

2 Kunst im neuen Mediendispositiv

Hörspiel, medienreflexive Spiel-Formen und die Medienkomposition

Das Hörspiel kann, wie der Kunst- und Medientheoretiker Dieter Daniels in seiner Studie *Die Kunst als Sendung* – die sich vor allem der Wechselwirkung zwischen den Künsten und Medien widmet – konstatiert, gar »als erste bewusst für ein elektronisches Massenmedium konzipierte Kunstform gelten.«¹ (2002: 236) Rainer Leschke bezeichnet die Phase der (medientheoretischen wie medienpraktischen) Suchbewegungen, in der mögliche Vermittlungsformen in sich etablierenden Medien diskutiert werden, als Phase »primärer Intermedialität«. Diese tritt »immer dann auf, wenn neue Medien theoretische Relevanz erlangen und d. h., wenn ihre gesellschaftliche Implementierung soziale oder ästhetische Folgen und Probleme nach sich zieht, so auch im Falle des Mediums Radio.« (2003: 46) Zwar beziehen sich die Diskussionen um das Hörspiel vor allem auf die Literatur als Referenzsystem und auf das Verhältnis zwischen Kunst und tradierter wie neuer Kulturtechniken; dennoch überschreiten einzelne Versuche dieselben bereits in dieser ersten Phase. Hörspielmacher wie Hans Flesch, Walter Ruttmann, Walter Benjamin, Bertolt Brecht

1 Ist dieser These Daniels' auch grundsätzlich zuzustimmen, akzentuiert er indes Aspekte, die leicht zu Missverständnissen und falschen Schlussfolgerungen führen können. Obgleich sich die akustische Kunstform vor allem dem (massen)medialen Kontext des Radios verdankt, gilt es, die Diskussion um dieselbe und die konkreten Ausprägungen differenziert zu betrachten.

und Kurt Weill suchen die Möglichkeiten des Radios, als Kunstproduzent zu agieren, spielerisch ebenso zu erkunden wie zu demonstrieren. Dabei sind es vor allem der offene Spielbegriff und das hohe Maß an Medienreflexivität, die in den Versuchen als Suche präsent sind und die mitunter sehr unterschiedliche Auseinandersetzungen verbinden. Das reflexive Moment bezieht sich dabei sowohl auf die Funktion, Spielmittel wie -strategien der Kunst im Kontext von moderner und postmoderner Kunst als auch auf das mediale Dispositiv, über das sie produziert, distribuiert wie rezipiert werden. Diese teilweise intensiven Auseinandersetzungen mit (alter)medialen Inszenierungsformen wie Darstellungstechniken und Produktions- wie Rezeptionsweisen bilden ein komplexes Beziehungsgeflecht aus, das ich im Folgenden anhand der verschiedenen Positionen ausdifferenziere.

2.1 Radio-Kultur-Technik: Das Hörspiel und die Künste

Da die Zahl der Mitarbeiter im Hörfunk in der Anfangszeit gering ist und bis 1930 keine eigenständigen Hörspielabteilungen existieren, bestimmen Hans-Jürgen Krug zufolge »einzelne Personen das jeweilige, regionale Hörspielprofil.« (2008: 22) Reinhard Döhl konstatiert, dass sich für diese Zeit im Wesentlichen drei Positionen ausmachen lassen, »die in unterschiedlicher Ausprägung die Geschichte des Hörspiels bis heute konturiert haben« (1987: o. S.): das Sendespiel als dramatisches Hörspiel oder sogenanntes ›Theater für Blinde², das Wortkunstwerk oder spätere literarische Hörspiel und

2 Die Referenz beim Sendespiel oder sogenannten *Theater für Blinde* (Eugen Kurt Fischer) stellt das klassische Drama dar. Es lebt nach Rainer Strzolka »von der Aufgabe, ein Paradox zu entwickeln, das auf den Hörsinn hin orientierte Schauspiel. Diese theoretische Situation ließ den Verdacht aufkommen, das Hörspiel sei als Kunstform überhaupt nicht möglich.« (2010: 408) Strzolka betont in seinen Ausführungen die Bevorzugung »assoziativ hoch aufgeladene[r] Elemente«, die den optischen Anteil der Realität über die akustische Kulisse für die Fantasie des Zuhörers evozieren sollen und sich somit insbesondere als Übersetzer optischer in akustische Eindrücke verstehen (vgl. ebd.: 371). Diese Übersetzung sei die schwerste Aufgabe des Funkautors, zerstöre sie bei Nichtgelingen doch die Illusion für die Hörschaft. Im Mittelpunkt dieses dramatischen Hörspieltyps steht weniger die Aktion als der narrative Dialog, was Sabine Breitsameter anhand des medialen Konzepts des weltweit ersten Originalhörspiels *A comedy of danger* von Richard Hughes zeigt, das im Januar 1924 von Radio London ausgestrahlt wird und dessen Hand-

»die Position eines (technisch) akustischen Spiels [...], eine Position, von der aus ein offenes Spielkonzept in erstaunlicher Breite diskutiert wurde.« (Ebd.) Über diese Differenzierungen verdeutlichen sich bereits die ausgeprägten Interdependenzen zwischen der radiophonen Kunstform und altermedialen Darstellungs- und Vermittlungsformen. Dies ist vor allem auf den Umstand zurückzuführen, dass dem Radiodispositiv in seiner Frühzeit eine grundsätzliche Kunstfähigkeit mitunter aberkannt wird. Dadurch kommt dem medialen Dispositiv die Rolle eines sekundären Distributionskanals vor allem literarisch-dramatischer Formen zu. So bemerkt etwa Rudolph Leonhard 1924, dass »[d]er Film [...] ein mit keinem Werke einer andern Kunstart sich deckendes selbstständiges Werk her[stellt], während das Radio nur übermittelt, nur reproduziert.« (1984: 69) Dass Leonhard dabei zwei völlig unterschiedliche mediale Ebenen miteinander vergleicht – die filmische Produktion und die Distribution über die spezifische Übertragungstechnik –, bleibt unbeachtet. Auf der Suche nach einer radiophonen Kunstform gibt es zwei grundlegend unterschiedliche Vorstellungen, künstlerische Aktivitäten im Hörfunk betreffend, die sich dem Theaterwissenschaftler Vito Pinto zufolge als »diametral entgegengesetzte[] Stoßrichtungen« (2012: 164) charakterisieren lassen. Stark verkürzt lässt sich sagen: Die eine Seite beschäftigt sich mit der Übernahme von Stoffen und Formen anderer, angestammter Kulturproduktionen und erachtet das Radio lediglich als eine weitere Verbreitungstechnologie. Die andere Seite sucht eine originäre Rundfunkkunst aus den medialen Spezifika des Dispositivs heraus zu entwickeln. Dabei stellen nach Hans-Jürgen Krug, insbesondere die Thesen Richard Kolbs nachfolgenden Theoretikern »positiv oder negativ die Folie eigener Überlegungen« (2008: 34) dar.

Obgleich die Entstehungsgeschichte des Hörspiels von diffizilen Konstellationen begleitet ist, liegt über den Anfängen der Kunstform Daniels zufolge »ein Moment von Unschuld und Begeisterung der ersten Stunde, welche die danach auch im Radio errichteten Grenzen zwischen Amateuren und Profis und Mediensystem und Kunst noch nicht kennt. Man bedenke, dass damals die Intendanten teils selbst Autoren und Dichter von Hörspielen sind.« (2002: 236) Hierüber erfährt die Radiokunst wichtige Impulse wie Arbeitsmethoden und Techniken insbesondere aus den Bereichen des Theaters, der Literatur, der

lung bezeichnenderweise im Dunkel eines Bergwerkes stattfindet: »Ganz in traditioneller Dramatik verwurzelt, in der Einheit von Ort, Zeit und Handlung, wurde das Stück zum Ausgangspunkt für theatral-literarische Unternehmungen, die sich erst nach und nach der Dos und Don'ts herrschender Bühnendramaturgien entledigten.« (2006: 90)

Musik, des Films wie der Bildenden Kunst. Es gilt jedoch zu bemerken, dass die Diskussion um das funkische Eigenkunstwerk nicht derart ehrgeizig und tiefgründig stattfindet, wie sich dies in der historischen Aufarbeitung teilweise festschreibt.³ Denn die Suchbewegungen – unabhängig davon, wie breit sie zunächst angelegt scheinen – fokussieren sich nach Antje Vowinckel aufgrund der »Idee des fruchtbaren Mangels, [der] Verabsolutierung des Inneren und Innerlichkeit sowie eine[r] latente[n] Technikfreundlichkeit« (1995:38) auf das literarische Hörspiel und erklären es zum »eigentlichen Hörspiel« (Schwitzke 1963: 77), dem Wesen des Mediums durch die Form der Vermittlung vor allem über verbalsprachliche Zeichen am nächsten.⁴ Im Vergleich zum Schauspiel gilt die funkische Kunstform in ihrer Einsinnigkeit den Verfechtern des Hörspiels als Wortkunstwerk als überlegen, besitze dieses doch »die akustische Reinheit der Sprache als Medium.« (Ebd.: 410) Dieser Vorstellung korrespondiert eine hierarchische Beziehung beim Einsatz der Darstellungsmittel im Akustischen: die Sprache vermittelt den Handlungszusammenhang, Geräusche und Musik stehen illustrierend zur Seite. Soll ein Inhalt demnach vor allem über die Sprache und das Wort erzählt und vermittelt werden, so liefern insbesondere Schriftsteller in der Folge Hörspielmanuskripte, die anschließend über einen festgelegten Produktionsverlauf umgesetzt und (zunächst als Liveübertragung aus dem Sendestudio, später vorproduziert) gesendet werden. Die klare Rollenteilung sorgt für die Umsetzung der Hörspielpartituren nach den Vorstellungen der verschiedenen Redaktionen und schafft zudem eine Distanz der Autoren zum medialen Dispositiv, für und über das ein Stück produziert, distribuiert und rezipiert wird. Die Produktionstechniken sind insofern der Formation eines Inhaltes unterstellt. Friedrich Knilli spricht daher vom Kaschieren derselben, »damit die Illusion realer oder irrealer Räu-

3 Die Suchbewegung kann von daher weder als widerlegt gelten, noch steht es an, diese weiter zu mythologisieren; sie sollte jedoch ob der unterschiedlichen Motivationen, die ihr zugrunde liegen, differenziert werden, um die Verhältnismäßigkeit zur Realität zu wahren. Diese Differenzierung sucht die vorliegende Arbeit im Umfeld des experimentellen Hörspiels vorzunehmen.

4 Dies soll in der weiteren Geschichte des Hörspiels hinsichtlich der Inszenierungsformen nicht ohne Konsequenzen bleiben, erlebt das literarische Hörspiel bis in die 1960er Jahre, mit einer Unterbrechung während der NS-Zeit, eine Blütezeit und stellt auch heute noch die dominierende Vorstellung, die Dramaturgie und Gestaltung betreffend, in den meisten Hörspielredaktionen dar, wie sie ebenso der Erwartungshaltung eines Gros der Zuhörer entspricht.

me nicht zerstört wird.« Er formuliert die Gründe für die daraus resultierende Rollenaufteilung und deren Konsequenzen folgendermaßen:

Dem deutschen Dichter graut eben vor künstlichen Kehlköpfen, er hat einen Horror vor Verstärkern, Sieben, vor Mischern, Schallumwandlern und Verzerrern, weniger vor verzerrten Phantasien, vor denen aber dem deutschen Techniker graut. Techniker haben einen Horror vor Umwandlungen in Knöpfe, in Tiger und Raben, sie mißtrauen psychoanalytisch gemischten Monologen, Hirnsieberei und vorverstärkten Schlußsätzen. [...] [D]ie deutsche Teilung in Dichter und Techniker läßt im Hörspiel die Griechen oder den Zeitgenossen feiern, reale und irrealen Welten abbilden und verhindert auf diese Weise, daß das Werkzeug der Techniker den konkreten Schallvorgängen seine Produktionsform, seine Spiel-Form aufprägt. »Denn schließlich ist es das Werkzeug«, sagt Pierre Schaeffer richtig, »das den Bereich der Formen bestimmt.« (1961: 46)

Vor diesem Hintergrund ist die These Daniels', es handle sich um die erste *bewusst* für ein elektronisches Massenmedium konzipierte Kunstform, zu relativieren. Denn das Verhältnis von Kunst und Technik wird in den 1920er Jahren vor allem als ein dualistisches diskursiv. Das literarische Hörspiel wirkt von dieser oppositionellen Konstellation völlig durchdrungen; seine Verfechter verfolgen vor allem das Ziel, die Radioapparatur zugunsten der Verinnerlichung des Wortes in der Rezeption vergessen zu machen. Da das mediale Dispositiv – ob der anfänglich engen Bildung der Radiokunst an dasselbe – auf allen Ebenen Auswirkungen auf die Formationen des Hörspiels hat, gilt es entsprechend einen Blick auf weitere Rahmenbedingungen zu werfen, die auf das Hörspiel Einfluss nehmen. Dies betrifft u. a. den personellen Organisationskomplex der Produktion ebenso sehr wie die Technologie, die sowohl Produktionsformen wie Rezeptionsweisen über die Apparatur-Mensch-Anordnung bestimmt.

In Deutschland nimmt das Radio den Sendebetrieb am 29. Oktober 1923 im Berliner Vox-Haus auf und ist aufgrund der anfangs geringen Reichweite – ob der Übertragung via Mittellänge – lediglich in einem Umkreis von 150 Kilometer zu empfangen. Die Fernübertragung wird erst in den letzten Jahren des Weimarer Rundfunks über die Nachrüstung der unterirdischen Telefonleitungen technische Routine. So startet der Hör- als Regionalfunk: »[E]r erweiterte den Klangraum der Kirchenglocken durch den der Sender.« (Krug 2010: 13) Beim zu empfangenden Programm handelt es sich bis 1931 um Live-Übertragungen aus dem Sendestudio. Erst danach erfährt die Live-Übertragung Geleit durch die Schallplatte, profiliert sich also trotz der engen Verflechtung zwischen Rundfunk und Schallplattenindustrie »als integraler, ernstgenom-

mener und reflektierter Bestandteil des Programms erst erstaunlich spät.«⁵ (Stoffels 1997:712) Der Einsatz von Tonträgertechnologien ist jedoch mitunter erheblicher Kritik ausgesetzt, was nicht ohne Konsequenzen für das Hörspiel bleibt. Trifft die Möglichkeit der Tonaufzeichnung als Hilfsmittel – etwa zu Zwecken der Probeaufnahme und Archivierung – auf Zustimmung, so erfährt der Einsatz des Tonträgers im Programmfluss eine grundsätzliche Ablehnung, wodurch die Direktübertragung vorerst die vorherrschende Praxis bleibt. Ludwig Stoffels zufolge drückt sich hierin »eine bemerkenswerte Sensibilität« aus: »eine Ahnung vom Verlust des unwiderruflich vergänglichen, glücklich gelingenden Augenblicks und des Auratischen in den perfektionierten Reproduktionsmedien. Dem standen auf der positiven Seite gegenüber nicht nur die Domestizierung der Zeit und des akustischen Materials durch die Speichermedien, sondern auch neue künstlerische Möglichkeiten, vor allem solche der Manipulation und Kombinatorik.« (1997: 723) Der Sendegesellschaft in Berlin folgen weitere in Hamburg, Frankfurt, Köln, Stuttgart, München, Leipzig, Breslau und Königsberg. Zunächst beschränkt sich das Programm auf ein reines Abendprogramm mit wenigen Stunden Sendezeit täglich. Bis zum Ende der 1920er Jahre weitet sich das Programmangebot auf über zehn Stunden aus; Anfang der 1930er Jahre sind es bereits 17 bis 18 Stunden, wobei die Programme – die strukturell rasch feste Sendezeiten und -tage aufweisen und sich inhaltlich wie auch die Sendeformen betreffend an bestimmte Zielgruppen richten – »geprägt [sind] von der Kombination des aus Kulturveranstaltungen (Theater, Musikwesen) und Presse bekannten Themenangebots und seiner Präsentationsformen, von regionalen Einflüssen und vom dominierenden Bildungs- und Kulturauftrag.«⁶ (Kleinsteuber 2012: 68) Marianne Weil be-

5 Der Rundfunk kann darüber hinaus auf manche Erfahrung der Schallplattenindustrie zurückgreifen. Dies betrifft insbesondere die Gestaltung der Sendesäle, wie es Karl Christian Führer referiert: »Übernommen wurden vor allem die Verfahren zur Dämpfung der Raumakustik, die Klangverfälschungen durch Nachhall verhindern sollten.« (Ebd.: 740) Aufgrund der anspruchsvolleren Technik bei Radioproduktionen gegenüber Grammophonaufnahmen, erschöpft sich der Rückgriff auf Erfahrungen dennoch relativ schnell (vgl. ebd.: 740f.).

6 Hans Bredow benennt als eine der »schwierigsten und verantwortungsreichsten Aufgaben« die Auswahl der Programmverantwortlichen, handelt es sich beim Rundfunk doch um völliges Neuland und steht den Leitern in der Regel nur wenig Zeit zur Verfügung, um ein Radioprogramm über Improvisationen zu kreieren (vgl.: 1960: 235) Auch gilt es, zunächst Mitarbeiter für die neuartige Programmarbeit zu gewinnen (vgl. hierzu Halefeldt 1997: 50). Die Frage nach angemessenen Honoraren sorgt im Weimarer Rundfunk für permanente Konflikte.

schreibt die Situation des Rundfunks in den letzten Jahren der Weimarer Republik, in der Zeit nach dem provisorischem Stadium, wie folgt:

91

1929 hatte der Rundfunk die erste Phase des Dilettantismus überwunden. Die Schauspieler trugen schon lange keine Kostüme mehr bei der Aufführung eines Hörspiels. Es war bekannt, wo die Mikrofone für einen möglichst naturgetreuen Klang aufzustellen waren. Es gab bereits tragbare Mikrofone, mit denen die Sprecher sich, wenn auch noch schwerfällig, im Freien bewegen konnten. Das neue Medium war aus einem technischen Spielzeug der Post zu einer ernsthaften Einnahmequelle geworden. Der Radioapparat war aus den Bastelstuben der Funkpioniere ins Zentrum des deutschen Wohnzimmers gerückt. Es gab Rundfunkkritiken sogar in Tages- und Wochenzeitungen. Fast drei Millionen Radioapparate waren angemeldet, das heißt, der Rundfunk machte Programm für etwa zehn Millionen Hörer. (Weil 1996: 224)

Dem (verwaltungs)technischen Produktions- und Distributionsapparat stehen diese Hörer als Gebührenzahler sowie Empfänger des Programmes gegenüber. Technik beschränkt sich beim Hörfunk nicht nur auf die Produktion, sondern betrifft ebenso die Rezeption, als die Sendungen ausschließlich über ein Empfangsgerät zu hören sind. Erprobt das Dispositiv des Radios zu Beginn seine Anordnungsstrukturen – da die Frage nach einer angemessenen Rezeption, ob über individuellen oder kollektiven Empfang, in der Anfangszeit zunächst unklar ist –, löst es sich alsbald vom kollektiven Veranstaltungsprinzip: »Stattdessen beließ er das Publikum, wo es war, und kam nun zu ihm, per Radiowellen« (Hickethier 2003: 195). Dem Anreiz, den es – wie es Hans von Heister formuliert – dabei zu schaffen gilt, »Teilnehmer in großer Zahl an die Apparate [zu locken]« (zit. n. ebd.: 18) und ein Bedürfnis dem neuen Medium und seinem Programm gegenüber zu generieren, entspricht auf Seiten der Industrie die Bereitstellung der Apparaturen, um den Empfang überhaupt erst zu ermöglichen. Bis in die zweite Hälfte der 1920er Jahre hinein besitzen die Detektorgeräte noch keine Lautsprecher; das Programm wird daher überwiegend qua Kopfhörer rezipiert, die ein »unbewegtes Verharren vor den Apparaten erforderten« (Lersch 2001: 461), und die Übertragung weist eine hohe Störanfälligkeit auf. Eine konzentrierte Rezeption anspruchsvoller Programminhalte ist daher nur unter erschwerten Bedingungen möglich, denn das Radiohören stellt »eine diffizile, hohe Aufmerksamkeit erfordernde Tätigkeit [dar]. Der Weg hin zu einem benutzerfreundlichen Gerät war lang.« (Führer 1997: 135) Dieser Durchbruch gelingt der Radioindustrie erst 1928/29: »Die seitdem mehr und mehr produzierten Netzgeräte mit eingebautem Lautsprecher erforderten bei der Bedienung kaum noch techni-

sche Kenntnisse und auch nur vergleichsweise geringen Wartungsaufwand. Die technische Seite des Radiobetriebs wurde für die Hörer damit zum ersten Mal unwichtig. Dem entsprach eine optische Wandlung der Rundfunkgeräte hin zum Möbelstück.«⁷ (Ebd.) Darüber hinaus begünstigt die Lockerung der Apparat-Mensch-Anordnung einen spezifischen Gebrauch, der sich als zerstreutes Nebenbeihören charakterisieren lässt und den Umgang mit dem Medium als Tagesbegleiter bis heute kennzeichnet, »was Auswirkungen auf die Zusammensetzung des Angebots und seine Formen hatte.« (Lersch 2001: 461) Der Medienhistoriker Edgar Lersch stellt fest, dass »[t]rotz der unbestreitbaren Tendenz zur Anpassung an Rezeptionsbedingungen der Hörer für den Hörfunk der Weimarer Republik ein hoher kultureller und bildungsorientierter Anspruch das Markenzeichen« (ebd.: 462) bleibt. Das Rundfunkprogramm wird gemeinsam im privaten Raum, im Kreise der Familie in der Nähe des Empfängers und in der Freizeit rezipiert. Daher sind die Abendstunden zu Beginn bis in die 1960er Jahre hinein die Hauptsendezeit.

Kunst im Verwaltungsapparat

1924 wird in Deutschland das erste Hörspiel qua Radio gesendet und empfangen. Ist auch lange Zeit umstritten, welches Hörspiel als erste funkspezifische Produktion gelten kann, »gilt die Ursendung des radioreflexiven Spiels *Zauberei auf dem Sender* [inzwischen] als die Geburtsstunde des deutschen Hörspiels.« (Krug 2008: 18) Obgleich die Zahl der gesendeten Hörspiele seit Ende der 1920er Jahre enorm zunimmt, avanciert das Hörspiel nicht zur das Programm dominierenden Darstellungsform, »sondern stand hinter dem Buch, dem Theater und wohl auch dem Kino; es wurde in Radiozeitungen und auf Radioseiten angekündigt und kritisiert, fand aber im Feuilleton keinen Platz.« (Ebd.: 38) Entscheidend für die Rezeptionssituation ist, dass das Hörspiel zwar konkurrenzlos ist, »es konnte aber nicht eigens aufgesucht werden, sondern

7 Die Kosten für einen Zweiröhren-Netzempfänger mit Lautsprecher liegen in dieser Zeit bei 100 bis 120 Mark, was für die meisten Hörer einem Monatslohn entspricht. Außerdem kostet der Hörfunkempfang eine Rundfunkgebühr von zwei Mark, ist daher entsprechend teuer. Krug beschreibt den Hörerzuwachs folgendermaßen: »Trotz der Kosten gab es rasch einen Radioboom, Radio wurde nachgerade zur Mode. Ende 1924 gab es bereits 550 000 zahlender Teilnehmer, Ende 1925 über eine Million, Ende 1927 über zwei, zu Anfang 1932 schon über vier Millionen.« (Krug 2010: 13) Zum wirklichen Massenmedium entwickelt sich das Radio zunächst trotzdem lediglich »in den Nahbereichen der Rundfunksender.« (Führer 1997: 136)

wurde vor allem in alltäglichen Situationen gehört. Die Rezeption war deshalb immer wieder vielfältigen Störungen ausgesetzt, das konzentrierte Zuhören nicht immer möglich.« (Ebd.: 38f.) Kunst und Kultur kommen zwar aufgrund der Entpolitisierung und Entaktualisierung im Weimarer Hörfunk eine zentrale Rolle zu, die angesichts der Tatsache, dass der Kulturauftrag auf Gründen der Abwehr basiert, zu relativieren ist. Dennoch spielt das funkische Eigenkunstwerk im Bewusstsein der Hörer keine Rolle. Darüber hinaus ist auch kein konkretes Bedürfnis nach einer Erweiterung des Hörspielangebots im Programm auszumachen, was Winfried B. Lerg anhand der Auswertung einer ersten Umfrage unter den Hörern aufzeigt (vgl. 1970: 273f.).

Die enge Beziehung zwischen Kunst und Verwaltungsapparat bezieht sich zunächst auf alle Ebenen des Radiodispositivs, ist die Kunstform produktionswie ebenfalls rezeptionsästhetisch an die Institution Rundfunk gebunden und das Hörspiel lediglich »ein Bestandteil eines vielfältigen [...] täglichen Live-Radioprogramms.« (Krug 2008: 22) Es handelt sich beim Hörspiel einerseits um eine Sendung innerhalb des Radioprogramms und damit um einen Bestandteil eines größeren Ganzen; andererseits ist das Hörspiel, als Sammelbegriff verschiedenster künstlerischer Spiel-, Inszenierungs- und Darstellungsformen, dem Bereich der Kunst zuzurechnen. Es ist über den Produktions- und Rezeptionskontext, der ihre Geschichte »als Geschichte eines Abhängigkeitsverhältnisses« (Schöning 1970: 250) bestimmt, somit verschiedenen Einflüssen ausgesetzt.⁸ In der Anfangszeit des Mediendispositivs Radio konzentrieren sich die Programmacher in erster Linie auf die Entwicklung eines regelmäßigen Programms, das im Stande ist, die Bedürfnisse möglichst zahlreicher Hörer zu befriedigen, hierüber die Hörerzahlen stetig zu erhöhen und als Zuhörerschaft dauerhaft zu gewinnen. Eine völlige künstlerische Freiheit entpuppt sich vor diesem Hintergrund grundsätzlich als Utopie, die »gesamte Problematik des Hörspiels im Rundfunk als einer gebundenen, verwalteten und durch Vermittler vermittelten Kunst wird offenkundig.« (Schöning 1970: 251)

8 Krug führt hierzu genauer aus: »1930 wurden 854 »dramatische Sendeplätze« gezählt. Bis 1932 war das Radioangebot auf 1400 Hörspiele, Hörfolgen und hörspielartige Darbietungen für Erwachsene gestiegen. Etwa zwei Prozent des stetig verlängerten Gesamtprogramms bestand aus Hörspielen – aber unter einem Hörspiel konnte man sich viel Unterschiedliches vorstellen. In der Regel wurden die Hörspiele zu den besten Sendezeiten gegen 20 Uhr ausgestrahlt. Die »eigentlichen« Hörspiele machten etwa ein Drittel des Angebots aus – und unter diesen waren plötzlich vor allem literarische Produktionen aufregend.« (Ebd.)

Das Hörspiel verdankt demzufolge sein Entstehen, wie Klaus Schöning weiter betont, nicht einem Bedürfnis, sondern einer technischen Erfindung und definiert sich zu Beginn, als der Rundfunk sein Programm ausschließlich live sendet, »als eine einmalige, in der gleichen akustischen Form nicht wiederholbare Rundfunksendung [...]. Ohne Sender keine Sendung. Ohne Sendung kein Hörspiel.« (Ebd.: 249) Dass das Hörspiel im Rundfunk der Weimarer Republik nur einmal gesendet wird – obgleich die Aufzeichnung und Wiederholung bereits in dieser Zeit prinzipiell möglich ist –, bezeichnet etwa Kurt Weill als »eine der wichtigsten Fehlerquellen« (1928: 185).⁹ Der Rundfunk sei zwar »einer der größten Auftraggeber für Kunst in unserer Zeit«, die Bezahlung entspreche jedoch »nicht der Arbeitsleistung [...], die damit verbunden ist.« Dies ließe sich entsprechend über die Wiederholung (und ebenso über den Austausch der Produktionen zwischen den einzelnen Sendern) verändern. Dass etablierte Autoren einer Mitgestaltung des Programms gegenüber reserviert reagieren, führt auch Brecht auf die »lächerlichen und schäbigen Honorare[]« (Brecht 1967: 122) zurück. Darüber hinaus wird Döblin zufolge das neue Medium »für etwas Vulgäres, für Unterhaltung und Belehrung plumper Art« (Döblin 1930: 2) gehalten. Obgleich »[d]er Rundfunk [...] [Ende der 1920er Jahre, B.W.] eine Macht geworden [war]« und das Radio zu diesem Zeitpunkt längst kein unbekanntes Medium mehr ist, hat diese Haltung weiterhin Bestand, wie Krug betont: »Die etablierten Schriftsteller mieden das noch speicher-

9 Kurt Weill setzt sich in diesem Aufsatz – der höchstwahrscheinlich 1928 erscheint, spricht er doch von einer bis dato »fünfjährigen Erfahrung« (ebd.: 183) der Sendespielbühnen – mit möglichen Gründen dafür auseinander, warum, wie er konstatiert, trotz der gegenseitigen Interessen von Rundfunk und Autoren, »bis heute der entscheidende Schritt ausgeblieben« ist und was die seiner Ansicht nach »bereits vorgeschriebene Entwicklung« insofern hemmt. (Ebd.:184) Dabei führt er vor allem an, der Rundfunk habe es bisher nicht verstanden, »die wirklich großen Begabungen des neuen Theaters in entscheidender Weise zur Mitarbeit heranzuziehen.« (Ebd.) Können dieselben nicht »aus reinem Idealismus für den Rundfunk eine Arbeitsleistung aufwenden, die ihnen auf dem Theater ein Vielfaches von dem einbringt, was der Rundfunk heute zu bieten vermag« (ebd.), so muss ihm zufolge zunächst diese Kluft zwischen Arbeitsleistung und Entlohnung überwunden werden. Ferner postuliert Weill, dass den Autoren die Möglichkeit geboten werden muss, »sorgfältige und ausführliche Experimente im Senderaum anzustellen, um die ganze Skala der Ausdrucksmöglichkeiten, die der Rundfunk bietet, tatsächlich zu beherrschen.« (Ebd.: 185) Für Weill liegen die Gründe, warum der entscheidende Schritt im Hörspiel bis dato ausgeblieben ist, zum einen in der Kluft begründet, zum anderen in der bislang ausgebliebenen Begegnungsmöglichkeit des Autors mit der Produktionstechnik und mit dem Senderaum.

freie neue und rein orale Medium Hörfunk und blieben der ›Gutenberg-Galaxis‹, der Kultur des Buches und des (leise) Lesens, fest verbunden.« (2008: 42)

Das Mediendispositiv als neutraler Distributionskanal: Kunst, Technik und Medienspiritismus

Der Schriftsteller Theodor Däubler formuliert noch 1929 auf der Arbeitstagung *Dichtung und Rundfunk* – bei der geladene Autoren sowie Vertreter der Behörden und der Rundfunkgesellschaften zusammenkommen, um über die Zukunft des Hörspiels, insbesondere ihre Beziehung zur Literatur betreffend, zu diskutieren –, Hörspielautoren müssen sich daran gewöhnen, »in der Technik etwas zu sehen, das uns nicht feindlich ist, sondern im Laufe der Zeit in unseren Kulturbereich vollkommen einbezogen werden kann.« (1929: 70) Die Tagungsniederschrift spiegelt eine rege Diskussion vor allem über mögliche Interdependenzen zwischen Literatur und dem medialen Dispositiv. Doch wie intensiv wird die Debatte um das Hörspiel und damit die Kunstfähigkeit des neuen Mediums in der Anfangszeit tatsächlich geführt? Dieter Daniels konstatiert, das Radio stelle seine »Zeitgenossen vor eine radikale Gattungsfrage, die fortan in der Medienkunst immer wieder gestellt wird.« Diese Aussage ist meiner Einschätzung nach zu relativieren. Die Gattungsfrage – von der er ferner behauptet, dass sie sich beim Radio weitaus grundsätzlicher stelle als »beim Film, der sich zwischen Fotografie und Theater an zahlreichen Vorbildern orientieren kann« (2002: 237) – erweist sich in der Praxis, und das bestätigen die Diskussionen in der Tagungsniederschrift, als weitaus weniger radikal, als Daniels hier vermuten lässt.¹⁰ So weist etwa der Literaturwissenschaftler

10 Konstatiert Daniels für das Verhältnis zwischen Kunst und (technischen) Medien, dass dieses Anfang des 20. Jahrhunderts einsetze, so ist dem klar zu widersprechen. Es hat sich als weitaus produktiver herausgestellt, Medien als ›Kulturtechniken‹ zu beschreiben, anstatt diese – über die elektrischen und elektronischen Medien – in eine oppositionelle Vorher-Nachher-Beziehung zu stellen, wodurch sich Kunst und Medien-Kunst als Gegensatzpaar gewissermaßen unvereinbar gegenüberstehen und worüber die Kunstpraktiken selbst medienhistorisch in den Hintergrund geraten. Denn, so betont dies Thomas Macho, »Kulturtechniken – wie Schreiben, Lesen, Malen, Rechnen, Musizieren – sind stets älter als die Begriffe, die aus ihnen generiert werden. Geschrieben wurde lange vor jedem Begriff der Schrift oder des Alphabets; Bilder und Statuen inspirieren erst nach Jahrtausenden einen Begriff des Bildes; bis heute kann gesungen und musiziert werden ohne Tonbegriffe oder Notensystem. Auch das Zählen ist älter als die Zahl.« (Macho 2003: 179) Sybille Krämer, auf die dieses neu gefasste Technikkonzept u. a. zurückgeht, und Horst Bredekamp fassen die Konturen der ›kulturtechnischen Perspektive‹

Rainer Strzolka in seiner ausführlichen Studie zum Hörspiel in der Weimarer Republik die immer wieder thematisierte lebhafte Diskussion um eine funktionale Kunstform als den »Mythen der Rundfunkgeschichte« zugehörig aus, jedenfalls sofern man davon ausgehe, dass »die Entwicklung einer neuen spezifischen Kunstform von diesen Praktikern [u. a. Flesch, Witte und Bodenstedt] voller Ehrgeiz betrieben wurde.« So sieht etwa selbst Hans Flesch die zentrale Aufgabe vor allem darin, »das Machbare zu realisieren und als Anreger für die existierenden Institutionen zu wirken.« (2010: 287f.) Strzolka gibt unter Bezug auf August Soppe und dessen Studie zu den Hintergründen des Streits um das Hörspiel 1924/25 zu bedenken, dass die Diskussionen einerseits der Notwendigkeit geschuldet sind, den Hörfunk über ein massenwirksames Programm und durch die Akzentuierung seiner Einzigartigkeit im Konzert der Medien als Distributionskanal zu positionieren wie zu legitimieren. Die Hörerzahl soll andererseits wachsen, um einen möglichst hohen Gewinn zu erwirtschaften.¹¹ Dies bedeutet wiederum, dass sich die inhaltliche Zielsetzung vor allem

folgendermaßen zusammen: »Kulturtechniken sind 1. operative Verfahren zum Umgang mit Dingen und Symbolen, welche 2. auf einer Dissoziation des impliziten »Wissens wie« vom explizitem »Wissen dass« beruhen, somit 3. als ein körperlich habitualisiertes und routiniertes Können aufzufassen sind, das in alltäglichen, fluiden Praktiken wirksam wird, zugleich 4. aber auch die ästhetische, material-technische Basis wissenschaftlicher Innovation und neuartiger theoretischer Gegenstände abgeben kann. Die 5. mit dem Wandel von Kulturtechniken verbundenen Medieninnovationen sind situiert in einem Wechselverhältnis von Schrift, Bild, Ton und Zahl, das 6. neue Spielräume für Wahrnehmung, Kommunikation und Kognition eröffnet.« (Krämer/Bedekamp 2003: 18) Der Begriff der Kulturtechnik subsumiert daher nicht nur die neuen, sondern zudem die älteren Medien und hebt hierüber die oppositionelle Beziehung zwischen Techniken und technischen Medien auf. Hartmut Winkler führt diese auf die Technik zentrierte Forschung – wie sie auch Daniels' Studie durchzieht – in der Medientheorie als Abspaltungsbewegung auf Marshall McLuhan zurück, worauf ich im 3. Kapitel zurückkomme (vgl. Winkler 2008: 158–169).

11 Die Sendeanstalten sind ökonomisch gesehen als Aktiengesellschaften organisiert und dadurch dem Prinzip von Angebot und Nachfrage ausgesetzt (vgl. Soppe 1978: 44). In letzter Konsequenz bedeutet diese föderale Struktur dennoch einen staatlichen Rundfunk, da die Reichspost die Mehrheit des Stammkapitals und somit letztendlich ebenso die Entscheidungsgewalt inne hat. Winfried B. Lerg beschreibt den Zustand des Radios während der Weimarer Republik diesen Aspekt betreffend wie folgt: »Die Rundfunkordnung von 1926 hatte das neue Medium bereits in vollem Umfang der staatlichen Verwaltung unterworfen. Es war eine staatliche Einrichtung, ein Teil der Reichsverwaltung geworden. Die Redensart von der »gemischtwirtschaftlichen Natur« des Rundfunks bedeutet nichts anderes, als daß die Rundfunkgesellschaften privatrechtlich organisiert waren und außerdem Privatpersonen eine Weile noch an den Gesellschaften beteiligt blieben. Diese Tatsache konnte freilich nicht darüber hinwegtäuschen, daß Reich und Länder

der ökonomischen Funktion unterzuordnen hat, wodurch »systemkritische Stimmen im Rundfunk nicht zu Wort kamen, er nicht gegen die herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse eingesetzt werden konnte.« (Soppe 1978: 51) Künstlerischen Aktivitäten sind entsprechend enge Grenzen gesetzt. Diese »eigentümliche Zwiespältigkeit, ja Zweifelhaftigkeit im Wesen der Rundfunkaufgabe und Wirkung«, als welches Hermann Pongs das Verhältnis zwischen Rundfunk und Dichtung in seiner wissenschaftlichen Abhandlung über das Hörspiel 1930 beschreibt, begünstige »Zwittergebilde künstlerischer Art, die den Dilettantismus anlocken müssen, und die ernsthafte, schöpferische Bewältigung des gebotenen Materialstils nicht zur Entfaltung kommen lassen«, wolle sie Kunst und »zugleich die Sensation der Neuheit für die Masse« (1930: 5). Außerdem, so Stoffels, sucht der Hörer nach einem anstrengenden Arbeitstag nicht in erster Linie Belehrung, sondern Zerstreung über leichte Unterhaltung. Setze letztere »ein Spielmoment in der freien Realisation von Möglichkeiten, in der Herstellung zwangloser Harmonie voraus« (1997: 629), so unterscheide sich Unterhaltung ob ihres Charakteristikums der Leichtigkeit von der Arbeit insbesondere darin, als Zwang und Überwindung ihrem Wesen fern sind: »Das Interesse an ›gewagten Experimenten‹ hingegen war bei den ›normalen‹ Hörern eher gering. Diese Programmvorgabe musste auch von den Hörspielmachern berücksichtigt werden.« (Ebd.)

Neben der ökonomischen Seite gibt es noch einen weiteren Aspekt zu bedenken, der sich auf die radiokünstlerischen Aktivitäten auswirkt. Beinahe gleichgültig welchem politischen Lager Radiomacher in der ersten Phase während der Weimarer Republik angehören oder wie ihre Arbeit für den Funk grundsätzlich motiviert ist, durchzieht die Beschäftigung mit dem Hörfunk ein Medienspiritismus im Gewande »metaphysischer Radio-Ontologien«, der

in allen Gesellschaften und in der Dachgesellschaft die Majorität besaßen und daß diese wirtschaftspolitische Organisation weit davon entfernt war von dem, was Hans Bredow, in Verkenning dieses Begriffs, damals bereits eine »öffentliche Organisationsstruktur« genannt hat. Denn diese Bezeichnung führt aufs Glatteis. Zum einen setzt man allzu leichtfertig »öffentlich« mit öffentlich-rechtlicher Selbstverwaltung gleich, sodann wurde und wird, unter der Verkenning der historischen Hintergründe, gern vergessen, daß staatliche Macht sich zu jeder Zeit in kulturfeudalistischer Manier mit »der Öffentlichkeit« gleichzusetzen pflegt. Drei Jahre hatte es gedauert, bis die Integration eines neuen Kommunikationsmittels vorläufig abgeschlossen werden konnte. Über sechs Jahre lang sollte die Rundfunkordnung von 1926 ein hinreichendes Fundament bilden, bis im Jahre 1932, in der Agonie der Weimarer Republik, der Rundfunk vollends ein Staatsorgan wurde.« (Lerg 1980: 269f.)

nach Wolfgang Hagen »aus der Epistemologie des Radios emergiert und vom Attentismus des Bredowschen Dogmas vom ›Kulturinstrument‹ noch einmal angeheizt wird.« (2005: 86) Der Träger der Radiowellen, der Äther, wird bedeutungsschwer aufgeladen:

Die Existenz des Äthers, auch ›Weltäther‹ genannt, ist die Basis des Wissens aller Elektroingenieure. Ein absurder Stoff, wie geschaffen für jede metaphysische Spekulation, phantasmatisch in seiner überbordenden Widersprüchlichkeit und deshalb nur der Verbrämung eines Wissens haltbar, das sich in seinem Namen abkapselt: unsichtbar, unzusammendrückbar, so hart wie Diamant, dabei durchlässiger als Luft, aber völlig schwerelos, oder jedenfalls doch ›unwägbar‹. [...] Dass Albert Einstein allerdings bereits 1905 den Äther durch den Beweis der speziellen Relativitätstheorie im besten Sinne des Wortes physikalisch erledigt hatte, verschlug dagegen nur wenig. Im physikalischen Sinn war es nach Einstein unnötig geworden, vom Äther und Weltäther zu sprechen. [...] Weil allerdings auch die Relativitätstheorie nicht zeigte, wie elektromagnetische Wellen vom Mechanismus her sich fortbewegen, sagt auch Lertes, ein immerhin republikanischer Radiobastler-Lehrer von 1924, ›wollen wir doch an der Ätherhypothese festhalten‹. (Ebd.: 72f.)

Die Faszination um die Funktechnik bezieht sich nicht nur bei den Funkamateuren, sondern auch bei zeitgenössischen Künstlern auf die beschleunigte Überbrückung von Raum und Zeit, die ob der radialen Ausstrahlung ungerichtet ist und von daher ein »undefiniertes Areal« (Daniels 2002: 105) öffnet. Die Funktechnik ermöglicht durch die Verbindung von Globalität und Simultaneität gar eine völlig neue Erfahrung, wie es Dieter Daniels beschreibt: »Der Äther, dieses rätselhafte Fluidum, [...] galt als eine [bisher] unbekannte Dimension der Welt, die durch den Funk erstmals ausgelotet wurde. Diese Erweiterung der Wahrnehmung jenseits der sichtbaren Dinge scheint in ihrer Ausdehnung kaum Grenzen zu kennen.« (Ebd.: 105f.) Beflügelt vom »ästhetische[n] und imaginative[n] Potenzial der drahtlosen Sendung« gerät dieses »zum zentralen Motiv einer die Medien reflektierenden Moderne.« (Ebd.: 110) So antizipiere etwa der Schriftsteller Guillaume Apollinaire bereits 1910 in seiner Erzählung *Die Berührung auf Distanz* das Machtpotenzial dieser Allgegenwart qua Funktechnik.

Während der NS-Zeit halten die Physiker weiter am Äther- und Weltäthermodell fest, findet die para-okkultistische Vorstellung doch ihre Entsprechung in der imperialen Ideologie »eine[s] überzogenen, autoritären Staatsbegriff[s]« (Hagen 2005: 73). In der medialen Inszenierung Hitlers und der »politische[n] Instrumentalisierung medientechnischer Allgegenwart« (Daniels 2002: 111) findet Apollinaires einstige Utopie sodann eine folgenreiche Verwirklichung.

Diese Vorstellungen wirken sich direkt auf die Hörspieltheorie aus, insbesondere auf Richard Kolb und seine Publikation *Das Horoskop des Hörspiels*.¹² Hagen bezeichnet diese als »den hörspieltheoretisch wirksamsten Text der deutschen Radiogesichte« (2002: 279), da die Kolbschen Thesen »[b]is weit in die sechziger und siebziger Jahre hinein [...] zu einem *common sense* [gehören], weil sie eine homogene Theorie bieten, und dazu die einzige, die überhaupt erreichbar ist; geeignet, eine bestehende Praxis, einst prekär, dann verfemt und nun wieder geläutert, metaphysisch zu bestätigen.« (Ebd.: 284) Während des Nationalsozialismus dienen die Thesen entsprechend der herrschenden Ideologie. In der Folge beziehen sich weitere Hörspieltheoretiker, wie etwa Heinz Schwitzke und Eugen Kurt Fischer, auch nach 1945 noch auf Kolb, und »identifizieren ihren Diskurs so sehr mit dem seinen, dass sie vergessen und vergessen machen, was sie da zitieren.« (Ebd.: 285)

Was aber stellt den Kern seiner Theorie dar? Kolb unterstreicht in seinen Ausführungen zum »Wesen des Funk[s]« als zentrale Eigenschaft des Mediums die Hörbarkeit in ihrer »Begrenzung als ›Nurhörbarkeit‹« (Kolb 1932: 13), wobei er die Begrenzung in die Stärke des Mediums verkehrt. Diese habe die Entstofflichung des Wortes »[ü]ber die Stimme als körperlose Wesenheit« erneut zur Konsequenz, die das Phänomen Radio mit nichts weniger als mit dem Ursprung der Welt verbinde (vgl. ebd.: 52). Das Wort stellt entsprechend das bedeutsamste Ausdrucksmittel im Hörspiel dar. Durch diese Zentralstellung, mittels welchem sich in der Kolbschen Theorie entsprechend »das Absolute« und »ewig Wahre« vermittele, kommt dem »Hörspieler« als »Träger des Wortes« (ebd.: 14) in Abgrenzung zum Schauspieler eine gewichtige Rolle für eine maßvolle Gestaltung der Figur zu. Denn Kolb sieht in der Verinnerlichung des Wortes das anzustrebende Charakteristikum des Hörspiels: »Und das ist die Aufgabe des Hörspiels, uns mehr die Bewegung im Menschen, als die Menschen in Bewegung zu zeigen.« (Ebd.: 41) Die Szene und der Dialog seien dabei »geradezu primitiv zu gestalten. Umso mehr kann uns der Funk das Immaterielle, das Überpersönliche, das Seelische im Menschen in abstrakter Form oder in Gestalt körperloser Wesenheiten näherbringen.« (Ebd.: 52) Der Empfangsapparat sei hierfür die »äußere Brücke«, die schuld sei »an der Vorstellung, als sei der Hörer nur Lauscher an der Wand, wenn der Hörspie-

12 Der Text erscheint in der Radiozeitschrift *Rufer und Hörer* 1932, noch vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten. Mit diesem Text begründet Kolb das innerlichkeitsfixierte Hörspiel.

ler auf dem Rundfunkinstrument zu ihm spricht.« (Ebd.: 53) Kolb gelangt am Ende seiner Ausführungen zu der Schlussfolgerung, dass die Hörspieldichtung die »Krönung des Funks« (ebd.: 123) bedeute, sei doch das Wesen des Hörspiels »nur aus dem inneren Wesen des Funks« zu bestimmen. Da »[d]as Wort an sich [...] der unmittelbarste, primärste Ausdruck in der Bewußtseins-sphäre«, als »die Brücke zwischen dem rein Geistigen und dem Materiellen, zwischen dem Erkenntnis-subjekt Ich und der dieses umgebenden Welt [ist]« (ebd.: 13), und eben dem Wort im Hörspiel die ausschlaggebende Bedeutung zukomme, sei nur diese Hörspieldichtung »spezifisch funkisch« (ebd.: 123). Dem Hörer teilt Kolb dabei eine entsprechend passive Rolle zu, könne man ihm doch »eine physische und geistige Anstrengung« nicht ohne weiteres zumuten, sei das gleichzeitige Sehen und Hören des Theaters nicht so anstrengend wie das Nurhören des Rundfunks. Der Rundfunk stehe im Dienste der Entspannung, da der Hörer dies von ihm erwarte (vgl. ebd.: 122). Beide, Hörspieler und Hörer, begegnen sich über die Apparatur, die in diesem Sinne idealerweise reines Distributionsmittel darstellt, im Sinne einer McLuhanschen »extensions of man«, »einer Ausweitung unserer Körperorgane und unseres Nervensystems« (1964: 109): »Hörspieler und Hörer treffen sich gleichsam im gemeinsamen Brennpunkt seelischer Akustik. Die Wand zwischen beiden – Raum und Körperlichkeit – ist gefallen: Hörspieler und Hörer treffen unmittelbar zusammen. Die seelische Einheit zwischen Hörspieler und Hörer, zwischen Mensch und Mensch, ist geschaffen.« (Kolb 1932: 54) Dadurch ergebe sich für das künstlerische Hörspiel immer der gleiche Weg: »Der Richtungspfeil zeigt stets nach innen. Der Schnittpunkt, in dem alle Betrachtungslinien der Hör-dichtung zusammenlaufen, ist das Einzelerlebnis in uns.« (Ebd.: 119) Eine Verbundenheit des Individuums mit dem (zeitlosen) Weltganzen und Wahren findet durch die neue Technik nicht mehr zwangsläufig in einer »geeinte[n] Masse« (ebd.: 15) statt, sondern nun sorgt das innere Erlebnis des »Allgemein-Menschlichen« (ebd.: 49) über die Verinnerlichung desselben für die Einheit, die sodann auch im Funk »das unmittelbare Kollektivbewußtsein beim Hörer hervorzurufen [vermag].« (Ebd.: 16) Ob der nachrichtentechnischen Übertragung siedelt Kolb auch die Stoffe für die Hörspielkunst im Metaphysischen an und greift als Referenz u. a. auf Friedrich Schiller zurück. Über diese Verbindung mit der dramatischen Kunst der letzten Jahrhunderte schafft Kolb eine vermeintlich historische und bruchlose Kontinuität, indem er das neue Medium genau diesem Dienst unterstellt, die mit den para-okkultistischen Vorstellungen des (Welt)Äthers zudem korrespondiert. Die daraus resultierende »Theorie der Entstofflichung, welche die Kör-

perlichkeit von Stimme und Klang [...] ebenso unterdrückt wie das mediale Dispositiv, innerhalb dessen Hörspiel stattfindet« blendet, wie es der Theaterwissenschaftler Michael Bachmann auf den Punkt bringt, »[d]ie Apparatur [...] zugunsten eines vermeintlich unmittelbaren Zusammentreffens von ›Hörspieler‹ und Hörer in dem immateriell gedachten ›Brennpunkt seelischer Akustik‹ aus.« (2009: 198f.) Diese Theorie der Entstofflichung durchzieht eine Ideologie, eine, wie sie Bachmann nennt, »Ideologie des Immateriellen« (ebd.), die eben in Form ihrer Kreiskausalität auf die »diskursive Entstehungsformation der Radiotechnik« zurückgeht, wie es Hagen in seinem Aufsatz *Die Stimme als körperlose Wesenheit* verdeutlicht:

In Kolbs Stimme, die körperlos massenmediale Wesenheiten (Volk und Führer beispielsweise) zu verschalten vorschlägt, kehren verdrängte spiritistische Motive der viktorianischen Elektrizitätsphysik zurück, die sich ihrerseits als unverzichtbare, diskursive Entstehungsformation der Radiotechnik erweisen lassen. Kreiskausalität, oder nach dem neueren Wort: Selbstreferenz, erweist sich als Struktur einer historischen Epistemologie des Radios, die Theorien emergiert, welche nur in der Verkenntung ihrer eigenen Voraussetzung Bestand haben; allerdings, wie sich zeigt: nachhaltigen. (Hagen 2002: 271)

Dabei liefert der Kolbsche Text in den 1930er Jahren keine neue Vorstellung, sondern bezieht das Hörspiel als *Krönung des Funks* wie die *körperlose Wesenheit der Stimme* eben in jene Kreiskausalität mit ein. Beziehen sich Kolbs Ausführungen auch zuvorderst auf die Hörspieldichtung und damit vor allem auf das literarische Hörspiel, verbindet sie produktions- wie rezeptionsästhetisch mit den übrigen Hörspielformen der Weimarer Republik doch grundlegende Vorstellungen. Dies betrifft ganz allgemein das Postulat der Innerlichkeit, wodurch sich die Hörspieltheorie nach Christian Hörburger »als Wegbereiter einer ästhetisch geformten Kommunikation [entlarvt], der manipulative Suggestion immanent ist, da die Artikulation seelischer oder metaphysischer Bewußtseinszustände per se keiner Legitimation bedurfte.«¹³ (1975: 41)

Auf den Ablauf der Produktion schlägt sich dieses Postulat über das Prinzip der Arbeitsteilung nieder. Außerdem gilt der Sprache vor dem Einsatz der

13 So spricht neben Hörburger auch Sabine Kälin die Folgen der »intendierten Realitätsflucht« an, die eben »die Reflexion verhinderte und zu einer faktischen Stabilisierung der bestehenden Verhältnisse beitrug [...]. Der intellektuelle Rückzug in die Innerlichkeit bot den Faschisten keinen Widerstand, sondern diente ihren traditionellen Zielsetzungen zum Teil sogar als Wegbereiter.« (1991: 60)

Musik und den Geräuschen das Hauptaugenmerk, die der Handlung rein unterstützend zuarbeiten und daher zur Illustration der Narration eingesetzt werden. Mit dem korrespondiert der Einsatz der Blende vor dem harten Schnitt. Die radiophone Kunstform dient vor allem der Unterhaltung und Entspannung, setzt also auf den Zuhörer, der der Darbietung passiv qua Kontemplation über Verinnerlichung folgt. Insofern ist die Geschichte des deutschen Hörspiels Schöning zufolge überwiegend »die Geschichte der ›inneren Bühne‹ und der ebenso radikalen wie sublimen Ausnutzung des technisch-akustischen Mediums im Sinne dieses Postulats. [...] Die Amputation der äußeren Optik wurde ersetzt durch eine totale Inanspruchnahme der inneren Optik.« (1969: 12) Die Rezeption findet solchermassen nicht in erster Linie durch das Medium statt, als dieses während derselben idealerweise reiner Distribuent ist: Es tritt selbst nicht in Erscheinung, sondern sorgt idealerweise für eine störungsfreie Übertragung. Die Rezeption läuft, so der rezeptionsästhetische Idealtypus nach Kolb, auf der ›inneren Bühne‹ des Zuhörers ab, bereit dazu, über Suggestion manipuliert zu werden: »Ein längst verloren geglaubtes Terrain war wieder besetzt, ein vorliterarisches Stadium, dem Magischen verhaftet, wieder erreicht.« (Ebd.) Der Medien- und Kulturwissenschaftler Bernhard Siegert beschreibt die Ästhetik der Innerlichkeit als Repräsentationen der *res cogitans*, die in Form einer Selbstbefragung, als verinnerlichte Handlung Realisation erfährt: »Der Äther ist im Inneren des Hörers.« (2002: 289) Dies wiederum setzt einen spezifischen Umgang mit der Technik voraus. Siegert bezeichnet das Resultat dieses Verfahrens mit der Radioapparatur in seinem Aufsatz *Das Hörspiel als Vergangenheitsbewältigung* als ›negative Radioästhetik‹: die Botschaft sei in diesem Fall gerade nicht das Medium, sondern die Verdrängung desselben. So hat die Verdrängung der Materialität und Medialität des Radios demnach weitreichende Folgen für die akustische Kunst. Die ›negative Radioästhetik‹, die er für das Hörspiel der Nachkriegszeit postuliert, bezieht sich dabei nicht nur auf die Verdrängung des Mediums, sondern ebenso auf »einen wesentliche[n] Teil der Geschichte des Hörspiels in der Weimarer Republik.«¹⁴ (Ebd.) Auf diesen Teil der Geschichte des Hörspiels im Weimarer Rundfunk gehe ich nun näher ein, um abschließend wiederum auf Siegerts These der ›negativen Radiotheorie‹ zurückzukommen.

14 Dies zeigt Siegert anhand der akustischen Merkmale der Hörspielproduktion von Max Frischs *Biedermann und die Brandstifter* in Bezug auf das Verhältnis von Literatur und der Materialität des Radios.

2.2 Hörspiel als Medienreflexion: Überlegungen zur radiophonen Produktion

Rudolf Arnheim: Radiokunst als Kunst der Montage

In seinem Buch *Rundfunk als Hörkunst* widmet er sich vor allem »dem Rundfunk als Ausdrucksmittel« (1936: 14) und geht dabei »von einer Analyse der Materialbedingungen aus[], d. h., es werden die Eigenarten der Sinnesreize, deren sich die betreffende Kunst bedient, mit den Mitteln der Psychologie beschrieben, und aus diesen Eigenarten werden die Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst abgeleitet.«¹⁵ (Ebd.: 16) Arnheim verfährt, medientheoretisch betrachtet, ob seiner Orientierung an vor allem technischen Bedingungen, von denen er das Medium zu bestimmen sucht, ahistorisch, worin die Formalästhetiken nach Rainer Leschke »eben auch die systematische Grenze ihrer Erklärungsfähigkeit [finden]. [...] Zwar ändert sich der Erkenntnisstand wenigstens solange nicht, solange das Medium keine grundlegenden technologischen Veränderungen durchmacht. Der leiseste historische Funktionswandel jedoch setzt sie ebenso gewiss wieder außer Kraft.« (2003: 133) Entsprechend können einige seiner Überlegungen mittlerweile als überholt gelten. Interessant und aufschlussreich an seinen Ausführungen ist dennoch die Selbstverständlichkeit und Bestimmtheit, mit der er die Radiokunst skizziert und fordert. Dies unterstreicht auch der Germanist Reinhart Meyer-Kalkus in seiner umfangreichen Studie zu *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*: »Was Arnheims Ausführungen [...] auch heute noch so provozierend macht, ist die Radikalität, mit der er die neuen tonästhetischen Möglichkeiten des Radios auslotet. In seinem zentralen Kapitel befürwortet er eine »absolute Hörkunst«, die gegenüber allem Sichtbaren autonom ist und nicht länger den Anspruch erhebt, Sichtbares durch Worte synästhetisch zu evozieren.« (2001: 372)

In seinem zentralen Kapitel *Lob der Blindheit: Befreiung vom Körper* formuliert Arnheim die für ihn entscheidenden Prämissen (vgl. 1936). Wie Richard Kolb an der spezifischen Rezeptionsform über den Hörsinn ansetzt, so neh-

15 Die Erstausgabe erscheint 1936 bei Faber & Faber in London unter dem Titel *Radio*. Erst 1979 wird das Buch auch in Deutschland veröffentlicht. Dabei ist im Hinblick auf die Radiotheorie Arnheims anzumerken, dass sie sich nicht aus den zeitgenössischen Debatten entwickelt, sondern im Wesentlichen seiner Filmtheorie und den Überlegungen zum Tonfilm entspringt.

men auch Arnheims Ausführungen ihren Ausgangspunkt dort, wenn auch unter völlig anderen Vorzeichen. Zwar mutet die ausschließliche Rezeption über den Hörsinn, wie sie das Radio bedingt, Arnheims Ansicht nach potentiell defizitär an, doch sei »das Hörspiel trotz des ihm unleugbar anhaftenden Charakters des Abstrakten und Entrückten fähig [...], aus dem ihm zur Verfügung stehenden sinnlichen Material eine in sich geschlossene und vollkommen eigene Welt zu schaffen [...], die nicht lückenhaft wirkt [...]«. Das Hörspiel ruht in sich selber, vollendet sich im Akustischen.« (Ebd.: 88) Er versucht diese Behauptung über den Vergleich zwischen Hörspiel und journalistischer Darstellung, vor allem die Reportage betreffend, zu untermauern: Vollendet sich das Hörspiel im Akustischen, so ist dies bei der Radioreportage ob ihres Zwecks der Übertragung eines audiovisuellen Zusammenhangs über eine rein auditive Darstellung nicht der Fall.

Zwar widmet sich der überwiegende Teil seiner weiteren Äußerungen vor allem dem Hörspiel als Wortkunstwerk und dem literarischen Hörspiel als Träger einer konkreten Handlung, bei denen er eine dem Wesen des Funks, in diesem Sinne also medienspezifischere Bearbeitung fordert. Daneben spricht er jedoch von jenen Hörspielen, »in denen das gesprochene Wort als Teil einer umfassenden Klangwelt auftritt«, deren Besonderheit darin liege, »daß Geräusch, Raum und Musik nicht nur als mögliche Ergänzung hinzukommen«, sondern eben gleichberechtigte Gestaltungselemente darstellen (ebd.: 128f.). Er nennt diese die »filmische Art« des Hörspiels« (ebd.: 129). In einem weiteren Aufsatz verwendet er analog zu u. a. Hans Flesch oder Alfred Braun die Begriffe »Hörfilm« sowie »mehr filmmäßige Hörspiele[]« (ebd.: 82). Arnheim sucht darüber einen Hörspieltypus zu beschreiben, bei dem sich die Gestaltung auf den Klang konzentriert; er leitet das künstlerische Spiel vom auditiven Gestaltungsbereich ab: »In dieser reinen Hörwelt vereinigen sich Klänge aus ganz getrennten Sphären der Körperwelt: aus Wirklichkeit, Bühne, Podium und Orchesterraum.« (Ebd.: 122) Diese reine Hörwelt weist nach Arnheim keine Parallelen zu anderen Künsten auf – unbedingte Voraussetzung im Umgang mit der Klangwelt sei deren pure Wahrnehmung, »ohne Rückerinnerung an die ›fehlende‹ Körperwelt.« (Ebd.) Gleichwertige im Sinne gleichberechtigter Partner sind die Elemente der Hörwelt nach Arnheim allesamt als akustische Phänomene, die als Klang in der Dimension der Zeit wahrnehmbar werden. Als »kompromißloseste Rundfunkdarbietung« (ebd.: 123), als »reinste Verkörperung des Funkischen«, als »reichste[s] Wirkungsgebiet des Rundfunks« (ebd.: 124) erachtet Arnheim entsprechend die »reine Musik« (ebd.: 123): »weil auf dem Gebiet des reinen und nicht mehr darstellenden Klanges

die ganze Fülle der harmonischen, melodischen und rhythmischen Beziehungen anwendbar wird, die eben das unerschöpfliche Ausdrucksarsenal der Musik ausmachen.« (Ebd.: 124) Dieses Potential ist laut Arnheim aber nur bedingt auf »die darstellenden Funkformen [zu] übertragen.« (Ebd.) Insofern hält er an der Differenzierung zwischen Hörspiel und Musik fest.

Hörspiel und Musik zusammenzudenken, wie es sich später im Zuge der Entwicklungen um das Neue Hörspiel mitunter vollzieht, dieser Schritt erscheint ihm zu diesem Zeitpunkt trotz seiner Ausführungen, die diese Stoßrichtung gewissermaßen antizipieren, nicht erstrebenswert. Obgleich er die »schauplatz- und illusionslosen« Formen als eben »unmittelbar akustisch-funkische« ausweist, wertet er dieselben gegenüber den »reichen Darstellungsmitteln des eigentlichen Hörspiels« (ebd.) wiederum ab. Beachtlich ist dennoch das Selbstverständnis, mit dem er die Gestaltungselemente als gleichberechtigte Ausdrucks- und Spielmittel im Hörspiel konstatiert. Bedeutet Hörspiel für Arnheim in erster Linie »dichterische Arbeit«, liefert der dichterische Text auch in Zukunft das »Grundmotiv und die Grundform der Gestaltung [...], wobei allerdings die Forderung bestehen bleibt, daß der Autor genügend funkmäßig zu denken verstehe.« (Ebd.) Entsprechend bewertet er analog zu Flesch, Bischoff und Ruttman das Tri-Ergon-Verfahren als eine Chance, überhaupt auf der Ebene des Tones arbeiten zu können und hierüber eine Kunst im Rundfunk hervorzubringen. Er markiert die Möglichkeit zur Tonaufnahme, -bearbeitung und -speicherung als wichtige Voraussetzung für die Radiokunst:

Für die Entwicklung der Hörspielkunst wäre es sehr wichtig, wenn man diejenigen Hörspiele, in denen mit den Ausdrucksmitteln des Raums und der Montage gearbeitet wird, nicht im Senderraum bühnenmäßig »aufführen«, sondern sie in der Art von Tonfilmaufnahmen stückweise auf einen Filmstreifen fotografieren und die einzelnen Tonstreifen nachher regelrecht schneiden und zu einem Hörfilm zusammenkleben würde. (Ebd.: 82)

Das betrifft Arnheim zufolge insbesondere jene Produktionen, die nicht das Wort fokussieren, sondern die »filmmäßigen Hörspiele«: Über das räumliche Tönen einer Szenerie wird darin auf den Schauplatz einer Handlung verwiesen. Einerseits ermöglicht die Aufzeichnung und Bearbeitung über den Tonstreifen des Films die Arbeit mit Originalaufnahmen im Hörspiel, die »[d]as heute übliche Prinzip taschenspielerischer Schnellregie« mit Schallplatten Arnheim zufolge über die Bearbeitung des Tons »am Filmmontage-tisch in aller Ruhe« (ebd.: 83f.) ersetzen kann. Darüber wäre ein exakteres Arbeiten hinsichtlich der Einsätze und Abtönungen möglich. Außerdem werde

die »Entwicklung der Funkkunst« weniger gehemmt: »Denn es sind immer die technischen Möglichkeiten, die den Künstler zu neuen Formen inspirieren.« (Ebd.: 84) Die Aufnahme auf Filmstreifen hat gegenüber der Aufnahme auf Schallplatten darüber hinaus den Vorteil, dass diese »die exakte Ausführung der Abblendungen und Überblendungen [erlaubt], deren Gelingen oder Mißlingen heute vom Premierenglück abhängt.« (Ebd.: 85) Und so endet er seine Ausführungen zum Hörfilm mit folgendem Resümee:

Solange das Hörspiel aus der Verwendung von Montageformen nicht die nötige Konsequenz zieht und sich zu dem natürlichsten technischen Verfahren, sie hervorzubringen, bekehrt, solange wird der Funk auf diesem Gebiet bei allem Eifer und aller Phantasie über die ersten Anfänge nicht hinauskommen. Sich freimachen von Entstehungsort und Entstehungszeit, Abschaffung der Improvisationsmischkunst während der Sendung zugunsten einer sorgfältigen Montagearbeit, die beendet ist, bevor die Sendung beginnt – das sind wichtige Parolen für die Zukunft. (Ebd.)

Zwar ist der Montage über Filmtonstreifen keine Zukunft im Rundfunk beschert. Dennoch entsteht auf und über ihn 1930 die erste deutsche Radiocollage durch Walter Ruttmann, der mit seinem Hörspiel *Weekend* wesentliche Verfahrensweisen der späteren Hörspielkunst antizipiert. Hans Fleschs Ansatzpunkte, mit dessen medienpraktischen Aktivitäten zur Herausbildung radiophoner Darstellungsformen die vorliegende Arbeit ihren Ausgangspunkt nimmt, weisen einige Überschneidungen mit Arnheims zentralen Überlegungen, vor allem die Produktionstechnik der Montage betreffend, auf.

Hans Flesch: Künstlerische Spielformen im neuen Dispositiv

Für den Rundfunk, diese wundervolle Synthese von Technik und Kunst auf dem Weg der Übermittlung, gilt der Satz: Im Anfang war das Experiment. [...] Der Rundfunk muß experimentieren.

Flesch 1930: 117f.

Programmatisch offen konzipierte Hörspiele der Anfangs- und Initiationszeit des Radios gehen vor allem auf das Engagement von Hans Flesch und seinem künstlerischen Assistenten, Programmreferenten und späteren Nachfolger Ernst Schoen zurück. Bereits in der Einleitung habe ich auf Fleschs Hörspiel *Zauberei auf dem Sender* mit dem Untertitel *Versuch einer Sendespiel-Groteske* hingewiesen. Flesch trägt über dieses frühe Hörspiel einerseits selbst medien-

praktisch zu den ersten Ansätzen über die Auseinandersetzung mit einer medienpezifischen Kunstform im Radioprogramm bei. Andererseits sorgt er in seiner Funktion als künstlerischer Leiter und späterer Intendant über die Vergabe von Auftragsarbeiten an Künstler aus den verschiedensten Bereichen für deren Begegnung mit dem Radiodispositiv. Seine intensive Auseinandersetzung mit demselben führt zu Überlegungen, die teilweise bereits künftige Entwicklungen der Radiokunst antizipieren. So verdanken sich die Radioarbeiten Walter Benjamins etwa im Wesentlichen der Programmgestaltung von Flesch und Schoen; Hans Flesch kann außerdem u. a. Bertolt Brecht, Kurt Weill, Paul Hindemith und Walter Ruttmann für die Arbeit im Radiophon gewinnen.

Aufgrund seiner Überzeugung vom Potential künstlerischer Aktivität im neuen Dispositiv und der damit verbundenen Suchbewegung nach radiophonen Spielformen stellt Flesch im Frankfurter und später im Berliner Sender eine Produktionssituation her, die eine programmatische Offenheit in sich trägt. Flesch geht davon aus, dass es sich beim neuen Medium nicht um eines handelt, das in seiner Entwicklung abgeschlossen ist; vielmehr begreift er dasselbe – und das charakterisiert ebenso die Aussagen Ernst Schoens – als eine Experimentalanordnung, die es sowohl auf Seiten der Produzenten über eine Laborsituation als auch auf Seiten der Rezipienten zu erkunden gilt.

Dabei stellt sein Ausgangspunkt weder das Theater dar noch scheint er in erster Linie der Literatur, der Musik oder dem Film verpflichtet. Bevor er die künstlerische Leitung beim neugegründeten Frankfurter Sender übernimmt, arbeitet Flesch als Assistent am experimentellen Frankfurter Institut für physikalische Grundlagen der Medizin, wodurch seine Arbeit beim Rundfunk sicherlich beeinflusst ist.¹⁶ Flesch ist von 1924 bis 1929 Künstlerischer Leiter des Frankfurter Senders, anschließend bis 1932 Intendant der Funk-Stunde A.G., Berlin. Dabei agiert er, wie Marianne Weil die gesamte Unternehmung Fleschs charakterisierend formuliert, »an den ästhetischen Extrempolen des neuen Mediums« (1996: 232), was ihm sowohl Zustimmung als auch Ablehnung ein-

16 Die Medienwissenschaftlerin Solveig Ottmann, deren ausführliche Studie zu Hans Flesch und Ernst Schoen einen wesentlichen Beitrag zur Aufarbeitung der beiden Biographien im Zusammenhang mit ihrer Arbeit im Rundfunk und den damit verbundenen Pionierleistungen darstellt, konstatiert, dass sich Hans Flesch von der »Experimentierfreude und Technikbegeisterung« des Institutsleiters – dem Biophysiker und Naturphilosoph Friedrich Dessauer – »anstecken ließ, die er später im Rundfunk auslebte.« (2013: 41) Ottmann zufolge gibt es »jedoch keine (bekannten) Aufzeichnungen über Fleschs Zeit während seiner Promotion oder seiner radiologischen Tätigkeiten am Dessauers Institut, sodass zurückverfolgt werden könnte, welche Tätigkeiten er dort ausübte.« (Ebd.)

bringt. Ausgangspunkt stellt für ihn – analog zu Arnheim – die grundsätzliche Beschaffenheit des Mediums dar, sei das Radio doch vor allem »ein mechanisches Instrument, und seine arteigenen künstlerischen Wirkungen können infolgedessen nur von der Mechanik herkommen. Glaubt man nicht, daß das möglich ist, so kann man eben an das ganze Rundfunk-Kunstwerk nicht glauben.« (1931: 31) So konstatiert er 1928 in einem Vortrag mit dem Titel *Hörspiel Film Schallplatte* im Rahmen der ersten Programmrats-Tagung, es habe »fast noch kein Dichter, der sich mit dem Hörspiel befaßt hat, daran gedacht [...] oder die Eingebung erhalten [...], das Stück aus dem Mikrophon heraus zu komponieren, statt Vorgänge hinter dem Mikrophon zu schaffen, die dann einfach übertragen werden.« (Ebd.: 32) Um im Radio zu einem Kunstwerk zu gelangen, müsse der Hörspielregisseur entsprechend den Mittler der künstlerischen Sendung mit bedenken, »durch die er die persönliche Wirkungskraft des Künstlers – jenes unsichtbare Band, das zwischen Publikum und Künstler geknüpft werden soll – nicht hindurchpressen kann.« (Ebd.: 35)

Was meint Flesch genau damit, ein Stück aus dem Mikrophon heraus zu komponieren? Ein »wahre[s] Hörspiel« (ebd.: 34) zu schaffen, das heißt für Flesch vor allem, »alle Eventualitäten, alle Störungen, alle Improvisationen aus[zu]schließ[en]«, um »den Willen des Regisseurs bis ins Letzte auszuführen« – dies wiederum bedinge »absolute Präzision« (ebd.: 35) in der Produktion. Hierfür bedarf es seiner Ansicht nach eines weiteren Mediums als eines Mittlers »zwischen Künstler und Maschine (das Mikrophon)«. Zu erreichen sei diese Präzision über den Tonfilm:

Nur der Tonfilm ist in der Lage, diesem Wunsche nachzukommen [...]. Bei einem auf Tonfilm aufgenommenen Hörspiel kann nach Abhören durch Schneiden, Überblenden, Ansetzen usw. ein Gebilde geschaffen werden, das der Regisseur als vollständig gelungen betrachtet und nunmehr abends dem Hörer darbietet. Ich glaube, daß der Hörspielregisseur und Hörspieler diesen Weg werden gehen müssen. Wie der Kinofilm, so wird auch der Hörfilm atelierrmäßig gedreht werden müssen. (Ebd.: 35f.)

Der Begriff ›Hörfilm‹ kennzeichnet entsprechend die Übernahme der filmischen Produktionstechnik in die Radiokunst, die für Flesch die grundlegende Bedingung dafür darstellt, eine dem Medium und der künstlerischen Intention gemäße Form zu kreieren. Von diesen Vorstellungen über das funkeigene Kunstwerk, das es im Vorfeld eben zu fixieren gelte, scheidet Flesch eine weitere Funktion des neuen Dispositivs, berge das Wort ›Rundfunk‹, wie er in seiner Antrittsrede im Juni 1929 konstatiert, doch »zwei völlig zu trennende Begriffe in sich«: Zum einen bezieht es sich auf »die Verbreitung abge-

schlossener [...] Werke künstlerischer, geistiger, belehrender, unterhaltender Art«, zum anderen auf »die Vermittlung eines gleichzeitig sich ereignenden einmaligen Vorganges.« (Zit. n. Weil 1996: 226) Die Möglichkeit auf eine derartige Überwindung von Raum und Zeit, macht das Radio Flesch zufolge zu einem »Instrument, das die Massen sammelt und hinführt zum Ereignis, während es geschieht, ein solches Instrument ist zeitgebunden und sein Programm entspringt der Zeit. Das Leben in all seinen Erscheinungsformen stellt den Grundinhalt des Rundfunkprogramms dar.« (Zit. n. ebd.) Beide Aspekte sucht Flesch in seiner Programmgestaltung umzusetzen, wobei er der Prämisse folgt, die Entscheidung zwischen denselben angesichts der Gegebenheiten von Fall zu Fall jeweils originär zu treffen.

Für die Forderung nach einer akustischen Kunstform, die vorab fixiert wird, für dieses Postulat erntet Flesch nun auch von seinen anfänglichen Befürwortern Protest. So wirft ihm etwa Hans S. von Heister vor, er habe sich in einer Idee verrannt und den Überblick verloren: »Denn es ist uns nicht anders verständlich, daß gerade er, dem wir bisher ein ungewöhnliches Gefühl und Verständnis für künstlerische Dinge, insbesondere für Musik, zuschrieben, eine Auffassung vertritt, die den Rundfunk aller künstlerischen Lebendigkeit und Wahrhaftigkeit entkleidet und seinem Wesen gerade zu Hohn spricht.« (Zit. n. ebd.: 232) Er wolle dem Rundfunk »das Beste nehmen – seine vorzüglichste Eigenschaft, die ihn gerade vor Schallplatte, Film und anderen mechanischen Reproduktionsmitteln auszeichnet: das Leben, das Wahrhaftige, das Einmalige, Gleichzeitige. [...] Sie wollen binden, was frei ist; mehr noch: Sie wollen dem Interpreten den Elan rauben, der ihn bei dem Bewußtsein beflügelt, daß er tatsächlich vor einem Millionenpublikum spielt.« (Zit. n. ebd.: 231) Das eigentlich Paradoxale dieses Einwands und aller weiteren besteht darin, dass Flesch diese Seite des Rundfunks gar nicht grundsätzlich ausklammert, ist er sich doch der Wirkkraft des Mediums insbesondere ob seiner Performativität im Klaren. Nur kritisiert Flesch etwa am Rundfunkvortrag dessen Verdammung zur »Blutlosigkeit, in deren Folge der schlimmste Feind des Rundfunks, die Langeweile, sich grau auf das Mikrophon und die Hörer niedersenken konnte.« (Zit. n. ebd.: 228) So betont er 1929 auf der Arbeitstagung *Dichtung und Rundfunk* die Eigenart des medialen Dispositivs fern eines bloßen Vermittlungsinstruments:

Wir finden das eigenste (sic!) Wesen des Rundfunks darin, daß er es gestattet, als Träger des Gedankens nicht den Buchstaben, sondern die menschliche Stimme zu benutzen. Nicht die Tatsache schnellster Verbreitung, sondern die Form der Übermittlung ist das erschreckend Be-

sondere. Und diese Eigentümlichkeit ist so stark, daß sie auch die Form des durch Rundfunk zu Sagenden anders gestalten muß als den zum Lesen bestimmten Zeitungsartikel. Vielmehr möchten wir uns beim Rundfunkessay an den öffentlichen Vortrag anlehnen. (Flesch 1929a: 29)

Der Unterschied aber zum öffentlichen Vortrag wiederum bestehe darin, dass das neue Dispositiv auf einen unmittelbaren Kontakt zwischen Redner und Hörer verzichten müsse, und so spreche ersterer im vermittelnden Medium »nicht zur ›kompakten‹ Masse, sondern zu einer unabsehbar großen Masse von Einzelpersonen; wir wenden uns an einen Hörer mit x multipliziert«. Die performative Struktur des Radios, die »Gleichzeitigkeit von Sagen und Hören, von Geben und Empfangen, trotz räumlicher Trennung« (ebd.), führt Flesch zufolge wiederum zur höchsten Forderung an den Vortrag als freie Rede:

[D]as Essay des Rundfunk-Essayisten [...] sollte eigentlich in seiner besten Form überhaupt nicht vorher zu Papier gebracht und dann verlesen werden. Der Rundfunk-Essayist müßte vor dem Mikrophon und ohne andere Vorbereitung als die seines wirklichen und gründlichen Wissens, seiner Beherrschung der Materie und seiner Überlegenheit über die Schwierigkeiten des sprachlichen Ausdrucks im Augenblick des Sprechens, dem gleichen Augenblick, in dem gehört wird, frei und zwanglos seinen Gedanken sprachliches Leben verleihen. (Ebd.: 29f.)

Außerdem diskutiert Flesch den Entzug des Optischen in Produktion und Rezeption und die damit verbundenen Schwierigkeiten. Die Bezeichnung ›Hörfilm‹, die er für das Hörspiel verwendet ist nicht als Orientierung am Visuellen misszuverstehen. Denn nach Flesch gilt es gerade von dieser Referenz wie von der mittlerweile überkommenen »naturalistische[n] Hörspielregie« der Anfangszeit des Rundfunks, die »in ständiger Angst [lebte], daß der Hörer, weil er nichts sieht, nicht richtig folgen könne« (1931: 32), Abstand zu nehmen. Eine weitere Schwierigkeit des Hörspiels liege darin begründet, dass »[j]eder Mensch [...] vom Optischen besessen« (ebd.: 34) sei. Der Gehörsinn des Menschen sei entsprechend »nachdem seine Zivilisation begann, immer mehr heruntergekommen, was seine Assoziationsfähigkeit betrifft. Es ist unendlich schwer, ein Geräusch in seiner Eigenart zu erkennen, das plötzlich in unser Ohr eindringt, und von dem wir nicht wissen, woher es kommt.« (Ebd.: 33)

Im Juni 1929 kommt Flesch in seiner neuen Funktion als Intendant nach Berlin zu einem Zeitpunkt, zu dem »der Rundfunk die erste Phase des Dilettantismus überwunden [hatte]« (Weil 1996: 224), zu dem »[d]as neue Medium [...] aus einem technischen Spielzeug der Post zu einer ernsthaften Einnahmequelle geworden [war]«, zu dem sich die Berliner Funk-Stunde aber

auch in einer Krise befand und »Publikum, Journalisten und Kritiker immer lauter über den Muff gerade des modernsten Mediums stöhnten.« (Ebd.: 223) Sogleich formuliert Flesch ein Programm, »das die Vorbildfunktion der experimentellen technischen Entwicklung für die künstlerische Produktion andeutete.« (Stoffel 1997: 682) So ist Flesch zufolge nicht »nur das übermittelnde Instrument, auch das zu Übermittelnde ist neu zu formen; das Programm kann nicht am Schreibtisch gemacht werden.« (1930: 117f.) Mit Amtsantritt handelt Flesch unmittelbar, um seine Vorstellungen zu realisieren und setzt bereits innerhalb weniger Monate zahlreiche neue Akzente. Zum einen eröffnet Flesch am 18. August 1929 das sogenannte *Studio* im Berliner Sender. Auf diesem Weg schafft er ein Laboratorium, einen Freiraum für Experimente im Radiophonen, die über einen 14-tägigen Sendeplatz der Öffentlichkeit vorge stellt und später zum festen Programmelement werden. Der Rundfunk müsse ständig neue Möglichkeiten ausprobieren, um einerseits in seinem Programm nicht zu erstarren und dem Hörer eine Art Werkstattbericht zu präsentieren: »Die reinste Form des Ausprobierens, der Versuch um einer Idee willen, ohne Rücksicht auf das Resultat kann sich im Studio auswirken. Anregungen zur Mitarbeit soll es vermitteln und nebenher mit den technischen Voraussetzungen einer Sendung bekannt machen.« (Ebd.: 119) Darüber hinaus richtet er die *Aktuelle Abteilung* ein und bricht so mit der Entaktualisierung und Entpolitisierung des Weimarer Rundfunks, seinem Selbstverständnis als objektiver Mittler fern der Stellungnahme, das Hans Bredow immerzu propagiert.¹⁷ Diese Neuerungen basieren auf der Überzeugung, dass, wie er es in seiner Neu jahrsprache 1930 formuliert, »die Gleichzeitigkeit von Begebenheiten hinter dem Mikrophon und ihre Aufnahme durch den Hörer« (zit. n. Lerg 1980: 442) eine Grundeigenschaft des Mediums ist, die »die reinste Form des Rundfunks

17 In der Frühzeit des Rundfunks wird die Zensur »als ein normaler bürokratischer Vorgang« hingenommen: »Erst 1928 setzte sich allmählich die Erkenntnis durch, dass die strenge Überwachungspraxis einer Aktualisierung der Programme im Weg stand. Der neue sozialdemokratische Reichsinnenminister Carl Severing setzte sich vermehrt für Reportagen mit politischem Inhalt ein. [...] Als ältester deutscher Sender hätte die Funk-Stunde im Hinblick auf die aktuelle Berichterstattung eigentlich eine besondere Stellung einnehmen müssen.« (Jenter 1998: 26) Aber erst mit dem Amtsantritt Fleschs, der, im Gegensatz zu seinem Vorgänger Carl Hagemann, mit Amtsantritt die gesamte Programmverantwortung fordert und alsbald inne hat, setzt ein Wandel bei der Berliner Funk-Stunde ein. Bei der Wahl Fleschs für die Stelle als Intendanten in Berlin sei man sich nach Hans Bredow klar darüber gewesen, dass man sich zwar einen »Avantgardisten« hole, »aber zugleich den wohl besten Mann, den der junge Rundfunk bis dahin in Leitungsfunktionen erlebt hatte.« (Halefeldt 1997: 285)

und zugleich seine Besonderheit gegenüber allen anderen Verbreitungsinstrumenten (Zeitung, Buch, Grammophon, Kino)« darstellt: »Rundfunk bedeutet die erstaunliche Möglichkeit, einen Vorgang in seinem Ablauf, während seines Ablaufs einer unbeschränkten Menge ohne Rücksicht auf räumliche Entfernung zu vermitteln. Man kann jemanden etwas miterleben lassen, ohne daß er körperlich dabei ist.« (Zit. n. ebd.) Von dieser Stärke des Rundfunks überzeugt, plant Flesch sogar den Aufbau einer eigenen Nachrichtenredaktion innerhalb der Funk-Stunde. Ferner beabsichtigt er »Groß-Berlin mit einem Netz von Anschlussmöglichkeiten für das Mikrophon zu versehen, damit von allen wesentlichen Versammlungsplätzen, Vortragssälen usw. jederzeit ohne lange Vorbereitungen Übertragungen möglich sind.« (Zit. n. Weil 1996: 225) Die Verortung des Mediums im Zeitgeschehen, als aktueller Berichterstat-ter wie Kunstproduzent, etwa qua Übertragungen von Reichstagssitzungen oder einem internationalen Programmaustausch, Kooperationen mit anderen Kunstinstitutionen (wie etwa mit den Kammermusiktagen), spielt in Fleschs Vorstellungen eine zentrale, wenn nicht sogar die zentralste Rolle: »Aktuali-tät in jedem überzeitlichen Sinne, der zwischen Augenblickssensation von 24 Stunden und denjenigen Ereignissen von entscheidender Bedeutung deutlich zu unterscheiden weiß, bleibt nun die höchste Forderung.« (Flesch 1930: 95)

Zwar erfahren die Restriktionen, das Aktualitätstabu betreffend, eine vor-übergehende Lockerung. Im Frühsommer 1932 tritt jedoch eine Rundfunkre-form in Kraft, die diesen Kurs umgehend rückgängig macht: Der Rundfunk wird zum Staatsorgan erklärt. Dies wiederum bereitet den Weg des media-len Dispositivs hin zum Propagandainstrument, auch in personeller Hinsicht »über verwaltungstechnische Maßnahmen zur Propagierung einer nationalis-tischen Ideologie« (Würffel 1978: 56):

Wegen der von Flesch initiierten neuen Ordnung im Berliner Funkhaus, die sich unmittelbar im Programm auswirkt, wird binnen weniger Wo-chen im Frühsommer 1932 eine Rundfunkreform aus dem Boden ge-stampft und durchgesetzt, eine Reform, die den gesamten Reichsrund-funk unter die Ägide des Innenministeriums stellt und politisch wieder entaktualisiert. Jetzt dürfen nur noch regierungsamtliche Nachrichten verbreitet werden, und es gilt das Verbot der politischen Diskussion im Radio schärfer denn je. Alle privaten Rundfunkgesellschaften werden aufgelöst, ein Verfahrenstrick, über den Flesch noch im August 1932 aus dem Amt gejagt werden kann. 1933 wird ihm obendrein von Nazis ein erster infamer Rundfunkprozess gemacht, 1934 ein zweiter. Obwohl alle Anklagen selbst vor Nazi-Gericht keinen Bestand haben, sitzt Flesch bis Ende 1935 ein. Danach wird er als »Halbjude« eingestuft und ist ein erle-digter Mann. (Ebd.)

Flesch entwirft in seinen theoretischen Ausführungen und medienpraktischen Aktivitäten eine Verwendung des Massenmediums, wie es sich Jahrzehnte später als Medium der Information und Unterhaltung, zusammengesetzt aus gewissermaßen hörfunkspezifischen Programmelementen, realisieren wird.¹⁸ Er skizziert in dieser Frühzeit bereits Rahmenbedingungen, die ihm für die Herauentwicklung radiophoner Darstellungsformen nötig erscheinen. Seine Vorstellungen verdanken sich seiner leidenschaftlichen Programmtätigkeit, die wie das Zentrum aller weiteren aufgeführten Positionen scheinen.

Kurt Weill und (*Möglichkeiten absoluter*) Radio- als »fruchtbare Massenkunst« (Weill 1926a: 313)

Der Rundfunk ist entstanden aus einer
wenigstens geistigen Annäherung von Schichten,
die sich früher fremd waren, und nun, da sich
bisweilen wieder eine tiefe Kluft
zwischen den Gesellschaftsschichten
aufzutun droht, kann der Rundfunk wieder als
gesellschaftsbindendes Element hohe Bedeutung erlangen.

Weill 1926: 295

Kurt Weills Überlegungen zu den Möglichkeiten wie auch Bedingungen künstlerischer Produktion sind nicht nur von seinen Vorstellungen als Komponist, sondern vor allem auch durch die intensive Auseinandersetzung mit dem neuen medialen Dispositiv geprägt. Er arbeitet über Kompositionsaufträge und Kooperationen mit etwa Bertolt Brecht¹⁹ einerseits selbst für die Institution; andererseits bespricht Weill in seiner Tätigkeit als Redakteur für die

18 Marianne Weil bemerkt zu dieser Mischung, die Zukunft habe Hans Flesch »100-prozentig recht gegeben. Nach 1945 entwickelten sich in bunter Mischung »live« und »fixierte« Programmelemente sowohl beim Radio als auch beim Fernsehen.« (Ebd.: 232)

19 Kurz nach der Sendung von Brechts *Mann ist Mann* (Berliner Funkstunde März 1927), einer Bearbeitung des Brechtschen Textes für den Hörfunk, von dessen Stoff Weill nachhaltig beeindruckt scheint, nimmt er Kontakt mit Brecht auf. Daraus resultiert eine enge Kooperation: Im selben Jahr noch entsteht die erste gemeinsame Arbeit, das *Mahagonny-Songspiel*. An diesem Stück zeigt sich nach Hauff auch Weills »kompositorische Umorientierung in Richtung Unterhaltungsmusik und die Abkehr vom emphatischen Werkbegriff des 19. Jahrhunderts.« (1998: 94) Die von Brecht und Weill angestrebte Massenwirksamkeit stellt sich jedoch erst mit der *Dreigroschenoper* im August 1928 ein. Dass es Weill – wie etwa im Vergleich zu Brecht – indes um weit mehr als Massenwirksamkeit geht, belegen Hauff zufolge seine Bemühungen um die Gattung Oper: »Weill [suchte]

Hörerzeitschrift *Der Deutsche Rundfunk*²⁰ Radioproduktionen und die Politiken der Programmgestaltung sowie sich etablierender Produktions- wie Distributionspraktiken. Das neue mediale Dispositiv verheißt für ihn vor allem zweierlei: es vermag Kunst zum einen massenhaft zu verbreiten; zum anderen handelt es sich ob der Distributionsweise um eine neuartige Präsentationsplattform auditiver Kunstformen. Weill bezeichnet die Form der Distribution als die »Fähigkeit, Musik ›in Reinkultur‹ zu geben, Musik, die durch sich allein wirken kann, deren unmittelbare Wirkung nicht durch die Tätigkeit des Auges gehemmt wird – Musik an sich, in ihrer abstraktesten Form.« (1924: 216) Diese *Fähigkeit* weckt bei Weill u. a. die Hoffnung auf eine potentielle Erweiterung tradierter Darbietungsforen für Musik, wie etwa des Konzertbetriebs, der – wie er kritisiert – »nicht genug gesellschaftsbildende Kraft mehr besitzt.« (Weill 1925: 241)

Der Komponist zeigt zwar – zum einen aus kompositorischen Erwägungen, zum anderen die Ausweitung der Zuhörerschaft und die Breitenwirksamkeit betreffend – großes Interesse am Radio; seine anfängliche Euphorie und der ausgeprägte Optimismus weichen jedoch später einer nüchterneren Einschätzung. Seine Auseinandersetzung mit vor allem rezeptionsästhetischen wie -theoretischen Fragen und mit der Frage nach (zeitgemäßen) Formen lässt sich – vor dem Hintergrund sich verändernder Kulturtechniken wie gesellschaftspolitischer Zustände in der Weimarer Republik – nicht nur an seinen theoretischen Ausführungen, sondern vor allem auch produktionsästhetisch anhand seines künstlerischen Werkes verfolgen.

Zunächst preist Weill die neuen ästhetischen Ausdrucksmittel, die es über das mediale Dispositiv zu entwickeln gelte. Wird die Vorstellung einer neuen Kunstform, die »wohl mit Tönen, aber nichts mehr mit Musik zu tun hat« (Flesch 1930: 119), bereits 1924 bei Flesch und später bei Arnheim thematisch,

nach einer Synthese zwischen dem aus dem 19. Jahrhundert überlieferten geistigen Anspruch und der Aufnahmefähigkeit einer breiten Hörerschaft.« (Ebd.: 94f.)

20 Andreas Hauff betont in einem Aufsatz, in dem er den Zusammenhang vor allem zwischen Weills kompositorischer und radiojournalistischer Tätigkeit untersucht, die propagandistische Absicht hinter der Etablierung der Zeitschrift durch Hans Bredow. Es soll zunächst vor allem als Werbemittel für eine breite Akzeptanz des neuen Mediums in der Bevölkerung sorgen: »Mitte 1924, zeitgleich mit der Berufung des neuen Chefredakteurs Hans S. von Heister, erreichte die Zeitschrift indes redaktionelle Unabhängigkeit und wechselte allmählich, wie Weill selbst es 1928 anlässlich des 5jährigen Bestehens des Blattes formulierte, ›aus der Rolle eines begeisterten Förderers in die eines kritischen Beobachters‹ hinüber.« (1998: 86)

ist es 1925 der junge Kurt Weill, der den Begriff der »absoluten Radiokunst« auf die radiophone Kunstform appliziert und hinsichtlich seines (zukünftigen) Potentials diskutiert. Den Ausgangspunkt für seine Überlegungen bildet die Filmmatinee *Der absolute Film* im UFA-Palast am 3. Mai 1925, veranstaltet von der Novembergruppe, der bedeutendsten Vereinigung junger Künstler in der Weimarer Republik. Programmbestandteil ist u. a. Walter Ruttmanns *Opus II-IV*. Dieses Ereignis gibt Weill, von 1923–27 selbst Mitglied der Musiksektion der Novembergruppe, Anlass, »den oft angewandten und allzu oft mißbrauchten Vergleich zwischen Film und Rundfunk einmal zu Ende zu denken«:

Wenn man diese beiden gewaltigen technischen Errungenschaften als bloße Unterhaltungsinstitutionen wertet, so liegen die Vergleichsmöglichkeiten auf der Hand. Beide werden aus Quellen gespeist, die außerhalb ihres eigenen Bereichs liegen: der Film aus Theater und Variété, der Rundfunk aus Musik und Sprechkunst. [...] Beide besitzen aber auch Eigenwerte, die ihnen alleine gehören und die durch allmähliche Entwicklung zu einer besonderen Gattung der Kunst heranreifen können. (1925a: 264ff.)

Wie der Film Weill zufolge mit Kolportage beginnt und erst in der geistreichen Verbindung »einer Fortsetzung und Vollendung des Bühnenrealismus« einerseits und »der Darstellung des Phantastischen, Geheimnisvollen« andererseits »der Begriff einer wirklich eigenen Filmkunst, die ihre besonderen Ausdrucksmittel, ihr Tempo, ihre Dynamik besitzen könnte«, sich ankündigt, so gilt dies seiner Meinung nach auch für die Entwicklung einer Radiokunst:

Was der Film an Neuem gebracht hat: den fortwährenden Szenariewechsel, die Gleichzeitigkeit zweier Geschehnisse, das Tempo des wirklich Lebens und das überlebensgroße Tempo der Persiflage, die marionettenhafte Wahrhaftigkeit des Trickfilms und die Möglichkeit, eine Linie von ihrer Entstehung bis zu ihrem Übergang in andere Formen zu verfolgen – all das – auf akustische Verhältnisse übertragen – muß das Mikrophon auch schaffen. Wie der Film die optischen Ausdrucksmittel bereichert hat, so müssen die akustischen durch die Rundfunktelephonie ungeahnt vermehrt werden. Die akustische Zeitlupe muß erfunden werden – und vieles andere. Und all das könnte dann zu einer absoluten Radiokunst führen. (Ebd.: 268)

Dieselbe kann jedoch erst entstehen, »wenn die neue Technik zur Selbstverständlichkeit geworden ist.« (Ebd.: 266f.) Zwar scheint Weill vom filmischen Werk Ruttmanns und seiner visuellen Gestaltung »nach rein musikalischen Gesetzen« beeindruckt, doch fehlt den völligen Abstraktionen seiner Meinung nach doch das Wesentliche: »die Seelenhaftigkeit, der innere Gesang« (ebd.).

Dieser Mangel mache Ruttmanns Filme zum bloßen Kunstgewerbe.²¹ Den Begriff der ›absoluten Radiokunst‹ konturieren demnach einerseits Weills von der Musik geprägten Vorstellungen eines künftigen radiophonen Kunstwerks. Andererseits sucht der Komponist eine Hörspielkunst zu skizzieren, die sich über Experimente und die Suche nach medienspezifischen Darstellungsmitteln und -formen und unter Berücksichtigung des Publikums entwickeln könne. ›Absolut‹ machen die Radiokunst Weills Ausführungen zufolge vor allem die neuen und sich andeutenden Möglichkeiten des Ausdrucks über die Technik der Aufnahme, Bearbeitung und Wiedergabe, über die ein reiches Arsenal an kompositorischen Materialien mit bis dato als außermusikalisch empfundenen »Klängen aus anderen Sphären« entsteht:

Rufe tierischer und menschlicher Stimmen, Naturstimmen, Rauschen von Winden, Wasser, Bäumen und dann ein Heer neuer, unerhörter Geräusche, die das Mikrophon auf künstlichem Wege erzeugen könnte, wenn Klangwellen erhöht oder vertieft, übereinandergeschichtet oder ineinanderverwoben, verweht und neugeboren werden würden. Um das Wichtigste nochmals zu betonen: Ein solches Opus dürfte kein Stimmungsbild ergeben, keine Natursinfonie mit möglichst realistischer Ausnutzung aller vorhandenen Mittel, sondern ein absolutes, über der Erde schwebendes, seelenhaftes Kunstwerk mit keinem anderen Endziel als dem jeder wahren Kunst: Schönheit zu geben und gleichgültig gegen die Kleinlichkeiten des Lebens. (1925a: 268f.)

Diese Passage ist aus mehreren Gründen auffällig: Zum einen zählt Weill die Gestaltungs- als grundsätzlich nichthierarchische Ausdruckselemente auf. Der gleichberechtigte Einsatz der Elemente, wie er ihn für die künstlerische Produktion im Radiodispositiv vorsieht, entspricht ganz den ästhetischen Prämissen des Komponisten Weill. Zum anderen stellt er diesem konkre-

21 Insofern ist Kurt Weill Wolfgang Hagen zufolge »ein Anhänger der Idee, aber kein Freund ihrer Realisierung« (Hagen 2005: 93), weiß der Komponist doch um die Übernahme der neuen technischen Möglichkeiten durch die Werbewirtschaft. Das Scheitern völliger Abstraktion beim Film gründet Weill zufolge darin, dass »unser Gesichtsorgan zu sehr an die Übertragung auf Vorstellungen aus Natur und Leben gebunden ist, um eine rein ›melodische‹ Kunst aufnehmen zu können« (1925: 268f.). Diese Gefahr bezieht sich nach Weill ausschließlich auf visuelle Produktion wie deren Perzeption: Sie »schaltet sowohl für die Musik als auch für die Wortkunst aus«. Weill führt hierzu weiter aus: »Auch der Expressionismus der bildenden Künste, der ähnliche Ziele verfolgte, ist letzten Endes daran gescheitert, daß die Beschauer und oft sogar die Maler selbst diese abstrakten Gebilde zu sehr als Symbol irgendeines Geschehens auffassten.« Nicht, dass die Gefahr im Musikgenuss als »dilettantische Auffassung« hier generell nicht existiere, so werde sie doch durch die Praxis immerzu widerlegt und von daher aufgebrochen (vgl. ebd.).

ten akustischen Material »ein Heer neuer, unerhörter Geräusche« zur Seite. Der Gedanke synthetisch erzeugter Klänge – im Sinne eines »denaturierte[n] Schallmaterial[s]« (Knilli 1961: 27), als welche Friedrich Knilli diese bezogen auf Pierre Schaeffer und die *Musique concrète* bezeichnet –, verweist auf den »ästhetischen Befreiungsprozeß« (Weill 1930: 116) und das »langsame Aufbrechen streng geschlossener Werkkonzeptionen« (Grosch 1998: 69) einer neuen Musikpraxis, die u. a. in der futuristischen Geräuschsprache jüngste Vorfahren kennt und die sich als autonome im Sinne einer vor allem nicht-mimetischen Kunstform versteht. Auf Musikfesten werden »neue Formen [...] ausprobiert und überkommene Formen auf ihre Tauglichkeit für unsere Zeit erprobt.« (Weill 1930: 116)

Grundsätzlich siedelt der Komponist die neuartige Hör- als Zeitkunst im Umfeld der Musik an, wobei seine Ausführungen ein tradiertes Kunstverständnis grundieren, insbesondere die Rezeptionstheorie betreffend: die Hörkunst habe als »absolutes, über der Erde schwebendes, seelenhaftes Kunstwerk« doch dem »Endziel als dem jeder wahren Kunst« zu entsprechen: »Schönheit zu geben und durch Schönheit den Menschen gut zu machen.« (Weill 1925a: 269) Dieses Kunstideal verbindet Weill mit der Tradition seines Lehrers Ferruccio Busoni und dessen *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907).²² Wolfgang Hagen zufolge bildet dasselbe neben dem *Absoluten*

22 Der Musikwissenschaftler Andreas Hauff arbeitet prägnant heraus, dass Busonis Ästhetik etwa der gesamten »Redaktion des Deutschen Rundfunks Kriterien im Umgang mit dem neuen Medium an die Hand gab.« (1998: 88) So beruft sich etwa Hans S. von Heister in seiner Auseinandersetzung mit der Adaption dramatisch-theatraler Werke durch den Hörfunk, in der er u. a. gegen eine naturalistische Geräuschkulisse als »Verdeutlichung des äußeren Geschehens« und für »die Herausstellung der inneren Vorgänge« (zit. n. ebd.) plädiert, auf Ferruccio Busoni. Hauff führt dies vor allem auf die Überbrückungsleistung von Busonis Ästhetik zurück, denn als vermittelndes Moment zwischen Vergangenheit und Zukunft scheint diese weder nur Traditionellem, noch rein Visio-när-Experimentellem verpflichtet: »Sie sah [...] prophetisch in die Zukunft und entwickelt Visionen nie gehörter Klänge anhand neuer technischer Möglichkeiten. Sie zog zugleich Bilanz [...] und sucht die bleibenden Errungenschaften der Vergangenheit zu bewahren. Das Experiment hat seinen Sinn, die Tradition ebenfalls, doch beide sind nur Voraussetzungen für wirkliches künstlerisches Gestalten.« (Ebd.) Darüberhinaus ist Weills Vorstellung eines »Heer[es] neuer, unerhörter Geräusche« (1925: 269), wie Hagen es formuliert, »mehr als eine blumige Äußerung frommer Wünsche. Weill ist in dem gleichen epistemologischen Kontext zu Hause wie sein Lehrer Busoni, und er weiß, dass ein Radio, das auf der Reproduktion elektrotechnischer Verfahren basiert im Sinne eines Cahill-schen Dynamophons oder im Sinne eines abstrakten Films, Möglichkeiten einer gleichermaßen absoluten Kunstform haben könnte.« (2005: 97)

Film die »zweite wichtige Quelle für das Konzept der ›absoluten Radiokunst‹ [bildet], wie sie die ästhetischen Radiomacher des Weimarer Radios fordern.« (Hagen 2005: 94) Im Jahre 1925, in dem Weill den Aufsatz *Möglichkeiten absoluter Radiokunst* schreibt, stellt die wesentliche Referenz noch der musikästhetische Diskurs seines Lehrers Busoni dar. Das damit verbundene Kunstideal hat zwar in der Anfangszeit der Weillschen Auseinandersetzung mit dem medialen Dispositiv großen Einfluss auf seine Vorstellungen. Ein weiterer Aspekt wird für den Komponisten jedoch immer bedeutsamer, mit dem er sich durch seine Tätigkeit als Kritiker intensiv auseinandersetzt, was sich wiederum auf seine eigene kompositorische Arbeit auswirkt: die Frage nach dem Verhältnis zwischen (der Masse als) Publikum und (massenattraktiver) Kunst. Weill ist von Beginn an überzeugt davon, dass prinzipiell bereits »[u]nendlich viel« über die Möglichkeit erreicht ist, »die Kunst in die Masse zu tragen, das Vorhandene sich auf breiter Ebene auswirken zu lassen, dem kleinen Mann wie dem besitzenden nicht nur die großen Schöpfungen der Musik, des Theaters, sondern auch deren meisterlichste Darstellungskräfte ins Haus zu senden.« (1925a: 267) Moderne Kunst steht idealerweise in einer intensiven Wechselbeziehung mit der modernen Gesellschaft – so die Vorstellung, die Weill mit der Novembergruppe verbindet. Der Kunsthistoriker Will Grohmann formuliert dies zum zehnjährigen Jubiläum der Künstlervereinigung folgendermaßen:

Die Grenzen der Künste waren belanglos, man wollte nur das eine: Ins Volk sich hineinragen und es verwandelt emportragen. Dichter, Musiker, Maler, Architekten, Schriftsteller schlossen sich zusammen in dem Wunsche, der bisherigen Einheitsfront der Beamten und Intellektuellen eine solche der schöpferischen Kräfte entgegenzustellen, die sozialen Schranken niederzureißen und das Recht des freien, totalen Menschen zu proklamieren. (1928: 26)

Den idealen Mittler hierfür sieht Weill eben im neuen Dispositiv gegeben. Was sich durch die intensive Auseinandersetzung und Erfahrung mit einem derart breiten Publikum über die Jahre relativiert, ist Weills Emphase die bloße Möglichkeit betreffend. Neue Technik, neue Inhalte und veränderte Gesinnung auf Seiten des Publikums scheinen (hoffnungsvoll) kurzgeschlossen. Weill formuliert die Beziehung zwischen Kunst und Publikum im Herbst 1927 in *Verschiebungen in der musikalischen Produktion* folgendermaßen und revidiert dadurch mitunter frühere ästhetische Standpunkte, nach denen sich die künstlerische Produktion nicht an einem Publikum ausrichten dürfe:

Es vollzieht sich eine deutliche Trennung zwischen jenen Musikern, die weiter, von Verachtung gegen das Publikum erfüllt, gleichsam unter Ausschuß der Öffentlichkeit an der Lösung ästhetischer Probleme arbeiten, und anderen, die den Anschluß an irgendein Publikum aufnehmen, die ihr Schaffen in irgendein größeres Geschehen einordnen, weil sie einsehen, daß über der künstlerischen auch eine allgemein menschliche, irgendeinem Gemeinschaftsgefühl entspringende Gesinnung für die Entstehung eines Kunstwerks bestimmend sein muß. (1927: 61)

An diesem Abschnitt zeigt sich Weills veränderte Haltung gegenüber dem Publikum sehr prägnant. Im Mittelpunkt scheint nicht länger ein »absolutes, über der Erde schwebendes, seelenhaftes Kunstwerk«. Zwar wird das Publikum erwähnt, wirkt jedoch im Vergleich zum Kunstwerk selbst zweitrangig. Die vorliegende Passage geht mit dieser Vorstellung nicht einher, denn Weill stellt nun andere Aspekte zentral: die Erreichbarkeit des Publikums über neue Formen und die Frage nach der Funktion und nach dem Auftrag von Kunst innerhalb einer Gemeinschaft. Kritisiert Weill 1923 Künstlerkollegen dafür, sich zu sehr am Geschmack des Publikums auszurichten, so revidiert er diesen Standpunkt in den Folgejahren mehr und mehr (vgl. Hauff 1998: 92). Das ist vor allem an der langjährigen Zusammenarbeit und dem intensiven Austausch mit Bertolt Brecht zu beobachten. So formuliert Weill, dass – nach Jahren »artistische[r] Versuche, gekennzeichnet durch das Ringen nach neuen harmonischen und melodischen Ausdrucksmitteln« – sein Interesse an einem »neue[n] einfache[n] Stil« mit dem Songspiel *Mahagonny*, das er 1927 komponiert und das der Oper als Studie vorausgeht, »zum Ausbruch [kam].« (Weill/Fischer 1930: 450) In einem Vortrag 1936 betont der Komponist seine Abkehr von »aristokratischer Kunst«: »Wir wollen eine populäre Kunst, die tatsächlich die Massen anspricht und gleichzeitig diesen Massen Anstöße zum Denken, zum Lernen und zum Verstehen gibt.« (1936: 144) Weill ist darum bemüht, neue (kompositorische) Formen zu kreieren, die sowohl im Stande sind, seinem künstlerischen Anspruch zu genügen als auch ein breites Publikum zu erreichen. Er nennt dies auch »[d]as Bestreben, eine einfache, volkstümliche Musik zu schreiben«, um »nach breiteren, neuen Auswirkungsmöglichkeiten« (ebd.: 447) zu suchen. Dieses Ansinnen scheint sich für Brecht und Weill mit der *Dreigroschenoper* (1929) endgültig zu realisieren, resultiert aus dieser Produktion doch das erste Mal der erhoffte Erfolg.²³

23 Weill sieht die *Dreigroschenoper* als Teil einer Bewegung, »von der heute fast alle jungen Musiker ergriffen werden. Die Aufgabe des L'art-pour-l'art-Standpunktes, die Abwen-

Dass es sich beim Publikum des Massenmediums grundsätzlich um ein heterogenes handelt, dieses Bewusstsein scheint sich bei Weill insbesondere durch die Arbeit für und über das Radio in den 1920er Jahren zu schärfen. Prinzipiell grundiert seine Ausführungen, in ähnlicher Weise wie dies bei Brecht, Benjamin und Flesch der Fall ist, die Vorstellung, dass das neue mediale Dispositiv als »Kulturfaktor« – wie es Weill emphatisch formuliert – das »großartigste Instrument öffentlicher Unterhaltung, Belehrung und Nachrichtenübermittlung« (Weill 1928a: 388) sei.²⁴ Mit der Kunst für ein Massenpublikum, die Weill zufolge nicht nur neuer Formen, sondern auch relevanter Inhalte bedarf, verbindet Weill – analog zu u. a. Brecht, Benjamin und Flesch – die Hoffnung auf eine Veränderung der Gesellschaft »mit den Mittel der Technik«, die »allmählich zur Überwindung des individualistischen Standpunktes führt.« (zit. n. Hauff 1998: 100) Hauff konstatiert, dass es die »Erfahrung der Masse [ist], die der »neue Typus Mensch« mitbringe: »Die Aufbruchsstimmung in den ersten Kriegstagen, das Massensterben in den Schützengräben, die Erfahrung von Revolution und Bürgerkrieg, von Inflation und Massenarmut hatten gewaltig dazu beigetragen, den Wert des Individuums zu schmälern, eine traumatische Erfahrung, die Brecht in *Mann ist Mann* ins Positive umkehrt.« (1998: 91f.) Weill fordert die Möglichkeit zu Experimenten, damit die anfänglichen Bestrebungen um eine Radiokunst nicht »allmählich in der Routine des Tagesbetriebs erstickt werden.« (1927a: 341) Er fordert die Abkehr vom Prinzip der strikten Arbeitsteilung (vgl. 1930b; 1931) in der Kunst und die »Stellungnahme zu den uns bewegenden allgemeinen Zeitströmungen« als Vermögen und »schönste Stärke« (1930a: 122) der Kunst. Ein idealtypisches Publikum hierfür scheint sich Weill selbst heranerziehen zu wollen, indem er »auf die Jugend als das Publikum der Zukunft ziele. [...] Wenn die

dung vom individualistischen Kunstprinzip, die Filmmusik-Ideen, der Anschluß an die Jugendmusikbewegung, die mit all dem in Verbindung stehende Vereinfachung der musikalischen Ausdrucksmittel – das alles sind Schritte auf dem gleichen Weg.« (1929: 73)

24 Andreas Hauff umschreibt die Hoffnung, dass das Publikum einem anspruchsvollen Programm entsprechend aufgeschlossen begegnet, vorsichtig als »optimistische Annahme [...], das Radiopublikum bringe ähnliche bildungsbürgerliche Voraussetzungen wie ein großstädtisches Theaterpublikum, dazu aber weniger Abwehr gegen alle Neuerungen mit.« (1998: 88) Dies betrifft Hauff zufolge indes ebenso sehr die Diskussion ästhetischer Fragen in der Zuhörerzeitschrift *Der Deutsche Rundfunk*: »Daß die Leserschaft Interesse an Fragen der Ästhetik im allgemeinen und der Rundfunkästhetik im besonderen habe, wurde hier stillschweigend vorausgesetzt und verwundert aus heutiger Perspektive.« (Ebd.)

heutige Schuljugend erwachsen sein wird, wird das Publikum da sein, auf das ich rechne.« (Weill/Fischer 1930: 448)

Bertolt Brecht und das Radio: Radiodispositiv, Kunst und Masse

Die Kunst muß dort einsetzen, wo der Defekt liegt.
Wird das Sehen ausgeschaltet, so bedeutet das nicht,
daß man nichts, sondern gerade so gut,
daß man unendlich viel, ›beliebig‹ viel sieht.

Brecht 1930: 124)

Zwischen 1927 und 1932 beschäftigt sich Bert Brecht in den Texten *Radio – Eine vorsintflutliche Erfindung?* (1927), *Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks* (1927), *Über Verwertungen* (1930), *Erläuterungen zum ›Ozeanflug‹* (1930) und *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks* (1932) mit dem neuen Massenmedium Radio und der Institution Rundfunk. In erster Linie betreffen die Überlegungen Möglichkeiten und Chancen des Einsatzes dieses damals jungen Mediums für die Gesellschaft. Brecht skizziert Gedanken zu Einzelaspekten, verschiedene Ebenen des Radiodispositivs betreffend, die aus seinen radiopraktischen Aktivitäten hervorgehen.²⁵ Auch wenn diese Texte später unter dem Titel *Radiotheorie 1927–1932* zusammengefasst publiziert werden, was die Herausgeber alleine mit einer Randnotiz Brechts begründen, handelt es sich wie bei Kurt Weill und Walter Benjamin nicht um eine ausgearbeitete Theorie. Brecht setzt beim Verhältnis von Medium und Inhalt an, gekennzeichnet vom, mit den Worten Rainer Leschkes, »geradezu groteske[n] Unverhältnis von medientechnischem Potential und der Belanglosigkeit des Programms.« (2006: 245) Brecht kritisiert ähnlich wie

25 So arbeitet Brecht seit 1925 für den Rundfunk und realisiert u. a. Adaptionen wie etwa Shakespears *Macbeth* (14.10.1927) und *Hamlet* (30.1.1931) in Zusammenarbeit mit Alfred Braun. Steffen Jenter schreibt über die Umsetzung und Zusammenarbeit: »Bei beiden Stücken strich Brecht den Text radikal zusammen, fügte einige Passagen hinzu und übersetzte Jamben in Prosa. Brecht und Braun nutzten Überblendungen und legten in ihrer Bearbeitung Wert darauf, mediengerecht zu verfahren. Der koordinierte Einsatz von Sprache, Geräuschen und Musik sollte eigenständige Hörspiele schaffen, die die optische Dimension nicht vermissen ließen. [...] Die intensive Zusammenarbeit mit Brecht brachte Braun die Möglichkeit zur Programminnovation – ein erster Schritt auf dem bevorstehenden Weg vom literarisch geprägten Programm hin zu Formen der Hörspielkunst.« (Jenter 1998: 42)

Kurt Weill, dass die unbegrenzten Möglichkeiten des Radios ungenutzt blieben. Dabei bezieht sich Brecht weniger als Weill, dessen Auseinandersetzung wiederum stark von deren Zusammenarbeit geprägt ist, auf ästhetische Fragen, als vielmehr auf das Radio als eines »ungeheure[n] Kanalsystems« (ebd.: 133). Seine Vorschläge fokussieren daher vor allem auf die Umfunktionierung des Rundfunks. Brecht schwebt dabei »eine Art Aufstand des Hörers, seine Aktivierung und seine Wiedereinsetzung als Produzent« (ebd.: 126) vor. Im neuen Mediendispositiv glaubt er grundsätzlich ein ideales Mittel durch einen hierfür anscheinend perfekten Mittler gefunden zu haben, wobei das Potential vor allem auf »der technischen Disposition des Massenmediums« (Engell/Gotto 2005: 102) basiert, auf das sich seine Überlegungen zentrieren, obgleich er vor »falscher konzertanter Verwendung« (Brecht 1930a: 127) warnt. Entsprechend thematisiert Brecht auch die Hörer, denn er beabsichtigt, diese »in Beziehung zu setzen« (ebd.: 129) und aus einer passiven Rezeptionshaltung als reine Konsumenten gewissermaßen zu befreien.²⁶ Anhand seines Hörspiels *Ozeanflug* (1929) – dementsprechend »nicht Genuß-, sondern Lehrmittel« (1930a: 124) – demonstriert er seine Vorstellung einer Verwendung des Radios: als eine Zusammenarbeit zwischen »Apparat und Übenden« (1930: 125). Letztere sollen den Text (mechanisch) sprechen und singen, am Schluss jeder Verszeile sei abzusetzen, der abgehörte Teil mechanisch mitzulesen; ganz dem Brechtschen Grundsatz folgend »tun ist besser als fühlen«, wie er in seinen *Erläuterungen zum Ozeanflug* weiter ausführt: »Dem gegenwärtigen Rundfunk soll der ›Ozeanflug‹ nicht zum Gebrauch dienen, sondern er soll ihn verändern.« (Ebd.)

Ich führe Brecht neben Weill und Flesch an, da seine Ansätze zur Radiotheorie mit seinen Überlegungen zur Theatertheorie Parallelen aufweisen. In der Abkehr von Programmatiken des bürgerlichen Theaters schwebt Brecht der über die Distanzierung entspannt angespannte Zuschauer vor, dem er die Einfühlung verweigern möchte. Diese Auseinandersetzung mit dem Zuhörer und die Utopie des Rundfunks als Kommunikationsapparat, die Auf-

26 Vgl. hierzu auch Wolf Vostells *Funk-Happening 100 x Spielen und Hören* (1969), das auf die Realisation dieser Radiovision insofern abzielt, indem Vostell – wie Petra Maria Meyer in einer Studie zu diesem Hörspiel es präzise ausführt – »die Hörer nicht nur hören ließ, sondern zum Sprechen brachte und die sonst isolierten Radiohörer in ein soziales Beziehungsspiel versetzte, in dem nicht nur Formen kommunikativen Handelns, sondern auch Geräusche des Verbindens, Formen des Pathetischen eines medialen Dispositivs mit zu Gehör kamen.« (2012: 192)

hebung der Trennung von Sender und Empfänger sowie die Frage nach möglichen Formen der medialen Vermittlung von Information und dem Einfluss auf die (Meinungs-)Bildung – diese Überlegungen Brechts sind es, die mit dem Aufkommen des Neuen Hörspiels in den 1960er Jahren von Hörspielmachern wieder aufgenommen wurden und bis heute werden.²⁷ Zudem setzen sich vor allem Kurt Weill und Walter Benjamin mit Brechts Vorstellungen und Thesen intensiv auseinander, was wiederum Auswirkungen auf deren Arbeiten hat.

Brechts Ausgangspunkt ist vor allem das Theater, dem er skeptisch bis ablehnend gegenüber steht, denn »das Theater von heute [entstellt] unsere Stücke bis zur Unkenntlichkeit« und von daher ist seiner Meinung nach »[j]ede andere Reproduktion unserer Theaterstücke [...] für sie besser als die des Theaters«. Im neuen und von daher noch unbelasteten Medium sieht er ähnlich wie Weill die Möglichkeit eines Auswegs für die Kunst:

Deshalb ist der Rundfunk eine technische Erfindung, die sich das Bedürfnis der Masse erst schaffen und nicht sich einem schon abgenutzten alten Bedürfnis unterwerfen muß, eine große und fruchtbare Chance für unsere Stücke. [...] Man kann sagen, daß von Seiten des Rundfunks Mut nötig ist, sich mit der Kunst zu befassen. Aber wenn diese großen, unbelasteten, neuen Institutionen keinen Mut hätten, wer sollte dann Mut haben? [...] [A]uf was immer Kunst angewiesen sein mag, auf ästhetische Vorbildung ist sie nicht angewiesen. Und was immer nötig ist, Kunstwerke zu machen, sie aufzunehmen, genügt naives Gefühl.²⁸ (Brecht 1927c: 189f.)

27 Obgleich die Euphorie gegenüber dem jungen Medium durch die Desillusionierung gegenüber den Massenmedien allgemein verdrängt wurde, scheinen die gestellten Fragen ähnliche zu sein, wenn diese auch unter neuen Bedingungen eben auch neu gestellt werden. Der Zuhörer spielt demnach eine Rolle, wird konzeptionell mitbedacht und gewissermaßen zum Mitspieler, zum Teilnehmer, wobei die Partizipation nicht notwendigerweise interaktiv sein muss.

28 Die Redaktion der Zeitschrift *Die Funkstunde*. *Zeitschrift der Berliner Rundfunksendestelle* in der Brechts Artikel *Junges Drama und Rundfunk* am 2. Januar 1927 erscheint, reagiert wohlwollend auf diese Bekräftigung Brechts dem Rundfunk gegenüber: »Wohl kaum je ist die Absage an das Theater von heute so radikal, das Vertrauen auf die Zukunft des Rundfunks so hoffnungsfroh ausgesprochen worden. Wir stellen die Darlegungen Brechts gern zur Debatte und würden es mit Freude begrüßen, wenn sich andere Dramatiker unserer Zeit zu dem hier angeschlagenen Thema gleichfalls äußern würden.« (Zit. n. Lerg 1977: 8) Kritischer bewertet dies Walter Baake, der Brecht unterstellt, Opfer einer erfolgreichen Umgarnungstaktik der Rundfunkgesellschaft geworden zu sein: »Hat Alfred Braun sich je in nennenswertem Umfang bemüht, die jungen Dramatiker im Rundfunk vor das Volk treten zu lassen? Traut Brecht ihm die Fähigkeit zu, die er in Bausch und Bogen dem Gegenwartstheater abspricht? An wie vielen Sendern, von Berlin ganz zu schweigen, ist denn sein dramatisches, schon recht umfangreiches Werk aufgeführt worden? Und hat Brecht überhaupt je am Radioapparat gesessen und die Rundfunkproduk-

Brechts Interesse am Radio basiert, wie bereits erwähnt, vor allem auf seiner massenmedialen Struktur; der Tatsache also, dass über das Radio eine breite Masse an Rezipienten direkt angesprochen werden kann: »Sonst hätte er«, wie es der Literaturkritiker Heinrich Vormweg in den 1980er Jahren rückblickend formuliert, »auf den Multiplikator Radio, obwohl er sich gleichsam voll in Feindeshand befand, nicht so intensiv reagiert. Ihn fesselte dabei [...] gerade die mögliche Vervielfältigung seiner Kunst der Lehre bis in jedes Wohnzimmer.« (1983: 19) Das Radio übertrifft in seiner potentiellen Wirkung ferner die Fotografie und Presse, denn Brecht hat den Eindruck einer »nicht nur modischen, sondern wirklich modernen Angelegenheit.« (1927: 119) So fasziniert er von den neuen Möglichkeiten anfangs scheint, so schnell stellt sich ob des faktischen Programms – ähnlich wie bei Weill – Ernüchterung ein: »Man wunderte sich, was für Darbietungen da aus den Sphären kamen. Es war ein kolossaler Triumph der Technik, nunmehr einen Wiener Walzer und ein Küchenrezept endlich der ganzen Welt zugänglich machen zu können. Sozusagen aus dem Hinterhalt. Eine epochale Angelegenheit, aber wozu?« (ebd.) Ein grundlegendes Problem sieht Brecht im Umgang der herrschenden Klasse mit dem Radio, das sich weniger um Resultate kümmere als immerfort bloße Möglichkeiten deklariere. Insofern werde Technik ohne Inhalt mit Rainer Leschke »zum generellen Merkmal der Produktivkraftentwicklung der Bourgeoisie« (2006: 245). Diese paradoxe Situation des Weimarer Rundfunks führt Brecht relativ zügig zu einem vernichtenden Urteil: »Die Resultate des Radios sind beschämend, seine Möglichkeiten sind »unbegrenzt«. [...] Ein Mann, der was zu sagen hat und keine Zuhörer findet, ist schlimm daran. Noch schlimmer sind Zuhörer daran, die keinen finden, der ihnen etwas zu sagen hat.« (Brecht 1927: 120f.) Um diese Situation zu verändern, unterbreitet Brecht in den *Vorschlägen für den Intendanten des Rundfunks* seine Vorstellungen einer angemessenen

tion abgehört?« (Zit. n.: ebd.: 9) Klaus-Dieter Krabielt betont im Zusammenhang mit Brechts Interesse am neuen Medium, dass dieses »anfangs weniger den spezifischen Bedingungen und Erfordernissen des Mediums selbst als den Diensten gegolten zu haben [scheint], die es beim Kampf gegen das bestehende Theater und bei der Durchsetzung einer epischen Dramatik leisten konnte. [...] Der Rundfunk war nicht nur als Instrument der Propaganda für ein neues Theater hervorragend geeignet (Brecht hat sich seiner zu diesem Zweck auch nach Möglichkeiten bedient), er kam – mit gewissen Abstrichen – auch als Reproduktionsmedium epischer Stücke selbst in Betracht. Wegen der Unverbrauchtheit seiner dramaturgischen Mittel und der unkonventionellen Erwartungshaltung der Hörer schien das Radio bis auf weiteres zur Wiedergabe epischer Stücke sogar besser geeignet als das Theater.« (Krabielt 1993: 28)

nen Nutzung des jungen Mediums. Er setzt vor allem auf die Direktübertragung, die das Radio in der Simultaneität von Ereignis und Berichterstattung erstmals ermöglicht und damit bei der Medienspezifik des Radios an. Diese gelte es ihrer demokratischen Anlage gemäß zu organisieren: »*Ich meine also, Sie müssen mit den Apparaten an die wirklichen Ereignisse näher herankommen und sich nicht nur auf Reproduktion oder Referat beschränken lassen.* Sie müssen an wichtige *Reichstagssitzungen* und vor allem auch an große *Prozesse* herankommen.« (Ebd.) Brecht schwebt die gesellschaftliche Etablierung eines Mediums vor, das aus der Mitte der Gesellschaft entsteht und in deren Mitte stattfindet, als Medium der politischen Bildung und sozialen Realität. Seine Forderung nach einer aktuellen Berichterstattung spiegelt die Brisanz eines seit 1927 vieldiskutierten Themas wider, denn politische Stellungnahmen sind selbst im Hörspiel aufgrund des prinzipiellen Gebots zur Neutralität untersagt. Brecht fordert die Entwicklung radiophoner Originalproduktionen, die »ausschließlich für das Radio gemacht werden.« (1927a: 122) Im Falle des Hörspiels sei an bereits existierenden Ansätzen weiterzuarbeiten. Er fordert den Aufbau eines Repertoires, obwohl »diese Versuche an den ganz lächerlichen und schäbigen Honoraren scheitern werden, die die Funkstunde für solche kulturellen Zwecke zu vergeben hat.« (Ebd.: 123) Daneben mangle es an einem Studio für Experimente zur Entwicklung funkspezifischer Formen.

Nach dem Verhältnis von Radio und Kunst fragt Brecht in seinem Text *Über Verwertungen*. Er beginnt seine fragmentarisch gebliebenen Ausführungen folgendermaßen: »Die Frage, wie man die Kunst für das Radio, und die Frage, wie man das Radio für die Kunst verwerten kann – zwei sehr verschiedene Fragen –, müssen zu irgendeinem Zeitpunkt der wirklich viel wichtigeren Frage untergeordnet werden, wie man Kunst und Radio überhaupt verwerten kann.« (1930: 123f.) Der generell für Brecht bedeutenderen Frage nach der Verwertung beziehungsweise Funktion von Kunst und Radio begegnet er mit der Forderung, Kunst und Radio seien pädagogischen Absichten zur Verfügung zu stellen.²⁹ Zwar sieht Brecht angesichts der politischen Verhältnisse kaum Möglichkeiten zur Umsetzung seines künstlerischen Programmes im Radio. Doch realisiert er 1929 zusammen mit Kurt Weill und Paul Hindemith, die die Musik komponieren, ein Originalhörspiel im und für das Wei-

29 Jedoch ist sich Brecht über die utopische Verfasstheit dieser Forderung im Klaren, räumt er ein, die Möglichkeit zur Durchführung »scheint heute nicht gegeben, weil der Staat kein Interesse daran hat, seine Jugend zum Kollektivismus zu erziehen.« (Ebd.: 124)

marer Radio: *Der Ozeanflug*³⁰. Mit diesem Werk sucht Brecht sein pädagogisch-experimentelles Programm im Akustischen exemplarisch vorzuführen. Klaus-Dieter Krabiell zufolge kündigt es »eine neue Phase in seiner Auseinandersetzung mit dem Medium an« (1993: 27) und steht grundsätzlich seinem Programm der Lehrstücke nahe. Hörburger unterstreicht im Zusammenhang mit diesem einzigen Originalhörspiel während der Weimarer Republik, das es »in der Chronologie der Brechtschen Rundfunkarbeit kein[en] abstrakte[n], von vorhergehenden Unternehmungen losgelöste[n] Neuanfang bedeutet, sondern in dem Kontinuum der ständigen Theorie-Praxis-Vermittlung einzuordnen ist.«³¹ (1975: 322) In seinen *Erläuterungen zum ›Ozeanflug‹* stellt Brecht bereits zu Beginn fest, was im Mittelpunkt des Stückes steht:

30 Das Hörspiel mit dem ursprünglichen Titel *Lindbergh* bzw. *Der Lindberghflug* (1929) setzt sich mit der Atlantiküberquerung von Charles Lindbergh 1927 auseinander. Brecht greift hierfür auf den Bericht Lindberghs zurück. Dabei übernimmt er einzelne Teile direkt von Lindbergh, die in ihrem unpathetischen und prägnanten Stil ganz der Brechtschen Haltung in den Lehrstücken entsprechen, wie Helfried Seliger feststellt (vgl. 1974: bes. 160–167). Dabei gehe es ihm jedoch von Anfang nicht um eine bloße Beschreibung und Thematisierung dieser Atlantiküberquerung, sondern, wie Hörburger konstatiert, vor allem auch um »die Schaffung eines kollektiv erarbeiteten ›Kunstaktes‹, dem der vorgegebene Stoff als Folie dienen sollte.« (1975: 325) Klaus-Dieter Krabiell betont, Brechts Interesse an Lindbergh ist »weder die Sensation noch die Legende, sondern allein der mit dem Flug demonstrierte Fortschritt in der Naturbeherrschung und die mit gestischen Mitteln dokumentierte Haltung des Piloten bei seinem Flug. [...] Als besonders funktionsgerecht kann das Hörspiel auch insofern gelten, als hier das Medium Rundfunk – eine Errungenschaft moderner Technik – genutzt wird, um die Bedeutung technischen Fortschritts zu pointieren.« (Krabiell 1993: 33)

Als Radiolehrstück bezeichnet es Brecht erst 1930. Für die Druckfassung verändert Brecht den Titel im selben Jahr ein weiteres Mal in *Der Flug der Lindberghs*, wie er auch den Text fortlaufend bearbeitet: »Außerdem schiebt Brecht eine ganz neue ›Szene‹ ein (Nr. 8), die das Stück in zwei Teile teilt und einen reflektierenden ›Kommentar‹ darstellt [...]. Hinzu kommt ebenfalls die vorangestellte Aufforderung an jedermann, die den Spielcharakter des Stückes verstärkt und die kollektive Gemeinschaftsübung betont.« (Knopf 1986: 72)

31 Hörburger weist in diesem Zusammenhang auch auf den bereits 1927 unternommenen Versuch zur intensiveren Beschäftigung mit den Problemen der dramatischen Rundfunkpraxis und, wie Brecht es formuliert, »der Möglichkeit eines wirklichen Sendespiels« hin, den Brecht in einem Brief an Ernst Hardt äußert. In diesem Brief vom 18.10.1927 schlägt er Hardt ein Hörspiel mit dem Titel *Die Geschichte der Sintflut* vor, das er bereits skizziert habe und gerne ausarbeiten würde, vorausgesetzt, Hardt habe Interesse daran, sei es doch schwer, »so etwas zu schreiben, wofür man keine Gewähr der Verwendung hat und sogar im besten Fall, nämlich wenn es aufgeführt wird, lächerlich wenig bekommen kann.« (Zit. n. ebd.: 322)

Der ›Ozeanflug‹ hat keinen Wert, wenn man sich nicht daran schult. Er besitzt keinen Kunstwert, der eine Aufführung rechtfertigt, die diese Schulung nicht bezweckt. Er ist ein Lehrgegenstand und zerfällt in zwei Teile. Der eine Teil (die Gesänge der Elemente, die Chöre, die Wasser- und Motorengeräusche und so weiter) hat die Aufgabe, die Übung zu ermöglichen, das heißt einzuleiten und zu unterbrechen, was am besten durch einen Apparat geschieht. Der andere *pädagogische* Teil (der Fliegerpart) ist der Text für die Übung: Der Übende ist Hörer des einen Textteils und Sprecher des anderen Teils. Auf diese Art entsteht eine Zusammenarbeit zwischen Apparat und Übenden, wobei es mehr auf Genauigkeit als auf Ausdruck ankommt. Der Text ist mechanisch zu sprechen und zu singen, am Schluß jeder Verszeile ist abzusetzen, der abgehörte Teil ist mechanisch mitzulesen. (Brecht 1930a: 125)

Im Rahmen des Baden-Badener Musikfestivals, auf dessen Programm »die Vorstellung einer Originalmusik für den Rundfunk und von Beiträgen zur Radiokunst für die Massen im technischen Zeitalter« (Müller 2009: 81) stehen, sind drei unterschiedliche Aufführungen des Stückes geplant: Für den 27. Juli 1929 steht eine öffentliche Generalprobe auf dem Programm. Brecht will damit dem Publikum die Gelegenheit geben, »das Hörspiel zunächst einmal konzertant zu hören, bevor es bei der Uraufführung radiophonisch zu Gehör gebracht würde.«³² (Krabiell 1993: 43) Aber die Probe fällt aus. Stattdessen wird das Stück noch am selben Tag unter der Regie von Ernst Hardt, dem damaligen Intendanten des Kölner Senders, aus einem provisorischen Sendestudio per Kabel in mehrere Festspielsäle übertragen und via Lautsprecher von den anwesenden Zuhörern rezipiert. Die Reaktionen des Publikums wie der Kritik auf die Ursendung sind durchweg positiv.³³

32 Die Gegenüberstellung dieser beiden Aufführungen folgt dem Ziel, die verschiedenen Klangwirkungen – einerseits im Konzertsaal, andererseits vor dem Lautsprecher als zwei unterschiedlicher Hördispositive – zu demonstrieren.

33 Wie Gabiell herausstellt, bleibt die Resonanz auf das Stück in Tages- und Fachpresse insgesamt jedoch gering und eine praktische Wirkung völlig aus: »Brechts Vorschlag entsprach zu wenig den Erwartungen, er fiel aus dem Rahmen der Fachdebatten um den Rundfunk, der sich immer deutlicher am Unterhaltungsbedürfnis der Massen zu orientieren begann, völlig heraus. Von »etwas skurrilen Ideen« sprach ein (sonst durchaus wohlwollender) Kritiker; nur wenige scheinen den Sinn der Überlegungen Brechts verstanden und ernstgenommen zu haben.« (Ebd.: 47; vgl. auch ebd.: 48ff.). Nach der Ursendung am 29. Juli 1929, bei der das Hörspiel auf allen deutschen Sendern »mit Ausnahme der Deutschen Welle und der Deutschen Stunde in Bayern« zu hören ist, unterscheidet sich das publizistische Echo von dem des Festivalpublikums nach Krabiell erheblich: »Zwar fehlte es nicht an positiven Würdigungen des Hörspiels; überwiegend aber zeigte sich hier, wo neue Musik aus dem abgeschirmten Bereich des Musikfestes in die Öffentlichkeit des

Da Brecht besonderen Wert darauf legt, seine Vorstellung einer Radiokunst und das Verhältnis zwischen Produktion und Rezeption zu demonstrieren, setzt er bei der Festivalleitung eine Wiederholung der Aufführung in konzertanter Form am darauffolgenden Tag durch. Er inszeniert die erneute Aufführung als Modell für eine andere Verwendung des Radios, um »optisch« vorzuführen, »wie eine Beteiligung des Hörers an der Radiokunst möglich wäre. (Diese Beteiligung halte ich für notwendig zum Zustandekommen des ›Kunstaktes‹)«, wie er es in einem Brief an Hardt im Vorfeld formuliert.³⁴

Ich schlage also folgenden kleinen Bühnenaufbau für diese Demonstration vor: Vor einer großen Leinwand, auf die beiliegende Grundsätze über die Radioverwertung projiziert werden – diese Projektion bleibt während des ganzen Spiels stehen –, sitzt auf der einen Seite der Bühne der Radioapparat, Sänger, Musiker, Sprecher usw., auf der anderen Seite der Bühne ist durch einen Paravent ein Zimmer angedeutet und auf einem Stuhl vor einem Tisch sitzt ein Mann in Hemdsärmeln mit der Partitur und summt, spricht und singt den Lindberghpart. Dies ist der Hörer. Da ziemlich viele Sachverständige anwesend sein werden, ist es wohl nötig, auf der einen Seite die Aufschrift ›der Rundfunk‹, auf der anderen die Aufschrift ›der Hörer‹ anzubringen. (1927b: 215)

Brecht selbst hält eine kurze Einführungsrede und erklärt das Verhältnis der radiophonen zur konzertanten Aufführung: Die Inszenierung von Ernst Hardt sei »eine Möglichkeit [...], Werke wie den Lindberghflug zu verwerten, aber nicht die *einzig* Möglichkeit.« So folge die konzertante Aufführung dem Ziel, »eine andere Verwendungsmöglichkeit solcher Werke zu demonstrieren, die zugleich auch eine andere Verwendung des Rundfunks bedeuten würde.« (Ebd.) Dies argumentiert Brecht folgendermaßen: Beim »bloßen Abhören von Musik« trete leicht die »Erschöpfung des Körpers« und die Ablenkung durch Gefühle und Gedanken ein, was es zu vermeiden gelte. Er sieht daher einen Ausweg in der Beteiligung der Zuhörer, der dem Grundsatz folgt: »tun ist besser als fühlen, indem er [der Zuhörer, B.W.] die Musik im Buch mit den Augen verfolgt und die für ihn ausgesparten Stellen und Stimmen hinzufügt, indem er sie für sich oder im Verein mit anderen singt (Schulklasse).« (1930a: 125)

Massenmediums trat, eine sich bis zur Aggressivität steigernde Ablehnung moderner Tonkunst.« (Ebd.)

34 Ernst Hardt und Bertolt Brecht kennen sich zu diesem Zeitpunkt bereits seit einigen Jahren. So inszeniert Hardt etwa im Rahmen seiner Intendanz des Kölner Schauspielhauses 1926 Brechts *Leben Eduards des Zweiten* und 1927 die Funkversion von *Mann ist Mann* am Kölner Sender.

Brecht erwähnt in seiner Rede die Schwierigkeiten der Umsetzung seines Vorhabens, etwa organisatorischer Art, denn die Hörer müssen vorher die Partituren erhalten, damit sie die ihnen zugedachten Rollen übernehmen können. Zudem müssen breite Massen zunächst musikalisch geschult werden. Eine realistische Möglichkeit für die pädagogische Umsetzung sieht Brecht in der Verwendung seines Lehrstückes in der Schule, denn er weiß, dass »[d]er einzelne [...] zwar nach einem Genußmittel von selber greifen [wird], nicht aber nach einem Lehrgegenstand, der ihm weder Verdienst noch gesellschaftliche Vorteile verspricht.« (Ebd.: 126) Und da sein Hörspiel »weder einen ästhetischen noch einen revolutionären Wert [hat], der unabhängig von seiner Anwendung besteht«, die nur wiederum der Staat organisieren könne, der jedoch aufgrund eben dieses revolutionären Impetus kein Interesse daran habe, adressiert Brecht sein Hörspiel kurzerhand an ein anderes Publikum und untertitelt es 1930 mit *Ein Radiolehrstück für Knaben und Mädchen*. Der letzte Punkt seiner Ausführungen zum *Ozeanflug* betrifft die »Vorstellung bei falscher konzertanter Verwendung«. Da er eine konzertante Aufführung grundsätzlich für ungeeignet erachtet, bestehe doch die Gefahr, dass die Aufführung benutzt werde, die Hörer zu veranlassen, »sich durch Hineinfühlen in den Helden von der Masse zu trennen«, müsse in diesem Fall »der Fliegerpart von einem Chor gesungen werden. Nur durch *das gemeinsame Ich-Singen* (Ich bin Derundder, ich breche auf, ich bin nicht müde und so weiter) kann ein wenig von der pädagogischen Wirkung gerettet werden.« (ebd.: 127) Nach diesem radiopraktischen Versuch äußert sich Brecht desillusioniert zu den Möglichkeiten einer alternativen Verwendung des neuen Mediums. 1932 verfasst er hierzu einen abschließenden Beitrag, den bekanntesten unter seinen Schriften zum Rundfunk: *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat*. So resümiert er die erste Phase, während der »goldene[n] Jugendzeit unseres Patienten« (1932: 128), als die Aktivität eines reinen Stellvertreters, die eigentliche Funktion gelte es noch zu bestimmen (ebd.: 129). Obgleich Brecht dem Radiodispositiv über seine medienpraktische Begegnung gleichsam desillusionierter gegenübersteht, hält er doch an seinem »Modell für die Verwendung [der] Apparate« fest. So ließen sich etwa theoretische Erkenntnisse der modernen Dramatik – und gerade nicht ihre ästhetische Anwendung –, insbesondere aufgrund »ihre[r] belehrende[n] Haltung«, im neuen Medium »außerordentlich fruchtbar[]« (ebd.: 132) machen. Seinen Vorschlag, »aus dem Rundfunk einen Kommunikationsapparat öffentlichen Lebens zu machen«, weist Brecht am Ende seiner Ausführungen selbst als utopisch aus: »Undurchführbar in dieser Gesellschaftsordnung, durchführbar in einer anderen, dienen die Vorschläge, welche doch

nur eine natürliche Konsequenz der technischen Entwicklung bilden, der Propagierung und Formung dieser *anderen* Ordnung.« (Ebd.: 134) Die Aktivierung des Hörers beschränkt sich vor allem auf eine aufmerksame Rezeption, die er über die Teilnahme qua Textrezitation umzusetzen sucht.³⁵ Dass Brechts gesellschaftspolitische Auseinandersetzung und seine Vorschläge zu alternativen Produktionsweisen keine Nachahmung und intensivere Reaktionen unter den übrigen sozialistischen Funkautoren während der Weimarer Republik finden, kann nach Hörburger nicht alleine aus der rundfunkpolitischen Repression abgeleitet werden:

Es wäre voreilig, dies nur im Rahmen rundfunkpolitischer Repression zu sehen, in der Resignation über ein Unternehmen, das nur anlässlich einer Festwoche die begrenzte Unterstützung der Institutionen fand. Wahrscheinlicher ist dagegen die Annahme, daß die Isolation der Autoren, die freilich politisch bedingt war, einer umfassenden Theoriebildung, die auch die Veränderbarkeit der Apparate miteingeschlossen hätte, entgegenstand. [...] Brechts Versuch einer Doppelstrategie, die Hörspielinhalte auch der Rundfunkpraxis zu vermitteln – und umgekehrt –, verengte sich wiederum, indem die Problematisierung des Mediums zumindest im Hörspiel aus dem Blickfeld rückte. (1975: 337)

Nach dem *Ozeanflug* führt Brecht seine pädagogischen Überlegungen zum Rundfunk nicht weiter aus. So bleibt dem Radio eine Zukunft als Kommunikationsmedium im Brechtschen Sinne nicht nur machtpolitisch, sondern schon rein medientechnisch versagt und auch aus dem Hörer wird kein Produzent: er verharrt in der Rolle eines Konsumenten. In der Brechtschen Konzeption um Kunst, Radiodispositiv und Pädagogik muss Leschke zufolge die »didaktische Form die mediale Form ersetzen oder zumindest ihr auf die Sprünge helfen«: Demnach beherrsche Pädagogik die Programme solange, wie ein Gefälle bestehe und der Interaktionspartner Zögling sei. Walter Benjamin, um den es mir im Folgenden gehen wird, versucht dagegen nach Leschke »den

35 Dass dieses Anliegen bereits in der Organisation von diffiziler Natur hinsichtlich ihrer bloßen Durchführbarkeit ist, dieser Schwierigkeit scheint sich Brecht bewusst. Und so führt er auch seine Radiotheorie nicht weiter aus. Für seine Arbeiten im dänischen Exil konstatiert Vormweg eine Zurücknahme im Vergleich zu dessen »frühem großem Anlauf, übers Radio die Gesellschaft zu verändern« (1983: 25). Dies zeige insbesondere das Antikriegsstück *Das Verhör des Lukullus* (1940). Brecht habe den Adressaten »[i]n jener Zeit der Not und der Umwälzungen durch Gewalt [...] ebenso eingeübt wie später Heiner Müller. Es drängt ihn ästhetisch-technisch wieder in die geläufige isolierte Position des Schriftstellers, Lehrers, Denkenden, der sein Wissen jedenfalls in Sprache und Spiel zu tradieren sucht.« (Ebd.: 26)

kontraproduktiven Effekt der Pädagogisierung des Programms dadurch wieder zurückzuschrauben, dass er pädagogische und mediale Form engführt. Der pädagogische Charakter wird hinter der Maske der Volkstümlichkeit versteckt.« (2006: 251)

Walter Benjamin:

Kunst im Radio als Schulung des Hörers über die Volkstümlichkeit

Walter Benjamin arbeitet zwischen 1927 und 1933 im Rundfunk und konzeptioniert wie verfasst verschiedene mediale Spielformen wie etwa Hörspiele, Berichte, Buchvorstellungen und Features (vgl. Schiller-Lerg 1984). Reinhard Döhl zufolge ist Benjamins Arbeit für das Radio nicht in erster Linie im Dienste eines bloßen Broterwerbs zu verstehen, sondern »als ein[] immer wieder einsetzende[r] Versuch, im neuen Medium die *Trennung zwischen Ausführenden und Publikum* aufzuheben, d. h. den Hörer durch ihn fesselnde Sendungen vom gedankenlosen Konsum des Unterhaltungsfunks abzulenken und ihn zu einem vernünftigen Gebrauch des Rundfunks als eines volkstümlichen neuen Kommunikationsinstruments anzuhalten.« (1987a: o. S.) Nachfolgend fokussiere ich mich auf seine theoretischen Überlegungen, insbesondere das Publikum des Rundfunks betreffend, und deren praktische Umsetzung in den sogenannten »Hörmodellen« und im Kinderhörspiel *Radau um Kasperl*. Benjamins Vorstellungen sind ebenso wie Brechts Meyer-Kalkus zufolge »als prononcierte Gegenposition zu den Hörkunsttheorien der Weimarer Republik« (2001: 378) zu verstehen. Wie Brecht sieht auch Benjamin ein wesentliches Ziel seiner Arbeiten darin, den Zuhörer aus der passiven Haltung einer bloßen Konsumation zugunsten einer kritischen Reflexion zu mobilisieren, auch wenn Benjamin dem Massenmedium Radio, wie Rainer Leschke betont, »entschieden weniger zu[traut] als dem Film.«³⁶ (2006: 252) Der Zuhörer ist Benjamins Ansicht nach ob der Prävalenz »de[s] stumpfsinnige[n] Begriffs der »Darbietung«, in deren Zeichen der Ausübende dem Publikum gegenübertritt [...] auf die Sabotage (das Abschalten) angewiesen geblieben« und hat von dieser Möglichkeit auch entschlossen Gebrauch gemacht. Das liegt Benjamin zufol-

36 »Dieser evoziert im Gegensatz zum Rundfunk ein formästhetisch getriebenes Wissen und damit ein Medienwissen ganz ohne Pädagogik. Die Kompetenz des zerstreuten Examinators entwächst einzig der technischen Logik der medialen Darstellung.« (Ebd.) Da das Radio über eine derartige Möglichkeit nach Benjamin nicht verfügt, scheinen ihm pädagogische Maßnahmen unentbehrlich, um die erwünschte Wirkung zu erzielen.

ge nicht so sehr an der »entlegene[n] Materie«, sondern ist auf die funktischen Darbietungen selbst zurückzuführen:

Es ist die Stimme, die Diktion, die Sprache – mit einem Wort die technische und formale Seite der Sache, die in so vielen Fällen die wissenschaftlichen Darlegungen dem Hörer unerträglich macht genau so wie sie, in den einigen wenigen, ihn an die ihm entlegensten fesseln kann. [...] Diese technische und formale Seite ist es demnach, an der allein das Sachverständnis der Hörer sich schulen und dem Barbarentum entwachsen könnte. Die Sache ist überaus naheliegend. Man braucht sich nur einmal zu überlegen, was es ausmacht, daß die Rundfunkhörer, im Gegensatz zu jedem andern Publikum, das Dargebotene bei sich zu Hause, die Stimme gewissermaßen als Gast empfangen. [...] Und daß ihr dennoch niemand sagt, was man von ihr erwartet, was man ihr danken, was man ihr nicht verzeihen wird, usf. Das ist nur mit der Indolenz der Masse und mit der Beschränktheit der Führenden zu erklären. (Ebd.: 1506f.)

Der Rundfunk muss demnach nicht am »stofflichen Charakter des Gebotenen« ansetzen, sondern an der Art und Weise der Vermittlung, um die Reflexion des Hörers zu schärfen und denselben als »Sachverständigen auf seiner Seite [zu] haben.« Die Schulung des Publikums zum Sachverständigen erachtet Benjamin dabei als »das Wichtigste« (ebd.: 1507). Diese Annahmen gründen die weiteren radiotheoretischen wie -praktischen Ausführungen.

Benjamin schildert in dem Aufsatz *Auf die Minute*, einer unter dem Pseudonym Detlef Holz veröffentlichten Kolumne für die Frankfurter Zeitung vom 6. Dezember 1934, seine erste Begegnung mit dem Dispositiv im Rahmen eines Vortrags, bei dem er vom Abteilungsleiter im Vorfeld über eine angemessene Vortragsart instruiert wird:

Der Abteilungsleiter war liebenswürdig genug, mich darauf hinzuweisen, daß ausschlaggebend neben dem Aufbau solcher Betrachtungen die Art und Weise des Vortrags sei. »Anfänger«, sagte er, »begehen den Irrtum zu glauben, sie hätten einen Vortrag vor einem mehr oder weniger großen Publikum zu halten, das nur eben, zufällig, unsichtbar sei. Nichts ist verkehrter. Der Radiohörer ist fast immer ein Einzelner, und angenommen selbst, Sie erreichen einige Tausende, so erreichen Sie immer nur tausende Einzelner. Sie müssen sich also verhalten, als wenn Sie zu einem Einzelnen sprächen – oder auch zu vielen Einzelnen, wenn Sie wollen; keinesfalls aber zu vielen Versammelten.« (1934: 761)

Die Erkenntnis Benjamins hinsichtlich der Beziehung von Produktion und Rezeption, von Dargebotenem und Empfang desselben, nimmt fortan einen zentralen Stellenwert ein und scheint sich programmatisch auf Benjamins

Radiosendungen niederzuschlagen.³⁷ Auf welchem Weg sucht Benjamin die Schulung der Rezipienten konkret umzusetzen? Den Teilabdruck seines Hörspiels *Was die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben*³⁸ in der Radiozeitschrift *Rufer und Hörer* ergänzt Benjamin um einen Aufsatz mit dem Titel *Zweierlei Volkstümlichkeit*. Dieser Aufsatz ist aufschlussreich, da er die Absicht dieses Hörspiels näher erläutert. So sucht Benjamin über dasselbe »grundsätzlichen Überlegungen über diejenige Volkstümlichkeit Rechnung zu tragen, die der Rundfunk in seinen literarischen Querschnitten zu erstreben hat.« (Benjamin 1932: 671) Ausgehend von diesem Aufsatz und dem Hörspiel möchte ich in einem ersten Schritt zeigen, inwiefern Benjamins Bildungsarbeit und didaktische Absicht sich von der damaligen Rundfunkpraxis grundlegend unterscheidet. Seine theoretischen Ausführungen wie medienpraktischen Aktivitäten lassen sich als eine Suche nach Vermittlungsformen verstehen, die einerseits im Stande ist, Wissen beim Publikum zu generieren und hierfür andererseits die medienspezifische Bedingtheit der Mitteilung in die Überlegung prinzipiell einzubeziehen. Diese beiden Aspekte laufen in der Überlegung um die Volkstümlichkeit zusammen, »kannte man doch, vor dem Rundfunk, kaum Veröffentlichungsarten, die eigentlich volkstümlich oder volksbildnerischen Zwecken entsprachen.« (Ebd.: 671) Bis zum Aufkommen des neuen Massenmediums vollzieht sich Benjamins Ansicht nach volksmäßige Darstellung »in den Formen der wissenschaftlichen«. Daher entbehre sie zwangsläufig »der methodischen Ursprünglichkeit«, denn Popularisierung stelle entsprechend »eine untergeordnete Technik« dar. Der Rundfunk wandle diese Sachlage tiefgreifend: »Kraft der technischen Möglichkeit, die er eröffnete, an unbegrenzte Massen sich zu gleicher Zeit zu wenden, wuchs die Popularisierung über den Charakter einer wohlmeinenden menschenfreundlichen Absicht hinaus und wurde zu einer Aufgabe mit eigenen Form-Artgesetzen, die sich nicht

37 Dies zeigt auch die Moderation Benjamins im Rahmen seines ersten Jugendprogrammes im November 1929: »Also, ich will heute mit Euch über die Berliner Schnauze sprechen; die so genannte große Schnauze ist doch das erste, was allen einfällt, wenn man vom Berliner redet.« (1929a: 68) Wolfgang Hagen bemerkt in seinen Ausführungen zu Benjamin, er habe sich »an keiner anderen Stelle [...] in seinen Texten so direkt und unmittelbar an die Hörer gewandt.« (2009: 37) Eine derartige Rückbindung des Zuhörers an das Radio über das Generieren einer Gemeinschaft aus dem zerstreuten Publikum vor den Lautsprechern – nichts anderes passiert heute in übersteigerter Form im Formatradio.

38 Das Hörspiel wird am 16. Februar 1932 (21:10–22:10 Uhr) in der Funk-Stunde Berlin im Rahmen des Goethe-Jahres gesendet.

minder deutlich von der älteren Übung abhebt als die moderne Werbetechnik von den Versuchen des vorigen Jahrhunderts.« (Ebd.) Über die neue Möglichkeit der Verbreitung verändern sich die bisherigen Publikumsstrukturen, denn es handelt sich beim Massenpublikum des Radios um ein medial hergestelltes, das keine Präsenzöffentlichkeit darstellt, sondern die das Medium »qua der von ihm organisierten Distribution« (Leschke 2006: 248) erst produziert. Außerdem wirft die mediale Verbreitung über das Radio – als nach Weill »Umschichtung des Publikums« (1927:62) – die Frage nach passenden Vermittlungsformen auf. Über die beiden Aspekte intensiviert sich Benjamin zufolge die Volkstümlichkeit und verlangt »eine gänzliche Umgestaltung und Umgruppierung des Stoffes aus dem Gesichtspunkt der Popularität heraus.« (1932: 672) Da sich Popularität in erster Linie auf den Hörer und sein Interesse bezieht, müsse demselben die Gewissheit mitgeteilt werden, »daß sein eigenes Interesse einen sachlichen Wert für den Stoff selbst besitzt.« (Ebd.) Benjamin sucht diese Vorstellung in seinem Hörspiel über eine *Typisierung* einzulösen, über die er wissenschaftliche Fragestellungen mit der Lebenswirklichkeit der Zuhörer verbinden möchte. Er erklärt sein Vorgehen folgendermaßen: »Um in die Tiefe zu gelangen, ist man vielmehr absichtlich von der Oberfläche ausgegangen. Man hat versucht, den Hörern darzustellen, was in der Tat so tausendfältig und beliebig da war, daß es die Typisierung erlaubt: nicht die Literatur, sondern das *Literaturgespräch* jener Tage« (ebd.: 673). Das Literaturgespräch habe »engste Beziehung« zu den Fragestellungen der Literaturwissenschaft, »die immer mehr die Bedingungen zu erforschen sucht, welche dem dichterischen Schaffen durch die Zeitverhältnisse gegeben waren.« (Ebd.) Und so bemühe sich sein Hörspiel *Was die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben* entsprechend »um engste Fühlung mit den Forschungen, die in der jüngsten Zeit zur sogenannten Soziologie des Publikums unternommen wurden.« (Ebd.) Entsprechend folge es der Absicht, sowohl den Fachmann als auch den Laien als Bildungsarbeit über die »Lebendigkeit der Form« als »lebendiges Wissen« gleichermaßen zu fesseln.

Anhand dieser Ausführungen und Überlegungen zu möglichen Vermittlungsformen wird deutlich, inwiefern Benjamin in der Formation seiner Inhalte, über die er Wissen generieren möchte, sowohl sein Publikum im Rundfunk als auch die Art der Rezeption mitbedenkt; so sind die theoretischen Ausführungen als pädagogische Absichten und deren praktische, publikumsorientierte Umsetzung als mediale Formen eng aufeinander bezogen. Da es sich um Vermittlungsformen im Radio handelt, bezieht er das mediale Dispositiv als Produktions-, Präsentations- wie Rezeptionskontext in seine medienreflexi-

ven Spiele zur Wissensgenerierung mit ein, wodurch er die angestrebte *Schulung des Hörers zum Sachverständigen* auf verschiedenen Ebenen zu realisieren sucht. Benjamin nutzt zur Mobilmachung des Hörers als aktivem Rezipienten und Sachverständigen, zum Aufbau der Beziehung zwischen Rundfunk und Hörer aber noch weitere Wege. Ein zentraler Aspekt ist das Feedback, zu dem er die Hörer seiner Sendungen ermutigt und auffordert, denn »[e]rst im Feedback verändert sich das Verhältnis zwischen Wissenschaft und Volkstümlichkeit grundlegend.« Benjamin orientiert sich bei seinen Aktivitäten vor allem an Ernst Schoens Überlegungen, der 1929 die künstlerische Leitung im Frankfurter Sender übernimmt und durch den es Benjamin möglich wird, sowohl dort als auch für die Berliner Funk-Stunde als Funkautor und -publizist sowie als Sprecher, Regisseur und Produzent zu fungieren. Das programmatische Motto Schoens lautet: »Jedem Hörer, was er haben will und ein bißchen mehr (nämlich von dem, was wir wollen).« (Benjamin 1929: 549) Benjamin erläutert diesen Standpunkt in seinem ersten Aufsatz *Gespräch mit Ernst Schoen*, in dem er ihn zitiert:

»Eine Sache historisch verstehen«, so beginnt Schoen, »heißt sie als Reaktion, als Auseinandersetzung zu begreifen. So muß auch unser Frankfurter Unternehmen aus einem Ungenügen, und zwar aus einer Opposition gegen das erfaßt werden, was ursprünglich die Programmgestaltung des Rundfunks bestimmte. Das war, kurz gesagt, die Kultur mit einem haushohen K. Man glaubte im Rundfunk das Instrument eines riesenhafte Volksbildungsbetriebs in der Hand zu halten. Vortragszyklen, Unterrichtskurse, großaufgezogene didaktische Veranstaltungen aller Art setzten ein und endeten mit einem Fiasko. Denn was zeigte sich? Der Hörer will Unterhaltung. Und da hatte der Rundfunk nichts zu bieten: der Trockenheit und fachlichen Beschränktheit des belehrenden entsprachen Dürftigkeit und Tiefstand des ›bunten‹ Teils. Hier galt es einzusetzen. Was bisher als Vereinsunternehmen ›Schlummerrolle‹ oder ›fröhliches weekend‹, eine Arabeske am seriösen Programm gewesen war, mußte aus der muffigen Atmosphäre des Amusements in die gut durchlüftete, lockere und witzige Aktualität gehoben und zu einem Gefüge werden, in dem das Mannigfaltigste auf gute Art sich zueinander finden konnte.« (Ebd.: 548f.)

Möglich, so führt Benjamin weiter aus, sei dies jedoch nur »mit einer Politisierung, die ohne den chimärischen Ehrgeiz staatsbürgerlicher Erziehung den Zeitcharakter so bestimmt, wie ehemals der ›Chat Noir‹ und die ›Elf Scharfrichter‹ es getan haben.« (Ebd.: 549) Diese Position, die weniger medienästhetische Fragen aufwirft, sondern vielmehr an einem kritischen Diskurs über Fragen der Zeit mit der Öffentlichkeit interessiert ist – wobei Benjamin für

sein Vorhaben Vorbilder aus dem Bereich des politischen Kabarett ins Feld führt, deren Aktivitäten natürlich als ungleich radikaler zu beschreiben sind und von daher ob seiner damaligen Möglichkeiten im Radio als für ihn idealtypische Folie, Impetus, Intention wie Wirkung betreffend, in der tatsächlichen Realisation zu relativieren sind –, verbindet Benjamin mit Schoen und ist für einen Großteil seiner Arbeiten für die Institution Rundfunk charakteristisch. Die Intention, den Rezipienten zu aktivieren und darüber seine Haltung bloßer Konsumation zu beenden, verbindet Benjamin ebenso mit Bertolt Brecht und dessen Theorie zum epischen Theater wie mit dessen radiotheoretischen Ausführungen. Sabine Schiller-Lerg, die sich u. a. in ihrer Studie *Walter Benjamin und der Rundfunk* intensiv mit den Arbeiten für das Radio auseinandersetzt, arbeitet anhand der sogenannten ›Hörmodelle‹, die Benjamin gemeinsam mit Wolf Zucker für die Sender in Berlin und Frankfurt realisiert, heraus, »daß er [Walter Benjamin, B.W] die Bedingungen des epischen Theaters, die er theoretisch reflektierte, für das technische Medium umzusetzen und ihnen eine neue praktische Verwendung zu geben verstand, in einem Ausmaß und einer inhaltlichen Vielfalt, wie es Brecht selber nie versucht hat« (Schiller-Lerg 1984: 54). Sieht Döhl in den Hörmodellen zuvorderst ein Indiz für »das Interesse, das Schoen und Benjamin dem Hörer und seinen Bedürfnissen entgegenbrachten« (1987a: o. S.), so hält Hagen der Schiller-Lergschen Lesart als Umsetzung der Konzeptionen Brechts zum epischen Theater entgegen, das Hörmodell *Gehaltserhöhung?! Wo denken Sie hin!* sei »ein eher boulevardeskes Rollenspiel als ein ›Lehrstück‹ und hat sicherlich mehr zu tun mit Benjamins nachhaltigem Interesse an behavioristischen Theorien als mit Brecht.« (Hagen 2009: 40) Hierzu sind meiner Meinung nach folgende Anmerkungen nötig: Zum einen betrifft Benjamins Beschäftigung mit dem epischen Theater und den Aspekten, die er hierbei in seinen Arbeiten für das Radio umzusetzen sucht, die Benjaminsche Lesart der Lehrstücktheorie. Das bedeutet, dass es sich nicht in erster Linie um Brechts theoretische Postulate handelt, die Benjamin umsetzt, sondern letzterer kombiniert eigene Forderungen und Vorstellungen mit denen Brechts. Meiner Ansicht nach verkennt Hagen bei seinem Einwand Schiller-Lerg gegenüber, dass Brecht sich nicht nur für Lehrstücke engagiert, die im Dienste vor allem gesellschaftskritischer und -verändernder Tendenzen stehen. Das Theater nach Brechtschem Zuschnitt ist auch von Elementen sportlicher Massenveranstaltungen wie von boulevardesk-unterhaltsamen Darstellungsformen inspiriert und später auch in ausgeprägtem Maße durchzogen, die nicht vor allem einem revolutio-

när-aufklärerischen Gestus verpflichtet sind.³⁹ Unterhaltung beschränkt sich bei Brecht also nicht auf Denk- und Reflexionsprozesse, wie dies vielerorts in der Forschungsliteratur verkürzt dargestellt wird. Auch Hagen sitzt einem Trugschluss auf, wenn er der Aufklärung in der Brechtschen Lehrstücktheorie eine derart exponierte Stellung zugesteht und Benjamins radiopraktische Arbeiten dagegen abwertet. Es ist meiner Einschätzung nach davon auszugehen, dass Benjamins Lesart der Brechtschen Lehrstücktheorie sicherlich die Hörmodelle inspiriert hat. Auch wenn sie nicht völlig darin aufgehen, werden hier dennoch wesentliche Aspekte realisiert, die Brecht in seiner berühmten Rede *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat* ausführt, wenn auch freilich, wie Sabine Schiller-Lerg feststellt, »im Rahmen der gegebenen technischen und organisatorischen Möglichkeiten des Rundfunks, ohne jedoch gleich dem System entgegenzukommen.« (1984: 202) Brechts radiotheoretische Schriften sind geprägt von der Absicht, die bisherige Verwendung des Massenmediums zu verändern, um auf die Gesellschaft Einfluss zu nehmen. Benjamins Versuche unterscheiden sich davon vor allem dadurch, weil er diese Veränderung praktisch zu verwirklichen versucht. Das lässt sich etwa anhand der Konzeption seiner ›Hörmodelle‹ zeigen, die nach Schiller-Lerg dem Ziel folgen, »praktische Lebenshilfe, Unterweisungen in alltäglichem Konfliktverhalten, sowie meinungsbildende und entscheidungsfördernde Situationen vorzuführen. Hier sollte nicht Anpassung an das bestehende System gefördert werden, sondern eine selbstbewusste Haltung, die dem Ausgeliefertsein gegenüber Institutionen entgegenwirkt.« (Ebd.: 201) Dies ist Schiller-Lerg zufolge darauf zurückzuführen, dass Benjamin »im Rundfunk zunächst das pädagogische Instrument [sieht], erst dann das politische.« (Ebd.: 202) Was Benjamin vom epischen Theater auf den Rundfunk zu übertragen sucht, betrifft vor allem eine grundlegende Überzeugung, die er darin angelegt sieht: »Veränderlich ist das Geschehen nicht auf seinen Höhepunkten, nicht durch Tugend und Entschluß, sondern allein in seinem streng gewohnheitsmäßigen Verlaufe, durch Vernunft und Übung. Aus kleinsten Elementen der Verhaltensweisen zu konstruieren, was in der Aristotelischen Dramaturgie ›handeln‹ genannt wird, das ist der Sinn des epischen Theaters.« (Benjamin 1932b: 775) Benjamin überträgt diese Übung als eine des aktiven Handelns in die

39 Besonders für Boxkämpfe kann sich Brecht begeistern. So verfasst er etwa eine fragmentarische Biographie des Boxers Paul Samons-Körner, mehrere Boxergeschichten und plant gar einen Boxerroman. (Vgl. u. a. Jaretsky 2006)

Rückbindung des Zuhörers an den Rundfunk, über die er die Trennung zwischen Ausführenden und Publikum zu überbrücken sucht.

In einem Zeitungsartikel erinnert sich Wolf Zucker an seine erste Begegnung mit Benjamin im Sommer 1929. Diese Begegnung initiiert Edlef Köppen, damaliger literarischer Leiter der Berliner Funk-Stunde, dem Benjamin die Idee der Hörmodelle unterbreitet und der Zucker wiederum, wie dieser im Artikel schildert, »an der Verwirklichung der Idee beteiligen wollte, weil ich zu jener Zeit mit verschiedenen Formen des noch unbekannten Ausdrucksmit- tels experimentierte.« (Zucker 1972: 79) Bei diesem Zusammentreffen erklärt Benjamin die Idee der Hörmodelle nach Zucker wie folgt:

Benjamin begann mit der Frage, ob wir »den Knigge« gelesen hätten. Zu unserm Glück gab er uns keine Zeit, die Frage leichtsinnig zu bejahen, denn er selber begann sogleich zu erklären, daß dieses ungemein ein- flußreiche Buch seinerzeit den Sinn gehabt hätte, das Leben von durch- schnittlichen Menschen in einer Periode radikaler sozialer Veränderun- gen dadurch zu erleichtern, daß es ein den verschiedenen Situationen angemessenes und erfolgreiches Verhalten darstellte. Genau das gleiche sei nun auch das Ziel der Hörmodelle. Er wolle, sagte Benjamin, das neue Medium des Rundfunks dazu benutzen, die Hörer gewisse Techniken des praktischen Verhaltens in typischen Konfliktsituationen des modernen Lebens zu lehren. (Ebd.)

Die Inhalte der Hörmodelle fasst Zucker folgendermaßen zusammen:

Unsere Hörmodelle waren [...] weder spannend noch unterhaltend. Sie handelten davon, in welcher Zeit man mit seinem Chef über eine ge- wünschte Gehaltserhöhung sprechen solle; wie man es verhindern kann, daß ein zufälliger Wortwechsel zwischen Ehegatten zur Aufrechnung al- ler gegenseitigen Verfehlungen und zu unabänderlichen Scheidungsdro- hungen ausartet; wie unnötig es ist, einem Kinde, das irgend etwas ver- patzt hat, vorauszusagen, daß es einmal bestimmt im Zuchthaus landen werde. (Ebd.)

Dabei schwebte ihm – was man ob der dramatischen Form annehmen könnte – weder etwas Ähnliches wie Brecht mit seinen Lehrstücken vor, noch »sei er an der Psychologie der Charaktere der Zeit besonders interessiert.« (ebd.) Er wolle darüber »nicht mit dramatischen Dichtern in Wettbewerb treten«, noch ginge es ihm um das Propagieren einer politischen Ideologie: »Die Hörmodel- le seien also bewußt als Abstraktion gedacht, und die auftretenden Personen seien eher als Drahtpuppen und Marionetten zu verstehen denn als natürli- che Menschen.« (Ebd.)

Die Hörmodelle, die auf einem seriellen Prinzip basierend immer dem gleichen Schema folgen, setzen sich im Wesentlichen aus zwei Teilen zusammen. Für den ersten Teil ist eine dramatische Form vorgesehen, die Benjamin als »Folge von Mustern und Gegenmustern der Verhandlungstechnik« (1929: 549) beschreibt, das Hauptgewicht liege jedoch auf der nachfolgenden Diskussion. Den Ablauf des ersten Teils beschreibt Zucker wie folgt:

Wir ließen am Anfang die Personen ihre Konflikte in üblicher Weise bis zur Unlösbarkeit emporsteigen, was dem mehr konventionellen der beiden Räsoneure Anlaß zu tadelnden Bemerkungen über die Verderbtheit der Jugend oder die Seltenheit »guter« Ehen oder dergleichen mehr gab. Der andere Räsoneur lehnte sodann die Urteile des ersten ab, indem er Zug um Zug die Unzweckmäßigkeit und Unsinnigkeit in dem Konfliktspiel der Akteure nachwies. Danach wurde der Verlauf der Handlung umgedreht und die vielleicht doch mögliche Vermeidbarkeit der Katastrophe aufgezeigt. (1972: 79)

Die Niederschrift des Manuskripts der Sendung erfolgt durch Zucker, der den eigenen Beschreibungen zufolge im Wesentlichen die mündlichen Ausführungen Benjamins im Rahmen ihrer wöchentlichen Treffen notiert und nach den festgelegten Schemata des Modells ausarbeitet. Mit der Umsetzung im Radio habe Benjamin nur insofern zu tun, als er hinsichtlich der Inszenierung Anliegen formuliere: »Es war Benjamins Wunsch, daß die Schauspieler ihre Rollen schlicht und alltäglich oder sogar mechanisch sprachen. Hörmodelle sollten unpersönlich bleiben. Niemals wurde für sie ein großer oder populärer Schauspieler beschäftigt.« (Ebd.) Die Reaktionen auf die Sendung des ersten Hörmodells *Wie nehme ich meinen Chef?* in der Inszenierung von Edlef Köppen am 8. Februar 1931, das Verhandlungen um eine Gehaltserhöhung zum Gegenstand hat, fallen überwiegend negativ aus.

Benjamins theoretische Ausführungen und Aktivitäten zur Schulung des Hörers zum Sachverständigen finden auch medienästhetisch Niederschlag, als sich in einem weiteren Hörstück medienreflexive Aspekte als intramediale Bezugnahmen auf der Ebene der Gestaltungsverfahren ausmachen lassen, die das Radiodispositiv – darin ähnlich Fleschs *Zauberei auf dem Sender* – selbst zur Erscheinung bringen, und zwar in seinem Hörspiel für Kinder *Radau um Kasper*⁴⁰. Das Hörspiel folgt, wie es Döhl auf den Punkt bringt, unter ande-

40 Die Fassung, bei der Benjamin selbst die Regie übernimmt und die am 10. März 1932 von 19:45–20:45 Uhr (Südwestdeutscher Rundfunkdienst AG) urgesendet wird, ist

rem der Absicht, »Kindern im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit von Kunstwerken einen technischen Reproduktionsapparat spielerisch vorzuführen und einsichtig zu machen.«⁴¹ (1987: o. S.) Wer dabei den Rezipienten durch die medialen Räume des Radios und der Institution Rundfunk Geleit gibt, kündigt sich im Titel bereits an: Benjamin stellt den Zuhörern die aus dem Puppentheater bekannte Figur des Kasperl zur Seite. Kasperl fungiert nicht nur als Begleiter, sondern seine Performance bringt das Radio der Kulturwissenschaftlerin Katja Rothe zufolge »überhaupt erst zur Erscheinung und zwar als Geräuschratespiel, als Test und Übung einer neuen Wahrnehmungsweise.« (2009: 1) Rothe führt in einem Aufsatz über *Walter Benjamins Radio-Kasperl* dazu weiter aus:

Benjamins Kasperle tobt sich durch die Welt der Radios der Weimarer Republik, tritt dessen hehre Bildungsansprüche mit Füßen und bringt mit seiner Vorliebe für geräuschvolle Sinnlosigkeiten die kulturbeflissenen Programmverantwortlichen aus der Fassung. Die Hörer verfolgen das geräuschvolle Spektakel und werden durch das Format der Sendung, ein Ratespiel für »Radau«, Krach und Lärm, mitten hineingerissen in das Medienereignis. Und das alles wird dadurch ermöglicht, dass Kasperle sich dem Radio entziehen will. Überhaupt ist das Kasperle im gesamten Stück auf der Flucht. (Ebd.: 2)

Auch in diesem Hörspiel sieht Benjamin die Interaktion mit den Zuhörern vor, wie eine Vorankündigung in der Südwestdeutschen Rundfunk-Zeitung zeigt: »Übrigens sind Kasperls Erlebnisse in diesem Hörspiel, wie schon der Titel sagt, mit Radau verbunden. Die Kinder werden gebeten, zu erraten, was die hierbei auftretenden Geräusche bedeuten und ihre Meinung darüber dem Südwestfunk mitzuteilen.« (zit. n. Schiller-Lerg 1984: 255) Die überwiegenden Hörspielproduktionen im damaligen Rundfunk setzen auch im Bereich des Kinderhörspiels auf die Suggestivkraft des Mediums. Benjamin dagegen verwendet die Kunstform, um spielerische Einblicke in die »Möglichkeiten und Bedingungen des Mediums Rundfunk sichtbar, um den Reproduktionsappa-

nicht erhalten. Erhalten ist lediglich ein Tonfragment einer kürzeren Sendung in Köln (WERAG) unter der Regie von Carl Heil (1932).

41 In Bezug auf Benjamins grundsätzlicher Konzeption, die Kinder- und Jugendsendungen betreffend, unterstreicht Döhl, dass Benjamin »ausdrücklich das Parteiprogramm als Instrument einer klassenbewußten Kindererziehung aus[schließt], weil die an sich höchst wichtige Ideologie das Kind nur als Phrase erreiche.« So gehe es ihm auch hierbei »nicht um Parteiprogramm, sondern um Politisierung.« (Ebd.)

rat für Kinder (und Erwachsene) durchsichtig zu machen.«⁴² (Döhl 1987a: o. S.)
Insofern sei *Radau um Kasperl*

141

so etwas wie operative (operationelle) Literatur für Kinder, die auf spielerischem Wege, in scheinbar vertrauter Art Einsichten in jenen Apparat vermittelt, der den Kindern in einer durch ihn möglich gewordenen Form (= das Hörspiel) Literatur ins Haus liefert. Indem ein solches Hörspiel den Apparat, der es eigentlich erst ermöglicht, durchsichtig macht, zielt es schließlich auf Schärfung des kindlichen (jugendlichen, erwachsenen) Hörbewußtseins. (Ebd.)

Daher geht Benjamin Rothe zufolge über die mediale Reflexion des Apparats noch einen wesentlichen Schritt weiter als zeitgleich Friedrich Bischoff mit seinen Versuchen *Hörspiel vom Hörspiel* in der Schlesischen Funkstunde in Breslau und später in Berlin. Benjamin konzipiert sein Hörspiel, wie Rothe anhand des Typoskripts herausarbeitet, »von der Technik her und das bedeutet aus Perspektive der Störung des Symbolischen, aus der Perspektive des Rauschens, der Unterminierung des Sinns durch das Herausstellen der Materialität der Sprache, ihrer Klangqualität und ihrer technischen Reproduzierbarkeit jenseits von Operationen der Semiose.« Auf diesem Wege bringt Benjamins Kasperle-Radio »zur Erscheinung, was sich dem Symbolischen entzieht.« (Rothe 2009: 1) Verfolgt Benjamin die Absicht, die Hörer zu Sachverständigen über die Interaktion und damit über die aktive Rezeption auszubilden, für die er die Bedingungen – in diesem Fall über das Ratespiel – zu schaffen sucht, so lässt sich insbesondere *Radau um Kasperl* mit Rothe als »Experimentalanordnung [beschreiben], in der performativ Wissen über den neuen medialen Raum hergestellt wird.« (Ebd.: 6) Benjamin lenkt dabei die Aufmerksamkeit der Hörer auf die Materialität insbesondere des Geräusches: Über das Ratespiel wird der Zuhörer zur Aktivität stimuliert, indem er die Handlung nicht nur nachvollzieht, sondern sich über die assoziative Suche nach der Bedeutung eines Bezeichnenden beteiligt. Auf diesem Weg wird der Zuhörer nach Rothe über das theatrale Spiel »gewissermaßen im akustischen Vollzug akustisch alphabetisiert.« (Ebd.: 9)

42 Döhl macht darauf aufmerksam, dass ob der Sendezeit der Ursendung des Hörspiels von 19:45 bis 20:45 Uhr, die für Kinder eine recht späte Zeit bedeutet, das Zielpublikum entsprechend ebenso Erwachsene einrechnet, »was dann eine doppelte Zielgruppe bedeutet: das Kind und den Erwachsenen, und in seinem Fall wiederum mit der zweifachen Funktion: ihm vorzuführen, wie gute Kinderhörspiele aussehen könnten, und ihm zugleich spielerisch Einsichten in das Medium zu vermitteln.« (Ebd.)

Das Stück demonstriert Döhl zufolge außerdem, was Schoen und Benjamin unter Politisierung verstehen: »Unterhaltung nämlich in Verbindung gebracht zu einem kritisch-alltagspraktischen und von hier aus politischen Bewußtsein.« (1987a: o. S.) Darauf bezieht sich nach Döhl auch die berühmte Passage des Reproduktionsaufsatzes um die Umwälzung der Funktion von Kunst mit dem Verlust der Aura: Benjamin geht es nicht um einen Ideologietransfer, sondern eben um die Förderung eines kritisch-politischen Bewusstseins, das sich über die Aktivierung von Selbstbildungsprozessen, angeregt etwa durch die Radiostücke, idealerweise herausbilden soll (vgl. ebd.).⁴³

Der Verzicht auf den Transport einer Ideologie scheidet Benjamins Rundfunkarbeiten von jenen Brechts. Er geht bei seinen medienpraktischen Aktivitäten aber auch einen Schritt weiter als Brecht, der die Idee und Forderung der Umwandlung vom Distributions- in einen Kommunikationsapparat selbst als utopisch ausweist. Dagegen versucht Benjamin ganz praktisch den Hörer über einen Kommunikationsprozess in das Programm miteinzubinden. Döhl bringt diesen Unterschied folgendermaßen auf den Punkt: »[W]ährend Brecht im Grunde das Unmögliche fordert, versucht Benjamin das Mögliche.«⁴⁴ (Ebd.)

43 Meyer-Kalkus gibt hierzu allerdings meiner Einschätzung nach zu Recht zu bedenken, dass Benjamin das Maß an Konformismus unterschätzt und sich die Aktivität mehr seiner Wunschvorstellung verdankt als der tatsächlichen Überzeugung eines Reüssierens dieses Unternehmens. So seien seine theoretischen Ausführungen im funktionsbereich nicht ohne Grund Fragment geblieben. Trotzdem bleiben seine Ausführungen nicht folgenlos, auch wenn die akustische Dimension alsbald keine Rolle mehr spielt, gehen sie doch in die Reflexionen zum Film ein, den er später als das fortschrittlichere Medium bewertet und von dem er »nicht weniger erwartet, als eine Veränderung der ›Apperzeptionsweisen‹ der Massen.« (Meyer-Kalkus 2001: 380f.) Rainer Leschke zufolge ist Benjamins Konzept, »[g]anz abgesehen von der vergleichsweise optimistischen und nicht zuletzt auch idealistischen Einschätzung des Interesses von Wissenschaft und Öffentlichkeit«, eine »eigentümliche Melange von Pädagogik, Volkstümlichkeit, Wissenschaft und Öffentlichkeit«, das medientheoretisch nicht ausgegoren sei: »Denn wenn das revolutionäre Potenzial eine solche komplexe Emballage benötigt, um in einem solchen Medium sich entwickeln zu können, dann ist es vielleicht das Medium, in Sonderheit seine technisch vorgegebene Kommunikationsstruktur, die dem revolutionären Gedanken im Wege steht. Wenigstens traut Benjamin dem Medium Rundfunk entschieden weniger zu als noch dem Film.« (2006: 252)

44 Bei den Funkspielen, die als Tondokument leider nicht erhalten sind, greife Benjamin auf »ein literarisches Gesellschaftsspiel des Barock zurück, das Harsdörffer [...] als ›Wörterzurf‹ beschrieben hat.« (Ebd.)

2.3 Zwischenresümee: Radiokunst als Kunst der Reproduktion und der Neue Mensch

Das Radio als demokratisches Massenmedium

Zwar sind die einbezogenen Positionen in der Diskussion um eine mögliche Radiokunst mitunter sehr unterschiedlich und in ausgeprägtem Maße von den jeweiligen Kontexten wie Poetologien geprägt, denen sie entstammen. Dennoch sind ihnen wesentliche Aspekte gemeinsam. Weder Flesch noch Weill, Brecht oder Benjamin möchten die neuen technischen Innovationen, die mit dem Radio verbunden sind, der Distribution tradierter Kunstformen unterstellen. Vielmehr gilt ihr Fokus der Entwicklung neuer Darstellungsformen für den Hörfunk. Wie Flesch unterstreichen auch Brecht und Weill eine Bedingung für diese Entwicklung, die sie alle als wesentlich erachten: das Etablieren einer Experimentierstätte. Brecht, Benjamin sowie Flesch, Arnheim und Weill diskutieren direkt oder indirekt vor allem eine Möglichkeit, die sie über das neue Mediendispositiv gegeben sehen: Radiokunst kann sich ob der Möglichkeit sich prinzipiell »an alle« zu wenden und potentiell auch von allen gehört zu werden in einer zuvor nie vorhandenen Weise auf die Gesellschaft auswirken. Die »schrakenlose Ausbildung einer Konsumentenmentalität im Operettenbesucher, im Romanleser, im Vergnügungsreisenden und ähnlichen Typen«, ein Resultat der »neuesten Zeit«, habe »die stumpfen, unartikulierten Massen – das Publikum im engeren Sinn geschaffen, das keine Maßstäbe für sein Urteil, keine Sprache für seine Empfindungen hat.« Diese »Barbarei« habe »in der Haltung der Massen dem Rundfunkprogramm gegenüber ihren Gipfel erreicht und scheint nunmehr bereit zu sein, umzuschlagen.« (Benjamin 1931: 1506) Meyer-Kalkus zufolge drängen Brecht und Benjamin diese »zugunsten seiner Rolle als politisch-aufklärerisches Medium [zurück]. Das Radio soll auf diese Weise zum Instrument der Umgestaltung der politischen Kultur seiner Zeit werden. Der Begriff der Kunst [...] wird zu Recht relativiert. Statt dessen wird die wichtigere Frage aufgeworfen, ob der überlieferte Kunstbegriff durch die neuen Medien nicht selber gründlich in Frage gestellt wird.« (2001: 375) Die Veränderung der Publikumsstruktur und das kommunikative Potential des neuen Mediums machen nach Benjamin neue Gestaltungsverfahren erforderlich. Fordere Brecht im Grunde das Unmögliche, wogegen Benjamin – Döhl zufolge – das Mögliche versuche, so bleiben nach Leschke die Bemühungen der politischen Linken um das Medium Rund-

funk »selbst dort, wo sie über die einfache Besetzung von Inhalten oder Sendern hinausgehen und Medienqualität in Rechnung zu stellen sich bemühen, medientheoretisch zweifelhaft.« (2006: 252) Die Überlegungen zum Publikum sind für Brecht und Benjamin wesentlich und bestimmen den pädagogischen Gestus, den sie sich für das Radioprogramm vorstellen. Benjamin verfolgt das Ziel, die Rezipienten über eine Interaktion mit dem Medium und deren Einbezug in die Prozesse der Produktion zu Sachverständigen auszubilden. Dass der Rezipient dieser Schulung grundsätzlich bedürftig ist, daran lässt Benjamin ebenso wenig Zweifel wie Brecht. Die Kluft, von der also beide ausgehen, die dem Programm entspringt und darüber aufrecht erhalten bleibt, soll nun auf verschiedenen Wegen über pädagogische Maßnahmen überwunden werden. Brecht, der das Problem daran ausmacht, dass die herrschende Klasse – mal abgesehen davon, dass sie nichts zu sagen habe und nichts mit dem Medium anzufangen wisse – nicht interessiert daran sei, auf das kommunikative Potential und den demokratischen Charakter des Massenmediums zu setzen, um dieses entsprechend als Medium der politischen Bildung und sozialen Realität, in und aus der Mitte der Gesellschaft zu etablieren, gehe nach Leschke »implizit von einem regulativen Prinzip aus, demzufolge die formalen Eigenschaften von Medien und ihre Inhalte einander zu entsprechen hätten.« Solchermaßen bleibe sein Telos »die Aufhebung von Widersprüchen« über eine angestrebte Umfunktionierung, wobei Brecht diese eben nicht praktisch angehe, indem er etwa warte oder gar politisch eingreife, sondern seine Überlegungen seien entsprechend »selbst vor allem symbolischer oder normativer Natur«. Insofern produziere Brecht »auf medientechnischem Feld eine Art normativer Ideologiekritik.« (ebd.: 246) Dagegen sucht Benjamin, dessen Überlegungen ebenfalls »in die Richtung einer Durchbrechung der Kommunikationsbarrieren mit einer didaktischen Fundierung der Gattung [weisen]« (Würffel 1978: 51), die Angelegenheit grundsätzlicher anzugehen und die gegebene Kluft über die Volkstümlichkeit zu überwinden. So gelte es vor allem dem »kaltgestellte[n] Mensch[en]« – dem »Mensch[en] in unserer Krise«, »de[m] vom Radio, vom Kino eliminierte[n] Mensch[en], de[m] Mensch[en], um es ein wenig drastisch auszudrücken, als fünftes Rad am Wagen seiner Technik« (1932b: 775) – als einem »gespannt Aufforschenden« die »Gewissheit mitzuteilen, daß sein eigenes Interesse einen sachlichen Wert für den Stoff selber besitzt.« (1932: 671) Benjamin verstecke den pädagogischen Charakter hinter der Maske der Volkstümlichkeit und verstärke »in seinem überkompensatorischen Eifer eher das Problem«, als Subjekte solange nicht zu seinen Adressaten taugen, solange der Rundfunk pädagogisches Medium bleibe. Daher ge-

linge es ihm ebenso wenig wie Brecht, diese Kluft nachhaltig zu überbrücken. Analog zu Benjamin und Brecht ist auch bei Flesch, wie Hagen betont, »die Frage der Radiokunst keine ästhetische oder gar kunsttheoretische allein«, wie etwa bei Cage oder Weill, sondern sie

ist für Flesch eben immer auch die Suche nach einer neuen Ordnung. Flesch weiß viel zu gut, dass er im Radio ist und damit in einer Ordnung der realen Welt. Wenn es aber das Radio ist, das in der Welt eine neue Kunst möglich macht, so muss auch für diese Welt eine neue Ordnung möglich werden. Das wäre dann das soziale Kunstpathos, das Flesch von Brecht übernimmt. Oder sollen wir sagen: das möglicherweise Brecht auch von Flesch übernommen hat? (2003: 283)

Die Entwicklung des Radios hin zum »erste[n] Massenmedium der Menschheitsgeschichte« birgt demnach für Flesch, Benjamin, Brecht und Weill nichts weniger als die Aussicht auf »einen Neuen Menschen [...]. Dieser neue Typus Mensch wäre es, der in Verwendung dieser Maschine das Gesicht der Masse vermenschlichen würde. Das aber verlangte nun vom Künstler, Kunst und Massenattraktivität zu verkoppeln.« (Ebd.: 283f.) Hagen skizziert die Konsequenzen, die Flesch aus diesen Erkenntnissen und Hoffnungen für die letzte Phase seiner Radioexperimente zieht, folge diese Phase doch »der Erkenntnis, dass für den Neuen Menschen der Masse auch eine neue Ordnung des Radios geschaffen werden müsse. Als Hans Flesch [...] 1929 nach Berlin kommt, wird er politisch. Nicht laut und nicht ideologisch sondern konkret.« (Ebd.: 284) Die gesamte Schaffenszeit Fleschs im Rundfunk charakterisiert eine Neugier und die konsequente Umsetzung seiner vielfältigen Ideen, die sich sowohl technisch als auch medienpolitisch immerzu an den Grenzen des Machbaren bewegen. Kritische Stellungnahmen in Vorträgen und Interviews sowie eine nuancierte Auseinandersetzung mit umstrittenen Zeitfragen, die Erörterung von Themen, »die im Brennpunkt der allgemeinen Aufmerksamkeit liegen« (N.N. 1931: 43) sowie, was die Kunst im Radio anbelangt, eine Verbindung zur Gegenwart – diese Forderungen und Neuerungen kennzeichnen seine Programmgestaltung in Berlin, die sich bereits in früheren Arbeiten in Frankfurt abzeichnen. Neben diesen inhaltlichen Schwerpunkten und Verschiebungen stellt Flesch sich auch der Formation dieser Inhalte und geht dabei vom Medium, über das diese distribuiert werden aus, um zu einer für ihn stimmigen Gestaltung zu gelangen, die Verbindung von Form und Inhalt betreffend. Dabei stehen seine Konzeptionen in einem engen Zusammenhang mit den Forderungen Bertolt Brechts und Walter Benjamins fünf Jahre später publizierten Kunstwerk-Aufsatz sowie mit praxisorientierten Fragen,

die sich auf alle Ebenen des Radiodispositivs beziehen. Flesch erstrebt keine Freiheit jenseits jeden Zwecks für das Hörspiel; sein Kunstverständnis folgt nicht dem Grundsatz eines *L'art pour l'art*, seine Referenz ist eine andere, wie Wolfgang Hagen betont:

Es musste eine Kunst sein, die etwas über das Leben sagt, über den Menschen in der Masse, also genau jene, die das Radio jederzeit erreichen konnte. Fleschs Bezugspunkte waren die Stummfilme Charlie Chaplins, die er wie Brecht, Benjamin, Hindemith, Weill, Döblin und alle anderen als Kunstform verehrte. Und so wenig wie der Stummfilm kein bloßes Abbild der sichtbaren Welt bot, sondern mittels Schnitt und Collage eine neue Welt präsentierte, sowenig sollte auch das Radio kein bloßes Abbild akustischer Erscheinungen sein. (2003: 280)

Brechts, Benjamins, Weills und Fleschs Engagement gilt zwar verschiedenen Wegen, den Zuhörer und das Radio über medienspezifische Vermittlungsformen wie entsprechende Inhalte in Beziehung zu setzen. Ihr gemeinsames Motiv ist die Hoffnung, die gesellschaftspolitische Kultur der Weimarer Republik zu prägen und umzugestalten. Flesch sucht dies vor allem über die Herausbildung des Rundfunks zu einem modernen, journalistischen Medium zu erreichen.

Radiophone Kunst als Kunst der Reproduktion

Die Diskussion betrifft also die mit der Distribution des Mediums verbundene Form der Rezeption über den Hörsinn und sucht diesem Faktum in den Vermittlungsformen entsprechend Rechnung zu tragen, indem die Eignung der Formen ganz generell für die Rezeption über das Ohr befragt wird. Produktion, Distribution und Rezeption des Hörspiels fallen zwar ob der Übertragungstechnik nicht räumlich, aber zeitlich zusammen, da ein wichtiges Aufnahme- und Wiedergabegerät der späteren Ars Acustica eben bis dato fehlt: »ein akustisches Aufzeichnungsverfahren für Tonträger, mit denen Montage- und Mischtechniken möglich waren, wie man sie vom Film kannte.«⁴⁵ (Naber

⁴⁵ Es gibt zwar bereits die Möglichkeit, Tonaufnahmen in die Wachs- und später die Azetatplatte zu ritzen und darüber zu fixieren, aber die Aufnahme-prozedur ist im Vergleich zur späteren Tonbandaufnahme sehr aufwändig: Ein einziger Fehler reicht, um die gesamte Wachsmatrize unbrauchbar zu machen. Gibt es in den 1920er Jahren zwar die Möglichkeit, nicht mehr über den Schalltrichter, sondern über Mikrofone aufzunehmen, erhöht das elektrische Aufnahmeverfahren zwar die Qualität der Aufnahme, da sie weit-

2006: 5) Flesch fordert ein weiteres Medium als Mittler »zwischen Künstler und Maschine (das Mikrophon)« (Flesch 1931: 36). Er weiß zu diesem Zeitpunkt bereits, was Hagen zufolge zu Beginn der 1930er Jahre nur wenigen bei der Diskussion um die Möglichkeit einer funktischen Kunstform bewusst ist: »Nämlich dass es im Radio ein vor dem Mikrophon sich abspielendes Originalkunstwerk nicht geben kann. [...] Folglich liegt die Kunst des Radios, auf deren Suche Flesch von Anfang an ist, allein im Apparat selbst, nämlich in der Kunst der Reproduktion.«⁴⁶ (2003: 281) Wo »fast alle großen Hörspielfichter und -regisseure seiner Zeit – Ernst Hardt, Alfred Braun und Arnold Bronnen – immer noch und immer mehr auf ›künstlerische Lebendigkeit‹ und ›Wahrhaftigkeit‹ des Augenblicks, auf das Erlebnis von ›geistigen Strömungen‹ der ›Stimme als körperlose Wesenheit‹ setzen, hält Flesch dem entgegen, dass »das Radio zunächst die künstlerischen Mittel dazu aus seiner Apparatur gewinnen« müsse: Die Erkenntnis, »dass Kunst im Radio nur existieren kann durch Montage, durch Einschnitte ins Material, durch ›inserts‹ und Collage, also durch konjekturale Techniken der Reproduktion.« (Ebd.: 281) Konsequenterweise fordert Flesch für die akustische Kunst, von den Live-Übertragungen bei derartigen Produktionen Abstand zu nehmen und diese vorab zu produzieren. Das Massenmedium hierüber seiner Lebendigkeit und Wahrhaftigkeit zu berauben – diesen Vorwurf erhebt von Heister gegenüber Flesch und bezieht sich nicht zuletzt auf die »Entwertung des Hier und Jetzt«, wie es Walter Benjamin anhand des Medienumbruchs durch die Photographie – das »erste wirklich revolutionäre Reproduktionsmittel« – wie des Films und dessen Konsequenzen auf die Kunst in seinem berühmten Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* diskutiert. Diese Entwertung berühre über die Verkümmern und den Ausfall der Aura den empfindlichsten Kern, so Benjamin, da sie das Tradierte grundlegend erschüttere und die »Umwälzung der sozialen Funktion der Kunst« zur Folge habe: »An die Stel-

aus kleinere Schwingungen erfassen kann, dennoch bleibt das Problem der Wachsplatten bestehen, die darüber hinaus nur eine Speicherkapazität von drei bis vier Minuten aufweisen.

46 Auch wenn Hagen dabei grundsätzlich zustimmen ist, möchte ich doch dagegenhalten, dass zwischen diesen beiden Polen durchaus noch Abstufungen prinzipiell möglich gewesen wären. Gerade in der Zeit der Historischen Avantgarden, in der etwa im Dadaismus die performativen Aspekte der Stimme und des Sprechens wie der Materialität des Klangs eine zentrale Rolle zukommt, wären doch weitere spannende Symbiosen mit dem späteren Massenmedium fernab u. a. spiritistischer Begründungsfiguren grundlegend denkbar gewesen.

le ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik.« (Benjamin 1936: 442) Fleschs konzeptionelle Überlegungen zum Radiodispositiv spiegeln die von Benjamin diskutierte Funktionsänderung der Kunst wider. Er sieht diese Möglichkeit – im Gegensatz zu Benjamin, der dem Film eben weit mehr zutraut – als grundsätzlich gegeben an. Marianne Weil stellt hierzu fest, Flesch habe bereits 1925 »darauf aufmerksam gemacht, dass sich der Rundfunk an den Geist und nicht ans Gefühl wende.« (Weil 1996: 230) Der Unterschied die Wirkung betreffend liegt Flesch zufolge in der Beschaffenheit der Form der Vermittlung: »Durch die Dazwischenschaltung der Maschine wird dieser seelische Teil der Wirkung aufgehoben, zumindest stark gestört und geschwächt. Und nur der intellektuelle Teil bleibt unangefochten. [...] Das Rundfunk-Hören ist eine Art Partitur-Lesen für jedermann.« (Zit. n. ebd.) Der seelische Teil werde ob der vermittelnden Medientechnik gestört bis aufgehoben und mache dadurch eine Wirkung, die Einfühlung und Illusion zum Ziele habe, unmöglich. Dies steht insofern den Thesen Benjamins nahe, als das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit für die Rezeption nicht mehr kontemplative Versenkung zur Folge hat, beziehungsweise sich gerade dieser verweigert, da sie – nach Benjamin – diesem Kunstwerk gegenüber unangemessen erscheine. Zerstreuung sei dabei ein Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption. Benjamin zufolge werde das Publikum eines Filmes zum »fachmännischen Beurteiler[]« (Benjamin 1936: 459), da die Einfühlung über den Apparat geschehe, wodurch der Rezipient eben auch dessen Haltung annehme: er teste. Diese Haltung sei unvereinbar mit der der Kontemplation, was wiederum auf die Kunst zurückwirke.

Ogleich sich Flesch leidenschaftlich für die Programmgestaltung engagiert, die der grundsätzlichen Forderungen seiner Zeitgenossen nach einer modernen Nutzung des neuen Mediendispositivs entspricht, und seine Neuerungen in Berlin anfangs ein breites, positives Echo in der Presse erfahren, obgleich Flesch »als jüngster Intendant an [der] Spitze der größten Sendegesellschaft mit den meisten Hörern und dem meisten Geld« (ebd.: 225) trotz seiner extremen und daher stark polarisierenden Ansichten in kurzer Zeit »den Ruf eines einfallsreichen und experimentierfreudigen Programmgestalters« (ebd.: 223) erlangt, entzündet sich eine emotionale und, oberflächlich betrachtet, beinahe vehement irrationale Diskussion, in der es um mehr zu gehen scheint als um das Medium Radio. Eine Umfrage unter Musikern, Kritikern und Schriftstellern im Jahre 1931 zu Live-Übertragung und Reproduktion zeigt, dass die Bedenken eine »Mechanisierung des Kunstlebens« betreffen. Das Gefühl gin-

ge verloren, »dass im selben Augenblick, in dem der Geigenton aus dem Lautsprecher ertöne, irgendwo im Funkhaus eine oder mehrere Geiger diesen Ton erzeugten.« (Ebd.: 232) Die Möglichkeit, dieser Mechanisierung nicht völlig zu erliegen und die Wahrhaftigkeit des Hier und Jetzt über das unmittelbare Erlebnis zu bewahren, befördert das Wesen der Kunst auf den Kampfplatz um Aura und Echtheit, um Lebendigkeit und Wahrhaftigkeit, wie es etwa von Heister emphatisch für die Kunst im Zeitalter der Reproduzierbarkeit einfordert: Reproduktion habe doch den Verlust des Elans des Interpreten zur Folge, der in dieser gebundenen Form der Kunst nicht einholbar sei. Flesch diskutiert diese Themen von Beginn an so ungewöhnlich feinsinnig wie differenziert und stellt daher, was den Unterschied zwischen Live-Übertragung und Vorproduktion anbelangt, bereits 1930 die entscheidende Frage:

Wo ist eigentlich der ästhetische Unterschied zwischen einer toten Studio-Sendung (tot, weil ein Orchester ohne unmittelbares Publikum spielt, der Künstler ohne Antwort bleibt) und dem gleichen Vorgang, dem gleichen Effekt, wenn zwischen Vorgang und Effekt eine zeitliche Verschiebung eingetreten ist? Gleichzeitigkeit ist nur beim wirklichen Ereignis Bedingung zum Miterleben. Was aber »ereignet« sich im Senderaum? (Zit. n. ebd.:231)

Flesch bringe – so von Heister – das neue Medium über sein Vorhaben, die Aufnahme- und Bearbeitungstechnik zu einem festen Bestandteil der Programmgestaltung zu machen, um nichts weniger als um »seine vorzüglichste Eigenschaft« (zit. n. ebd.). Zwar stößt Fleschs Forderung nach einer »ateliermäßige[n]« Arbeit an der akustischen Kunstform, die der Arbeit mit u. a. dem Tonband vorgreift, auf vehementen Protest. Dennoch kommt es zur ersten Hörspielmontage in der Geschichte der akustischen Kunst, die sich Fleschs Engagement verdankt: Walter Ruttmanns *Weekend*. In diesem Stück bricht Ruttmann bereits mit der Rollenaufteilung, mit der die überwiegende Zahl der Hörspielproduktionen heute wie in der Initiationszeit des Rundfunks operiert. Außerdem unterscheidet es sich in seiner Produktionsweise von dem Gros der Hörspielproduktionen bis dato: Es steht nicht die Umsetzung eines Inhalts, der im Sendestudio über die akustische Inszenierung für den Hörer in Szene gesetzt wird im Zentrum, sondern Ruttmann entwickelt die Szenerie über die Komposition der akustischen Fragmente, also auf der Ebene des Auditiven. Dabei ist es die Verfahrensweise der Montage, die sein Kunstwerk als modernes auszeichnet: Ruttmann bringt das Verfahren für die Rezeption nicht zum Verschwinden, sondern montiert die einzelnen Teile über den harten Schnitt und die vor allem kontrapunktisch organisierte Montage mit- wie

gegeneinander und macht den operativen Eingriff in das Material als solchen kenntlich, ohne die Sequenzen im Sinne eines Kontinuums diskret ineinander übergehen oder rezeptionsästhetisch ein fiktives Handlungsgeschehen im Raum des Symbolischen und im Sinne einer *Ideologie des Immateriellen* entstehen zu lassen. Einen bedeutsamen Stellenwert nehmen hierbei Montage und Collage ein, die es – als es sich bei der Montage um eine Kulturtechnik handelt, die programmatisch eng verbunden ist mit der Absage der Avantgarde an tradierte Kunstvorstellungen des organischen Kunstwerks – noch näher zu beleuchten gilt, bevor ich Ruttmanns *Weekend* analysiere.

2.4 Montage, Collage und Medienreflexion

Wird bei der (technischen und künstlerischen) Verfahrensweise sowie hinsichtlich des fertigen künstlerischen Produkts von Montage und Collage gesprochen, so gilt es zunächst diese Begriffe näher zu beleuchten und zu differenzieren, da ihr Gebrauch in Theorie und Praxis so unbestritten basal wie viel- und darüber uneindeutig, willkürlich und austauschbar erscheint. Die beiden Begriffe werden mitunter gar als Synonyme verwendet. Dabei ist es nicht Ziel des vorliegenden Abschnitts, die Begriffsverwendung historisch zu referieren. Meine Forschungsfragen beziehen sich weder auf die Möglichkeit einer ästhetischen Kategorisierung und Systematisierung⁴⁷ noch auf die historische Kontinuität aus der Perspektive künstlerischer Verfahren des Montierens und Collagierens. Vielmehr geht es mir um die Reflexion der Verwendung der Begriffe, wie sie in Bezug auf die akustische Kunstform des Hörspiels philologisch sinnvoll erscheint. Da sich über die Montage als Produktionstechnik spezifische Darstellungs- und Erzählformen ausprägen, erscheint ein kurzer historischer Einbezug der Verwendungsweisen sinnvoll, um das Prinzip Montage und Collage historisch wie (medien)ästhetisch zu verorten. Peter Bürger beginnt seine *Theorie der Avantgarde* mit dem Film als einer Montagekunst par excellence, da »[d]ie Montage von Bildern [...] im Film das grundle-

47 So versucht etwa Christoph Reinecke in seiner Dissertation *Montage und Collage in der Tonbandmusik bei besonderer Berücksichtigung des Hörspiels* über eine genaue Unterscheidung zwischen Montage- und Collagetechniken einen systematischen Kriterienapparat zu entwerfen, mit dem Ziel, »der bis heute kaum noch überschaubaren Produktion elektroakustischer Werke [...] zu begegnen.« (Reinecke 1986: 56)

gende *technische Verfahren*« sei. Die Montage in der Malerei unterscheide sich indes über ihren »Status eines künstlerischen Prinzips« (1974: 99), den Bürger der filmischen Montage abspricht. Mit dieser Feststellung greift Bürger jedoch zu kurz, denn es handelt sich auch bei der filmischen Montage prinzipiell nicht nur um eine reine technische, sondern ebenso um eine künstlerische Produktionsform. Demgegenüber leitet der Musikwissenschaftler Hans Emons seine musikwissenschaftliche Dissertation *Montage – Collage – Musik* mit der Behauptung ein, dass die Montage als ästhetische Kategorie geradezu den Beginn der künstlerischen Moderne definiert, da sie »nicht mehr auf Natur, sondern auf Technik gründet.« (2009: 7) Auch dieser These ist nur eingeschränkt zuzustimmen, geraten Technik und Natur doch so in eine allzu starke Opposition. Vielmehr steht das rasante Thematischwerden der Begriffe Montage und Collage zu Beginn des 20. Jahrhunderts in einem engen Zusammenhang mit der »Krise des Werkbegriffs« (Bürger 1974: 76) avantgardistischer Kunst: Sucht das organische Kunstwerk Bürger zufolge »die Tatsache seines Produziertseins unkenntlich zu machen«, so gilt das Gegenteil für das avantgardistische Werk:

Es gibt sich als künstlerisches Gebilde, als Artefakt zu erkennen. Insofern kann die Montage als Grundprinzip avantgardistischer Kunst gelten. Das »montierte« Werk weist darauf hin, daß es aus Realitätsfragmenten zusammengesetzt ist; es durchbricht den Schein der Totalität. Die avantgardistische Intention der Zerstörung der Institution Kunst wird so paradoxerweise im Kunstwerk selbst realisiert. Aus der beabsichtigten Revolutionierung des Lebens durch Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis wird eine Revolutionierung der Kunst. (Ebd.: 97f.)

Bürgers Bestimmung der Montage im Film als rein technisches Verfahren und die Gleichsetzung des Montage- und Collagebegriffs⁴⁸ stellt ebenso eine Verkürzung dar wie die Bestimmung der Wesensart der modernen Kunst über die Opposition von Technik und Natur. Dennoch nimmt der Begriff bei den

48 So heißt es bei Peter Bürger, eine Theorie der Avantgarde habe von dem Montagebegriff auszugehen, »wie er von den frühen kubistischen Collagen nahegelegt wird. Wodurch diese sich von den seit der Renaissance entwickelten Techniken der Bildkonstitution unterscheiden, ist die Einfügung von Realitätsfragmenten in das Bild, d. h. von Materialien, die nicht durch das Subjekt des Künstlers bearbeitet worden sind.« (Ebd.: 104) Dass Bürger die beiden Begriffe gleichsetzt und keinen Unterschied in den künstlerischen Motivationen wie ästhetischen Konzeptionen feststellt, ist kritisch zu bewerten, worauf ich noch zurückkomme.

technischen Reproduktionsmedien wie dem Film und der technischen Prozedur des Montierens der Filmbilder seinen Ausgang, erfährt jedoch schnell eine breitere Verwendung auf den gesamten Bereich der Kunst. Dabei kommen vorgefundenen, also kunstexogenen Materialien als Realitätsfragmenten ein besonderer Stellenwert zu, wie Peter Bürger betont: »Die Einfügung von Realitätsfragmenten in das Kunstwerk verändert dieses grundlegend. Nicht nur verzichtet der Künstler auf die Gestaltung des Bildganzen; das Bild erhält auch einen anderen Status, denn Teile des Bildes stehen zur Wirklichkeit nicht mehr in dem für das organische Kunstwerk charakteristischen Verhältnis: Sie verweisen nicht mehr als Zeichen auf die Wirklichkeit, sie *sind* Wirklichkeit.« (Ebd.: 105) Dies ist auch im Hörspiel zentral, da sowohl mit Referenzialität als auch Indexikalität auf vielfältige und sehr unterschiedliche Weise auf verschiedenen Ebenen gespielt wird, worauf ich in meinen Ausführungen zur *Musique concrète* wie zum Neuen Hörspiel detaillierter zurückkomme. Zunächst aber zurück zu den Begriffen der Montage und Collage. Christoph Reinecke zufolge zeigt sich Tonbandmusik, und dies lässt sich auf das Hörspiel als Medienkomposition ganz allgemein übertragen, »als ein genuin technisch-konstruktivistisches Verfahren, wobei das technische Prinzip der Montage ein der Tonbandmusik inhärentes Prinzip ist«. So kommt der Musikwissenschaftler in seiner Dissertation *Montage und Collage in der Tonbandmusik bei besonderer Berücksichtigung des Hörspiels* zu folgendem Schluss:

Streng genommen sind, bei Berücksichtigung der Verwandtschaft industrieller Produktionstechniken mit der Technologie der Tonbandkomposition, Montage- und Collageverfahren in der Musik erst mit der vollkommenen Technisierung des kompositorischen Aktes realisiert. Es kann gesagt werden, daß Tonbandmusik das Zentrum für Verfahren bildet, während intertextuelle Verfahren eher peripher im Zusammenhang damit stehen. Hier zeigt sich der technische Aspekt auf kompositorischer Ebene und in musikalisch internem Rahmen durch eine Veräußerlichung der Faktur. Montage und Collage dienen als metaphorische Umschreibungen spezifischer Formen der Textmorphologie. (1986: 4f.)

Rolf Großmann hat zwar auf die Beschreibung des kompositorischen Aktes als zu eindimensional hingewiesen, unterstreicht jedoch die Produktivität des Reineckschen Ansatzes: »[E]s geht in der Tat um den Zusammenhang von Produktionstechniken und Gestaltungsverfahren.« (2005: 218) Großmann schlägt vor, »den Begriff ›Montage‹ für Materialoperationen innerhalb eines technischen Mediums zu reservieren«, und die Collage als Metapher für den Einbezug von Medienmaterial disparater Strukturen und Kontexte:

Auch wenn dort z. T. wörtlich genommen geklebt wird, ein Collagieren aus unterschiedlichen Materialien ist aus technischen Gründen unmöglich, in ein Tonband kann nur ein Tonbandstück eingesetzt werden, in einen Film ein Filmstreifen etc. Damit bezeichnet die Montage das übergreifende Verfahren des Zusammensetzens von gleichartigem Medienmaterial (Film, Tonband, Photographie etc.), während das Klebverfahren der Collage zur Metapher für die Einbeziehung externer Kontexte und Texturen wird. (Ebd.)

Das Tonband ermöglicht eine Ausweitung der medialen Operationen und der Gestaltungsverfahren im Hörspiel, wobei die ästhetischen Strategien und die technischen Verfahren in einem engen Zusammenhang stehen. Indessen gilt es von Hörspiel zu Hörspiel zu unterscheiden, inwiefern es sich bei Tonbandmontagen um (im metaphorischen Sinne) Collagen handelt. Darüber hinaus ist zu untersuchen, in welchem konkreten Zusammenhang diese mit spezifischen Verfahrensweisen der Historischen Avantgarden stehen, da der Collagebegriff hinsichtlich produktionsästhetischer Verfahren wie rezeptionsästhetischer Wirkungsintentionen zu differenzieren ist. Um diesen unterschiedlichen Gebrauch hervorzuheben, ergänzt Christoph Reinecke die Begriffe Montage und Collage mit Michel Chion um die Kriterien »visible« und »invisible«, wodurch eine eindeutige Charakterisierung ob der Funktion der Montage auf ästhetischer Ebene möglich ist:

Chion unterscheidet als Komponist und Theoretiker zwei Extrema der Bandmontage: die »montage invisible« und die »montage visible«. Diese Begriffe bringen ästhetische Funktionen der Montage zum Ausdruck. Die »montage invisible« tendiert zur Komposition von Kontinuitäten, zu »syntaktischer« Geschlossenheit, zur »Kunst« des reibungslosen Übergangs. Ihr artifizielles Moment liegt in der durch technische Virtuosität erreichten Verdeckung von Klebeoperationen. (1986: 65)

Dagegen bekenne sich »die »montage visible« zur Buntheit und Morphologie ihrer Materialien, kehrt klangphysiologisches Spiel hervor, dies nicht nur in den Großverläufen, sondern auch auf der »syntaktischen« Ebene« (ebd.: 67). Reinecke wendet diese Unterscheidung insbesondere auf die Tonbandmusik an, wobei er das Hörspiel dort miteinbezieht, »wo Musik und Hörspiel sich einander nähern und semantische Dimensionen den Verlauf eines Stückes mitbestimmen.« (Ebd.: 70) Meiner Einschätzung nach ist diese Verfeinerung der Charakterisierung über eben diese Termini hilfreich für die Analyse, denn diese Arbeit behandelt die Bandmontage und den Schnitt als wichtige Aspekte der radiophonen Arbeiten. Dabei hat nicht nur präformiertes Material einen wichtigen Stellenwert; auch »[d]ie Praxis, technische Reproduktionsmedien

nicht nur zur möglichst präzisen Wiedergabe von Medienmaterial, sondern selbst zur ästhetischen Produktion einzusetzen, zieht sich in verschiedensten Ausprägungen und Mediensettings durch das gesamte 20. Jahrhundert« (Großmann 2005: 210).

Insbesondere die Arbeiten von Reinhard Döhl, Antje Vowinckel und Götz Schmedes beziehen die Montage als künstlerisches Prinzip mit in ihre Untersuchungen ein, die nicht allein auf das literarische Hörspiel fokussieren, sondern auch experimentelle Formen wie das Neue Hörspiel berücksichtigen. Der »technisch-formale[] Vorgang des Zusammenfügens« (Döhl 1988: 134) beschränkt sich beim Hörspiel aber nicht auf die »horizontale Montage« und auf lineare Verläufe, sondern bezieht sich ebenso auf »vertikale Montage«, wie der Medienwissenschaftler Schmedes betont. Für letztere schlägt er in Anlehnung an Michael Schaudig den Begriff der »Konfiguration« vor, um »vertikale[], aus der simultanen Überlagerung mehrerer Zeichensysteme entstehende[] Einheiten« (2002: 109; 88f.) zu beschreiben. Ich hingegen halte am Begriff der Mischung für diese Gestaltungsmöglichkeiten fest – etwa der Lautstärkenrelationen, über die räumliche Unterschiede in der Tiefe möglich werden – da mir dieser als Abgrenzung zur horizontalen Montage hinreichend erscheint. Der Begriff der »Konfiguration« ergibt meiner Meinung nach keinen Mehrwert für die Analyse. Antje Vowinckel unterscheidet in ihrer breit angelegten Dissertation *Collagen im Hörspiel* die beiden Begriffe »Montage« und »Collage« in Anlehnung an Reinhard Döhl folgendermaßen: Den Begriff der »Montage« verwendet sie »für das technische Verfahren des Aneinanderfügens [...], wobei das Heterogene und Vorgefertigte nicht automatisch impliziert sein müssen, wogegen mit »Collage« künftig immer das künstlerische Prinzip gemeint ist.« (1995: 22) Diese Differenzierung, die Montage und Collage auf verschiedene Ebenen, der technischen und der künstlerischen, verortet, ist ohne eine nähere Betrachtung der produktions- wie rezeptionsästhetischen Aspekte meiner Einschätzung nach wiederum nicht hinreichend, als es sich dabei um Extrempole in den Bandoperationen handelt. So scheint hier die Unterscheidung Christoph Reineckes zwischen »montage invisible« und »montage visible« sinnvoll, die zwischen technischem Verfahren und künstlerischem Prinzip differenziert. Lediglich unter historischen Gesichtspunkten ergibt es Sinn, zwischen montierenden und collagierenden Operationen zu unterscheiden, wenn es sich um Parallelen wie markante Unterschiede zwischen verschiedenen künstlerischen Verfahren handelt. Götz Schmedes spricht einen weiteren wesentlichen Aspekt an. Für ihn besitzt »der Begriff Montage für die Dramaturgie des Literarischen Hörspiels kaum Relevanz«. Jedem Hörspiel der Inner-

lichkeit unterliege »eine bestimmte, aus der Montage hervorgehende Struktur«, das zentrale Element für die Abfolge verschiedener Szenen sei nicht der (harte) Schnitt, sondern die (überwiegend weiche) Blende. Den Grund für die geringe Relevanz der Montage sieht er »in der eher sekundären Bedeutung des Spiels mit den materialen Strukturen [...] Gegenüber dem Aussagegehalt tritt sie jedoch in den Hintergrund.« (2002: 98) Was Schmedes hier vorsichtig formuliert, betrifft den Kern dessen, was Bernhard Siegert als »negative Radioästhetik« bezeichnet. Die Materialität des Mediums trete zurück zugunsten der »Erzeugung des Radoriums als Raum der *res cogitans*, als Raum einer Innerlichkeit.« (2002: 291) Vor diesem Hintergrund erscheint es fragwürdig, ob ein Mehrwert darin besteht, alle Hörspiele als Collage zu bezeichnen, bei denen Montage erfolgt, »um Sprünge, Brüche, Widersprüche hörbar zu machen, Ordnungen in Frage zu stellen« (Döhl 1988: 134). Auch diese Hörspiele lassen sich auf der Ebene der »montage visible« analysieren, ohne dass bei der Analyse etwas unberücksichtigt bliebe, da auch der Collage ganz unterschiedliche Intentionen zugrunde liegen, die jeweils wirkungsästhetische Konsequenzen haben. Das entscheidende Moment scheint mir nicht in speziellen Benennungen zu liegen, außer es findet eine Analyse statt, die bestimmte Verfahrensweisen historisch verortet. Aber auch dann gilt es, die Intentionen und Verfahrensweisen genau in den Blick zu nehmen. So geht etwa die Tradition der Collage nicht per se mit (gesellschafts)kritischer Referenzialität einher. Politische Fotomontagen, wie sie John Heartfield begründet, bilden Spezialfälle, nicht die Regel. Auf diese zentrale Differenzierung weist Rolf Großmann zu Recht expressis verbis hin:

Die papiers collés, die geklebten Papiere in den Frühformen der Collage bei Georges Braque und Pablo Picasso kritisieren nichts. Sie ersetzen, wie Herta Wescher in ihrer »Geschichte der Collage« präzise beschreibt, Farbe durch Materialstrukturen, Illusionsräume durch flächige Strukturen. An den ersten Experimenten mit Collagetechniken von Georges Braque, bei denen sich Abstraktionstendenzen des Kubismus und konkrete Bildbestandteile verbinden, lässt sich der Materialcharakter der eingesetzten Mittel verfolgen. Materialien wie Sand dienen zur Transformation der vorher mit Öl gemalten Flächen. Nach Versuchen mit gemalten Tapetenmustern klebt Braque die Tapete selbst ins Bild, eines der »Urbilder« der Collagetechniken, das Stilleben mit Fruchtschale und Glas von 1912 ist eine Kohlezeichnung mit eingeklebten Tapetenstücken einer imitierten Holzfasierung. (2005: 218)

Hans Emons beruft sich u. a. auf die frühen Experimente von André Breton, Louis Aragon und Paul Eluard und formuliert die Unterschiede zwischen ku-

bistischer und surrealistischer Collage in seiner Dissertation prägnant. Er weist auf die markante Differenz zur Motivation etwa der surrealistischen Collage von Max Ernst hin, als dem eigentlichen Erfinder derselben, bei dem die Collage »als Ereignis produktiver Sinnstörung« (2009: 37) funktioniere. Realitätsfragmente in den kubistischen *papiers collés* greifen dem Kunsthistoriker Werner Spies zufolge auch »die Illusionsebene Kunst = Nachahmung, nicht aber den logischen Kontext des Dargestellten selbst an«. So harmoniere darin »[d]ie Bedeutung des eingefügten Gegenstandes [...] völlig mit der Bedeutung des Bildes.« (1988: 16) Nach Emons beginnt die Collage, deren Erfindung als künstlerisches Phänomen auf das Jahr 1912 datiert wird, »als Illusion, als Kunst des *trompe d'oeuil*« (2009: 55): Realitätsfragmente im Kunstwerk brechen nicht mit der tradierten Beziehung zwischen Darstellung und Dargestelltem. Vielmehr werden zwischen Darstellungsmitteln und dargestellten Mitteln Beziehungen in die Darstellung einbezogen, um das Kunstwerk über die Simulation unterschiedlicher Materialien zu perfektionieren. Bei den surrealistischen Collagen Max Ernsts komme dagegen »dem ins Bild geholten Realitätszitat ein neuer Sinn« zu: »Verschiedene, außerhalb des Bildes unverbundene Inhalte treffen aufeinander. Es werden weniger Formen, die als solche prinzipiell immer formal assimilierbar sind, sondern vielmehr disparate Sinn-Informationen gekoppelt. Die Reaktion, die dabei entsteht, verändert die zusammengebrachten, ursprünglich für sich klaren Inhalte zugunsten eines neuen inhaltlichen und formalen Oberbegriffs.«⁴⁹ (Spies 1988: 17)

49 Hans Emons geht noch einen Schritt weiter und kommt – im Anschluss an diese Abgrenzung – auf die Parallelen zur *Konfliktmontage* Sergej Eisensteins: »Die gleichsam chemische Reaktion der Sinnzerstörung und Sinnproduktion, die durch das Aufeinandertreffen einander wesensfremder Elemente ausgelöst wird, erinnert an Eisensteins Verfahren der ›Konfliktmontage‹, das er in seinem ›intellektuellen Film‹ *Oktober* [...] angewandt und mit seinem Essay *Dramaturgie der Film-Form* (1929) theoretisch unterfüttert hatte. [...] Der surrealistischen Collage und filmischen Konfliktmontage ist gemeinsam, dass aus dem Zusammenprall verschiedener, quantitativ vergleichbarer Elemente ein qualitativer Sprung entsteht, der freisetzt, was als ›poetische Zündung‹ bei Max Ernst oder als ›Resultante‹ bei Eisenstein weder in dem einen, noch in dem anderen Element vorgezeichnet war. Solche Freisetzung kann bisher nicht wahrgenommene oder verdrängte Beziehungen zwischen den vordergründigen Welten aufdecken, die es erlauben, das bisher Verschwiegene auszusprechen, das Undenkbare zu denken, das Unmögliche ästhetisch als möglich erscheinen zu lassen.« (2009: 38) Anschließend betont Emons das erneute Zurückgreifen auf und das Produktivmachen des kritischen Potentials dieser Freisetzung in den 1960er Jahren: »Es ist diese verstörende und aufstörende Dynamik der Collage, die sie – und nicht das Stilleben der *papiers collés* – in den 60er Jahren nachgerade zum Modell für eine Veränderung zunächst der Bewusstseinsverhältnisse machte.« (Ebd.) Auf

Es muss also zwischen ästhetischem Gebrauch und der damit verbundenen intendierten Wirkung differenziert werden, da Collage nicht grundsätzlich gleichzusetzen ist mit kritischer Referenzialität. Dennoch lässt sich ein gemeinsames Moment ausmachen, über das sich Collage zu etwa Montage – mit Großmann, der sich hierin wiederum auf Peter Bürger beruft – abgrenzen lässt: »Die entscheidende Differenz zu herkömmlichen Techniken und damit das Definitionskriterium der Collage ist ihr neuer Umgang mit der Relation von Abbildung und Realem.« (2005: 213) Unter dem von Großmann vorgeschlagenen Kriterium der Heterogenität des verwendeten Medienmaterials, im Sinne der »objets sonores« Pierre Schaeffers, öffnet der Collagebegriff, als er auf einer Technik beruht, die in einem engen Zusammenhang mit der künstlerischen Moderne steht, eine Bedeutungsdimension, die für die akustische Kunst allgemein nicht erst mit dem Aufkommen des Neuen Hörspiels von Belang ist. So spielen bereits bei Ruttmanns *Weekend* Realitätsfragmente in Form von aufgezeichnetem, präformiertem Material, das anschließend geschnitten und geklebt – de- und rekontextualisiert, bzw. de- und remontiert – wird, eine prägende Rolle. Zunächst gilt es, neben den bereits angesprochenen Aspekten der Collage in Anlage, Intention und Wirkung von Kubismus und Surrealismus einen weiteren Zusammenhang zu beleuchten, der für die akustische Kunst und ihr grenzerweiterndes Moment insgesamt ob ihres immanenten Materials eine wichtige Rolle spielt: die futuristische Collage, entsteht sie doch nahezu zeitgleich mit der kubistischen. So formuliert Umberto Boccioni in seinem Manifest *Die futuristische Bildhauerkunst* 1912: »Wir lehnen die ausschließliche Verwendung eines einzigen Materials für die Gesamtgestaltung des plastischen Komplexes ab. Wir behaupten, daß auch zwanzig verschiedene Materialien in einem einzigen Werk zur Erreichung der bildnerischen Emotion verwendet werden können.« (1912: 73) Zwar kennzeichnen Kubismus wie Futurismus zahlreiche Gemeinsamkeiten in ihren Bildwelten. Doch Emons arbeitet in Anlehnung an Eberhard Roters die wesentlichen Differenzen heraus:

Diametral wie der Bildgestus – konstruktiv-analytisch im Kubismus, explosiv zentrifugal im Futurismus – ist auch die *Funktion* der Sprachfragmente. Die Buchstaben, Worte und Wortfragmente der kubistischen *papiers collés* – erst gemalt, dann mit Schablonen aufgetragen, schließlich eingeklebt – wollen eher gesehen als gehört werden. Sie dienen, wie an-

den Gebrauch der Collage im Umfeld des Neuen Hörspiels komme ich im nächsten Kapitel zurück, als diese Dynamik bei etwa Rolf Dieter Brinkmann eine zentrale Rolle spielt.

dere Materialien, als »faktuelle Reizmuster«, als formale Elemente und Interpunktionszeichen einer Grammatik der autonomen Bildrealität.« Anders als die »befreiten Worte« der futuristischen Collage; sie wollen als Elemente einer *onomatopoetischen Anarchie* (Roters) verstanden und vor allem gehört, als Bedeutungsträger oder als tönende Ausrufezeichen wahrgenommen werden. Die Sonorität gehört geradezu zum Individualisationsprinzip einer futuristischen Collage, wie es Carlo Caarà in seinem furiosen Manifest über die »Malerei der Töne, Geräusche und Gerüche«, einer *totalen Malerei*, 1913 einforderte. (2009: 56)

Geräusche und Klänge werden in den futuristischen Bildcollagen zunächst lediglich als charakteristische Bestandteile synästhetischer Konzeptionen eingesetzt. Doch sie werden auch als Raumkunst gehört, wenn auch ohne Klang, stimmlos, obgleich sie auf eine Artikulation hindrängen. Emons formuliert dies folgendermaßen: »Der stumme Lärm der futuristischen Collage schien auf eine musikalische Antwort geradezu zu warten.« (Ebd.: 57) Dennoch ist es, wie Emons betont, nicht das Manifest der Musiker wie Ferruccio Busoni oder Balilla Pratella, das zum eigentlichen Gründungsmanifest des musikalischen Futurismus wird, sondern ein Brief des Malers Luigi Russolo vom 11. März 1913: »Russolos Manifest *L'Arte dei Rumori* – verfasst in der Form eines Briefes an den Freund und »großen futuristischen Komponisten« – ist Antwort und Korrektur des Pratella-Manifests von 1911« (ebd.).⁵⁰ Die mit dem Futurismus verbundene Entgrenzung des Materialbegriffs über Geräusche und Klänge als Kompositionsmittel ist ein zentraler Bezugspunkt für die Entwicklung eines veränderten Verständnisses von Musik, wie es sich im 20. Jahrhundert vollzieht. Dies steht nicht nur in Verbindung mit materialästhetischen Überlegungen; darüber hinaus werden traditionelle Kompositionsverfahren erweitert über die Reproduktionsmedien, die alternative prozessuale Gestaltungsverfahren ermöglichen. Intensiv aufeinander bezogen sind Material und Medien indes dort, wo der Künstler über das operationale Verfahren der Montage Materialien sammelt, bearbeitet, auswählt und (neu) organisiert, stellt doch prinzipiell jede Collage als Materialverfahren im Akustischen eine Mediencollage dar. Als Materialverfahren sind Montage und Collage – wenn auch nicht ausschließlich – eng mit den technischen Reproduktionsmedien wie dem Tonband verbunden. Hans Flesch thematisiert dies früh in Bezug auf die Radio-

50 Das hängt meiner Einschätzung nach mit dem Materialbegriff in der Musik zusammen: Eduard Hanslicks spricht vom Komponieren als »Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material.« (Hanslick 1980: 35)

kunst, wenn er konstatiert, dass diese als Verfahren auf ein Medium als Mittler angewiesen sei, um präzise umgesetzt zu werden. Scheint dies bereits über das Tri-Ergon-Verfahren grundsätzlich realisierbar, so stellt die Übertragung der zunächst im (Audio)Visuellen stattfindenden Operationen auf den auditiven Bereich eine Überbrückung dar, die sich in der Praxis als sehr schwierig erweist. Großmann stellt für die Musik und den kompositorischen Akt fest:

Das Zeitmedium Musik wie ein Bild zusammenzulegen, war in der ästhetischen Wahrnehmung einiger Weniger bereits möglich, jedoch nicht in der konkreten Materialität technischer Medien. Das Zusammenkleben gefrorener Zeit beginnt nicht mit der Phonographie, sondern mit dem Film. Die Überlegungen Eisensteins, Arnheims und anderer zur Filmmontage sind in diesem Sinne die ersten ästhetischen Theorien der Komposition von Medienmaterial. Schnitt und Montage, von Peter Bürger als ästhetisches Verfahren nicht ernst genommen, weil sie ja gewissermaßen ästhetisch unselbständig mit dem Produktionsverfahren des Filmmediums notwendig verbunden seien, sind universeller und ästhetisch ergiebiger als mit dem ersten auf den Film gerichteten Blick erkennbar war. Spätestens bei Benjamin wird der Verdacht offenbar, dass das Skalpell des plastischen Medienchirurgen nicht nur den Film, sondern alle der technischen Reproduktion ausgesetzten Künste bearbeitet. (2005: 217)

Aus der Vision Fleschs entwickelt sich die erste auditive Collage, wobei darin ein Aspekt besonders zutage tritt, der die gesamte Geschichte der akustischen Kunst durchzieht: die indexikale Natur der Geräusche und Klänge, die bis zur Erfindung der mechanischen, elektromechanischen und elektronischen Reproduktionsmedien untrennbar verbunden sind mit ihrer Entstehungsquelle und von daher Resultat und Ausdruck einer Bewegung. Diese enge Verbindung mit der Lebenswirklichkeit wird bereits für Luigi Russolo virulent. So sucht er über die Kunst der Geräusche eine neue akustische Sinnlichkeit zu erreichen, die einerseits in einem Zusammenhang mit der »Geräuschkomplexität des glühenden und intensiven modernen Lebens« steht und »den Menschen einen neuen, ungeahnten Genuß eröffnen wird.« (1916: 77) Andererseits dürfe sich »die Kunst der Geräusche nicht auf ihre bloße Nachahmung beschränken.« (Ebd.: 11) Russolo geht es in erster Linie um die Entgrenzung des musikalischen Materials, um Neuerungen also, die auf musikimmanente Entwicklungen abzielen. Ihm ist es wichtig, das Geräusch in Form einer »abstrakten Materie« als musikalisches Spielmaterial oder, wie er es nennt, als »Geräusch-Ton« den tradierten Kompositionsmaterialien hinzuzufügen, und so dann musikalisch zu organisieren: »All diese verschiedenartigsten Geräusche wollen wir harmonisch wie rhythmisch intonieren und regulieren.« (Ebd.: 10) Emons zufolge zielt Russolo darauf ab, analog zu Pierre Schaeffer – der die

sogenannten *objets sonores* über die Bearbeitung und die Komposition in *objets musicales* transformieren will –, »die gesamte Welt des Hörbaren phänomenologisch neu zu sortieren.« (2009: 60) Da Russolo dabei auf das Vermeiden mimetischer Abbildung als bloßer Nachahmung der Lebenswirklichkeit Wert legt, steht er ob der indexikalen Natur der Geräusche vor den gleichen Problemen wie später Pierre Schaeffer. Einerseits gibt es bei Russolo sehr feinsinnige Beschreibungen von Geräuschen und ihrer Vielfalt, die zunächst an lautpoetische Konstruktionen einer Lyrik der Romantik erinnern, da sie auch den menschlichen (Resonanz)Körper als Klangproduzenten miteinbeziehen. Andererseits lassen sich in Russolos Ausführungen zum Geräusch keine Abstufungen zwischen den beiden Polen »abstrakt« und »mimetisch« finden. Die von Russolo angestrebte Emanzipation des Geräusches und Entgrenzung der Kompositionsmaterialien werden damals nicht realisiert, und so bleibt – mit Emons – »die futuristische Musik eine Revolution ohne Musiker, ersonnen von Malern; ihre Gedanken finden zu keiner definiten Gestalt, sondern wandern, gleichsam als Katalysatoren, in die avancierte Klangsprache der sogenannten autonomen Musik« (2009: 61). Darauf beschränkt sich die Rolle der futuristischen Collage jedoch nicht, denn auch im Hörspiel erfahren diese Gedanken eine Renaissance: So nimmt sie etwa Friedrich Knilli für seinen Entwurf eines »totalen Schallspiels« wieder auf. Montageoperationen spielen im Hörspielbereich spätestens mit der Verbreitung von Tonbandgeräten eine wichtige Rolle und ihr Einsatz prägt fortan die ästhetische Erscheinungsform insbesondere in den Inszenierungsweisen des Neuen Hörspiels. Die Produktionstechnik der Montage wird also zu diesem Zeitpunkt für das Hörspiel im Hinblick auf die Gestaltungsverfahren virulent. Das Aufkommen des Montagebegriffs im Hörspiel der 1960er Jahre Zeit hängt Schmedes zufolge »mit der Hervorhebung der Materialität des Mediums, die auch den Bereich des Tonbands umfasst, mit der Reflexion der eigenen Medialität sowie der größeren Bedeutung des Schnitts zusammen, wobei alle drei Aspekte im Zusammenhang zu sehen sind.« (2002: 109; 98f.) Analog zu Siegert streicht auch Schmedes eine für das experimentelle Hörspiel und seine intermedialen wie interartiven Strategien zentrale Komponente heraus, indem er die Produktionstechniken und Gestaltungsverfahren engführt, deren beide Extrempole das literarischen Hörspiel einerseits und andererseits das Neue Hörspiel bilden. Dies wiederum entspricht dem Gegensatzpaar in der Montagepraxis des Films, bei der Knut Hickethier die Prinzipien »Transparenz« und »Materialität« gegenüberstellt (1993: 144). Nach Schmedes gilt diese Dichotomie »seit Beginn der siebziger Jahre auch für das Hörspiel«. Dies gilt jedoch bereits für

Ruttmanns *Weekend* wie ebenso für medienreflexiv angelegte Hör-Spiele wie etwa Hans Fleschs *Zauberei im Sender*, die dem Hörer über den spielerischen Einbezug der Produktionsbedingungen bereits permanent bewusst machen, dass er Radio hört »und nicht an einem medialen Wirklichkeitsersatz teilhabe.« (Ebd.) Ähnliches ist auch für Walter Benjamins *Radau um Kasperl* zutreffend, auch wenn Flesch und Benjamin hierfür nicht auf Montagetechniken zurückgreifen. Darüber hinaus muss der Gebrauch des harten Schnittes bzw. der Einsatz der *montage visible* nicht zwangsläufig mit »collageartigen Verfremdungseffekte[n]« in Verbindung stehen, sind diese Möglichkeiten – mit Schmedes – »auch für eine im Vergleich zur Blende dynamischere Gestaltung narrativer Strukturen fruchtbar« (2002: 109).

2.5 Walter Ruttmann und die Produktionstechnik der Montage: Die Medienkomposition *Weekend*

Die Zeit, in der wir leben, ist gekennzeichnet durch eine eigentümliche Hilflosigkeit künstlerischen Dingen gegenüber. Krampfartiges Festhalten an einer längst historisch gewordenen Art des Verhältnisses zur Kunst mengt sich mit der zunehmenden Überzeugtheit, daß die Wirkungsmöglichkeit ganzer Kunstzweige erstorben ist, ja daß die Künste uns Abendländern überhaupt nichts mehr zu sagen haben, da auch sie organische Gebilde sind, den Gesetzen des Todes – wenn auch nur eines zeitweiligen – unterworfen. Diese Einstellungen – die reaktionäre und die skeptische – tragen aber beide nicht den Charakter ehrlicher Auseinandersetzung des Menschen unserer Zeit mit den geistigen Vorgängen unserer Zeit. Sie sind beide nichts anderes als Posen der Hilflosigkeit gegenüber der eigentümlichen Struktur, die die Geistigkeit unserer Zeit charakterisiert.

Ruttmann 1919/20: 73f.

Um dem Hörspiel alternative Produktionsmöglichkeiten zu eröffnen und darüber – den Ansichten Fleschs und Arnheims zufolge – zunächst die Herausbildung einer medienspezifischen Kunstform zu ermöglichen, treten insbesondere Friedrich Bischoff und Hans Flesch für die Entwicklung eines

Aufzeichnungs- und Wiedergabeverfahrens ein. Abhilfe soll das Tri-Ergon-Lichtton-Verfahren des Tonfilms aus den frühen 1920er Jahren schaffen, das Schallwellen fotografiert respektive den Ton als Lichtspur auf dem Filmstreifen aufzeichnet. Hierüber lassen sich Aufnahmen produzieren, die anschließend in der Postproduktion bearbeitet und beliebig montiert werden können, wodurch die Stücke nicht länger Störungen und Improvisationen der Direktübertragung ausgesetzt sind. Zum einen wird »einer der wichtigsten Vertreter der filmischen Avantgarde der [19]20er Jahre« (Georgen 1989: 17) mit der Aufgabe betraut: Walter Ruttmann soll mit Hilfe seiner Originalton-Collage *Weekend* diese Überzeugungsarbeit – angestrebt wird die Übernahme des Verfahrens in den Hörspielbereich – leisten, und es gelingt ihm nicht weniger als ein »erster Meilenstein in der Geschichte der radiophonen Collage.« (Vowinkel 1995: 60) Zum anderen erarbeitet Friedrich Walter Bischoff, der damalige künstlerische Leiter und spätere Intendant der Schlesischen Funkstunde in Breslau, eine Tri-Ergon-Version seines Hörspiels *Hallo! Hier Welle Erdball! – Eine Hörspielsymphonie* (1928). Am 15. Mai 1930 werden beide Hörspiele während einer internen Veranstaltung anlässlich der Fünf-Jahres-Feier der Reichsrundfunkgesellschaft uraufgeführt und am 13. Juni 1930 über die Funk-Stunde Berlin und die Schlesische Funkstunde in der Sendung *Hörspiele auf Tonfilm* erstmals ausgestrahlt.

Die bedeutende Filmkritikerin Lotte Eisner beschreibt im Berliner *Film-Kurier* die wesentlichen Unterschiede zwischen den Experimentatoren folgendermaßen: »Man spürt den Ursprung – das Spiel am Sender, herausgewachsen aus dem Theaterspiel; man spürt, daß Bischoff regiemäßig noch nicht vom Spielsehen, von der Bühne loskommt [...]. Ruttmann, der von der Musikalität Geleitete, denkt intensiver in Tönen als der bilderfüllte Bischoff« (1930a: 132). Steht Bischoffs Hörspiel der Kritikerin zufolge auch noch zu sehr in einem visuellen Zusammenhang, formuliert er doch bereits zu einem frühen Zeitpunkt, »daß akustische Dramaturgie ohne technische Dramaturgie nicht zu denken ist.«⁵¹ (1929: 202) Hierüber betont Bischoff die enge Bezie-

51 Dies führt er folgendermaßen weiter aus: »Eine eigentümliche Sonderheit, die in Breslau verwendet wurde und die sich in vielen Fällen überraschend bewährt hat, verbindet die akustische Dramaturgie mit der Technik der elektrischen Fernübermittlung. Der Beamte am Verstärker übernimmt dabei eine ähnliche Funktion wie der Filmoperator. Er blendet, wie wir es in Ermangelung einer ausgesprochen funktischen Terminologie nennen, über, d. h. er läßt durch ein langsames Umdrehen des Kondensators am Verstärker das Hörbild, die beendete Handlungsfolge verhallen, um durch ebenso stetiges Wieder-

hung von Gestaltungsverfahren und Produktionstechnik in der Medienkomposition über Montageoperationen, die das Tri-Ergon-Lichtton-Verfahren nun ermöglicht. Die Überzeugungsarbeit scheitert jedoch, insbesondere aufgrund der hohen Kosten des Verfahrens, wodurch sich die technisch-ästhetische Innovation der beiden Hörspiele in der Folgezeit nicht durchsetzen kann und alsbald wieder in Vergessenheit gerät.

Ruttmanns intermediale Ästhetik und seine produktionsästhetischen Neuerungen

Im Folgenden befasste ich mich mit den neuen produktionsästhetischen Aspekten in Walter Ruttmanns Hörspiel, um den Innovationswert dieses Stückes herauszuarbeiten. Dabei geht es mir nicht nur um die Produktionsseite, sondern ebenso um die damit verbundenen Veränderungen für die Rezeption. Ruttmanns Arbeiten sind von einer genuin intermedialen Ästhetik geprägt: So überträgt er vor allem musikalische Organisationsprinzipien auf seine filmischen Darstellungsformen. Im Falle des Filmes *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1926/27) markiert dies bereits der Titel als etikettierendes Zeichensystem respektive Paratext. Der Film weist, wie auch seine Opus-Filme, kein geschlossenes, lineares Handlungsgeschehen auf. Ruttmann verzichtet auf eine traditionelle Narration als einem grundlegenden Organisationsprinzip, denn es ist vor allem der »musikalische Kontrapunkt« (1936: 59), wie Victor Schamoni in seiner Dissertation herausarbeitet, der für die Montage der Filmbilder bestimmend ist. Den Kontrapunkt zeichnet seit der Renaissance als künstlerisches Prinzip die Kombination von Gegensätzen zu Paaren aus, sowohl thematischer als auch ästhetischer Natur. Dies vollzieht sich in den traditionellen Vermittlungsformen der Musik vor allem auf der Ebene der Zeit – Ruttmann wendet das strukturbestimmende Muster im Film an. Damit überträgt er es in ein Medium, das sowohl zeit- als auch raumbasiert arbeitet. Rhythmus und Bewegung sind bereits die wesentlichen Gestaltungsprinzipien seiner frühen Experimentalfilme *Opus I-IV*⁵² – seiner praktischen Versuche

aufdrehen dem nächsten akustischen Handlungsabschnitt mählich sich steigernde Form und Gestalt zu verleihen.« (Ebd.: 202f.) Bischoffs Verbindung von Dramaturgie des Hörspiels und technischer Apparatur beschränkt sich insofern auf den Vorgang der Blende, den er zum Ein- und Ausblenden der einzelnen Szenen verwendet.

52 *Opus I* (1919–1921; Gestaltung: Walter Ruttmann; Musik: Max Butting; Uraufführung: 27. April 1921 im Marmorhaus in Berlin); *Opus II, III und IV* (1921/1924/1925; Uraufführung: 3. Mai 1925 ebenfalls im Rahmen der Filmmatinee *Der absolute Film*).

einer *Malerei mit Zeit* –, in denen er eine »Augenmusik« schafft, die auf dem Gestaltungsprinzip der Musik beruht. Ruttmann selbst erklärt dieses Prinzip in seinem wohl bekanntesten Aufsatz *Malerei mit Zeit* dadurch, dass eine neue Kunst – die die zeitgenössischen Lebensbedingungen und das neue Lebensgefühl selbst gewissermaßen erforderlich machen – zwar in erster Linie »[e]ine Kunst für das Auge« ist.⁵³ Diese vollziehe sich jedoch vor allem in der Zeit, wodurch »der Zeit-Rhythmus des optischen Geschehens« (1919/20: 74) eines ihrer wichtigsten Elemente sei. Ruttmann begründet also seine intermedialen Strategien mit den zeithistorischen Erfordernissen einer sich grundlegend verändernden Lebenswirklichkeit, der der Mensch über »das ›Tempo‹ unserer Zeit« ausgesetzt sei. Hierüber ergebe sich für denselben »ein fortwährendes Überschwemmtsein mit Material, dem gegenüber die alten Erledigungsstrategien versagen.« (Ebd.) Da es Ruttmanns Ansicht nach nicht mehr gelingen kann, »die auf einen Moment zurückgeführte, durch einen ›fruchtbaren‹ Moment symbolisierte Lebendigkeit eines Bildes als tatsächliches Leben zu empfinden«, liege die Rettung entsprechend »[n]iemals in der reaktionären Vergewaltigung unserer Geistigkeit, niemals so, daß man den Geist in mittelalterliche oder antike Gewänder zwingt.« (Ebd.) Vielmehr sei ihm Nahrung zu geben, die er auch verlange und verdauen könne. Diese neue Ausdrucksform nennt er »Malerei mit Zeit«. Dabei hält er die »Technik der Vorführung« nicht prinzipiell offen, sondern benennt sie ganz konkret: es »ist die der Kinetographie« (ebd.). Konsequenterweise – d. h. ob der intermedialen Anlage dieses Postulats – verortet Ruttmann »den ganz neue[n], bisher nur latent vorhandene[n] Typus von Künstler«, den diese neue Kunst erforderlich mache, »etwa in der Mitte von Malerei und Musik.« (Ebd.) Über die intermediale Bezugnahme auf das kontrapunktische Prinzip des kontaktgebenden künstlerischen Zeichensystems der Musik kombiniert er mitunter abstrakte und reale Bilder aneinander, die – und darauf hebt Ruttmann nach Jeanpaul Georgen bereits in der Eingangsmontage seines Berlin-Films ab – über dieses Spielprinzip »nach identischen Gesetzen organisierbar sind.«⁵⁴ (1989: 28) Beinahe zwei Jahre bevor Ruttmann das Hörspiel *Weekend* montiert, beginnt er

53 Wann Ruttmann diesen Aufsatz verfasst hat, ist unklar. Er ist im Nachlass undatiert. Georgen vermutet, dass er in den Jahren 1919/20 entstanden ist (vgl. Georgen 1989: 21).

54 Der intermediale Transfer dieses Organisationsprinzips aus der Musik in die Filmkunst stößt bei Ruttmanns Zeitgenossen nicht nur auf Zustimmung, wie Georgen

Mitte 1928 sich dem neuen Medium Tonfilm zuzuwenden: Sein erster audiovisueller Film, den er zusammen mit der Tri-Ergon-Musik AG im Auftrag der Reichsrundfunk-Gesellschaft erstellt, ist ein (verschollener) Werbe-Tonfilm über den deutschen Rundfunk, der auf der Eröffnung der Funkausstellung in Berlin am 31. August 1928 unter dem Titel *Deutscher Rundfunk* uraufgeführt wird und der später als *Tönende Welle* in die Kinos kommt.⁵⁵ Beschränkt sich der Berlin-Film noch auf die kontrapunktische Organisation der Bilder, arbeitet dieser also im genuin Visuellen, eröffnet der Tonfilm Ruttmann nun die Möglichkeit der kontrapunktischen Ton-Bild-Montage. Diese erste Arbeit mit dem Tonstreifen des Films darf als eine wesentliche, diskursive Bedingung dafür gesehen werden, dass Ruttmann später *Weeekend* komponiert, denn zunächst stellt sich Georgen zufolge »[j]ede Tonaufnahme [...] als ein Wagnis heraus, aber von Drehort zu Drehort wächst auch die Erfahrung.« (Ebd.: 32) Ruttmann beschreibt sein Hörstück in einem Interview mit Jerzy Toeplitz als eine »Tonmontagestudie« und einen »blinden Film«, in dem er »übergeordnete Regeln der Verbindung von Tonelementen und ihrer Zusammenfügung zu einer Einheit [analog zu den visuellen Elementen im Stummfilm] aufdecken [wollte]«. Er bezeichnet es im Nachhinein als »nicht ganz geglückt«, was er folgendermaßen begründet: »Der Film ist schwierig und unverständlich, die Hörer verloren sich in einem Meer von Tönen, erfaßten einige Assoziationen und Verbindungen, wesentliche Dinge aber glitten unbemerkt an ihnen vorbei.« (1933: 90)

Was glitt da an den Zuhörern unbemerkt vorbei? Was sind diese wesentlichen Dinge? Auf diese Fragen werde ich am Ende dieses Unterkapitels zurückkommen. Strebt das Gros der damaligen Hörspielproduktionen ein auf Inhaltliches ausgerichtetes Ganzes einer Narration an, zählen für Ruttmann die Einzelmomente und deren Inbeziehungsetzung über den Schnitt und die Überblendung. Wie er seine Filme, insbesondere die *Opus*-Teile, vom Naturalismus und Stellvertretertum des Romans und des Theaters zu befreien sucht, so strebt er eine radiophone Kunst an, die er von den medialen Spezifika her

anhand herangezogener Kritiken darstellt. Wird er hierfür einerseits gelobt, »weisen andere Kritiker auf die Gefahren dieser Anleihen aus der Musik hin.« (Ebd.)

55 Friedrich Kracauer zeigt sich von diesem Film, insbesondere die Tonspur betreffend, beeindruckt, bewertet ihn jedoch weniger als Kunstwerk denn als technisches Experiment. Für Hans Horkheimer setzt der künstlerische Tonfilm eben mit *Tönende Welle* ein (vgl. ebd.: 32).

denkt, und dies betrifft in erster Linie die Arbeit im und am Akustischen, wobei die Musik als Referenzsystem eine zentrale Rolle spielt.

Mehrere produktionsästhetische Aspekte sind in Ruttmanns Montage als neu zu bezeichnen: Zum einen handelt es sich nicht um ein Stück, in dem Produktion, Distribution und Rezeption zusammenfallen, wie es im Weimarer Hörspiel überwiegend der Fall ist. Beim auditiven Material, das Ruttmann selbst im Vorfeld über den Filmtonstreifen generiert und bearbeitet, handelt es sich um Aufnahmen, die der Lebenswirklichkeit Berlins entstammen, es sind also keine Aufnahmen, die mit Schauspielern oder professionellen Sprechern im Sendestudio gemacht werden, sondern

[m]it Dilettanten an Stelle von Schauspielern; mit Menschen, die er zufällig von der Arbeit fortholen ließ, hat er ein paar Worte, Redewendungen, Sprachfetzen, Lieder, Spiele aufgenommen. »Denn für die natürliche Lautwiedergabe kann ich nur natürliches Material gebrauchen«, erklärt er. Zu Außenaufnahmen ist er in Berlin herumwandert mitsamt einem fahrbaren Aufnahmewagen und seinem Mikrophon. Auf Hochbahntreppen, bei der Eisenbahn, in Fabriken hat er Geräusche, die er brauchte, aufgenommen.⁵⁶ (Eisner 1930: 131)

Diese Arbeitsschritte und alle weiteren entsprechen grundsätzlich dem Materialverfahren der Montage: Material sammeln, demontieren, auswählen, kombinieren und abschließend montieren. Ruttmann hört die Aufnahmen, die einzelnen Takes⁵⁷, ab, demontiert diese, indem er einzelne Takes in unterschiedlich lange Einzelsegmente schneidet, dieselben kombiniert und die gewählten Ausschnitte aneinander montiert – in mühevoller Kleinstarbeit, im digitalen Zeitalter kaum noch nachvollziehbar. Hier steht nicht die Sprache, das Wort und seine Bedeutung, im Vordergrund; Ruttmann behandelt das über den Tonstreifen generierte auditive Material grundsätzlich als gleichwertiges: Sprache, Musik wie Klänge und Geräusche stehen prinzipiell in einer nichthierarchischen Beziehung und stellen gleichberechtigte Spielmittel dar. Die Sprache büßt »als Medium der Kommunikation, als Vehikel der Übertra-

56 Der Werkstattbericht erscheint am 1. März 1930 im Film-Kurier, also knapp 14 Tage nach der Ankündigung des Hörspiels ebenfalls im Film-Kurier und markiert bereits das große Interesse an Ruttmanns Arbeit im Akustischen, die offenbar spannungsvoll erwartet wird.

57 Mit *Take* wird in der Produktionspraxis »[a]lles, was zwischen dem Betätigten von ›Record‹ und ›Stop‹-Taste zusammenhängend aufgezeichnet wurde« bezeichnet (Warstat/Görne 1994: 317).

gung von Nachrichten und Information« (Kolesch 2004: 188) ihre Funktion ein, denn die Stimme tritt vor allem als klangliches Ereignis in Erscheinung und das Geräusch erfährt in Bezug auf seine Abbildfunktion als Symbol eine spielerische Reflexion. So antizipiert Ruttmann in seinem auditiven Kunstwerk zentrale Aspekte der *Musique concrète* und der Hörspielkunst der 1960er Jahre – insbesondere des späteren O-Ton-Hörspiels. Die Ästhetik der Montage verhilft Schöning zufolge über die »Instrumentalisierung des Schnitts zu einer neuen multiperspektivischen Darstellung« und stellt den »Beginn der Entwicklung einer Sprache der Akustischen Kunst« (1996: 67) dar. Wolfgang Hagen bezeichnet das Hörstück in seiner Untersuchung zur Herkunft der Hör-collage aus der ungegenständlichen Malerei als »atemberaubend vorzeitig und unzeitgemäß.« (2005a: 185) Dabei bezieht sich das Neuartige in technischer wie ästhetischer Hinsicht vor allem auf Ruttmanns Umgang mit dem Schnitt und der Montage, ermöglicht ihm die Produktionstechnik über das Aufzeichnungs- und Bearbeitungsverfahren doch eine kompositorisch präzise Gestaltungsmethode. Die Trennung zwischen Autor und Regisseur wird hierüber obsolet, als das fertige Medienprodukt kein vorgängiges Manuskript kennt, sondern dem direkten Umgang mit dem auditiven Material entspringt – die Gestaltungsverfahren sind darüber eng mit der Produktionstechnik verbunden.⁵⁸ Auf diesem Wege schreiben sich Petra Maria Meyer zufolge »die akustischen Phänomene des ›Lebens‹ quasi eigenhändig ein [...] und diese ganz eigene Schrift vermag wieder andere Vorstellungen des Authentischen und eine neue Beziehung zur Inszenierung auszuprägen.« (1999: 232) Nach mehreren Tagen der Aufnahmen in einem Tonatelier sowie Außenaufnahmen in u. a. Fabrikhallen beginnt anschließend Ruttmanns Hauptarbeit am Hörspiel: das Abhören, die Selektion und die abschließende Komposition des aufgenommenen Tonmaterials von 240 Einzelsegmenten zu insgesamt etwas mehr als 11 Minuten. Dieser hohen Zahl an Einzelsegmenten ist bereits die Bedeutung des Schnitts und der Montage bei Ruttmann zu entnehmen (vgl. Vowinckel 1995: 60). Ruttmann ist mit den Techniken des Schnitts und der Montage durch seine filmischen Arbeiten vertraut. Dennoch ist das Schneiden des Tons grundsätzlich anders beschaffen als das Schneiden des optischen Filmstreifens, bei dem sich der Regisseur am Bild orientieren kann. Einen aufschlussreichen

58 Auch wenn Ruttmanns Verlaufsskizze, die vorab im Film-Kurier publiziert wird, darauf hindeutet, dass er bereits vorab relativ genau konturiert, wie das endgültige Stück aussehen soll (vgl. N.N. 1930: 130).

Einblick in Ruttmanns Arbeitsprozess an seinem photographischen Hörspiel gibt Lotte Eisner in einem Werkstattbericht:

168

Das gestrichelte Tonbild verrät zwar mit einiger Übung je nach Art seiner Strichbildung, um welches Geräusch es sich handelt. Aber ein Zusammenbringen der einzelnen Geräusche muß weit präziser geschehen als beim Bild. ›Es kommt‹, sagt Ruttmann, ›bei der Tonmontage auf 1/5 Sekunde an.‹ Da liegt eine Menge Material auf dem Schreibtisch. Zum Teil bereits geschnitten und sorgfältig mit einem Zettel versehen. Man liest ›1. Pfiff‹, ›2. Pfiff‹, ›Schreibmaschinenklappern‹, ›Hallo, Hallo‹, ›Fabriksirene‹ und anderes mehr. Und man lernt Töne, Geräusche ablesen von ihrem Tonbild. Sirene – haarscharfe dünne Striche, das Tönen eines Hammers breitere Striche, ganz dunkle schwere Striche das Heranrollen einer Lokomotive. [...] Drei Magna-Vox-Lautsprecher stehen im Abhörraum, gekoppelt mit der Vorführmaschine, in der die paar Meter in der Trommel sind, die vorgeführt werden sollen. (Eisner 1930: 131)

Nachdem Ruttmann alle Teile abgehört, selektiert und markiert hat, werden diese Teile zusammengeklebt, abermals abgehört, »die aneinandergesetzten Geräusche werden auf ihren Rhythmus, auf ihre Steigerung oder ihr Abklingen hin geprüft; hervortretende Längen werden gekürzt, die Stellen anders eingesetzt, gegen andere Momente abgewogen, abgesetzt, akzentuiert.« (Ebd.) Das Wichtigste für Ruttmann sei die »räumliche Gliederung«, das Fotografieren des Raumes über den Ton, um »Verschiedenheit« (ebd.) hervorbringen zu können. Diese Bemerkung Ruttmanns ist wesentlich für die folgenden Ausführungen, kann doch hierüber deutlich werden, was genau er an diesem Hörstück für nicht geglückt erachtet. Was die Gesetze des photographischen Hörspiels betreffe, zitiert Eisner Ruttmann, so unterliege dieses gewiss ähnlichen Gesetzen wie die Musik, es sei jedoch das »Fingerspitzengefühl für diese Dinge« ausschlaggebend: »Seine Symphonie der Geräusche fordert Rhythmus und akustische Logik – betont er. Sie mit der Montage zu schaffen, das ist das Grundmoment seines intensiven Arbeitens« (ebd.). Antje Vowinkel akzentuiert in ihrer Studie zur Entwicklung der radiophonen Kunst *Collagen im Hörspiel* den wesentlichen Aspekt in Ruttmanns Umgang mit dem Schnitt, denn Ruttmann versteht ihn nicht als einen bloßen Ersatz für Blendeoperationen, wie sie das Hörspiel bis in die 1950er hinein dominieren und – als Überleitung und Homogenisierung mitunter heterogener Bestandteile oder Wechsel in der Szenerie der Narration – bis heute eine Rolle spielen. Er verleiht ihm »eigene Ausdrucksqualität, die dem von Tempo und Geschwindigkeit geprägten Zeitgefühl der zwanziger Jahre entspricht.« Sie führt dazu weiter aus: »Für Ruttmanns Film trifft erst recht der bei Bischoff formulierte

Ausruf: ›Ein Ausschnitt nur, Momentaufnahme‹ zu.« (1995: 60) Solchermaßen rhythmisieren die häufigen und harten Schnitte nicht nur das Stück, sondern die selbst leeren Zeichen avancieren zu Spielmitteln, stellt Ruttman dieselben doch in seinen Gestaltungsverfahren als Produktionstechnik aus. Das Hörspiel folgt keinem durchgängigen Inhalt, insofern lehnt Ruttman analog zu seinen Filmen auch hier eine einheitliche Spielhandlung ab. Bedeutet die Auflösung der Einheit der Zeit in der Literatur wie im narrativen Hörspiel in den 1920er und 1930er Jahren längst kein Novum mehr, liegt der wesentliche Unterschied der Ruttmannschen Verfahrensweise in der »Abstraktion von Zeit«, wie Vowinckel betont. Der »konkrete[] Rahmen, ein Wochenende, [tritt] abstrakt gefüllt« (Hagen 2005a: 199) in Erscheinung:

Ein solcher Umgang mit Zeit [d. h. die gänzliche Auflösung der Einheit der Zeit, B.W.] ist aus der Literatur längst bekannt, aber in den meisten Fällen wird dort Zeit explizit zusammengefaßt, so daß man weiß, welchen Zeitraum die geschilderten Geschehnisse ›eigentlich‹ einnehmen. In *Weekend* kann man streng genommen nicht von Zeit-Raffung reden, denn hier wird nicht zusammengefaßt, sondern Bruchteile werden für längere Abschnitte gesetzt. Die eigentliche Übertragung wird, abgesehen von der Hilfestellung, die der Titel leistet, vom Hörer allein vollzogen. [...] Erst die typischen ikonischen und symbolischen Geräusche konstituieren den Zeitablauf und evozieren gleichzeitig Ursache-Wirkungs-Verhältnisse, die gerade durch die nicht kaschierten Zeit- und Raumsprünge ihren Witz erhalten. (Vowinckel 1995: 61)

Petra Maria Meyer bezeichnet diesen Bruch mit der Linearität mittels einer »rhythmischen und assoziativen Montage« der akustischen Atmosphäre der Arbeitswelt als »eine Art ›musique concrète‹ aus Maschinengeräuschen und Industrielärm«, die »sowohl die Leichtigkeit humoriger Materialverknüpfung durch die spielerische Umgangsweise mit einer neuen Technik als auch den Biss einer kritischen Analyse der menschenunwürdigen Lebensumstände in der Industriemetropole Berlin [hat], in der das Leben in den [19]30er Jahren zunehmend maschinisierter erfahren wird.« (1999: 232)

Dabei spielt Ruttman mit Wort- und Sprachfetzen, setzt sie untereinander und zu den Geräuschen in Beziehung und schafft darüber ein Netz, das dem Zuhörer Raum gibt, selbst Bezüge herzustellen, die sich nie als eindeutig in den neuen Kontext einfügen, sondern den Zuhörer auf die eigene Rezeption zurückwerfen. Wie vollzieht Ruttman dies nun genau? Um u. a. diese Frage zu beantworten, werde ich das Hörspiel im Aufbau produktions- wie rezeptionsästhetisch nun skizzieren wie diskutieren und im Anschluss zeigen, dass Ruttman über u. a. die kontrapunktisch organisierte Struktur bereits

den Eindruck von Räumlichkeit und Bewegung zu evozieren sucht, daran jedoch ob der monophonen⁵⁹ Aufnahme- und Distributionstechnik zwangsläufig an eng gesetzte Grenzen stößt. Vor dieser These wird meiner Einschätzung nach auch seine spätere Bewertung besser verständlich, stehen doch insbesondere einerseits die Bewegung und andererseits das Erleben, als Nachvollzug dieser Bewegung in actu, produktions- wie rezeptionsästhetisch in seinem gesamten Werk zentral; diese über die Choreographie im genuin Auditivem zu evozieren, ist in den monophonen Darstellungsformen und Abbildungsräumen – insbesondere im Vergleich zu den Möglichkeiten der filmischen Inszenierung – lediglich eingeschränkt möglich.

Weekend: Aufbau des Wochenendes in der Großstadt Berlin⁶⁰

Ruttmann selbst unterteilt das knapp 11-minütige Hörspiel, »das akustisch die Vorgänge des Wochenendes von der Beendigung der Arbeit am Sonnabend bis zum Wiederbeginn der Arbeit am Montag wiedergibt« (N.N. 1930: 130)⁶¹

59 In der Monophonie werden akustische Signale über ein Mikrophon mit einem Schallwandler auf einer Tonspur aufgenommen und können deshalb bei der Wiedergabe keinen mehrdimensionalen Klangeindruck vermitteln. Auch dann nicht, wenn die gleiche Tonspur (unverändert) über zwei Lautsprecher abgespielt wird, hier entsteht eine sogenannte Phantomschallquelle zwischen den beiden Lautsprechern. Mit einer monophonen Aufnahme kann allerdings ein Entfernungsunterschied verschiedener Klangquellen dargestellt werden, entweder durch eine tatsächlich unterschiedliche Distanz der Quellen zu dem aufnehmenden Mikrophon, oder durch nachträgliches Einfügen eines Höhenverlustes während der Nachbearbeitung einer Aufnahme. Als Beispiel: Stimmen mit weniger Anteilen an hohen Frequenzen erscheinen dumpfer und haben empfunden eine größere Entfernung als Stimmen, die verlustfrei aufgenommen und wiedergegeben wurden. Um dies zu simulieren, können nachträglich Veränderungen im Frequenzspektrum (als Verlust von Informationen) vorgenommen werden, um den selben Effekt zu erreichen, den der Schall auf natürlichem Wege bei der Überbrückung größerer Distanzen erfährt.

60 Die Ursendung findet – gemeinsam mit Fritz Walther Bischoffs Hörspiel *Hallo! Hier Welle Erdball!* – am 13. Juni 1930 um 21 Uhr über die Berliner und die Schlesische Funkstunde im Rahmen des Programms *Hörspiele auf Tonfilmen* statt. Außerdem wird es (bezeichnenderweise) auf dem 2. Internationalen Kongress des Unabhängigen Films in Brüssel (27.11.-1.12.1930) »als ein Beispiel für die deutsche Schule des Avantgarde-Films aufgeführt.« (N.N. 1930: 130)

61 Ich rekurriere hierbei auf »den von Ruttmann skizzierten Verlauf des Hörspiels«, wie er im *Film-Kurier*, einer Filmzeitschrift, die zwischen 1919 und 1945 in Berlin wöchentlich erscheint, am 15. Februar 1930 als Vorankündigung des Hörspiels veröffentlicht wird (vgl. Georgen 1989: 130). Die kommentierte Filmographie zu Ruttmanns Werk versammelt, das Hörspiel *Weekend* betreffend, sowohl diese Vorankündigung als auch einen auf-

– also chronologisch verfährt –, in insgesamt sechs Teile, wobei der erste und der letzte Teil denselben Titel, *Jazz der Arbeit*, tragen. Meine These ist dabei folgende: Sind in dieser frühen Hörmontage die wesentlichen Gestaltungsverfahren einerseits bereits eng mit der Produktionstechnik verbunden, sind diesem szenischen Aushandeln im Bespielen eines rein auditiven abstrakten wie konkreten Handlungsgeschehens zur akustischen Entfaltung desselben andererseits – aufgrund der eingeschränkten und qualitativ defizitären technischen Möglichkeiten – noch enge Grenzen gesetzt. Dies erlaubt es Ruttman zwar, verschiedene Spielräume anzudeuten und zu kombinieren, er kann sie aber nicht tatsächlich so ausspielen, wie es sein Hörspiel entwirft. Um dies zu verdeutlichen, konzentriere ich mich auf die ersten knapp zweieinhalb Minuten von *Weekend*. Sie heben sich durch ihre produktionstechnischen Gestaltungsverfahren vom Rest des Stückes ab, als die darauffolgenden Abschnitte *Feierabend*, *Fahrt ins Freie*, *Pastorale*, *Wiederbeginn der Arbeit* und der abschließend wieder aufgenommene, aber variierte *Jazz der Arbeit* vor allem verschiedene Aktivitäten der Wochenendgestaltung akustisch andeuten, indem Ruttman auf typische, symbolische Markierungen zurückgreift, die stellvertretend für dieselben stehen. Es handelt sich hierbei gewissermaßen um einzelne Hörbilder, die diese Aktivitäten atmosphärisch einzufangen suchen, wobei diese sich zwar immer wieder überlagern und mitunter gegenseitig unterbrechen, sie sind dennoch deutlich voneinander abgegrenzt. Ruttman verwendet sie nicht als Material, um etwas Neues – wie im Falle des von Ruttman ange deuteten dramatischen Handlungsgeschehens in den ersten zweieinhalb Minuten – daraus zu generieren. Sie stehen als Material direkt für das, was sie ob ihrer materialen Klanglichkeit von sich erzählen. Dabei spielt die Musik eine zentrale Rolle: Steht der Gesang *Das Wandern ist des Müllers Lust* für die

schlussreichen Werkstattbericht der Filmkritikerin Lotte H. Eisner für den Film-Kurier sowie einzelne Kritiken, auf die ich noch zurückkomme (vgl. ebd.: 130–132). Ruttman führt hierin nicht nur die einzelnen Titel der sechs Hör-Szenen auf, sondern benennt zudem das auditive Material und beschreibt skizzenhaft den Verlauf der einzelnen Sequenzen. Diese Angaben fließen in die Analyse mit ein, sind diese doch produktionsästhetisch aufschlussreich. Ferner beziehe ich die Analysen Antje Vowinkels mit ein, die sich insbesondere mit der rhythmischen Strukturierung auseinandersetzt, bei der sich Ruttman Vowinkel zufolge – seinen Filmen entsprechend – an musikalischen Mustern orientiert (vgl. 1995: insb. 60–75). Vowinkel stellt zwar die Unterschiede zwischen Passagen fest, die einerseits musikalisch strukturiert sind und andererseits narrativ-dramatische Stränge enthalten, geht jedoch auf die verschiedenen Rezeptionsmodi, die diese evozieren, nicht näher ein.

Fahrt ins Freie, so stehen die Pastorale und die Orgel für das sonntägliche Ritual des Kirchgangs, wie Kuhglocken und Gänsegeschnatter die ländliche Geräuschkulisse des Dorfes andeuten; die Fabriksirenen, die wiederum die ländliche Idylle und die freizeitlichen Aktivitäten des Wochenendes unterbrechen, markieren den abermaligen Beginn des einbrechenden Arbeitsalltags, dem jedoch im abschließenden *Jazz der Arbeit* noch retardierende Momente – etwa über das abermalige Einsetzen einer Marschmusik, von Ruttmann als »marschierende Feuerwehrrkapelle« bezeichnet – entgegengesetzt sind, bis schließlich die Geräusche der Maschinenwelt die Oberhand gewinnen. Ruttmann holt den Zuhörer solchermassen aus dem Geräuschkomplex der alltäglichen Arbeitswelt ab, um ihn anschließend durch die auditiv abgebildeten Räume der Freizeit und des Wochenendes zu führen und ihn zuletzt wieder in den Alltag der Arbeitswoche zu entlassen.

Der erste Teil (00:00–00:47) der Hörscene *Jazz der Arbeit*, insgesamt etwa 2:38 Minuten lang, ist – wie es Ruttmann selbst bereits im skizzierten Verlauf des Hörspiels beschreibt – »ein rhythmisch stark durchgearbeiteter Kontrapunkt.« (N.N. 1930: 130) Das montierte Material, u. a. Klänge und Geräusch-Klänge, die produktionsästhetisch dem Themenkreis der industriell-maschinellen Produktion entstammen und rezeptionsästhetisch ob ihrer deutlichen Indexikalität auch auf diesen verweisen, ist nach musikalischen Prinzipien organisiert. Ruttmann nimmt entsprechend zunächst eine musikalische Rezeptionslenkung vor, indem er die Materialität und Dynamik der Arbeitsprozesse in der Fabrik aufnimmt und nach musikästhetischem Prinzip strukturiert. Nach 47 Sekunden ertönt ein Geräusch, das auf das Starten eines Motors verweist – der Mensch kommt ins Spiel: Ist dieser zwar über die hämmernden und sägenden Geräusche als Impulsgeber neben den Maschinen anwesend, so tritt er hinter denselben und den mechanischen Bewegungen gleichzeitig zurück, determinieren die Funktionen der Maschinen und Werkzeuge doch seine Bewegungen. Der Anlasser markiert den Übergang zum zweiten, weniger stark durchrhythmisierten Teil des *Jazz der Arbeit*. Bezieht sich der Kontrapunkt, den Ruttmann andeutet, im ersten Teil vor allem auf die sehr unterschiedlichen Geräusch-Klänge der verschiedenen Maschinen und Werkzeuge, so stellt er diesem »Stück reiner Maschinenmusik« (1995: 63), wie Vowinckel dies treffend beschreibt⁶², nun Ausschnitte entgegen,

62 Vowinckel analysiert die musikalische Struktur des Stückes und stellt für den ersten Abschnitt *Jazz der Arbeit* fest, dass Ruttmann mit seiner »musikalischen Interpretation

bei denen es sich um kurze Einblicke in verschiedene wochentägliche Zusammenhänge handelt: So ist etwa ein Kind zu hören, das Goethes *Erlkönig* rezipiert, jedoch permanent von anderen fragmentarischen Gesprächsfetzen unterbrochen wird. Es ertönt u. a. wiederholt eine Männerstimme, die offenbar versucht, einen Kontakt über das Telefon herzustellen. Die sehr schnell hintereinander geschnittenen Versatzstücke aus dem alltäglichen Leben geraten über diese Montage, die auf die Simultaneität der Ereignisse hindrängt, zu einem kommunikativen Spiel, werden sie doch über die Kombination für den Zuhörer in Beziehung gesetzt. Die Montage über den Filmtongestreifen verhilft Ruttmann dazu, verschiedene alltägliche Geschehenszusammenhänge einerseits anzudeuten und rasant aufeinander folgen zu lassen: Über den Filmtongestreifen fotografiert, ermöglicht die Montage die Bewegung von einem Eindruck zum nächsten, die in ihrer schnellen Abfolge des Schnitts auf die simultanen Räume des ritualisierten Alltags wie ebenso auf die Möglichkeit, diese über die (film)tontechnische Montage zu verbinden, verweisen. Andererseits verfährt Ruttmann in diesem Teil humoristisch, wenn er voneinander unabhängige Montagepassagen kombiniert und in ein kommunikatives Spiel verwickelt (vgl. ebd.: 63). Dieses erfährt wiederum eine Veränderung, wenn sich das Geschehen in die Andeutung einer theatral-dramatischen Szenerie verkehrt, eine »sich dramatisch zuspitzende[] Szene« (ebd.: 63), wie Vowinkel dies beschreibt, die Ruttmann jedoch am Ende nicht auflöst. Dieser Wendepunkt ließe sich im Sinne eines erneuten Kontrapunkts als dritter Teil (02:06–02:38) vom Rest der Sequenz *Jazz der Arbeit* abgrenzen. Er ist wiederum stärker durchrhythmisiert: Nachdem das prägnante Geräusch einer Registrierkasse ertönt und von sägenden Geräuschen abgelöst wird, gehen diese in die ächzend-stampfenden Laute einer Maschine über, denen wiederum ein kontrapunktisch montiertes, kurzes »Hallo« der männlichen Stimme am Telefon folgt. Abermals ertönt der stumpfe Maschinenlärm, gefolgt von der Stimme des Kindes mit »mein Vater«, die von einer weiter entfernt

der Maschinengeräusche der Forderung Russolos nach der »Emanzipation des Geräuschs« gerecht [wird]. Nachdem schon in der bildenden Kunst die Ästhetik der Technik entdeckt und in traditionelle Maltechniken eingebunden wurde, verhilft Ruttmann nun auch der akustischen Seite der Maschinenteknik zu ihrer ästhetischen Eigenständigkeit. [...] In den weiteren Abschnitten spielt die musikalische Organisation des Materials eine geringere Rolle, hier lassen sich nun über verschiedene Segmente verteilte und immer wieder unterbrochene narrative Stränge verfolgen.« (1995: 62f) Des Weiteren sei es als ein Tribut an musikalische Formen zu verstehen, da das Stück endet, wie es anfängt (vgl. ebd.: 65).

wirkenden, leiseren Stimme durch »Achtung« unterbrochen wird, woraufhin ein Tempowechsel stattfindet: ein rasendes, lautes und dumpfpulsierend-rotierendes, mechanisch-maschinelles Geräusch setzt ein, steigert den Rhythmus und wirkt rezeptionsästhetisch als spannungsvolles Moment, das eben den Eindruck vermittelt, als würde sich das angedeutete Handlungsgeschehen dramatisch zuspitzen. Es scheint sich durchzusetzen, wird es insgesamt nur dreimal kurz – von der männlichen Stimme und dem »Hallo«, der kindlichen Stimme, die nun eher nach dem »Vater und« verzweifelt zu rufen scheint – von einem erneuten »Achtung« unterbrochen. Nach dem letzten »Achtung« verändert sich das Maschinen-Geräusch, geht in ein Hämmern über und wird nach und nach – im »Maschinen *ritardando*« wie Ruttman dies bezeichnet – langsamer, verklingt schließlich völlig: Das Ende der Sequenz. Die erste Sequenz hebt sich vom Rest des Hörspielgeschehens ab, da Ruttman hierin mit den Geräuschen, Geräusch-Klängen und der Sprache in einer zu differenzierenden Weise verfährt: So bildet er nicht in erster Linie nur reale städtische wie ländliche Lebensräume ab und kombiniert diese, wie er sie über den Kontrapunkt miteinander konfrontiert, sondern sucht die verschiedenen Lebensräume des Alltags zueinander in Beziehung zu setzen und ein abstraktes, szenisches Geschehen daraus entstehen zu lassen. Aus den bereits ausgeführten Gründen ist ihm dies jedoch nur andeutungsweise möglich, denn: die Aufnahmetechnik macht es ihm zwar möglich, verschiedene, in der Lebenswirklichkeit getrennte wie simultane Räume über die Montage zu kombinieren, einander entgegensetzen und sie hierüber zu konfrontieren; die Ortsspezifika sind aber in erster Linie – bis auf das prägnante Maschinengeräusch, das eindeutig auf die Fabrik hindeutet – auf die semantische Dimension der Rede und auf deutliche Differenzen des Sprachklangs angewiesen, da die Qualität der Aufnahme in der Tiefenwirkung gerade nicht gewissermaßen photographisch brillieren kann, sondern verrauscht ist. Das bedeutet, dass Ruttman auf besonders deutliche Charakteristika angewiesen ist, wenn er verschiedene rein akustisch abgebildete Räume andeuten möchte und miteinander in Beziehung setzt. Zudem sind diesem Inbeziehungsetzen enge Grenzen gesetzt, haben die abgebildeten Räume in der monophonen Produktionstechnik doch kein Breitenspektrum zur Verfügung, sondern fallen auf einen »Hörpunkt«⁶³ zusammen.

63 Taucht in den Diskussionen um das monophone Hörspiel in Abgrenzung zum stereophonen immer wieder der Begriff des *Hörpunkts* auf, so sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass es sich dabei nicht um einen tatsächlichen Punkt handelt. Ist es in der monophonen Produktion noch nicht möglich, einen mehrdimensionalen Klang-

In ihrer Kritik zum Hörspiel schreibt Eisner, die sich ja bereits zuvor mit dem Hörspiel und seinem Entstehungsprozess auseinandergesetzt hat, das Wichtigste für ihn sei die »räumliche Gliederung«, um »Verschiedenheit« hervorbringen zu können: »Ruttmann bemüht sich um Dreidimensionalität – der Ton soll sich den Raum schaffen« (Eisner 1930a: 132). Gelingt es Ruttmann über die exakte Montage der Einzelsegmente durch Schnitt und auf- und abklingende Überblendungen *Weekend* grundlegend dynamisch-rhythmisch zu organisieren und die materiale Verschiedenheit der Geräusch-Klänge über das musikalische Gestaltungsverfahren des Kontrapunkts und die sehr unterschiedlichen Klangcharakteristika des aufgenommenen Materials einerseits zu akzentuieren, andererseits über die Geräuschmusik-Collage zusammenzuführen, so betrifft die räumliche Gliederung einen Aspekt, der auch über das Filmtoneverfahren noch nicht differenziert möglich ist.

Rhythmus und Bewegung.

Musik, Malerei, Film und das monophone Hörspiel *Weekend*

Neben dem Rhythmus steht in Ruttmanns filmischem Schaffen noch ein weiteres Moment durchgehend und *mindestens* ebenbürtig zentral: die Bewegung. Ermöglicht ihm die *Malerei mit Zeit* über den Film die »Gestaltung [eines] dramatischen Geschehens« (N.N. 1935: 92) in bewegten, kinematographischen Bildern – er selbst nennt dies »aus toten Bildern bewegliche zu machen« (ebd.) –, so zielt Ruttmann nicht lediglich auf die Abbildung von Bewegung ab. Es geht ihm vielmehr darum, ein rezeptionsästhetisches Erlebnis zu erschaffen, um die Zuschauer – wie er es im Hinblick auf *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* formuliert – »zum Schwingen zu bringen, sie die Stadt Berlin erleben zu lassen.« (Ruttmann 1927a: 80) Die »Bewegung erleben« (ebd.) steht zudem auch in seinen Werbefilmen zentral (vgl. Georgen 1989: 33). In der Tonmontagestudie kann Ruttmann zwar – wie im Falle der Feuerwehr-

eindruck zu vermitteln, da nur auf einer Tonspur aufgenommen wird – es ist auch dann nicht möglich, wenn die gleiche Tonspur (unverändert) über zwei Lautsprecher abgespielt wird –, so kann allerdings ein Entfernungsunterschied verschiedener Klangquellen dargestellt werden: entweder durch eine tatsächlich unterschiedliche Distanz der Quellen zu dem aufnehmenden Mikrophon, oder durch nachträgliches Einfügen eines Höhenverlustes während der Nachbearbeitung einer Aufnahme. Greife ich im Folgenden auf den Terminus *Hörpunkt* in Ermangelung eines anderen Begriffs zurück, so ist diese Tiefendimension jeweils mitbezeichnet.

kapelle – eingeschränkt mit den Entfernungseindrücken der Nähe und Ferne spielen und diese über die Bewegung der Schallquelle oder des Schallempfängers, also vor allem über Lautstärkerelationen und z. B. deren kontinuierliche Alternanz, verändern: Sie treten einerseits jedoch weder räumlich-akustisch kontrapunktisch differenziert gegeneinander, noch kann er sie – wie es später im stereophonen Spiel über das Evozieren von Räumlichkeit möglich wird, worauf ich noch ausführlich im 3. Kapitel eingehe – über verschiedene Positionen gewissermaßen choreographieren. Die Kluft zur natürlichen Sinnestätigkeit über das Gehör tritt hierbei deutlich zutage. Ruttmann lässt den Vorgang der Rezeption als in actu zwar zum spielerischen Vollzug werden, indem er mittels Montageoperationen der heterogenen Materialien und der Kombination abstrakter wie konkreter⁶⁴, ikonischer und symbolischer Geräusche über die Assoziation ein (Hör-)Spiel der Signifikanten und Signifikate schafft. Das Spiel ist jedoch auf diese Aspekte beschränkt; es lässt sich nicht in den dreidimensionalen Raum – auch nicht als bloßer Eindruck von Räumlichkeit wie im stereophonen HörSpielRaum – ausweiten: Der Ton kann sich dadurch nur bedingt den Raum schaffen, den Ruttmann diesem zugedenkt. Petra Maria Meyer zufolge zielt Ruttmanns Schaffensprozess daraufhin, »den Ton montageförmig gegen einen Realitätseindruck einzusetzen und die akustischen Fundstücke musikalisch-rhythmisch und diskontinuierlich, nicht narrativ-kontinuierlich zu komponieren.« (1999: 232) Dies gelinge ihm, wie es der mit Ruttmann befreundete Schnittmeister Paul Falkenberg mit Bezug auf die Filmmontage formuliert – dem nebenbei zu verdanken ist, dass es überhaupt eine Tonbandkopie von *Weekend* gibt, die 1978 entdeckt wird –, indem er Dinge zusammenbringt, die normalerweise voneinander getrennt sind, worüber er »Kongruenz aus nicht Kongruentem« schafft: »[D]as bisher Beziehungslose vereinigt sich miteinander, die Gegensätze verschmelzen, was fremd war, wird vertraut, nichts ist mehr unzugehörig, unwesentlich oder inkongruent, *similia contrariis curantur*. Das Vorübergehende wird zum Reflex des Dauerhaften. In der Montage wird der Film geboren.« (Falkenberg 1961: 57) Dies lässt sich ebenso auf Ruttmanns Hörspiel übertragen, »durchdringt die Disziplin seines Mediums auch Ruttmanns einzigen Versuch auf dem Gebiet des Rundfunks.« (ebd.) Wolfgang Hagen nennt *Weekend* daher den »allerabstraktesten« (2005a: 200) unter Ruttmanns Filmen. Wolfgang Hagen, der in einem Aufsatz

64 Die gleichwertige Kombination aus abstrakten und realen Bildern spielt bereits in Ruttmanns Berlin-Film eine zentrale Rolle (vgl. Georgen 1989: 28).

u. a. der bereits diskutierten Frage nachgeht, was am Zuhörer Ruttmanns Ansicht nach vorbeigeleitet, schlägt einen weiten Bogen: Ausgehend vom Maler Walter Ruttmann geht er auf den Einfluss des Pariser Kubismus und Wassily Kandinskys auf seine Bildkompositionen der »Farbwolken« (Hagen 2005a: 188) über, um anschließend Charles Leadbeater und Annie Besant wie deren Publikation *Thought Forms*⁶⁵ und Hyppolite Baraduc mit einzubeziehen und abschließend zu Ruttmanns abstrakten Filmen sowie zu seiner Radiocollage zurückzukommen. Der Ausgangspunkt für Ruttmanns abstrakte Filme ist die abstrakte Malerei, in der er – Hagens Argumentation folgend – den Photoeffekt wiedererkennt: Ebenso wie Kandinsky in der Malerei die Möglichkeit eines »neuen phänomenologischen Weltbezug[s]« als »Negativ-Abzug des eigentlichen Seins der Welt« (ebd.: 195) sieht, möchte Ruttmann

eine Kunst, die das Medium der Zeit ›ist‹, die das Sein der Zeit erfasst, abbildet, ausdrückt. Und zwar so, dass erst in der medialen Abbildung dieses Seins der Zeit, wie auf einem technischen Negativ, etwas zum Vorschein kommt, das wir anders, positiv, gar nicht sehen oder wahrnehmen oder denken könnten. Es ist zugleich zwar unser Sein, das sich zeigt: aber nur, indem es sich durch das Medium zeigt, ist es das Sein, – und gibt damit dem Medium, hier also dem Film, seinen einzigen Sinn. (Ebd.: 196).

Entstehen in den Folgejahren seine Pionierarbeiten auf dem Feld des abstrakten Films, so habe ihn, wie er selbst angibt, dennoch die Sehnsucht nicht losgelassen, »aus lebendigem Material zu bauen, aus den millionenfachen, tatsächlich vorhandenen Bewegungsenergien des Großstadtorganismus eine Film-Sinfonie zu schaffen.« (1927a: 80) Das lebendige Material für *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*, »ein abstrakter Film mit Realbildern« (Hagen 2005a: 199), generiert Ruttmann über »eine lange Zeit der physischen Strapazen und größten Geduldsproben«, indem er mit einem Aufnahmewagen durch Berlin fährt und Tag- wie Nacht-, sowie Innen- und Außenaufnahmen auf dem Filmstreifen fixiert. Dabei wäre es wichtig, und dies gelte für jeden guten Film, »die Abhängigkeit vom Theater [...] konsequent bis ins Letzte zu zerbrechen.« So betrifft sein Interesse auch nicht das möglichst natürliche Spiel eines professionellen Bühnendarstellers, »sondern die erschütternde Gebärde des sich unbeobachtet glaubenden Menschen«. Denn die Hauptmacht des Films sei das »Unerbittliche seiner Ehrlichkeit: seine unbestechliche Objektivität«, die diese Gebärde entsprechend einzufangen im Stande ist. Seine zweite Forde-

65 1908 ist dieses Buch auf Deutsch unter dem Titel *Gedankenformen* erschienen.

rung bezieht sich auf die Kompositionsstruktur des gesammelten Materials: »Straffste Organisation des Zeitlichen nach streng musikalischen Prinzipien.« Und so führt er, die Tiefenstrukturen betreffend, genauer aus:

Vom zartesten Pianissimo mußte konsequent bis zum Fortissimo gesteigert werden: Moll und Dur mußten logisch ineinander übergeführt oder schroff gegeneinander gestellt werden. Ein Kontrapunkt mußte entstehen aus dem Rhythmus von Maschine und Mensch. [...] Ich hoffe, daß es mir gelungen ist, mit diesem Rüstzeug zu zeigen, daß Leben, alltägliches Leben, spannend, erschütternd dramatisch ist auch ohne Literatur und Theater. (Ruttman 1927: 80)

Auf den Stummfilm *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* folgt sein erster Tonfilm *Melodie der Welt* (1929/1930). Die Radiocollage *Weekend*, die daran anschließt, sei zwar ohne Zweifel eine Tonmontage, so ist es dennoch zentral, sich den Kontext der Entstehung zu verdeutlichen: »[W]enn man es auch nicht als Film einordnen kann, ist es doch ganz gewiß das Werk eines Filmemachers. [...] Es scheint eine logische des ersten und ein Epilog auf den zweiten der beiden Filme zu sein.« (Falkenberg 1961: 57) Als eine »gefühlvolle Wiedergabe menschlicher Erfahrungen« (ebd.) bezeichnet Falkenberg die Tonmontage; Hagen dagegen führt sie u. a. zurück auf die *Thought Forms*: »Leadbeatersche, Baraducsche und Kandinskysche Gefühlsformen für die Ohren. Ruttman lässt sie fließen in der Zeit«. Ruttman habe die Hörcollage machen können, »weil er abstrakte, jeweils von jedem Kontext abgeschnittene, aber figural und indexikal genügend wirksame Töne auf Film geschnitten hat. Sie bedeuten nicht viel, aber jeder wenigstens irgendetwas.« (Hagen 2005a: 199) Darüber wird Ruttman nun abermals zum Pionier: Er sieht »den Ton – die gezackten Lichtauschläge der analog in Licht umgesetzten Schallwellen –, das heißt, er sah bei der Herstellung einen technisch gemalten Film« (ebd.: 200). Diesen gemalten Film bekommt der Rezipient notwendigerweise nicht zu Gesicht, »denn die Bedingung, dass wir den Ton hören, ist, dass wir das Licht nicht sehen. (Ebd.)

Was nun das Wesentliche angeht, das am Zuhörer Ruttmanns eigenen Angaben nach vorbeigleitet, ist nach Hagen aber nicht diese zwangsläufige Bedingung der Möglichkeit für die Aufführung, der im Produktionsakt wiederum ein negativ ontologisches Moment innewohnt, sondern das Durchstreichen »jede[r] Art von Ontologie, jede[r] Art von Seinsbehauptung dieser Welt, jede[r] Art von einer ›Zeit die ist‹«, sei das Resultat doch ein blindes Medium und bleiben alle Medien schwarz. Insofern sei das Medium seine Botschaft, »aber diese Botschaft hat keinen Seinscharakter. Weder negativ noch positiv. Jedes technische Medium ist immer auch allotechnisch, es zeigt uns eine an-

dere Welt. Aber diese Welt wird nie real« (ebd.). In diesem Zeigen der anderen Welt, die nie real werde, also dem Status des bloßen Zeigens und dieser Kluft verhaftet, entgehe uns nach Hagen das, was Ruttmann als das Wesentliche bezeichnet, bedeute alles andere doch einen Hörsturz (vgl. ebd.).

Mutet der Schluss, den Hagen hier zieht auch – insbesondere ob des konstatierten Hörsturzes – verkürzt und aufgrund der zuvor sehr detailreichen und schlüssigen Argumentationsführung relativ irritierend an, so ist der Bogen, den er spannt, doch aufschlussreich. Was jedoch Hagens abschließende Behauptung anbelangt, scheint es mir weitaus naheliegender, dass sich Ruttmann letztendlich insbesondere deswegen nicht mit dem Ergebnis zufrieden zeigt, als die Ausgestaltung des akustischen Raumes in der Anfangszeit des Tonfilms – trotz der insgesamt revolutionären Möglichkeit in der Produktionstechnik desselben – lediglich eingeschränkt möglich ist.

Durch die Machtergreifung der Nationalsozialisten, die Instrumentalisierung des Radios zu Zwecken der Propaganda und das endgültige Verstummens des journalistischen Mediums wie auch aller radiokünstlerischen Aktivitäten bleibt die Forderung Hans Fleschs nach Ruttmanns Tonmontage *Weekend* ein Postulat, das in Deutschland weder eine weitere Auseinandersetzung, noch eine Realisation erfährt. Demgegenüber herrschen in Frankreich in den 1940er Jahren für Experimente im Radiophonen bessere Bedingungen. Pierre Schaeffer greift zunächst auf die Schallplatte zurück, wodurch sich eben Reinecke zufolge bereits von einer »vollkommenen Technisierung des kompositorischen Aktes« (1986: 4f.) sprechen lässt. Doch erst die Tonbandmontage schafft die Voraussetzung für Kompositionsverfahren, wie sie *Weekend* antizipiert, da sie »es ermöglicht, in direkten Kontakt mit der Klangmaterie zu treten, diese auszuhorchen, zu »zerlegen« und spielerisch zu »modellieren.« (ebd.: 6) So erlaubt erst sie es, gezielt und präzise Montagen über Eingriffe ins Material und Zeitachsenmanipulation herzustellen.

Die Störung habitualisierter Rezeptionshaltungen in der Medienreflexion *Weekend*

Ruttmann begegnet der genuin akustischen Form der Darstellung mit eben jenem Selbstverständnis, das Schöning als »intermediale[s] Selbstverständnis« (1996: 73) beschreibt. Er montiert die Originaltonaufnahmen und macht hierüber eine Produktionstechnik für die Radiokunst produktiv, die erst mit der Einführung des Tonbands selbstverständliche Technik für dieselbe wird. Die Botschaft ist in diesem Fall also nicht die Verdrängung des Mediums, wie

dies das Hörspiel der Nachkriegszeit ebenso charakterisiert wie einen Großteil der künstlerischen Praxis im Weimarer Rundfunk. Die Botschaft ist das Medium, betrifft seine Medialität wie materielle Verfasstheit, seinen gesamten Kontext und die künstlerische Aneignung, die Eroberung und das Produktivmachen der Potentiale radiophoner Produktions- wie Rezeptionsräume. Den Einsatz des Schnitts vor der Blende und die damit verbundene Ausstellung der Materialität des Mediums kennzeichnet nach Siegert »nicht nur verschiedene Stile, sondern Brüche der Mediengeschichte«:

Der Schnitt, der die Unterbrechung des Kontinuums ausstellt, ist ein Element des Realen (im Sinne Lacans), das der Erfahrung eines Subjekts entzogen ist, während die Blende, die die Vorstellung eines Wechsels zwischen zwei Kontinua erzeugt, die scheinbar weder Anfang noch Ende haben, dem Imaginären angehört. Während der Schnitt die Materialität des Mediums ausstellt, wird sie durch die Blende, die eine imaginäre Tiefe erzeugt, verborgen. [...] Die Erzeugung des Radoriums als Raum der *res cogitans*, als Raum einer Innerlichkeit, ist unauflöslich verbunden mit dieser Verdrängung aller Mittel, durch die die Materialität des Mediums sich selbst in die Wahrnehmung einschreiben würde. Es ist der Preis, den man zu bezahlen hat für die Verwandlung des Gehörten in die Erfahrung eines imaginären Selbst. Weil der Schnitt stets auf das Magnettonband verweist, auf dem das Hörspiel aufgenommen ist, insistiert er auf der Materialität des akustischen Signifikanten, anstatt ihn zugunsten der Produktion eines imaginären Signifikats zu verdrängen. (Ebd.: 289)

Auf der Produktionsebene, beim Schnitt, führt Ruttmanns Hörspiel exemplarisch vor, inwiefern es sich von den Gros der Hörspielproduktionen unterscheidet. Auch auf der Ebene der verwendeten Gestaltungsmittel betritt Ruttmann mit dem Einsatz von Geräuschen Neuland. So verschreibt er sich keinem in erster Linie illustrativen Gebrauch im Sinne einer »negative[n] Einstellung der Innerlichkeitsästhetik zum Geräusch«, sondern kündigt »den bedeutungsschweren Rang von Symbolen« (ebd.: 290) insofern, als er humorvoll mit Bedeutungszuordnungen über Assoziationsketten und über die Betonung der Materialität der verwendeten Versatzstücke als Handlungsträger spielt. Das Radio verschwindet als Dispositiv demnach nicht als bloßes Mittel zum Zweck, im besten Sinne also lediglich störungsfrei übertragend, sondern ist als Produzent und Distribuent ins Spiel einbezogen und wird als Mittler reflexiv. Über Ruttmanns Ausstellung des Konstruktionsprinzips und den »Verzicht auf Sinndeutung« rückt rezeptionsästhetisch nicht länger *was* erzählt wird in den Fokus, sondern *wie* etwas erzählt wird, wodurch die Form vor den Inhalt gerät, was einen »Bruch zwischen formalen (auf die Verfahrensweisen ausgerichteten) Methoden und der Sinndeutung intendierenden Hermeneutik«

bewirkt. Dies bedinge dennoch keine ausschließlich auf die Form ausgerichtete Rezeption, sei auch das avantgardistische Kunstwerk noch »hermeneutisch (d. h. als Sinn Ganzes) zu verstehen, nur hat die Einheit den Widerspruch in sich aufgenommen. Nicht mehr die Harmonie der Einzelteile konstituiert das Werk Ganze, sondern die widerspruchsvolle Beziehung heterogener Teile.« (Ebd.) Zwar spielen auch Hans Fleschs *Zauberei auf dem Sender* und Walter Benjamins *Radau um Kasperl* mit der Störung und machen über das Transparentwerden des Mediendispositivs implizites Wissen für den Zuhörer nachvollziehbar explizit. Doch findet diese Störung als spielerisches Moment rein auf der Ebene des Inhalts statt. Ruttmanns *Weekend* liegt ein davon zu differenzierendes Moment zugrunde: Die Aufnahmetechnik über den Filmtonstreifen ermöglicht ihm, die Gestaltungsverfahren auszuweiten, oder anders gesagt: Vermittlungsform und Tontechnik stehen in einem genuinen Wechselspiel und sind eng aufeinander bezogen. Die Montage ermöglicht Ruttmanns Spielstrategie erst, wie sie diese gleichzeitig begrenzt. Da Geräusche nicht, wie im Hörspiel der Innerlichkeit, illustrierende Aufgaben übernehmen, sondern selbst als (zum Teil untereinander interagierende) Handlungsträger im Vordergrund stehen, bedeutet dies ein weiteres Spannungsmoment: Der Rezipient hört in *Weekend* lediglich, was er für gewöhnlich im alle Sinne umfassenden intermodalen Zusammenspiel erlebt und was er aus dem Alltag kennt, denn die Versatzstücke, die Ruttmann aneinander montiert, entstammen direkt der urbanen Lebenswirklichkeit. Sein Hörspiel arbeitet in der Auswahl, Kombination wie endgültigen Montage der Versatzstücke mit (wenn auch abstrahierten) traditionellen Erzähltechniken sowie musikalischen Prinzipien, und lässt sich einerseits musikalisch, andererseits anekdotisch-fiktional rezipieren. Doch es wechselt zwischen diesen Rezeptionsweisen über spezifische Rezeptionslenkung. In den ersten zweieinhalb Minuten betreibt Ruttmann dieses Spiel, wie dargestellt, besonders intensiv. Diese Anfangspassage legt es nahe, dass auch der Rest des Hörspiels in ähnlicher Form mit solch theatral-dramatischen Andeutungen eines Handlungsgeschehens spielt. Zwar ist dies nicht der Fall, bleibt aber in der Rezeptionshaltung als Möglichkeit präsent. Indem sich das narrative Spiel weder als Handlungsgeschehen auflöst, noch in den Klangassoziationen eindeutig verfährt, verunsichert das auditive Spiel *Weekend* den Zusammenhang der materialen Gestalt des Signifikanten und einem ihm eindeutig zuweisbaren, symbolischen Signifikat. Dabei thematisiert jedoch bereits Benjamin das intermodale Zusammenspiel über Geräusch-Klang-Ratespiele, worüber er die Aufmerksamkeit vom Inhalt als der radiophonen Medialisierung eines Handlungsgeschehens

auf die Ebene der Materialität zu verschieben sucht, um das Gehör des Rezipienten hierfür zu sensibilisieren und auszubilden. Dieses tritt aber nicht als brüchig, wie im Falle Ruttmanns, in Erscheinung, im Gegenteil: Ist der Zuhörer doch aufgefordert, bestimmte Geräusche zu benennen, also eine flüchtig im Ohr präsente Schallwelle auf eine mögliche Schallquelle zurückzuführen und das Geräusch zu interpretieren. Im Hörspiel Ruttmanns gründet die potentielle Störung auf einem Grenzgang zwischen Musik, Geräusch-Klang und Sprache wie auch auf einem Grenzgang zwischen abstrakter und konkreter Handlung. Diese Grenze wird in diesem frühen Beispiel gewissermaßen durchgestrichen, verschoben, teilweise sogar aufgehoben. Die Illusionsbildung wie der mediale Realitätseindruck gründet in *Weekend* auf der Indexikalität der Geräusche, mit der Ruttmann einerseits assoziativ spielt, andererseits bricht er die indexikale Natur aber auch auf, um etwa Geräusche als Material musikalisch kompositorisch zu arrangieren und so zu verfremden. Im Folgenden möchte ich zeigen, dass Ruttmann dabei bereits wesentliche Aspekte einer Hörspielkunst vorwegnimmt, die sich insbesondere über die *Musique concrète* herausbilden, eine akustische Kunst zwischen abstrakt-vergeistigter Musik und narrativ-anekdoteschem oder illustrativ-konkretem Handlungsspiel, wie sie etwa Mauricio Kagel seit den 1960er Jahren in der Materialästhetik der *Musique concrète* in virtuos-spielerischer Manier zusammenführt.

2.6 Pierre Schaeffer und die Montage als kompositorisches Materialverfahren in der *Musique concrète*

Zwanzig Jahre lang mußte ich für
diesen Sündenfall bezahlen,
für diese Erbsünde, die den Verlust
des musikalischen Paradieses nach sich zog.

Schaeffer 1974: 7

1942 gründet Pierre Schaeffer die Studiengruppe *Studio d'Essai*, die 1946 als Versuchsstudio dem französischen Rundfunk, ehemals Radiodiffusion-Télévision Française (RTF), angegliedert und in *Club d'Essai* umbenannt wird. Leiter ist zunächst der Schriftsteller Jean Tradieu, 1948 übernimmt Pierre Schaeffer die Leitung der Musikabteilung, und wenig später stößt der Komponist Pier-

re Henry hinzu. Pierre Schaeffer gilt als Begründer der *Musique concrète*, seine musikhistorische Rolle erschöpft sich aber nicht darin, wie Christoph Reinecke betont: »Entscheidender ist, dass er als erster konsequent unter methodischen Gesichtspunkten sich mit einem Kompositionsverfahren auseinandersetzte, das Schnitt- und Montageoperationen, ähnlich denen der Filmmontage, zur Voraussetzung hat und das sein Material in der empirischen Welt akustischer Realien findet« (1986: 110). Reinecke führt die zwei Aspekte ins Feld, die in der vorliegenden Arbeit im Mittelpunkt des Interesses, die *Musique concrète* betreffend, stehen: die Produktionstechniken als die der *Musique concrète* wesentlichen Gestaltungsverfahren sowie den Einsatz konkreter Materialien. Kompositionsmaterial ist potenziell jedweder Schall, der sich tontechnisch aufzeichnen und reproduzieren lässt und der zum (musikalischen) Spielmateriale des akustischen Kunstwerks wird.⁶⁶ Dies steht in einem engen Zusammenhang mit dem nach Rudolf Frisius »radikalsten Schritt« der *Musique concrète*: der »Neubestimmung des Verhältnisses zwischen der alltäglichen Hörerfahrung und der spezifischen Musikerfahrung.« (1980: 135) Dieser Schritt ergebe sich zuallererst daraus, dass »neue Erfahrungen in einem neuen Medium gemacht wurden: Pierre Schaeffer [...] machte seine Entdeckungen als exponierter Pionier des Rundfunks, nicht als professioneller Komponist. Er, der unter den Komponisten bis heute eine markante Außenseiterrolle spielt, hat die traditionelle Komponistenrolle nicht weniger radikal in Frage gestellt als der nahezu gleichaltrige John Cage.« (Ebd.) Ein wesentlicher Unterschied zur traditionellen Musik und ihrer Notationssysteme betrifft die Bedeutung der Partitur. In der *Musique concrète* entfällt deren tradierte Funktion. Dabei geht Schaeffer nach Frisius »sogar womöglich noch einen Schritt weiter als John Cage und viele andere Komponisten dieses Jahrhunderts: Er konzipiert seine Musik unmittelbar für den Lautsprecher – d. h. so, dass die Klangproduktion zum zentralen kompositorischen Vorgang wurde, dass also die Notwendigkeit einer im Voraus fixierten Partitur prinzipiell in Frage gestellt wurde« (ebd.: 135f.):

John Cage definiert das Experimentelle im Verhältnis zwischen unbestimmter Notation und klanglichem Resultat, Pierre Schaeffer dagegen im Verhältnis zwischen klanglicher Erfahrung und kompositorischer Ge-

66 So beschreibt Schaeffer die Vielfalt folgendermaßen: »Zwischen den beiden Klippen des tonhöhenmäßig fixierten Klangs und des Geräuschs erstreckt sich eine fruchtbare Zone, von deren Ausdehnung man keine Vorstellung hatte.« (Schaeffer 1974: 23)

staltung. Cage hält dabei im Regelfalle am Primat einer vorgegebenen Partitur fest (deren Zeichen allerdings unbestimmt sein können, so daß wichtige Aspekte der Interpretation unvorausehbar bleiben), während für Schaeffer eine Partitur nicht mehr unabdingbare Voraussetzung der klanglichen Realisierung sein muß, da die im Studio entstandene Komposition als Schallaufzeichnung fixiert ist. (Frisius 1998: o. S.)

Die Aktivitäten des *Club d'Essai* spielen innerhalb meiner Ausführungen eine zentrale Rolle, weil die Reproduktions- und Speichermedien in der daraus hervorgehenden *Musique concrète* nicht zuvorderst als Vermittler in der (im besten Falle störungsfreien) Übermittlung eines Inhaltes, wie etwa einer Komposition, fungieren. Sie werden selbst zum integralen Bestandteil der Komposition, da über Schaeffer und die *Musique concrète* Schnitt- und Montageoperationen zu Material- als Kompositionsverfahren avancieren.

Doch zunächst zu den Neuerungen, die sich mit der *Musique concrète* ausprägen: Sie betreffen sowohl das tradierte Verständnis der Musik als auch die kompositorischen Verfahren. Pierre Schaeffer beschreibt den kompositorischen Akt wie folgt: Bei Musik im traditionellen Verständnis, welche er als »abstrakt« bezeichnet, handelt es sich zuerst um eine geistige Schöpfung, die theoretisch notiert wird und schließlich eine instrumentale Realisation erfährt (1974: 18). Rudolf Frisius zufolge liegt der entscheidende Unterschied in der Umkehrung des traditionellen Kompositionsverfahrens als Kurationsprozess durch die *Musique concrète* (vgl. Frisius 1998: o. S.). Die Musikwissenschaftlerin Helga de la Motte-Haber betont den Zusammenhang zwischen Kompositionsverfahren und neuen Medien: »Die traditionelle Kunst materialisierte eine Idee, während die neuen Medien, das Radio wie der Film, von konkreten Materialien zur Idee zu gelangen versuchen.« (1999: 12) Diese Anmerkung, die zunächst pauschal anmutet, trifft die Anfänge der künstlerischen Arbeit im damals neuen Medium Radio in den Extrempolen der Erscheinungsformen, der Diskussionen und Auseinandersetzung auf den Punkt. So sucht etwa Flesch nach Möglichkeiten, vom Material auszugehen statt von einer Idee, die sich in erster Linie auf einen Inhalt bezieht. Dagegen ist – analog zu Walter Ruttmann – Pierre Schaeffers Ausgangspunkt konkretes akustisches Material, das anschließend u. a. über Montageverfahren bearbeitet wird. Die *Musique concrète* zielt insgesamt auf Abstraktion, was nach de la Motte-Haber »allein schon dadurch bewirkt wird, dass der Klang seines konkreten Herkunftsorts beraubt wird.« (Ebd.) Durch die Beschränkung und Konzentration auf ihr Material reiht sie sich auch in die Tradition Konkreter Künste ein:

Der Begriff konkret war in den 20er Jahren bereits ein verbreiteter Begriff. Theo van Doesburg hatte ihn gebraucht und auch Wassily Kandinsky, um die abstrakte Malerei zu charakterisieren und dabei vor allem deren Verzicht auf ein illusionäres Abbild. Die abstrakte Malerei wurde als konkret empfunden, weil sie sich auf ihr Material – die Farbe – beschränkte. Die *Musique Concrète* ist ebenfalls nicht mehr beschriftetes Papier, das zum Klingen gebracht werden muss, damit man versteht, was der Komponist ausdrücken wollte. Der Klang selbst spricht, sinnlich unmittelbar. Schaeffer übernahm das Wort konkret und präziserte zusätzlich seine Neukonzeption durch die Wortprägung ›chosage‹ als Gegensatz zu *langage*. Die Dinge (*les choses*), nicht die Ideen über sie, werden vermittelt; allenfalls sind Anstrengungen möglich, diesen Dingen ihre Geheimnisse zu entreißen, indem neue Perspektiven aufgezeigt werden. Bei den Klangobjekten hieß dies, durch Veränderungen (z. B. durch Verlangsamung und Verschnellerung/ Beschleunigung) ihre innere Struktur freizulegen. (Ebd.: 11f.)

Das Freilegen der inneren Struktur lenkt solchermaßen – analog zu etwa Abstrakter Malerei wie Konkreter Poesie – die Konzentration sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch auf das Material, nicht auf den über dasselbe geformten Inhalt. Insofern avanciert das (Spiel)Material der Darstellung, in diesem Fall der Klang, selbst zum Inhalt des Dargestellten, bei dem die konkret-sinnliche Wahrnehmung im Gegensatz zu einer sinnhaften als »Darstellung von Ideen« im Zentrum steht. Die Musikwissenschaftlerin Sabine Sanio formuliert dies folgendermaßen:

Während der unvorbereitete Leser oder Betrachter genau diese Formen wohl als abstrakt oder inhaltslos begreifen würde, wollen die Künstler mit dem Ausdruck ›konkret‹ darauf hinweisen, dass sie ganz direkt und ausschließlich mit ihrem konkreten Material und seinen besonderen Eigenschaften arbeiten, ohne mit diesem etwas darzustellen. Sie begreifen sich selbst als Handwerker und ihren Gegenstand als einen konkret-sinnlichen. Damit grenzen sie sich zugleich ausdrücklich von der idealistischen Ästhetik ab, derzufolge das Material der Künste eben nur das kunstspezifische Mittel zur Darstellung von Ideen bildet. Dieses Selbstverständnis ist für die Kunst unseres Jahrhunderts sehr folgenreich gewesen. Es kommt darin eine ganz neue Vorstellung vom Sinn der Kunst zum Ausdruck: sie verliert ihre letzte Funktion, die der Darstellung von Ideen, und wendet sich nun der empirischen Realität zu sowie unseren Formen, diese wahrzunehmen. (1999:117)⁶⁷

67 In diesem Sinne ist nach Sanio auch Helmut Heißenbüttels Definition von Literatur zu verstehen, die ihm zufolge mit nichts als mit Sprache zu tun habe. Hierüber ist gleichzeitig aber auch die Differenz zur Konkreten Poesie wie die Parallele zur ersten Phase der

Schaeffer schreibt der traditionellen Musik eine ursprüngliche Abstraktheit aufgrund des Verhältnisses von Komposition- und Aufführungspraxis zu. Sanio zufolge begreift er »den konkreten Umgang mit den Klängen, den Mikrophon und Schallplatte sowie später das Tonband ermöglichen, als das wesentliche Moment und die eigentliche Basis dieser wahrhaft neuen Musik.«⁶⁸ (Ebd.: 116) In der »Kunst der fixierten Klänge« (ebd.) löst sich entsprechend die Forderung der futuristischen Geräuschkunst nach der angestrebten Überwindung des Dualismus von Ton und Geräusch ein, als die gesamte Hörwelt, besonders auch die technisch-industriellen Geräusche, einen Einzug in die Komposition als musikalisches Spielmateriale erfahren: Das Geräusch avanciert zum integralen Bestandteil konkreter Musik und erweitert das musikalische Material über die Grenzen der abendländischen Tonkunst hinaus. Der zuvor in der Musik vorherrschende Dualismus wird – der Rolle der Partitur darin kohärent – gar grundlegend obsolet, da Schaeffer im Gegensatz zu traditionell arbeitenden Komponisten Frisius zufolge »unmittelbar von der alltäglichen Hörerfahrung ausgeht, wie sie heute, im Zeitalter des Lautsprechers und der Massenmedien, von Komponisten aufgezeichnet, technisch reproduziert und musikalisch verarbeitet werden kann.«⁶⁹ (1980: 135) Vergegenwärtigt

Konzeption der konkreten Musik Schaeffers markiert: »Heißenbüttels Definition vollzieht allerdings die in der konkreten Poesie vertretene Reduktion der Sprache auf die bloße Buchstäblichkeit nicht mit. Vielmehr versteht er gerade die Bedeutungsdimension der Sprache als unverzichtbar. Besonders in der ersten Zeit der *Musique concrète* war auch in Schaeffers Verständnis dieser Musik ganz ähnlich wie bei Heißenbüttel die Bedeutungsdimension eingeschlossen. Denn die Klänge lieferten ein Bild unserer Realität, zugleich waren sie expressiv und konnten als solche deshalb auch beim Zuhörer Emotionen und Assoziationen auslösen, die nicht allein musikalischer Natur waren.« (Ebd.)

68 Insofern handelt es sich bei der Konkreten Musik um »eine der wenigen Musikströmungen, die in ihrem Namen (und in ihrem Selbstverständnis) weder auf eine bestimmte Kompositionstechnik [...] noch auf einen bestimmten Ausdruck oder Inhalt [...] verweist, sondern allein auf die Form der Klangbehandlung, ohne dabei einen bloß technischen Begriff zu verwenden, wie es etwa bei der elektronischen Musik oder der Computermusik der Fall ist.« (Ebd.)

69 Pierre Schaeffer selbst referiert für die »konkrete Erfahrung« drei Vorgänger: Edgard Varèse, John Cage und Olivier Messiaen. So fasst er deren Errungenschaften in der Musik folgendermaßen zusammen: »Varèse ist es zu danken, daß er das Wesen der musikalischen Sprache und folglich auch ihr Material erneuert hat: daß er, im Ganzen genommen, eine andere Musik entdeckte. Cage ist ungefähr das gleiche Abenteuer zu danken, aber von einem ausgeprägteren, technischeren, weniger »inspirierten« instrumentalen Ansatzpunkt her. Messiaen schließlich geht einen gleichwertigen Weg, aber er ändert an den Mitteln so gut wie nichts. Die ersten beiden sind Futuristen: Messiaen kehrt zu den

man sich Pierre Schaeffers anfängliche Intention, die den Ausgangspunkt für die Studien des *Club d'Essai* bilden, so werden seine Aktivitäten und sein Vorgehen greifbar, wenn er die »Genesis der Entdeckung« folgendermaßen beschreibt: »[D]er Forscher trifft auf etwas anderes, als was er sucht, ist darüber unbefriedigt und überschaut nicht die völlige Bedeutung seines Fundes. Er gleicht einem Wanderer, der sich verirrt hat und, ohne es zu wissen, einen verborgenen Durchgang entdeckt.« (Ebd.: 21) Seine Arbeit mit dem konkreten Tonmaterial ist anfangs weniger von musikalischem als vielmehr von technischem Interesse motiviert, da es ihm ursprünglich um die Weiterentwicklung der üblichen technischen Aufnahmeverfahren geht: »Die Funde von 1948 überraschten mich ganz allein. Ich komme ins Studio, um ›Geräusche sprechen zu lassen‹, das Maximum aus einem ›dramatischen Klangdetektor‹ herauszuholen – und stoße dabei auf die Musik.« (Ebd.) Pierre Schaeffer strebt seinen Ausführungen zufolge aber »Umfassenderes als ästhetisches Spiel mit ungewohnten Klängen, Klangkombinationen und Klangeffekten« an und versteht sich selbst eben nicht in erster Linie als Komponist, sondern als »Musiker-Ingenieur« (1974: 15) oder Klangforscher. Entsprechend hebt er Reinecke zufolge »in einer gerafften Beurteilung der *musique concrète* nicht deren revolutionär musikimmanente Vorstoß« hervor, »sondern den komplexen Bereich menschlicher Hörerfahrung, dem durch die *musique concrète* neue Wege eröffnet werden.« Konsequenterweise fokussiert sich seine *recherche musicale* nach den Anfangsjahren der *Musique concrète* »auf eine systematische Aufstellung allgemeingültiger Kriterien zur Klassifizierung von Klängen.«⁷⁰ (1986: 112f.) Solchermaßen ändert sich die anfängliche Intention Schaeffers: »Zeichnen sich die Anfangsjahre der *musique concrète* durch eine eher empirisch ausgerichtete Klangkomposition aus [...], so ist die gesamte Klangforschung der späten fünfziger Jahre streng systematisch gehalten. Die Intentionen eines Komponisten wandeln sich in die eines psychoakustischen Forschers.«⁷¹

Quellen zurück Seine Haltung scheint wohl weniger revolutionär, doch hat sie – darin besteht kein Zweifel – in gewissem Sinne mehr Tiefe.« (1974, S. 62)

70 Bei der Beurteilung Schaeffers bezieht sich Reinecke auf einen Brief an Albert Richard, in dem er schreibt: »L'élément le plus révolutionnaire de la *Musique concrète* n'est pas d'avoir révélé de nouveaux appareils, ni même de nouveaux sons, mais d'avoir révélé à l'oreille musicale des possibilités potentielles, souvent évidentes, dont elle n'avait pas pris conscience ni encore moins songé à se servir.« (Schaeffer 1977: 122)

71 Dies sei mit »ein Grund für das zeitlich begrenzte und relativ schmal geliebene *Oeuvre* Schaeffers.« (Ebd.: 114)

(ebd.: 113f.) Im Zentrum steht in der Folge der Versuch, die Klangwelt zu ordnen und zu systematisieren.

Expanded Music und ihr Spielmaterial: die *objets sonores*

Als Geburtsstunde der *Musique concrète* gilt der 5. Oktober 1948, an dem Pierre Schaeffers *Concert de bruits* im französischen Rundfunk ausgestrahlt wird. Anhand der Gestaltung der *Etude pathétique*, auch als *Etude aux casseroles* titulierte – als »zwei Sequenzen von rollenden Blechdosen [...] eine Reihe von Elementen ein[rahmen]« –, die für Schaeffer »unstreitig die geglückteste der ganzen Serie [ist]«, beschreibt der Komponist sein Vorgehen, bei dem er auch die menschliche Stimme als Klangmaterial verwendet:

Die Eingliederung vokaler Elemente reizt mich seit langem [...]. Die Schallplatte, die mir in die Hand fällt, enthält die kostbare Stimme von Sacha Guitry: ›Sur tes lèvres, sur tes lèvres, sur tes lèvres ...‹, unterbrochen vom Husten des Skriptgirls, weshalb die Platte unter Ausschuss geriet. [...] Auf einen anderen Plattenteller lege ich den ruhigen Rhythmus eines biedereren Schleppkahn; dann auf zwei weitere Teller, was mir gerade unter die Hand kommt: eine amerikanische Akkordeon- oder Harmonika-Platte und eine Platte aus Bali. Dann folgt ein Virtuosenstück mit vier Reglern und acht Schaltern. [...] Der Kanalschlepper aus Frankreich, die amerikanische Harmonika, die Priester aus Bali und das eintönige ›sur tes lèvres‹ gehorchen auf wunderbare Weise dem Gott der Plattenteller. (1974: 67)

Die *Musique concrète* definiert sich in den Anfangsjahren über das konkrete Material, das den Kompositionen in Form von »Schallkonserven« (Frisius 1980: 133) als sogenannte *objets sonores* auf Schallplatte und ab 1951 auf Tonband als Material⁷² zugrunde liegt. Dieses Material wird über die Schallplattenrille bzw. später über den Schnitt dekontextualisiert, und über die Materialdisposition der Montageoperation rekontextualisiert; es wird darüber also in einen neuen Kontext gestellt. Beim Einbezug der Gesamtheit aller Klangquellen sieht sich Schaeffer mit zwei Extremen konfrontiert, vor denen es sich zu hüten gelte, »[w]ill man eine wirklich interessante Region finden [...]: vor dem musikalischen Klangregister, weil es zu bekannt ist und nur die vertrauten Skalen wiederholt und vor der prosaischen Klanganekdote, weil sie nur

72 Die *objets sonores* entstammen dem französischen Rundfunkarchiv, auf das Schaeffer zunächst zurückgreift.

ein Ereignis nacherzählt« (1974: 23). Ruft jedes Geräusch »die Assoziation eines realen Ereignisses herauf, während der geringste Instrumentalklang sich der Musik zuordnet«, versucht Schaeffer, die Indexikalität von Geräusch und Klang über technische Transformation und Denaturierung zu tilgen: »Werden bestimmte Klänge transponiert, spielt man sie rückwärts, verhallt man sie, so lösen sie sich von jedem instrumentalen Bezug und von aller Anekdolik, und bieten sich ganz im Gegenteil als originale Materialien für eine neue Art von Musik an.«⁷³ (Ebd.) Es geht Schaeffer bei der Erweiterung des Materialfundus' daher vor allem um die Überführung der *objets sonores* in *objets musicaux*, um auf diesem Wege jegliche Art der Anekdolik durch die indexikale Natur der Geräusch-Klänge zu tilgen. Emons zufolge verhindert eben diese Unentschiedenheit »einerseits die Ausbildung einer genuinen Geräuschkunst und führte andererseits zu einem Musikbegriff, der sich trotz der Integration bereits besetzter Materialien im Wesentlichen als nicht-mimetische Kunst verstand. Russolos Dilemma und seine Entscheidung für die Erneuerung der *Musik* durch die *L'arte dei rumori* schienen sich zu wiederholen« (2009: 75).⁷⁴ We-

73 Die indexikale Natur der Geräusche und Klänge scheint für Schaeffer ein weitaus größeres Problem dargestellt zu haben, als es an dieser Stelle anmutet. So kommt er zu widersprüchlichen Aussagen wenn er das Kapitel mit folgendem Befund einleitet: »Bei der Anhäufung von Klängen, die einen *Indiz*-Wert besitzen, heben sich diese Indizien gegenseitig auf; sie beschwören nicht mehr das Dekor oder die Schicksalsknoten einer Handlung, sondern artikulieren sich *durch sich selbst*, bilden untereinander – selbstverständlich *hybride* – Klangketten.« (Ebd.: S. 21) Würden sich die ›Indiz-Werte‹ gegenseitig aufheben, so wären Transformationen, die das Material denaturieren, unnötig. Ein paar Absätze später verweist er auf sein ›Arbeitstagebuch‹, das die Situation als »zum Verzweifeln« beschreibe (vgl. Schaeffer 1952).

74 Versucht sich Schaeffer nach eigener Aussage an »allen Arten von Geräuschen«, um die »fruchtbare Zone« zwischen den »beiden Klippen des tonhöhenmäßig fixierten Klangs und des Geräuschs« (1974:23) zu erkunden, so haben seine Aktivitäten schlussendlich doch in erster Linie die Musik zum Referenzsystem: Die bloße Nacherzählung eines Ereignisses gelte es zu vermeiden. Insofern steht auch die *Musique concrète* diesem Selbstverständnis zufolge in der Traditionslinie einer nicht-mimetischen Kunst. Schaeffer beschäftigt sich entsprechend ausführlich mit verschiedenen Transpositionsprozessen seines Klangmaterials, um es vollends aus seinem ursprünglichen Kontext herauszulösen und Anekdolik auf diesem Wege zu vermeiden, die das Hören von seinem Anliegen weg-führen und ablenken würde. Ebenso muss das Geräusch auch bei Russolo »zunächst abstrakte Materie werden, damit man mit ihnen Kunstwerke gestalten kann.« Es müsse »ein Rohstoff« werden und daher seinen »akzidentiellen Charakter« verlieren, denn, so führt er ähnlich argumentierend wie Schaeffer aus: »Tatsächlich ruft uns das Geräusch, so wie es aus dem Leben zu uns dringt, eben jenes Leben wieder ins Bewusstsein, indem es an die Dinge erinnert, die das wahrgenommene Geräusch erzeugen. Solche Erinnerung an

der Russolo noch Schaeffer verfolgen eine Ästhetisierung außermusikalischer Spielmaterien im Sinne etwa der *objets trouvés* oder Duchamps *Readymades*, um die Alltagswelt zu ästhetisieren. Beiden geht es um eine Erweiterung der Spielmaterien, die aber musikimmanent gedacht wird: Setzt Schaeffer das Musikalische in der *Musique concrète* in der Komposition auch nicht a priori, so bezieht er sich doch wieder auf eben jenes Referenzsystem der Musik. Entsprechend resultiert aus der Überführung des konkreten in abstraktes Material zwar einerseits eine Ausweitung des Kompositionsmaterials über den Einbezug des Geräusches in den musikalisch-kompositorischen Akt, worüber die *Musique concrète* »deutlich den bruitistischen Horizont futuristischen Musikdenkens [überschreitet], gerät dabei aber«, wie Hans Emons feststellt, »in einen kaum auflösbaren ästhetischen Konflikt.« (2009: 60) Pierre Schaeffer löst die futuristischen Forderungen nach einer Ausweitung des kompositorischen Materials zwar ein. Jedoch scheint die Sorge, die an der Empirie ausgerichtete Klangkomposition dem Anekdotischen – vor der wie er es selbst formuliert »so viele die Flucht ergreifen, weil sie sie nicht zu überwinden vermögen« (1974: 75) – und damit dem Mimetischen preiszugeben (worüber die konkrete sinnliche Erfahrung des Klanglichen – auf die Schaeffer abzielt – gefährdet wäre), doch so groß, dass sich Schaeffer bei der Organisation der Klangobjekte vor allem am Referenzsystem der Musik orientiert und später das ästhetische Spiel der »Arbeit am Solfège, an einer neuen Lehre vom Klang« unterstellt. Nach vier Jahren Auslandsaufenthalt für den französischen Rundfunk kehrt Schaeffer 1958 zur *Groupe de Recherches* zurück, benennt diese in *Groupe de Recherches Musicales* um und wendet sich vornehmlich der methodischen Erforschung der »Klangmaterie und [dem] Wesen des ›Musikalischen‹« (ebd.: 72) zu; das Resultat einer Bilanz, die er über die Reflexion und Bewertung der Erfolge und Grenzen der *Musique concrète* als notwendig und konsequent betrachtet.⁷⁵ Indes scheint für die Radiokunst allgemein und für das

das Leben enthält also charakteristischerweise eine bruchstückhafte und impressionistische Episode dieses Lebens selbst. Die von mir erdachte Kunst der Geräusche wird sich aber keineswegs auf eine derart bruchstückhafte und impressionistische Wiedergabe der Geräusche des Lebens beschränken.« (Russolo 2000: 78)

75 Die *Groupe de Recherches* sei erst sehr lange nach den historischen Anfängen zu dieser Schlussfolgerung gekommen, wie Schaeffer einräumt, »bei denen wir immer wieder bedauerten, daß hier Musik gemacht werde, ohne zu wissen ›wie‹ und ›womit‹«. Indessen sei eine Hartnäckigkeit vonnöten gewesen, um die angestrebte musikalische Forschung – die dabei nicht »ein bestimmtes Musikalisches« a priori setze, sondern »vom *Klanglichen* ihren Ausgang nimmt, aber ohne die direkte Anmaßung, also gleich zur Musik zu ge-

Hörspiel im Speziellen ein Aspekt wesentlich, ermöglichen die Tonbandoperationen doch ein Verfahren, das für die weitere Entwicklung der radiophonen Kunstform zentral ist: die Montage. Schaeffer beschreibt den Zusammenhang zwischen der Produktionstechnik und dem Gestaltungsverfahren der Montage, der eine neue Haltung beschreibe, folgendermaßen:

Bei diesen elementaren Montgearbeiten lernt man, mit der Schere, dem Klebeband und verschiedenfarbigen Zwischenbändern umzugehen. Natürlich bleibt es nicht bei solch einfacher ›Hausarbeit‹: unter allen Verfahrensweisen der *Musique concrète* ist die Montage zweifellos diejenige, welche die neue Haltung am besten veranschaulicht, eine Haltung, die auf der Arbeit innerhalb der Klangs substanz selbst beruht: der in jedem beliebigen Augenblick des Klangs mögliche Schnitt, die Collage unterschiedlichster Fragmente, die Arbeit mit ›rückläufigen‹ Klängen (die vom Ende zum Anfang gespielt werden) nehmen einen unmittelbaren und tiefgreifenden Einfluss auf den Zeitverlauf der Objekte. (1974: 45)

Diese Technik der Zeitachsenmanipulation – gleichgültig ob als *montage visible* oder *montage invisible* – schafft Möglichkeiten für Zwischen- und Spielräume in der radiophonen Kunst, die sich sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch auf die Inszenierungsformen im radiophonen Hör-Spiel-Raum zwischen Literatur und Musik auswirken. Frisius zufolge ist es Schaeffer bei *Etude aux chemins de fer*, ebenfalls Teil des *Concert de bruits*, »vor allem darum gegangen, durch ›Montage‹ ein scheinbar ›unkomponierbares‹ Material der Komposition und dem musikalisch interessierten Hörer zugänglich zu machen.« In der *Etude pathétique* stehe jedoch eine andere Art der Materialdisposition im Vordergrund. Frisius nennt dieses Kompositionsprinzip das *Prinzip der Mischung*. Aus der Bevorzugung dieses Prinzips ergibt sich Frisius zufolge, »dass jetzt nicht nur das Ausgangsmaterial der strengen kompositorischen Kontrolle entzogen und eher empirisch verarbeitet werden konnte, sondern auch der größere formale Zusammenhang.« (1980: 141) Da Schaeffer von konkreten Klangphänomenen ausgeht, ist die *Musique concrète* als »Kunst der fixierten Klänge [...] keinen a priori festgesetzten Einschränkungen ihres Klangmate-

langen, weder zu Kompositionsregeln noch zu einem wohldefinierten System« – umzusetzen: »allzu viele Komponisten mühten sich an Werken ab, und nur relativ wenige von ihnen waren bereit, abseits ihres persönlichen Ausdruckswillens zu arbeiten und die Elementarlehre der Objekte für ihre Kompositionen zu umreißen. Es ging uns also darum, das spontane, zahlenmäßige Anwachsen individueller Schöpfungen auf der Werk-Ebene in einen Ausgleich zu bringen mit einer kollektiven methodischen Untersuchung auf der Objekt-Ebene.« (Ebd.: 37)

rials unterworfen – insbesondere nicht restriktiven Definitionen der Musik als Tonkunst.« (1998: o. S.) Dass sich Schaeffer bei der Klangtypisierung zunächst an der Hörwahrnehmung orientiert, hat nach Frisius zur Folge, »dass das Ausgangsmaterial der *musique concrète* nicht nur Klänge standardisierter Musikinstrumente oder menschlicher Gesang in Frage kommen, sondern auch beliebige Stimmäußerungen von Menschen und Tieren oder beliebigen Umweltgeräuschen.« (Ebd.) Die aus der Wahl des Materials resultierenden Transformationen, über die Schaeffer die *objets sonores* in *objets musicaux* zu überführen sucht, beziehen sich in der Konsequenz nicht mehr allein auf die konkrete (Klang)Materie (den klassischen Transpositionsvorgängen nicht völlig wesensfremd, nur betreffen diese eben nicht abstrakt vorgestellte Tonhöhen, als vielmehr das konkrete Klangmaterial und haben prinzipiell alle Möglichkeiten an Abstufungen), sondern auch auf die (konkrete) Form. Rudolf Frisius formuliert die Auswirkungen auf der Ebene der Transformationen folgendermaßen:

Im Kontext der fixierten Klänge entfällt die Sonderstellung der Klänge mit eindeutig bestimmter Tonhöhe und verliert sogar die dualistische Unterscheidung zwischen Ton und Geräusch an Bedeutung, da neben der Höhe (Materie) des Klanges auch sein zeitlicher Verlauf (seine Form) differenziert wird. Daraus ergeben sich Konsequenzen für die Typologie nicht nur für die Klänge selbst, sondern auch für die technischen Verfahren ihrer klanglichen Veränderung: Klangtransformationen können primär die Materie oder die Form des Klanges tangieren (im ersteren Falle z. B. spektrale Veränderungen durch reduzierende Filterung oder anreichernde Ringmodulation, im letzteren z. B. Rückwärts wiedergabe oder Zerhackung; beide Möglichkeiten verbinden sich z. B. im Falle der totalen Transposition, bei der sich gleichzeitig Tonlage und Ablaufgeschwindigkeit bzw. Dauer verändern, während eine alleinige Veränderung der Tonlage als Veränderung der Materie, eine alleinige Veränderung von Ablaufgeschwindigkeit bzw. Dauer als Veränderung der Form des Klanges einzustufen ist). (1998: o. S.)

Pierre Schaeffer bezeichnet die über die technische Fixierung und Manipulation der Klänge notwendig gewordene Rezeptionsweise der Klangketten als eine des »reduzierten Hörens«: »das heißt: eines von Hinweisen auf den Ursprung des Klangs (Klang als Indiz) oder auf seinen Sinn (Klang als Schriftzeichen) losgelösten Hörens.« (Ebd.: 45) Für dieses »reduzierte Hören« ist, wie Frisius erläutert, »die Identifikation einer Schallquelle fragwürdig oder unmöglich geworden« – es müsse sich »statt dessen am Klangphänomen selbst

orientieren.«⁷⁶ (1998: o. S.) Dies resultiere daraus, dass Schaeffer bei seinen Aktivitäten das Musikalische nicht a priori setzt. Schaeffer versucht, wie er es selbst beschreibt, »das Musikalische von der Vielgestalt des Klanglichen her anzugehen. Dieser Weg erheischt ein Ohr, das nicht auf ein gewöhnliches Hören eingestellt ist, sondern auf ein Hören, das wir ›reduziert‹ nennen wollen.« (1974: 38) Über dieses reduzierte (Ab)Hören der Klangketten, bei der die Konzentration auf dem Klangphänomen liegt, werden im Folgenden ›Elemente‹ herausgezogen, »die dann zu Klangobjekten« und in ihrer Morphologie analysiert werden: So unterscheidet er, zwischen Materie und Form, und kommt über das Zerlegen der Klangketten an die einzelnen Klangobjekte, um über die Analyse des Klanglichen wiederum Aufschluss über dessen Morphologie zu erhalten: »Jedes Objekt ist demnach eine Form, die einer Materie aufgedrückt wird.« (Ebd.: 39)

Schaeffers Arbeit mit der Schallplatte und dem Tonband

Ab 1951 ermöglicht das Magnetophon⁷⁷ präzise Schnitt- und Montageverfahren. Schaeffer setzt die Reproduktionsmedien Schallplatte und Tonband nicht nur als Schallquellen seiner *objets sonores* ein; er gebraucht sie ebenfalls zum Transponieren des aufgenommenen oder im Archiv vorgefundenen Schallmaterials und verwendet die Technik für die Gestaltungsverfahren, um die *Kunst der fixierten Klänge*, die ihm dabei vorschwebt, zu realisieren. Dabei nutzt er einen Effekt, der normalerweise nur als Störung beim Abspielen der Schallplatten auftritt, wenn dieselben also defekt sind: die ›geschlossene Rille‹ (*sil-lon fermé*), die, wie Frisius ausführt,

bewirkt, dass ein kleines Fragment des Aufgenommenen mechanisch wiederholt wird. Schaeffer hat gezeigt, wie man aus einem technischen Defekt neue Möglichkeiten der Klangproduktion entwickeln kann: Solche technisch produzierten Ostinati lassen sich mit unterschiedlichen Klän-

76 Er exemplifiziert es folgendermaßen: »Dies ergibt sich daraus, dass selbst der möglichst originalgetreu aufgenommene Klang sich als ›Klang-Bild‹ vom originalen Klangvorgang grundsätzlich unterscheidet und dass darüber hinaus spätere technische Veränderungen des Aufgenommenen durch Montage, Mischung und klangliche Verarbeitung die klanglichen Eigenschaften der ursprünglichen Aufnahme mehr oder weniger weitgehend modifizieren können.« (Ebd.)

77 Im April 1950 erhält das Studio erstmals Tonbandgeräte; allerdings sind sie noch unzuverlässig und schwer bedienbar. Oft ist es vorläufig praktischer, mit den alten Schallplatten zu arbeiten.

gen realisieren, die sich so beliebig oft abspielen und dabei genauer studieren lassen – mit Klangeffekten, die in späterer Zeit mit Tonbandschleifen oder mit den loops von Samplern realisiert werden sollten. (1997: o. S.)

Schaeffer streicht die wesentliche Bedeutung dieser Prozedur für die Entwicklung der *Musique concrète* heraus: »Ohne diese Chirurgie wäre die *Musique concrète* wahrscheinlich im ›Nicht Fisch, nicht Fleisch‹ der elektronischen Klangkulissee, in Schnörkeln und Gaukeleien hängengeblieben. Aber die geschlossene Rille, die ja ihrerseits auch nur eine Prozedur ist, brachte so enorme Wirkungen – Wirkungen, die sich der Logik jeder bekannten musikalischen ›Klangrede‹ radikal entgegenstellten –, daß sie einen neuen Ausgangspunkt bedeutete.« (1974: 23) Aus diesen Produktionstechniken entwickelt Schaeffer neuartige Gestaltungsverfahren: So ergeben sich die kompositorischen Zusammenhänge in der *Musique concrète* – mit Frisius – »als Resultate der Anwendung technischer Verfahren wie Schnitt, Montage oder klangliche Veränderung, aus der Vereinigung von Klängen zu Montagestrukturen oder aus der polyphonen Überlagerung verschiedener Klangschichten.« (Frisius 2008: 1842)

Bei diesen Gestaltungsverfahren bildet der Film eine wichtige Referenz, da Schaeffer Nathalie Singer zufolge, »filmische Prinzipien auf das akustische Medium zu übertragen sucht«:

Bei der Suche nach einem radiophonen Stil muß wahrscheinlich primär das gebündelt werden, was dem radiophonen Medium eigen ist: wie im Film die Präsenz und der Realismus ... Präsenz der Figuren und der Dinge: auf der Leinwand ist es die Großaufnahme auf das Detail: hier das Glas, in dem sich die Schlaftablette auflöst, die Pistole in der Schublade, die weggeworfene und zertretene Blume. Das gleiche gilt für das Radio, wo sich die Dinge in Form von Geräuschen artikulieren. Realismus, Präsenz der Objekte, Sprache der Dinge. (Zit. n. Singer 1999:156)

Dabei geht Schaeffer Singer zufolge weniger vom narrativen als vielmehr vom Stummfilm und experimentellen Film aus: »So wie der Stummfilm den fehlenden Ton durch die Überbetonung der Gestik und Mimik, durch die Fokussierung auf bestimmte symbolische Gegenstände kompensiert, ersetzen im Radio die Geräusche das fehlende Bild. Sie evozieren den Kontext, in dem sie normalerweise zu hören gewohnt sind.« (1999: 156f.) Singer macht die Möglichkeit der Montage an der Option des Radios zur Speicherung »raum-zeitliche[r] Strukturen« fest. Dies hängt allerdings nur indirekt mit dem Medien-dispositiv zusammen, denn erst das Tonband ermöglicht diese Option des operativen Eingriffs ins akustische Material und damit die Montage. Die filmi-

schen Verfahren, die Schaeffer auf seiner Suche nach einem radiophonen Stil übernimmt, sind nach Singer das umgekehrte Abspielen sowie »die Technik der Zeitlupe und Zeitraffer, der im Radio die Verlangsamung und Beschleunigung von Klangbildern entspricht. Auch Zoomeffekte wurden in der Tonkunst nachgeahmt und die assoziative Montage örtlich- und zeitlich voneinander getrennter Räume, die Eisenstein und Vertov für den Film erschlossen hatten.« (Ebd.: 157)

Die Experimentalstudios der *Musique concrète* (Paris) und der Elektronischen Musik (Köln) – das *Studio für elektronische Musik* nimmt 1951, also beinahe zeitgleich zur *Musique concrète*, seinen Produktionsbetrieb beim damaligen Nordwestdeutschen Rundfunk auf – gehen aus dem Hörspielbereich hervor, emanzipieren sich relativ schnell davon, um eigene Wege zu beschreiten und anschließend wiederum Einfluss auf Hörspielformen zu nehmen. Im Zusammenhang zwischen Musik und neuen Produktionstechniken betont Frisius: »Vieles spricht dafür, im Entwicklungszusammenhang der technisch geprägten Hörkunst des 20. Jahrhunderts den [19]50er Jahren eine besonders wichtige Bedeutung zuzuerkennen, vor allem im Bereich der Musik. Wohl niemals sonst haben so viele und so unterschiedliche Komponisten sich aktiv engagiert im Bereich der elektroakustischen Musik.« (1996: 30) Dieses Engagement wirkt sich über einige Komponisten auch auf den Hörspielbereich aus. Es sind insbesondere John Cage, Mauricio Kagel und Luc Ferrari, die diese Erfahrungen über spezielle Produktionsverfahren in die Hörspielpraxis einbringen. Akustische Kunstformen erfahren, wie es Emons formuliert, mit »der technologisch bedingten Verspätung einer ganzen Generation« einen Anschluss an »die in der Kunst, Literatur und Film inzwischen geläufigen Organisations- und Manipulationsformen« (2009: 74), also moderne Gestaltungsverfahren, insbesondere das künstlerische Prinzip der Montage wie Collage.⁷⁸

78 Emons zufolge ändert sich an dem fehlenden Analogon in der Klangkunst zur Erweiterung und Erneuerung der visuellen Erfahrung auch die Erfindung der *Musique concrète* nur wenig; Frisius kommt dagegen zu einem anderen Schluss, den ich insbesondere in Bezug auf die Konsequenzen für die akustische Kunst als folgerichtig erachte. Denn auch Frisius spricht im Zusammenhang mit der Verspätung von einer »Phasenverschiebung zwischen der ›technisch reproduzierbaren Seh-Kunst‹ und der ›technisch reproduzierbaren Hör-Kunst‹: Schon im 19. Jahrhundert wurde den Menschen der Umgang mit Fotografien selbstverständlich, und schon in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts lernten sie, die Sprache der bewegten Bilder und ihrer Montagen zu verstehen.« Vergleichbare Erfahrungen im Bereich des Hörens lassen sich erst im Zuge der *Musique concrète* machen; ganz konkret ist dies mit dem *Concert de bruits* Pierre Schaeffers ver-

Hörspiel als nicht-mimetische Kunstform: »Absolute Radiokunst« und »Totales Schallspiel«

»Absolute Radiokunst« steht bei Kurt Weill weniger in Beziehung zur späteren *Ars Acustica*, da diese Vorstellung in erster Linie der absoluten Musik als einer Kunstform verpflichtet ist, die zwar – wie im Falle Ferruccio Busonis und Luigi Russolos – den Einbezug der Geräusch-Klänge unter die Ausdrucksmittel der musikalischen Spielmittel fordert, jedoch nicht als eine Annäherung von Musik und Hörspiel zu verstehen ist, wie dies bei Ruttmann und später bei Mauricio Kagel der Fall ist. So stellt sich Weills Vorstellung einer absoluten Radiokunst als »weit entfernt von materialer Ästhetik« heraus, wie Antje Vowinkel bemerkt: Die Abwendung vom Realismus der Literatur führt ihn »zu den abstrakteren, aber umso beschaulicheren Formen der Musik.« (1995: 52) Die vorausgesetzte Autonomie der Weillschen Radiokunst entspricht der Forderung Rudolf Arnheims nach einer »absoluten Hörkunst«: Weill stellt sich eine Hörspielkunst vor, die autonom funktioniert, d. h. vor allem, dass sie keine Verbindung zur visuellen Sphäre aufweisen soll. Arnheim fordert – Weill darin entsprechend – für die Hörspielkunst die Konzentration auf die »eigenen Gesetze der Klangwelt [...], ohne Rückerinnerung an die »fehlende« Körperwelt« (1936: 123). Über die materialästhetische Orientierung sucht Arnheim zu den tonästhetischen Möglichkeiten des Radios zu gelangen, um diese für die Hörspielkunst produktiv zu machen. Dies deckt sich wiederum mit den Vorstellungen vom Hörspiel als einem »Totalhörspiel« von Friedrich Knilli in den 1960er Jahren,

das den Illusionismus des herkömmlichen Hörspiels überwindet und die Bühne aus der Phantasie des Hörers in das Zimmer des Zuhörers verlegt, ein *Totalhörspiel*, das von der Vorstellung, Schallvorgänge hätten Schauplätze und Personen abzubilden, befreit ist, ein *Hörspiel*, das ganz in der

bunden: mit den »ersten ausschließlich im Studio produzierten und künstlerisch gestalteten Klangstrukturen, die ersten die gesamte Hörwahrnehmung definitiv und dauerhaft verändernden, rein »auditiven« Äquivalente zum (um mehrere Jahrzehnte älteren) rein »visuellen« Stummfilm.« (1996: 24f.) Frisius merkt ferner an, dass Walter Ruttmann bereits 1930 eine Klangmontage schafft, die in diesem Sinne ein Äquivalent darstellt, doch stellt diese einen »damals kurzzeitig beachtete[n], aber in den folgenden Jahren rasch wieder in Vergessenheit geratene[n], im Grunde folgenlose[n] Ausnahmefall [dar] – nicht zuletzt auch deswegen, weil das Stück jahrzehntelang verschollen blieb und seine bemerkenswerten Innovationen in der Zwischenzeit von anderen ein zweites Mal erfunden werden mussten.« (Ebd.: 25)

Eigenwelt konkreter Schallvorgänge spielt als ein diesseitiges und totales Schall-Spiel, das der Hörer, der zur Außenwelt dieser Schallvorgänge gehört, in ein diesseitiges und totales Hör-Spiel verwandelt. (1961: 8)

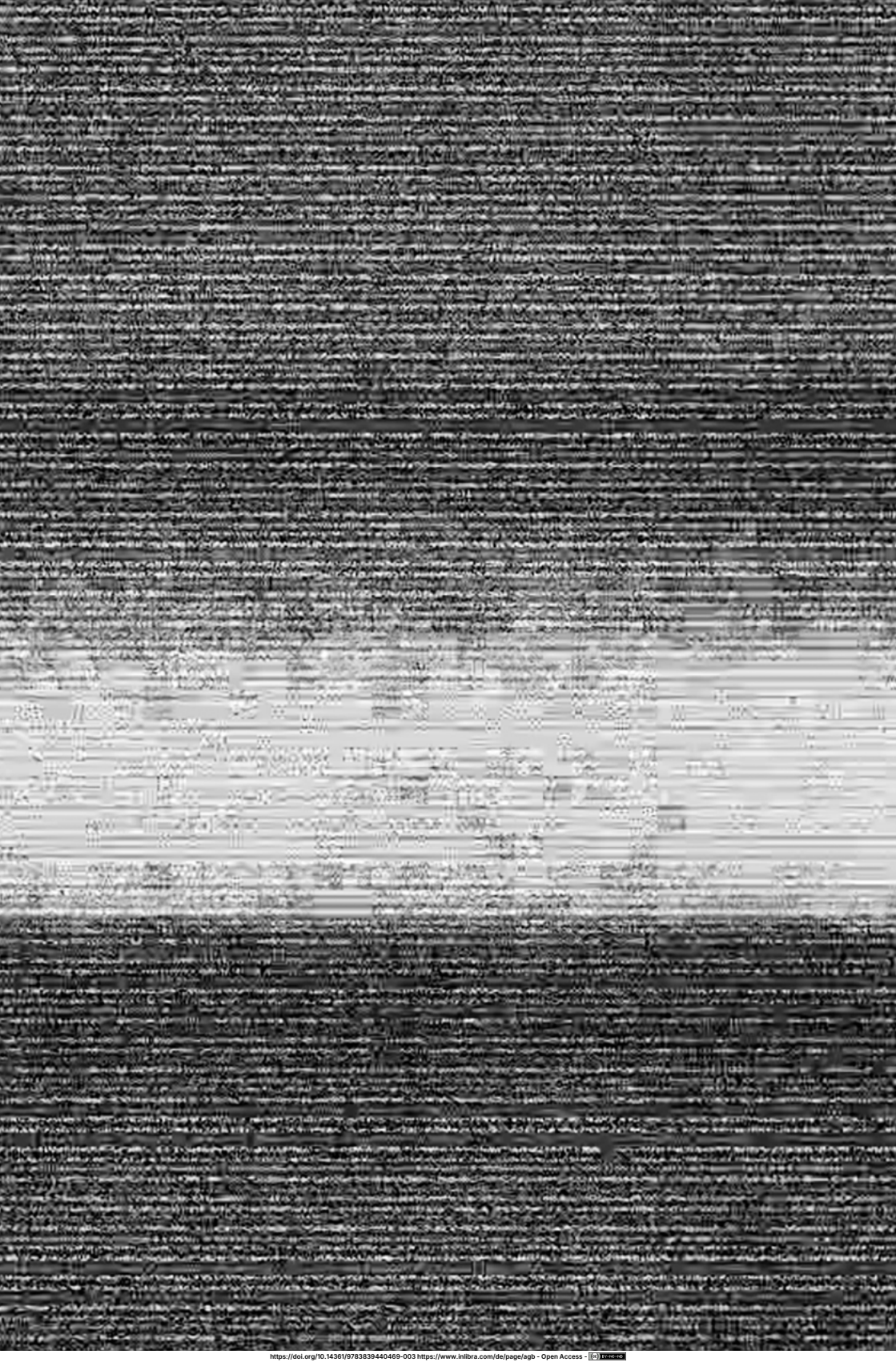
Der Hörspielautor kann sich nach ihm aus der Enge des Worthörspiels nur dadurch befreien, »dass er den Schallbereich des herkömmlichen Hörspiels ausweitet und mit den Mitteln und Möglichkeiten der elektronischen Musik (*Meyer-Eppler, Eimert*) genauso experimentiert, wie mit den Mitteln und Möglichkeiten der konkreten Musik (*Pierre Schaeffer*)« (ebd.: 21). Auf diesem Wege kann das Hörspiel im Gegensatz zum Wortkunstwerk, bei dem die »hauchdünne Illusionswirklichkeit [...] durch konkrete Geräusche und Klänge gestört und sogar zerstört [wird]« (ebd.: 7f.), sich einem »realen Spielvorgang« nähern (vgl. 1970: 3).

Zwar finden sich ähnliche Gedanken zu einem derartigen Spielvorgang auch bei Arnheim, entstehe über den Wegfall alles Optischen doch eine »akustische Brücke« (1936: 122) zwischen allem Tönenden und die Möglichkeit einer reinen, autonomen Hörwelt, in der akustische Phänomene prinzipiell gleichberechtigte Gestaltungselemente darstellen. Dennoch zieht Arnheim im Gegensatz zu Knilli eine klare Grenze zwischen Hörspielkunst und Musik, da er lediglich »reine Musik«, nicht aber ebenso Hörspielkunst prinzipiell zur »denkbar kompromißloseste[n] Rundfunkdarbietung erklärt: »Sie weist auf nichts hinter dem Lautsprecher hin, sie ist nicht Tönen aus einem unsichtbaren Raum, sondern sozusagen ein Vorgang im Lautsprecher selbst. Sie verlangt keine Deutung des Klanges, sondern nur Auffassen des Klanges und seines Ausdrucks.« (1936: 123f.) Arnheim deutet das Potential der Übertragung der »ganze[n] Fülle der harmonischen, melodischen und rhythmischen Beziehungen« als Ausdrucksmittel der Musik auf die Hörspielpraxis an. Aber er kommt auch auf den damit verbundenen Verlust der »reichen Darstellungsmittel des eigentlichen Hörspiels« zu sprechen: Trotz der Möglichkeit, dass sich »auf diese Weise Gedankliches, Begriffliches und Stimmungsmäßiges ganz besonders rein ausdrücken läßt«, entstehe eine gewisse Ärmlichkeit und Monotonie. Arnheim schließt seine Überlegungen zur Beziehung zwischen Musik und Hörspiel weder für eine Beziehung zwischen Musik und Hörspiel noch prinzipiell dagegen plädierend: »Ob die Rundfunkpraxis sich in ihrer Entwicklung immer mehr dieser schauplatz- und illusionslosen, also unmittelbar akustisch-funkischen Formen bedienen und sie zu bereichern versuchen wird oder ob sie nach wie vor die Vortäuschung von Handlung und Schauplatz bevorzugen wird, und den Hörer an einem ›Vorgang‹ teilnehmen lässt – das wird uns die Zukunft lehren.« (Ebd.: 124) Die Geräuschkunst der Futu-

risten, ihre Entdeckung der »Naturmusik und Geräuschsprache«, der Bruitismus, »[d]as Geschrei und Gebrüll der Mailänder« dringt zwar bis nach Berlin, wie es Knilli formuliert, und ist auch beim Hörfunk zu hören. Jedoch trete der Hörfunk als »legitimer Nachfolger futuristischer Geräuschsprache [...] das Erbe nicht an, er entschied sich für falsche Vorbilder, für Theater und Literatur, am Hörfunk erprobte man naturalistische Geräusche [...] auf ihre Erkennbarkeit« (1961: 26f.). Erst im Zuge der Aktivitäten Pierre Schaeffers werde das Geräusch in den späten 1940er Jahren »salonfähig und studiorein« (ebd.: 27). Das Geräusch im Radio – grundsätzlich ein akusmatisches Ereignis, d. h. ein Schallereignis ohne sichtbare Schallquelle – verliert Knilli zufolge über die Denaturierung »viel von Kopie, Kulisse, Illustration und eröffnet dem Hörspiel neue radiophone Aktionen, in denen Raunzer, Quietscher, Brummer als handelnde und spielende Schallgestalten auftreten können.« (1970: 5) Da im herkömmlichen Hörspiel eine solch materielle Ästhetik jedoch als »scheußliche Stilwidrigkeit« abklassifiziert wird, als diese »den hauchzarten Schleier der Phantasiewirklichkeit schmerzhaft durchstößt und zerreißt« und daher »nur sparsam interpunktionell und leitmotivisch angewendet werde« (Schwitzke 1960: 19), hinke dasselbe »[d]iesen ›geräuschvollen‹ Ereignissen« (Knilli 1961: 27) nach. Geräusche finden in der radiophonen Erzählkunst erst im Zuge der Entwicklungen und Reflexionen um das Neue Hörspiel in Deutschland einen Auftritt »als handelnde und spielende Schallgestalten« (Knilli 1970: 5), die an die futuristische Geräuschsprache wie an die *Musique concrète* anknüpfen. Das Schicksal, das den Geräuschen in ihrem bloß symbolischen und illustrierenden Einsatz widerfährt, betrifft ebenso die Musik, da diese »nicht als selbständiger Teil auf[tritt], sie führt zum Wort hin, unterstreicht, verstärkt, erweitert, verbindet es, hält die Grundstimmung fest und übersetzt das Begriffliche ins Gefühlsmäßige.« (Kolb 1932: 98) Knilli unterstreicht die Bedeutung des *Studios für elektronische Musik*, das die »Vorarbeit für ein künftiges Schallhörspiel« (1970: 11) leistet, da Töne zu Handlungs- und Spielpartnern avancieren. Nicht nur die Geräusche erfahren eine Aufwertung als eigenständiges Kompositionsmaterial im Zuge futuristischer Kunst, fern ihres bloß symbolischen Einsatzes im Sinne der Übereinstimmung von Signifikat und Signifikant. Futuristen wie Dadaisten reflektieren kritisch über Sprache – insbesondere ihre traditionelle Repräsentation betreffend. Wie die französischen Lettristen nach 1945 rücken sie den »Schallleib der Sprache« (ebd.: 12) ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Filippo Tommaso Marinetti stellt in seinem *Technischen Manifest der futuristischen Literatur* 1912 fest, die Sprache sei in ihrer bisherigen Erscheinungsform nicht im Stande, dem modernen Leben

gerecht zu werden. Zuvorderst müsse sich die Sprache der Syntax entledigen, Adjektive, Adverbien, Konjunktionen sowie Interpunktionen seien zu beseitigen, um »die Worte zu befreien, sie aus dem Gefängnis des lateinischen Satzbaus zu ziehen.« (Marinetti 1912: 24) Helmuth Kiesel kommt bei seiner Analyse von Marinettis Manifest zu dem Schluss, dass die »Adäquationsfähigkeit der Sprache« für denselben, im Gegensatz etwa zu Hugo von Hofmannsthal, prinzipiell gegeben ist; sie sei lediglich zeitgemäß zu realisieren und »für die Wiedergabe des modernen Lebens zu schärfen.« (2004: 202) Die futuristische Sprache ermögliche so »die Erkundung und Durchdringung der Materie bis hinein ins Innere der Atome, die Vereinigung und Versöhnung des menschlichen Geistes mit der Materie.« (Ebd.) Diese Begegnung stellt für Marinetti ein zentrales Moment dar. So obliege dem »asyntaktische[n] Dichter, der sich der losgelösten Worte bedient, [...] in das Wesen der Materie ein[zu]dringen und die dumpfe Feindschaft, die sie von uns trennt, [zu] zerstören« (1912: 25). Für die herkömmliche Hörspielpraxis spielt das sprachliche Gebaren Knillis zufolge lediglich dann eine Rolle, wenn es der Sichtbarmachung eines Vorgangs unterstellt ist: »Der Sprech-Mimus, die Lautgebärde, die rhythmische Geste: alle Merkmale tönender Sprache dienen dem herkömmlichen Hörspiel, das Vorstellungsbild bestimmter Menschen und ihrer Umwelt zu wecken.« (1970: 13)

Neben Ruttmanns *Weekend*, das dem Hör- als Schallspiel im Sinne Friedrich Knillis vorgreift, zeigen die medienpraktischen Aktivitäten u. a. von Hans Flesch und Walter Benjamin, auf welch spielerische Weise radiophone Vermittlungsformen das Radiodispositiv als Produktionsstätte und die spezifische Rezeptionssituation des Radiodispositivs einbeziehen. In den 1960er Jahren erfahren diese selbstreflexiven Spielformen wiederum eine Erweiterung aufgrund technischer Innovationen: Sie schließen einerseits in der Offenheit der Konzeptionen an die Programmatiken der Historischen Avantgarden an, erfahren aufgrund der Korrelation zwischen technischen Neuerungen und künstlerischer Kreation andererseits eine wesentliche Erweiterung und Entgrenzung der künstlerischen Spiel-Räume.



»You don't have to call it music,
if the term shocks you.«

John Cage, 1982

