

3.2 | Verbalität und Wortlaut – Radiotheoretische Überlegungen zur Stimme

Während der Film Anfang der 1920er Jahre seine Phase der Etablierung also bereits hinter sich hatte, folgte mit der Etablierung des Rundfunks zu dieser Zeit²⁴² ein weiteres Massenmedium, das nach einer Bestimmung verlangte²⁴³. Diente der Funk zunächst als Medium, das vorwiegend für die schlichte Signalübertragung gedacht war (vgl. Gethmann 2006, 16) und das selbst in seinen Anfangstagen als Rundfunk zunächst größtenteils aus Musikdarbietungen bestand (vgl.

242 Als offizieller Start des deutschen Rundfunks gilt der 23. Oktober 1923 (vgl. z. B. Großmann-Vendrey et. al. 1986, 11; Gethmann 2006, 101). Seine Anfänge sind (in Deutschland wie international) aber spätestens in den technischen Entwicklungen des Ersten Weltkriegs zu finden, in dem die vorhandene, funkbasierte Nachrichtentechnik teils unzulässig für die Übertragung von Musik und Meldungen genutzt wurde (vgl. Göttert 1998, 420). Zudem versuchten sich nach dem Krieg vor allem Amateur:innen an der neuen Technik und sendeten privat erste Programme. Ab 1918 war Hans Bredow als Leiter der Reichsfunkkommission offiziell damit beauftragt einen staatlichen Rundfunk für Deutschland zu entwickeln. In den USA gilt der Oktober 1920 als offizieller Start, allerdings verweist Hagen (2005, 191) darauf, dass auch dieses Datum einer fast willkürlichen Festlegung entspringt, die sich ebensogut nach den Sendestarts von anderen US-Amateurfunker:innen und -frequenzen ab 1919/1920 hätte richten können. Da es in dieser Arbeit jedoch nicht um die Festlegung eines konkreten Beginns von Radio, Film oder anderen Medien geht, sondern um die Herausarbeitung ihrer Emergenz als Medium innerhalb zeitgenössischer, theoretisierender Diskurse, sei die Frage nach den Anfängen hier verstanden als eine Frage nach dem ungefähren Zeitfenster, in dem sich bestimmte Gedanken und Vorstellungen der jeweils neuen Medien entwickeln, und nicht nach festen Daten.

243 Akustische Apparaturen zur technischen Erzeugung oder Wiedergabe von Stimmen gab es natürlich bereits vorher (siehe hierzu vor allem Gethmann 2006). Bereits in den 1870er Jahren wurde die drahtbasierte Stimmenübertragung über das Telefon möglich und mit dem Phonographen entwickelt sich etwa zeitgleich ein Wiedergabegerät für (meist singende oder vorlesende) Stimmen (vgl. Göttert 1998, 410). Die Fokussierung auf den Rundfunk muss in diesem Kapitel erneut aus pragmatischen Gründen geschehen: Um die Materialmenge einzugrenzen, scheint es gerechtfertigt nicht die frühesten, technischen Realisierungen der Stimmaufzeichnung oder Funkübertragung in den Blick zu nehmen, sondern vor allem die Phase der Etablierung des Rundfunks als Massenmedium, das dabei gleichzeitig die Übertragbarkeit von Stimmen (aus dem Bereich der Telefonie gepaart mit den Entdeckungen im Bereich der drahtlosen Telegrafie) kombiniert mit den rein akustischen Erfahrungen aus der Tonaufzeichnung (Phonograph, etc.) und der Verstärkung (im Lautsprecher). Die Verkürzung des Rundum-Blicks sei an dieser Stelle verziehen, nicht zuletzt, weil durch Daniel Gethmanns Arbeit zur *Übertragung der Stimme* (2006) und durch Götterts *Geschichte der Stimme* (1998; darin speziell die Kapitel zu Telefon und Lautsprecher) in diesem Punkt schon zwei gründliche Beschreibungen dieser technischen Entwicklungen wie auch ihrer diskursiven Verhandlungen vorliegen. Im Hinblick auf das Radio wird dessen historische und theoretische Entwicklung, verstanden als Episteme, zudem sehr ausführlich von Hagen (2005) herausgearbeitet.

ebd., 101)²⁴⁴, gelangte dennoch mit der Zeit das Anthropophone – die menschliche Stimme – als zentrales Gestaltungselement in den Fokus des Programms und der Rundfunkdebatten.²⁴⁵ Während die frühen Beschreibungsansätze des neuen Mediums (ähnlich wie beim Kino) noch stark an der Abgrenzung zu bestehenden Medien (z. B. Theater, Literatur, Zeitung und nun auch Film) interessiert sind, entwickelt sich spätestens mit dem Propagandaapparat der Nationalsozialist:innen in Deutschland die stimmliche Dimension des Rundfunks zum Kernthema der erwachsenden Medientheorien, die das Radio als einen Mittler politischer bzw. ideologischer Massensuggestion konzipieren. Wie im Folgenden gezeigt werden kann, spielt das »Akustisch-Menschliche« – wenn man so will also das *Audio-Individuum* – in allen diesen Bereichen eine sich zwar stetig wandelnde, aber dennoch zentrale Rolle, die die Argumente der Filmdebatten im Hinblick auf die Rolle des Anthropomorphen und Anthropophonen für die Definition des Mediums Radio wiederholt.

3.2.1 | Stimmen ohne Körper: Der Rundfunk als unsichtbares Sprachrohr

Wie anhand verschiedenster früher Kinokritiken und -schriften gezeigt werden konnte, macht die aufkeimende Filmtheorie die besondere Qualität und Kunstfertigkeit ihres Mediums an der visuellen Tonlosigkeit ihrer Bilder fest, die sich vor allem in der Stimmlosigkeit des Menschen(bildes) niederschlägt. Während sich also die frühe Filmtheorie in einem Lob der Stummheit ergeht, arbeitet sich die Radiotheorie dem entgegengesetzt an einem »Lob der Blindheit« (Arnheim 2001 [1936], 86) ab; während der Mensch im Film wieder »sichtbar« zu werden verspricht, wird ihm im Radio gemäß der zeitgenössischen Theorien eine neue Hörbarkeit zuteil.²⁴⁶

244 Schwitzke beschreibt diese Wandlung in Bezug auf das Hörspiel als Gattung, die schließlich den Rundfunk als Wortkunst erkennbar werden lässt: »1917 in den Schützengräben verstand man unter »Programm« nicht etwas Ideologisches, allerdings auch nicht Hörspiel; Musik war die einzige Sendegattung. Auch als 1923 die ersten offiziellen Rundfunksender in Deutschland tätig wurden, ahnte man noch nicht, daß einmal der Anspruch erhoben werden könnte, in dem neuen Instrument eine eigene Kunstform des gesprochenen Worts zu entwickeln. Wort gab es vorerst als Ansage, d. h. als Ankündigung von Musik und anderen Programmteilen, als Vortrag, als literarische Vorlesung, als Nachricht« (Schwitzke 1963, 5).

245 Auch in den gesendeten Musikdarbietungen waren natürlich (Gesangs)Stimmen zu hören; diese wurden innerhalb der Rundfunkkritiken allerdings i. d. R. nicht gesondert behandelt.

246 Im »neuen Vorwort« zu seinem Radio-Buch reflektiert Arnheim diesen Tatbestand explizit selbst, indem er auf seine eigenen beiden Bücher zu Film und Radio (*Film als Kunst* 1932, *Radio* 1936) verweist: »Nun erwies sich aber in den Jahrzehnten nach der Veröffentlichung der beiden Bücher, daß sowohl der Klang ohne Bild als auch das Bild ohne Klang einem echten menschlichen Bedürfnis entgegenkam. Dies Bedürfnis verlangte sein Recht noch, als die volkstümlichen Unterhaltungsproduktionen sich in Fernsehen und Sprechfilm eine komplet-

Die Einordnung des neuen, rein akustischen Mediums erfolgt dabei über verschiedene Abgrenzungen, die den Hörfunk im Feld bestehender Medien zu verorten versuchen. Es geht um die Suche nach einem – wörtlich zu nehmenden – »blinden Fleck« im medialen Umfeld, der dem Radio einen eigenen Status als Kunst zuweist.

Auch wenn gerade in den frühen Tagen des Radios die Musik (im Vergleich zu Wortbeiträgen) das Programm dominiert, beginnen sowohl Rundfunkkritiker:innen als auch -enthusiast:innen und -produzierende gleichermaßen die Frage nach dem Potenzial des Rundfunks und wie er zu nutzen sei im Hinblick auf Sprache und Stimme zu perspektivieren. Dabei ist zunächst die unsichtbare Allgegenwärtigkeit und damit die ausschließlich das Gehör ansprechende Modalität des Rundfunks – z. B. im Abgleich mit der Stummheit des (noch) rein visuellen Films – der Ausgangspunkt. Rudolf Leonhard etwa bezeichnet Radio und Film gleichermaßen als Kunstarten, die eine »fruchtbare Einseitigkeit« (Leonhard 1984a [1924], 69) in Bezug auf die Adressierung der Sinne aufweisen.²⁴⁷ Das Radio bedeute dabei »[...] für die Dichtung den Weg zurück – oder vorwärts – von der Klangfremdheit, zur akustischen Fülle, zu sinnlicher Musikalität; zu um so größerer Musikalität [...]« (ebd., 70). Nicht die Musik in ihrem herkömmlichen Auftreten ist es also, die den Fokus bildet, sondern wenn überhaupt wird sie hier im übertragenen Sinne für die Stimme und das gesprochene Dichter:innenwort relevant, deren (Re-)Musikalisierung es durch den Funk zu fördern gilt. Die eigentliche Kraft des Radios entsteht somit erst mit dem Einsatz von Stimme in literarischer Reinform – so beschreibt es auch Walter F. Bischoff:

»Der einstmals oft gehörte Einwand, das Literarische sei für den Rundfunk von sekundärer Bedeutung, die Musik die beherrschende künstlerische Macht, war berechtigt, als das technische Mittel noch nicht zur Vollendung gediehen war. Heute dürfte es wohl außer Frage stehen, das die Bedeutung des Rundfunks nicht nur darin liegt, als ein imaginärer unaufhörlicher musizierender Konzertsaal im Bewußtsein der Menschen zu erscheinen, sondern als Träger und Vermittler von Ideen und Problemen der Zeit, als Former einer Kunst, die wie der Film vom Sichtbaren hier vom Hörbaren auszugehen hat. Wenn die Musik den Rundfunk beherrscht, so darf füglich gesagt werden, daß das Wort seine Entwicklung entscheidend vorwärts betrieben hat.« (Bischoff 1999 [1929], 94)

tere Gegenwart eroberten. Die Musik sowohl wie die menschliche Rede haben ihre eigene Vollständigkeit; und das gilt auch für das bewegte Bild« (Arnheim 2001 [1978], 9).

247 Bofinger (1999 [1924], 33) führt dies sogar noch weiter aus, indem er nicht nur Seh- und Hörsinn kontrastiert: »Wir müssen also zunächst von der banalen Tatsache ausgehen, daß man den Rundfunk hört, zwar nur hört, daß man ihn nicht sieht, nicht schmeckt, nicht riecht, daß er weder kalt noch warm ist, sondern daß man ihn eben nur hört.«

Das gesprochene Wort wird also der zunehmend zentrale Ansatzpunkt, wenn es um die Frage nach dem künstlerischen Vermögen des Rundfunks geht, und erscheint dabei durch seine besondere, entkörperlichte Akustik gekennzeichnet. Dies wird ebenso in Bezug auf intermediale Vergleiche und Abgrenzungsbemühungen relevant: Was kennzeichnet das gefunkte Wort bzw. die Stimme im Radio und wie ist sie in ihrem Auftreten von anderen Künsten und Medien zu unterscheiden?

Die bereits angedeuteten Abgrenzungen des Funks von Literatur (als schriftbasierter Kunstform) und Theater und Film (als performativen Kunstformen) finden sich dabei in einer Vielzahl von Texten zentral verhandelt. So konzipiert z. B. Alfred Bofinger das Radio in einem Vortrag von 1924 als eine Art Universalmedium, gerade weil es – über das Medium der Sprache – die Inkorporation jeglicher anderer Künste ermögliche:

»Was kann man durch den Rundfunk bringen? Die Antwort ist sehr einfach. »Alles!« Man kann tatsächlich alle Gebiete, auf denen sich der menschliche Geist jemals bewegt hat, durch den Rundfunk vermitteln. Man kann das Entlegenste heranholen. Man kann über Politik, Religion, über Philosophie, über Physik, Astronomie und was es immer sei, sprechen. Man kann Werke der Dichtung und der Musik, aber auch solche der Malerei, der graphischen Künste, der Bildhauerei und der Architektur durch den Rundfunk verbreiten. Die Sprache ist eine solch universelle Vermittlerin menschlichen Denkens und menschlicher Anschauung, daß es schlechterdings nichts gibt, das sie nicht zu benennen, zu umschreiben, kurz, in irgendeiner Form zu ergreifen vermöchte.« (Bofinger 1999 [1924], 32)

Auch wenn demnach im Radio »alles« zu senden ist, ist dies nur aufgrund des Einsatzes von Sprache (d. h. Stimme) möglich, die damit zum zentralen Schlüsselement wird. Das Verhältnis zu anderen Künsten dient Bofinger hier nicht nur der Absteckung des eigenen radiospezifischen Territoriums, sondern gleichzeitig der Vereinnahmung jedweder Kunst durch den Rundfunk selbst: So werden sowohl Künste, die naheliegend – wie im Fall von Musik und Dichtung – für das Ohr und damit für das Radio bestimmt zu sein scheinen als mögliches Programm benannt, aber eben auch visuelle Künste wie Malerei, Bildhauerei, Grafik und Architektur. Interessant ist dabei, dass Bofinger allein die Sprache und ihre Möglichkeit zur Verhandlung akustischer wie visueller Phänomene als für den Rundfunk ausschlaggebende Kraft benennt und nicht etwa sein Vermögen zur Reproduktion von Geräuschen und Klängen oder zur Verbreitung von Musik, denn mit der stark gemachten Sprachfokussierung bleibt das Konkurrenzverhältnis zu anderen Schrift- und Sprechkünsten natürlich erhalten. Die mögliche Wortbasiertheit des Rundfunks reicht also nicht aus für seine Konstitution als Medium – er muss sie daher weiterführend auch von Literatur oder Theater bzw. Schrift- und Per-

formance-Künsten unterscheiden. Bofinger argumentiert in diesem Zusammenhang darum mit einer spezifischen, über das Wort hinausgehenden Sinnlichkeit des Radios:

»Es tritt zum Gehör noch ein zweites sinnliches Medium hinzu, nämlich die Phantasiesinnlichkeit. Ein großer Teil aller Rundfunkdarbietungen, so ziemlich alles, was nicht unter den Begriff des rein Musikalischen fällt, wird durch die Sprache vermittelt. Die Bestandteile der Sprache, die Wörter (und es handelt sich in unserem Falle immer um das tatsächlich gesprochene hörbare Wort, im Gegensatz zu dem gedruckten, lediglich durch optische Zeichen vermittelten), die Wörter, sage ich, haben neben ihrer akustischen Eigenschaft auch noch die Fähigkeit, Bedeutungsvorstellungen und Phantasiegebilde im Hörer zu erzeugen. Die durch die Sprache in der Phantasiesinnlichkeit erzeugten Vorstellungen, Gefühle, Stimmungen, Gedanken und Strebungen führen in dem rein akustischen Material des Rundfunks ein anderes Wesen, als wenn sie uns durch den geschriebenen oder gedruckten Buchstaben vermittelt werden, oder wenn sie uns durch einen Sprecher zukommen, der unserem Auge sichtbar und der seine Worte durch Haltung, Gebärde und Mienenspiel verstärken oder abschwächen, kurz, ergänzen kann.« (Bofinger 1999 [1924], 34)

Die Reinheit des allein hörbaren, gesprochenen Wortes ist es also, die die mediale Einzigartigkeit des Rundfunks bedingt, ihren »Materialstil« (ebd., 33) wie Bofinger es auch nennt. Das Mediale des Wortes erscheint im Rundfunk verändert, weil es weder nur die rein wörtliche Botschaft übermittelt (wie z. B. das Geschriebene) noch in körperliche Ausdruckskontexte eingebunden ist (wie z. B. im Theaterschauspiel oder Vortrag). Auch wenn Bofinger dabei – wie es viele seiner Mit-Autor:innen der Zeit tun – primär die Wirkungen des Mediums auf die Rezipient:innen in den Fokus stellt, bleibt das Anthropophone innerhalb dieser Argumentation die entscheidende Kontaktstelle zwischen Medium und Hörer:innen. Nicht die Musik oder das Geräusch wird als genuine Klangkunst des Radios angesehen,²⁴⁸ sondern sein Vermögen das gesprochene Wort in seiner gleichermaßen entkörperlichten und entschriftlichten Form hörbar werden zu lassen. Die Debatten widmen sich somit dominant der qualitativen Unterscheidung von *Hören* vs. *Sehen* sowie *Sprechen* vs. *Schreiben*.

248 Auch wenn es natürlich Radiopionier:innen wie Hans Fleisch, Ernst Schoen u. a. gibt, die sich mit allen möglichen Gestaltungsmitteln des Rundfunks in experimentelleren Formen beschäftigen (vgl. z. B. Ottmann 2013, Wodjanka 2018).

Hören vs. Sehen: Entkörperlichung, Stimmik und Stimmen aus der Luft

Während Bofinger also das Radio schon sehr früh als Universalmedium – auch für rein visuelle Phänomene wie Malerei und Architektur – definiert, fokussiert ein Großteil der folgenden Auseinandersetzungen mit dem Rundfunk allerdings vorrangig schrift- und/oder körperbasierte Kunstformen (vor allem also Literatur und Theater). Dabei geht es meist sehr konkret um die Frage, inwieweit sonst geschauspielerte oder vorgetragene Worte in ihrem Ausdruck in das rein akustische Medium übertragbar sind. Vor allem die funkische Bedingung des ausschließlichen Zuhörens im Gegensatz zum Zusehen wird thematisiert:

»Da Bühnendramatik sich als unmittelbare Darstellung äußerer und innerer Vorgänge ausweist, das Wort im Schauspiel nur ein Element der Bewegung im dreidimensionalen Bühnenraum ist, der Zuschauer das Schauspiel nicht nur mittelbar durch das Wort wie im Hörspiel, sondern unmittelbar als dargestellte Handlung erlebt, wird der Funkdramaturg erst einmal darangehen müssen, die dargestellte Handlung im Schauspiel ins Wort zu verwandeln.« (Bischoff 1984b [1929], 175)²⁴⁹

Das Schauspiel auf der Theaterbühne ist demnach ein anderes als auf der Hörbühne – das ist sowohl Kritiker:innen als auch Verfechter:innen des Radios klar. Nun geht es darum die Unterschiede herauszuarbeiten und darin innovative Aus-

249 Laut Bischoff ist es darum das Ziel, das Drama für den Funk in ein »rein phonetisch-akustisches Gesamtkunstwerk« (Bischoff 1984b [1929], 179) umzuwandeln und sich zu Fragen, welche Mittel einem dafür zur Verfügung stehen. Dabei spricht auch er kurz über die Rolle der Musik, die er für die strukturierte Unterstützung und Psychologisierung der Handlung eines Hörspiels wichtig findet, die er aber dennoch dominant als Mittel der Unterstützung der Sprache ansieht: »Ich deutete bereits an, daß das Wort, neben der Musik als psychologisches, die Handlung vertiefendes Klanggebilde, das einzige Ausdrucksmittel im Hörspiel, in Tonfall und Tonführung vehementer, vielfältig wechselnder Tempi und Ausdrucksvarianten bedarf« (ebd., 177). Und er fügt hinzu: »Es war bisher nur vom Wort, vom szenischen Aufbau des Wortdramas die Rede. Die Hörspielpartitur ist damit nicht vollendet. Es hat sich erwiesen, daß das Wort, der Dialog im Hörspiel einer differenzierten klanglichen Interpunktion bedarf, die auf Spannungen hinweist, Konflikte vorbereitet, thematisch auf das Aufeinanderwirken gleichgerichteter und widerstrebender Kräfte aufmerksam macht. Es handelt sich gewissermaßen um eine psychologische Instrumentierung der Sprachhandlung. Die Musik kommt hier zu ihrem Recht. Die musikalischen Ausdrucksmittel erhalten eine neue bedeutsame Abwandlung. Es gelingt durch sie, die natürlich niemals von der eigentlich Hörspielhandlung ableiten dürfen, die Ausdrucksbewegung des Wortes sinnvoll zu steigern oder die Stimmung für die Sprachhandlung vorzubereiten« (ebd., 178). Deutlich wird also auch hier ein anthropozentrischer Gestus, der die nicht-stimmlichen Gestaltungsmittel des Rundfunks zwar berücksichtigt, diese aber eben dem Wort nur bei- oder unterordnet.

druckspezifische Ausdrucksformen. Ein wichtiger Punkt ist dabei die Abwesenheit des Körpers.

In einem Artikel mit dem treffenden Titel *Der Körper im Rundfunk*, der in der Zeitschrift *Funk* (1927) erscheint, beschäftigt sich z. B. Ernst Hardt explizit mit diesem Aspekt, indem er den konkreten Körpereinsatz von Schauspieler:innen vor dem Mikrofon in den Blick nimmt. Er beschreibt dazu Fotografien von Hörfunksprecher:innen, die er auf die Rolle der Körperlichkeit im Sprechakt hin befragt und mit dem darstellenden Spiel auf der Theaterbühne vergleicht. Im Theater sieht er dabei zwei verschiedene Arten der Gebärde realisiert: Die eine ist echte, seelische (und damit in gewisser Weise kunstvolle) Ausdrucksgebärde, die andere ist auswendig gelernte, unbeseelte (und daher rein zweckhafte) Verständigungsgebärde (vgl. Hardt 2002 [1927], 249). Seine Frage ist nun:

»Was geschieht mit der zweckhaften Verständigungsgebärde und der außerzweckhaften Ausdrucksbewegung, was geschieht mit der ganzen Körperlichkeit dessen, der im Rundfunk auf der Hörbühne darstellt? Seinen Körper umfängt für den, zu dem er spricht, undurchdringlichste Finsternis, und der Sprechende weiß es. Benimmt sich sein Körper in dieser Finsternis nun so wie auf der Schaubühne, als ob er gesehen würde, oder gibt dieser Körper jede Äußerung auf und bleibt gleichgültig außerhalb der künstlerischen Aufgabe? Die Fragen lassen sich fast in einem Satze beantworten: Die Wesenheit des Hörspiels schafft den gesamten Komplex der Mimik um und steigert sich zu reinem, wirklich ganz zwecklosen Seelenausdruck, also zu reiner Kunst. Die Geste, die Verständigungsbewegung stirbt als zwecklos ab, denn sie wird nicht gesehen, sie begleitet höchstens andeutungsweise wie eine ferne Musik, ein fernes Taktieren den Text. Die Ausdrucksbewegung, die vom Gefühl erzeugt wird, entgeht der Bühnengefahr der Konvention, auch sie wird nicht gesehen, sie will von niemandem verstanden werden, die Sichtbarkeitsgesetze der Schönheit, der Schicklichkeit, der modischen oder kostümlichen Einordnung gibt es nicht für sie, hemmungslos ruht sie ganz in sich und wird, wenn der Spieler in langer Übung wirklich Hörspieler geworden ist, jene mächtige, tönereich und farbenzart modulierende Lunge, welche die vollaufgesogene seelische Luft in das künstlerische Instrument der Stimme hineinatmet. Und jene Verschleierungsmimik endlich, die wir auf der Schaubühne überstark erleben, kann im Hörspiel gar nicht erst geboren werden.« (Hardt 2002 [1927], 249f.)

Die Frage nach der Körperlichkeit stellt sich für Hardt im Rundfunk somit allein als Produktionsbedingung: Der Körper hat seinen Sichtbarkeitszweck verloren und ist lediglich als »Modulationsorgan der Stimme« (ebd., 250) relevant; der Sprecher kann hemmungsfrei agieren und seine »gewohnte äußere Gebärdenmimik« ablegen, um zu einer – und hier scheint ein neuer, von visueller Gestik und

Mimik abgegrenzter Begriff notwendig zu werden – wahrhaftigen »Stimmik« (ebd.) zu gelangen.²⁵⁰

Zu ähnlichen Ergebnissen kommt auch Rudolf Leonhard, der wie Hardt den konkreten, körperlichen Produktionskontext einer Hörspielszene zum Ausgangspunkt für die Frage nach der Unkörperlichkeit des Rundfunks nimmt:

»Ich hatte, gesteh ich's nur, ahnungslos etwa die verbreitete populäre Anschauung geteilt, daß beim Hörspiel hemdsärmelige Schauspieler, bequem um das Mikrofon herumsitzend, den nur flüchtig bekannten Part aus den Rollenbüchern vorlesen, über dieses Rollenbuch gebeugt, an ihm klebend. [...] In Hemdsärmeln waren die Schauspieler, das ist wahr – aber das bedeutete nicht Bequemlichkeit, sondern machte im Gegenteil den höchsten Grad von Anstrengung erträglich. Von Herumsitzen war nicht die Rede, es gab kein Phlegma – die Schauspieler waren aufs äußerste gespannt, ihre Kehle nicht nur, ihr ganzer Leib; sie spielten – aber jede Kraft ihrer Glieder drängte ins Organ; wie der Filmschauspieler bei der Aufnahme spricht, um die Spannung des darstellenden Leibes auszugleichen, wie er im Wort, das dann im Film nicht erscheint (und hoffentlich nie erscheinen wird), ein regulierendes Ventil findet, so spielten diese Schauspieler ihre Stimmen; trugen, drängten, hoben und wölbten sie mit allen Muskeln. Ich sah, daß die, welche schon ganz ans Mikrofon gewöhnt waren, schon ihre eigene Technik hatten: der eine ging den Apparat an, bestürmte ihn, sprach auf ihn los – der andere hielt sich an ihm, wuchs mit ihm zusammen, hielt und beschwor ihn.« (Leonhard 1984b [1928], 158f.)

Die Stimmenproduktion für das Radio wird hier als ein durch und durch körperlicher, anstrengender und dabei herkömmliches Sprechen übertreffender Akt geschildert. Das Medium des Hörfunks macht es scheinbar notwendig, eine umso intensivere körperliche Spannung zu erzeugen, damit diese sich trotz der finalen Abwesenheit des Körpers im gefunkteten Ergebnis niederschlägt. Das Sprechen ist Muskelarbeit, nicht nur der Kehle, sondern des ganzen Leibes, damit sich die Körperlichkeit trotz der Körperlosigkeit dennoch in den Rundfunk übertragen kann.

Vergleicht man Hardts und Leonhards Beobachtungen, so ist es interessant zu sehen, an welchen Stellen sich ihre Argumente überschneiden und an welchen unterscheiden. Beide sehen im Hand- bzw. Mundwerk der Hörspieler:innen et-

250 Auch andere Autor:innen entwickeln in Bezug auf das andersartig bedingte nicht Schau- sondern Hör-Spiel (als darstellerische Aktivität) eigene Termini oder übertragen Begriffe aus der visuellen Handlungswelt. So z. B. Kyser, der den Begriff des »Funkmimus« (Kyser 1984 [1931], 200) in Abgrenzung vom herkömmlichen, dramatischen und antiken »Mimus« prägt, oder Arnheim, der in Bezug auf die Klangdimension der menschlichen Äußerungen »Geräusche des Ächzens, Stöhnens und Seufzens als akustische Gebärdensprache« bezeichnet (Arnheim 2001 [1932], 189).

was, das diese erst erlernen müssen; etwas das zunächst aus der Arbeit des vollständigen Körpers resultiert, das aber darauf zielt, die Energie der körperlichen Anstrengung nur noch im stimmlichen »Organ« (Leonhard) bzw. in der »modulierenden Lunge« (Hardt) aufgehen zu lassen. Während Leonhard allerdings stärker bei den Produktionsbedingungen verharret, fokussiert Hardt vorrangig den Ausdruck der Stimme selbst. So sind die von der theatralisch-entleerten Verständigungsgeste befreiten Darsteller:innen dafür prädestiniert die allein künstlerisch wertvolle Ausdrucksbewegung in besonderer Intensität zu nutzen, um diese aber eigentlich – das wäre das Ziel – in den reinen Ausdruck der Stimme, das heißt eine einzigartige, körperlose »Stimmik«, umzusetzen. Laut Hardt ist darum auf der Hörbühne

»[...] die künstlerische und seelische Konzentration [...] größer und wuchtiger als auf der Schaubühne, denn sie muß das Seelische mit jener dichtgedrängten Gewalt zusammenballen, die immer dann notwendig ist, wenn die Welt in ein einziges solistisches Instrument zusammengepreßt und mit ihm ein einziger Menschensinn erfaßt werden soll.« (Hardt 2002 [1927], 253)

Leonhard stimmt dem in gewisser Weise zu, wenn er ebenfalls von einer »Intensität des Einsinnigen« (Leonhard 1984b [1928], 159) und einer »[r]hythmische[n] Konzentration« (ebd.) spricht, die er dem Hörspiel zuschreibt und die er als plausiblen Grund dafür ansieht, dass viele Praktiker:innen auf einer gewissen Kürze ihrer Werke beharren, damit diese in ihrer gedrängten Intensität niemanden überfordern. Die körperliche Anstrengung scheint hier also für die Produzierenden wie für die Hörenden gleichermaßen zu gelten.

Leonhard argumentiert an dieser Stelle folglich sehr stark von den Körpern der Produzierenden *vor* dem Mikrofon ausgehend, was in Analogie zu den im Bezug auf den Stummfilm herausgearbeiteten Ansätzen derjenigen gesehen werden kann, die auch beim Film zunächst die Frage nach den Anforderungen an die Schauspieler:innen *vor* der Kamera stellten. Hardt hingegen fokussiert mit dem Aspekt der »Seele« eher die Fähigkeiten des »Wortes als Funksignal« selbst und stellt sich die Frage, welche Ausdruckspotenziale diese Stimme ohne Körper alternativ hat, wobei das Ausdrucks- und Seelenmotiv wiederum an Bloems stummfilmspezifische Argumente erinnert.

Ein weiterer Aspekt, der sich an diese Ansätze anschließt, ist schließlich die Frage, inwieweit dann die vom Körper gelöste Stimme überhaupt noch gestaltliche Vorstellungen hervorrufen und somit an Körper (und Dinge) jeglicher Art zurückgebunden bleiben sollte. Soll das gesprochene Wort eine Art »inneres Sehen« (vgl. Matthiesßen 2002 [1927], 269) in den Hörer:innen anregen oder eher auf abstrakter, unkonkreter Ebene operieren? Erneut lässt sich hier Hardt anführen, der auf einer explizit *Rundfunk und Dichtung* gewidmeten Tagung der

Reichs-Rundfunkgesellschaft in Kassel (1929) über das *Drama* spricht und hierbei die Unterschiede zwischen Hörfunk- und Bühnendrama im Hinblick auf die Vorstellungskraft hin analysiert. Während er beim Bühnenstück dabei den audiovisuellen ›Input‹ von der Bühne als so überwältigend ansieht, dass dieser »jede nachschaffende oder gar schöpferische Tätigkeit der Phantasie zur Unmöglichkeit« werden lasse (Hardt 1930 [1929], 63f.), schreibt er dem Hörstück demgegenüber gerade die Fähigkeit zu, die Phantasie des Publikums besonders anzufachen:

»[...] infolgedessen muß der Regisseur der Hörbühne auf das hörende Sinnesorgan dergestalt zu wirken wissen, daß die Phantasie des Hörers sozusagen unwillkürlich all jene künstlerische Tätigkeit vollbringt, welche auf der Schaubühne Bühnenbildner, Beleuchter, Kostümier und die Körperlichkeit des Schauspielers unter Führung des Regisseurs ihr vorwegnehmen. Die Menschen, die auf der Funkbühne spielen, sind so charakteristisch schön oder charakteristisch häßlich, so eindeutig besonders und körperlich wesensvoll, wie eben nur menschliche Seelen zu träumen vermögen; alle Wirklichkeit ist schal und blaß davor, und sie gehen durch den unausschöpflichen Zauber geträumter Landschaften oder in der Grausigkeit des Alpdrucks oder durch die schillernde Farbigeit gläserner Luftschlösser – unwirklich – überwirklich; und daß sie erwachsen und aus dem Dunkel sich schälten mit schwellender Leuchtkraft auf Tausend und aber Tausend Bühnen, von denen eine jede nur einen einzigen, tief versunkenen Zuschauer hat: dies ganze Zauberwerk ist abhängig von dem Maße, in dem der Regisseur durch alles, was klingt, der gewaltigsten menschlichen Kraft, der phantasierenden und träumenden menschlichen Seele Geburtshelfer zu sein vermag.« (Ebd., 64f.)

Hardt geht es also um ein vom Hörspiel auszulösendes ›Kopfkino‹ der Zuhörer:innen, die primär über die Stimme, aber auch über andere Klänge zur Phantasiearbeit angeregt werden – ähnlich wie es Bofinger in Bezug auf die »Phantasie-sinnlichkeit« beschrieb. Hardt kommt daher zu dem Schluss:

»Es gilt also Worte oder Klänge oder Klänge und Worte zu erfinden, welche die Phantasie des Hörers über das Ohr zu einer deutlichen Vorstellung der Örtlichkeit zwingen. Die Stimmen, der [!] in dieser Örtlichkeit hörbar werden, sind so zu wählen, daß ihr Klang, der nicht wie auf der Bühne unter Umständen durch die Sichtbarkeit korrigiert wird, eine möglichst eindeutige Vorstellung der sprechenden Persönlichkeit verursacht.« (Ebd., 66)

Die Stimme wird somit zum Substitut der ganzheitlich gedachten ›Person‹. Während Hardt in diesem Kontext darum einen reflektierten Einsatz von nicht nur sprechenden, sondern auch im Hinblick auf ihre Klanglichkeit hin auszuwählenden Stimmen und ihre Einbettung in passende Klangkulissen propagiert, gibt es

aber auch Autor:innen, die in der Entkörperlichung der Hörfunkstimmen eine Chance zur vollständigen Abkehr von bildlichen, materiellen Vorstellungen sehen.

Dies findet sich z. B. bei Jochen Klepper verhandelt, der die – interessanterweise in den Formulierungen dennoch Hardts und Leonhards ähnelnde – Meinung vertritt, dass das Radio visuelle Vorstellungen besser kategorisch vermeidet:

»In jedem Falle kommt aber das Wort im Hörspiel zu einer noch nicht dagewesenen Gewalt, Eindringlichkeit und Ausbreitung. Ohne Geste, ohne Mimik, ohne die Äußerlichkeit der Dekoration und des Kostüms, die zu den Mitteln des Dramas gehören genau wie das Wort, beruht das Hörspiel allein auf der Geltung der Sprache und des Klanges. Jedes Wort- und Tongefüge ist im Hörspiel auf seine einfachste Formel zu bringen, um den allein aufnehmenden Gehörsinn nicht zu überlasten. Personen und Situationen sind formelhaft gegeneinander abzugrenzen. Jedes einzelne Klangbild hat sein geschlossenes Gefüge. [...] Die Sprache ist wesenhafter als im Drama. [...] Der Hörer darf nicht einmal Gesichtsvorstellungen haben.« (Klepper 1984 [1931/32], 193)²⁵¹

Die Abstraktheit des Wortes soll also durch die gesprochene Sprache im Funk ihren reinen Ausdruck jenseits konkreter Realvorstellungen erlangen. Der verbale und klangliche Purismus lässt dabei das Radio als dem Theater sogar überlegene Wortkunst auftreten. Alfred Braun geht im Rahmen der bereits erwähnten Kasseler Rundfunk-Tagung sogar noch weiter, wenn er zu dem Schluss kommt, dass die ›Materie‹ weder für Theater noch Hörspiel das zentrale Element bilden sollte. Im Rundfunk jedoch ergebe sich durch ihre grundsätzliche Abwesenheit darum die Möglichkeit, genuine Kunst zu schaffen. Über das »Hörspiel des reinen Dichterwortes« (Braun 1930 [1929], 83) sagt er:

»Laß dich mit der Materie ein und du bist in Gefahr, daß sie dich totschißt.« Das gilt für die Hörbühne ebenso wie für die Schaubühne. Künstlerisch war unser Gewissen nie so rein, wie bei den Hörspielversuchen des reinen Dichterwortes. Des Wortes, das manchmal gar nicht mehr die Aufgabe hatte, optische Vorstellungen zu erwecken, bei dem es gleich war, ob es im Himmel oder auf der Erde oder unter der Erde gesprochen wird. Hörspiele, die dem Wort des Dichters die größte Suggestivkraft zusprechen, – ich brauche vor Ihnen, meine Herren, nicht

251 Man muss allerdings hinzufügen, dass Klepper zwar die Bedeutung des Wortes für den Rundfunk berücksichtigt, er aber auch wortlosen Sendeformen wie Klanghörspiel und -collage seine Aufmerksamkeit widmet. Für ihn geht es tatsächlich bereits um eine Art Gesamtwerk, in dem alle möglichen Elemente (Wort, Klang, Geräusch, Musik) künstlerisch zusammenfinden können (eine Idee, die später auch bei Knilli [1963] wieder sehr relevant wird). Dennoch bleibt aber der Mensch als ein Thema und Zentrum der Kunst für ihn ein wichtiger Ausgangspunkt.

erst auszusprechen: wenn einmal ein solches Hörspiel gelingt, dann haben wir das erhabenste, reinste Kunstwerk.« (Ebd.)

Klepper und Braun betonen somit beide, dass der Sinn des Rundfunks als unsichtbares Medium gerade darin zu finden ist, sich dessen bewusst zu werden und sich darum vom Sichtbaren und visuellen Verweiszusammenhängen vollständig zu verabschieden – und das wiederum machen sie interessanter-, wenn nicht sogar paradoxerweise vor allem an menschlichen Äußerungen in Form von Stimme fest. Denn angenommen die Kunst des Rundfunks bestehe in der Abkehr von optischen Vorstellungen, dann wäre es potenziell naheliegender das rein abstrakte Klangspiel – ohne Referenz an materielle Ursprünge – an seine erste Stelle zu setzen. Stattdessen aber verharren Klepper wie Braun beim menschlichen Körper, da der Verlust seiner Optik ein Unsichtbarwerden des Menschen bedeutet und damit umso spektakulärer erscheint. Der Körper soll vollständig zurückgelassen werden, er spielt weder als Ursprung noch als Beiklang der Stimme eine Rolle; erst durch die Ablösung vom Körper wird die isolierte gesprochene Sprache in Form der Stimme zum eigenständigen, einzigartigen, künstlerischen Werk- und Werkzeug.

Entlang der bisher versammelten, beispielhaften Äußerungen lässt sich somit zeigen, wie stark die frühen Überlegungen zum Rundfunk auf Verhandlungen des Körpers und der Gestalt aufbauen und wie vielfältig sie dabei sind. Sei es, dass der Körper als Ursprungsorgan der Stimme in den Blick rückt, sei es das sein Habitus, seine Konventionalisierung und seine Materialität als realweltliche Verankerungen hinter sich gelassen werden müssen, damit die Sprache erstmals als rein Geistiges hörbar wird, sei es, dass selbst das gesprochene, gestaltlose Wort nicht mehr unbedingt zur Evozierung von Gestalt und Körper dienen muss – die Kopplung von Körper und Stimme scheint durch den Rundfunk so oder so produktiv herausgefordert und zeigt erneut, wie die Einheit eines als realweltlich, körperlich-sprechend, »vollständig« gedachten menschlichen Individuums (als Audioviduum) durch das Einfallen des Mediums zunächst erzeugt und dann aufgelöst wird, um daraus identitätsstiftendes Potenzial für eben dieses Medium zu gewinnen.

Und das gilt nicht nur für die positiven Stimmen zum Rundfunk, sondern ebenso für die kritischen. Denn die Einkanaligkeit der akustischen Präsentation und das damit einhergehende produktive »Minus an Gestalt« (Leonhard 1984 [1924], 70), das der Rundfunk bedeutet, wird nicht von allen Autor:innen so positiv bewertet. Illustrierend sei hier z. B. ein Gedicht von Klabund aus dem Jahre 1926 angeführt. Unter dem Titel *Als sie meine Stimme im Rundfunk hörte* wird dabei eine potenzielle Unheimlichkeit und Fremdheit der radiophonen Gestaltlosigkeit angesprochen:

»Du hörtest meine Stimme wie von fern,
 Sprach ich von einem andern Stern?
 Du griffst mit Deinen Händen in das Leere,
 Ob dort ein Leib ruht und ein Lächeln wäre.
 Kein Leib. Nur Stimme. Lippe nicht. Nur Wort.
 Und leise legtest Du den Hörer fort.«
 (Klabund 1984 [1926], 43)

Während die Kritiken und Meinungsäußerungen der Radioenthusiast:innen sich also um die Möglichkeit einer positiven Produktivmachung des Rundfunks im Hinblick auf seine Verwendung als sprachbasiertes Kommunikations-, Kunst- und Ausdrucksmittel drehen, fokussieren Autor:innen wie Klabund die Unpersönlichkeit der gestaltlosen Radiostimmen, die z. T. mit der Abwesenheit von Zwischenmenschlichkeit in der modernen Massengesellschaft assoziiert werden.²⁵²

So beschreibt es auch Arnold Zweig, der den Rundfunk mit vorherigen Kontexten und Manifestationen der sprachlichen Kommunikation (vorrangig Buch und Theater) vergleicht. Über die vor-funkischen Formen des öffentlichen Sprechens (wie z. B. im Falle des Epensängers oder Dichtervortrags) schreibt er:

»Diese Worte aber waren immer und sind immer Worte von Menschen. Hinter ihnen sitzt oder stand sichtbar die Gestalt, die imstande war, mit dem gesungenen oder gesprochenen Worte von ihrer Sphäre Wirkungen loszulösen und über den Gegenüberstehenden zu schleudern wie ein Netz oder auf ihn wie einen Pfeil. Über das Drama in diesem Zusammenhange und so zu sprechen erübrigt sich. Denn die körperliche Magie des Schauspielers, sein Gehen, Dastehen, Sprechen, seine Gebärden, die völlige Scham- und Hemmungslosigkeit, mit der sein Körper und die Körper vieler sich auf einer Bühne den Menschen preisgeben und ausstellen, ist selbstverständlich von der eindrucksvollsten Gewalt, wie man sich nur denken kann. Der Zauber der Bühne ist als Zauber in seiner beklemmenden durchrüttelnden Wucht ganz gewiß zu einem großen Teil persönliche Ausstrahlung von lebendig anwesenden Personen.« (Zweig 1984 [1929], 92f.)

Abseits der Tatsache, dass hier zur Abgrenzung des Radios ähnliche Argumente zur körperlichen Präsenz im Theater angeführt werden, wie sie schon in Bezug auf den Film genutzt wurden, ist es interessant wie analog (und dennoch gleichzeitig konträr) zu Hardt Zweig hier das Theater als Raum des reinen körperlichen Ausdrucks konturiert und wie er dieses ebenfalls mit Begriffen wie ›eindrucksvoll‹, ›Gewalt‹ und ›Wucht‹ auflädt. Der intensiven Körperlichkeit des Theaters

252 Auf diesen Aspekt wird auch im Kapitel zur Ansager:innen- und Sprecher:innenstimme noch zurückzukommen sein.

gegenübergestellt sieht er nun aber den Rundfunk, der die Anwesenheit des:der Sprechenden gerade verweigert und damit die »Magie« der menschlichen Präsenz einbüßen muss – mit einer langen Liste an Konsequenzen, die das hat:

»Und nun überlegt man, daß alle diese Dinge der Rundfunkdarbietung notwendig fehlen müssen. In ihr wirkt sich nichts weiter aus als die Stimme des Menschen und ein technisch sichtbarer Apparat. Von dem schwarzen oder braunen Gehäuse des Lautsprechers geht keine Zauberei aus; nichts strahlt von ihm, niemand kann von ihm rückwärts andere Assoziationen finden als etwa die des Echos. Und das große Erlebnis, Stimmen aus der Luft zu hören, Verkündungen des Unsichtbaren, ist so sehr eingebettet allein in die Sphäre des Unsichtbaren, Technik-freien, Innerlichen, der religiösen Verkündung, daß von hier aus dem vom Rundfunk übermittelten Dichterwort Stütze nicht zuwächst. Darum, in dieser Eigenart und Traditionslosigkeit des Rundfunks, muß den Darbietungen, die er gibt, dieselbe Vergänglichkeit der Nachwirkung anhaften, die etwa der modernen Zeitung anhaftet. Worte, im Rundfunk gesprochen, gehen fast nie in jene Tiefen ein, die vom gedruckten oder geschriebenen Wort, vom einsamen Lesen oder von der Bühne her in die Seelen der Menschen prallen. Dazu kommt noch die einzigartige Atomisierung der Hörermassen des neuen Übermittlungsapparats. Denn wenn der Idee nach die ganze Erde die Worte hören kann, die ich euch heute ins Mikrofon spreche, so bin ich doch, was anheimelt, mit dem Mikrofon allein, ebenso wie der durchschnittliche Hörer allein ist mit meiner Stimme, die, wie durchs Telefon, in sein Ohr dringt. Und so muß man das neue Mittel der dichterischen Wirkung nicht überschätzen. Zunächst, bis andere, ihm allein angehörende Gattungen der Kunst gefunden werden, oder bis neue Methoden einer besonders eindringlichen Sprechart ausprobiert sind, scheint Rundfunk jedes Kunstwerk, wie groß es immer sei, das in seiner Sphäre dargeboten wird, in die Flachsicht der Unterhaltung herunterzuschrauben. Kunst aber ist nur unter anderem auch unterhaltend. Und wenn sie an die Tiefen nicht gelangt, auf die sie ihrem Wesen nach allein zielt, ist sie so vergeudet wie die Schönheit einer jungen Frau in den Armen eines Mannes, der blind und ohne Hände sie nur mit der Oberfläche seines Körpers fühlen kann.« (Ebd., 93)

Zweig versammelt in diesem Monolog der Kritikpunkte gleich eine ganze Liste an Aspekten, die immer wieder die Debatten um das neue Medium durchziehen und die vor allem die Frage nach seinem Kunstwert und damit Nutzen für die schreibende Zunft einerseits sowie für die Gesellschaft andererseits fokussieren: Abwesenheit und Atomisierung des Menschen, Tiefgang vs. Unterhaltung und Ausdrucksfähigkeit des Wortes in diesem neuen Umfeld.

Zunächst geht es also um die Abwesenheit des Menschen, die sich durch das Radio technisch manifestiert und die auch von anderen Autor:innen zeitdiagnostisch festgestellt wird. So etwa von Döblin, der den Sachverhalt aus der Sicht des

Sprechenden schildert und dabei die körperliche Absenz in doppelter Hinsicht – für Sprecher:in wie Hörer:in – reklamiert:

»Der Rundfunk ist eine typische Erscheinung der Vereinsamung, der Isolation. Er reißt die Privatleute nicht genug aus dem Zimmer heraus. Das Theater hat ein Gesamterlebnis. Der Rundfunk dagegen bleibt stecken im Wohnzimmer und im Individuum. Er kennt kein Kollektivum. Man gewinnt deshalb als Sprechender auch niemals Kontakt mit dem Publikum, denn dieses Publikum, also diese tausend und zehntausend verschiedener Menschen haben alle ihr eigenes Dasein. Ich möchte bemerken, daß ich sowohl beim Vorlesen wie beim ›Freisprechen‹ diesen Mangel an Kontakt am Radio immer sehr als Vakuum empfinde, – dieses schauerliche Schweigen jenseits des Mikrofons, – ich sehe für mich keine andere Rettung als: Hörer, sichtbare, mitfühlende, im Senderraum, – und unsichtbare Rundfunkabonnenten, an die ich nicht denken mag.« (Döblin 2002 [1929], 100)

Der Radio-Apparat wird so bei Zweig wie Döblin quasi gleichermaßen zum Sinnbild als auch real wirksamen medialen Motor für die Vereinsamung des Individuums (diesseits und jenseits des Lautsprechers) in der entindividualisierten Masse der modernen Industriegesellschaft; und das akustisch wie faktisch einsame Individuum des Sprechers scheint das zeitgenössisch treffendste Sinnbild dafür.

Doch welche Kritikpunkte führt Zweig noch an? Ergänzend geht es ihm um die Unterscheidung des gesprochenen und geschriebenen Wortes im Gegensatz zum nur-gehörten Wort und den Vorwurf, dass diese Beschaffenheit des funktischen Sprechens es entweder als religiös aufgeladen²⁵³ oder (zumindest momentan) nur für flache Unterhaltungszwecke nützlich erscheinen lässt. Doch

253 Die Sakralität der Stimme, die von Zweig zu Beginn kurz angerissen wird, ist ein weiterer Aspekt, der hin und wieder innerhalb der Rundfunkdebatten auftaucht. Exemplarisch verwiesen sei hier auf einen Text des Jesuitenpaters Père Lhande von 1929, der im Format der Rundfunk-Predigt eine neue Möglichkeit sieht die Massen zurück zum Glauben zu führen. In seiner Einschätzung der Radio-Andacht macht er dabei einerseits deutlich, wie das Radio im Hinblick auf sein gemeinschaftsbildendes Potenzial nutzbar ist und andererseits, wie erneut die körperliche Gestaltlosigkeit der Stimme eine erhöhte Geistigkeit nahelegt, die gerade für den spiritistischen Einsatz brauchbar erscheint. Er zählt auf: »1. Das gefunkte Wort dringt in alle Kreise und ermöglicht eine Menge von Hörern zu erfassen, die sich der direkten Aktion der traditionellen Predigt und der religiösen Propaganda durch die Presse und durch das Wort vollständig entzieht. 2. Das gefunkte Wort übt durch seinen mysteriösen Charakter, durch seinen ausgesprochen intimen Akzent, durch seine übersinnliche Geistigkeit eine tiefe Wirkung auf die Seelen im Kreise der Familie aus. 3. Das gefunkte Wort, dessen Wirkung durch Aeusserlichkeiten wie Haltung, Persönlichkeit und Geste des Predigers, durch welche die Aufmerksamkeit des Zuhörers zerstreut wird, nicht abgeschwächt werden kann, konzentriert den Geist des Hörers auf den Gedanken, auf den Inhalt, auf den Grund« (Lhande 2002 [1929], 370).

wenigstens bleibt Zweig die Hoffnung,²⁵⁴ dass eines Tages rundfunkeigene Gattungen und eine geeignete, eindrückliche Art zu Sprechen entstehen, die den Kunstanspruch auch im Radio einlösbar werden lassen und die damit – gemäß seines androzentrisch-geschlechts- und körpernormativen Gleichnisses – dem zum Schauen und Tasten unfähigen Mann doch noch Augen und Hände wachsen lassen. Bofinger, mit seiner Annahme vom Rundfunk als Universalmedium, das sogar visuelle Künste über die Sprache zugänglich machen könne, und auch Hardt, der gerade in der körperlosen Gegenwart der Stimme ein einzigartiges Ausdrucksmittel sieht, würden in diesen Punkten natürlich vehement widersprechen.

Dies tut Hardt in gewisser Weise auch wenn er sich auf der gleichnamigen Kasseler Rundfunk-Tagung explizit mit dem Verhältnis der etablierten Wortkunst (*Dichtung*) zur neuen Wortkunst (*Rundfunk*) beschäftigt. Mit Nachdruck propagiert Hardt in diesem Rahmen erneut das Wort als zentrales Gestaltungselement des Funks und sieht dadurch – im Gegensatz zu Zweigs Kritik – eben nicht eine verflachte Unterhaltung, sondern vielmehr eine ungeahnte Wiederaufwertung der Sprache an sich nahen:

»Ein Philologe und Germanist hat mir zwar widersprochen, aber ich wiederhole noch einmal: das Urelement der dramatischen Partitur scheint mir das Wort, scheint mir die Sprache zu sein, und der Rundfunk bedeutet die Reintromisation [!] ihrer ursprünglichen Macht, die wir fast vergessen hatten. Der Hörspieler, erlöst von der hemmenden Zwangsvorstellung des vergessenen Textes, befreit von Schminke, Kostüm und aller körperlicher Ablenkung, ist für seine Wirkung einzig und allein gestellt auf die seelische und gedankliche Erfülltheit seines Innern, das sich nicht anders als in den abertausendfachen Tönungen des gemeisterten Wortklangs offenbaren kann. Vertiefung in die Dichtung heißt für ihn also Leben oder

254 Interessanterweise scheint Zweig selbst die Tatsache der fehlenden Magie der menschlichen Stimme im Rundfunk zwei Jahre vor der hier angeführten Kritik selbst noch etwas positiver zu beurteilen. So beschreibt er 1927 (in einem Artikel über die *Ästhetik des Rundfunks* für die Zeitschrift *Funk*) das Radio als einen Mechanismus, der das mündliche Erzählen prinzipiell wiederbeleben könnte: »Das also, was der Märchenerzähler des Orients und der Antike oder die wunderbaren alten Weiblein, von denen die Brüder Grimm ihre Märchen abhorchten, so meisterhaft beherrschten, muß der Rundfunk wieder lernen, und nun allerdings im breitesten Maße: Wirkung von Mund zu Ohr« (Zweig 1984a [1927], 76f.). Dennoch endet der Artikel auch hier zumindest mit einer geteilten Erwartungshaltung: »Denn so unwahrscheinlich es ist, daß der Rundfunk jemals eine eigene Kunstform schaffen wird, weil eben das Epische dem menschlichen Hören ganz genau entspricht, so sehr scheint mir, daß eben dieses Epische, das große Erzählen, Reden, Vortragen und das lyrisch erhobene Sprechen, im Verlaufe menschlicher Entwicklung zu ganz neuen Wirkungsmöglichkeiten gelangen kann« (ebd., 78).

Sterben, und wehe ihm, wenn er nicht ein Mensch ist; den berühmtesten Komödianten zerbricht das Mikrophon bis zur Kläglichkeit.« (Hardt 1930 [1929], 67)²⁵⁵

Im Gegensatz zu Zweig ist Hardt also der Auffassung, dass der Hörspieler (im Kontrast zum Schauspieler der Bühne), eben weil er seinen Ausdruck allein über die Stimme generieren kann, noch viel deutlicher als Mensch erfahrbar wird denn im Theater. Zudem lassen sich die Überlegungen Hardts auch mit den im Kontext des Stummfilms dargestellten Aussagen Balázs' zusammendenken, denn die Parallelen zu seinem ›sichtbaren Menschen‹ sind kaum zu verkennen. Auch der Rundfunk scheint in dieser frühen Annäherung an ihn dazu in der Lage, das durch den Buchdruck verkümmerte Ausdrucksrepertoire des Menschen in der medialen Reduktion, Reproduktion und Verbreitung zu reaktivieren²⁵⁶, den Menschen dabei dieses Mal nur nicht wieder sichtbar, sondern wieder hörbar zu machen. Der akustisch pure, nicht durch körperliche Mittel, sondern allein durch die Stimme vollbrachte Ausdruck erweist sich in seiner Isolation vom Körper als ursprünglicher, menschlicher Klang, als unmittelbare Verbindung zur Seele. Und ähnlich wie Balázs verweist auch Hardt zur Stützung dieser These auf die intermedialen Differenzen des Rundfunks – in diesem Falle erneut zum Theater:

»Wer hätte, wenn er im Theater besonders stark sich angerührt fühlte, nicht schon die Augen geschlossen, um eindringlicher, innerlicher zu erleben? Ja, man darf paradox sagen: um besser zu sehen? ... Im Rundfunk fühlen wir köstlich reich, wie die geheimnisvoll schöpferische Kraft in uns zu wirken anfängt, weil die Augen untätig bleiben müssen, weil nur der Schall des Wortes die Membrane unseres Ohres, unserer Seele trifft. Seele spricht unmittelbar zu Seele.« (Ebd., 69)

Es geht also um reine Sprachlichkeit als Ausdruck von Seele, die eben nicht im Theater oder einem anderen (visuellen) Medium vollzogen werden kann, weil dort Gegenstände und selbst die Körper der Darsteller:innen zu einer Kulisse werden, die dem Ausdrucksvermögen und der mentalen Suggestionskraft des Wortes im Wege zu stehen scheint. Damit widerspricht Hardt Zweigs Argument, dass die Seele durch die Abwesenheit des Menschen in der apparativen Anordnung des Rundfunks ausgeschlossen bleiben muss. Im Gegenteil ist das Gespräch von ›Seele zu Seele‹ im Funk als ein viel unmittelbareres anzusehen, da sich das Wort als Gehörtes im Hörenden direkt manifestiert – ein Gedanke, der wenig später bei Kolb noch sehr zentral werden wird.²⁵⁷

255 Mit dem zu Beginn des Zitats genannten Philologen und Germanisten ist dabei allerdings wohl nicht Zweig gemeint.

256 Siehe hierzu auch den folgenden Kapitelabschnitt zum Verhältnis von *Sprechen vs. Schreiben*.

257 Siehe dazu Kapitel 3.2.3.

Während also Zweig in der Abwesenheit des tatsächlichen Menschen im Rundfunk und seiner dadurch unvermeidbaren ›Verflachung‹ (eine weitere Analogie zum Film) ein Problem sieht, sehen Bofinger, Hardt, Leonhard und andere darin gerade den Mehrwert des neuen Mediums. Die Frage der fehlenden Tiefe und Seelenhaftigkeit, die Zweig dem Rundfunk vorwirft, wird zumindest weniger kritisch und – eher im Gegenteil – als Faszination beschrieben, die mit dem Zusammenwirken von Stimme, Seele und elektrischer Übertragung zusammenhängt. So schreibt Walter F. Bischoff in einem Beitrag für die *Funk* 1926, in dem er sich die Frage nach einer potenziellen Ästhetik des Rundfunks stellt:

»Ästhetik? Gesetze der Ästhetik auf den Rundfunk anwenden? Welch seltsames Unterfangen, wo es sich um Technik, die Maschine, um Energie handelt, die das in sie hineingesprochene, kraft der Intensität des Sprechers vor dem Mikrofon Kunst gewordene Wort zufällig in den Raum hinausschleudert, dem Prall noch unerkannter Gegenkräfte überläßt, bis es, strömend, seelenhaft und Ebenbild des ewig Gültigen im Menschen auf dem unsichtbaren Blitz des Elektrons herniederfährt, um dem horchenden Ohr des im wahrsten Sinne des Wortes ›Empfangenden‹ Kunde zu bringen aus Welt und Überwelt.« (Bischoff 1984 [1926], 72; Herv. i. O.)

Auch Bischoff geht hier zwar – erneut ist die Parallele zu den Theoretisierungsversuchen des Stummfilms und zu Leonhard zu sehen – von einer Wortkunst aus, die zunächst vor dem Mikrofon hergestellt werden muss und die sich lediglich über das Radio als Publikationsmedium verbreitet. Anschließend allerdings attestiert er der tendenziell mystifizierten Elektrizität dann dennoch eine eigene Seelenhaftigkeit als »Ebenbild des ewig Gültigen im Menschen« (ebd.), die sich mit der strömenden Radiowelle gemeinsam – eben über das gesprochene Wort – überträgt. Das Finden und Festschreiben einer genuinen Hörkunst macht er darum ähnlich wie Bofinger von dieser menschlichen Akustik des Funks abhängig:

»Die Welt wandelt sich ewig jung und ihre Formen werden ewig neu, und ewig jung steht in ihr der Mensch und belauscht ihre sich wandelnde Gestalt. Wir müssen Jugend, die immer ein wenig mit Abenteuerlichkeit verbunden ist, für uns in Anspruch nehmen dürfen, wenn wir ausziehen, den gewaltigen Energien des Kosmos, die in Gestalt des Rundfunks zu Mittlern menschlicher Sprache und Seelenhaftigkeit für Tausende geworden sind, ihr Letztes abzulauschen, damit es uns Mittel zu dem einen großen Zweck werde, das ›Rundfunkische‹ [...] zu erkennen, den Maßstab zu finden für eine harmonische alle Formen des Lebens in sich einbeziehende *Hörkunst*.« (Ebd., 73; Herv. i. O.)²⁵⁸

258 Das zuvor genannte Zitat von 1926 taucht in ähnlicher Form in einem späteren Text von Bischoff wieder auf (vgl. Bischoff 1999 [1929]), wobei der Satz das Ende des Artikels bildet. Hier

Das Radio wird hier somit als ein vermittelndes Instrument konturiert, das zwar in gewisser Weise Seele bzw. das, was ›menschlich‹ ist, übertragen kann, aber nur, indem es eine Stimme von einem ›tatsächlichen Menschen‹ zu anderen ›tatsächlichen Menschen‹ sendet. Die letztgenannten Zitate von Bischoff zeigen dabei sehr schön die beiden Pole auf, zwischen denen sich die Debatte um den Rundfunk als ein Medium des reinen Hörens (statt Sehens) bewegt: Auf der einen Seite geht es um das Radio als Vermittlungsinstanz, die lediglich als Container für das eigentliche Menschenwort dient, auf der anderen geht es um das antizipierte Potenzial des Rundfunks nicht nur schlicht zu übertragen, sondern in seiner Ermöglichung einer reinen Stimmlichkeit eine spezifische, elektrische, dennoch menschliche Seelenhaftigkeit zu generieren, die unabhängig von menschlicher Verkörperung für sich stehen kann und damit einzigartig ist.

Die bisher nachgezeichnete, mit dem Lob oder auch der Kritik der reinen Stimmakustik einhergehende Konzentration auf das gesprochene Wort macht es allerdings notwendig, dass sich der Rundfunk in einem zweiten Schritt nicht nur von den darstellenden, sondern parallel auch von den druckbasierten Künsten der Zeit abgrenzt – dies wurde bereits in Ansätzen deutlich: Der Mehrwert des im Rundfunk gesprochenen Wortes bestimmt sich erst, indem auch seine Qualitäten im Vergleich mit dem geschriebenen Wort geklärt sind. Während in den bisherigen Argumentationen also eher die generelle Dominanz des Hörens gegenüber dem Sehen anhand der Trennung von Stimme und Körper (vor allem in Abgrenzung von Theater und Film) verhandelt wurde, soll im Folgenden noch einmal ein genauerer Blick auf die Abgrenzung des Rundfunks vom geschriebenen Wort geworfen werden.

Sprechen vs. Schreiben: Elektrisches Gedicht, Berichtston und freie Rede

Der Wille zur Suche nach einer dem Rundfunk adäquaten Form, die ihn als Informations-, Bildungs- und Unterhaltungsmedium produktiv werden lässt²⁵⁹, wird anhand der in Bezug auf Hardt bereits erwähnten Kasseler Tagung zu *Dichtung und Rundfunk* besonders offenkundig. Gezielt wurden dazu Akteure und Autoren aus Radiowesen und Literatur eingeladen, die bereits erste Erfahrungen mit dem neuen Medium gesammelt hatten und sich der Unterschiede im Schreiben

spricht er allerdings davon »[...] die Gesetzmäßigkeit zu finden für eine harmonische, alle Formen des Daseins in sich einbeziehende Hörkunst« (ebd., 96).

259 Zur Verhandlung des Rundfunks im Spannungsfeld zwischen Information und Integration, Unterhaltung und Bildung siehe z. B. auch Halefeldt (1986, 96ff.). Auch Hagen verweist auf diese Sendeaufträge wenn er die These aufstellt, dass die unpolitische Dimension des frühen Radios zugunsten seines dominanten Bildungs- und Unterhaltungswerts dafür sorgte, dass es im Nationalsozialismus zu einem so einseitig wirkmächtigen politischen Organ werden konnte (vgl. Hagen 2005, 82).

für das Blatt oder für den Hörfunk zunehmend bewusst werden.²⁶⁰ Ihre Vorträge und Diskussionen fragen dabei nach dem gesellschaftlichen sowie künstlerischen Nutzen des Rundfunks und machen konkrete Vorschläge, wie Sprache beschaffen sein muss, damit sie im Rundfunk funktioniert.

Es geht also um eine noch festere, reflektiertere Verzahnung von etablierter Schreibkunst und neuem Sprechmedium, als das der Rundfunk hier vorgestellt wird. So z. B. bei Friedrich Schnack, der das Radio im Rahmen der Veranstaltung und vor allem in Bezug auf die Lyrik als »multiplizierte[n] menschliche[n] Mund« beschreibt, der »ein ganz hervorragendes Mittel sein [müßte], das lyrische Sprachwerk zu verbreiten« und von dem man sich »die teilweise Zurückeroberung der urtümlichen Stellung der Lyrik innerhalb des Volkes« erhoffen dürfe (Schnack 1930 [1929], 88). Die von Zweig vermisste Magie der wörtlichen Rede sieht Schnack damit gerade durch die Rückkehr der Verbalität im Vergleich zur Literalität gewährleistet. Dabei sei allerdings zu beachten, dass sich die Dichtung dem neuen Medium in gewissen Hinsichten anpassen müsse:

»Es ist nicht abzuweisen, daß dem Dichter, der die Forderungen beachtet, wie sie der Rundfunk an ein Hörgedicht stellt, das ich das elektrische Gedicht nennen möchte, bestimmte formale Aufgaben zuwachsen: er wird eine vokale, bildliche und rhythmische Bereicherung seiner Dichtungen gewinnen oder anstreben. Diese plastische lyrische Wortkunst von Mund zu Ohr – im Gegensatz zur stilleren Dichtung von Buch zu Auge, jener also die ihrer Art nach für den Rundfunk nicht in Betracht kommt – wird sich mit ihren bildnerischen Kräften zu stellen haben und in der Gedrängtheit ihres Ablaufs, ihres lyrischen Geschehens Rhythmen vielfacher Brechung und stärkster Bewegung anschlagen müssen, um ein Höchstmaß an Hörwirkung zu erreichen.« (Ebd., 90)

Ein neues Bewusstsein für Rhythmik und Wortlaut wird demnach für die Hörfunkdichtung notwendig. Jedenfalls scheint es wenig sinnvoll bestehende Textgattungen einfach nur vorzulesen.²⁶¹ Zu dieser Erkenntnis kommt auch Hans Fleisch in seinem Vortrag zum Drama:

260 Bei der Kasseler Tagung ging es allerdings – wie der Titel *Dichtung und Rundfunk* schon sagt – weniger um schriftliche Nachrichtenmedien wie die Zeitung, als um klassische literarische Textgattungen und die Frage der Autoren »welche literarischen Möglichkeiten eventuell der Rundfunk uns bietet« (Döblin 1930 [1929], 3). Verhandelt werden so z. B. Epik, Essay, Drama und Lyrik, die als Schlagworte auch die Titel der einzelnen Vorträge und Sektionen bilden und denen die Vortragenden jeweils zugeordnet sind. Auf den Abgleich mit der Zeitung als Medium der Sprache wird zum Ende dieses Unterkapitels noch kurz zurückzukommen sein.

261 Hier lässt sich ergänzend auch Bofinger anführen, der in Bezug auf die Frage nach den Möglichkeiten der Wissensvermittlung und Bildung durch den Rundfunk zu dem Ergebnis kommt,

»Sieht man den Rundfunk lediglich als ein Vermittlungsinstrument an, das ebenso wie ein Buch, wie eine Zeitschrift, nur in anderer Form, Gedanken zu verbreiten in der Lage ist, so tut man sicher das Richtige, wenn man möglichst gute Essays, die man in Büchern und Zeitungen findet, vorliest. Darüber sind wir aber hinaus. Wir finden das eigenste 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 Besondere.« (Flesch 1930 [1929], 28f.)

Was an diesem Zitat bemerkenswert ist, ist dass auch Flesch, der in seiner eigenen Sender-Arbeit den Rundfunk vor allem als experimentelles Geräuschradio denn als Wortmedium schätzt (vgl. Ottmann 2013, 9), hier die menschliche Stimme in den Mittelpunkt stellt, um das »eigenste Wesen des Rundfunks« zu definieren.²⁶² Das Bewusstwerden der rundfunkeigenen Form generiert sich also auch hier aus der initialen Auseinandersetzung mit dem Unterschied, den das Anthropophone gegenüber dem geschriebenen Wort darstellt.

Wie es sich bei Schnack und zudem auch bei Hardt bereits andeutet, stellt die Etablierung des Radios als Ohren- bzw. genauer als Wort-Kunst allerdings weniger eine reine Innovation dar, als stattdessen eine Möglichkeit gegenüber dem Buchdruck und der Zeitung immaterielle Sprachformen (wieder) zu entdecken. Alfred Döblin etwa, ebenfalls Gast der Tagung, sieht in der gesprochenen und gefunkteten Sprache des Rundfunks eine Möglichkeit, gerade den Buchdruck zu umgehen und damit – ähnlich wie Hardt und in Analogie zu Balázs – die Rückkehr zu einem nahezu menschlichen Urzustand zu erreichen:

»Wenn seit der Erfindung der Buchdruckerkunst fortschreitend die Literatur in unserer Zeit zu einem stummen Gebiet geworden ist, so braucht das nicht unbedingt von Vorteil zu sein. Ja, es ist bestimmt für die Literatur und die Sprache ein Nachteil. Der Buchdruck, die Drucktype hat, um es ruhig auszusprechen, die Literatur und uns alle in einer unnatürlichen Weise zu Stummen gemacht; bestimmt hat dadurch unsere Sprache Schaden genommen, die lebende Sprache ist in ungenügender Weise in die geschriebene eingedrungen, und so hatte die Buchdruckerkunst bei uns offenbar eine Anämie und Vertrocknung der Sprache im Gefolge. Da trifft nun im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts überraschend der Rundfunk auf

dass es keinen Sinn mache dort schlicht ein Konversationslexikon vorzulesen, auch wenn der reine Inhalt natürlich pures Wissen darstelle (vgl. Bofinger 1999 [1924], 32 ff.).

262 Jenseits von Schnack und Flesch oder auch Döblin bleiben die Versuche der Kasseler Tagung im Gesamten jedoch stark der Literatur und damit dem – wenn auch für den Rundfunk, so doch – geschriebenen Text verhaftet, den es lediglich im Sinne der Sendbarkeit zu bearbeiten gilt. In den weiteren Vorträgen stehen daher oft nicht die konkrete medialisierte Sprache, sondern weiterhin der Text und seine Gattungsbezüge im Mittelpunkt.

und bietet uns, die wir mit Haut und Haaren Schriftsteller sind, aber nicht Sprachsteller, – und bietet uns wieder das akustische Medium, den eigentlichen Mutterboden jeder Literatur.« (Döblin 1930 [1929], 5f.)

Zunächst klingt es also so, als ob Döblin sich (wie Hardt und Schnack und analog zu Balázs) in die Reihe derjenigen einordnet, die in der Etablierung des Rundfunks eine Rückkehr des sprechenden Menschen (gegenüber dem im Buchdruck verstummten) verteidigen. Wieder tritt mit dem Rundfunk somit ein neues Medium auf den Plan, das in erster Linie als Medium des Menschen zu verstehen zu sein scheint, als ein Medium in dem der Mensch seine ursprünglichsten, bisher stets durch Schrift und Buchdruck überformten Ausdrucksmöglichkeiten wiederentdecken und neu entwickeln kann.

Interessant ist, dass Döblin seine Äußerung im direkten Anschluss allerdings schon wieder relativiert, indem er darauf verweist, dass eine Rückkehr zum sprachlichen Naturzustand trotzdem nicht gegeben sein könne:

»Ich muß freilich sofort einen Einwand machen und Wasser in diesen Wein gießen. In eine ursprüngliche und natürliche Situation werden wir von dem Rundfunk nicht zurückgeführt. Es ist zwar die mündliche Sprache, die lebende Sprache, die dort am Mikrophon gesprochen werden kann, aber das Radio zeigt sich doch sofort als künstliches, sehr künstliches technisches Mittel; denn unsere mündliche Sprache lebt vom Kontakt zwischen Redner und Hörer. Ferner: die lebende Sprache steht auch nie allein, sie ist immer begleitet von Mimik, von wechselnden Gebärden, von Blicken. Diese Situation kann der Rundfunk nicht erneuern.« (Döblin 1930 [1929], 6)

Döblin erinnert hier in seiner Argumentation stark an Zweig, der ebenfalls den direkten Kontakt zwischen Mensch und Darsteller:in (z. B. im Theater) betont. Trotzdem geht Döblin nicht den Schritt insofern, dass das Theater oder als Alternative den (sich zu diesem Zeitpunkt bereits verbreitenden) Tonfilm als Medium der Wiederentdeckung des hörbaren und sichtbaren Menschen zu proklamieren. Dies liegt möglicherweise daran, dass er trotz allem im Rundfunk eine ergänzende, eigene mediale Form sieht, die es ermöglicht, erstmals literarische Werke sprachlich umzusetzen und gleichzeitig an ein größeres Publikum zu vermitteln. Er beschreibt dies schließlich als eine nahezu pädagogische Dimension des Rundfunks, die dazu in der Lage scheint das Interesse an Literatur auch den Massen (neu) zu vermitteln (vgl. Döblin 1930 [1929], 5f.).

Döblins Ausführungen schließen in ihrer Abgrenzung des Sprechens/Hörens vom Schreiben/Lesen damit aber so oder so – ob nun positiv oder negativ wertend – an zeitgenössische Ideen der Wiederentdeckung des sprechenden Menschen an. Gerhart Herrmann Mostar etwa hatte in einer zwei Jahre früheren Veröffentli-

chung in *Der Deutsche Rundfunk* (1984 [1927]) bereits eine Rückkehr der Hörkunst im Vergleich zur Lesekunst diagnostiziert:

»Bis zur Erfindung der Buchdruckerkunst wurde die Literatur erzählt, vorgetragen, gesungen, ging den Weg zum Ohr: wurde gehört, war *Hörkunst*. Seit der Erfindung des Buchdrucks bis heute wurde die Literatur geschrieben, gedruckt, ging den Weg zum Auge: wurde gelesen, war *Lesekunst*. Der Riß zwischen diesen beiden Epochen ist breit und tief. Eine Literatur, die erzählt wird, um gehört zu werden, hat ganz andere Gesetzmäßigkeiten als eine Literatur, die geschrieben wird, um gelesen zu werden. Und nun schafft die gleiche Technik, welche das Buch schuf und damit die Hörkunst überwandt, den *Rundfunk* – und überwindet damit wieder das Buch und die Lesekunst und schafft eine neue Hörkunst: die Funkliteratur. Irgendwo, irgendwann schlägt die Technik immer sich selbst.« (Ebd., 80; Herv. i. O.)

Mostar ist also ähnlich wie Döblin der Meinung, dass eine direkte Rückkehr zu den Ursprüngen des menschlichen Sprechens nicht möglich ist. Allerdings ist bei ihm nicht die (bei Döblin analog zu Zweig) eher negativ konnotierte Abwesenheit des tatsächlichen Menschen das ausschlaggebende Argument, sondern schlicht die Technisierung des Sprechens und die damit verbundenen Transformationen. Das erzählerische Setting hat quasi lediglich ein modernes ›Upgrade‹ erfahren:

»Und nun ist der Rundfunk da, jäh und unverhofft, mit seiner großen Forderung. Das Herdfeuer, das Kaminfeuer schuf er wieder – wenn auch der Ofen, die Zentralheizung daraus geworden sind, wie das Zimmer wurde aus Hütte und Saal. Und Hörkunst, Hörepik verlangt er wieder, wenn auch aus tausend Häusern, für die sie gültig sein soll, Millionen wurden. Und den Erzähler fordert er wieder, der zugleich Millionen Menschen aller Stände und Psychen in ihren Heimen aufsucht und sie fesselt und mitreißt in die Gewalt des gemeinsamen allgemeingültigen Erlebnisses. Klar umrissen steht vor uns die Forderung des Rundfunks: *Lerne lauschen, Hörer! Lerne erzählen, Dichter!*« (Ebd., 83; Herv. i. O.)

Es geht Mostar an dieser Stelle also um eine (Wieder-)Bewusstwerdung der Möglichkeiten der Sprache, die – allerdings in neuem Gewand – sowohl auf Seiten der Hörer:innen als auch der Dichter:innen – neu gelernt werden müssten. Aufeinander treffen sie in der erzählenden, stimmlichen Äußerung des Radios.

Während die Kasseler Tagung diese (nicht nur) Mostar'sche Forderung nach neuen Autor:innen und Rezipient:innen zwei Jahre später quasi einzulösen versucht, indem sie vor allem klassischen Literaturgattungen wie Epik, Lyrik und Drama treu bleibt, ist im darüber hinausgehenden Diskurs zum Thema Sprechen vs. Schreiben auch die Abgrenzung zur Tagespresse ein wichtiger Ausgangspunkt. Nicht umsonst wird der Rundfunk gern mit dem Begriff der »gesprochenen Zei-

tung« (vgl. z. B. Kapeller 2002 [1924]²⁶³; Band 2002 [1927], 246) belegt. Beispielfähig kann hier Josef Räscher genannt werden, der in der Rundfunknachricht eine ganz eigene Text- bzw. Sprachgattung heraufdämmern sieht, die dabei eben nicht dichterisch oder ausdrucksstark ist, sondern über ihre besonders nüchterne Akustik – den »Berichtston« – als solche definiert werden kann:

»Die künftige *Bedeutung* der Rundfunknachricht ist nicht lediglich in ihrem technisch begründeten Zeitvorsprung zu erblicken. Niemals wird der Rundfunk die Zeitung beeinträchtigen oder gar ersetzen können. Was aber der Rundfunknachricht zu ihrer eigenen Bedeutung neben der Zeitung verhelfen wird, ist eben der nüchterne Berichtston, den die Kritik manchmal rügt. Gerade dieses Unpersönliche ist nämlich das Persönliche, die Eigenart der Rundfunknachricht. Es entspricht dem Sinne und der Aufgabe der Presse, auch schon im Bericht meinungsbildend zu wirken; die Presse ist nicht nur Zeitspiegel, sondern auch Willenszeiger. Die Rundfunknachricht aber kann, wenn sie nicht eine allgemeine Vertrauenskrise erregen will, auch bei feinsten Ausgestaltung immer nur die sauberste Form des Berichtes anstreben. Sie entläßt den Hörer mit der Aufforderung zum selbständigen Urteil. Im Kampf der Meinungen und Willensrichtungen wird die »Nachricht an Alle« immer nur ein Pegel sein, an dem der Wellengang des Zeitgeschehens und der Zeitmeinungen möglichst verlässlich abzulesen ist.« (Räscher (1999a [1929]), 69; Herv. i. O.)

Die Tatsache, dass die rundfunkentscheidenden Institutionen der Weimarer Republik von Anfang an Wert darauf legten, dass der Rundfunk prinzipiell unpolitisch zu bleiben habe,²⁶⁴ um eine Beeinflussung der Hörer:innenschaft in eine einseitige bzw. »falsche« politische Richtung zu verhindern, resultiert hier in einer interessanten Beobachtung: Die Rundfunknachricht wird von Räscher trotz des gesprochenen Wortes als unpersönlicher aufgefasst als eine geschriebene Nachricht, weil sie im Tonfall neutral bleibe. Während die Zeitung also im geschriebenen Wort stets zur politischen Meinungsbildung beitrage, sei die im sogenannten »Berichtston« (ebd.) gesprochene, eben nicht geschriebene Nachricht im Rundfunk eine neutrale Alternative, die durch ihren unpersönlichen Klang lediglich der Informationsverbreitung diene. Die gesprochene Neutralität lässt quasi kei-

263 Kapeller (2002 [1924]) kommt in Bezug auf dieses Konkurrenzverhältnis ebenfalls zu dem Schluss, dass der Hörfunk eigene Formen entwickeln muss, die vor allem von für den Hörfunk arbeitenden »Ohrenmenschen« (vgl. ebd., 157) entworfen werden sollen, die eher über das Gehör anzusprechen sind als die sogenannten »Augenmenschen« (ebd.) für die visuelle Medien (die Literatur eingeschlossen) geeigneter sind.

264 Siehe dazu v. a. Hagen (2005) sowie des Weiteren Großmann-Vendrey et. al. (1986, 23ff.) und Dussel/Lersch (1999, 20ff.).

nerlei Beiklänge zu, die man in einen nur zu lesenden Artikel in Bezug auf potenzielle Betonungen oder Hervorhebungen hineininterpretieren könnte. Gerade in dieser Unpersönlichkeit liege die Persönlichkeit, also die (Audio-)Individualität der Rundfunknachricht begründet.

Andere Autor:innen wiederum heben eher die ›Lebendigkeit‹ des gesprochenen Wortes gegenüber der Zeitung hervor und attestieren der gesprochenen Sprache so eine höhere Komplexität der Bedeutungsgenerierung, weil durch Betonungen ein deutlicherer Sprachduktus generierbar sei als es z. B. mit der Drucktype möglich wäre:

»Der wesentlichste Unterschied zwischen Leser- und Hörerkreis läßt sich dahin formulieren, daß der Leserkreis durch das Auge und der Hörerkreis durch das Ohr wahrnimmt. Die Wirkung der Zeitung erfolgt durch das gedruckte Wort, das durch Variation in der drucktechnischen Anordnung gewisse Hervorhebungen von Wörtern und Sätzen erzielt, und so bestimmte psychologische Wirkungen auszuüben vermag. Die Technik der Wirkung durch das Ohr ist, wie leicht erkennbar, unendlich viel komplizierter.« (Zinn 1999 [1931], 53)

In letztgenannter Feststellung sind sich Adalbert Zinn und Räscher wiederum einig, denn wie kompliziert die Generierung rundfunkspezifischer Nachrichten ist, das macht ein weiterer Text von Räscher (mit dem Titel *Akustischer Nachrichtenstil*) von 1930 deutlich. In ihm liefert dieser konkrete Beispiele dafür, wie geschriebene Nachrichten umformuliert werden müssten, damit sie auch im Rundfunk funktionieren. Dabei stellt er einen ganzen Katalog an Regeln auf, die für den Rundfunk in Sachen Text bzw. Sprache gelten, damit dieser überhaupt verständlich sein kann.

»Die Forderung, daß der Sprecher deutlich zu sprechen habe, versteht sich hier von selbst. Aber das ist nicht alles. Auch die Wortfolge des Manuskripts, das wir dem Sprecher übergeben, muß deutlich sein. Wir müssen bei diesem einseitigen Telefongespräch, gleich den Hörer in unsere Wortwahl miteinbeziehen, müssen uns alle die Rückfragen selbst stellen [...]. Seit einem Jahr pflegen wir den Text wichtiger Nachrichten vorher auf den Parlographen zu sprechen. Wir hören uns dann selbst wieder ab und beurteilen den reinen Ohreneindruck, bevor wir die Endfassung für den Hörer niederschreiben.« (Räscher 1999b [1930], 70f.)

Dieses Vorgehen der vorherigen Selbstkontrolle durch den Abgleich von Höreindruck und Niederschrift ist dabei ein interessanter Aspekt im Hinblick nicht nur auf die ästhetische, sondern auch die politische Dimension des Rundfunks. Denn so oder so geht es beim Abgleich von Zeitungs- bzw. Schriftliteratur mit der anders gearteten Hörfunkverbalität darum, den Rundfunk als eine eigene Art von

›Sprachrohr‹ zu konstruieren, nicht zuletzt, um darüber auch seine politische Dimension diskutieren zu können. Der Verdacht, dass der Rundfunk prädestiniert ist, um als politisches Meinungsbildungs- und Propagandainstrument eingesetzt zu werden, schwingt in vielen Texten mit. Was bei Räscher, Zinn und anderen zunächst auf einer ästhetisch-pragmatischen Ebene diskutiert wird, verweist also stets auch auf die Diskussionen um die Rundfunkzensur: Während die einen auf der grundsätzlich notwendigen Politikfreiheit des Rundfunks beharren, verurteilen andere die Vorgaben der Rundfunkstatuten als staatliche Einflussnahme und Beschränkung.²⁶⁵ Dabei spielt die Frage nach der Stimme im zu dieser Zeit dominant live gesendeten Rundfunk insofern die zentrale Rolle, als sie als politisches Organ im Funk stets flüchtig ist und somit eine Zensur im Vorfeld ihres Erklingsens gewährleistet bzw. durch Hilfsmittel (Parlograph, Skript) hergestellt werden muss.

Das Thema der Zensur schreibt sich daher auch in die Frage ein, ob die im Rundfunk zu hörenden Stimmen ablesen oder frei sprechen sollten bzw. dürfen. Räschers Aussagen liefern hier in der Beschreibung des neutralen Berichtstons und einer Notwendigkeit des Austestens von radiospezifischen Sprechformen, die über Parlograph und Niederschrift als solche *dokumentierbar* (und damit prinzipiell im Vorfeld *zensierbar*) werden, eher Argumente für die ›unpolitische‹ Ausrichtung des Rundfunks, die eine Zensur als weniger problematisch ansieht. Gleichzeitig gibt es aber auch Autor:innen wie Zweig, der auf einem Umweg über die Epik auf die Problematik der Zensur verweist, wenn er im Rahmen der Kaserler Rundfunk-Tagung die Notwendigkeit einfordert, dass das epische Erzählen immer schon improvisierend war und daher auch im Rundfunk als solches erlaubt sein sollte:

»Ich möchte nur noch einen Satz über die Zensur anbringen. Das von mir angeführte Erzählen kann nicht anders als improvisierend erfolgen. Diese Möglichkeit müssen Sie schaffen. Wir wissen vom Diktieren unserer epischen Arbeiten her, daß es geht. Hier, allein vor dem Mikrophon, können Sie viel einfacher, aber auch wesentlich eindrucksvoller reden als vor dem Stenogrammbuch der Sekretärin [...]. Improvisierung und Zensur aber vertragen sich nicht. Darum müssen wir wissen, ob es Ihnen nicht möglich ist, einen Menschen zu veranlassen, frei zu erzählen. Wir müßten eigentlich dazu kommen, meine Herren, und Sie müßten nur in der Lage sein, Vertrauen zu gewinnen zur Reife der Hörer und zur inneren Anständigkeit der Erzählenden.« (Zweig 1930 [1929], 22f.)

Relevant wird diese Frage nach der freien Rede vor allem in Bezug auf das Format der Reportage, die durch mobil einsetzbare Techniken der Übertragung ab 1925

265 Siehe hierzu v. a. die Beiträge im Kapitel *Eine Zensur findet statt* in Schneider 1984, 201ff.

möglich wird.²⁶⁶ Im RGG-Jahrbuch von 1932/33 findet sich dabei eine Schilderung der vermeintlich »erste[n] Sport-Übertragung« (zit. n. Dussel/Lersch 1999, 75), die von einem Ruderrennen gesendet wird. Nahezu mythenbildend wird hier von der Entscheidung des Redakteurs bzw. der sich schicksalhaft ergebenden Tatsache berichtet, dass dieser sich im Laufe des Rennens von seiner vorgeschriebenen Moderation löst, um das tatsächliche Geschehen in freier Rede wiederzugeben. Über den Redakteur heißt es dort zunächst:

»Er setzte sich also hin [...] und schrieb das, was in einigen Tagen sich wohl mutmaßlich beim großen ›Vierer‹ ereignen würde, vom Startkommando bis zum Zielband Wort für Wort auf einen großen weißen Bogen, weil es bis dahin so gut als unmöglich galt, irgend etwas ins Mikrofon zu sagen, was vorher nicht schwarz auf weiß zu lesen war.« (RGG-Jahrbuch 1932/33, zit. n. Dussel/Lersch 1999, 75)

Die schriftliche Vorbereitung erweist sich dann aber im Angesicht des Sportereignisses selbst als unbrauchbar. Als das Rennen beginnt, erscheint der Kommentator mit der Situation überfordert, bis er sein Sprechen schließlich vom Skript löst:

»Er [der Berichter] dachte nur an rechtzeitigen Einsatz, Übereinstimmung des Schriftsatzes mit der Wirklichkeit. Aber dann, als sich die beiden Boote wirklich ins Gesichtsfeld schoben, da kam es ganz plötzlich über ihn, sein Zettel entglitt ihm vor Aufregung und er sprach irgend etwas, von dem er schon kurz darauf keine Rechenschaft mehr ablegen konnte. Ehrliche Sportbegeisterung hatte ihn gepackt, und er war wohl oder übel nach Verlust seines Schriftsatzes gezwungen, irgend etwas Augenblickliches, Persönliches zu bringen, um nicht denen Recht zu geben, die dieser ersten Sportberichterstattung mit soviel Zweifel entgegengestanden hatten. Er sprach so in den kleinen Kasten, als ob er über das, was sich im Augenblick vor ihm abspielte, einem guten Freunde berichtete. Ja, er fand sogar den Mut–

266 Die Angaben über die erste Außenübertragung variieren dabei. Während Kasack (1984 [1929], 128) schildert, wie das Mikro erstmals im Frühjahr 1925 in Berlin das Studio verließ, um den Besuch eines Pferderennens in Karlshorst live zu übertragen, spricht das RRG-Jahrbuch von 1932/33 (vgl. Dussel/Lersch 1999, 75f.) davon, dass im Juli 1925 zunächst die Rundfunkmusiker des Senders Münster scheinbar als erste auf die Idee kamen ein Mikrofon mit auf die Wiese vor dem Studio zu nehmen, weil es drinnen zu heiß war, und das dies wiederum einen Redakteur dazu bewog am 21. Juli des selben Jahres eine Ruderregatta vom Dortmund-Ems-Kanal live zu übertragen und zu kommentieren. Letzteres wird allerdings auch als »Die erste Sport-Übertragung« übertitelt und verweist damit möglicherweise implizit darauf, dass es schon zuvor andere Ereignis-Übertragungen gab (wobei natürlich auch das Pferderennen ein Sportereignis gewesen wäre). Laut Gethmann (2006, 121f.) findet der merkliche »Ausmarsch des Mikrophons« aus dem Studio allerdings erst ab 1926/27 statt, weil sich in dieser Zeit die Außenreportage als Format flächendeckend etabliert.

ganz wider den vorher aufgestellten Feldzugsplan –, jene vier Ruderer ans Mikrofon zu schleppen, die ihn wenige Minuten vorher durch ihre körperliche Leistung in so unvorhersagbarer Weise frei von einem ausgearbeiteten Schriftstück gemacht hatten. Frage und Antwort gaben so zum ersten Male der Hörschaft ein Bild unmittelbaren Geschehens. Daß die Schweißtropfen, die er sich nach Abschalten des Mikrophons von der Stirn wischte, nicht allein auf die sommerliche Hitze zurückzuführen waren, kann ohne Übertreibung gesagt werden. [...] Eins aber schwor er sich am Abend dieses Tages, niemals mehr vorher die Wirklichkeit auf Papier festlegen zu wollen. Denn das Beispiel hatte ihn gelehrt, daß Mikrofon und Hörer eine solche Sendung nur vertragen, wenn der Bericht so spricht, wie ihm der Schnabel gewachsen ist.« (Ebd., 76)

Die Energie eines Ruderrennens auf dem Dortmund-Ems-Kanal 1925 führt so zu der zentralen Erkenntnis, dass das Sprechen im Rundfunk nicht nur anders funktioniert als das Schreiben für die Zeitung oder andere Literaturgattungen, sondern dass es sich prinzipiell vom Geschriebenen vollständig lösen sollte, um eine dem Funk gerechte Form zu erlangen – zumindest wenn es um die Außenübertragung geht. Der Sprecher selbst wird in diesem Zusammenhang gemeinsam mit Mikrofon und Sendeapparat zu einem Übermittler des Geschehens – zu einem Mediator des Ereignisses, das sich erst durch die vollständige Befreiung von der Schriftlichkeit in der reinen, gesendeten Sprache als rundfunkangemessener Ereignisbericht manifestiert. Auch Hermann Kasack kommt zu diesem Ergebnis, wenn er feststellt, dass die (in Anlehnung an Braun so genannte)

»Mundreportage« [...] ganz anders gehandhabt werden muß als die Reportage für die Zeitung. Wir haben wiederholt erlebt, daß ausgezeichnete Zeitungsreporter vor dem Mikrofon völlig versagten, weil sie nicht gesprochene Worte produzierten, sondern gleichsam nur geschriebene Worte reproduzierten. Mikroreportage ist Stegreifkunst. Nicht nur die Ereignisse, sondern vor allem ihre Intensität, ihre Atmosphäre, die Spiegelung der Wirkung muß sich durch Wort, Klang, Pause, Ansage wie von selber mitübertragen.« (1984 [1929], 129f.)²⁶⁷

267 Kasack hat hier zuvor darauf hingewiesen, dass es vor allem natürlich die Atmo und die Geräusche vor Ort sind, die das innovative Potenzial der Live-Reportage ausmachen. »Das Glockengeläut des Kölner Doms, das Propellersurren des Zeppelins, Beifallsstürme einer großen Menschenmenge usw. – vieles läßt sich durch die Funkreportage darstellen, ohne daß ein Ansager, ein Sprecher persönlich mitzuwirken braucht« (Kasack 1984 [1929], 129). Dennoch aber gibt es – laut ihm – »auch viele Fälle, wo es einer unterstützenden Berichterstattung bedarf« (ebd.). Seine Schilderung der Sprecher-Tätigkeit im Vergleich zum Zeitungsreporter macht dann klar, dass es vor allem der Sprecher ist, der dafür die Verantwortung trägt, dass sich die Atmosphäre in einem umfänglichen Sinne überträgt.

Der Sprecher wird hier somit zum akustischen Spiegel der Ereignisse und tritt als zentrale, mediale Instanz in den Wirkzusammenhang des Radios ein. Nachdem die Sprache des Rundfunks sich also zunächst vom Visuellen allgemein und vom körperlichen Ausdruck speziell distanziert hat, ist über die Figur des Sprechers bzw. der Sprecherin gleichzeitig auch eine Distanznahme zum geschriebenen Wort²⁶⁸ möglich.

Anhand der menschlichen Stimme wird somit der Unterschied vom visuell-gebundenen Sehen und Schreiben zum rein akustischen Hören und Sprechen verdeutlicht. Diese Ausgangslage ebnet das Feld für konkretere Auseinandersetzungen mit dem Rundfunk-Sprecher, der – ähnlich wie es die Auseinandersetzungen mit dem Filmschauspieler im Kontext der Kinodebatte gezeigt haben – dazu dient, die Spezifik des Funks klarer zu definieren und spezifischer von vorhandenen Medienformen abzugrenzen. Im Folgenden sollen daher weitere, innerhalb der Rundfunkdebatte explizit an die Sprecher-Figur als akustische Gestalt gebundene Argumente noch einmal deutlicher in den Vordergrund rücken.

3.2.2 | Akustische Gestalten

Die frühe Radiotheorie war – wie bisher gezeigt werden konnte – auf der einen Seite bemüht, das Vermögen des neuen Mediums definitorisch festzulegen und seinen Status als Kunst und Medium quasi ontologisch über seine ausschließliche Klanglichkeit (jenseits von Körper und Schrift) zu festigen. Gleichzeitig geht es in den Schriften der frühen Rundfunktheoretiker:innen aber auch um normative Setzungen, die z. B. die Programmgestaltung oder das konkrete Vorgehen im Rundfunkstudio betrafen.

Im Rahmen all dieser Diskussionen tritt der Sprecher als stimmliche Instanz des Rundfunks in den Vordergrund. Seine Beschaffenheit und Aufgabe gilt es zu bestimmen, nicht zuletzt, weil zum Ende der 1920er Jahre der gesprochene Sen-

268 Das Unterfangen des ungeskripteten Sendebeitrags wirft allerdings – so scheint es – auch ungeahnte Probleme auf, wenn es um die Gewinnung von Interviewpartner:innen geht. So diskutieren die Reportageleiter der deutschen Rundfunkgesellschaft bei einem Treffen 1930 ebenfalls die Pros und Contras zum Einsatz von Manuskripten: »Zunächst wird von neuem die Frage aufgeworfen: Manuskript oder nicht. Die Befürworter des Manuskript geben an, daß es schwer sei, die richtigen Gesprächspartner zu finden, daß also eine Reportage ohne Manuskript zu sehr vom Zufall abhängig sei und leicht im Sande verlaufe. Die Gegner des Manuskripts behaupten, daß durch das Manuskript die Reportage leicht etwas Theatermäßiges bekomme. Wenn es dem Reporter nicht gelingt, einen persönlichen Kontakt mit seinem Gesprächspartner herzustellen, so daß ein frei fließendes Gespräch zustande kommt, dann ist eine Reportage eben nicht möglich« (vgl. Dussel/Lersch 1999, 83). Um die Frage des ungeskripteten Gesprächs geht es auch bei Ernst Toller in seinem Text *Unvorbereitete Gespräche und Unterhaltungen vor dem Mikrophon* (Toller 1984 [1930]).

deanteil immer weiter zunimmt – unter anderem dank der bereits erwähnten Entwicklung mobiler Mikrofone und der damit einhergehenden Möglichkeit zu Außenreportagen (vgl. Gethmann 2006, 122).

Parallel zu den Diskussionen um den Rundfunk als Medium der Wortkunst (und damit der Literatur) wurde somit schnell deutlich, dass die Ansager:innen mehr sein müssen, als nur Vorlese-Instanzen. Es finden daher Definitions- und Differenzierungsversuche statt, die die einzelnen Sprech(er)typen und ihre Einsatzgebiete genauer zu fassen versuchen und damit ebenfalls zu einer Konturierung des Rundfunks als Medium beitragen.

Ansager, Sportsprecher, Rundfunkreporter

Viele der frühen Rundfunkkritiken machen sich Gedanken darüber, wie genau die Sprecher:innen des Rundfunks beschaffen sein sollten, damit der Nutzen und das künstlerische Potenzial des Mediums am besten ausgeschöpft werden können. Analog zu den innerhalb der Kinodebatte angesiedelten Argumenten, die die Kunst des Films – wie erwähnt – ebenfalls von der Eignung der Schauspieler:innen *vor der Kamera* abhängig machen, wird dabei die Frage nach dem Personal gestellt, das innerhalb des Hörfunks zu hören sein soll.

»Daß das künftige Hörspiel eine Ausdruckskultur der Sprache verlangt, wie sie in den letzten Jahren auf dem Theater mehr und mehr verloren ging, ist höchst erfreulich. Möchte im Gefolge des neuen Hörspiels eine Schar Sprechkünstler entstehen, die das wundersame Instrument handhaben lernen ohne Geste, ohne schauspielerische Mätzchen, und ausschließlich im Dienste des ›Nur-Hörens‹.«
(Matthießen 2002 [1927], 270)

Normative Forderungen nach einer speziellen Veranlagung bzw. einem Talent der Sprecher:innen für den Funk, wie diese von Harding Vollquart Matthießen, sind dabei häufig zu finden und verweisen damit auf eine ›Qualitätssicherung‹ bzw. einen Kunstwert des Radios, der außerhalb der Apparatur selbst – nämlich bereits in den Sprechkünstler:innen – gesucht wird. Ähnlich argumentiert z. B. auch Bischoff (1984 [1926]), der die Kunst des Rundfunks (in Form von Bericht, Sendespiel und Sprechkunst, vgl. ebd.), analog sehr stark vom Sprechen *vor dem Mikrofon* aus denkt. Bischoff fordert eine »besondere Eignung eines Künstlers, Sprechers, Dichters zum Rundfunk« (ebd.), die er, in Anlehnung an Kapellers (1925) Begriff des »Rundfunkischen«, als das »Rundfunkümliche« (Bischoff 1984 [1926], 74) bezeichnet.

»In diesen beiden Worten sind die ersten Begriffe enthalten, die der Funkkritiker der Zukunft und die Hörschaft selbstverständlich zur Beurteilung eines Sendespiels, einer Sprechveranstaltung anwenden werden. Das Rundfunkümliche

in Sprache und Ausdruck haben, heißt: das Vermögen besitzen, des ›Wortes heilige Nüchternheit‹ bis zu seinem Ursprung hinab erleben zu können und es dem einsamsten Menschen über Räume fort trotz Sendemaschine und echolosem Besprechungssaal so zu schenken, daß dieser in ihm sich unvergeßlich schauernd als Teil einer großen, einzigen Gemeinschaft erlebt [...].« (Bischoff 1984 [1926], 74)

Das »Rundfunkümliche« erscheint hier also als Eignung der Radioverantwortlichen und vor allem der Sprecher:innen ihre Wortbeiträge so zu gestalten, dass sie auf der anderen Seite – bei den Zuhörer:innen – quasi ohne Verluste durch die rein technische Übermittlung als vergemeinschaftendes Wort ankommen. Der Apparat muss vergessen gemacht werden und dient lediglich der Schulung des Hörenden: »Aufgabe des Rundfunks ist es, dem Ohr die zarteste Reizempfindung für Klangfarbe, Hauch und Hall des gesprochenen Wortes wiederzugeben« (ebd., 73f.). Diese Klangschulung findet dabei nicht *durch*, sondern *trotz* des Mediums statt – so scheint es. Aus diesem Grunde sollen nur die besten Sprecher:innen vor das Mikrofon gelassen werden, die aber nicht unbedingt aus der Riege der ansonsten als professionell angenommenen Sprachwerker:innen stammen müssen. Der »künstlerische Leiter« für die Funkinhalte ist daher dazu angehalten sich in weiten Kreisen auf die Suche zu begeben:

»Er wird die besten Sprecher der Zeit gerade für gut genug halten, um auszuprobieren, ob sie *rundfunkgeeignet* sind, ob ihr Ausdrucksvermögen mächtig genug ist, den gestaltlosen Raum zu überbrücken. Er wird unermüdlich hören und horchen, auf ›Stimmfang‹ aus sein, und dem Dilettanten ebenso sein nimmermüdes Ohr leihen wie dem abgebauten Provinzmimen, der das ›Rundfunkümliche‹ urplötzlich haben kann, obgleich er auf dem Theater niemals das Wort und Bewegung in Einklang zu bringen vermochte.« (Ebd., 74)

Nahezu identische Forderungen nach höchstmöglicher Sprachbegabung finden sich auch bei Hermann Kesser, der zunächst die generelle Bedeutung der Stimme für die Qualitätssicherung des Funks beschreibt:

»Fragt man mich, womit das Hörspiel – ich sage lieber Hör-Drama – als künstlerisches Ausdrucksmittel beginnt und aufhört, so antworte ich meist: Mit einer klaren und möglichst gespannten Sprache, mit einer dynamischen Sprache, von der die Zuhörer am Lautsprecher veranlaßt werden, aufmerksam zuzuhören.« (Kesser 1984 [1931], 188)

Die Sprache ist damit das herausstechende Merkmal des Rundfunks – auch und vor allem in Abgrenzung zu immer nur minderwertig (re)produzierbaren anderen Geräuschen und Klängen:

»Die beste akustische Kulisse wird nicht durch Geräusche, sondern durch die Stimme geschaffen, durch die charakteristische Stimme, die unterscheidbare Stimme, die modulationsfähig schwingende Stimme. Zum Rundfunksprecher gehört die charakteristische Stimme, wie zum sichtbaren Darsteller auf der Bühne die charakteristische Maske. Da es Millionen von Stimmen und Masken gibt, besteht durchaus die Möglichkeit, bei entsprechender Ausarbeitung Stimme gegen Stimme mit letzter Deutlichkeit gegeneinanderzusetzen. Die Vervollkommnung auf diesem Gebiet ist weitaus die wichtigste Aufgabe, die vorläufig dem Regisseur des Radio-Dramas gestellt ist. Wir brauchen im Radio Stimmen, die eine Atmosphäre schaffen. Es ist deshalb im Radio-Drama (fast noch mehr als auf der Sprechbühne) nötig, die Sprache in allen ihren Abschattungen, von der höchstkultivierten Form bis zur primitiven Mundart, anzuwenden.« (Kesser 1984 [1931], 189)²⁶⁹

Auch Kesser fordert damit Vollprofis ebenso wie Bischoffs »Provinzmimen« als Material des Rundfunks: »Wir brauchen die beiden Typen: Ausgesprochen rhetorisch begabte Sprecher und Milieudarsteller«, so Kesser (ebd., 190).

In der tendenziellen Ablehnung etablierter, z. B. im Theater beheimateter sprachlicher Darstellungsformen zugunsten von eigenen, noch für den Rundfunk zu findenden Formen des Sprechers/Sprechens, ist die Parallele zu den Schauspieler:innendebatten der frühen Kinojahre offenkundig. Was sich allerdings ebenso in Bischoffs und auch Kessers weniger stark auf das Medium Radio direkt, als auf seine produzierenden Akteur:innen fokussierten, normativen Forderungen einschreibt, ist bereits die Erkenntnis, dass der Hörfunk – sollte er eine eigene Kunstform sein wollen – auf die Entwicklung eigener, sprachlicher Darstellungs- und Präsentationsformen angewiesen ist, die die Suche nach geeignetem Personal vorgeben. Was der Rundfunk als Medium ist, schreibt sich also – erneut – bereits indirekt in die Frage nach seinen Akteur:innen ein.

Die Relevanz dieser Frage zeigt sich des Weiteren, als es Ende der 1920er Jahre vermehrt zu Versuchen einer Differenzierung von *Ansager* und *Sprecher* kommt (vgl. Gethmann 2006, 122). Paul Laven z. B. zieht diese Grenze rückblickend entlang einer konkreten Aufgabenverteilung: Die Tätigkeiten des Sprechers seien »schöpferisch [...] im Gegensatz zum Ansager, dessen Arbeit ja die sorgfältige Vermittlung vorgeschriebener Mitteilungen ist« (Laven 1941, 21f., zit. n. Gethmann 2006, 122). Auch im Protokoll einer Besprechung der Reportageleiter der deutschen Rundfunkgesellschaft (o. A. [1930], zit. n. Dussel/Lersch 1999) findet sich in

269 Auch hier finden sich bei Bischoff an anderer Stelle ähnliche Überlegungen: »Da alles ins hörbare Wort zurückbezogen werden muß, wird das Wechselspiel der Charaktere ein Gegeneinander der rhythmisch charakterisierenden Stimmen; die Ereignisse, die Zustände der Handlung verlieren ihre äußere Bedeutung und setzen sich in innere Spannungen um« (Bischoff 1984 [1929], 175).

Bezug auf den Sportsprecher eine ähnliche Binnendifferenzierung zwischen dem »rein sachlichen Kommentator« und dem »Feuilletonisten [!]« (ebd., 83). »Der erste arbeitet mit Stichworten, der zweite plaudert. Beide Arten lassen sich auch durch das Ansetzen von zwei Sprechern kombinieren« (ebd.).

Die Sprechertypen werden also nach dem Grad ihrer Ablesetätigkeit unterschieden. Während der Ansager bei Laven dabei tendenziell seinen Status als Vorleser behält, wird dem gegenüber der Hörfunksprecher zum genuin radiophonen und »schöpferischen« Akteur, dessen Aufgabe es ist über das Medium nicht vorgeschriebene, wörtliche Inhalte zu vermitteln, sondern seine Stimme bewusst als Mitteilungsorgan selbst einzusetzen.

Wie dies genau geschehen soll, schildert u. a. Lothar Band, der in einem Artikel für die *Funk* 1927 von der Live-Übertragung eines Beethoven-Stadtfestes in Bonn berichtet und dabei den »fehlenden Rundfunk-Reporter« beklagt. Auch bei ihm klingt bereits der zuvor bei Kasack genannte Wunsch an, dass der Sprecher bzw. Reporter zu einer Art »akustischem Auge« des Hörers werden solle:

»Diese Übertragung war nichts als ein »akustisches Protokoll«, das die verschiedenen Punkte der Tagesordnung nüchtern aneinanderreichte, im trockenen »Versammlungsbericht«, wie wir ihn in der Tageszeitung gern überschlagen, um uns nicht zu langweilen. Es fehlte das Stimmungsbild, das dem nackten Ereignis Kleid gibt und Form, es fehlte der Rundfunk-Stimmungsbildner, der Rundfunk-Reporter. Denn wenn wir solchen aktuellen Ereignissen drahtlos beiwohnen, dann wollen wir nicht nur hören, wir wollen durch das Ohr auch – sehen; wir wollen »teilnehmen« an dem Ereignis, wollen es in uns zum Erlebnis steigern. Dazu verhilft uns nicht die Ansage des Programms durch Berlin, die Wiederholung dieser Ansage durch Bonn, dazu verhilft allein der Rundfunk-Reporter, der uns das vorbereitende Stimmungsbild entwirft: Lebendig, sprühend, anschaulich, uns begeisternd, so wie er selbst von der Begeisterung des Erlebten getragen wird – oder getragen sein sollte.« (Band 2002 [1927], 245)

Für Band wird damit der Radio-Reporter als »Augenzeuge« (ebd.) relevant, dem die Aufgabe zukommt, das Nicht-Hörbare der Live-Kulisse und Ereignisse in eine stimmliche Form zu bringen, die den Zuhörer:innen – als indirekten Ohrenzeug:innen – das Geschehen somit auch über das Radio zugänglich macht, als wären sie vor Ort. Denn, so Band:

»Der Rundfunkhörer sieht nicht Zuschauer, nicht Blumen, nicht Flaggenschmuck und Menschenmengen; er muß einen sehenden Vertreter entsenden, einen wahrhaftigen »Sonderberichterstatter«, der mit seinem Auge sieht, das Erlebnis des Schauens mit beredten Worten vermittelt – den Rundfunk-Reporter!« (Band 2002 [1927], 246)

Nur über den Reporter wird folglich laut Band das Radio seiner Funktion als »Mittler des Ereignisses« (ebd., 243) gerecht – und das schließt auch die unhörbaren Aspekte ein. Alles, was von sich aus »jenseits des aus Wort, Ton und Geräusch geformten Bildes liegt« (ebd., 245), muss vom Rundfunkreporter, »durch den Mund des Augenzeugen« (ebd.), geschildert werden und zwar »nicht schulmeisterlich und belehrend ›erläutern[d]‹, sondern [...] so lebendig, so augenblicklich, so gewaltig, wie das Ereignis selbst sich abspielt« (ebd., 244; Herv. i. O.). Diese Mittler-Funktion verlangt es zudem, dass das Sprechen selbst sich adäquat wandelt: »Schonungslos, wie es das Leben in solchen Momenten hochgespannter Erregung ist, jeder Logik abhold, allein vom Zufalle bedingt, muß die Sprache eine andere werden, die das durchs Auge Erlebte dem Ohr vermittelt« (ebd., 246). Die Spontanität des nicht vorher Ausformulierten und daher ursprünglicheren Sprechens wird hier zum Ideal erkoren.

Vor allem Sportereignisse sind es, die Band als Beispiel für ein Format nennt, dem »keine eigene akustische Kraft innewohnt« und in dem sich daher »der Berichterstatter als Notwendigkeit wie von selbst eingestellt« hat (ebd., 245). In ähnlicher Manier wird der *Sportsprecher* so auch zum Hauptthema eines gleichnamigen Artikels von Arno Schirokauer, der in derselben *Funk*-Ausgabe zu lesen ist. Der Autor umreißt die Aufgabe des Sportberichterstatters dabei analog:

»Jener Mann am Mikrophon hat es in der Hand, die Raserei des Kampfplatzes in uns zu entzünden. Er verwandelt die Schau in das Wort, er wechselt die tollen Eindrücke in Ausdruck. Alles rast um ihn, Kaskaden von Ereignissen überstürzen ihn, umbrandet von Menschen, von Rasen und Toben, steht er, und muß, muß das eine bewegende Wort finden. Im frenetischen Rausch des Wettkampfs darf den Betäubten nichts betäuben, den Geblendeten nichts blenden, er muß alles sehen, alles ahnen.« (Schirokauer 2002 [1927], 277)

Und Sehen und Ahnen reicht Schirokauer dabei nicht aus: Der Anspruch an den Sportreporter erweitert sich um die Fähigkeit des Voraussehens.

»Erklären taugt nicht: schneller als die schwer bewegliche und komplizierte Masse muß er das Wesentliche sehen, den fruchtbaren Moment erfassen, ihn ahnen; er darf niemals erklären, was *war*, er muß vorhersagen, was *kommen wird*.« (278; Herv. i. O.)

Von der Sprecherstimme werden damit nahezu prophetische Fähigkeiten erwartet, die das Geschehen außerhalb des Hörbaren trotzdem in das Medium übertragbar machen. Er wird im wahrsten Sinne des Wortes zum Vorher-Sager – oder auch zu einer Schauspieler-analogen Quelle der Massensuggestion; so schreibt es ergänzend Hans Bodenstedt in seinen Anforderungen an den Reportagesprecher:

»Auf diesem Zeittheater muß der Reporter ein Schauspieler sein. Warum? Weil sich als erstes Gesetz der Rundfunkreportage herausgestellt hat, daß niemals das Ereignis nur durch sich im Rundfunk wirkt. Der Reporter muß also – wenn wir wollen, daß die Reportage im Augenblick und nachhaltig wirksam ist – eine vielseitig schöpferische Persönlichkeit sein, die ihre Aufgabe nicht nur mitten in das Geschehen, das er dem Hörer bildhaft näher zu bringen versucht, hineinstellt. Er muß zum Schauspieler werden, der das, was dem Ereignis an Sinnfälligkeit fehlt, dazu improvisiert. Das kann er natürlich nur, wenn er in der Lage ist, den Kontakt zwischen dem Geschehnis, das seine Augen und Ohren aufnehmen und dem in der Massenseele vorhandenen Empfindungsschatz herzustellen.« (Bodenstedt 1999 [1930], 77)

Der Reporter wird damit als Meister der Suggestion konstruiert, der in den Hörer:innen über seine Worte Erinnerungsbilder emporholen kann, die den Höreindruck in einen Gefühls- und Erlebniseindruck wandeln, und dies geht so weit »[...] bis er durch seine Suggestion den Reporter in sich vergessen macht [...] und die Figur wird, die er in dem zu übertragenden Ereignis spielen will« (ebd. 77f.). Der Reporter geht folglich auf im Ereignis und verschmilzt mit seiner Rolle und dem Medium.

Der Sprecher wird in diesen Texten somit in vielfacher Hinsicht selbst zum Medium stilisiert, das die Fähigkeiten des Radios, nämlich die verstreuten Massen gleichermaßen an einem Geschehen teilhaben zu lassen, allein bewerkstelligen kann. »Wie ein Medium muß der Sprecher das unsichtbare Erlebnis ausstrahlen«, so fasst es Fritz Wenzel (1927, 2681, zit. n. Kümmel/Löffler 2002, 280) zusammen; er muss ein Medium – ein »Mittler von Auge zu Ohr sein«, so Band (2002 [1927], 246).²⁷⁰

Die bereits erwähnte Parallele zu den frühen, auf das Schauspiel vor der Kamera fokussierten Filmtheorien ist erneut evident, wird denn auch hier, im Falle des Rundfunks, wieder der Medien-Status zunächst von den Fähigkeiten des Menschen vor dem Mikrofon abhängig gemacht, um diese Grenze dann mehr und mehr verschwinden zu lassen zugunsten einer Verschmelzung von Person, Funktion und Medium – im Audio-Individuum.

270 Im Sammelband von Kümmel und Löffler zur aufkeimenden Medientheorie zwischen 1888 und 1933 (2002) zeigt sich diese Kopplung des Begriffs »Medium« an seine ursprüngliche, spiritistische Grundbedeutung (im Sinne eines menschlichen Mediumismus; etwa im Kontext der Geisterbeschwörung) in einigen Texten sehr deutlich – z. B. in Carl du Prels *Theorie des Fernsehens* (ebd. [1892], 38ff.) oder A.K. Fialas Überlegungen zu *Elektrophysiologischen Zukunftsproblemen* (ebd. [1924], 138ff.). Siehe hierzu auch das Abschlusskapitel *Mediendiskurse* (ebd., 557).

Akustische Großaufnahme und die Stimme als Gast

Eine weitere, explizite Anleihe wird bei den Diskussionen um das Kino genommen, wenn es um die Frage geht, welchen konkreten Einfluss das Medium dann doch auf die von den Sprecher:innen geäußerten Worte nimmt. Erneut sei hier auf Kesser verwiesen, der feststellt, dass spezifische Formen des Sprechens für den Rundfunk besonders geeignet sind – wie z. B. der Monolog, den er als »eindrucksvolles Ich-Drama« (Kesser 1984 [1931], 192) bezeichnet. Dieses funktioniere, analog zum Kino, als eine Art »akustische Großaufnahme«, die der Darstellbarkeit des Mensch(lich)en besonders zuträglich sei:

»Und schließlich kommt im Monolog auch das zustande, was ich, um ein Bild von der Filmkunst anzuwenden, eine Großaufnahme nennen möchte, – aber eine Großaufnahme des inneren Menschen, der denkt, fühlt und handelt. Sollte nicht das Radio-Drama dazu dasein, um mitzuhelfen, den Menschen von heute »aus der Nähe« zu zeigen? Erweitern wir die Wissenschaft vom Menschen dieser Zeit, so schaffen wir die besten Vorbedingungen zur Lösung der Aufgaben, die uns gestellt sind. Wenn ausgesprochen wird, wie uns wirklich zumute ist, wenn gestaltet wird, was sich in Wirklichkeit begibt, so wird allen Probleme, die uns am Herzen liegen, der beste Dienst geleistet.« (Kesser 1984 [1931], 192)

Auf ähnliche Weise beschreibt dies auch Kuh, und er nimmt die Parallelität zum Kino (ebenso wie zur Zeitung) in dieser Sache gleich zum Anlass, die Radioverantwortlichen darauf hinzuweisen, dass man in Hinsicht auf die Menschendarstellung doch bitte nicht die gleichen Fehler machen möge, wie der Film:

»Aber indem sie das Radio so zu einer tönenden Schwester der Zeitung machen, merken sie gar nicht, daß sie seine Erfindung unnütz werden lassen. (Ähnlich wie die Filmleute, die aus der Leinwand ein Theater machen.) Sie vergessen damit ganz den Sinn der Erfindung. Dieser Sinn ist: die Entdeckung der Menschenstimme. So wie der Sinn des Films die Entdeckung des Menschengesichts war – oder vielmehr: hätte sein sollen. Aber in der gleichen Art eben, wie dieser seiner Bestimmung untreu wurde, hat das Radio seine vergessen; und daher hier wie dort das Mißverhältnis zwischen Apparatur und Geist, die niederdrückende Erscheinung, welches Minimum an Wirklichkeit sich da eines Maximums an Technik bedient. Der Endeffekt des Films: daß der riesengroße Kopf eines Eintänzers (oder eines Mannequins) die Menschheit bis zum Verenden anäugt. Effekt des Radios: das nämliche auf akustische Art. Und beide hätten sich, statt zunächst das sogenannte »Reich der Kunst« zu annekieren, bloß auf das zu beschränken brauchen, was ihnen lag, um sich zu erfüllen. Gesicht und Geist ist dasselbe; Tonfall und Geist desgleichen. [...] Ihn mit tausend- und millionenfacher Verstärkung in den Äther zu senden hätte Sinn. Aber das Radio achtet so wenig auf die Stimmen wie der

Film auf die Physiognomien; es wählt nicht zwischen Tonfällen, sondern zwischen Namen und Themen. Unbedenklich und in alle Variationen sendet es den Tonfall der Gemeinheit ins Universum aus ... und statt daß, sei es aus eines Schauspielers Mund, der Erdgeist redet, schwingt sich, spuckend, zischelnd, speichelnd, fettend, der phonetische Dreikäsehoch auf unendliche Wellen. Vom Berge Sinai herab darf nur Gottes Stimme schallen.« (Kuh 1984 [1939], 53f.)

Die ›akustische Großaufnahme‹ rückt hier also in den Blick als Möglichkeit eines Zugangs zum Inneren des Menschen, zur Ebene des Geistigen, die sich im isolierten Stimmenklang der Sprecher:innen manifestiert. Der Rundfunk und in besonderem das Hörspiel-Drama birgt bei Kesser und Kuh folglich das Potenzial zu einer Art alltäglicher Anthropologie des Gegenwartsmenschen, die die Auseinandersetzung mit den aktuellen Gegebenheiten des menschlichen Daseins ermöglicht – und das eben in Form der verbalen, am besten monologisierenden Stimmlichkeit des Rundfunks als ›Großaufnahme des Inneren des Menschen‹. Über die Frage nach den Mitteln (in diesem Fall: der Großaufnahme), die der Funk bereitstellt, wechselt so der Fokus vom tatsächlichen Sprecher auf die generellere Ebene des Menschseins. Der Weg über diese Schwelle deutet darauf hin, dass in diesen und den anderen bereits skizzierten, argumentativen Bewegungen zwischen konkreter, vorgelagerter Sprecher:innenqualität und dem, was mit diesem Ausgangsmaterial durch die Medialität des Rundfunks passiert, das Medium als relevanter Bestandteil dieses Gefüges Kontur erlangt. Erneut ist hier also die Kippfigur zu beobachten, über die der im Medium transformierte Mensch zum Erkenntnisvehikel eben dieses Mediums wird.

Und eine weitere, ganz konkrete Schwelle wird relevant, die die Stimme im Rundfunk zu überschreiten vermag und die ebenfalls sehr plastisch aufzeigt, wie sich die Sprecher:innenpersönlichkeit von ihrer außermedialen Existenz entkoppelt: es ist die Schwelle des Heimes. Während die Frage nach den Produktionsbedingungen und der qualitativen Eignung der Sprecher:innen eine gewichtige Rolle spielt, ist es auch die Frage, wo diese Sprachäußerungen ankommen, die die Kritiker:innen der Zeit beschäftigt. Der Rundfunk stellt sich dabei als Medium dar, das ins Haus kommt (kritisch gewendet auch ins Haus eindringt; vgl. Halefeldt 1986, 91), über das der Zuhörer und die Zuhörer:innen »aus Kopfhörer und Lautsprecher wirkliches Leben ins Haus getragen« bekommen (RGG-Jahrbuch 1932/33, zit. n. Dussel/Lersch 1999, 75).²⁷¹ Doch wie manifestiert sich dieser Übertritt? Er-

271 Das Ins-Haus-Kommen/Eindringen ist dabei ebenfalls kritikwürdig für einige, weil es dafür Sorge, dass die etablierten Kulturinstitutionen darunter leiden: »[S]o holt nunmehr das Radio die Zuhörer aus den Konzertsälen, Vortragsräumen und Kirchen. Wozu noch die Beine in Bewegung setzen, wenn man all solchen Kulturkram billig zu Haus im Schaukelstuhl oder im Bett haben kann? Orchester, Sängerinnen, Professoren, Kanzelredner – Radiofunk liefert alles

neut ist es die Stimme, die hier Relevanz erlangt, dann z. B., wenn sie bei Walter Benjamin (1977 [1930/31]) als »Gast« beschrieben wird, der gefunkt das Heim aufsucht:

»Es ist die Stimme, die Diktion, die Sprache – mit einem Wort die technische und formale Seite der Sache, die in so vielen Fällen die wissenswertesten Darlegungen dem Hörer unerträglich macht genau so wie sie, in einigen wenigen, ihn an die ihm entlegensten fesseln kann. (Es gibt Sprecher, denen man sogar bei den Wettermeldungen zuhört.) 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 anderen Publikum, das Dargebotene bei sich zu Hause, die Stimme gewissermaßen als Gast empfangen. Man hat sie denn gewöhnlich auch schon beim Eintritt, so schnell und scharf wie einen Gast geschätzt. Und daß ihr dennoch niemand sagt, was man von ihr erwartet, was man ihr danken, was man ihr nicht verzeihen wird, u.s.f. Das ist nur mit der Indolenz der Masse und mit der Beschränktheit der Führenden zu erklären. Leicht wäre es natürlich garnicht, das Benehmen der Stimme im Verhältnis zur Sprache – denn um diese beiden handelt sich(‘)s – zu umschreiben.« (Benjamin 1977 [1930/31], 1506f.)

Benjamin spricht somit in Weiterführung der bereits referierten Ansätze ebenfalls über den Sprecher und die Stimme als qualitativ zu bewertende Elemente des Rundfunks, allerdings lösen sich diese dabei ebenfalls vom Körper des tatsächlich Sprechenden ab. Die Stimme ist hier nicht die Stimme eines konkreten Menschen vor dem Mikrofon, sondern die Stimme und das Sprechen wie es sich im Radio selbst darstellt und manifestiert. Dadurch dass Benjamin die Stimme hier als etwas denkt, das beim Hörer ankommt, muss sie ihren Körper zurücklassen und wird damit zu einem rundfunkeigenen Element – mit einer Art eigenständiger Individualität, die es ihr möglich macht als »Gast« aufzutreten. Nicht die Moderatorin einer Sendung ist hier die Besucherin, sondern allein die Stimme (als eine Art Personifikation des Rundfunks, der gesendeten Welle) betritt das Heim.

Um die von Benjamin eingeschlagene Richtung fortzuführen, könnte man also sagen, dass sich in die rundfunksprecherzentrierten Überlegungen der 1920er und 1930er Jahre die Erkenntnis einschleicht, dass die Stimme des Rundfunks nicht mehr im Körper der Sprechenden allein zu suchen ist, sondern dass sie quasi im Lautsprecher »wohnt« oder – je nach Perspektive – durch die Aufzeich-

prompt ins Haus. ... Das Kino hat die Theaterkultur zertrümmert, das Radio wird die Konzertkultur und Vortragskultur zertrümmern. Der Fortschritt rast mit Automobileseile vorwärts« (Stapel 1924, zit. n. Halefeldt 1986, 98).

nung mit einem Mikrofon in ihrem Wesen bestimmt wird. Darauf deutet – für die Produktionsseite – auch Flesch hin:

»Ohne im einzelnen darauf einzugehen, möchte ich nur sagen, daß meiner Ansicht nach fast noch kein Dichter, der sich mit dem Hörspiel befaßt hat, daran gedacht oder die Eingebung erhalten hat, das Stück aus dem Mikrofon heraus zu komponieren, statt Vorgänge hinter dem Mikrofon zu schaffen, die dann einfach übertragen werden.« (Flesch 2002 [1931], 473f.)

Über den Kunststatut des Mediums wird also *im* Mikrofon, *im* Lautsprecher entschieden, nicht mehr (allein) *vor* oder *hinter* den technischen Apparaturen. Die Stimme als Menschliches, das in diese elektrischen Regelkreise eintritt, wird damit zu einem motivischen, in den medientechnischen Verbund immer schon eingelassenen Vehikel, das die Differenzen zwischen tatsächlicher Face-to-Face- und gefunkter Wellen-Kommunikation erkennbar werden lässt. So erhält auch das Medium Radio durch die Auseinandersetzung mit den in ihm (re)präsentierten Individuen und ihrer Beschaffenheit selbst seine Charakterisierung und eine gewisse Individualität. Dies zeigt sich ebenso in den Diskussionen darum, wie das Radio und seine Akteur:innen in die zeitgenössischen Debatten um Individuum und Masse eingebettet sind. Über die Figur des Sprechers und Ansagers im Radio werden hier Themen wie die ›Massenhaftigkeit‹ von Gesellschaft verhandelt, die einerseits mit einer Entindividualisierung einherzugehen scheinen (Gleichschaltung im Rundfunk) sowie andererseits ein atomisiertes, individuelles Alleinsein befördern (Einsamkeit der Hörenden vor dem Radio).

Individualität und individuelle Ansprache

Die normativen Anforderungsprofile, die in den geschilderten, sprecherzentrierten Rundfunkdiskussionen zu finden sind, drehen sich immer wieder, auch ganz explizit, um das Thema der Individualität. Der Sprecher als Einzelperson im Angesicht der zuhörenden Massen, ebenso wie der einzelne Hörer in der durch den Sprecher geeinten Volksmasse sind dabei die zentralen Punkte. Dies zeigt sich z. B., wenn Paul Herzog 1929 in einem Beitrag für *Die Sendung* eine Auswahl von Radiosprechern und -reportern interviewt, die er im Hinblick auf ihre Arbeit und ihr Verhältnis zum Publikum hin befragt. In seinem Text werden zunächst – analog zur Schauspieler:innenfrage in der Filmkritik – erneut die besondere Rolle der Funkstimmen, aber auch die Anforderungen, die daher an sie gestellt werden müssen, beschrieben:

»Die Stimme aus dem Senderraum dringt an das Ohr von unzähligen gespannten Hörern, von denen jeder einzelne auf seine Weise reagiert. Der Einheit des Sprechers steht die Vielheit der Hörer gegenüber und so paradox es klingen mag, diese

Vielheit droht, die Einheit zu zerstören. Der Sprecher ist in dauernder Gefahr, der imaginären Zuhörermasse zu erliegen und von ihr erdrückt zu werden. Die Macht ist groß, die das Mikrofon dem Sprechenden einräumt, ebenso groß ist aber auch die Gefahr, daß der Sprecher von dieser Macht zerrieben wird. Deshalb verlangt das Mikrofon starke Naturen, die in jedem Augenblick das Heft in der Hand haben und sich nie von der berausenden Vielzahl hinter dem Mikrofon imponieren lassen. Das Mikrofon ist leblos, formlos, ein offenes Gefäß. Der lebendige, bewegte Sprecher macht es zu einem Instrument der Menschheit. Jetzt erst beginnt es zu leben, wird es fruchtbar für die Gesellschaft, hört es auf, in dem technischen Abseits zu verharren – in dem Augenblick, wo es sich einem Menschen dienstbar macht. Die Technik schluchzt nach Dienstbarkeit, sie will benützt sein, sie hebt sich dem Menschen förmlich entgegen, aber es muß der Mensch sein, der sie bedienen kann, der sie meistern kann, der mit ihr etwas anzufangen versteht. [...] Daher ist es eine der vornehmsten Aufgaben des Rundfunks, gute Sprecher zu erziehen und durch sie den menschlichen, seelischen Kontakt herzustellen mit der ungeheuren Masse der Rundfunkhörer im Lande.« (Herzog 2002 [1929], 351)

Gleich in doppelter Hinsicht wird hier die menschliche Stimme zum Anhaltspunkt einer Reflexion des Rundfunks als Medium: Während Herzog zunächst nach der Eignung des Sprechers für die Aufgabe des Radiosprechens fragt, schreibt sich in seine Auslegungen gleichzeitig eine Konzeption des Mediums selbst ein, die in die zeitgenössischen Diskussionen um den Begriff der »Masse« einzugliedern ist. So stellt Herzog dem Sprecher – als Individuum – die Masse der Hörerschaft gegenüber, die seine Individualität dadurch stets zu gefährden scheint. Dieser muss gegen die hörende Masse insofern immun sein, als dass ihr Vorhandensein ihn nicht irritieren darf. Herzogs Einschätzungen ließen sich dabei leicht auf das (metaphorisch aufgeladene) Einfordern einer gewissen Professionalität, Souveränität und Nicht-Nervosität im Umgang mit großen Öffentlichkeiten herunterbrechen. Interessant ist aber, wie er diese Eignung zu grundsätzlichen Fragen nach Individualität und Masse ins Verhältnis setzt. Die Frage nach dem Sprecher im Radio stellt sich hier nicht allein als eine nach Professionalität, sondern als eine der grundsätzlichen Eignung in Bezug auf das Behaupten und Bewahren von Individualität im Angesicht der neuen Massenmedien. Gleichzeitig aber – und damit kommt ein zweiter Aspekt ins Spiel – ist das Radio selbst als reine Technik wertlos so lange es nicht – durch das gesprochene Wort – im Dienste des Menschen, der Gesellschaft und damit der Masse genutzt wird. Hier wird die Stimme folglich nicht nur zum Sinn, sondern gleichzeitig zum Bändiger der Technik erhoben, welche ansonsten entweder eine entindividualisierende Gefahr (für die zuhörende Masse ebenso wie für den Sprecher) darstellt oder schlichtweg nutzlos im »technischen Abseits« verharrt (vgl. ebd.). Der Sprecher wird an dieser Stelle als eine Art funktaugliches *Individuum* eingefordert, indem er trotz der Gefähr-

derung durch die Technik und die Masse im Sinne einer individuellen Menschlichkeit stabil bleibt. Er wird damit zum Sinnbild für die Individualitätsbehauptung, die die mehr und mehr von technischen Medien umgebene Bevölkerung als gefährdet ansieht.

In den folgenden Interviews erweist sich Herzogs These dann aber nicht immer als tragfähig, antworten die von ihm angesprochenen Radio-Profis doch recht unterschiedlich auf die Frage, ob sie sich der Massen vor den Rundfunkgeräten bewusst sind bei ihrer Arbeit. Herzog kommt daraufhin zu dem Schluss, dass sich zweierlei Sprechertypen ausmachen lassen:

»Der Sprecher, der sich am Mikrofon ereifert und dem die Erfindung der Technik dazu dient, seine Persönlichkeit in einem größeren Rahmen wirken zu lassen – und der Mensch, der bleibt, was er ist, auch vor dem Mikrofon, den also die Großartigkeit der Technik mit all ihrem geheimnisvollen Drum und Dran nicht berührt und der zu der Masse spricht, als spräche er zu seinesgleichen und hörte ihn niemand außer diesen. Beide Typen sind heute im Rundfunk vertreten. Müßig zu fragen, welchem von ihnen die Zukunft gehören wird.« (Ebd., 359)

Welcher der beiden Sprechertypen besser geeignet scheint, diese Frage lässt Herzog also offen; generell scheinen aber beide Arten des Umgangs mit dem Medium (entweder Behauptung der Persönlichkeit im virtuellen ›Angesicht‹ der Masse oder aber persönliche Ansprache des Einzelnen) als Maßnahmen gegen die Entindividualisierung durch den Rundfunk geeignet. Doch auch wenn Herzog dabei einen generellen Nutzen des Rundfunks beschreibt, den es durch den Sprecher zu realisieren gilt, bleibt seine Haltung zum Rundfunk eine ambivalente. Während er zu Beginn einerseits die Gefahren (Pulverisierung des Individuums in der Masse) und die Vorzüge (Nutzung der Technik allein im Dienste der Menschheit) betont, für die der Sprecher gleichermaßen der maßgebliche Handlungsträger ist, endet Herzog mit der Vermutung, dass von Seiten der Hörer der Vorwurf laut werden könnte, »daß der Rundfunk den Menschen isoliert und einsam macht und daß die Laute, die aus dem Lautsprecher kommen, oft mehr denen einer Sprechmaschine ähneln als denen eines Menschen« (ebd.). Für Herzog bleibt somit der durch das Sprechen zwar auditiv ›verkörperte‹ aber dennoch außerfunktisch-individualisierte Sprecher das notwendige Bindeglied zum Massenpublikum, damit der Nutzen der Radiotechnik für die (außermediale) Menschheit gewährt bleibt. Eine vollständige Ablösung der Radio-Stimmen vom Individuum des Sprechers hingegen wird als Gefahr wahrgenommen, die zur massenhaften Vereinsamung der Menschen vor den Geräten führe. Das rein mediale Audio-Individuum erscheint hier abgelöst vom Sprecher-Individuum als Bedrohung.

Während Herzog in seinen Überlegungen zu zeitgenössischen Fragen von Individualität und Masse den Rundfunkreporter fokussiert und stark vom Verhält-

nis zwischen den technisch verbundenen Sprechenden zu Zuhörenden ausgeht, soll hier eine weitere Position Erwähnung finden, die der medialen Form des Radios selbst jenseits ihrer Außenbezüglichkeiten eine gewisse – auch historische – Position als Medium der Individualität zuweist. Dabei geht es weniger um die Sprechenden, als um das Stimmen-Ensemble des Funkdramas: In seinem Text *Ethos des Hörspiels* erzählt Schirokauer (1984 [1926]) die Geschichte des Dramas als von den Chor-begleiteten Heroenerzählungen der Antike kommende, durch die Aufspaltung und Vermehrung der choristischen Individuen in der Renaissance veränderte und nun zu einer Individualität des Einzelmenschen zurückkehrende Entwicklung.

»Die persönlichsselige Gesinnung der Renaissance erst löste den griechischen Chor in eine Menge schwatzender, handelnder Individuen auf, der Einzelmensch wurde geboren, das einzelne Herz wurde entdeckt, Reformation, Aufklärung, Naturalismus, Demokratie, Parlamentarismus pochten immer heftiger auf die Menschenrechte, d.h. auf das Recht des Menschen zu eigener Meinung, zu eigenem Glauben, zu eigenem Gewissen. Jeder einzelne, ehemals nur Mittöner, Mitsprecher, wurde nun mit einem individuellen Charakter ausgestattet, im Drama wurden die Choristen nun Menschen, fühlten und handelten wie Charaktere, jede kleine Rolle hatte seine kleine Meinung zu vertreten, die klare, einheitliche Linie des alten Dramas wurde ein viel verschlungenes, durchwirktes und durchkreuztes, durchbrochenes und verfitztes Ornament. Neben die Hoheit Hamlets tritt die Roheit des Totengräbers. Aus einem griechischen Chor von zwanzig Personen wurden zwanzig wirklich handelnde Menschen, aus zwanzig Stimmen wurden zwanzig eigensinnige Akteure. Die Praxis des Hörspiels hatte bald ergeben, daß diese ›Individual-Tragödie‹ den Bedingungen des Rundfunks nicht entspricht. Aus ganz gemeinen technischen Hindernissen ging es nicht an, daß jedes Seelchen sein Problemchen hersabbern konnte. [...] Die Not des Hörspiels ist seine *Tugend!* Es muß den kleinen Mann, den entlaufenen Choristen seines ›Charakters‹ enteignen. [...] Endlich wieder handeln die Großen, die Herren [...]« (Schirokauer 1984 [1926], 150; Herv. i. O.)

Das Drama im Rundfunk stellt sich für Schirokauer somit als Rückkehr zu den Ursprüngen der Gattung dar, wobei diese Rückkehr seiner Meinung nach der Technik geschuldet ist, die es schwieriger werden lässt, viele parallele Stimmen und damit Handlungsträger:innen akustisch orientierend zu präsentieren.

»Die Unmöglichkeit, alle Schachtelungen von Handlung, Nebenhandlung, retardierender Handlung, Kontrasthandlung akustisch darzustellen, die Unmöglichkeit, jedem Sprecher eine eigene, charakteristische, eigentümliche, bedeutungsvolle Stimme zu geben, und der Zwang, sich auf die *eine* tragische Handlung zu

beschränken, die Seltenen und Erlesenen zu Trägern der Handlung zu machen, verpflichtet das Hörspiel zu einer aristokratischen Form. Das Hörspiel ist die letzte Gelegenheit des Heroenglaubens.« (Ebd., 151; Herv. i. O.)

Die proklamierte und begrüßte Rückkehr des Einzelhelden klingt natürlich in Anbetracht der Tatsache, dass wenig später der Heroenglaube an eine Figur wie Adolf Hitler durch das Radio seine Mit-Legitimation erfährt, äußerst zynisch.²⁷² Auch wenn der »Führer«-Begriff bei Autor:innen wie etwa auch Bischoff (1984 [1926] 73 u. 74)²⁷³ neutraler gemeint sein mag, als er heute noch klingen kann, ist die Akzentsetzung auf den Einen der zu allen spricht – egal ob seine Rede stellvertretend für das Volk oder ihm übergeordnet an das Volk gerichtet ist – bemerkenswert.

Abseits der historischen Bedingtheit dieser Einschätzungen ist es folglich interessant zu sehen, dass sowohl in Bezug auf die Reporterfigur als auch in Bezug auf andere Funkformate – wie etwa das Drama – Fragen der Individualität relevant und dem Hörfunk in dieser Hinsicht spezifische Funktionen und Eigenschaften zugeschrieben werden. Seine mediale Logik lässt bei Schirokauer (wie auch schon bei Kesser und Kuh mit ihrer Beschreibung der akustischen Großaufnahme) den Einzelnen in Form des Hörspielhelden wieder hervortreten – nicht mehr den mündigen kleinen Mann, sondern die heroische Ausnahmeperson, wobei die technisch-induzierte Notwendigkeit der nur einen Stimme dabei im (sprichwörtlich) übertragenen Sinne die Individualitäten der demokratischen Masse wieder zum deindividualisierten Chor degradiert bzw. ganz verstummen lässt. Bei Herzog ist es ebenfalls die Figur des Rundfunkreporters, der als begnadeter Sprecher, als Schauspieler, Suggestivorgan und vorhersehendes/-sagendes Medium die zuhörenden Massen in seiner Darbietung eint und dabei stellvertre-

272 Vor allem, wenn man bedenkt, dass Schirokauer selbst ab 1933 vom nationalsozialistischen Regime amtsentoben, interniert und ins Exil getrieben wurde (vgl. Schneider 1984, 250).

273 Bei Bischoff (1984 [1926]) ist tatsächlich vom Sprecher als »künstlerische[m] Führer« die Rede – wobei die Funktion auch für den Radiodramaturgen, Radiodichter oder andere, die sich mit der Formung des Wortes im Funk befassen, übertragbar scheint. Diesem Führer kommt die Aufgabe zu die zerstreuten Massen zu einen und sie auf die Kunst des Rundfunks einzuschwören, aber auch das Erleben als einzelner in der Masse zu verdeutlichen. »Zuhörerschaft und Führer, beide bedürfen erst einmal der Entwicklung zu dem Grundgesetze der Ästhetik, einer Hörkunst, wie sie uns vorschwebt. [...] Dem Führer obliegt es ..., nein, es obliegt ihm nichts, denn wenn er in Wahrheit ein Künstler ist, dann kennt er die beselte Stimme des Grases, des Windes ebenso gut, wie die eines rauschenden Orchesters mit allen seinen Nuancen, und es wird nur an ihm sein, sein Wissen und Gefühl um die Dinge und die Worte seinen Sprechern und Darstellern vor dem Mikrophon unverbrüchlich mitzuteilen und erfahrungsgemäß auf das Kunstmittel, das ihm der Rundfunk bietet, anzuwenden« (ebd., 73f.).

tend und daher so zeitgemäß die Gefährdung des Individuums in der modernen Gesellschaft austrägt.

Auf der einen Seite steht also der der Zuhörer:innenschaft übergeordnete Held und Führer; als Mittelweg präsentiert sich der Reporter als ihr Stellvertreter – und als dritte, gegenpolige Position in diesem Feld könnte schließlich Brecht angeführt werden, der mit seiner Forderung der Umwandlung des Radios von »einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat« (Brecht 2008 [1931], 260) die Stimmverteilung im Radio demokratischer gestalten möchte. Diese politische Forderung baut dabei ebenfalls und wie selbstverständlich auf der Tatsache auf, dass durch das Radio Sprache übertragen werden kann. Brechts Vorwurf richtet sich zunächst gegen die bisherige Inhaltslosigkeit des Rundfunks, dessen Initialproblem er folgendermaßen beschreibt:

»Man hatte plötzlich die Möglichkeit, allen alles zu sagen, aber man hatte, wenn man es sich überlegte, nichts zu sagen. Und wer waren alle? Am Anfang half man sich damit, daß man nicht überlegte. Man sah sich um, wo irgendwo irgend jemandem etwas gesagt wurde, und versuchte sich hier lediglich konkurrierend einzudrängen und irgend etwas irgend jemandem zu sagen. Das war der Rundfunk in seiner ersten Phase als Stellvertreter. Als Stellvertreter des Theaters, der Oper, des Konzerts, der Vorträge, der Kaffeemusik, des lokalen Teils der Presse usw. Von Anfang an hat der Rundfunk nahezu alle bestehenden Institutionen, die irgend etwas mit der Verbreitung von Sprech- oder Singbarem zu tun hatten, imitiert: es entstand ein unüberhörbares Durch- und Nebeneinander im Turmbau zu Babel« (Brecht 2008 [1931], 259; Herv. i. O.)

In seinem Gegenentwurf für einen sinnvollen, nützlichen Rundfunk soll es hingegen um die Überwindung der einseitigen Kommunikation gehen zugunsten eines dialogischen Hin-und-Hers, das eigene Inhalte (Gespräche über Gebrauchsgegenstände, Debatten über Brotpreise, kommunale Dispute etc.; vgl. ebd. 261) zu finden vermag. Sein erklärtes Ziel ist es »[...] den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn in Beziehung zu setzen« (ebd., 260). Brechts Radiotheorie verschleißt somit erneut die Frage nach dem Medium eng mit dessen Fähigkeit der Reproduktion sprachlicher Lautäußerungen. Im demokratischen Miteinander des verbalen Austauschs soll so das Gemeinwohl technikgestützte Publizität und dadurch politische Handlungsfähigkeit gewinnen. Die Verzahnung zwischen Technik und Individuum wird dabei besonders deutlich, wenn Brecht seine Forderung nach einem wechselseitig distributiven Rundfunk als die Suche nach einer Möglichkeit beschreibt »den Mächten der Ausschaltung durch eine Organisation der Ausgeschalteten zu begegnen« (ebd., 261). Das politische Kräfteverhältnis zwischen Volk und Regie-

rung wird somit auf den Apparat und den technischen Vorgang der (Ab)Schaltung übertragen.

Die Beispiele zeigen, wie sehr diese frühen Kritiken des Rundfunks auf einer Fokussierung auf das menschliche Sprechen durch und im Apparat fußen – egal in welchen politischen Kontext dessen Vermögen zur Sprachdistribution eingeordnet wird. Interessant ist dabei die unterschiedliche Herangehensweise: mal wird der Apparat stärker als Werkzeug konzipiert, das es im Sinne der Menge zu nutzen gilt (Brecht); mal gibt der Apparat selbst die Regeln vor, die eine bestimmte Form der Ausnahmepersönlichkeit generieren (Schirokauer); mal dient der Sprecher im Rundfunk als Mittler und damit selbst als Medium (Herzog u. a.). Gemeinsam ist aber allen Argumenten für und wider den Rundfunk als Massenmedium, dass sie hier anhand der Stimme verhandelt werden. Die Frage nach Eignung und Nutzung des Rundfunks für die moderne Massengesellschaft erfordert ein Nachdenken über die menschlichen, individuellen Formen, die sich um diese neue Technik herum und in ihr ausbilden oder aber denen sich umgekehrt die Technik »entgegenneigen« muss. So oder so jedoch wird die menschliche Stimme hier zur ersten und letzten »Bastion« der Menschlichkeit innerhalb technisch zur Masse transformierter Gesellschaften stilisiert, weil sie verspricht die Verbindung zum tatsächlichen Menschsein als Individuum aufrecht zu erhalten. Für die Definition des Radios als Medium ist dies elementar.

3.2.3 | Anthropozentrismus vs. Anthropophonozentrismus

Die beschriebenen Diskurse des frühen Radios lassen sich abschließend erneut anhand zweier zentraler Werke zusammenfassen, die quasi als Höhe- bzw. vorläufige Endpunkte dieser frühen Phase der menschenzentrierten Rundfunkreflexion gelten können und die die radiophone Stimme noch stärker abstrahierend und gelöst von ihren körperlichen Produktionsbedingungen zu denken beginnen, als es die bisher nachgezeichneten Debatten tun. Auf der einen Seite ist es Rudolf Arnheim mit seinem »Lob der Blindheit« und der Deklaration des *Rundfunks als Hörkunst* (2001 [1936]), auf der anderen Richard Kolb mit seinem *Horoskop des Hörspiels* (1932) und dem Konzept der »Stimme als körperlose Wesenheit«.²⁷⁴ Beide Bücher bauen dabei auf den bereits skizzierten medientheoretisierenden Diskursen um den Rundfunk auf, spitzen die initialen Beobachtungen der Rundfunk-

274 Ähnlich wie im Falle von Balázs und Bloem ist es mit Arnheim erneut ein jüdischer Intellektueller auf der einen und mit Kolb ein überzeugter Vertreter des nationalsozialistischen Regimes auf der anderen Seite, die sich hier gleichermaßen am neuen Medium abarbeiten (vgl. zu Arnheim: Diederichs 2001a, 217ff.; zu Kolb: Hagen 2005, 118ff.). Diese politischen und zeithistorischen Kontexte im Hinblick auf ihre Relevanz für die (unterschiedlichen) Anthropozentrismen, die beide Autoren produzieren, zu befragen, wäre sicherlich eine weitere wichtige Facette, kann aber an dieser Stelle nicht ausführlich berücksichtigt werden.

kritiker:innen aber noch deutlicher zu. Erneut ist an diesen Beispielen in ihrer Zusammenschau das Spannungsverhältnis nachzuzeichnen, das sich einerseits durch einen gewissen Anthropozentrismus auszeichnet (im Interesse am tatsächlichen, realen, außermedial sprechenden oder hörenden Menschen und dem Nutzen, den der Rundfunk für ihn haben kann), andererseits aber auch – und das ist hier der relevante Fokus – durch einen ausgeprägteren *Anthropophonozentrismus*, der vom Menschen zunehmend abstrahiert und stattdessen sein Erscheinen bzw. Anklingen in Form des Rundfunks medienreflexiv fokussiert.

Lob der Blindheit und Befreiung vom Körper

Rudolf Arnheims *Rundfunk als Hörkunst* stellt wohl eines der frühesten²⁷⁵ umfassenden Werke zum Radio dar. Das Buch legitimiert dabei nicht nur den Kunststatus des Rundfunks, sondern setzt sich ausführlich und auf vielen unterschiedlichen Ebenen mit dessen Gestaltungsweisen, Produktions- und Rezeptionskontexten auseinander. So stellt Arnheim Fragen nach den klanglichen (ebd., 22ff.) und räumlichen Dimensionen des Hörfunks (Richtung, Abstand, Raumhall etc.; ebd., 37ff., 63ff.), nach der Verantwortlichkeit von Autor und Regisseur für das Kunstwerk (ebd., 128ff.), nach politischen (ebd., 141ff.) ebenso wie psychologischen Wirkungen (ebd., 161ff.). Sein Buch ist daher nicht ganz so konsequent auf die ›Hörbarkeit des Menschen‹ fokussiert wie sich Balázs' Kinobuch dem ›sichtbaren Menschen‹ verschreibt; dennoch ist Arnheims Schrift durchzogen von Fragen nach der stimmlichen Dimension des Funks, die er immer wieder als ihre »Urform« (ebd., 91) bestimmt und um die es vor allem dann geht, wenn es grundsätzliche Fragen zum Medienstatus des Rundfunks und seine Gestaltungsdimensionen zu beantworten gilt. Zwar konzentriert sich auch Arnheim dabei teils auf die konkreten Produktions- und Rezeptionskontexte und damit gleichermaßen auf die das Medium ›rahmenden Dimensionen der Außenwelt‹; ergänzend zu diesen Auseinandersetzungen kommt es aber ebenso zu theoretisierenden Überlegungen Arnheims über die grundsätzlichen Eigenschaften des Rundfunks, die im Folgenden entlang der Frage nach dem Status der Stimme innerhalb dieser Argumente nachgezeichnet werden sollen.

Anschließend an die vorangegangenen Kapitelabschnitte zum Ansager, Reporter und Hörspieler, können als Einstieg daher Arnheims Betrachtungen der Figur des Radiosprechers dienen, in denen sehr deutlich wird, wie bei ihm die Frage nach den konkreten Akteuren des Rundfunks zu stärker generalisierenden

275 Zu Arnheims Buch ist anzumerken, dass es von ihm kurz vor seinem Weggang ins italienische Exil 1933 geschrieben und erstmals 1936 in Großbritannien unter dem Titel ›Radio‹ veröffentlicht wurde. In Deutschland erhielt das Werk erst Ende der 1970er Jahren größere Aufmerksamkeit, als es dort unter dem Titel *Rundfunk als Hörkunst* erstmals auf Deutsch erschien (vgl. Diederichs 2001, 218f.).

Aussagen über das Medium führt. In seinem zentralen, dem *Lob der Blindheit* gewidmeten Kapitel, kommt Arnheim dabei zu dem konsequenten Schluss, dass der Ansager

»[...] unter den mit Worten erzielbaren Funkformen die reinste [ist]. Er ist nichts als Stimme, seine körperliche Existenz gehört nicht mit zur Sendung. Er existiert, wie die Musik, nicht hinter sondern in dem Lautsprecher.« (Arnheim 2001 [1936], 124)

Damit bringt er die sich bereits in den oben geschilderten Debatten um den Radiosprecher andeutende Ablösung der gefunkteten Stimme vom konkreten, tatsächlichen Menschen vor dem Mikrofon zugunsten des besseren Verständnisses der rein medialen Beschaffenheit des Rundfunks auf den Punkt. Der Sprecher ist im Lautsprecher anzusiedeln, nicht bereits davor und erst nachgeordnet dahinter. Auf dieses Faktum gilt es sich also zu konzentrieren, will man sich dem Rundfunk als Kunst und Medium annähern.

Ausgangspunkt für diese Erkenntnis ist bei Arnheim die Auseinandersetzung mit dem vervollständigenden Realitätsbezug, den die alleinige Hörbarkeit des Rundfunks nahezulegen scheint, die er jedoch grundsätzlich ablehnt.²⁷⁶ Arnheim kritisiert daher Reportageformate jeglicher Art als eigentlich der Sache des Rundfunks undienlich, weil in der schlichten Übertragung von ungenügend kontextualisierten Außengeräuschen und -stimmen bei den Zuhörern stets der Eindruck präsent bleibe, das man gerade etwas (Visuelles) verpasse und es sich daher zusätzlich vorstellen müsse. Legitimation solcher Live-Berichte könnten, wenn überhaupt, nur historische Großereignisse sein, die aber auch dann nur selten vom kommentierenden Reporter als solche angemessen begleitet würden:

»Während also der Hörer beim Hörspiel das ruhige Gefühl hat, daß er den Vorgang vollständig auffaßt, fühlt er sich vor der Übertragung als Krüppel. Er hört die Leute hin- und hertrappeln und weiß nicht, was sie tun, er hört ein glücklicheres Publikum laut auflachen und weiß nicht, weswegen, er hört plötzlichen Applaus oder Begrüßungsrufe und hat gar nicht gemerkt, daß jemand aufgetreten ist. Diese höchst unglücklichen Übertragungen, die allen Form- und Wirkungsgesetzen des Rundfunks Hohn sprechen, mögen eine gewisse Berechtigung haben, wenn

276 Arnheim beschreibt diese »Vollständigkeit« im Sinne einer Eigenständigkeit und damit Individualität der Hörfunkstimme folgendermaßen: »Die Augen allein geben ein sehr vollständiges Weltbild, die Ohren allein ein sehr unvollständiges. Daher liegt für den Hörer zunächst die Verlockung nah, durch eigne Phantasie zu »vervollständigen«, was der Funksendung so offenbar »fehlt«. Und doch fehlt ihr garnichts! Denn ihr Wesen besteht gerade darin, daß sie allein mit den Mitteln des Hörbaren Vollständiges bietet. Vollständiges zwar nicht im äußerlichen Sinne naturalistischer Komplettheit sondern indem sie das Wesen eines Vorganges, eines Gedankenganges, einer Gestaltung vollständig veranschaulicht« (Arnheim 2001 [1936], 87).

es sich um das Miterleben ›historischer‹, einmaliger Ereignisse handelt oder wenn ein Stück Wirklichkeit belauscht werden soll. [...] Zu einem runden, ungestörten Eindruck jedoch wird es hier selten kommen, auch wenn der dem hilflosen Hörer beigesellte Blindenhund, der Reporter, sein Möglichstes tut. Meistens allerdings fehlt diesem Reporter die seltene Fähigkeit, einen formvollen und anschauungs-gesättigten Bericht vor dem Mikrofon zu improvisieren und dabei im richtigen Augenblick den Klängen der Wirklichkeit selbst das ›Wort‹ zu lassen.« (Arnheim 2001 [1936], 89)

Für Arnheim ist daher vor allem das Hörspiel bzw. das im Studio unter Idealbedingungen aufgezeichnete Programm die perfektionierte Funkform, da sie aus sich heraus als rein akustische Kunst entstehen kann, die eben keinen abgeleiteten Außenbezug mehr nötig hat. Im Kontext dieser Überlegungen wird der Sprecher bzw. die Stimme für Arnheim zentral, denn anhand der Stimme lassen sich die unterschiedlichen Möglichkeiten dieser reinen Akustikkunst besonders nachvollziehbar aufzeigen.

Die Kritik an der Ansager-Figur, die in den zeitgenössischen Rundfunkdiskussionen zu hören war, hatte er dabei bereits in einem früheren Text (*Rund um den Funk* von 1932) aufgegriffen und im Sinne seiner eigenen Thesen gewendet. Darin wird zunächst das Argument aufgegriffen, der Ansager sei zu vergleichen mit dem filmischen Zwischentitel oder Moderator,²⁷⁷ welcher im Kino als Substitut für das fehlende Wort des Stummfilms kritisiert wurde und einen illusionsstörenden und daher abzulehnenden Hilfsstatus zugeschrieben bekam.²⁷⁸ Arnheim nutzt daran anknüpfend das Kino als Kontrastfolie, um deutlich zu machen, warum das gesprochene Wort des Ansagers im Hörfunk (und hier vor allem im Hörspiel) eben nicht als überflüssige, medienwidrige Unterbrechung angesehen werden soll, sondern warum genau im Ansager und seiner Stimme der Rundfunk zu seiner genuinen Form findet:

277 An dieser Stelle sei ein kurzer Vorgriff auf die Schriften Kolbs erlaubt, der ähnliche Vorwürfe an den Ansager im Hörspiel formuliert, denn ihn »[...] stört der ›Ansager‹, besonders, wenn er als Träger der Handlung auftritt. Er scheint uns das zu erzählen oder zu erläutern, was irgendwoanders vorgeht, wie beim Hörbericht. Er wird als Bevormundung empfunden, und man wird das Gefühl nicht los, daß es dem Dichter an Gestaltungskraft mangelte. Er erinnert uns an den Ansager aus den Anfängen des Films, der uns, weil der logische und künstlerische Zusammenhang der Bilder fehlte, über diesen aufklären mußte. Oder an die wispemde Kinobesucherin, die der kurzsichtigen Mutter die Zwischentexte erläutert. Es ist merkwürdig, daß jede Kunstgattung erst solche Umwege gehen muß. Die dichterische Geschlossenheit wird durch den Ansager zerrissen, und schließlich löst sich das Hörspiel in eine Erzählung mit eingefügten Szenen, die ›mit verteilten Rollen‹ gespielt wird, auf« (Kolb 1932, 59f.).

278 Zu diesen filmbezogenen Debatten siehe auch die Abschnitte zum Zwischentitel in Kapitel 3.1.1.

»Oft hört man, das Einschalten eines Ansagers in eine Hörspielhandlung sei eine bloße Eselsbrücke, um Mitteilungen an den Hörer zu bringen, die unmittelbar aus der Handlung hervorgehen zu lassen dem Autor nicht gelungen sei. Solche eingelegten Beschreibungen von Schauplätzen und Begebenheiten seien, ähnlich wie die Zwischentitel im stummen Film, als unkünstlerisch und stilwidrig zu verwerfen. Diese Meinung ist sicherlich falsch; denn wenn man das Hörspiel auf seine Materialeigenschaften hin untersucht, erkennt man, daß es nicht wie der Film vom realen Schauplatz, sondern vom gesprochenen Wort her kommt. Der Ansager ist geradezu das funkische Urelement (während gedruckte Zwischentitel in den stummen Film ein artfremdes Gestaltungsmittel brachten), und ihn zwischen den Spielszenen einzufügen entspricht durchaus dem eigentlichen Reiz des Rundfunks: daß er nämlich nicht wie das Theater an einen festen Bühnenschauplatz gebunden ist.« (Arnheim 2001 [1932], 191f.)

In dieser Re-Evaluation und Wertschätzung des Ansagers deutet sich bei Arnheim eine Umdeutung des Begriffs an, der nun weniger – gemäß seines ursprünglichen Wortsinns – ein neutrales Sprech-Organ meint, das lediglich Handlungen raumzeitlich kontextualisiert oder zu relevanteren Folgebeiträgen überleitet; stattdessen wird der Ansager zu einem eigenständigen Gestaltungselement des Rundfunks mit besonderen Qualitäten, die über das reine ›Ansagen‹ und ›Vorlesen‹ hinausgehen.

In *Rundfunk als Hörkunst* führt er diese Gedanken weiter aus, indem er darauf verweist, dass der Ansager – der bei ihm den im Hörspiel oder zumindest im Studio tätigen Sprecher und nicht den Außenreporter meint – nicht allein als Äquivalent zur neutralen und unauffälligen »Drucktype« (Arnheim 2001 [1936], 92) gesehen werden soll, die lediglich Information vermittelt, sondern als genuin funkisches Gestaltungselement eigener Qualität, das es anzuerkennen gilt. Doch nicht nur in Bezug auf seinen ästhetisch und programmpraktisch sinnvollen Einsatz ist der Ansager für Arnheim relevant. Er dient ihm auch als Anhaltspunkt, um eine grundsätzliche Ambivalenz des Rundfunks zu verdeutlichen:

»Der Ansager ist, so sehen wir, zugleich die abstrakteste, naturfernste und die natürlichste, naivste, selbstverständlichste Rundfunkform. Darin liegt kein Widerspruch. Die widersprechenden Charakterisierungen ergeben sich nur dadurch, daß man von zwei verschiedenen Betrachtungsweisen ausgeht. Sieht man den Rundfunk vorwiegend als die Vermittlung zwischen dem Ohr und einem Handlungsschauplatz mit körperlichen Akteuren (dramatische Hörspielszene) an, so ist der monologisierende, unkörperliche Ansager das denkbar radikalste Abstraktum. Faßt man aber die Sendung als einen Ablauf bloßer Klänge vor den Ohren des blinden Hörers auf, so ist der Ansager (und die Musik) die unmittelbarste, einfachste Ausdrucksform des Rundfunks, während von hier aus umgekehrt die schauplatz-

malende Hörspielszene erst eine sehr mittelbare, mit Hilfe von Wissen und Erfahrung in den Klang hineininterpretierte Darbietung ist. Das heißt: die Betrachtung geht entweder vom Naturschauplatz als der Urgegebenheit aus oder umgekehrt von den Grundformen des Darstellungsmaterials.« (Ebd., 127)

Arnheims Überlegungen zum Sprecher setzen damit an der Frage an, die auch in den zuvor skizzierten Rundfunkdebatten bereits aufgeworfen wurde, nämlich, ob die Kunst des Funks ihren Status als solche daraus gewinnen kann, dass sie konkrete, realitätsbasierte Vorstellungen bei den Hörer:innen hervorruft oder aber, ob die große Kunst des Radios in der absoluten Klanglichkeit an sich liegt, die diesen Realitätsbezug gar nicht nötig hat.²⁷⁹ Während es in einigen Darstellungen und Beschreibungen des Radios somit um die Frage nach dem ›Naturschauplatz‹ ging – also um die Frage danach, wie der Rundfunk das realweltliche Ereignis (in der Reportage) oder die fiktionale Geschichte (im Hörspiel) angemessen in den akustischen Raum übertragen kann – geht es Arnheim um eine systematischere Erfassung der ›Grundformen des Darstellungsmaterials‹ selbst – also um eine Feststellung dessen, was der Rundfunk in seiner medialen Materialität ist und eigenständig leisten kann. In beiden Fällen aber, so lässt sich festhalten, ist es der Sprecher oder Ansager als menschliche Klangform des Rundfunks – ist es das medial Anthropophone – das dazu dient diese Formen zu bestimmen.

Die Besonderheit des Rundfunks liegt folglich auch bei Arnheim in seiner ›Einkanaligkeit‹, seiner akustischen Ausschließlichkeit begründet, einer Eigenschaft, die zwar in der Wiedergabe von realem Geschehen gegenüber den visuellen Künsten eingeschränkter erscheine, dafür aber über das Wort einen Modus der Mitteilung ermögliche, der die Fähigkeiten des Bildes im Hinblick auf Geist und Intellekt übersteige. Erneut beschreibt er diese Eigenschaft des Radios bereits in einem früheren Text (*Film und Funk*, [1933]), indem er den Rundfunk von visuellen Künsten wie Kino, Fotografie oder Theater abgrenzt:

279 Vgl. hierzu z. B. erneut Hardt (2002 [1927]), für den der Rundfunk ganz klar darauf zielen soll, Vorstellungen im Kopf der Zuhörenden auszulösen. Diese mögen dabei abgelöst vom tatsächlichen Sprecher und seiner Physiognomie entstehen, rufen aber dennoch konkrete kompletierende Persönlichkeitsvorstellungen im Kopf hervor. Über den Unterschied zwischen dem, was das Hörspiel suggeriert und dem, was ggf. tatsächliche Gegebenheit ist, schreibt Hardt: ›Ist es nicht auch seltsam, wie nicht nur der allgemeine Schauplatz Gestalt gewinnt, sondern auch der einzelne Sprecher? Wer empfände den Wunsch, einen dieser Darsteller zu sehen? Wie? Das wäre ja ein schreckliches Erwachen, ein völliges Ernüchtertwerden! In uns gewinnt der Darsteller Gesicht, Körper« (ebd., 69f.). Auch bei Hardt löst sich somit die Sprecher:innenstimme vom Entstehungskörper, aber dennoch dient sie – als zunächst akustisch körperlich entkleidete Instanz – einer sinnhaften und realitätsbezogenen Neuaufladung durch den Kontext des Hörspiels, die sich im Kopf des Rezipierenden zu einem andersartigen Personenbezug wieder verdichtet.

»Nun gibt uns aber die optische Wahrnehmung allein ein viel vollständigeres, getreueres Weltbild als die akustische allein. Woraus folgt, daß die optischen Teilgebiete der reproduktiven Kunst (Photo und Film) ihrem Wesen nach naturnäher sind als die akustischen, die nur einen so schmalen Sektor der Sinnenwelt zur Verfügung haben und daher in ihren Mitteln begrenzt sind, soweit sie die Eingliederung der tönenden Dinge in die Welt des Raumes und der Zeit gestalten wollen. Diese Beschränkung im Extensiven machen sie allerdings reichlich wett durch einen Reichtum im Intensiven: denn im gesprochenen Wort haben sie ein akustisches Mittel zur Verfügung, dessen Ergiebigkeit durch kein optisches annähernd zu erreichen ist. Und da sie diesem Wort dienen können, ohne, wie das Theater oder der Tonfilm, durch die Gesetze des Sichtbaren gehemmt zu sein, gibt die Hörkunst ihr Bestes in abstrakten, symbolischen Gestalten.« (Ebd., 212)

Mit diesen Überlegungen knüpft Arnheim wiederum an die bereits am Beispiel von Leonhard (1984a [1924]) und Bofinger (1999 [1924]) aufgezeigten Positionen an, die ebenfalls die akustische Ausschließlichkeit des Rundfunks und seine Wortbasiertheit zum Ausgangspunkt nehmen.²⁸⁰ Der Rundfunk fußt laut ihm auf den genannten »abstrakten, symbolischen Gestalten«, die sich über den Ton allgemein (damit sind grundsätzlich auch Geräusche und Musik gemeint), jedoch vorrangig über das gesprochene Wort formieren. Auch er beschreibt damit ein rein akustisches Audio-Individuum, das sich als körperlose Stimme manifestiert und genau dadurch die Kunstfertigkeit des Hörfunks belegt, das Visuelle hinter sich zu lassen zugunsten rein akustischer, stimmlich und klanglich geschaffener Wesenheiten.²⁸¹ In *Rundfunk als Hörkunst* führt er diese Idee beispielbezogen weiter aus:

280 Auch Arnheim verweist z. B. – wie Bofinger – auf das Wort als eine Art Universalmedium, das weitreichende Erfahrungsmodi inkorporieren kann: »Mit dem sinnhaltigen Menschenwort eröffnet sich der Hörkunst eine große Welt – ein unerschöpfliches Ausdrucksmittel, wie es der sonst viel reicheren Augenkunst nicht annähernd zur Verfügung steht« (Arnheim (2001 [1936], 20). Gleichzeitig nimmt er – ähnlich Lessings *Laokoon* (1766), auf den er sich später in Bezug auf den Tonfilm noch explizit beziehen wird (Arnheim 2004 [1938]) – eine Trennung der Künste nach den hauptsächlich adressierten Sinnen – Gehör und Auge – vor. Eine solche Unterscheidung nach Augen- und Ohren-Künsten ist ein verbreitetes Argument und findet sich z. B. auch bei Duenschmann (2002 [1912], 97f.), Gaupp (2002 [1912], 102), Gerlich (2002 [1925], 210ff.) oder Leisegang (2002 [1929], 362). Eine darauf aufbauende Unterscheidung zwischen Augen- und Ohrenmenschen nimmt z. B. Ludwig Kapeller (2002 [1924], 156) vor. In Bezug auf den Film waren ähnliche Ansätze festzustellen.

281 Interessant an dieser Argumentation ist, dass Arnheim 1933 zu einer Zeit schreibt, in der der Tonfilm sich bereits weitgehend etabliert hat und dem Kino somit beiderlei Übertragungskanäle – der des Bildes und des Tons – zur Verfügung stehen. Sein Argument baut also nicht allein auf der *eingeschränkten Möglichkeit* zur lautsprachlichen Äußerung innerhalb des Mediums auf, sondern eben auf der *produktiven Ausschließlichkeit* des Akustischen. Dazu Näheres auch im folgenden Kapitel 3.3 zur Debatte des Tonfilms.

»Daß es andererseits Rundfunkformen gibt, die einer Ergänzung durch Optisches bestimmt nicht bedürfen, läßt sich leicht belegen. Man muss nur an genügend einfache Fälle denken. Die einfachste Form, die Urform des Rundfunksendens, ist die Stimme des Ansagers, des Sängers, der Klang des Musikinstruments in der abgedämpften Sendekabine. Man muß schon ein recht verspielter, unsachlicher Mensch sein, um beim Abhören solcher Sendungen das Bedürfnis zu fühlen, sich die Situation in der Sendezelle, den agierenden Herrn vorm Mikrofon, leibhaftig vorzustellen. Vielmehr beschränkt sich hier der Hörer auf den Empfang des rein Klanglichen, das losgelöst von allem Körperlichen der Schallquelle durch den Lautsprecher zu ihm dringt. Sehr bezeichnend ist, wie bestimmte ausdrucksvolle Stimmen dem unbefangenen Hörer nicht als die ›Stimme eines Menschen, den man nicht sieht‹ und über dessen Aussehen man sich etwa Gedanken macht, erscheinen, sondern ein vollkommen geschlossenes Persönlichkeitserlebnis vermitteln. Das läßt sich vor allem an Stimmen beobachten, die dem Hörer durch täglichen Umgang vertraut sind: ›der‹ Ansager, ›der‹ Turnlehrer sind ihm gut bekannte *Personen*, nicht: bekannte Stimmen von Unbekannten. Die optische Ergänzung wird unmittelbar nicht vermißt.« (Arnheim 2001 [1936], 91; Herv. i. O.)

Die Abkehr von der Leibhaftigkeit der Sprecher:innen markiert damit den entscheidenden Eigenwert des Rundfunks, der dadurch eben nicht auf tatsächlichen, sondern rein künstlerischen (Verweis-)Zusammenhängen aufbaut. »Der Rundfunk macht uns den lebendigen Menschen, durch seine Stimme oder sonstwie, gegenwärtig, ohne daß wir etwas über ihn zu erfahren brauchen« (ebd., 103) – so Arnheim weiter.

Die von ihm als solche betitelten »akustischen Existenz[en]« (ebd., 101), die im und durch das Radio entstehen, unterliegen dabei spezifischen Eigenheiten des Mediums, die es vom Film, Theater und anderen Künsten unterscheiden. Ihr entkörperlichtes Dasein sorgt dafür, dass sie nur medial gegenwärtig erscheinen, so lang sie zu hören sind: »In einem Rundfunkdialog existiert akustisch immer nur der, der gerade spricht« (ebd.). Das Hörspiel kennt daher z. B. keine nur körperlich anwesenden Statist:innen, da diese immer Teil der akustischen Welt sein müssen, um überhaupt wahrgenommen werden zu können. Während im Theater die alleinige Körperpräsenz von Randfiguren ausreicht (die derjenigen der Hauptakteur:innen, zumindest was das prinzipielle, raumvoluminöse Erscheinen auf der Bühne anbelangt, in nichts nachsteht), sind die Laut- und Stimmäußerungen im Radio stets gezielt eingesetzte, fokusbildende Elemente. Dies führt Arnheim unter anderem anhand der Besonderheiten des rundfunkspezifischen Raumhalls aus:

»Der Raumhall charakterisiert das Verhältnis des durch Schall hörbar gemachten beseelten Wesens zu seiner Umwelt. Er drückt aus, ob das tönende Wesen seine

Umwelt mächtig ausfüllt oder nur ein winziges Einzelding in ihr darstellt. Spricht ein einzelner Mensch, so muß er nicht im Verhältnis zum umgebenden Raum winzig sein, wie der Schauspieler auf der Bühne, wo so häufig ein Mißverhältnis besteht zwischen der großen Bedeutung, die der Mensch im Spiel hat, und dem geringen Raum, den er im Bühnenrahmen ausfüllt. Im Rundfunk kann eine einzige, richtig plazierte Stimme den ganzen Raum ausfüllen und damit zum Ausdruck bringen, daß es nur um sie geht und nichts außer ihr existiert.« (Ebd., 66)²⁸²

Menschen bzw. Darsteller:innen bzw. Sprecher:innen als ›schmückendes Beiwerk‹ oder rein dekorative Kulisse sind im Radio daher nicht oder wenn, dann nur im Modus des sprachlich-geräuschhaften Hintergrunds denkbar; ihre Existenz im Funkspiel setzt also immer mindestens eine Geräusch- oder Sprachhandlung voraus. Für Arnheim scheint deswegen »[...] Akustisches seinem Wesen nach dem dramatischen Ablauf verwandter als Optisches« (ebd., 97), eben weil es – entgegen der statischen Materialität des Visuell-Körperlichen – stets Aktivität und Veränderung impliziert, die sich vorrangig im Sprachlichen ausdrückt:

»[...] die große Mehrheit alles Tönenden bedeutet augenblickliches, aktuelles *Geschehen!* Das beste Beispiel dafür ist die menschliche Stimme. Sie schweigt, wenn Stillstand, Geschehenslosigkeit herrscht. Erklängt sie, so pflegt das davon zu zeugen, daß etwas vorgeht. Tätigkeit also gehört zum Wesen des Tönenden, und dem Ohr wird man daher ein Geschehen leichter klarmachen können als einen Zustand. Gerade das aber ist auch die Aufgabe des Dramas! Drama ist Geschehensablauf in der Zeit: es enthält Aktion und soll Zuständliches nur so weit geben, als das zum Verständnis des Geschehens notwendig ist. Diese Aufgabe erfüllt der Rundfunk zwangloser als die Bühne.« (Ebd., 98; Herv. i. O.)

Die geschilderten Eigenschaften des Rundfunks – dass er auf aktivem, dynamischen, durch sprechende Stimmen auditiv ›verkörpert‹ Geschehen beruht, statt auf dem festen, materiellen Zustand der Dinge – bedingen schließlich auch, dass spezifische Arten des Wortbeitrags für das Hörspiel besonders zentral erscheinen: Gespräch und Monolog.

»Das Gespräch also ist die eigentliche Ausdrucksform des Hörspiels. Es ist die geistigste Ausdrucksform, die wir Menschen kennen, und daraus folgt, daß der Rundfunk, mag er an sinnlichen Ausdrucksmitteln die ärmlichste Kunst sein, an geistigem Niveau neben der Literatur die adligste ist.« (Ebd., 111)

282 Hier sind erneut Parallelen zur Kinodebatte und der Frage nach den Größenverhältnissen von Bühne/Leinwand und Darsteller:in zu erkennen (siehe Kapitel 3.1.2).

Im Dialog wird also der Mangel des Visuellen quasi kompensiert, weil in ihm die Stärken des Rundfunks besonders hervortreten: Er ist in der Lage rein geistige und abstrakte Ideen und (Denk)Vorgänge zu evozieren, die nicht mehr auf eine realweltlich-materielle Entsprechung angewiesen sind. Diese ›Intensivität‹ (im Kontrast zum Extensiven des Theaters, des Films etc.; s. o.) steigt für Arnheim mit dem Monolog weiter an:

»Beim Monolog also sind wir ungefähr an dem Grenzpunkt angelangt, wo das Wortkunstwerk sich gegen die Umsetzung in eine sichtbare Situation zu wehren beginnt. Im Rundfunk besteht diese Antinomie nicht. Der Monolog ist dem Hörspiel besonders willkommen, denn er verkörpert ja die Ursituation des Rundfunks, die darin besteht, daß eine Stimme zum Publikum spricht.« (Ebd., 112)

Die Ideen Arnheims zur akustischen Existenzweise der reinen Stimme, die im Monolog die produktive Grenze des visuellen Vervollständigungsdrangs deutlich macht, schließt dabei in Grundzügen an die Überlegungen Schirokeauers (2002 [1926]) zur rundfunkinduzierten Rückkehr des Heroenstatus an; Arnheim geht es dabei aber um viel grundsätzlichere Fragen. Stimme, Dialog und Monolog sind für ihn insofern ›ur-funkisch‹, als die erstmals abstrakte, reine und quellenlose Klanglichkeit, die der Rundfunk ermöglicht, sich am ehesten in der Parallelsetzung mit der ebenfalls abstrakten Sprache als Medium aufzeigen lässt. Sprache generell ist eine von den konkreten Gegenständen abgehobene Art und Weise der Bezeichnung und Sinnstiftung. Der Rundfunk überträgt nun diese sprachbasierte Eigenheit auf die Ebene des Klangs; d. h. in der sprachlichen Klanglichkeit des Rundfunks finden beide Elemente zusammen und werden daher für Arnheim zu einem so wichtigen Argumentationsmotiv.²⁸³ Der (mediale) Klang der Stimme wiederum, macht aber gerade den Mehrwert im Vergleich und Unterschied zur geschriebenen Sprache aus.²⁸⁴ Nicht nur die Absage des Hörfunks an das Sehen,

283 Diese Konzeption erinnert entfernt auch an Ferdinand de Saussures prominente Trichotomie von *langage* (als generelle menschliche Sprachfähigkeit), *langue* (als konventionalisiertes Sprachsystem) und *parole* (als konkret ausgeführte Sprachhandlung) (de Saussure 2001 [1916]).

284 Für Arnheim ist der Unterschied zwischen geschriebener und gesprochener Sprache dabei natürlich äußerst relevant, was sich auch in seinen Überlegungen zur Frage der Improvisation im Radio andeutet, welche bereits innerhalb der Rundfunkkritik verhandelt wird und wie sie in den vorherigen Unterkapiteln zum ›Sprechen vs. Schreiben‹ und zum ›Ansager‹ bereits angedeutet wurde. Während sich beispielsweise die Literaten der Kasseler Rundfunk-Tagung noch uneinig sind, ob vor dem Mikrofon improvisiert werden sollte bzw. darf oder nicht (vgl. Fleisch 1930, 29f. und die Folgeaktion Hardts in der zugehörigen Diskussion), sieht Arnheim darin eine mögliche Innovationskraft des Radios, die er zunächst gedanklich durchspielt, um sie allerdings – vorsichtshalber – am Ende ebenso wieder zu relativieren. Er schreibt: »Die Entwicklung hätte dafür zu sorgen, daß aus einem literarischen Schaffen immer mehr ein

sondern auch an das Schreiben, die in den zuvor bereits skizzierten Debatten angestoßen wurde, findet darum bei Arnheim ihre finale Legitimation:

»Die Hörwelt besteht aus Klängen und Geräuschen. Wir sind geneigt, dem gesprochenen Wort – dieser edelsten, erst vom Menschen in die Welt eingeführten Geräuschart – den ersten Platz in der Hörwelt einzuräumen. Darüber dürfen wir aber, zumal wenn wir uns mit Kunst beschäftigen, nicht vergessen, daß das bloße Tönen eine viel unmittelbarere, kräftigere Wirkung ausübt als das Wort. Der Sinn des Wortes, die Gegenstandsbedeutung des Geräusches, die beide durch das Tönen vermittelt werden, bringen erst mittelbare Wirkungen. Es ist für manchen zunächst schwer zu begreifen, daß im Kunstwerk der Klang des Wortes wichtiger, weil elementarer, sein soll als die Wortbedeutung. Und doch ist es so. Im Hörspiel, noch viel stärker als auf der Sprechbühne, erscheint das Wort zunächst als Tönen, als Ausdruck, eingebettet in eine Welt ausdrucksvoller Naturklänge, die gewissermaßen die Bühnenbilder stellen. Die Trennung zwischen Geräusch und Wort geschieht erst auf einer höheren Ebene. Grundsätzlich, rein sinnlich, sind sie zunächst einmal beide Tönendes, und diese sinnliche Einheit schafft überhaupt erst die Möglichkeit einer Hörkunst, die Wort und Geräusch zugleich verwertet. Diese Hörkunst greift gewissermaßen zurück in jene Urzeiten, in denen, lange vor Erfindung der eigentlichen Menschensprache, die Lock- und Warnrufe der Lebewesen nur als Klang und nur durch ihren Ausdruck verständlich waren, so wie das bei der Tiersprache noch heute ist. Alles aber, was dem Menschen aus dem Leben in jenen Urzeiten verblieben ist, hat noch heute eine ganz andere Macht in ihm als das, was er sich später mit den Mitteln seines Geistes selbst hinzuerworben hat. Die sinnliche Ausdruckskraft der Stimme eines Volksredners, nicht so sehr der Inhalt seiner Rede, wirkt auf einfache Menschen. Damit soll nicht gesagt sein, daß es auch im Hörspiel auf den Inhalt nicht ankomme, wahrhaftig nicht. Gezeigt werden soll nur,

Mikrofonschaffen, daß der Schaffensaugenblick vom Schreibtisch ans Mikrophon verlegt und also aus einem bloßen Übermittlungsvorgang ein Entstehungsvorgang gemacht werde. Das literarische Verfahren, Gedanken und Gefühle zu Papier zu bringen, erschien in diesem Zusammenhang als ein bloßer Notbehelf, aus dem Bedürfnis entstanden, das geistige Produkt einem immer größeren Menschenkreis zugänglich zu machen und es für die Zukunft zu fixieren. Übernahmen Rundfunk und Schallplatte aber sowohl die Verbreitung wie die Aufzeichnung, so wäre das Schreiben überlebt, der improvisierende Sänger könnte wieder aufstehen, seine Harfe vor dem Mikrophon schlagen, eine neue Kultur des sich aus der Inspiration heraus unmittelbar mitteilenden Menschen könnte die Verkümmern der Redekunst aufhalten ... Nun gemacht! Wir wollen die Sache gut überlegen« (Arnheim 2001 [1936], 132f.). Damit greift Arnheim gleich mehrere weitere Aspekte auf: Einerseits die Idee einer »im Mikrophon entstehenden« Kunst, die bereits bei Fleisch zu finden war, sowie die Vision einer Rückkehr zum »Ursprünglichen« (verstanden als »Ursprüngliches«) des Menschen, die der Rundfunk zu ermöglichen scheint und die auch von Zweig, Hardt, Döblin, Mostar und in Bezug auf den Film von Balázs aufgegriffen wird.

daß im Klang die Grundkraft ruht, die auf alle Menschen wirkt, viel unmittelbarer als Wortsinn, und daß bei Hörkunstwerken also von ihm ausgegangen werden muß.« (Ebd., 22)

Bei Arnheim lässt die medial isolierbare Stimme damit nicht nur das Visuelle und das Schreiben hinter sich, sondern erhebt sich im Klang sogar über das von ihr gesprochene Wort. Arnheim bringt damit eine der zentralen Thesen im Hinblick auf die Theoretisierung des Radios auf den Punkt: » [...] der Weg zum Wortsinn geht über das Ohr!« (Ebd., 23). Nicht der Inhalt der gesprochenen Sprache also macht die besondere Wirkung und Kunstfertigkeit des Rundfunks aus, sondern die rein akustische, körperlose, ursprüngliche²⁸⁵ Gegenwart der Stimme und ihres einzigartigen Klangs. Diese Idee der unmittelbaren Wirkung der Stimme jenseits ihres Inhalts verweist dabei bereits auf die konzeptuellen Grundlagen, die sich parallel innerhalb der nationalsozialistisch ausgerichteten Rundfunktheorie (z. B. bei Richard Kolb) entwickeln, wie sie im folgenden Kapitelabschnitt vorgestellt werden. Zuvor fehlt aber noch ein finaler Schritt in Arnheims Argumentationskette, denn seine theoretisierende Beschreibung des Rundfunks bleibt bei dieser Feststellung der Dominanz des menschlichen Klanggewands über das Wort nicht stehen.

Die Unabhängigkeit von der visuellen Entsprechung erlaubt dem Rundfunk in vielfachen Hinsichten Freiräume, die es kreativ zu nutzen gilt und die – so führt es Arnheim in einem weiteren argumentativen Schritt aus – z. B. auch in der akustischen Inszenierung von irrealen Fantasiegestalten, symbolischen Figuren des Dramas (vgl. ebd., 213f.) oder eben auch des Ansagers als einer der Realwelt enthobenen Sprech-Instanz zum Tragen kommen.²⁸⁶ Wichtig ist dabei die

285 Das gerade ist es, was laut Arnheim und ähnlich wie bei Balázs die Rückkehr zu einem Urzustand des Menschseins ermöglicht: »Wichtig aber ist, daß wir ein Gefühl für das Musikalische der Naturklänge erhalten; uns zurückfühlen zu jener Urzeit, in der das Wort noch Klang, der Klang noch Wort war« (Arnheim 2001 [1936], 26f.).

286 Ein weiterer Aspekt ist die raumzeitliche Ungebundenheit der Funkstimmen, die dadurch frei von realweltlichen Restriktionen miteinander in einen Dialog eintreten können. Dies führt Arnheim 1932 in seinem Text *Der Rundfunk sucht seine Form* aus: »Schauplatzwechsel läßt sich, wo alles Optische fehlt, noch viel leichter bewerkstelligen als im Film; ja man kann, was es im Film nur ganz andeutungsweise gibt, Menschen aus ganz verschiedenen Schauplätzen und Zeiten miteinander verhandeln lassen. Goethe mit Frick, berliner Arbeitslose mit argentinischen Getreidehändlern. Denn der Hörer »ergänzt« ja nicht etwa in der Phantasie das fehlende Bild, sondern vom Raum gänzlich losgelöste Stimmen sprechen zu ihm. [...] Die Stimmen brauchen nicht in einen realen Handlungszusammenhang gesetzt werden, sondern es gibt Diskussionen über Raum und Zeit hinweg: die begrifflichste, abstrakteste Darstellungsform, die wir bisher haben« (Arnheim 2001 [1932], 188f.). Auch hier sind natürlich wieder Parallelen zur Kinodebatte zu finden – z. B. im Hinblick auf den Film als eine Art »Zeitmaschine«, die es alternden Schauspieler:innen erlaubt auf ewig auf der Leinwand jung zu bleiben (vgl. Polgar 1992 [1911/12], 164; sowie Kapitel 3.1.2).

›menschliche Komponente‹, die sich mit der Stimme direkter – als mit dem geschriebenen Wort – überträgt und die es daher möglich macht, in freier Kombinatorik auch Nicht-Menschliches als menschlich auftreten zu lassen: »Dinge, Begriffe werden, indem sie Stimme erhalten, zu Menschen gemacht und dadurch dem Hörer nähergebracht« (ebd., 116) – das ist die eine Seite der Medaille. Auf der anderen aber, sieht Arnheim in der reinen Klanglichkeit der menschlichen Stimme auch die Möglichkeit gegeben, diese selbst stärker als klangliches Phänomen erkennbar werden zu lassen, das sich in die generelle »Welt der Klänge« (ebd., 22ff.) eingliedern lässt – wie im obigen Zitat zu sehen. Tritt die Stimme also in einem Klangverbund auf, so sei

»[t]atsächlich [...] in einer solchen Szene die letzte Folgerung aus der Umsetzung eines Menschen in Stimme gezogen. Er ist nur noch Stimme, und so kann er eine Musik zum Gegenspieler bekommen – Klang contra Klang –, kann er in dieser Musik ertrinken wie in einem Meer.« (Ebd., 121)

Damit erinnert Arnheim an Balázs' stummfilmspezifische Überlegungen zur Anthropomorphisierung von Landschaften, Maschinen etc. auf der einen und zur ›Einebnung‹ des Menschen in die Dingwelt des Filmbilds auf der anderen Seite.²⁸⁷ Arnheim bezeichnet diese Gleichschaltung von allerlei Klangsorten dabei auch als »akustische Brücke«:

»Mit dem Wegfall des Optischen entsteht eine akustische Brücke zwischen allem Tönenden: schauplatzverhaftete und schauplatzlose Stimmen sind nun vom gleichen Fleisch wie Rezitation, Diskussion, Gesang und Musik. Was bisher nur nebeneinander bestehen konnte, greift nun leibhaftig ineinander: der Mensch aus der Körperwelt verhandelt mit der körperlosen Stimme, die Musik kämpft als gleichartiger Partner mit der Sprache.« (Ebd., 123)

Die von Arnheim zuvor so vehement betonte Vorrangstellung der Stimme scheint damit wieder gebrochen zu werden durch ihre egalisierende Verklanglichung. Doch das mindert oder negiert die Aussagekraft seiner theoretischen Überlegungen in Bezug auf die hier verfolgte Frage nach dem Audioviduum keineswegs, sondern macht vielmehr die Entwicklung deutlich, die sich innerhalb des Rundfunkdiskurses vollzieht und die in ähnlicher Form bereits für den Film als Medium beschrieben wurde: In dem Moment, in dem die Medialität des Rundfunks selbst anhand der Stimme nachdrücklich in den Vordergrund tritt – um

287 Siehe erneut Balázs 2001 [1924]; auch bei Vertov (2001 [1922]) und Eisenstein (2004, [1926]) ist diese Dinghaftigkeit des Menschen in der Tendenz zu finden. Rückverwiesen sei zudem auch auf den dinghaften Motivbegriff von Wendler und Engell (2009, 2011).

ihn als eigenständig zu definieren, um ihn als Kunstmittel zu etablieren, um seine kulturhistorische und politische Relevanz zu unterstreichen etc. – in diesem Moment spielt der (menschliche) Inhalt der medialen Form keine übergeordnete Rolle mehr. Wird die radiophone Stimme zunächst vom Visuell-Körperlichen und dann sogar vom Wort als Sinnträger selbst entkoppelt, so verflüchtigt sie sich hier gänzlich zugunsten einer Fokussierung der generellen Klangmedialität des Funks. Die Denkfigur des Audio-Individuums (in ihren konkreten Ausprägungen als Sprecher:in, Ansager:in, Hörspielfigur etc.) hat quasi ihren Dienst getan und ist nicht mehr unbedingt nötig, um die Frage nach der Spezifik des Mediums weiter zu verfolgen. Anders formuliert: Der Anthropozentrismus weicht zunächst einer Konzentration auf das medial Anthropophone, der dann wiederum – zugunsten einer hierarchielosen Klanglichkeit – den Menschen gänzlich aus dem Fokus geraten lässt. Gleichzeitig aber bleibt natürlich selbst in solchen Momenten ihrer Ab- und Auflösung die menschliche Stimme als Referenzgröße relevant, an der es sich auflösend abzarbeiten gilt.

Die enge Bindung von Arnheims Argumenten an die Stimme, an die Gegenwärtigkeit des menschlichen Sprechens im Radio, dient also als Vehikel, um dessen Wirk- und Gestaltungsmechanismen zu erklären und zu verdeutlichen. Sind diese Aspekte ausreichend dargelegt, kann man nun daran gehen sich jenseits dieses rein menschlichen Motivs auf die Suche nach weiteren Gestaltungshorizonten zu begeben.²⁸⁸ Die Relevanz der Stimme im Rundfunk bleibt damit als motivisch aussagekräftiges und medienreflexives Werkzeug bestehen, lässt sich aber eben – aus der Eigenqualität des Medialen heraus – auch relativieren, was wiederum zu den bemerkenswerten Aspekten seiner Beschaffenheit zählt. Auch wenn bei Arnheim die Stimme daher als ›bedeutungsvollster Klang unter allen anderen Klängen‹ hervorgehoben wird, geht es ihm gerade darum, zu beschreiben, wie das Medium selbst – im Abgleich und Unterschied dazu – zu konturieren ist. An der argumentativen Figur des Audioviduums schärft sich daher (erneut) die Individualität des Mediums selbst.

Arnheims Feststellung, dass nicht der Mensch hinter dem Mikrofon und nicht seine Worte allein ausschlaggebend sind für eine Beschreibung des Rundfunks, sondern der phonotechnisch generierte und übertragene, körperlose und damit erstmals isolierte Klang der menschlichen Stimmlichkeit im Lautsprecher, ist in ähnlicher Form auch Ausgangspunkt für Richard Kolbs *Horoskop des Hörspiels*

288 Diese Konzentration auf eine eher umfassend gedachte Klangkunst, die Musik, Geräusche und Stimme gleichgewichtet ins Verhältnis setzt, erhält z. B. in den 1920/30er Jahren in den Text-, Musik und Rundfunkarbeiten von Hans Flesch und Ernst Schön praktische Umsetzung (vgl. erneut Ottmann 2013) und schreibt sich in den 1960er und 1970er Jahren durch Hörspieltheoretiker wie Friedrich Knilli (1961, 1970) fort, der das ganzheitliche *Schallspiel* als Rundfunkkunst propagiert.

(1932). Auch bei ihm geht es um eine Definition des Rundfunks aus seiner medialen Beschaffenheit heraus und ebenfalls widmet er sich der Ablösung der Stimme vom konkreten Körper und den Wirkmöglichkeiten, die dies hat. Allerdings entwickelt sich die Argumentation hier in eine andere Richtung, wenn die »Stimme als körperlose Wesenheit« (ebd., 64) als Mittel der Verschaltung der Massen konzipiert wird.

Die Stimme als körperlose Wesenheit

Parallel zu Arnheim entwickelt auch Richard Kolb²⁸⁹ eine Theorie des Hörspiels, die vor allem im Kontext der radiopropagandistisch gestützten Machtübernahme der NSDAP relevant ist. Fute die Selbstinszenierung der Nationalsozialist:innen auf der über den Lautsprecher verstärkten Stimme bei Massenkundgebungen und deren Verbreitung über den Rundfunk²⁹⁰, so liefert Kolb mit seinem *Horoskop des Hörspiels* im Jahre 1932 eine für diese Zwecke passgenaue und auf den gesamten Rundfunk übertragbare Konzeption der radiophonen Stimme. Was Kolb darin im Hinblick auf die zentrale Stellung des gesprochenen Wortes im Rundfunk feststellt, verweist bereits auf dessen gewünschtes Potenzial als Mittel der Massensuggestion: Während Kolb beschreibt, wie aus der körperlosen Gegenwart der Stimme im Rundfunk dessen Eignung als Kunst resultiert, führt die NS-Propaganda vor wie dies ebenso seine Eignung als politisches Instrument legitimiert.²⁹¹

289 Kolb, ein NS-Anhänger, der bereits am Putschversuch Hitlers 1923 beteiligt war, war ab 1932 Sendeleiter der Berliner Funkstunde und in dieser Funktion verantwortlich für die Live-Übertragung der faschistischen Fackelumzüge vom 30.01.1933. Im gleichen Jahr wechselte er von Berlin nach München und wird für wenige Monate Intendant des Bayrischen Rundfunks, bis er sich mit Goebbels überwirft. Bis zu seinem Selbstmord 1945 war er in verschiedenen Wehrmachtsschulen als Dozent tätig (vgl. Hagen 2005, 117f.).

290 Siehe hierzu ausführlicher z. B. Göttert 1998; Hagen 2005; Gethmann 2006; Epping-Jäger 2003 und 2006.

291 Folgt man der Einschätzung Hagens, so kann Kolb »zumindest ideologisch – [als; J.E.] der geistige Architekt des nationalsozialistischen Radios« (Hagen 2005, 118) bezeichnet werden. Unterstreichen lässt sich dies, wenn man weitere Veröffentlichungen und Vorträge Kolbs hinzuzieht. So schildert er in seiner Einführungsrede als neuer Intendant des Bayrischen Rundfunks 1933 das enge Verhältnis von Rundfunk und nationalsozialistischer Propaganda selbst explizit: »Aber die staunende Welt konnte es erleben, wie rasch und durchschlagend die neue Regierung und die neue Bewegung es verstand, das Rad der Zeit auch im Rundfunk herumzuwerfen und plötzlich Aktualität, Zeitgeschehen und Zeiterleben durch das Mikrophon Millionen von Hörern ins Haus zu bringen. Wenn die nationale Bewegung in den letzten Wochen so rasch anwuchs und ungeheure Fortschritte machte, daß sich die Zahl der 17 Millionen wohl sicher schon mehr als verdoppelt hat, so hat der Rundfunk einen großen Teil verdient daran. Denn das Miterleben einer Rede des Führers wuchs über die Tausende jeweils im Saale Anwesenden hinaus auf die ungezählte Masse der Hörer. Was sich in den letzten Wochen seit dem 30. Januar Großes ereignete, alles nahm den Weg über Mikrophon und Äther zu den Millionen Lautsprechern. So wurde der Rundfunk ein Bindeglied zwischen Regierung und Hörschaft, zwischen

Kolbs Buch lässt sich dadurch exemplarisch in die hier verfolgte Fragestellung nach der Rolle des Anthropophonen für die initiale Bestimmung früher Medien einfügen und ist gleichzeitig Zeugnis dafür, wie diese Versuche einer Theoriebildung im Kontext der nationalsozialistischen Radiotheorie ideologische Dimensionen entwickelten.²⁹²

Anknüpfend an die bereits geschilderten, früheren Versuche zur Theoretisierung des Rundfunks, finden sich auch bei Kolb identische Argumentationslinien wieder: Seine Vision des Hörspiels baut er auf, indem er entlang intermedialer Vergleiche mit Theater und Film das ausschließliche Hören dem Sehen gegenüberstellt (vgl. z. B. Kolb 1932, 50ff. etc.), indem er rundfunkspezifische Gattungen eruiert (vgl. ebd., 82ff.) und indem er sich Gedanken zur Ausgestaltung des Sprechens im Rundfunk macht (vgl. z. B. ebd., 35f.). Zentrum seiner Überlegungen ist dabei stets das Wort, das er als genuines Element des Funkischen beschreibt und das im Hörspiel seine vollendete Form finde. Das Verhältnis *Sprechen vs. Schreiben* ist somit auch bei Kolb zentraler Ausgangspunkt:

»Die Ausdrucksmittel des Funks sind Wort, Musik und Geräusch. Im Hörspiel kommt dem Wort die ausschlaggebende Bedeutung zu. Das *Wort an sich* ist der unmittelbarste, primärste Ausdruck in der Bewußtseinssphäre. Es ist die Brücke zwischen dem rein Geistigen und dem Materiellen, zwischen dem Erkenntnissubjekt Ich und der dieses umgebenden Welt. [...] Der Ausdruck des Wortes an sich im Stofflichen ist das *gesprochene Wort*. Es dient dazu, uns gegenseitig zu verständigen und zu verstehen. Es bildet so die *Brücke von Mensch zu Mensch*. Das *gesprochene Wort* ist zwar stofflich bedingt, ohne jedoch selbst stofflich zu sein.« (Kolb 1932, 13; Herv. i. O.)

Im Gegensatz zum *geschriebenen Wort* ist es für Kolb also das *gesprochene Wort*, das sich als immaterielles Klanggebilde durch eine besondere Qualität auszeichnet.

den Führern und ihrer Gefolgschaft, ein Diener des Staates und zugleich des Volkes. Heute ist der Rundfunk keine Erscheinung für sich, losgelöst vom Schicksal des deutschen Volkes, sondern ein Instrument desselben, und der Geist, der dieses Instrument bedient, ist der Geist der Klassenversöhnung und Volksgemeinschaft. Jeder, der im Rundfunk mitbauen und mithelfen darf, ist heute nicht mehr ein Angestellter nur einer Sendegesellschaft, sondern ein Diener des neuen Staates und des Volkes, ein Diener des größten Massenbeeinflussungsinstrumentes, das nicht nur ein Spiegel seiner Zeit, sondern die aktivistische Staatsidee und die lebendige und schöpferische öffentliche Meinung ist« (Kolb [1933] in seiner Antrittsrede zur Übernahme der Intendanz des Bayerischen Rundfunks; zit. n. Döhl/Tannewitz (1973)).

292 Gleiches gilt natürlich auch für die frühen Filmtheorien, in die sich ebenfalls immer wieder Fragen des Rassistischen und Völkischen im Gegensatz zum Gesamtmenschlichen einschreiben oder auch in Bezug z. B. auf die politisch sozialistischen Gedanken der russischen Formalisten, die sie anhand des Films verhandeln (siehe auch Kapitel 3.1).

Seine fehlende Gegenständlichkeit führt laut Kolb dazu, dass es nicht in der materiellen Welt haften bleibt, sondern als Teil der geistigen Welt direkt übertragen werden kann. Das Hörspiel wird so zu einem Funkwerk, das nicht einfach nur Information und Klang ist, sondern sich über die Stimme als Botschaft in Hörerin und Hörer selbst manifestiert. Nicht allein die Zentralstellung des Wortes und der Stimme ist also bei Kolb in Bezug auf die hier verfolgte Fragestellung interessant, sondern dass er dies zum Anlass nimmt, diese Eigenschaft des Hörfunks explizit als eine audio-individuelle Form zu entwickeln, nämlich als »körperlose Wesenheit« (ebd., 64). Diese beschreibt er folgendermaßen:

»Über die Stimme als körperlose Wesenheit kann sich das *Wort als zeugende Kraft* erheben, an keine Vorstellung und sichtbare Erscheinung mehr gebunden. Es wird zur reinen Energie als Ausdruck einer Erkenntnis, einer gefühlsmäßigen Vollkommenheit, eines zum Hörer stehenden Aspekts oder des Geschehens an sich. Es zielt in den Ursprung oder die Auflösung alles Stofflichen, enthält die ewigen Gesetze und umfaßt Anfang und Ende. Hier hören die Begriffe auf, und nur mehr der Dichter hat das Wort. Keine Person, Figur oder Wesenheit spricht mehr zu uns, sondern nur noch das Wort an sich, vom Dichter intuitiv geformt.« (Ebd.; Herv. i. O.)²⁹³

Nicht mehr als klassische Person, Figur oder materiell zu denkende Wesenheit teilt sich das Wort folglich dem Hörer mit, sondern als »körperlose Wesenheit« des Geistigen, die dazu in der Lage ist, Erlebnisse und Erkenntnisse im Hörer unmittelbar hervorzurufen. Das Sprechen des Hörspielers im Rundfunk beschreibt Kolb dabei explizit als einen Vorgang der Entkörperlichung:

293 In seiner Auseinandersetzung mit Kolb kritisieren Hagen (2005, 122ff.) wie auch im Anschluss an ihn Pinto (2012, 161ff.) hier die Stimmenvergessenheit solcher Ansätze, die das Wort als zentrales Moment für Sinnerzeugung im Kopf einsetzen und die Stimme und das Medium nur als Vehikel betonen. Arnheim – wie bereits gezeigt werden konnte – dreht diese Hierarchie um, indem er den medialisierten Klang der Stimme über die Wortbedeutung stellt. Bei Kolb ist die Hierarchisierung eher umgekehrt bzw. gänzlich anders gelagert, wenn er vom Wort als zentralem Sinnesreiz spricht, der die (zwar radiogestützte, aber dennoch rein mentale) Verschaltung der Massen ermöglicht. Das Wort manifestiert sich also erst im Hörer:innenhirn. Hagens und Pintos Kritik ist damit insofern zu folgen, als dass hier eine gewisse Stimm- und damit Medienvergessenheit gegeben ist, die auch von Gethmann (2006, 182) als solche festgestellt wird. Allerdings ist dennoch nicht zu vernachlässigen, dass auch bei Kolb diese Massenverschaltung natürlich nur durch den technisch ermöglichten Wiederhall des Wortes im Kopf der Rezipient:innenmasse entstehen kann. Arnheims Beobachtung, dass der Klang das Wort dominiert, ist also auch für Kolb nicht absolut unwichtig (und für die NS-Propaganda schon gar nicht; vgl. Gethmann 2006, 169). Das »Medium« schleicht sich somit auch bei Kolb »durch die Hintertür« immer wieder herein.

»Der Träger des Wortes im Hörspiel ist der Hörspieler. Er ist der Vermittler zwischen Dichter und Hörer. Da er nicht sichtbar ist und das von ihm gesprochene Wort relativiert und umgeformt wird, werden im Funk die letzten unmittelbaren stofflichen Maßstäbe zwischen Sprecher und Hörer aufgehoben. Der Hörspieler bleibt als Instrument des Dichters und Spielleiters im Senderaum zurück. Man kann daher mit Recht behaupten, daß der Funk entkörperert.« (Ebd., 14)

Durch den Rundfunk »entkörperert«, tritt die menschliche Stimme also ein in einen Zustand rein geistigen und unmittelbaren Sprechens; *das Sprechen* ist hier nicht mehr im Sinne einer menschenbedingten Handlung zu verstehen, sondern als ein vom Menschen abgekoppeltes Klangphänomen bzw. rein Geistiges.

Als optimale Form dieser Übertragung bestimmt Kolb das Hörspiel, das seiner Meinung nach den »Brückenschlag« zwischen Geistigen und Materiellem, »zwischen dem Erkenntnissubjekt Ich und der dieses umgebenden Welt« (ebd., 34) am edelsten und vollkommensten vollzieht. In diesem Wechselverhältnis sieht er das Ziel des Hörspiels gegeben, dessen Magie sich in einer Trias entfalte, die sich zwischen Dichter, Hörspieler und Hörer entspanne:

»In seinem [des Hörspiels; J.E.] Mittelpunkt steht der Mensch als Erkenntnissubjekt, der vom Dichter geschaffene imaginäre Mensch und der Hörer. Der imaginäre Mensch wird im Ringen und Handeln, Siegen oder Unterliegen inmitten seiner Umwelt gezeigt. Der Hörer, der, wie wir später nachweisen werden, Träger der Rolle wird, also mit dem imaginären Menschen gewissermaßen identisch ist, gelangt über dessen Erlebnis, das zu seinem eigenen inneren Erlebnis wird, zur Erkenntnis des Menschen und seiner Mitwelt. [...] Aufgabe des Hörspielers ist es, uns diese inneren Erlebnisse zu vermitteln.« (Ebd., 34f.)

Der Hörspieler – den Kolb in strikter Abgrenzung zum Schauspieler definiert wissen will – wird damit zum zentralen Ausgangspunkt bzw. zur Schaltstelle, an der sich das wahre, dichterische Wort über den Sprecher und mit Hilfe der technischen Apparatur in eine körperlose Wesenheit – eine Art »imaginären Menschen« (ebd.) – wandelt und so allererst die Fähigkeit erlangt, sich über den Äther im Kopf des Hörers – als direktes Erlebnis und daraus folgende »Intuition« – zu manifestieren. Über die körperlose Wesenheit der Stimme wird so eine »seelische Akustik« möglich, die stärker wirkt, als alle vorherigen Medien es ermöglichten.

»Wir wissen: das Wort des Hörspielers erhält seine innere Schwingung durch die stärkste dem Menschen innewohnende Erkenntniskraft, durch das *innere Erleben*. Wie die durch die Intuition gewonnenen schöpferischen Erkenntnisse zum eigenen – nicht nachempfundenen – Erlebnis werden, so auch die durch Influenz auf dem geschlossenen Stromkreis »Empfangsapparat Mensch« übermittelten

verinnerlichten Worte des Hörspielers. Vergeistigtes Sprechen, vergeistigtes Hören – *Hörspieler und Hörer treffen sich gleichsam im gemeinsamen Brennpunkt seelischer Akustik*. Die Wand zwischen beiden – Raum und Körperlichkeit – ist gefallen. Die seelische Einheit zwischen Hörspieler und Hörer, zwischen Mensch und Mensch ist geschaffen.« (Kolb 1932, 54; Herv. i. O.)

Die menschliche Stimme im Lautsprecher wird damit zum Kontaktpunkt beider Ebenen, zur Materialisierung dieser ›seelischen Akustik‹. Das Audio-Individuelle des Rundfunks wird zu seinem genuinen Kernelement und Bedingung seines Nutzens. Damit führt Kolb einige der bisher kennengelernten Argumente des Rundfunkdiskurses fort, überspitzt diese aber noch. So erinnert die Frage nach der Vollendung des akustischen Eindrucks im Kopf der Hörer:innen an Bofingers Konzept der Phantasiesinnlichkeit oder Hardts Idee der gedanklichen Vervollständigung der Hörzene als eine Art ›Kopfkino‹.²⁹⁴ Auch im Vergleich zu Arnheims Grundgedanken zur Eigenständigkeit der Stimme jenseits ihres körperlichen Resonanzraums sind hier Parallelen festzustellen. Kolb allerdings verschiebt das Wirkzentrum des Funks tendenziell noch weiter – aus dem Lautsprecher in den Geist der Rezipierenden. In der unmittelbaren Verschmelzung von Hörer und Hörspieler über den Kontaktpunkt der Radiostimme bzw. in der Übertragung von Gedanken von Mensch zu Mensch durch diese ›körperlose Wesenheit‹, äußert sich in den Worten Kolbs dabei nicht allein sein Interesse am Rundfunk als Möglichkeit des Kunstschaffens, sondern als Mittel zur geistigen Verschmelzung und Gleichschaltung von (Volks-)Massen. Während der Begriff der ›körperlosen Wesenheit‹ noch nahelegt, dass es tatsächlich um ein gestalthaftes, abgrenzbares Audio-Individuum geht, das Kolb beschreibt, so wird bei genauerem Hinsehen deutlich, dass es ihm im Endeffekt vielmehr um eine Auflösung einer solchen Individualität geht: »Die entkörpernte Stimme des Hörspielers wird zur Stimme des eigenen Ich« (ebd., 55; Herv. i. O.) – Hörspielerstimme und innere Stimme werden im Erlebnis ›identisch‹ und der ›Empfangsapparat Mensch‹ mit dem Sendeapparat Radio zu einer ›Einheit‹ verschaltet.

In seiner Konstruktion einer allein im und durch Mikrofon und Lautsprecher existenten Stimme scheint sich Kolb also zunächst Arnheims Erkenntnissen anzunähern, die eben nicht mehr in der Wortbedeutung allein oder in der Übertragung von Sprecherleistungen die künstlerische Basis des Rundfunks sehen, sondern gerade in seiner stimmlichen Formierung und Übertragung das genuin Mediale seines Auftretens festmachen. In der – im wahrsten Sinne des Wortes – Übereinstimmung von gesprochenem Wort und gehörtem Wort, wird nun aller-

294 Abgesehen davon, dass auch Ähnlichkeiten zu Beltings Idee des Menschen als ›Ort‹ mentaler Bilder hergestellt werden könnten (vgl. Belting 2001; siehe auch den Abschnitt zur Bild-Anthropologie in Kapitel 2.3.2).

dings der Unterschied zu Arnheims Konzept klar: Bei Kolb verschiebt sich das Interesse am Medium (als Kunst) zunehmend zu einem Interesse an seinen Wirkungen im Hörer:innengeiste und damit seinen Fähigkeiten zur Massensuggestion.

Dies zeigt sich auch in Kolbs weiterführenden Beschreibungen des Vorgangs, bei dem sich die »körperlose Wesenheit« der Stimme über den Rundfunk auszuweiten vermag. Zur Erklärung dieser Übertragung greift er auf eine Metaphorik zurück, die er zwar formal als »dichterische Phantasie« (ebd., 52) markiert, die aber auf einen tendenziellen Spiritismus des Autors verweist:²⁹⁵

»Die Funkwellen sind wie der geistige Strom, der die Welt durchflutet. Jeder von uns ist an ihn angeschlossen, jeder kann sich ihm öffnen, um von ihm die Gedanken zu empfangen, die die Welt bewegen. Der unendliche freie Geistesstrom trifft auf unseren kleinen, geschlossenen, mit Energien gespeisten und geladenen Denkkreis und versetzt ihn durch das feine Antennennetz unserer Nerven in Schwingung. Es ist das eine Art Influenz, die wir *Intuition* nennen. Der unsichtbare geistige Strom aber, der vom Ursprung kommt und die Welt in Bewegung brachte, ist seinerseits in Schwingung versetzt, gerichtet und geleitet vom *schöpferischen Wort*, das am Anfang war und das den Erkenntniswillen seines Erzeugers in sich trägt.« (Ebd., 52; Herv. i. O.)²⁹⁶

Auch wenn diese Beschreibung in ihrer Zentralstellung der Stimme und der Funkwellen eine grundsätzlich radiotheoretische Überlegung darstellt, so wird doch im Endeffekt das Radio selbst (als Apparat) aus dieser Anordnung eliminiert.²⁹⁷ Kolbs Ätherglaube und seine Beschreibung der seelischen Funkwellen gipfelt hier in einer Organprojektionsthese,²⁹⁸ die schließlich den technischen Apparat im menschlichen Körper aufgehen lässt.

»Wir haben bereits gesehen, daß die Handlung sich im Funk nicht *neben* oder, im Gegensatz zu Bühne und Leinwand, nicht *vor* uns abspielt. Sie geht eben nicht im Empfangsmikrofon vor sich, sondern einzig und allein in uns selbst. Beziehen wir den Empfangsapparat in unseren menschlichen Organismus ein, indem wir ihn zusammen mit dem Ohr als ein einziges Sinneswerkzeug betrachten – man denke

295 Im Verlauf des Buches wird diese spiritistische Ader Kolbs noch deutlicher, z. B. wenn er als den »letzte[n] Zweck der Kunst die Darstellung des Übersinnlichen« und die »Herausarbeitung des Metaphysischen« (vgl. Kolb 1932, 105) bezeichnet.

296 Ähnliche Ideen zur elektrischen Übertragung von Gedanken fanden sich auch schon bei Bioschhoff (1984 [1926]) oder Verweyen (2002 [1930]).

297 Auch Gethmann (2006, 180) verweist darauf, dass die Technik hier »über ihr Verschwinden im Rezeptionsvorgang [...] ausgeblendet wird«.

298 Siehe dazu erneut Gethmann 2006, 180.

an den Kopfhörer – so wird uns der Vorgang klar. Das Mikrophon wird zum Ohr des Hörers.« (Kolb 1932, 53f.; Herv. i. O.)

Die Apparatur ist für Kolb nur insofern notwendig, als dem Menschen das geeignete Organ zur direkten Aufnahme der Funkwellen fehlt. In Weiterführung seiner Wellen-Metapher beschreibt er die Umformung des gesprochenen Wortes in elektrische Impulse und ihre Rückverwandlung in akustische Signale daher als lediglich technischen Zwischenschritt einer an sich unmittelbaren Verständigung:

»Der über die Erde hinausgeschleuderte freie Strom der Funkwellen erhält die Modulation durch das vom Hörspieler erzeugte Wort, das Sinn und Richtung durch den Dichter erhielt. Die elektrischen Wellen treffen den Menschen, gehen durch ihn hindurch, und es wäre nicht absurd, zu denken, daß der Mensch Nerven hätte, die die Wellen unmittelbar aufnahmen und im Gehirn zur Wahrnehmung brächten. Da uns ein solches Sinnesorgan fehlt, müssen wir außerhalb von uns einen geschlossenen, auf Influenz des freien elektrischen Stromes fein reagierenden Stromkreis aufstellen, der mittels einer Membrane die in elektrische Schwingungen transformierten Worte wieder in Worte zurückverwandelt und sie auf diese Weise mittelbar über das Ohr zum menschlichen Gehirn führt.« (Ebd., 53)

Für das Hörspiel heißt das, dass es kein – über Personen- bzw. Figuren-Vorstellungen – vermitteltes Nach- oder Miterleben einer Handlung ist; stattdessen ist es ein Erleben aus erster Hand, das sich weder im Studio, noch im Mikrophon, noch im Lautsprecher abspielt, sondern allein in den Hörer:innen selbst. Das Rundfunkgerät als externe Apparatur dient dementsprechend lediglich dazu die Schwingungen für den Empfang im ›inneren Ohr‹ zu verbreiten:

»Das Hörspiel entsteht aus dem Unpersönlichen und Unräumlichen, und der Hörer schafft die Personen und den Raum in sich. Er kleidet nicht den Hörspieler ein in die von diesem vertretene Person, sondern er legt seinen imaginären Menschen die Worte des Hörspielers in den Mund. Aber auch die Worte entstehen gewissermaßen im Innern des Hörers, da das Ohr förmlich zum inneren Empfangsgerät wird, während das Rundfunkgerät das äußere Verbindungsglied zwischen Hörspieler und Hörer ist« (ebd., 120).

Damit überschreitet Kolbs Definition des Rundfunks schlussendlich die bisher geschilderten Ansätze, indem die Stimme des Rundfunks zwar in den Mittelpunkt gestellt wird, jedoch um zu der Erkenntnis zu gelangen, dass sie eine innere Stimme ist. Die Frage nach der Verbindung von Mensch und Medium wandelt sich bei Kolb somit zurück zu einer Frage nach der reinen Verbindung von

Mensch zu Mensch, die in einer fast übersinnlichen Verschränkung an esoterische Bedeutungen des Begriffs »Medium« anschließt²⁹⁹. Dennoch bleibt festzustellen, dass Kolb in einer Vielzahl seiner Argumente und Thesen die zeitgenössischen Diskussionen des Rundfunks fortschreibt. Seine Schrift kann als weiterer Beleg dafür gelten, dass sich die systematische Erfassung, Be- und Festschreibung des Rundfunks (als Kunst) besonders dann als ergiebig erweist, wenn Sie sich auf das Anthropophone – die Stimme – in ihm beruft.

Dass diese Gedanken als Basis dienten, um darauf aufbauend den Propaganda-Apparat des NS-Regimes zu legitimieren, unterstreicht auf fatale und verwerflichste Weise die Zugkraft der Kolb'schen Argumente. Denn nicht zuletzt in Weiterführung Kolbs wird die mediale Stimme zum Ansatzpunkt nachfolgender, im Kontext des NS-Regimes entwickelter Radiotheorien, die ihre Erkenntnisse zwar stärker von der politischen Berichterstattung und nicht vom künstlerischen Hörspiel her denken, aber dennoch zu ähnlichen Erkenntnissen und Thesen gelangen. Die Einschätzungen zur Bedeutung der Stimme sind jedenfalls sehr eng mit den Ideen Kolbs verwandt. In seiner Analyse der NS-Radiotheorie zeichnet Gethmann (2006) diese Diskurse ausführlich nach und zitiert in diesem Kontext ein weiteres Mal den Rundfunksprecher Paul Laven, der über die Radioereignisse von 1933 sagt:

»Die großen richtungsweisenden Ansprachen der nationalsozialistischen Staatsmänner wurden jetzt sofort vom ganzen Volk aufgenommen. Der Rundfunk hatte seine arteigene Bestimmung gefunden. Das Wort mit allem Fluidum der Unmittelbarkeit ging durch den weiten Raum des Reiches, die Idee des neuen Reiches lebte in den faszinierend mitreißenden Reden und Übertragungen. Das große Gemeinschaftserlebnis Volk und Reich umfasste von den jeweiligen Zentren der Tat aus mit ungeheurer Gewalt selbst die weit in der Stille des Landes wohnenden Volksgenossen.« (Laven 1941, 71, zit. n. Gethmann 2006, 165)

Die Gedanken Lavens erinnern deutlich an Kolbs Konzept einer wellenübertragbaren »Volksseele«, die durch die Stimme alle Menschen berührt und gemeinschaftlich eint.³⁰⁰ Die Übertragung des Wortes wird damit auch hier zur »arteigenen Bestimmung« des gesamten Rundfunks erhoben und erlangt in der Verkopplung von Apparatur und menschlicher Stimme volksbildenden Charakter. Während Kolb allerdings sein Rundfunkkonzept auf die Verbreitung einer vermeintlich universalen Vorstellung von »Menschlichkeit« (Kolb 1932, 107) ausrichtet, wird in

299 Siehe hierzu auch FN 270.

300 Dies ist natürlich ein zeitgenössischer Topos, der z. B. bereits bei Herzog (2002 [1929]) aufzufinden ist (vgl. Kapitel 3.2.2) oder auch bei Arnheim im Kapitel *Der Rundfunk und die Völker* (2001 [1936], 141ff.) eine Rolle spielt.

den weiteren, zeitgenössischen Äußerungen mehr und mehr deutlich, dass diese Menschlichkeit sich auf das deutsche Volk beschränkt. In Gethmanns Zusammenfassung damaliger NS-Rundfunkschriften finden sich so zahlreiche weitere Beispiele für die diskursive Weiterverhandlung und ideologische Aufladung der Ideen Kolbs – z. B. in Rolf Marbens schon dem Titel nach aussagekräftigen Artikel *Stimme Deutschlands – Stimme der Wahrheit*:

»Die Stimme des Rundfunks ist für uns gerade heute nicht nur zur unentbehrlichen und mit höchster Spannung erwarteten Trägerin der Nachrichtenübermittlung, sondern schlechthin zum geistigen und seelischen Stundenschlag des Tages geworden. Sie erreicht das letzte Dorf, den entlegensten Winkel der heimatlichen Gauen wie den fernsten Ort, an dem deutsche Soldaten auf Wacht stehen. Sie ist das unlösbare Band, das ein Neunzig-Millionen-Volk in jeder Minute umschlingt und in Gleichklang des Fühlens und Denkens erhält.« (Marben 1940, 425, zit. n. Gethmann 2006, 167)

Der stimmeninduzierte »Gleichklang des Fühlens und Denkens« scheint dabei direkt von Kolb übernommen. Während dieser jedoch das Medium schließlich zugunsten einer möglichen, direkten Verschaltung von Mensch (Sprecher) und Mensch (Hörer) vernachlässigt und die Übertragung des dichterischen Wortes propagiert, gibt es andere Ansätze, die – ähnlich wie Arnheim – die Stimmlichkeit noch expliziter in den Vordergrund rücken als das Wort selbst. So z. B. Arthur Pfeiffer, der nicht die Stimme als Ausdrucksmittel des Wortes, sondern umgekehrt das Wort allein als Hilfsmittel der Stimme definiert, mit dem diese sich Ausdruck verleihe:

»Jene reinen, »abgelösten« Stimmen sind als Darstellungsmittel allein das Privilegium des darstellenden Rundfunkdichters. Die Stimmen und nicht die nichtstimmliche akustische Allmächtigkeit der Wirklichkeit sind seine besonderen Darstellungsmittel. Das Wort ist lediglich sein Ausdrucksmittel. Das akustische Räumliche und die Stimmen als Gehalt und Formvermittler tragen die Darsteller. Sie sind die Darsteller. Die Stimme ist nicht nur das Raumbildende bzw. das Raummitbildende also räumlich Darstellende, sondern vor allem das die gesamte Darstellung – ihren Gehalt und ihre Form – Tragende.« (Pfeiffer 1942, 28, zit. n. Gethmann 2006, 169)

So wird das Wort zum lediglich nebensächlichen und austauschbaren Füllsel der eigentlich allein relevanten Stimmlichkeit. Gethmann zieht daraus den Schluss, dass es an dieser Stelle eben auch politisch nicht mehr um Inhalte ging, die im Radio verhandelt wurden, sondern allein um das Aufrechterhalten des etablierten Klangmusters als Appell an die Massen (vgl. Gethmann 2006, 170).

Wie Gethmann somit anhand von Beispielen und in Auseinandersetzung mit Goebbels und anderen Radioakteuren der Zeit zeigen kann, ist auf allen Ebenen eine zunehmende Bedeutung der Stimme innerhalb der nationalsozialistisch motivierten Annäherung an den Rundfunk festzustellen, die einerseits aus der akuten Arbeit der NS-Propaganda-Institutionen resultierte, sich aber andererseits durch die wissenschaftlichen ›Erkenntnisse‹ in diesem Bereich immer weiter befeuerte. Und auch Gethmann kommt zu dem Schluss, dass sich mit dieser Fokussierung der Stimme in Praxis und Theorie ein für die medienwissenschaftliche Debatte elementarer Baustein ergibt:

»So konnte es erst nach dieser radiophonen Stimmen-Inszenierung zu der auch mediengeschichtlich aufschlussreichen Erkenntnis kommen, dass die reale Macht längst von den Sprechenden auf das Sprechen des Mediums selbst übergegangen war.« (Gethmann 2006, 166)

Anhand der konkreten Nutzung der neuen Technik und ihrer parallelen Reflexion innerhalb theoretischer wie praktischer Kontexte kristallisiert sich so ein Medienbegriff des Rundfunks heraus, der in der Abgrenzung und Definition der medialen (also übertragbaren, verstärkbaren und reproduzierbaren) Stimme zu einer Erkenntnis des Mediums an sich gelangt.

Kolb kann mit seiner Schrift als ein Wegbereiter dieser Ideen gesehen werden, ebenso wie Arnheim und die anderen genannten Autoren der Rundfunkdebatten. So unterschiedlich die Ergebnisse und Folgen dieser Radiokritiken und -theorien sein mögen, so einig sind sie sich in der Wertschätzung und Zentralstellung des Anthropophonen als Kernelement, um das neue Medium zu durchdenken.

3.2.4 | ZWISCHENFAZIT: Das Audioviduum der Radiotheorie

Resümierend lässt sich festhalten, dass sich die Frage nach der Rolle des Anthropophonen für die Definition des frühen Mediums Rundfunk sowohl innerhalb der ersten Ansätze ihrer Erforschung in der Weimarer Republik als auch im Vorfeld und während der NS-Regentschaft nachzeichnen lässt. Innerhalb all dieser theoretisierenden Ansätze manifestiert sich – über die Abgrenzung von Körperkünsten wie Theater und Film, aber auch der Literatur – mit der Zeit eine Art rein hörbares Audio-Individuum, das sich unterscheiden lässt vom realmenschlich-körperlichen Sprechen, von herkömmlichen Stimmen oder Worten, und das in seiner Ausschließlichkeit des Akustischen eine neue Qualität gewinnt, eben weil es keinen Körper hat.³⁰¹ Die Auseinandersetzung mit dem Audioviduum als ganz-

301 Die Heraushebung der Stimme als zentrales Element des Rundfunks und vor allem ihre (an Kolb anschließende) Verankerung im Kopf des Hörers bzw. der Hörerin bleibt danach noch

heitliche Vorstellung eines anthropomorphen und anthropophonen, medialen Individuums spielt dabei insofern eine Rolle, als das Zurücklassen des Körpers bzw. die Verhältnisbestimmung der Stimme zu ihm einen wichtigen Einstieg in die Debatten darstellt – etwa wenn es darum geht von der körperlichen Anstrengung des Sprechens zu Ansätzen zu gelangen, die den Körper als vollständig irrelevant konturieren.

Wie die exemplarischen Auszüge aus den zeitgenössischen Debatten gezeigt haben, tritt die mediale Stimme als solche in diesen anthropomedialen Relationierungen mehr und mehr in den Vordergrund zugunsten einer Theoretisierung des Mediums selbst. Während die Frage nach der praktischen Ausgestaltung des Rundfunks, nach der Beschaffenheit von Sprecher:innen, Formaten und Sendepolitik, einen großen Teil dieser Diskussionen ausmacht, so sind es gerade die Momente, an denen die Beschreibungen sich auf die Stimme im Medium berufen, in denen sich der Rundfunk als Medium konstituiert. Die menschliche Stimme wird zum zentralen Ansatzpunkt, weil sich gerade in der Beschaffenheit und Veränderung dieser Stimme – in ihrer Übertragung und Verbreitung durch das Radio – das offenbart, was medial gesehen »neu« oder zumindest andersartig ist als die wortbasierten Äußerungsmöglichkeiten zuvor. Die Tonaufzeichnung der Stimme generell und die Etablierung ihrer Live-Übertragung im Rundfunk können damit gleichermaßen als spektakulärer Eintritt des menschlichen Sprechens in die Sphäre des Medialen jenseits der Schrift gewertet werden. Während das geschriebene Wort in seiner Neutralität und Stummheit eine überindividuelle, standardisierte Form der Sprache ist, erhält das gesprochene Wort eine gewisse Individualität zurück, da sein Erklingen (zumindest in der Regel) eine menschliche Person voraussetzt, die spricht. Der – im wahrsten Sinne des Wortes – Hauch des Individuellen bleibt damit am gesprochenen Wort haften. Gleichzeitig aber ist durch die Entkörperlichung der rein akustischen Übertragung der Stimme eine neue Art des Audio-Individuums geschaffen, die sich im neutralen und ent-

lange Zeit als Argument erhalten. Schaut man sich die Arbeiten von Schwitzke (1963) oder Fischer (1964) zum Hörspiel an, bleibt die Idee des sogenannten »Innerlichkeitshörspiels« noch bis Ende der 1960er Jahre (bis zu einer Kritik von Heißenbüttel, der die fortbestehende Ausrichtung an Kolb erstmals kritisiert, vgl. Hagen 2005, 32) das maßgebliche Element und Kolb – in Ignoranz seiner politischen Gesinnung – Ideengeber für die Nachkriegs-Theorien des Rundfunks und vor allem des Hörspiels. Lediglich Knilli (1961, 1970) entwickelt in seinen Ansätzen des »totalen Schallspiels« die Idee eines Rundfunks weiter, der nicht die Stimme sondern den Klang allgemein ins Zentrum rückt, um ganz eigene klangliche »Wesenheiten« zu schaffen, die nicht allein aus Stimme bestehen oder sich im Kopf der Hörer:innen als Fantasie ereignen, sondern die sich im Raum als Klang manifestieren (siehe zu diesen Entwicklungen Hagen 2005 sowie z. B. auch Pinto 2012, 164ff.). Interessant ist hierbei jedoch, dass selbst im Moment der Abgrenzung das Anthropophone/die Stimme zur Definition des Mediums notwendig ist: Erst indem man sich an ihr abarbeitet, wird der Weg frei für die Schaffung eines neuen Hörspiels bzw. einer neuen Idee von Rundfunk.

personalisierten Ansager bzw. der Ansagerin in Reinform manifestiert, die aber auch in den Möglichkeiten der Schaffung akustischer Figuren im Hörspiel ihre Umsetzung findet. Die besonderen Eigenschaften dieser neuartigen Spezies, das was also innerhalb des Radios als Anthropophones und Radiophones in Personalunion auftritt, erhält damit einen eigenen Status. Die reine Akustik stellt die Darstellung des Menschen sowie seine künstliche Herstellung gleichermaßen vor Herausforderungen, ermöglicht aber auch bisher nicht dagewesene, neue Daseinsformen, die es zu gestalten, zu nutzen und weiterzuentwickeln gilt.

In all diesen Debatten ist die Stimme als menschliches Motiv des Radios auf vielfältigen und auch widersprüchlichen Ebenen gegenwärtig: Egal ob es darum geht den Ansager als mediale Hör-Gestalt zu definieren, die überindividuell als reine, depersonalisierte Stimme auftritt, oder ob man ihn als tatsächlichen Menschen im Geschehen auffasst, dem die Aufgabe zukommt dieses über seine Stimme für die Massen akustisch zu übersetzen; egal ob es darum geht das Hörspiel als Mittel zu definieren, das über seine sprachliche Akustik eine mentale Visualität bei den Hörer:innen erzeugt oder aber ob es als Kunstform des Klangs eigene, nicht-visuell zu denkende Gestalten kreiert; egal ob die Stimme des Radios als auditive Manifestation eines Einzelmenschen oder des Menschen an sich interpretiert wird, ob sie in Form des Sportsprechers konkret auftritt oder als »körperlose Wesenheit« eine übersinnliche Dimension gewinnt – in allen Fällen ist die Diskussion und Definition des Mediums Rundfunk abhängig von der Frage seines Anthropophonismus. Der medienwissenschaftliche Diskurs entzündet sich somit erneut in erster Linie an den »akustischen Individuen«, die in ihm Auftreten.

Die Beschäftigung mit dem *Audio-Individuum* lässt aber auch wiederkehrend erkennen, dass die *Kopplung* von Stimme und Körper im Medium eine Kontrastfolie ist, die kontinuierlich mitgedacht wird. Während die Autor:innen der frühen Radiodebatte sich damit abmühen, die Eliminierung des Körpers aus der medialen Formation »Rundfunk« für ihre Zwecke produktiv zu machen, ermöglicht die Etablierung des Tonfilms nahezu parallel ein verbreitetes Auftreten dessen, was wir als *Audio-Video-Individuum* konzipiert haben und das damit ein Versprechen auf Ganzheitlichkeit der menschlichen Darstellung gibt, die bis dahin unerreicht schien. Die zuvor getätigten Feststellungen, dass gerade in der Isolation der menschlichen Hauptäußerungskanäle – also in der Trennung von Körper und Stimme – die Kunstfertigkeit der neuen Medien lag, musste nun in Bezug auf den Tonfilm neu ausgehandelt werden. Die begonnene Fokussierung des Menschen als Motiv des Medialen und als Anhaltspunkt für die theoretische Erarbeitung dessen, was ein Medium ist, schreibt sich darum in den parallelen und nachfolgenden Tonfilmdebatten fort.

Die Wirkmächtigkeit der Denkfigur des *Audioviduums*, wie sie in den Stummfilm- wie auch Radiodiskursen als Hintergrundfolie vielfach präsent ist, ist also auch

in der theoretisierenden Erfassung des Tonfilms allgegenwärtig; und sie verändert sich. Denn sollte man meinen, dass die Wiedervereinigung von Körper und Stimme, wie sie in den skizzierten Debatten zunächst schmerzlich vermisst und sodann als *Novum* akzeptiert wurde, von Seiten der Kritiker:innen und Theoretiker:innen der anbrechenden Tonfilmära euphorisch begrüßt wird, irrt man. So schlägt dem Tonfilm und seinen ›sprechenden Schatten‹ eher Skepsis entgegen. Im Folgenden soll daher nachgezeichnet werden, inwiefern das Anthropomorphe und Anthropophone in Form des *Audioviduums* sich auch im Rahmen der Tonfilmdebatten als relevant erweist und inwiefern es fortgeführt zum Anlass für medientheoretisierende Ansätze der 1920er bis 1930er Jahre wird.

3.3 | Körper und Stimme - Zur Emergenz des Audioviduums im Tonfilm

Die Frage nach der Verknüpfung von Filmbild und Ton wird – wie nachgezeichnet werden konnte – bereits und vor allem seit der Etablierung der sinn-separierenden Bewegtbild- und Tonmedien immer wieder diskutiert. Im Anschluss an die bisher fokussierten Debatten um die Zentralstellung von menschlichem Körper und Stimme in Stummfilm und Radio ist es dabei interessant zu sehen, wie die Tonfilmdebatte sich an diesen abgesteckten Feldern der vorangegangenen Medientheoriebildungen weiter abarbeitet. Zum einen fällt dabei auf, dass die nun technisch mögliche Realisierung von *Audioviduen* auf zwiegespaltene Reaktionen stößt. Die Etablierung von Film und Radio als nicht nur Techniken, sondern Künste hatte es zuvor erforderlich werden lassen, jeweils aus der Not eine Tugend zu machen und somit die Stummheit des Stummfilms und die Immaterialität des Radios zur Grundlage ihrer Kunstfertigkeit und zum Alleinstellungsmerkmal (z. B. gegenüber dem Theater) zu erklären. Der dabei auf den Menschen gerichtete Fokus der Diskussionen half hier bei der Legitimation, um die Tragweite und Bedeutung dieser neuen Kunstformen für die Kultur, die ganze Menschheit und jeden einzelnen zu betonen; schließlich versprachen die ›neuen Medien‹ nun innovative, einzigartige und nie-dagewesene Formen der Selbsterkenntnis und des Kulturschaffens. Mit der technischen Etablierung des Tonfilms ab 1927 nun scheinen die Tugenden jedoch erneut gefährdet. Das zuvor diskursiv verhandelte und dann abgelegte Ideal des sprechenden Menschen zugunsten stimmfreier Körper und körperfreier Stimmen endet in Bezug auf den Tonfilm also in einem Dilemma, das jedoch erneut deutlich werden lässt, dass sich auch im Zuge der Ablehnung des neu geschaffenen *Audioviduums* dennoch seine Relevanz als Denkfigur bestätigt – selbst wenn diese, wie zuvor bereits erprobt, darin besteht, es zu verneinen und zurückzulassen, zugunsten der Anerkennung der (sonstigen) Fähigkeiten des neuen Mediums. Wie diese Diskussionen sich entwickelten soll