Gegensatz zu dem von Arbeit, erlittener Fremdbestimmung und Leid geprägten Alltag – Freiräume für Begegnungen und Erfahrungen, auch Humanität und Solidarität bietet. In der Kurzgeschichte *Radi* kommt nachts ein in Russland gefallener Schulkamerad als Wiedergänger zum Icherzähler. Zwischen beiden findet ein verbindender, tröstlicher Austausch statt, der zu Tagesanbruch „morgens um halb sechs“ (Borchert 2021, 223) dann wieder zu Ende geht. Diese Morgenzeiten beschließen bei Borchert stets die Erfahrung der Nacht, welche

immer Reste eines tröstlichen Ideals enthält. So fährt in *Im Mai, im Mai schrie der Kuckuck* um „6 Uhr 23“ (Borchert 2021, 282) der Zug mit den neu einberufenen Rekruten an die Front ab und beendet damit nicht nur die Nacht, sondern auch die unbeschwerte Jugend, vielleicht gar das Leben der Männer.

In der berühmten Kurzgeschichte *Nachts schlafen die Ratten doch* ist es eine auf das Motiv der Nacht bezogene Lüge (vgl. Schmidt 2008, 66–67) des älteren Mannes, der dem Jungen Entlastung und Befreiung zu geben sucht: „Ja, hat euer Lehrer euch denn nicht gesagt, daß die Ratten nachts schlafen?“ (Borchert 2021, 257). Der völlig übermüdete Knabe hatte rund um die Uhr versucht, die Ratten zu vertreiben, die seinen im Bombardement verstorbenen kleinen Bruder aufzufressen drohen. Durch den Hinweis des Alten auf die nachts angeblich schlafenden Ratten könnte, wie sich andeutet, der Junge in der kommenden Nacht endlich ein Interim der Ruhe inmitten des Kriegshorrors finden.

Weitere Beispiele für die Wichtigkeit des Motivs Nacht in Borcherts Prosa gibt es zahlreich, etwa in *Billbrook*, *Gespräch über den Dächern*, *Die Ausgelieferten*, *Mein bleicher Bruder* etc. Im Grunde spielt in fast allen Prosatexten Borcherts die Nacht eine bedeutsame Rolle. In diesem Sinne ist in Borcherts Prosa nicht die Sonne der „Zeitgeber“ und das „Maß aller Dinge“ (Honold 2005, 132; Zitat dort z.T. in Großbuchstaben), sondern die Abwesenheit der Sonne und des Lichts. In Borcherts Prosa, die von einer ‚Poetik der Nacht‘ geprägt ist, ist dabei die Nacht zum einen die Erlebniswelt der kindlich-neurotischen Ängste, Alpträume und Einsamkeit, so heißt es in *Die lange lange Straße lang*:

Wenn bloß die Nächte nicht wärn. Wenn bloß die Nächte nicht wärn. Jedes Geräusch ist ein Tier. Jeder Schatten ist ein schwarzer Mann. Nie wird man die Angst vor den schwarzen Männern los. Auf dem Kopfkissen grummeln die ganze Nacht die Kanonen: Der Puls. Du hättest mich nie allein lassen sollen, Mutter. (Borchert 2021, 289)

Zum anderen ergeben sich zwischen diesen Alpträumen und Ängsten jedoch punktuell gerade und vor allem in der Nacht Augenblicke der Entlastung von den Gräueln des Kriegsalltags: außergewöhnliche Begegnungen voller mütterlicher Fürsorge und Anteilnahme ebenso wie hoffnungsvolle Träume kurz vor dem bitteren Erwachen. Diese beiden Bereiche sind in Borcherts Kurzprosa fast stereotyp mit zwei bestimmten nächtlichen Uhrzeiten verbunden: halb drei Uhr und vier Uhr (mit dem Ende dieser Träume durch ein unsanftes Gewecktwerden um halb fünf Uhr morgens).

2.1 Halb drei Uhr nachts: Zeit für Menschlichkeit und Mütterlichkeit

Halb drei Uhr in der Nacht ist eine Uhrzeit, zu der – wenn man die kulturell durch ökonomisierte, kapitalisierte Arbeitsabläufe codierte Aufteilung von Tagen zugrunde legt – wohl die wenigsten Menschen draußen (auf der Straße) oder drinnen (in der Wohnung) unterwegs sein werden. Die Wahrscheinlichkeit, dass sich um diese Uhrzeit zwei Personen treffen, ist daher geringer als zu anderen Tageszeiten. Die meisten Menschen sind nicht *noch* wach und auch nicht *schon* wach, sondern liegen im Bett und schlafen. Zu diesem ‚tiefsten Punkt‘ der Nacht treffen sich bei Borchert zwei Menschen in ihrer Wohnung – ganz außerhalb der eingespielten Tagesroutinen. Und (gerade) zu dieser Zeit entwickelt sich zwischen ihnen ein Augenblick der Menschlichkeit und liebenden, mütterlichen Versorgung, der zum momenthaft aufblitzenden humanitären Ideal in einer Welt der Zerstörung, des Leids und der Brutalität wird. Dieses Ideal wird, wie gesagt, in Borcherts Kurzgeschichten oft mit der Uhrzeit des ‚halb drei Uhr nachts‘ verbunden, beispielsweise in *Die Küchenuhr* und *Das Brot*. Beide Kurzgeschichten greifen dasselbe Handlungsmuster auf: Um halb drei Uhr nachts stiehlt sich ein Mann heimlich in seiner Wohnung in die Küche, um zu essen. Eine Frau wacht auf; sie geht, anstatt ärgerlich zu werden oder einfach weiterzuschlafen, zu ihm und versorgt ihn mit Nahrung. Dieses Bild einer anteilnehmenden, nährenden Mütterlichkeit ist ein wichtiges ethisches Gegenmodell zum materiellen wie emotionalen Mangel in der Nachkriegszeit.

In *Die Küchenuhr* lernen wir einen vom Krieg traumatisierten jungen Mann kennen. Durch die Erfahrung, dass seine Wohnung mitsamt seinen Eltern durch Bombardierung vernichtet wurde, wird auch der namenlose junge Mann selbst aus dem festgefügtten, geordneten Alltag gerissen und zu einem entwurzelten ‚Zwischenwesen‘, zur Hybridexistenz: Er ist zwar noch jung, aber hat „ein ganz altes Gesicht“ (Borchert 2021, 237); er ist zwar der einzig Überlebende, aber versteht sich noch immer als Teil einer Familie; er ist zwar äußerlich unversehrt, aber innerlich schwerst verletzt; er ist zwar innerlich traurig, aber kann nach außen nur lachen.

Alle Einrichtungsgegenstände der bombardierten Wohnung sind zerstört, nur ein Objekt ist noch da: die Küchenuhr. Ohne expliziten Vergleich ergibt sich dadurch trotzdem eine Parallele zwischen der Uhr und dem jungen Mann: Beide sind als einzige „übriggeblieben“ (Borchert 2021, 237). Sie scheinen nach außen heil, sind aber im Inneren zerbrochen; über die Uhr heißt es: „Innerlich ist sie kaputt, das steht fest. Aber sie sieht noch aus wie immer. Auch wenn sie jetzt nicht mehr geht.“ (Borchert 2021, 237) Das könnte man auch über den Mann sagen. Für beide – die Uhr und den Mann – stellt sich nun durch ihre gravierende Verletzung

auch die Frage nach ihrer ökonomisch-kapitalistischen ‚Brauchbarkeit‘ in der Gesellschaft („Aber sie geht doch nicht mehr, sagte die Frau“; Borchert 2021, 237). Diese implizite Parallele von Mann und Uhr zeigt die tragische Verdinglichung des Menschen durch Kapitalismus und vor allem Krieg genauso wie die dadurch phantastische Verlebendigung der Dinge, denn die Uhr wird für ihren Besitzer zum Gesprächspartner, Mutter- und Gemeinschaftersatz: Während die Umstehenden sich von ihm abwandten, „nickte er seiner Uhr zu“ (Borchert 2021, 238) und sprach mit ihr: „Da sagte er der Uhr leise ins weißblaue runde *Gesicht*: Jetzt, jetzt weiß ich, daß es das Paradies war. Das richtige Paradies.“ (Borchert 2021, 239; Herv. d. Verf.)

Das Dingsymbol der Uhr zeigt auch eine Materialisierung von Zeiterfahrung im doppelten Sinne: In ihr verdichten sich Zeit und Trauma, Gegenwart und Leiden an der Gegenwart. Die Küchenuhr ist um „halb drei“ (Borchert 2021, 238) stehengeblieben, was bei einer analogen Zeigeruhr doppeldeutig ist: nachmittags oder nachts. Der Mann interpretiert diese Zeit jedoch und vereindeutigt sie ganz bewusst. Für ihn ist klar halb drei Uhr nachts gemeint und für ihn ist das dezidiert nicht der Zeitpunkt des Bombenabwurfs, der eigentlich naturwissenschaftlich-empirisch der logische Grund für das Stehenbleiben der Uhr wäre. Der junge Mann interpretiert die abstrakte, mehrdeutige Uhrzeit um: Er will darin nicht die negative Zeit der Bomben sehen („Das hat mit den Bomben nichts zu tun. Sie müssen nicht immer von den Bomben reden“; Borchert 2021, 238), sondern die positive Zeit des humanitär-mütterlichen Ideals der Versorgung, Liebe und Geborgenheit. Denn der junge Mann kam früher immer um halb drei Uhr nachts nach Hause; seine Mutter hörte ihn, stand aus dem Bett auf, kam schlaftrunken und frierend in die kalte Küche und machte ihm (mit nur leichtem, liebevollem Tadel: „So spät wieder, sagte sie dann“; Borchert 2021, 238) etwas zu essen. Diese wortlose und unpathetische Szene wird für die Leserinnen und Leser – und nun im Rückblick auch für den jungen Mann – zum Bild für Jugend, mütterliche Geborgenheit, Humanität und Glück (vgl. Große 1995, 55), zum „Paradies“ (Borchert 2021, 239). Im Treffen von Mutter und Sohn um halb drei Uhr nachts in der Küche verbanden sich auch die Gegensätze: die beiden Generationen mit ihren unterschiedlichen Tagesabläufen und Wertvorstellungen, die sich in diesem Moment in wechselseitiger liebevoller Akzeptanz berührten.

Das alles ist zerstört, der Mensch wurde durch den Krieg aus dem Paradies vertrieben. Aus den beiden Einzelwesen Mutter und Sohn mit ihren nächtlichen Treffen in der Küche ist ein groteskes Zwitterwesen, der laut lachende und dabei innerlich tieftraurige Sohn, geworden bzw. „übriggeblieben“ (Borchert 2021, 237). Nur die stehengebliebene Uhr zeugt symbolisch als pervertiertes Nunc stans, als ‚Augenblick verweile doch‘ von jenem verlorenen ‚Paradies‘. Die Uhr vermag die Erinnerung daran punktuell wachzurufen oder, genauer gesagt: Der Mann inter-

pretiert die eigentlich aussagelose, ja sogar mehrdeutige Uhrzeit, um sie zum Symbol erlebter Mütterlichkeit zu ‚erheben‘ und dadurch die vergangene Geborgenheit festzuhalten. Es wird ihm nicht gelingen, denn diese semantische Aufladung einer eigentlich bedeutungsarmen Uhrzeit geschieht vor dem Hintergrund von Leid, Verlust und Trauma. Auch wenn diese Hoffnungslosigkeit und Orientierungslosigkeit („Dann sagte er leise: Und jetzt?“; Borchert 2021, 239) in der Darstellung der Kurzgeschichte *Die Küchenuhr* nicht geschmälert werden, so wird doch – und das ist charakteristisch für Wolfgang Borcherts ganzes Prosawerk – das (abwesende) humanitäre Ideal im Leser bzw. in der Leserin aufgerufen. Durch die Küchenuhr, ihre eingefrorene Zeit und deren erzählerische Interpretation durch den jungen Mann wird es evoziert – in den Lesenden wie auch innerhalb der Diegese in den zuhörenden Figuren: „Und der Mann, der neben ihm saß, sah auf seine Schuhe. Aber er sah seine Schuhe nicht. Er dachte immerzu an das Wort Paradies.“ (Borchert 2021, 239) Dieses Bild ist ein poetologisches: Trotz aller realistischen Skepsis gelingt es in der Erzählung und in den dort symbolisch aufgeladenen Gegenständen in einer noch so belastenden, entwurzelten Gegenwart, einen kurzen Moment mütterlicher Geborgenheit und Gemeinschaft zu evozieren.

Dasselbe gilt für die Kurzgeschichte *Das Brot* und dieses Ideal ist dort wiederum mit der Uhrzeit halb drei Uhr nachts verbunden. Vielleicht kann sich gerade oder nur zu dieser – im bürgerlichen, ökonomischen Sinne – unwirtlichen oder unwirklichen Zwischenzeit zwischen Wachen und Schlafen ein Augenblick des Ideals realisieren. Die Kurzgeschichte *Das Brot* beschreibt ein sehr ähnliches nächtliches Zusammentreffen in der Küche, hier aber eher aus Sicht der beteiligten Frau. Wieder ist es „halb drei“ (Borchert 2021, 320) nachts. Eine Frau wacht auf, weil sie ihren Ehemann in der Küche hantieren hört. Dort hat er heimlich, hinter ihrem Rücken und gegen ihre Interessen, Teile der gemeinsamen Brotration aufgegessen. Es wird mehrfach die Uhrzeit wiederholt („Es war halb drei. [...] Die Uhr war halb drei. [...] Sie standen sich im Hemd gegenüber. Nachts. Um halb drei. In der Küche“; Borchert 2021, 320), um die ungewöhnliche Tageszeit und damit ‚Ausnahme-Situation‘ zu betonen. Zu dieser Zeit, zu der sich das Ehepaar sonst wohl nie in der Küche trifft, kommt es zu einer ethischen Bewährungsprobe für beide Ehepartner und zu einer Nagelprobe für die 39-jährige Ehe. Während der Mann beides nicht besteht (er lügt und versucht seinen Vertrauensmissbrauch zu vertuschen), setzt die Frau – trotz durchaus kritischer, eine gewisse Ehemüdigkeit verratender Blicke auf ihren nun für sie alt wirkenden Ehemann – dem eine positive Ethik entgegen: Auch sie lügt, indem sie vorgibt, das nächtliche Brotessen nicht zu bemerken, und stellt ihrem Mann beim nächsten Abendessen mehr Brot hin als bisher (wieder mit einer Lüge, in der sich Liebe, Altruismus und Empathie verbinden: „Iß du man [...] mehr. Ich vertrag es nicht so gut“; Borchert 2021, 322).

Das Agieren der Ehefrau ist wie das der Mutter in *Die Küchenuhr* als sinnbildliches Ideal einer quasi ‚mütterlichen‘ Fürsorge, christlichen Ethik des Verzichts und „Geste der Humanität“ zu werten (Große 1995, 47; vgl. auch Winter 2004). Ihr unpathetisches Tun stellt eine tätige Ethik im Alltag dar, die wohl – so suggerieren Borcherts Texte – der einzige mögliche, aber umso wichtigere Akt des Widerstands in überfordernden Zeiten (wie hier des Hungers und Krieges) ist.

Wie in *Die Küchenuhr* materialisiert sich die ethische und psychologische Problematik in einem titelgebenden Objekt, hier dem Brot, und der Uhrzeit „halb drei“, die eine (im gängigen Arbeits- und Familienalltag) außergewöhnliche Zeit ist. Sie erlaubt eine klarere Wahrnehmung und ethische Bewältigung der sonst verdeckten, übertünchten Problemlagen. Die Dingmotive (Küchenuhr, Brot) und das Motiv der Uhrzeit zeigen die problematische Beziehung der Figuren und deren Entwicklung sowie Integration in eine zerstörerische Umwelt (der Kriegserfahrungen und Nachkriegsprobleme) auf, ohne dass eine offene Kommunikation zwischen den Figuren über ihr Miteinander und ihre inneren Verletzungen stattfinden würde. Der Text beschreibt uns ausschließlich Materielles, empirisch durch Sehen und Hören Wahrnehmbares als Stellvertreter für die (ausgesparten, nicht explizit erzählten) inneren Vorgänge, die Emotionen der Figuren. Dazu gehört in besonderer Weise die Uhrzeit, die über ihre Abstraktheit hinaus hier in beiden Texten auch konkret an das Objekt der Küchenuhr gebunden wird.

Interessanterweise wird zwar die Uhrzeit „halb drei“ dabei genannt, aber andere wichtige Informationen (die Namen der Figuren, der Ort sowie das Jahr, der Monat, der Tag der Handlung) werden bewusst ausgespart, was – gerade aufgrund der unvollständigen Zeitangaben – das Geschehen trotz einer indirekten Verankerung im Bombardement und Hunger des Zweiten Weltkriegs übertragbar und überzeitlich gültig macht. Eine solche semantische Unterdeterminierung, ein Zurückhalten von Informationen und eine Poetik der Leerstelle und Lakonie bzw. das erst Nach-und-nach-Preisgeben von spärlichen Informationen ist charakteristisch für Wolfgang Borcherts Kurzprosa, die Gattung Kurzgeschichte und die Literatur nach 1945 gleichermaßen.

2.2 Morgens zwischen vier und halb fünf: Zeit für hoffnungsvolle Träume vor dem bitteren Erwachen

Knapp zwei Stunden später, nachts um vier bzw. morgens um halb fünf, ist schon wieder manches anders. Es ist, wie Borcherts Kurzgeschichten *Unser kleiner Mozart* und *Im Mai, im Mai schrie der Kuckuck* auf ähnliche Weise erzählen, die Zeit des Umbruchs: Um vier Uhr ist (so betonen beide Texte) der Schlaf besonders traumreich, ja dies ist die Phase der hoffnungsvollen Träume. Nur wenige Minuten

später, nämlich um halb fünf, geht diese Phase jedoch abrupt zu Ende, denn dann wird der Schläfer unfreiwillig geweckt.

Erst Schritt für Schritt erfahren die Leserinnen und Leser von *Unser kleiner Mozart*, in welcher düsteren, klaustrophobischen Welt diese Erzählung spielt und welche hoffnungslosen Lebensläufe dort versammelt sind. In einer Gefängniszelle wohnen vier Männer ungewollt zusammen: der Icherzähler, der Homosexuelle Paul (diskriminierend als „Pauline“ bezeichnet), Liebig aus Breslau und ein Musiker, genannt der kleine Mozart. Letzterer wird wegen mehrerer Delikte wie Fahnenflucht, Einbruchdiebstählen, Körperverletzung etc. zum Tode verurteilt.

Dieser Raum der Macht, die Heterotopie Gefängnis, greift auch nach der Zeit. Dort wird die Uhr zur Waffe und der extern strukturierte Zeitablauf zur Demonstration der Macht. Im Kerker ist die Zeit – die Haftdauer in Jahren und Monaten – die gültige Währung für die Gefangenen; diese Haftdauer wird von außen durch ein gerichtliches Urteil festgesetzt. Ein wichtiges Machtinstrument dafür ist der „Kalender“ (Borchert 2021, 246), der die Zeitspannen von Freiheit und Unfreiheit einteilt. Der Tages- und Wochenablauf im Gefängnis ist für die Gefangenen zudem klar von außen vorgegeben: Es gibt feste Essenszeiten, am Montag wird rasiert (Borchert 2021, 245) etc. Diese Reflexion über Zeit(-abläufe) als Instrument der Macht prägt die Erzählung *Unser kleiner Mozart*.

In der Nähe des Gefängnisses und in Hörweite der Gefangenen fährt die Stadtbahn – von „morgens halb fünf bis nachts um halb eins“ und „alle drei Minuten“ (Borchert 2021, 243). Ebenso nach Plan ist der Tagesablauf der Gefangenen durchgetaktet, zwischen „morgens halb fünf bis nachts um halb eins“. Dazwischen liegt bleiernes Nichtstun, Statik, innere Leere. Die Durchsagen am Stadtbahnhof werden so zum negativen Mantra, zum „Mühle-Mahle-Alltagslied“ (Borchert 2021, 244), zum Bild einer zerstörerischen Fremdbestimmung und Hoffnungslosigkeit. Ein – an die traditionsreiche Darstellung von Uhren als Marterinstrument in Höllendarstellungen (vgl. Holm 2012, 456) wie etwa in Schottelius' *Grausamer Vorstellung und Beschreibung [d]er Hölle* gemahnendes – Symbol dafür ist die Uhr, die Unterfeldwebel Truttner draußen vor der Zellentür „auf dem Schoß“ liegen hat und die das ganze Leben für die Häftlinge bestimmt (Borchert 2021, 245). Diese Uhr ist „dick und laut und abgeschabt“ (Borchert 2021, 245) und erinnert darin an den magenkranken, grimmigen Truttner selbst, was eine ähnliche Gleichsetzung von Uhr und Uhrenbesitzer und damit Zeichen der entmenslichenden Verdinglichung wie in *Die Küchenuhr* darstellt. Zugleich ist diese Uhr zusammen mit Truttners preußisch klappernden Absätzen und seiner Pistolentasche (vgl. Borchert 2021, 245 – 246) Insignium seiner Macht.

Sucht man nach den Gegenwelten zu dieser zerstörerischen Macht der Uhren und Kalender, so sind es wiederum kleine Gesten der Verbundenheit und Freigebigkeit (etwa wenn der kleine Mozart dem Icherzähler sein Hemd schenkt;

Borchert 2021, 246–247) und eine Gegenzeit: nämlich „morgens um vier“ (Borchert 2021, 245), bevor die Tretmühle um halb fünf (analog zur ersten Fahrt der Stadtbahn) beginnt. Zu dieser Zeit riecht die Natur besonders gut: „Vielleicht roch sie [= die Frau, die am Stadtbahnhof die Durchsagen macht, in der sehnsüchtigen Vorstellung der inhaftierten Männer] auch wie das nasse Gras morgens um vier: So kalt und so grün und so toll und so, ja, und so –“ (Borchert 2021, 245). Solche Momente der Freiheit und des sinnlichen, erfüllten Lebens sind in der bedrängenden Sphäre des Gefängnisses nur im Traum möglich, und das nur *vor* dem extern strukturierten Tagesablauf, der um halb fünf durch kollektives Wecken beginnt.

Auch *Im Mai, im Mai schrie der Kuckuck* beschreibt anhand von Zeitabläufen – hier jedoch vor allem anhand des Jahreskreislaufs mit seinen Monaten und Jahreszeiten – externe Machtstrukturen. Dieser experimentelle Text kontrastiert den poetischen Topos des Kuckucksschreis im Mai als (hier: falsches, frustrierendes) Zeichen der hoffnungsvollen Sehnsucht nach Leben und Glück mit der unausweichlichen Allgegenwart von Gewalt, Krieg, Enttäuschung, Einsamkeit, Angst und Fremdbestimmung. Wie in *Unser kleiner Mozart* wird der entmenslichende Kreislauf des Alltags, aus dem ein Ausbrechen unmöglich scheint, durch das Motiv der Straßenbahn und ihrer wiederkehrenden, durchgetakteten Fahrpläne ausgedrückt (vgl. Borchert 2021, 271–273).

Es gibt aber auch hier punktuell Hoffnung und Glück: „Toll sind die März-morgende am Strom, man liegt noch im Halbschlaf, gegen vier so.“ (Borchert 2021, 267) Es ist die Phase „in dem letzten Traum vor Tag“ (Borchert 2021, 267) und diese Träume „gegen vier so“ sind besondere Träume: Es sind nicht mehr die einfachen Wunschträume von gutem Essen und Sex (d.h. Träume „von Schwarzbrot und Kaffee und kaltem Schmorbraten“ oder von „stammelnden, strampelnden Mädchen“; Borchert 2021, 267), sondern es sind „die ganz anderen Träume, die ahnungsvollen, frühen, die letzten, die allgewaltigen, undeutbaren Träume, die träumt man an den tollen März-morgenden am Strom, früh, um vier so ...“ (Borchert 2021, 267). Die frühe Uhrzeit vier Uhr am Morgen vor dem Erwachen der ökonomischen Arbeitsabläufe und externen Machtstrukturen wird hier mit einer analogen Jahreszeit – dem März als Monat des frühen, noch winterlichen Frühlings – und dem Raum der *Natur* als Ort der Freiheit von zivilisatorisch-kapitalistischen Zwängen kombiniert, um einen (flüchtigen, vergänglichen, aber auch zyklisch wiederkehrenden) Idealzustand aufzurufen. Später in der Erzählung wird diese Übergangszeit zwischen vier Uhr mit der dann gerade noch herrschenden traumschweren Stille, die langsam in erste Geräusche des gegen halb fünf erwachenden Arbeitsalltags übergeht, nochmals in einem Raum der *Kultur*, einer einfachen Wohnung in einem Mehrfamilienhaus, beschrieben. Es ist die Übergangszeit „morgens vor Tag“ (Borchert 2021, 279):

Morgen wird es. Es wird schon grau draußen vor den Gardinen. Es wird wohl bald vier sein. Und der Kuckuck ist schon wieder dabei. Die Frau liegt wach. Oben geht schon jemand. Eine Brotmaschine bumst drei- vier- fünfmal. Eine Wasserleitung. Dann den Flur, die Tür, die Treppen: Schritte. Der von oben muß um halb sechs auf der Werft sein. Halb fünf ist es wohl. (Borchert 2021, 279)

Der Kontakt, der sich zu dieser Zeit zwischen Träumen und Reflektieren zwischen einer schon wachen Frau (einer Prostituierten) und einem noch schlafenden Mann (einem Freier) ergibt, ist ein phantastischer, alptraumartig-kämpferischer, zugleich „mütterlich“-anteilnehmender (Borchert 2021, 280). Wieder ist es gerade eine Zwischenphase, in der Wahrheit und Anteilnahme – nur – für Momente möglich sind.

Dies lässt sich auch poetologisch lesen und auf das eigene Medium der Dichtung beziehen: Die ganze Erzählung *Im Mai, im Mai schrie der Kuckuck* reflektiert durchgehend die Rolle der Dichtung – und dies sehr selbstkritisch. Betrachtet man die hier beschriebenen Träume, die man morgens so gegen vier Uhr träumt, so sind sie poetologisch zu verstehen; in ihnen mag sich abzeichnen, was eine selbst vor der zerstörerischen Wirklichkeit versagende Dichtung doch punktuell zu leisten vermag.

3 Zeittexte in mehrfacher Hinsicht. Von den stehengebliebenen Uhren und halben Stunden in der Kurzprosa nach 1945

Literarische Uhren gehen anders. Auch wenn an Uhren und Uhrzeiten scheinbar objektifizierbare, überkulturelle und messbare Zeiteinteilungen abzulesen sind, sind in Wolfgang Borcherts Kurzprosa Uhren und Uhrzeiten stets individuell interpretiert und symbolisch aufgeladen. Sie problematisieren zerstörerische Macht, äußern unausgesprochen unaussprechbare Kriegstraumatisierungen und rufen Ideale von Mütterlichkeit, Humanität und Solidarität auf, auch wenn diese vergangen oder abwesend sind. Es sind gerade die nächtlichen und dort die halben Stunden in ihrer unbestimmten Zwischenzeit aus Wachen und Träumen, die jenseits des ökonomisch-kapitalistischen Arbeitstakts am Tage die Zeit für zwischenmenschliche Anteilnahme und hoffnungsvolle Gedankenentwürfe bieten. Durch die Analogie von Zeit und Erzählen werden solche halben Zwischenstunden und ihre Imagination von abwesenden Idealen zum poetologischen Bild dessen, was Literatur selbst in Krisenzeiten leisten kann – ohne falsches Pathos oder eindeutige Wahrheiten. Es sind die halben Stunden und die vom Krieg zer-

teilten Menschen, die in ihrer Unvollständigkeit und Vagheit für Momente etwas messen und zeigen können, was keine Uhr abbilden kann. Und es ist gerade die Zeit der Nacht, in der diese andere Wahrnehmung und Imagination möglich wird, ohne die Schrecknisse des anbrechenden Tages zu verharmlosen.

Borcherts Kurzprosa, die in dieser Hinsicht für die Kurzprosa auch anderer Autorinnen und Autoren nach 1945 repräsentativ ist, wird so zu Zeittexten in mehrfacher Hinsicht: Sie denken über die Wahrnehmung bzw. das Erleiden von Zeit allgemein sowie ihre Gegenwart der Nachkriegszeit im Besonderen nach. In ihren Dingmotiven wie etwa den Uhren materialisiert sich Zeit, die von den Figuren zudem individuell interpretiert und mit symbolischer Bedeutung aufgeladen wird. Die Kurzgeschichte mit ihren gattungskonstitutiven Merkmalen der begrenzten Erzählzeit und betonten erzählten Zeit, ihrem Zeitbezug und ihrer Überzeitlichkeit, ihren Leerstellen und ihren Dingmotiven, die die Leserinnen und Leser aktiviert und zum Mitinterpretieren einlädt, ist dafür eine ideale Gattung (vgl. Wenzel 2007, 369; Meyer 2014, 19–20; vgl. auch Durzak 2002, 1994; Marx 2005). Versteht man mit Baßler zudem die Kurzprosa nicht nur als vagen Überbegriff, sondern zusätzlich als „Restkategorie“ für alle kürzeren Prosatexte, die sich durch ihre Hybridität einer genauen Gattungszuordnung entziehen (Baßler 2007, 371), so sind Spielarten der Kurzprosa generell ideale Kunstformen für jene ästhetischen Halb- und Zwischenzeiten, zu denen Borcherts Handlungen spielen. Insofern greifen die Motive Uhren und Uhrzeiten, die Gattung der Kurzgeschichte, der Zeitbezug der Texte zur unmittelbaren Nachkriegszeit und die individuelle Poetik Wolfgang Borcherts kreativ ineinander, um eine Zeit des neuen, anderen Erzählens über Krisenzeiten zu eröffnen, die an den literarischen Uhren abzulesen ist.

Literatur

- Baßler, Moritz. [Art.] „Kurzprosa“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Hg. Harald Fricke, Georg Braungart, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar. Bd. II: H–O. Berlin/New York: de Gruyter, 2007. 371–374.
- Borchert, Wolfgang. *Das Gesamtwerk*. Hg. Michael Töteberg unter Mitarbeit von Irmgard Schindler. 100 Jahre Borchert. Limitierte Sonderausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2021.
- Bronfen, Elisabeth. „Nächtliche Begegnungen anderer Art“. *Die Nacht*. Hg. Haus der Kunst München. Wabern/Bern: Benteli, 1998. 153–168.
- Bronfen, Elisabeth. *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht*. München: Hanser, 2008.

- Durzak, Manfred. *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. Autorenporträts, Werkstattgespräche, Interpretationen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, ³2002.
- Durzak, Manfred. *Die Kunst der Kurzgeschichte. Zur Theorie und Geschichte der deutschen Kurzgeschichte*. München: Fink, ²1994.
- Große, Wilhelm. *Wolfgang Borchert: Kurzgeschichten. Interpretationen*. München: Oldenbourg, 1995.
- Holm, Christiane. [Art.] „Uhr“. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hg. Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart/Weimar: Metzler, ²2012. 456–458.
- Honold, Alexander. *Die Zeit schreiben. Jahreszeiten, Uhren und Kalender als Taktgeber der Literatur*. Basel: Schwabe, 2013.
- Honold, Alexander. *Hölderlins Kalender. Astronomie und Revolution um 1800*. Berlin: Vorwerk 8, 2005.
- Lenz, Siegfried. *Die Erzählungen*. Mit einem Geleitwort von Marcel Reich-Ranicki. Redaktion: Moritz Kienast. Hamburg: Hoffmann & Campe, 2006.
- Marx, Leonie. *Die Deutsche Kurzgeschichte*. Stuttgart/Weimar: Metzler, ³2005.
- Meyer, Anne-Rose. *Die deutschsprachige Kurzgeschichte. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt, 2014.
- Schmidt, Marianne. „Zuletzt bleibt nur der Wind. Über Prosatexte von Wolfgang Borchert“. *Dann gibt es nur eins! Von der Notwendigkeit, den Frieden zu gestalten. Beiträge der Konferenz anlässlich des 60. Todestages von Wolfgang Borchert*. Hg. Heidi Beutin, Wolfgang Beutin, Heinrich Bleicher-Nagelsmann und Holger Malterer. Frankfurt am Main u. a.: Lang, 2008. 63–72.
- Wenzel, Peter. [Art.] „Kurzgeschichte“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Hg. Harald Fricke, Georg Braungart, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar. Bd. II: H–O. Berlin/New York: de Gruyter, 2007. 369–371.
- Winter, Hans-Gerd. „Wolfgang Borchert: *Das Brot*“. *Interpretationen. Klassische deutsche Kurzgeschichten*. Hg. Werner Bellmann. Stuttgart: Reclam 2004. 23–27.