

2 m 11. 2864.9

Université de Montréal

Günter Eichs Hörspiel *Der Tiger Jussuf* :
Rezeptionsgeschichte und ästhetischer Standort

par

Josée Lamy

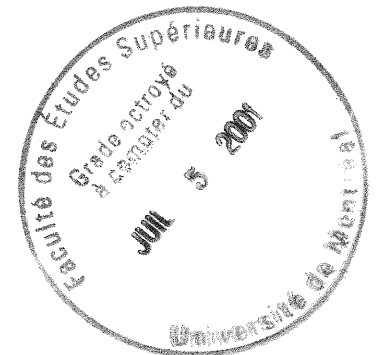
Département de littératures et de langues modernes

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études allemandes

avril 2001

© Josée Lamy, 2001



PB

L3

U54

2001

V.003

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Günter Eichs Hörspiel *Der Tiger Jussuf* :
Rezeptionsgeschichte und ästhetischer Standort

présenté par :

Josée Lamy

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

PRESIDENT-RAPPORTEUR: Hans-Herbert RÄKEL

DIRECTEUR DE RECHERCHE: Jürgen HEIZMANN

MEMBRE DU JURY: Philippe DESPOIX

Mémoire accepté le : 30 Avril 2001

I. Inhaltsangabe

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf das 1952 geschriebene (1959 überarbeitete) Hörspiel *Der Tiger Jussuf* von Günter Eich. Sie verfolgt drei Ziele : Erstens die Präsentation und Analyse der Rezeptionsgeschichte, zweitens die Interpretation der Hauptthemen des Stückes und drittens die Bestimmung des ästhetischen Standorts dieser wenig bekannten Produktion.

1. Die Rezeptionsgeschichte des *Tiger Jussuf* erweist sich im Zusammenhang mit der Übergangsphase vom traditionellen Wortspiel zum *Neuen Hörspiel* als einmalig. Das Stück *Der Tiger Jussuf* befand sich im Mittelpunkt der Diskussion um die Zukunft des Hörspiels während der Ulmer Hörspieltagung von 1960. Dies spiegelte sich natürlich in der unmittelbaren Rezeption wider und hatte, wie ich behaupte, ebenfalls einen bedeutenden Einfluß auf die Zahl und Frequenz der Wiederholungen des Stückes in den kommenden Jahren.

Deshalb wird ein historischer und theoretischer Überblick über diese zwei wesentlichen Hörspieltypen der Nachkriegszeit vorgestellt. In einem Ausblick wird die heutige Situation des Hörspiels in Deutschland und Eichs Aktualität diskutiert : Werden noch Hörspiele geschrieben und ausgestrahlt, und werden auch Hörspiele Eichs noch gesendet? Auch die Debatte aus dem Jahre 1993 um Eichs Rolle als Hörspieldichter während des Dritten Reichs wird näher betrachtet.

2. Der Interpretation des Hörspiels wird ein Vergleich zwischen den beiden Fassungen vorangestellt, der eine fundierte Analyse der strukturellen, thematischen und sprachlichen Änderungen ermöglicht. Dann erfolgt die Interpretation dreier Hauptthemen des Hörspiels : Das Spielerische, die Identität und die Sprache. Dabei wird die Besonderheit des Hörspiels innerhalb von Eichs Werk beleuchtet.

3. Im letzten Teil steht die Frage nach der Einordnung des Stückes in der Hörspielentwicklung und innerhalb von Eichs Werk im Vordergrund. Es erweist sich dabei als notwendig, Eichs literarische und politische Entwicklung zu skizzieren. Es wurde Wert darauf gelegt, die pauschalen Kategorisierungen, die Eichs Werk und Leben in verschiedenen Phasen gliedert, zu nuancieren und differenzieren, besonders, was das so genannte politische Engagement Eichs betrifft.

Thematisch bereitet *Jussuf* vieles vor, was im Spätwerk entwickelt wurde, nämlich den Nonsens, die Suspendierung der Logik, das Spielerische und den Materialcharakter der Sprache.

Das Hörspiel repräsentiert darum eine wichtige Etappe in Eichs Entwicklung zu Sprachspielen, zum *Nichteinverstandensein mit der Schöpfung* und zum *Blödsinn*, um des Autors eigene Formulierungen zu übernehmen.

II. Résumé

Günter Eich (1907-1972) est considéré comme l'un des plus importants représentants de la production de radiofictions des années cinquante. Sa pièce *Träume* (1953) est souvent citée comme la pièce ayant marqué les débuts de ce genre littéraire en Allemagne et ayant grandement influencé la production ultérieure de pièces radiophoniques. Membre du *Groupe 47*, Günter Eich se démarque également par sa poésie que l'on associe entre autre à la 'Kahlschlagliteratur' d'après-guerre. Vers la fin de sa vie, l'auteur se consacre à un genre littéraire nouveau qu'il appellera 'Maulwürfe'. Ces courts textes de prose se caractérisent par leur aspect décousu mais surtout par l'importance qu'accorde l'auteur à la langue ainsi qu'à son traitement à la fois critique et ludique.

Le présent travail se propose d'étudier spécifiquement une radiofiction de Günter Eich, *Der Tiger Jussuf*. Cette pièce met en scène un tigre qui a le pouvoir de se métamorphoser et d'emprunter, pour quelques instants, la personnalité des gens qu'il croise. Écrite en 1952 et retravaillée en 1959, cette pièce diffère de la production dite « classique » de l'auteur, par son aspect ludique et léger qui tranche radicalement sur les thèmes abordés dans les radiofictions de Eich de cette époque. En effet, *Der Tiger Jussuf* ne correspond pas aux caractéristiques de forme et de fond des radiofictions de Eich de cette période, mais présente plutôt des thèmes et des motifs abordés dans les « Maulwürfe ».

La présente analyse cible trois principaux aspects. Premièrement, l'étude de la réception de cette pièce depuis sa diffusion en 1952 jusqu'au milieu des années 1990; deuxièmement, l'interprétation des thèmes et des motifs centraux qui caractérisent cette radiofiction et, finalement, l'évaluation de cette pièce radiophonique à l'intérieur de l'œuvre de Günter Eich.

L'introduction précise les raisons qui justifient le choix du *Tiger Jussuf* comme champ d'étude du présent travail. On retiendra particulièrement que cette radiofiction était l'un des textes préférés de Eich. Il s'agit en effet de la seule pièce radiophonique qu'il apportait avec lui lors de ses tournées de lecture de poésie. Paradoxalement, il s'agit d'une pièce qui demeure peu étudiée par les spécialistes de Günter Eich.

Le deuxième chapitre rappelle d'abord quelques dates et événements de la vie et de l'œuvre de Günter Eich pour ensuite présenter les prémisses théoriques qui sous-tendent les deux courants radiophoniques de l'après-guerre en Allemagne : la radiofiction traditionnelle et la nouvelle radiofiction (Neues Hörspiel). Cet exposé théorique vise à mieux situer le contexte radio-idéologique dans lequel cette pièce fut écrite et surtout reçue par les critiques.

Ce chapitre permet également de dresser un portrait de la situation actuelle de la radiofiction en Allemagne. Le lecteur sera peut-être étonné d'apprendre l'augmentation constante du nombre de radiofictions produites et diffusées chaque année en Allemagne. Par souci de relier l'œuvre à l'actualité, je présenterai brièvement les différents aspects qui, depuis la mort de l'auteur en 1972, ont particulièrement retenu l'attention des germanistes, des radiodiffuseurs et des médias. Il sera ainsi possible de relater la controverse qui éclata en 1993 au sujet de Günter Eich et de son rôle durant le Troisième Reich et de discuter cette tendance 'biographisante' de la germanistique actuelle.

Précédé au point 3.1 d'un résumé du *Tiger Jussuf* qui tente de transmettre la complexité de la fable, le chapitre suivant se consacre à l'étude de la réception de la pièce *Der Tiger Jussuf*. Cette radiofiction fut diffusée près d'une trentaine de fois depuis sa production en 1952. Fait intéressant à noter : sa complète absence de la scène radiophonique durant les années soixante-dix. Cet oubli singulier de la pièce pendant plus de dix ans, alors qu'on la diffusait régulièrement dans les années cinquante et soixante et qu'on en reprit la diffusion régulière au début des années 80, s'explique en partie par les événements relatifs à une rencontre tenue à Ulm en 1960, portant sur l'état de la radiofiction.

Étaient présents à cette réunion des membres du *Groupe 47* et des représentants de la radio allemande. Günter Eich était invité à y lire sa deuxième version du *Tiger Jussuf*. Suite à cette lecture et à l'écoute de la première version de cette même pièce éclata une discussion enflammée portant sur l'avenir de la radiofiction.

La nouvelle génération d'écrivains, de théoriciens et de dramaturges radiophoniques prit la parole pour la première fois afin de dénoncer la stérilité de la

radiofiction dite littéraire ou classique en ce début des années soixante. Ils proposaient une nouvelle forme de radiofiction expérimentale qu'ils appelaient 'Neues Hörspiel', caractérisée par un montage de sons, de musique, de paroles, de slogans publicitaires et de bruits. Pour la toute première fois se confrontaient deux conceptions de radiofiction diamétralement opposées : l'une littéraire, l'autre sonore.

Ce débat prit naissance et se cristallisa autour du *Tiger Jussuf* qui fut décrié par la nouvelle génération, qui voyait en elle la mort de la radiofiction littéraire. Dans la vague d'ouvrages théoriques polémiques traitant du 'Neues Hörspiel' qui suivit cette réunion de Ulm, on réfère inévitablement à la deuxième version du *Tiger Jussuf* cité comme l'exemple typique de la rigidité et de l'étroitesse de la radiofiction dite littéraire. *Der Tiger Jussuf* devint ainsi pour la nouvelle génération d'auteurs radiophoniques l'exemple canonisé de la forme de radiofiction à proscrire.

Cette absence des ondes du *Tiger Jussuf* durant les années soixante-dix s'expliquerait donc par un mouvement de rejet des productions dites classiques, et de façon plus précise, de cette pièce particulière qui incarnait, depuis la rencontre à Ulm, l'odieux et la dégénérescence de la conception classique de la radiofiction.

On cite très souvent la pièce *Träume* de Günter Eich comme marquant la naissance de la radiofiction en Allemagne. *Der Tiger Jussuf* marque, à sa façon, la fin de l'ère dite poétique de la radiofiction ainsi que le passage polémique vers le 'Neues Hörspiel'.

Le chapitre 4 propose une interprétation du *Tiger Jussuf*. Le lecteur trouvera en premier lieu une comparaison des deux versions de cette pièce. J'y souligne d'abord la complexification de la fable d'un point de vue structural. Sur le plan thématique, j'analyse ensuite l'éradication du sentimentalisme ainsi que l'ajout de cynisme et d'une dimension critique de la Création. Quant à la langue, soulignons, d'une part, la précision et le durcissement du vocabulaire et, d'autre part, l'ajout de scènes dans lesquelles l'alphabet joue un rôle prépondérant. Enfin, l'analyse des didascalies, qui se précisent et se multiplient, rend compte de l'intérêt et du souci grandissant de l'auteur pour la réalisation technique de son œuvre.

Le chapitre 4.2 se consacre à l'aspect ludique du *Tiger Jussuf*. L'analyse porte sur le défi que cette pièce aux métamorphoses multiples et complexes représente pour le lecteur/auditeur. Soulignons le fait que l'auditeur demeure dans l'incertitude quant à l'identité des personnages. La pièce entière reposant sur la prémisse de l'instabilité, j'y discute également le rôle peu fiable du narrateur qui modifie certaines scènes, complexifiant ainsi la pièce et forçant sans cesse l'auditeur à remettre sa compréhension de celle-ci en question. Ce chapitre donne aussi lieu à une discussion sur la difficulté de la littérature secondaire d'accepter le côté ludique de cette fable, car Günter Eich est davantage associé à une littérature engagée. Sous cet angle, cette pièce anticipe une caractéristique fondamentale des *Maulwürfe*.

Le chapitre suivant propose une interprétation du thème central de l'identité. Le Tigre Jussuf questionne son origine. Sa quête identitaire le pousse à dévorer son dompteur pour enfin s'évader des barreaux de sa cage. Enfin libre, le voilà qui, au gré de ses promenades, se métamorphose en ces humains qu'il rencontre. Lui qui recherchait le noyau de son identité se retrouve paradoxalement à incorporer en lui l'identité des autres. Ainsi se côtoient non seulement les paradigmes d'identité et d'altérité mais également de singularité et la pluralité. Il apparaît clairement, lors de cette analyse, que ce thème cher à l'auteur est ici traité d'une façon nouvelle. Le traitement ludique de ce jeu identitaire et l'absence d'opposition dialectique entre deux identités (schéma utilisé dans maintes radiofictions) au profit de multiples métamorphoses s'entrecroisant confèrent au *Tiger Jussuf* un caractère unique au sein de l'œuvre de Eich.

Le même chapitre donne lieu à un questionnement concernant le caractère allemand de la pièce. En effet, contrairement à la plupart des radiofictions de Eich qui se déroulent en des lieux exotiques, ce conte fantastique est campé au cœur de l'Allemagne, ce que la multiplication d'indices géographiques tout au long de la pièce souligne continuellement. Cet aspect atypique, jumelé à la réflexion d'un protagoniste concernant son origine « affreusement allemande » (*etwas entsetzlich Deutsches ist in mir*), invitent à une réflexion identitaire nationale.

Le thème de la langue est abordé au chapitre 4.3. Le refus catégorique d'un des protagonistes de lire y sera analysé. Cela traduit une critique virulente et un profond scepticisme à l'égard de la langue.

La conclusion consiste en un survol des phases importantes de l'œuvre de l'auteur. Il s'avère important de nuancer certaines catégories qui subdivisent les différentes périodes de son travail d'artiste, notamment en ce qui a trait à son engagement politique durant les années cinquante. J'y rappelle également la singularité de cette radiofiction au sein de l'œuvre de Günter Eich pour finalement en souligner le caractère précurseur des 'Maulwürfe'.

III. Inhaltsverzeichnis

I.	Inhaltsangabe.....	II
II.	Résumé.....	IV
III.	Inhaltsverzeichnis.....	IX
IV.	Abkürzungsverzeichnis.....	X
V.	Zum Zitierverfahren.....	XI
VI.	Danksagung / remerciements.....	XII
1.	EINLEITUNG.....	1
2.	GÜNTER EICH UND DAS HÖRSPIEL.....	5
2.1.	Daten zu Leben und Werk.....	5
2.2.	Das Hörspiel : Ein historisch-theoretischer Überblick.....	9
2.2.1.	Das <i>reine Wortspiel</i>	9
2.2.2.	Das <i>Neue Hörspiel</i>	13
2.3.	Exkurs : Die aktuelle Situation.....	17
2.3.1.	Das Hörspiel heute.....	17
2.3.2.	Günter Eich heute.....	22
3.	<i>DER TIGER JUSSUF</i>	29
3.1.	Zum Inhalt.....	29
3.2.	Entstehungsgeschichte.....	31
3.2.1.	Die Urfassung (1952).....	31
3.2.2.	Die Bearbeitung (1959).....	33
3.3.	Rezeptiongeschichte.....	35
4.	VERSUCH EINER INTERPRETATION.....	43
4.1.	Zwei Fassungen : Ein Vergleich.....	43
4.1.1.	Aufbau.....	43
4.1.2.	Themen.....	45
4.1.3.	Sprache.....	49
4.1.4.	Regieanweisungen.....	56
4.2.	Die Herausforderung des Rezipienten : Das Spielerische und der unzuverlässige Erzähler.....	59
4.3.	Identitätsauffassung.....	74
4.3.1.	Deutsche Identität.....	81
4.4.	Sprache als Thema.....	85
4.5.	Ästhetischer Standort.....	89
5.	SCHLUßBEMERKUNGEN.....	99
6.	LITERATURVERZEICHNIS.....	100
6.1.	Texte von Günter Eich.....	100
6.2.	Forschungsliteratur zu Günter Eich.....	100
6.3.	Forschungsliteratur zum Hörspiel.....	104
6.4.	Sonstige Texte.....	106
7.	ANHANG : <i>Der Tiger Jussuf</i> : Radiographie.....	108

IV. Abkürzungsverzeichnis

ARD	Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland
BR	Bayerischer Rundfunk
DLF	Deutschlandfunk
FAZ	Frankfurter Allgemeine Zeitung
HR	Hessischer Rundfunk
MDR	Mitteldeutscher Rundfunk
NB	Notizbuch
NDR	Norddeutscher Rundfunk
NWDR	Nordwestdeutscher Rundfunk
ORF	Österreichischer Rundfunk
SDR	Süddeutscher Rundfunk
SWF	Südwestfunk
WDR	Westdeutscher Rundfunk

V. Zum Zitierverfahren

Alle Zitate aus Werken, Reden, Interviews und Essays Günter Eichs beziehen sich, sofern nicht anders angegeben, auf die von Karl Karst und Axel Vieregge herausgegebene **zweite** Ausgabe der *Gesammelten Werke*, die 1991 im Suhrkamp Verlag in Frankfurt a.M. erschienen ist.

Die Verweise auf diese Ausgabe erfolgen im Text in Klammern : Die erste Ziffer bezeichnet die Bandnummer, die zweite die Seitenzahl.

Die vier Einzelbände sind im Literaturverzeichnis aufgelistet.

VI. Danksagung / Remerciements

An dieser Stelle möchte ich ganz besonders Herrn Prof. Jürgen Heizmann für den Anstoß mich mit dem Werk Günter Eichs auseinanderzusetzen und die motivierende Betreuung danken. Ohne seine Unterstützung wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen.

Ebenso geht mein Dank an die Mitglieder der Section d'études allemandes der Université de Montréal, die mich in vielerlei Hinsicht während meines ganzen Studiums unterstützt haben.

Ferner gilt mein Dank dem Heidelberger Institut für Deutsch als Fremdsprachenphilologie sowie den Mitarbeitern des Deutschen Literaturarchivs Marbach und des Historischen Schallarchivs des Bayerischen Rundfunks.

Außerdem bedanke ich mich bei Herrn Hans-Ulrich Wagner für sein Entgegenkommen und offenes Ohr für Fragen, und für die wertvollen pragmatischen Informationen bezüglich der deutschen Rundfunkanstalten.

Für die finanzielle Unterstützung, die zwei Aufenthalte in Deutschland ermöglichten, danke ich dem DAAD (Deutschen Akademischen Austauschdienst), dem FCAR (Fonds pour la formation de chercheurs et aide à la recherche) und dem CCÉAE (Centre canadien d'études allemandes et européennes).

Je tiens également à remercier famille et amis pour les encouragements et le support au quotidien. Je pense à Julie, Frédéric, Marie-Yanouk, Melanie, Stefanie, Annie, Benoît, aux Beauchamp, aux Lamy, aux Aubin.

À ma mère, pour l'intérêt qu'elle porte à mon mémoire, pour son oreille attentive, pour ses encouragements et réconforts, pour les mots justes qu'elle seule sait si bien dire ou taire. Elle est assurément la seule personne à si bien connaître les enjeux du *Tiger Jussuf*, et ce, sans jamais l'avoir lu.

Pour toi, ma mère, je traduirais l'œuvre de Günter Eich en entier si je perdais un jour espoir que tu apprennes l'allemand!

À mon père aussi, pour qui la langue n'est plus un obstacle. Enfin, j'imagine.

Merci
Josée Lamy

1. EINLEITUNG

Populär im Sinne der modernen Massenkultur war Günter Eich nicht, obwohl er dem ersten modernen Massenmedium, dem Rundfunk, wie kein anderer zu künstlerischem Rang verhalf. Sein Name ist eng mit der Geschichte des Hörspiels verbunden. Drei Faktoren tragen zu dieser Assoziation bei.

Erstens war er einer der produktivsten Hörspielautoren Deutschlands in den fünfziger Jahren, die eindeutige Blütezeit des Hörspiels. Mehr als 30 Originalhörspiele schrieb er in diesem Jahrzehnt.

Zweitens wird Eich mit einem besonderen Hörspielstil der fünfziger Jahre, dem traditionellen, auch *reinen Wortspiel* genannt, assoziiert. Seine Schreibweise, die Wahl seiner Themen und die Vorliebe, die Heinz Schwitzke, damals angesehener und einflußreicher Hörspieldramaturg und –theoretiker, für das Werk Günter Eichs hatte, führten zu der Kanonisierung eines Stils, den man als Norm und Qualitätsbürgschaft empfand und dementsprechend ‘Eich-Maß’ nannte.

Drittens ist Eichs Hörspiel *Träume* – wohl das bekannteste Stück des Autors und vielleicht auch des deutschen Hörspiels überhaupt – unmittelbar mit den Anfängen der Blütezeit des Genres verbunden. Die Ursendung im Jahre 1951 wurde sofort als ‘Geburtstunde des Hörspiels’ gefeiert. Die Wirkung war so außergewöhnlich groß, daß beim Bau des ersten Hörspielstudios nach dem Krieg in Hamburg sogar eine Textkopie des Hörspiels in den Grundstein gemauert wurde¹.

Warum aber dem kaum bekannten Hörspiel *Der Tiger Jussuf* die vorliegende Arbeit widmen? Es wurde aus verschiedenen Gründen als Gegenstand der Untersuchung gewählt.

Es ist erstens bekannt, daß Eich den *Tiger Jussuf* über lange Jahre als einzigen Text neben seiner Lyrik mit auf Vortragsreisen nahm². Es soll ein Lieblingsstück des Autors gewesen sein. Daß Eich das 1952 geschriebene Hörspiel 1959 überarbeitete, sich mit dem Stoff also über einen längeren Zeitraum

¹ Vgl. Ruth Schmitt, *Günter Eichs ‘Träume’: Hörspiel und Rezeption*. Frankfurt a.M. : Peter Lang 1989, S. 23.

hinweg beschäftigte, spricht ebenfalls für den besonderen Wert des Stückes in den Augen seines Autors.

Zweitens ist das Stück einzigartig im Werk Günter Eichs. Die 1952 geschriebene Urfassung des *Jussuf*-Hörspiels weist Elemente auf, die erst Jahre später wieder bei Eich auftauchen: Das spielerische Nasführen und Belügen des Rezipienten, die absichtliche Unbestimmtheit der Identität der Stimmträger, die Verweigerung von Fixpunkten zugunsten einer sich jederzeit ändernden Spielrealität. Dennoch wurde das Stück oft durch klassische Interpretationskategorien analysiert und zu schnell in die *klassischen Hörspiele* eingeordnet.

Die Gegenüberstellung und der Vergleich der beiden Fassungen ermöglicht eine Analyse der Entwicklungstendenzen des Werkes. Meine These ist, daß die Änderungen, die Eich am *Tiger Jussuf* vornahm, die generelle Entwicklungstendenz auf das Spätwerk illustrieren. Eichs Sprache gewinnt in der Überarbeitung an Härte, verschärft sich, streift eine gewisse Sentimentalität ab, die den Hörspielen der frühen 50er Jahre durchaus noch eigen war. Sie macht sich als Material dem Rezipienten bewußt. Die Fabel wird verwirrender, die Erzählperspektive löst sich auf. Die Möglichkeit der Einfühlung wird durch Zynismus, Sprachkritik und Spielerisches beeinträchtigt.

Drittens ist das Hörspiel nicht nur in Bezug auf diese werkimmanente und intertextuelle Interpretation interessant. Seine besondere Rezeption bedarf ebenso der Erwähnung. Sie ist in Verbindung mit dem *Eich-Maß* und dem *reinen Wortspiel* zu verstehen. Günter Eichs Hörspiele wurden immer wieder zum Exempel für diese Hörspielform genommen. Diese Identifizierung galt sehr lang als Selbstverständlichkeit. Die neue Forschung sieht sie allerdings kritischer und weist darauf hin, daß sich zwischen der Theorie des *reinen Wortspiels* und Eichs Texten allmählich eine Kluft herausgebildet hat. Mit dieser Perspektive will ich der Frage nachgehen, warum *Der Tiger Jussuf* so wenig von der Forschung berücksichtigt

² Vgl. Heinrich Georg Briner, *Naturmystik, biologischer Pessimismus, Ketzertum: Günter Eichs Werk im Spannungsfeld der Theodizee*. Bonn: Bouvier Verlag 1978, S. 83.

wurde, und warum es bis heute kaum in Eich-Retrospektiven aufgenommen wurde.

Viertens erschien das Stück zu einem Zeitpunkt, wo zwei divergierende theoretische Hörspielansätze aufeinanderstießen: Das *reine Wortspiel* und das *Neue Hörspiel*. Die Literatur zu diesem Wendepunkt in der Hörspielpraxis rekurriert öfters gerade auf die zweite Fassung des *Jussuf*-Stückes. Die Rezeption erweist sich als äußerst *hörspielideologiebedingt*. Für die Vertreter des *Neuen Hörspiels* war *Der Tiger Jussuf* ein typisches Eich'sches *Wortspiel*, während es heute als völlig atypisch gilt.

So nimmt *Der Tiger Jussuf* einen wichtigen Platz in der deutschen Hörspielgeschichte ein. Meine These ist, daß die Neufassung des *Tiger Jussuf* das Ende jener reinen poetischen *Wortspiel*-Ära markiert, wie das Hörspiel *Träume* die 'Geburtsstunde des Hörspiels' kennzeichnet. Ziel der Arbeit ist also die Interpretation des Stückes jenseits der etablierten Muster der klassischen Hörspiele und die differenzierte Einordnung des Hörspiels sowohl in das Werk Eichs als auch in die Hörspieltheorie.

Für die Gliederung der Arbeit ergeben sich somit drei zentrale Einschnitte. Erstens ein systematischer Überblick über Günter Eich und das Hörspiel. Aspekte des Lebens und Werkes sollen dabei kurz chronologisch skizziert werden. Dann sollen die theoretischen Prämissen des *reinen Wortspiels* und des *Neuen Hörspiels*, sowie die polemische Übergangsphase von einem Stil zum anderen präsentiert und analysiert werden. Die Einordnung des Hörspiels kann dann nach differenzierteren Kriterien erfolgen. Dieses Kapitel enthält auch einen Exkurs über die heutige Situation des Hörspiels in Deutschland, die in mancher Hinsicht überrascht, was Statistiken über aktuelle Produktionen und Ausstrahlungen von Hörspielen betrifft.

Dann möchte ich die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Stückes im Kontext des Hörspielwandels näher betrachten. Die Ereignisse der Ulmer Hörspieltagung – der Ausgangspunkt für die Diskussion um das *Jussuf*-Hörspiel – und vor allem die Konsequenzen dieser Tagung auf die Rezeptionsgeschichte

werden besprochen, um die besonders sprunghafte und zum Teil paradoxe Rezeption zu schildern und zu erklären.

Drittens erfolgt die eigentliche Interpretation des Stückes. Folgende Punkte bilden den Schwerpunkt der Untersuchung : Vergleich der zwei Fassungen, die Herausforderung des Rezipienten vor allem durch das Spielerische und den unzuverlässigen Erzähler, die Identitätsauffassung und das Thema der Sprache. Die Analyse dieser verschiedenen Elemente ermöglicht einen Vergleich mit anderen Hörspielen und Texten Eichs und so die Einordnung des Hörspiels in das Gesamtwerk. Eine Auseinandersetzung mit Positionen der Forschungsliteratur, vor allem mit Interpretationsmustern, in denen sich *Der Tiger Jussuf* verfangen sieht, erfolgt im Prozeß der Darstellung.

Als Letztes möchte ich den ästhetischen Standort sowohl innerhalb von Eichs Werk, wie auch in der Hörspielgeschichte diskutieren.

2. GÜNTER EICH UND DAS HÖRSPIEL

2.1. Daten zu Leben und Werk³

Der Name Günter Eich ruft viele Assoziationen hervor. Nach dem Krieg galt er als Vertreter der *Kahlschlagliteratur*⁴, in den fünfziger Jahren erreichte er mit seinen Hörspielen einen Hörerkreis, der in die Millionen ging, und in den späten sechziger Jahren gab es um seine kurzen Prosatexte, die *Maulwürfe*, heftige Kontroversen. In den letzten Jahren kam Eich erneut ins Gespräch wegen seiner vermeintlichen Kollaboration mit dem Kulturapparat des Naziregimes.

Günter Eich tat nichts, um seine Biographie zu überliefern. Er wollte sie banal, nicht zugänglich. In der Tat stehen nur wenige biographische Informationen zur Verfügung, gemäß dem Vers, mit dem er das erste Gedicht seiner letzten Gedichtsammlung abschloß : « Nur keine Spuren hinterlassen » [I : 181].

Bis heute liegt keine Biographie des Autors vor : Die ursprünglich geplante Veröffentlichung Heinz Schwitzkes wurde vom Autor zurückgezogen und nie gedruckt. Einzelne interessante Details finden sich in der Dissertation Briners, dem Schwitzke Einsicht in seine Unterlagen gewährte⁵. Warum diese Eich-Biographie nie veröffentlicht wurde, bleibt unbekannt. Auch das von Karl Karst in den Anmerkungen zu den *Gesammelten Werken* angekündigte *Materialienbuch mit Briefdokumenten* wurde nicht gedruckt, obwohl der genaue Titel, Seitenzahl und Preis bei Suhrkamp seit 1999 bekannt sind. Daher kann die Biographie kaum mehr sein als eine Reihung von Daten und Fakten. Hier seien die wichtigsten Stationen von Eichs Leben in Erinnerung gerufen.

Er wurde 1907 in Lebus an der Oder geboren. Er studierte « dem väterlichen Wunsch gemäß » [IV : 464] Rechts- und Staatswissenschaft, dann noch Sinologie, zuerst in Berlin, dann in Paris. Sein Interesse für die chinesische Literatur und sein schriftstellerisches Talent machten ihn zu einem der besten

³ Informationen zu Leben und Werk Günter Eichs entnehme ich vor allem der von Joachim W. Stork und Karl Karst zusammengestellten Vita in den *Gesammelten Werken* [IV : 659-664]; dem ersten Kapitel *Vita : Nur keine Spuren hinterlassen* von Heinz F. Schafroth, *Günter Eich*. München : C.H. Beck u. Text + Kritik 1976, S. 7-12;

⁴ Mehr zur problematischen Rezeption Günter Eichs als Autor des Kahlschlags im Kapitel « Ästhetischer Standort ».

Übersetzer chinesischer Lyrik ins Deutsche⁶. Er trug zur Verbreitung der chinesischen Lyrik in Deutschland bei, indem er mehr als hundert deutsche Übersetzungen klassischer chinesischer Gedichte hinterließ⁷.

Eichs eigene Gedichte erschienen zum ersten Mal 1927 unter dem Pseudonym Erich Günter in der *Anthologie der jüngsten Lyrik*. Zwischen 1929 und 1932 - zählte der Student zu den regelmäßigen Mitarbeitern der *Kolonne, Zeitung der jungen Gruppe Dresden*. Er veröffentlichte Gedichte, Prosa, Essays und Rezensionen in dieser von Martin Raschke und Adolf Arthur Kuhnert gegründeten literarischen Zeitung.

Eich konnte aber mit den Honoraren von Zeitschriften, Anthologiebeiträgen und Gedichtbänden seinen Lebensunterhalt nicht verdienen. Als Ausweg bot sich ein Medium an, das erst seit wenigen Jahren existierte, das aber umso mehr um die Kunst der Literaten bemüht war: Der Rundfunk. 1931 verfasste er in Zusammenarbeit mit seinem Freund Martin Raschke sein erstes Hörspiel: *Leben und Sterben des großen Sängers Enrico Caruso*.

1932 gab Eich sein Studium auf und arbeitete von nun an als freier Schriftsteller. Ab diesem Zeitpunkt schrieb er Hörspiele und Hörfolgen für verschiedene Rundfunkanstalten⁸. Dies erweist sich als die quantitativ produktivste Rundfunkzeit Eichs.

« Im August 1939 wurde ich zu einer 6-wöchigen Übung zur Wehrmacht eingezogen. Etwas verspätet, im Sommer 1945 kehrte ich zurück » [IV : 464], beschrieb Eich lakonisch die Kriegsjahre⁹.

⁵ Briner, *Naturmystik, biologischer Pessimismus, Ketzertum : Günter Eichs Werk im Spannungsfeld der Theodizee*.

⁶ Vgl. Joachim W. Stork, *Günter Eich*. Marbacher Magazin 45 (1988), S. 13.

⁷ Mehr zu Eichs Übersetzungen im Kapitel *Günter Eichs deutsche Übersetzungen der chinesischen Lyrik* von Maoping Wei, *Günter Eich und China : Studien über die Beziehungen des Werks von Günter Eich zur chinesischen Geisteswelt*. Heidelberg : Dissertation 1989, S. 11-23.

⁸ Hans-Ulrich Wagners Abhandlung « 'Den Feldzug gegen den Rundfunk fortsetzen' : Günter Eich und der Rundfunk 1928-1940 » bietet mehr Information zu dieser Periode. In: *Peter Walther (Hrsg) : Günter Eich 1907-1972 : Nach dem Ende der Biographie*. Berlin : Lukas 2000, S. 49-59.

⁹ Günter Eichs Tätigkeiten und Schriften im Dritten Reich werden in Glenn Cuomos Monographie *Career at the Cost of Compromise : Günter Eich's Life and Work in the Years 1933-1945* analysiert. Amsterdam – Atlanta : Rodopi 1989. Auch Axel Viereggs konzentriert sich auf diese Periode in: *Der eigenen Fehlbarkeit begegnet : Günter Eichs Realitäten 1933-1945*. Eggingen : Edition Klaus Isele 1993.

Nach dem Krieg wurde er Gründungsmitglied der *Gruppe 47*, an deren Tagungen er regelmäßig teilnahm. 1950 wurde er erster Preisträger der Gruppe. Auf einer der Gruppentagungen lernte er die österreichische Schriftstellerin Ilse Aichinger kennen, die er später heiratete, und mit der er einen Sohn (Clemens) und eine Tochter (Mirjam) hatte.

1948 kam sein Lyrikband *Abgelegene Gehöfte* heraus, der ihn zu einem der meistzitierten Autoren einer Schreibweise machte, die unter dem Schlagwort *Kahlschlagliteratur* bekannt wurde. *Inventur*, *Camp 16* und *Latrine* zählen zu den bekanntesten Gedichten dieser Literaturepoche.

Das Jahr 1950 markierte Eichs Neuanfang mit dem Genre Hörspiel. Wie für viele Autoren der *Gruppe 47* bot sich wieder der Rundfunk als wichtige Erwerbsquelle an¹⁰. Es entstanden seine ersten Originalhörspiele der Nachkriegszeit: *Die gekaufte Prüfung*, *Geh nicht nach El Kuhwed* und *Träume*, das ein Jahr später urgesendet wurde. Es folgten in den fünfziger Jahren weitere wichtige Hörspiele wie *Sabeth* (1951), *Die Andere und ich* (1951), *Der Tiger Jussuf* (1952), *Die Mädchen aus Viterbo* (1952), *Das Jahr Lazertis* (1953), *Zinngeschrei* (1955), *Die Stunde des Huflattichs* (1956) und *Die Brandung von Setubal* (1957). Die Hörspiele dieser Zeit umfassen den Teil von Eichs Werk, von dem einerseits der Autor selbst am entschiedensten abgerückt ist, das ihm andererseits lange höchstes Lob und dann plötzlich scharfe Kritik eingetragen hat.

Die nächsten Hörspiele erschienen nach einer längeren Pause in der Hörspielredaktion. In der Tat schrieb Eich kein Originalhörspiel bis 1964. Er überarbeitete zwischen 1958 und 1960 einige Stücke – darunter *Der Tiger Jussuf*. 1964 und 1972 erschienen Eichs zwei letzte Hörspiele, *Man bittet zu läuten* und *Zeit und Kartoffel*. Dann unternahm er bis in die sechziger Jahre längere Lesereisen.

1967 las Eich auf der letzten Tagung der *Gruppe 47* *Maulwürfe*, eine Art kurze verschlüsselte Prosa, vor. Er widmete das Ende seines Lebens dieser literarischen Form.

Sein ganzes Leben lang veröffentlichte Eich in unregelmäßigen Abständen Gedichte, da er sich vor allem als Lyriker verstand. Hier einige Bände : *Botschaften des Regens* (1955), *Zu den Akten* (1964), *Anlässe und Steingarten* (1966), *Nach Seumes Papier* (1972).

Die letzten beiden Lebensjahre waren durch lange Krankheiten und Spitalaufenthalte gekennzeichnet. Eich starb 1972 in Salzburg. Für sein Werk erhielt er unter anderem den angesehenen Hörspielpreis der Kriegsblinden wie auch den Georg-Büchner-Preis.

¹⁰ Vgl. Heinz-Ulrich Arnold (Hrsg), *Die Gruppe 47 : Ein kritischer Grundriß*. Sonderband. München : Text u. Kritik 1980, S. 221.

2.2. Das Hörspiel : Ein historisch-theoretischer Überblick

Eichs Hörspiele wurden oft mit dem sogenannten *reinen Wortspiel*¹¹ in Verbindung gebracht. Dennoch gehen Eichs Texte allmählich in die Richtung des *Neuen Hörspiels*, eine Entwicklung, die jedoch aufgrund der traditionellen Inszenierungen seiner Stücke lange unbemerkt blieb¹². Hier möchte ich die theoretischen Prämissen zweier divergierender Hörspielansätze, dem *reinen Wortspiel* und dem *Neuen Hörspiel*, sowie die Übergangsphase von einem Stil zum anderen skizzieren¹³.

Hörspieltheorie und –praxis der Weimarer Republik und des Dritten Reiches werden hier nicht einbezogen, da erstens das Hörspiel der Nachkriegszeit in vielen Hinsichten an die Hörspielkonzeption der Weimarer Republik anknüpft¹⁴ und da zweitens eine Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Hörspielpraxis eine Abhandlung für sich wäre. Diese historisch-theoretischen Vorüberlegungen erweisen sich im Falle des *Tigers Jussuf* umso wichtiger, da sich das Stück am Zusammenfluß dieser beiden Hörspielansätze befindet.

2.2.1. Das *reine Wortspiel*

Vertreter (um nicht zu sagen : Apologet) des *reinen Wortspiels* war Heinz Schwitzke, von 1951 bis 1971 Leiter der Hamburger Hörspielabteilung (NWDR). Hier in aller Kürze die Hauptpunkte dieser Theorie, die neben Schwitzke ihre Vordenker in Richard Kolb und Karl Würzburger fand¹⁵.

¹¹ Auch genannt : traditionelles Hörspiel, verinnerlichtes Traumspiel, Wortkunstwerk, lyrisches Funkspiel.

¹² Vgl. Michael Oppermann, *Innere und äußere Wirklichkeit im Hörspielwerk Günter Eichs*. München : Fischer, 1990, S. 39.

¹³ Gute Darstellungen der beiden Hörspieltheorien finden sich bei Stephan B. Würffel, *Das deutsche Hörspiel*. Stuttgart : Metzler 1978, S. 147-165; Oppermann, *Innere und äußere Wirklichkeit*, S. 30-39; Burghard Dedner, « Das Hörspiel der fünfziger Jahre und die Entwicklung des Sprechstils seit 1965 ». In : Manfred Durzak (Hrsg.) : *Die deutsche Literatur der Gegenwart : Aspekte und Tendenzen*. Stuttgart : Reclam 1971, S.128-151.

¹⁴ Vgl. Irmela Schneider, « 'Fast alle haben vom Rundfunk gelebt' : Hörspiele der 50er Jahre als literarische Formen ». In : Justus Fetscher, Eberhard Lämmert, Jürgen Schütte (Hrsg.) : *Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik*. Würzburg : Königshausen und Neumann 1991, S. 203-217. « Seine [=Eichs] Hörspiele zeigen, daß in den 50er Jahren, wenn auch im Tenor modifiziert, so doch im Kern die Tradition der 30er Jahre weitergeführt wurde », S. 210.

¹⁵ Ihre wichtigsten theoretischen Ansätze sind : Richard Kolb, *Das Horoskop des Hörspiels*. Berlin-Schöneberg : Max Hesses Verlag 1932 ; Karl Würzburger, « Mikrophonie oder Hörerfahrung ».

Das wichtigste Kennzeichen dieser Hörspieldefinition ist der Begriff *Innere Bühne*, der andeutet, « daß sich das eigentliche Geschehen im Innern des Hörers abspielt »¹⁶. « [D]er innere Ort, an dem Hörspiele spielen, [ist] geradezu mit dem Gewissen identisch »¹⁷. In anderen Worten : Die Hörspielbühne liegt nicht im Studio, sondern in der Vorstellung des Hörers.

In dieser Hörspielkonzeption wird außerdem sehr viel Wert darauf gelegt, daß das Hörspiel eine Form sei, « durch die zwar viele Menschen gleichzeitig angesprochen werden können, aber nie als Masse, sondern nur als einzelne, nur in ihrem Innern »¹⁸. Gemeinschaftsempfang wird als hörspielfremd abgetan. Das Konzept der *inneren Bühne* kann als Versuch verstanden werden, das Hörspiel vom Theater zu emanzipieren. Dieses Konzept läßt zugleich den Glauben (oder frommen Wunsch) erkennen, das Hörspiel könne nicht für politische Zwecke vereinnahmt werden, da die Hörer nicht als Kollektiv verstanden werden, sondern als Individuen.

In dieser Theorie der *Inneren Bühne* wird eine Tendenz zur Verinnerlichung und zur Ablehnung der Darstellung der Außenwelt sichtbar¹⁹. Bestimmte Themen werden dementsprechend bevorzugt: Traumsituationen, wo Zeit und Raum aufgehoben werden, imaginative und spirituelle Geschehnisse, seelische Schwingungen, existenzielle Grenzsituationen. Die Aufgabe des Hörspiels, so Kolbs berühmter Satz, sei : « [M]ehr die Bewegung im Menschen, als die Menschen in Bewegung zu zeigen »²⁰. Weiterhin ist das *reine Wortspiel* kein Organ für soziale Fragen, politische Reflexionen oder Gesellschaftskritik.

In : Gerhard Hay (Hrsg.) : *Literatur und Rundfunk 1923-1933*. Hildesheim : H.A. Gerstenberg 1975, S. 87-102.

¹⁶ Würffel, *Das deutsche Hörspiel*, S. 20.

¹⁷ Heinz Schwitzke, « Die Entwicklung des Hörspiels und Fernsehspiels in Deutschland seit dem Kriege ». In : Paul Schallück (Hrsg.) : *Deutschland : Kulturelle Entwicklungen seit 1945*. München : Hueber 1969, S. 79-92, Zitat S. 84-85.

¹⁸ Erwin Wickert, « Neue Dichtungsgattung Hörspiel : Die innere Bühne ». In : *Akzente* 1 (1954), S. 505-514, Zitat S. 512. Obwohl diese Isoliertheit des Hörers immer wieder in der Hörspieltheorie betont wird, bleibt unerklärt, wie es dazu kommt, daß ein Massenmedium wie der Rundfunk keinen Massenempfang ermöglicht.

¹⁹ « Ein bloß realistischer Handlungsvorgang, bloß realistische Figuren sind im Hörspiel [...] nicht darzustellen », so Heinz Schwitzke, *Das Hörspiel : Dramaturgie und Geschichte*. Köln - Berlin : Kiepenheuer & Witsch 1963, S. 196.

²⁰ Kolb, *Das Horoskop des Hörspiels*, S. 41.

Es liegt auf der Hand, daß dieser Verzicht auf realistische Darstellungsweisen dem *reinen Wortspiel* später vielfach den Vorwurf des reaktionären Eskapismus einbrachte²¹.

Als weiteres Merkmal des *reinen Wortspiels* ist seine Verwandtschaft mit der Lyrik zu nennen. Nicht zufällig sprach Schwitzke von der « Schwesterform der Lyrik »²². Die Sprache des *reinen Wortspiels* wird als dichterisch-magisch beschrieben, was an das Sprachverständnis der Romantik erinnert. Die Sprache schafft eine Welt, eine magische Welt, eine Welt der Imagination, die ihre eigene Realität hat. Das Wort im Hörspiel ist nicht Übermittlung, sondern Schöpfung²³. Es schafft eine *innere Bühne* in der Seele des Rezipienten.

Würzburger beschrieb folgendermaßen die Rolle der Sprache im traditionellen Hörspiel : « Im [...] echten und unverfälschten Hörspiel könnte das Wort als Offenbarung der menschlichen Seele und der Menschengeister eine Auferstehung erleben [...] »²⁴. Diese ideologische – da andere Formen von vornherein als *unecht* ausschließende – Aussage deutet auf das Dubiose dieser Theorie, die sich als *die* einzig gute versteht. Der bedenkliche Charakter dieser Theorie liegt in ihrem normativen Anspruch : Wenn das *echte* Hörspiel das der *inneren Bühne* ist, dann bedeutet das zugleich, daß jeder andere Hörspieltypus von minderer Qualität sein muß.

Was die technischen Mittel betrifft, ist das *reine Wortspiel* durch eine äußerst sparsame Verwendung von Geräuschen und Musik charakterisiert. Musik soll nicht stimmunggebend sein, sondern das künstlerische Wort unterstreichen; Geräusche werden nicht naturalistisch sondern leitmotivisch verwendet²⁵. Das von Schwitzke immer wieder erwähnte Beispiel sind die Möwenschreie in Eichs

²¹ Vgl. Annette Vielhauer, *Welt aus Stimmen : Analyse und Typologie des Hörspieldialogs*. Neuried : ars una 1999, S. 77.

²² Vgl. Schwitzke, « Die Entwicklung des Hörspiels und Fernsehspiels in Deutschland seit dem Kriege », S. 84.

²³ Vgl. Heinz Schwitzke, « Die Sprache des Hörspiels. Ein Versuch ». In : *Sprache im technischen Zeitalter 1* (1961), S. 45-54, Zitat S. 47.

²⁴ Würzburger, « Mikrophonie oder Hörererfahrung », S. 99.

²⁵ Vgl. Heinz Schwitzke, « Das Hörspiel : Form und Bedeutung ». In : *Merkur* 9 (1961), S. 815-833, Zitat S. 821.

Hörspiel *Die Andere und ich*. Das oft wiederholte Geräusch soll an das Meer, an die Armut des Fischerdorfs und an Camillas Schicksal erinnern.

Weiterhin zeichnet sich das *Wortspiel* durch eine Vorliebe für die Blende aus, Hilfsmittel der Hörspielregie, das den Übergang von einer Spielphase oder Wirklichkeitsebene zur anderen ermöglicht. Außerdem betont es das Traumhafte wie auch die Irrelevanz von Zeit und Raum.

Die neuen Möglichkeiten, die die Stereophonie bietet, werden verworfen, da sie gegen das Primat der *inneren Bühne* verstoßen: Die Stereophonie ermöglicht nämlich eine räumliche Differenzierung (rechts, links, oben, unten), was sich für die imaginäre *innere Bühne* als zu naturalistisch erweist.

Günter Eichs Hörspiele wurden immer wieder als Exempel für diese Hörspielform genommen und Eichs Umgang stark mit dem Genre des *reinen Hörspiels* identifiziert. Diese Identifizierung galt sehr lange als Selbstverständlichkeit. Die neue Forschung sieht sie allerdings kritischer und weist darauf hin, daß sich zwischen der Theorie des *reinen Hörspiels* und Eichs Texten allmählich eine Kluft herausgebildet hat²⁶.

Die trotzdem fortbestehende Identifizierung kann durch Schwitzkes Versuch, Eich « als den Kronzeugen für seine Theorie »²⁷ zu reklamieren, erklärt werden. Schwitzkes Aneignungsverfahren wird in seiner Monographie *Das Hörspiel: Dramaturgie und Geschichte* sichtbar, wo er, um seine Theorie zu demonstrieren, häufig Musterbeispiele aus Hörspielen Eichs zitiert²⁸. Sehr schnell kam die Rede vom *Eich-Maß* auf. Bereits 1954 warnte Gerhard Prager vor der Situation:

Günter Eich ist für das deutsche Hörspiel ein stolzer und ein gefährlicher Name geworden. Die Rede vom absoluten Eich-Maß bei der Beurteilung der Hörspielkunst ist mehr als nur ein Aphorismus, mehr als ein kultischer Gag. Eich ist Qualitätsnorm geworden, und jedes dramaturgische Urteil über Hörspiele wird zur Normenkontrolle, und jede Absage an irgendeinen Autor ist dann so etwas wie eine Normenkontrollklage²⁹.

²⁶ Vgl. Oppermann, *Innere und äußere Wirklichkeit im Hörwerk Günter Eichs*, S. 39

²⁷ Der Ausdruck stammt aus Oppermann, idem, S. 37.

²⁸ Das Inhaltsverzeichnis bietet einige Exempel an: «Blendbeispiele: *Viterbo* und *Setubal*», «Geräusche als Ausdruck des Zeitablaufs besser als raumandeutende Geräusche, Beispiel *Viterbo*», «Geräusch als Blende, Drehblende in *Tiger Jussuf* und *Andere und Ich*». Schwitzke, *Das Hörspiel: Dramaturgie und Geschichte*, S. 11-12

²⁹ Gerhard Prager, «Das Hörspiel in sieben Kapiteln: Verständnisse und Mißverständnisse». In: *Akzente* 6 (1954), S. 514-523, Zitat S. 519.

2.2.2. Das *Neue Hörspiel*

Die neue Generation deutscher Hörspielautoren meldete sich 1960 bei der Ulmer Hörspieltagung zu Wort und zeigte, wie eng sie die Situation des Hörspiels empfand :

Das literarische Hörspiel ist heute als Modell eindeutig erschöpft, es bringt nur mehr Gleiches, längst Dagewesenes, Totes hervor. Routine, Sterilität und Phraseologie greifen um sich³⁰.

Die jungen Autoren und Regisseure kritisierten die Stagnation in der Gattungsentwicklung. Das Hörspiel sei während der fünfziger und sechziger Jahre *ghettoisiert* worden, um Schönings Ausdruck zu übernehmen³¹. Höchste Zeit sei es für eine neue, emanzipierte Hörspielform : das *Totale Schallspiel* oder *Neue Hörspiel*.

Wie oft in Zeiten des Übergangs setzten um 1960 theoretische Überlegungen in verstärktem Maße ein. Schwitzkes starke und zum Teil emotionelle Reaktion auf das *Neue Hörspiel* läßt den Eindruck entstehen, als würde es ihm darum gehen, das *dichterische Hörspiel* vor der neuen Tendenz zu schützen.

Wortführer dieser neuen Theorie waren Friedrich Knilli und Klaus Schöning³². Ihre These lautete, daß das *Neue Hörspiel* ein akustisches Ereignis sein sollte, in dem Geräusch und Stimme als technische Schallgestalten gelten sollen. Man arbeitete mit heterogenen phonischen Elementen : Geräusche, Klänge, Musik, Werbeslogans, Sprache, usw. Das *Neue Hörspiel* sollte ein Spiel mit akustischem Material sein.

³⁰ Friedrich Knilli, *Das Hörspiel : Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*. Stuttgart : W. Kohlhammer Verlag 1961, S. 21.

³¹ Vgl. Klaus Schöning, « Der Konsument als Produzent? » In : Klaus Schöning (Hrsg), *Neues Hörspiel O-Ton. Der Konsument als Produzent : Versuche. Arbeitsberichte*. Frankfurt a.M : Suhrkamp 1974, S. 7-39, Zitat S. 7. Auch Imela Schneider benutzt die Ghetto-Metapher, um die Situation des Hörspiels zu beschreiben, Vgl : Schneider, « Alle haben vom Rundfunk gelebt », S. 216.

³² Ihre wichtigsten theoretischen Schriften sind : Klaus Schöning (Hrsg), *Neues Hörspiel : Texte, Partituren*. Frankfurt a.M : Suhrkamp 1969; Knilli, *Das Hörspiel : Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*.

Durch Collage und Montage wurden diese verschiedenen Elemente kombiniert. Veränderungen des radiophonen Mediums beeinflussten die Entwicklung dieses neuen Hörspieltyps zweifellos mit. Neben ihrer Collagentechnik wurden die modernen Möglichkeiten der Stereophonie und des O-Tons (Original-Ton-Verfahrens) genutzt. Der Blick verschob sich von der Lyrik zur Technik.

Die Sprache galt nicht mehr als magisch-lyrisch, sondern als bloßes Material, neben Geräuschen und Musik. Sie wurde aus ihrer konventionellen grammatischen Ordnung gelöst und selbst zum handelnden Subjekt gemacht. Auch eine starke Sprachkritik wurde deutlich: « Ihrem Arbeitsmaterial, der Sprache, stehen die Autoren mißtrauisch, kritisch gegenüber », schrieb Klaus Schöning³³. Das Sprechen sollte ein Spiel mit Zitate werden³⁴. Es mischten sich Alltagsgerede, Werbung, konkrete Poesie, Redewendungen, Lieder.

Das Interesse an Erzähl- oder Handlungsfolgen trat dementsprechend zurück. Die Darstellung einer in sich geschlossenen Handlung mit festem Anfang und Ende ist nicht mehr vorhanden. Die Fabel wurde demontiert. Das *Neue Hörspiel*, so Heißenbüttel, sei ein Spiel, « in dem Möglichkeiten reproduziert werden, nicht um Illusion oder Poesie zu erzeugen, sondern um auszuprobieren, zu lernen und in neue Bedeutungszusammenhänge einzudringen »³⁵. Es ging nicht mehr darum, eine Geschichte zu erzählen, sondern mit allen Mitteln des Mediums Radio zu experimentieren und die Grenzen der Ausdrucksmöglichkeiten zu ergründen. Heißenbüttel: « Dieses *Neue Hörspiel* könnte man, etwas vereinfacht, auch so definieren, daß in ihm das Hörspiel sich selbst zum Problem wird »³⁶.

Wollte das traditionelle Hörspiel durch eine mehr passive, auf die lyrisch-magische Sprachqualität bezogene Einfühlung des Hörers wirken, so verlangte

³³ Schöning, *Neues Hörspiel : Texte, Partituren*, S. 15.

³⁴ Vgl. Dedner, « Das Hörspiel der fünfziger Jahre und die Entwicklung des Sprechstils seit 1965 », S. 136.

³⁵ Helmut Heißenbüttel, « Hörspielpraxis und Hörspielhypothese ». In : *Akzente* 16 (1969), S. 28.

das *Neue Hörspiel* einen aktiven Hörer. Der Hörer sollte aktiv werden und bereit sein, mit sich spielen zu lassen und selbst mitzuspielen. War das *reine Wortspiel* der 50er Jahre durch ein gewisses Pathos charakterisiert, so ist das *Neue Hörspiel* durch die Experimentierlust und das Spielerische gekennzeichnet.

Die Autoren dieser neuen Generation förderten keine Einfühlung des Hörers, sondern tendierten dahin, « den Prozeß der Imagination [...] bewußt zu machen »³⁷. Dieser Wunsch, Bewußtsein zu wecken, statt Einfühlung zu erreichen, erinnert an Bertolt Brechts Verfremdungseffekt. In der Tat wurde Brechts Hörspielmodell mit dem *Neuen Hörspiel* neu entdeckt³⁸.

Bereits zu Beginn der 60er Jahre wurden den Rundfunkanstalten *Neue Hörspiele* vorgelegt, aber selten akzeptiert. *Neue Hörspiele* wurden erst Mitte der sechziger Jahre in den Studios produziert³⁹. Das *Neue Hörspiel* setzte sich in der Praxis allmählich durch⁴⁰, wobei der eigentliche Durchbruch erst Anfang der siebziger Jahre geschah, wie Schöning 1969 in seinem Sammelband *Neues Hörspiel* feierlich ankündigte :

Die Tendenzen, die das *Neue Hörspiel* charakterisieren, sind nicht neu. Neu sind gewisse Möglichkeiten, diese Tendenzen, die jahrelang ignoriert wurden, zu realisieren. Das Feld des Neuen Hörspiels ist jetzt offen⁴¹.

Nach ungefähr zehn Jahren, in denen das *Neue Hörspiel* wenig Beachtung fand, schienen die Rundfunkanstalten erst 1970 bereit für die Änderung. Quantitativ dominierte allerdings weiter das traditionelle Hörspiel, das dem Publikumsgeschmack eher zu entsprechen schien.

Noch ein paar Worte zum Publikum sowie zur Blütezeit des Hörspiels. Die herausragende Gattung des Rundfunks war in den 50er Jahren das Hörspiel, das nahezu konkurrenzlos die kulturelle Abendveranstaltung darstellte. In der besten Zeit, etwa bis 1960, entsprach der Gesamtprozentsatz der Hörer, die regelmäßig

³⁶ Helmut Heißenbüttel. Zitiert nach Reinhard Döhl, « Alles ist möglich. Alles ist erlaubt. Hörspielmacher Helmut Heißenbüttel ». In: Klaus Schöning (Hrsg): *Hörspielmacher: Autorenportraits und Essays*. Königstein: Athenäum 1983, S. 85-104.

³⁷ Schöning, *Neues Hörspiel*, S.15.

³⁸ Vgl. Würffel, *Das deutsche Hörspiel*, S. 51.

³⁹ Vgl. Idem, S. 155-156.

⁴⁰ Vgl. Schneider, « Fast alle haben vom Rundfunk gelebt », S. 116.

⁴¹ Schöning, *Neues Hörspiel*, S. 7.

Hörspiele hörten, einem Durchschnitt von ca 30-40%⁴². Knilli schätzte Anfang der 60er Jahre die Hörerzahl auf drei bis vier Millionen Hörer bei der Sendung eines einzigen Hörspiels⁴³. In den 60er Jahren sank der Prozentsatz signifikant. Bereits 1963 stellte Schwitzke fest, daß etwa die Hälfte des Hörspielpublikums zu gunsten des Fernsehens abgewandert sei⁴⁴. Manche Autoren wie etwa Irmela Schneider machen allerdings nicht allein das Fernsehen dafür verantwortlich, daß das Hörspiel seine Popularität verlor, sondern auch die « konzeptionelle[n] Veränderungen des Hörfunkprogramms »⁴⁵ selbst.

Wie ist es aber heute? Hört noch jemand Hörspiele? Werden überhaupt noch Hörspiele produziert und gesendet im Zeitalter des Fernsehers und des Internets?

⁴² Vgl. Schneider, « Fast alle haben vom Rundfunk gelebt », S. 104.

⁴³ Vgl. Knilli, *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*, Klappentext.

⁴⁴ Vgl. Schwitzke, *Das Hörspiel : Dramaturgie und Geschichte*, S. 24.

⁴⁵ Vgl. Schneider, « Fast alle haben vom Rundfunk gelebt », S. 104.

2.3. Die aktuelle Situation

Der vorliegende Exkurs findet seine Rechtfertigung in der Tatsache, daß heute fast ausschließlich aus einer historisierenden Perspektive über das Hörspiel geschrieben wird, und dies, obwohl die Stundenzahl des Hörspielangebots von Jahr zu Jahr wächst. Das Kapitel versteht sich erstens als Beitrag gegen diese historisierende Tendenz und als Versuch, die aktuelle Lage des Hörspiels zu beschreiben und zu analysieren. Neben statistischen Informationen soll der Frage nachgegangen werden, welche Art Hörspiele heute produziert und ausgestrahlt werden.

Ziel des Abschnitts ist zweitens in Bezug auf Günter Eichs Aktualität eine Zwischenbilanz zu ziehen, sowohl was die Frequenz und Auswahl der Eich-Sendungen, als auch was die Forschungsliteratur und Feuilletonaktualität betrifft.

2.3.1. Das Hörspiel heute

Wie stellt sich die heutige Situation dar, wenn Günter Eich bereits 1967 resigniert über die Lage des Hörspiels reflektierte : « Das Hörspiel ist uninteressant geworden. Das Fernsehspiel steht so im Vordergrund, daß es das Hörspiel im öffentlichen Bewußtsein jedenfalls völlig verdrängt hat» [IV : 504]?

Anhand jüngster Rundfunkstatistiken und -berichte soll hier der aktuelle Stand des Hörspiels in Deutschland skizziert werden⁴⁶. Dabei wird viel Wert darauf gelegt, das heutige Hörspiel nicht nur als Literaturgattung zu analysieren, sondern auch als Bestandteil des Rundfunkprogramms zu verstehen⁴⁷.

Zunächst ein paar Statistiken zur allgemeinen Hörfunknutzung : Die

⁴⁶ Die einzigen mir zugänglichen Hörfunkstatistiken stammen aus sämtlichen ARD-Jahrbüchern. Die Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD) veröffentlicht jedes Jahr seit 1969 Chronik, Berichte und Statistik über ihre Tätigkeit in den verschiedenen Bereichen. Ich zweifle nicht an der Genauigkeit der Informationen, nur muß man sich vor Augen halten, daß es sich um Selbstdarstellung bzw. Werbung handelt. Der durchaus optimistische und stolze Ton bezüglich Qualitätsbeurteilungen der eigenen Produktionen oder Marktanteilschätzungen gegenüber Privatsendern muß kritisch zur Kenntnis genommen werden.

⁴⁷ Vgl. dazu Schneider, « Fast alle haben vom Rundfunk gelebt », S. 203 und Reinhard Döhl, « Nichtliterarische Bedingungen des Hörspiels ». In : *Wirkendes Wort* 32 (1982), S. 154-179, Zitat S. 155. Beide denunzieren den Mangel an Literatur, die sich mit der engen Verbundenheit zwischen Hörspiel und Rundfunk beschäftigt und betonen die Wichtigkeit einer solchen Analyse.

durchschnittliche Hördauer beträgt in Deutschland täglich 179 Minuten⁴⁸, daß heißt ungefähr drei Stunden. Was das staatliche Radio betrifft, ergibt die Hördauer täglich durchschnittlich 99 Minuten⁴⁹. Es erweist sich beim Hörspiel als wichtig, zwischen privaten Sendern und Landeshörfunkanstalten zu unterscheiden, da Hörspiele ausschließlich vom staatlichen Radio produziert und ausgestrahlt werden. Radio wird also ziemlich viel am Tag gehört – fast solange wie ferngesehen wird⁵⁰ - aber man muß in Betracht ziehen, daß Hörfunk oft nur nebenbei gehört wird⁵¹.

Beim Gespräch über das Hörspiel stellt sich, angesichts der heutigen Rolle des Fernsehens und des Internets, fast zwangsläufig die Frage nach dem Publikum des Hörspiels. Leider sind aktuelle Statistiken über Hörspielhörer nicht zu finden außer folgendem ARD-Bericht aus dem Jahre 1995 : «Neue Konzepte in der Hörspiellandschaft, mehr Öffentlichkeit, die Suche nach offenen, unorthodoxen Spielformen und ungewohnten Sendeplätzen brachte dem Hörspiel [...] größere Akzeptanz und neue, vor allem jüngere Hörer »⁵². Leider liegen genaue Zahlen nicht vor.

Interessant sind auch Statistiken über Programmgattungen sämtlicher Landesrundfunkanstalten. Man erfährt, daß Musik über 60 Prozent der Programmation ausmacht, während das Wort wenig mehr als 30 Prozent der Sendezeit beansprucht. Bundesweit beträgt 1998 der Anteil von Hörspielsendungen in den verschiedenen Hörfunkprogrammen durchschnittlich 0,6% der Sendezeit, wobei die Skala von 0% zu 6,4% (MDR Kultur) reicht⁵³.

Der Wert dieser Zahlen ist allerdings begrenzt, auch wenn man sie mit

⁴⁸ Vgl. *ARD-Jahrbuch 99*, 31(1999), Herausgegeben von der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). Hamburg : Hans-Bredow-Institut 1999, S. 419.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Laut dem *ARD-Jahrbuch 99* wird durchschnittlich 188 Minuten täglich ferngesehen. Vgl. S. 428.

⁵¹ Vgl. Klaus Schöning, « Hörspiel : Perspektiven ». In : *Wirkendes Wort* 32 (1982), S. 150-154, Zitat S. 151.

⁵² *ARD-Jahrbuch 95*, 27 (1995), Herausgegeben von der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). Hamburg : Hans-Bredow-Institut 1995, S. 232.

Anteilen vorangegangener Jahre vergleicht (1989 : 0,7%, 1984 : 0,8%)⁵⁴. Statistisch läßt sich der prozentuale Rückgang der Hörspielsendungen durch die immer wichtiger werdende Tendenz der Kanalspezialisierung erklären. So entstehen neue Wellen für besondere Zielgruppen (etwa klassische Musik oder Nachrichten), die das Gesamtbild der Programmanteile verändert⁵⁵. Dieser Tendenz gilt als Vorbild das aus den Vereinigten Staaten kommende Konzept des *format radio*.

Die Zeit, als das Hörspiel zum selbstverständlichen Bestandteil jedes Programms gehörte, ist längst vorüber. Hörspielsendungen sind nun mehr ein kleiner Tropfen in dem riesigen und immer größer werdenden Fluß des Radioangebots.

Und doch wächst die Stundenzahl der Hörspielsendungen von Jahr zu Jahr. Es werden immer mehr Hörspiele produziert und ausgestrahlt. 1995 gibt das ARD-Jahrbuch bekannt : « Allein das Hörspielangebot hat sich seit Mitte der 70er Jahre mit inzwischen 2783 Sendestunden pro Jahr verdoppelt »⁵⁶. Man zählt jährlich ungefähr 700 neue Produktionen von deutschsprachigen Hörspielen⁵⁷.

Diese Zahlen überraschen, weil sie gegen die verbreitete Absicht von der Ausgestorbenheit des Hörspiels sprechen. Die Kluft zwischen der aktuellen Hörspielrealität und der allgemeinen Vorstellung, die man von der heutigen Lage hat, ist in der Tat erstaunlich.

Die quantitative Frage zeigt auf der einen Seite, daß immer mehr Hörspielsendungen angeboten werden, und daß dieses Hörspielwachstum der generellen Überangebotstendenz der Rundfunkindustrie entspricht. Andererseits wird der Anteil von Hörspielen im Rundfunk immer kleiner, was auf die langsamere Zunahme des Hörspiels im Vergleich zu anderen Programm-gattungen hindeutet.

Neben diesen rein statistischen Feststellungen ist die Frage wichtig, was

⁵³ Vgl. *ARD-Jahrbuch 99*, S. 396-397. Genaueres über Rundfunkstatistiken findet sich in den Kapiteln 'Hörfunkstatistik 1998' und 'Medienforschungsdaten 98/99' der selben Zeitschrift, jeweils S. 386-398 und S. 417-424

⁵⁴ Vgl. *ARD-Jahrbuch 90*, 22 (1990), S. 394-395 und *ARD-Jahrbuch 85*, 17 (1985), S. 404-405.

⁵⁵ Christoph Lindenmeyer, « Radiokunst in zwei Genres : Hörspiel und Feature in der ARD ». In : *ARD-Jahrbuch 95*, S. 31-41, Zitat S. 32.

⁵⁶ Idem, S. 31.

heutzutage gesendet bzw. produziert wird. Um diese Frage zu beantworten, möchte ich mich exemplarisch auf das Hörspielangebot des Jahres 1998 beschränken. Diese Vorgehensweise hat natürlich keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit, sie hat allerdings den Vorteil, ein authentisches und relativ aktuelles Beispiel statt einer überarbeiteten Bewertung vorzuführen.

Das ARD-Angebot erweist sich als vielfältig, wie der ARD-Bericht dieses Jahres bezeugt. Neben Wiederholungen von Hörspielen der letzten Jahre und Hörspieladaptionen von Romanen oder Novellen finden Ursendungen neuer Autoren sowie experimentelle, musik- und klangorientierte, Kriminal-, Science-Fiction- und Kinderhörspiele Platz in der Programmation.

Thematisch gesehen sind die verschiedenen Sendungen abwechslungsreich : Untergang der Titanic, Gewaltbereitschaft von Jugendlichen, Casanovas Memoiren, jüdische Kindertransporte nach England, Parodie über Unterhaltung im Fernsehen, Bertolt Brechts 100. Geburtstag, Polargebiete, Arbeitslosigkeit⁵⁸... Durch diese eklektische Aufzählung von behandelten Themen wird klar, daß unter « Hörspiel und Medienkunst » weder jenes literarische Kunstwerk jenseits der Erfahrungswelt noch das sprachkritische Schallspiel verstanden wird.

Unter dem Begriff « Hörspiel und Medienkunst » wird etwas viel Breiteres verstanden, im dem sich leichte Unterhaltung, informativer Inhalt, Humor, Auseinandersetzung mit sozialen Fragen, literarische Bearbeitungen zusammenfinden. Schöning beobachtete 1982 treffend : « Das Hörspiel löst sich [...] auf im inszenierten journalistischen Totalhörspiel »⁵⁹. Dies erinnert sehr an die Form des *Features*.

Besondere Erwähnung muß die Vielzahl von Kurzhörspielen und Hörminiaturen finden. Dies mag sich durch den zunehmenden Trend zum Nebenbeihören des Radios erklären⁶⁰. Dem heutigen Hörer muß ein Hörspiel

⁵⁷ Vgl. *ADR-Jahrbuch* 95, S. 34.

⁵⁸ Vgl. *ARD-Jahrbuch* 99, S. 235-237.

⁵⁹ Vgl. Schöning, « Hörspiel : Perspektiven », S. 150.

⁶⁰ Vgl. Idem, S.151 : « Es liegt eine gewisse Paradoxie darin, daß das Radio zunehmend einen Trend zum Nebenbeihören fördert, das nicht identisch ist mit jener kritisch-zerstreuten Rezeption;

angeboten werden, das seine Aufmerksamkeit nicht zu lange beansprucht. Es muß in seinen Stundenplan passen und ihn nicht daran hindern, seiner Beschäftigung nachzugehen : Sei er nun beim Autofahren, beim Kochen oder am Arbeitsplatz. Das Kurzhörspiel entspricht der Vorliebe des heutigen Menschen für das Kurze. DeutschlandRadio liefert folgenden Bericht über die Vorliebe des Publikums für Kurzhörspiele und Miniaturen : « Soon these sound miniatures [von Hanna Hartmann JL] became favourites for our listeners, we got a lot of mails and requests (and sometimes listeners liked these sound-compositions better than our plays!) »⁶¹.

Wie steht es heute mit experimenteller Radiokunst? In seiner 1995 erschienenen Monographie *Das experimentelle Hörspiel* sieht Martin Maurach die heutige Lage kritisch :

Die Situation von experimentellen Hörstücken im gegenwärtigen Programm dürfte so schwierig sein wie je. Mag es auch innerhalb erkämpfter Sendeplatz-Nischen keinen Einspruch mehr geben, erscheint doch die bloße Wahrnehmbarkeit fortgeschrittener Radiokunst bei der Neigung aller Medien zum 'inhaltlichen Rauschen' zunehmend problematisch⁶².

Maurach spricht in diesem Zitat die Ghettoisierung des experimentellen Hörspiels und die allgemeine Vorliebe des Publikums für traditionellere und zugänglichere Formen an. Das wirft unter anderem die Frage auf, wer am Ende entscheidet, was ausgestrahlt wird. Radiokünstler, Produzenten, Autoren, Marketingdirektoren, Hörer, Hörerzahlstatistiken?

« Was sollen wir senden », fragt der Titel einer vierteiligen medienkritischen Reihe des WDR 3-Hörspielstudios.

Ist das eine Frage, die sich sinnvollerweise stellen läßt? Gibt es diese ganz allgemeine Möglichkeit, zu entscheiden, was in ein Rundfunkprogramm [...] hineinkommt? Ist es nicht, wenn es eine Entscheidungsfreiheit gibt, immer nur unter Vorbehalt?⁶³

das Hörspiel jedoch, als Produkt des Radios, jene konzentrierte Rezeption, die nicht identisch ist mit der kontemplativen, noch in vielen seiner Realisationen erfordert ».

⁶¹ www.geocities.com/zonesradio/auteurs_pieces/hartman.html.

⁶² Martin Maurach, *Das experimentelle Hörspiel : Eine gestalttheoretische Analyse*. Wiesbaden : DUV 1995, S. 9-10.

⁶³ Helmut Heißenbüttel, « 'Was sollen wir senden?' : Zu vier medienkritischen Hörstücken von Helmut Heißenbüttel, Dieter Schnebel, Ferdinand Kriwet und Mauricio Kagel ». In : Klaus Schöning (Hrsg) : *Hörspielmacher : Autorenportraits und Essays*. Königstein : Athenäum 1983, S. 105-122, Zitat S. 105.

Diese Frage, die natürlich nicht allein den Hörspielbereich betrifft, sondern die ganze Welt der Kunst, fordert zur Auseinandersetzung mit den Komplexen Kunst / Ware, Künstlerfreiheit / Publikumsgeschmack, Selbstzweck / Wirtschaftlichkeit heraus.

2.3.2. Günter Eich heute

« In Saloniki
weiß ich einen, der mich liest,
und in Bad Nauheim.
Das sind schon zwei. »
[I : 174]

« Vielleicht ist Eich in Kürze passé... » [IV : 534] reflektierte der Autor bescheiden – oder kokett – 1971 in einem Gespräch mit dem Salzburger Journalisten Peter Coreth. Daß er nicht passé ist, wissen Eich-Forscher, die regelmäßig neue Artikel oder Monographien über das Werk des Autors zu lesen bekommen. Hier möchte ich aber einen die Grenzen des kleinen und hermetischen Forschungsmilieus überschreitenden Überblick über Eichs Aktualität chronologisch skizzieren. So werden neben Beiträgen in literarischen Fachzeitschriften auch ein breiteres Publikum betreffende Feuilletonartikel, Radiosendungen und sonstige Veranstaltungen der letzten zwanzig Jahren herangezogen, um ein möglichst getreues Bild des heutigen Interesses an Eich zu vermitteln.

Werden Eich-Hörspiele noch gesendet? In der ersten Hälfte der fünfziger Jahre verging « bundesweit kaum eine Woche, in der nicht ein Eich-Hörspiel zu hören [war] »⁶⁴, bewertet Hans-Ulrich Wagner. Fünfzig Jahre später werden Hörspiele von Eich immer noch regelmäßig von staatlichen Rundfunkanstalten ausgestrahlt bzw. neu produziert⁶⁵. Neben Ankündigungen in Hörfunkprogrammen

⁶⁴ Hans-Ulrich Wagner, *Günter Eich und der Rundfunk: Essay und Dokumentation*. Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs, Band 27. Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg 1999, S. 97.

⁶⁵ Eine ausführliche Recherche über Zahl und Frequenz der Sendungen von Hörspielen Eichs wäre zwar aus statistischer Sicht interessant, würde aber die Grenzen der vorliegenden Arbeit weit überschreiten. Das Kapitel «Dokumentation – kommentierte Radiographie» aus Hans-Ulrich Wagners Monographie *Günter Eich und der Rundfunk* bietet einen Überblick über die seit 1930 und bis 1997 gesendeten Eich-Rundfunkarbeiten (Ursendungen – Wiederholungen – Übernahmen). Siehe S. 107-356.

fanden diese Sendungen oft Erwähnung in Tageszeitungen.

Über diese vereinzelt Sendungen hinaus wurden regelmäßig (etwa jedes dritte bis fünfte Jahr) Eich-Retrospektiven von den Sendern organisiert. 1982 boten sich das 75. Geburtsjahr des Autors und zugleich sein 10. Todesjahr an; 1987 das 80. Geburtsjahr; 1992 das 85. Geburtsjahr und das 20. Todesjahr. Zu diesen drei Retrospektiven wurden Radioessays über Eich und sein Hörspielwerk produziert und – manchmal als Einleitung zu einzelnen Stücken, manchmal als selbstständige Sendungen – präsentiert. Diese verschiedenen Eich-Retrospektiven wurden nicht nur in den Rundfunkprogrammen bekannt gemacht, sondern auch in Zeitungen angekündigt bzw. diskutiert⁶⁶. Nach dem selben historisierenden und feierlichen Prinzip wurde 1991 eine Eich-Reihe zum vierzigsten Jahrestag des Hörspiels *Träume* ausgestrahlt.

Nicht alle Eich-Serien wurden von Journalisten begrüßt. Manche empfanden die Regelmäßigkeit und die Länge der Serien als Zumutung. 1995 äußerte sich Timo Fehrensens sehr kritisch gegenüber einer neuen Retrospektive : « In den folgenden sechs Monaten sind Eichs Radiowerke freilich ohnehin in beinahe penibel erzählter Rundfunkhistorie zu erleben »⁶⁷. Der Ton dieses Artikels vermittelt den Eindruck, als würden nicht nur sehr viele, sondern zu viele Eich-Hörspiele gesendet.

Eine 1996 organisierte Eich-Hörspielretrospektive unterschied sich allerdings von den oben genannten dadurch, daß sie ihren Anlaß nicht in einem Feierjahr des Autors fand. Es wurde nicht der Schriftsteller Eich gefeiert, sondern das Werk an sich. Diese thematische Retrospektive bildete eine Ausnahme, indem sie Hörspiele von Eich nicht durch eine historisierende Perspektive verband, sondern eine besondere Facette des Hörwerks gezielt präsentierte. Die Eich-Reihe nannte sich *Sonderbare Tierwelt*.

⁶⁶ Als Beispiel seien drei Artikel von Eva-Maria Lenz erwähnt, die anlässlich der drei erwähnten Eich-Retrospektiven in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* erschienen sind : « Oberfläche in die Tiefe : Günter Eichs Hörspiele gesammelt im Radio » (Nr. 295, 19.12.1992, S. 26); « Erhellende Träume : Hörspiele zum achtzigsten Geburtstag von Günter Eich » (Nr. 24, 29.1.1987, S. 24) und « Hörspielautor : Günter Eich. Radium. Zeit und Kartoffel » (Nr. 275, 27.11.1982, S. 26).

⁶⁷ Timo Fehrensens, « Im DR : Funkdramatik von Günter Eich aus vier Jahrzehnten. Erinnerung und Neuentdeckung ». In : *Neues Deutschland*, Nr. 9, 11.01.1995, S. 9.

« Eine ganze Woche mit Tier-Stücken von Günter Eich hat der Deutschlandfunk zusammengestellt », kündigte die Süddeutsche Zeitung an⁶⁸. In der Frankfurter Rundschau war folgendes zu lesen :

Am Sonntag beginnt im Deutschlandfunk (DLF) eine Günter-Eich-Woche, die ausschließlich den märchenhaft-phantastischen und rätselhaften Dichter vorstellt. Der heftig debattierte frühe Eich oder der bis bis zum Verdruß des Autors zitierte Satz « Seid unbquem [sic], seid Sand im Getriebe der Welt » werden in der Retrospektive nicht bemüht. Unter dem eher spielerischen Titel « Günter Eichs sonderbare Tierwelt » werden vor allem thematisch gebundene Texte aus den frühen fünfziger Jahren wiederholt. Die kleine Eich-Reihe beginnt [...] mit dem selten ausgestrahlten Funkspiel vom « Tiger Jussuf ».⁶⁹

Bemerkenswert an dieser Retrospektive ist auch die Wahl des Themas : *Sonderbare Tierwelt*. Wie im Artikel betont wurde, unterschied sich dieses Programm von dem, was man normalerweise in den Eich-Retrospektiven zu hören bekommt.

Die übliche Wiederholung einer kanonisierten Auswahl von Stücken trug dazu bei, ein bestimmtes Bild von Eich aufrechtzuerhalten, nämlich das Bild des engagierten Schriftstellers oder des dichterisch anspruchsvollen Hörspiellyrikers. Hier trat eine Facette des Autors ans Licht, die sonst sehr vernachlässigt worden war, nämlich das Spielerische, wie der Frankfurter Journalist treffend feststellt. Neben dem Stück *Der Tiger Jussuf* wurden das Hörspiel *Sabeth* und das Fragment *Gespäch der Schweine* ausgestrahlt.

Wichtig ist, daß *Der Tiger Jussuf* bei den Retrospektiven aus Jubiläumsanlaß nicht berücksichtigt wurde. Das Stück wurde entweder einzeln oder erst beim « spielerischen Eich » ausgestrahlt. Da hatte sich offenbar etwas in der Rezeptionshaltung geändert⁷⁰.

Obwohl diese Eich-Sendungen in einem Massenmedium ausgestrahlt wurden, das fast jeden Haushalt erreicht, nahmen fast nur Hörspiel-Liebhaber solche Retrospektiven wahr. Für viel mehr Aufsehen sorgte 1993 eine breite und zum Teil sehr emotionale Feuilletondebatte um den *Fall Günter Eich* .

⁶⁸ Wilfried Geldner, « Die sonderbare Tierwelt. Im Deutschlandfunk : Tiger und Raben von Günther (sic) Eich ». In : *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 188, 16. 8.1996, S. 19.

⁶⁹ Hans-Jürgen Krug, « Sonderbare Tierwelt : Günter Eich-Hörspiel-Woche im Deutschlandfunk ». In : *Frankfurter Rundschau*, Nr. 185, 10.8.1996, S. M11.

⁷⁰ Mehr zur Rezeptionsgeschichte im Kapitel 4.2.

Alles begann im April, als Axel Viereggs, der Eich-Herausgeber der Bände I und IV der revidierten *Gesammelten Werke*, einen Essay über Günter Eichs Verhältnis zum Nationalsozialismus schrieb. Sich auf Briefe und Rundfunkprogramme der Nazi-Zeit stützend (weil viele Hörspielmanuskripte und Tonbände dieser Zeit als verschwunden gelten) behauptete Viereggs, Eich habe zur NS-Propagandamaschinerie gehört.

Wegen fehlenden Abstands und fehlender Zurückhaltung weigerte sich Siegfried Unseld, Chef des Suhrkamp Verlag, den Essay mit dem Titel *Das Geld mit dem Glück des Schöpferischen bezahlt?* zu drucken⁷¹. Entschlossen, seinen Text trotz dieser Weigerung und des Widerstands der Erben Eichs zu veröffentlichen, fand Viereggs einen anderen Verlag, und so kam der Essay unter dem neuen Titel *Der eigenen Fehlbarkeit begegnet: Günter Eichs Realitäten 1933-1945*⁷² bei Isele heraus.

Der kleine Band löste sofort eine heftige Diskussion aus, an der sich nicht nur Germanisten beteiligten⁷³. Dabei waren die Reaktionen auf den Essay oft brisanter als der Essay selbst⁷⁴. Neben der Begrüßung des Textes als Beitrag zum besseren Verständnis Eichs⁷⁵ oder der Empörung gegen Viereggs « gesinnungsprüferische Rechthaberei », « Schwarzweißmoral », « Entdeckungsrausch »⁷⁶ und « Wichtigtuerei »⁷⁷ wurde dieser Fall als symptomatische Erscheinung einer « zeitgeistmäßig sich verbreitenden Blickverschiebung gegen die Literatur »⁷⁸ analysiert. « Das Primäre sind nicht mehr die literarischen Texte

⁷¹ Vgl. Marie Simone Rollin, « Günter Eich: Ein gestürzter Mythos ». In: Axel Viereggs (Hrsg.): *'Unsere Sünde sind Maulwürfe': Die Günter Eich Debatte*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi 1996, S. 29-45, Zitat S. 31.

⁷² Axel Viereggs, *Der eigenen Fehlbarkeit begegnet: Günter Eichs Realitäten 1933-1945*. Eggingen: Edition Klaus Isele 1993.

⁷³ Einen Überblick über die verschiedenen Meinungen zu dieser Kontroverse bietet Axel Viereggs in *'Unsere Sünde sind Maulwürfe'. Die Günter-Eich-Debatte*.

⁷⁴ Die Klappenseite von Axel Viereggs Buch stellt den Aufsatz als « brisantes Essay » vor.

⁷⁵ Vgl. u.a. Horst Denkler, « Viereggs, Axel: Der eigenen Fehlbarkeit begegnet ». In: Viereggs (Hrsg.): *'Unsere Sünde sind Maulwürfe'*, S. 105.

⁷⁶ Vgl. Ulrich Greiner, « Ein Streit um Eich ». In: Viereggs (Hrsg.): *'Unsere Sünde sind Maulwürfe'*, S. 63-68.

⁷⁷ Vgl. Jürgen Bursche, « Wichtigtuerei ». In: Viereggs (Hrsg.): *'Unsere Sünde sind Maulwürfe'*, S. 69.

⁷⁸ Lothar Baier, « Literaturpfaffen: Tote Dichter vor dem moralischen Exekutionskommando ». In: *Freibeuter* 57 (1993), S. 48.

eines Schriftstellers und deren mögliche Lesarten, das Primäre sind nun mehr die biographischen Dokumente »⁷⁹, kritisierte Lothar Baier. Die Diskussion um den *Fall Günter Eich* gab Anlaß zu einer viel breiteren Auseinandersetzung mit ethischen und moralischen Fragen der Germanistik.

Die schon vielbeachtete Feuilletondebatte des Frühlings 1993 gewann im Herbst des selben Jahres erneut brennende Aktualität, als das 1940 geschriebene und als verschwunden geglaubte Stück *Rebellion in der Goldstadt*, über dessen Inhalt bisher nur spekuliert werden konnte, in Prag aufgefunden wurde⁸⁰.

Dieser Fund entzündete wieder eine lebhaftige Diskussion : War das Hörspiel als Propaganda oder Brotarbeit zu verstehen⁸¹, war Eich « Öl im Getriebe der Welt »⁸², gab dieser Fund Anlaß, Eichs Werk und Wirkung neu zu überdenken?⁸³ Lothar Baier äußerte sich wiederum sehr kritisch gegenüber « [d]iese[r] Tendenz, die Literatur auf eine Funktion des Autorenlebens zu reduzieren »⁸⁴ und gegenüber dem « neue[n] post-poststrukturalistische[n] Germanist[en] », der als « Lebensdiagnostiker »⁸⁵ über Gut und Böse rückblickend entscheidet.

Diese ganze Pressedebatte und die Sendung des Hörspiels *Rebellion in der Goldstadt* fanden breite öffentliche Resonanz. Wenn über Eich gesagt werden konnte, daß er zu den Klassikern gehöre, « deren Namen man eher kennt als ihr Werk »⁸⁶, kann seit 1993 hinzugefügt werden : deren Namen und Leben man eher

⁷⁹ Idem, S. 49.

⁸⁰ « Das Hörspiel, das in Johannesburg in Südafrika spielt, zeigt den Kampf der unterbezahlten weißen Arbeiter gegen die unmenschlichen Methoden der englischen Minenbesitzer. Die einzelnen Charaktere der im Hörspiel auftretenden Personen und die ausgezeichneten Milieuschilderungen lassen diese beiden Welten des Arbeiters und des Plutokraten deutlich hervortreten » Inhaltsangabe in: Westfunk 15 (1940), Nr. 19, 5.5.1940. Hier zitiert nach Reinhard Döhl: « Hörspielphilologie? » In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 26 (1982), S. 489-511, Zitat S. 511. Seit 1997 sind Text, Kassette und Materialien zum Hörspiel bei Suhrkamp erhältlich: Karl Karst (Hrsg), *Günter Eich: Rebellion in der Goldstadt. Tonkassette, Text und Materialien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.

⁸¹ Vgl. Christoph Siemes, « Ein kleiner Stachel: Nach 53 Jahren ist ein Hörspiel Günter Eichs wieder aufgetaucht ». In: Viereggs (Hrsg): *'Unsere Sünde sind Maulwürfe'*, S. 109-111, Zitat S. 111.

⁸² Vgl. Peter Horst Neumann, « Günter Eich und der Hörfunk im Nazi-Staat: Axel Viereggs 'brisanter Essay' ». In: Viereggs (Hrsg): *'Unsere Sünde sind Maulwürfe'*, S. 71-75, Zitat S. 75.

⁸³ Vgl. Frank Olbert, « Strammstehen für Goebbels, Geld und Urlaub: Mit Gustav Knuth gegen England [sic] – Günter Eichs wiederentdecktes rassistisches Hörspiel *Rebellion in der Goldstadt* ». In: Viereggs (Hrsg): *'Unsere Sünde sind Maulwürfe'*, S. 117-119, Zitat S. 119.

⁸⁴ Baier, « Literaturpaffen », S. 49.

⁸⁵ Idem, S. 43.

⁸⁶ Greiner, « Ein streit um Eich », S. 63.

kennt als ihr Werk. Dies ist wohl die Ironie der Geschichte, denn « Eich hat zeitlebens nichts getan, seine Biographie zu überliefern, und schon gar nicht dafür gesorgt, daß sie von der Attraktivität der Legende lebt »⁸⁷, wie Schafroth betont.

Zur besseren Kenntnis der Biographie des Autors diene außerdem eine 1988 von Joachim W. Stork in Zusammenarbeit mit dem deutschen Literaturarchiv Marbach organisierte Eich-Ausstellung⁸⁸. Im März 2000 wurde auch eine neue Eich-Ausstellung⁸⁹ eröffnet, die sich als « Beitrag zur aktuellen Diskussion über den Umgang mit der totalitären Vergangenheit Deutschlands »⁹⁰ versteht.

Die Ausstellungswebseite stellt den breiten Kontext vor, in dem die Ausstellung zu begreifen ist :

Im Umfeld der Debatten um Daniel Goldhagens Thesen zum Antisemitismus in Deutschland, die Friedenspreisrede Martin Walsers und um die Rolle der deutschen Wehrmacht im 2. Weltkrieg beansprucht die Auseinandersetzung um das Verhalten Günter Eichs im Dritten Reich ungebrochene Aktualität »⁹¹.

Dieser Einführungstext zur Ausstellung knüpft eindeutig an die Eich-Debatte aus dem Jahre 1993 an und trägt dazu bei, in der Öffentlichkeit das Interesse an der Eich-Biographie wachzuhalten. Dieser Internetttext zur Ausstellung steht allerdings im Widerspruch zum Ausstellungskatalog⁹², dessen inhaltlicher Schwerpunkt weder in biographischen Details noch in der Analyse von Eichs Rolle im Dritten Reich liegt, sondern vielmehr in der Bemühung, weniger bekannte Facetten des Autors ans Licht treten zu lassen⁹³. Der Internetttext kann also als reißerische Werbung verstanden werden, indem er sich an aktuelle Debatten anzuhängen versucht.

Von Bedeutung ist die 1991 erschienene neue Ausgabe der *Gesammelten*

⁸⁷ Schafroth, *Günter Eich*, S. 7.

⁸⁸ Der Katalog der Eich-Ausstellung enthält Abbildungen der in der Ausstellung präsentierten Bildzeugnisse sowie Storks Texte zur Biographie Eichs. Joachim W. Stork: *Günter Eich*. Marbacher Magazin 45/1988.

⁸⁹ Organisiert von der Geschäftsstelle Märkische Dichterlandschaft und dem Brandenburgischen Literaturbüro.

⁹⁰ www.literatur-im-land-brandenburg.de/ausstell.htm.

⁹¹ Idem.

⁹² Peter Walther (Hrsg.), *Günter Eich 1907-1972: Nach dem Ende der Biographie*. Berlin: Lukas 2000.

⁹³ Ich denke vor allem an zwei Artikel: « Spiel und Ernst bei Günter Eich: Zur Vorgeschichte eines Spannungsfeldes » von Axel Vieregg und « 'Jeder ist doch heute einverstanden': Ein paar Vorschläge zur Lektüre des späten Eich » von Michael Gratz.

Werke. Sie revidiert und ergänzt die 1973 zusammengestellte und wegen mangelnder oder gar falscher Informationen stark kritisierte⁹⁴ erste Ausgabe und wurde in der Presse aufgrund ihrer Zuverlässigkeit begrüßt⁹⁵.

Daß Eich durchaus nicht *passé* ist, beweisen die zahlreichen Sendungen seiner Hörspiele, die regelmäßigen Retrospektiven im Hörfunk, die beiden ihm gewidmeten Ausstellungen und die vielbeachtete Feuilletondebatte um seine Biographie und Tätigkeit im Dritten Reich. Das starke Interesse an der Biographie des Autors steht dabei sehr im Vordergrund. Dennoch zeigten Initiativen wie die 1996er Eich-Retrospektive « Die sonderbare Tierwelt » oder der Katalog der 2000 eröffneten Eich-Ausstellung einen Willen, Eichs literarischen Texten mehr Aufmerksamkeit zu schenken.

⁹⁴ Vgl. Glenn Cuomo, « Rezension über *Gesammelte Werke* 1991 ». In : *The German Quarterly* 70 (1997), S. 318-320, Zitat S. 318. « Howls of execration greeted the first edition of Günter Eich's *Gesammelte Werke* when the Suhrkamp Verlag rushed it on the market in late 1973, just one year after Eich's death. The four hastily produced volumes [...] showed significant omissions in all genres and glaring errors in the critical apparatus, which woefully misrepresented Eich's productivity ».

⁹⁵ Vgl. dazu die Rezension von Jürgen P. Wallmann, « Ein Dichter fahndet nach seinem Text : Endlich eine zuverlässige Ausgabe : Günter Eichs *Gesammelte Werke* ». In : *Die Welt*, Nr. 244, 19.10.1991, S. 21.

3. DER TIGER JUSSUF

3.1. Zum Inhalt

In der Rahmenerzählung versucht der entsprungene Zirkustiger Jussuf – erfolglos, sich dem Publikum vorzustellen. Da er nicht einmal weiß, wer er ist, erzählt er rückblickend – zuerst mit eigener Stimme, dann mit der Maxens, dessen Gestalt er übernimmt – wie es zu einer solchen Identitätsverwirrung kam.

In tiefem Zweifel über die eigene Identität hinterfragt der Tiger seine Herkunft und seine Singularität als einziger Tiger in seiner Umwelt. Da er in seinem Käfig keine befriedigende Antwort bekommt, frißt er seinen Dompteur William und bricht aus. Beim Fressen eines Menschen übernimmt aber Jussuf einen Teil der Persönlichkeit und die Träume dieser Person. In diesem Fall geht es um Williams Liebe zur Kunstreiterin Anita; diese Liebe wohnt von nun an Jussuf inne und beeinflusst seine weiteren Entscheidungen. Jussuf beginnt also seine Suche nach Anita. Als Tiger muß er sich aber vor der Polizei verstecken : Er flieht von Ort zu Ort und nimmt teilweise die Natur derer an, denen er begegnet, und die auch für einen Augenblick zum Tiger werden.

So verwandelt er sich für einen Moment in den Bäckermeister Matthisson, dann in Otilie Rimböck, in deren Sohn Max, ihren Ehemann, den Kommerzienrat Rimböck, und endlich in Anita. Je mehr Rollenwechsel stattfinden, desto größer wird die Verwirrung, so daß die verschiedenen Stationen der Tigergeschichte in einer übersichtlichen Chronologie auch beim besten Willen nicht wiederzugeben sind. Man bedenke, daß Anita in Max verliebt ist und daß es dem Tiger gelingt, nicht nur in Max zu stecken, den wir in einer morgendlichen Szene auf der Hochzeitsreise mit der Kunstreiterin Anita kennenlernen, sondern zugleich auch in dessen Eltern, dem Ehepaar Rimböck, vor allem in der Frau Rimböck, die seit der Dauer ihrer Ehe in einem Kontokorrent punktweise alle Bosheiten der Ehegatten gegeneinander aufrechnet und den ungetreuen Gemahl dann zum Zwecke des Kontoausgleichs vergiftet.

Ferner ist im Tiger, und damit auch in Max, ein guter Teil vom gefressenen Dompteur William, den Anita verabscheut, aber den sie, indem sie Max heiratet,

tragischerweise auch ehelicht. Neben diesen Figuren ist auch der Bäcker Matthisson nennenswert, der dank des Tigers, der in ihn schlüpft, zum mutigen Gatten wird, von dem seine Frau immer träumte. Wohl aufgrund der Tigerblutsverwandschaft wird der Bäckermeister sogar plötzlich zum Vater von Max promoviert.

Das Stück endet damit, daß weder die Protagonisten noch die Rezipienten wissen, wer wer ist, ob der Tiger weiter lebt, oder ob er gefangen worden ist. Unbestreitbar blickt er uns aber aus den sandgelben Augen Anitas an, als sie und Max wegen finanzieller Schwierigkeit die Hochzeitsreise abbrechen müssen.

Diese Zusammenfassung soll einerseits zur Einführung in das Hörspiel dienen, andererseits die Schwierigkeit dieser Übung aufgrund der vielen Identitätswechsel und der daraus entstehenden Verwirrung verdeutlichen.

Jussuf-Interpreten geben den Inhalt des Stückes verschieden wieder. Einige versuchen ihre Schwierigkeit, eine klare Zusammenfassung des Hörspiels zu schreiben, durch eine übereilte Interpretation einiger Szenen zu tarnen. Sie weigern sich, die Komplexität der Fabel als Bestandteil des Hörspiels anzuerkennen. Schafroth zum Beispiel erwähnt nicht einmal den verwirrenden Aspekt des Hörspiels und präsentiert das Stück sofort als « Panoptikum der zeitgenössischen Welt »⁹⁶.

Die Versuchung ist in der Tat sehr stark, die verschiedenen Stationen des Hörspiels in einer Zusammenfassung anders zu organisieren, um der Kausalität und der Chronologie besser zu entsprechen und so das Resümee verständlicher und zugänglicher zu machen. Eine solche Methode mag für manche Texte nicht unbedingt falsch sein, dennoch erscheint sie hier unangebracht, denn es geht Eich *expressis verbis* darum, den Hörer « zu verwirren, zu nasführen und zu belügen » [III-544]. Außerdem entsteht die Verwirrung nicht nur, sie wird auch im Hörspiel thematisiert, wie das Zitat bereits deutlich macht. Falsch ist demnach nicht nur das Weglassen dieses Bestandteils in der Wiedergabe des Inhalts, sondern auch die bloße Intellektualisierung der Konfusion.

⁹⁶ Schafroth, *Günter Eich*, S. 62.

3.2. Entstehungsgeschichte

3.2.1. Die Urfassung (1952)

Der Tiger Jussuf wurde in einer Periode geschrieben, in der Eich durch einen Vertrag an den Süddeutschen Rundfunk (SDR) gebunden war. « Prager [der damalige Dramaturg beim Stuttgarter Sender JL] hatte 1951 mit Eich einen Vertrag geschlossen, in dem sich Eich verpflichtete, regelmäßig Hörspiele für den Sender zu schreiben. Mit diesem Vertrag erhielt Eich vom Sender ein monatliches Fixum von DM 500»⁹⁷. Auf diese Weise fand sich Eich zwar finanziell abgesichert, aber auf der anderen Seite zu einer regelmäßigen Leistung mit Abgabeterminen verpflichtet.

Neben dieser Verpflichtung schrieb Eich Hörspiele für andere Sender, an die er nicht vertragsmäßig gebunden war. *Der Tiger Jussuf* gehört zu diesen Nebenproduktionen. Es wurde vom Nordwestdeutschen Rundfunk (NWDR) produziert und reiht sich in eine Zusammenarbeit des Autors mit der Hamburger Hörspielabteilung ein.

Die Entstehungsgeschichte der Urfassung des Hörspiels *Der Tiger Jussuf* ist eng mit seiner Produktionsgeschichte verbunden, wie der Briefwechsel zwischen der Hörfunkdramaturgie und dem Autor belegt. Nach dem großen Erfolg von *Die Andere und ich* (Hörspielpreis der Kriegsblinden)⁹⁸ versuchte Hamburg einen weiteren Text von Eich zu erhalten. Ein Brief vom 9. Februar 1952 zeigt, wie erwartungsvoll Hamburg auf ein neues Originalhörspiel von Eich wartete. Die Hamburger Dramaturgin Gerda von Uslar schrieb : « Wie steht es nun mit dem uns versprochenen Hörspielmanuskript? [...] Es wäre mir sehr interessant zu wissen, wann etwa ich mit einem Manuskript von Ihnen rechnen darf, und natürlich, wie das Thema dieses Hörspiels aussieht. »⁹⁹ Das von Uslar erwähnte Versprechen

⁹⁷ Schneider, « Fast alle haben vom Rundfunk gelebt », S. 204.

⁹⁸ Achtung : Sowohl das *Kindlers Neue Literatur Lexikon* wie auch das *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* behaupten fälschlich, Eich habe den Hörspielpreis der Kriegsblinden für das Hörspiel *Träume* erhalten. Vgl. Walter Jens (Hrsg), *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. Band 5. München : Kindler 1989, S. 66. Und Ree Post-Adam, « Günter Eich ». In : Arnold, Heinz-Ludwig (Hrsg) : *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Band 3. München : Text u. Kritik 1978, S. 1.

⁹⁹ 9.2.1952. NDR Hörspielabteilung. Ordner Eich-Korrespondenz. Zitiert nach Wagner, *Günter Eich und der Rundfunk*, S. 253-254.

hängt höchstwahrscheinlich mit einer Bitte um Vorschuß, die Eich im Januar gestellt hatte, zusammen¹⁰⁰.

Günter Eich antwortete sechs Wochen später und äußerte sich über diesen Schreibdruck: « Ich möchte sagen : In vierzehn Tagen, aber ich habe mit meinen Voraussagen schlechte Erfahrungen gemacht, ebenso wie Sie. Ich sage also lieber : Rechnen Sie überhaupt nicht mit mir, bis das Manuskript nicht in Ihren Händen ist »¹⁰¹. Es ist klar, daß Eich sich nicht auf erneutes Drängen festlegen wollte.

Der Autor schrieb die Urfassung des Hörspiels *Der Tiger Jussuf*, die den Untertitel *Ein Märchen* trug, in kurzer Zeit. Karl Karst, der für Eichs Hörspiele verantwortliche Herausgeber der revidierten Ausgabe der *Gesammelten Werke*, gibt in den Anmerkungen zum *Jussuf*-Hörspiel an, es wurde « laut NB [Notizbuch JL] vom 7. bis 9.5.1952 überlegt; vom 10. bis 21.5.1952 geschrieben » [II-805]. Innerhalb von zwei Wochen wurde also die Urfassung fertig gestellt. Dies ist jedoch nicht verwunderlich : Viele Hörspiele Eichs dieser Epoche wurden in sehr kurzer Zeit verfaßt¹⁰².

Bald nach der Abgabe erfolgte die erste Inszenierung unter der Regie von Kurt Reiss, so daß *Der Tiger Jussuf* am 15. August 1952 mit Begleitworten von Heinz Schwitzke urgesendet werden konnte.

Es folgte im selben Jahr eine Parallelproduktion vom Süddeutschen Rundfunk (SDR) unter der Regie von Walter Knaus (Ursendung am 12.10.1952), die im Zusammenhang mit der zwischen Hamburg und Stuttgart vereinbarten *Gemeinschaftsredaktion* zu verstehen ist. Ein Jahr darauf kam eine Neuproduktion

¹⁰⁰ Eine Anekdote dazu. Eich bat um Vorschuß, ohne Nennung des Grundes. Seine Bitte wurde von Frau Uslar positiv mit einer Überweisung und den folgenden Worten beantwortet : « Sie können sich also getrost einen neuen Wagen kaufen! » Eichs Auto-Leidenschaft war in der Tat bekannt. Gottfried Benn schrieb sogar : « Günter Eich ist ein versierter Hörspieldichter, hat schon einen Wagen sich verrundfunk » . Zitiert nach Wagner, *Günter Eich und der Rundfunk*, S. 97.

¹⁰¹ Günter Eich an Gerda von Uslar, 26.4.1952. Privatnachlaß Heinz Schwitzke. Hier zitiert nach Wagner, *Günter Eich und der Rundfunk*, S. 254.

¹⁰² Erinnert sei an die berühmten 'klassischen' Hörspiele : *Die Andere und ich* in zwei Wochen geschrieben; *Sabeth* in zwölf Tagen; *Blick auf Venedig* in neun Tagen; *Die Mädchen aus Viterbo* in zehn Tagen. Vgl. Anmerkungen der *Gesammelten Werke* [II : 800-806].

des Hörspiels durch den Hessischen Rundfunk (HR)¹⁰³ zustande, die am 3. März 1953 urgesendet wurde (Regie Irmfried Wilimzig).

3.2.2. Die Bearbeitung (1959)

Die Neufassung des *Jussuf*-Hörspiels entstand 1959 nach ungefähr sechs Wochen Arbeit¹⁰⁴. Bemerkenswert ist, daß die Bearbeitung des Textes mehr Zeit als das Konzipieren und Schreiben der Urfassung in Anspruch nahm. Wichtig ist auch, daß Eich an dieser Neufassung in einer Periode arbeitete, in der er auch andere Hörspiele umschrieb. Er arbeitete von Ende 1958 bis 1960 an keinem 'neuen Hörspiel', sondern nahm hintereinander *Die Mädchen aus Viterbo*, *Der Tiger Jussuf*, *Die Stunde des Huflattichs*, *Blick auf Venedig* und *Die Gäste des Herrn Birowski*¹⁰⁵ wieder auf und bearbeitete sie.

Dies unternahm der Autor für die Vorbereitung von Neuauflagen der Hörspiele. Im Falle von *Der Tiger Jussuf* entstand die zweite Fassung für die Neuauflage von *Träume. Vier Hörspiele*¹⁰⁶. Es erscheint nicht unwichtig, daß die Bearbeitung nicht für eine Radioanstalt, sondern für eine schriftliche Veröffentlichung unternommen wurde. Dies erklärt auch vielleicht Eichs längere Arbeit an dem Text der zweiten Fassung: Während ein Hörspiel etwas Flüchtiges ist, ist ein gedruckter Text etwas Festes.

Diese Umschreibungsphase trennt zeitlich die sehr produktive Phase der klassischen Hörspiele in den 50er Jahren von den beiden letzten Hörspielen, die nach einer langen Pause 1964 und 1972 entstanden¹⁰⁷. Eich bearbeitete also *Der Tiger Jussuf* am Anfang seiner 'Hörspiel-Krise', um Schafroths Ausdruck zu benutzen.

Das Hörspiel wurde erst 1962 vom Bayerischen Rundfunk (BR) inszeniert und gesendet. Die Rundfunkanstalten zeigten kein sofortiges Interesse für die Neufassung, wie es der Fall mit der Urfassung gewesen war. Die Münchner

¹⁰³ Alle Daten der Produktionen und Sendungen entnehme ich aus den Anmerkungen der *Gesammelten Werke*. Vgl. [II : 805].

¹⁰⁴ Vgl. [III : 766]

¹⁰⁵ Später: *Meine sieben jungen Freunde*.

¹⁰⁶ Vgl. Schafroth, *Günter Eich*, S. 70.

Hörspielmacher boten die Inszenierung des *Tiger Jussuf* dem Regisseur Otto Kurth an. Zwei Neuproduktionen, die eine vom Österreichischen Rundfunk (Regie : Hilde Schwanda), die andere vom Süddeutschen Rundfunk (Regie Otto Düben), erfolgten jeweils 1967 und 1985¹⁰⁸.

Beide Fassungen des Hörspiels erfuhren bis jetzt jeweils drei verschiedene Inszenierungen, wobei trotz der Textveränderungen Eichs und der fünf moderneren Produktionen bei Wiederholungen und Übernahmen heute noch zumeist die erste Realisation von Kurt Reiss gesendet wird¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Wenn man keine Rücksicht auf die Bearbeitung eines Textes von Johann Nestroy nimmt.

¹⁰⁸ Vgl. [III : 766].

¹⁰⁹ Näheres zu Sendedaten, Produzenten und Regisseuren der jeweiligen Inszenierungen findet sich tabellenartig im Anhang der vorliegenden Arbeit.

3.3. Rezeptionsgeschichte

Im letzten von Eich gegebenen Interview äußerte sich der Autor über die Rezeption seines Werkes: « Zur Zeit wird eine Doktorarbeit über mich geschrieben [höchstwahrscheinlich ist *Lyrik und Rezeption: Das Beispiel Günter Eich* von Susanne Müller-Hanpft¹¹⁰ gemeint JL], deren Thema ist, was man mit mir angestellt hat und welche Mißverständnisse; also sozusagen die Wirkungsgeschichte [...] betrachtet [...] » [IV : 540]. Günter Eich fühlte sich also mißverstanden und interessierte sich für die Rezeption seines Werkes.

So weit feststellbar ist, sind seit der Ursendung im Jahr 1952 bis 1998 insgesamt fünfundzwanzig Ausstrahlungen des *Jussuf*-Hörspiels nachweisbar¹¹¹. Die laut Schwitzke « von Anfang an weitberühmte Inszenierung [von Kurt Reiss] »¹¹² wurde am Abend der Ursendung eher gelobt, wie folgender Brief der Hörspielabteilung an Eich beweist: « Wir hatten viele Freude an der Sache, und einige Anrufe gescheiter Leute beweisen, daß die Sendung auch draußen Vergnügen gemacht hat. Es gab allerdings, wie zu erwarten, auch zwei Protestanrufe, aber der Protest ist im Grunde weniger umfangreich, als ich dachte »¹¹³.

In diesem Brief kommt klar zum Ausdruck, daß Schwitzke auf Proteste gefaßt war. Dies ist nicht verwunderlich: Seit der Ursendung des Hörspiels *Träume* in Hamburg wußte die Hamburger Hörspielabteilung, wie sehr Eich heftige Reaktionen im Publikum hervorrufen kann. In der Tat bekam damals der Sender zahlreiche spontane Anrufe während oder unmittelbar nach der Sendung von *Träume*. Die Reaktion der Hörer war sehr negativ und oft radikal: Empörung, Zorn und Ekel. Man drohte sogar die Polizei anzurufen, wenn die Sendung nicht sofort abgebrochen würde, oder den Autor einsperren zu lassen¹¹⁴. Die Ersthörer

¹¹⁰ Susanne Müller-Hanpft, *Lyrik und Rezeption: Das Beispiel Günter Eich*. München: Hanser 1972.

¹¹¹ Vgl. dazu die ausführliche Eich-Radiographie in Wagner, *Günter Eich und der Rundfunk*, S. 253-255, 257-258, 324-326, 354-355.

¹¹² Schwitzke, *Hörspiel: Dramaturgie und Geschichte*, S. 328.

¹¹³ 16.8.1952. NDR Hörspielabteilung. Autoren-Korrespondenz (1.8.1952-28.2.1953). Hier zitiert nach Wagner, *Günter Eich und der Rundfunk*, S. 254.

¹¹⁴ Vgl. Schmitt, *Günter Eichs 'Träume'*, S. 27-33.

reagierten damals sehr negativ auf das heute meistgelobte und –zitierte Hörspiel Eichs.

Die Reaktion auf das *Jussuf*-Hörspiel war nicht so schnell. Dennoch mußte das Stück einige Tage nach der Ursendung noch massive Hörerproteste hinnehmen. Neun Tage nach der Ursendung schrieb Heinz Schwitzke an Eich :

Ich habe mich schon gegenüber einer ganzen Anzahl von Briefen in den letzten Tagen, die die Anfrage enthielten, ob Sie noch normal seien, für Ihre Normalität verbürgt. In dem beiliegenden Falle kann ich das nicht, weil der Absender anonym geschrieben hat. Mir tut das ausgesprochen leid, denn ich hätte dem Absender gern gesagt, daß Sie bei uns eine sehr gute Protektion haben.¹¹⁵

Schwitzke hielt also zu seinem Autor und seiner Funkdichtung : Weniger als zwei Wochen später wurde eine Wiederholung des Hörspiels auf der UKW-Frequenz (NWDR 2 Nord) anberaumt. Es ist bezeichnend, daß sowohl *Träume* wie auch *Jussuf* vom Publikum eher abgelehnt wurden und zwar mit einer starken emotionellen Reaktion. Dennoch ist *Träume* das meistgesendete Hörspiel Eichs, und *Der Tiger Jussuf* wurde trotz dieser Hörerbeschwerden in den fünfziger und sechziger Jahren noch gut fünfzehn Mal ausgestrahlt. Es wurde von Rundfunkleuten eher gelobt, während es in der Zeitung meist kritisiert wurde. Hier eine sehr negative Rezension aus dem Jahre 1960 :

Dem NDR fiel neulich ein, das Spiel vom 'Tiger Jussuf' zu wiederholen. Es gilt als ein Meisterwerk kafkaesken Zeitvertreibs [...] Für die Trivialität im Dialog gibt es kein Vorbild.¹¹⁶

Auffallend ist, wenn man sich die genauen Daten der verschiedenen Ausstrahlungen des Hörspiels anschaut, daß in den siebziger Jahren keine einzige Wiederholung des Hörspiels nachzuweisen ist. *Der Tiger Jussuf* verschwand in jenem Jahrzehnt völlig aus der Hörspiellandschaft. Erklären läßt sich diese lange Pause höchstwahrscheinlich durch das damalige wachsende Interesse für das *Neue Hörspiel* als Ablösung des klassischen Worthörspiels.

Es herrschte eine starke Opposition zwischen diesen zwei entgegengesetzten Hörspielkonzeptionen : Polemischer Ton und heftige Reaktionen kennzeichneten die polarisierte Diskussion. Die eine Seite verstand

¹¹⁵ 25.8.1952. NDR Hörspielabteilung. Autoren-Korrespondenz (1.8.1952-28.2.1953). Zitiert nach Wagner, *Günter Eich und der Rundfunk*, S. 254.

das Hörspiel als *reines Wortspiel*, die andere als *Neues Hörspiel*. Da Eich mehr als jeder andere mit dem damaligen verpönten *reinen Hörspiel* identifiziert wurde, wird verständlich, warum manche seiner Hörspiele in jenem Jahrzehnt nicht mehr ausgestrahlt wurden¹¹⁷.

Der Fall des *Tigers Jussuf* muß aber in einer weiteren Hinsicht besondere Erwähnung finden. Die bereits erwähnte erste Konfrontation zwischen den Wortführern des traditionellen und jenen des *Neuen Hörspiels* konzentrierte sich 1960 in der Ulmer Hörspieltagung auf Günter Eich und sein *Jussuf*-Hörspiel. Der Entstehungskontext der Neufassung steht also in unmittelbarem Zusammenhang mit jener ersten Rezeption während dieser Tagung.

Schwitzke schrieb in einem Brief an Ilse Aichinger und Günter Eich mit Bezug auf die kommende Ulmer Tagung :

[...] Ihr müßt beide natürlich kommen. Es wäre geradezu eine Katastrophe, wenn die Gespräche über das Hörspiel ausgerechnet ohne Euch stattfinden müßten. [...] Es geht nur darum, daß Ihr nicht nur kommen, sondern auch vorlesen sollt. [...] Günter sollte entweder *Meine sieben jungen Freunde* lesen – wenn das Stück bis dahin so weit ist –, oder wir können bei dem einmal erörterten Plan bleiben, daß er die umgearbeiteten Szenen aus *Jussuf* vorliest, und daß wir die alte Fassung in der Produktion von Kurt Reiss daneben vom Band vorführen [...]¹¹⁸

So geschah es, daß Günter Eich seine zweite Fassung des *Jussuf*-Hörspiels vorlas. Im Anschluß an die Lesung entbrannte eine hitzige Diskussion um das Stück, seinen Autor und die Zukunft des Hörspiels als Genre. Der Autor und seine Neubearbeitung dienten als Auslöser für einen Generalangriff. Das sogenannte *Neue Hörspiel* meldete sich zum ersten Mal vernehmlich zu Wort, und seine Wortführer glaubten in jenem Hörspielautor ihre Zielscheibe zu entdecken, der wie kein anderer das Programm der zurückliegenden Jahre geprägt hatte.

Der erste Satz in Knillis Monographie *Das Hörspiel*, die kurz nach jener Tagung veröffentlicht wurde und als Hauptmanifest des *Neuen Hörspiels* zählt,

¹¹⁶ Dinte : « Das Tauma vom Wolfgangsee ». In : *Konkret* 6 (1960), S. 9.

¹¹⁷ Imela Schneider gibt an, daß « [i]n dieser Übergangsphase es keine Hörspiele von Eich [gab] ». Vgl. « Fast alle haben vom Rundfunk gelebt », S. 216.

¹¹⁸ NDR Hörspieltagung. Ordner Eich-Korrespondenz. Zitiert nach Wagner, *Günter Eich und der Rundfunk*, S. 325.

lautet : « Günter Eich – aber was nun? »¹¹⁹, was zwar als Würdigung von Eichs früherer Arbeit und als Anerkennung des Autors als Institution verstanden werden kann, was aber auch auf das Ende seiner Ära deutet.

Ein Bericht in der *Deutschen Zeitung* hält über die Hörspieltagung fest :

Zeigten diese vorliegenden und bereits gesendeten Produktionen immerhin eine Vielfalt der Themen und Formen, so könnte man angesichts des Manuskriptangebotes mindestens von einer Flaute, wenn nicht gar von einer Wiederkäuungsphase des 'literarischen Hörspiels' sprechen. Ein überraschendes Exempel dafür bot der einzige deutschsprachige Hörspieldichter, den wir kennen : Günter Eich. Eine Szene aus seinem 'Tiger Jussuf' hörte man zuerst in einer alten Produktion, dann las er die gleiche Szene in einer neuen Fassung. Wie Eich in der letzten Zeit nur Überarbeitungen und Reprisen im Hörspiel anbietet, so auch in diesem, sicherlich für die Frage nach der Möglichkeit der Überarbeitung eines Stückes Literatur wichtigen Fall, der doch für die Situation des Hörspiels fatal erscheint : sein namhaftester Autor bietet nichts Neues mehr.¹²⁰

Dieser Journalist bezieht sich nicht direkt auf das *Jussuf*-Hörspiel, sondern kritisiert generell das Prinzip der Neubearbeitung eines Textes. Er erkennt der Neufassung keinen eigenen Wert zu. Was andere neutral *Umschreibungsphase* nennen, bezeichnet der Journalist hier negativ als *Wiederkäuungsphase*. Dem Journalisten bleibt allerdings das Aufeinanderprallen der zwei unterschiedlichen Hörspielformen verborgen.

Folgender Bericht stammt auch aus dieser Zeit und betrifft diesmal direkt den *Tiger Jussuf* :

[E]r [Günter Eich JL] las eine Neufassung seines *Tiger Jussuf* [...], und diese ging, leider, eindeutig in Richtung der Spielvernichtung, in Richtung der 'Vergeistigung', der 'Verwortung', statt der Spielvertiefung (er habe sein prächtiges Hörspiel 'enthörspielt', seufzte zu Recht ein Rundfunkleiter)¹²¹.

Aus dieser Passage ist klar zu erkennen, wie radikal die Reaktion nicht auf das Hörspiel, sondern auf das bearbeitete Hörspiel war. Die Urfassung wurde gelobt, nur die Neubearbeitung wurde kritisiert. Es wird argumentiert, daß die Grenzen des Hörspiels überschritten wurden.

Diese Kritik läßt Raum für eine Auseinandersetzung mit der Frage nach den Grenzen des Hörspiels. Hatte Eich die Grenzen des Mediums und des Genres erreicht, bzw. überschritten? Eichs Umarbeitung konzentrierte sich sehr auf

¹¹⁹ Knilli, *Das Hörspiel : Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*, S. 7.

¹²⁰ Deutsche Zeitung. 3.6.1960. Hier zitiert nach Wagner, *Günter Eich und der Rundfunk*, S. 326.

¹²¹ Zitiert nach Knilli, *Das Hörspiel : Mittel und Möglichkeiten*, S. 20.

Sprache : Kritische Reflexionen über Sprache werden eingeführt, die dem Rezipienten das Material der Sprache bewußt machen sollen. Dieses Anliegen ist mit dem des *Neuen Hörspiels* verwandt. Die Vertreter dieser neuen Hörspielform werfen Eich aber *Verwortung* vor. Diese heftige Reaktion mag paradox erscheinen. Eich näherte sich mit seinen Änderungen doch dem *Neuen Hörspiel*, aber diese werden nicht anerkannt.

Es ist nicht so, daß die neuen Hörspielautoren und -theoretiker die Richtung der Änderungen Eichs überhört hätten : Sie erwähnen in ihren Rezensionen gerade die Sprache. Es geht vielmehr darum, daß Eich die Änderungen auf eine andere Weise vornahm, in seiner Weise und nicht in der Knillis. Sein Versuch, die Sprache seines Hörspiels aufzubrechen, spröder zu machen und der Eingängigkeit zu entziehen, führte zu Verinnerlichung und *Wortwelten*, wogegen die Wortführer des *Neuen Hörspiels* ankämpften. Umso verständlicher die heftige Reaktion : Eich, der typischste Wortspielautor, benutzte die Werkzeuge und das Material des *Neuen Hörspiels*, um ein traditionelles Hörspiel zu schaffen.

Diese starke Reaktion blieb keine Rezension, die man einmal in der Presse las, sondern wurde immer wieder zitiert : Sowohl die Berichte über die Hörspieltagung wie auch später die Literatur über das *Neue Hörspiel* rekurrieren immer wieder gerade auf die *Jussuf*-Lesung¹²².

In den 70er Jahren setzte sich das *Neue Hörspiel* allmählich durch. Die negative Kanonisierung des Stückes und der Wechsel von Hörspiel-Abteilungsleitern (zum Beispiel im NWDR verließ Schwitzke 1971 seinen Posten) erklärt die Vergessenheit, in die das Hörspiel *Der Tiger Jussuf* während dieses Jahrzehnts geraten ist.

Ein anderer Faktor für das Verschwinden der Hörspiele Eichs während dieser Periode mag die Attitüde sein, die der Autor dem *Neuen Hörspiel* gegenüber hatte. Er zeigte kein Interesse für diese neue Hörspielform, wie aus folgender Passage eines Interviews aus dem Jahre 1970 deutlich wird:

¹²² Vgl. Idem ; Wagner, *Günter Eich und der Rundfunk*, S. 106 ; Würffel, *Das deutsche Hörspiel*, S. 148.

[...] ich will gar nichts gegen Collagen sagen, das liegt mir völlig fern. Das kann wunderbar und großartig sein, es ist nur nicht mein Metier. Ich interessiere mich nicht für alles, was Geräusch, Musik und dergleichen ist, also ich interessiere mich, wenn Sie wollen, gar nicht für das Hörspiel, sondern, wie man mir auch gesagt hat, meine Hörspiele sind an sich Lesedramen [...] Vielleicht schreibe ich gar keine Hörspiele, das mag jemand anderer beurteilen [...] Ob man das jetzt Hörspiel nennt oder nicht, ist mir relativ gleichgültig, ich bin auch bereit auf diesen Gattungsbegriff zu verzichten. [IV : 530-531]

Die 70er Jahre waren kein gutes Jahrzehnt für den Rundfunkautor Eich, der sich von seinem Hörwerk distanzierte. Man kann, wie es Wagner vorschlägt, in den Ereignissen der Ulmer Tagung einen Ausgangspunkt für Eichs Distanzierung von seinem Hörspielwerk sehen¹²³. In der Tat äußerte sich der Autor 1971 sehr kritisch über seine Hörspiele : « Die Hörspiele liegen mir schon fern. Bis auf die letzten vier muß ich mich von allen distanzieren » [IV : 533]. Eich distanzierte sich also von allen seinen klassischen Hörspielen, die ihm zwar lange höchstes Lob, dann aber auf einmal scharfe Kritik eingetragen hatten.

Auch seine 'Hörspiel-Krise' mag einen Ausgangspunkt in jener Tagung gehabt haben :

Ich [...] habe etwa zwanzig Jahre meines Lebens mit dem Hörspiel verbracht und muß gestehen, daß ich, um neue Hörspiele zu produzieren, etwas müde dieser Sache bin. Nicht weil irgendwelche neuen Gesichtspunkte aufgetaucht sind, die es vorher nicht gab, sondern weil ich mich eigentlich anderen Dingen auch widmen wollte [IV : 530].

Als Grund für seine 'Hörspiel-Krise' gesteht er nur seine persönliche Motivation. Daß der Autor aber gleich darauf Änderungen der Hörspielform erwähnt – auch wenn er sich weigert, dies als Grund seiner Krise zu sehen – deutet auf die Assoziation hin, die er zwischen diesen beiden zeitgleichen Ereignissen macht.

Inwiefern die Tendenzen der Epoche und die Ereignisse der Hörspieltagung eine entscheidende Rolle in der Hörspiel-Krise einnehmen, bleibt schwer zu beantworten. Eines steht aber fest : Nach jener Ulmer Tagung, während der sein letztes Stück und der Hörspielansatz, an den er glaubte, zerschmettert wurden, schrieb der produktivste Hörspielautor Deutschlands nur noch zwei Originalhörspiele.

Nach mehr als einem Jahrzehnt totaler Abwesenheit aus den Hörfunkanstalten wurde das *Jussuf*-Hörspiel erst 1983 wieder gesendet. Das wiederentdeckte Hörspiel wurde aber eher negativ aufgenommen, wie eine Rezension aus der Stuttgarter Zeitung beweist :

Mal was ganz anderes und unerwartet : Ein Stück von Günter Eich, das fast gar nicht mehr zeigt, warum dieser Autor eigentlich berühmt sein soll. Man fühlt sich wie in die Kinderschule zurückgesteckt : Eich erzählt grausam umständlich, und wenn man etwas längst verstanden hat, erklärt er's bestimmt noch einmal. [...] Dabei hatte Günter Eich vor dem *Tiger Jussuf* schon eine ganze Reihe von wunderbaren Sachen für den Funk geschrieben, und er tat es auch danach – dieser Fund ist erstaunlich.¹²⁴

Der Journalist, der zeitgenössisch seinen Eindruck vom Hörspiel wiedergibt, findet den *Tiger Jussuf* sehr klar, bzw. zu klar. Ihm scheint die Fabel zu durchsichtig, die Bezüge zu deutlich. Interessant in diesem Zusammenhang ist, daß der Süddeutsche Rundfunk (SDR) seine *Jussuf*-Produktion aus dem Jahre 1985 als « logisch konsequente[s] Verwandlungsspiel »¹²⁵ präsentiert.

Diese beiden Rezensionen sind gute Beispiele dafür, wie sich ein Urteil, je nach zeitgenössischer Tendenz, ändern kann. Während früher die Komplexität und der verwirrende Aspekt der Fabel immer wieder betont wurden, schien sie zu Beginn der achtziger Jahre leicht und eingängig zu sein. Nach einem Jahrzehnt *Neuer Hörspiele*, die mit Geräuschen experimentierten, mag *Jussuf* für sehr linear und simpel gegolten haben.

Seit seiner Wiederentdeckung im Jahre 1983 wurde *Jussuf* etwa zehn Mal ausgestrahlt. Am häufigsten einzeln, sehr selten innerhalb von Eich-Retrospektiven, wie es zum Beispiel 1996 mit der bereits erwähnten Reihe *Die sonderbare Tierwelt* im Deutschlandfunk (DLF) der Fall war¹²⁶. Diese außerordentliche Retrospektive, die Hörspiele syntagmatisch sammelte, brach mit der Tradition, nach der fast immer die selben engagierten oder Trauhörspiele gesendet wurden : *Träume, Die Andere und ich, Die Mädchen aus Viterbo*.

¹²³ Vgl. Wagner, *Günter Eich und der Rundfunk*, S. 326.

¹²⁴ R.V., « Kritisch gehört : Der Tiger Jussuf » In : Stuttgarter Zeitung, Nr. 118, 25.5.1983, S. 23.

¹²⁵ Presstext der Hörspieldramaturgie des SDR. Zitiert nach Wagner, *Günter Eich und der Rundfunk*, S. 354.

¹²⁶ Vgl. Geldner, « Die sonderbare Tierwelt ».

Die Rezeptionsgeschichte des *Tigers Jussuf* ist also durch extreme Sprünge gekennzeichnet. Auf der einen Seite die heftige Auseinandersetzung um dieses Hörspiel während der Ulmer Tagung und in der darauf folgenden Literatur um das *Neue Hörspiel*; auf der anderen Seite die totale öffentliche Vergessenheit, in die das Hörspiel in den siebziger Jahren geraten ist.

Außerdem erweist sich die Rezeption der zweiten Fassung bei den Rundfunkjournalisten und -kritikern als äußerst « hörspielideologiebedingt ». Die einen loben die Änderungen, die Eich vorgenommen hat, und erkennen der Neufassung einen eigenen Wert zu, die anderen lehnen sie ab als Aufgewärmtes. Interessant ist auch das Paradoxon der Rezeption : Für die Vertreter des *Neuen Hörspiels* ist *Der Tiger Jussuf* ein typisches Eich'sches *Wort-Hörspiel*, während es heute als völlig atypisch gilt : fast nie in Retrospektiven präsentiert und wenn schon, dann in einer thematisch speziellen Reihe.

Mit jenem Zusammentreffen der beiden divergierenden Tendenzen ist auch *Der Tiger Jussuf* in der Literatur eng verbunden. Wie das Hörspiel *Träume* die 'Geburtsstunde des Hörspiels' kennzeichnet, markiert die Neufassung des *Tigers Jussuf* das Ende jener reinen poetischen Hörspiel-Ära, den polemischen Wendepunkt zum *Neuen Hörspiel* und für die Befürworter dieses neuen Hörspielansatzes schlechthin das kanonisierte Beispiel für die Starrheit des *Wort-Hörspiels*.

4. VERSUCH EINER INTERPRETATION

4.1. Zwei Fassungen : Ein Vergleich

Die Untersuchung der Änderungen der zwei Fassungen des Hörspiels ist sehr wichtig und aufschlußreich, wenn man das Stück in der Entwicklung des Werkes situieren will. Sie ermöglicht einen Überblick über Eichs sprachliche wie auch thematische Entwicklung.

Schafroth und Jakobsch beschäftigten sich mit Eichs Umarbeitungen seiner klassischen Hörspiele, ohne aber direkt die Textgeschichte *Jussufs* zu analysieren¹²⁷. Peter Steiner¹²⁸, der sich intensiv mit dem *Jussuf*-Hörspiel auseinandersetzte, klammerte diesen Aspekt vollkommen aus.

Doch fordern die beiden Fassungen geradezu die Gegenüberstellung, den Vergleich. Die genaue Untersuchung der Änderungen des Textes erfolgt anhand von vier Kriterien, die einen Überblick der Veränderungen anbieten : Aufbau und Struktur, Inhalt, Sprache und Regieanweisungen.

4.1.1. Aufbau

Im Vergleich zu den beiden in den *Gesammelten Werken* gedruckten Fassungen des Hörspiels *Die Stunde des Huflattichs* weisen die beiden Fassungen des *Jussuf*-Hörspiels weniger Änderungen auf, was den Aufbau betrifft¹²⁹. In beiden Fassungen von *Jussuf* handelt es sich um eine Rahmenerzählung : Der Tiger Jussuf, der Rahmenerzähler, erklärt seine Unwissenheit über seine eigene Identität. Als er in einem fremden Zimmer neben einer fremden Frau aufwacht, versucht er die Geschichte, die ihn zu dieser Frau führte, zu rekonstruieren. Dieser Rekonstruktionsprozeß geschieht durch Rückblenden und Sprünge.

Die erste Stelle der Bearbeitung, die von der Urfassung radikal abweicht, ist

¹²⁷ Idem, S. 70f. und Frank J. Jakobsch, « Change and Negation in the Radio Plays of Günter Eich ». In : Peter Rau (Hrsg) : *Widersprüche im Widersprechen*. Frankfurt : Lang 1996, S. 185.

¹²⁸ Vgl. Peter Steiner. « The World of Günter Eich's Radio Plays ». In : *Germanic Review* 46 (1971), S. 210-227.

¹²⁹ Statt der einfachen, geradlinigen Handlung der ersten Fassung von *Die Stunde des Huflattichs* finden wir in der letzten Fassung ein Spiel mit zwei Ebenen, die einander gegenübergestellt werden und sich kontrastieren.

die Begegnung von Max und Anita eines Morgens in jenem Hotelzimmer während ihrer Hochzeitsreise. In der ersten Fassung sind die beiden Stimmträger¹³⁰ allein. Max versucht zu verstehen, wer, wo und mit wem er ist. In der zweiten Fassung bleibt Jussuf in der Szene und kommentiert auf einer für Anita und Max nicht hörbaren Ebene ihren Dialog. Wie Eugen Kurt Fischer analysiert, « bleibt [Jussuf] durch einige Phasen Rahmenerzähler und Kommentator der Dialoge des Paares, bevor er selbst eingreift »¹³¹. Diese Veränderung macht die Fabel noch komplizierter.

Charakteristisch ist für die Dramaturgie des Hörspielgenres die Tatsache, daß ein Protagonist erst existiert, wenn er spricht. « Der Lautsprecher kennt kein stummes Spiel » [IV : 511], schreibt Eich in seiner « Abgekürzte[n] Dramaturgie des Hörspiels ». Auch Schwitzke drückt diese Besonderheit des Hörspiels in dem Titel einer Hörspielsammlung : « Sprich, damit ich dich sehe »¹³². Das Gegenteil ist ebenfalls wahr. Ein sprechender Protagonist ist ein anwesender Protagonist. Deshalb also die Schwierigkeit der Kommentatorrolle des Tigers in der bearbeiteten Szene.

Die größte strukturelle Änderung zwischen den beiden Fassungen ist jedoch die vorletzte Szene. In der ersten Fassung geht Max zu seinen reichen Eltern, dem Kommerzienrat Rimböck und seiner Frau Otilie, um ihnen mitzuteilen, daß er sich mit Anita, der Kunstreiterin, verlobt hat und sie zu heiraten beabsichtigt. In der zweiten Fassung, so Heinz Schwitzke, wird « Max – wohl auch dank der Tigerblutverwandschaft – zum Sohn der Bäckerleute degradiert »¹³³, so daß die Verwirrung noch größer wird. Wer sind jetzt die Eltern? Nichts läßt uns ahnen, welches Ehepaar das echte Elternpaar ist.

¹³⁰ Diesen *terminus technicus* entnehme ich aus Michael Oppermanns Monographie *Innere und äußere Wirklichkeit im Hörwerk Günter Eichs*. Der Begriff 'Stimmträger' entspricht der Realität des Hörspiels und des modernen Mediums besser als das Wort 'Figur', das eine sehr visuelle Komponente einschließt, oder als das Wort 'Protagonist' das sich auf das altgriechische Theater bezieht.

¹³¹ Eugen Kurt Fischer, *Das Hörspiel : Form und Funktion*. Stuttgart : Afred Kröner 1964, S. 184.

¹³² Heinz Schwitzke (Hrsg), *Sprich, damit ich dich sehe. Sechs Hörspiele*. München 1961.

¹³³ Heinz Schwitzke (Hrsg), *Reclams Hörspielführer*. Stuttgart : Reclam 1969, S. 182.

Die zweite Fassung kennt also eine weitere Station, die den Rezipienten¹³⁴ zwingt, sein ganzes Verständnis des Hörspiels noch einmal in Frage zu stellen. Diese Szene wird außerdem von Anita eingeführt, die in diesem Moment Maximilians Rolle übernimmt. Sie wird zu der Mehrwiserin.

Das ganze Hörspiel ist ein Konstrukt von mehreren Rahmenerzählungen, die sich überschneiden. Jussuf ist der erste Rahmenerzähler: Er endet seinen ersten Mololog mit der Aufforderung an den Hörer « Hör zu! » [III-541]. Dann übernimmt Max die Rolle des Erzählers, als er Anita erklären will, daß er nicht Max ist: « Genau mußst du es hören, Anita » [III-547]. In der zweiten Fassung verfügt auch Anita über einen Moment als Berichterstatteerin: « Hör gut zu! » [III-573], lautet ihre Aufforderung.

Der Verschiebung in der Erzählperspektive von einem Protagonisten zum anderen ist nicht leicht zu folgen. Die zusätzliche Verschiebung in der zweiten Fassung erschwert noch das Verständnis. Man kann also daraus schließen, daß Eich die relative Linearität der ersten Fassung zerbrechen wollte. Es geht ihm darum, die Fabel bis zu einem gewissen Grad zu demontieren, die vordergründige Verständlichkeit auszuschalten.

Wie viele Hörspiele von Günter Eich besteht *Der Tiger Jussuf* abwechselnd aus Monologen und Gesprächen. Bemerkenswert ist, daß die Bearbeitung weniger handelnde und mehr erzählende Szenen beinhaltet. Die Szene in der Jussuf William tötet, sei als Beispiel angeführt: In der ersten Fassung sind Geschrei und Cortes' Ausrufe unmittelbar zu hören, während Max in der Bearbeitung mit Distanz berichtet, was passiert. Das Epische gewinnt in der zweiten Fassung mehr Bedeutung. Dies entspricht Eichs Entwicklung zu den *Maulwürfen* hin, die ja kleine Prosatexte sind.

4.1.2. Themen

Schafroth beschrieb 1976 in seiner Monographie über Günter Eich die

¹³⁴ Dieser terminus technicus entnehme ich aus Michael Oppermanns Monographie *Innere und äußere Wirklichkeit im Hörwerk Günter Eichs*. Der Begriff 'Rezipient' entspricht mehr der Realität

Tendenzen der Änderungen folgendermaßen :

Schon in den Bearbeitungen, wo nur einzelne Szenen und Stellen verändert oder ausgelassen werden, zeigen sich die Tendenzen der Bearbeitung : Entsentimentalisierung, Verschärfung, Verhärtung. Dort wo die Bearbeitungen so weitgehend sind, daß die *Gesammelten Werke* beide Fassungen bringen müssen, werden diese Tendenzen vollends unverkennbar.¹³⁵

Diese von späteren Interpreten oft zitierte Erkenntnis soll hier anhand konkreter Beispiele belegt werden.

Günter Eich äußerte sich 1971 über Änderungen, die er an dem Hörspiel *Das Jahr Lazertis* noch vornehmen würde : « [...]Ich würde [...] das allzu Pathetische vermeiden, also das, was hier in die Musik hineingenommen ist, versuchen auch im Text schon etwas distanziert zu bringen »¹³⁶. Obwohl sich Eich auf ein anderes Hörspiel bezieht, darf angenommen werden, daß dieselbe Änderung auch im Falle *Jussuf* intendiert und ausgeführt wurde.

Eine Tendenz zur *Entsentimentalisierung* ist beim Vergleich der beiden Fassungen deutlich zu erkennen. Jussufs zweiter Monolog der Urfassung enthält die Bemerkung über die ihm noch unbekanntere Frau : « Vielleicht ist sie glücklich oder träumt, daß sie glücklich sei » [II-678]. Eine solche Bemerkung über das Glück wird in der Bearbeitung völlig ausgelassen, ebenso Gedanken von Max über Gefühle und Traurigkeit, als er seine Nummer mit Jussuf ohne die Anwesenheit von Anita vorführen muß :

Ich weiß nicht, ob ich damals schon der gleichen Gefühle fähig war wie heute. Aber ich meine, ich wäre damals sehr traurig gewesen, traurig, auf die Weise der Tiger. Auch für sie gibt es eine Traurigkeit, die von weither kommt, aus Gegenden der Welt, die man nie gesehen hat. [II-682]

Diese ganze sentimentale Stelle läßt Eich in der Bearbeitung aus. Sie ist ihm zu rührend, zu romantisch.

Wenn eine emotionale Passage nicht einfach weggestrichen wird, findet Eich oft eine Weise, um sie zu *entsentimentalisieren*. Auf Williams Frage nach

des heutigen Hörspiel-Kenners, der die Hörspiele hört und/oder liest und ermöglicht die Vermeidung der doppelten Benennung.

¹³⁵ Schafroth, *Günter Eich*, S. 70

¹³⁶ *Ich bin ein Erzähler auf dem orientalischen Markt*, Interview von Hermann Naber und Ernst Gethmann (1971). Hier zitiert nach den *Gesammelten Werken* [IV :536]. Im Mittelpunkt des Interviews stand eine neue mit Musik unterlegte Inszenierung des Hörspiels *Das Jahr Lazertis*. Eichs Äußerung über die Musik bezieht sich auf diese Neuproduktion.

seinem Befinden läßt der Autor Jussuf 1952 antworten : « Ich habe heute an meine Mutter gedacht, und daß ich eigentlich recht einsam bin » [II-682]. Sieben Jahre später antwortet Jussuf auf die selbe Frage : « Ich habe heute an meine Mutter gedacht. Eine Erinnerung, die in der rechten Kinnlade hinten begann » [III-549]. Jussufs Antwort verliert sein Pathos, seine Tiefe, seine Ernsthaftigkeit. Seine Gefühle werden banalisiert, indem sie lokalisiert und materialisiert werden. Das Rührende, Sentimentale wird demontiert.

Zima spricht in seinen textsoziologischen Arbeiten von der Tendenz des Menschen zu klassifizieren, « weil es aufgrund bestimmter Klassifikationen (Taxonomien) eine 'mögliche Welt' entstehen läßt, in deren Rahmen [er] denkt, in der er sich orientieren kann »¹³⁷. Diese Klassifikationen konstituieren sich durch die Hervorhebung von Gegensätzen.

In der zweiten Fassung des *Tiger Jussuf* spielt der Autor mit solchen konstitutiven Gegensätzen, indem er die beiden Pole der Opposition auf eine unerwartete Weise kombiniert. Am eindeutigsten ist die untrennbare Verbindung, die er zwischen Körper und Seele schafft. Die Welt der Gefühle, des Affekts wird mit genauer Präzision mit einem Körperteil assoziiert. So befinden sich Erinnerung « in der rechten Kinnlade hinten » [III : 549] und Einsamkeit « [r]echts oben, etwas weiter vorn » [III : 549]. Weiter werden Zahnschmerzen für Gedanken gehalten und umgekehrt.

Auffällig ist, wie eine ähnliche Passage in den *Maulwürfen* später zu finden ist :

Ich habe Schmerzen, wo ich nicht bin. In einer Zimmerecke oben, die ich auch mit dem Besen nicht erreiche, ein Pochen wie in einem wehen Finger. In einer anderen Ecke ein ziehender Schmerz, rheumatisch könnte man sagen. [I : 339]

Das seeliche Unbehagen des lyrischen Ichs verkörpert sich in für den Besen unerreichbaren Zimmerecken und pochenden Fingern.

Gefühle, metaphysische Zweifel, Ideen, und Gedanken werden nicht wie üblich durch seelische Regungen erklärt. Sie werden nicht mit der Ewigkeit und Überlegenheit des Seelischen verbunden, sondern mit dem materialistischen

¹³⁷ Peter V. Zima, *Ideologie und Theorie : Eine Diskurskritik*. Tübingen : Francke 1989, S. 226.

Körper. Körper und Seele werden nicht entgegengesetzt, sondern ergänzen und erklären sich gegenseitig. Die Seele wird einer wortwörtlichen Verkörperung unterzogen.

Eich erreicht eine gewisse *Entsentimentalisierung* des Stückes, indem er mit der Grenze zwischen Körper und Seele spielt. « Jeder hat seine Wörter, mit denen er die Welt ordnet. Wenn man sie alle wüßte » [IV : 22], läßt der Autor seinen Tintenfisch im Marionettenspiel *Unter Wasser* sagen. Die *Entsentimentalisierung* kennzeichnet also die Bearbeitung des *Tiger Jussuf* und die generelle Entwicklung Eichs auf die *Maulwürfe* hin.

Zur *Entsentimentalisierung* gehört auch die häufige Geld-Liebe-Verbindung, die in den Dialogen der zweiten Fassung zwischen Max und Anita auftaucht. Das Schöne, das Einzigartige, die Liebe, die Gefühle werden in DM gerechnet oder wie beim Zahnarzt besprochen. Sogar die Religion und der Glaube¹³⁸ werden profaniert und mit Semmelrezepten verglichen. Durch diese Änderungen scheint die Welt gefühllos, und so härter und illusionsloser.

Diese Desillusionierung oder Blasiertheit, um es weniger positiv zu formulieren, ist in der zweiten Fassung viel stärker. Damit verbunden ist der zusätzliche Gebrauch des Zynismus. Richard Matthisson belehrt Jussuf über das Menschsein und gibt ihm in der Bearbeitung den Rat : « Lerne den Zynismus, Jussuf, und du wirst in der Welt Werte entdecken, wo keine sind » [III-561]. Heinz Schwitzke bemerkt zu dieser Stelle : « Der Blick auf die Welt ist in der Neufassung illusionsloser »¹³⁹.

In der zweiten Fassung ist ein weiterer thematischer Zusatz zu finden, der dem Bäcker Richard in den Mund gelegt wird : Die Schöpfungskritik. Richard spricht zu seinen Semmeln :

Ich habe euch gewalkt, geknetet, gestäubt, und wenn ihr Religion hättet, kenntet ihr euch aus. Ich gebe euch keine Sünden mit, um euch zu strafen; ich bin ohne Zorn und Donner und lasse euch Vollkommenheit zuteil werden, die sphärische Harmonie zwischen Innen und Außen, zwischen Ober- und Unterhitze, zwischen Spröde und Nachgiebigkeit. Die Vollkommenheit, ihr Lieben, die mir fehlt. [III : IV]

¹³⁸ Das Motiv wird zwar in der ersten Fassung angedeutet (Vgl. « Glaube und Beruf [fallen]zusammen » [II : 694]), wird jedoch erst in der Bearbeitung entwickelt.

¹³⁹ Schafroth, *Günter Eich*, S. 70.

Es kommt in dieser Passage klar zum Ausdruck, daß sich Richard als Gegenbeispiel für einen Schöpfer darstellt. Er greift die Unvollkommenheit der Schöpfung und die Machtdemonstrationen Gottes durch das Prinzip von Sünden an. Es wird also in der Bearbeitung Schöpfungskritik geübt, was Eichs späterer Haltung gegenüber der Schöpfung vorgreift.

In der Tat äußerte sich der Autor 1971: «Ich bin engagiert gegen das Establishment; nicht nur in der Gesellschaft, sondern in der ganzen Schöpfung» [IV : 533].

Eng damit verbunden ist eine weitere Änderung der zweiten Version: Richards Wille, Tiger zu bleiben, oder anders formuliert, sein Unwille wieder Mensch zu sein. Dem Menschsein wird das Tiersein vorgezogen: Diese veränderte Haltung sagt viel über die Änderungen von Eichs Blick auf die Welt. Enttäuschung und Desillusionierung sind spürbar.

Die zusätzlichen Themen und Motive der Neufassung sind also Zynismus, Schöpfungskritik, *Entsentimentalisierung*, Verschärfung und die Körper-Seele-Verbindung. In vielerlei Hinsicht lassen sich Parallelen zwischen der Bearbeitung und dem Spätwerk ziehen.

4.1.3. Sprache

Heinz Schwitzke bemerkt in seiner Zusammenfassung des Hörspiels *Der Tiger Jussuf*, daß die spätere Fassung «im Text stark abweicht»¹⁴⁰. Ich möchte hier einige Passagen herausarbeiten, die exemplarisch zeigen, in welchem Sinne Eich die Sprache seines Hörspiels bei der Überarbeitung veränderte.

In der Tat sind die wichtigsten Änderungen zwischen der ersten und zweiten Fassung sprachlicher Natur. Dieses läßt sich mit Eichs Überzeugung des Vorrangs der Sprache gegenüber dem Inhalt in Verbindung bringen: «[E]s scheint mir vor allem Dinge wichtig, daß Veränderung und Entwicklung nicht durch den Inhalt geschieht, sondern durch die Sprache [...]», erklärt der Autor 1967¹⁴¹.

¹⁴⁰ Schwitzke (Hrsg), *Reclams Hörspielführer*, S. 182.

¹⁴¹ *Vom Ernst zum Blödsinn*, Interview in der Odenwaldschule (1967). Hier zitiert nach den *Gesammelten Werken* [IV :508].

Wie Ruth Lieberherr-Kübler an den Änderungen der Sprache in *Das Jahr Lazertis* feststellt, läßt sich auch in der Überarbeitung des *Jussuf*-Hörspiels eine starke Tendenz zur Verknappung und Komprimierung beobachten¹⁴². Was in der ersten Fassung oft mit einem längeren und komplizierten Satz ausgedrückt wurde, wird in der zweiten Fassung auf seine Essenz reduziert. In den folgenden Beispielen fällt der Nebensatz aus, ohne die Verständlichkeit des Satzes zu beeinträchtigen : « Die Schwierigkeit ist nur, daß ich nicht weiß, wie meine Stimme in Wirklichkeit klingen müßte » [II-545] wird « Leider weiß ich auch nicht, wie meine Stimme in Wirklichkeit klingen müßte » [III-678] ; « Ich habe das Gift, das ich dir in den Kaffee tat, mit 42 000 Punkten bewertet » [II-698] wird « Ich habe das Gift in deinem Kaffee mit 42 000 bewertet » [III-566].

Wenn man annimmt, daß solche Änderungen nicht nur textbezogen sind, sondern auch der Überzeugung des Autors entsprechen, kann man Eichs Äußerung über seine Verbesserungsvorschläge für *Das Jahr Lazertis* hier anführen : « [...] ich würde es heute etwas streichen, textlich etwas zusammenziehen » [IV-536].

Diese Tendenz zur Kürze und Konzentrierung entspricht völlig Eichs literarischer Entwicklung, die ihn später zu einer neuen literarischen Form führte : den *Maulwürfen*.

Es wäre falsch, die sprachlichen Änderungen der beiden Fassungen auf die meßbare Tendenz der Verknappung, der Komprimierung, der Häufung von Ellipsen, den Verzicht auf Modalpartikeln und höfliche Redensarten zu reduzieren. Quantitativ seltener, aber interessanter sind Tendenzen wie Präzisierung und Verhärtung.

Statt Gattungstermini wählt Eich für die Überarbeitung spezifischere Wörter. Maximilians Monolog, als er als Tiger einen Schlafplatz sucht, enthält viele Beispiele, in denen eine Tendenz zur Präzisierung deutlich zu erkennen ist. Die « schöne Villa » [II-695] präzisiert sich zu einer « Backsteinvilla », die « [...] Ordnungssinn voraussetzt » [III-562] ; das « Gebüsch » [II-695] der ersten Fassung

¹⁴² Ruth Lieberherr-Kübler, *Von der Wortmystik zur Sprachtechnik : Zu Günter Eichs Hörspielen*.

nimmt in der späteren Version die präzisere Gestalt eines « Rhododendron[s] » [III-562] an ; die « schön gekleidete ältere Frau » [II-695] trägt in der zweiten Fassung ein « verschnittene[s] Jackenkleid, das auf einen geduldigen Charakter schließen [läßt] » [III-562]. Die Beschreibungen werden genauer. Sie beinhalten mehr Kolorit und sagen mehr über die Stimmträger aus. Außerdem tragen diese zusätzlichen Kommentare durch ihren kritischen oder ironischen Charakter oft dazu bei, das Hörspiel zu verschärfen.

Noch ein letztes Beispiel, das die Verschärfung durch Sprache am besten illustriert. Max fragt sich, wer und wo er ist. Er geht auf den Balkon und sieht einen Fluß mit einem Felsklotz gegenüber. Er vermutet die Lorelei und den Rhein. Dann nimmt er die Trompetenklänge in der Ferne wahr und kommt zu der Schlußfolgerung, in Säckingen zu sein, obwohl ihm bewußt ist, daß dies geographisch nicht stimmen kann. Dennoch ist er überzeugt, Deutscher in Deutschland zu sein. Er sagt in der ersten Fassung : « Irgend etwas sehr Deutsches ist in mir » [II-678], eine relativ neutrale Aussage. Günter Eich läßt Max nach der Überarbeitung « Aber irgend etwas entsetzliches Deutsches ist in mir » [III-545] sagen. Was in der ersten Fassung neutral klingt, wird in der zweiten Fassung durch die Anwendung des Adjektivs « entsetzlich » negativ besetzt¹⁴³. Eich nimmt 1959 eindeutig Stellung. Der Text wird dadurch härter, kompromißloser und kritischer. Er wirkt provokativer.

Die Textänderungen, die Eich in der Bearbeitung des *Jussuf*-Hörspiels unternahm, betreffen sehr oft das Thema der Sprache. Es geht nicht nur um die Form, sondern auch um die Thematisierung der Sprache. Der Autor bemühte sich in der zweiten Fassung, auf das Material der Sprache aufmerksam zu machen. Dies erreichte er durch das Buchstabieren von Wörtern und das Spiel mit festen Ausdrücken.

Anita, die sich wehmütig fühlt, sagt zu William : « Ich könnte auch Willi sagen, Willi Schultze aus Bretleben am Kyffhäuser. Es ist deprimierend : Schultze

Bonn : Bouvier 1977, S. 84.

¹⁴³ Mehr zu dieser Textstelle im Kapitel über die deutsche Identität. (Kap. 4.3.1.)

mit tz und Kyffhäuser mit y » [III : 542]. Zunächst ist die Wahl der Buchstaben, die von Anita extra genannt werden, zu erwähnen : Der Vokal y und die Konsonanten tz. Es sind sehr deutsche Buchstaben. Zumal auch die Namen, die sie buchstabiert : *Schultze* und *Kyffhäuser*. Dieser Familienname klingt akustisch sehr deutsch, während *Kyffhäuser* mit dem deutschen Barbarossa-Mythos eng verbunden ist. Dies ist eine weitere Betonung des deutschen Charakters des Hörspiels.

Interessant an dieser Passage scheint auch, daß die Schreibweise als deprimierend empfunden wird, als definierte sie Stimmungen oder Tatsachen, als spielte das Alphabet eine große Rolle in Anitas Beziehung zu William. Daß sie William nicht mehr liebt, erklärt sie durch die Buchstaben, die seinen Namen und Geburtsort konstituieren. Das Alphabet ist kein neutrales und normatives Zeichensystem mehr, sondern selbst eine Weltanschauung mit Gefühlswert.

Eine solche alphabetische Weltanschauung kennzeichnet später die *Maulwürfe*. In *Hilpert*, ein Maulwurf aus Eichs erstem Maulwurfband, *Kulka, Hilpert, Elefanten* (1968), bekennt sich das lyrische Ich zum Alphabetismus oder zur Lexikomanie¹⁴⁴ : « Wir haben uns alle, Hilpert, meine Familie und ich, für das Alphabet entschieden » [I : 310]. Das Alphabet taucht später auch in Eichs letztem Gedichtband *Nach Seumes Papieren* (1972) auf :

Namen mit i
oder Namen mit o,
umsonst versuche ich
mich an Konsonanten
zu erinnern [I : 183].

Neben dieser thematischen Behandlung des Alphabets weisen die *Maulwürfe* sehr oft eine alphabetische Ordnung als Strukturprinzip auf. Wie Peter Horst Neumann analysiert : « Als Registrationsprinzip garantiert das Alphabet reine Ordnung. Wird aber nach dem Zusammenhang dessen gefragt, was mit seiner Hilfe in Ordnung kommt, erweist es sich als Medium der Anarchie »¹⁴⁵. In *Der Tiger Jussuf* spielt das Alphabet zwar keine Assoziationsrolle, trotzdem weist

¹⁴⁴ Der Begriff *Lexikomanie* stammt von Ernst Leonardy, « Günther (sic) Eichs Maulwürfe : Fragen nach ihrer Lesbarkeit ». In : Ludo Verbeeck und Bart Philipsen (Hrsg) : *Die Aufgabe des Lesers : On the Ethics of Reading*. Leuven : Peeters 1992, S. 177-208, Zitat S. 201.

Anitas eigenartige Bemerkung über die Schreibweise auf den späteren Eich hin, der dem Alphabet eine besondere Wichtigkeit zuerkennt.

Wichtig ist, daß diese alphabetische Stelle in der ersten Fassung nicht vorhanden war, sondern erst in der zweiten hinzugefügt wurde. Dieser Zusatz ist keine Ausnahme in der Umschreibungsperiode Eichs. Die letzte Version des Hörspiels *Die Stunde des Huflattichs*, wie das *Jussuf*-Hörspiel 1959 überarbeitet, kennt auch eine alphabetische Änderung. In jenem Fall verlieren die Protagonisten ihre Namen und heißen nur noch *Alpha*, *Beta*, *Gamma*, *Delta* und *Epsilon*. 1968 heißt im 'Maulwurf' *In das endgültige Manuskript nicht aufgenommenes Bruchstück einer Memoire* das lyrische Ich *bbbbbbb*.

Der Tiger Jussuf kennt Momente, in denen nicht direkt das Alphabet eine Rolle spielt, sondern wo die Sprache im Allgemeinen als Weltersatz erscheint. Ein gutes Beispiel dafür ist die Szene, als Jussuf endlich erfährt, wo seine Mutter geboren wurde. Erstaunlicherweise antwortet er : « Dschungel, das ist also das Wort » [III : 551]¹⁴⁶. Der Dschungel wird vom Tiger nicht als Ort wahrgenommen, sondern als Wort, als sei Jussuf nicht auf der Suche nach dem Geburtsort seiner Mutter gewesen, sondern auf der Suche nach dem Namen des Ortes. Das Benennen des Ortes scheint ihm wichtiger als der Ort selbst, als befinde sich seine Heimat mehr in dem Wort als in dem Ort, mehr in der Sprache als in dem Land.

Dies stimmt mit Eichs Bekenntnis zur Sprache überein, das er 1956 folgendermaßen formulierte : « Ich bin Schriftsteller, das ist nicht nur ein Beruf, sondern die Entscheidung, die Welt als Sprache zu sehen » [IV : 613]. Jussuf zeigt in seiner Reaktion, daß er die Welt als Sprache sieht. Er behandelt die Sprache nicht als bloßes « Vehikel einer Mitteilung », sondern erkennt, daß sie « am Wesen der Dinge Anteil hat »¹⁴⁷.

In einer Passage sagt Paula zu ihrem Mann : « Ich habe dich verkannt. Richard, du bist ein Held ». Darauf antwortet er in der zweiten Fassung : « Eine

¹⁴⁵ Neumann, *Die Rettung der Poesie im Unsinn*, S. 99.

¹⁴⁶ Hervorhebung JL.

¹⁴⁷ Günter Bien, « Welten aus Sprache. Einige Bemerkungen zur Bedeutung der Sprache im Werk Günter Eichs ». In : *Sprache im technischen Zeitalter* 5 (1962), S. 401-410, Zitat S. 401.

Vokabel, daß ich mich übergeben könnte » [III : 560]. Das Heldsein wird nicht als Eigenschaft betrachtet, sondern als *Vokabel* wahrgenommen, die vielleicht schon zu sehr mißbraucht wurde, darum nur noch *Vokabel* ist. Richard nimmt keine Stellung zum Inhalt von Paulas Kommentar, sondern zur Wortwahl. Er reagiert mehr auf das Wort als auf die Aussage. Solche Sprachreflexionen tauchen erst in der zweiten Fassung auf.

Ein weiterer Zusatz ist die Thematisierung der Sprache durch Zergliederung von idiomatischen Redewendungen, wie in der folgenden Passage :

MAX	Guten Morgen, Mama. Guten Morgen, Papa.
RIMBÖCK	Guten Morgen, Max.
OTTILIE	Guten Morgen, Max.
RIMBÖCK	Haben wir ihn jetzt hinter uns, den guten Morgen, der gar nicht gut ist?
OTTILIE	Hier wird gewünscht, nicht festgestellt.
RIMBÖCK	Es ist erbitternd, wie doch Plattheiten immer den Nagel auf den Kopf treffen. [III : 567]

Dieser kleine Dialogausschnitt aus der Frühstücksszene beim Kommerzienrat deutet auf eine kritische Beschäftigung mit festen Redewendungen hin. Die täglich ohne nachzudenken benutzte idiomatische Wendung '*guten Morgen*' wird hier spielerisch zerlegt und zergliedert, bis die Formel- und Phrasenhaftigkeit des Ausdrucks ans Licht gebracht werden.

Ähnliche sprachreflexive Auseinandersetzung kennzeichnet die *Maulwürfe*, in denen « Redewendungen und Sprichwörter (die oft spielerisch demontiert und verändert werden) »¹⁴⁸ immer wieder auftauchen.

In derselben Szene findet eine zweite, diesmal eher literaturkritische Äußerung statt, die wiederum erst in der zweiten Fassung zu lesen ist. Sohn und Vater besprechen ein Theaterstück, das beide nicht gesehen haben : Max spricht, als hätte er das Stück gesehen, obwohl das nicht der Fall ist ; Rimböck beruft sich auf Zeitungsrezensionen, obwohl er bekanntlich keine Zeitung liest¹⁴⁹. Ottilie kritisiert die Hohlheit des Gesprächs und die wiederholten Gemeinplätze.

MAX	Die Premiere gestern Abend.
OTTILIE	<i>verwundert</i> : Warst du?
RIMBÖCK	In der Zeitung ist das Stück miserabel besprochen. Es wäre ohne Handlung und völlig unverständlich.

¹⁴⁸ Leonardy, « Günther (sic) Eichs Maulwürfe », S. 192.

¹⁴⁹ Rimböck weigert sich im Stück, die Zeitung zu lesen.

MAX Ich finde Handlung langweilig. Ich kann sie mir selber ausdenken.
 RIMBÖCK Und was die Unverständlichkeit betrifft?
 MAX Es war in der Tat kein Kochrezept. Ich hatte auch keins erwartet.
 OTTILIE Hoppla.
 RIMBÖCK *unwillig* : Was hast du, Otilie?
 OTTILIE Ich bin ausgerutscht.
 RIMBÖCK Auf deinem Stuhl?
 OTTILIE Über eurem Gespräch. Alles zu glatt.
 RIMBÖCK Es geht um Literatur. [III : 567-68]

Interessant an dieser Stelle ist die Literaturkritik, die hervorgebracht wird : Literatur sei ohne Handlung und völlig unverständlich. Bezeichnenderweise kann eine solche Kritik auf das *Neue Hörspiel* zutreffen, in dem Handlung ja hinter einer Beschäftigung mit Sprache zurücktritt. Es geht nicht mehr darum, eine Fabel zu erzählen, sondern mit allen Möglichkeiten des Mediums Rundfunk zu experimentieren.

Die Absicht der beiden Beispiele ist klar : Eich will den Rezipienten zwingen, über die Sprache, die er benutzt, nachzudenken, sie bewußt zu verwenden. Bezeichnenderweise ist eine ähnliche Kritik der Sprache auch Bestandteil des Programms vom *Neuen Hörspiel*. Zu erwarten wäre also eine Zustimmung der Repräsentanten dieser Hörspielauffassung. Wie wir aber wissen, stieß Eich auf starke Kritik, als hätten sie dies überhört. Rezeptionsästhetisch bleibt dies sehr interessant.

Daß solche Wortspiele manchmal trivial klingen, steht nicht im Widerspruch zu Eichs politischer Absicht. Es erklärt sich durch seine Entwicklung zum *Blödsinn*¹⁵⁰ und seine zunehmende anarchistische Einstellung, wie Wallmann argumentiert :

Freilich, solche wortspielende Mätzchen gehören sich nicht für « hohe Dichtung » - aber der Aura des Weihevollen, der Aura dessen, womit der Begriff Kunst bei uns traditionell umgeben ist, will Eich ja gerade entgehen. Und dazu ist ihm das Mittel des Kalauers recht [...] Günter Eich erscheint lieber banal als pathetisch, lieber witzig als faustisch, der Kalauer ist ihm lieber als die falsche Tiefe.¹⁵¹

¹⁵⁰ Vgl. Eich in dem Interview in der Odenwaldschule (1967) : « [I]ch habe mich immer mehr vom Ernst zum Blödsinn hin entwickelt, ich finde das Nichtvernünftige auf der Welt so bestimmend, daß es auch in irgendeiner Weise zum Ausdruck kommen muß » [IV : 508].

¹⁵¹ Jürgen P. Wallmann, « Günter Eich ». In : Jürgen P. Wallmann, *Zum Beispiel : Über Bücher und Autoren*. Düsseldorf : Concept 1975, S. 7-18, Zitat, S. 17.

Mit diesem spielerischen, sprachreflexiven und –kritischen Aspekt nimmt *Der Tiger Jussuf* konstitutive Merkmale der *Maulwürfe* vorweg und nähert sich in Ansätzen dem *Neuen Hörspiel*.

4.1.4. Regieanweisungen

Da es mir möglich war, eine Inszenierung von jeder Textfassung zu hören, möchte ich auch die Unterschiede der beiden Produktionen kurz analysieren. Es handelt sich um die heute noch meist gesendete Urinszenierung von Reiss (1952 – erste Textfassung) und um die erste Produktion der zweiten Fassung von Kurth (1962).¹⁵²

Ein interessanter Unterschied zwischen den beiden Fassungen ist zweifellos der Aspekt der Regieanweisungen, und vor allem die Anweisungen bezüglich der Gestaltsverwandlungen. In der ersten Fassung gibt Eich keine Anweisungen über seine akustische Vorstellung der Verwandlung des Tigers in andere Gestalten. Hier sei zum Beispiel die erste Verwandlung von Jussuf in den Bäckermeister Richard Matthisson angeführt :

Jussuf	Ich bedaure : ich kann nicht lange darüber diskutieren : wir tauschen jetzt einfach unsere Gestalt, lieber Herr. So!
Richard Jussuf	Oh! Jetzt sind Sie der Tiger und liegen in der Ecke und ich, ich bin der Bäcker Matthisson [...] [II-691]

Alles geschieht sprachlich. Interessant ist, wie der Regisseur der NDR-Produktion die Verwandlung trotz des Mangels an präzisen Anweisungen des Autors akustisch inszenierte. Kurt Reiss wendete systematisch bei den Gestaltwechseln ein lustiges, komisches, fröhliches Geräusch an, welches eine Assoziation zur Zauberei hervorruft, denn diesem langen akustischen 'truuuuup' folgen drei kürzere Geräusche, die durch ihre Zahl und ihren Klang an einen magischen Spruch erinnern.

In der Überarbeitung gibt Eich genaue Regieanweisungen bezüglich des

¹⁵² Viele Hörspiele Eichs sind auf Kasette zu finden, darunter *Träume*, *Die Andere und ich*, *Das Jahr Lazertis*, *Rebellion in der Goldstadt*. *Der Tiger Jussuf* zählt leider nicht zu diesen. Die 1952-NWDR-Produktion unter der Regie von Reiss ist im Literaturarchiv Marbach zugänglich, während die 1962-Produktion im Münchner historischen Schallarchiv des Bayerischen Rundfunks zu hören ist.

Gestaltwechsels : « Sein Stöhnen [Richards JL] geht in das Fauchen des Tigers über » [III-557]. Auffallend ist, wie sehr Eichs Anweisung von der Inszenierung der ersten Produktion abweicht. Was aus Mangel an Regieanweisungen fröhlich und lustig inszeniert wurde, zielt in der späteren Fassung auf einen dunkleren, beängstigenden Charakter.

Es ist nicht feststellbar, ob Eich diese Regieanweisungen zu der Verwandlung als Reaktion auf die erste Produktion und der vom Regisseur gewählten Geräuschkulisse hinzugefügt hat. Der radikale Unterschied kann aber eine Unzufriedenheit mit der ersten Produktion vermuten lassen.

Sicher ist, daß sich Eich 1959 mehr für die Technik, für die Inszenierungsmöglichkeiten interessierte oder sich zumindest der Wichtigkeit dieser bewußt war. Dieses Interesse entspricht eindeutig der damaligen Tendenz, wie sie von Reinhard Döhl beschrieben wird :

Wo vorher der Autor sein Manuskript ablieferte, das dann auf dem Wege durch die Dramaturgie in den Regieraum oft zahlreichen, zum Teil entstellenden Eingriffen ausgesetzt war – Günter Eichs spätere Hörspielumschriften sind ja nicht nur Ausdruck sich ändernder literarischer Ansichten, sondern auch Reaktion des Autors auf, seinen Intentionen zuwiderlaufende, dramaturgische Eingriffe –, da nimmt jetzt der Autor-Regisseur die Realisation in die eigene Verantwortung [...] ¹⁵³

Was die Produktionen der beiden Fassungen betrifft, sind folgende Unterschiede zu betonen : Erstens die bereits besprochenen Verwandlungen, zweitens die Wahl der Geräuschkulissen.

Eichs genauere Regieanweisungen der Bearbeitung bezüglich des Gestaltwechsels wurden respektiert, so daß sich die Atmosphäre des Stückes ändert. Es ist beängstigender.

Am wichtigsten ist aber der eindeutige Zusatz von Geräuschkulissen. Diese Produktion bricht mit der Tradition des *reinen Wortspiels*, die Geräusche nur leitmotivisch anwendet. In Kurth-Produktion ist zum Beispiel die Tür eines Backofens zu hören, was wohl in der ersten Produktion für zu naturalistisch galt. Die Brötchen, die Jussuf geworfen werden, hört man ebenfalls auf den Boden fallen, wie auch Vögel auf der Terrasse singen.

Natürlich handelt es sich nicht um ein *Neues Hörspiel*, dennoch merkt man zwischen den beiden Inszenierungen einen bedeutenden Unterschied, was die Anwendung von Geräuschen betrifft. Man ging nun freier damit um.

¹⁵³ Reinhard Döhl, *Das Neue Hörspiel: Geschichte und Typologie des Hörspiels*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, S. 128-129.

4.2. Die Herausforderung des Rezipienten :

Das Spielerische und der unzuverlässige Erzähler

Piontek schreibt über Günter Eich, er sei « der kompromißloseste Hörspielautor »¹⁵⁴. In der Tat ist Eich seit 1951 dafür bekannt, den Hörer herauszufordern. Eichs *Träume* wurden von Gerhard Prager « Geburtsstunde des Hörspiels »¹⁵⁵ genannt, während Schwitzke sie als « [...] Geburtsstunde der notwendigen *Herausforderung des Publikums* durch das Hörspiel [...] »¹⁵⁶ feierte.

Man mag heute eine solche Formulierung nuancieren wollen. Die Entwicklung des experimentellen Hörspiels betrachtend, klingt jetzt die Betonung des herausfordernden Charakters der Hörspiele Eichs etwas übertrieben. Im Vergleich zu *Neuen Hörspielen* bleiben Eichs Hörspiele relativ konventionell und zugänglich : Eine Geschichte wird mit Beginn und Ende erzählt, und oft werden die verschiedenen Szenen durch einen Erzähler verbunden.

Man muß diese Formulierung aber in ihrem historischen Kontext verstehen, als mit dem *Neuen Hörspiel* noch nicht experimentiert wurde. Eich mag also damals mit der Wahl seiner Themen und der oft lyrischen Sprache seiner Hörspiele für ein sehr breites Publikum schwierig gewesen sein. Man muß sich vergegenwärtigen, daß Anfang der fünfziger Jahre die Hörspielstunde quasi das einzige kulturelle Angebot war und dementsprechend ein breites Publikum erreichte. Das Hörspiel war damals keine Gattung für Intellektuelle – wie es heute mehr oder weniger der Fall ist – sondern die populärste Abendveranstaltung. In diesem Zusammenhang erscheint Eichs Herausforderungs-Attribut gerechtfertigt, besonders wenn man den Akt des ersten Hörens zum Ausgangspunkt macht.

Ziel dieses Kapitels ist es, zu untersuchen, inwiefern und auf welcher Ebene speziell *Der Tiger Jussuf* eine Herausforderung des Rezipienten darstellt und vor allem, durch welche Elemente sie erreicht wird. Das Spielerische, die besondere Rolle des Erzählers und die instabile Spielrealität werden näher betrachtet. Ich möchte auch die Resultate einer Studie von Horst Ohde über die Rezeption von

¹⁵⁴ Heinz Piontek, « Anruf und Verzauberung : Das Hörspiel Günter Eichs ». In : *Zeitwende, die neue Furche* 26 (1955), 815-822, Zitat S. 815.

¹⁵⁵ Schmitt, *Günter Eichs 'Träume'*, S. 27. Hervorhebung JL.

Hörspielen Eichs durch nicht-professionelle Hörer präsentieren: Ihre Erwartungen und Frustrationen werden vorgestellt.

Briner argumentiert in seiner Monographie über Günter Eich, es sei überflüssig, feststellen zu wollen, wo sich Jussuf in den verschiedenen Stationen befinde, weil die Verunsicherung selbst wichtiger sei¹⁵⁷. Ich bin mit einer solchen Meinung nicht einverstanden. Die Verunsicherung ist ein wesentlicher Teil des Hörspiels, aber für den Rezipienten erweist sich meiner Meinung nach zunächst die Suche nach Jussuf und das Spiel des Ratens als wichtiger. Zu Beginn haben sowohl Jussufs Frage nach seiner Identität « Wer bin ich? » [III :541] wie auch seine Aufforderung « Hör zu! » [III :541] einen Appellcharakter an den Rezipienten, die Situation aufzuhellen. So angesprochen, begibt sich der Rezipient in die Geschichte, mit dem Auftrag, die Situation aufzuklären. Man kann den zentralen Aspekt des Suchens, den Willen, die Sache zu beleuchten, nicht einfach ausklammern. Er ist ein wichtiger Bestandteil des Hörspiels, gerade beim ersten Hören oder Lesen des Stückes, da man noch nicht weiß, daß am Ende keine Lösung angeboten wird.

Ähnlich wie in einem Kriminalroman versucht der Rezipient, das Mysterium aufzuhellen und Jussufs Identitätsproblem zu lösen. Dieser Vergleich mit dem Genre Kriminalroman ist nicht so weit hergeholt. Der Rezipient findet sich in Jussufs Eingangsmonolog aufgefordert, sich Klarheit über des Tigers Identität zu verschaffen.

Briners Interpretation klammert diesen spielerischen Aspekt des Suchens völlig aus. Er diskreditiert den spielerischen und krimiähnlichen Aspekt des Suchens nach Jussuf und nennt ihn überflüssig. Die Wer-ist-wer-Frage ist ihm zu trivial. Statt des Unterhaltungsaspekts stellt er das ernste und dichterische Verunsicherungsmotiv ins Zentrum seiner Untersuchung. So kann das *Jussuf-*Hörspiel leichter den klassischen Hörspielen Günter Eichs zugeordnet werden, denn es entspricht jetzt Schafroths Aufstellung der Grundmotive von Eichs

¹⁵⁶ Schwitzke, *Das Hörspiel : Dramaturgie und Geschichte*, S. 303.

¹⁵⁷ Vgl. Briner, *Naturmystik, Pessimismus, Ketzertum*, S.85.

klassischen Hörspielen : « die Verunsicherung, die Verstörung, das Aus-der-Bahn-geworfen-werden »¹⁵⁸.

Damit soll nicht gesagt werden, daß die Verunsicherung unwichtig ist, im Gegenteil. Hier soll nur auf Briners Methode aufmerksam gemacht werden. Ein spielerischer Aspekt paßt vermutlich nicht in seine Kategorien und Kriterien des Eich'chen Hörspiels und wird deshalb ausgeklammert. Auf diese Weise wird ein bestimmtes Bild Eichs aufrechterhalten.

Wie aus folgendem Interview klar wird, ist Briner nicht der einzige, der am dichterischen Bild Eichs festhält. Dies ist viel mehr eine generelle Tendenz. Im 1971 geführten Interview bemerkt der Journalist sehr treffend :

Mir scheint, daß diese Produktion einen etwas anderen als den wohlbekanntesten und vielleicht heute auch in vielen Deutschunterrichtsstunden behandelten Günter Eich deutlich gemacht hat, nämlich [...] der Unterhaltungsschriftsteller, der auch im Dichter Eich steckt. [IV : 539]

Eich stimmt zu und antwortet : « Ich sagte das ja mit dem Wort 'der Erzähler auf dem Markt' der vor einem Publikum sitzt, und es unterhalten will » [IV : 539]. Eich sieht am Ende seines Lebens seine Rolle als Schriftsteller als eine unterhaltende, was natürlich im Widerspruch mit dem propagierten Bild des engagierten Autors steht.

Heinz Schwitzke ist auch jemand, der an einem bestimmten Bild Eichs festhält. Dies wird im folgenden Brief an den Autor sehr deutlich :

Ich meine nur, daß Verständnisschwierigkeiten [...] möglichst ausgemerzt werden sollten. Es gibt ja bei Dir immer – das ist der große Vorzug Deiner Arbeit gegenüber allem, was heute in Deutschland geschrieben wird – sachlich wichtige Inhalte, deren Mitteilung einfach lebensnotwendig ist. [...] Machst du das nicht jedes Mal klar [wer spricht JL], fällt es uns schwer oder ist gar unmöglich, uns restlos mit diesen Figuren zu identifizieren. Und das wollen wir doch.¹⁵⁹

Man sieht, wie sehr Schwitzke ein festes Bild von dem hat, was ein Eich'ches Hörspiel sein soll, welche Wirkung es haben soll, und wie sehr er Abweichungen von diesem Bild ablehnt.

¹⁵⁸ Schafröth, *Günter Eich*, S. 60.

¹⁵⁹ Heinz Schwitzke an Günter Eich, 3.8.1960. NDR Hörspielabteilung. Ordner Eich-Korrespondenz. Zitiert nach Wagner, *Günter Eich und der Rundfunk*, S. 319, 320.

Ähnlich wie Briner und Schwitzke weigert sich Piontek in seinem Aufsatz *Anruf und Verzauberung*, diesen spielerischen Aspekt des Suchens anzuerkennen. Er sieht in Jussufs Frage « Wer bin ich? » keinen Appell an das Publikum, Jussufs Identitätsproblem zu lösen, sondern eher einen Appell an den Rezipienten, sich selbst in Frage zu stellen, seine eigene Identität zu hinterfragen¹⁶⁰.

Ich kann auch dieser Interpretation nicht zustimmen. Jussufs Frage « Wer bin ich? » mag, wie Piontek formuliert, die Frage « *Wer bist du?* » einschließen, und so den Rezipienten dazu bringen, seine eigene Identität in Frage zu stellen, aber es ist zu bezweifeln, daß dieser Prozeß des Nachdenkens über die eigene Person in den ersten Sekunden des Hörens/Lesens beginnt. Die Rolle dieses Appells scheint in der Exposition vielmehr als eine Einladung in das Hörspiel, eine Einladung zum Mitspielen.

Briner stellt die Verunsicherung des Rezipienten gegenüber dem Stück und den Stimmträgern in den Vordergrund, während Piontek, wohl von der Theorie der *inneren Bühne* beeinflusst, das individuelle Sich-in-Frage-Stellen lobt. Dies deutet auf die Schwierigkeit der Literaturwissenschaft hin, mit spielerischen Texten umzugehen.

Eich nennt aber *expressis verbis* in *Der Tiger Jussuf* die Art und Weise, wie er sein Hörspiel verstanden haben will : « Vermute nichts anderes als ein Spiel und belaß es dabei » [III :544]. Eichs Absicht könnte nicht klarer zum Ausdruck gebracht werden. Er spielt sozusagen mit der Tendenz der Forschung, alles interpretieren zu wollen und lädt den Rezipienten ein, sich unterhalten zu lassen, mitzuspielen. Es ist, wenn man will, ein Appell zur Antihermeneutik.

Eine Besonderheit des *Jussuf*-Hörspiels ist, daß der Erzähler den Hörer direkt anspricht, z.B. in der Aufforderung « Hör zu! » [III : 541]. Eich wendet diese Methode in seinem Hörwerk selten an¹⁶¹. Diese Technik erinnert sehr an Aufführungen für Kinder, in denen zum Beispiel *Kasperle* die aktive Teilnahme der Kinder fordert. Die Verwandtschaft mit dem Puppentheater ist unübersehbar.

¹⁶⁰ Vgl. Piontek, « Anruf und Verzauberung », S. 818.

¹⁶¹ Die Gedichte des Hörspiels *Träume* zählen zu den Ausnahmen, darunter der meist zitierte Schlußvers « Seid unbequem, seid Sand, nicht das Öl im Getriebe der Welt! » [II : 384].

Eich entwickelte in der Tat Ende der 50er Jahre ein starkes Interesse für das Puppentheater. Sein erstes Marionettenspiel, *Unter Wasser*, entstand, wie die *Jussuf*-Bearbeitung, im Jahre 1959. Eine intensive Zusammenarbeit und eine regelmäßige Korrespondenz mit Harro Siegel, dem Leiter des Marionettentheaters « Harro Siegel » in Braunschweig, belegen Eichs Interesse für dieses Genre in dieser Periode¹⁶².

Interessant ist auch die Tatsache, daß Eich seinem Hörspiel den Untertitel *Ein Märchen* gab. Die fantastischen Begebenheiten, das sprechende Tier und die Verwandlungen des Tigers in Menschen und umgekehrt rechtfertigen diese Bezeichnung. Daß diese beiden Gattungen, Marionettentheater und Märchen, traditionelle Kindergattungen sind, ist kein Zufall. Es entspricht Eichs Entwicklung zum Spiel, zum Spielerischen, zum « Blödsinn », um des Autors eigene Formulierung zu übernehmen¹⁶³.

Die zu Kriminalromanen, Puppentheater und Märchen gezogenen Parallelen erklären vielleicht, warum die Forschung dieses Hörspiel vernachlässigte: Es weist Elemente der Trivial- und Kinderliteratur auf. Es entspricht nicht dem Bilde, das man von Eich hat, bzw. das man von Eich geschaffen und verbreitet hat: « Dichter unserer Träume »¹⁶⁴, der Meister der inneren Bühne, der Autor durch den das Hörspiel geboren wurde¹⁶⁵, das « Eich-Maß »¹⁶⁶.

Obwohl es nicht zum « dichterischen Bild » Eichs paßt, erscheint außerdem die konkrete Wer-ist-wer-Frage wichtig und bereitet dem Rezipienten Schwierigkeiten. Wie Dedner schreibt, wird « der Hörer über die Identität der sprechenden Personen im Unklaren gelassen »¹⁶⁷. Nicht einmal die Familienbezüge der Protagonisten sind eine Referenz. Das Spiel entführt den

¹⁶² Siehe dazu die Anmerkungen von Axel Viereg in den *Gesammelten Werken*. Vgl. [IV : 636].

¹⁶³ *Vom Ernst zum Blödsinn*, Interview in der Odenwaldschule (1967). Hier zitiert nach den *Gesammelten Werken* [IV : 508].

¹⁶⁴ Karl Korn, « Günter Eichs Traumspiele ». In : *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13.3.1954. Hier zitiert nach Peter Märki, *Günter Eichs Hörspielkunst*. Frankfurt : Akademische Verlagsgesellschaft 1974, S. 15-16.

¹⁶⁵ Vgl. Karl Karst, « 'Alles, was geschieht, geht dich an' : Zur Wirkungsgeschichte der *Träume* von Günter Eich ». In : *Sprache im technischen Zeitalter* 30 (1992), S. 474-483, Zitat S. 480.

¹⁶⁶ Von Joachim Kaiser geprägter Begriff. Hier zitiert nach : Würffel, *Das deutsche Hörspiel*, S. 85.

¹⁶⁷ Dedner, « Das Hörspiel der fünfziger Jahre », S. 132.

Hörer in eine Wirklichkeit, die sich in jedem Augenblick zu verändern scheint. Die Stimmträger vergessen, was sie gesagt oder getan haben, nachdem Jussuf ihre Gestalt übernommen hat. Was anfangs nachvollziehbar ist, erweist sich am Ende nicht einmal bei totaler Konzentration als Gewißheit. Diese Schwierigkeit ist beim Hören noch größer, denn die Möglichkeit des langsamen Lesens oder des Zurückblätterns besteht nicht. Die im Text verborgenen Bezüge, die sich erst im Prozeß des Nachlesens erkennen lassen, können leicht überhört werden.

Am Ende des Stückes ist auch eine Änderung gegenüber früheren Hörspielen zu beobachten: Die Wer-ist-wer-Frage und die surreale Situation werden nicht geklärt. In anderen Hörspielen Günter Eichs lösen sich Identitätswechsel am Ende oft realistisch auf. Dies ist der Fall in dem Hörspiel, für das Eich den Preis der Kriegsblinden bekam: *Die Andere und ich*. Die Tatsache, daß sich die reiche Amerikanerin Ellen plötzlich in die arme Fischerfrau Camilla verwandelt, erklärt sich durch einen Wasserunfall: Es waren die Ohnmachtsvisionen der beinahe ertrunkenen Ellen. Als Ellen erwacht, gewinnen die Protagonisten wieder ihre eigene Identität. Der Vorfall bleibt eine abgeschlossene Episode in ihrem Leben. In Eichs erstem allein geschriebenen Hörspiel *Ein Traum am Edsin-gol* endet die Geschichte mit dem Erwachen Ludwigs nach einer schlechten Nacht: Das ganze Hörspiel war nur ein Traum¹⁶⁸.

In *Der Tiger Jussuf* bietet Eich dem Rezipienten keine Hilfestellung, keine realistische, plausible, sachliche Erklärung an. Der Hörer muß dies ohne weiteres akzeptieren und mit dieser merkwürdigen Fabel allein zurechtkommen. Auch das ist eine wesentliche Aufgabe des Hörers.

Oppermann spricht über *Das Jahr Lazertis* von einer «geringe[n] Zahl von Fixpunkten»¹⁶⁹. Im Fall *Jussuf* kann nicht einmal von Fixpunkten gesprochen werden: Alles ist wackelig, ungewiß. Um sich in der Spielrealität zu orientieren, muß der Rezipient mit wenig Informationen auskommen. Jussufs Rat, « [a]m

¹⁶⁸ Mehr zu diesen beiden Hörspielen weiter unten im selben Kapitel.

¹⁶⁹ Vgl. Michael Oppermann, « 'Das Jahr Lazertis' oder Günter Eichs Begriff der 'hergestellten Wirklichkeit' ». In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 109 :4 (1990), S. 252-261, Zitat S. 548.

besten fährst du, wenn du bei allem vermutest, es sei gelogen » [III :544] wirkt für den Rezipienten destabilisierend.

Max sagt: « [...] Während ich in Gestalt von Frau Kommerzienrat Ottilie Rimböck am Frühstückstisch sitze, bin ich es doch selber, der dort kommt, Maximilian Rimböck, ihr Sohn [...] » [III :567]. In der vorletzten Szene nennt er aber Richard, den Bäckermeister, « Papa ». Ohne Erklärung oder Kommentar wechselt er seine Familie. Die Zugehörigkeit zu einer Familie, seit Beginn der Menschheit zentrales Element der Selbstdefinition – früher mit der Bezeichnung « Sohn von... » wiedergegeben, heute durch den Familiennamen gekennzeichnet – wird ohne weiteres vernichtet.

Nicht einmal die innere Wirklichkeit des Hörspiels bildet eine eigene, selbständige, für sich feste und organisierte Realität. Der Rezipient kann nicht einmal davon ausgehen, daß die Fabel an sich wahr ist, daß innerhalb der Fiktion eine zuverlässige Ordnung herrscht. Dies stellt eine große Herausforderung an den Rezipienten dar. Er muß sich immer von neuem auf die Spielrealität einstellen, denn nichts ist fest. Er kann, anders als üblich, dem Erzähler kein Vertrauen schenken, da der Erzähler mit seinem Vertrauen spielt.

Nicht nur die veränderten Familienbeziehungen sind ein Beispiel der sich ständig ändernden Spielrealität. Eich nutzt zahlreiche Techniken, um Verwirrung zu erzeugen. Oppermann nennt sie, die « Techniken der Irritation des Hörers »¹⁷⁰. In *Der Tiger Jussuf* ist eines der benutzten Mittel die Unterbrechung und Zurücknahme einer Szene.

Es handelt sich um die Frühstücksszene bei dem Ehepaar Rimböck. Frau Rimbock hat seit ihrer Hochzeit alle Bosheiten ihres ungetreuen und widerwilligen Mannes notiert und mit einem Punktsystem bewertet. Auch was sie ihm angetan hat, notierte sie sorgfältig. An jenem Morgen rechnet sie ab und vergiftet ihren Mann um des Ausgleichs des Kontokorrentswillen. Die Szene wird aber plötzlich vom Tiger abgebrochen und durch eine harmlose morgendliche Szene ersetzt, in der das Ehepaar über seine Frühstücksgewohnheiten redet :

¹⁷⁰ Oppermann, *Innere und äußere Wirklichkeit*, S. 63.

OTTILIE Noch eine Semmel?
 RIMBÖCK Wenn ich dich bemühen darf.
 OTTILIE Honig oder Kirschkonfitüre?
 RIMBÖCK Wie du meinst, Liebe?
 OTTILIE Dann Konfitüre. Ich fürchte, der Honig schadet deinen Zähnen.
 RIMBÖCK Danke. Hast du schon Zucker im Tee?
 OTTILIE Zwei Stück bitte. Heute ist Zitronentag.
 RIMBÖCK Schon wieder? Wie die Zeit vergeht!
 OTTILIE Milch, Milch, Zitrone; Milch, Milch, Zitrone. Mein Rhythmus [III : 566]

Der Rezipient wird aufgefordert, « die eben gehörte Szene [zu vergessen] und sie durch die folgende [zu ersetzen] » [III :566].

Dieser muß sich nicht nur von neuem auf die revidierte Spielrealität einstellen, sondern muß auch seine Fähigkeit, das Reale vom Unrealen zu unterscheiden, unter Beweis stellen¹⁷¹. Spätestens ab dieser Szene nimmt er wahr, daß alles instabil ist. Er versteht Jussufs Aussage : « Vermute nichts anderes als ein Spiel und beläß es dabei. Ich sage dir ausdrücklich, daß es mir Freude macht, dich zu verwirren, zu nasführen und zu belügen » [III :544]. Der Rezipient kann nur noch skeptisch sein. Die Prämissen des Hörspiels gewinnen an Klarheit : Nichts ist zuverlässig, alles ist nur Schein, ein Spiel, es existiert keine « eine » Wahrheit.

Man geht bei der Lektüre eines Textes davon aus, daß der Erzähler zuverlässig ist, daß seine « Behauptungen [...] einen grundsätzlich, logisch privilegierten Status besitzen », daß sie « im Rahmen der erzählten Welt, nicht nur wahr, sondern notwendig wahr [sind] », erklären Martinez und Scheffel in ihrem Werk *Einführung in die Erzähltheorie*¹⁷². Daß es nicht immer der Fall ist, beweist *Der Tiger Jussuf*. Die Erzähltheorie hat sich mit diesem Phänomen auseinandergesetzt und unterscheidet zwischen zuverlässigem (reliable) und unzuverlässigem (unreliable) Erzähler. Wayne C. Booth führte den Unterschied zwischen diesen beiden Erzähltypen in die Erzähltheorie ein¹⁷³ : « I have called a

¹⁷¹ Vgl. Steiner, « The World of Günter Eich's Radio Plays », S. 218.

¹⁷² Matias Martinez u. Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*. München : C.H. Beck 1999, S. 96.

¹⁷³ Vgl. Idem, S. 100.

narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work [...], unreliable when he does not »¹⁷⁴.

Martinez und Scheffel unterscheiden weiter zwischen *teilweise unzuverlässigem* und *unentscheidbarem Erzählen*. Das *teilweise unzuverlässige Erzählen* ist durch « mimetische Sätze, [die] falsch oder zumindest irreführend sind »¹⁷⁵ gekennzeichnet. So hält der Leser zunächst Geschehnisse für unbezweifelbar wahr, die sich am Schluß als falsch, als Phantasievorstellungen des Erzählers enthüllen. Die Autoren führen den österreichischen Roman *Zwischen neun und neun* (1918) von Leo Perutz¹⁷⁶ als Beispiel an, in dem sich der umfangreichste Teil der erzählten Handlung und der Erzählzeit als falsch erweisen. Hier in aller Kürze eine Zusammenfassung des Romans.

Als der Student Stanislaus Demba an einem Morgen um neun Uhr wegen Bücherdiebstahls festgenommen werden soll, entkommt er der Polizei durch einen tollkühnen Sprung von einem Hausdach, irrt durch Wien und übersteht eine Reihe kritischer Verfolgungssituationen. Nachdem er schließlich einen Unterschlupf gefunden hat – es ist inzwischen neun Uhr abends –, kommt erneut die Polizei. Demba flieht wieder auf den Dachboden und stürzt sich hinunter auf die Straße. Am Ende des Romans berichten die Polizisten, den Studenten « kurz nach neun Uhr morgens » sehr verletzt im Hof gefunden zu haben.

Die Selbstverständlichkeit, mit der wir bereit sind, am Ende [...] dasjenige Textverständnis über Bord zu werfen, das wir bis dahin, den gesamten Roman hindurch, als selbstverständlich vorausgesetzt haben, ist jedenfalls nicht quantitativ begründet: Die meisten mimetischen Erzählsätze dieses Romans stellen ja etwas als Tatsache hin, was wir nach der Lektüre des Schlusses nurmehr als reine Phantasievorstellung des Protagonisten akzeptieren.¹⁷⁷

Warum wir als Rezipienten sofort bereit sind, unser Textverständnis umzustellen, erklärt sich dadurch, daß wir nur so « aus dem Text eine *konsistente* erzählte Welt konstruieren können, [...] und eine umfassende Konsistenz ist die konstitutive logische Norm des fiktionalen Erzählens »¹⁷⁸.

¹⁷⁴ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago – London: The University of Chicago Press 1961, S. 158-159.

¹⁷⁵ Martinez u. Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 102.

¹⁷⁶ Leo Perutz, *Zwischen neun und neun*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenburg 1988.

¹⁷⁷ Martinez u. Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 103.

¹⁷⁸ Idem.

Ein solches *teilweise unzuverlässiges Erzählen* kennzeichnet viele Hörspiele von Eich. *Die Andere und ich* soll hier exemplarisch erarbeitet werden¹⁷⁹. Die wohlhabende Amerikanerin Ellen ist auf Reise in Italien mit Ehemann und Kindern. Beim Vorbeifahren an einem stinkenden Dorf am Meer begegnet sie dem Blick einer vergrämten italienischen Fischerfrau. Die amerikanische Familie geht schwimmen, doch nach kurzem Baden entscheidet sich Ellen, zurück ins Dorf zu gehen und diese ihr unbekanntes Frau mit dem anziehenden Blick anzusprechen. Als sie dort ankommt, wird sie von allen für Camilla, eine arme Italienerin gehalten. Sie hat sich unerklärlicherweise in eine junge Proletarierfrau verwandelt. Ab dann führt sie das elende Leben dieser Frau. Erzählt wird, wie sie durch zwei Weltkriege und zwei erbärmliche Ehen hindurch Tod und Ermordung ihrer Ehemänner erlebt.

Auf der vorletzten Seite stellt sich heraus, daß das Ganze nur die Ohnmachtsvisionen der beinahe ertrunkenen amerikanischen Touristin gewesen sind. Der weitaus größte Teil des Hörspiels enthüllt sich als falsch, wie in dem Roman *Zwischen neun und neun*. Der Rezipient muß am Ende des Hörspiels sein ganzes Verständnis der Geschichte revidieren, um die notwendige umfassende Konsistenz der Erzählung zu erreichen. Durch diese Revision erreicht er aber am Ende die gewünschte innere Logik.

Dies ist nicht mehr der Fall in dem zweiten Erzähltyp, dem *unentscheidbaren Erzählen*. Das bisher beschriebene *teilweise unzuverlässige Erzählen* beruht noch auf der Voraussetzung, daß hinter der Rede des Erzählers

¹⁷⁹ *Ein Traum am Edsin Gol* und *Geh nicht nach El Kuwehd* weisen ähnliche Aufbaustrukturen auf. *Ein Traum am Edsin-gol* erzählt die Geschichte von Ludwig, der seinen Kollegen Bernhard aus Eifersucht mit vergiftetem Wasser ermordet und seitdem nur noch Probleme hat. Nach zwei Dritteln des Hörspiels wacht Ludwig nach einer schlechten Nacht auf. Sein Kollege Bernhard lebt noch, er hat das Wasser nicht getrunken. In *Geh nicht nach El Kuwehd* ist der reiche Kaufmann Mohallab auf dem Weg nach Damaskus, wo er die schöne Fatime zu heiraten plant. Auf dem Weg entscheidet sich die Karawane, in El Kuwehd trotz des Abratens eines Bettlers zu übernachten. Die Warnung des Bettlers erweist sich als richtig: Mohallab läßt sich von einer Magd in die Hände von Räubern locken. So erlebt der Kaufmann zahlreiche Abenteuer. Er wird geraubt und als Sklave verkauft und befreit sich durch vorgetäuschte Liebe und Intrige. Als er seinem Diener wieder begegnet und bei ihm Hilfe zu finden glaubt, erweist sich dieser als Verräter. Am Ende wird Mohallab wieder gefangen und schließlich über eine Klippe in den Tod gestürzt. Doch der Schrei, den er dabei ausstößt, bringt ihn wieder zu Bewußtsein. Der Kaufmann befindet sich noch in El Kuwehd mit seiner ganzen Karawane und war nur einen Augenblick lang ohnmächtig gewesen.

eine stabile und eindeutig bestimmbare erzählte Welt erkennbar wird. Manche Texte lösen diesen festen Bezugspunkt auf, so daß der Eindruck der Unzuverlässigkeit hier nicht nur teilweise und vorübergehend entsteht, sondern unaufgelöst bestehen bleibt und sich in eine grundsätzliche *Unentscheidbarkeit* bezüglich dessen verwandelt, was in der erzählten Welt tatsächlich wahr ist.

Martinez und Scheffel nehmen den französischen Roman *La maison de rendez-vous* (1965) von Alain Robbe-Grillet als Beispiel für ihren theoretischen Ansatz¹⁸⁰. Der Roman besteht aus aneinandergereihten Szenen, « die sich nicht einem linearen chronologischen oder kausalen Zusammenhang fügen, sondern eher im Sinne einer seriellen Ästhetik als Variationen bestimmter Standardsituationen »¹⁸¹, wobei unentscheidbar bleibt, « welche dieser Varianten des Geschehens als die 'eigentliche' zu gelten hat »¹⁸².

Ich behaupte, daß sich *Der Tiger Jussuf* zum Teil diesem *unentscheidbaren Erzähltypus* zuordnen läßt. Wie oben gezeigt, stellt das Hörspiel eine instabile Welt dar, die sich jederzeit zu ändern scheint. Das beste Beispiel dafür ist die bereits erwähnte doppelte Frühstücksszene. Nach der Unterbrechung des Mordes erklärt Jussuf :

Entschuldige, es war wirklich ein schlechter Scherz. Denn diese Szene hat nie stattgefunden. Herr Rimbock und seine Frau Ottilie leben in bestem Einvernehmen. Ihr tägliches Frühstück ist ein Beispiel ehelicher Harmonie. Vergiß also die eben gehörte Szene und ersetze sie durch die folgende » [III : 566].

Die beiden Frühstücksszenen (Kontokorrent und Milch-Milch-Zitrone) können als Variationen einer selben Situation im Sinne von *La maison de rendez-vous* verstanden werden. In diesen Szenen wird klar, daß sich die erzählte Welt in eine Serie alternativer Versionen auflöst. Anders als in *Die Andere und ich* bietet das Ende des Hörspiels auch keine Möglichkeit, das Erzählte *konsistent* zu nennen : Die beiden Frühstücksszenen stehen sich gegenüber, und Max wechselt unerklärlich das Elternpaar. Diese Widersprüche in der inneren Logik des Hörspiels bleiben unaufgelöst.

¹⁸⁰ Alain Robbe-Grillet, *La maison de rendez-vous*. Paris : Les éditions de minuit 1975.

¹⁸¹ Martinez u. Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 103.

¹⁸² Idem.

Die Unzuverlässigkeit und Unentscheidbarkeit des Erzählers zwingt den Rezipienten zum Fiktionsbewußtsein. Er soll dadurch erinnert werden, daß er einer Fiktion, einem Hörspiel zuhört. Die für die Theoretiker des traditionellen Hörspiels wichtige *innere Bühne* wird hier plötzlich zerschlagen und als Bühne bewußt gemacht. Dem Hörer soll seine Rolle als Hörer eines Hörspiels bewußt werden.

Neu in Eichs Hörspielwerk ist diese im Text spielerisch demonstrierte Unzuverlässigkeit von Sprache und Literatur durch Zurücknahme und Veränderung einer Szene. Diese Textstelle kann als frühe Durchführung einer theoretischen Prämisse der *Maulwürfe*, nämlich der Nicht-Übereinstimmung zwischen dem, was man zu sehen/hören/lesen bekommt, und dem, was geschieht, verstanden werden: « Wenn man meint, sie [die *Maulwürfe* JL] seien da, wo sie Mulm aufwerfen, rennen sie schon in ihren Gängen einem Gedanken nach » [I : 318], schreibt Eich in *Präambel*, dem *Maulwurf*, der als poetologisches Programm dieser Gattung interpretiert werden kann¹⁸³.

In der Tat verrät die Milch-Milch-Zitrone-Szene nichts von der Kontokorrent-Szene. Diese beiden alternativen Frühstücksszenen bei Familie Rimböck stehen einander gegenüber, genau wie der sichtbare Mulm die Weite des unterirdischen Gängenetzes nicht ahnen läßt. Man kann sich nicht auf das verlassen, was geschrieben wird, weil es nur das Sichtbare, das Oberflächliche wiedergibt. In *Jussuf* kommen für einen kurzen Moment beide Schichten, die unter- und die oberirdische, zum Ausdruck. Ab diesem Moment wirkt der Text unzuverlässig.

Um dem Hörspiel noch zu folgen, ist eine Denkmstellung notwendig. Man muß das Hörspiel als Spiel akzeptieren. Wie es in der Theorie des *Neuen Hörspiels* heißt, muß der Hörer « bereit [sein], mit sich spielen zu lassen und mitzuspielen »¹⁸⁴. In dieser Hinsicht nähert sich *Der Tiger Jussuf* wesentlich der spielerischen Aufforderung des *Neuen Hörspiels*.

¹⁸³ Vgl. Alber, « Eichs 'Man bittet zu läuten' und 'Maulwürfe' », In : *Sprache im technischen Zeitalter* 25 (1987), S. 81-90, Zitat S. 82.

¹⁸⁴ Würffel, *Das deutsche Hörspiel*, S. 152.

Ich möchte argumentieren, daß es für den Rezipienten aber schwieriger ist, bei einem noch in vielen Hinsichten traditionellen Hörspiel wie *Der Tiger Jussuf* mit sich spielen zu lassen als beim Zuhören eines *Neuen Hörspiels*. In einem *Neuen Hörspiel* sind die Zusammenhänge zwischen den verschiedenen Stationen oft schwer, wenn nicht gar unmöglich zu verstehen : Worte, Musik und Geräusche mischen sich. Dann läßt man seine traditionellen Interpretationsmuster schneller fallen, um das Hörspiel mit anderen Erwartungen anzuhören.

Beim *Jussuf*-Hörspiel sind die traditionellen Elemente (Erzähler, Fabel, Rollenspiele) zu sehr präsent, um den Rezipienten zu überzeugen, das Hörspiel mit anderen Kriterien anzuhören. Man versucht, das Spiel linear zu verstehen.

Horst Ohde beschäftigte sich im Rahmen eines Seminars über Eichs Rezeption durch nicht-professionelle Hörer mit der Frage nach der Schwierigkeit eines Hörspiels : « Ich behaupte, es ist schlicht unmöglich, die gesamte Komplexität eines Eich'chen Hörspiels mit einmaligem Hören zu verstehen » schreibt er und fügt hinzu : « Vielleicht [...] sollte der Hörer einen solchen Vollständigkeitsanspruch nicht unbedingt an das erste Hören stellen [...] Ich glaube sogar, daß nicht einmal die Verständlichkeit der Handlung die erste Forderung sein kann»¹⁸⁵.

Horst Ohdes Blick richtet sich auf den Rezipienten, und nicht auf das Hörspiel, den Autoren oder den Dramaturgen. Er behandelt die Erwartungen des Hörers, seine Sinnsuche, seine Zustimmung- oder Ablehnungsgründe. Interessant ist seine Schlußfolgerung : Er stellt nicht das Hörspiel in Frage, sondern die Attitüde des Hörers. Hier seine Alternativen zum Vollständigkeitsanspruch :

Sie sind in solchen Formen von Rezeption zu finden, die nicht in konzentriertester Zuhör-Arbeit das Ganze im Ohr und im Gedächtnis zu halten versuchen, sondern in mehr *spielerischen* Weisen des Zuhörens das Einzelne wirken lassen : Worte, Bilder, Dialogteile, Szenenfragmente¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Horst Ohde, *Hörer reagieren auf Günter Eich* (Rundfunkmanuskript). NDR, Hamburg. 18.3.78. (Literaturarchiv Marbach).

¹⁸⁶ Idem. Hervorhebung JL.

Es ist bezeichnend, daß das Spielerische hier im Hinblick auf Günter Eich und sein Hörwerk erwähnt wird. Horst Ohde betont, wie auch Günter Eich durch seinen Tiger-Erzähler und dessen Anweisungen bezüglich der gewünschten Rezeptionsattitüde (« Vermute nichts anderes als ein Spiel und beläß es dabei [...] Nimm das alles nicht zu ernst und denke nicht zu viel darüber nach » [III : 544]), das Zuhören in spielerischer Weise vor der Sinngebungs- und Identifikationssuche.

Die Herausforderung des Rezipienten ergibt sich also nicht nur aus irritierenden Anekdoten, wie der Unterbrechung und Veränderung einer Szene, dem Verzicht auf realistische Erklärungen oder sich ändernden Familienbezügen. Diese Elemente sind Ausdruck der Botschaft des Hörspiels : Alles ist nur ein Spiel. Die nötige Umstellung, um diese Weltauffassung nachvollziehen zu können, ist selbst eine Herausforderung.

Der Hörer wird aber nicht nur durch das Hörspiel selbst herausgefordert, sondern auch in seiner Attitüde beim Hören : Er muß seinen Vollständigkeitsanspruch revidieren und das Hörspiel in einer spielerischen Weise anhören. Er muß bereit sein, nicht alles zu verstehen, nicht alles erklären zu können und sich dem Spiel aussetzen.

Trotz all dieser herausfordernden Elemente darf nicht der Eindruck entstehen, *Der Tiger Jussuf* sei das komplizierteste Hörspiel Eichs. Die letzte Fassung von *Die Stunde des Huflattichs* zum Beispiel ist, wie Ruth Lieberherr-Kübler interpretiert, nur noch ein Kommentar zu der ersten Fassung und ohne Kenntnis dieser Urfassung schwer zu verstehen¹⁸⁷. Eichs vorletztes Hörspiel, *Man bittet zu läuten* wirkt mit Sicherheit auf einen nicht aufgeklärten Hörer sehr befremdend, bis er erkennt, daß der Monolog des Protagonisten in der Tat ein Dialog mit Taubstummen ist¹⁸⁸. Das Besondere des *Tiger Jussuf* ist, daß die Verwirrung thematisiert wird.

¹⁸⁷ Vgl. Lieberherr-Kübler, *Von der Wortmystik zur Sprachtechnik*, S. 145.

¹⁸⁸ Eine kleine Anekdote zeigt, wie schnell sich das Hörspiel entwickelte und wie selbst Leute, die in Hörspielabteilungen arbeiteten, diese rasche Entwicklung und die Ausdehnung der Grenzen nicht vorhersehen konnten. Gerhard Prager, der damalige Dramaturg beim Stuttgarter Sender, berichtete 1954 – d.h. genau ein Jahrzehnt vor Eichs Hörspiel *Man bittet zu läuten* – wie ein « Sonntagsschreiber », ein « Dilettant » ein Hörspielmanuskript mit einer stummen Figur für einen Wettbewerb präsentierte. Was 1954 noch für lächerlich und unmöglich gehalten wurde, wurde

Die 1952 geschriebene Urfassung des *Jussuf*-Hörspiels weist also Elemente auf, die erst Jahre später wieder bei Eich auftauchen, sei es in seinen letzten Hörspielen oder in den *Maulwürfen*: das absichtliche Nasführen und Belügen des Rezipienten, die absichtliche Unbestimmtheit der Identität der Stimmträger, die Verweigerung von Fixpunkten zugunsten einer sich jederzeit ändernden Spielrealität, die Verweigerung jeglicher realistischer Erklärung am Ende des Stückes und die spielerischen Elemente.

Die Wichtigkeit des Spiels darf nicht unterschätzt werden. Wie bereits analysiert wurde, unterscheiden sich die beiden Fassungen des *Jussuf*-Hörspiels unter anderem durch die *Entsentimentalisierung*, durch die Zurücknahme des Pathos und die Verbindung von hohen geistigen Konzepten mit konkreten und banalen Dingen. Eich vermeidet das Ernsthafte, das Pathetische, das Abstrakte zugunsten des Spiels.

Dies stimmt mit der Selbstanalyse des Autors überein. Rückblickend kommentiert Günter Eich 1967 seine Entwicklung folgenderweise: « Ich habe mich vom Ernst immer mehr zum Blödsinn hin entwickelt »¹⁸⁹. Diese späte Selbstanalyse entspricht der beobachteten Tendenz der *Jussuf*-Bearbeitung. Zum « Blödsinn » gehört das Lustige, das Absurde, das Spielerische.

Diese literarische Entwicklung findet ihre Entsprechung in Eichs privatem Leben. Laut Ilse Aichinger habe der Autor kurz vor seinem Tod gesagt: « Ich will nichts mehr, ich will anfangen zu spielen »¹⁹⁰. Diese Worte illustrieren sein Credo. In ihnen kommt zum Ausdruck, daß das Spiel für ihn nichts Leichtsinniges oder Unwichtiges war, sondern eine Lebenshaltung, eine Weltanschauung darstellt. Dafür steht sein Spätwerk, seine Poetologie und sein Leben: Was er schreibt, wie er selbstreflexiv seine literarische Entwicklung kommentiert, und wie er sich über das Spiel in dieser Situation seines Lebens äußert, bilden einen Zusammenhang.

zehn Jahre später als positive Herausforderung und interessantes Experiment angesehen. Vgl. Prager, « Das Hörspiel in sieben Kapiteln: Verständnisse und Mißverständnisse », S. 516.

¹⁸⁹ *Vom Ernst zum Blödsinn*, Interview in der Odenwaldschule (1967). Hier zitiert nach den *Gesammelten Werken* [IV: 508].

¹⁹⁰ Stork, « Günter Eich », S. 95.

4.3. Identitätsauffassung

Wie aus der Zusammenfassung zu erkennen war, erweist sich die Identitätssuche als eines der Hauptthemen des Hörspiels. Der einleitende Satz des Stückes ist eine klare Andeutung dieser Problematik: « Ich möchte mich vorstellen, Hörer, aber wer bin ich? » [III : 541]. Diese das ganze Hörspiel lang leitmotivisch wiederholte Frage spricht für die Wichtigkeit dieses Themas.

Die Identitätssuche des Tigers Jussuf beginnt mit pragmatischen Fragen: Er will erfahren, woher er kommt, und wo seine Mutter geboren ist. Er sucht seine Herkunft, seine Heimat, den Kern seiner Identität, im Ort, in dem präzisen Geburtsort seiner Vorfahren: « Wo ist zum Beispiel meine Mutter geboren? » [III : 550], fragt Jussuf. Jussufs Reaktion wurde bereits besprochen (Dschungel, das ist also das Wort): Ihm scheint das Benennen des Ortes wichtiger als der Ort selbst, als befinde sich seine Heimat mehr in dem Wort als in dem Ort. Schon an dieser Stelle sieht man, wie eng die Themenkomplexe Sprache und Identität miteinander verbunden sind. Es gelingt Eich, durch einen einzigen Satz die fundamentale Verknüpfung dieser zwei Elemente zu schildern.

Nachdem Jussuf den Namen des Geburtsorts seiner Mutter und die Funktion seiner Zähne erfahren hat, frißt er seinen Dompteur, um seine Freiheit zu gewinnen. Sowohl das Fressen-Motiv wie auch die Frage-Antwort-Technik « Und wozu habe ich Zähne? Wozu habe ich Krallen? – Zum Packen, zum Beißen » erinnern an das Rotkäppchen-Märchen und rufen den Untertitel des Hörspiels ins Gedächtnis: « Ein Märchen ». Dieser Akt des Fressens als erster Schritt der Identitätssuche ist assoziationsreich.

Um sich zu behaupten, muß Jussuf seinen Dompteur vernichten wie der Sklave seinen Herrn. Die Tiger-Dompteur-Situation deutet auch auf den Unterschied zwischen zähmen und bezwingen, zwischen Assimilation und Selbstbehauptung. Eine solche Interpretation nach Machtverhältniskriterien erweist sich zwar als hilfreich beim Verständnis des Freßaktes als emanzipatorischer Akt, dennoch ist sie zu unidimensional, um den Komplex der Freßmetapher als Ganzes zu erhellen.

Aufschlußreich erscheint auch die Frage der Identität in der Konfrontation mit dem 'Anderen'. Um seine Identität als Tiger zu gewinnen, muß Jussuf den 'Anderen', den Nicht-Tiger zerstören. Erst beim Fressen des Anderen versteht Jussuf seine eigene Natur, seine eigene Identität : « Als ich sein Blut schmeckte [das Blut des Dompteurs JL], wußte ich alles, was ein Tiger zu wissen hat » [III : 552].

Günter Eich erlaubt dem Rezipienten aber nicht, eingleisig zu denken und die Aggression des Anderen als Weg zum Verständnis und zur Behauptung der eigenen Identität zu verstehen. Max, durch den Jussuf spricht, berichtet weiter : « Freilich war meine Tigerschaft im gleichen Augenblick [als ich sein Blut schmeckte JL] gewonnen und verloren » [III : 552]. Gewonnen in dem Sinne, daß die Jagd seiner Tigernatur mehr als das Springen durch Reifen entspricht; verloren aber dadurch, daß er die Identität des Anderen aufnahm : « Ich war nicht mehr Jussuf allein, ich war zugleich William geworden » [III :552].

Statt, wie intendiert, seinen besonderen Ursprung, den Kern seiner Identität zu gewinnen, nimmt Jussuf die Identität und Realität des Anderen auf. Die Verben *einverleiben* und *verinnerlichen* illustrieren durch ihre Bildhaftigkeit und Evokationskraft sowohl in ihrem ursprünglichen wie auch übertragenen Sinn diesen Vorgang.

So entsteht das Paradoxon : Um sich und seine Identität zu behaupten, frißt Jussuf seinen Dompteur. Indem er ihn aber frißt, wird der Dompteur Teil seines Ichs. Der von Jussuf als Hindernis auf dem Wege der Identitätssuche empfundene Dompteur wird Bestandteil der Identität Jussufs.

Die Idee der *einen* Identität wird von Günter Eich revidiert und abgelehnt. Die verschiedenen Verwandlungen des Stückes, nach denen am Ende jeder etwas vom Anderen in sich trägt, können als Öffnung der Grenzen der Identität verstanden werden. Eich widerlegt im *Jussuf*-Hörspiel den Glauben an einen Kern und plädiert für eine undichte und heterogene Identität.

Kann eine solche Auffassung der Identität, die zur Prämisse « das Pluralische des Ichs »¹⁹¹ hat, als postmodern gekennzeichnet werden? Die These mag gewagt erscheinen, da die Frage nach der Identität typisch modern ist. Wenn man aber davon ausgeht, daß das Pluralische ein Merkmal der Postmoderne ist, so kann man das Thema der Identität in Jussuf folgendermaße interpretieren : Die typisch moderne Frage « Wer bin ich? », die auf das Herausfinden des Einmaligen und Besonderen einer Person zielt, wird in einer postmodernen Weise beantwortet. Das Konzept des Identitätskerns wird abgelehnt und durch eine Kombination von verschiedenen Elementen ersetzt. Identität läßt sich alsdann als heterogene Häufung verstehen. Genau wie sich die Postmoderne durch Hinwendung zum freieren und spielerischen Umgang mit unterschiedlichen Formen auch aus früheren Epochen kennzeichnet, weist Jussufs neue Identität kontrastvolle Elemente aus verschiedenen Personen auf.

Diese Auflösung der Grenzen der Identität und ihre Konstituierung durch Fragmente vom Anderen führt zur existenziellen Frage, was beständig und was aufhebbar an ihr sei¹⁹². Eich spielt mit dem Konzept der Identität. Es geht nicht mehr um die Formel *ich ≠ du*, sondern um die Auflösung des Ichs jenseits jener binären Denkweise.

Voraussetzung für eine solche Identitätsauffassung ist die Feststellung, daß zwischen Individuen mehr Gemeinsames als Unterschiedliches besteht. Der Bäckermeister Matthisson formuliert diesen Gedanken folgendermaßen : « [D]ie Erkenntnis, daß zwischen Paula und Anita keine entscheidenden Unterschiede bestehen » [III : 561]. Diese Identitätsauffassung kann als Kritik der Uniformierung, des Anpassungswillens und der Beeinflussbarkeit der Menschen gelten, die, statt ihre Einmaligkeit durchzusetzen, alles versuchen, um sich anzupassen, bis « keine entscheidenden Unterschiede bestehen » [III : 561].

Das Hörspiel kann als Kritik jedes Systems verstanden werden, das Konformierung und Assimilierung fördert und fordert. Es wirft unter anderem die

¹⁹¹ Piontek, « Anruf und Verzauberung », S. 818.

¹⁹² Vgl. Schafroth, *Günter Eich*, S. 62.

Fragen auf, ob sich jemand noch als Individuum definieren kann, wenn alle mehr oder weniger gleich sind, und ob noch Spielraum für Individualität besteht. Steiner argumentiert : « As Jussuf metaphorically escapes from the bars of his cage so does he « really » escape from the confinement of his singularity, from his individuality »¹⁹³. Das Hörspiel thematisiert das Spiel zwischen Anpassung und Eigensinn.

Eich bearbeitet nicht zum ersten Mal das Thema der Identität. Es zählt viel mehr zu den Hauptthemen seines Hörwerks. Auch das Prinzip des Identitätswechsels ist bei Eich nicht neu. Trotzdem unterscheidet sich *Der Tiger Jussuf* von den anderen Identitäts- und Verwandlungsstücken. Neu ist, wie bereits besprochen, die am Ende offene Frage, wie dies geschehen konnte. In *Die Andere und ich* und *Ein Traum am Edsin Gol* zum Beispiel löst sich das Ende realistisch auf. Im *Tiger Jussuf* wird dem Rezipienten keine realistische Erklärung angeboten.

Neu im *Tiger Jussuf* ist auch Eichs komplexer Umgang mit der Identitätsfrage. Es werden nicht zwei entgegengesetzte Identitäten einander gegenüber gestellt, gewechselt und dann wieder in die ursprüngliche Ordnung gebracht, wie in *Die Andere und ich* oder *Die Mädchen aus Viterbo*, sondern lauter Schicksale gemischt und verknetet, bis man sie nicht mehr auseinanderhalten kann. In *Die Andere und ich* stehen Ellen und Camilla dialektisch gegenüber. Die eine ist reich, die andere arm; eine ist ausgebildet und Frau eines Ministerialbeamten in Washington, die andere Tochter eines Fischers in Commachio.

Diese genaue Dialektik kommt auch in *Die Mädchen aus Viterbo* vor. Zwei Handlungen laufen nebeneinander her. Einerseits Gabriele, ein jüdisches Mädchen, und ihr Großvater, die sich vor dem Hitlerterror seit Jahren bei einer Bekannten verborgen halten und denen Tag und Nacht vor dem Entdecktwerden graut, weil es für sie den Tod bedeutet. Andererseits die Mädchen einer Schulklasse aus Viterbo, die bei einem Ausflug in die römischen Katakomben die

¹⁹³ Steiner, « The World of Günter Eich's Radio Plays », S. 216.

Verbindung zur führenden Gruppe verloren haben und nun im Dunkel das Entdecktwerden herbeisehnen, das sie retten wird. Die Geschichte der Gabriele ist echt, die andere ist nur eine Erfindung dieser, die sich in die Rolle eines Schulmädchens hineinversetzt, um sich auf das Gefundenwerden vorzubereiten. Die Ähnlichkeit, aber auch die strenge Opposition der beiden Situationen ist unübersehbar.

Im *Tiger Jussuf* entfernt sich Eich von diesem binären Modell. Der Identitätswechsel geschieht nicht mehr zwischen zwei Personen, sondern ist eine allseitige Fusion verschiedener Charaktere. Es wird das Prinzip der Auflösung der Grenzen der Identität zum ersten Mal so weit geführt.

Unerhört ist auch die unernste Bearbeitung des Stoffes. Wie bereits gezeigt, ist das Identitätsthema nicht neu bei Eich. Neu ist, daß es nicht mit Ernst und Pathos verbunden ist, sondern mit dem Spielerischen, mit dem Kalauer. Daß die Behandlung dieses traditionsgemäß tief existenziellen Themas in dieser komödiantischen Weise gegen das *Eich-Maß* und die Erwartungen der Kritik verstößt, beweist Krispyns Beurteilung des Stückes :

Im [...] *Tiger Jussuf* wird das Identitätsproblem *ad absurdum* geführt. Aber obgleich diese Thematik das ganze Stück beherrscht, geht Eichs Behandlung hier eher in die Breite, als in die Tiefe¹⁹⁴.

In der Tat spielt Günter Eich hier auf einem anderen Niveau mit jenen Themen, für die seine klassischen Hörspiele bekannt sind.

Die Themenwahl erklärt die allgemein pauschale Klassifizierung des *Jussuf*-Hörspiels als sogenanntes klassisches Hörspiel, während die zum Teil negative Beurteilung des Hörspiels auf die Art und Weise, wie das Identitätsthema behandelt wird, zurückzuführen ist.

Diese spielerische Behandlung des Themas, so meine Behauptung, verweist bereits auf das Spätwerk und die *Maulwürfe*¹⁹⁵. Wie in den *Maulwürfen*

¹⁹⁴ Egbert Krispyn, « Günter Eich : Vom Hörspiel zur Kurzprosa ». In : Rolf Klopfer und Gisela Janetzke-Dillner (Hrsg) : *Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert*. Stuttgart : Kohlhammer 1981, S. 139-148, Zitat S. 142.

¹⁹⁵ Auffallend in Krispyns Abhandlung *Günter Eich : Vom Hörspiel zur Kurzprosa* ist, wie er durch Wiederholung eines Urteils das *Jussuf*-Hörspiel und die *Maulwürfe*, wahrscheinlich ohne es weder zu wissen, noch zu wollen, verbindet. Der Autor verwendet den lateinischen Ausdruck *ad absurdum* zwei Mal in seinem recht kurzen Artikel : Das erste Mal, um das *Jussuf*-Hörspiel zu bewerten, das

regieren Nonsense und Chaos. Günter Eich wendet in den *Maulwürfen* eine « oft kaum nachvollziehbare Assoziationstechnik »¹⁹⁶ an, die der Willkürlichkeit der Begegnungen Jussufs ähnelt. Die Identitätswechsel sind keiner strengen Ordnung oder Logik unterworfen, sondern ergeben sich zufällig, der Willkür des Spaziergangs Jussufs ausgeliefert. Sie lassen sich nicht durch das metaphysische Gefühl der Verbundenheit, das z.B. in *Die Andere und ich* sehr stark ist, erklären.

Ellen erzählt in diesem Hörspiel von der ersten Begegnung mit Camilla, der Frau in die sie verwandelt wird :

Kurz vor der Brücke stand jenseits des Wassers eine alte Frau. Für einen Augenblick war es mir, als schaute sie mich an und als wäre über die Entfernung hinweg ihr Blick mir ganz nahe. [II : 601].

Etwas so Großes und Transzendentes verbindet nach dieser kurzen Begegnung die beiden völlig unterschiedlichen Frauen, daß Ellen kurz darauf alles verläßt, um nach dieser Frau, die sie merkwürdig angeschaut hat, zu suchen. Die wohlhabende Touristin fühlt sich so angezogen, daß sie in diesem ihr völlig fremden « Drecknest » [IV : 598] Ehemann und Kinder verläßt und sich zu Fuß auf den langen und unbekanntem Weg macht. Dieses starke Gefühl der Zusammengehörigkeit leitet die beiden Frauen zueinander und führt zum Identitätswechsel.

In *Der Tiger Jussuf* bleibt diese metaphysische Ebene, jenes übernatürliche und unerklärliche Gespür im Weltall zusammenzugehören, völlig aus. Rational und zielstrebig unternimmt Jussuf den Tausch :

« Kommen wir zur Sache [...] Ich habe die Absicht, ein Mensch zu werden [...] Leider kann ich nicht lange darüber diskutieren. Wir tauschen jetzt einfach unsere Gestalt » [III : 557].

Sehr bewußt und vernunftgemäß wird im Jussuf verhandelt, während in den klassischen Hörspielen wie in *Die Andere und ich* das Schicksal die Protagonisten aus ihrer Bahn wirft.

zweite Mal, um das System der Maulwürfe zu kennzeichnen. Vgl. Krispyn, « Günter Eich : Vom Hörspiel zur Kurzprosa », S. 142 u. 147.

¹⁹⁶ Alber, « Eichs 'Man bittet zu läuten' und 'Maulwürfe' », S. 81.

Das Stück *Jussuf* ähnelt in vielen Aspekten einem anderen Hörspiel von Eich, *Sabeth*¹⁹⁷. Zunächst inszenieren beide Stücke Tiere mit magischen Kräften, deren Identität mit dem Kontakt zu Menschen geändert wird. In beiden Texten ist der Schritt von der einen Welt in die andere mit dem Verlust eines Teils der vorherigen Existenz verbunden. Je mehr der riesige Rabe Sabeth das menschliche Sprechen lernt, desto geringer werden seine magischen Kräfte und desto mehr vergißt er seinen Ursprung. Auch Jussuf vergißt das Ziel seines Aufbruchs im Kontakt zu den Menschen. Statt seinesgleichen zu suchen, wie er beabsichtigte, wird er in eine banale menschliche Liebesgeschichte verwickelt.

Ein großer Unterschied trennt dennoch beide Hörspiele : Ihre Meinung von den Menschen. Während der Rabe Sabeth die Menschen bewundert, « denn sie haben den großen Vorzug, lieben zu können »¹⁹⁸, lernt Jussuf im Kontakt zu Menschen Zynismus¹⁹⁹, Verlogenheit und Geldgier kennen. In eine ähnliche Situation versetzt, reagieren beide Tiere völlig anders. Eich läßt sogar Paula, die Bäckersfrau, sagen : « Wenn ich wählen könnte, möchte ich lieber Tiger als Dompteur werden » [III : 573]. Ihr scheint das Leben als Tier in einem Käfig besser als das Lebens eines freien Menschen. Der Vergleich zwischen dem Menschenbild in *Der Tiger Jussuf* und in *Sabeth* zeigt deutlich die Kluft, die sich zwischen den beiden Auffassungen gebildet hat. Die erste, sehr positiv und optimistisch, kontrastiert mit der zweiten, gekennzeichnet durch moralischen Verfall, Zynismus und Resignation. Enttäuschung ist auch zu spüren, was im Ton den *Maulwürfen* ähnelt.

Obwohl die Identitätsthematik zu den Hauptthemen von Eichs Hörwerk gehört, unterscheidet sich *Der Tiger Jussuf* also grundlegend von anderen Identitäts- und Verwandlungsstücke des Autors. Die spielerische Behandlung des Stoffes, der komplexe und willkürliche Umgang mit den Metamorphosen und der ironische und pragmatische Charakter des Ganzen kontrastieren mit der üblichen

¹⁹⁷ Das Radioessay *Der Rabe Sabeth und andere Wesen zwischen Himmel und Erde* von Karl Karst bietet eine interessante Interpretation der imaginären Sphäre des Hörspiels. Sendung : Hessischer Rundfunk, 29.1.1992.

¹⁹⁸ Schwitzke (Hrsg), *Reclams Hörspielführer*, S. 179.

existenziellen und metaphysischen Behandlung des Motivs und dem binären Modell der Identitätswechsel.

4.3.1. Deutsche Identität

Der Tiger Jussuf thematisiert die Frage der Identität nicht ausschließlich auf allgemeiner Gedankenebene, sondern auch sehr konkret in Bezug auf die nationale Identität. Das Stück spielt eindeutig in Deutschland, was für Eich-Hörspiele eher atypisch ist²⁰⁰. Die Mehrzahl der Hörspiele Eichs (abgesehen von der langen in Zusammenarbeit mit Martin Raschke geschriebenen Hörfolge der dreißiger Jahre *Deutscher Kalender: Ein Monatsbild vom Königswusterhäuser Landboten*) spielt in fremden Ländern. *Ein Traum am Edsin-Gol* spielt in der Wüste Gobi; *Fis mit Obertönen* spielt in England; *Geh nicht nach El Kuwehd, Allah hat hundert Namen* und *Omar und Omar* spielen im Orient; *Träume* spielt auf den fünf Kontinenten; *Die Andere und ich*, *Die Mädchen aus Viterbo* und *Blick auf Venedig* in Italien; *Das Jahr Lazertis* spielt vor allem in Brasilien; *Zinngeschrei* in Bolivien; *Die Brandung von Setubal* in Portugal; *Das lachende Mädchen* spielt in China; *Festianus Märtyrer* im Paradies und in der Hölle.

Die Frage eines Interviewers aus dem Jahre 1971 unterstreicht weiter die Besonderheit *Jussufs* in Bezug auf die Ortsangabe: « Warum spielen Ihre Stücke immer an entlegenen Orten? Warum ist immer so viel Exotik in Ihren Stücken? »²⁰¹. In der Tat sind die meistbekanntesten und preisgekrönten Hörspiele exotische Stücke, so daß der Eindruck leicht entstehen kann, daß alle Hörspiele an weit entfernten Orten spielen.

Eich antwortet auf die Frage und erklärt, warum er seine Hörspiele so oft in fremden Regionen spielen läßt:

In gewisser Weise ist es natürlich auch eine Flucht, eine Flucht nämlich in das Leichtere [...] Daß man natürlich etwas phantasieren leichter kann, wenn es

¹⁹⁹ Richard berät Jussuf folgenderweise: « Lerne den Zynismus, Jussuf, und du wirst in der Welt Werte entdecken, wo keine sind » [III : 561].

²⁰⁰ In Deutschland spielende wichtige Originalhörspiele sind eine Minderheit: *Die gekaufte Prüfung*, *Sabeth*, ein Teil von *Die Mädchen von Viterbo*, *Die Gäste des Herrn Birowski*, die erste Fassung von *Die Stunde des Hufblattchens*, *Man bittet zu läuten* und *Zeit und Kartoffeln*.

²⁰¹ *Ich bin ein Erzähler auf dem orientalischen Markt*, Interview von Hermann Naber und Ernst Gehrtmann, 1971. [IV : 538] [Hervorhebung JL].

irgendwo in Arabien spielt und nicht in München oder hier in Großmain. Das ist an sich ein Nachteil, an sich müßte die Geschichte in, was weiß ich, Berlin oder München oder sonst wo spielen. Aber immer, wenn ich das versucht habe, stand ich vor unüberwindlichen Schwierigkeiten. [IV : 539]

Dieses Zitat spricht zwei Elemente an : Eichs Vorstellung, daß eine phantastische Geschichte im eigenen Land, an bekannten Orten sollte spielen können aber auch seine Schwierigkeit, eine solche Geschichte zu schreiben. Mit *Jussuf* hat er keine *Flucht in das Leichtere* gewählt, sondern versucht, sich trotz der Schwierigkeiten seinem Ideal zu nähern, indem er sein märchenhaftes Hörspiel mitten in Deutschland spielen ließ. Dies erklärt vielleicht zum Teil, warum Eich das *Jussuf*-Hörspiel besonders gern hatte.

Die zahlreichen Ortsangaben und Reflexionen über Landeskunde sind unübersehbar, fast als wollte sich Eich beweisen, er wählte nicht den einfachen Weg, als wollte er sicher sein, daß es niemandem entgeht, daß dieses Hörspiel in Deutschland spielt. Der präzisen Lokalisierung wird viel Bedeutung gegeben : Deutsche Flüsse (der Rhein, die Donau, Brege, Brigach), Städte (Bretleben, Säckingen, Frankfurt, Regensburg), für Deutschland charakteristische Orte (der Bodensee, die Loreley²⁰², Kyffhäuser²⁰³) werden dauernd erwähnt. In diesem Stück, in dem eines der Hauptthemen die Identität darstellt, erweist sich die Benennung von Orten von großer Wichtigkeit.

Die Thematisierung der nationalen Identität läßt sich nicht ausschließlich aus den Ortsangaben ablesen. Von großer Bedeutung erscheint eine bereits erwähnte kleine Passage : Eich ließ 1952 seinen Protagonisten Max sagen : « Irgend etwas *sehr* Deutsches ist in mir » [II : 678]²⁰⁴. 1959 schrieb der Autor diesen Satz um. Die Änderung mag sprachlich klein erscheinen - sie betrifft nur ein Adverb -, dennoch verschärft sie beträchtlich den Sinn des Satzes : « Aber irgend etwas *entsetzlich* Deutsches ist in mir » [III : 545]²⁰⁵. Was in der ersten Fassung neutral klingt, wird in der zweiten negativ besetzt. Eich nahm 1959 eindeutig Stellung.

²⁰² Dieser Schieferfelsen wird mit der von Brentano geschaffenen Phantasiegestalt Loreley assoziiert und gehört zu den meistbekanntesten deutschen Märchen.

²⁰³ Kyffhäuser ist sehr eng mit dem Barbarossa-Mythos verbunden, der zu einer deutschen volkstümlichen Sage wurde.

²⁰⁴ Hervorhebung JL.

Der Text wirkt dadurch härter, kompromißloser und provokativer. Diese Frage nach der deutschen Identität scheint für Eich ein wichtiges Thema gewesen zu sein, wie dieser frühere Essay *Nachruf auf die Familie 'S'* beweist. Der Autor äußert sich sehr kritisch über

« [...] zwei Eigenschaften des deutschen Charakters, die besonders hassenswert sind : D[ie] Ordnungssucht und d[en] Knechtsinn. Vom einen kommt der Hang zur Uniformierung im wörtlichen wie im übertragenen Sinn, vom andern das Minderwertigkeitsgefühl, die Angst, dem andern zu mißfallen, die Angst, nicht auf der Höhe der Zeit zu sein, - positiv gesagt : Die Fähigkeit des Deutschen zum subalternen Beamten.» [IV : 466].

Was ist aber das sehr/entsetzlich Deutsche in Max? Eben jener « Hang zur Uniformierung », und « Knechtsinn » [IV : 466], wie Eich über den deutschen Charakter sagt? Die bildhafte Symbolik des Märchens respektierend, erweist sich der Tiger, der in ihn geschlüpft ist, als dasjenige, was in ihm steckt.

Interessanter als die Frage, was das sehr/entsetzlich Deutsche in ihm ist, erweist sich die Tatsache, daß Max an jenem Morgen der Hochzeitsreise nur noch seine Nationalidentität fühlt, sonst hat er alles vergessen. Ihm bleiben keine anderen Bezugspunkte, um sich zu orientieren. Er weiß nicht mehr, wie er heißt, wo und mit wem er ist. « Heiße ich Maximilian? [...] Wo bin ich? [...] Wer ist diese Frau? » [III : 545].

Die Gründlichkeit und Genauigkeit mit der Max über seine ihm fremde Situation berichtet, illustrieren seinen Zustand :

Eine ganz fremde Stimme. Ich kenne sie nicht. Leider weiß ich auch nicht, wie meine Stimme in Wirklichkeit klingen müßte. Vielleicht ist diese hier die rechte. Das sind schwierige Fragen für einen Neugeborenen. Und ich stehe auf, die Welt zu ergründen. Eine Tür ist da, die auf den Balkon führt. Ich trete hinaus. Ein dampfender Sonnentag. Bäume, einen Abgang hinunter bis zu einem breiten Fluß [III : 545].

Er beschreibt mit meist kurzen Sätzen seine ihm unbekanntere Umgebung. Diese Inventur seiner neuen Umwelt deutet auf einen radikalen Bruch mit der Vergangenheit, auf einen Willen, Ordnung zu schaffen, um eine Art Kontrolle, wenn nicht über die eigene Person, dann mindestens über die äußere Welt, zu gewinnen. Der protokollartige Bericht seiner kleinsten Gesten deutet auch auf seine Situation : Er muß alles entdecken und neu lernen.

²⁰⁵ Idem.

Trotz dieses totalen Verlustes seines Gedächtnisses, des eigenen Ichs und seiner Orientierung spürt er noch seine deutsche Staatsangehörigkeit. Er hat eine einzige Gewißheit : Etwas Deutsches ist in ihm. Nur über sein Deutschsein kann er sich affirmativ äußern, sonst äußert er sich interrogativ. Er sagt : « Aber irgend etwas entsetzlich Deutsches ist in mir. Wo bin ich? Wer bin ich? ». Das Deutschsein charakterisiert ihn mehr als sein eigener Name. Es steckt tiefer in ihm als irgendein anderes Attribut, als sei seine deutsche Staatsangehörigkeit das Zentrale, das Wesentliche seiner Identität, während andere Merkmale nur eine figurative Rolle spielen. Er hat seine persönliche Identität ganz vergessen, entgeht aber seinem Deutschsein nicht.

4.4. Sprache als Thema

Sprache ist in Eichs Hörspielwerk immer ein wichtiges Thema gewesen. In *Sabeth* (1951) tritt der Rabe aus seiner Welt und erscheint den Menschen. Seine Botschaft ist aber nicht in die menschliche Sprache übertragbar. Die Kommunikation ist unerreichbar.

In *Das Jahr Lazertis* (1953) schickt das einmal 'en passant' gehörte aber nicht richtig verstandene « Wort [...], das alle Geheimnisse löst » [III : 15] Paul auf die Suche nach jenem Schlüsselwort. Auch in *Allah hat hundert Namen* (1957) definiert sich Hakims Leben durch die Suche nach einem Wort: « [D]em hundertsten Namen Allahs » [III : 345]. In beiden Fällen finden die Protagonisten das allerwichtigste Wort, das sie suchen, nicht.

In *Der Tiger Jussuf* kennzeichnet sich die Thematisierung der Sprache nicht durch eine Suche nach einem Wort, wie es in vielen Stücken Eichs der Fall ist. Das Besondere – neben dem Materialcharakter der Sprache – betrifft die totale Weigerung eines Protagonisten, zu lesen.

Die im Eich'schen Hörspiel *Der Tiger Jussuf* ablesbare Sprachauffassung zeigt, ähnlich wie im *Chandos-Brief*, eine starke Sprachskepsis und einen Glauben an eine außersprachliche und vielleicht sogar der Sprache überlegene Kommunikationsform.

In Hofmannsthals Essay *Ein Brief* hat Lord Chandos, der fiktive Verfasser des Briefes, sein Vertrauen in die Sprache verloren und befindet sich in einer Sprachkrise, weil er keine Übereinstimmung mehr zwischen Wort und Wirklichkeit findet und sich außerstande sieht, « über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen »²⁰⁶: Wörter zerfallen ihm « im Munde wie modrige Pilze »²⁰⁷, lautet der berühmte Satz.

Hugo von Hofmannsthal stellt in diesem fiktiven Brief der Sprache eine andere Kommunikationsform gegenüber: « [E]in ungeheures Anteilnehmen, ein Hinüberfließen in jene Geschöpfe oder ein Fühlen, daß ein Fluidum des Lebens

²⁰⁶ Hugo von Hofmannsthal, « Ein Brief ». In Herbert Steiner (Hrsg.): *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa II*. Frankfurt a.M.: Fischer 1959, S.11.

²⁰⁷ Idem, S.12.

und Todes, des Traumes und Wachens [...] »²⁰⁸ ist. Diese *andere* Ausdrucksform erscheint glühender, flüssiger und unmittelbarer als Worte. Mathias Mayer interpretiert den Themenkomplex als « Versagen der geläufigen Sprache und [...] Versuch, außergewöhnliche Erfahrungen in einer neuen Weise mitteilbar zu machen »²⁰⁹.

In *Jussuf* zeigt sich diese Sprachskepsis zum einen durch den Kommerzienrat Rimböck, der in die Zeitung hineinschaut, um *nicht* zu lesen, denn « [w]as wäre das Nichtlesen, wenn [man] nicht hineinschaute ? » [III : 543]. Da dieser Diskurs seine Frau beängstigt, ist Rimböck bereit, seine Tätigkeit anders zu beschreiben : Statt « die kleinen schwarzen Kringel, die man Buchstaben nennt, [liest er] das Weiße drumherum » [III : 544]. Das Auffallende der Szene ist sicherlich der absurde Charakter der Situation. Hinter dem offensichtlichen Nonsens steckt jedoch eine konsequente Sprachauffassung.

In der ersten Formulierung (in die Zeitung hineinschauen, um *nicht* zu lesen) kommt eine radikale Weigerung des Lesens zum Ausdruck. Weil die äußerlichen Bedingungen – er hat die Zeitung in der Hand und schaut hinein – alle versammelt sind, um das Lesen zu ermöglichen, wird das Nichtlesen zum positiven Akt erhoben. Das Nichtlesen wird als bewußte und konsequente Entscheidung dargestellt und als Tätigkeit verstanden. Die Weigerung des Aktes wird zu einem Akt erhoben. Das Nichtlesen wird über das Lesen gestellt.

Die zweite Formulierung (das *Weiße drumherum* lesen) deutet einen Kompromiß an, indem Rimböck den Akt des Lesens zugibt, wobei er allerdings das nicht Lesbare, das nicht Vorhandene liest. Er liest, was von der Sprache unberührt blieb, was rein von Sprache ist : Den Rand der Seite. Noch radikaler als der Ausdruck « zwischen den Zeilen lesen », der ja bedeutet *auch* das nicht ausdrücklich Gesagte in einem Text erkennen und verstehen, ignoriert der Kommerzienrat den Text vollkommen. Für ihn ist das Nichtgesagte am mitteilenswertesten. Das bevorzugte *Weiße drumherum* kann als jene andere Art

²⁰⁸ Idem, S.15.

²⁰⁹ Mathias Mayer, *Hugo von Hofmannsthal*. Stuttgart - Weimar : Metzler 1993, S. 116.

des unmittelbaren Kommunizierens, die sich im Sinne Hofmannsthals nicht sprachlich vollzieht, verstanden werden.

Es erfolgt aber nicht nur eine Verehrung dieser nicht-sprachlichen Kommunikationsform, sondern auch durch die abwertende Benennung der Buchstaben (*kleine schwarze Kringel*) eine völlige Ablehnung und Herabwürdigung des Geschriebenen.

Diese Abwertung der Schreibkunst und so der Sprache läßt einen Zweifel, wenn nicht gar eine Kritik an der dichterischen Arbeit erkennen. Der Beruf des Schriftstellers beruht auf Sprache. Hier wird ihr nicht wie im *reinen Wortspiel* eine magische und transzendente Funktion zuerkannt, sondern sie wird als verlogen, trügerisch und inkommunikativ gesehen.

Es erscheint weiter wichtig, zu betonen, daß sich Rimböck weigert, die *Zeitung* zu lesen. Es geht also nicht bloß um das Geschriebene, sondern auch um die Medien. Rimböcks Weigerung, die Zeitung zu lesen, kann dementsprechend als Auflehnung gegen die Sprachlenkung der Medien verstanden werden. Um sich nicht von der Sprache der Macht manipulieren zu lassen, lehnt er das Lesen ab.

Eine solche Sprachkritik läßt sich mit der jüngerer Autoren, etwa mit Peter Handkes Sprachauffassung vergleichen. Zwar nimmt in *Der Tiger Jussuf* die Sprachkritik nur einen vergleichsmäßig kleinen Teil des Hörspiels ein, und sie wird nicht wie in Handkes *Kaspar*²¹⁰ konsequent durchgeführt; man muß sich aber vergegenwärtigen, daß *Jussuf* 1952 entstanden ist, also vor jenem 'linguistic turn', der eine Beschäftigung mit der Sprache einleitete.

Diese starke Sprachskepsis greift auch einem der Hauptthemen des kommenden *Neuen Hörspiels* vor : « Das *Neue Hörspiel* ist in seiner Tendenz [...] sprachkritisch und spielerisch », so Schöning²¹¹ und nimmt Tendenzen des späten

²¹⁰ Das Stück zeigt wie Kaspar, ein verwilderter, des Sprechens nicht mächtiger Mensch, durch Sprechen zum Sprechen gebracht wird. Kaspar lernt durch Satzmodelle nicht nur sprechen, sondern zugleich Ordnung und Konventionen der Welt kennen. Er wird dadurch manipuliert, wird angepaßt, verliert seine Individualität. Am Ende des Stückes tauchen lauter Kaspars auf, wie Klone, die zuerst pantomimisch darstellen, was der angepaßte Kaspar spricht, die dann aber durch seltsame Laute die etablierte Ordnung stören. Kaspar, der anfangs einzig war, wird am Ende wie alle anderen.

²¹¹ Würffel, *Das deutsche Hörspiel*, S. 152.

Eichs vorweg. Diese extreme Ablehnung des Geschriebenen durch die Trotzhaltung eines Protagonisten tritt hier bei Eich zum ersten Mal in Erscheinung.

Die zu einem positiven Akt erhobene Negation des Lesaktes greift auch Eichs späten Gedanken über Negativismus und Anarchismus vor. In einem Interview²¹² aus dem Jahre 1967 reflektiert er : « [A]ber negativ hin, negativ her : Der Nichtraucher ist eventuell etwas Negatives, während eben der Raucher etwas Positives ist » [IV : 510]. Von sich selbst schreibt Eich 1968 weiter : « Wäre ich kein negativer Schriftsteller, möchte ich ein negativer Tischler sein. [...] [E]s lebe die Anarchie! » [I : 334].

Rimböcks Nichtlesen ist kein politisches Programm. Er versucht nicht, Frau und Sohn zu überzeugen, seine 'Leshaltung' zu übernehmen. Darin liegt kein Appell zum Non-Konformismus oder zur Wachsamkeit wie in *Träume*. Es ist viel mehr der persönliche Kampf eines Protagonisten gegen das Establishment.

²¹² Vom Ernst zum Blödsinn, Interview in der Odenwaldschule (1967).

4.5. Ästhetischer Standort

Wie das Stück in der Hörspielentwicklung einzuordnen ist, wurde bereits besprochen. Ich behaupte, die Neufassung markiert das Ende jener reinen poetischen Wortspiel-Ära und den polemischen Übergang zum *Neuen Hörspiel*. Es befindet sich am historischen Wendepunkt dieser beiden divergierenden Hörspielansätze.

Eich-Interpreten tendieren heute dazu, dem Stück den Charakter eines *Neuen Hörspiels* zuzuerkennen, während es 1962 für die Befürworter dieses neuen Hörspielansatzes schlechthin das kanonisierte Beispiel für die Starrheit des *Wort-Hörspiels* repräsentierte.

Ich vertrete eher die These, daß sich das Hörspiel in der Zwischenposition, in der Übergangsphase befindet.

Die Struktur des Hörspiels ist eindeutig aus der Tradition bestimmt: Es besteht aus einem Wechsel zwischen epischen und dramatischen Szenen. Eine Fabel mit Protagonisten und Erzähler wird präsentiert. Der Aufbau des Stückes erfolgt ganz nach den Regeln des traditionellen Hörspiels.

Eich spielt aber mit diesen konstitutiven Merkmalen der Tradition, so daß sich *Der Tiger Jussuf* nicht ohne weiteres dem traditionellen Hörspiel zuordnen läßt: Der Standpunkt des Erzählers ist so schwer zu bestimmen, daß sich die Erzählerrolle quasi auflöst. Das Hörspiel kennt zwar eine Fabel, deren Zusammenhänge aber chronologisch so schwer wiederzugeben sind, daß Verwirrung und Verständnisschwierigkeiten auftauchen.

Für das Neue des Hörspiels spricht auch die Zurücknahme von Identifikationsmöglichkeiten zu Gunsten eines distanzierteren und kritischen Fiktionsbewußtseins und eines spielerischen, ja possenhaften Elements, das an das Motto des *Neuen Hörspiels* erinnert: 'Spielen und mit sich spielen lassen'. Diese Punkte der Illusionsbrechung und des Spielerischen erscheinen als die bedeutendsten, die die Zuordnung des Stückes zum *Neuen Hörspiel* rechtfertigen könnten. Weiter wird die Sprache in der Bearbeitung als Material behandelt. Den

Materialcharakter der Sprache zu zeigen, gehört, wie bereits besprochen, zu den Anliegen des *Neuen Hörspiels*.

Gegen die Einordnung des Stückes in das *Neue Hörspiel* spricht aber die durchaus traditionelle Faktur des Hörspiels: Mit Geräuschen, Musik, Alltagsgerede, Zitaten und Originalton-Verfahren, die zu den Hauptmerkmalen des *Neuen Hörspiels* gerechnet werden, wurde überhaupt nicht experimentiert. Die in der Kurth-Inszenierung weniger sparsame Anwendung von Kulissgeräuschen kann wohl nicht für *Neues-Hörspiel*-mäßig gehalten werden.

Der Tiger Jussuf treibt in der Tat das Prinzip der *inneren Bühne* auf die Spitze. Die schwer nachvollziehbaren *Innengeschehen* des Tigers und der verschiedenen Protagonisten erinnern an diesen theoretischen Ansatz. Andererseits findet man das Komische und eine fast parodistische Behandlung von diesem Identitätsthema, das sowohl für eine frühere Schaffensphase Eichs wie auch für das traditionelle Hörspiel durchaus charakteristisch waren.

Man kann also behaupten, daß Eich mit den traditionellen Mitteln des *Wortspiels* einige Ziele des *Neuen-Hörspiel*-Programms erreichte: Mit einem Erzähler und einer Fabel, mit epischen und dramatischen Szenen, mit Protagonisten und Blenden zerstörte er die Fabel, löste die Erzählerrolle auf, brach die Illusion, zwang zum Spiel und zur sprachkritischen Reflexion.

So entsteht die Frage: Ist ein Hörspiel, das die Mittel der Tradition in einer Weise benutzt, daß die erzielte Wirkung jener der Avantgarde ähnelt, der Avantgarde oder der Tradition zuzuordnen? Der Schlüssel liegt meiner Meinung nach nicht so sehr in der Antwort, sondern viel mehr in der Anerkennung des Paradox und der Überlappung.

Es wird immer Leute geben, die die eine oder andere Position verteidigen werden. Eindeutige Kategorien erweisen sich in der Tat oft bequemer oder auch schwer zu vermeiden. So kann aber geschehen, daß man mit festen Kategorien Autoren ins *Prokustesbett* der Literaturgeschichte zwingt.

Ich möchte hier das *Schubladendenken* vermeiden. Ich bevorzuge eine weniger effektvolle Stellungnahme, aber dafür eine, die nuancierter und wie ich

glaube, auch werkgerechter ist. Für mich ist der Moment des Übergangs von einem Ansatz zum anderen ein Ort an sich, ein noch spannenderer Ort als eine definite und eindeutige Situation. Man sieht, wie das Alte zu Ende geht und wie sich das Neue in Ansätzen zeigt. Das Hörspiel *Der Tiger Jussuf* spiegelt meiner Meinung nach wie kein anderes diesen Wandel.

Es bleibt aber die Frage nach der Einordnung des *Tigers* in Eichs Werk. Gehört es eher zu den klassischen Stücken oder zum Spätwerk? Stellt *Der Tiger Jussuf* einen Bruch oder eine Kontinuität im Werk Eichs dar? Antizipiert es das Spätwerk oder ist es eine weitere Etappe in der 'normalen' Entwicklung des Autors?

Diese Fragen lassen sich nicht pauschal beantworten. Die Gefahr der Vereinfachung ist in der Tat groß. Trotzdem möchte ich es wagen, Eichs literarische Entwicklung zu schildern, um den ästhetischen Standort *Jussufs* so getreu wie möglich zu bestimmen. Dazu helfen sowohl die Reden und theoretischen Arbeiten wie auch die künstlerischen Texte.

Einige Germanisten, wie Wittmann, vertreten die These, Eichs Entwicklung habe einen Kreis gebildet, so daß das Ende seines Schaffens einem Rückzug auf die anfangs eingenommene Haltung gleicht²¹³. Man kann in der Tat in Eichs Vorstellung des Lyrikers und dessen Rolle in der Gesellschaft Ähnlichkeiten zwischen dem frühen und dem späten Verständnis sehen.

Als Anhänger Benns²¹⁴ sah Eich 1932 die Lyrik als Durchbrecher der Wirklichkeit. Er identifizierte sich auch mit der Zeitschrift *Die Kolonne*, die sich als Widerstandsorgan gegen die Bewegung der *Neuen Sachlichkeit* verstand. Für ihn war damals die Lyrik zeitlos :

Eine Entscheidung für die Zeit, d.h. also für eine Teilerscheinung der Zeit, interessiert den Lyriker überhaupt nicht [...] Der Lyriker entscheidet sich für nichts, ihn interessiert nur sein Ich, er schafft keine Du- und Er-Welt wie der

²¹³ Vgl. Wittmann, « Ein Überblick über Günter Eichs literatur- und sprachtheoretische Äußerungen 1930-1971 », S. 575-576.

²¹⁴ Vgl. Michael Oppermann, « Bemerkungen zur Kontinuität der inneren Wirklichkeit im Vor- und Nachkriegswerk Günter Eichs ». In : *Wirkendes Wort : Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre* 39 (1989), S. 252-261, Zitat S. 253.

Epiker und der Dramatiker, für ihn existiert nur das gemeinschaftslose vereinzelte Ich. [IV : 459]²¹⁵.

Aus dieser Passage geht Eichs Stellungnahme zu seiner Dichtung klar hervor : Lyrik ist keine Aktualitätssache. Weiter betont er ein romantisches Bild des isolierten, vor sich hinschreibenden Dichters. Die *Maulwürfe*, erinnern – schon vom Bild her, das sie assoziieren – an das einsame lyrische Ich, von dem der frühe Eich sprach. Maulwürfe sind ja einsame vor sich hin wühlende unterirdische Tiere.

In der selben Antwort an Diebold nimmt Eich Stellung gegen jegliche Politisierung oder Ideologisierung der Dichtung :

Selbst wenn alle eine Gemeinschaft ersehnten, wäre es absurd, bevor sie in der Wirklichkeit existiert, vom Dichter zu verlangen, aus einer Art von Kollektivverbundenheit heraus zu dichten. Das ist eine im weiteren Sinn politische Forderung, die das Schöpferische des Künstlers nicht sieht [...] Die Größe der Lyrik und aller Kunst aber ist es, daß sie, obwohl vom Menschen geschaffen, die Absichtslosigkeit eines Naturphänomens hat » [IV : 460-461]

Eich distanzierte sich damit klar von der Ideologie und Praxis der politisch engagierten, wohl von der Entwicklung in der Sowjetunion beeindruckten Schriftsteller. Er trennte Kunst und Politik, Engagement und Dichtung.

Diese Frühphase ist also durch totale Ablehnung der Aktualität und jeglicher politischen Funktion der Literatur gekennzeichnet.

Dann kam aber der Krieg und die Nachkriegszeit. Es war die Periode der *Gruppe 47*, die Periode in der Eichs Popularität am größten war.

Hier eine Auswahl von Zitaten aus Interviews und Reden, die meiner Ansicht nach Eichs politische und literarische Haltung in seiner sogenannten *klassischen Periode* ans Licht kommen lassen :

1949 : « Stil ist kein Schlafpulver, sondern ein Explosivstoff » [IV : 481];

1953 : « Da, wo wir nicht aufmerksam sind, dienen wir der Mechanisierung der Welt, da, wo wir lieben, [...] da helfen wir mit, jene Kräfte zu stärken, die einmal das große KZ und den großen Friedhof Welt unmöglich machen werden » [IV : 612];

²¹⁵ *Bemerkungen über Lyrik. Eine Antwort an Bernhard Diebold.* Dieser poetologische Text Eichs ist als Antwort auf Diebolds Aufsatz zu verstehen, der den neuen Lyrikern vorwarf, sie « erlebten wie vor hundert Jahren » und lebten « unter Goethes Mond und Hölderlins oder Mörikes Hain ». Er stellte die These auf, die Lyrik könne « nur an der neuen Umgangssprache mit modernen Vokabeln [...] herauskristallisiert werden ». Diebolds Aufsatz nach den *Gesammelten Werken* zitiert [IV : 648].

1959 : Wenn unsere Arbeit nicht als Kritik verstanden werden kann, als Gegnerschaft und Widerstand, als unbequeme Frage und Herausforderung der Macht, dann schreiben wir umsonst, dann sind wir positiv und schmücken das Schlachthaus mit Geranien [IV : 627].

Die Verschiebung seiner Position ist unübersehbar. Eich selbst reflektierte 1947: « Seine Aufgabe [die des Schriftstellers JL] hat sich vom Ästhetischen zum Politischen gewandelt » [IV 469]. Die Erfahrung des Dritten Reiches mag Eich mit der Auffassung von der Unverbindlichkeit der Kunst haben brechen lassen. In diesen Zitaten kommen zwei Hauptelemente zum Ausdruck : Eichs Engagement als Schriftsteller und sein Glaube an die politische Rolle der Literatur. Sein Engagement gegen die Macht ist hier am deutlichsten. Er erkennt der Literatur eine politische Funktion innerhalb der Gesellschaft zu und glaubt an ihre Relevanz.

Auch eine relative Aktualität macht sich sowohl in seinen Reden wie auch in der Themenwahl einiger Hörspiele bemerkbar, man denke an das Hörspiel *Die gekaufte Prüfung* aus dem Jahre 1950, das in der sogenannten Reichsmark-Zeit spielt, und das Thema Bestechung und Erpressung bei Abiturprüfungen hat.

Vergleicht man seine Haltung in den 50er Jahren mit einer Aussage aus dem Jahre 1930, merkt man in der Tat eine Verschiebung : « Und Verantwortung vor der Zeit? Nicht im geringsten. Nur vor mir selbst » [IV : 457]. 1930 sprach ein junger, zielstrebig und selbstbewußter Student, der sich als 'gemeinschaftsloses vereinzelt Ich' verstand.

Livia Z. Wittmann konstatiert ebenfalls, daß Eich ab 1953 in seinen Reden das *wir* anstelle des *ichs* benutzt, und so seine « Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft »²¹⁶ bekennt. Das 'gemeinschaftslose vereinzelt Ich' des Jahres 1932 ändert sich zu einem 'wir'. Hatte 1932 die Lyrik die 'Absichtslosigkeit eines Naturphänomens', so sollte sie 1959 'als Widerstand, als unbequeme Frage und Herausforderung der Macht' verstanden werden.

Diese Periode Eichs wird oft als seine *politische Periode* verstanden. Besonders die Gegenüberstellung von Zitaten aus den 30er und 50er Jahren

scheint diese Benennung dieser Periode zu rechtfertigen. Man darf sich aber fragen, ob Eichs Engagement so politisch war, wie oft betont wurde. Betrachtet man die beiden Reden – die *Rede vor den Kriegsblinden* (1953) und die *Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises* (1959) - so merkt man wie allgemein Eichs Appell zum Engagement ist.

Er benutzt zwar Metaphern aus der jüngsten Geschichte wie 'KZ' und 'Schlachthaus', seine Botschaft bleibt aber eher die des Non-Konformismus und der Wachsamkeit. Wenn man die *Büchner-Preis-Rede* genau liest, merkt man, wie sich Eich in unverbindliche Formulierungen zurückzieht. Er verzichtet auf aktivistische Stellungnahme²¹⁷. Man muß auch bedenken, daß der Georg-Büchner-Preis zur politischen Stellungnahme quasi verpflichtet. In diesem Kontext erscheint Eichs Appell zum Engagement noch blasser.

Die Büchner-Preis-Rede muß in einer weiteren Hinsicht Erwähnung finden. Die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, die normalerweise die Reden aller Büchnerpreisträger abzdrukken pflegte, hatte auch Eichs Rede zum Druck akzeptiert. Man zog jedoch das Angebot wieder zurück, als die Rede bekannt wurde²¹⁸.

Dies ist erstaunlich, wenn man das kulturelle Prestige bedenkt, das der Büchner-Preis auch damals schon hatte. Noch erstaunlicher erscheint es heute angesichts des nicht so polemischen Inhalts der Rede.

Durch die Ablehnung der FAZ, die Rede zu drucken, wird deutlich, wie schnell in dieser restaurativen Zeit die Sachen politisiert wurden und wie hoch die Empfindlichkeit war, was die Erinnerung an die jüngste Geschichte betrifft

Man kann also das Politische dieser Phase Eichs nuancieren wollen. Zwar wenn man unter *politisch* das Engagement eines Individuums in der Gesellschaft versteht, ist Eich politisch. Versteht man aber in einem weniger breiten Sinn das

²¹⁶ Wittmann, « Ein Überblick über Günter Eichs literatur- und sprachtheoretische Äußerungen 1930-1971 », S. 575.

²¹⁷ Vgl. Ree Post-Adams, « Günter Eich ». In : Heinz-Ludwig Arnold (Hrsg) : *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Band 3. München : Text und Kritik 1978, S. 4.

²¹⁸ Vgl. Müller-Hanpft, *Lyrik und Rezeption. Das Beispiel Günter Eich*, S. 77. Diese Absage mag Eich gestört haben. Dies bezeugt der *Maulwurf 'Ins Allgemeine'*, der diese Absage der Zeitung thematisiert. [I : 321].

Politische als pragmatische und konkrete Stellungnahme und Aktivierung, so scheint Eichs politisches Attribut überbetont.

Die These läßt sich also verteidigen, daß Eich mit seinen zum Engagement und zur Wachsamkeit auffordernden Reden und seiner Zugehörigkeit zur politischen *Gruppe 47* in einer politisch empfindlichen Epoche für politischer gehalten wurde, als er tatsächlich war.

Auch die Rezeption als Autor des *Kahlschlags* war wohl ein Mißverständnis : Nur zwei, drei Gedichte Eichs entsprachen wirklich der Theorie des Kahlschlags (*Inventur, Latrine, Camp 16*)²¹⁹. Es ist die Zeit der groben Raster und der pauschalen Rezeption : Eich rief zum Non-Konformismus auf und war Mitglied der politischen *Gruppe 47*, dann galt er wohl als politischer Autor.

Das Hörspiel *Der Tiger Jussuf* mag diese These der Überbetonung des Politischen unterstützen. Eich mochte dieses spielerische Stück besonders gern. Es ist aber das unernsteste und apolitischste Stück, das Eich in dieser Zeit schrieb. Vielleicht mochte er es, gerade weil es so unernst, so apolitisch war. Weil er darin seine Anarchie am freisten ausgelebt hatte. Dies muß natürlich eine Spekulation bleiben, scheint dennoch plausibel.

Die klassische Phase Eichs ist also einerseits durch eine relative Aktualität und einen starken Appell zum Non-Konformismus, andererseits aber durch innerliche Themen wie Traum und Identitätsspiele gekennzeichnet. Was das Politische betrifft, bedarf die allgemeine Überbetonung dieses Aspekts der Nuancierung.

Eichs Spätphase ist in der Zeitspanne von 1967 bis zu seinem Tod zu verstehen. Seine Einstellung zu Sprache und Literatur wandelte sich allmählich in einem Prozeß des Umdenkens. Sein Credo ist nun : Blödsinn, Anarchie und Nonsens :

1967 : « Ich habe mich vom Ernst immer mehr zum Blödsinn hin entwickelt [...]. Ich kann also den tiefen Ernst, den ich früher gepflegt habe, nicht mehr verstehen und kann ihn auch nicht aushalten » [IV : 508] ; « Ich weiß nicht genau, ob ich eine Funktion habe in der Literatur, aber ich habe eine gewisse Absicht, und zwar die Absicht des Anarchisten » [IV : 510].

²¹⁹ Vgl. Müller Hanpft, *Lyrik und Rezeption. Das Beispiel Günter Eich*, S. 50.

Dieser 'Blödsinn' und diese 'Absicht des Anarchisten' äußern sich in den *Maulwürfen* durch Witz, Spielereien und Suspendierung der Logik. Es sind knappe, assoziative Sprachskizzen in denen disparates Material montiert wird. Willkür ist deren Strukturprinzip.

Eich verweigerte also den Sinn seiner Texte gerade in einer Periode, in der ihnen Sinn abverlangt wurde. In einer Zeit des literarischen Engagements, der Studentenbewegungen, der Arbeiterliteratur und des Dokumentartheaters schrieb er verschlüsselte Texte, deren Sinn kaum nachvollziehbar war.

Weiter kennzeichnend für den späteren Eich ist sein *Nichteinverstandensein mit der Schöpfung* :

« Ich bin engagiert gegen das Establishment; nicht nur in der Gesellschaft, sondern in der ganzen Schöpfung » ; « Heute akzeptiere ich die Natur nicht mehr. Ich bin gegen das Einverständnis der Dinge in der Schöpfung. Es ist immer der gleiche Gedankengang : das Nichteinverstandensein » [IV : 533-4]

Eichs früherer engagierter Non-Konformismus verschob sich nun gegen das Establishment, gegen die ganze Schöpfung. Daß diese ganze Wut und das Nichteinverstandensein mit der Schöpfung wirkungssteril bleibt, war Eich ganz bewußt : « Mir ist vollkommen klar, daß ich damit nichts erreiche » [IV : 528], bekennt der Autor, fügt aber hinzu : « Ich habe ein Recht auf diesen Zorn » [IV : 533].

Eichs letzte kunsttheoretische Äußerung aus dem Jahre 1971 zeigte eine gewisse Enttäuschung. Sein Fazit : « Durch Texte kann man nichts verändern » [IV : 533] weist auf ein eingestandenes Scheitern hin. Bitterkeit und Hohn, aber auch Gleichgültigkeit und Überdruß geben den Ton der *Maulwürfe* an²²⁰.

Auf die Frage, ob er ein « Missionsbewußtsein » habe, antwortete Eich 1971 : « Nein, absolut nicht. Ich sage nur, was ich mir denke ». Der Journalist fragte weiter, warum er seine « Proteste nicht zu konkreten Aussagen » formuliere, worauf Eich antwortete : « Eich schreibt, was ihm Spaß macht! » [IV : 534]. Dies erinnert ja an seine anfangs eingenommene Haltung gegenüber

²²⁰ Vgl. Post-Adams, « Günter Eich », S. 13.

Literatur und Engagement. Insofern schließt sich hier ein Kreis zwischen dem frühen und dem späten Eich.

In dieser Spätphase distanzierte sich Eich nicht nur von seinem Engagement²²¹ der 50er Jahre, sondern auch von seinem früheren Werk : « Bis auf die letzten vier [Hörspiele JL], muß ich mich von allen distanzieren » [IV : 533], sagte er 1971.

Der Tiger Jussuf gehört zu den Stücken, von denen Eich Abstand nahm. In der Tat spielt es mit typischen Themen der klassischen Hörspiele : Die Geschichte spielt mit der existenziellen Frage der Identität, die, wie sich gezeigt hat, ein zentrales Motiv der klassischen Hörspiele Eichs ist.

Dennoch erscheint die Zuordnung des Stückes zu Eichs klassischen Hörspielen wegen der spielerischen Behandlung dieses Themas und der Suspendierung der Logik problematisch. Eich thematisiert im *Jussuf*-Hörspiel die Identitätsfrage in einer unernsten und neuen Weise, wie aus der Interpretation dieses Themas deutlich wurde. Diese spielerische und willkürliche Weise, in der dieses für Eich rekurrierende Motiv bearbeitet wurde, ist überraschend und einzigartig in dieser Periode seines Schaffens.

Die wackelige Spielrealität, das absichtliche Nasführen des Rezipienten, der spielerische Ton statt des Gefühls der Verbundenheit, der komplexe Umgang mit den verschiedenen Identitätswechselln statt des binären Modells, der Verzicht auf eine realistische Erklärung der Fabel und die unaufgelöst bleibende Wer-ist-wer-Frage sind lauter Merkmale, durch die sich *Der Tiger Jussuf* von anderen Stücken unterscheidet.

Sucht man nach einem aufruf zum Engagement, wird man im *Jussuf* kaum fündig. Jussufs Aussagen haben weder das Pathos noch den Appellcharakter der klassischen Stücke. Der Vergleich zwischen *Träume* und *Jussuf* soll dies veranschaulichen :

Träume :

Wacht auf, denn eure Träume sind schlecht!

Bleibt wach, weil das Entsetzliche näher kommt. [II : 383]

Alles, was geschieht, geht dich an. [II : 351]

²²¹ « Engagement mit dem Holzhammer ist nichts für mich » [IV : 533], sagte er 1971.

Seid unbequem, seid Sand, nicht das Öl im Getriebe der Welt! [II : 384]

Jussuf :

Lerne den Zynismus. [III : 561]

Vermute nichts anderes als ein Spiel und beläß es dabei.

Nimm das alles nicht zu ernst und denke nicht zu viel darüber nach.

Es macht mir Freude, dich zu verwirren, zu nasführen, zu belügen. [III : 544]

In dieser Hinsicht ist das Spielerische und der Blödsinn von größerer Bedeutung als das Pathos. Diese Verlagerung, die das Spielerische mehr und mehr zum Kunstmittel macht, ist meiner Meinung nach zuerst im *Jussuf*-Hörspiel erkennbar. In diesem Sinne antizipiert das Stück ein wesentliches Merkmal des späteren Schaffens von Eich.

Jussuf bereitet also vieles vor, was im Spätwerk entwickelt wird. Das Hörspiel repräsentiert darum eine wichtige Etappe in Eichs Entwicklung zum Spielerischen und zum *Blödsinn*. Es erweist sich als ein entscheidendes Verbindungsstück zwischen dem klassischen und dem späten Eich.

5. Schlußbemerkungen

Wenig bekannte Texte haben den Vorteil, überraschen zu können. Das Hörspiel *Der Tiger Jussuf* ist nicht das stärkste Eichs. Es gewinnt aber an Interesse durch seine beispiellose Situation in der Hörspielgeschichte und seine einzigartige Position innerhalb von Eichs Werk.

Ein kaum bekannter Text hat aber zugleich den Nachteil, wenig Forschungsliteratur hervorgebracht zu haben. Aus diesem Grund versteht sich die vorliegende Untersuchung als Vorarbeit. Die Informationen über die besondere Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Stückes und über die Ulmer Hörspieltagung werden wahrscheinlich ein neues Licht durch die baldige Herausgabe der von Karl Karst angekündigten *Briefdokumente* bekommen.

Es lassen sich an dieser Stelle noch als weiterführende Untersuchungsthemen Religion und Schöpfungskritik in *Jussuf* vorschlagen. Interessant wäre auch ein systematischer Vergleich zwischen den Identitätsspielen Eichs, darunter *Die Andere und ich*, *Ein Traum am Edsin Gol*, *Die Mädchen aus Viterbo* und *Geh nicht nach El Kuwehd*. Der von Ernst Schnabel herausgegebene Hörspielsammelband *Hörspiele* mit sechs Stücken unterschiedlicher Autoren (Günter Eich und *Der Tiger Jussuf*, Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Wolfgang Hildesheimer, Heinrich Böll und Jan Rys) würde einen Vergleich mit weiteren zeitgleichen Hörspieldichtern ermöglichen.

Auch die Bedeutung des Tigers als Hauptprotagonist wäre eine weitere Piste. Tiere spielen in Eichs Werk eine bedeutende Rolle. Günter Eich reflektierte 1970 über seine literarische Entwicklung :

« Man hat einmal gesagt, meine Hauptchiffre sei der Vogelflug [...] Heute ist mir das zu windig, zu luftig. Ich bin [...] zu anderen Tieren übergegangen, zu Nagetieren, Dickhäutern und ähnlichen » [IV : 523].

Die Entwicklung vom Vogel zu Nagetieren und Maulwürfen hatte wohl eine einmalige Station bei den Tigern.

6. Literaturverzeichnis

6.1. Texte von Günter Eich

VIEREGG, Axel (Hrsg) : *Günter Eich : Gesammelte Werke. Band I. Die Gedichte. Die Maulwürfe*. Frankfurt a.M. : Suhrkamp 1991.

KARST, Karl (Hrsg) : *Günter Eich : Gesammelte Werke. Band II. Die Hörspiele 1*. Frankfurt a.M. : Suhrkamp 1991.

--- (Hrsg) : *Günter Eich : Gesammelte Werke. Band III. Die Hörspiele 2*. Frankfurt a.M. : Suhrkamp 1991.

VIEREGG, Axel (Hrsg) : *Günter Eich : Gesammelte Werke. Band IV. Vermischte Schriften*. Frankfurt a.M. : Suhrkamp 1991.

6.2. Forschungsliteratur zu Günter Eich

ALBER, Sabine : « Eichs 'Man bittet zu läuten' und 'Maulwürfe' ». In : *Sprache im technischen Zeitalter 25* (1987), S. 81-90.

--- *Der Ort im freien Fall. Günter Eichs Maulwürfe im Kontext des Gesamtwerkes*. Bern - New York - Paris - Wien : Lang 1992.

ARNOLD, Heinz-Ludwig (Hrsg) : *Günter Eich*. München : Richard Boorberg Verlag 1971.

BAIER, Lothar : *Literaturpfaffen : Tote Dichter vor dem moralischen Exekutionskommando*. In : *Freibeuter 57* (1993), S. 42-70.

BIEN, Günter : « Welten aus Sprache : Einige Bemerkungen zur Bedeutung der Sprache im Werk Günter Eichs ». In : *Sprache im technischen Zeitalter 5* (1962), S. 401-410.

BRINER, Heinrich Georg : *Naturmystik, biologischer Pessimismus, Ketzertum : Günter Eichs Werk im Spannungsfeld der Theodizee*. Bonn : Bouvier Verlag 1978.

BURSCHE, Jürgen : « Wichtigtuerei ». In : Vieregg, Axel (Hrsg) : *'Unsere Sünde sind Maulwürfe' : Die Günter Eich Debatte*. Amsterdam - Atlanta : Rodopi 1996, S. 69.

CASSAGNAU, Laurent : « Déconstruction et réversibilité du sens. Introduction à la lecture des *Maulwürfe* de Günter Eich ». In : *Recherches germaniques 25* (1995), S. 189-206.

CUOMO, Glenn R. : *Career at the cost of compromise : Günter Eich's Life and Work in the years 1933-1945*. Amsterdam : Rodopi 1989.

- « Rezension über *Gesammelte Werke 1991* ». In : *The German Quarterly* 70 (1997), S. 318-320.
- DENKLER, Horst : « Vieregg, Axel : 'Der eigenen Fehlbarkeit begegnet' ». In : Vieregg, Axel (Hrsg) : *'Unsere Sünde sind Maulwürfe' : Die Günter Eich Debatte*. Amsterdam – Atlanta : Rodopi 1996.
- DINTE : « Das Tauma [sic] vom Wolfgangsee ». In : *Konkret* 6 (1960), S. 9. (Vorname unbekannt).
- FEHRENSSEN, Timo : « Im DR : Funkdramatik von Günter Eich aus vier Jahrzehnten : Erinnerung und Neuentdeckung ». In : *Neues Deutschland*, Nr. 9, 11.01.1995, S. 19.
- FETSCHER, Justus : « Spuren eines Spurlosen : Trauerarbeit im Schreiben Günter Eichs ». In : Fetscher, Justus; Lämmert, Eberhard; Schutte, Jürgen (Hrsg) : *Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik*. Würzburg : Königshausen und Neumann 1991, S. 218-238.
- GELDNER, Wilfried : « Die sonderbare Tierwelt. Im Deutschlandfunk : Tiger und Raben von Günther (sic) Eich ». In : *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 188, 16.08.1996, S. 19.
- GRATZ, Michael : « 'Jeder ist doch heute einverstanden' : Ein paar Vorschläge zur Lektüre des späten Eich ». In : Walther, Peter (Hrsg) : *Günter Eich 1907-1972 : Nach dem Ende der Biographie*. Berlin : Lukas 2000, S. 91-102.
- GREINER, Ulrich : « Ein Streit um Eich ». In : Vieregg, Axel (Hrsg) : *'Unsere Sünde sind Maulwürfe' : Die Günter Eich Debatte*. Amsterdam – Atlanta : Rodopi 1996, S. 63-68.
- JAKOBESH, Frank K. : « Change and Negation in the Radio Plays of Günter Eich ». In : Rau, Peter (Hrsg) : *Widersprüche im Widersprechen*. Frankfurt : Lang 1996, S. 183-192.
- JENS, Walter (Hrsg) : *Kindlers Neues Literatur Lexikon. Band 5*. München : Kindler 1989.
- KARST, Karl : « 'Alles, was geschieht, geht dich an' : Zur Wirkungsgeschichte der 'Träume' von Günter Eich ». In : *Sprache im technischen Zeitalter* 30 (1992), S. 474-483.
- (Hrsg) : *Günter Eich : Rebellion in der Goldstadt. Tonkassette, Text und Materialien*. Frankfurt a.M. : Suhrkamp 1997.
- *Der Rabe Sabeth und andere Wesen zwischen Himmel und Erde*. Sendung : Hessischer Rundfunk, 29.1.1992.

- KRISPYN, Egbert : « Günter Eich : Vom Hörspiel zur Kurzprosa ». In : Klopfer, Rolf u. Janetzke-Dillner, Gisela (Hrsg) : *Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert*. Stuttgart : Kohlhammer 1981, S. 139-148.
- KRUG, Hans-Jürgen : « Sonderbare Tierwelt : Günter Eich-Hörspiel-Woche im Deutschlandfunk ». In : *Frankfurter Rundschau*, Nr. 185, 10.08.1996, S. M11.
- LEONARDY, Ernst : « Günther (sic) Eichs Maulwürfe : Fragen nach ihrer Lesbarkeit ». In : Verbeeck, Ludo u. Philipsen, Bart (Hrsg) : *Die Aufgabe des Lesers : On the Ethics of Reading*. Leuven : Peeters 1992, S. 177-208.
- LENZ, Eva-Maria : « Erhellende Träume : Hörspiele zum achzigsten Geburtstag von Günter Eich ». In : *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 24, 29.01.1987, S. 24.
- « Hörspielautor : Günter Eich. Radium. Zeit und Kartoffeln ». In : *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 275, 27.11.1982, S. 26.
- « Oberfläche in die Tiefe : Günter Eichs Hörspiele gesammelt im Radio ». In : *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 295, 19.12.1992, S. 26.
- LIEBERHERR-KÜBLER, Ruth : *Von der Wortmystik zur Sprachtechnik : Zu Günter Eichs Hörspielen*. Bonn : Bouvier Verlag 1977.
- MÄRKI, Peter : *Günter Eichs Hörspielkunst*. Frankfurt : Akademische Verlagsgesellschaft 1974.
- MÜLLER-HANPFT, Susanne : *Lyrik und Rezeption : Das Beispiel Günter Eich*. München : Hanser 1972.
- NEUMANN, Peter Horst : « Günter Eich und der Hörfunk im Nazi-Staat : Axel Viereggs 'brisanter Essay' ». In : Viereg, Axel (Hrsg) : *'Unsere Sünde sind Maulwürfe' : Die Günter Eich Debatte*. Amsterdam – Atlanta : Rodopi 1996, S. 71-75.
- OHDE, Horst : *Hörer reagieren auf Günter Eich*. Sendung : NDR, 18.3.1978.
- OLBERT, Frank : « Strammstehen für Goebbels, Geld und Urlaub : Mit Gustav Knuth gegen Engeland : Günter Eichs wiederentdecktes rassistisches Hörspiel *Rebellion in der Goldstadt* ». In : Viereg, Axel (Hrsg) : *'Unsere Sünde sind Maulwürfe' : Die Günter Eich Debatte*. Amsterdam – Atlanta : Rodopi 1996, S. 117-119.
- OPPERMANN, Michael : « Bemerkungen zur Kontinuität der inneren Wirklichkeit im Vor- und Nachkriegswerk Günter Eichs ». In : *Wirkendes Wort* :

Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre 39 (1989), S. 252-261.

- *Innere und äußere Wirklichkeit im Hörspielwerk Günter Eichs*. München : Fischer 1990.
- « 'Das Jahr Lazertis' oder : Günter Eichs Begriff der 'hergestellten Wirklichkeit' ». In : *Zeitschrift für deutsche Philologie* 109 :4 (1990), S. 538-551.
- PIONTEK, Heinz : « Anruf und Verzauberung : Das Hörspiel Günter Eichs ». In : *Zeitwende, die neue Furche* 26 (1955), S. 815-822.
- POST-ADAM : Ree : « Günter Eich ». In : Arnold, Heinz-Ludwig (Hrsg) : *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Band 3. München : Text u. Kritik 1978.
- ROLLIN, Marie Simone : « Günter Eich : Ein gestürzter Mythos ». In : Vieregg, Axel (Hrsg) : *'Unsere Sünde sind Maulwürfe' : Die Günter Eich Debatte*. Amsterdam – Atlanta : Rodopi 1996, S. 29-45.
- SCHAFROTH, Heinz F.: *Günter Eich. Autorenbücher*. München : C.H. Beck u. Text und Kritik 1976.
- SCHMITT, Ruth : *Günter Eichs 'Träume' : Hörspiel und Rezeption*. Frankfurt : Verlag Peter Lang 1989.
- SIEMES, Christoph : « Ein kleiner Stachel : Nach 53 Jahren ist ein Hörspiel Günter Eichs wieder aufgetaucht ». In : Vieregg, Axel (Hrsg) : *'Unsere Sünde sind Maulwürfe' : Die Günter Eich Debatte*. Amsterdam – Atlanta : Rodopi 1996, S. 109-111.
- STEINER, Peter : « The World of Günter Eich's Radio Plays ». In : *Germanic Review* 46 (1971), S. 210-227.
- STORK, Joachim W. : *Günter Eich*. Marbacher Magazin 45 (1988).
- UNSELD, Siegfried : « Zum 20. Dezember 1973 ». In : Unsel, Siegfried (Hrsg) : *Günter Eich zum Gedächtnis*. Frankfurt a.M. : Suhrkamp 1973, S. 5-6.
- VIEREKG, Axel : *Der eigenen Fehlbarkeit begegnet : Günter Eichs Realitäten 1933-1945*. Eggingen : Edition Klaus Isele 1993.
- « Spiel und Ernst bei Günter Eich : Zur Vorgeschichte eines Spannungsfeldes ». In : Walther, Peter (Hrsg) : *Günter Eich 1907-1972 : Nach dem Ende der Biographie*. Berlin : Lukas 2000, S. 75-89.
- (Hrsg) : *'Unsere Sünde sind Maulwürfe'. Die Günter-Eich-Debatte*. Amsterdam : Rodopi 1996.

WAGNER, Hans-Ulrich : « 'Den Feldzug gegen den Rundfunk fortsetzen' : Günter Eich und der Rundfunk 1928-1940 ». In : Walther, Peter (Hrsg) : *Günter Eich 1907-1972 : Nach dem Ende der Biographie*. Berlin : Lukas 2000, S. 49-59.

--- *Günter Eich und der Rundfunk : Essay und Dokumentation. Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs Band 27*. Potsdam : Verlag für Berlin-Brandenburg 1999.

WALLMANN, Jürgen P. : « Ein Dichter fahndet nach seinem Text : Endlich eine zuverlässige Ausgabe : Günter Eich *Gesammelte Werke* ». In : *Die Welt*, Nr. 244, 19.10.1991, S. 21.

--- « Günter Eich ». In : Wallmann, Jürgen P. (Hrsg): *Zum Beispiel : Über Bücher und Autoren*. Düsseldorf : Concept 1975, S. 7-18.

WALTHER, Peter (Hrsg) : *Günter Eich 1907-1972 : Nach dem Ende der Biographie*. Berlin : Lukas 2000.

WEI, Maoping : *Günter Eich und China : Studien über die Beziehungen des Werks von Günter Eich zur chinesischen Geisteswelt*. Heidelberg : Dissertation 1989.

WITTMANN, Livia Z. : « Ein Überblick über Günter Eichs literatur- und sprachtheoretische Äußerungen 1930-1971 ». In : *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 3 (1974), S. 567-578.

6.3. Forschungsliteratur zum Hörspiel

ARD-Jahrbuch 85. 17 (1985). Herausgegeben von der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). Hamburg : Hans-Bredow-Institut 1985.

ARD-Jahrbuch 90. 22 (1990). Herausgegeben von der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). Hamburg : Hans-Bredow-Institut 1990.

ARD-Jahrbuch 95. 27 (1995). Herausgegeben von der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). Hamburg : Hans-Bredow-Institut 1995.

ARD-Jahrbuch 99. 31 (1999). Herausgegeben von der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). Hamburg : Hans-Bredow-Institut 1999.

DEDNER, Burghard : « Das Hörspiel der fünfziger Jahre und die Entwicklung des Sprechstils seit 1965 ». In : Durzak, Manfred (Hrsg) : *Die deutsche*

Literatur der Gegenwart : Aspekte und Tendenzen. Stuttgart :Reklam 1971, S. 132-151.

Deutsches Rundfunkarchiv (Hrsg) : *Hör Spiele in der ARD 1985 : Hörspielverzeichnis.* Band 5. Zusammengestellt von Bernd Löw. Frankfurt a.M. : Deutsches Rundfunkarchiv 1986, S. 272.

DÖHL, Reinhard : « Alles ist möglich. Alles ist erlaubt. Hörspielmacher Helmut Heißenbüttel ». In : Schönig, Klaus (Hrsg) : *Hörspielmacher : Autorenportraits und Essays.* Königstein : Athenäum 1983, S. 85-104.

--- « Hörspielphilologie? » In : *Jahrbuch des Deutschen Schillergesellschaft* 26 (1982), S. 489-511.

--- *Das Neue Hörspiel : Geschichte und Typologie des Hörspiels* 5. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988.

--- « Nichtliterarische Bedingungen des Hörspiels ». In : *Wirkendes Wort* 32 (1982), S. 154-179.

FISCHER, Eugen Kurt : *Das Hörspiel : Form und Funktion.* Stuttgart : Alfred Kröner Verlag 1964.

HEIßENBÜTTEL, Helmut : « Hörspielpraxis und Hörspielhypothese ». In : *Akzente* 16 (1969), S. 28.

--- « 'Was sollen wir senden?' : Zu vier medienkritischen Hörstücken von Helmut Heißenbüttel, Dieter Schnebel, Ferdinand Kriwet und Mauricio Kagel ». In : Schönig, Klaus (Hrsg) : *Hörspielmacher : Autorenportraits und Essays.* Königstein : Athenäum 1983, S. 105-122.

KNILLI, Friedrich : *Das Hörspiel : Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels.* Stuttgart : W. Kohlhammer Verlag 1961.

KOLB, Richard : *Das Horoskop des Hörspiels (Rundfunkschriften für Rufer und Hörer, Band II).* Berlin-Schöneberg : Max Hesses Verlag 1932.

MAURACH, Martin : *Das experimentelle Hörspiel : Eine gestalttheoretische Analyse.* Wiesbaden : DUV 1995.

PRAGER, Gerhard : « Das Hörspiel in sieben Kapiteln : Verständnisse und Mißverständnisse ». In : *Akzente* 6 (1954), S. 514-523.

SCHNEIDER, Irmela : « 'Fast alle haben vom Rundfunk gelebt' : Hörspiele der 50er Jahre als literarische Form ». In : Fetscher, Justus; Lämmert,

Eberhard; Schutte, Jürgen (Hrsg) : *Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik*. Würzburg : Königshausen und Neumann, 1991, S. 203-217.

SCHÖNING, Klaus : « Hörspiel : Perspektiven ». In : *Wirkendes Wort* 32 (1982), S. 150-154.

--- « Der Konsument als Produzent? ». In : Schöning, Klaus (Hrsg) : *Neues Hörspiel O-Ton. Der Konsument als Produzent : Versuche. Arbeitsberichte*. Frankfurt a.M : Suhrkamp 1974, S. 7-39.

--- (Hrsg) : *Neues Hörspiel : Texte, Partituren*. Frankfurt a.M : Suhrkamp 1969.

SCHWITZKE, Heinz : « Die Entwicklung des Hörspiels und Fernsehspiels in Deutschland seit dem Kriege ». In : Schallück, Paul (Hrsg) : *Deutschland : Kulturelle Entwicklungen seit 1945*. München, Hueber 1969, S. 79-92.

--- *Das Hörspiel : Dramaturgie und Geschichte*. Köln : Kiepenheuer und Wisch 1963.

--- « Das Hörspiel : Form und Bedeutung ». In : *Merkur* 9 (1961), S. 815-833.

--- *Reclams Hörspielführer*. Stuttgart : Reclam 1969.

--- « Die Sprache des Hörspiels : Ein Versuch ». In : *Sprache im technischen Zeitalter* 1 (1961), S. 45-54.

--- *Sprich, damit ich dich sehe : Sechs Hörspiele*. München : List 1961.

VIELHAUER, Annette : *Welt aus Stimmen : Analyse und Typologie des Hörspieldialogs*. Neuried : ars una 1999.

WICKERT, Erwin : « Neue Dichtungsgattung Hörspiel : Die innere Bühne ». In : *Akzente* 1 (1954), S. 505-514.

WÜRFFEL, Stephan B. : *Das deutsche Hörspiel*. Stuttgart : Metzler 1978.

WÜRZBURGER, Karl : « Mikrophonie oder Hörererfahrung ». In : Hay, Gerhard (Hrsg) : *Literatur und Rundfunk 1923-1933*. Hildesheim : H.A. Gerstenberg 1975, S. 87-102.

6.4. Sonstige Texte

ARNOLD, Heinz-Ulrich (Hrsg) : *Die Gruppe 47 : Ein kritischer Grundriß*. Sonderband. München : Text u. Kritik 1980.

BOOTH, Wayne C. : *The Rhetoric of Fiction*. Chicago – London : The University of Chicago Press 1961.

- HANDKE, Peter : « Kaspar ». In : *Stücke 1*. Frankfurt : Suhrkamp 1972, S. 9-48.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von : « Ein Brief ». In : Steiner, Herbert (Hrsg) : *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa II*. Frankfurt a.M. : Fischer 1959, S. 7-20.
- MARTINEZ, Matias; SCHEFFEL, Michael : *Einführung in die Erzähltheorie*. München : C.H. Beck 1999.
- MAYER, Mathias : *Hugo von Hofmannsthal*. Stuttgart, Weimar : Metzler 1993.
- PERUTZ, Leo : *Zwischen neun und neun*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenburg 1988.
- ROBBE-GRILLET, Alain : *La maison de rendez-vous*. Paris : Les éditions de minuit 1975.
- ZIMA, Peter V. : *Ideologie und Theorie : Eine Diskurskritik*. Tübingen - Basel : Francke 1989.

7. ANHANG

Der Tiger Jussuf : Eine Radiographie

Der Tiger Jussuf : Eine Radiographie

Sender	Sendedatum	Fassungen			Regie					Ursendung	Eich-Reihe, -Retrospektive
		Erste	Zweite	Reiss	Knaus	Wilinzig	Kurth	Düben	Schwanda		
NWDR 1	15.8.1952	X		X						X	
NWDR 2 Nord	28.9.1952	X		X							
SDR 1	12.10.1952	X			X					X	
HR 1	3.3.1953	X				X				X	
SWF 1	6.7.1954	X		X							"Günter Eich Repertoire"
SWF 2	10.7.1954	X		X							"Günter Eich Repertoire"
BR 1	15.3.1955	X		X							
NWDR 2 Nord	23.6.1956	X		X							
NDR 3	22.6.1960	X		X							
BR 1	20.3.1962		X				X			X	
SWF 2	23.4.1962	X		X							
RB	5.10.1962		X				X				
SDR 2	3.6.1964	X		X							
ORF Wien	21.1.1967		X							X	
BR 1	10.2.1969	X		X							
nicht bekannt	24.5.1983	X		X							
NDR 3	18.2.1984	X		X							
SDR 2	10.2.1985		X						X		
BR	2.1.1988	X		X							
HR 2	4.5.1989		X					X			"Hörspielklassiker"
BR 2	2.1.1995	X		X							
MDR Kultur	3.4.1995	X		X							
DLF	10.8.1996	X		X							"Sonderbare Tierwelt"
NDR 3	5.2.1997	X		X							
SDR 2	26.4.1997	X		X							