

BEMERKUNGEN ZUR KONTINUITÄT DER INNEREN WIRKLICHKEIT IM VOR-UND NACHKRIEGSWERK GÜNTER EICH

Michael OPPERMANN *

Für viele Literaturwissenschaftler gilt das Jahr 1951 als die eigentliche Geburtsstunde des "literarischen Kunsthörspiels" in Deutschland. Der Text, mit dem dieser Anspruch verknüpft wird, stammt von Günter Eich: Sein Hörspiel *Träume* erlebte in eben diesem Jahr - am 19. April 1951 - seine Uraufführung. Die Ausstrahlung des Hörspiels aber hatte Folgen, die auch für damalige Verhältnisse - Hörspiele erreichten noch ein Millionenpublikum - eher ungewöhnlich waren: Noch während der Sendung gingen hunderte von empörten Anrufen beim damaligen NWDR ein, und tausende von Beschwerdebriefen folgten: Die Anrufe wurden auf Band aufgezeichnet, die Briefe lagern noch heute im Archiv des NDR - Dokumente einer beispiellosen Hörer - Irritation und Empörung. Kein anderes Eich - Hörspiel hatte in der Folgezeit eine derartig negative Rezeption zu verzeichnen: Die Geburtsstunde des "literarischen Originalhörspiels" erfolgte unter lautstarkem Hörerprotest. Dieser aber scheint für das Selbstverständnis der (Kunst-) Gattung Hörspiel in den fünfziger Jahren auf besondere Weise bezeichnend: Autoren wie Eich, Ingeborg Bachmann oder Wolfgang Hildesheimer schienen ihre Texte eher gegen die Bedürfnisse eines Millionenpublikums zu lancieren - das Hörspiel bedeutete "Wortkunst im Massendium", wie es Horst Ohde formulierte (Ohde 1986).

Hinter dieser berühmt gewordenen Rezeptionsgeschichte der *Träume*, die durch eine massive PR - Arbeit mitbestimmt wurde¹, scheint jedoch ein ganz anderes Moment verborgen, das die Einschätzung der literarischen Kritik mitbestimmt hat: Dieses findet sich in der Wirklichkeitskonzeption des Spiels, die sowohl für das Hörspielschaffen der fünfziger Jahre charakteristisch ist

* Abteilung für Deutsche Sprache und Literatur der Philosophischen Fakultät der Hacettepe Universität
1. Der "Spiegel" druckte eine Vier-Spalten Ankündigung, der NWDR setzte im Zusammenhang mit der Uraufführung eine Diskussionsrunde an (Ohde 1986, 482).

als auch das Vor- und Nachkriegswerk Eichs zu einer Einheit zusammenfaßt. Ich möchte diesen Gedanken im Folgenden erläutern: Die Träume bedeuten ein Wieder-Anknüpfen an eine Auffassung von Wirklichkeit, die bereits im Frühwerk Eichs ausgeprägt ist.

a) Literarische Produktion 1927 - 1940

Günter Eich betritt die literarische Szene im Jahre 1927: Seine Gedichttrilogie "Verse an vielen Abenden" wird in die von Willi Fehse und Klaus Mann herausgegebene *Anthologie jüngster Lyrik aufgenommen*.² Eichs Texte erscheinen dabei unter dem Pseudonym Erich Günter, das später aufgegeben wird: Alle weiteren Gedichtveröffentlichungen, die im Umkreis der *Dresdner Kolonne* publiziert werden, tragen Eichs eigenen Namen. - 1929 folgt Eichs erste Arbeit für den Funk, das *Leben und Starben des Sängers Caruso*, das in Zusammenarbeit mit Martin Raschke entsteht: Der Text des Spiels ist jedoch nicht erhalten. Damit beginnt eine sehr kontinuierliche Tätigkeit Eichs für das Radio, die auch nach 1933 nicht abreißt.³

In Eichs lyrischer Produktion verbindet sich eine sehr konservative Naturpoesie auf der Linie Loerkes und Lehmanns mit einer deutlich zivilisationsfeindlichen Attitüde, die Gottfried Benn verpflichtet scheint. Das Ich träumt von einer lyrischen Osmose mit der Natur und beschwört eine verlorene Einheitserfahrung: "Kannst du dich erinnern?/Einmal warst du/nur ein Boot in einem grünen Flusse./einmal hattest du die Füße eines Baumes/und du warst im Hafen der Erde verankert." (Aus: "Deine Tage gehen falsch", Eich, GW I. 10)

Dieselbe Haltung fortgeschrittener Zivilisationsmüdigkeit spricht auch aus dem (bis heute nicht aufgeführten) Theaterstück *Der Präsident* (Eich, GW IV. 67-130): George, der skrupellose Präsident eines weltumspannenden industriellen Imperiums, der einst Kriege gegen die Natur führen wollte (110), hat in den Wäldern Kanadas die Ahnung einer verlorenen Einheit:

Wären wir endlich Tiere, Seele ist zu schwer, lebten wir noch einfach auf den Bäumen, hätten wir noch das Gesicht der Berge, wären wir ein Windstoß. (130)

Die Sätze antizipieren Georges Tod: Die eigentliche Synthese mit der Natur scheint nicht verführbar. Der Text vermittelt so die Erfahrung eines unwiederbringlichen Verlustes: Ein

2. Fehse, Autor zahlreicher Aufsätze über Eich, gehörte zu dessen Jugendfreunden.

3. Zwar wurde Eich 1939 eingezogen, doch entstand das (vorerst) letzte Spiel für den Funk im Mai 1940: Eich schrieb die (im Text nicht erhaltene) *Rebellion in der Goldstadt* während eines Urlaubs von der Wehrmacht. (Cuomo 1985, 95).

Ansatzpunkt, der auch für das 1936 entstandene Hörspiel *Fährten in die Prairie* (Eich, GW II, 65-95) bezeichnend scheint. Dieses beschreibt den Kampf Winnetous und seiner Apatschen gegen den Bau einer Eisenbahnbrücke, die die Weißen durch ihr Land treiben. Das letztlich vergebliche Moment des Widerstandes trägt die Einsicht in den zerstörerischen Charakter der westlichen Zivilisation, die eine durch einen noch ursprünglichen Bezug zur Natur gekennzeichnete indianische Kultur zum Aussterben verurteilt. Dieser Prozeß wird am Beispiel der Comanchen sinnfällig, die mit den Weißen zusammenarbeiten und ihre indianische Seele in deren Feuerwasser ertränken. Das dem Spiel vorgeschaltete Rahmgedicht beschwört so eine verlorene Einheit, an die der Leser/Hörer erinnert werden soll - eine Einheit, die wiederum auf einen über-geschichtlichen Augenblick gerichtet scheint: "Da noch die Träume währten, /zuweilen wußtest du's: /Im welken Gras die Fährten /sind auch von deinem Fuß." (67) Die Verse sind dem Modus des *Gedenkens*⁴ verpflichtet: Sie tragen die Erinnerung an eine verlorene Synthese.

Das Frühwerk Eichs beschreibt so einen recht deutlichen Widerspruch zwischen Natur und Zivilisation, der sich mit einer rückwärts gewandten Haltung des lyrischen Ich verbindet. - Noch entscheidender ist jedoch ein anderes Merkmal: Die frühen Texte betonen den absoluten Primat der "inneren Wirklichkeit" über das Außen-Traum, Phantasie und Erinnerung werden zu zentralen Kategorien der Identitätsfindung des Ich. Diese Haltung findet in einem 1931 entstandenen Prosafragment ihre klarste Formulierung - ein Ich in einem Zugabteil stellt sich die Frage: "Das Abteil, die Gesichter, der Zug: wozu existiert das." (Eich, GW IV, 207) Der Ansatzpunkt verlängert sich in eine Auseinandersetzung mit dem Begriff der "Wirklichkeit" schlechthin:

Welches ist die Wirklichkeit? Dieser Zug, D 25, oder der Bezirk, den ich allein ausfülle, ich will ihn meinen Traum nennen, den Bezirk, wo man allein ist, die Wirklichkeit. (207)

Zentral ist das offensichtliche Desinteresse des Text-Ich an der konkreten Alltagssituation, die es im Zugabteil vorfindet. Der Blick des Ich richtet sich stattdessen auf das Innen, in dem es offensichtlich eine *ungeteilte Wirklichkeit* erfährt. Diese erscheint als die eigentliche: Ein Axiom, das gerade in den frühen Hörspielen seine deutliche Umsetzung findet. So wird sehr häufig die Hörspielhandlung mit einem Traum verknüpft: Die Texte spielen auf einer Bühne des Bewußtseins - der sogenannten

4. Zur Bedeutung des Motivs des Gedenkens im Werk Eichs siehe Neumann (1981), Kapitel 1: Neumanns Auseinandersetzung mit dem frühen Gedicht "Among my Souvenirs" entwickelt die Kategorie des Gedenkens auf exemplarische Weise.

"inneren Bühne" der Hörspieltheorie.⁵ Ein Traum am Edstn-Gol etwa dramatisiert den Alptraum eines Wissenschaftlers namens Ludwig: Dieser lebt mit seinem Freund Bernhard auf einer Forschungsstation in der Wüste Gobi. Es ist Nacht, wenn das Hörspiel einsetzt: Ludwig ist allein im Zelt. Im inneren Monolog enthüllt er, daß Bernhard am Morgen zu Messungen aufgebrochen und noch nicht zurückgekehrt ist. Ludwig nimmt an, der Freund sei tot: Er hat am Morgen dessen Trinkwasser mit Blausäure vergiftet. Ludwig neidet Bernhard seine Freundin Maria, die regelmäßig schreibt, und seinen Besitz - offenbar ist Bernhard reich. Der Giftanschlag bedeutet so den Versuch, sich ein anderes Leben anzueignen: Ludwig hat Bernhards Testament gefälscht und sich als Universalerben eingesetzt - "... ich wil dein Leben haben, ich dein Leben!" (Eich, GW II, 10) Ein nächtlicher Alptraum, den das Hörspiel in Szene setzt, verändert jedoch Ludwigs Bewußtsein: Bernhard und Maria erscheinen ihm in verschiedenen Rollen und sprechen ihn schuldig. Am Ende erlebt Ludwig seinen eigenen Tod mit: Er wird lebendig begraben. - Als Ludwig am nächsten Morgen erwacht, wenden sich die Dinge zum Guten: Bernhard steht vor ihm - er hat das vergiftete Trinkwasser gar nicht mitgenommen. Und Ludwig ist gleichsam neugeborender nächtliche Alptraum hat seine Identität verändert: "Ich bin nichts anderes als ich, ich werde es auf mich nehmen, nichts anderes zu sein... das ist mein Leben, und es gibt nur das eine, ja dazu zu sagen, ja, ja, ja!" (23) - Der bezwingende Charakter der "inneren Wirklichkeit" zeigt sich auch in dem Hörspiel *Eine Stunde Lexikon*: Ein Ich blättert allein zuhaus in einem Nachschlagewerk. Die Stichworte eines Lexikons werden nun zum Anlaß für eine Reihe von spontanen Akten der Versetzung: Auf der Bühne der Phantasie reist das Ich nach Afrika und Asien - vor dem Ohr des Hörers entstehen in Beschreibung (innerer Monolog) und Dialog ferne Welten. Das Spiel entwirft so eine "innere Wirklichkeit", die über die assoziativ verbundenen Stichworte und bildlichen Darstellungen eines Lexikons hergestellt wird. Schließlich erklärt sich das Ich zum "König von Afrika" - mit einem gewissen Recht: Hat es doch ein ganzes Königreich der Phantasie auf der Bühne des Bewußtseins errichtet. - Diese Kopplung von Hörspielhandlung und "innerer Bühne" ist

5. Die so gefaßte Theorie ist eine doppelte: Sie verkündet, daß Hörspiele vor allem seelische Vorgänge beschreiben und umsetzen sollten - Geschehnisse also, die im Bewußtsein eines Stimmlängers ablaufen. Und sie postuliert, daß auch der Hörer vor dem Radio eine solche "innere Bühne" aufbaut - daß sich die bloß akustische Wirklichkeit des Hörspiels in der nachvollziehenden Imagination zu einer Folge von Bildern und Handlungsabläufen verdichtet, denen der Rezipient - gleichsam in unmittelbarer Nähe zum Theater - Podium - bewohnt. - Der Begriff wurde von Erwin Wickert geprägt (Wickert 1954): Seine theoretische Fundierung erfolgt jedoch schon in den dreißiger Jahren.

für das Vorkriegshörspiel Eichs besonders typisch: als der eigentliche Prototyp dieser Verbindung gilt jedoch Hermann Kessers Schwester *Henriette*.⁶ Das Frühwerk Eichs offenbart so eine absolute Priorität der inneren Wirklichkeit: Schreiben steht im Modus der Selbstaussprache-Eichs Texte sind "innere Dialoge", wie Eich 1930 formuliert (Eich, GW IV, 387) Die Entsprechung dieser Einstellung findet sich in einer bemerkenswerten politischen Abstinenz: Zum Machtantritt der Nationalsozialisten im Jahre 1933 findet sich im Werk Eichs auch nicht ein einziger Satz - vermutlich haben ihn die Vorgänge einfach nicht interessiert. Diese Erklärung scheint naheliegend, hatte Eich doch in demselben Aufsatz von 1930 erklärt: "Und Verantwortung vor der Zeit? Nicht im geringsten. Nur vor mir selber." (387) So äußert sich auch ein Autor, der eine Verbindung von Literatur und Politik um jeden Preis leugnet: Eichs Äußerung ist gegen Brecht gerichtet, gegen die Autoren der *Linkskurve* und des BPRS (des sogenannten "Bundes Proletarisch - Revolutionärer Schriftsteller"): Kennzeichen des Lyrikers ist es, daß er sich nur für sich selbst entscheidet-Originalton Eich von 1932 (Eich, GW IV, 389). Kein Wunder also, daß Eich auch nach 1933 für den nationalsozialistischen Funk geschrieben hat und daß seine Produktion gerade in den Jahren zwischen 1937 und 1939 ihren quantitativen Höhepunkt erreicht (Cuomo 1984, 83): Eichs Blick scheint allein dem "Innen" verpflichtet.⁷

b) Literarische Produktion 1947 - 1951

Nach 1945 scheint alles ganz anders. So verabschiedet sich Eich in dem Aufsatz "Der Schriftsteller" (Eich, GW IV, 392-94) von einem "verschollenen Vorbild" namens Rönne, das auf eine Figur Gottfried Benns verweist, und konstatiert: "Die Verkapselung in die private Sphäre wird undicht. Die Atomkraft zertrümert die starken Mauern, die sich die Seele errichtet hat." (392) Der Text rüttelt so an dem Primat der inneren Wirklichkeit und stellt fest, daß sich die Aufgabe des Schriftstellers "vom Ästhetischen zum Politischen" (392) gewandelt hat. Mit "politisch" ist hier offensichtlich eine Verknüpfung von Sprache und Wahrheit gemeint: Alles, was Rönne schreibt, "sollte fern sein jeder unverbindlichen Dekoration, fern aller Verschönerung des Daseins." (393) Der Schriftsteller wird auf den Alltag zurückverwiesen:

Im Sonnenuntergang, den Rönne besingt, geht nicht ein Tag der Gefühle zu Ende, sonder vorerst einmal eine genau meßbare Anzahl von Stunden, in denen Fabriksirenen

6. Das auf Identifikation mit der Krankenschwester Henriette angelegte Stück gilt als das erste Monologhörspiel Deutschlands: Es wird stilprägend für das Hörspiel der fünfziger Jahre (Schneider 1985, 180).

7. Der Begriff der "inneren Emigration" scheint so gerade für die Haltung Eichs auf besondere Weise zutreffend.

ertönen, Straßenbahnen kreischen und ein Bagger den Häuserschutt von den Straßen räumt. (393)

Der so beschriebene Alltag ist nun in der Tat ein sehr konkreter: Er ist Teil der Nachkriegsrealität in Deutschland. Diese scheint zur eigentlichen Vorlage des Schriftstellers geworden zu sein. - Sucht man nun aber im Nachkriegswerk Eichs nach literarischen Belegen, die dem hier vorgetragenen Anspruch gerecht werden könnten, so wird man kaum fündig. Lediglich einige Prosatexte wie das bekannte *Züge im Nebel* oder das (1950 entstandene) Hörspiel *Die gekaufte Prüfung* vermögen dem Aufsatz zu entsprechen: In diesen Texten ist Nachkriegsrealität zur einzigen Wirklichkeit geworden. Doch schon die im Jahre 1948 erschienene Gedichtsammlung *Abgelegene Gehöfte* hinterläßt einen ambivalenten Eindruck: Ist dies wirklich der literarische Neuanfang, den die Kritik lange Zeit postulierte? Rein formal offenbart der Band eine eher beunruhigende Kontinuität: Die Mehrzahl der Gedichte greift auf die Form der romantischen Volksliedstrophe mit dem Reimschema abab und abcb zurück, die bereits im Frühwerk dominant ist (Schafroth 1978, 49). Allerdings steht diese in den sogenannten "Kahlschlaggedichten" noch in einem Spannungsverhältnis zum Inhalt, wie Horst Ohde nachgezeichnet hat (Ohde 1976, 46). Tatsächlich scheinen gerade diese Texte einen Einschnitt zu bezeichnen - neu ist vor allem der ausschließliche Charakter der Realität, der das lyrische Ich ohne Verbündete läßt: "Wo blieben die Kameraden?/Ach, bei Regen und Sturm/wollen sich zu mir laden/ nur Laus und Regenwurm." (Camp 16) Der Alltag in einem Kriegsgefangenenlager erscheint als einzige Wirklichkeit - das Gedenken an die toten Kameraden verweist das Ich auf das Jetzt zurück. Noch kühner scheint es, wenn Eich in "Latrine" den Namen Hölderlins auf Urin reimt. Ist hier die gesamte bildungsbürgerliche Tradition verabschiedet? Aber ganz so neu ist der Anfang wohl doch nicht: Die Literaturgeschichte verweist auf Baudelaires *Fleurs du Mal*, eine Gedichtsammlung, die ganz ähnliche synästhetische Reime aufzuweisen hat. Die Zweifel verstärken sich mit Blick auf das vielgedruckte "Inventur": Sprechen erscheint hier als ein Akt des Besitzergreifens, in dessen Verlauf sich ein Kriegsgefangener seiner wenigen Habseligkeiten versichert. Lyrik als ungeschminkte Darstellung von Wirklichkeit also? Ein Beitrag Neumanns zeigt jedoch, daß das Gedicht literarisch überformt ist - es beruht auf der Struktur eines Textes von Richard Weiner.⁸

8. Das Poem trägt den Titel "Jean Baptiste Chardin" und erschien 1916 in Franz Pfeifferts Anthologie *Jüngste tschechische Lyrik*. Selbst das Inventur - Gedicht Eichs, das traditionell dem "Kahlschlag" zugerechnet wird, steht so im Zeichen einer starken literarischen Überformung (Neumann 1961, 62).

Im übrigen erscheint auch der Glaube an die Verse als völlig ungebrochen: "Die Bleistiftspitze/lieb ich am meisten:/Tags schreibt sie mir Verse,/die nachts ich erdacht." (Inventur) Man geht wohl nicht fehl in der Annahme, diese Zeilen als den Beginn einer erneuten Kommunikation mit der "inneren Wirklichkeit" zu interpretieren: Das Ich scheint sich aus der konkreten Realität zurückziehen zu wollen, um auf die Erinnerung zurückzugreifen. Dieser Verdacht wird bestätigt, wenn man weiß, daß auch die "Kahlschlaglyrik" Eichs aus der Retrospektive entstanden ist, wie aus einem Brief vom März 1946 hervorgeht:

Die Verse fließen ungehemmt aus Erinnerung und Blick durch das Fenster. Manchmal muß ich schon die Augen schließen, daß mir nichts Neues dazuwächst und ich mich nicht im Dickicht verliere... (Zitiert nach Briner 1978, 43).

Die zitierten Zeilen beziehen sich unmittelbar auf die "Kahlschlaggedichte": Diese sind folglich keine "reportagenhafte" Widerspiegelung von Nachkriegsrealität - keine authentische Momentaufnahme, sondern bereits dem Gestus des Gedenkens verpflichtet. Sie bemühen sich, einen Einschnitt zu fixieren, der im Bewußtsein des Ich schon wieder zurücktritt. Deshalb sind die Kahlschlaggedichte wie "Camp 16", "Inventur" oder "Latrine" für die Sammlung *Abgelegene Gehöfte* auch keineswegs charakteristisch: Mindestens ein Fünftel der Texte sind zwischen 1930 und 1934 entstanden, und nur in 14 von 70 Texten wird die Erfahrung von Krieg und Gefangenschaft überhaupt thematisiert (Schafroth 1978, 48). Auch für Eich gilt so Brinkmanns Postulat, der Kahlschlag sei "eher ein erfolgreiches Gerücht und eine Wunschvorstellung... als etwas in der Literatur Wirkliches" gewesen (*Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart* 1973, S. 174). Die Mehrzahl der Gedichte knüpft stattdessen fast bruchlos dort an, wo Eich um 1940 aufgehört hatte: Die Kommunikation mit der Natur wird wiederaufgenommen.

c) Die Träume

Eine ganz ähnliche "Rückbestimmung" tritt auch in Eichs Arbeit als Hörspielautor ein: Im Jahre 1948 beginnt eine erneute, sehr intensive Tätigkeit Eichs für den Funk, die sich zunächst auf Kinderhörspiele und Märchenbearbeitungen ausrichtet. In dem 1950 entstandenen Spiel *Geh nicht nach El Kuwehd* ist dann die "innere Bühne" als eigentlicher "Ort" des Hörspiels wiederentdeckt: Wie das Vorkriegsspiel *Ein Traum am Edstr-Gol* dramatisiert auch dieser Text einen Alptraum, der die Identität eines Ich - eines Kaufmanns namens Mohallab - verändert.

Dieser Rückgriff auf das Muster der "inneren Bühne" bedeutet nun auch eine Verlagerung der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, wie sich am Beispiel der *Träume* besonders deutlich zeigen läßt: In diesem Spiel tritt der Alptraum gleich in fünffacher Gestalt auf - 5 Alpträume repräsentieren fünf

Kontinente. Der Text enthält dabei drei verschiedene Wirklichkeitsebenen; Jedem Alptraum ist ein einführender Kommentar vorgeschaltet, der über Ort des Träumenden, über Beruf und geographische Lage informiert. Außerdem ist jeder Traum durch ein Mahngedicht gerahmt, das sich scheinbar an den Hörer richtet und diesen zu kritischer Wachsamkeit auffordert.

Interessant ist nun, daß der Hörer der Ur - Fassung von 1951 zu Beginn des Spiels vier, von verschiedenen Sprechern gelesene Hinweise vernimmt, die sich direkt auf Nachkriegsgeschichte beziehen. Die Texte sind durchweg prosaisch und erinnern im Stil an aus verschiedenen Quellen zusammengestellte Berichte.⁹ Bezeichnenderweise wurden nun gerade diese Zeilen in der Buchausgabe von 1953, die Eich selbst autorisiert hat (!), gestrichen. Diese enthält statt der zitierten aktuellen Verweise ein Mahngedicht, das dem Modus des Gedenkens verpflichtet scheint: Dieses fußte sich schon im Frühwerk in lyrischer Form. Besonders charakteristisch scheinen dabei die folgenden Zeilen, die das Rahmgedicht abschließen:

Sieh, was es gibt: Gefängnis und Folterung,
Blindheit und Lähmung, Tod in vieler Gestalt,
den körperlosen Schmerz und die Angst, die das Leben
meint.
Die Seufzer aus vielen Mündern sammelt die Erde,
und in den Augen der Monachen, die du liebst, wohnt die
Bestürzung.
Alles, was geschieht, geht dich an.
(Eich, GW II, 289)

Vergleicht man diese Verse mit dem Eingangstext der gesendeten Fassung, so fällt eine Verschiebung auf: Die Prosatexte, die dem Spiel ursprünglich vorgeschaltet waren, verweisen auf eine sehr konkrete geschichtliche Realität - auf Hiroshima und Nagasaki, den Atomversuch von Bikini und ihre möglichen Auswirkungen auf das menschliche Leben. Die Texte sprechen von einem sehr bestimmten Leiden - die zitierten Verszeilen transportieren stattdessen eine konkrete geschichtliche Realität auf eine allgemeinemenschliche Stufe: Die "Seufzer aus vielen Mündern" sind eine ebenso universale Formel wie der Hinweis auf den "Tod in vieler Gestalt" - der ursprüngliche Eingangstext meint einen bestimmten Tod, das Gedicht dagegen

9. Sprecher: Am 1. Juni 1949 wurde in Dortmund ein Kind mit zwei Köpfen und drei Armen geboren. Bei diesem Anlaß wurde die Behauptung aufgestellt, die Mißgeburten bei Menschen und Tieren hätten seit dem Abwürfen von Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki und seit dem Atomversuch von Bikini zugenommen. Der zuständige Landesbeamte hatte indessen lediglich die allerdings schwierige Frage zu entscheiden, ob eine oder zwei Geburten zu registrieren waren.

spricht vom Tod als Abstraktion - als zeitloser Qualität des Daseins. Entsprechend mündet das Gedicht in eine sehr allgemeine Betroffenheit: "Alles, was geschieht, geht dich an." Eine überspitzte Interpretation könnte sogar zu dem Schluß kommen, der Hörer sei hier gar nicht angesprochen: Die Verse formulierten eine für Eich so bezeichnende Selbstaussprache des lyrischen Ich - einen "inneren Dialog". Der ursprünglich gesendete Prosa - text enthält stattdessen mit der Aufforderung nach der Ächtung der Atombombe ein sehr klares Postulat, das im Kontext aller vier Kommentare deutlich unterstrichen wird: Die Wirkung von Atom - und Wasserstoffbombe ist so ungeheuer, daß im Jahre 1980 selbst die chemische Kriegsführung als "veraltet" gelten wird. Der Bezug der Prosatexte auf Zeitgeschichte ist so ein sehr konkreter - die Gedichtverse transportieren Geschichte stattdessen auf eine über - zeitliche Ebene.

Diese Verlagerung wird durch den Schluß des Hörspiels deutlich unterstrichen: In der gesendeten Fassung bilden die Worte "Ah, du schläfst schon? Wache gut auf, mein Freund!" (Eich, GW II, 321) den Abschluß. Die Worte sind als direkter Hörerappell erkennbar: Sie tragen die Frage, ob die Wirklichkeit, wie sie sich dem Rezipienten subjektiv darstellt, nach der Sendung des Spiels noch dieselbe ist. Die vermeintlich unverfänglichen Worte werden auf dem Hintergrund des fünffachen Alptraums, der ihnen vorausgeht, als ironische Spitzen erkennbar. Die gedrückte Fassung fügt der so gestellten Frage sechs weitere Gedichtzeilen hinzu: Die berühmte Schlußformel, "Seid unbequem, seid Sand, nicht das Öl im Getriebe der Welt!" (Eich, GW II, 322) gehört nicht zur ursprünglichen Gestalt des Spiels. Die Genitivmetapher vom "Getriebe der Welt" verweist dabei auf ein besonderes Muster der Wirklichkeitsverarbeitung: Ein historisch verifizierbarer Vorantwurf von Gesellschaft tritt zurück zugunsten einer Konzeption von Wirklichkeit als umfassendem Verdinglichungszusammenhang. Diese Verlagerung wird auch deutlich in der Warnung vor den Ordnern der Welt "Nein, schläft nicht, während die Ordner der Welt geschäftig sind!" (322) Wen oder was

Sprecherin: Der Atomversuch von Bikini fand am 18. August 1947 statt. Die Atombombe wurde unter Wasser zur Explosion gebracht. Es war bei Beginn des Versuches nicht bekannt, wie weit sich die Kettenreaktion fortpflanzen würde. Es wird in Zukunft die Aufgabe der Wissenschaft sein, experimentiell festzustellen, unter welchen Umständen jegliches Leben auf der Erde unmöglich und damit die Wissenschaft überflüssig wird./Sprecher: Die Atombombe verhält sich zur Wasserstoffbombe wie eine Steinschleuder zu einem modernen Flakgeschütz. Ächtet deshalb die Atombombe./ Sprecherin: im Handbuch für Staboffiziere, Ausgabe 1980, werden Sie folgende Sätze lesen: "Der Abwurf von Bazillen über feindlichem Gebiet ist eine veraltete Kriegsmaßnahme. Sie ist nicht wirkungslos, kann aber nichts als kriegsentscheidend angesehen werden." (Eich, GW III, 1417-18).

soll sich der Rezipient unter diesen Ordnern vorstellen? Zumindest darf angenommen werden, daß die gemeinten Ordner in den fünfziger Jahren nicht weniger geschäftig waren als das heute der Fall ist. Es handelt sich also wiederum um einen a-historischen, entspezifizierten Hinweis, in dem sich die Auseinandersetzung mit einer bestimmten zeitgeschichtlichen Realität auf die subjektive Ebene des Erlebens verlagert - die Wörter tragen den Kommentar eines lyrischen Ich, für das sich Realität in ein über - zeitliches Kontinuum der Verdinglichung verwandelt. Alle Zeichen scheinen somit wiederum auf das Innen zu verweisen: Denn nur hier scheint das Ich einen Arkanbereich vorzufinden, in den es sich zurückziehen kann.

Vergleicht man so die (nachträglich entstandenen) Rahmgedichte des Spiels mit dem (zitierten) Eingangstext der gesendeten Fassung und zieht außerdem den Aufsatz *Der Schriftsteller*, das Hörspiel *Die verkaufte Prüfung* und die Kurzgeschichte *Züge im Nebel* als Vergleichsmaterial hinzu, so fällt im Werk Eichs eine Veränderung auf: Offensichtlich verlagert sich die Auseinandersetzung mit der Nachkriegsrealität erst allmählich auf eine abstrakte, über - zeitliche Ebene, die sich im Hörspiel *Träume* in der surrealen Verfremdung des Traumes zu Worte meldet. Gesellschaft wird zum negativen, abstrakten Vorentwurf, gegen den sich das Ich der Rahmgedichte absetzt. Die nachträglichen Veränderungen der gedruckten Fassung sind so keine willkürlichen Zusätze, sondern im Kontext der Gesamtanlage des Spiels durchaus konsequent und folgerichtig: Die ursprünglich gesendeten Eingangstexte sind in ihrem direkten Zeitbezug eher Fremdkörper und Reste einer Wirklichkeitsauffassung, die sich im Werk Eichs nie durchsetzen könnte. Die so beschriebene Veränderung ist jedoch nicht nur für Eich bezeichnend: Sie scheint für das Nachkriegshörspiel der fünfziger Jahre charakteristisch. Die Auseinandersetzung mit Realität steht im Zeichen einer poetischen Überformung, in der Abstraktion, Schicksal und Traum zu wesentlichen Elementen werden.¹⁰

Eben deshalb ist das Jahr 1951 der eigentliche Einschnitt in der deutschen Hörspielgeschichte: Im NWDR (der größten Rundfunkstalt im Bundesgebiet, die auch das Spiel *Träume* produzierte), trennen sich Hörspiel und Featureredaktion, die bis dahin gemeinsam gearbeitet hatten (Döhl 1980). Leiter der Feature - Redaktion wird Ernst Schnabel, die Hörspielredaktion übernimmt Heinz Schwitzke (Mit - Herausgeber der Eich - Gesamtausgabe und der wichtigste Vertreter der Hörspieltheorie der "inneren Bühne" überhaupt). Mit dieser organisatorischen

10. Die ausführlichste Gesamtdarstellung dieses Prozesses findet sich in der Dissertation Margaret Blooms: *Die westdeutsche Nachkriegszeit im literarischen Originalhörspiel*. Frankfurt am Main 1985.

Trennung verband sich eine Abkopplung des Politischen vom Poetischen (Ohde 1986, 471). Gerade die Feature - Arbeiten Schnabels oder Eggebrechts kennzeichnete ein direkter Bezug auf Nachkriegsgeschichte, die noch erzählte Wirklichkeit darstellte. In Interviews und O -Ton Dokumenten entstanden präzise Zeit - und Momentaufnahmen. Die ursprünglich gesendeten Prosatexte, die den Träumen vorgeschaltet waren, betonen so noch die frühere Nähe des Hörspiels zum Feature - eine Verbindung, die auch in den klaren Orts - und Zeitangaben der einzelnen Traum-Kommentare durchscheint. Die Träume selbst aber sind bereits "literarisches Kunsthörspiel": Der deutlichen Ausdruck einer mit der organisatorischen Aufspaltung von Hörspiel und Feature verbundenen veränderten Wirklichkeitskonzeption. Diese Veränderung aber läßt sich im Rückgriff auf das Vor- und Nachkriegswerk Günter Eichs geradezu exemplarisch nachzeichnen.¹¹

BIBLIOGRAPHIE

(I) Literarische Texte

1. Eich, Günter: *Gesammelte Werke Bd. I - IV*. Frankfurt am Main 1973.

(II) Untersuchungen

1. Briner, Heinz Georg: *Naturmystik. Biologischer Pessimismus. Ketzertum. Günter Eichs Werk im Spannungsfeld der Theozitze*. Bonn 1978 (Diss.).

2. Cuomo, Glenn R.: "Günter Eichs Rundfunkbeiträge in den Jahren 1933 - 1940. Eine kommentierte Neuauflistung". In: *Rundfunk und Fernsehen*, Heft 1, 1964. S. 83-96.

3. Döhl, Reinhard: "Vorbericht und Exkurs über einige Hörspielansätze zu Beginn der fünfziger Jahre." In: Drews, Jörg (Hrsg.): *Vom "Kahlschlag" zu "movers"*. Text und Kritik 1980. S. 97-123.

4. Neumann, Peter Horst: *Die Rettung der Poesie im Unstirn. Der Anarchist Günter Eich*. Stuttgart 1981.

5. Ohde, Horst: "Günter Eich." In: Dietrich Weber (Hrsg.): *Deutsche Literatur der Gegenwart Bd. 1*. Stuttgart 1976. S. 35-69.

6. Derselbe: "Das literarische Hörspiel - Wortkunst im Massenmedium." In: Ludwig Fischer (Hrsg.): *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*. München/Wien 1986. S. 469-492.

7. Schafroth, Heinz F.: *Günter Eich*. München 1976.

8. Schneider, Irmela: "Zwischen den Fronten des oft Gehörten und nicht mehr zu Entziffernden: Das deutsche Hörspiel." In: Dieselbe/Christian W. Thomsen (Hrsg.): *Grundzüge der Geschichte des Europäischen Hörspiels*. Darmstadt 1985. S. 175-206.

9. Wickert, Erwin: "Die innere Bühne." In: *Akzente 1*, 1954. S. 505-514.

11. Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß Wolfgang Borcherts 1947 ausgestrahltes *Draußen vor der Tür* - ein Theaterstück, das seine Premiere im Funk erlebte, ein klarer Vorläufer dieser Hörspielkonzeption ist: Borcherts Tendenz zur Abstraktion und existentialistischen Überformung von Nachkriegsrealität steht dem Hörspiel der fünfziger Jahre sehr nahe.